

შოთა ხუნთაჲნი ჟანთანი
ლიტანიტნიც იწებებენ

ქანთარი
მედიკინის
ბიბლიოთეკა



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ქართული მოდერნიზმის
ტიპოლოგია

თბილისი
2016

UDC(უაკ) 821.353.1.02 (მიდერნიზმი)
ქ-279

აღნიშნული პროექტი განხორციელდა შოთა რუსთაველის
ეროვნულ სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული საგრანტო
პროექტის „ქართული მოდერნიზმი“
(№ FR/262/1-20/13) ფარგლებში.

რედაქტორები

გაგა ლომიძე
ირმა რატიანი

მთარგმნელი:

გიორგი ნანობაშვილი

ოპერატორ-დამკაზადონებელი

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი

რევაზ მირიანაშვილი

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016

© ავტორთა ჯგუფი

ISBN 978-9941-25-027-9

შინაარსი

გაგა ლომიძე

მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი

ირაკლი კენჭოშვილი

ქართული პოეტური მოდერნიზმის ინტერტექსტი

ლალი ავალიანი

ქართული მოდერნიზმის სათავეებთან. 41

ირაკლი კენჭოშვილი

თბილისი (1918-1920) – მულტიკულტურული ქალაქი

სოლომონ ტაბუცაძე

ცხოვრება როგორც ლიტერატურა და
ლიტერატურა როგორც ცხოვრება. 0

კონსტანტინე ბრეგაძე

ლიტერატურული ტრადიციის გაგება
ქართულ მოდერნიზმში

გაგა ლომიძე

მოდერნიზმის ოპოზიციური რიტორიკა და
საბჭოური იდეოლოგემა

ლალი ავალიანი

ქართული მოდერნიზმის იძულებითი აღსასრული 7

ირმა რატიანი

მოდერნისტები – მარგინალები?.

1

8

მაია ნაჭყეაძე

ევროპელი მოდერნისტების შემოქმედების გაშუქება
ქართულ კრიტიკაში (1910-30-იანი წლები)

ირაკლი კენჭოშვილი

გალაკტიონის პოეტური კანონი

თეიმურაზ დოიაშვილი

გალაკტიონი და სიმბოლიზმი.

6

თეიმურაზ დოიაშვილი

ქართული პოსტსიმბოლისტური პოეზიის ისტორიიდან
(გალაკტიონი და ვალერი ბრიუსოვი). 8

კონსტანტინე ბრეგაძე

გრიგოლ რობაქიძე. 207

ლალი ავალიანი

ლიტერატურული მისტიფიკაცია
როგორც მოდერნისტული პარადიგმა. 24

გაგა ლომიძე

კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების და
მსოფლმხედველობის ესთეტიკური საფუძვლები26

ირმა რატიანი

მიხეილ ჯავახიშვილი.
ესთეტიკა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე29

გაგა ლომიძე

ტფილისური ავანგარდი. 68

ლალი ავალიანი

ქართული ფუტურისმი27

დანართი

სოლომონ ტაბუცაძე

მოდერნისტული პარადიგმის
დამკვიდრება და განვითარება31

რუსუდან თურნავა

ფრანგული დეკადანსისა და
სიმბოლიზმის წარმოშობის ისტორია38

შორენა შამანაძე

გერმანული მოდერნიზმი. 6

ირინა მოდებაძე

რუსული მოდერნიზმის
ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საწყისები3

კონსტანტინე ბრეგაძე

ისტორიული მოდერნი 3 . ლიტერატურული მოდერნიზმი405

მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი

მოდერნი და მოდერნიზმი. სამეცნიერო ლიტერატურაში ტერმინი „მოდერნიზმი“ რამდენიმე მნიშვნელობით, სხვადასხვა კონტექსტში გამოიყენება. უპირველესად, უნდა განვასხვაოთ „მოდერნიზმი“, „მოდერნი“, რომელიც მე-19 საუკუნის ბოლო პერიოდის საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებაში ცვლილებებს უკავშირდება და „მოდერნულობის“ ის გაგება, რომელსაც იაკობ ბურქჰარდტი „შუასაუკუნეების“ და „რენესანსის“ ერთმანეთისგან გასამიჯნად იყენებდა. ბურქჰარდტის აზრით, რენესანსი თანამედროვე სამყაროს უდებს სათავეს და ინდივიდუალობის თანამედროვე სულისკვეთების აღმოცენებას უკავშირებს მას. ბურქჰარდტის თანახმად, „შუა საუკუნეებში ადამიანის ცნობიერება საერთო საბურველქვეშ თვლემდა. საბურველი რწმენისგან, ილუზიისგან და ბავშვური ცრურწმენისგან იყო მოქსოვილი, რომლიდანაც სამყაროს და ისტორიას უჩვეულო იერი ჰქონდა“ (ბურქჰარდტი 2008: 52). ბურქჰარდტი და მისი მიმდევრები თვლიდნენ, რომ რენესანსის ხანაში კლასიკური ცოდნა, ხელოვნების ფორმები, ფილოსოფია, ლიტერატურა აღორძინდა და გაუმჯობესდა. სწორედ მოდერნულობის პერიოდიდან იწყება თანამედროვე ისტორია, რომელსაც ისტორიოგრაფიის თვალსაზრისით, წინ უსწრებდა პოსტ-კლასიკური ხანა (შუა საუკუნეები). პრე-მოდერნული ანუ პოსტ-კლასიკური ხანის დასრულების შემდეგ, დასავლურმა ცივილიზაციამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. ამ პერიოდში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა მეცნიერულ ცოდნას, რომელიც ყოველგვარი ცოდნისკენ მიმავალ გზად აღიარეს. ადრეული მოდერნულობის ხანა უკავშირდება ბეჭდვის საქმის დასაწყისს, 1453 წელს კონსტანტინოპოლის დაცემას თუ ქრისტიანულ კოლუმბის მოგზაურობას 1492 წელს. მოდერნულობამდელი ხანის (შუა საუკუნეების) შემდეგ, დასავლური ცივილიზაცია წინარემოდერნული ხანიდან მოდერნულზე გადავიდა. ამ პერიოდში მიიჩნეოდა, რომ მეცნიერების განვითარება, რომელსაც იმ დროს ეყრებოდა საფუძველი, ყოველგვარი ცოდნისკენ მიიყვანდა კაცობრიობას.

ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „მოდერნულობის ხანა იწყება განმანათლებლობის პერიოდიდან (დაახლ. 1687-1789). ნიუტონი იყო პირველი, რომელმაც დაამკვიდრა რწმენა, რომ მეცნიერებას შეუძლია სამყაროს გადარჩენა. რენე დეკარტმა და მოგვიანებით, იმანუელ კანტმა ეს ხანა ინტელექტუალური თვალსაზრისით ჩამოაყალიბა იმ რწმენის საფუძველზე, რომ გონების საშუალებით შესაძლებ-

ბელია უნივერსალური ქვეყნარიტებების წვდომა. მოდერნულობის ხანის პოლიტიკურმა ლიდერებმა, ასევე, პირველ პლანზე დააყენეს გონება, როგორც პროგრესის წყარო საზოგადოებრივი ცვლილებების საქმეში, ვინაიდან, მათი რწმენით, გონების საშუალებით, შესაძლებელია სამართლიანი და თანასწორი სოციალური წესრიგის დამყარება. სწორედ ამ მრწამსით ხელმძღვანელობდა ამერიკული და ფრანგული დემოკრატიული რევოლუციები, პირველი და მეორე მსოფლიო ომები და ბევრი დღესაც ასე ფიქრობს.. მოდერნული ხანის დროშებად იქცა თავისუფლება და ინდივიდი“ (ბარეტი 1997: 17-18). თუმცა ამ მოსაზრების საპირისპიროდ, მოდერნიზმი, როგორც საზოგადოებრივი მდგომარეობა, გულისხმობს სწორედ იმ პოზიტივისტური მიდგომების კრიტიკას და დეკონსტრუქციას, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებდა ამ პერიოდს და რაც გამოიხატა ისეთი მოაზროვნეების შემოქმედებაში, როგორებიცაა ნიცშე, ფროიდი, აინშტაინი.

ასეა თუ ისეა, სიტყვა „მოდერნი“ ეტიმოლოგიურად თანამედროვეს ნიშნავს. ის ლათინური *modi*-დან მომდინარეობს და წარსულის ტრადიციის საპირისპიროს აღნიშნავს. ეს სიტყვა შუა საუკუნეებში გაჩნდა, როდესაც ხელოვნებასა და აზროვნებაში ტრადიციული ღირებულებები და უფრო თანამედროვე მოსაზრებები ერთმანეთს დაუპირისპირდა. ამის შემდეგ სიტყვა „მოდერნი“ ყოველგვარ სი-ახლესთან, ექსპერიმენტთან და უშუალო წარსულისგან გარკვეულ გამიჯვნასთან გაიგივდა. ტერმინი „მოდერნიზაცია“ კი ცვლილებების პროცესს გულისხმობს, რომელთაც დასავლურ ცივილიზაციაში ტექნიკურმა პროგრესმა, ინდუსტრიის განვითარებამ და სოციალური თუ ბუნებრივი სამყაროს სხვადასხვა სფეროებში ცოდნის ზრდამ მისცა სტიმული. მოდერნიზმი, თანამედროვეობა, ანუ მოდერნის ეპოქა აღნიშნავს სოციალურ სინამდვილეს, რომელშიც მოდერნი დამკვიდრდა მოდერნიზაციის შედეგად.

მოდერნულობასა და მოდერნიზმს შორის სხვაობა, უპირველესად, მასობრივი მოხმარებისთვის გამიზნული ახალი ტექნოლოგიების უპირატესობას გულისხმობს. მოდერნულობა ნიშნავს ახალი ტიპის ტრანსპორტის გაჩენას, ახალ მედია საშუალებებს, ახალ მასალებს, ენერგიის ახალ წყაროებს. „ეს ყველაფერი „თანამედროვედ ყოფნის“ თვისობრივად განსხვავებული შეგრძნების წყაროდ იქცა. რა მიმართება აქვს მოდერნიზმს ამ ყველაფერთან? მოდერნიზმი არა მხოლოდ უბრალოდ ინსტინქტური რეაქციაა მოდერნულობაზე, მასში არა მხოლოდ აისა-

* უშუალო წარსულისგან იმიტომ, რომ, ვთქვათ, ალორძინების ხანის შემთხვევაში, იმდროინდელი მოღვაწეები ერთგვარად უპირისპირდებოდნენ წინამორბედ შუა საუკუნეებს, მაგრამ დიდად დავალებული იყვნენ შორეული ანტიკურობისგან.

ხება მოდერნულობა, არამედ უპირისპირდება კიდეც მოდერნულობას“ (როდრიგესი ... 2001: 13) ამ თვალსაზრისით საკმარისია გავიხსენოთ სწორედ მოდერნიზმის ხანაში მოღვაწე ისეთი თეორეტიკოსების ნააზრევები, როგორებიც არიან ადორნო, ჰორკჰაიმერი თუ ვალტერ ბენიამინი, რომლებიც მასობრივ კვლავწარმოებას სხვადასხვა მოტივით უპირისპირდებოდნენ.

მოდერნული საზოგადოების ძირითადი ნიშნებია: ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაციის მაღალი ხარისხი, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, თავისუფალი საბაზრო წარმოება, კონსტიტუციონალიზმი, ლიბერალური დემოკრატია, ინდივიდუალიზმი, სეკულარიზმი, რაციონალური აზროვნება.

სხვადასხვა თეორეტიკოსი მოდერნის ეპოქას ხედვის სხვადასხვა კუთხით ახასიათებს. მათი ნააზრევები მოდერნის ბუნებაზე მეტნაკლებად იგივეობრივია, გარდა მოდერნის ეპოქის დასასრულისა. მაგალითად, მარქსს მოდერნის მთავარ მახასიათებლად მიაჩნია კაპიტალისტური ეკონომიკა და, აქედან გამომდინარე, სოციალური კლასი. მოდერნის განმაპირობებლად ემილ დიურკჰეიმ აქცენტს აკეთებს ორგანული სოლიდარობის წარმოშობაზე. ვინრო სპეციალიზაციის მეშვეობით, ადამიანის დამოუკიდებელ ინდივიდად ჩამოყალიბებაზე და კოლექტიური მორალის შესუსტებაზე, რამაც საბოლოოდ ანომია გამოიწვია. გეორგ ზიმელი კი მოდერნისთვის ორგანულად მიიჩნევს ქალაქურ ყოფას და ფულად ეკონომიკას.

მოდერნულობისთვის დამახასიათებელი თვისებები პოლიტიკის სფეროში შემდეგნაირად აისახა: ჩამოყალიბდა ცენტრალიზებული ეროვნული სახელმწიფოები, რომელთა ფარგლებშიც, თავის მხრივ, ყალიბდება საკუთარი ინტერესებისთვის მებრძოლი სხვადასხვა სოციალ-პოლიტიკური მოძრაობა. პერიფერიისთვის უფრო ხელმისაწვდომი გახდა ხელისუფლება ცენტრში. შემოვიდა დემოკრატიზაციის ზოგიერთი ელემენტი. კულტურულ სფეროში ღირებულებითი ორიენტაციები შეიცვალა, საზოგადოებრივი ცოდნის და განათლების სეკულარიზაცია და პლურალიზაცია დაიწყო, განვითარდა მასმედია. პოსტრენესანსული ხანისთვის დამახასიათებელია მკვეთრად ფორმირებული იერარქიების მქონე ტრადიციული სოციალური წესრიგის გაგება. ეს ხანა უფრო მეტად დინამიური სოციალური და გენდერული მიმართებებით გამოირჩევა. ამიტომაც, თანამედროვე კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ახალი სოციალური ფორმაციები გაჩნდა და მამაკაცებსა და ქალებს შორის პატრიარქალური დამოკიდებულება თანდათანობით შეიცვალა. რელიგიური თვალსაზრისით, პოსტრენესანსული ხანისთვის დამახასიათებელია ტრადიციული საზოგადოე-

ბებისთვის აქტუალური რელიგიურობის შესუსტება. ეს უფრო მეტად საერო და მატერიალისტური კულტურაა.

„არსებობს მოდერნულობის განმარტების ორი ასპექტიც, რომლებიც შეგვიძლია გავაერთიანოთ „კულტურულის“ ცნებაში. პირველი შეეხება ცოდნის წარმოების და კლასიფიცირების საკითხს. თანამედროვე საზოგადოების აღმოცენებას თან ახლდა ახალი ინტელექტუალური და კოგნიტიური სამყაროს დაბადება, რომელიც თანდათან ყალიბდებოდა რეფორმაციასთან, რენესანსთან, მე-17 საუკუნის მეცნიერულ რევოლუციასა და მე-18 საუკუნის განმანათლებლობასთან ერთად. ევროპის ინტელექტუალურ და ზნეობრივ სამყაროში მომხდარი ეს ცვლილებები დრამატული აღმოჩნდა და მათ ხელი შეუწევს ისეთი თანამედროვე საზოგადოების ფორმაციას, როგორიცაა ადრეული კაპიტალიზმი ან ეროვნული სახელმწიფოების წარმოშობას. მეორე მხრივ, „მოდერნულობის ხანის ფორმაციები“ თანამედროვე სოციალური ანალიზის და იმ პოზიციის შედეგია, რომლის თანახმადაც ყალიბდება კულტურული და სოციალური იდენტობები, როგორც ფორმაციის პროცესის ნაწილები. აქ ვგულისხმობთ მიკუთვნებულობის შეგრძნებას, რაც ადამიანებს გარკვეულ „წარმოსახვით საზოგადოებაში“ უყრის თავს და სიმბოლური საზღვრების აგებას, რომლებიც განსაზღვრავს ვინ ეკუთვნის კონკრეტულ სივრცეს და ვინ – არა. საუკუნეების განმავლობაში, დასავლეთ ევროპელებს შორის „ქრისტიანობა“ ან „კათოლიკობა“ ითვლებოდა იდენტობის ერთადერთ საერთო ნიშნად. „ევროპელობა“, როგორც იდენტობა, თანდათან აღმოცენდა. ევროპაში თანამედროვე საზოგადოებების ფორმაციაში ნაგულისხმევი უნდა ყოფილიყო ენის, იმიჯების და სიმბოლოების შექმნა, რაც ამ საზოგადოებებს, როგორც „ერთობას“ წარმოადგენდა და მათ, საკუთარი სხვაობების მიხედვით, სხვებისგან გამიჯნავდა“ (ჰოლი 1996: 621).

ცნება „მოდერნიზმი“ აღნიშნავს ხელოვნებაში, მწერლობაში, კრიტიკასა და ფილოსოფიაში გარკვეულ პერიოდსა და ახალ ტენდენციებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს მე-20 საუკუნეში ადამიანების აზროვნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. მიჩნეულია, რომ ეს ტენდენციები (მათ შორის – ფრანგული სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი და პოსტ-იმპრესიონიზმი) უკავშირდება პარიზში ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებს“ („Les Fleurs du Mal“) გამოქვეყნებას 1857 წელს, რომელსაც დიდი სკანდალი მოყვა სექსის, დეპრესიის და თრობის შესახებ თემების გამო. რაც შეეხება მოდერნიზმის დასასრულს, ოქსფორდის ბრიტანული ლიტერატურის ენციკლოპედიის თანახმად, მოდერნიზმი 1939 წელისთვის სრულდება.

ამ შემთხვევაში ჩნდება კითხვის ნიშნები: ბევრი მოდერნისტი ავტორი 1950-60-იან წლებშიც აქტიურად მოღვაწეობს (ელიოტი, ფოლკნერი, პაუნდი, ბეკეტი და ა.შ.), თუმცა ისინი თავიანთი შემოქმედებისთვის მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს უკვე აღარ ქმნიან. ალბათ, უფრო მიზანშეწონილი იქნება, თუკი ჩავთვლით, რომ მოდერნიზმი სრულდება მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როდესაც მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იდეოლოგია კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება ხსენებული ომის შედეგების – ჰოლოკოსტის თუ ატომური კატასტროფის გამო.

კონტექსტი და წინამორბედები. სააზროვნო თვალსაზრისით, ზოგადად, მოდერნიზმის განვითარებაზე დიდი გავლენა მოახდინეს დარვინის, მარქსის, ნიცშეს, ფროიდის, სოსიურისა და აინშტაინის ნააზრევმა.

თუკი მივიღებთ იმ მოსაზრებას, რომ ისტორიული კონტექსტი თუ გარემო გავლენას ახდენს მასში მიმდინარე საზოგადოებრივ-კულტურულ პროცესებზე და პირიქით, მაშინ უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ მოდერნიზმის ხანა ის ხანაა, როდესაც ფარდობითობის თუ ფსიქოანალიზის თეორიები ჩნდება. აქედან მომდინარეობს ლოგოცენტრიზმის რღვევის, ანუ პლურალიზმის ჩანასახები, უფრო მეტად გვიანდელ მოდერნიზმში, რაც პოსტმოდერნისტულ ხანაში წარმმართველ ტენდენციად იქცა. ამის გათვალისწინებით, გასაკვირი აღარაა, ერთი მხრივ, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არსებული ორიენტაციების მრავალფეროვნება და, მეორე მხრივ, სამყაროს სურათის ცვლილება და ხილული სინამდვილის ფარდობითობა, რაც იმდროინდელი ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი.

მოდერნიზმის პერიოდში კოლონიზატორულმა პოლიტიკამ ევროპას აზიური სამყარო გააცნო. ისინი ეზიარნენ ეგზოტიკური ქვეყნების კულტურას. ევროპა მოულოდნელად აქამდე მისთვის უცნობი ეგზოტიკური კულტურის გარემოცვაში აღმოჩნდა. ინგლისმა დაიპყრო ინდოეთი, რუსეთი აღმოსავლეთით აწარმოებდა ომებს. ამასთანავე, ევროპელი ადამიანის გონებაში დიდი გარდატეხა გამოიწვია მეცნიერულმა მიღწევებმა. ატომის გულის აღმოჩენამ სამყარო ძალიან დააპატარავა. მაგრამ ასტრონომიის განვითარებამ ადამიანებს დაანახა, რომ სამყარო, ამავე დროს, უსასრულოა. ამგვარი პარადოქსების გამო, სამყარო სრულიად გაუგებარი გახდა. ცდაზე დამყარებული მეცნიერებები სამყაროს ზუსტ სურათს ვერ თავაზობდნენ ადამიანს. გაირკვა, რომ მხოლოდ გონება არ არის მთავარი. ამ დროს ჩნდება აინშტაინის ფარდობითობის თეორია, რომელიც ამტკიცებს, რომ ამქვეყნად ყველაფერი ფარდობითია. ამიტომაც დაუპირისპირდა სიმ-

ბოლიზმი სინამდვილეს და ხელოვნების ისეთ მიმართულებებს, რომლებიც სინამდვილის ზუსტ ასახვას ითვალისწინებდა. სიმბოლისტებმა სინამდვილე სიმბოლოებით შეცვალეს. ისინი თვლიდნენ, რომ ყველა საგნის მიღმა დაფარული აზრი იმალებოდა; ყველა საგანს პირდაპირი მნიშვნელობის გარდა, ფარული აზრიც გააჩნდა. მათი აზრით, საგნების მსგავსად, თითოეულ სიტყვას ქონდა თავისი ფერი და მუსიკალური ჟღერადობა. ამავე დროს, სიზმრებმაც, როგორც სინამდვილის განსხვავებულმა ფორმამ, განსაკუთრებული სინამდვილე შეიძინა. მაღარმე და ბოდლერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ სიზმარს და წარმოსახვას. გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებშიც ხშირად ვხვდებით სიზმრის და წარმოსახვის თემას (მაგალითად, გალაკტიონის სტრიქონები: „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“).

მოდერნიზმის ხანის ხელოვნებისა და სააზროვნო სფეროს ფორმირებაზე დიდი გავლენა იქონია პირველი მსოფლიო ომის შედეგებმა. იტალიასა და დამარცხებულ გერმანიაში თავს იჩენს მილიტარისტული განწყობა.

ცხადია, ომის შედეგებმა, ისევე როგორც მეცნიერების უახლესმა მიგნებებმა, ახლებურად დააყენეს მორალის გაგება. აქტუალური გახდა მოსაზრება, რომ ბუნება მორალის გაგებისგან თავისუფალია; რომ სამყაროს ირაციონალური ძალები მართავს – როგორც ამაზე თავის დროზე ნიცშე მიუთითებდა. ამიტომაც უპირისპირდებიან მორალს, განსაკუთრებით ქრისტიანულ მორალს, რომელიც დამარცხებულის მორალია და შურისძიების გადავადების სტრატეგიას – რესენტიმენტს ითვალისწინებს. მისთვის ქრისტიანული სიყვარული სხვისი, მეორე ადამიანის მიმართ შიშის ნაყოფია. ნიცშეს თანახმად, ამგვარი მიდგომა სუსტებისთვისაა დამახასიათებელი. როგორც ბერტრან რასელი წერს ნიცშეს შესახებ, ის ინდივიდუალისტია და ცალკეული გმირების წამს. ამ გაგებითაც ნიცშეს თეორიების პოპულარობა გასაგებია მოდერნიზმის ინდივიდუალისტურ ხანაში. ნიცშესთვის ერთი დიდი ადამიანის ტრაგედია უფრო მეტია, ვიდრე მთელი ერის უბედურება. ნიცშეს თანახმად, „ქრისტიანობა უნდა გაიკიცხოს იმ ღირებულებების უარყოფისთვის, როგორიცაა „ღირსება, დაშორების პათოსი, დიადი პასუხისმგებლობა, რომელიც სიცოცხლით ტკობის ზღვრამდე მიდის, ცხოველური მშვენიერება, ომის და დაპყრობის ინსტინქტები, სწრაფვის, შურისძიების, რისხვის, მგრძნობელობის, რიკის და ცოდნის განდიდება“. ეს ყველაფერი კარგია და ყველა მათგანი ქრისტიანობამ უარყოფითად გამოაცხადა“ (რასელი 1945: 793). ნიცშე ქრისტიანობას დაუპირისპირდა იმიტომ, რომ ამ სწავლებამ, მისი თქმით, ძლიერი ადამიანების დამარცხება გადანწყვიტა. ნიცშე დასავლურ ლოგო-

ცენტრიზმს უპირისპირდება და მზერას აღმოსავლური აზროვნებისკენ მიაპყრობს, რაც შემდგომში მოდერნისტული აზროვნების დიდი ნაწილისთვის დამახასიათებელ თვისებად იქცევა – აღმოსავლეთისკენ სწრაფვა თუ აღმოსავლური მსოფლხედვის პრიორიტეტის აღიარება. ამიტომაც შემოდის ნიცშეს ფილოსოფიაში ზარატუსტრას სახე. ნიცშესეული „მორალი“ ავტორიტეტებისგან გათავისუფლებას გულისხმობს და ამიტომაც ეუბნება ზარატუსტრა მონათევებს: „გამშორდით და შემდეგ დაბრუნდით ჩემთან“. აქ, მარადიულობისა და მისტიურობის გაღმერთების სანაცვლოდ ენერგია და აბსურდია გაფეტიშებული – დიდი აფეთქების კვალად, რომელიც იმთავითვე თუ არ გულისხმობს, თეორიულად მაინც უშვებს სამყაროს მმართველი შემთხვევითი ძალების არსებობას.

1891 წელს ფრანგმა ფილოსოფოსმა ალფრედ ფულიომ თანამედროვე ფსიქოლოგიის ახალ აღმოჩენებზე დაყრდნობით, განაცხადა: „თანამედროვე ფსიქოლოგიამ წაგვართვა ერთიანი, შეუღწევადი და აბსოლუტური ავტონომიური მე-ს ილუზია“. არაცნობიერის აღმოჩენამ წამოჭრა ის ალბათობა, რომ ადამიანები სინამდვილეში ვერ მართავდნენ თავიანთ აზრებს და ქმედებებს. ხელოვანები ცდილობდნენ, ჰიპნოზურთან ახლო მდგომარეობამდე მიეყვანათ მაყურებლები/დამთვალიერებლები/მკითხველები. ასე რომ, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჩანდეს, მოდერნისტების, კერძოდ კი სიმბოლისტების, მიერ მატერიალური სინამდვილის უარყოფა და სიზმრების სამყაროს უპირატესობის აღიარება თითქმის მაშინ დაიწყო, როდესაც ემპირიული მეცნიერება ყოველდღიურ ცხოვრებაში ფანტაზიის მნიშვნელობაზე ალაპარაკდა. სიმბოლიზმმა ექსპერიმენტებს და აბსტრაქციას ახალი ესთეტიკური შესაძლებლობები გაუხსნა და ალტერნატიული სუბიექტური პოზიციებისთვის სივრცე შექმნა. მორალის ახლებურ გააზრებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, აგრეთვე, ფროიდის მოძღვრებამ და არაცნობიერის, როგორც ადამიანის ქმედებების თუ ნააზრვეის საფუძვლად აღიარებით, მისმა წინა პლანზე წამოწევამ, რაც ადამიანს, გარკვეულწილად, საკუთარ ქმედებებზე პასუხისმგებლობას თავიდან აცილებდა. მორალურ იმპერატივად ამ დროს შემოდიოდა „სუპერეგოს“ იდეა, რომელიც არაცნობიერის სტიქიურ იმპულსებს აბალანსებს.

მოდერნიზმი მსოფლიოში მიმდინარე გლობალური პროცესების გაფართოების ფონზე ვითარდებოდა. დასავლეთ ევროპული კულტურა უფრო და უფრო ქალაქური ხდებოდა და სულ უფრო შორდებოდა სოფელს, უფრო ინდუსტრიულ იერს იძენდა, ვიდრე აგრარულს. რელიგიის მნიშვნელობა ადამიანების ყოველდღიურ ცხოვრებაში იკლებდა და საერო ფუნქცია იზრდებოდა. პატრონაჟის სისტემა,

რომელიც იმ დროს ხელოვნებაში იყო გავრცელებული, მნიშვნელობას კარგავდა, რითაც ხელოვნები დამოუკიდებელი არჩევანის უფლებას მოიპოვებდნენ. მათი საქმიანობა აღარ მოითხოვდა ეკლესიის თუ სახელმწიფოს მესვეურთა ხოტბას, რომლებიც წინათ ხელოვნებს ნამუშევრებს უკვეთდნენ. „ხელოვნებას უნდა მოეხერხებინა, რომ ახალი კაპიტალისტური სისტემის პირობებში ფუნქცია შეენარჩუნებინა. ამიტომაც ხელოვნები ექსპერიმენტებს მიმართავდნენ და მათი ხელოვნება უფრო მეტად პერსონალურობის, ინდივიდუალიზმის დაღს ატარებდა. ამიტომაც იქცა იმ პერიოდის სლოგანად „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“. მოდერნისტები საკუთარ თავს „ავანგარდისტებად“ მოიხსენიებდნენ, რადგანაც თვლიდნენ, რომ დროს უსწრებდნენ და ისტორიული საზღვრების მიღმა იყვნენ“ (ბარეტი 1997: 20-22). მაგალითად, სიმბოლიზმი აკადემიური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ წესრიგს, სიცხადეს და იერარქიულობას დაუპირისპირდა და კონცენტრირებული იყო რეპრეზენტაციული ფორმის ექსპერიმენტულობასა და ინდივიდუალურ მგრძნობელობაზე. ისინი ენის და ფორმის მგრძნობელობით დონეზე წვდომას აქცევდნენ ყურადღებას. ამ დროს ესთეტიზმს ანტიესთეტიზმი დაუპირისპირდა, ხელოვნებას – ანტიხელოვნება. განსაკუთრებით ეს იწყება ექსპრესიონიზმიდან. როგორც ამბობენ, ექსპრესიონიზმი ყვირილის ხელოვნებაა. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ მიმდინარეობის დასაწყისი უკავშირდება ედვარდ მუნკის ნახატის, „ყვირილის“ (1893) შექმნას. ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი კრიტიკოსი, ავსტრიელი მწე-რალი ჰერმან ბარი ამ მიმდინარეობის შესახებ წერდა: „არასდროს არ ყოფილა ასეთი დრო; საშინელებით, მომაკვდინებელი შიშით შეპყრობილი დრო. არასდროს არ ყოფილა სამყარო ასეთი მკვდარივით მდუმარე. არასდროს არ ყოფილა ადამიანი ასეთი უსუსური. არასდროს არ ყოფილა ის ასეთი დაშინებული. არასდროს ყოფილა სიხარული ასეთი მკვდარი. გასაჭირი ღრიალებს, ადამიანი საკუთარ სულს უხმობს, დრო გასაჭირის გამომხატველ ღრიალად იქცევა. ხელოვნების ღრიალი წყვდიადში უერთდება ამ ყველაფერს. ეს ღრიალი დახმარებისკენ მოწოდებაა, ის სულს უხმობს. ეს არის ექსპრესიონიზმი“ (ბოიდი 1925: 236). 1914-18 წლების ომი ნამდვილ ტრაგედიად იქცა. ბევრი ხელოვანი ომმა იმსხვერპლა, ბევრმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ომის შემდეგ, გადარჩენისთვის ბრძოლის დრო დადგა. ადამიანებს მომავლის ეშინოდათ. ექსპრესიონიზმი თვით ცხოვრებაა, რომელსაც არავითარი კანონზომიერება არ გააჩნია და სტიქიურობით ხასიათდება. ექსპრესიონისტები ხშირად უარყოფენ საყოველთაოდ აღიარებულ სილამაზეს და უპირატესობას სიმახინჯეს, დეფორმაციას, ავადმყოფურობას ანიჭებენ.

თითოეული ადამიანის მიერ დანახული სამყარო მნიშვნელოვანი გახდა. სიმბოლისტიკისთვის, ისევე როგორც, ზოგადად, მოდერნისტიკისთვის საკუთარი ინდივიდუალობის გამოხატვა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო. ამგვარი „ეგომანია“, ერთი მხრივ, გენიალობასთან იყო გაიგივებული და, მეორე მხრივ, ჰიპერტროფირებული „მე“-ს გაგებასთან. ნარატივის დონეზე, ამ შემთხვევაში იგულისხმება ისიც, რომ რეალისტურ ნაწარმოებებში მთხრობელი, რამდენადაც ის „ობიექტურად“ აღწერდა მოვლენებს, მასში სუბიექტივიზმი ნაკლებად ვლინდებოდა, მოდერნისტული სუბიექტივიზმის და ჰიპერტროფირებული „მე“-ს საპირისპიროდ. ამ „ეგომანიის“ საწყისებს შეგვიძლია მივაკვლიოთ რომანტიზმშიც. რომანტიზმი მიზნად ისახავდა ადამიანის გათავისუფლებას საზოგადოებრივი პირობითობებისა და მორალისგან. როგორც ბ. რასელი წერს, „ქრისტიანობამ გარკვეულ წარმატებას მიაღწია „მე“-ს მოთვინიერების საქმეში. მაგრამ ეკონომიკურმა, პოლიტიკურმა და ინტელექტუალურმა მიზეზებმა ეკლესიის წინააღმდეგ ამბოხი განაპირობა, ხოლო რომანტიზმმა ამბოხი მორალის სფეროში გადაიტანა. ახალი, არაფრით შეუზღუდავი „მე“-ს გაფართოებამ საზოგადოებრივი თანამშრომლობა შეუძლებელი გახადა და მისი მიმდევრები ანარქიის ან დესპოტიზმის ალტერნატივის წინაშე აღმოჩნდნენ. პირველ ხანებში, ეგოიზმი ადამიანებს სხვებისგან მამობრივი სიტბოს გამოხატვის მოლოდინს აიძულებდა. მაგრამ, როგორც კი უკმაყოფილოდ აღმოაჩინეს, რომ სხვებსაც გააჩნიათ საკუთარი „მე“, სიტბოსკენ სწრაფვის განბილებული სურვილი სიძულვილად და ძალადობად იქცა“ (რასელი 1945: 793).

მოდერნისტიკები უპირისპირდებოდნენ წინა ეპოქებში გაბატონებულ ფორმებსა და ნარატივებს – მაგალითად, წერტილოვან პერსპექტივას მხატვრობაში, ტონალურობას მუსიკაში, ე.წ. „რეალისტურ“ თხრობას. „არსობრივად, ნიცშესთვის, ისევე როგორც რემბოსთვის, არა მხოლოდ ფილოსოფია, არამედ მთელი ცხოვრება უნდა შეიცვალოს რადიკალურად. ამ რადიკალური კრიტიკის დროს, ფილოსოფიამ თავისი საფუძვლისეული ვარაუდების, განსაკუთრებით კი ჭეშმარიტების გადაზრება უნდა დაიწყო (ბრედშო, დეტმარი 2007: 12). საგულისხმოა იური ლოტმანის თეორია კულტურაში დაქარბებული, სიახლისმომტანი აფეთქებითი პროცესების შესახებ, რომლის პრაქტიკულ გამოვლინებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ მოდერნიზმის ისეთი ნიშან-თვისება, როგორიცაა ძველის უარყოფის და ახალი მსოფლხედვის ფორმირება (რაც განსაკუთრებით ცხადად ფუტურიზმში აისახა). ამ გაგებით, მოდერნიზმი იწყებს დესემიოტიზაციის პროცესს, რომელიც სხვადასხვა ქვეყანაში განსხვავებული ტენდენციების პრიმატით მიმდინარეობს.

მოდერნისტ მწერლებს და ხელოვანებს (ვთქვათ, ჯოისს ან პიკასოს) სამომხმარებლო საზოგადოებაში, თავიანთი ხელოვნების სახელით, დიდი ძალისხმევა ჭირდებოდათ თვითდამკვიდრებისთვის. მათთვის ამოსავალი პრინციპი იყო ფორმათა განახლება და ექსპერიმენტები. ამიტომაც ისინი ერთიანდებოდნენ მცირე ჯგუფებად და მოძრაობებად (დადა, ფუტურიზმი, სიურეალიზმი, ა.შ. ან ქართულ სინამდვილეში – „ცისფერყანწელები“ და კაფე „ქიმიერიონის“ პოეტთა და ხელოვანთა წრე). ისინი ფართო საზოგადოების გემოვნებას დუელში იწვევდნენ. მოდერნიზმს ხშირ შემთხვევაში თან ახლდა ეპატაჟის ტენდენცია. ეს კარგად ჩანს 1912 წლის რუსი ფუტურისტების მანიფესტში „სილის გაწვნა საზოგადოებრივი გემოვნებისთვის“. ორტეგა ი გასეტი თავის ნაშრომში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ წერდა, რომ მასები ყოველთვის დაუპირისპირდებიან მოდერნულ ხელოვნებას და მათთვის ის ყოველთვის გაუგებარი დარჩება, ვინაიდან მოდერნისტული ხელოვნება მასობრივი ადამიანისთვის მიუღებელ მოსაზრებებს ეფუძნება.

ორტეგა ი გასეტი თანამედროვე ხელოვნების შემდეგ ტენდენციებს ჩამოთვლის: ხელოვნების დეჰუმანიზაცია; ნაცნობი ფორმების უგულვებელყოფა; ხელოვნების ნიმუშის, როგორც წმინდად ხელოვნების ნიმუშის აღქმა; ხელოვნებაში თამაშის და ირონიის საწყისის აქტუალიზება, რაც კიდევ უფრო საგრძნობი ხდება პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში.

მემკვიდრეობა. მოდერნიზმის ეპოქამ, გამოსახვის ფორმათა რადიკალური გადახალისების მიუხედავად, მაინც არ დაკარგა განმანათლებლობის იდეალებისა და ლოგოცენტრიზმის პრინციპებისადმი ერთგულება, კერძოდ, გრანდიოზული პროექტების განხორციელებისადმი სწრაფვა. მოდერნისტების თეორიებისთვის კვლავაც აქტუალური რჩებოდა ბინარული ოპოზიციების არსებობა. მოდერნიზმის ხანის გრანდიოზული პროექტებიდან შეგვიძლია გავიხსენოთ ფუტურიზმის პროექტი, რომელიც თავისთავად გრანდიოზული იყო და რომელიც, თავისი არსით, გაცდა ხელოვნების საზღვრებს.

მოდერნიზმი, თავისი არსით, ნეობაროკალური მოვლენაა, სადაც სამყაროს ძველი სურათის რღვევასთან და ახლის დასაწყისთან გვაქვს საქმე. ახალი, რაციონალისტური ხანის დადგომამდე, ბაროკოსეული მელანქოლია მოდერნიზმისეულ მელანქოლიას გავს. ასეთ დროს, ირაციონალურის ზედაპირზე გამოტანა, გონების საზღვრების მოსინჯვა, გაუცხოება თან ერთვის სიამოვნების შეგრძნებას. ბაროკოსთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობების შეთანხმება, სუბიექ-

ტურობის სიჭარბე, დუალიზმი, როგორც ხელოვნების ისტორიკოსი, ერვინ პანოფსკი ამბობს, არსებითად „მოდერნულია“ (პანოფსკი 1997: 88). მის თანახმად, მოდერნულობისთვის დამახასიათებელი მელანქოლია ადამიანის და ბუნების, გონებასა და გრძნობას შორის დაშორებამ, სუბიექტურობის დაშლამ, დაკარგული ჰარმონიისა და ტრანსცენდენტურობის მიმართ იმედგაცრუებამ განაპირობა. ბაროკოს მსგავსება მოდერნისტულ მიმდინარეობათაგან განსაკუთრებით ექსპრესიონიზმში და, ნაწილობრივ, სიმბოლიზმში* იკვეთება.

გარკვეულწილად, მოდერნიზმი რომანტიზმის მემკვიდრეა. „თუკი, განმარტების თანახმად, კლასიკური ტრადიცია გულისხმობს იმას, რომ მასში ავანგარდისტული ძალის ნატამალიც არ არის, რომანტიზ-

* გალაკტიონის პირველი კრებულის თვითონ სათაურიც კი – „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, ერთი მხრივ, სწორედ რომანტიკული ასოციაციითაა გაჯერებული. ამ მხრივ შეგვიძლია გავიხსენოთ ჯონ კიტსის პოემა „იზაბელი ანუ ქოთანი რეჰანიტ“, სადაც ინგლისური რომანტიზმის ესთეტიკის კვალად, სიყვარულის და სიცოცხლის დასაბამად სიკვდილია მიჩნეული. მეორე მხრივ კი, თავის ქალის სიმბოლო ბაროკალურ ესთეტიკას და ჩრდილოური ბაროკოს ხანის მხატვრების ნატიურ-მორტეს უკავშირდება (სტეფენიკი, ჟაკ დე გეინი და ა.შ.). აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ ჰანს ჰოლბაინის „ელჩები“, სადაც თუკი ჩონჩხის ანამორფულ გამოსახულებას დავაკვირდებით და გაგვარჩევთ, მაშინ სრულიად გაურკვეველი გახდება ტილოზე გამოსახული; და პირიქით, თუკი ტილოზე გამოსახულს დავაკვირდებით, მაშინ ჩვენი აღქმის მიღმა დარჩება ჩონჩხის ანამორფული გამოსახულება.

ყანები, როგორც ფორმა, მოდერნისტულია, თავისი დახრილობით და „პოზით“, როგორც გუდიამპოლთანაა. ყანის ირონიული კონოტაცია უკვე გვიანდელი პერიოდის უნდა იყოს, როცა ყანნი პროფანიზდა საბჭოთა ხანაში. საგულისხმოა ყანნის დახრილი ფორმის შედარება „გადაზნეულობის“ ესთეტიკასთან: „ქართული სიმბოლიზმისა და ბაროკოს ინტერტექსტობრივი ველის თანხვედრის კიდევ ერთი თავისებურება ისაა, რომ ფუტურისმიისაგან განსხვავებით (რაც იმთავითვე ჩანს „H2SO4“-ის თუნდაც ზედაპირულად გადათვალთვალებისას), რომელიშიც სწორი ხაზებია კანონიზირებული, ბაროკოსა და ქართული სიმბოლიზმის დინამიურ ფარგლოს სემიოზისის პროცესში უპირატესობა ზევულ ტრექტორიებს, სასრული ფორმიდან გაღწევის ილუზიის შემქმნელ დრეკად და გადაზნეილ ფორმებს ენიჭება:

გალაკტიონი: „თეთრ თოვლის ქვეშ სიზმრებს ნაჰყვამ მთის გრეხილი, უხმო შორი“ („თეთრ თოვლის ქვეშ“, „საუკუნეთა შორი გრეხილი“ („ზვირთები რბიან“); „წელს გადაიწვეს ხელი მინაში“ („გადია“); „ქარით გადაზნეილი“ („დალამდება ტყეში ოდეს“); „მას იტყვობდა ელვითა რკალი“ („გრიგალი“); „ყელი მელანდება გადასაკონელი“ („სალამო სივლად“); „მე მისი წელი მეგონა თლილი ვენერას წელი“ („გრიგალი“), „მას საქართველომ გადაუზნეა / ვერხვები შორი ალაზანისა“ („სტიროდა სული“), „ოდეს მკვლელი შეღამებით / ალვად გადიზნიქები“ („მწარე იავანანა“), „ოჰ, ნეტავი არ შეიხეობდეს / გადაზნეილი სიზმრების წელი“ („ალეგბი თოვლში“), „ისევ ედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ („დგება შემოდგომა“), „მსოფლიო ქაოსებს მზემ გადაუზნეა / მსოფლიო შურისა და ნიშის საგები“ („კოსმიური ორკესტრი“), „სიმღერა სულით ემშვიდობება / გადამწკრივებულს ზღვის კენწეროებს“ („ყანები“), „ხიბლავდა გარემუმოს მინდვრების გადასოსნება“ („ეს გრიგალია სიახლის“). გეომეტრიული ხაზების ნაშლისა და გრეხილი ხაზებისკენ გამოვლენილი ეს სწრაფვა ორნამენტალიზების პრინციპია, ოღონდ არა ორნამენტის განთავსება საგანზე, არამედ საგნის ორნამენტალიზება“ (ი. კენჭოშვილი. ქართული მოდერნიზმის ინტერტექსტი, სჯანი, XVI, 2015).

მი – გარკვეული თვალსაზრისით და გარკვეულწილად – პოტენციური ავანგარდიზმია“ (პოჯოლი 2011: 52). ამაში უდავოდ იგულისხმება ტრადიციულ, აკადემიურ გემოვნებასთან დაპირისპირება, რაც მარ-თლაც აერთიანებს ამ ორი მიმართულებას.

მოდერნიზმი რომანტიზმისეულ პიროვნების თვითშეფასების აბსოლუტიზაციას უახლოვდება და ამიტომაც მოდერნიზმისეული ადამიანი, როგორც პიროვნება მოწყვეტილია საზოგადოებას – რაც რომანტიზმისთვისაც დამახასიათებელია. მოდერნიზმში მხატვრული სისტემის ამოსავალი ადამიანის სრული გაუცხოებაა. ეს, რასაკვირველია, უპირატესად სიმბოლიზმსა და ექსპრესიონიზმზე ითქმის. სუბიექტის აბსოლუტიზაციის გარდა, რომანტიზმს და მოდერნიზმს ხელოვნების გარე სინამდვილიდან მოწყვეტა (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჭეშმარიტების ძიება ხილული სინამდვილის მიღმა) და ფანტაზიის უპირატესობა ახასიათებს. „მოდერნიზმსა და პოსტკლასიკურ ფილოსოფიაში რომანტიკული ირონია ცნობიერების სამყაროსგან აბსტრაგირების საშუალებად იქცევა. სუბიექტური თვითჩაღრმავება და სოციალური სინამდვილისგან გარიდება კულტურული ელიტიზმის არსებით ნიშნად წარმოგვიდგება – იმ სულის არისტოკრატიზმის, რომელიც მხოლოდ საკუთარი თავისადმია მიმართული და ცნობიერების საკუთარი ჰორიზონტებითაა მოხიბლული“ (პიგულევსკი 2002: 49). ავანგარდული მიმართულებების, განსაკუთრებით ფუტურიზმის შემთხვევაში, იდეის დონეზე მაინც, ხელოვნების ცხოვრებაში შეჭრის მცდელობა იყო – თუმცა არც რომანტიზმის ყოფითი ტექსტებისთვისაა უცხო ცხოვრების წესისა თუ ნორმების გარდაქმნისკენ და ერთგვარი თამაშისკენ სწრაფვა (საკმარისია გავიხსენოთ ბაირონის, პუშკინის, ლერმონტოვის თუ ბარათაშვილის არტისტიზმით გაჯერებული ქცევა).

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

მოდერნიზმის ერთ-ერთი ადრეული გამოვლინება – სიმბოლიზმი – რომანტიზმის ხაზს აგრძელებს, როდესაც ადამიანში მეორე „მე“-ს ხედავს, ან როდესაც ადამიანს უცხო სამყაროში გადაისვრის. როგორც ბოდლერი ამბობდა, „ყოველ ადამიანში, ყოველ წუთს არის ორი ერთდროული მისწრაფება, ერთი ღმერთისკენ, მეორე სატანისკენ. მონო-დება ღმერთისკენ როდესაც სულიერება არის ამალღების სურვილი; სა-

ტანას მოწოდება როდესაც ცხოველობა არის დაცემით ტკობა“ („ჩემი გაშიშვლებული გული“). სამართლიანად შენიშნავს თუნდაც ექსპრესიონიზმსა და რომანტიზმს შორის კავშირზე ვალერიან გაფრინდაშვილი: „უეჭველია აგრეთვე ექსპრესიონისტების კავშირი „გრიგალისა და ამბოხების გენიალურ ჭაბუკებთან“. ეს ეპოქა „Sturm und Drang“-ის იყო ერთი სახე რომანტიზმისა და მას ეკუთვნოდნენ თავის ახალგაზრდობაში შილერი („ყაჩაღები“) და გოეტე („ვერტერი“), ჰენრიხ კლაისტი და ლენცი. „გრიგალის და ამბოხების“ პერიოდთან და განსაკუთრებით შილერთან ექსპრესიონისტებს დიდი კავშირი აქვთ. მათი კულტი რევოლუციის და კატასტროფის, მათი მორალური პათოსი, თითქოს აღდგენაა შილერისა და რომანტიზმის პირვანდელ რევოლუციური ხანის, როცა მისი აჯანყება ძველი ლიტერატურისა და ცხოვრების წინააღმდეგ იყო თავშეუკავებელი და უსაზღვრო... მათი პესიმიზმი არის გამოწვეული იმ დამარცხებით, რომელიც ნახა გერმანიამ უკანასკნელ ომში. ბევრი ამ პოეტებიდან კიდევაც დაიღუპა ამ ომში (ივან პოლოლი, ალფრედ ლიხტენშტეინი და სხვები) და მათი ლექსები რეკვიემა“.*

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

მოდერნიზმის ხანაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს არაცნობიერი, რომელიც, როგორც ფროიდი ამბობს, ადამიანების ქმედებებს უდევს საფუძვლად. მაშასადამე, ადამიანის ქმედებების განმსაზღვრელი ცნობიერება კი არ ყოფილა, როგორც ეს აქამდე მიაჩნდათ, არამედ არაცნობიერი, რაც, გარკვეულწილად, მორალური რელატიურობის საკითხსაც აქტუალურს ხდის, ნიცშეს მსგავსად. მეორე

* ვალერიან გაფრინდაშვილი. „ექსპრესიონისტული ლირიკა“. ჟურნალი „მნათობი“, № 2, ტფილისი, 1924.

მხრივ კი, ფროიდისეული ცნობიერის და არაცნობიერის ოპოზიცია მარქსისეულ თეორიას მოგვავსებს ბაზისის და ზედნაშენის შესახებ, სადაც ბაზისი (ეკონომიკური ბაზისი) განსაზღვრავს ყველაფერ დანარჩენს (სოციალური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური სისტემები), რაც უტილიტარიზმის ნიშნებს ატარებს. უტილიტარულის პრიმატი განმანათლებლობის ხანიდან მომდინარეობს, როდესაც მე-18 საუკუნის ლიტერატურაში ჩნდება ახალი გმირი, რომელსაც იდეოლოგია კი არ ამოძრავებს და სამყაროს რაიმე იდეალს კი არ სახავს და მათთვის იბრძვის, არამედ ის საშუალო ფენის წარმომადგენელი, ჩვეულებრივი ადამიანია, რომელსაც არ აქვს დიდი მიზნები და მოთხოვნები სამყაროსადმი. ესაა არსება, რომელიც ადამიანის ნიშნებს ატარებს, სოციალურ ცხოვრებაში მონაწილეობს, მაგრამ ბოლომდე არ არის ადამიანი. სულიერი სფერო მეორე პლანზე ან საერთოდ არ არის. ამ მხრივ ის უპირისპირდება წინამორბედ სარაინდო კულტურას, რომელიც სულიერ ფასეულობებს ანიჭებდა უპირატესობას. მაგრამ სოციალური ცხოვრება შეიცვალა და სარბიელზე გამოვიდნენ ადამიანები დაბალი ფენიდან, რომელთათვისაც მატერიალური ფასეულობები მნიშვნელოვანი იყო. მე-18 საუკუნეში აღმოჩნდა, რომ ეს მაღალი ფენები არ იმსახურებენ ნდობას, როგორსაც ადრე. ამ დროს სწორედ დაბალი ფენა ქმნის ამინდს. ის, ვინც ადრე მომხმარებელი იყო, წინა პლანზე გამოდის. მასობრივი კულტურის ნიშნების გაჩენაც სწორედ აქ შეინიშნება. უფრო ადრეც კი, მე-17 საუკუნეში შექსპირი ამ ფენისთვის წერს პიესებს. ამ დროს მართალია მათთვის იქმნებოდა ეს პიესები, მაგრამ მათ გემოვნებაზე არ იყო ორიენტირებული ლიტერატურა. ამ ყველაფერს კი ნაწილობრივ საერთო აქვს იმასთან, რაც სტალინის მმართველობის შემდგომ საბჭოთა სინამდვილეში სოცრეალიზმის სახელითაა ცნობილი, როდესაც საჭირო აღარაა ძლიერი გმირის კულტი და როდესაც იქმნება მასებზე ორიენტირებული ლიტერატურა.

მოდერნისტული დაჯგუფებები. მოდერნიზმი პლურალისტური მოვლენაა. მოდერნიზმის ანტიმიმეტურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც შეგვიძლია გამოვყოთ ორი პოზიცია – **კონტემპლაციური**, რომელიც უფრო მეტად ინტროვერტულია და საგნების გულისგულის წვდომისკენაა მიმართული; და **აქტიური** (მაგ., ექსპრესიონიზმი), რომელიც ახალი სამყაროს მშენებლობაზეა ორიენტირებული. კონტემპლაციური პოზიციის ნიმუშია სიმბოლიზმი, რომელიც „უპირისპირდება დამოძღვრას, დეკლამაციას, ყალბ მგრძნობელობას, ობიექტურ აღწერას. ის ცდილობს იდეას ალქმად ფორმა შესძინოს...“ (მორეასი. სიმბოლიზმის მანიფესტი) და საგნებსა და პირველად იდეებს შორის

ფარული კავშირი გამოავლინოს. ხილული სამყარო იმდენად არის ფასეული, რამდენადაც ის აირეკლავს იდეალურ სამყაროს.

ევროპული სიმბოლიზმი,* მალარმეს, ვერჰარნის, უაილდის თუ რილკეს სახით, სამყაროს წინარე ეპოქისთვის დამახასიათებელ სამყაროს ხედვასა და „კლასიკურ“ მორალს დაუპირისპირდა. მისი რეაქციონერული მიმართება და ანტაგონიზმი უშუალო წარსულისადმი სწორედ იმ ჰერმეტიულობაში ვლინდებოდა, რაც მათ შემოქმედებას ახასიათებდა. არის ამაში გარკვეული სექტანტური პოზიცია, რაც, ალბათ, ნაკლებად იყო თავდასხმა თავდაცვის სახელით, არამედ უფრო ბრავირება იყო საკუთარი გამორჩეული ინდივიდუალობით. ეს ყველაფერი, ცხადია, მოდერნისტების გარეგნობაშიც ვლინდებოდა. ამისთვის საკმარისია გავიხსენოთ მაიაკოვსკის ყვითელი შარფი, თეოფილ გოტიეს წითელი ჟილეტი თუ ოსკარ უაილდის მწვანე მიხაკი, რომელიც თავისი ექსცენტრულობით და მასობრივი გემოვნების მიმართ დაპირისპირებით, უდავოდ, გაგვახსენებს ტიციან ტაბიძის აქსესუარს – წითელ მიხაკს. მოდერნისტული ანტითეზა მამების თაობის თეზის მიმართ სწორედ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებასა და ამბოხში გამოიხატა. იმავდროულად, მოდერნისტი ხელოვანები ცდილობდნენ თავი დაეღწიათ იმ ტრადიციული, მათთვის მოცემული ინდივიდუალობისთვის და ეძებნათ ახალი ტიპის ინდივიდუალობა. აქედან მოდის მათი ექსცენტრიზმიც და არაცნობიერის პრიმატი, რადგან არაცნობიერში ეძებენ მათი ინდივიდუალობის წყაროს.

მოდერნიზმის იერსახე მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა, აგრეთვე, დარვინმა. სწორედ დარვინის ნააზრევის კვალი იკითხება ბუნებრივი გადარჩევის, ომის და ახალგაზრდების უპირატესობის აღიარების თვალსაზრისით („ჩვენ აღარ გვსურს წარსულის ცნობა, ჩვენ, ახალგაზრდა და ძლიერ ფუტურისტებს!“ – Filippo Tommaso Marinetti “Fondation et Manifeste du Futurisme” Le Figaro 1909; მთარგმნელი: ნოდარ ლაღარია), ისევე როგორც ნიცშეს კონცეფცია ძლიერი ადამიანის, ზეკაცის შესახებ კიდევ ერთი დაჯგუფების – ფუტურიზმის კონცეფციაში, რამდენადაც დარვინის თეორია ბუნებრივი გადარჩევის შესახებ და ომის, როგორც სამყაროს განმმედი მოვლენის გაიდეალება ფუტურისტებთან. იგივე მოსაზრება გულისხმობს ახალგაზრდობის პრიმატსაც – ვინაიდან ომი, მებრძოლი ადამიანი, ჯარისკაცი ახალგაზრდების ჩართულობას გულისხმობს.

* საგულისხმოა, რომ რუსულმა სიმბოლიზმმა, ევროპულისგან განსხვავებით, მკვეთრად გამოხატული რელიგიური ელფერი შეიძინა. ამ მხრივ, ქართულსა და რუსულ მოდერნიზმს შორის კავშირზე ნაკლებად შეიძლება საუბარი – თვითონ ქართველი და რუსი მოდერნისტი ავტორების პირადი მეგობრობის მიუხედავად.

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

ფუტურისტები, უპირველესად, კლასიკურ ესთეტიკასა და მორალს დაუპირისპირდნენ. იქნებ წარსულთან, მამების თაობასთან კავშირის სრულ წყვეტაზე პრეტენზიას გულისხმობენ, როდესაც ფუტურიზმს და ფროიდის ნააზრევის კავშირზე მიუთითებენ (მაგაროტო 1982: 203).

სიმბოლისტიებისეული ინდივიდუალობისგან განსხვავებით, ფუტურისტების ინდივიდუალობა გულისხმობდა მომავლის მშენებლობას, კოლექტივისტურ მიზანს და, იმავდროულად, უარყოფდა საზოგადოების გემოვნებას და მასობრიობას. ეს ფუტურიზმის ერთ-ერთი პარადოქსია. ამის გარდა საგულისხმოა ფუტურისტების დაპირისპირება მუზეუმების და კლასიკური ხელოვნების მიმართ: „ჩვენ გვსურს გავანადგუროთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები და ყველანაირი აკადემიები, გვსურს ბრძოლა მორალიზმის, ფემინიზმისა და ყოველნაირი ოპორტუნიტული თუ უტილიტარული სიმბდალის წინააღმდეგ“ (მარინეტი 1909).

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

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

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

ფუტურისტებისთვის სინამდვილე ხელოვნების ნიმუშის შექმნის მასალად აღიქმებოდა. „ხელოვნების თანამედროვე კონცეფცია, რომელიც მასალის ფლობას გულისხმობდა, იმავდროულად სამყაროზე ძალაუფლების მოპოვების მოთხოვნასაც შეიცავდა. ეს ძალაუფლება არ ცნობდა არავითარ შეზღუდვებს და მას ვერავითარი არახელოვნებისმიერი ძალაუფლება ვერ გაუწევდა კონკურენციას, ვინაიდან კაცობრიობა და თითოეული ადამიანის ფიქრი, მეცნიერება, ტრადიციები, ინსტიტუციები და ა.შ. გამოცხადდა, როგორც არაცნობიერის მიერ დეტერმინირებული და აქედან გამომდინარე, მთლიანად სახელოვნებო გეგმის თანახმად რესტრუქტურისაციას ექვემდებარება.. საბჭოთა ხელისუფლების ადრეულ წლებში ავანგარდი არა მხოლოდ ისწრაფოდა არტისტული პროექტების პრაქტიკაში განხორციელებისკენ, არამედ, ასევე, გარკვეული ტიპის ესთეტიკურ-პოლიტიკურ დისკურსსაც აყალიბებდა“ (გროისი 2011: 21). ის, რასაც ბორის გროისი საბჭოთა ავანგარდის პოლიტიკური დისკურსის შესახებ ამბობს, შეიძლება თავისუფლად გავრცელდეს იტალიურ ფუტურიზმზეც. იტალიური ფუტურიზმიც აშკარა პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდა, მით უმეტეს იმის გათვალისწინებით, როცა ომი „მსოფლიო ჰიგიენად“ გამოაცხადეს. ცხადია, ამგვარი „ჰიგიენა“ სამყაროს ერთ ნაწილს გამორჩეულებად განიხილავდა და დანარჩენს – მსხვერპლად; ისევე როგორც რუსული ფუტურიზმის შემთხვევაში – ახალი სამყაროს მშენებლობა დემიურგისთვის უზომო ძალაუფლების მინიჭებას გულისხმობდა (რაც განხორციელდა კიდეც სტალინის პიროვნებაში). მარინეტიმ შეძლო ფუტურისტების ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატის – ცხოვრების ხელოვნებად გარდაქმნის განხორციელება. რასაკვირველია, იყო ამაში ერთგვარი თამაშის ასპექტი (თამაშის, როგორც მამის წინააღმდეგ ამხედრებული ბავშვის სტრატეგია).

რუსული ფუტურიზმის პოლიტიკური ანგაჟირებულობა საბჭოთა დიქტატურის თანმხლები მოვლენაა. რუსულ ფუტურიზმს, მის თეო-

რიულ საფუძვლებს, ზურგს უმაგრებდა რუსული ანარქიზმი და მისი მამამთავრების – ბაკუნინის და კროპოტკინის ნააზრევნი – მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ანარქიზმი უფრო მასებზე და არა ინდივიდზე იყო ორიენტირებული, მაშინ როცა რუსული ფუტურზმი, პირველ ეტაპზე უფრო მეტად ინდივიდუალისტების ჯგუფის თვითგამოხატვის ფორმად შეიძლება მივიჩნიოთ.

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

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

ფუტურისტების სწრაფვა ახალი სამყაროს შენებისკენ, თავისი მილიტარისტული დისკურსით, სულ მალე განხორციელდა. „ოღონდ ამ პროგრამის ავტორი არა როდჩენკო და მაიაკოვსკი კი არ ყოფილან, არამედ სტალინი, რომლის პოლიტიკურმა ძალაუფლებამ მათი სახელოვნებო პროექტის მემკვიდრედ აქცია“ (გროისი 2011: 34). ამის გათვალისწინებით, ნიშანდობლივია და სულ სხვა კონოტაციას იძენს ხლენიკოვის, მალევიჩის და კრუჩონიხის მისტერია „მზეზე გამარჯვება“, სადაც შავი კვადრატი პირველად გამოჩნდა და რომელიც პოსტაპოკალიფსური მზეა, რომელიც ახალი კულტურის დასაწყისს მოასწავებს, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი დაერქმევა.

თითქოს ფუტურისტების მილიტარისტულობაზე რეაქცია იყო ავანგარდის დადასტურებული მიმართულება, რომელმაც ევროპა და ამერიკა მოიცვა. პირველი დადასტურებული წარმოდგენა 1916 წლის 5 თებერ-

ვალს შედგა. ევროპელი ემიგრანტები ციურიხის „კაბარე ვოლტერში“ შეიკრიბნენ, სადაც ლექსებს კითხულობდნენ, მუსიკის თანხლებით. დადას დასაწყისი რუმინული წარმოშობის ფრანგ პოეტ ტრისტან ტცარას სახელს უკავშირდება, რომელმაც დაჯგუფებისთვის სახელი ლექსიკონში შემთხვევით ჩარჭობილი დანის საშუალებით მოიფიქრა – შემთხვევითი „არჩევანი“ ფრანგულ სიტყვა „დადაზე“ შეჩერდა, რაც ხის სათამაშო ცხენს, გადატანითი მნიშვნელობით კი ბავშვის ტიტინს ნიშნავს. დადაისტებმა მსოფლიო ძალადობისგან გათავისუფლების მიზნით, უპირატესობა ბავშვის ფსიქიკამდე დასვლას მიაანიჭეს. თუ ადამიანის გონება არ ივარჯიშებდა და მას მხოლოდ აბსურდული წინადადებები მიეწოდებოდა, დროთა განმავლობაში ის გაბათილდებოდა და მთელ დედამიწაზე ყველანი დიდი ბავშვები იქნებოდნენ. არის ერთგვარი მსგავსება დადაიზმის ინფანტილობასა და პრიმიტივიზმს შორის – ერთი მხრივ, როგორც პროტესტი მოწესრიგებული და გამოცდილებით მიღებული ფორმების მიმართ და, მეორე მხრივ, როგორც *tabula rasa* – ბავშვით სუფთა, რომელსაც ცნობიერებაში ცვლილება უნდა მოეხდინა – ოღონდ არა ფუტურისტებისეული „ახალი ადამიანის“ მსგავსი. ამ მხრივ საგულისხმოა ალდო პალაცესკის ლექსი, რომელიც მთავრდება ფრაზით: „მომეცი საშუალება, რომ გავერთო“ – ესეც ბავშვური დაპირისპირებაა დიდების „მოწესრიგებულ“ სამყაროს ხედვასთან. დადაისტებისთვის ცხოვრება აბსურდული იყო და ამიტომაც ხელოვანი სწორედ აბსურდულ ცხოვრებას ასახავდა.*

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

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

* შდრ. კონსტანტინე გამსახურდიას პერსონაჟი „დიონისოს ღიმილიდან“, რომელიც „ბნელმეტყველებს“, თუმცა ეს საბჭოთა კონტექსტში კიდევ დამატებით, ერთგვარი ოპოზიციური სტრატეგიის დატვირთვას იღებს გაბატონებული სისტემის, რეჟიმის წინააღმდეგ.

დადაისტებისთვის ომი ამბოხის ფორმად ვერ გამოდგება. მათ საკუთარ თავზე გამოცადეს ომის გამანადგურებელი შედეგები და ამიტომაც შეიძულეს ის. ისინი თავიანთი აბსურდის ესთეტიკით დაუპირისპირდნენ მილიტარისტულად განწყობილ ხელოვანებს. დადაიზმი, პრაქტიკულად, პროტესტი იყო, რომელიც ყველაფრის – პირობითობების, კულტურის და ესთეტიკური ნორმების უარყოფას ითვალისწინებდა. მათთვისაც მნიშვნელოვანი იყო თამაშის პრინციპი, ერთგვარი ინფანტილიზმი და *tabula rasa*, რასაც ფუტურიზმშიც ვხვდებოდით, თუმცა აქ ეს *tabula rasa* დესტრუქციული ახალი ადამიანის შექმნას კი არა, უფრო ბავშვის მსგავსი სისუფთავის პოზიციას გულისხმობდა. თავისი ნიჰილისტური განწყობით კი, ზოგჯერ ნიცშეს „ზარატუსტრასგანაც“ იყო დავალებული, ისევე როგორც სხვა მოდერნისტული დაჯგუფებები.

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

ხელოვნების ნიმუშების ტრადიციული ან საყოველთაოდ მიღებული მეთოდების ირონიით ჩანაცვლება ავანგარდისტების, კერძოდ – დიუშანის ბრწყინვალე კარიერის მთავარი ნიშანია. მისი ხელოვნებისთვის ყველაზე დამახასიათებელი, რედიმედი, შემოქმედებითი

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

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

დადაიზმისთვის დამახასიათებელი არაცნობიერის უპირატესობა წამყვანი ხდება სიურეალიზმისთვის, რომელიც დიდად იყო დავალებული ფროიდისეული სიზმრების ანალიზისგან და არაცნობიერის კონცეფციისგან. ამ გზით, სიურეალისტები ცდილობდნენ წარმოსახვისთვის ფართო გზის გახსნას და ადამიანების გათავისუფლებას მცდარი ცნობიერებისგან თუ სტრუქტურებისგან. ამიტომაც წერდა ანდრე ბრეტონი „სიურეალიზმის მანიფესტში“: „მხოლოდ წარმოსახვაში შემოძლია წარმოვიდგინო ის, რაც შეიძლება მოხდეს და ეს საკმარისია, რომ ნაწილობრივ მაინც დავეჯერო წარმოსახვას და არ მეშინოდეს, რომ მოვტყუვდები“. არის ერთგვარი მსგავსება სიურეალიზმსა და სოცრეალიზმს შორის – „ერთადერთი, რაც სიურეალიზმს ან მაგიურ რეალიზმს მისი თანადროული ტოტალიტარული ხელოვნებისგან განასხვავებს, მხოლოდ მათი აგების „ინდივიდუალური“ ბუნებაა, რომელიც „ხელოვნების კანონებს“ ექვემდებარება, ხოლო გერმანიასა და რუსეთში სიურეალისტი ხელოვანი-დემიურგის პრედიკატები პოლიტიკურ ლიდერს მიემართება“ (გროისი 2011: 61). საკმაო ნიადაგის მიუხედავად, სიურეალიზმი არ განვითარებულა საბჭოთა კავშირში და კონკრე-

ტულად – საქართველოში, რადგანაც აქ უკვე სიურეალიზმის ერთგვარი ტრანსფორმაციის – სოცრეალიზმის ხანა დგებოდა.

ამის საპირისპიროდ, ექსპრესიონიზმმა, რომელმაც ქართულ ლიტერატურაშიც პოვა გამოძახილი, დადას შემცვლელის ფუნქცია იკისრა. ის, გარკვეულწილად, დაუპირისპირდა კიდეც დადაიზმს და დღის წესრიგში ხელოვანს სულ სხვაგვარი მიზნები წაუყენა: „მას არ უნდა უბრალო ასახვა საგნების, ან პირველი შთაბეჭდილების, მას უნდა სულიერი გარდაქმნა და ფერისცვალება საგანთა... პათოსი, როგორც აქტიური ძალა, როგორც განცდის ინტენსივობა, არის ქვაკუთხედი. ექსპრესიონისტულ პოეტიკისა... ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელია ინტენსიური გრძნობა ქაოსისა და იმავე დროს სურვილი ქაოსის დაძლევისა. მათ არ უნდათ, რომ ადამიანი, ეს „მოაზროვნე ლერწამი“, იყოს მოვლენათა მონა; მათ სურთ გააბატონონ აბსოლუტური „მე“ მთელ მსოფლიოში...“ (გაფრინდაშვილი 1924: 91-92). მათთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა მითმა, ნიცშეს ნააზრევის გავლენით. ამ თვალსაზრისით, ის რალაციით ფუტურისმსაც გავდა, რომლისთვისაც ახალი სამყარო იგივე მითიური მომავალი იყო, რომელიც უპირატესი მნიშვნელობით სარგებლობდა და რომელსაც თვითონ ფუტურისტები ახორციელებდნენ ცხოვრებაში. ექსპრესიონიზმში მითის მიმართ ინტერესი წმინდა ხელოვნებას უკავშირდებოდა. მითის ნიცშესეული გაგებაც, თავისი განახლებისკენ სწრაფვით – როგორც სიცოცხლის მომტანი და როგორც ადამიანების, ან ერის გამაერთიანებელი, ქრისტიანული მითის საპირისპიროდ, უდავოდ ატარებდა რესენტიმენტულ კონოტაციას და მილიტარისტული ევროპის ასპარეზზე გერმანიის, როგორც აქტიური და გამარჯვებული მოთამაშის როლის დაკარგვას უკავშირდებოდა.

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

დამოწმებანი:

ბარეტი 1997: Barrett, T. “Modernism and Postmodernism”, in: *Art Education: Content and Practice in a Postmodern Era*, James Hutchens and Marianne Suggs, eds. Washington DC: NAEA, 1997.

ბენეტი 1997: Barrett, T. “Modernism and Postmodernism”, in: *Art Education: Content and Practice in a Postmodern Era*, James Hutchens and Marianne Suggs, eds. Washington DC: NAEA, 1997.

- ბოიდი 1925:** Boyd, E. A. *Studies from ten literatures*. Books for Library Press. NY: 95
- ბრედშო ... 2007:** Bradshaw, D., Kevin J. H. Dettmar (ed.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Blackwell Publishing, 2007.
- ბურქჰარდტი 2008:** Burckhardt, J. *The Civilization of the Renaissance in Italy*, 2008.
- გაფრინდაშვილი 1924:** გაფრინდაშვილი ვ. *ექსპრესიონისტული ლირიკა*. მნათობი, № 2. ტფილისი: 1924.
- გროისი 2011:** Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Verso, 2011.
- კენჭოშვილი 2015:** კენჭოშვილი ი. „ქართული მოდერნიზმის ინტერტექსტი“. *სჯანი*, XVI. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015.
- მაგაროტო 1982:** *Avanguardia a Tiflis*. Tatyana Nikolskaya, 1982.
- მარინეტი 1909:** Marinetti, F. T. “*Fondation et Manifeste du Futurisme*” *Le Figaro* 1909; მთარგმნელი: ნოდარ ლადარია, http://lib.ge/body_text.php?7255.
- პანოფსკი 1997:** Panofsky, E, “What is Baroque?” in Erwin Panofsky, *Three Essays on Style*. Cambridge MA: MIT Press, 1997.
- პოჯიოლი 2011:** Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2011.
- პიგულევსკი 2002:** Пигулевский В.О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*, Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002.
- რასელი 1945:** Russell, Be. *A History of Western Philosophy*, George Allen & Unwin Ltd, London, 1945.
- როდრიგესი ... 2001:** Rodrigues, C. and Garratt, C. *Introducing Modernism*. Totem Books, 2001.
- ჰოლი 1996:** Hall, S. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Blackwell, 1996.

ქართული პოეტური მოდერნიზმის ინტერტექსტი

I. პროტომოდერნიზმი

ქართულ მოდერნიზმის ინტერტექსტს, ევროპულ კულტურულ მემკვიდრეობასთან აქტუალიზებულ დიალოგს, ანუ იმას, რასაც ტიციან ტაბიძემ 1916 წელს ქართული კულტურის „ევროპული რადიუსით გამართვა“ უწოდა, წინ უძღვის ერთგვარი პროტომოდერნიზმის ხანა, როდესაც მე-19 საუკუნის ჯერ კიდევ ძლიერი რეალიზმის ვითარებაში ახალი მხატვრული პარადიგმა ისახებოდა მანამდე უცნობი კულტურული კოდების, ციტაციების, ალუზიების, რემინისცენციების, ლექსიკური ერთეულების, ახალი ტექსტთაშორისი ურთიერთობების დამკვიდრების სახით.

პროტომოდერნიზმის ნიშნები იმთავითვე შეამჩნია კიტა აბაშიძემ წერილში „სალიტერატურო მიმოხილვა 1896 წლისა“: „ოთხმოციან წლებში ევროპაში დაიწყო რეაქცია ნატურალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენშიაც ლიტერატურამ ფერი იცვალა. გადაგვარებულმა რეალიზმმა ქერქი გამოიცვალა და სხვა გზას დაადგა. ეს გახლდათ ნეორომანტიკული მიმართულება“. ოდნავ მოგვიანებით, 1899 წელს იგი აღნიშნავს, რომ „ილია ჭავჭავაძის ჯგუფის რეალისტების“ პარალელურად ჩვენში ჩნდება „ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მიმართულება. ამ მხრით დღევანდელი ჩვენი ლიტერატურა ევროპულს მისდევს, რამდენადაც შესაძლოა“. ამ ახალი მიმართულების წარმომადგენლად კიტა აბაშიძე შიო არაგვისპირელს ასახელებს. 1897 წელს მწერლობის განახლების ნიშნებზე ამახვილებს ყურადღებას აკაკი წერეთელი მიმოხილვაში საგულისხმო სათაურით – „განთიადი“: „ნამდვილი განთიადი ხელოვნებისა მხოლოდ ამ უკანასკნელ ხანებში დგება. ახალგაზრდა მწერლები თავისი პატარ-პატარა ფსიქოლოგიური ეტუდებით, რომელთა რიცხვში პირველი ადგილი უჭირავს შიო დედაბრიშვილს...“. აკაკის 1898 წელს „ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნებში“ ნათქვამია: „ახალ მწერლობაში ყველაზე უფრო საყურადღებოა შიო არაგვისპირელი თავისი ფსიქოლოგიური ეტიუდებით. მისმა ზეგავლენამ, მიმბაძველობამ ბევრი გამოიწვია, თითქმის სკოლა შექმნა...“.

პროტომოდერნიზმის ჩართვა ევროპული ნეორომანტიზმის ინტერტექსტში მცირე ფორმის ისეთი ლირიკულ-ეპიკური ჟანრების დამკვიდრებით დაიწყო, როგორებიცაა მინიატურა, ეტიუდი, ესკიზი

და ლექსი პროზად, რომელსაც ბოდლერის “Le poème en prose”-ის გავლენით, ტიციან ტაბიძე „პატარა პოემებს პროზად“ უწოდებდა.

როგორც წესი, ევროპული ლიტერატურიდან მომდინარე ამ მცირე ჟანრებით გამოდიან სამწერლო ასპარეზზე ახალი თაობის წარმომადგენლები. ამ ახალი ესთეტიკური გეზის გენეზისი და ხასიათი თავისებურად ვლინდება იმ ფაქტში, რომ 1897 წელს „ივერია“-ში (№ 197) ივანე ზურაბიშვილი აქვეყნებს ბოდლერის ორი პროზაული ლექსის – „უცხო ქვეყნელი“ და „საითმე შორს ამ ქვეყნიდან“ (Anywhere out of this land) – თარგმანს და ბოდლერის მიზაძვით დაწერილ თავის მინიატურას „საათი“. ბოდლერის ამ პუბლიკაციას იმავე „ივერია“-ში ოდნავ წინ უძღვის ვაჟა-ფშაველას მინიატურა „მთანი მაღალნი“ (1895).

ამ დროიდან მოყოლებული, მოდერნიზმის ხანის დამკვიდრებამდე, ქართული პროტორენესანსული ფორმაცია, შარლ ბოდლერის, ედგარ პოს, არტურ რემბოს, ალიოზ ბერტრანის, ლოტრეამონის, ოსკარ უაილდის, კატიულ მენდესის, პეტერ ალტენბერგის, ჟორჟ იუსმანისის, ჟორჟ როდენბახის, ანრი რენიეს, შარლ კროს, მაქსიმ გორკის და სხვათა მცირე ფორმის ჟანრებიდან მიღებული ბიძგების შედეგად, ევროპულ დეკადენტურ-ნეორომანტიკულ ინტერტექსტში განეფინება.

პროტომოდერნიზმის ლირიკულ-ეპიკურ ჟანრებში იმ ახალი კონცეპტებისა და კულტურული კოდების აკუმულირება მოხდა, რომელთაც ოდნავ მოგვიანებით არა ნეორომანტიკული, არამედ ახალი ფუნქციით გამოიყენებს მოდერნიზმი. ამ აკუმულირების ერთ-ერთი ადრეული გამოვლინებათაგანი თავს იჩენს ვაჟა-ფშაველას მინიატურაში „მთანი მაღალნი“: „ელიან, ვის? ან რას? რაღაცას. დიალ, რაღაცას. ეს რაღაცაა უნახავის დანახვა“. ეს „უნახავი“, ოდნავ მოგვიანებით, ტიციან ტაბიძის მინიატურაში „სიკვდილი“ (1910) განმეორდება („მთანი მაღალნი, მწუხარებაში გაქვავებულნი, სდგანან და ელიან... მათი ლოდინი დანახვაა უნახავისა – ამბობს მგოსანი... უსაზღვროა მათი ლოდინი“), ხოლო მისსავე მინიატურაში „თეთრი ღამე“ (1912) „უხილავის“ სახით ჩამოყალიბდება: „უხილავი ლოცვად მიიღებს მართობის ველურ სიმღერას“. ეს „უხილავი“ გალაკტიონის ლექსში ასე აჟღერდება:

უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკენსებს...

„უნახავის“, „უხილავის“ კონცეპტი მე-19 საუკუნის რუსი სიმბოლისტების (სოლოვიოვი, მერეჟკოვსკი და სხვ.) “незримое, невидимое”-ს, ანუ ქვეყნიერებაში განფენილი მარად ქალური საწყისის, მსოფლიო სულის შესატყვისია, რომელიც ამასთანავე ედგარ პოუს „ბნელი“ ნოველებისა და „ყორნის“ კონოტაციებითაა აღბეჭდილი.

უხილავის კონცეპტი გალაკტიონის მოდერნისტული ხანის ლექსებში გათავისუფლდება ნეორომანტიკული ობერტონებისაგან და ყოფის სიზმარეულობის ესთეტიკის შეფერილობასა და სინამდვილის გაუცნაურების ფუნქციას შეიძენს. ზოგ შემთხვევაში უხილავი, ისევე, როგორც ორეულის მოტივი „არტისტული ყვავილების“ ხანის ლექსებში, რომანტიკულ ლიტერატურაში დამუშავებული მოტივებით ერთგვარი არტისტული თამაშის გამოვლინებაა.

პროტომოდერნიზმის ლირიკულ-ეპიკურ და ლირიკულ ქმნილებებში ახალი კულტურული კოდების აკუმულირება თავისებურად ვლინდება იმ ლექსიკური ერთეულების, ფარული ციტატების აქცენტრებით, რომლებიც მე-19 საუკუნის დამლევის ევროპული მწერლობის არარეალისტურ ხელოვნებასა და ლიტერატურის ინტერტექსტში ჩართულობის მანიშნებელთა როლს ასრულებენ. ეს მიზანდასახული ციტატური გეზი ცხადად ჩანს გრიგოლ რობაქიძის მინიატურების სათაურებში „Maia“ და „Lotus“ (1913). მათში ჩანს დაშორება ნეორომანტიკული ელეგიზმიდან და გადახრა არ ნუვოს ინტერესისაკენ მცენარეული მოტივებისა და საუკუნის დასასრულის ესთეტიკაში გამეფებული ეგზოტიზმისაკენ: „მარმარილოდ ქცეულ ქაფში ღვთიური სისრულით იჭრება ნელინელ საოცნებო სხეული ქალწულისა. ოქროს თმა ნაკადულად გადმოშვებულა...“ („Maia“), „თუ გინახავს უცნაური ყვავილი, ნილოსის სუნთქვით რომ ცოცხლობს?“ („Lotus“).

პროტომოდერნიზმი რეალიზმის ჩარჩოების გარღვევის მცდელობაა, თუმცა მასში, რომანტიზმის მსგავსად, ფორმის საკითხი ჯერ კიდევ მეორადია და მთავარი ყურადღება შინაარსობრივ მხარეს ეთმობა.

ნეორომანტიზმის გარღვევის პირველი მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო მცდელობა ჟურნალი „ფასკუნჯი“ იყო, რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო სიმბოლისტურ ინტერტექსტთან გაიგივებულ ედგარ პოუს.

ახალი ესთეტიკური ორიენტაცია უფრო მეტად არის გაცნობიერებული 1913 წელს გამოსულ ჟურნალში „ოქროს ვერძი“, რომლის მეთაურ წერილში გაცხადებულია წარსულთან გამიჯვნისა და ახალი ტიპის ლიტერატურის შექმნის მოთხოვნა: „ჩვენ არ შეგვიძლია გავჩუმდეთ, როდესაც ვხედავთ, რომ ქვეყანა თანდათან სცილდება ხელოვნებას. მთელი მისი გრძნობა-გონება საზოგადოებრივ კითხვებს შეუბოჭავს და იმათ იქით მისთვის თითქმის ყველაფერი ზედმეტია“. წერილში ჟურნალის რედაქციისადმი გრიგოლ რობაქიძე წინასწარმეტყველის ხმით იუწყებოდა: „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, წარმოვთქვი ერთხელ და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითი დღე სულ უფრო ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორ-

მის ბრძოლაში აშკარავდება და კიდევ ბევრი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს“.

გალაკტიონის პირველი კრებული (1914) ლექსები უმთავრესად პროტომოდერნიზმის ფარგლებში თავსდება, რომელიც მაშინ მთავრდება, როდესაც 1916 წლის „ცისფერ ყანებში“ ქართული მოდერნიზმის მანიფესტები გამოქვეყნდა.

II. მოდერნისტული ავტოპორტრეტი

ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა ყურადღების ცენტრში არა იმდენად ყოფიერების, რამდენადაც კულტურის მოქცევა, ან უფრო ზუსტად – სინამდვილის ხედვა და ასახვა კულტურული კოდების, კულტურაში განსაკუთრებულად მარკირებული ციტატების საშუალებით; აქ თავისებურად ვლინდება ტექსტის რ. ბარტისეული გაგება: „ტექსტი შედგება არა ერთგვარი „თეოლოგიური“ აზრის (ავტორის / დემიურგის გზავნილის) მაუწყებელი სიტყვების რიგისაგან, არამედ მრავალგანზომილებიანი სივრცისაგან, სადაც შეუღლებულია და თან ერთმანეთს ებრძვის უპირატესობისათვის სხვადასხვაგვარი ხელნერა, რომელთაგან არც ერთი არაა პირველქმნილი: ტექსტი კულტურის ათასგვარი წყაროდან მომდინარე ციტატების ქსოვილია“ (ბარტი 1986: 52-53).

პოეტური ტექსტის აგება რჩეული კულტურული კოდების საშუალებით, მისი განფენა მე-19 საუკუნის პოსტრეალისტურ მიმდინარეობათა ინტერტექსტობრივ ველში ცხადად ვლინდება ტიცუან ტაბიძის სონეტში „ავტოპორტრეტი“ (1919):

უაილდის პროფილი... ცისფერი თვალები,
სარკეში იშლება თმათეთრი ინფანტა,
ტუჩების დაკოცნით მალე დავიღლები,
მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დავფანტა.

მასსენეს ელოდნენ დათლილი თითებით,
ჯირითს რომ ელიან ფეხმარდი ცხენები,
სხვანაირ მუსიკის დღეს მბანენ ზვირთები,
ძვირფასად ვინთები ლექსების ხსენებით.

აზიურ ხალათში, ვით ფაშა ეფფენდი,
ვოცნებობ ბალდათზე მოლლილი დენდი,
ვფურცლავ მალარმეს “Divagations”-ს,

იყავი რაც გინდა – შავი, საცოდავი,
ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე,
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო.

შეიძლება ითქვას, რომ სონეტი მთლიანად ციტატებისაგან, კულტურული კოდებისაგანაა ნაქსოვი. „უაილდის პროფილი...“ როგორც ოსკარ უაილდის ესთეტიზმისაკენ, ასევე ფერწერის ისტორიაში გამოჩეული დანტეს პროფილის ჯოტოსეულ გამოსახულებისაკენ გვამისამართებს; ამასთანავე, აქ გადაძახილია დანტეს მოტივთან ბლოკის ლექსში „რავენა“: „Тень Данта с *профилем* орлиным / О Новой Жизни мне поёт“. ბლოკის ლექსის დანტესეული პალიმფსესტის შრე გამოსჭვივის „ავტოპორტრეტის“ ბოლო ტაეპებშიც:

ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე,
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო.

ტაეპი – „სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა“ დიალოგს ამყარებს ფერწერის ტექსტებთან, განსაკუთრებით ესპანური ბაროკოს ხანის უდიდესი წარმომადგენლის – დიეგო ველასკესის ცნობილ სურათთან „Las Meninas“ (სხვაგვარად, „ინფანტა მარგარიტა“), სადაც სარკეში არეკლილი ფილიპ IV-ისა და დედოფალ მარიანას წინ ქერა ინფანტა მარგარიტა დგას.

ფრანგი კომპოზიტორის – ჟიულ მასნეს (*Massenet*) – ფრანგული დანერილობის მიხედვით შექმნილი „მასსენეს ელოდნენ“ (შდრ. იგივე „ხმები მასენეთა“ — გალაკტიონის ლექსში „ვუალისა და ვიოლეს შესახებ“) გაშიფვრის შემთხვევაში, საქმე გვაქვს საუკუნეთა მიჯნის კომპოზიტორის მუსიკაზე მიმანიშნებელ ალუზიასთან, ხოლო წინააღმდეგ შემთხვევაში – უცნობი ტექსტის ციტატასთან.

„მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ ისეთ ტექსტებზე მიუთითებს, როგორიცაა თმების მოტივი ბოდლერის ლექსში „თმები“ და უფრო მეტად ტალღებთან მიმსგავსებული თმების ესთეტიკა არ ნუვოს ხელოვნებაში. ამ ინტერტექსტს მოგვიანებით გალაკტიონიც შეეხება: „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“ („ზღაპარი“).

„მოღლილი დენდი“ ბაირონიდან და ბოდლერიდან მოყოლებული, ოსკარ უაილდისა და იუსმანისის ჩათვლით, ლიტერატურაში მოცემული სოციალურ-კულტურული ტიპის შესახებ შექმნილი ტექსტებიდან მომდინარე ღია ციტატაა.

მალარმეს კრებულის ხსენება („ვეფურცლავ მალარმეს „Divagations“-ს“) სიმბოლისტური პოეზიის მალარმესეული გაგების მანიშნებელია.

ამგვარად, ტიცინ ტაბიძის „ავტოპორტრეტის“ სახით ჩვენს წინაშეა ისეთი ჰეტეროგენული შემადგენლობის პალიმფსესტი, რომელშიც არა ერთი, არამედ სხვადასხვა ესთეტიკიდან მომდინარე შრე მოსჩანს. აქ ცხადად ჩანს ციტაციისათვის ახალი სტატუსის მინიჭებისაკენ, ერთგვარი მონტაჟისა თუ კოლაჟის პოეტიკისაკენ სწრაფვა.

III. კოლაჟის პოეტიკა

„ისევ ეფემერა“-ს („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, № 4, 1922) სათაური თვითციტირების მიხედვითაა შექმნილი; მას წინ უძღვის „ეფემერა“ („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, № 1, 1922).

ეფემერების ციკლის სხვა ნიმუშთა მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც სიტყვა ეფემერა არაა გამოყენებული თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით; სემიოზისი მთლიანადაა დაშორებული მიმეზისისაგან. სათაურსა და ლექსის ძირითად ტექსტს შორის კატაქრეზული ურთიერთობის მოწმენი ვართ.

ლექსის პირველ ტაეპებში დასმული კითხვები – „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?“ – და „არა სჩანს“ სიმბოლისტური უხილავისა და საიდუმლოს ესთეტიკიდან მოხმობილი ციტატებია, რომლებშიც, ამასთანავე, ყოფიერების სიზმარეულობის ბაროკოს მოტივიც გამოსჭვივის.

შემდეგ სტროფებში სიტყვები „ჩინარი“, „მერანი“, „კიპარისის ტანი“, „ვარდი“ და სხვ. ჩამოცილებულია ტექსტისმილმა რეალობისაგან და მიბმულია იმ შინაარსზე, რომლებიც მათ ლიტერატურაში, კულტურაში მოიპვეს.

ნ. ბარათაშვილის „ჩინარი“, განსაკუთრებით ტაეპები – „მაგრამ ჩინარი, მაღლად მჩინარი, დგას მედიდურად და სიამაყით...[...], ესრედ იდუმალ, მაგრამ ძლიერად, დაიტანჯების მარად მიჯნური“ – მნიშვნელოვანწილად განაპირობებენ ჩინარის სემანტიკას გალაკტიონის ამ ტაეპებში:

მხოლოდ იმიტომ, რომ მაღალია,
მარად და მარად ტყდება ჩინარი.
როგორც ჩინარი – ისე პოეტი,
მისთვის სიმაღლე არის წამება...

ბარათაშვილისეული ჩინარი (სიმაღლე) – მიჯნური (წამება) „ისევ ეფემერა“-ში ასეთ სახეს იძენს: ჩინარი (სიმაღლე) – პოეტი (წამება);

პოეტის როგორც წამებული კონცეპტი ფრანგი დაწყველილი პოეტების* (*Les Poètes maudits*) ინტერტექსტზე მიგვანიშნებს:

ვერლენს მაისის სიზმრების ხილვით
ესარკებოდა პარიზის რკალი.

დაწყველილი პოეტის კონცეპტმა გალაკტიონის ლირიკაში პირველად „მთანმინდის მთვარე“-ში იჩინა თავი („დაწყველილ ყრმას აქ უყვარდა ობლად სიარული“).

მომდევნო სტროფებში დემონიური ქალის მოტივი („მაგრამ უეცრად ქართველივით / მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი. / დემონიური არევ-დარევით / ყოველი მხრიდან ავარდა ალი...“) სრულ შინაარსს დაწყველილი პოეტების, კერძოდ, ბოდლერის ლირიკის ინტერტექსტიდან იძენს. ეს გენეზისი ცხადად ჩანს გალაკტიონის ესსეს შემდეგ მონაკვეთებში: „ბოდლერს აქვს ერთი შესანიშნავი ლექსი, რომელსაც სახელად ჰქვია „ლოცვა-კურთხევა“ [...]. მგოსანი იტანს დაცინვას სულელებისგან, იტანს შურსა და სარკაზმს. მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება რომელიმე სისხლისმსმელი დალილასი, რომელიც თავისუფლებას მისცემს იმას მას შემდეგ, რაც ამოსწოვა მასში უკანასკნელი სისხლი [...] ძალიან სამწუხაროა, რომ ეს ლექსი ქართულად არ დაინერა[...]“ (ტაბიძე 1975: 61-62); ასევე დემონიური ქალის სახეს ვხვდებით ბარათაშვილისდროინდელი ქალების დახასიათებისას: „ზოგიერთები ამ ქალთაგანი იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვული პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნილაბებით, ფერუმარლით, თვალებით. მათი ბაგეები გასისხლიანებულ ჭრილობას ჰგავდა“ (ტაბიძე 1975: 63).

დამონმებულ ამონარიდში გალაკტიონი ბოდლერის „ლოცვა კურთხევა“-ს (*“Bénédiction”*) ახსენებს, მაგრამ „ისევ ეფემერა“-ს დემონიური ქალი უფრო ახლოსაა ლექსთან „რღვევა“ (*“La Destruction”*), რომელშიც ბოროტების დემონის (*le Démon*) სახე ასეა წარმოდგენილი: „ჩემს ახლოს მუდამ დაძრწის დემონი, / როგორც აჩრდილი უხილავი, ისე ნავარდობს, / მთელს ჩემს არსებას ცეცხლივით ედება / და მიუტევებელი ცოდებების სურვილით მტანჯავს. / იცის, თუ რაოდენ ვეტრფი ხელოვნებას, / ამიტომ მომხიბვლელი ქალის სახით მევლინება, / და ავბედითი წამლისკენ მიაპყრობს ჩემს ტუჩებს...“.

* წყველი პოეტების პოლ ვერლენისეული გაგება XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ცნობილ ქართველ პოეტთაგან ყველაზე მეტად ტერენტი გრანელს ესადაგება, რომელიც არც თვითონ ეგუებოდა საზოგადოებას და არც საზოგადოება წყალობდა მას.

აქ ყურადღება უნდა მიექცეს ერთ საგულისხმო გარემოებას: ფართო ასოციაციების მიუხედავად, ბოდლერის ლექსში, რომანტიკოსების კვალად, შენარჩუნებულია „აღსარების“, ლირიკული სიუჟეტის რაციონალური აგების პრინციპი. „პირველი თაობის ფრანგი რომანტიკოსებისათვის, როგორც კლასიციზმის მემკვიდრეებისთვის (და არა მხოლოდ ანტიპოდებისთვის), ლირიკული სიუჟეტის აგებისადმი მკაცრად რაციონალური მიდგომა იყო დამახასიათებელი“ (ორაგველიძე 1973: 9). ფრანგულ პოეზიაში ლექსის ცალკეულ ნაწილებს შორის სემანტიკური კავშირების დაფუძნება ფორმალური ლოგიკის საფუძველზე მაღარმეს „ჰერმეტიზმამდე“ უცვლელი დარჩა. ეს კარგად ჩანს ბოდლერის „კატები“-სადმი მიძღვნილ რ. იაკობსონისა და კ. ლევისტროსის ცნობილ გამოკვლევაში, სადაც ნაჩვენებია, რომ მოძრაობა რეალური პლანიდან სურრეალურისაკენ ლოგიკის დინამიურ ხაზს მიჰყვება.

„ისევე ეფემერა“-ში, ისევე როგორც ტიციან ტაბიძის „ავტოპორტრეტში“, თანამიმდევრული ლირიკული სიუჟეტი არ არსებობს, ვინაიდან იგი კოლაჟის პრინციპითაა შედგენილი და მასში პოეზიის უმაღლეს მიზნად და საგნად არა რომანტიკული თვითამოხატვა, არამედ კულტურული კოდების სივრცეში ახალი შინაარსის ძიებაა დასახული.

„ისევე ეფემერა“-ში გაცილებით უფრო მეტად და ცხადად იჩენს თავს რ. ბარტისეული „ავტორის სიკვდილის“ ან მიშელ ფუკოსეული „ავტორის გაქრობის“ თეზა, ვიდრე ეს ითქმის ბოდლერის ლირიკაზე.

„ისევე ეფემერა“-ში სემანტიკური კავშირები ტექსტის ცალკეულ ნაწილებს შორის არა დინამიური უწყვეტელობის, არამედ დისკრეტულობის პრინციპს ეფუძნება; უარყოფილია რაციონალურად მოწესრიგებული მსჯელობის როგორც კლასიციზტური პრინციპი, ასევე რომანტიკული აღსარებისაკენ სწრაფვა:

ოჰ, ლელიანი მაშინ დაქანდა,
ვით მწვერვალიდან მერანი მალი.
კუბო მიჰქონდათ, არვინ არ სჩანდა
და არ ტიროდა არც ერთი ქალი.
ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!
მიეცით წარსულს ელვა ან ხმალი,
რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია:
„მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“.

უფრო ზემოთ განხილული ექსპლიციტური (ცხადად გამოხატული) ციტატებისაგან (წყეული პოეტების იდეოლოგიებისაგან) განს-

ხვავებით, ტაეპებში „ოჰ, ლელიანი მაშინ დაჰქანდა, / ვით მწვერვალიდან მხედარი მალი...“ ინტერტექსტის ბარტისეული გაგების მოწმენი ვართ, რომლის თანახმად, არამარკირებული ციტატებით შექმნილ ასოციაციათა ველის აღქმა-გააზრება მკითხველზეა დამოკიდებული.

„ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!“, რომელიც ზღვის ქაფიდან აფროდიტს დაბადების მითზე მიგვანიშნებს და სიყვარულის შეფასებას გულისხმობს, თავისებური მიბრუნებაა დემონიური ქალის მოტივთან.

შემდეგი სტროფების სახით „ისევ ეფემერა“-ში განსხვავებული ტექსტებიდან მომდინარე ციტატების საშუალებით მოტივების ახალი წყება შემოდის; ერთმანეთს ენაცვლება პაგანიზმის, ვერჰარნისა და დოსტოევსკის თემა, ქალთა სახეების ესთეტიზებული იკონოგრაფიის („ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით...“), სარკისა და თეატრალური სამყაროს („არ ხედავს ახლოს გაბზარულ სარკეს / და უიმედო საპირფარეოს“), ურბანული ცივილიზაციის („დადგა დრო, რკინამ აიდგა ენა!“), შემოქმედისა და ჯალათის და სიმბოლისტურ და პოსტსიმბოლისტურ ლირიკაში დამკვიდრებული პანის (ფავნუსის) მოტივები. ეს უეცარი გადასვლები ერთი ციტატატიდან და მოტივიდან მეორეზე ცხადი ლოგიკური კავშირების გარეშე თავისებური გამოვლინებაა კოლაჟის ხერხის, რაც ექსპრესიონიზმისა და სურრეალიზმის გავლენით ეგზომთვალსაჩინოა მოდერნისტების შემოქმედებაში.

ამგვარად, „ისევ ეფემერა“-ს სახით, ჩვენ წინაშე მოდერნისტული პოეტური ტექსტია, რომელშიც ცხადად ჩანს ციტაციის მოდერნისტული პრინციპი და შესაბამისად – პოეზიის ახალი გაგება.

IV. ბაროკო თუ რომანტიზმი?

ტიციან ტაბიძისა და გალაკტიონის ხსენებულ ლექსებში ციტატები არა რომანტიკულ აღსარებასა და არა რომანტიკული ფერწერას, არამედ მზა ფორმებითა და მზა მოტივებით ახალი ხელოვნური ფორმების შექმნას ისახავს მიზნად. აქ მზა ფორმების არანაწირობა და არა რომანტიკული აღსარებისაკენ სწრაფვა.

ძალიან ხშირად სიმბოლისტურ პოეზიას (ამ ცნების ფართო გაგებით), რომელმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართული ლექსის განახლების საქმეში, ხშირად შეცდომით რომანტიზმის ერთგვარ ფილიაციად მიიჩნევენ, რაც თავის მხრივ შემდგომი არასწორი დასკვნებისაკენ გვიბიძგებს. არადა „ეს ლიტერატურული მიმდინარეობანი [რომანტიზმი და სიმბოლიზმი], ერთი შეხედვით ერთობ მსგავსი მოვლენები, ღრმა სემიოტიკური პროგრამების სფეროში არ შეესაბამება

ერთმანეთს [...]. «ყოფიერების ტექსტის» გააზრება რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში [აქ პოსტრომანტიკული პოეზია იგულისხმება] განსხვავებული იყო“ (სმირნოვი 1977: 28-29).

ახალი (ანუ – მოდერნისტული) ქართული ლექსის ჩამოყალიბება იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც ბოლო ეღება რომანტიკული თვითგამოხატვის პრინციპს, ანუ, თ. ს. ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხდება იმის გაცნობიერება, რომ „პოეტმა თავისი „მე“ კი არ უნდა გამოხატოს, არამედ განსაკუთრებული მედიუმი, რომელიც მხოლოდ მედიუმია და არა პიროვნება“ (ელიოტი 1964: 9).

„რომანტიკული ლიტერატურის ანტირაციონალიზმი უფრო გამოხატვის საგანს შეეხო და არა მეთოდს. მართალია, რომანტიკოსი მიზნად ისახავდა რთული სულიერი შინაარსის გადმოცემას, რომელიც არ თავსდება ლოგიკის ფარგლებში, მაგრამ არსებითად არ დაურღვევია რაციონალური მეტაფიზიკა“ (ფიდელსონი 1970: 56). გალაკტიონის თაობამ შეცვალა პოეზიის როგორც საგანი, ასევე მეთოდი.

მეთოდის, პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით, მოდერნისტული პოეზია ტიპოლოგიურად ბაროკოს პოეზიას უფრო ენათესავება, ვიდრე რომანტიკულს.

ბაროკოსა და მოდერნიზმის ტიპოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხის დასმა ახალი არაა. გავიხსენოთ თომას ელიოტის დებულება, რომ მოდერნისტული პოეზია ბაროკოს დაბრუნებაა ისტორიული სპირალის ახალ ზეგულზე; ასევე არაერთგზის გამოთქმული თვალსაზრისი ესპანური მოდერნიზმისა და გონგორას ხანის პოეზიის გარკვეულ ტიპოლოგიურ თანხვედრაზე. არსებობს გამოკვლევები ბაროკოს ცალკეული ფორმების ათვისებაზე იტალიელი ფუტურისტების მიერ. ამ მხრივ საგულისხმოა აგრეთვე ესპანელი რობერტ დე ვენტოსის მიერ ე. წ. პოსტმოდერნიზმის განსაზღვრა ნეობაროკოს ტერმინით. არ უნდა დაგვავიწყდეს აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის მანიფესტისებური ესსე „ექსპრესიონიზმი“: ექსპრესიონიზმი „მეჩვიდმეტე საუკუნის ბაროკოს კონვულსიაა“. ამ ბაროკოსეული კონვულსიისა და ექსტაზის მონმენი ვართ „ეფემერა“-ში:

მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს,
როცა ქარი მოსკდება და ცას შემეშუქება[...]
იყოს მზეთა ორგია და მაგია მთვარისა,
ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული[...]
ცხენთა შეჯიბრებაზე! ცხენთა შეჯიბრებაზე!
ცხენთა შეჯიბრებაზე გასწით ლურჯი ცხენებო!

გარკვეული იზომორფიზმი ბაროკოსა და პოეტური მოდერნიზმის არაერთ გამოვლინებას შორის, გარკვეულწილად, ამ ორ ეპოქას შორის არსებული მსგავსებითაც აიხსნება, კერძოდ, იმით, რომ ღმერთის გარდაცვალების გაცნობიერება ისეთივე თავზარდამცემი აღმოჩნდა მოდერნისტული კულტურისათვის, როგორც დედამიწის, როგორც სამყაროს ცენტრის, დასამარების განცდა მე-17 საუკუნისათვის.

ზემოხსენებული კოლაჟის პრინციპს ტ. ტაბიძისა და გალაკტიონის ლექსებში რაღაც საერთო აქვთ ბაროკოს ლექსის გონებამახვილობის (ე. წ. *concentto*) პრინციპთან, რომელიც განსხვავებულთა დაახლოებას, დაუკავშირებელთა დაკავშირებას გულისხმობს. აღსანიშნავია, რომ ბაროკოს მსგავსად, „ავანგარდის პოეტიკას საფუძვლად თანაგანთავსება (*Juxtaposition*) უძევს“, ანუ ტექსტის აზრობრივ მხარეს მნიშვნელოვანწილად „პრინციპულად შეუთავსებელი სეგმენტების თანაგანთავსება“ განაპირობებს (ლოტმანი 1992: 172).

ყვავილების ესთეტიკა, ინტერესი დახვეწილი სალექსო ფორმებისადმი (სონეტი, რონდო), „უცნაური“ მეტაფორებისადმი, სხვადასხვაგვარი რიტმებითა და სტროფიკით გატაცება, სწრაფვა სიტყვიერი თამაშისადმი (ამ სიტყვის იოჰან ჰოიზინგასეული გაგებით) გალაკტიონის ლირიკაში უფრო ბაროკოს ნიშნებია, ვიდრე რომანტიზმის. გალაკტიონის კრებულის სათაური „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ ბაროკოს ნატურმორტების **Vanitas**-ის მოტივს იმეორებს.

ტიპოლოგიურად ბაროკოს ლიტერატურაში პოულობს თავის ანალოგს ქართულ პოეტურ მოდერნიზმში (მეტადრე – გალაკტიონთან) ყოფის სიზმარეულობისა განცდა, რეალურსა და მოჩვენებითს შორის ურთიერთობის ძიება, რაც „ცენტრალურია ბაროკოს მგრძნობელობაში (*sensibility*)“ (ვარნკე 1973: 51). გალაკტიონის ლირიკაში ეგზომთვალსაჩინო საიდუმლოს ესთეტიკა ყოფის სიზმარეულობის იმ მოტივის გამოვლინებაა, რომელიც ფორმულასავით ვლინდება კალდერონის დრამაში „ცხოვრება სიზმარია“ (*La vida es sueño*) და შექსპირის „ქარიშხლის“ პროსპეროს ცნობილ სიტყვებში:

ჩვენ ნაქსოვი ვართ სიზმარეულ ნივთიერებით,
წუთისოფელი სიზმრითაა გარემოცული (4. I, 148-58).

„არტისტული ყვავილების“ მთელ წყებაში გალაკტიონი, ბაროკოს პოეზიის მსგავსად, აბსოლიტური რეალობის წარმოჩენაზე ამახვილებს ყურადღებას, რის გამოც იზრდება ფანტასმაგორიული საწყისის ხვედრითი წილი რეპრეზენტაციული საწყისის შემცირებისა და გარდაქმნის ხარჯზე:

და ერთადერთი, ნაზი დარაჯი
გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის!
არამქვეყნიურ უზუნდარაში
გაიყოლიებს სულის სიბერეს...

მართალია, მოდერნისტების, მეტადრე – ფუტურისტებისა და და-დაისტების – ქცევითი ტექსტები, ვოლუნტარიზმი და ანარქიზმი რომანტიკოსების მიერ აღებული გეზის გაგრძელებაა, მაგრამ თუ საკითხს პოეტიკისა და სტილის თვალსაზრისით შევხედავთ, ცხადი ხდება ისიც, რომ ფუტურიზმისაგან განსხვავებით, რომელიმე სწორი ხაზებია კანონიზებული, ბაროკოსა და ქართული სიმბოლიზმის დინამიურ სამყაროს სემიოზისის პროცესში უპირატესობა ხვეულ ტრაექტორიებს, სასრული ფორმებიდან გაღწევის ილუზიის შემქმნელ დრეკად და გადაზნექილ ფორმებს ენიჭება. დავიმონწოთ რამდენიმე მაგალითი გალაკტიონიდან: „წელს გადაიწვენს ხელი მინაში“ („გადია“); „ქარით გადაზნექილი“ („დაღამდება ტყეში ოდეს“); „ყელი მელანდება გადასაკონელი“ („სალამო სოფლად“), „მე მისი წელი მეგონა თლილი ვენერას წელი“ („გრიგალი“), „მას საქართველომ გადაუზნიქა / ვერხვები შორი ალაზანისა“ („სტიროდა სული“), „ოდეს მკვლეელი შეღამებით / ალვად გადიზნიქები“ („მწარე იავნანა“), „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს / გადაზნექილი სიზმრების წელი“ („ალვები თოვლში“), „ისევ ედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ („დგება შემოდგომა“)...

ბაროკოს ხელოვანთა და ბაროკოზე ორიენტირებულ არ ნუვოს სკულპტურაში აქცენტირებული, ტალღებთან მიმსგავსებული თმების პლასტიკის მსგავსია ეს სახეები: „თმებს მიწენდა ქარის გაბოროტება“ („მეოცნებე აფრები“), „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“, „და თმების ქარით გამოქროლება“ („თოვლი“), „აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის მსუბუქი ტალღები“. აქვე უნდა ვახსენოთ ტიციან ტაბიძის „მწვანე ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ („ავტოპორტრეტი“).

ქართული პოეტური მოდერნიზმის თვისებრივი სიახლე და თავისებურება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ბაროკოსა და რომანტიზმის ესთეტიკის ტიპოლოგიურ არსთან შეპირისპირის კონტექსტში ვლინდება.

დამოწმებანი:

ბარტი 1986: Barthes, Roland. The Deathe of the Author. In Roland Barthes. The Rustle of Language. Hill and Wang, New York: 1986.

ვარნკე 1972: Warnke, Frank J. *Versions of Baroque . Europ an Literature in th Sev-enteenthC entury*. New Haven and London: Yale University Press, 1972.

ელიოტი 1964: Eliot, T. S. *Selected Essays*. NY: Harcourt Brace & World, 1964.

ლორმანი 1992: Lotman, Yu. M. *Izb anny Stat'i v Tryokh Tomakh*. T. I. Tallinn: «Aleksandra», 1992 (Лотман, Ю. М. *Избранные статьи в трёх томах* Т. I. Таллинн: «Александра», 1992).

ორაგველიძე 1973: Oragvelidze, G. G. *Ctikh i Poeticheskoe Videnie*. Tbilisi: izdatel'stvo Tbilisskogo universiteta, 1973 (Орагвелидзе, Г. Г. *Стих и поэтическое видение*. Тбилиси: издательство Тбилисского Университета, 1973).

სმირნოვი 1977: Smironov, I. P. *Khdoj estvennyi Smysl i Evoluciya Sistem*. Moskva: "nauka", 1977 (Смиронов, И. П. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва: "Наука", 1977).

ტაბიძე 1975: T'abidze G. *Tkh ulebni Tormet' T'omad*. T'. XII. Tbilisi: 1975 (tabiZe g. Txzulebani Tormet tomad. t. XII. Tbilisi: 1975).

ფიდელსონი 1970: Fiedelson, Charles. *Symbli sm and American Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.

ქართული მოდერნიზმის სათავეებთან

წინამურში რომ მოჰკლეს ილია,
მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი.
გალაკტიონი

ილიას შემდგომ, – ღვთის წესრიგით შექმნილი სამყაროს გაუზზარავი მთლიანობის და ჰარმონიულობის რწმენა და იმედი, ეროვნული, ქრისტიანული ტრადიციებისა და ქართული კლასიკური პოეზიის ერთგულება, სამოციანელთა „იდე ფიქსი“ – ნაციონალური გათავისუფლების მძაფრი სულისკვეთება (რაც საგრძნობლად განსხვავდებოდა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის ევროპული თუ რუსული ლიტერატურის გაბატონებული ტენდენციებისაგან), – თანდათანობით წარსულს ჩაბარდა.

ჯერ კიდევ არ დამდგარა ის დრო, როცა „თერგდალეულებს“ „სენადლეულები“ ან „რაინდალეულები“ ჩაენაცვლებიან და მათი ეპიგონების სიმრავლით გაბეზრებულნი, – შეუტევენ კიდევ.

ილიაც და აკაკიც, ხანდაზმულობის ჟამს, დროდადრო კი ცხოვრობდნენ (პირადული მიზნით; ოჯახურ გარემოებათა გამო ან სამკურნალოდ) დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, მაგრამ მათი, როგორც მოაზროვნეთა ჩამოყალიბება, უმთავრესად მაინც, XIX საუკუნის რუსულ პროგრესულ საზოგადოებრივ მრწამსს დაუკავშირდა.

სამოციანელთა ზეგავლენა და წარსულის ინერცია იმდენად მძლავრი იყო, რომ XX საუკუნის დასაწყისის თითქმის ყველა, სრულიად განსხვავებული მიმართულების, მსოფლალქმისა და ტემპერამენტის პოეტი ილიასა და აკაკის ხმაზე „ამლერდა“. მათმა ნაწილმა მალევე დასძლია „ლიტერატურული შეგირდობის“ პერიოდი, ბევრი კი მარადიულ მიმბაძველად დარჩა.

პოეტური ნოვაციები, „ღმერთების დაისი“, ტრანსცენდენტურისკენ სწრაფვა, „წმინდა ხელოვნების“ პრიმატის აღიარება, ფორმალისტური სიახლენი, „სიმახინჯის ესთეტიკა“ თუ ხელოვნების დეჰუმანიზაციის იდეა ჯერხნობით ჩრდილში აღმოჩნდა.

ამაში თავისი წვლილი მიუძღვის ე.წ. „რევოლუციურ-დემოკრატიულ სკოლასაც“, რომელმაც, XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე აღმოცენებული მარქსისტული ყაიდის პარტიების კვალობაზე, უაღრესად შეავიწროვა პოეზიის სარბიელი და მას მშრომელთა და ჩაგრულთა სამსახური და კლასობრივი ბრძოლის ქადაგება დაუსახა მიზნად.

დემოკრატიული ფრთის პოეტთა უმრავლესობის მიერ მხატვრულ თუ ვერსიფიკაციულ ძიებათა უგულვებლყოფა, თითქოსდა გამართლებული იყო მათი მიზანსწრაფული შემოქმედებითი „პოლიტიკით“: ჩაეყენებინათ ხელოვნება რევოლუციის, მუშათა და გლეხთა კლასობრივი ბრძოლის მსახურის როლში; პოეზიისათვის დაეკისრებინათ ერთგვარი „გამოყენებითი“ ფუნქცია. მაგრამ, საბოლოოდ, ორბუნებოვანი, „მინიერ-ზეციერი“, „ხან მინის, ხან ცის“, „ღმერთთან მოლაპარაკე“ პოეტის მართო მინაზე მიჯაჭვის მცდელობა, პოეზიისათვის ფრთების შეკვეცა, როგორც მოსალოდნელი იყო, – მარცხით დამთავრდა.

კიტა აბაშიძე სამართლიანად ეწინააღმდეგებოდა იპოლიტ ტენის მიერ ყოფიერების ზეგავლენის გადაჭარბებულ შეფასებას ხელოვნებაზე. იგი მაინც გამოჰყოფდა სამ უმთავრეს მოვლენას, რომელთაც დალი დაასვეს მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურის ატმოსფეროს: რუსეთ-იაპონიის ომის სამარცხვინო შედეგი, დახვსებული რეჟიმის ნგრევის იმედი და ერის უპირველესი მოამაგისა და კურთხეული მგოსნის ილიას ავაზაკური მკვლელობა (აბაშიძე 1971: 473-479).

ეს ის დროა, როცა „უძლეველად მიჩნეული მაჯლაჯუნა (რუსეთის იმპერია – ლ.ა.) ერთი წკიპურტის გაკვრით ნაიქცა“ (აბაშიძე 1971: 479).

ლიტერატურული პროცესი გაცხოველდა, გართულდა, გაღრმავდა, სხვადასხვა მიმდინარეობებით, „სკოლებით“ თუ „ჯგუფებით“ დაიყოფოდა.

XX საუკუნის დასაწყისში „მშვიდობიანად“ თანაარსებობდნენ ყველა თაობის და მრწამსის პოეტები. გვერდიგვერდ იღვნიან XIX საუკუნის ორი ბუმბერაზი – აკაკი და ვაჟა (რომელნიც 1915 წლამდე ანუ გარდაცვალებამდე შესაშური პოეტური ნაყოფიერებითაც გამოირჩევიან), დემოკრატიული სკოლის მეტ-ნაკლებად „მებრძოლი მგოსნები“, ლიტერატურულ სარბიელზე ახლად მოვლენილი ახალგაზრდები – სანდრო შანშიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, გალაკტიონი, ტიცციან ტაბიძე, კოტე მაცაშვილი, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძე და სხვანი, – რომელნიც მალე განსაზღვრავენ XX საუკუნის ქართული პოეზიის გეზს.

უჭირს პოეზიას და პოეტებსაც: სავალალო მდგომარეობაშია სალიტერატურო პრესა და წიგნის გამოცემის საქმე. 1905 წელს „მოამბემ“ შეწყვიტა არსებობა. ახალი ლექსები ძირითადად საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ გაზეთებშია გაბნეული; გამკაცრებულია ცენზურაც.

1911 წელს გრიგოლ რობაქიძე სამართლიანად შენიშნავდა: „დღევანდელი ჩვენი ცხოვრება, საშინელი არეული და დაწვრილმანებული, სხვათა შორის ერთს სამწუხარო მოვლენას გვიშლის თვალწინ: ჩვენში

ლიტერატურაც არის და კრიტიკაც, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჩვენში არ არის ისეთი მთლიანი ორგანო, რომელიც, ასე თუ ისე, ტონს აძლევდეს ლიტერატურის მიმდინარეობებს. სხვა ქვეყნებში ამგვარ როლს დიდი ჟურნალები და საფუძვლიანი გამოცემანი ასრულებენ, ჩვენში ამავე როლს ყოველდღიური გაზეთები კისრულობენ“ („სახალხო გაზეთი“).

ჟურნალ-გაზეთებში მაინც შეინიშნება ტენდენცია, – გააფართოონ ქართველი მკითხველის თვალსაწიერი, როგორც ნებისმიერი თაობის პოეტთა საუკეთესო თხზულებების გამოქვეყნებით, ასევე თარგმანებით დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის ე.წ. ახალი პოეზიიდან.

ამ მხრივ აღსანიშნავია „მზე“ (1903), „ფასკუნჯი“ (1908-1910) და, განსაკუთრებით, „ოქროს ვერძი“ (1913).

პაოლო იაშვილის „ოქროს ვერძის“ შესაფასებლად ავტორთა ჩამოთვლაც კი კმარა: გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, ლეო ქიაჩელი, ნიკო ლორთქიფანიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, შალვა დადიანი, სერგო კლდიაშვილი...

საყურადღებოა ჟურნალის სახელწოდების დამთხვევა რუსი სიმბოლისტების მოსკოვურ ჟურნალთან „ზოლოტოე რუხო“ (1906-1909 წ.წ.). ღირსსაცნობია თავად ის ფაქტი, რომ ქუთაისელი რედაქტორი კარგად იცნობს თანამედროვე მწერლობას. ამასვე გვიდასტურებს თარგმანები ლეონიდ ანდრეევის, იგორ სევერიანინის, ვილიე დე ლილ ადანის თხზულებებისა; ცნობები დანუნციოს, ვალერი ბრიუსოვის, კონსტანტინე ბალმონტის, იურგის ბალტრუშაიტის შესახებ. „ოქროს ვერძის“ მხოლოდ რამდენიმე ნომერი გამოიცა, ჟურნალი ხელმოკლეობამ შეაფერხა, ხოლო პაოლო იაშვილი პარიზში გაემგზავრა.

ზემოხსენებული ჟურნალ-გაზეთები ერთგვარ გამონაკლისადაც კი უნდა ჩაითვალოს; რადგან იმდროინდელი წიგნის ბაზარი წალეკილი იყო იაფფასიანი, პატარ-პატარა, უგემოვნო (უფრო ზუსტად – ქუჩურ-ბაზრული გემოვნების) წიგნაკებით, ე.წ. ქალაქური „კიჩით“. ეს კი სრულიადაც არ შეესაბამებოდა ბუნებით სიახლისმადიებელ ქართველ შემოქმედთა თუ მომთხოვნი მკითხველის ინტერესებს.

ეს ის დროა, როცა სარბიელზე ახლად გამოსული და სიახლის მწყურვალ პოეტები, ღრმა შინაგანი პროტესტით აღვსილი ილიასა და აკაკის ეპიგონებისადმი, ჯერჯერობით პროტესტის გამოხატვას ერიდებიან: დიდია მოწინება და თაყვანისცემა ილიას, აკაკისა და გაჟას მიმართ.

გრიგოლ რობაქიძე 1908 წელს უცხოეთიდან დროებით ჩამოსვლის მიზეზად ილიას მკვლელობას ასახელებს, პუბლიცისტურ წერილებს

აქვეყნებს და, რაც მთავარია, – სალექციო მოღვაწეობას იწყებს: ლექტორი იმთავითვე ექცევა საზოგადოების ცენტრში – თბილისშიც და ქუთაისშიც.

ახალგაზრდა პოეტებისათვის და, უწინარესად, გალაკტიონისათვის აკაკი პოეზიის მეფეა, სალიტერატურო საღამოებზე მასთან ერთად გამოჩენა უდიდესი პატივია და ძრწოლის მომგვრელიც!

პარიზიდან ახლად დაბრუნებულმა პაოლო იაშვილმა მთელ საქართველოსთან ერთად გულწრფელად გამოიგლოვა აკაკის გარდაცვალება. იგი აკაკის დამკრძალავი ქუთაისის კომიტეტის აქტიური წევრი იყო. საგანგებო მატარებელი, რომლითაც აკაკის ნეშტი საჩხერიდან თბილისში გადმოასვენეს, პაოლო იაშვილის მიერ იყო დიდებული მორთული (იხ. გაზ. „სამშობლო“, 1915 წ., 5). ქუთაისის და თბილისის გაზეთებში („სამშობლო“, „თემი“) დაიბეჭდა მისი ვრცელი წერილი – „ცხედარი გამბრწყინებლისა“...

ამასთან, ახალი თაობის ფიქრთა მფლობელი „ევროპეიზაციის“ მომხრე მოაზროვნეებია: კიტა აბაშიძე, არჩილ ჯორჯაძე და გრიგოლ რობაქიძე.

ზოგი ახალგაზრდა პოეტი სწავლის გასაგრძელებლად საფრანგეთსა და გერმანიას მიემშურება, ზოგიც მოსკოვსა თუ პეტერბურგს. გაცხოველდა ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობანიც, თუკი, თავის დროზე, პუშკინი და ლერმონტოვი, „შერისხულნი“, იძულებით მოევლინენ საქართველოს, XX საუკუნის დასაწყისში (1914, 1915, 1917 წ.წ.) სახელგანთქმული რუსი პოეტი-სიმბოლისტი კონსტანტინე ბალმონტი, „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელი და პოპულარიზატორი, – სამგზის, თავად ესტუმრება საქართველოს.

უფრო ადრე კი თბილისსა და ქუთაისში იმართება ცნობილი რუსი პოეტების თევდორე სოლოგუბისა და იგორ სევერიანინის, მოსკოველი კუბოფუტურისტების ვლადიმერ მაიაკოვსკის, დავით ბურლიუკისა და ვასილ კამენსკის ლიტერატურული საღამოები.

პოეტური „სტაგნაცია“ პოზიციას თმობს; უძრაობისა თუ უდროობის ჟამი წარსულს ბარდება, დაღმართს აღმართი ენაცვლება...

ალექსანდრე აბაშელი, იოსებ გრიშაშვილი, სანდრო შანშიაშვილი დიდ პოპულარობას იხვეჭენ და უკვე „მოდერნისტებად“ თუ „დეკადანტებად“ იწოდებიან. 1914 წელს გალაკტიონის პირველი პოეტური კრებულით, ხოლო 1915-16 წლების მიჯნაზე „ცისფერი ორდენის“ დაარსებით, – იწყება თვისებრივად ახალი ხანა XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა, – საქართველოს ხელოვნების რენესანსი: „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, – წარმოვთქვი ერთხელ; – და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითიდღე უფრო

ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში აშკარავდება და კიდევ დიდი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს. ეს ფიქრი მეზადება, როცა შევსცქერი ჩვენი უახლესი ხელოვნების ზრდას“ (რობაქიძე 1913: 35).

მოდერნიზმის სათავე კი XIX საუკუნის დასასრულს განეკუთვნება. კიტა აბაშიძე სტატიაში „ჩვენი ახალგაზრდობა“ მიიჩნევდა, რომ მხოლოდ ბეჭდვითი სიტყვის თავისუფლების მოპოვებით არის შესაძლებელი „ევროპელ ერთა კულტურამდე მიღწევა“ და საკუთარი ნვლილის შეტანა მსოფლიო მწერლობის საგანძურში (აბაშიძე 1897: 171).

ქართული მწერლობა XIX საუკუნის დასასრულს ეცნობა ევროპის ლიტერატურულ სიახლეებს – დეკადენტურ მიმდინარეობებს. ცოტა უტყირებულად თუ ვიტყვი, ქართული მოდერნიზმის წინამსწრებად სწორედ დეკადენტიზმი უნდა მივიჩნიოთ: სასონარკვეთილება და უსასოობა, ამაოებისა და სულიერი მარტოობის შეგრძნება, სკეპსისი და პესიმიზმი – გამოხატული XIX საუკუნის დამლევს (რაც მხატვრული გამოხატვის სიახლეებთანაც იყო ნილნაყარი) კიდევ უფრო გამძაფრდა მომდევნო საუკუნის დასაწყისში.

საუკუნეთა მიჯნაზე შეინიშნება ქართული პროზის მოდერნიზაციის მცდელობანი: ფორმის გადახალისებისა და სამყაროს ახლებური წარმოჩენის ჭრილში.

შოო არაგვისპირელი, „ლიტერატურის ახალი მიმართულების წარმომადგენელი“ (კიტა აბაშიძე), რომელსაც პოლონეთში, ვარშავაში სწავლისას საშუალება მიეცა ევროპული მწერლობის ტენდენციების გაცნობისა, – ქართული მოდერნიზმის წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ. ეტიუდი, ესკიზი, ნოველა, ზოგადად – პროზის მცირე ჟანრები – მან სრულიად სხვა სიმაღლეზე აზიდა და ამით ფორმალურ ძიებებს ჩაუყარა საფუძველი. მანვე დაამკვიდრა ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური თემატიკის ახლებური გააზრება, პროზის პოეტურობა; ზოგ შემთხვევაში გაარღვია ემპირიულის ზღუდე. კიტა აბაშიძეს XIX საუკუნის დასასრულის ქართული პროზის მიმოხილვისას, შოო არაგვისპირელის „ირონიული პესიმიზმი“, „რეალურს იქით ძიება“ და ფართო თვალსაზრისი სანიმუშოდ და იმედისმომცემად მიაჩნდა.

მისივე მართებული დასკვნით: „ეხლანდელ ლიტერატორს საფუძვლიანად უნდა ჰქონდეს შესწავლილი არათუ მშობლიური, უცხო ქვეყნის ლიტერატურაც; უნდა იყოს ფილოსოფიურად განვითარებული, უამისოდ ყველა ტყუილია“ (აბაშიძე 1971: 100).

სწორედ ასეთ მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა ვასილ ბარნოვიც, თბილისის სასულიერო სემინარიისა და მოსკოვის სასულიერო აკადემიის კურსდამთავრებული. იგი იყო უაღრესად ნაყოფიერი მწერ-

ალი, პროზის თითქმის ყველა ჟანრის განმავითარებელი, მხატვრული პალიტრის მრავალფეროვნებით გამორჩეული, რიტმული პროზის დიდოსტატი. მას სიმბოლისტად, ესთეტად, სტილურ ნოვატორად, მითოსური მსოფლალქმის ერთ-ერთ დამამკვიდრებლად მიიჩნევენ (გომართელი 1997: 85-89). მისი შემოქმედება საფუძვლიანად განიხილება როგორც ქართული პროზის რეფორმაცია (ვ. ცისკარიძე, ა. გომართელი, მ. ჯალიაშვილი).

რეფორმატორთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ ჭოლა ლომთათიძეც – ლირიკული პროზის ადეპტი, უაღრესად ექსპრესიული მთხრობელი. მოდერნისტულ ტენდენციებზე მიგვანიშნებს „ჭოლა ლომთათიძის პროზაში შემოჭრილი სიახლეები – ლირიკული წიაღსვლების სიჭარბე, ემოციების სიუხვე, ასოციაციური აზროვნების ელემენტები, ტრადიციული თხრობის რღვევა, ადამიანის უჩვეულო სულიერი მდგომარეობის დეტალური ანალიზის ცდა“ (ჯალიაშვილი 2006: 4).

იგი იყო, ერთი მხრივ, ჭლეკით, უიღბლო პირადი ცხოვრებით, ციხითა და კატორლით განანამები შეუპოვარი რევოლუციონერი, ხოლო მეორე მხრივ, ნიცშესა და ედგარ პოს თხზულებებით დაინტერესებული მწერალი-ნოვატორი: თხრობის ეპიკური სტილის დამრღვევი, უკიდურესი სკეპტიკოსი-სუბიექტივისტი: „იგი იდგა მოდერნიზმის ზღვართან... სტიქიურად წერდა, როგორც „დანყევლილი პოეტების“ თანამგზავრი“. ნოე ჟორდანია მას „ჩვენს გამსუნს“ უწოდებდა (სიგუა 2002: 40- 43).

სამთავეს (არაგვისპირელი, ბარნოვი, ლომთათიძე) ღრმად ჰქონდა გადგმული ფესვები XIX საუკუნეში, თუმცა, იმავდროულად, მოდერნიზმის მესაძირკველებადაც მოგვევლინენ.

ჩვენს მეცნიერებს თავსატეხი გაუჩინა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებამ: ვერ გადაეწყვიტათ, – რომელი საუკუნისათვის „მიეკუთვნებინათ“ დიდი მწერალი, რომელიც 1931 წელს გარდაიცვალა. საქმეს გახლავთ, რომ მისი სამწერლო აღზევება XIX-XX საუკუნეთა მიჯნას – 1894-1900 წლებს – დაემთხვა, განუზომლად მოკრძალებულია დავითის წვლილი XX საუკუნეში.

მწერალს, რომელსაც „სინამდვილის ფანატიკოსს“ (გერონტი ქიქოძე) უწოდებდნენ, ლიტერატურის უპირველეს მოვალეობად სინამდვილის, ცხოვრების სამსახური, მისი გაუმჯობესებისათვის ბრძოლა მიაჩნდა. გრიგოლ კიკნაძის ნათქვამია, – რაც დრო გადის, უფრო და უფრო ფასდება დავით კლდიაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა.

ბეჟან ბარდაველიძე მართებულად მიიჩნევდა, რომ ბევრი ლიტერატურათმცოდნისაგან განსხვავებით, ქართული თეატრისა და კი-

ნოს მოღვაწეებმა ცდა არ დააკლეს, რათა „აღმოეჩინათ“ სიახლენი დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში. სწორედ მათ შეძლეს უკეთ ჩანვდომა მწერლის მხატვრულ სამყაროში, შეფარული მინიშნებებისა თუ ქვეტექსტების ამოცნობა.

დავით კლდიაშვილი იმ რანგის მწერალია, რომლის შემოქმედების ნაირ-ნაირი შრეების წარმოჩენას კვლავ შეეცდებიან მომავალშიც.

ამჯერად მკითხველის ყურადღება მიიწვიებს დავით კლდიაშვილის მხატვრული სამყაროს მისტიკურ მხარეს, მით უმეტეს, რომ ეს საკითხი სრულიად შეუსწავლელია და უგულებელყოფილი.

შესაძლოა, მეტაფიზიკურ პლანს დავითის მემკვიდრეობაში ღირს-საცნობი ადგილი არა აქვს დათმობილი. შესაძლოა, მისტიკური ელემენტები მხოლოდ აქა-იქ აღმოჩნდეს; მაგრამ ისიც გავითვალისწინოთ, რომ ძნელია მოიძებნოს დიდი მწერალი, რომელიც თავის ნაწერებში სრულიად უგულებელყოფდეს მეტაფიზიკურ სფეროს.

ამ მხრივ არც დავით კლდიაშვილია გამონაკლისი; მით უმეტეს, რომ მისტიკურიც ხომ სამყაროს, სინამდვილის ნაწილია და მწერალს არ გამოორჩენია რეალობის ეს „პატარა ნაგლეჯი“.

დავითს აინტერესებდა ადამიანის ყოფის, არსებობის, სულიერების რაგინდარა გამოვლენა – მათ შორის აუხსნელი, იდუმალი, გაუგებარი.

რაც შეეხება მისტიკურ თუ მეტაფიზიკურ ლიტერატურულ მიმდინარეობებს, რომელნიც თავიანთი შემოქმედების მასაზრდოებელ წყაროს არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ სამყაროში ეძიებდნენ, – დავითი შორს იყო მათგან, უფრო მეტიც, გმოვდა სინამდვილისაგან განდგომას, „რეალურს იქით ძიებას“.

ზემოთქმულის მიუხედავად, მაინც შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ დავით კლდიაშვილი, ფაქიზი სულის, კამერტონივით მგრძნობიარე შემოქმედი – თვით გახლდათ „რეალური ქვეყნის იქით დამალული საიდუმლოს“ მაძიებელი.

მკითხველის ყურადღებას, უწინარეს ყოვლისა, დავით კლდიაშვილის „საიქოში ნამყოფ“ გმირს მივაპყრობ.

„მსხვერპლის“ პერსონაჟის ვასილ კარიკაძის პროტოტიპი „საიქოში ნამყოფი“ სიმონთელი გლეხი ლევანა სირბილაძე იყო. ამ პიროვნების მონათხრობს ისე ღრმად დაუინტერესებია „პოზიტივისტი“ მწერალი, რომ რამდენჯერმე მოუსმენია მისი ნაუბარი საიქიოს შესახებ.

„ჩვენს ახლოს მეზობლად ცხოვრობდა „საიქოში ნამყოფი“ გლეხი – ლევანა სირბილაძე — შესამჩნევი პიროვნება. ... დიდი ნამყოფი გლეხი, იგი ხშირად იტყოდა — დიდი ხნის სიცოცხლე მაქვსო, რადგან საიქიო მაქვს მონარებო. „საიქოში ყოფნის“ ამბავი არაერთხელ მომიყოლინებია ლევანასთვის და მისგან ეს ნამბობი თითქმის სიტყვა-

სიტყვით შეტანილი მაქვს ჩემს მოთხრობა „მსხვერპლში“ („ჩემი ცხოვრების გზაზე“).

მეცნიერული გაგებით, „საიქიოს ნამყოფი“ – კლინიკური სიკვდილ-გამოვლილი პიროვნებაა. „იდეალისტურად“ მოაზროვნე დასავლეთი, ჩვენგან განსხვავებით, ცდილობდა ამ ფენომენის შესწავლას, როგორც რელიგიურ, ისე ემპირიულ ჭრილში (მაგ., რაიმონდ მოუდი, „ცხოვრება გარდაცვალების შემდეგ“). ამერიკელი ჟურნალისტის დანიელ გოულმენის სტატიაში, „იდუმალის ზღურბლზე“, მიმოხილულია ზემოხსენებული ექიმის რაიმონდ მოუდის, პარაფსიქოლოგების – კარლის ოსისისა და ერლანდერ ჰერალდსონის გამოკვლევათა სენსაციური შედეგები – სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მყოფ, გამოჯანსაღებულ პირთა მოწმობა-ჩვენებები, რომელთა უმრავლესობა მართლაც სულის უკვდავებას ადასტურებს.

ყოველივე ეს ზედმიწევნით ემთხვევა ვასილ კარიკაძის ნაამბობს;

„ერთი ერთში“ ემთხვევა ერთმანეთს „მსხვერპლისავე“ პერსონაჟის მარინეს ჰაერში ატაცება „კუდიანი“ დედამთილის მიერ და ბულგარელი ნათელმხილველის ვანგას ბავშვობის ტრაგიკული ეპიზოდი ქარბორბალისგან ცაში ატყორცნისა და უვნებლად გადარჩენის თაობაზე. გავიხსენოთ დადაღული კატის ამბავიც „მაქციობა“ – მეტად მიღებული თემა გახლდათ მოდერნისტულ მწერლობაში („შუა ცეცხლის პირას“); და ბოლოს, ქართული დრამატურგიის მშვენიერება – პიესა „უბედურება“, რომელიც სერგო კლდიაშვილის გადმოცემით, დავითმა მორის მეტერლინკთან „გაჯიბრებით“ შექმნა.

ფორმითა და შინაარსით აშკარად მოდერნისტული პიესის „უბედურების“ კონგენიალურმა ეკრანიზაციამ (რეჟისორი გელა კანდელაკი), კიდევ უფრო გაამძაფრა „კონსერვატორ“ დავით კლდიაშვილის ნოვატორული ბუნების რეცეფცია (ავალიანი 2005: 88-89).

* * *

ზემოხსენებული სამი მწერალი (შოი არაგვისპირელი, ვასილ ბარნოვი, დავით კლდიაშვილი), რომელთა პროზას კლასიკურ მემკვიდრეობას მიაკუთვნებენ, თვალსაჩინოებაა ყოველი თაობის ქართველ შემოქმედთა მარადიული მისწრაფებისა სიახლისაკენ, უნივერსალური ფასეულობისა და ევროპული მწერლობის ინოვაციური ტენდენციების გათავისებისაკენ (შეგნებულად და არაცნობიერადაც). ესაა, როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა, „იდეათა ატმოსფერული ზეგავლენის“ ნიმუში, ეს გახლავთ ქართველთა გენეტიკური, მუდმივი ლტოლვა თვალსაჩინოებისა და შემოქმედებითი არეალის გაფართოებისაკენ.

XX საუკუნის დასაწყისის ახალგაზრდა შემოქმედთათვის რომელიმე უცხოური „იზმის“ გაფეტიშება (სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი, კონსტრუქტივიზმი...) თვითმიზანი და დოგმა თითქმის არასოდეს ყოფილა. „ღმერთების დაი-სი“ და ნიცშეანური „სიკვდილი განახლებას“ – ქართველმა მოდერნისტებმა თავისებურად გაიაზრეს: „სიკვდილი სიცოცხლეა“ (აკაკი ფაღავას „ცისფერყანწელთა“ პერიოდიკაში დასტამბული წერილიდან). ეს არამარტო სამშობლონართმეული მწერლობის, არამედ საქართველოს განახლებას, ან, ჩვენ ფუტურისტთა ტერმინოლოგიით, მის ფენიქსისებრ მკვდრეთით აღდგომსაც მოასწავებდა. ქართული მოდერნიზმი ძირეულად ემიჯნებოდა ფრანგ სიმბოლისტთა ირონიულ დამოკიდებულებას ზოგადად პატრიოტიზმის ცნებისადმი: „ქართული რენესანსის“ და „ქართული მესსიანიზმის“ იდეები მისთვის პრიორიტეტული იყო. ამ მხრივ ყველაზე მწყობრი და თანმიმდევრული აღმოჩნდა „ცისფერყანწელთა“ იდეალები (პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, გიორგი ლეონიძე და სხვ.), რაც, გრიგოლ რობაქიძემ, სხარტად და ლაკონურად ასე განმარტა: „სხვა საკითხია წმინდად „ქართული“ ამ მოდერნიზმში. ამ საკითხის გახსნას მე ვუკავშირებ „საქართველოს პრობლემის“ გადანყვეტას (არის ასეთი პრობლემა!)“ (რობაქიძე 2014: 401).

XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში მოდერნიზმი განფენილი იყო სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობებში.

მოდერნიზმის ცნების მრავალმნიშვნელოვნებაზე ჩატარებული კვლევის შედეგად (ჯალაიშვილი 2006: 13-37) წარმოჩნდა ამ მიმდინარეობის პროკრუსტეს სარეცელში მოქცევის მცდელობის ამაოება. ლოსევის აზრი იმის თაობაზე, რომ მოდერნიზმში იგულისხმება უსაზღვრო რაოდენობის სხვადასხვა სტილი, – ზედმინევენით მიესადაგება მის ქართულ ნაირსახეობას.

ისიც უნდა ითქვას, რომ მოდერნიზმის ცნება გაცილებით უფრო ტევადია, ვიდრე დეკადანსისა.

იყო თუ არა „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი (XIX საუკუნეში ევროპაში აღმოცენებული „დრომოქმული“ სიმბოლისტური მიმდინარეობის აპოლოგეტი და მიმდევარი) მოდერნისტული?

ქართული „მოდერნიზმი უშუალო კონტაქტს ამყარებს ევროპულ მოდერნიზმთან... ეს არ იყო სტიქიური და გაუცნობიერებელი მოვლენა, ერთგვარი მოდის აყოლა... ქართული მოდერნიზმის ჩასახვასა და განვითარებას ჰქონდა თავისი ფუნდამენტური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სოცოკულტურული წანამძღვრები, ესთეტიკურ-კონცეპტუალური და ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზისი“ (ბრეგაძე 2013: 7) – ეს სიტყვები თანაბრად მიესადაგება მოდერნიზმის ქართულ განშტოებებსა თუ ცალკეულ, „მარტოსულ“ ავტორებს.

გალაკტიონი, XX საუკუნის ქართული პოეზიის უპირველესი რე-ფორმატორი, მხოლოდ ნომინალურად თუ მოიხსენიებოდა ამა თუ იმ ჯგუფის („ცისფერი ორდენი“, „არიფიონი“...) წევრად: „მოდერნისტე-ბის ჯგუფში აღვნიშნე გალაკტიონ ტაბიძე. ახლა ცნობილია, რომ ის თავის მეგობრებს („ცისფერყანწლეებს“ – ლ.ა.) დაშორდა. ვფიქრობ, რომ ეს წასვლა წმინდად პირადული ხასიათისაა. მას, არსებითად, სიმ-ბოლიზმთან განშორება არ შეუძლია, თუ არა მხოლოდ შემოქმედებითი თვითმკვლელობით“ – შენიშნავდა გრიგოლ რობაქიძე 1918 წელს (მა-შინ ჯერ კიდევ არ იყო დასტამბული გალაკტიონის საეტაპო კრებული „არტისტული ყვავილები“) (რობაქიძე 2014: 400).

გალაკტიონის მთელი შემოქმედების გათვალისწინებით, რევაზ თვარაძემ დაასკვნა, – 1908-1914 წლები პოეტისათვის უმთავრესად ლიტერატურული შეგირდობის წლები იყო; იმავდროულად, მისივე სამართლიანი დასკვნით, „1914 წელს გამოცემულ ლექსთა კრებულში უკვე შეინიშნება ახალი ფორმის ჩანასახები, გამოსახვის ახალი, მა-ნამდევ სრულიად უცნობ საშუალებათა მიკვლევის ცდები“. ამიტომაც იყო, რომ ქართული პოეზიის იმდროინდელი კრიზისის ფონზე, პირვე-ლივე წიგნის წყალობით, „გალაკტიონ ტაბიძე ერთბაშად რჩეულთა შორის ურჩეულესად იქნა აღიარებული“ (თვარაძე 1979: 137, 132).

გარდა გალაკტიონისა, გრიშაშვილის, აბაშელის და შანშიაშვილის პოეზიაც ბადებდა დიდ მოლოდინს.

კიტა აბაშიძე 1912 წელს განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდა სან-დრო შანშიაშვილს და იოსებ გრიშაშვილს.

„ყოვლად უეჭველია ის, რომ ახალგაზრდა მგოსანთა შორის პირ-ველ რიგში მარტო ეს ორი დგას და მომავალი ჩვენი პოეზიის მეთა-ურობა ჯერჯერობით მათ ეკუთვნით. მათ შეიტანეს პოეზიაში ახალი ელემენტები. გასაოცრად შეიმუშავეს ლექსის ტექნიკა და იმ სიმშვე-ნიერემდე მიიყვანეს, რომ ქართული პოეზიის რჩეულნიც კი განცვიფ-რებაში მოჰყავთ“.

ამავე წლიდან იმართებოდა გრიშაშვილის სალიტერატურო სალა-მოებიც, რომლის წარმატებას ხელი აქტიურულმა გამოცდილებამ და თავისებურმა დეკლამაციამაც შეუწყო. თუ როგორი იყო საზოგადოე-ბის გამომხაურება, ამის თაობაზე 1912 წელს „სახალხო გაზეთში“ დასტამბული „გრიშაშვილის სალამო“ მოგვითხრობს: „გრიშაშვილმა ტფილისი შეაჩვია თავის სალამოებს. გრიშაშვილის ყოველწლიური ტრადიციული სალამო ჩვენი დედაქალაქისათვის ნამდვილი დღესას-წაულის ხასიათს იღებს... გრიშაშვილის სალამოები განირჩევა თავისი კულტურულობით, სათუთი გემოვნებით, შინაარსიანობით. მგოსანში ძლიერია პასუხისმგებლობის გრძნობა საზოგადოების წინაშე“.

გრიშაშვილის პოეზიის პოპულარობა გაამყარა მისი ლექსების ორ ტომად გამოცემამ (1914-1922 წ.წ.).

იოსებ გრიშაშვილის ადრინდელი ნიგნაკები, ქალაქური “კიჩის” ნიმუშები, ძირითადად საღალღობოდ და გასართობად (საქეიფოდ) შექმნილნი, – თბილისის ქრელი მოსახლეობის გარკვეულ ფენებში დიდი წარმატებით სარგებლობდა.

დღევანდელი გადასახედიდან სრულიად აშკარაა ამ ლექსთა მიზანი – უბრალო ხალხის, მასის მიზიდვა. შეიძლება ითქვას, რომ იოსებ გრიშაშვილი პირველი ქართველი პოეტია, მასკულტურას რომ გაუღო ხარკი. ნუ ვიქნებით სნობები და ვაღიაროთ, რომ ამ ნიგნაკებშიც მოიპოვებოდა თითო-ოროლა მარგალიტი, დიდი ხანია, სიმღერადაც რომ იქცა.

რაც უფრო იხვენებოდა გრიშაშვილი-პოეტი, მით უფრო მნიფებოდა ლიტერატურული საზოგადოების კრიტიკული დამოკიდებულება მისი ადრინდელი ლექსების, კერძოდ, მისი ენობრივი პოზიციის (ჟარგონი, ვულგარიზმი, ბარბარიზმები) მიმართ.

აკაკი ხინთიბიძის მოსაზრებით, გრიშაშვილის „კინტოს სიყვარული“ ანუ მუხამბაზი, ტიპური მაკარონული პოეზიის ნიმუშია, თბილისის ყარაჩოხელთა ჟარგონით გამართული, ქართულ-რუსულ-აზერბაიჯანულ-სომხური ენის ნარევი.

საინტერესო პარალელი: მიიწურება XX საუკუნე და, ჩვენი თანამედროვე ახალგაზრდა მწერლები მეტნაკლები წარმატებით გამოიყენებენ მაკარონული ლიტერატურის ხერხებს: მათი პოსტმოდერნისტული ე. წ. ინტერტექტუალიზაცია თუ ციტაცია, დროების შესაბამისად, თბილისური თანამედროვე ჟარგონით და რუსულ-ინგლისური სიტყვებით და ფრაზებით გამოიხატება.

„პოლიტიკური ნერვების საბედისწერო დაჭიმვის“ (ტიციან ტაბიძე), ან, როგორც კიტა აბაშიძე იტყოდა, – „რევოლუციური ვაკხანალიის“ ფონზე, მაშინ, როცა რევოლუციურ-დემოკრატიულმა სკოლამ და არა მარტო მან, კლასობრივი ბრძოლისა და სოციალური ჩაგვრის მოტივი პოეზიის ლამის ერთადერთ თემად დასახა, – იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის ხიბლი, თემატიკა და ნატიფი, ახლებური ლექსთწყობა ანდამატივით იზიდავდა მკითხველ საზოგადოებას.

ეს ის დროა, როცა ალექსანდრე აბაშელი, სანდრო შანშიაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი და გალაკტიონი უკვე განაპირობებენ ე. წ. უახლესი ქართული პოეზიის ძირითად ტენდენციებს და მიმართულებებს; ისინი თანამედროვეთა მიერ „მოდერნისტებად“ და „დეკადენტებადაც“ მოიხსენიებიან (იმდროინდელი კრიტიკა ზოგჯერ აიგივებდა ამ ორ ცნებას).

გრიგოლ რობაქიძე იოსებ გრიშაშვილს „პირწავარდნილ დეკადენტად“ თვლიდა; იმასაც დასძენდა, ევროპულ მოდერნიზმს მასზე გავლენა არ მოუხდენია, ის არც ბოდლერსა თუ ვერლენს იცნობს და არც ბალმონტსა თუ ბრიუსოვსო („ფოთლები. ი. გრიშაშვილი“, „სახალხო გაზეთი“, 1913 წ., 1028). გრიშაშვილის მოდერნისტობას ავტორი თავისებურად ხსნიდა: „ევროპის მწერლობა მოდერნიზმით აღმოსავლეთს დაუახლოვდა, ზოგჯერ მოტივებით და უფრო კი ტექნიკის ხერხით. ...გრიშაშვილის მოდერნისტობა სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ“.

დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სინთეზად გვესახება აღმოსავლური თემატიკისა და ევროპული ვერსიფიკაციის სიმბიოზი: სონეტი „თათრის ქალი სუბსარქისში“, ე. წ. კოჭლი სონეტი „მეფე ვახტანგი“, ყველაზე უწინარესად კი სახელგანთქმული „ტრიოლეტები შეითანაზარში“ (ყველა 1918 წლითაა დათარიღებული); თუმცა გრიშაშვილს უცხოური ლიტერატურული მიმართულებებისადმი (სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ფუტურიზმი) განსაკუთრებული ინტერესი არ გაუძღვავებია, მეტ-ნაკლებად ისიც იყენებდა ახალი პოეზიის გამოცდილებას. თავის დროზე მას დიდ პატივს მიაგებდნენ გრიგოლ რობაქიძე, ტიცინი ტაბიძე და სხვანი. ზოგ მათგანთან გრიშაშვილს შემდგომში მწვავე პოლემიკამ მოუწია, – პირადული ურთიერთკრიტიკის გარდა, მხატვრული მრწამსის განსხვავებულობამაც იჩინა თავი (აღსანიშნავია გრიგოლ რობაქიძისა და იოსებ გრიშაშვილის პაექრობა სონეტის თაობაზე და, განსაკუთრებით, – დაუნდობელი პოლემიკა ოსკარ უაილდის „სალომეას“ რობაქიძისეული თარგმანის გამო – 1917-1918 წლებში).

„მე ევროპამ სახლში არ მიმიწვია“ — ასეთი ფრთიანი ფრაზით გამოთქვა პოეტმა თავისი მრწამსი 1920 წელს. თუმცა, ევროპის ახალი პოეზიის მიმართ, ცხადია, არც გრიშაშვილი იყო გულგრილი, „ანტიევროპეიზაციასაც“ ვერასგზით დავწამებთ. მანაც, რა თქმა უნდა, ისარგებლა ე. წ. ახალი პოეზიის მიღწევებით, და არა მხოლოდ ფორმის თვალსაზრისით (გავიხსენოთ თუნდაც მისი ე.წ. ეროტიკური ლექსები).

1918 წლით დათარიღებულ გრიგოლ რობაქიძისადმი მიძღვნილ „სონეტში რობაქიძეს“ ავტორი შეუფარავად წარმოგვიჩენს თავის მრწამსს და, დღევანდელი გადასახედიდან, სრულიად ობიექტურად გვიხატავს ორი პოეტის განსხვავებულობა-ერთიანობასაც:

შენზე ამბობენ: კუმტიაო, ამპარტავანი
და გიწოდებენ – უკარებელს, თავკერძს და ტრაბახს;
მე კი მორცხვი ვარ! ვაქებ ტფილისს, სალაყბოს, ყაბახს
და მხიბლავს ნუში, აშპაშხანა, მკერდის მტევანი.

შენ თუ უაილდთან ღრუბლებში გაქვს ვარდის სევანი
და მზის მისამართს ანერ ხოლმე სიოს მუშაბახს,
მე ვეტრფი კინტოს – ატმით სავეს დატვირთულ თაბახს;
შენ სრულობა გსურს? მე მსურს მქონდეს ნაკლულევანი.
ჩვენ ვერ გაგვიგეს! ვერც დაგვღალა ამგვარ ჯირითმა.
მაგრამ ჩვენს შემდგომ, – როს ჩვენ ორი დავიხოცებით,
მოიგონებენ ჩვენს სახელსა მზივ-გაოცებით!
სხვა პოეტებში ამღერდება, მწამს, ჩვენი რითმა, –
და ვინც ისურვებს, რომ იხილოს მგოსნის დამარი:
მას ალბათ, საზღვრად უნდა ჰქონდეს ჩვენი სამარი.

ალექსანდრე აბაშელის პირველი პოეტური კრებული „მზის სიცი-
ლი“ (1913 წ.) ერთბაშად მოექცა მკითხველი საზოგადოებისა თუ კრი-
ტიკის ყურადღების ცენტრში. გადმოცემით, თბილისის გაზეთ „თემის“
რედაქციამ ალექსანდრე აბაშელს მიანიჭა ჯილდო – აკაკი წერეთლის
ოქროს კალამი. არის რაღაც სიმბოლური ამ ფაქტში: ავტორი, რომე-
ლიც აკაკის უაღრესად გულმხურვალე თაყვანისმცემელი გახლ-
დათ, სწორედ „მზის სიცილში“ დაეწაფა სამოციანელთა პოეზიისაგან
რადიკალურად განსხვავებულ თემატიკას; ამასთან, უდიდესი დატ-
ვირთვა მიანიჭა ლექსის ფორმალურ, ტექნიკურ მხარესაც. ავტორი
თითქოს განერიდა ამქვეყნიურ ვნებებს, სცადა „მინიერი“ დრამისაგან
თავის დაღწევა, – მიაშურა წარმოსახულ, საოცნებო სამყაროს – მზის
საუფლოს.

განყენებულ, ფილოსოფიურ საკითხთა წვდომას პოეტი ასტრა-
ლურ ფონზე – მზის, მთვარის, ვარსკვლავთა საბრძანებელში შეეცადა.
მის პოეზიაში ციური მნათობები მარტო მხედველობით ხატებად თუ
მხატვრულ ტროპებად კი არ აღიქმება, – ეს რთული სახე-სიმბოლოები
და პოეტური ხილვებია, რომლებიც სამყაროს, ადამიანის, სიკვდილ-
სიცოცხლის, სიკეთისა თუ ბოროტების რაობის განჭვრეტისათვის მო-
იაზრება – „მინის შვილი ცისკენ ვლიდეს საიდუმლოს სახილველად...”

„მზის სიცილში“ ამაოდ დაუწყებთ ძებნას სოციალურ მოტივს,
კრებული უფრო ერთგვარი ციური თუ მზიური „აბსტრაქციაა“, ამაზე
ლექსთა სახელწოდებებიც მიგვანიშნებს: „მზის წიაღში“, „მთვარის სა-
ხე“, „ორი ცა“, „ლურჯი ვარსკვლავი“ და სხვ.

იდეურ-თემატიკურად კრებული მიწისაგან განრიდების და მარა-
დიული, ზეციური საუფლოს მოხილვის მცდელობაა, მხატვრული
თვალსაზრისით, – ვერსიფიკაციისა თუ ქართული პოეტური ფრაზის
მუსიკალური შესაძლებლობების მოძიებისა და გამოვლენის დემონ-
სტრაცია. პოეტური „კოსმოგონიით“ გატაცებამ, ქართული ლექ-
სის მოქნილობამ, ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ხიბლმა

და, რაც მთავარია, ნოვატორულმა ალლომ, – დიდი გასაქანი მისცეს ალექსანდრე აბაშელს. იგი სამართლიანად აღიარეს ქართული ლექსის რეფორმატორად და მოდერნიზმის ერთ-ერთ მესვეურად.

განსაკუთრებით ეფექტურია ალექსანდრე აბაშელის ვირტუოზული ბგერწერა (ლექსი „სსსსს ... შშშშშ“...). თუმცა, მისმა დიდმა წარმატებამ ხელი არ შეუშალა იმდროინდელ კრიტიკას, – რუსი სიმბოლისტის, ბალმონტის „მზის კულტისა“ და მისივე ბგერწერისა და ალიტერაციების გავლენა შეენიშნა.

ალექსანდრე აბაშელის დიდი დამფასებელი სიმონ ჩიქოვანი მოგ-ვიანებით შენიშნავდა, რომ მიუხედავად მყისიერი აღიარებისა, პოეტის პირველ კრებულში ბევრი სიტყვიერი მასალაა ჩახერგილიო. „მზის სიცილის“ ლირიკული გმირის იდენტიფიკაცია ავტორთან, მისი პიროვნული თვისებების გათვალისწინებით, ძალზე გაჭირდება. ალექსანდრე აბაშელი მუდამ გაურბოდა ს.ხაზგასმულ პირადულობას, კერძო, რომანტიკული გრძნობების გამჟღავნებას, თვითრეკლამას თუ საკუთარი შემოქმედების პროპაგანდას. პიროვნული მონესრიგებულობა, განონასწორებული ხასიათი და პოეტური ბუნება განსაზღვრავდა მის გამორჩეულ ადგილს თანამედროვე ნოვატორ შემოქმედთა შორის; ნაკლებად მიუწევდა გული პოსტსიმბოლისტების მიერ ესთეტიზირებული დისჰარმონიისაკენ, სიმახინჯის ესთეტიკისაკენ.

ალექსანდრე აბაშელისათვის სრულიად უცხო იყო ბოჰემურობა და გამიზნული ეპატაჟი, თუმცა, თავის დროზე დიდად გახმაურდა მისი „დეკადენტური“ ტრიოლეტები („ტრიოლეტები, მსოფლიო ციხეა საზარი“, 1919).

ალექსანდრე აბაშელის შემოქმედების მომდევნო პერიოდი განუხრელად და კანონზომიერად დაუკავშირდა სამწერლო დაჯგუფებას – „აკადემიური მწერლობის ასოციაციას“. იგი ეროვნული მიმართულების, ტრადიციული და, იმავდროულად, ევროპეიზაციის მომხრე ჯგუფის ერთ-ერთი მესვეური და იმ დროისათვის მეტად თვალსაჩინო ჟურნალის – „ხომალდის“ რედაქტორი გახდა.

„ხომალდის“ პირველ ნომერში (1921 წლის დეკემბერი) გამოქვეყნდა ალექსანდრე აბაშელის „შორეული ნაპირი“, რომლის ერთი სტროფი შემდგომში დიდხანს იყო მიჩქმალული:

... და ერის ტანჯვის გამომხატველი
იზრდება გულში ორი მწვერვალი –
ერთი ნაღველის ორი სახელი:
კრწანისის ველი და თებერვალი...

1923 წელს გამოცემული „ანთებული ხეივანი“ კვლავ მისი ადრინდელი პოეზიის სულისკვეთებას წარმოაჩენდა: ცისკენ სწრაფვა, მზის ამოსვლის მისტერია, სევდა და ნალველი ამსოფლიური ამაოებისა და არასრულყოფილების გამო („პირველი სხივი“ - „მზე ამოდის“, „წითელი ფრინველები“, „მზის ამოსვლა“, „ცისარტყელა“, „არწივი ჰაერში“ და სხვ.).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია უსათაურო კანონიკური სონეტების სიმრავლე ალექსანდრე აბაშელის კრებულებში (მაშინ საუკეთესო ქართული პოეტები თითქოს ერთმანეთს ეცილებოდნენ სონეტის ფორმის ერთგულებაში); შემოქმედების მოტივაციის გარკვევისათვის კი ლექსთა სათაურების ჩამოთვლაც კი კმარა: „მირაჟი“, „სევდა“, „სულის შემოდგომა“, „ჩრდილი“, „ცრემლი“, „მჭკნარი ფოთლები“ და სხვ.

1929 წელს გამოცემულ „გაბზარულ სარკეში“ (კრებულის სახელწოდება, თავისთავად, დამაფიქრებელი სახე-სიმბოლოა) ავტორი ამაოდ შეეცადა „ეპოქისათვის თანამგზავრული“ სიმღერის თქმას.

* * *

იმპრესიონისტული მიმართულება, რომელმაც ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი და მრავალი ევროპული ქვეყანა მოიცვა, ისეთივე ხანიერია, როგორც სიმბოლიზმი. წარმოიშვა საფრანგეთში 1860-70-იანი წლების მიჯნაზე, განსაკუთრებით ღირსსაცნობი განსხეულება პოვა მხატვრობაში. სახელწოდება „იმპრესიონიზმი“ 1874 წლიდან დასტურდება და კლოდ მონეს სახელთანაა დაკავშირებული. სწორედ ამ წელს გამოიფინა მონეს სურათი „შთაბეჭდილება. ამომავალი მზე“ (*“Impression. Soleil levant”*, 1872).

ლიტერატურაში იმპრესიონისტული სტილი XIX საუკუნის დასასრულიდან ჩამოყალიბება, რაც, ძირითადად, კლასიციზმის, რომანტიზმისა და რეალიზმისადმი დაპირისპირებაში გადაიზარდა. გაფართოვდა მხატვრული გამომსახველობის არეალი: უშუალო შთაბეჭდილების სიციცხალე, რთული მინიშნებების, ქვეტექსტების, იდუმალების, მოულოდნელ იმპროვიზაციათა თუ რეფლექსიების სიმრავლე, შერწყმული თხრობის ბუნდოვანებასთან, ლაკონურ, „დაუმთავრებელ“ ფრაზასთან, – დიდი გასაქანს აძლევდა ავტორს სულიერი განწყობილებისა თუ ფსიქოლოგიური ნიუანსების წარმოსაჩენად (ძმები გონკურები, კნუტ ჰამსუნი, ოსკარ უაილდი, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, პეტერ ალტენბერგი, არტურ შნიცლერი და სხვ.).

იმპრესიონიზმის დაინტერესება ირაციონალურითა და ქვეცნობიერით, მისი უკიდვრანო გამომსახველობითი შესაძლებლობებით, მრავალი განსხვავებული ეროვნებისა თუ მიმართულების ავტორ-

თათვის მიმზიდველი და მისაღები აღმოჩნდა. ამ მხრივ არც ქართული მწერლობა იყო გამონაკლისი.

იმპრესიონისტული სტილი, თავდაპირველად, XX საუკუნის დასაწყისის მცირე ზომის ქართულ პროზაში აისახა: მინიატიურული ფორმა საუკეთესო არჩევანი იყო უშუალო შთაბეჭდილების დაფიქსირებისა და მკითხველზე მყისიერი ემოციური ზემოქმედებისათვის. სოციალურ-სტილური თუ პოლიტიკური კატაკლიზმების ფონზე, ეპიკურმა თხრობამ პოზიცია დათმო, მას დინამიკური, ლაკონური, მაგრამ კომპოზიციითა და შინაარსის მხრივ, დასრულებული მინიატიურები ჩაენაცვლა.

მინიატიურები არ იყო ერთგვაროვანი: მავანნი ამ ფორმას მოდერნისტული ინოვაციისთვის მიმართავდნენ და თვალსაჩინო ნაწარმოებებს ქმნიდნენ. იმავდროულად, ბევრ დამწყებ პროზაიკოსს მცირე ჟანრების იოლად დაუფლების ილუზია გაუჩნდა; სწორედ ამის გამო დახვავდა უმნიშვარი, უღიმღამო ტექსტები.

მინიატიურები აქვს ქრონოლოგიურად პირველი მოდერნისტული რომანის „სანავარდოს“ ავტორს დემნა შენგელაიასაც. ფუტურისტიკის ერთგულების ჟამს (მისთვის დროებითი და ეპიზოდური რომ იყო), – დანერა: „ლექსი გამოთაყვანდა სონეტებში და პროზა – მინიატიურებში (ამ სამარცხვინო საქმეში მეც მიდევს ნვლილი). ეს იყო ტრაგედია ხელოვნებისა, სადაც კასტრატების როლს ჩვენი პროზაიკოსები თამაშობდნენ. სანდრო ცირეკიძე – ყველაზე უფრო ტრაგიკული იყო ამ როლში. მისი პირველი საფეხური – მინიატურა, მეორე – სათაური, მესამე – სიკვდილი პროზისა და მისი ლექსთან დაახლოვება („სონეტი პროზით“)" (შენგელაია 1986: 260).

ფუტურისტებისათვის ეგზოტ და მახასიათებელი ეპატაჟური ვერდიქტი, რასაკვირველია, სრულიად მიუღებელი იყო: ჯაჯუ ჯოჯიკიას, არისტო ჭუმბაძის, სანდრო ცირეკიძის, სერგო კლდიაშვილის და სხვათა მინიატიურები საინტერესო აღმოჩნდა მკითხველი საზოგადოებისათვის. თავის დროზე (XIX-XX სს. მიჯნაზე) კიბა აბაშიძემ გამოარჩია ანტონ დეკანოზიშვილისა და ივანე ზურაბიშვილის ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მცირე პროზა – „ამ მხრივ ჩვენი ლიტერატურა ევროპულს მისდევს“, – თუმცა, ასეთი არჩევანისათვის დუტუ მეგრელისა და დავით კლდიაშვილის კრიტიკაც იწვინა (აბაშიძე 1971: 280-282). როგორც ჩანს, სახელოვან კრიტიკოსს იმჯერად ალღომ უმცყუნა.

ქართული იმპრესიონისტული პროზის მწვერვალად, ღირსებისამებრ, ნიკო ლორთქიფანიძეა მიიჩნეული: „უმთავრეს მიზნად დასახული მქონდა მკითხველში ერთგვარი სულის განწყობილება გამომენვია – სიტყვის საშუალებით მუსიკის სანადელი მიმედნია“...

გურამ კანკავას თქმით, მის პროზაში მართლაც უაღრესი მუსიკალური სინატიფაა გამჟღავნებული, თანაც, მწერლის მანერას ბევრი რამ აქვს საერთო იმპრესიონისტულ ფერწერასთან.

„ზოგი ნოველა თითქოს „პუანტელისტური“ მეთოდით არის დაწერილი. ნერტილების როლს აქ მოკლე ფრაგმენტული წინადადებები და შორისდებულები ასრულებენ. ნ. ლორთქიფანიძის ესკიზები და ეტიუდები (მაგ. „სულიერი განწყობილებანი“, 1914 წ. ან ასეთივე ციკლი „პანაშვიდი“, 1914 წ.) მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით ცვალებად სუბიექტურ განწყობილებათა იმპრესიონისტული გამოხატვის, ფრაზის მელოდიურ კილოთა ძიების, მხატვრული ფერადების გემოვნებიანი შერჩევისა და თხრობის შინაგანი რიტმის ეროვნულ ყაიდაზე გამოსახვის ოსტატური ცდებია“ (კანკავა 1982: 445).

თემურ დოიაშვილი, რომელიც ნიკო ლორთქიფანიძეს განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა მხატვრად მიიჩნევს, ყურადღებას ამახვილებს პერსონაჟთა ხატვის განსაკუთრებულ მანერაზე: „ნ. ლორთქიფანიძის ადრეულ ნაწარმოებთა თითქმის არცერთი გმირი არ არის დასრულებული და გამოკვეთილი ინდივიდუალურობის მქონე. ამის მიზეზი მწერლის მიერ შემუშავებული პრინციპი იყო: „განა მწერალს, როგორც ყოველ ადამიანს, ცოტა ჰყავს ნაცნობი, რომელიც მზის დაბნელებასავით ერთხელ უნახავს, რომელზედაც გაუგონია ორიოდ სიტყვა და უბრალო შეხვედრაც მეხსიერებიდან ვერ ამოუფხვრია? განა უფლება არა აქვს ბელეტრისტს შემთხვევითი შეხვედრანი, ყურმოკრული ხმები, ნუთიერი შთაბეჭდილებები გადასცეს თავის მეგობარს – მკითხველს?“ (დოიაშვილი 2009: 144). ამგვარად, მკითხველის როლი პასიური არ არის, იგი „თანაავტორი“ და თანამზრახველია მწერლისა.

ავსტრიასა და გერმანიაში ყოფნის დროს დიდმა მწერალმა გაიცნო რილკეს, ჰოფმანსტალის, შნიცლერისა და ალტენბერგის თხზულებანი; თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ მას სამშობლოშივე ჰქონდა მზაობა ევროპული ახალი მწერლობის შესაცნობად: მაგ.; არტურ შნიცლერის ცალკეულ თხზულებათა თარგმანები ქართულ პრესაში XX საუკუნის დასაწყისიდანვე ქვეყნდებოდა.

მისტიციზმი, ფანტასტიკა, ექსცენტრულობა, სქესის საკითხით დაინტერესება, შეუცნობლის გაფეტიშება, ამორალიზმი, – აისახა ლეო ქიაჩელის ნოველისტიკაში; ცხოვრების ამაოება, ხილული სამყარო როგორც მირაჟი და ჩვენი ფანტაზიის ნაყოფი, – ამგვარი საკითხებით დაინტერესება წარმოჩნდა მწერლის ნოველებში „შეურაცხყოფილი“, „ცოდვის შვილები“, „ნუთისოფელი“, „ჯადოსანი“, „Escalade“ და სხვ.

გერონტი ქიქოძე საგანგებოდ გამოჰყოფდა ლეო ქიაჩელის ადრინდელი პროზის პოეტურობას: „ის უფრო პოეტია, ვიდრე ოსტატი და ხელოვნების ორნამენტები არ ჩრდილავს უბრალო და ღრმა ადამიანურ განცდებს“ (ქიქოძე 1985: 429).

ლეო ქიაჩელის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ „ქართველ მწერლებს მეტწილად მომენტის ანალიზი ეხერხებათ, სახეებისა და იდეების შორი შეხება, სიმბოლოების ერთი-ორი დაყვილება“ (ქიაჩელი 1986: 265), მცირე ზომის ქართულ პროზას, მათ შორის თვით ავტორის ადრინდელ თხზულებებსაც მიესადაგება. ამირან გომართელი მწერლის ზემოხსენებულ ნოველებში სიმბოლისტური მართლწერის ნიშნებს გამოარჩევს (გომართელი 1997: 47-49); მეტი სიზუსტისათვის, შეიძლება ითქვას, რომ ლეო ქიაჩელმა თავის ადრინდელ მცირე პროზას თანაბარი ოსტატობით შეუხამა წერის როგორც იმპრესიონისტული, ასევე სიმბოლისტური მანერა.

* * *

იმპრესიონიზმის დარად, ექსპრესიონიზმი, როგორც თანამოაზრეთა ჯგუფის მიერ დეკლარირებული და მხატვრულად განსხეულებული მიმდინარეობა, – ქართულ ლიტერატურაში არ დასტურდება. თუმცა, საკმაოდ დიდია ინტერესი მის მიმართ ცალკეულ ხელოვანთა, განსაკუთრებით, „რანდალელთა“ მხრიდან.

ფართო გაგებით, ექსპრესიონიზმი (სახვით ხელოვნებაში, მუსიკაში, მწერლობასა თუ კინემატოგრაფში) მოდერნიზმის ერთ-ერთი განშტოებაა. ის ექსტაზური ჟესტებით გადმოსცემს თანამედროვე ადამიანის მსოფლაქმასა თუ ეგზისტენციალურ ცნობიერებაში აღბეჭდილ ტრაგიზმს. ექსპრესიონიზმში უპირატესია სამყაროს ირაციონალური, სუბიექტური თუ ინდივიდუალისტური რეცეფცია, ხილული რეალობის უგულებელყოფა და ყოფიერების არსში წვდომის მცდელობა.

ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, ქართველ მწერალთა დაინტერესება ექსპრესიონიზმით თითქმის დაემთხვა მის აღზევებას დასავლეთ ევროპაში (10-20-იანი წლები).

ფრანგული წარმოშობის ტერმინი „ექსპრესიონიზმი“ პირველად 1911 წელს გაჟღერდა (გ. ვალდენი). ექსპრესიონიზმს იმპრესიონიზმის ანტითეზად გაიაზრებდნენ: „გამოსახულება“ შეიცვალა „გამოხატვით“, „ხილვა“ – „ჭვრეტით“; ხელოვანის „მეობას“ უნდა გაეძევებინა „საგანი“, სინამდვილეს კი მისი დეფორმაცია ჩაანაცვლებდა.

ექსპრესიონიზმმა უპირატესი განვითარება პოვა გერმანიასა და ავსტრიაში, მეტნაკლებად აისახა ბელგიაში, უნგრეთში, რუმინეთში, პოლონეთში, რუსეთში.

ქართული ექსპრესიონიზმი გერმანულ-ავსტრიული მიმდინარეობით იყო შთაგონებული, რაც წარმოჩნდა როგორც თეორიულ სტატიებში, ისე მხატვრულ პროდუქციაშიც: ეს, უწინარეს ყოვლისა, ითქმის კ. გამსახურდიაზე (სტატიები „იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი“, „სტიფან გეორგე“, „ახალი რელიგია“ და სხვ.). ექსპრესიონიზმის გააზრებას „ახალ რელიგიად“ თან ახლდა მისი ფესვების წარსულში მოძიების მცდელობა: ძველ ჩინურ, ინდურ, ეგვიპტურ, ანტიკულ ხელოვნებაში, რენესანსსა თუ როკოკოში (სიგუა 2002: 150).

კ. გამსახურდია გერმანიას ევროპის ინტელექტუალურ დირიჟორს უწოდებდა, მიაჩნდა, რომ პოლიტიკური კატასტროფა მუდამ წინ უსწრებს სულიერ რენესანსს; ამის დასტურად I მსოფლიო ომში დამარცხებული გერმანიის ხელოვნების აღმავლობას სახავდა (გამსახურდია 1986: 43-44).

გრ. რობაქიძისათვის ექსპრესიონიზმი მეტისმეტად ჰიბრიდული იყო (რობაქიძე 2014: 425); მაინც ცხოლველ ინტერესს ავლენდა მის მიმართ, – როგორც ცნობილ სტატიაში „ექსპრესიონიზმი“, ასევე არაერთ ესსეში. მაგალითად, „ფოთლებში ევროპიდან. სხვადასხვა“ მიმოიხილავდა ფერდინანდ იოსიფ შნაიდერის წიგნს „ექსპრესიული ადამიანი და თანამედროვე გერმანული ლირიკა“: „როგორია ექსპრესიული ადამიანის“ ნიშნები? ... აბსოლუტურთან შეერთებისაკენ მხურვალე სწრაფვა, სივრცითი ურთიერთობების უგულვებლყოფა, ვიზიონერული ხედვა და ექსტაზი... ინტუიტიური წყობა არსებობისა სამყაროში, რომელიც დამოუკიდებელია ფაქტობრივად არსებული საგან. ექსპრესიული ადამიანის ძირითადი მომენტი – უეცარი, ძლიერი აფეთქება. ამ მომენტს შნაიდერი „ახალ ბაროკოს“ უწოდებს“ (რობაქიძე 2014: 469). რობაქიძის აზრით, ავტორის ზოგი მოსაზრება სადავოა, რადგან მსგავსი დეფინიცია ექსპრესიონიზმის ცნებას ზედმეტად აფართოებს.

სტატიაში „ვერფელის სალამოზე“, რომელსაც რობაქიძე ბერლინში დასწრებია (ფრანც ვერფელი – გერმანელი ექსპრესიონისტი), უკომენტაროდ არის მოხმობილი მისი მეგობრის კიკო ბერეცის სიტყვები: „ექსპრესიონიზმი დაჭკნა... იხმაურა და მიწყნარდა... და ეს – სულ რაღაც 5-6 წელიწადში... არცერთი ლიტერატურული სკოლა ასე ადრე არ მომკვდარა“ (რობაქიძე 2015: 433). ზემოთქმული გვაფიქრებინებს, რომ რობაქიძე არ თვლიდა თავს ექსპრესიონისტად. ამის საწინააღმდეგოდ უნდა ითქვას, რომ უეჭველია ექსპრესიონიზმის (ისევე როგორც სიმბოლიზმისა და იმპრესიონიზმის) აშკარა კვალი მის დრამატურგიასა თუ პროზაში.

სოსო სიგუას მოსაზრებით, ექსპრესიონისტულია გამსახურდიასა და რობაქიძის ცალკეული ლექსები; რობაქიძის დრამები „ლონდა“, „კარდუ“, „ლამარა“, რომანი „გველის პერანგი“, გამსახურდიას მისტერია „გარსი მარადი“, ნოველები – „ფოტოგრაფი“, „ზარები გრიგალში“, „ტაბუ“ (სიგუა 2002: 150). ზოგი მკვლევარი ერიდება კონკრეტიკას, ამჯობინებს უფრო ფართო ცნების – მოდერნიზმის ქოლგის ქვეშ მოაქციოს ზემოხსენებულ მწერალთა შემოქმედება; ზოგიც „დიონისოს ღიმილსა“ და „გველის პერანგს“ მითოგრაფიულ ექსპრესიონისტულ რომანებად მიიჩნევს (ბრეგაძე 2013: 6). თითოეულ საზრისს აქვს გამართლება, ისიც ნათელია, რომ ქართველი მოდერნისტების უმთავრესი მიზანი იყო ჩვენი მწერლობის „ევროპის რადიუსით“ გამართვა რაგინდარა „იზმის“ ათვისებით.

მნიშვნელოვანია, რომ გამსახურდიას, რობაქიძის, „ცისფერყანწელების“, ერეკლე ტატიშვილის (წერილები „ექსტატიკი!“, „Per aspera ad astra“), გერონტი ქიქოძის და სხვათა ნარკვევებს ევროპის „ახალი პოეზიის“ მიმდინარეობებზე, უპირატესად, „კულტურტრეგერული“ ფუნქცია გააჩნდათ. მაგრამ მათი თეორიული მოსაზრებები ხშირად მათსავე მხატვრულ პრაქტიკაში ცნაურდებოდა. ამაში, სხვათა შორის, გვარწმუნებს თემურ დოიაშვილის შთამბეჭდავი გამოკვლევა გამსახურდიას ექსპრესიონისტულ ნოველისტიკაზე (დოიაშვილი 2009: 196-212).

* * *

უკვე ითქვა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მოდერნიზმი ეკლექტიკურია; – ხელოვანებმა (მწერლებმა, მხატვრებმა, თეატრისა თუ კინოს მოღვაწეებმა) ევროპული მიმდინარეობისაგან აიღეს ის, რაც მშობლიური კულტურის განახლებას, გამრავალფეროვნებას და გამდიდრებას წაადგებოდა. მათი ზემოცანა ქართული ხელოვნების ევროპულ სარბიელზე წარმოჩენა იყო. უნდა ითქვას, რომ ეკლექტიზმი მხოლოდ დაეხმარა „ცისფერყანწელებს“ პოეზიის რეფორმაციაში.

„ცისფერი ორდენი“ მკვიდრად შეკრული (შეიძლება ითქვას, – მონოლითური) ქართული ლიტერატურული დაჯგუფების პირველი და უნიკალური ნიმუში გახლდათ.

„ქართული ფუტურიზმის“ („ფუტურისტ-ლექსები“) ნიაღში ფართო გასაქანი მიეცა ავანგარდიზმს (ფუტურიზმი, კუბიზმი, დადა, კონსტრუქტივიზმი, – პოეზიაში, მხატვრობასა თუ კინემატოგრაფიში).

უპირატესად ეს ორი ჯგუფი იმსახურებდა ე.წ. ლიტერატურული სკოლის სტატუსს, რის გამოც დღემდე გამორჩეული ადგილი ეკუთვნით ქართული მოდერნიზმის ისტორიაში.

დამოწმებანი:

აბაშიძე 1971: აბაშიძე კ. „სალიტერატურო მიმოხილვა 1895 წლისა“. წგ-ში: *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: 1971.

აბაშიძე 1971: აბაშიძე კ. „ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები“. წგ-ში: *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: 1971.

აბაშიძე 1971: აბაშიძე კ. „ჩვენი ახალგაზრდობა (ჩვენს მეგობრებს)“. წგ-ში: *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: 1971.

აბაშიძე 1971: აბაშიძე კ. „ხმა ახლოდან“. წგ-ში: *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: 1971.

ავალიანი 2005: ავალიანი ლ. *დავით კლდიაშვილის პედნიერი თვალი*. თბილისი: 2005.

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: 2013.

გამსახურდია 1986: გამსახურდია კ. „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“. წგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბილისი: 1986.

გომართელი 1997: გომართელი ა. *ქართული სიმბოლისტური პროზა*. თბილისი: 1997.

დოიაშვილი 2009: დოიაშვილი თ. „მატერიაზე გავლით — სულობისაკენ!“ (კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველა). კრ-ში: *ქართული ენა და ლიტერატურა. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა*. ტ. V. თბილისი: 2009.

კანკავა 1982: კანკავა გ. „XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართული ლიტერატურა. პროზა“. წგ-ში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბილისი: 1982.

რობაქიძე 1913: რობაქიძე გრ. *ბარათები „ოქროს ვერძს“*. ოქროს ვერძი. № 3. ქუთაისი: 1913.

რობაქიძე 1914: რობაქიძე გრ. „ქართული მოდერნიზმი“. წგ-ში: *ომი და კულტურა*. თბილისი. 2014.

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: 2002.

ქიაჩელი 1986: ქიაჩელი ლ. „ქართული რომანის ზოგი ამოცანა“. წგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბილისი: 1986.

ქიქოძე 1985: ქიქოძე გ. „ლეო ქიაჩელი“. წგ-ში: *ნერილები. ესეები. ნარკვევები*. თბილისი: 1985.

შენგელაია 1986: შენგელაია დ. „Comentaria de bello galico“. წგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესსე*. თბილისი: 1986.

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

თბილისი (1918-1920) – მულტიკულტურული ქალაქი

თბილისი თავისი გეოგრაფიული მდებარეობისა და ისტორიულ-კულტურული განვითარების თავისებურებათა გამო ყოველთვის მრავალენოვანი, მრავალკონფესიური და მრავალკულტურული ქალაქი იყო. ამ მხრივ კიდევ უფრო თავისებური ვითარება შეიქმნა 1917 წლის დამლევიდან, როდესაც რუსეთში ბოლშევიკური რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის შედეგად საქართველოს დედაქალაქს ჩრდილოეთიდან ათასობით ლტოლვილი მოაწყდა, მათ შორის – თვალსაჩინო რუსი მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, მსახიობები, მეცნიერები. ზოგიერთი მათგანი რუსული, პოლონური და სომხური კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები იყვნენ.

1917-1918 წლებში სხვადასხვა ხანგრძლივობით თბილისში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ: ზიგმუნტ ვალიშევსკი, სერგეი სუდეიკინი, საველი სორინი, ვასილი კამენსკი, სერგეი გოროდეცკი და მისი მეუღლე – ანა გოროდეცკაია (ნიმფა ბელ-კონ-ლუბომირსკაია), ალექსეი კრუჩინიხი, ნიკოლოზ ავრეინოვი, იგორ ტერენტიევი, კარა-დარვიში, ალექსანდრ ბაჟბუქ-მელიქოვი, ოსიპ მანდელშტამი, ილია ზდანევიჩი, კირილ ზდანევიჩი, გიორგი გურჯიევი, ალექსანდრ გუსტავ ზალცმანი, იური დეგენი, ფომა ჰარტმანი, ალექსანდრ ჩერუზინი, ლეონიდ სტიორნვალი, ნიკოლაი ჩერნიავსკი, სოფია მელიქოვა და მრავალი სხვა. 1918-1921 წლების თბილისის ერთ-ერთი მთავარი თავისებურება აღმოსავლურ და ტრადიციულ სანყისებზე „ევროპული პრეზენტაციის“ (ტიციან ტაბიძე) შეტევა იყო.

ქართული კულტურის წარმომადგენლებმა მჭიდრო ურთიერ-ობა დაამყარეს სხვადასხვა კულტურათა თბილისში დამკვიდრებულ მოღვაწეებთან, რომლებსაც განსაკუთრებით დაუახლოვდნენ ქართული მოდერნიზმის მესვეურები – გრიგოლ რობაქიძე, ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, იაკობ ნიკოლაძე, პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, სანდრო ყანჩელი და სხვები.

პირველი რესპუბლიკის ხანის თბილისი ქართულ-რუსულ მოდერნისტულ კულტურათა პარალელური თანაარსებისა და თანამშრომლობის კერას წარმოადგენდა. ამ დროის თბილისის არა მხოლოდ ლიტერატურულ-არტისტული პროცესები, არამედ აგრეთვე ყოფის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება მკვეთრად გამოხატული ეპატაჟის

საწყისი იყო. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა რუსული ფუტურიზმის ერთ-ერთი თაოსანი, მხატვარი და პოეტი ილია ზდანევიჩი (1894-1975, ფსევდონიმი – ილიაზდი, ელი ეგანბიური): „უზარმაზარი ცილინდრით, ხალხის ყბადალების ნიშნად, დადიოდა ილია ზდანევიჩი“ (გ. ტაბიძე. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტომი XII. თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1975, გვ. 403).

აი როგორ აღიბეჭდა იმდროინდელი თბილისი ერთ-ერთი უშუალო მოწმის – ინგლისელი ჟურნალისტის, კარლ ერიკ ბეჩჰოფერის მეხსიერებაში: „რუსეთში ნორმალური ცხოვრების მოშლისთანავე, სახიფათო ზონის მიღმა მყოფი თბილისი რუსული საზოგადოების გადარჩენილი ნაწილის ცენტრად იქცა. ვის არ ნახავთ აქ: პოეტებსა და მხატვრებს პეტერბურგიდან და მოსკოვიდან, ფილოსოფოსებს, თეოსოფებს, მოცეკვავეებს, მომღერლებს, მსახიობებს. ერთი გულითადი სუფრის შემდეგ გრძნობამორეული პაოლო იაშვილი, ახალგაზრდა პოეტების თავკაცი, თბილისის მთავარ გამზირზე მდებარე კაფე ინტერნაციონალში სკამზე შედგა და ხმამაღლა განაცხადა, რომ „არა პარიზი, არამედ თბილისია მსოფლიო კულტურის ცენტრი“ (C. E. Bechhofer Roberts. In Denikin's Russia. A Journey Through Georgia. Gurdjieff International Review. Spring, 2001, vol. IV (2).)

პირველი რესპუბლიკის ხანის თბილისის შემოქმედებითი ცხოვრება მნიშვნელოვანწილად არტისტულ კაფეებთან და სალონებთან იყო დაკავშირებული. ყველაზე თვალსაჩინო კაფე რუსთაველის თეატრის სარდაფში მდებარე „ქიმერიონი“ იყო, რომელიც ცისფერყანწელთა თაოსნობით შეიქმნა. კაფეს კედლები ქართველმა და რუსმა მხატვარებმა მოხატეს. როგორც ლადო გუდიაშვილი იგონებდა, სერგეი სუდეიკინის პანოების „თემა იყო ქართველი პოეტები და ეპიზოდები ძველი თბილისის ცხოვრებიდან. დახატა თავისი ავტოპორტრეტიც[...]. მოპირდაპირე კედელზე მე დაეხატე „სტეპკოს დუქანი“ და „დარაჯი მელა“. დარბაზის შიდა კედელი დაფარული იყო დავით კაკაბაძის ნახატებით, რომელთაც საერთო თემა ჰქონდათ – გაზაფხული. დანარჩენი კედლები მოხატეს კირილე ზდანევიჩმა და პოლონელმა მხატვარმა ზიგმუნდ ვალიშევსკიმ“. ქიმერიონი იმდროინდელ თბილისში სხვადასხვა ეროვნულ კულტურათა მონივნავ ნარმომადგენლების ერთგვარ გამაერთიანებელ ცენტრს წარმოადგენდა.

„ქიმერიონი“-ს შემდეგ ერთ-ერთი თვალსაჩინო არტისტული კაფე იყო „ფანტასტიკური დუქანი“ (Фантастический кабачок), რომლის მოხატვაში ზიგმუნდ ვალიშევსკი (1897-1936), ს. სუდეიკინი და ლადო გუდიაშვილი მონაწილეობდნენ.

თბილისში გადმოხვეწილი რუსი პოეტები, კრიტიკოსები და მხატვრები ძირითადად ფუტურიზმისა და აკმეიზმის წარმომადგენლები იყვნენ. იმდროინდელ თბილისში ფუტურიზმის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო და თავგამოდებული პროპაგანდისტი იყო ე. წ. ზაუმის პრინციპის მქადაგებელი ალექსეი კრუჩინიხი (1996-1968), რომელიც ფუტურისტებს შორის ყველაზე შორს წავიდა პოეზიაში აბსურდისა და ანტიესთეტიზმის დამკვიდრების თვალსაზრისით. 1918 წლის დამდეგს მან ილია და კირილ ზდანევიჩებთან და იგორ ტერენტიევთან ერთად დაარსა „ზაუმის“ ხაზის ფუტურისტული ჯგუფი, კომპანია „41°“ („41 გრადუსი“), რომელმაც 1920 წლამდე იარსება. ამ კომპანიის წევრთა მანიფესტი, ხელმოწერილი ი. ზდანევიჩის, ი. ტერენტიევის, ნ. ჩერნიავსკის მიერ, 1918 წელს მათ მიერ გამოცემული გაზეთის – „41°“ – პირველ და ერთადერთ ნომერში გამოქვეყნდა, რომლის თანახმად, „კომპანიას 41° აერთიანებს მარცხენა ნაპირის ფუტურიზმი და ზაუმის დამკვიდრების მოთხოვნა, რომელიც ხელოვნების ხორცშესხმის აუცილებელ ფორმად უნდა იქცეს“. 1920 წლის ოქტომბერს ილია ზდანევიჩის უცხოეთში გამგზავრების შედეგად ამ გაერთიანებამ არსებობა შეწყვიტა.

1918 წლის გაზაფხულზე „კომპანია 41°“-ს შეუერთდა იგორ ტერენტიევი (1892-1937), რომელმაც 1918-1920 წლებში ფუტურიზმის პოეტიკის საკითხებისადმი მიძღვნილი არაერთი თეორიული ნაშრომი გამოაქვეყნა. „41°“-ის ჯგუფთან ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ როგორც რუს პოეტებს (ვ. კამენსკი, ი. ზდანევიჩი, ი. ტერენტიევი, ტ. ვეჩორკა, ნ. ვასილიევა, ი. დაგენი, ვ. კატანიანი, გ. შაიკევიჩი, ა. ჩაციკოვი), ასევე ქართველ პოეტებსა და მხატვრებს (გ. რობაქიძე, პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ლადო გუდიაშვილი), პოლონელ მხატვარს ს. ვალიშევსკის, თბილისელ სომეხ მხატვარს – ა. ბაჟბეუქ-მელიქოვს და პოეტ კარა-დერვიშს (ა. გაჯაიანს).

იმდროინდელი თბილისის ინტერკულტურული იერსახის, რუსი, ქართველი და სომეხი პოეტების ერთობლივი შემოქმედებითი ინტერესებისა და სიახლოვის განსაკუთრებით თვალსაჩინო გამოვლინებაა „41°“-ის მიერ განხორციელებული გამოცემა – კრებული „სოფია გეორგიევნა მელნიკოვას – ფანტასტიკური დუქანი“ («Софии Георгиевны Мельниковой – Фантастический кабачок», Тифлис: 41°, 1919), რომელშიც სხვადასხვა დაჯგუფებათა წარმომადგენლების მხატვრული ნაწარმოებებისა და თეორიული ნაკვევების პარალელურად დაიბეჭდა აგრეთვე გ. რობაქიძის, ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის ლექსები ქართულად. ამ კრებულის გარეკანის მხატვრობა და კოლაჟი ეკუთვნის კ. ზდანევიჩს, ხოლო ილუსტრაციები – კ. ზდანევიჩს, ლ. გუდიაშვილს,

ა. ბაჟბეუქ-მელიქოვს, ილია ზდანევიჩს, ტერენტიევს, მ. კალაშნიკოვს, ს. ვემპიევსკის, გ. კიუნეს, ნ. გონჩაროვას.

ისევე როგორც იმდროინდელი თბილისის მრავალმა შემოქმედებითმა გაერთიანებამ 1920 წლის დამლევს, როცა ბოლშევიკების ინტერვენციის შიშით უცხოელმა პოეტებმა დატოვეს თბილისი და ევროპისაკენ აიღეს გეზი, 41°-მა არსებობა შეწყვიტა. 1940-იან წლებში ი. ზდანევიჩმა პარიზში აღადგინა გამომცემლობა „41“, რომელმაც პ. პიკასოს, ა. მატისის, ა. დერენის, ფ. ლეჟეს, მ. შაგალისა და ლ. სურვაჟის გაფორმებით რამდენიმე წიგნი გამოაქვეყნა.

თბილისში თავისებურად განაგრძო თავისი არსებობა რუსულმა აკმეიზმა. 1918 წლის აპრილში სერგეი გოროდეცკის თაოსნობით შეიქმნა გაერთიანება „პოეტების საამქრო“ (Иех поэтов), რომელიც თავის დროზე პეტერბურგში არსებული აკმეისტების გაერთიანების სახელწოდებას იმეორებდა. ამ გაერთიანების სხდომებს ცისფერყან-წელებიც ესწრებოდნენ.

1919 წელს გამოიცა თბილისის „პოეტების საამქროს“ ლექსების კრებული „აკმე“, რომელშიც გამოქვეყნდა ამ გაერთიანების მონაწილეთა – სერგეი გოროდეცკის და მისი მეუღლის – ნიმფა ბელ-კონ-ლუბომირსკაიას, ანა ანტონოვსკაიას, გ. ბამელის, იური დანცინგერის, პოეტისა და დრამატურგის სერგეი რაფალოვიჩის, ნ. გრაციანსკაიას, სოფია მელიკოვას და სხვა პოეტთა ლექსები. „პოეტების საამქრო“-ს წევრთა შორის ცალკე უნდა ითქვას ვლადიმირ ელსნერის (1886-1964) შესახებ, რომელიც 1918 წლიდან გარდაცვალებამდე თბილისში ცხოვრობდა. იგი იყო სიმბოლისტურ მიმდინარეობასთან ახლოს მდგომი პოეტი-მოდერნისტი, რუსულად არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდის“ პირველი მთარგმნელი.

თბილისის არტისტული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა ქართველი, რუსი და სომეხი მხატვრების შემოქმედება. სხვადასხვა ეროვნების მხატვრებს მჭიდრო მეგობრული და შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდათ ერთმანეთთან, რაც არა მხოლოდ კაფეების პანოების მოხატვის სახით გამოვლინდა. ისინი ხშირად ერთად აფორმებდნენ წიგნებს, აწყობდნენ შემოქმედებით პაექრობებს და ერთობლივ გამოფენებს. 1919 წლის 20 მაისს გოლოვინსკის (ამჟამად – რუსთაველის) გამზირზე „თბილისის საზოგადოების“ დარბაზში სამხატვრო გამოფენა „მცირე წრე“ გაიხსნა, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს ს. ვალიშევსკიმ, ს. სორინმა, ს. სუდეიკინმა, კ. ოგანჯანოვმა, ე. ფლორენსკაიამ, ლ. გუდიაშვილმა, ე. ლანსერემ, ა. ზალცმანმა, კ. ევსეევმა, ო. შარლემანმა და სხვებმა. გამოფენას, რომელმაც 2 ივნისამდე გასტანა, რეცენზიით გამოეხმარა ს. გოროდეცკი.

იმდროინდელ თბილისში იწყებს ჩამოყალიბებას დიდ შემოქმედად ცნობილი პოლონელი მხატვარი ზიგმუნდ ვალიშევსკი, რომელიც მჭიდროდ თანამშრომლობდა ჟურნალებთან “Ars” და „ისკუსტო“. მასვე ეკუთვნის იმ დროს თბილისში გამოცემული რამდენიმე წიგნის გაფორმება. როდესაც თბილისის საოპერო თეატრის გ. გაგარინის მიერ შესრულებული ფარდის ახლით შეცვლა გადაწყდა, ამის გამო გამართულ კონკურსში კ. ვალიშევსკიმ გაიმარჯვა. მაგრამ მის მიერ შესრულებული ფარდა მეტისმეტად ავანგარდისტულად იქნა მიჩნეული და იგი ხელახლა მოხატა მხატვარმა ა. ზალცმანმა.

თბილისის არტისტულ ცხოვრების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო ცნობილი რუსი ფერმწერი, გრაფიკოსი და თეატრის მხატვარი სერგეი სუდეიკინი (1882 — ნიუ იორკი, 1946). მას ახლო ურთიერთობა ჰქონდა გ. რობაქიძესთან, ლ. გუდიაშვილთან, კ. ვალიშევსკისთან, ს. კაკაბაძესთან, ილია და კირილ ზდანევიჩთან, „ქიმიკონი“-სა და „ფანტასტიკური დუქანი“-ს მხატვრებთან და მწერლებთან. აქ იგი ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას ეწეოდა, შექმნა თბილისის ცნობიელ ადამიანთა პორტრეტები, მონაწილეობდა სამხატვრო გამოფენებში.

იმდროინდელი ქართული საზოგადოების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა აგრეთვე რუსი მხატვარი საველი სორინი (1878-1953), რომელიც 1919 წელს სუდეიკინებთან ერთად ჩამოვიდა თბილისში და მასთან ერთად მოხატა კაფე «Ладья аргонавтов». მას ეკუთვნის იმდროინდელი თბილისელი ქალების შესანიშნავი პორტრეტები.

საქართველოს პირველი რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო აგრეთვე ბოლშევიკური პეტერბურგიდან ლტოლვილი ალექსანდრ ჩერეპინი (1899 – პარიზი, 1977), რომელიც თბილისის კონსერვატორიის დირექტორად დაინიშნა.

თბილისური ფუტურიზმის ერთ-ერთი ავტორიტეტული ფიგურა იყო ვასილი კამენსკი (1884-1961), რომელმაც ჯერ კიდევ 1916 წელს გამოსცა თბილისში თავისი ლექსების კრებული. მან ა. კრუჩიოიონიხთან და კ. ზდანევიჩთან ერთად გამოაქვეყნა კრებული „1918“, რომელშიც შევიდა მისი ლექსი „თბილისი“. 1919 წლის ნოემბერში კონსერვატორიაში მან აღნიშნა თავისი პოეტური მოღვაწეობის ათი წლისთავი. ამ საღამოსათვის აფიშა და 12 პანო სერგეი სუდეიკინმა შექმნა. გრიგოლ რობაქიძეს ეკუთვნის ლექსი „ვასილი კამენსკი“ („მეოცნებე ნიამორები“, 4, ივნისი, 1920).

1919 წლის ივლისიდან 1920 წლის აგვისტომდე თბილისში, სოხუმსა და ბაქოში მოღვაწეობდა დრამატურგი, რეჟისორი და თეატრმცოდნე ნიკოლოზ ევრეინოვი (1879-1953), რომელიც ლექციებს კითხულობდა

თეატრისა და სასცენო ხელოვნების ისტორიაზე: „მომავლის თეატრი“, „თეატრი და ემბოტი“, „რეჟისურის ხელოვნება“ და სხვ.

პოლიკულტურული თბილისის სომეხ შემოქმედთა შორის უპირველესად უნდა ვახსენოთ სახელოვანი პოეტი ოვანეს თუმანიანი, მხატვარი ალექსანდრე ბაბუქიშვილი-მელიქოვი (1891-1966) და პოეტი კარადარვიში (აკოფ გენჯიანი, 1872-1930), რომელიც ჯერ კიდევ 1914 წელს დაუახლოვდა იმ დროს თბილისში მყოფ ფუტურისტებს – ვლადიმერ მაიაკოვსკის, ვასილი კამენსკისა და დავით ბურლუკს.

მიუხედავად იმისა, რომ იმ დროის ქართველი მწერლები და მხატვრები არ იზიარებდნენ ფუტურიზმის ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს, ისინი ჩართული იყვნენ რუსი ფუტურისტების თეორიულ კამათებში. ასე, მაგალითად, როდესაც 1918 წლის 19 იანვარს რესტორან „იმედი“-ს სარდაფში „ფუტურისტების სინდიკატის“ თაოსნობით „ზაუმის პოეზიის საღამო“ გაიმართა, მასში მომხსენებლის – ილია ზდანევიჩის – გარდა მონაწილეობა მიიღეს პაოლო იაშვილმა და გრიგოლ რობაქიძემ. ამ საღამოს შესახებ ვრცელი ანგარიში გამოქვეყნდა გაზეთ „რესპუბლიკა“-ში (1918, № 156-157).

ცისფერყანწელები, როგორც წესი, რუსი პოეტების, მხატვრების, მუსიკოსებისა და მსახიობების მიერ გამართულ თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ღონისძიებაში ღებულობდნენ მონაწილეობას. 1918 წლის 18 ივნისს გაერთიანება „კოლჩუგა“-ს მიერ გამართულ ერთ-ერთ შეკრებას, სადაც ა. კრუჩინიხმა წაიკითხა მოხსენება „ქალების ლექსებზე“, მათ შორის – ანა ახმატოვასა და მირა ლოხვიცკაიას შემოქმედებაზე, ქართველი პოეტებიც ესწრებოდნენ. გაზეთები იუწყებოდნენ, რომ 1918 წლის 23 ოქტომბერს კონსერვატორიის დარბაზში „პოეზიისა და მუსიკის საღამოში“ „პოეტთა შორის თავიანთ ლექსებს წაიკითხავენ კოლჩუგას“ ჯგუფის პოეტები და „ქართველი პოეტების ჯგუფი ცისფერი ყანწები“. ქართველი პოეტები ესწრებოდნენ 1920 წლის 26 ოქტომბერს კონსერვატორიის დარბაზში ოსიპ მანდელშტამისა და ილია ერენბურგის ლიტერატურულ საღამოს.

თბილისის ლიტერატურულ-არტისტული ყოფა წმინდა შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად დიდ ყურადღებას უთმობდა ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგების თეორიული საკითხების განხილვას. როგორც წესი, განხილვის საგანი მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის ამა თუ იმ მომდინარეობისათვის ნიშანდობლივი ესთეტიკის არგუმენტირებას ეძღვნებოდა. ასე, მაგალითად, 1919 წლის 30 დეკემბერს ა. გერბსმანმა წაიკითხა ლექცია ა. ბლოკის შემოქმედებაზე, 1920 წლის 13 იანვარს იმ დროისათვის უკვე ცნობილმა პოეტმა, დრამატურგმა და კრიტიკოსმა სერგეი რაფალოვიჩმა (1975-

1943, პარიზი) წაიკითხა მოხსენება თემაზე „მხატვრული სიტყვის თავისებურება“. 1920 წლის 25 ივნისს ა. გერბსმანმა წაიკითხა ლექცია „სიმბოლიზმის გარდაცვალება და ახალი პოეზია“. 1918 წლის 5 აპრილს „ფანტასტიკურ დუქანში“ გ. ხარაზოვმა წაიკითხა ლექცია თემაზე „ფროიდის თეორია და ზაუმის პოეზია“.

თბილისში ლტოლვილმა რუსმა მწერლებმა არა მხოლოდ თავიანთი კრებულები გამოაქვეყნეს, არამედ ამასთანავე რამოდენიმე პერიოდული ორგანო დაარსეს.

1918-1919 წლებში თბილისში გამოდიოდა ჟურნალი არს „Ars“ ჯერ ს. გოროდეცკის, ხოლო შემდეგ ა. პეტრაკოვსკისა და ა. ფლორენსკის რედაქტორობით. ჟურნალი თავის მიმართულებას ასე აცალიბებდა: „ესთეტიკური მრწამსის თვალსაზრისით ჩვენ ახალი რუსული და ევროპული ხელოვნების გეზს მივყევით, რომელიც რუსეთში განსაზღვრეს ჟურნალებმა „მირ ისკუსტვა“ და „ზოლოტოე რუნო“; ამასთანავე ამ უკანასკნელთა ლაბორატორიულ სივინროვეს უფრო ვრცელი ჰორიზონტით ჩავანაცვლებთ“. ეს ვრცელი ჰორიზონტი იმით გამოვლინდა, რომ ჟურნალში სიმბოლიზმის, აკმეიზმისა და ფუტურიზმის გარდა გარკვეული ყურადღება აგრეთვე ქართულ და სომხურ მწერლობას დაეთმო.

1919 წლის აპრილ-დეკემბერში გამოდიოდა აგრეთვე ჟურნალი „ორიონ“, რომლის მთავარი მესვეურები იყვნენ სერგეი რაფალოვიჩი, სერგეი გოროდეცკი, ა. მელიკოვა და ა. ანდრეევა. ეს ჟურნალი განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას უთმობდა თბილისში მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებს და ამასთანავე აქვეყნებდა ქართველი და სომეხი მწერლების თარგმანებს. ასე, მაგალითად, ჟურნალის მეოთხე ნომერში გამოქვეყნდა ნ. მიწიშვილის ნარკვევი „სიახლე ქართულ პოეზიაში“, ხოლო მომდევნო ნომერში – გ. ბამელის სტატია „გრიგოლ რობაქიძე“. ამ ჟურნალში დაიბეჭდა გ. რობაქიძის, ს. ცირეკიძის, ნ. მიწიშვილის, აკაკი პაპავას და სომეხ მწერალთა – ოვანეს თუმანიანის, ავეტიკ ისააკიანის, ს. ზარიანის ნაწარმოებთა თარგმანები.

საზოგადოება „კოლჩუგა“-ს ორგანოს წარმოადგენდნენ ილუსტრირებული ლიტერატურული ჟურნალი „ფენიქსი“ იური დეგენის (1896-1923) ხელმძღვანელობით და ყოველთვიური ჟურნალი „კურანტი“ („Куранты“) თბილისელი პოეტის – ბორის კორნეევის (1896-1958) რედაქტორობით. აღსანიშნავია, რომ ჟურნალში „ფენიქსი“ გამოქვეყნდა რუსთაველის პორტრეტი ქართული ხელნაწერიდან და აგრეთვე ლადო გუდიაშვილის „პორტრეტი გ. მ.“.

როგორც ქართველ, ასევე რუს და სომეხ მხატვართა და მწერალთა წრეში უაღრესად დიდი იყო ინტერესი ფიროსმანის შემოქმედები-

სადმი. ძმები ზდანევიჩები კვლავ თავგამოდებით ეძებდნენ ფიროსმანის ტილოებს, წერდნენ მის შემოქმედებაზე. მის მხატვრობას მიუძღვნეს წერილები ნ. ჩერვიანსკიმ და კარა-დერვიშმა. ამავე ხანებში ფიროსმანის თემაზე რამდენიმე ტილო შექმნა ლადო გუდიაშვილმა. როგორც აღნიშნავენ, ა. კრუჩუონიხის ლექსში „თბილისელი მზარეულის სიყვარული“ ფიროსმანის შემოქმედებისა და მისი ცხოვრების ლეგენდის გამოძახილი იგრძნობა.

1918-1920 წლების თბილისის ერთ-ერთი უაღრესად კოლორიტული და გამორჩეული ფუგურა იყო ბერძნული წარმომავლობის მისტიკოსი გიორგი გურჯიევი (1866-1877? – 1949), რომელიც 1919 წელს ესენტუკიდან თბილისში ჩამოვიდა, ხოლო როდესაც საქართველოში პოლიტიკური ვითარება აირია, 1920 წლის დამლევამს ბათუმიდან სტამბულში გაემგზავრა.

თბილისში გ. გურჯიევმა დაარსა „ადამიანის ჰარმონიული განვითარების ინსტიტუტი“, რომელშიც შედიოდნენ: პროფესიით ფსიქიატრი ლეონიდ სტიორნვალი (Stjoernval, 1872-1938) და მისი მეუღლე ელისაბედ ფეოდოსევა, კომპოზიტორი ფომა ჰარტმანი (1885 – ნიუ-იორკი, 1956), თბილისელი გერმანელი, მხატვარი ალექსანდრ ზალცმანი და მისი შვიცარელი მეუღლე – ფრანგი მუსიკოსი და ნიჭიერი მოცეკვავე ჟანა (Jeann), რომელსაც თბილისში ცეკვისა და მუსიკის სკოლა ჰქონდა. ჟანა ზალცმანმა მონაწილეობა მიიღო 1919 წლის 22 ივნისს თბილისის ოპერაში გ. გურჯიევის „საკრალური ცეკვების“ დადგმაში.

1920-წლის დამლევისათვის, როდესაც ამიერკავკასიას ბოლშევიკური რუსეთის მხრიდან ოკუპაციის რეალური საფრთხე დაემუქრა, რუსული კულტურის დიდმა ნაწილმა სამუდამოდ დატოვა საქართველო; მალე სხვებიც მიმოიფანტნენ. მათი ლიტერატურულ-მხატვრული შემოქმედების ერთი ნაწილი, მათ შორის – რუსი და ქართველი მხატვრების მიერ მოხატული „ქიმერიონი“ და სხვა არტისტული კაფეები ვერ გადაურჩა ბოლშევიკების მიერ დატრიალებულ ქართველებს. ქართველი და რუსი მოდერნისტების ერთი ნაწილი კომუნისტურ რეპრესიებს ემსხვერპლა, სხვები იძულებული შეიქმნენ დაეთმოთ თავიანთი ესთეტიკური მრწამსი ან სამუდამოდ შემოქმედებითი დუმილი აერჩიათ. ამასთანავე უდავოა ისიც, რომ 1918-1920 წლის თბილისმა სამუდამო კვალი დატოვა XX საუკუნის როგორც ქართული, ასევე რუსული კულტურის ცხოვრებაში.

ცხოვრება როგორც ლიტერატურა და ლიტერატურა როგორც ცხოვრება

გასული საუკუნის 60-იან წლებში თვალსმიფარებული თუ სულაც სასიკვდილოდ განწირული ავტორის ძიებისას, ნაკლებად თუ ვინმეს გახსენებია ლიტერატურული ბოჰემის არსებობის წესი და მაგალითი, სადაც და რომელშიც ავტორის ცხოვრება ლამის უდანაკარგოდ იყო შერწყმული ლიტერატურასთან და ლიტერატურაც, თავის მხრივ, ავტორის ძვლებით იყო ამოშენებული. ამა თუ იმ მოვლენის გააზრებისა თუ აღწერისას, როცა რაიმეს ვერა ვხვდებით, ფაქტს პარადოქსადა ვნათლავთ ხოლმე, არადა, ნაჩქარევ მარკირებას, სჯობდა, ალბათ, მისი სიღრმისეული გააზრება და არც იმის გახსენება იქნებოდა ურიგო, რომ საქმე სიტყვიერი ხელოვნების იმგვარ სადინართანა გვაქვს, როგორც ლიტერატურა, სადაც სიზუსტეს და მით უმეტეს – მეცნიერულს, ხშირად დაუცდება ხოლმე ფეხი. პარადოქსი კი იმიტომ გამახსენდა, რომ სტეფან მალარმე უნდა ვახსენო, რომელსაც ავტორის „მკვლე-ლი“, როლან ბარტი, თავის ყველაზე ცნობილი წერილობის საექპოზიციო ნაწილში, სხვა ავტორებთან ერთად, ახსენებს და ამბობს, რომ მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი ავტორის გაუქმებასა და მისი წერილობით შეცვლაში მდგომარეობსო. ბარტი მალარმეს ნათვამს ეყრდნობა, რომ „პოეტი მოლაპარაკე ქრება, <...> სიტყვებს უთმობს ინიციატივას“. ამ ინიციატივის მიღმა ინტენცია დგას და ვისი უნდა იყოს იგი თუ არა ავტორისა? ეს ახლალა გამოჩნდა, პოსტსტრუქტურალისტური შტურმისა და შეტევის შემდეგ, თორემ იმ ხანად, დასავლური თეორიული კვლევების დისკურსულ პრაქტიკაში, ტექსტის უპირობო მეუფება აპრიორულ ვითარებად იყო მიღებული; და თუ ვინმეს ავტორი ეპიზოდურად მაინც გაახსენდებოდა, იგი, თუ მთლად დამცინავ არა – ირონიულ ღიმილს მაინც იმსახურებდა. თუმცა იყვნენ საკმაოდ ავტორიტეტული ლიტერატურათმცოდნენი, რომელთა კვლევებიდან ავტორი არათუ არ გამქრალა, თავჩენის იპოსტასთა მთელი ნაიფერობითაც კი წარმოსდგებოდა. საკმარისია რამდენიმე მათგანის ხსენება და მკითხველისთვის გასაგები გახდება, რა მნიშვნელობის მოვლენა-ზეა საუბარი. აი, ის ავტორები, რომლებიც არ შეურიგდნენ ავტორის „დალუპვას“ და ეჭვი შეიტანეს პოსტსტრუქტურალიზმის „ხატმებრძოლური“ პროექტის საფუძვლიანობაში: შონ ბერკი, მათიას ფრაიზე, ანტუან კომპანიონი, ვოლფ შმიდი, ენდრიუ ბენეტი. აკი ვთქვით, რომ

ავტორისთვის დემიურგის როლზე უარის თქმისა და მისგან გათავისუფლების „ავანგარდისტულმა“ მოძრაობამ იმგვარი სიტუაცია შექმნა, რომ მისი რეაბილიტაციის გზა თითქოს მოჭრილი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ საბოლოოდ ეს ასე არ აღმოჩნდა და ან უკვე ავტორიტეტულმა ზემოთ ჩამოთვლილმა კრიტიკოსებმა კიდევ უფრო მრავალმხრივ გაიზარეს ჰუმანიტარულ ტრადიციაში გაფორმებული ეს თემა: ავტორის როლი, ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, ნაწარმოების საზრისსა და მნიშვნელობაზე ავტორის პასუხისმგებლობა და სხვა.

უფრო შორს რომ არ წამივიდეს სიტყვა, ამჯერად არათუ ავტორისა და ტექსტის განწვალებას, არამედ საპირიქითო ვითარებას მინდა მივაქციო ყურადღება. ეს ის შემთხვევაა თუ სულაც კანონზომიერებაა, როდესაც ტექსტის საზრისის მიმოქცევა წარმოუდგენელია ავტორის ინტონაციისა და გულის ფეთქვის გარეშე და ვფიქრობ, რომ ამან ყველაზე სრულად მოდერნისტულ ლიტერატურაში იჩინა თავი. ავტორი და ტექსტი ერთიერთმანეთს გულისხმობს ანუ არა არს რჩევაი ავტორისა და ტექსტისაი, რადგან მათი შერწყმა გინა ლიტერატურული ბოჰემა მათ განუწვალელობას სახავს შემოქმედებით მისტერიად. ავტორი მთლიანად ეკუთვნის სიტყვას და სიტყვა სრულად იზიდავს ავტორს. სიმბოლისტებსაც, რომლებმაც დაამუშავეს ცხოვრება შემოქმედების (დიახ, უდეფსოდ!) თეორია, და თანამედროვე სემიოტიკოსებსაც, ამოძრავებდა ხელოვნებისა და ცხოვრების შერწყმის იდეა – ლიტერატურის აქტიური ექსპანსია „სინამდვილის“ სფეროში. ლიტერატურა იყო „ცხოვრების მასწავლებელი“ და წიგნი აქტიურად იყო შეჭრილი ცხოვრების ნიაღში და მის ფრომირებაში აქტიურად მონაწილეობდა. 1960-70-იან წლებში სემიოტიკოსები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ხედავდნენ „კოდებს“, რომელთა მიხედვითაც ხდებოდა ადამიანის ყოფითი, რეალური საქციელის ორგანიზება.

საკითხის სიგრძე-განის დასანახად მცირე ექსკურსსაც მივმართავ: რეალისტური ესთეტიკა ამტკიცებდა, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები „პირდაპირ“, „უშუალოდ“ ასახავს რეალობას; ამ პრინციპის მიხედვით იქმნებოდა ილუზია, რომ ცხოვრება და ხელოვნება თანაზომადია. 1970-იან წლებში ლიტერატურის მკვლევარნი, ფორმალისტების გამოცდილებაზე დაყრდნობით, ლიტერატურულ ტექსტში უმაღლეს სტრუქტურას – შინაგანი ორგანიზაციის პროდუქტს – ხედავდნენ. თუმცა ეგრეთ წოდებულ რეალურ ცხოვრებასა და ადამიანის პიროვნებაშიც ისინი ასევე ხედავდნენ სტრუქტურას. პიროვნება განიხილებოდა ცხოვრებისეული გამოცდილების ელემენტთა ორგანიზაციის (შერჩევის, კორელაციისა და სიმბოლური ინტერპრეტაციის) პროდუქტად ანუ სტრუქტურად, რომელიც აგებული იყო იმავე მეთოდის მეშვეო-

ბით, რომელსაც იყენებს ხელოვნება. ხელოვნების ნაწარმოებში და, უპირველესად, სიტყვიერ ხელოვნებაში შედარებით სრულად რეალიზდება ორგანიზაციის პრინციპი. როდესაც ხდება კონცენტრირებული ენერგიით შექმნილ-ორგანიზებული ლიტერატურული სტრუქტურების პროექცია ადამიანური ცხოვრების დინებაზე, სადაც ყოფაშიც აშკარად იკვეთება გააზრებული სტრუქტურა. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურას სრულიად განსაკუთრებული როლი აქვს ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრების მოწესრიგებასა და განსაზღვრაში.

ამავე წლებში იური ლოტმანმა შემოგვთავაზა ლიტერატურული ტექსტის აღწერისადმი ერთიანი მიდგომა, რაც გულისხმობდა მხატვრული სამყაროს ორგანიზაციისა და გარე ლიტერატურული სამყაროს ერთ მთლიანობად აღწერასა და წარმოდგენას. ადამიანის სადაგი ყოფაც უნდა წაკითხულიყო როგორც ტექსტი, და მეტიც, როგორც ლიტერატურისა და ხელოვნების უშუალო ზემოქმედებით ფორმირებული კულტურული კოდების გამოხატულება და რეალიზაცია.

ასე და ამგვარად, კულტურის თეორეტიკოსთა და ლიტერატურულ კრიტიკოსთა კალმის წყალობით, ლიტერატურა და ცხოვრება, ადამიანის ჩათვლით, აღმოჩნდნენ თანაზომადნი – თუ ფილოსოფიური არა, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით მაინც.

იური ლოტმანის აზრით, ისტორიული კანონზომიერებანი რეალიზდება არა პირდაპირ, არა უშუალოდ, არამედ ადამიანის ფსიქოლოგიური მექანიზმის მეშვეობით; ცხადია, ეს უკვე თავისთავად არის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი მექანიზმი. ასევე ცხადია, რომ იმ პერიოდის დასავლელ მკვლევართა უკვე ნახსენები სკეპტიციზმი – ავტორისა და მკითხველის (საზოგადოდ, სუბიექტის, როგორ ასეთის) კატეგორიათა პირობითობის შესახებ – იური ლოტმანს, და ბევრ სხვა ჩვენთვის პატისაცემ რუსულენოვან მკვლევარსაც, არ გაუზიარებია.

ეს ყველაფერი საგულისხმოა ქართული ლიტერატურული მეთოდოლოგიის ერთი ნახნაგის, კერძოდ ქართველი სიმბოლისტების, – კალმისა და ცხოვრების ამ ოსტატების, – ადამიანური და ლიტერატურული გამოცდილების თვალის გასადევნებლად: შემოქმედება ყველაფერია და მნიშვნელოვანია მისი არა მხოლოდ შედეგი, არამედ პროცესიც. სწორედ ამ პროცესში, ამ პოეტური ექსპრომტებისა და შემოქმედებითი ენერგეტიკის მიმოცვლის პროცესში იბადება ბოჰემა, რომელიც ალაგზნებს ფიქრსა და გონებას. მეგობრული თანადგომა, ემოციური და ინტელექტუალური მოზიარეობა ამთლიანებს და ორდენად აყალიბებს პოეტებს, რომელთა უზენაესი მიზანი ლიტერატურაა, რომელსაც სიცოცხლესაც კი სწირავენ. შემოქმედება არა ჭეშმარიტების საუწყებლად, არამედ მისი სხვადასხვა ნახნაგის საძიებლად. სხვა-

დასხვა ბუნების, ფიქრის, ხედვის, აღქმის ადამიანები მთლიანდებიან და, როგორც კერძო კაცის გრძნობა და გონება ორგანულად ბადებს სიტყვას, ამნაირად... ზოგჯერ შემთხვევითაც, იბადება მათი მოდერნისტული ტექსტი. ნამდვილი ყოფიერება მიღმურია, ხილული სამყარო აჩრდილია მხოლოდ; ამიტომ სიმართლის მოთხოვნილება სიმართლეზე მეტია. თვითგამოხატვის დაუოკებელი სურვილი თვითდამკვიდრების კი არა, პიროვნული სულიერი მიზნის მიღწევის გზაა.

აქვე, მოიარებით ვახსენოთ, ის სოციალურ-პოლიტიკური ფონი, რომელიც არსებობდა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე და შემდგომ წლებში. გრიგოლ რობაქიძის სიტყვით, „XX საუკუნე საქართველოს ისტორიაში მნიშვნელოვანი უღელტეხილით დაიწყო: ისახება ქართული რენესანსი“ და ინტელექტუალურ მეტრს სწამს, რომ „ქართველი ერი არათუ ჰქმნიდა მარტო მწერლობას: იგი კიდევ ჰსცოცხლობდა მით. < ... > ქართველი ერი მგოსანია ბუნებით“. და ეს აღორძინების რწმენით სავსე სიტყვები იწერება რევოლუციებისა და ომების, შიმშილობისა და უკიდურესი გაჭირვების ფონზე. პაოლო იაშვილიც სიტყვას განადიდებს: „ჩვენ ვადიდებთ სიტყვას ახალს, მკაცრს და ისეთ გაბედულს როგორც მეფური ხელის გაფრენა გაგიჟებულ დირიჟორისა“. დადგა ჟამი იმპერიის აღსასრულისა, საქართველომ გამოაცალკევა მისგან საკუთარი არსებობა და პოეტური ოცნებაც შორეულ ქალაქებს გადასწვდა: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი < ... >, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი...“. „ცისფერი ყანების“ წინათქმიდან მოტანილი ეს და, კიდევ უფრო მეტად შემდეგი სიტყვები, – „ვცოცხლობთ სიმთვრალეში და გვწამს ყოველგვარი ორგია... ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას... უარყოფთ წარსულს“, – მეხივით გავარდა ქუთაისური პროვინციული ყოფის ცაზე.

შალვა აფხაიძე იგონებს: „იყო 1915 წელი. პეტროგრადის უნივერსიტეტის სტუდენტი ვიყავი. მოვიდა ცნობა: ქუთაისში ახალი ლიტერატურული ჟურნალი „ცისფერი ყანები“ გამოვიდაო. ჩვენ, სტუდენტებმა, რომლებიც ლიტერატურით ვიყავით დაინტერესებულნი, ჟურნალის შინაარსისა არაფერი ვიცოდით. გავიგეთ იმ აურზაურის შესახებ, რაც ჟურნალმა გამოიწვია ქუთაისის საზოგადოებაში. ეს ცნობები გაზვიადებულად გვეჩვენებოდა. ამბობდნენ ჟურნალის მონაწილეთა რაღაც სკანდალურ გამოსვლებზე, მათ ბოჰემურ განწყობილებებზე“.

სხვა რა რეაქცია უნდა ჰქონოდა ფეოდალურ არტახებში ნაცხოვრებ ქართულ საზოგადოებას, რომელიც ველარა სცნობდა საკუთარ

ნიაღში დაბადებულ შვილებს. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი“ იუწყებოდა თურმე, რომ „ეს ერთი ხანია ქუთაისში „შუბებს ამტვრევენ“ „ცისფერი ყანების“ გარშემო... მოხუცმა თუ ხანში შესულმა, ახალგაზრდამ თუ უსუსურმა, დაკარგეს სულის სიმშვიდე და ქუთაისში ომია, ქუჩაში გამართული ომი...“ (ავალიანი 2014: 15).

რადგან პარიზი და „ლოთი ძმების... გიჟური ჯამბაზობა“ ვახსენეთ, ისიც გავიხსენოთ, რომ ბოჰემური ცხოვრება სწორედ საფრანგეთში ჩაისახა. თავად ტერმინი თავისი კლასიკური მნიშვნელობით ფრანგი მწერლის ანრი მურჟეს 1851 წელს გამოსული წიგნის – „ბოჰემური ცხოვრების სცენები“ – შემდეგ დამკვიდრდა. წიგნში ასახულია პარიზის ლათინური კვარტლის სტუდენტთა ცხოვრება, რომელიც თურმე ჰგავს მოხეტიალე ბოშათა ყოფას და სრულიად განსხვავდება ბურჟუაზიული წესრიგისგან. ლათინური კვარტლის ტრადიციულ ყოფაზე ქართველი მწერალთა და ხელოვანთა ბიოგრაფიებიდანაც გვსმენია. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ეს ყოფა პაოლოს არა წარმოსახვით, არამედ უშუალოდ ჰქონდა ნანახი და განცდილი იქ ყოფნის მოკლე, მაგრამ, ჩანს, ინტენსიური ცხოვრების პერიოდში. ქართველ სიმბოლისტებს მხოლოდ „ბოროტების ყვავილები“ კი არ გადმოურგავთ, არამედ იმ ატმოსფეროს გადმოღება და მისი ქართული ვარიანტის დამკვიდრებაც შეძლეს, რადგან წინ ჰქონდათ „ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახარება“.

როგორც ლალი ავალიანი წერს, „ახლობლობა“ და „ძმობა“ – გიორგი ლეონიძესთან კიდევ უფრო ღრმავდება: „არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული, მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე“. დიახ, ფრანგი „ძმების“ სადაგი ყოფის ტრანსფორმაცია ახალ სამეგობრო გვირგვინებსა ბადებს საქართველოში. ტიციან ტაბიძის თქმით, „...როცა ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს“. ნადიმის ადათის პატივისმცემელ ქართველობას არ უნდა გასჭირვებოდა ევროპული ბოჰემური ყოფის გაგება.

კვლავ „ცისფერყანწელთა“ თანმიმდევრული მკვლევრის, ლალი ავალიანის სიტყვებს მოვიშველიებ, რომელიც წერს, რომ მათი დახასიათება ვერ იქნება სრული, თუ არ გავითვალისწინებთ „მათ ბოჰემურ განწყობილებას. ისინი გატაცებული იყვნენ ინგლისური „დენდიზმით“, ფრანგი ე.წ. „დანყევლილი პოეტების“ ზოგჯერ მართლაც დანყევლილი ცხოვრებით, რუსი სიმბოლისტების დევიზით – „Творите жизнь“. ამჯერად რამდენიმე ტექსტს მხოლოდ გავიხსენებ, რომლებიც სწორედ ბოჰემური სულისკვეთებით სუნთქავს; ესენია ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგი“ (1922), ტიციანის „ოცდასამი აპრილი“ (1923), პაოლოს „წერილი დედას“ და უსათაურო

(„გაგიჟდა... შემდეგ გარდაიცვალა“). „ეს ის დროა, როცა პოეზია და ლეინო დაახლოვდნენ; როცა ყველაფერი, რაც უცნაურობის, სიახლის მიმზიდველობას იყო მოკლებული, მოძველებულად მიაჩნდათ. დრო-მოჭმულად ითვლებოდა ცხოვრების მოწესრიგებული, ჩვეულებრივი მდინარება“ (ლალი ავალიანი).

შორს რომ არ წავიდეთ, განა ბოჰემური საწყისი არ გამოსჩანს „ცისფერყანწელთა“ ორდენის თვით სახელწოდებიდანაც? ამ ყანწებთან დაკავშირებითაც ხომ გალაკტიონის მთელი ნარატივია ჩვენამდე მოღწეული, თუ როგორ ეძებდნენ ლიტერატურული ჯგუფის სახელდებას, რომელსაც უნდა გამოეხატა ახალი მიმართულება და უნდა ყოფილიყო ეროვნული კოლორიტის მქონე: „პაოლომ სთქვა „ცისფერი ყანწები“ და გაიტანა კიდეც... ამგვარად დაიბადა ჯგუფი „ყანწების“ სახელწოდებით... „ცისფერი“ რომანტიკულია, „ყანწები“ – ორმაგად. ჯერ როგორც თვით საგანი და ანბანთა რიგით – ყ.წ. – ეროვნულიაო, ამბობდნენ“ (ავალიანი 2014: 24); ეს არის ფრაგმენტი გალაკტიონის არქივიდან, მაგრამ ამის გაგრძელება უნდა იყოს ნინო ჩხიკვიშვილის მონათხრობი უკანასკნელი ცისფერყანწელის, კოლაუნადირაძის ბიოგრაფიაზე დაწერილი მისი რომანიდან: „გალაკტიონი დაწვრილებით, ჩვეული, შეფარული ირონიით აღწერს ცისფერყანწელთა დაბადების ამბავს; ყვება, როგორ ითავა პაოლო იაშვილმა ჯგუფის სახელის შერჩევა და როგორ გამოძებნა ჯგუფის ემბლემის სიმბოლო..., რადგან ქუთაისში არ აღმოჩნდა მათთვის შესაფერისი გრაფიკი, ყანწების ფორმის ემბლემები რომ დაემზადებინა გულზე სატარებლად, აფრინეს კაცი არგვეთში..., დაკლეს იქ ექვსი მამალი, ააცალეს დეზები და ასე, არგვეთული მამლის დეზებით მკერდამშვენებულნი გამოვიდნენ ცისფერყანწელები ქუთაისის ბულვარში“ (ჩხიკვიშვილი 2015: 45).

ლიტერატურული ბოჰემა ახალ მითოლოგიას ამკვიდრებს, ქმნის ახალ კერპებს და განადიდებს პოეტის სახელს. „ცისფერი“ ორდენის წევრთა შემოქმედებაში ვხედავთ უამრავ, ერთმანეთისადმი მიძღვნილ მხატვრულ ტექსტს; მათი მიმოწერა ხომ ერთი დიდი ეპოსია, ერთგულებით, სიყვარულითა და, მოგვიანებით, სევდითაც გაჯერებული. სწორედ ამ ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან გამოსჩანს თუ როგორ ზეობს პოეტის ორიგინალური ცხოვრება მისსავე შემოქმედებაზე. ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა, რომ კარგა ხნის განმავლობაში იკარგებოდა პოეტის ბიოგრაფია და სახელი და ახალ ლირიკაში შეივსო ეს დანაკლისი. პოეტმა უნდა გააზღაპროს ავტობიოგრაფია და „ტიკივლი, რომელსაც ის განიცდის მაზოლებიდან უნდა ავიდეს მსოფლიო პრობლემის სიმაღლეზე. ვინ იყო ცხოვრებაში ვერლენზე უფრო

მახინჯი და წვირიანი, მაგრამ ის დღეს დიდებული კერპია, რომელსაც თაყვანს ვცემთ პოეზიის ტაძარში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 490).

პოეტისათვის ყოველი ჟესტი, საქციელი, ყველა წვრილმანი მნიშვნელოვანია, რადგან იგი გამორჩეულია ყველასაგან. ამიტომ ნილაბი და პოზა მისთვის აუცილებელია. საქციელის პოეტიკაში სიმბოლისტა ნათლობისეულ სახელთა შეცვლასაც თავისი რეზონი აქვს. ქართულ სინამდვილეში სახელთა ამგვარი გადაკეთება ირონიისა და დაცინვის საგნად ქცეულა, მაგრამ დღეს ველარც კი წარმოგვიდგენია პაოლოს მოხსენიება „პავლედ“, ტიცინისა – „ტიტედ“, კოლაუსა და ნიკოლოსი – „ნიკოლოზად“. საქმე ის არის, რომ პოეტთა მოჯანყება პირდაპირ არ არის მიმართული რაიმეგვარი პოლიტიკური ცვლილებისაკენ, საზოგადოების რევოლუციური გარდასახვისკენ, მაგრამ მოგვიანებით აღმოჩნდება, რომ სამყარო შეცვლილა და ამ ცვალებადობაში შემოქმედთა გადამდები ტალანტის წყალობით, ერთი შეხედვით ამგვარ წვრილმან საქციელსაც შეუტანია წვლილი. პოეტური პოზა – ნილაბი იქნება ეს, საქციელი, „ქაიანური“, ღვინითა თუ ხაშხაშით თრობა (პაოლოს „მათრობს ხაშხაშის სურნელება ძველი სპარსელის“) – ეს ყველაფერი ლიტერატურული ბოჰემის ნაწილია და გარემო სივრცე, მით უმეტეს ისეთი, როგორიც „მკვდარი ბრიუგე“ იყო, მძიმედ, მაგრამ მაინც იღებდა სიახლეს.

შალვა აფხაიძე იგონებს, რომ „ჩვენი საყვარელი შესაკრები ადგილი ქუთაისის ცენტრი იყო, მაგრამ არა ბულვარი. რატომღაც ამოჩემებული გვექონდა ე.წ. „სობორო“, რომელიც ახალი თეატრის გვერდით მდებარეობდა. ტაძარში შესასვლელ საფეხურებზე გვიყვავდა ჩამოჯდომა და... ღამის თევა. რა იყო საუბრის თემა? პოეზია. დირიჟორობას საუბარში ყოველთვის პაოლო სწევდა. მას მხარს არ უგდებდა კოლაუ ნადირაძე, რომელიც ყოველთვის დენდივით იყო გამოწყობილი ახალ კოსტუმში, ჰქონდა ისეთი ჰალსტუხი, რომლის მსგავსი არავის არ გააჩნდა ქუთაისში და ყველას თვალს სჭრიდა“. „დენდივით“ იგონებს „გვიანი“ ცისფერყანწელი და ეს, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი და ასოციაციური ფაქტი არ არის, რადგან მათ თეორიულადაც ჰქონდათ გააზრებული თავიანთი ყველა ჟესტი და საქციელი. ეს განსაკუთრებით ვალერიან გაფრინდაშვილზე ითქმის, რომელიც გამორჩეულად იყო მიდრეკილი თეორიული ფიქრისკენ. თეოფილ გოტიეს თქმით, კოსტუმი – ეს არის ადამიანის ხილული ფორმაო. ვალერიანის წერს, რომ „ბოგემა“ უცხადებს ომს კონსერვატიულ ფორმებს როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში და მისი ფსიხოლოგია ანარქიულია. ბოგემას არა აქვს თავისი კერა, თავისი ოჯახი, ის უსახლკაროა, ხშირად ქუჩაში, ხიდების ქვევით, ყავახანაში და ნაობახში ითევს ღამეს“. ძნელი არ არის მურყეს

ნიგნის წინასიტყვაობიდან გადმოსულ ამ პასაჟსა და ქართველ პოეტთა ცხოვრებას შორის ანალოგიების დანახვა.

სხვა მრავალი მაგალითისა და პარალელის მოხმობაც შეიძლებოდა, მაგრამ ამჯერად მხოლოდ ავტორ-შემოქმედისა და ტექსტის ერთმთლიანობაზე მინიშნებით შემოვიფარგლეთ.

საგულისხმო საკვლევ საკითხად შეიძლებოდა წარმოგვედგინა ლიტერატურული ბოჰემისა და ზოგადად, დენდიზმის ქართული ნაირსახეობაც, რადგან იგი არის არა მხოლოდ სოციალური დანაშრევი, არამედ ესთეტიკური ცნობიერების ტიპი და ინტელექტუალური პოზა.

ქართველ სიმბოლისტთა შემთხვევაში, გასული საუკუნის პირველ მესამედში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ნარატივის ფონზე განვითარებული შემოქმედთა ბედისწერის რომანტიკული სცენარი ერთ დიდ, მიმზიდველ ლიტერატურულ ტექსტად გარდაისახა, რომელიც, თავის მხრივ, მკითხველის ცნობიერებაში ნერგავს კეთილშობილების მაგალითებს, რომელიც, ასევე თავის მხრივ, ხშირ შემთხვევაში სრულიად უმნიშვნელო წვრილმანებისგან შედგება.

სათქმელის მოკლედ მოსაჭრელად კვლავ ტიცციანის სიტყვებს მოვიშველიებ:

„მართალია, ნოვატორობისთვის საქართველოში მზად აქვთ ჭავჭავაძის წინამური და მაჩაბელის მტკვარი თუ საკირე.

შეიძლება ეს წინასწარმეტყველებაც გამოდგეს, შეიძლება იყოს ამგვარი სასჯელიც, მაგრამ საქართველოს ბუდე ყველაფერს მოინელებს, ამ შემთხვევაში ზედმეტია სიბრაღულიც, რადგან დენდიზმის მომგონის სიტყვაა: არ შეიძლება შეცოდება იმ ადამიანის, რომელსაც ერთხელ სწავდა შემოქმედება...”

შემოქმედების საქომაგოდ უკეთეს სიტყვას ვერც იტყვის კაცი.

დამოწმებანი:

ავალიანი 2014: ავალიანი ლ. *ცისფერყანწელები*. საგურამო, № 4 (10), 2014.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, ნერილები, მწერლის არქივიდან*. თბილისი: „მერანი“, 1990.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა* ორ წიგნად. თბ., 2004.

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბ., 2002.

ჩხიკვიშვილი 2015: ჩხიკვიშვილი ნ. *უკანასკნელი ცისფერყანწელი* (ბიოგრაფიული რომანი). თბილისი: „არტანუჯი“, 2015.

ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში

შესავალი

თითქოს იმთავითვე ცხადია, რომ მოდერნიზმის ესთეტიკა და პოეტოლოგია ცალსახად უნდა უპირისპირდებოდეს და უკუაგდებდეს წარსულ ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ გამოცდილებას, რაც ლიტერატურული მოდერნიზმის ყველაზე რადიკალურ ფრთაში, ავანგარდიზმში (ფუტურიზმი, დადაიზმი) მართლაც ცალსახა და უპირობოა. მაგრამ, როდესაც მოდერნისტული ლიტერატურა, კერძოდ, ე. წ. „კლასიკური მოდერნიზმი“ (სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ასევე მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობებისაგან მიღმა მდგომი მოდერნისტი ავტორები – ჰ. ჰესე, ჰ. ბროხი, რ. მუზილი, ა. დობლინი, ფრ. კაფკა, მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი და სხვ.) წარსული ლიტერატურული ტრადიციის ღირებულებებს გადააფასებს, ეს, უპირველესყოვლისა უკავშირდება რეალიზმს (შესაბამისად, ნატურალიზმს), რომლის ფარგლებშიც მოცემულია ე. წ. მიმეზისის პრინციპებით ოპერირება და რომელიც ქრონოლოგიურად უშუალოდ წინ უსწრებს მოდერნიზმს.

მოდერნიზმში აპრიორული დაპირისპირებისა და უარყოფის საგანია რეალიზმის პოეტიკის კონვენციონალიზმი და რეგლამენტურობა: კერძოდ, მოდერნიზმი უპირისპირდება და უკუაგდებს რეალიზმის ფარგლებში მოქმედ მიმეზისის პრინციპს და ამ პრინციპის საფუძველზე განვითარებულ ე. წ. *ილუზიის ესთეტიკას*, ასევე უკუაგდებს რეალიზმის „რაციონალურ“ ენას, სიუჟეტის ლინეალურობას, თხრობის ერთპლანიანობას, კომპოზიციის ტექტონიკურობას, ქრონოტოპის ცალმხრივობასა და მონოლითურობას, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურობას, მწერლობის არაავტონომიურ გაგებას, ე. წ. დემოკრატიულობას, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიას, აუქტორიალობას, „იდეოლოგიურობას“, დეტერმინებულობას, სამყაროს ჰარმონიულობის ილუზიას, ტოტალურობაზე პრეტენზიას (ანდრეოტი 2008: 222-224).

მაგრამ ამის პარალელურად მოდერნიზმი ასევე ცდილობს წარსული ლიტერატურული გამოცდილების გაზიარებასაც, ოღონდ მისი ორიენტაციის ობიექტია ის ლიტერატურული ეპოქები და მიმდინარეობები, სადაც პრინციპულად უარყოფილია მიმეზისის პრინციპი და ზემოთჩამოთვლილი პოეტიკური მახასიათებლები: კერძოდ, მოდერნიზ-

მი ორიენტაციას იღებს ბაროკოსა და რომანტიზმის პოეტოლოგიურ ტრადიციაზე

ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც (სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი) ტრადიციასთან დამოკიდებულება ზუსტად ისეთივეა, როგორ ეს ევროპულ მოდერნიზმშია: აქაც ცალსახად უკუგდებულია მისი უშუალო წინამორბედი ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის პოეტოლოგია და მსოფლმხედველობა, მაგრამ ამის საპირისპიროდ გამოკვეთილია ორიენტაცია ისეთ ლიტერატურულ გამოცდილებაზე, რომელიც ოპერირებს ანტიმიმეზისის პრინციპებითა და მისტიკურ-საკრალურ-მითოსური ინტენციებით: კერძოდ, აქ ორიენტაცია აღებულია რუსთაველის, გურამიშვილის, ბესიკის, ბარათაშვილის ენობრივ, სახისმეტყველებით გამოცდილებასა და ონტოლოგიურ ხედვებზე.

ამ თავალსაზირისით, განვიხილოთ ქართველი მოდერნისტების შემდეგი საპროგრამო ტექსტები: ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანვებით“, კ. გასახურდიას ექსპრესიონისტული მანიფესტი „*Declaratia pro mea*“, სადაც კარგად ჩანს მათი ლიტერატურული სიმპათია-ანტიპათიები და ლიტერატურული ტრადიციის მათეული გაგება.

მაგრამ მანამაღე ყურადღებას მივაპყრობთ ტრადიციის ცნების გრიგოლ რობაქიძისეულ გაგებას, რაც, ვფიქრობთ, სწორ ორიენტაციას მოგვცემს, რათა მართებულად გავიაზროთ ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში.

1. ტრადიციის ცნების გაგება გრიგოლ რობაქიძესთან

მიგვაჩნია, რომ ტრადიციის ცნების რობაქიძისეული განმარტება ეხმიანება ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის ასახვის ობიექტის ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ სპეციფიკას, ანუ მოდერნისტების სწრაფვას „ყოფიერების განვრცობისადმი“ (*“Seinszuwachs”*):

შინაგანი გეზი ამ ნარკვევისა („საქართველოს სათავენი“ – კ. ბ.) მოქცეულია იმ მსოფლმხედვაში, რომელსაც „ტრადიციულს“ უხმობენ. „ტრადიცია“ – სიტყვა უცხო. ფრანგულად: **tradition**, გერმანულად: **Überlieferung**, რუსულად: „პრედანიე“, ქართულად: „გადმოცემა“. ნაგულისხმევია არა ჩვეული გაგება ამ ცნებისა — მაგალითად, არა ესა თუ ის ჩვეულება რომელიმე ტომისა თუ გვარისა, არამედ: ხილვით თუ ქმედებით გამოსვლა მეტაფიზიურ სათავეებიდან.“ (რობაქიძე IV 2012: 84).

სწორედ ქართველი მოდერნისტებისათვის (თავად გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდამ-

ვილი და სხვ.) ხდება უმნიშვნელოვანესი „მეტაფიზიურ“ საწყისებიდან ამოსვლა, მისადმი სწრაფვა და ამ მსოფლმხედველობრივ, ესთეტიკურ და ეთიკურ სწრაფვებში რეალიზმის კონვენციონალური ენისა და რეგლამენტირებული პოეტიკის უკუგდება. ქართველი მოდერნისტების რწმენით, შექმნილ ვითარებაში (მე-20 საუკუნის 10-იანი წლები) ქართული ლიტერატურის მოდერნისტული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის პრინციპების საფუძველზე განახლება და განვითარება სწორედ ამ გენერალურ ხაზს უნდა დაეყრდნოს – მეტაფიზიკურ საწყისებიდან ამოსვლას, მათ გახსნას, წვდომასა და გაცხადებას. ეს კი, ხაზს ვუსვამ, იმთავითვე გულისხმობს კონვენციონალური ენისა და პოეტიკის დაძლევისა და უარყოფას, მიმეზისის უკუგდებასა და ანტიმიმეტური ტენდენციების განვითარებას.

2. ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ სიმბოლიზმში: ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“

ქართული სიმბოლიზმი საკუთარ პოეტიკას, ესთეტიკას და მსოფლმხედველობას პრინციპულად უკავშირებს სწორედ იმ ლიტერატურულ ტრადიციას, სადაც იმთავითვეა აღიარებული მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი – ანუ, ორიენტაცია აღებულია როგორც ქართულ, ისე იმ ევროპულ ლიტერატურულ ტრადიციაზე, სადაც ხელოვნება, მწერლობა საკუთრივ წმინდად სახელოვნებო და ტრანსცენდენტურობის წვდომის ამოცანების გადაჭრას ესწრაფვის. ასეთად ევროპული ლიტერატურიდან მიჩნეულია რომანტიზმი, ხოლო ქართული ლიტერატურიდან – რუსთაველისა და ბესიკის შემოქმედება:

„ცისფერი ყანწები“ შეეძლო გერბად აეღო მთელ ქართულ ხელოვნებას. ეს სიტყვები სიმვოლიურად აღნიშნავენ ჭეშმარიტ ქართულ მსოფლმხედველობას. „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის, მისი ემბლემა. ნოვალისმა გამოიტირა მისტიკა ცისფერი ყვავილის. ეს ყვავილი ატირებაა არჩეული სულის შორეულ ნათელ ქვეყანაზე. [...] ამ ორ პოეტში (რუსთაველსა და ბესიკში – კ. ბ.) საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერგია. [...] „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში საფუძველი ეყრება ქართულ პოეტიკას, რუსთაველისათვის შაირობა სიბრძნის ერთი დარგია, „საღვთო საღვთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“ [...] რუსთაველი იცავს პრიმატს მუსიკისას ლექსში, რაშიც ის ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს. რუსთაველის შემდეგ უდიდესი პოეტი იყო ბესიკი. [...] მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპიტეტი, ნაჩდილთა ნიუანსების გამოხმობა, ენის მუსიკალურ

ენერგიის ჯადოქრობა იმას აიყვანს ქართულ სიმვოლიზმის მამათ-მთავრად“ (ტაბიძე 2012: 145, 146, 147).

შესაბამისად, ესთეტიკური ამოცანა დგას ასე: დაიძლიოს ქართუ-ლი რეალიზმი და ქართული მწერლობა დაუბრუნდეს ფორმის დახვე-ნის, პოეტური ენის „გაირაციონალურებისა“ და კონვენციონალურო-ბისაგან გათავისუფლების ტრადიციებს, დაუბრუნდეს მუსიკალობას, ასევე, ანტიმიმეზისისა და ყოფიერების განვრცობის ესთეტიკურ ამო-ცანებს, ასევე ორიენტაცია აიღოს საღვთო საგნებისადმი სწრაფვაზე (რუსთველური და რომანტიზმის დისკურსთა განახლება). ტიციან ტაბიძისეული ფორმულა *რუსთაველი – მალარმე* (ტაბიძე 2011: 126) სწორედ ეს ესთეტიკური და პოეტიკური მიზანდასახულობაა კოდირე-ბული: ერთი მხრივ, რუსთაველი და მალარმე განასახიერებენ „წმინდა“ ხელოვნების, წმინდა პოეზიისადმი მსწრაფ შემოქმედებს, მეორე მხრივ, მათ შემოქმედებაში განხორციელებულია პოეტური ენის ფორმალუ-რი სრულყოფა, რაც გულისხმობს კონვენციონალური ენის რაციონა-ლიზმისა და ენობრივი ნიშნის ერთჯერადობის, კონვენციონალური პო-ეტური სინტაქსის უკუგდებას, გულისხმობს აქცენტს მუსიკალობასა და პოეტური მეტყველების სუბესტიურობაზე:

„იყო გამარჯვება სრული „თერგდალეულთა“, მაგრამ ეს იყო და-მარცხება მთელი შემდეგი ხელოვნებისა. ამ დღიდან ამოიძალა ქარ-თულ პოეზიაში ძველი სული (ე. ი. პოეზიის რუსთველური და ბესიკი-სეული მაღალი გაგება – კ. ბ.). ამ „ცრუ რუსთაველებმა და ლიბერალებ-მა“ მწერლობა გაიხადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად. ილია ჭავჭავაძემ სამუდამოდ დაწყევლა „ფრინველი გარეგანი“ და „ტკბილი ხმები“. აკაკი წერეთელმა „გარემოების საყვირით“ ძალიან ბევრი იყვი-რა. ყველა ეს ლექსები ბანკის ოპოზიციაზე და ადვოკატებზე დარჩება, როგორც პოლიტიკური სატირის არა ნიჭიერი ნიმუშები. [...] ჩვენ უარს არ ვყოფთ „მესამოციანელთა“ მწერლობის საზოგადოებრივ დამსა-ხურებას, მაგრამ იმათ სამაგიეროდ არ აქვთ ესთეტიკური დამსახურე-ბა. თავიანთი გაადვილებული ორთოგრაფიით იმათ დამარხეს ქართუ-ლი ლექსი“ (აქ კი გასაკვირი და უცნაურია, რომ თავისი უარმყოფელი კრიტიკული პათოსის ფონზე ტ. ტაბიძე აქცენტს ორთოგრაფიაზე აკეთებს და არა ქართველი რეალისტი პოეტების კონვენციონალურ პოეტურ მეტყველებასა და პოეტური ასახვის მიმეტურობაზე – კ. ბ.) (ტაბიძე 2012: 149).

აქ აშკარად ჩანს ტ. ტაბიძის სწრაფვა მწერლობის, პოეზიის, ხე-ლოვნების ავტონომიურობის პრინციპის აღდგენისაკენ, რის საფუძ-ველზეც მოცემულ ეტაპზე ქართული მწერლობა უნდა გამოსულიყო დეტერმინებული მდგომარეობიდან („გარემოების საყვირი“), რა-

შიც იგი ჩაადგეს ქართველმა რეალისტებმა და დაბრუნებოდა თავის პირველსაწყისებს, გენერალურ ხაზს, ანუ დაბრუნებოდა ქართული პოეზიის არტისტულ და სპირიტუალურ ტრადიციას, რაც, ტ. ტაბიძის თანახმად, უკავშირდება რუსთველისა და ბესიკის პოეზიას, სადაც განხორციელებულია პოეზიის/მწერლობის ავტონომიურობის პრინციპი, რაც გულისხმობს ხელოვნებას ხელოვნებისთვის, „წმინდა“ პოეზიისკენ სწრაფვას.

პრაქტიკული თვალსაზრისით კი ეს მოდერნისტული ამოცანა „ცისფერყანწელ“ „სიმბოლისტებზე“ სრულყოფილად სწორედ „წმინდა“ სიმბოლისტის გ. ტაბიძის სიმბოლისტურ პოეზიაშია რეალიზებული (იხ. კრებული „არტისტული ყვავილები“) და მოდერნისტული პოეზიის თუნდაც ამ ნიმუშში:

დგება თეთრი დღეები,
რიდეების სეზონი;
გაჩდნენ ორხიდეები
ყოვლად უმიზეზონი.

ლაჟვარდების კიდეო,
დაბურულო ზმანებით,
ლურჯო მონტევიდეო,
ვინრო ხელთათმანებით;

სულში ნისლის ტბებია
და ქაოსის მხატვარი,
სადაც ველარ თბებიან
ფრთები ნამკათათვარი
(ტაბიძე 2011: 190)

ქართველის სიმბოლისტების მიერ რეალიზმის უარყოფას წმინდად პოლიტიკური შინაარსიც ჰქონდა: მათ აღქმაში რეალიზმი რუსული კოლონიალური იდეოლოგიის („ყიზილბაშური თეორია“, ტ. ტაბიძე) გამოხატულებაა: ტიციან ტაბიძეს ქართულ სინამდვილეში აღმოცენებული ლიტერატურული რეალიზმი რუსული ხალხოსნურ-აღმზრდელობითი ლიტერატურის გაგრძელებად მიაჩნდა („ეს მისიონერობა და ცხოვრების დამრიგებლობა“) და მისი აზრით, რუსული რეალიზმის კოპირება ავტომატურად ნიშნავდა ამ იდეოლოგიის საქართველოში გადმოტანას, რაც პირდპირპროპოზიული იყო ევროპული კულტურული და ესთეტიკური სივრცისაგან საქართველოს საბოლოო მოწყვეტის:

„მესამოციანელთა“ მწერლების იოლი ხელით შემოტანილი ხორბალი (ანუ, რუსული რეალისტური და ხალხოსნური მწერლობა – კ.ბ.)

ამოდის რუსულ ქერად. ყოველი რუსული არა თუ შკოლა, სექტაც კი ინვესტს საქართველოში თავის სახეს: მონანიებული აზნაურები, ხალხოსნები, ნიჰილისტები... და ეს კიბე გრძელია. მხოლოდ გაუგებრობას შეეძლო ქართული ხელოვნების რენესანსი ამ მწერლებიდან დაეწყო. [...] და დღეს უიმედოთ გაჰკივის მოქალაქეობრივი არღანი კაკაფონიას. ყველა უნიჭო, უსახო, ენაბლუ, ვისაც ხელი არ ეღლება, სტანჯავს დღეს ქართულ პოეზიას“ (ტაბიძე 2012: 150).

ამგვარად, ტიციან ტაბიძე, შესაბამისად, „ცისფერყანწელთა“ დაჯგუფება, ქართული მწერლობის ესთეტიკური აღორძინებისა და განახლების, მისი „ევროპული რადიუსით“ გამართვის ამოცანებს ქართული წარსული ლიტერატურული გამოცდილებიდან უკავშირებს რუსთაველს და ბესიკს, როგორც სიტყვის ოსტატებს, როგორც „წმინდა“ ხელოვნების წარმომადგენლებს (თავისთავად, ევროპელ მოდერნისტებსაც). ხოლო პოლიტიკური ორიენტაციისა და კულტურული აღორძინების საკითხებს ცალსახად უკავშირებენ ევროპულ მოდერნიზმს. შესაბამისად, ქართულ სიმბოლიზმში საკითხი დგას იმ პროვინციალიზმისა და არაესთეტიურობის უპირობო დაძლევის შესახებ, რაშიც ქართული რეალიზმის წყალობით აღმოჩნდა ქართული მწერლობა (ამ საკითხებზე დანვრილებით იხ. ჩემი სატატია „ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი“ – ბრეგაძე 2015: 56-72):

„ცისფერი ყანწები“ როგორც შკოლა თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად. ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედებაში, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც ქადაგებს ეს შკოლა, არ არის ახალი. რუსთაველის და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა. [...] მაგრამ მთავარი დებულების გამართლება შეიძლება ძველ ქართულ პოეტიკაზე დაყრდნობით. ჩვენ უარს ვეუბნებით ჩვენს ახლობელ წინაპართა ნაშრომს (ანუ, ქართველ რეალისტ მწერლებს – კ. ბ.), რამდენადაც ის არ აკმაყოფილებს, როგორც საზოგადოთ ხელოვნების, ისე ქართული ძველი ხელოვნების მოთხოვნილებათ“ (ტაბიძე 2012: 151).

3. ტრადიციის გაგება ქართულ ექსპრესიონიზმში:

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონიზმის მანიფესტი “Declaratiap rmi ea”

თავის მანიფესტში ექსპრესიონისტი კონსტანტინე გამსახურდია ქართულ რეალიზმს ბრალს სდებს პროვინციალიზმსა და დეტერმინიზმს, ასევე რომანის ჟანრის ვერ განვითარებას, რამდენადაც,

კ. გამსახურდიას აზრით, ქართული რეალიზმის ასახვის ერთადერთი ობიექტი იყო ქართული პროვინციული კოლონიური ყოფის სოციალური პრობლემატიკა (შდრ. ილიას, დ. კლდიაშვილის, ე. ნინოშვილის, ე. გაბაშვილის მოთხრობები), ან იგი ავითარებდა პროვინციულ ისტორიზმის (შდრ. აკ. წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“):

„დღეს ქართული ლიტერატურა გენერალურად ვერ გასცილებია რეალიზმისა და სვიმბოლიზმის გადამღერებას. გარდა ამისა, ქართული პოეზია ლირიკაში გაიყინა, მარტოოდენ ლირიკა არაა ლიტერატურა. ქართულმა პროზამ ვერ აიცილა სოფლურ-პრომიტივული ელფერი. ახალმა ქართულმა პოეზიამ, ქართულმა დრამამ, ქართულმა რომანმა უნდა გადალახოს ნაციონალური ხელოვნების სანიშნოები, ახალი კულტურა შეუძლებელია სოფლური ელფერით, და ახალი კულტურა დიდი ქალაქითაა მუდამ დაშტამპული“ (გამსახურდია 1983: 399-400).

მსგავსი კრიტიკული პათოსი ქართული რეალიზმის მიმართ და მისი პროვინციალიზმის, არაესთეტიურობისა და მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის აპრიორული უარყოფა შემდგომ განვითარებულია კ. გამსახურდიას ბოლოსიტყვაობაში თავისი პირველი (ექსპრესიონისტული) რომანისათვის „დიონისოს ღიმილი“ (1925):

ცნობილია: გასული საუკუნის ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობას კულტურული რომანის ტრადიცია არ დაუტოვებია (ანუ, საუბარია სულიერი, მსოფლმხედველობრივი და გეოგრაფიული თვალსაზრისით პანორამულ ურბანისტულ რომანზე – კ. ბ.). [...] ცალკეული ცდები რომანის დაწერისა მე-19 ს. ქართულ მწერლობაში უპირატესად სოფლურ ყოფას ემყარებოდა, მემამულეთა წრეს, ხოლო პერსონაჟებს ამგვარი პროზისას უკულტურო მემამულენი, თავადები, აზნაურები, მღვდლები და განუსწავლელი (აქ: „ხალხოსანი“, – კ. ბ.) მასწავლებლები შეადგენდა. [...] „დიონისოს ღიმილში“ მე პირველად ვცადე ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გალღერებაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი (გამსახურდია 1992: 381).

ექსპრესიონიზმი თავისი არსით უნივერსალური სწრაფვების, „კოსმიური შეგრძნებების“ (**„k_o misch einfühlen“**) (ნიცშე) გამომხატველი ესთეტიკური ფენომენია, რომელიც ამავდროულად დიდი ყურადღებას აქცევდა პოეტური გამოთქმის ტექნიკას. ამიტომაც, კ. გამსახურდია წარსული ქართული ლიტერატურული გამოცდილებიდან გამოყოფდა იმ მწერლებს, ვის შემოქმედებაშიც, ერთი მხრივ, იგრძნობა კოსმიურობა, ჰეროიკული პესიმიზი, ტრანსცენდირების დისკურსი, ექსტაზი, მეორე მხრივ, პოეტური ენის დახვეწილობა და სისავსე. ასეთ ავტორად კი მას მიაჩნია, დავით გურამიშვილი (და აქ კ. გამსახურდია,

„ცისფერყანწლეებისაგან განსხვავებით პრინციპულად უარყოფს გურამიშვილის თანამედროვე ბესიკს მისი „ორიენტალიზმისა“ და „აკოს-მიურობის“ გამო):

„რელიგიოზური მისტიკაა ძირეული ფონი ახალი ექსტატიური პათოსის. ექსპრესიონიზმი თავის ფესვებს მთელს სამყაროში ეძიებს. ექსპრესიონიზმი კოსმიურია, იგი ნაციონალური ხელოვნების (იგულისხმებას ქართული რეალიზმი – კ. ბ.) არტახებში არ ეტევა. საქართველოშიაც ჰყავს ექსპრესიონიზმს თავისი წინაპარი: ეს იყო დავით გურამიშვილი. გურამიშვილის შემდეგ ქართული ლიტერატურა ღერძიდან გადავარდა. მის გზას ქართველი აქტივისტები (ანუ, ექსპრესიონისტები – კ. ბ.) გააგრძელებენ“ (გამსახურდია 1983: 399).

ექსპრესიონისტი კ. გამსახურდიასათვის ესთეტიური ენობრივი პოლიტიკისა და საკუთარი ექსპრესიონისტული გამოთქმის ტექნიკისათვის ასევე მნიშვნელოვანია ქართული აგიოგრაფიის ავტორები, კერძოდ, მერჩულე და ე. წ. „აღორძინებისა“, თუ „ქართული ბაროკოს“ ავტორი სულხან-საბა, რომელთა ენობრივ დისკურსზე იღებდა ორიენტაციას კ. გამსახურდია თავის პირველი (ექსპრესიონისტული) რომანის „დიონისოს ღიმილის“ ენობრივი ქსოვილის შექმნისას და ამ კონტექსტში მისი კრიტიკის საგანი იმთავითვეა ქართული რეალისტური პროზის მხატვრული ენა:

ამ საუკუნის (ე. ი. მე-19 საუკუნის – კ. ბ.) პროზას გენეტიკური კავშირი ჰქონდა განყვეტილი, როგორც იდეურად, ისე სტილისტიურად, მე-18 საუკუნის დიდი ქართული პროზის ტრადიციებთან (მხოლოდ საბას ვგულისხმობ), იგი სავსებით დაშორებული იყო, როგორც „ვისრამიანის“, ისე „ქილილა და დამანას“ და ქართული ჰაგიოგრაფიული პროზის მშვენიერებისაგან (გრ. ხანძთელის ცხოვრება და სხვ.) (გამსახურდია 1992: 381).

დასკვნა

1. ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის მნიშვნელოვანია წარსული ესთეტიკური გამოცდილებაც, რაც ევროპულ მოდერნიზმში, პირველ რიგში, უკავშირდება რომანტიზმისა და ბაროკოს პოეტოლოგიასა და მსოფლმხედველობას: ლიტერატურული მოდერნიზმისთვის, როგორც იმთავითვე ანტიიმპეტური ესთეტიკისათვის, უაღრესად მნიშვნელოვანია წარსული ლიტერატურული ტრადიციის სწორედ ის ნაწილი, რომელიც არამიმეტური პრინციპებით ხელმძღვანელობს და წარსული გამოცდილებიდან ამას, უპირველეს-

ყოვლისა, სწორედ რომანტიზმისა და ბაროკოს ლიტერატურაში მიაკვლევს.

2. ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც ტრადიციასთან მართება ზუსტად ისეთივეა, როგორ ეს ევროპულ მოდერნიზმშია: აქაც ცალსახად უკუგდებულია მისი უშუალო წინამორბედი ლიტერატურული მიმდინარეობების – რეალიზმისა და ნატურალიზმის პოეტოლოგია და მსოფლმხედველობა, მაგრამ ამის საპირისპიროდ გამოკვეთილია ორიენტაცია ისეთ ლიტერატურულ გამოცდილებაზე, რომელიც ოპერირებს ანტიმიმეზისის პრინციპებითა და მისტიკურ-საკრალურ-მითოსური ინტენციებით.

3. ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანია ტრადიციის ცნების გრიგოლ რობაქიძისეული განმარტება, რომლის მიხედვითაც, რობაქიძისთვის მნიშვნელოვანია ის ლიტერატურული ტრადიცია, რომელიც სწორედ „მეტაფიზიურ“ საწყისებიდან ამოდის, ისწრაფვის ამ საწყისებისაკენ და ამ ესთეტიკურ სწრაფვებში ავლენს ენისა და პოეტიკის კონვენციონალურობის უკუგდების აუცილებლობას (იხ. „ესსე“). ეს პუნქტი კი მნიშვნელოვანია რობაქიძისთვის იმდენად, რამდენადაც იმჟამინდელ ვითარებაში ქართული ლიტერატურის განახლება და მოდერნიზებული ესთეტიკისა და პოეტოლოგიის პრინციპებით განვითარება სწორედ ამ გენერალურ ხაზს უნდა დეყრდნოს – მეტაფიზიკურ საწყისებიდან ამოსვლას, მათ გახსნასა, წვდომასა და გაცხადებას. ეს კი იმთავითვე გულისხმობს კონვენციონალური ენისა და პოეტიკის დაძლევასა და უარყოფას, მიმეზისი უკუგდებასა და ანტიმიმეზური ტენდენციების განვითარებას.

დამოწმებანი:

ანდრეოტი 2009: Andreotti, M. *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern/Stuttgart: Haupt Verlag, 2009.

ბრეგაძე 2015: ბრეგაძე კ. „ქართული მოდერნიზმი როგორც ოქციდენტოცენტრიზმი“. სჯვანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტმცოდნეობაში. № 16, 2015.

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

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

რობაქიძე IV 2012: რობაქიძე გრ. *ნაწერები, წიგნი IV: პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარული მემკვიდრეობა. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა*, 2012.

ტაბიძე 2011: ტაბიძე გ. „ლექსები“. *ქართული მწერლობა*. ტ. 36. თბილისი: „ნა-კადული“, 2011.

ტაბიძე 2012: ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანწებით“. *ლიტერატურული ჟურნალები, 1910-1920-იანი წლები*. პირველი წიგნი. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

მოდერნიზმის ოპოზიციური რიტორიკა და საბჭოური იდეოლოგემა

1915 წლისთვის, როგორც გალაკტიონი იტყოდა, „დასრულდა ეპოქა დიდი“. ამ წელს გარდაიცვალნენ აკაკი წერეთელი და ვაჟა-ფშაველა. განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის წინაშე აღმოჩნდნენ ახალი თაობის ქართველი პოეტები და მწერლები. საზოგადოება რაღაც ახალს ელოდა. და ეს სიახლე „ცისფერყანწელების“ ლიტერატურულმა დაჯგუფებამ მოიტანა, რომელიც ქუთაისში ჩამოყალიბდა. მათი პირველი ჟურნალის, „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლას 1916 წელს, დიდი გამოხმაურება მოყვა. პრესაში ლანძღავდნენ ახალგაზრდა სიმბოლისტ პოეტებს პესიმისტური განწყობის, თვითმკვლელობის და ეროტიკული თემების გამო. ამ დაჯგუფების ხელმძღვანელმა და ჟურნალის რედაქტორმა პაოლო იაშვილმა სიმბოლიზმის სამშობლოში – პარიზში იმოგზაურა და გადაწყვიტა, რომ ახალი იდეები თავის ქვეყანაში გაეცრცელებინა. რუსი მწერალი ილია ერენბურგი ასე იგონებს პარიზის კაფე „როტონდაში“ პაოლოსთან შეხვედრას: „პაოლო იმ დროს გამხდარი და ფიცხი (ოცი წლის) ახალგაზრდა იყო. სულ მეკითხებოდა: „რომელ კაფეში იჯდა ვერლენი? როდის მოვა პიკასო? მართალია, რომ კაფეში წერთ ხოლმე?“ (ერენბურგი 2005: 16)

გალაკტიონ ტაბიძის მოგონებიდან კი ვიგებთ, რომ „ცისფერყანწელები“ შეკრებაზე უცნაურად გამონწყობილები მივიდნენ. მათ პიჯაკებზე მამლის დეზები დაიმაგრეს და ქუთაისის ბულვარში ასე დადიოდნენ. მამლის დეზები კი იმიტომ შეარჩიეს, რომ ფორმით ყანწს მიახლოებინათ. თვითონ „ცისფერი ყანწების“ სახელიც სიმბოლისტური დატვირთვის მატარებელია: ცისფერი – პოეზიის ფერია, ყანწები კი – ბოჰემური ცხოვრების. დაჯგუფების სახელწოდება, ამავე დროს, ევროპულის და აზიურის სინთეზზე მიუთითებს – „ცისფერი ყანწები“. ცისფერი, რომელიც ევროპული რომანტიზმის ტრადიციაზე მიახლოებდა და ყანწი, რომელიც ქართულ ტრადიციას უკავშირდებოდა. როგორც ტიციან ტაბიძე წერს: „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის... ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა იმაში ნახა გამოსავალი. საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ ღერო წითელი ქონდა. ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასდროს არ გაყრილან... გულგრილად ვუცქერთ ახლაც მატერიალიზმის და იდეალიზმის დუელს... ჩვენში უკვე შერიგდნენ სული და ხორცი“ (ტაბიძე 1916: 26).

პაოლო იაშვილის „პირველთქმა“, რომელიც ჟურნალ „ცისფერ ყანებში“ გამოქვეყნდა, ამავე სახელწოდების ლიტერატურული და-ჯგუფების თავისებურებებზე მიუთითებდა – ექსცენტრულობაზე, ექსპიზიციონიზმზე, სენსაციურობაზე, ძველისადმი დაპირისპირებაზე, ტექნიკის ფეტვიზაციაზე და ა.შ. ეს ყველაფერი ევროპული ავან-გარდის ტრადიციის ქართულ სივრცეში დამკვიდრებისკენ სწრაფვაზე მიუთითებდა.

რემი დე გურმონი, რომლის „ნიღბების წიგნი“ 1913 წელს ითარგმნა რუსულ ენაზე, განსაკუთრებული ავტორიტეტით სარგებლობდა სიმბოლისტების წრეში. ტიციან ტაბიძე თავის მანიფესტში, რომელიც ჟურნალ „ცისფერ ყანებში“ დაიბეჭდა, აღნიშნავს: „არის ნიადაგი ჩვენში სიმბოლიზმისთვის? ქართველ ხალხში სცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრების, რატომ იღებება ქართველი ქალი? ესეც ხომ მოდის ბრალი არ არი. ამას ხომ ჩვენში დიდი ისტორია აქვს. მიზეზი აქაც იგივეა, ეს აქტიორობა და თეატრალიზაცია ცხოვრების. ეს ბუნება შეუსწავლელია ჯერ სრულიად. ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღაბის. და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია.“

ჩვენში მზადაა ნიადაგი მოდერნიზმისთვის“ (ტაბიძე 1916: 32).

მისი პოეზია ნიღბებიანი სახეებითაა სავსე. საგულისხმოა მისი ლექსი ქალდების მითის შესახებ, რომელსაც პოეტმა ლექსების მთელი ციკლი მიუძღვნა. აქ ყველაფერი ჩამოყალიბების მდგომარეობაში, რა-ღაც ახლის მოლოდინშია.

პაოლო იაშვილის სახელთან დაკავშირებულია მე-20 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ცნობილი მისტიფიკაცია. 1915 წლიდან ის წერს დღიურებს, რომელსაც პოეტ ელენე დარიანს მიაწერს. ეს მისტიფიკაცია წარმატებით გრძელდება 1924 წლამდე. ალბათ, ეს პრეცედენტი შთაგონებული იყო გიიომ აპოლინერით, რომელიც, თავის დროზე, ლუიზ ლალანის ფსევდონიმით წერდა და რომლის შესახებაც იაშვილმა, შესაძლოა, პარიზში ყოფნისას შეიტყო.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მოდერნიზმი ქუთაისიდან დაიწყო. აქ გარემოც ისეთი იყო, რომ ცხოვრების ნირის თვალსაზრისითაც სიახლისკენ სწრაფვა იგრძნობოდა. კოლაუ ნადირაძე იხსენებდა შემდგომში ადამიანების აღფრთოვანებულ რეაქციას, როდესაც ქუთაისში პირველად გაზის განათებები დააყენეს. გრიგოლ რობაქიძე კი წერდა: „ცისფერწყანელებმა ქუთაისის ტავერნები პარიზულ კაფეებს დაამსგავსეს. აქედან ხშირად ისმოდა მათთვის საყვარელი სახელები: ედგარ პო და ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი,

პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ზოსე მარია ერედია და ემილ ვერ-ჰარნი, კონსტანტინ ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრე ბელი და ვიაჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი და ალექსანდრ ბლოკი და სხვ.“ (რობაქიძე 1918: 46-52)

დასავლეთ საქართველოში დაიბადა რუსული ავანგარდის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი ვლადიმირ მაიაკოვსკიც, რომელიც გამართულად საუბრობდა ქართულად და 12 წლამდე საქართველოში ცხოვრობდა. ადვილი შესაძლებელია, მომავალ „ცის-ფერყანწელებთან“ ერთად ერთ სკოლაშიც დადიოდა. წლების შემდეგ, აშშ-ში ჩასული მაიაკოვსკი იხსენებდა: „ჩიკაგოში, სადაც მოხსენებით გამოვდიოდი, ვიღაც თეთრგვარდიელმა ჩემი დაცინვა ცადა. იცოდა, რომ ინგლისური არ ვიცოდი. ჩემს გასაღიზიანებლად ინგლისურ ენაზე რაღაც თქვა. მთელი დარბაზი დაძაბული მიყურებდა. მელოდებოდნენ, რა გამოსავალს ვიპოვიდი. წამოვდექი და ჩემს ოპონენტს ვუპასუხე.. ქართულ ენაზე. ყველა გაოცებული იყო. აღმოჩნდა, რომ ქანდარაზე რუსეთიდან ჯერ კიდევ რევოლუციამდე წასული ერთი ქართველი იჯდა. როცა ქართული მეტყველება გაიგო, თავი ვერ შეიკავა და და-იყვირა: „კაცო, ვინ ხარ ან საიდან ხარო?“ თავი ავნიე და ვუპასუხე: „ქუთაისელი ვარ, ქუთაისელი!“ სალამოს შემდეგ, ამ კაცმა მნახა და დავმეგობრდით“.

საქართველოს დამოუკიდებლობის შემდეგ, შემოქმედი ადამიანე-ბი სამოღვაწეოდ თბილისში გადავიდნენ. თბილისი პოეტების ქალაქი ხდება. ამ დროს თბილისში უკვე იხსნება არტისტული კაფეები. კაფე „ინტერნაციონალი“ აცხადებენ, რომ თბილისი პოეტების ქალაქია და პოეზია მარტო თბილისშია. კაფეები, ძირითადად, გოლოვინის პროს-პექტზე, დღევანდელ რუსთაველის გამზირზე გაიხსნა. აქ ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესები მიმდინარეობდა. აქ კითხულობდნენ ლექციებს ახალი პოეზიის შესახებ. ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კაფე იყო „ქიმერიონი“. „ქიმერიონი“ უნიკალური შემთხვევაა იმ მხრივაც, რომ დღეისთვის მხოლოდ პარიზის „La Coupole“-ის და „ქიმე-რიონის“ მხატვრობაა შემორჩენილი თითქმის სრული სახით.

1920-იანი წლების დასაწყისში ბათუმიც გამორჩეული ქალაქი იყო. პაუსტოვსკი წერდა, რომ ბათუმი აღმოსავლური და დასავლური ტრადიციების ნაზავია. ამ დროს ყველაზე ძვირადღირებული კაფე იყო „ელდორადო“, ასევე ცნობილი იყო „Sans-souci“ და „Chantecler“. ერთ-ერთ ამ კაფეში, შესაძლოა, ფრანგი მომღერალი, ფიროსმანის რჩეული – მარგარიტაც გამოდიოდა და მღეროდა.

უცხოელებისთვის თბილისი თავისი ჰიბრიდულობით იყო მიმზიდველი, სადაც სხვადასხვა ერის და რელიგიის წარმომადგენლები გვერდიგვერდ მშვიდობიანად ცხოვრობდნენ.

სიმბოლისტიკის იდეოლოგიური ლიდერი, გრიგოლ რობაქიძე, გერმანიაში სწავლისას, ნიცშეს ფილოსოფიას ეზიარა და მისმა ნიჭილიზმის და დაცემის თეორიამ მოხიზლა. საქართველოში დაბრუნებისას მან ლექციების კურსის კითხვა დაიწყო ნიცშეს ფილოსოფიის შესახებ. განსაკუთრებით მითის თეორიით დაინტერესდა – ზეკაცი ზარატუსტრასა და მარადიული დაბრუნების შესახებ და შეეცადა ქართულ ლეგენდებში მსგავსი ტენდენციისთვის მიეკვლია. „მის პიესებში ვაგნერისეული მითოლოგიის და სტოიკური ფილოსოფიის სინთეზია წარმოდგენილი“ (მაგაროტო 1982: 64). ამ მხრივ, საგულისხმოა ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელის“ მიხედვით დაწერილი პიესა „ლამარა“.

მისი თეორია აღმოსავლური და დასავლური კულტურების შეზავების შესახებ აიტაცეს ახალგაზრდა პოეტებმაც. ევროპულ ფესვებთან დაბრუნებისკენ სწრაფვა სიმბოლისტ მწერლებში საყოველთაო იყო. იქამდე გიორგი ლეონიძემაც გაიზიარა ეს მიდგომა და თავის ლექსში ამ სტრიქონებით დაადასტურა თავისი პოზიცია: „ორი პურპური მე მაბრმავებს: ჯერ არტურ რემბო,/და მერე ბექზედ არნივებით ბაგრატოვანი“.

ამავე დროს, საქართველოში, დიდი ხნის დაგვიანებით, შემოვიდა სონეტი, როგორც ევროპული ორიენტაციის ნიშანი. „მე-20 საუკუნის ქართული პოეზია სონეტის მიმართ გამოჩენილი ინტერესით თითქოს იმ დანაკლისს ავსებდა, რაც ევროპული მწერლობისაგან მისმა საუკუნეობრივმა, ნაძალადევმა მოწყვეტამ გამოიწვია; ეს ინტერესი გაორკეცებული ძალით მუდავნდება სწორედ იმიტომაც, რომ სონეტი, ინტუიციურად, მიჩნეულ იქნა სწორედ „ეროვნული მხატვრული თვითგამოხატვის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ფორმად“ (ბარბაქაძე 1998: 7)

გრიგოლ რობაქიძე ამბობდა, „საქართველოც ხომ ნატეხია აღმოსავლეთის: და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავსთმობთ. უმჯობესი იქნება, მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ“ (რობაქიძე 1917: 1).

ამ პერიოდში საქართველო კავკასიისა და რუსეთის კულტურის ცენტრი ხდება. აქ გამორჩეული შემოქმედებითი საზოგადოება იყრის თავს. კაფეების კედლებს ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, ილია ზდანევიჩი, იური დეგენი, სერგეი სუდეიკინი ხატავენ. „პროფესიონალი არტისტების ჩართვა თბილისში, კაფეების ინტერიერის დიზაინში ახალი რუსული მოდის გამოძახილი იყო, როდესაც კაბარეებს ეგზოტიკური და არაამქვეყნიური ნახატებით აფორმებდნენ. „მოხეტიალე ძაღლი“ და „კომედიანტების მოსასვენებელი“, რომლებიც 1912 და 1916 წლებში, სანქტ-პეტერბურგში გაიხსნა, ერთ-ერთი პირველი იყო

მსგავს დაწესებულებებს შორის. თუმცა კაფე „პეგასის ბაგა“ (რომელიც სომეხმა არტისტმა, გიორგი იაკულოვმა მოხატა), მოსკოვში 1919 წელს გაიხსნა. გუდიაშვილი 1919 წლამდე მოსკოვში არ ყოფილა, მაგრამ, ეჭვგარეშეა, რომ მან იცოდა კაფეების მოხატვის შესახებ – პრესის ან სუდეიკინთან თუ იაკულოვთან მისი პირადი კონტაქტების წყალობით“ (ბოულთი 1982: 9).

კაფეებში ყოველდღე იმართებოდა კონცერტები, თეატრალური წარმოდგენები. პრინც ოლდენბურგის ყოფილი მზარეული – შეფ-კუ-ლინარი პაპაშა-ვანიჩკა – სტუმრებს აზიურ და ევროპულ კერძებს თავაზობდა. იმდროინდელი თბილისის შესახებ ბრიტანელი ჟურნალისტი კარლ ბიჰოფი წერდა: „აქ ძალიან უცნაურ ხალხს იპოვით, პოეტებსა და მხატვრებს პეტროგრადიდან და მოსკოვიდან, ფილოსოფოსებს, მოცეკვავეებს, მომღერლებს, მსახიობებს. პაოლო იაშვილი, ახალგაზრდა ქართველ პოეტთა ლიდერი, თბილისის მთავარ ბუღვარში, კაფე ინტერნაციონალში.. ავიდა სკამზე და ხმამაღლა წარმოთქვა – არა პარიზი, არამედ თბილისი არის მსოფლიო კულტურის ცენტრი“ (რობერტსი 2002: 77).

მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში თბილისში თავი მოიყარეს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულმა ხელოვანებმა და მწერლებმა. თბილისში იკრიბებიან რუსეთის რევოლუციის გამოქცეული პოეტები და ხელოვანები. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ თბილისი სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის, კავკასიისა და რუსეთის ავანგარდის ერთ-ერთი ცენტრი იყო. ილია ზდანევიჩი, ალექსეი კრუჩონიხი და იგორ ტერენტიევი თბილისში ქმნიან ახალ გაერთიანებას „41 გრადუსი“, თბილისის გეოგრაფიული განედის აღსანიშნავად. ტიციან ტაბიძე იგონებდა, რომ რუსეთიდან ჩამოსული ხელოვანები და პოეტები სიხა-რულისგან ტიროდნენ, როცა ელექტროგანათებას ხედავდნენ. აქედან გაჩნდა ლეგენდა, რომ საქართველო ოაზისი იყო.

„ცისფერყანწელთა“ დაჯგუფებიდან ვალერიან გაფრინდაშვილი ერთ-ერთი ყველაზე პროევროპულად მოაზროვნე იყო. ის ფრანგული სიმბოლიზმის გავლენას განიცდიდა და ასევე, არაერთი სიმბოლისტი პოეტის ლექსი თარგმნა. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ მისი თეორიები პოეტი-წინასწარმეტყველის, პოეტი-დემიურგის, პოეტი-თეურგის და ა.შ. შესახებ. მისი აზრით, პოეზია არსებობს, როცა მას პოეტი-წინასწარმეტყველი ქმნის. პოეტი-წინასწარმეტყველის თემა, საერთოდ, ისევე როგორც რომანტიზმის ხანაში (და პოეტის ამგვარი გაგების შემოტანა ჩვენში უმთავრესად პუშკინის სახელს და მის ლექსს, „წინასწარმეტყველი“ უკავშირდება), იმ დროსაც აქტუალურია. პოეტი-წინასწარმეტყველის სტატუსით გრიგოლ რობაქიძე სარგებლობს.

„მოდერნიზმის ქადაგი“, „წინასწარმეტყველი“, „მთანმიდელი“, „უნმინდესი“, „უნეტარესი“ – ამგვარად ამკობდნენ მაესტროს ცისფერყანწელები“ (ავალიანი 2006: 109).

მაგრამ წინასწარმეტყველება კოტე მიქაბერიძეს აუხდა 1929 წელს გადაღებული ფილმით „ჩემი ბებია“, რომელშიც მრავლადაა ფუტურისტული ესთეტიკის ელემენტები. რეჟისორმა თავის ამ ექსპერიმენტულ ფილმში ტოტალიტარული რეჟიმის გაბატონება იწინასწარმეტყველა. ფილმი „ჩემი ბებია“ აკრძალეს და კოტე მიქაბერიძეს ფილმების გადაღების უფლება ჩამოართვეს.

ყველაფერი 1921 წლიდან დაიწყო. 25 თებერვალს წითელი არმია საბოლოოდ შემოვიდა თბილისში. 1921 წელს საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვის გამო, კონსტანტინე გამსახურდია და მისი მეგობრები შავი ჩოხით დადიოდნენ, ეროვნული გლოვისა და პროტესტის ნიშნად.

მაღე მოდერნისტული ლიტერატურული დაჯგუფებების შევიწროება დაიწყო. შ. რადიანი წერილში „სიმბოლიზმი საქართველოში“ აღნიშნავდა: „სიმბოლიზმი საქართველოში, რომელსაც ჩვენი საზოგადოება „ცისფერყანწელების“ სახელით იცნობს, დღეს უკვე დრომოჭმული პოეტური სკოლაა. მართალია, ჯერ კიდევ ცხოვრობენ ფიზიკურად ამ სკოლის წარმომადგენლები, მაგრამ ლიტერატურული სკოლა, სიმბოლიზმი უკვე წარსულს ეკუთვნის. რით აიხსნება ყოველივე ეს? ეს აიხსნება, ერთის მხრივ იმით, რომ ხსენებული სკოლის კრედო, ე.ი. ახალი პოეტური პრინციპები, რომელიც შეადგენდა მის არსებას, უკვე ამოიწურა და ამიტომ აუცილებლად უნდა დაწყებულიყო სკოლის დაცემა, მეორეს მხრივ კი – იმით, რომ სიმბოლიზმის იდეოლოგიის ინდივიდუალისტური და მისტიური საფუძველი უცხო შეიქნა თანამედროვე შემეცნებისათვის, რომელიც რევოლიუციონურ ქარიშხლების და პრაქტიკული სოციალური ამოცანების ატმოსფერაში ჩამოყალიბდა“ (რადიანი 1924: 17).

ცხადია, ახალ ვითარებაში მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალიზმი და მისტიკა მიუღებელი იყო. 1924 წელს, „მეოცნებე ნიამორების“ დახურვით „ცისფერყანწელებმა“ თავიანთი ესთეტიკური და ლიტერატურული მსოფლმხედველობის გავრცელების პლაცდარმი დაკარგეს. უკვე „პროლეტარული ლიტერატურის“ დიქტატურა იწყებოდა.

პაოლო იაშვილი სიმბოლიზმის აღდგენის შესაძლებლობას სკეპტიკურად უყურებდა: „ჩვენ ერთხელ უკვე მოვახდინეთ გარდატეხა პოეზიაში, მოვახდინეთ ერთგვარი რევოლუცია და მიაღიჭოთა იქნებოდა ჩვენის მხრივ ახლა მეორე რევოლუციის მოხდენის ცდას შევუდგეთ, ამისთვის სხვები არიან მონადინებული“ (იაშვილი 1975: 52).

1931 წელს „ცისფერყანწელებმა“ თვითლიკვიდაცია გამოაცხადეს და იძულებული გახდნენ, რომ თავიანთი მოღვაწეობა შეცდომად ეღიარებინათ. ამის შემდეგ ისინი ცალ-ცალკე გააგრძელებენ მოღვაწეობას და მათი პოეზია უკვე რეალობასა და სოციალურ პრობლემებზე იქნება კონცენტრირებული – ანუ იმაზე, რასაც ახალი გარემოება და დრო მოითხოვდა მათგან. მსგავსი ვითარება იყო სხვა გასაბჭოებულ რესპუბლიკებშიც. მაგალითად, მაიაკოვსკი, რომელიც პროლეტარი მწერლების რუსულ ასოციაციაში განევრიანდა, რომ თავი მაინც დაეღწია დევნისთვის და რომელსაც სტალინმა „საბჭოთა ხანის საუკეთესო პოეტი“ უწოდა, სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ეს უკვე ავანგარდის დამარცხებაზე მიუთითებდა.

ცხადია, ახალ გარემოებაში სრულიად მიუღებელი და უადგილო იყო კონტემპლაციური, ე.წ. პასიური ხელოვნება. სოციალისტური რეალიზმი აქტიურ, დემიურგულ, მოქმედ, მებრძოლ შემოქმედებას მოითხოვდა. ამიტომაც 1920-იანი წლების დასაწყისიდან სულ უფრო აქტუალური ხდება ამგვარი ტიპის ხელოვნება და ლიტერატურა. ასეთ პირობებში ერთგვარი შემოქმედებითი კონტრაბანდის ფუნქციას ასრულებდა სიმბოლიზმის ქართულ სივრცეში გაჩენილი მიმდინარეობები – ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი და დადაიზმი. ექსპრესიონიზმი შიშის, შფოთის, უიმედობის, სასონარკვეთის, სევდის, იმედგაცრუების თემებით და პათეტიკური განწყობით რევოლუციურ განწყობას ემსგავსება. ექსპრესიონიზმის რევოლუციურ განწყობას და პლაკატურობას თუ ლოზუნგების ესთეტიკას შეესაბამება გალაკტიონ ტაბიძის ლექსიც „დროშები ჩქარა“, რომელიც საბჭოთა პერიოდში სოცრეალისტურ ინტერპრეტაციას ექვემდებარებოდა. ამავე პერიოდში დაწერს კონსტანტინე გამსახურდია თავის პესიმისტურ რომანს „დიონისოს ღიმილი“ და გრიგოლ რობაქიძე თავის დრამას – „ლამარა“.

1922 წელს თბილისის კონსერვატორიის შენობაში პირველი ფუტურისტული საღამო გაიმართა. ქართველმა ფუტურისტებმა თავიანთ დაჯგუფებას „H2SO4“ უწოდეს და ამავე სახელწოდების პირველი ფუტურისტული ჟურნალი დააარსეს. „H2SO4“-ს სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. ფუტურისტებს ამ ქიმიური მჟავით ძველი ხელოვნების განადგურება სურდათ. გამოსცეს მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“. ქართულ ფუტურიზმზე საუბრისას, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს მიმდინარეობა სინთეზურ ხასიათს ატარებდა და ავანგარდული მიმდინარეობები (ფუტურიზმი, დადა) და სიმბოლიზმი საქართველოში სინთეზურად იყო წარმოდგენილი. სიმბოლისტი პოეტი ტიცციან ტაბიძე თავის წერილში „ცისფერი ყანწებით“ ძველი ესთეტიკის ახლით შეცვლის აუცილებლობაზე საუბრობდა; თან ქარხნებს, თანამედროვე

ტექნოლოგიებს და დიდ ქალაქებს განადიდებდა. ამ წერილში ერთ-დროულადაა წარმოდგენილი სიმბოლისტური პასაჟები და ფუტურისტული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტები. მასვე ეკუთვნის დადა მანიფესტიც.

ქართველი ფუტურისტები აცხადებენ, რომ მთვარის შესახებ დაწერილი ლექსები ელექტრონის შუქისადმი მიძღვნილმა პოეზიამ ჩაანაცვლა, სენტიმენტები წარსულს ჩაბარდა. ფუტურისტული პოეზია აგებული იყო სიტყვათა თამაშზე და თითოეული ტექსტი მრავალგვარ იმპროვიზაციას და თავისუფალ ინტერპრეტაციას ექვემდებარებოდა. თბილისში მოღვაწე ფუტურისტები ხშირად ლიტერატურულ ეპატაჟს მიმართავდნენ.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა და დატვირთვა ენიჭებოდა არა მხოლოდ ტექსტების შინაარსს, არამედ ვიზუალურსაც. პერიოდულ გამოცემებში გაფორმებას დიდი ყურადღება ექცეოდა. საგანგებოდ არჩევდნენ შრიფტს და ხშირად განსხვავებული ზომის შრიფტებით ბეჭდავდნენ ტექსტებს. განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ე.წ. ხელნაკეთი ნიგნები. მხატვრები და პოეტები თვლიდნენ, რომ ავტორის ხელნაწერი დამატებით დატვირთვას ანიჭებდა თითოეულ ტექსტს, ბეჭდურ ასოებში კი ინდივიდუალობა იკარგებოდა. ისინი არაიშვიათად სხვადასხვა შრიფტსაც იყენებდნენ. ქართველი დადაისტები ქართულ შრიფტს ერთფეროვნად მიიჩნევდნენ. ხშირად უარს ამბობდნენ სასვენ ნიშნებზე და მათ ნაცვლად, სხვადასხვა ფიგურას გამოსახავდნენ. ნაწარმოებებს უაზრობასა და აბსურდზე აგებდნენ.

ოფიციალურად, 1932 წლის 23 აპრილის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების თანახმად, ყველა შემოქმედებითი გაერთიანება დაიშალა და გამოცხადდა, რომ ყველა საბჭოთა „შემოქმედი მუშაკი“ ხელოვანების, არქიტექტორების თუ სხვების ერთიან „შემოქმედებით კავშირებში“ გაერთიანდებოდნენ. პარტიის ეს დადგენილება ხელოვანების პარტიისთვის დაქვემდებარებას ითვალისწინებდა, რაც მიუთითებს კიდევ საბჭოთა კულტურის ახალი, სტალინისტური ფაზის, სოციალისტური რეალიზმის დასაწყისზე. „სტალინმა მოიწონა სლოგანი „სოციალისტური რეალიზმი“ და მთელი საბჭოთა ხელოვნებისთვის სავალდებულოდ გამოაცხადა მისი პრინციპების დაცვა. ყველაზე მნიშვნელოვანი აქ იყო ლიტერატურა – სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი საბოლოოდ მწერალთა კავშირის პირველ კონგრესზე ჩამოყალიბდა და დაკანონდა 1934 წელს და შემდეგ ხელოვნების სხვა დარგებზეც უცვლელად გავრცელდა, ცვლილებების გარეშე. მხოლოდ ესეც კი კმარა მისი „ანტიფორმალისტური“ სულისკვეთების ნათელსაყოფად. სოციალისტური რეალიზმი ორიენტირებული იყო არა ხელოვნების

ამა თუ იმ ფორმაზე, არამედ მის „სოციალისტურ შინაარსზე“ და ამიტომაცაა, რომ სოციალისტური რეალიზმი, როგორც წესი, მიჩნეულია, როგორც ფორმალისტური ავანგარდის სრულ ანტითეზისად“ (გროისი 2011: 36).

ანალოგიურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ კვლევის ფორმალისტური მეთოდების მიმდევრებიც, რომლებიც ლიტერატურას და ხელოვნებას ფორმის თვალსაზრისით აანალიზებდნენ. ამ მხრივ საგულისხმოა ლეონ ტროცკის და რომან იაკობსონის პოლემიკა. ტროცკი ამბობდა, თანამედროვე ხელოვნების ახალი კომბინაციები რეალურ სინამდვილეში მიმდინარე პროცესების ასახვააო. ფუტურისტების ფორმალისტური ექსპერიმენტები, ცხადია, ორიგინალური და რევოლუციური იყო. იაკობსონი, ახალი ხელოვნების ტროცკისეული სოციალოგიური მიზეზების ძებნიდან განსხვავებით, უფრო კულტურულ კონტექსტსა და ტრადიციაში – აინშტაინის ფარდობითობის თეორიასა და ფიოდოროვის კოსმიზმში ეძებს. ტროცკისთვის ახალ ხელოვნებას შინაარსიც რევოლუციური უნდა ქონდეს, იაკობსონისთვის თანამედროვე ხელოვნების რევოლუციური ფორმაც კი საკმარისია.

ასეა თუ ისეა, პარტიის ძალისხმევით განხორციელებულმა ცვლილებებმა გავლენა მოახდინა ხელოვნებაზეც და ცხოვრების ნირზეც. იოსებ გრიშაშვილი თავის ლექსში სევდიანად იგონებდა გასაბჭოებამდე თბილისს:

სადღაა ეშხი და სილამაზე!
არ სჩანს ურემი მოჩარდახული
ლამისმთევლები ბოლნისის გზაზე.
ლვინოს საფლაზე არავინ მიგიტანს
ჩამოიხია ბაღდადის ფოჩი, –
ეხ, სადღა ნახავ ელამ მიკიტანს
თავის დუქანთან მიბმული ყოჩით!
კრივი, ამქარი, ცეკვა, ართურმა, –
ეს ადათები ძველთაგან ძველი
გადივინყა სიტყვამ ქართულმა
და დამრჩა... სევდა წაუბაძველი.

ძველებურ განცდით ვდრავჯობ ნიავს,
რომ შორეული ჰანგი მომფინოს –
მაგრამ ზურნის ხმა ვილაცას მიაქვს,
ვერ აღწევს ჩემი სახლის ლორფინოს.
დუდუკის ნაცვლად – ქარხნის საყვირი.
დუმბო და ზილი დაახშო რკინამ,

ბუღბუღს – ყაფაზა, გრძნობას – ალვირი.
 აღარც დუდუკი... აღარც ყიჟინა...
 და მე არ ვიცი ვილას ვემონო,
 ასეთ ყოფაში თითქოს მოვბერდი...
 ვრჩები ოტელო უდებდემონოდ
 მე, სხვა ცხოვრების წინამორბედი.
 ძველო თბილისო! დღეს ისე მკვეთრად
 ვეღარ შეგაქებ... არ მაქვს უნარი...
 მაგრამ ვამაყოფ, რომ ჩემთან ერთად
 დარჩები მუდამ გაუხუნარი.
 ძველო თბილისო! ჩემი მიზნები
 აღარ მაქვს, გულში რომ გინახავდი...
 გადაწყდა, უნდა შევცვალო გზები...
 ძველო თბილისო... გტოვებ... ნახვამდის...
 (იოსებ გრიშაშვილი.
 „გამოთხოვება ძველ თბილისთან“)

აქედან კარგად ჩანს, თუ როგორ ჩანაცვლდა ფასეულობები. გარემო, სადაც გრძნობას ალვირი მოარგეს, უკვე აღარ არის არტისტული კაფეების თბილისი, სადაც დილამდე შემოქმედებითი საღამოები იმართებოდა. თავისუფალი საქართველოს კულტურული ცხოვრება ოთხი წელი გაგრძელდა. ადამიანები, რომლებმაც ტფილისურ ავანგარდს ჩაუყარეს საფუძველი, 1930-იანი წლებისთვის გადასახლებებსა და საკონცენტრაციო ბანაკებში აღმოჩნდნენ. ბევრი მათგანი დახოცეს. ვინც მოხერხა, ემიგრაციაში წავიდა – გრიგოლ რობაქიძის მსგავსად. 1923 წელს ბაქოში დახვრიტეს აკმეისტი პოეტი იური დეგენი. 1920 წელს ილია ზდანევიჩი ჯერ პარიზს მიემგზავრება, ხოლო 1928 წელს გერმანიაში მიდის და უკან აღარ ბრუნდება გრიგოლ რობაქიძე. 1937 წელს ხვრეტენ მიხეილ ჯავახიშვილს, ნიკოლო მინიშვილს, ტიციან ტაბიძეს, დიმიტრი შევარდნაძეს, პეტრე ოცხელს, სანდრო ახმეტელს. ამავე წელს თავს იკლავს პაოლო იაშვილი. 1948-57 წლებში კირილ ზდანევიჩი გადასახლებაშია. პარიზში გადავიდა ლადო გუდიაშვილიც. იმ დროს მისი პერსონაჟები ჯერ კიდევ პირდაპირ იყურებოდნენ. მოგვიანებით კი, საბჭოთა საქართველოში დაბრუნებული, პორტრეტებზე გამოსახულ უყურო ადამიანებს თვალებდახრილს დახატავს.

ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძე სრულიად განსხვავებული მოვლენაა. მისი ადრეული პერიოდის, წმინდად სიმბოლისტური ლექსები, მოგვიანებით, გასაბჭოების შემდეგ, ერთი შეხედვით, ფორმით სოცრეალისტურმა ლექსებმა ჩანაცვლა. მაგრამ ეს მხოლოდ სტრატეგია იყო. ამ

სტრატეგიის სახელდებისთვის შეგვიძლია სთივენ გრინბლატის მიერ დამკვიდრებული სუბვერსიის, დამხობის (subversion)* ცნება გამოვიყენოთ. გალაკტიონის პოეზიაში შეგვიძლია რამდენიმე ოპოზიციური სტრატეგია გამოვყოთ, რომელთაგან ყველაზე ხშირი, ალბათ, ცინიკური რიტორიკაა და დიოგენე სინოპელის სტრატეგიას უკავშირდება.** მაგალითად, ერთხელ ალექსანდრე მაკედონელი მივიდა მასთან და კითხა: „ჩემი არ გეშინია?“ მან პასუხი კითხვითვე დაუბრუნა: „შენ სიკეთე ხარ თუ ბოროტება?“ მეფემ უპასუხა – „სიკეთე“. „მაშ, სიკეთის ხომ არავის ეშინია“ – მიუგო ფილოსოფოსმა. აქ ირიბი პასუხის საშუალებით, ხაზგასმულია წარმავალ და მარადიულ ღირებულებებს შორის სხვაობის მნიშვნელობა და ჩამოყალიბებულია ერთგვარი ზნეობრივი იმპერატივი – ძალაუფლებრივი ურთიერთობებისადმი ცინიკური დამოკიდებულება. ამგვარი გამომწვევი ქცევებით თუ პროვოკაციული დიალოგების საშუალებით ცინიკოსები და დიოგენე არსებულ სისტემას უპირისპირდებოდნენ.

გალაკტიონის ქცევის ნესებასა და ცინიკოს ფილოსოფოსთა ცხოვრებისეულ ფაქტებს შორის არსებობს გარკვეული მსგავსება: სალოსი ბერი, კონიუნქტურის მედროშე, უმეგობრო პილიგრიმი თუ ლოთი – ეს ყველაფერი ნიღბები იყო, რაშიც არსებული ხელისუფლების მიმართ დაპირისპირება იკითხება. ამავე დროს, ეს იმავე მოდერნისტული ტენდენციის – ნიღბების ესთეტიკის თუ თამაშის ნაწილიც იყო, რომელსაც ახალი, სტალინისტური კულტურა უპირისპირდებოდა და, მამასადამე, არსებული სისტემის „ხოტბა“ ამ სისტემისთვის მტრული სტრატეგიის გამოყენებაში გამოიხატება. ლექსში „ევროპის დიპლომატი“ გალაკტიონი თავის კონიუნქტურული ლექსების კრედოს ერთგვარი შეფარვით გვთავაზობს: „არ მეცინება/და ვიცინი კი,.../ არ იციან, რომ/მე ვარ ცინიკი“. სხვა ლექსში – „ძირს ცინიზმი“, იგი ცინიკოსებს მიმართავს: „თქვენ მიდიხართ გზით ჩემ მიერ გაკვალულით“. ცნობილია, რომ დიოგენე, მამამისთან ერთად, ახალგაზრდობაში ყალბი მონეტების მჭრელი იყო, რაც სახელმწიფოსადმი მათ დაპირისპირებაზე მიანიშნებს. გალაკტიონიც ამბობს: „არა, მონა! ო, პირიქით, თავისუფალ ამბით/ ოქროსა ვჭრი, როგორც ვჭრიდი,/საკუთარი შტამპით“ („იდეა“).

* სთივენ გრინბლატმა, თავის ესეიში „უხილავი ტყეიები“, წარმოადგინა კულტურაში არსებული დამახშობელი და შემაკავებელი (subversion and containment) მექანიზმების შესახებ თეორია, რაც გულისხმობს, რომ გაბატონებული კულტურა თუ ძალაუფლება/ხელისუფლება თვითონვე ქმნის თავისივე სისტემის დამახშობელ და შემაკავებელ მექანიზმებს.

** მიშელ ფუკო ლექციაში „ცინიკოსები და მათი ხერხები“ დიოგენეს და ცინიკოსების რიტორიკული ხერხების შესახებ საუბრობს. ის დიოგენეს პარესიასტს – მართლის მთქმელს უწოდებს და ცინიკური პარესიის სახეობებს გამოყოფს: კრიტიკული ქადაგება; სკანდალური ქცევა; და პროვოკაციული დიალოგი.

ოქროს მონეტის მოჭრის მოტივი ორივე შემთხვევაში აშკარაა. განსხვავებას ქმნის ის, რომ ყალბი მონეტა სხვისი შტამპით იჭრება, ნამდვილი – საკუთართ; ხოლო სიტყვები – „თავისუფალ ამბით“ – შეგვახსენებს ცინიკოს ფილოსოფოსთა კრედოს – პარესიას, რაც „სიტყვის თავისუფლებას“, „მართლის თქმას“ ნიშნავს. ამრიგად, ცინიკოსი ფილოსოფოსების და გალაკტიონის ცხოვრების ნირის ანალოგიურობის გარდა, შეიძლება ვისაუბროთ მათ ენობრივ სტრატეგიათა თანხვედრის შესახებაც.

ლექსში „ისტორიის ახალი გვერდი“ თეზისი-ანტითეზისის დაპირისპირების გზით, წარმოდგენილია ცინიკური მსოფლხედვის კლასიკური მაგალითი, სადაც ლექსის ბოლოს მოცემულ თეზისს: „ჩვენს ხანას ვერვინ ეტყვის: შეჩერდი,/ძგერს ყველა სიმი დღეს, როგორც ერთი./თვალწარმტაცია ახალი ხანა/და ისტორიის ახალი გვერდი“ – უპირისპირდება დასაწყისში წარმოდგენილი ანტითეზისი: „მისგან სიბნელე არეს ჰფენია, შეხედეთ: გესლი რაოდენია!/ის ანადგურებს ვეფხისტყაოსანს,/რომ რუსთაველის ჩაჰკლას გენია“.

ცინიკოსთა ერთ-ერთი ძირითადი სტრატეგია – პარესია, ანუ სიტყვის თავისუფლება, მართლის თქმის პრინციპი, მხილების გზით, ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ ბრძოლას ითვალისწინებს. საბჭოთა საქართველოში ფასეულობათა აღრევაზე მიგვანიშნებს გალაკტიონის ერთი უსათაურო ლექსი: „–რა ამოდ! ის სიყალბე/სიმართლესა ჰგავს,../- მაშინ როგორ დავარწმუნო/მე თავის თავი - / რომ ეს თეთრი კი არ არის,/ არამედ შავი?“; ან „არის ხლართი რკინიგზების,/ არის ავტო-მოტო-ველო,/არის ოჯახებიც, მაგრამ/ ეს არ არის საქართველო“.

პარესიის ერთ-ერთი გამოხატულებაა, აგრეთვე, პროვოკაციულ დიალოგში შესატყუებლად თანამოსაუბრის გადაჭარბებული ქება და ბოლოს სიმართლის პირში თქმით, ადრე გამოხატული აზრის გაბათილება. მსგავსი ვითარებაა ლექსში „უცხოელი ბავშვი“, რომლის დასაწყისში აღწერილ სიუხვეს დასასრულის ფრაზები აცამტკვერებს: „ეს ოცნებაა,/ოცნება ლაღი./შენ რა, პატარავ?/სხვისია ბაღი./სხვისია მძიმე/მტევნები ვაზზე./შევბა, სიმდიდრე/და სილამაზე“.

გალაკტიონის კონიუნქტურულ ლექსებში ხშირი „სუბვერსიული“ ხმები შეფარვით ძირს უთხრის გაბატონებულ კულტურას. ზოგჯერ ამას შეკითხვის ფორმა აქვს: „რად უნდა გაიძახოდენ,/რომ პოეტისთვის/საბრალო პოეტისათვის/დღეს საქართველოში/ადგილი არ არის?“ („***ვისთვის უნდა იხედებოდეს ვინმე...“); ხოლო სხვაგან ასეთ სტრიქონებს ვხვდებით: „ვინა სთქვა, რომ ქვეყნის კარი/სამუდამოდ დაირაზა“ („ვინა სთქვა?!“). თუ ამ ლექსში თითოეული სტროფის რეფრენში – „სამუდამოდ დაირაზა“ – პუნქტუაციით გამოხატულ ინტონა-

ციას დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ეს ფრაზა, რომელიც სულ კითხვის ნიშნით მეორდება, მხოლოდ ლექსის პესიმისტურ დასასრულში ირთავს ძახილის ნიშანს – „სამუდამოდ დაირაზა!“, რითაც კითხვა პასუხად იქცევა.

ვხვდებით ისეთ შემთხვევასაც, როცა ილიას „მგზავრის წერილებთან“ გადაძახილის წყალობით, ირონიული პასუხი სემანტიკურ ანომალიად გარდაიქმნება: „– მოხევევ! გახედე/ჩვენს იმერ-ამიერს;/ ეყუდვნის თავის თავს?/ – ცხადია, ეყუდვნის“. აღნიშნული პასუხი ოპოზიციურ აზრსაც ქმნის და, იმავდროულად, ჩარჩოებშიც აქცევს.

გაბატონებული ზნეობრივი ნორმების, იდეოლოგიის თუ სტერეოტიპების მიმართ დაპირისპირებისას ცინიკური დისკურსისთვის დამახასიათებელია ირონია, შეუთავსებლის შეთავსება, სტილური ეკლექტიკა. ირონიის, როგორც ოპოზიციურობის გამოვლენის საუკეთესო ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ შემდეგი სტრიქონები: „ყველაფერი, არის ძლიერ კარგად –/ყველაფერი ძლიერ ცუდათ არის../..შენს სიმებში მე მომწყურდა წყარო,/წყარო სჩანს და წყალი არსად არის!“ („მთვარის ჩრდილი ბალს ეფინა ქარგად“); ან: „სინამდვილეს არ ვემდური,/არ ყოფილა თითქმის“ („ამ ჩემს თმებში ვერცხლის ჩრდილებს..“), რომელიც მიგვითითებს პოეტის შინაგან სამყაროსა და სინამდვილეს შორის უფსკრულზე და შეგვახსენებს სტრიქონებს: „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია/და შორეული ცის სილაჟვარდე“, სადაც სიზმარი, წარმოსახვა უპირისპირდება ემპირიულ სამყაროს.

შეუთავსებლის შეთავსების ნიმუშია სიტყვათშეთანხმება – „ნმინ-და კომუნა“ ლექსიდან „ძირს მუქთახორა“, სადაც ამ სიტყვათშეთანხმების პირველი ელემენტი რელიგიური დისკურსიდან მომდინარეობს, ხოლო მეორე – საბჭოურ სინამდვილესთან ასოციაციას აღძრავს. ასეთივე დატვირთვა გააჩნია სიტყვათშეთანხმებას – „ხელოვნებათ ძლიერი გროვა“ („კარებთან გვიცდის ხელოვნებათ ძლიერი გროვა“), სადაც მაღალ თემაზე (ხელოვნება) დაბალი სტილით (გროვა) მიმდინარეობს საუბარი. სტილური შეუთავსებლობის გარეგანი საშუალებით ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვის საუკეთესო ნიმუშია „ინდუსტრიული ნანა“, სადაც ლირიკული ფორმის ფარგლებში გაუზნეულია ურბანისტული ხანის არტეფაქტები: „დაიძინე ალვისტანა,/ბევრია კი შენისთანა?/..ძილში პრესსა ჩაგყვა თანა,/ან რადიო დაგეზმანა?“

ამიტომაც, გალაკტიონი ხშირად სინამდვილიდან გაქცევას ცდილობს, რასაც აღნიშნავს კიდევ ერთგან: „სანამ არ დამსხვრეულან/ქნარები და არფები,/ლირიული განდგომის/სიმებს დავეხარბები“ („სანამ არ დამსხვრეულან“), ვინაიდან ერთმანეთისგან განირჩევა „ზეცა, ვით ზეცა და არა მიწა./მიწა, ვით მიწა და არა ზეცა..“, ისევე

როგორც „ქნარი ქნარია და არა ურო,/ურო უროა და არა ქნარი!“ („აფ-
ხაზეთს არის მდებარე რიცა“). მარადიულის და წარმავლის თუ ქნარის
და უროს მსგავსად, გალაკტიონი ერთმანეთს უპირისპირებს პოეზიას
და პროზას. შესაბამისია მოთხოვნაც: ენა, რომლითაც პოეტმა საბჭოთა
სინამდვილეზე უნდა წეროს – პროზის ენაა: „უფრო პროზაში,/უფრო
ნათელ/სინამდვილეში“ („ისტორიის ბორბლების რიტმი მიგვაქანებს
რიონჰესისკენ“).

ამრიგად, გალაკტიონის საბჭოური „პროგრესის“ მეხოტბე ლექ-
სებში თითქოს იმის მოწმენი ვხდებით, რასაც მარტინ ფოსი ენის კვდომას,
ზმნების მეტაფორულობის დაკარგვას და სტატიკური არსებითი სა-
ხელების სიჭარბეს უკავშირდება. გალაკტიონის კონიუნქტურულ
ლექსებში წარმოდგენილ ზმნებში (ძალუძს, მიჰყავს, ვშორდებით..) არაკონიუნქტურული ლექსებისთვის დამახასიათებელი ზმნის დი-
ნამიკა და მეტაფორულობა (აზამბახება, მიეთოვოს, მოეთოვოს...) დაკარგულია.

სოციალისტური რეალიზმი საკმაოდ კომპლექსურ სტალინის-
ტურ თუ საბჭოურ იდეოლოგიას* ეფუძნებოდა. ამ იდეოლოგიამ
ერთდროულად რამდენიმე ფრონტზე მიიტანა იერიში და ავანგარდის,
რელიგიის და კლასიკური მემკვიდრეობის პროფანიზაცია მოახერხა;**
მაგალითად:

* იულია კრისტევა ლიტერატურის და სოციალური კონტექსტის დასაკავშირებლად მიმართავს ტერმინ „იდეოლოგიას“, რომელიც მიხაილ ბახტინიდან მომდინარეობს. კრისტევა „იდეოლოგიას“ განმარტავს, როგორც ინტერტექსტულობის ფუნქციას, რომლის ნაკითხვაც შესაძლებელია, ვინაიდან ის ტექსტის სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზეა განხორციელებული და ფართო არეალზე ვრცელდება, რითაც ტექსტს ისტორიულ და სოციოლოგიურ დატვირთვას ანიჭებს (კრისტევა 1969 ა: 114). ბახ-
ტინს ღიად არასდროს განუმარტავს ამ ტერმინის მნიშვნელობა. ამიტომაც მისი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია არსებობს. და ამ შემთხვევაში ჩვენ ამ ტერმინის იულია კრისტევასეული გაგებით ვისარგებლებთ. კრისტევასთვის იდეოლოგიამ სო-
ციალური და ეკონომიკური დატვირთვის მქონე ტერმინია და ერთმანეთთან აკავ-
შირებს ამა თუ იმ საზოგადოების სხვადასხვა ტრანსლინგვისტურ პრაქტიკას. თუკი
მარქსისეულ თეორიას მოვიხმობთ, იდეოლოგიამ შეგვიძლია ზაზისის ნაწილად ან
მის გამოხატულებად მივიჩნიოთ. (“Radicalism in French Culture: A Sociology of French
Theory in the 1960s” By Niilo Kauppi)

* საგულისხმოა ბელა ნიფურიას გამოკვლევა, რომელშიც მითითებულია საბჭოთა
იდეოლოგიის იერიშის ორ ობიექტზე: „როგორც ქრისტიანული, ისე მოდერნისტული
მსოფლმხედველობრივ-კულტურული პროცესების დათრგუნვის ამოცანა საბჭოთა
იდეოლოგიის მიერ რეალურად იქნა განხორციელებული, საზოგადოებრივ ცნობიერ-
ებასა და კულტურულ მესხიერებაში მართლაც იყო შევინოებული ან მთლიანად
განდევნილი ცოდნის ეს ორი სისტემა.. ამასთანავე, საბჭოთა რეჟიმი ამ ამოცანას ახ-
ორციელებდა სწორედ მართვადი საზოგადოებრივი ცნობიერების სფეროში“ (ბელა
ნიფურია. „გალაკტიონის ტექსტი სწორ/მცდარ კონტექსტში“, გალაკტიონოლოგია,
3, 2004, გვ. 221)

1. სოციალისტური რეალიზმი ერთსა და იმავე დროს, უარყოფდა ავანგარდს (არსებითად ფუტურიზმს) და, ამავე დროს, მის ხერხებს თავის სასარგებლოდ იყენებდა; როგორც ბორის გროისი აღნიშნავს, ფუტურისტული პროექტი, რომელიც ხელოვნების და სინამდვილის დაახლოებას ითვალისწინებდა, სინამდვილეში არა მაიაკოვსკიმ, არამედ სტალინმა განახორციელა. მაგრამ მთავარი განსხვავება ავანგარდისტულ და სოცრეალისტურ პროექტებს შორის არის ის, რომ ავანგარდისტებისთვის სინამდვილე არის მასალა ხელოვნების ნიმუშის კონსტრუირებისთვის, ხოლო სოცრეალიზმის იდეოლოგებმა სინამდვილე გარდაქმნეს ხელოვნების ნიმუშად. სტალინის ხანაში სინამდვილის გარდაქმნა ესთეტიკურ-პოლიტიკური პროექტის საშუალებით დაიწყო. „პავლოვის თეორია პირობითი რეფლექსების შესახებ ან სტანისლავსკის „მეთოდი“, რომელიც მსახიობებს ასწავლიდა, ისე ბოლომდე შესულიყვნენ როლში, რომ საკუთარი „მე“ დაეკარგათ. სტალინისტური კულტურა ცდილობდა არა ცნობიერების დეავტომატიზებას, არამედ უფრო მის ავტომატიზებას, მის სასურველ ყალიბზე მორგებას – მისი გარემოს, ბაზისის, ქვეცნობიერის კონტროლის გზით. ეს არ გულისხმობდა, რომ შესაბამისი მეთოდები როგორღაც „იდეოლოგიური თვალსაზრისით“ დაფარული ყოფილიყო, თეორიული ინტერპრეტაციის დონეზე. აქედან გამომდინარე, ამ პრობლემის მოგვარება ითვალისწინებდა არა შემოქმედებითი ხერხების უარყოფას მეთოდების გამიშვლების მიზნით (რაც თეორიულად ემოციურ შოკს იწვევდა, მაგრამ ფაქტობრივად, უბრალოდ, ანეიტრალეზდა მათ ეფექტს), არამედ პირიქით, ამ მეთოდების შესწავლას და მათ მიზნობრივ გამოყენებას. სხვა სიტყვებით, ავანგარდის თეორიული თვითინტერპრეტაციის პერსპექტივიდან, სტალინისტური კულტურა ერთსა და იმავე დროს, რადიკალურ ზომამდე მიყავს ავანგარდი და ფორმის თვალსაზრისით, დაძლევს მას; ეს არის, ასე ვთქვათ, ავანგარდისტული მეთოდების გაშიშვლება და არა მისი უბრალო უარყოფა“ (გროისი 2011: 44). სტალინისტური კულტურის იდეოლოგებმა, რომელიც ილუზორულ ხელოვნებას უპირისპირდებოდა და კიცხავდა, სინამდვილეში თვითონ იყენებდა ანალოგიურ ხერხებს. „ბოლშევიკები, რასაკვირველია, კეთილგანწყობილი იყვნენ ავანგარდის მხრიდან მხარდაჭერის გამო, თუმცა მისი დიქტატორული ამბიციები აშფოთებდათ; ამბიციები, რომლის საშუალებითაც ისინი იგერიებდნენ სხვა მიმდინარეობების წარმომადგენლებს, რომლებიც ესთეტიკური თვალსაზრისით მათთან ახლოს იდგნენ, მაგრამ პოლიტიკური პოზიციით განსხვავდებოდნენ. ავანგარდისტები ამ ამბივალენტურობას პარტიის მხრიდან იმის დე ფაქტო აღიარებად მიიჩნევდნენ, რომ ახალი სამყაროს მშენებლობასთან გამკლავება

შეუძლებელი იყო. ისინი მუდმივად მიუთითებდნენ პოლიტიკის და ესთეტიკის ახლო ურთიერთკავშირზე და პარტიას ხელოვნებაში ორ მიმართულებას შორის სრულ დაპირისპირებაზე მიუთითებდნენ – ერთი მხრივ, ბურჟუაზიულ, ტრადიციულ, კონტრრევოლუციურ მიმეტურ ხელოვნებასა და, მეორე მხრივ, ახალ პროლეტარულ, რევოლუციურ ესთეტიკას შორის, რომელიც აცხადებდა, რომ კომუნიზმი უნდა აშენდეს, როგორც ხელოვნების სრულყოფილი ნიმუში, რომელიც ცხოვრებას თვითონვე მოაწესრიგებს, საერთო გეგმის თანახმად“ (გროისი 2011: 23). მთელი სოცრეალისტური ხელოვნება და ლიტერატურა, თავისი იდეოლოგიური პლაკატებით თუ ბედნიერი მშრომელების გამოსახულებებით, მასმედიის მანიპულაციის შედეგი იყო და თავისი სიმულაკრულობით, სიურრეალიზმს ემსგავსებოდა. თავისი გამოგონილი, ე.წ. ზერეალობით სოცრეალიზმსა და სიურრეალიზმს შორის საკმაოდაა მსგავსება. ეს რეალობა სინამდვილეში განხორციელდა, მაგრამ გერმანიასა და რუსეთში დემიურგის როლი პოლიტიკურმა ლიდერებმა „იტვირთეს“ – სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით, სადაც დემიურგი ხელოვანი იყო. „რუსული ავანგარდისთვის დამახასიათებელია ის, რომ ის მუშაობდა არა ტექსტზე, არამედ პირდაპირ კონტექსტზე. ამიტომაც ეს კონტექსტი, რომელიც დასავლეთში საკმაოდ მყარი და ცხადია, რუსეთში რევოლუციამ გაანადგურა. რუსი ავანგარდისტი ხელოვნები თავიანთ ნამუშევრებს კონკრეტული ჩანაფიქრის ან შთაგონების შედეგად არ მიიჩნევდნენ – ამგვარად ისინი აღიქმებოდნენ მხოლოდ მათი ხელმეორედ ესთეტიზების გზით დასავლეთის მუზეუმებში. თავიანთ სივრცეში კი ისინი ყოველდღიური ცხოვრების და მთელი მისი ინსტიტუციების (განსაკუთრებით მათი, რომლებშიც ხელოვნება იქმნებოდა და ვრცელდებოდა) კონტექსტის განახლების პროექტად აღიქმებოდნენ. ეს განახლება სინამდვილეში სტალინმა განახორციელა. დასავლეთში ახალი პოსტმოდერნული აზროვნება ავანგარდის მარცხის შედეგად წარმოიშვა. ეს იყო მცდელობა, რომ ის დანერგილიყო კონტექსტში, რომლისთვისაც მისი თავდაპირველი მიზნები უცხო იყო და ამდენად მაცდურ ონტოლოგიურ სინამდვილეს ქმნიდა. ამის საპირისპიროდ, აღმოსავლეთში პოსტუტოპიური აზროვნება ავანგარდის გამარჯვების და მთელი საბჭოური გარემოს მისი გავლენით რესტრუქტურიზაციის შედეგად გაჩნდა. ამიტომაც ამ შემთხვევებში ახალი გარემოებისადმი მნიშვნელოვნად განსხვავებული რეაქციები შეიმჩნევა.

შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლური პოსტუტოპიურობა არის არა „სხვაობის“ ან „სხვის“ თეორიული დასაბუთების, არამედ გულგრილობის თეორიული დასაბუთების შედეგი. მსოფლიო

ისტორიიდან თავის დაღწევის სტალინისეული პროექტის მარცხის პირისპირ აღმოჩენისას, ჰომო სოვიეტიკუსმა თავდაპირველად ისტორიის ჯაჭვში ხელახლა ჩართვა მოითხოვა. ამის ერთ-ერთი მაგალითი იყო ხრუმშოვისეული ქადაგება 1960-იან წლებში: „დავე-წიოთ და გავუსწროთ ამერიკას“. იმ წამს უცბად საშინლად ცხადი გახდა საბჭოთა ადამიანისთვის, თუ რამდენად დაშორებული იყო ის მსოფლიო ისტორიას და მსოფლიო კონტექსტს. უტოპია ანტიუტოპიად იქცა“ (გროისი 2011: 109). საგულისხმოა, რომ რუსული ავანგარდისგან განსხვავებით, ქართული ავანგარდი, რომელიც ასევე ძალით დაამარცხეს და „გააჩუმეს“, თუკი გროისის სიტყვებით ვიტყვი, კონტექსტზე ნაკლებად იყო ორიენტირებული; ის ნაკლები პოლიტიზებულობით ხასიათდებოდა

და საერთოდ, წმინდად დასავლური ან რუსული ავანგარდისგან განსხვავდებოდა.

2. სოციალისტური რეალიზმი, ერთი მხრივ, სიახლისკენ სწრაფვით, წარსულის მემკვიდრეობას უარყოფდა და, მეორე მხრივ, წარსულის მემკვიდრეობიდან ისეთ ნაწარმოებებს აღიარებდა ღირებულად, რომელიც მისთვის ხელსაყრელ ინტერპრეტაციას ექვემდებარებოდა, ე.წ. „ჩაგრული მასების“ სასარგებლოდ და რაშიც იდეალიზმის და მატერიალიზმის, ანუ მათი გაგებით, პროგრესულის და რეგრესულის დაპირისპირება იკითხებოდა. ის, რასაც ბოლშევიკები უკეთებდნენ ინტერპრეტაციას, მათივე თქმით, „კულტურული მემკვიდრეობის კრიტიკულად ათვისება“ იყო. ლენინი გულწრფელად აღიარებდა, რომ არაფერი გაეგებოდა ხელოვნების, მაგრამ მოწონდა ბეთჰოვენის „აპასიონატა“. ამიტომაც, როგორც ბორის გროისი წერს: „სტალინისტური ესთეტიკის თანახმად, ახალ, პოსტისტორიულ სინამდვილეში, ყველაფერი ახალია – მათ შორის კლასიკური ხელოვნებაც და მის წიაღში ის მართლაც ძნელად საცნობობამდე გარდაიქმნება. ამრიგად, ფორმალური სიახლეებისკენ სწრაფვის არავითარი მიზეზი არ არსებობს, ვინაიდან სიახლე ავტომატურად გარანტირებულია ზეისტორიული შინაარსის და მნიშვნელოვნების სრული სიახლის წყალობით“ (გროისი 2011: 49).

3. ერთი მხრივ, ის რელიგიურ გამოცდილებას სიყალბედ მიიჩნევდა და, იმავდროულად, თავის პრაქტიკაში, სტრატეგიული დანიშნულებით და, ცხადია, პროფანიზაციის გზით, საკმაოდ ეფექტურად იყენებდა და მასების ქვეცნობიერზე მოქმედებდა. ეს იყო წარსულის მითიური გამოცდილების ერთგვარი „ასიმილაცია“. იმის მიუხედავად, რომ სტალინისტური კულტურა უპირისპირდებოდა წარსულს და ფუტურისტების კვალად, ახალ სამყაროს აშენებდა, მუდმივად ციტი-

რებდა წარსულს, ოღონდ არასწორი, კონტექსტიდან ამოჭრილი ინტერპრეტაციით – ისევე როგორც საბჭოთა პერიოდში დასავლეთიდან შემოსულ ფილმებს მათთვის სასურველი პრინციპით ამონტაჟებდნენ და არასასურველ ეპიზოდებს საერთოდ ანადგურებდნენ. მათ ღმერთის სიკვდილის და აღდგომის რელიგიური მოტივი სრულიად გააპროფანიზეს, როდესაც ლენინი გარდაიცვალა და მისი მუშია მავზოლეუმში დაასვენეს. ათეული წლების მანძილზე, მავზოლეუმთან ლენინის ნახვის სურვილით შეპყრობილი ხალხის რიგი თავისებური რელიგიური რიტუალის ნაწილი იყო, სადაც ქრისტიანული ღმერთი სტალინური კულტურის ახალი ხატით – ლენინით ჩაანაცვლეს. ცხადია, ლენინის დასახვა „ახალი ადამიანის“ მოდელად სტალინს თავისი ძალაუფლების ლეგიტიმაციისთვის ჭირდებოდა. ამას იმდროინდელი კულტურა კიდევ უფრო განამტკიცებდა – მაგალითად, ცნობილი იყო მაიაკოვსკის ლოზუნგი, რომ „ლენინი უფრო ცოცხალია, ვიდრე თვით სიცოცხლე“.

საქართველოში, ჯერ კიდევ 1980-იანი წლების ბოლოდან და განსაკუთრებით კი 1990-იანების დასაწყისში, ქართულმა ლიტერატურამ თითქოს აღადგინა ის განწყვეტილი ჯაჭვი, რომელიც 1930-იან წლებში ძალით ჩაახშეს. ამის დასტურია პოეტ დათო ჩიხლაძის მიერ დაარსებული მარგო კორაბლიოვას* პერფორმანსის თეატრი, სადაც მხატვრები, პოეტები და ფოტოგრაფები არტ აქციებს აწყობდნენ. ქარვასლაში, ქუჩაში, სასურსართო მაღაზიებში ლექსებს კითხულობდნენ და ზოგჯერ სოციალურ და პოლიტიკურ მოვლენებს ეხმაურებოდნენ. ქართველმა არტისტებმა და მწერლებმა თითქოს საბჭოთა პერიოდამდელი კულტურული გეზის გაგრძელება ცადეს. ეს გამოიხატებოდა ისეთ მოვლენებში, როგორიცაა, მაგალითად, თვითგამოცემის („სამიზდატის“) წესით დასტამბული დათო ბარბაქაძის ჟურნალები. აქ თანამედროვე ქართულ პოეზიასთან ერთად, მე-20 საუკუნის დასაწყისის ევროპელი ავანგარდისტების ლექსებიც იბეჭდებოდა; ამ პერიოდში ირაკლი ჩარკვიანმა „დადაისტური ნანა“ დაწერა; ხოლო შოთა იათაშვილმა თითქოს პაოლო იაშვილის მაგალითი გაიმეორა, როცა დიანა ვაჩნაძის სახელით დაბეჭდა პროზა. ერთ-ერთი შთამბეჭდავი პერფორმანსი კი დადა წარმოდგენა იყო. შეკრება 1992 წელს, ქარვასლაში გაიმართა. საგამოფენო დარბაზში დადაისტთა მანიფესტებიდან ფრაზები კედელზე გააკრეს. აქ მხატვარმა თემო ჯავახიშვილმა და პოეტმა შოთა იათაშვილმა დადა ლექსები წაიკითხეს. დარბაზში ნილზიანი კაცი შემოვარდა. ხელში დიდი ზომის ავტომატი ეჭირა. ხალხს მიუშვირა და ავტომატის ჯერის იმიტაციას იმეორებდა: და-და-და. იგი

* მარგო კორაბლიოვა გამოგონილი პიროვნება იყო. ამით ქართველი პოეტი თითქოს მოდერნისტების ნიღბების ესთეტიკას იმეორებდა.

აირჩიეს დადა მეფე-პრეზიდენტად. ეს იყო პოეტი ზურაბ რთველიაშვილი, რომელმაც თავისი გამარჯვება მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართველ ავანგარდისტ პოეტს, გრიგოლ ცეცხლაძეს მიუძღვნა, რითაც თითქოს კიდევ ერთხელ მიაწვდინა 70-წლიანი იძულებითი წყვეტის დასასრულსა და ქართული კულტურის ორგანულ, დასავლურ გეზთან დაბრუნების ფაქტზე.

დამოწმებანი:

ავალიანი 2006: ავალიანი ლ. „პოეტები და „წინასწარმეტყველი“ ზოგი რამ ცისფერყანწილებსა და გრიგოლ რობაქიძეზე“. *ლიტერატურული ძიებანი*. №27. თბილისი: 2006.

ბარბაქაძე 1998: ბარბაქაძე თ. სადისერტაციო ნაშრომი „სონეტი ქართულ მწერლობაში“. შ. რუსთ. სახ. ქართული ლიტ-ის ინსტი-ი. თბილისი: 1998.

ბოულტი 1982: Bowlt, J. E. Lado Gudiasvili. in: *L'avanguardia a Tiflis* (ed. by Luigi Magarotto). Università degli Studi di Venezia: 1982.

გრინბლათი 1988: Greenblatt, S. J. Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley: U of California P, 1988.

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

ერენბურგი 2005: Эрэнбург И. Г. Люди, годы, жизнь. В 3-х томах. Том 1 (Книги 1, 2, 3). - М.: Текст, 2005.

იაშვილი 1975: იაშვილი პ. *პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები*. თბილისი: „სამშობლო“, 1975.

იაშვილი 1916: იაშვილი პ. *პირველთქმა*. ცისფერი ყანწები, №1. ქუთაისი: 1916.

კაუპი 2012: Kauppi, N. Radicalism in French Culture: A Sociology of French Theory in the 1960s, Ashgate, 2012

მაგაროტო 1982: Magarotto, L. Storia e Teoria dell'Avanguardia Georgiana; in: *L'avanguardia a Tiflis*, (ed. by Luigi Magarotto), Università degli Studi di Venezia, 1982

მაიაკოვსკი: http://vlmayakovsky.narod.ru/ma_pr/ma_pr_2143.html

რადიანი 1924: რადიანი შ. *ქართული მწერლობის ათი წელი*. მნათობი, № 1. 1924.

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

რობაქიძე 1996: რობაქიძე გრ. *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: 1996.

რობაქიძე 1917: რობაქიძე გრ. „ლეილა“. კრ. „ლეილა“, 1917.

- რობაქიძე 1918:** რობაქიძე გრ. *Грузинский модернизм*. ჟურნალი ARS, №1, 8
- ტაბიძე 1966:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. 2, 3, 4. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.
- ტაბიძე 1967:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. 5. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1967.
- ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტ. *ცისფერი ყანებით*. ცისფერი ყანები, № 1, №2. ქუთაისი: 1916.
- ფუკო 2002:** ფუკო მ. „ცინიკოსები და მათი ხერხები“. გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, № 43 (121), 2002.
- წიფურია 2004:** წიფურია ბ. „გალაკტიონის ტექსტი სწორ/მცდარ კონტექსტში“. *გალაკტიონოლოგია*, № 3. 2004.

ქართული მოდერნიზმის იძულებითი აღსასრული
მოდერნიზმი, კლასიკური რეალიზმი და კომუნისტურ
იდეოლოგიაზე ორიენტირებული ლიტერატურა
(1920-იანი წლები)

„ქართული საბჭოთა ლიტერატურა“ და
„ქართული მოდერნიზმის“ ურთიერთმიმართება

ოციანი წლების დამდეგისა და, განსაკუთრებით, 1924 წლის შეთქმულების არნახული სისასტიკით ჩახშობის შემდგომ, საბოლოოდ დამარცხდა ხელოვანის თავისუფლების ილუზია ტოტალიტარულ სახელმწიფოში. ამის ნათელსაყოფად მშრალი სტატისტიკის მოხმობაც კმარა; „ცისფერყანწელებს“, 1924 წლის შემდეგ, არცერთი პერიოდული ორგანო არ გამოუციათ: ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებისა“ და გაზეთ „ბარრიკადის“ მხოლოდ ბოლო ნომრები თარიღდება ამ წლით. იგივე ბედი ეწვია „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ ჟურნალ-გაზეთებსაც: „ხომალდი“ (1921-23, რედაქტორი ალექსანდრე აბაშელი), „ილიონი“, „ლომისი“, „საქართველოს სამრეკლო“ (1922-23, რედაქტორი კონსტანტინე გამსახურდია), „კავკასიონი“ (1924-25, რედაქტორი პავლე ინგოროყვა), „ქართული სიტყვა“ (1923, რედაქტორი ვახტანგ კოტეტიშვილი). პავლე ინგოროყვას სასონარკვეთილი მცდელობა იმ დროისათვის მართლაც საუკეთესო და, „ნარმავალ ლიტერატურულ მოდაზე მაღლა მდგარი“ ჟურნალის გადასარჩენად, სრული კრახით დამთავრდა; 1925 წლისათვის რედაქტორი იძულებული გახდა „კავკასიონი“ სასწრაფოდ „ახალ კავკასიონად“ გადაენათლა, თუმცა ესეც არ აღმოჩნდა საკმარისი: 1925 წლით დათარიღებული ორი გაერთიანებული ნომერი (1-2) უკანასკნელი აღმოჩნდა.

მოდერნიზმისა და კლასიკური რეალიზმის პოზიტიური ურთიერთმიმართება ყველაზე თვალსაჩინოდ ჟურნალ „კავკასიონში“ აღიბეჭდა. ამ მხრივ განუზომელია პავლე ინგოროყვას ღვაწლი. აქ კი მცირე ექსკურსი დაგვჭირდება „აკადემიური მწერლობის ასოციაციის“ დასახასიათებლად:

ის ერთი რომელიმე ლიტერატურული მიმდინარეობის მიმდევარი არ გახლდათ. ამიტომ მას ლიტერატურული სკოლის ან თუნდაც ლიტერატურულ თანამოაზრეთა ჯგუფის სახელს ვერ მივაკუთვნებთ.

„ასოციაციაში“ გაერთიანებულნი იყვნენ სხვადასხვა თაობის, გემოვნებისა თუ მიმართულების მწერლები, რომელთა მხატვრული მიზანდასახულობა და ამოცანები ზოგჯერ ურთიერთსაპირისპიროც კი იყო.

საბჭოური ლიტერატურათმცოდნეობა „აკადემიური მწერლობის ასოციაციას“ (ცნობილი იყო აგრეთვე „აკადემიური მწერლობის კავშირის“ და „ძველი მწერლობის კავშირის“ სახელწოდებითაც) უკიდურესად მემარჯვენე, კონსერვატორულ, ანტირეალისტურ, ნაციონალისტურ დაჯგუფებად მიიჩნევდა. დღევანდელი საზრისით, არცერთ ზემოხსენებულ ეპითეტს არა აქვს უარყოფითი შეფერილობა. მაშინ კი ამგვარი ბრალდებები ძალზე საშიში გახლდათ; მით უმეტეს, რომ „აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“ ოქტომბრის რევოლუციის მიერ დამხობილი კლასების განწყობილებათა გამომხატველად იყო აღიარებული.

ასოციაცია მრავალრიცხოვანი იყო; მასში შედიოდნენ: ალექსანდრე აბაშელი, კონსტანტინე გამსახურდია, პავლე ინგოროყვა, კოტე მაყაშვილი, დავით კლდიაშვილი, ნიკო ლორთქიფანიძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, ლეო ქიჩელი, ვარლამ რუხაძე, ხარიტონ ვარდოშვილი, გერონტი ქიქოძე, შალვა დადიანი, სანდრო შანშიაშვილი, ტერენტი გრანელი, მარიჯანი, ალექსანდრე ქუთათელი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, ივანე გომართელი, ილო მოსაშვილი, არისტო ჭუმბაძე, სოლომონ თავაძე... „ასოციაციის“ ბეჭდურ ორგანოებში მონაწილეობდნენ გრიგოლ რობაქიძე, გალაკტიონ ტაბიძე და „ცისფერყანწელებიც“.

გადაჭარბებულია უკიდურესი კონსერვატიზმის ბრალდება „აკადემისტების“ მიმართ; ძირითადი ბირთვი ქართული მწერლობის მოდერნიზაციისა და ევროპეიზაციისათვის იღვწოდა. მათი კონსერვატიზმი უფრო სოციალურ-პოლიტიკურ სფეროში აისახა, ვიდრე მხატვრულ-ესთეტიკურში. ჯგუფის პერიოდულ პრესას რომ გადავხედოთ, გავოცდებით, ისეა დაშორებული მათი ინტერესები „სოციალისტური აღმშენებლობის“ პრობლემებისაგან; მათთვის თითქოს არც არსებობს ოქტომბრის რევოლუცია! ამ მხრივ ჯგუფი განსხვავდება „ცისფერი ორდენისაგან“, რომელიც მხოლოდ დეკლარაციულად კი არ მიესალმა, არამედ ლექსებიც კი უძღვნა „ახალ საქართველოს“, საბჭოთა ხელისუფლებასთან იმთავითვე ლოიალური დამოკიდებულება და თანამშრომლობის სურვილიც გაამჟღავნა.

„ფუტურისტ-ლეფელთა“ ჯგუფმაც, თუნდაც ლიტონი სიტყვით, მაგრამ მაინც რევოლუციის მემკვიდრედ გამოაცხადა თავი, ხოლო ყველაზე „დიდ სიტყვად“ ოქტომბერი აღიარა.

„აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“ კი გაემიჯნა პოლიტიკას, მისი უმთავრესი საზრუნავი მწერლობის, თარგმნის ხელოვნების, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემები გახლდათ.

„აკადემისტებმა“ ფასეულობათა გადაფასების „ცისფერყანწელე-ბისეული“ და ფუტურისტული რადიკალიზმი არ გაიზიარეს. ისინი წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის, მსოფლიო და ქართული კლასიკური მწერლობის დიდი მოამაგენი და პოპულარიზატორები იყვნენ. უსაფუძვლოა მათთვის ანტირეალისტთა იარლიყის მიწებებაც; თუმცა მათი რადიკალური ფრთა, რომლის უსაჩინოესი წარმომადგენელი იყო კონსტანტინე გამსახურდია, დიდ ინტერესს ავლენდა ანტირეალისტური მიმართულებებისადმი; იყო ექსპრესიონიზმის, მისტიციზმის ქომაგი, ნიცშეანიზმის მქადაგებელი და ა. შ.

„აკადემიური მწერლობის ასოციაცია“ დღეს მწერალთა მექანიკურ გაერთიანებად გვესახება. ისინი თვით იყვნენ ქართულ მწერლობაში „სექტანტობისა“ და რომელიმე ცალკეული მიმართულებით გატაცების წინააღმდეგნი. მათ უმრავლესობას კარგად ჰქონდა გააზრებული და გაცნობიერებული იმდროინდელი ქართული მწერლობის ნაკლოვანებები, კერძოდ ის, რომ აზიური გავლენისაგან გათავისუფლებული ქვეყანა კარგად არ იცნობდა დასავლეთის ძველ თუ თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებას. ისინიც, „ცისფერყანწელთა“ მსგავსად, დასავლური მწერლობის პოპულარიზაციას ეწეოდნენ, თუმცა, მათგან განსხვავებით, „სკოლურ“ მიკერძოებას არ ამჟღავნებდნენ.

ის, რომ „აკადემიური მწერლობის კავშირს“ ლიტერატურული სკოლის, ჯგუფის, ან მეტადრე, მიმდინარეობის შექმნის მიზანი არ ჰქონია, – მის პირველსავე ჟურნალში გაცხადდა: „მიმართულებას არსად შეუქმნია მწერალი, პირიქით კი. ჩვენც მოვითხოვთ მწერლისაგან არა მიმართულებას, არამედ, შემოქმედებას უპირველეს ყოვლისა.

...თუ რეალიზმს ცხოვრების ხუნდზე ჰყავდა გაკრული მწერლის სული, სიმვოლიზმს იგი პაშიშით გაბრუებული უნიადაგო საგალიმატიო სფეროში შეჰყავდა.

ჩვენი მწერალი არც ხუნდზე უნდა გაეკრას, ხოლო არც საგალიმატიოდ უნდა მოიცალოს. მისი გზა ერთი უნდა იყოს – თავისუფალი შემოქმედება, რომელიც შინაგანი დამოუკიდებელი განცდის საშუალებით შეიგრძნ-შეიცნობს სამყაროს თავისდანებისად გარდაქმნისათვის. ამ გზას მე არ უნდა ვუწოდო რომელიმე სკოლის სახელი. ის უფრო სინთეზია, რომელშიც ბოლოს და ბოლოს უნდა მოექცნენ ყველა ძიებანი და მიმართულებანი მწერლობისა...” (ალერტი, „ჩვენი მწერლობის შორიახლო“, ჟურნალი „ხომალდი“, 1921 წლის დეკემბერი, 1).

გრიგოლ რობაქიძისა და „ცისფერყანწელების“ კვალობაზე, კონსტანტინე გამსახურდიაც მოგვევლინა ნიცშეს აპოლოგეტად, მიუძღვნა მას სონეტი „ფრიდრიჰ ნიცშეს“ („ილიონი“, 1922 წ., 1):

იყო გოლგოთა, ვაიმარი და სილს მარია.
ახალი დროის მატიანე შენ მოგინდება.
შენ გვავარძნობინე სინამდვილე რომ სიზმარია,
რომ ახლოვდება ძველ ღმერთების შემობინდება.
... წახვედი სოფლით ვარამისგან გულგამეხილი.
წმინდა ფრიდრიჰი და ჯვარცმული ხარ დიონისე,
ჭაბუკი მუხა გრიგალისგან გადატეხილი...

ნიცშეს ეძღვნება კონსტანტინე გამსახურდიასა და ირაკლი ტატიშვილის წერილებიც („ილიონი“, 1922 წ., №3).

„აკადემისტების“ როგორც რადიკალური, ასევე კონსერვატორული ფრთა აუცილებლობად მიიჩნევდა ქართული კულტურის ევროპეიზაციას და მოდერნიზაციას: „ქართველობის წინაშე დღეს რადიკალური პრობლემა დგას – მოდერნიზაცია.

მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურა სრულიად ჩამორჩენილი იყო თავის დროს. იმ პრიმიტიულმა იდეებმა, რომელიც ი. ჭავჭავაძემ, ნ. ნიკოლაძემ და მათმა ლიტერატურულმა მარქაფებმა ჩამოიტანეს რუსეთიდან, ქართული სულისა და კულტურის რენესანსი ვერ გამოიწვიეს“ – კონსტანტინე გამსახურდიას ეს მოსაზრება (იხ. „ილიონი“, 1922 წ., № 4), ტყუპისცალივით რომ ჩამოჰგავს „ცისფერი ყანების“ 10-იანი წლების დეკლარაციებს, ავტორს ათქმევინებს: „ჩემზე ადრე გრ. რობაქიძემ აიღო ეს გეზი. მე თავიდანვე დასავლეთის კულტურის აპოლოგეტი ვიყავი. პოეზიაშიც პირველად (1918) მივეუთითე ურბანისტულ გზებზე...”

ეს განცხადება, რა თქმა უნდა, გადაჭარბებულია. 1918 წლამდე გალაკტიონიც და „ცისფერყანნელებიც“, არსებითად და დეკლარაციულადაც, – სწორედ რომ მოდერნიზმის, დასავლეთის კულტურის აპოლოგეტებად და ურბანისტებადაც მოგვევლინენ.

უნდა ითქვას, რომ თუ სათვალავში არ ჩავაგდებთ დროდადრო აღმოცენებულ მწვავე პოლემიკას, „აკადემისტები“ და „ცისფერყანნელები“ შემდეგში ერთობ მჭიდროდ თანამშრომლობდნენ: განსაკუთრებით გამოიკვეთა ეს ვითარება „კავკასიონში“.

პავლე ინგოროყვამ ასე განსაზღვრა „კავკასიონის“ გეზი: „ქართველი საზოგადოება და პირველ რიგში თვით მწერლები გრძნობენ იმ შეუვსებელ ნაკლს, რომ ქართულ ენაზე არ არსებობს ისეთი პერიოდული ორგანო, რომელიც იყვეს მთლიანი გამომხატველი ქართული შემოქმედების და აზროვნების.

...უზრუნალი დგას ყოველგვარ ვიწრო ლიტერატურულ-ჯგუფური ინტერესების გარეშე. მწერალთა კავშირი, რომლის ორგანოა „კავკასიონი“, აერთიანებს ყველა ქართველ მწერლებს; ყველა თანამედრო-

ვე ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა და სკოლებს, რამდენადაც ისინი მართლაც წარმოადგენენ ლიტერატურულ მოვლენას, დაეთმობათ ადგილი ჟურნალში. ერთადერთი საზომი, რომლითაც იხელმძღვანელებს ამ შემთხვევაში „კავკასიონი“, ეს არის იდეები იმ მარადი ხელოვნებისა, რომელიც მაღლა დგას წარმატებულ ლიტერატურულ მოდაზე, ყოველგვარ „მემარჯვენეობა-მემარცხენეობაზე“. ქართული მწერლობის გვერდით, ჟურნალი საპატიო ადგილს დაუთმობს უცხოეთის ლიტერატურის პრობლემების განხილვას. ქართულმა მწერლობამ უკვე დააღწია თავი ვიწრო პროვინციალობას და „კავკასიონი“ შეეცდება შეუნყოს ხელი ქართული მწერლობის ევროპეიზაციას“.

„ახალი კავკასიონის“ სარედაქციო წერილი, დღევანდელი დღის სამხერიდან იძულებით კონიუნქტურულია, თუმცა პავლე ინგოროყვა აქაც ზოგჯერ საკმაოდ დაურიდებელია: „ქართველი შემოქმედი ინტელიგენციის წრეები ერთგვარ გაორებას განიცდიდნენ ახალშექმნილ პირობებში; თუ ერთის მხრივ ის სოციალური იდეები, რომლის მატარებლად გამოდიოდა ახალი ხელისუფლება, არ იყო უცხო ქართული მწერლობისათვის, მეორეს მხრივ, უნებლიედ იბადებოდა შიში, რომ საქართველოს ახალი ხელისუფლების მიერ აღიარებული ეროვნულ-კულტურული დამოუკიდებლობის პრინციპები ვერ მიიღებდნენ სრულ განხორციელებას: რომ ეროვნული პოლიტიკის ხაზი თანდათან გაიხრებოდა საქართველოს საზიანოდ, რომ რუსული ენა სტიქიურად დასჩაგრავდა ქართულს.“

...ჩვენ კიდევ ერთხელ მოვუწოდებთ ქართველ მწერალთა ფართე წრეებს გულწრფელი და აქტიური თანამშრომლობის ნიადაგზე საბჭოთა ხელისუფლებასთან ემსახურონ ქართული მწერლობისა და კულტურის აღორძინების საქმეს.

...ჟურნალში მოთავსდება თეორეტიული ხასიათის წერილები მარქსიზმიდან, სადაც პირველ რიგში ყურადღება მიექცევა მარქსიზმის დამოკიდებულებას ხელოვნებასთან...”

მაგრამ ჟურნალს და თვით „ასოციაციასაც“ დიდი დღე აღარ ეწერა.

„პროლეტარული მწერლობის კავშირი“ (ცნობილია სხვა სახელწოდებითაც: „პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია“, „პროლეტარული მწერლობა“) 1922 წელს თბილისში დაარსდა. მისი პირველი სალიტერატურო ჟურნალი „ქურა“ 1922 წლის მარტიდან გამოდიოდა. ჟურნალის სახელწოდება მოსკოვის პროლეტარული მწერლობის ასოციაციისა და მისი ჟურნალის – „კუზნიცა“ – თავისებური გადმოქართულება გახლდათ. „პროლეტარული მწერლობის კავშირი“ საბჭოთა ხელისუფლების და წინამორბედი რუსული ჯგუფის ერთგვარი რუპორი იყო.

მათ იმთავითვე დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადეს „ცისფერ ორდენს“, მოგვიანებით, „ფუტურისტ-ლეველებსა“ და „აკადემიური მწერლობის ასოციაციას“, ვითარცა ანტირევალისტურ, საბჭოთა იდეოლოგიისათვის სრულიად შეუფერებელ მიმდინარეობებს.

ლიტერატურის კლასობრიობის პრინციპისა და შინაარსით პროლეტარული, ფორმით ეროვნული მწერლობის აღიარების შემდგომ, ისინი გადაჭრით მოითხოვდნენ: „მწერლობა ძველად იყო ინდივიდუალისტური, ეხლა კი კოლექტივისტური უნდა იყოსო!“ თანაც, შემოქმედებით კოლექტივისტურ პროცესში, პოეტთა გარდა, მუშებიც უნდა ჩაბმულიყვნენ...

1921-23 წლებში გამოდიოდა „პროლეტარული მწერლობის“ მრავალი ჟურნალი, ასოციაციას მთავრობისაგან არც საგანგებო ყურადღება აკლდა და, ცხადია, არც დაფინანსება.

დღეს ეს დაჯგუფება ყველაზე ოდიოზურად გვეჩვენება: თავის დროზე კი მათ მხატვრულ ღირსებებში ეჭვის შეტანა არ იყო „მიზანშეწონილი“. თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ქარ-თული პოეზიის მხატვრული სრულყოფილებისათვის ბრძოლა არცროდის ყოფილა მათი მიზანი: ისინი სოციალური და პოლიტიკური „დაკვეთის“ მონდომებული შემსრულებლები იყვნენ.

ასეთია მშრალი ფაქტები. მაგრამ დღევანდელ მკითხველს უთუოდ უნდა შევთავაზოთ ის „კოლორიტი“, რომლითაც იმთავითვე გამოირჩა ჯგუფი. „ბურჟუაზიულ ეპოქაში მუშებს არ შესწევდათ არც დრო და არც გარემოება უწყობდა მათ ხელს, რომ პოეზიის სამსხვერპლოზე მოეტანათ თავისი ძალა და ენერგია. ქარხანაში მუდამდღე მომუშავე გამურულ მუშას არ შეეძლო გოლიათური ნაბიჯები გადაედგა თავისი მუშური პოეზიის განვითარების საქმეში“ („ქურა“, 1922).

ასოციაციის წევრები „მავნებლობად“ აცხადებდნენ დევიზს – „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“; „ცისფერყანწელებს“ ახასიათებდნენ რო-გორც „ძმაბიჭებს ქუთაისიდან“, რომელნიც ევროპის დასაღუპად განწირული კაპიტალიზმის „ლოთიფაშურ“ სულისკვეთებას გამოსცემდნენ; „აკადემიური მწერლობის ასოციაციას“ რეტროგრადობას უკიყინებდნენ: „თუ დარი დაუდგათ, შეიძლება ერთი საუკუნით უკან გადაგვაქანონო...“

მაშინ ამგვარ „საპროგრამო“ ლექსებს ჰქონდა გასავალი:

...თავს შემოგავლებ მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ მწერლობას,
დიდ ილიასაც, ერის სახელით რომ უყვარდა ღმერთთან ბაასი
და მე შენს გვერდით დავაყენებ მხოლოდ დანიელს,
ლიბიან ბატონს რომ ჩაარჭო ლახვარი ბასრი.

ჩემო ეგნატე! საქართველო გამოიცვალა.
დავით დროიძე ღრმა მიწაში მძიმედ იძინებს.
თემალმასკომის თავმჯდომარედ არის სიმონა
და მშრომელ ქალებს მეთაურობს ტურფა ქრისტინე...

ამ ლექსის – „ეგნატეს ძეგლთან“ – ავტორმა, კალე ფეოდოსიშვილმა, პლატონ ქიქოძეს რომ დავესესხოთ, „პროლეტარული ეთიკის კულტის განმავითარებლის მშვენიერი მაგალითით“, – მართლაც რომ „უკვდავება“ დაიმკვიდრა. აი ის „დაუვინყარი“ ტაეპებიც:

მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას,
რევოლუციამ თუკი მიბრძანა...

შემდეგში ცნობილი პროზაიკოსი კონსტანტინე ლორთქიფანიძე კი მაშინ კომუნის ერთგულებას სამშობლოს ანაცვალებდა:

სანამდე ელავს გაბასრული ხმალი კომუნის,
მე ჩემს სამშობლოს ყველგან ვიშოვი...

საოცარია, რომ ზემოხსენებული ლექსები იბეჭდება 1927 წელს (ჟურნალში „პროლეტარული მწერლობა“) ანუ გალაკტიონის დიდი კრებულის, „ზარნიშის ნიგნის“ პარალელურად! გავიხსენოთ, რომ ამავე წელს იქმნება ახალი გაერთიანება „არიფიონიც“, რომელიც ისე განსხვავდება „პროლეტარული მწერლობისაგან“, როგორც ცა და დედამიწა!

ასეთი პარადოქსებით მდიდარია იმდროინდელი ქართული მწერლობა; სწორედ ისინი წარმოგვიჩენენ უფსკრულს, რომელიც სუფევდა ჭეშმარიტ პოეზიასა და თავსმოხვეული „სოციალური დაკვეთის“ შემსრულებელთა შორის; წარმოგვიჩენენ ტრაგედიას, რაც განიცადა ქართულმა პოეზიამ გასაბჭოებისა და, განსაკუთრებით, 1924 წლის რეპრესიათა შემდგომ.

* * *

„ცისფერყანელთა“ თაოსნობით დაარსებულ მწერალთა კავშირში (ქართველი მწერლების პირველი, დამფუძნებელი ყრილობა 1917 წლის 8-15 ოქტომბერს ჩატარდა), საქართველოს ანექსიის შემდგომ წლებშივე საბჭოთა მთავრობამ „პროლეტარული მწერლობა“, ფაქტობრივად, განუსაზღვრელი უფლებებით აღჭურვა. მწერალთა კავშირის ისტორიისა და ლიტერატურული ცხოვრების მკვლევრის, რევაზ კვერენჩილაძის მრავალწლიანი, სკრუპულოზური შრომის შედეგად, სრულიად ნათელია „წარსულის უარმყოფელ“ მოდერნისტთა წამყვანი როლი ქართველ მწერალთა გაერთიანების უაღრესად პატრიო-

ტულ საქმეში: „ცისფერყანწელთა“ ერთ-ერთი ლიდერი, ახალგაზრდა, 22 წლის ტიციან ტაბიძე აღმოჩნდა ის მოღვაწე, რომელმაც, ღრმად ჰქონდა რა გაცნობიერებული თავისუფლების მოსაპოვებლად ხალხის ერთიანობის აუცილებლობა, საქვეყნოდ გაახმოვანა ამ ერთიანობის მაგალითის მისაცემად მწერლების ერთ სამწერლო ორგანიზაციაში გაერთიანების იდეა. ასეთი იყო თანამოკალმეებისადმი მიმართული მისი „ღია ბარათი“, რომელიც თებერვლის რევოლუციიდან ერთი თვის თავზე, 1917 წლის 6 აპრილს გამოაქვეყნა გაზეთ „საქართველოში“:

„მამულიშვილნო და მოქალაქენო!..

... ერის სული მწერლობაში ლაპარაკობს.

არავის არ აქვს უფლება ერის სახელით გამოსვლის, ეს მწერლობის საღმრთო მოვალეობაა...

დღეს, როცა ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფლად დადიან ალბათ სხვადასხვა პარტიის წარმომადგენლები და **ერის ნებისყოფას ანელებენ კერძო ჯგუფურ თუ სხვა მოთხოვნათა შერევით, საჭიროა მათ წინ უსწრებდეს ქართველი მწერლების შეერთებული ხმა, რომელშიც ყოველ ჯგუფობაზე მაღლა მდგარი ქართული აზრი გამოითქმება**“ (კვერენჩილაძე 2008: 16-17).

მწერალთა პირველი ყრილობა კონსტანტინე გამსახურდიას, შალვა დადიანის, პაოლო იაშვილის, ვარლამ რუხაძისა და ლეო ქიაჩელის თაოსნობით მომზადდა; თავმჯდომარე კოტე მაყაშვილი იყო: დაფუძნდა „ქართველ მწერალთა კავშირი“ (საბჭო: კ. გამსახურდია, ს. დადიანი, შ. დადიანი, პ. იაშვილი, პ. ინგოროყვა, დ. სულიაშვილი, კ. მაყაშვილი, ა. პაპავა, გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, ლ. ქიაჩელი). საბჭომ თავმჯდომარედ კ. მაყაშვილი აირჩია. „ქართველ მწერალთა კავშირის“ წესდება ნოტარიუსთან გაფორმდა 1919 წლის 29 ივნისს (კვერენჩილაძე 2008: 19). მიუხედავად უბინაობისა და ხელმოკლეობისა, კავშირმა ბევრი სასიკეთო წამოწყება ითავა: „პოეზიის დღის“ დაარსება, გო-ლოვინის გამზირისათვის რუსთაველის სახელის მინიჭება, კაფე „ქიმერიონის“ დაარსება, რომელიც „იმ დროს ერთადერთი ადგილი იყო, სადაც მწერლები და ხელოვნების მუშაკები ხვდებოდნენ ერთმანეთს... ახლაც კი ბევრჯერ მენატრება ის განწყობილება და ერთგონება, რომელიც „ქიმერიონში“ სუფევდა“ – დანერს მრავალი წლის შემდეგ კაფე-კლუბის ერთ-ერთი მომხატველი ლადო გუდიაშვილი.

ტიციან ტაბიძეც დადებითად აფასებდა „მემარცხენე“ ჯგუფის მიერ მწერალთა კავშირის შექმნის ინიციატივას: „ორგანიზაციული მიზნით, ეროვნული ინტერესების დაცვისათვის, „ცისფერი ყანების“ ჯგუფი მოხვდა მწერალთა კავშირის ორგანიზატორთა შუაგულში“

(„რუბიკონი“, 1923, № 13). სწორედ ეროვნული ინტერესების დაცვით, პაოლო იაშვილმა დიდი კლასიკოსის დავით კლდიაშვილის ორი იუბილის (1920, 1930) გამართვა ითავა, გიორგი ლეონიძის გაზ. „ბახტრიონმა“ კი წამოიწყო „დიდებული კამპანია“ ვაჟა-ფშაველას მთანამინდაზე გადასვენებისათვის.

საქართველოს ანექსიამ თავზარი დასცა მწერლებს; თუმცა ამას არ შეუშლია ხელი პაოლოსა და ტიცინანისათვის თავგანწირული და სახიფათო საქმე ეტვირთათ, – მოლაპარაკება გაემართათ XI არმიის მხლებელ ქართველ ბოლშევიკებთან და თბილისის მოსახლეობა დაეცვათ ძალადობისა და მარადიურობისაგან (ავალიანი 2009: 66-69). „ცისფერყანწელთა“ თაოსნობით განხორციელდა იმჟამად აკაკი ხოშტარიას კუთვნილი დავით სარაჯიშვილისეული სახლის ხელოვანთათვის გადაცემაც: „მიხვდა რა – პროლეტარიატის დროშით შემოსული ქართველი და რუსი ბოლშევიკები და მათი მშვიერ-ტიტველი რუსი ჯარისკაცები მათთვის სასურველ საუკეთესო სასახლეებს დაიკავებენო – პაოლო იაშვილმა 25 თებერვალსვე შეკრიბა ცნობილი მწერლები, ხელოვნების მოღვაწეები და ეს დელეგაცია საქართველოს ახალ ხელისუფლებას – რევკომს წარუდგა თხოვნით – დავით სარაჯიშვილისა და მისი მეუღლის ანდერძით მათი სახლი მათ შემდეგ ქალაქს უნდა გადასცემოდა რაიმე კულტურული დაწესებულების განსათავსებლად. ახლა ჩვენ ვქმნით ხელოვანთა კავშირს, ამიტომ ეს სასახლე მწერლებსა და ხელოვნების მუშაებს გადმოგვეცით და ქართველ ხალხს ვემსახურებით (კვერენჩილაძე 2008: 36). იმავე წლის 28 თებერვალს საქართველოს რევკომმა მართლაც გადასცა სახლი საქართველოს მწერალთა კავშირს „ხელოვანთა სასახლის“ მოსაწყობად. ირაკლი აბაშიძის ცნობით, პირველ ხანებში აქ მწერლები და ხელოვანები ბინადრობდნენ (მელიტონ და ანდრია ბალანჩივაძეები, გალაკტიონი, „ცისფერყანწელები“ და სხვ.), მოგვიანებით, – მწერალთა კავშირმა დაიდო ბინა.

1926 წელს, 21-24 თებერვალს გაიმართა „სრულიად საქართველოს მწერალთა პირველი ყრილობა“, რომელიც გასაბჭოების ხუთ წლისთავს დაამთხვეის; ამით ხაზი გადაესვა ქართველ მწერალთა ადრინდელ ხუთ ყრილობას, რათა „სუფრის თავში“ მარგინალური პროლეტმწერლები დაესვათ (კვერენჩილაძე 2008: 83). აქედან იწყება მათი ათწლიანი დიქტატი.

პროლეტარული მწერლობის დიქტატურასა და ტერორზე, რასაც არაფერი ჰქონდა საერთო ლიტერატურულ კრიტიკასთან, დღესდღეობით თითქმის ამომწურავი ინფორმაცია გვაქვს (აკაკი ბაქრაძის „მწერლობის მოთვინიერება“, რევაზ კვერენჩილაძის ტომეულები, ვახტანგ ხარჩილავას „სისხლიანი ქრონიკები“, საბა მეტრეველის „კომუნისტური აგიოგრაფია“ და ა.შ.). მათი სამიზნე, ფაქტობრივად, მთელი იმ-

დროინდელი მწერლობა იყო (მათ შორის კლასიკოსებიც), თუმცა „ცისფერყანწელებს“, „აკადემისტებსა“ და „ფუტურისტებს“ უფრო „გულმოდგინედ“ ესხმოდნენ თავს; 1927 წელს დაარსებული „არიფონიც“ მალევე მოაშთეს.

1929 წელს ან უკვე ყოფილი „არიფონელი“ მიხეილ ჯავახიშვილი წერდა: „პროლეტარული მწერლობა მადით სავსე სიცარიელეა... პროლეტმწერლები დაბადებიდანვე საჭურისები არიან და ჩვენს დადუმებასაც ლამობენ. თუ დროზე არ გვეშველა, ქართული მწერლობა ხუთიოდე წელიწადში სულ დაიღუპება. ... ნითლების მიზანია ყველანი ერთმანეთს შეაძულონ და თავისთავიც შეაძულონ (ანტიქრისტეს მოძღვრებაც ეს არის)“ (ჯავახიშვილი 2007: 175, 179).

იმდროინდელი ლიტერატურული პროცესი სავსეა უცნაური კონტრასტებით. ერთის მხრით, „პროლეტარული მწერლობის ასოციაციის“ განუსჯელობა, განუკითხაობა და იდეოლოგიური თავდასხმა-დაბეზღებანი და, მეორეს მხრით, ქართული მოდერნისტული რომანისტიკისა და დრამატურგიის აღზევება (გრიგოლ რობაქიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, დემნა შენგელაია, სანდრო შანშიაშვილი): 1924 წელს გამოიცა დემნა შენგელაიას „სანავარდო“, 1925 წელს კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, 1926 – გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“. ფაქტობრივად, ეს სამი რომანი (დრამებთან და მისტერიებთან ერთად) სავსებით საკმარისი იქნებოდა დასავლეთ ევროპის რომელიმე წარჩინებული ქვეყნისათვის, რათა მათი ავტორები მსოფლიოს არამცთუ გაეცნო, ელიარებინა კიდევ. გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგის“ გერმანულენოვანი გამოცემა შტეტფან ცვაიგის წინასიტყვაობით (1928), სასიამოვნო გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს (თუმცა, გრიგოლ რობაქიძეს, რომელიც ერთხანს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარის სილიბისტრო თოდრიას მოადგილე (!) იყო, შემდეგში ესეც წამოაძახეს). როგორ არ გავიხსენო ამ წიგნის გამოცემამდე თქმული პაოლო იაშვილის ირონიული, მაგრამ ტკივილიანი ფრაზა: „ვერავინ შეება სიტყვის უღელს ისე, რომ გადაეცილებინა იგი სამშობლოს საზღვრებს და მიეთრია რომელიმე ევროპის ქალაქის მოედნამდის“ (იაშვილი 2004: 255). არც იყო მოულოდნელი: ქართულმა მწერლობამ ხელოვნულად აღმართულ რუსულ ჯების ვერა და ვერა გადააბიჯა.

ამას დაერთო მწერალთა კავშირის (იგივე ხელისუფლების) დირექტივები – რა, როგორ და რაზე უნდა ეწერა შემოქმედს; ამუშავდა თაფლაკვერის და მათრახის პოლიტიკაც.

ქართულ „ლენინიანას“, „სტალინიანასა“ და ბერიას აპოლოგიას, ახლა, ერთ კრებულში რომ მოვუყაროთ თავი, გამოგნებელ სურათს მივიღებთ: ვინ იცის, რამდენი სასიქადულო ქართველი მწერლის სახელს წავანყდებით (რომ აღარაფერი ვთქვათ „სოციალისტური

ალმშენებლობის“, კომუნისტური პარტიისა და კომკავშირის ხოტბაზე)! „იმ შავ-ბნელი ეპოქის ვერცერთი პოეტი ვერცერთ ტაეპს ვერ დაბეჭდავდა, პარტიასა და ბელადზე რომ არ დაენერა რამე. ... ვის რა და როგორ სწამდა – ეს სხვა საქმეა. ამ ფაქტების გამო ლიტერატორი არ შეიძლება იქცეს სახელმწიფო ბრალმდებლად“ (მეტრეველი 2015: 239).

ენ. სოციალისტურ რეალიზმს ბევრმა მოდერნისტმა მწერალმა გაუღო ხარკი, თუმცა, ბოლო მაინც ერთი იყო: დაპატიმრება, გადასახლება, ფიზიკურად მოსპობა (სხვათა შორის, ამა თუ იმ მწერლის „ლიკვიდირების“ მოთხოვნა „შეთავსებით“, მაშინდელი მწერალთა კავშირის – ხელისუფლების რუპორის – პრეროგატივაც იყო).

ახლა, როცა შესაძლებელია იფქლის ღვარძლისაგან გამორჩევა, თვალნათლივ გამოიკვეთა XX საუკუნის დასაწყისის ქართველ მოდერნისტთა დიდი ძალისხმევა ქართული ლიტერატურის ევროპულ კონტექსტში მოსაქცევად. უპირობო პიეტეტი მშობლიური კლასიკისადმი; მათვე დიდი წვლილი მიუძღვით ქართველ კლასიკოსთა თხზულებების გამოცემისა და პოპულარიზაციის საქმეში.

ქართული მოდერნიზმის ბუნებრივი განვითარების ხელოვნურმა წყვეტამ დიდი ზიანი მიაყენა ლიტერატურულ პროცესს. ჯერ კიდევ 1928 წელს პაოლო იაშვილი წერდა: „ჟურნალ-გაზეთებით მთელ რიგ შემთხვევაში უმართებულოდ და უხეშად ესხმიან თავს ქართულ მწერლობას... ეს კი დამლუპველად მოქმედობს ლიტერატურის განვითარებაზე“ (ჟურნალი „ქართული მწერლობა“, 4). ცნობისათვის: ამ დროს ქართველ მოდერნისტთა არცერთი პერიოდული ორგანო აქ არსებობდა...

1932 წლის საკავშირო „ისტორიულმა“ დადგენილებამ, შემდეგ კი სისხლიანმა 1937 წელმა გამოუსწორებელი ლახვარი ჩასცა არმცთუ ქართულ მოდერნიზმს, არამედ „დამლუპველად იმოქმედა“ მოუთვინიერებელ თუ მოთვინიერებულ მწერლებზეც – მათი ფიზიკური მოსპობით ან სოციალისტური რეალიზმის ხუნდებში მოქცევით.

დამოწმებანი:

ავალიანი 2009: ავალიანი ლ. „პაოლო იაშვილი 1921 წლიდან 1937 წლამდე“. ნგ-ში: ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა. თბილისი: 2009.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. პოეტი საქართველოში. საიუბილეო საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი პირველი. თბილისი: 2004.

კვერენჩილაძე 2008: კვერენჩილაძე რ. XX საუკუნის საქართველოს ლიტერატურული ცხოვრება. თბილისი: 2008.

მეტრეველი 2015: მეტრეველი ს.-ფ. კომუნისტური აგიოგრაფია. I. თბილისი: 2015.

მოდერნისტები – მარგინალები?

პოსტ-რევოლუციური საბჭოთა ეპოქის მარგინალებზე საუბრისას, პირველ ყოვლისა, ალბათ, საჭიროა დადგინდეს, თუ როგორია მარგინალობის გაგება ახალფეხადგმულ საბჭოეთში. შემთხვევითი არ იყო, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ლიტერატურისმცოდნეობამ გადასინჯა მიმართება მარგინალობის ცნებისადმი: თუ საბჭოური მნიშვნელობით მარგინალური აღნიშნავს „მეორეხარისხოვანს“, რომელიც იდეოლოგიურად მიუღებელია საბჭოთა ხელისუფლებისათვის, თანამედროვე ინტერპრეტაციით ის, პირიქით, გაიაზრება როგორც საბჭოთა ეპოქაში შექმნილი ხარისხიანი ლიტერატურის ეპითეტი. ამგვარი ცვლილება ინტერპრეტაციულ სტრატეგიაში, რასაკვირველია, უკავშირდება მე-20 საუკუნის ტოტალიტარულ გამოცდილებას. სრულიად ცხადია, რომ 20-30-იან წლებში პოსტრევოლუციური განწყობილებით გაჯერებულ ქვეყანაში მარგინალურად მიიჩნეოდა **ანტისაბჭოთა დისკურსი, კერძოდ, მოდერნისტული და ავანგარდული ლიტერატურა**, რომელიც იმთავითვე კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა ახალბედა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინციპებთან;*

მაღალი მოდერნიზმი, მისთვის ნიშანდობლივი განსხვავებული ფორმებითა და შენაკადებით, სწრაფვით რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, აგრეთვე, ჭეშმარიტების ძიებისა და ინდივიდუალობის დამკვიდრების მხატვრული ტენდენციებით, მთავარ საშიშროებას წარმოადგენდა საბჭოთა დემაგოგებისათვის და გამოწვევას არც საქართველო ყოფილა. ბელა ნიფურიას სამართლიანი შენიშვნით, „იმისდა მიუხედავად, რომ ქართველი მოდერნისტების მიერ ჩატარებული მუშაობა, უპირატესად, კულტურულ-ესთეტიკურ არეალში მიმდინარეობდა, დასავლური გამოცდილების ადაპტაცია გავლენას ახდენდა სოციალურულ არეალზე“ (ნიფურია 2010: 10). მწერლობის ეს ფრთა, რომელიც უარს ამბობდა სოციალისტურ რეალიზმზე, პროგრესული დასავლური სულისკვეთებითა და მოდერნისტული ფილოსოფიით (ინტუიტივიზმი, ფროიდიზმი, პრაგმატიზმი, ნეოპოზიტივიზმი) იყო ნასაზრდოები, თუმცაღა, თითქმის ყველგან შეინიშნებოდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ტრადიციული სინთეზი

* იხ. ი. რატიანი, ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში // სჯანი 11, 2010, გვ. 49-58; ბ. ნიფურია, პოსტმოდერნიზმი // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ. 2008, გვ. 259-262.

ეროვნული ღირებულებებისა დასავლურ ტენდენციებთან: „ქვეყნის [საქართველოს – ი.რ.] განახლების იდეის“ დამკვიდრება, ანუ – სინამდვილის შეცვლის სურვილის დემონსტრირება; ნაციონალური იდენტობის ახლებური გააზრება, „რაც უკავშირდება ევროპეიზაციის პროცესის გარდაუვალობის ფონზე ნაციონალური კულტურული სახის გაცნობიერებას – ევროპული კულტურის წინაშე მტკიცე პოზიციის მოსაპოვებლად“ (წიფურია 2010: 11); მწერლობის მოქმედება „კულტურტრეგერის სტატუსით“ და სხვ.

ქართული პროზის ალტერნატიული ფრთის ლიდერის, სტალინისა და ბერიას ხელისუფლების მიერ 1937 წელს სიკვდილით დასჯილი ქართველი მწერლის, მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებაში სრულად შეიგრძნობა გემო იმ განხეთქილებისა, რომელიც არსებულ, მოცემულ სინამდვილესა და მის პიროვნულ მისწრაფებებს შორის სუფევდა. მწერლის დამოკიდებულება ქართული რეალობის მიმართ უაღრესი სკეპტიციზმითა და ნეგატიურობით იყო აღბეჭდილი. „გარყვნილებამ იმატა, – წერდა იგი, – ავაზაკობამ, ჭორმა, შიმშილმა; ძონძები ეცვათ. ყველა გამგელდა. სიტყვა, დაპირება, პატიოსნება აღარაფრად ფასობდა... საქართველო დაემგვანა მუნიან მშიერ ძაღლს, სიყვარული მოკვდა“ (წიქარიშვილი 2001: 90), „გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა – აი, ჩვენი ეპოქა“ (წიქარიშვილი 2001: 91). მომავალი ფუყე და გამოუსადეგარ ცნებად იქცა. არსებული ვითარების უკიდურესად დესტრუქციული ხასიათი მწერალს კატეგორიული შეფასებებისაკენ უბიძგებდა, ცხადი იყო, რომ თავსმოხვეული „იდეალური“ წესრიგი და რეალიზებული უტოპიური ილუზიები მონური მორჩილებისაკენ მიერეკებოდა ხალხს: „ბუნება სმენადახშული იყო, ხოლო ზეცა – ბრმა და უძირო. დარჩა მხოლოდ ირონია და მორჩილება“ (წიქარიშვილი 2001: 91). მამ სად არის გამოსავალი? გამოსავალი მხოლოდ ადამიანშია, ინდივიდუალური „მე“-ობით გაბრწყინებულ სუბიექტში, რომელიც იღვიძებს, იბრძვის და აყალიბებს საკუთარ კოსმოგონიას. ჯავახიშვილის მწერლობა რეალიზმისა და მაღალი მოდერნიზმის მიჯნაზე დგას და ითვალისწინებს არა ოდენ ქართული რეალობის ხაზგასმულად ტოტალიტარულ, ინდუსტრიალურ და პრაგმატულ არსებითობას, არამედ მის ტრაგიკულ შედეგს – პიროვნების სრულ გაუცხოებას სამყაროსთან და ლტოლვას თვითლოკალიზაციისაკენ. ამ გაზრდილი სუბიექტივიზაციისა და სამყაროს ესქატოლოგიური შემეცნების მიზეზი არის კომუნიკაციის რღვევა ადამიანსა და გარემოს შორის. ნდობას ცვლის სკეფსისი, სამყაროში ინტეგრირებულ გმირს – ავტონომიურობის ნიშნით აღბეჭდილი ნონკონფორმისტი გმირი. იკვეთება თემა საშვიში სამყაროს ჰიპერტროფირებული მოდელის წიაღში გამომწყვდეული

უარყოფილი ინდივიდისა, რომელიც ეძებს ხსნას. ამ შემთხვევაში, გადარჩენის შესაძლებლობა წარმოადგენს არა მხოლოდ იმედს, არამედ მოთხოვნილებას, გარდაუვალ აუცილებლობასაც კი, რომელიც აიძულებს ადამიანს, ჩაუღრმავდეს საკუთარ არსებობას და ფასეული საზღვრის, ამბივალენტური ლიმინალური ზონის, ურთულესი, მტკივნეული ტრანსფორმაციების მიღმა გამოიმუშაოს სხვა, ალტერნატიული რეალობა*. დასახული ამოცანების მასშტაბურობითა და სიღრმით მიხეილ ჯავახიშვილი თავისი თანამედროვე დასავლელი მოდერნისტი ავტორების ღირსეული თანამოაზრეა (ფრანც კაფკა, მიხაილ ბულგაკოვი, ვლადიმირ ნაბოკოვი და სხვ.).

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჯავახიშვილი არა არღვევს მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას და მსოფლიო ლიტერატურული თემების ნაკადს დაბეჯითებით უერთებს სუფთად ქართულ თემატიკასაც, მათ შორის, ქართველებისათვის (და არა მხოლოდ ქართველებისათვის) ესოდენ მნიშვნელოვან „კავკასიის საკითხს“. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მისი მთავარი წიგნი – რომანი „ჯაყოს ხიზნები“. რომანის ანტიგმირი, ჯაყო ჯივავილი მკვეთრად დროის სიმბოლიკის მატარებელი პერსონაჟია, ოსური ქუდით, ოსური ჩოხით, თათრული წინდებით, დაბახანური ჩუსტებით, ქართული ხმლითა და რუსული თოფით. „ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღური ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს“ (რატიანი 2010: 143). მასში ერთიანადაა აზელილი და გადაზელილი ის, რასაც ჯერ კიდევ დამოუკიდებელი ერთეულების იერსახე აქვს შენარჩუნებული მე-19 საუკუნეში: თუკი მე-19 საუკუნის ფუნდამენტური კითხვა კავკასიურ ხალხებთან მიმართებაში მათი დისჰარმონიული ან, პირიქით, ჰარმონიული არსებობის ირგვლივ ტრიალებს, საბჭოეთის პირობებში ის ყოფნა-არყოფნის პრობლემაში ტრანსფორმირდება: „ახალი დროების“ ნაშიერი ჯაყო ე.წ. „საბჭოური ინტეგრაციის“ შედეგია – ტიპიური „უგვარტომო“, ვერავინ გაიგებს, სად იწყება ქართველი და სად მთავრდება დაღესტნელი, სად იწყება ოსი და სად მთავრდება რუსი? ვის სჭირდება ამგვარი მახინჯი ინტეგრაცია, რომელიც განადგურების ტოლფასია? რასაკვირველია, კოლონიალისტს, რუსეთის იმპერიას, რომელიც ახლა საბჭოეთის გაუგებარი სიმბიოზის ნიღაბსაა ამოფარებული. ამ ფონზე ერთგვარ ნოსტალგიურ მნიშვნელობასაც კი იძენს კონსტანტინე გამსახურდიასა და ლეო ქიაჩელის შემოქმედებაში გამოკვეთილი პოზიცია კავკასიურ პრობლემასთან მიმართებაში: მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტები ხშირად საბჭოთა იდეოლოგიებისათვის თვალისასახვევი სოციალური თემებითაა

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

გადაფარული, სიღრმეში ქართველთათვის მტკვინეული კავკასიელი ხალხების იდენტობის პატივისცემისა და ურთიერთდაფასების განწყობილება იკითხება. თუმცა, ეს მხოლოდ გამონაკლისია. „ჩემი მისამართი არც სახლია და არც ქუჩა, ჩემი მისამართია საბჭოთა კავშირი!“ აი, სლოგანი, რომელიც სპობს განსხვავებებს. განა ვინმეს ეყოფა გამბედაობა, ისაუბროს კავკასიური ეთნოსის დიფერენციაციაზე, როდესაც საბჭოეთის დიქტატორული რეჟიმის სათავეში ეროვნებით ქართველი დგას?

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

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

კიდევ უფრო ქმედით როლს მოდერნიზმის ევროპული ტენდენციების საქართველოში დანერგვის საქმეში ასრულებენ ქართველი პოეტები: ქართული ლექსის რეფორმატორი და თანამედროვე ქართული პოეზიის გამორჩეული ფიგურა – გალაკტიონ ტაბიძე, ესკიპისტური ფილოსოფიით გაჯერებული ტერენტი გრანელი, აგრეთვე, ქართველი პოეტი-სიმბოლისტები – ტიცუან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ნიკოლო მინიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი და სხვ. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ 1919 წელს, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების კრებულის „არტისტული ყვავილების“ დასტამბვა. თ. დოიაშვილის აზრით, „გალაკტიონის, როგორც რეფორმატორისა და „ახალი პოეზიის“ მესაძირკვლის პოზიცია გაამყარა ეპოქალურმა ნიგნმა „არტისტული ყვავილები“ (1919), რომელიც დღემდე ეროვნული ლირიკის მწვერვალად რჩება... გასული საუკუნის 10-იან წლებში გალაკტიონის მიერ განხორციელებულმა რეფორმამ შვა თვისებრივად ახალი პოეზია და ლექსი – განახლებული ვერსიფიკაციით, მრავალხმოვანი რითმით, უნიკალური ევფონიურ-მელოდიური ორგანიზაციით და, რაც მთავარია, მანამდე არ არსებული პოეტური ენით, რომელსაც პიროვნების შინარეალობის ადეკვატური გადმოცემის უნარი ჰქონდა“ (დოიაშვილი 2009: 26). და ზოგადადაც, კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ „ქართულმა მოდერნისტულმა პოეზიამ ხელოვნების სასარგებლოდ დაძლია პოეზიისადმი უტილიტარული მიდგომა და სალექსო კულტური დონე დასავლურ სტანდარტებს შეუთანადა“ (დოიაშვილი 2009: 27). აკვირდება რა ქართული მოდერნისტული პოეზიის კიდევ ერთი ფრთის – სიმბოლისტების მოღვაწეობას, ბელა ნიფურია მართებულად შენიშნავს: ქართველმა პოეტმა-სიმბოლისტებმა, „ცისფერყანწელებმა“, მიზნად დაისახეს და განახორციელეს კიდევაც ერთი საკმაოდ ამბიციური ამოცანა: „საქართველოს, როგორც მოდერნიზმის კულტურული ცენტრის პოზიციონირება. ამით, ცხადია,

ისინი უარს აცხადებდნენ მიეღოთ საქართველოს, როგორც პერიფერიის (რუსულ იმპერიულ ცენტრთან მიმართებით), მოდელი, რაც, ცხადია, საუკუნეზე მეტხანს კოლონიზებულ ქვეყანაში მოქმედი მოდელი იყო. პაოლო იაშვილის „პირველთქმაშვიე“ გაისმის განაცხადი: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (იაშვილი 1916: 4), რაც ნიშნავს, რომ იმპერიული მოდელის სანინალმდევოდ, კულტურულ ცენტრად არ აღიარებენ სანკტ-პეტერბურგს ან მოსკოვს, ასეთად აღიარებენ ევროპულ ცენტრს, პარიზს, და ამით იცვლიან კულტურულ კონტექსტს და კოლონიალურ სტატუსს. თუმცა „უწმინდეს ქვეყანად“ – პოეზიის საკრალურ ადგილად სწორედ საქართველო ცხადდება“ (ნიფურია 2012 : 177).

ქართული მოდერნიზმი, საბჭოთა ცენზურის ბასრი ცელის მიუხედავად (ლევ ტროცკის ინიციატივა), ჯერ კიდევ ინარჩუნებს საუკუნის დასაწყისში (1905-1920 წ.წ.) ადაპტირებულ მოდერნისტულ პრინციპებს და ავლენს თანაზიარობას საერთაშორისო ლიტერატურულ პროცესთან, რომელიც, თავის მხრივ, საგრძნობლად გლობალური ხდება: მე-20 საუკუნიდან დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ურთიერთობა სცდება ოდენ „ერთმანეთის აღმოჩენის“ ფაზას და ინაცვლებს „ერთმანეთის აღიარების“ ფაზაში – ღრმავდება კულტურათაშორისი დიალოგი; მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის გაგება ფართოვდება ინდური, იაპონური, ჩინური, მოგვიანებით – აფრიკული, აფრო-ამერიკული, სამხრეთ-ამერიკული კულტურების მიმართულებით. ევროპული მოდერნიზმი უარს ამბობს ტრადიციულ კონცეპტუალურ ჩარჩოებზე, მის ნიაღში ფორმირებული სკოლები და მიმდინარეობები აშკარა კეთილგანწყობას იჩენენ აღმოსავლური კულტურისა და ლიტერატურის მიმართ: მწერლები მოგზაურობენ აღმოსავლეთის ქვეყნებში, თარგმნიან, ეცნობიან, ესესხებიან სიუჟეტებს. რაც შეეხება ევროპული ლიტერატურული ტრადიციის გამოვლინებას აღმოსავლურ კულტურულ ზონაში, ნიკოლაი კონრადის საგულისხმო დაკვირვებით, ეს პროცესი „იმ ფორმებსაც ავლენს, რომლებითაც ეს გამოჩენა ხორციელდებოდა“ (კონრადი 1972 : 320). „გამოჩენის“ მთავარ ფორმად კი კონრადი ენას მიიჩნევს: ევროპული ლიტერატურების „შეჭრა“ აღმოსავლური ლიტერატურების ზონაში ხორციელდებოდა აღმოსავლელი ავტორების მიერ ცალკეული ევროპული ენებისა და ლიტერატურების ზედმიწევნითი ცოდნის ხარჯზე (ჰასეგავა ფთაბათეი, ცუბოუტი შოო, მირზა მალკოლმი, ზეინ ალ-აბედინი და სხვ.). აღმოსავლური კულტურა და მწერლობა ყურადღებით უსმენს დასავლურს: იხსენებს რა „ოთხ მარტოსულ სტამბოლელ მწერალს“ (თანფინარს, იაჰია ქემალს, აბდულჰაქ შინას ჰისარს და რეშათ ექრემ ქოჩუს),

ორჰან ფამუქი წერს: „თავის დროზე ყველა ეს მწერალი დაბრმავებული იყო დასავლური, ძირითადად, ფრანგული ლიტერატურით და დასავლური ხელოვნებით... ფრანგული ლიტერატურით და მთლიანად დასავლური ხელოვნებით გატაცების შედეგად ამ მწერლებმა დასავლური მანერით წერა დაიწყეს და უკან დასახევი გზა აღარ დაიტოვეს... ფრანგულმა ლიტერატურამ მათ არა მარტო თანამედროვე შეხედულებები, არამედ უტყუარობის, თვითმყოფადობისა და სინამდვილისა-კენ სწრაფვა შთააგონა“ (ფამუქი 2012, 2013: 168-169). ცხადია, ფამუქი აქვე არაერთგზის მიუთითებს პრობლემებზე, რომლებიც აღმოსავლელი ავტორების მიერ მაღარმეს, ვერლენის, გოტიეს, ჟიდის, პრუსტის და, მაშასადამე, დასავლური ლიტერატურული კანონის მიღებას მოსდევდა და განსაკუთრებით მწვავედ მიიჩნევს „განხეთქილებას“, რომელიც არსებობდა წერის დასავლურ მანერასა და „ორიგინალურ“ აღმოსავლელ მწერლად დარჩენის რეალობას შორის, მაგრამ ფაქტი ჯიუტია: ორი სამყარო ერთმანეთს უახლოვდებოდა. ამ ფონზე ზედმინევნით კარგად რეალიზდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ორგანული ტოლერანტულობა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურის მიმართ. უკვე დაძლეული კულტურული გამოცდილებიდან გამომდინარე, ქართველი ავტორებისთვის სირთულეს არ წარმოადგენდა წარსულის პრაქტიკასთან დაბრუნება (მე-16-მე-18 საუკუნეები). ამის ერთ-ერთ დადასტურებას წარმოადგენს ტიცციან ტაბიძის ცნობილი ფრაზა, რომელიც ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთ სლოგანად იქცა: „ჰაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში // ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს“ (ტაბიძე 2007: 63). თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰაფიზი XIV საუკუნის ირანელი პოეტი, პრუდომი – მე-19 საუკუნის ფრანგი პოეტი – „პარნასელი“, ბესიკი – მე-18 საუკუნის ქართველი პოეტი, განთქმული აღმოსავლური სალექსო ფორმისადმი მისი სიმპატიით, ხოლო ბოდღერი – თვალსაჩინო ფრანგი პოეტი, სიმბოლისტი, მოდერნისტი, ტიცციან ტაბიძის ფრაზის ინტერპრეტაცია, რომელიც გაჟღენთილია გოეთეს „აღმოსავლურ-დასავლური დივანის“ სულისკვეთებით, დიდ სირთულეს აღარ წარმოადგენს. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შეხვედრა საკმაოდ მძლავრად რეფლექსირდება იოსებ გრიშაშვილის

პოეზიაშიც: გრიშაშვილისეული ქალაქური ტექსტი აშკარად განიცდის აღმოსავლური სალექსო ფორმის ზეგავლენას და ამ თვალსაზრისით ახდენს ქართული რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი ქალაქური ტექსტის რეკონსტრუქციას. ქართული კულტურისა და ლიტერატურისათვის არ იყო ძნელი ჩაბრუნება ორიენტალურ სუნთქვაში.

ასე თუ ისე, ქართული მოდერნიზმი თავისი სიღრმით, სუბიექტი-ვიზმით, სააზროვნო და სტილური საზღვრების გახსნილობით სერი-ოზულ საშიშროებას წარმოადგენს საბჭოთა იდეოლოგიური სისტემა-სათვის. მიუხედავად მისი გარიყვისა საბჭოთა იდეოლოგიების მიერ, უგულვებელყოფისა და უარყოფისაც კი, მე-20 საუკუნის თითქმის 20-იანი წლების ბოლომდე, ქართული მოდერნიზმი რჩება მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების წიაღში და შეიგრძნობს მის მაჯისცემას.

არანაკლები საფრთხე შეუქმნა საბჭოთა კულტურ-პოლიტიკას ავანგარდმა. მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდმა უარი თქვა მაღალი მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივ „სულიერ პრობლემათა, ექსის-ტენ-ციურ მიმართებათა მთელ სისტემაზე“ (წიფურია 2008: 262), ის აქტი-ურად რეალიზდა გამომსახველობითი ფორმების ექსპერიმენტულ მო-დელებში. ქართული ავანგარდი, წარმოდგენილი უაღრესად ნიჭიერი და საინტერესო ავტორებით (სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია და სხვ.), მხატვრულ-ესთეტიკურ ნათესაობას ამჟღავნებდა ავანგარდის დასავლურ მოდელებს და, ამავედროს, თანაუგრძნობდა რუსულ ავან-გარდს (მაგალითად, იზიარებდა ზაუშური ენის კონცეფციას). ცხადია, ავანგარდის როგორც ქართული, ისე რუსული მოდელები გენერირე-ბული იყო ევროპული ავანგარდის წიაღში, თუმცაღა არცთუ უმნიშ-ვნელო როლს თამაშობდა ტერიტორიული სიახლოვე და მწერლებს შორის გააქტიურებული პირადი კონტაქტები*. ქართული ავანგარდი, მსგავსად ევროპული ავანგარდისა, წარმოადგენდა მხატვრულ რეაქ-ციას ჩიხში მოქცეულ კულტურულ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ პროცესებზე; ის თავყვანს სცემდა ურბანიზაციას, ინდუსტრიულ პროგ-რესს და მატერიალურ ღირებულებებს, ნერგავდა აგრესიასა და ნგრე-ვის ენერგიას – ომს კაცობრიობის ერთადერთ ჰიგიენად აცხადებდა (მარინეტი). ლიტერატურის „ჩაფიქრებული განრიდება, ექსტაზი და ძილი“ ჩაანაცვლა „დინამიკამ“, „შეტევითმა მოძრაობამ“, „ქრონიკულ-მა უძილობამ“ და „სახიფათო ნახტომმა“. „პოლიტიკური და არტისტუ-ლი რადიკალიზმის ალიანსი“ (პოჯიოლი 2011: 11), დამახასიათებელი ევროპული ავანგარდისთვის, გასცდა ევროპის საზღვრებს და მყისი-ერად მოედო ჩრდილოეთ და სამხრეთ ამერიკას, იაპონიას. ავანგარდმა კიდევ ერთხელ მძლავრად აგრძნობინა ქართულ მწერლობას საერთა-შორისო ლიტერატურულ მოძრაობასთან თანაზიარობის გემო, ესოდენ განსხვავებული უკვე მზარდი, საბჭოური იდეოლოგიის სტანდარტებში ჩაკეტილი სოციალისტური რეალიზმის მომყავო გემოსგან.

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

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

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

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

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

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

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

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

მწერლები მიდიოდნენ მსხვერპლზე, ვინაიდან მიაჩნდათ, რომ ყველა სხვა გზა ან კომპრომისი იყო, რომელსაც ისინი ვერ დაუშვებდნენ, ან არსებობის გახანგრძლივების გაუმართავი მექანიზმი. შედეგად, მონური საზოგადოების „იდეალური ტიპის“ წინააღმდეგ ამბოხებული

არაერთი ქართველი შემოქმედი შეგნებულად შეგებებიდა დახვრეტას (მიხეილ ჯავახიშვილი, ტიციან ტაბიძე, კოტე ხიმშიაშვილი), დაპატიმრებას (ნიკო სამადაშვილი), ემიგრაციას (გრიგოლ რობაქიძე), ანაც – თვითმკვლელობას (პაოლო იაშვილი). პრობლემის „გადაჭრის“ ყველა ეს ფორმა შინაარსობრივად იდენტური იყო, განსხვავებას მხოლოდ განხორციელების სტრატეგია ქმნიდა. მწერალი თავად იყო ტრაგიკული პერსონაჟი, რომელიც მსხვერპლად ეწირებოდა საკუთარ პრინციპებს.

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

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

მაგრამ... ეს არ იყო ბუნებრივი მდგომარეობა ქართული ლიტერატურისთვის, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მსოფლიო ლიტერატურული რუკის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენდა!** საჭირო რეაქციამაც არ დაახანა: საზოგადოებამ იწყო გამოსვლა **პოსტრევოლუციური შოკიდან**, ანუ იწყო იძულებითი ადაპტაცია კონტექსტთან, მწერლებმა კი „ისწავლეს“ ირიბი გზებით სარგებლობა: ტოტალიტარული პოლიტიკური მმართველობა გარდაუვალ ისტორიულ რეალობად შეფასდა, ხოლო მისგან თავის დაღწევა – ხანგრძლივ პოლიტიკურ პროცესად, რომელსაც „შემოვლითი გზებით“ უნდა დაპირისპირებოდა მწერლობა. ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსის ეს მოდელი **ნიღბის ეფექტი** მუშაობდა და კონცეპტუალურად შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „ირიბად ნასროლი ქვების“ სტრატეგია; მწერლები იბრძვიან მათ ხელთ არსებული ყველა იარაღით – ალეგორიით, სატირით, ირონიით, აბსურდით; იბრძვიან საკუთარ ტერიტორიაზე და მის გარეთ – ემიგრაციაში, ღიად და იატაკქვეშეთში. ყველა გზა ეფექტურია მიზ-

* მე-20 საუკუნის ქართული კრიტიკის ისტორია ცალკე კვლევის თემაა და მისი ამომწურავი ანალიზი ამ ეტაპზე არ შეადგენს ჩვენს ამოცანას.

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

ნის მისალწევად, თუმცა ასეთ შემთხვევაში მწერალი თავად აღარ არის ტრაგედიის პერსონაჟი, არამედ მხოლოდ ტრაგიკოსია, რომელიც ცდილობს, მითისქმნადობის მძაფრი პროცესით ჩაანაცვლოს რეალობა.

დამოწმებანი:

დოიაშვილი 2009: დოიაშვილი თ. „თვალსაზრისი“. კრიტიკა. № 4, 2009.

იაშვილი 1916: იაშვილი პ. *პირველთქმა. მანიფესტი*. ჟ. „ცისფერი ყანები“, №1, ქუთაისი, 1916.

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

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

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

ტაბიძე 2007: ტაბიძე ტ. „L'art Poétique“. ნგ-ში: *ცისფერყანწელები*. 100 ლექსი. თბილისი: „ინტელექტი“, 2007.

ფამუქი 2012, 2013: ფამუქი ო. *სტამბოლი. მოგონებები და ქალაქი*. თბილისი: „დიოგენე“, 2012-2013.

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

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

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

წიფურია 2012: წიფურია ბ. „ცისფერი ყანები“ და ავანგარდი“. *ლექსმცოდნეობა*. IV. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

წიქარიშვილი 2001: წიქარიშვილი ლ. სინმიდეთა დესაკრალიზება, როგორც განსახილველის ერთ-ერთი ასპექტი მიხ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით. კრ-ში: *ლიტერატურული მედიტაციების სამყაროში*. თბილისი: 2001.

ევროპელი მოდერნისტების შემოქმედების გაშუქება ქართულ კრიტიკაში (1910-30-იანი წლები)

ყოველი წინამავალი მიმართულება ლიტერატურაში საკუთარ თავს განსაზღვრავდა კლასიკურ ტრადიციასთან მიმართებაში: მაგალითად, კლასიციზმები თავისი მხატვრული შემოქმედების მოდელად ანტიკურობას აცხადებდნენ, რომანტიკოსები შუა საუკუნეთა ლიტერატურას ანიჭებდნენ უპირატესობას და სწორედ იმიტომ ეწოდება დღეს მოდერნიზმადელ ყველა კულტურულ ეპოქას უფრო ხშირად „კლასიკური“, რომ ისინი ევროპული აზროვნების მემკვიდრეობის კალაპოტში ვითარდებოდნენ. არსებობს მოსაზრება, რომ მოდერნიზმი პირველი კულტურული და ლიტერატურული ეპოქაა, რომელმაც ბოლო მოუღო ამ მემკვიდრეობითობას და „მარადიულ“ შეკითხვებზე ახალი პასუხები გასცა. ინგლისელი პოეტი სტეფან სპენდერი 1930 წელს წერდა: „ვფიქრობ, რომ მოდერნისტები შეგნებულად მიისწავიან იქით, რომ სრულიად ახალი ლიტერატურა შექმნან. ეს მათი იმ განცდის შედეგია, რომ ჩვენი ეპოქა მრავალი თვალსაზრისით უპრეცედენტოა და ძველი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნებისმიერ პირობითობათა მიღმა დგას“.

პირველ მოდერნისტთა თაობა მძაფრად გრძნობდა რეალისტური თხრობის ფორმის ამონურვასა და მის ესთეტიკურ „მოქანცულობას“. მოდერნისტებისთვის ცნება „რეალიზმი“ ნიშნავდა სამყაროს დამოუკიდებელი შეცნობის ძალისხმევას არქონას, ზედაპირულობას. მოდერნისტებისთვის ყველაზე მაღლა სამყაროს ინდივიდუალური ხედვის ღირებულებაა: მათ მიერ შექმნილი მხატვრული სამყაროები უნიკალურია იმით, თუ როგორ არ ჰგვანან ისინი ერთმანეთს, ყოველი მათგანი კაშკაშა ინდივიდუალობით არის აღბეჭდილი. მოდერნისტებს იმ ეპოქაში ხვდათ წილად ცხოვრება, როდესაც ტრადიციული ჰუმანისტური კულტურის ღირებულებები დაემხო – „თავისუფლებას“ ძალიან განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდა როგორც დასავლეთის დემოკრატიებში, ისე ტოტალიტარულ სახელმწიფოებში; პირველი მსოფლიო ომის სისხლიანმა სასაკლამო მთელი ტრაგიზმით აჩვენა ადამიანის სიცოცხლის ფასი თანამედროვე სამყაროსთვის. ჰუმანისტური დამოკიდებულება, რომელიც ტკივილის მიყენების, ფიზიკური და სულიერი ტანჯვის აკრძალვაში მდგომარეობდა, შეცვალა მასობრივი დახვრეტებისა და საკონცენტრაციო ბანაკების პრაქტიკამ. სა-

გულისხმობს, რომ ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი მოდერნიზმს განსაზღვრავს, როგორც დეჰუმანიზებული ეპოქის ხელოვნებას. მართლაც, ჰუმანისტური ღირებულებებისადმი დამოკიდებულება მოდერნიზმში არაერთმნიშვნელოვანია, მაგრამ სამყარო მოდერნისტებთან დაუნდობელი და ცივია. ჯ. კონრადისეული მეტაფორით მოდერნისტული ნაწარმოების გმირი თითქოს ღამის გასათევად სამყაროს დასალიერში არსებულ სიმყუდროვეს მოკლებულ სასტუმროში გაჩერდა, რომლის პატრონიც საეჭვო ადამიანია, გაქუცულ ოთახს კი ანათებს ნათურა აბაჟურის გარეშე.

ადამიანის არსებობას მოდერნისტები იაზრებენ როგორც ხანმოკლე წამს, სუბიექტი შეიძლება გრძნობდეს ან ვერ გრძნობდეს ტრაგიზმს, ჩვენი აბსურდული სამყაროს წარმავლობას, ხელოვანის დანიშნულება კი იმაში მდგომარეობს, რომ უჩვენოს ის საშინელებანი, სიდიადე თუ სიღამაზე, რომელიც მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც არის ამქვეყნიურ ცხოვრებაში. სოციალური პრობლემატიკა, რომელიც ასეთ მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა XIX საუკუნის რეალიზმში, მოდერნიზმში მხოლოდ გაკვრითაა მოცემული, როგორც პიროვნების მთლიანი პორტრეტის ნაწილი. მოდერნისტებისთვის ინტერესის მთავარი სფერო ადამიანში ცნობიერისა და გაუცნობიერებლის ურთიერთკავშირი, მისი აღქმის მექანიზმებია. მოდერნისტული გმირი – ნებისმიერი და ყოველი ადამიანია. მოდერნისტებმა ადამიანის იმ სულიერი განცდების აღწერაც ისწავლეს, რომლებსაც ლიტერატურა ადრე ვერ ამჩნევდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ მაგალითად რუსეთში ყველაზე მნიშვნელოვანი მოდერნისტული მიმდინარეობა სიმბოლიზმია, მისი ფილოსოფია და ესთეტიკა ყალიბდებოდა სხვადასხვა სწავლებათა გავლენით, მოყოლებული პლატონიდან თანამედროვე ფილოზოფიური სისტემების ჩათვლით (ვ. სოლოვიოვი, ფ. ნიცშე, ა. ბერგსონი). ხელოვნებაში სამყაროს შეცნობის იდეას სიმბოლისტები უპირისპირებდნენ სამყაროს კონსტრუირებას შემოქმედების პროცესში. სიმბოლისტების გაგებით შემოქმედება არის იდუმალი ნიშნების ქვეცნობიერ-ინტუიციური ქვრეტა, რაც მხოლოდ მხატვარ-ხელოვანს ხელუნიფება, გარდა ამისა, შეუძლებელია დანახულ იდუმალებათა რაციონალურად გადმოცემა. ვიარესლავ ივანოვის, სიმბოლიზმის თეორეტიკოსის სიტყვებით პოეზია წარმოადგენს „გამოუთქმელის იდუმალ დამწერლობას“. ხელოვანი არა მხოლოდ განსაკუთრებით მგრძნობიარე უნდა იყოს, არამედ იგი უაღესად დახვეწილად უნდა გრძნობდეს და ფლობდეს მინიმუმების ხელოვნებას, რადგანაც პოეტური სიტყვის ღირებულება მის გამოუთქმელობაში, ბოლომდე უთქმელობაში მდგომარეობს, ამი-

ტომაც, იდუმალი აზრების გადმოცემის მთავარ საშუალებად სიმბოლო იქცა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ახალი მიმდინარეობის ესთეტიკასა და პოეტურ პრაქტიკაში მუსიკის კატეგორია მეორეა მნიშვნელობით. ამ ცნებას სიმბოლისტები იყენებდნენ ორი ასპექტით: ზოგადმსოფლმხედველობით და ტექნიკურით. პირველი, ზოგადფილოსოფიური მნიშვნელობით მუსიკა მათთვის არა მხოლოდ რითმულად ორგანიზებული თანამიმდევრობაა, არამედ მეტაფიზიკური ენერგია, ყოველი შემოქმედების საფუძველთა საფუძველი. ტექნიკური თვალსაზრისით კი მუსიკა მნიშვნელოვანია სიმბოლისტებისთვის როგორც ლექსის ბგერითი და რითმული შეხამებებით გამსჭვალული ფაქტურა, ანუ როგორც მუსიკალური კომპოზიციური პრინციპების გამოყენება პოეზიაში. სიმბოლისტების ლექსები ზოგჯერ აგებულია როგორც სიტყვიერ-მუსიკალური თანაჟღერადობის ნაკადი. სიმბოლისტები ცდილობდნენ შეექმნათ კულტურის ახალი ფილოსოფია, ცდილობდნენ ღირებულებათა გადაფასების მტანჯველი პერიოდის გავლის შემდეგ გამოემუშავებინათ ახალი უნივერსალური მსოფლმხედველობა. ინდივიდუალიზმის და სუბიექტივიზმის უკიდურესობათა დაძლევით სიმბოლისტებმა შეძლეს ახალი საუკუნის გარიჟრაჟზე ახლებურად დაეყენებინათ საკითხი ხელოვანის საზოგადოებრივი როლის შესახებ, მათ დაიწყეს მოძრაობა ხელოვნებაში ისეთი ფორმების შესაქმნელად, რომელთა განცდაც ისევ შეძლებდა ადამიანების გაერთიანებას. სიმბოლიზმმა, ელიტარულობისა და ფორმალიზმის გარეგნულ გამოვლინებებთან ერთად პრაქტიკაში შეძლო მხატვრულ ფორმასთან მუშაობა დაეტვირთა ახალი შინაარსით და, რაც მთავარია, ხელოვნება უფრო პირადული, პერსონალური გაეხადა.

* * *

XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში ქართველი მოდერნისტების ტექსტები ისევე როგორც ცნობები ევროპელი მოდერნისტების და მათი შემოქმედების შესახებ და მათი თხზულებების თარგმანები ჟურნალ-გაზეთებში იბეჭდებოდა, მაგრამ პრესის დაბალი პერიოდულობის გამო ზოგიერთი გამოცემა ერთი-ორი ნომრის შემდეგ წყვეტდა არსებობას და ამას სისტემატიური ხასიათი არ ჰქონდა, პრობლემას წარმოადგენდა პერიოდული გამოცემების მცირე ტირაჟებიც. პარალელისთვის საინტერესოა მოდერნისტული პრესის მდგომარეობა მრავალმილიონიან რუსეთში, სადაც იმ დროს ტრადიციული რეალისტური მიმართულებების გვერდზე გამოჩნდნენ „ახალი“ ხელოვნების წარმომადგენლები, რომლებიც ცდილობდნენ რუსული საზოგადოებისთვის გაეცნოთ ახალი მიმდინარეობის ფილოსოფიური და ესთეტი-

კური პრინციპები და ამ შემოქმედების ნიმუშები, მაგრამ ყოველივე ეს მხოლოდ დაინტერესებულ პირთა მცირე წრისთვის იყო ცნობილი და არც ცნობილი კრიტიკოსები და ჟურნალისტები და არც მეტ-ნაკლებად მკითხველთა ფართო საზოგადოება „ახალ“ ხელოვნებას თითქმის ათი წლის განმავლობაში არ ცნობდა.

ქართველმა მოდერნისტებმა იგრძნეს იმის აუცილებლობა, რომ სრულად და დაწვრილებით განემარტათ ახალი მხატვრული სკოლების თავისებურება, მათ მიერ გამოცემული პერიოდული გამოცემები ახლის დეკლარირებასა და როგორც ევროპული, ისე ქართული მოდერნისტული ტექტიების ნიმუშების ჩვენებას მოიცავდა.

რა მოდერნისტული პრესა გამოიცემოდა 1910-იან-1930-იანი წლების საქართველოში? პირველ რიგში ეს იყო ალმანახი „ცისფერი ყანწები“, რომელიც 1916 წელს გამოვიდა, მაგრამ მიუხედავად მოპოვებული დიდი პოპულარობისა, მხოლოდ ორი ნომრის გამოცმა მოხერხდა. „მეამბოხე ნიამორები“ ცისფერყანწელთა კიდევ ერთი ალმანახია, რომელიც 1919-1924 წლებში ჯერ ქუთაისში, ხოლო შემდეგ თბილისში გამოიცემოდა. ცისფერყანწელებისავე იყო ალმანახი „შვილდოსანი“, რომელიც 1920 წელს გამოიცა და სამი ნომერი გამოვიდა. „ლაშარი“ ასევე ცისფერყანწელთა გაზეთი იყო, მისი ერთადერთი ნომერი 1923 წელს გამოვიდა. გაზეთ „ბარრიკადს“ გამოსცემდა ტიციან ტაბიძე, საგულისხმოა, რომ ამავე სახელწოდების გაზეთს 1884 წელს, საფრანგეთის რევოლუციის დროს გამოსცემდა შარლ ბოდლერი; 1919 წელს გამოიცა ჟურნალი „შვიდი მნათობი“, რომლის გამოცემის ინიციატორები და მთავარი ავტორები იყვნენ ძმები – მხატვარი დავით კაკაბაძე და ისტორიკოსი სარგის კაკაბაძე და მათი ბიძაშვილი, დრამატურგი, პოლიკარპე კაკაბაძე. „შვიდი მნათობი“ ჩაფიქრებული იყო, როგორც ფართო პროფილის ჟურნალი, რომელშიც ნამყვანი როლი კულტურას ეკუთვნოდა; ჟურნალ „თოლაბულისის სარტყელის“ სამი ნომერი 1919 წელს გამოვიდა, მასში იბეჭდებოდნენ ცისფერყანწელები და პოეტები, რომლებიც სიმბოლიზმის ესთეტიკას იზიარებდნენ. 1919 წელს გამოვიდა ჟურნალ „კრონოსის სარკის“ ორი ნომერი, მას „ცისფერყანწელთა მიმდევარი ახალგაზრდა პოეტები – ტერენტი გრანელი და დემნა შენგელაია გამოსცემდნენ. 1918 და 1920 წლებში გამოიცა ჟურნალ „აისის“ ორი ნომერი, მასში ძირითადად ცისფერყანწელები იბეჭდებოდნენ. ამ პერიოდის სხვა მნიშვნელოვანი გამოცემებია: კრებული „ლეილა“ (1917, 1920, 1924), რედაქტორი იოსებ გრიშაშვილის; ჟურნალი „პრომეთე“ (1918), გამოვიდა მისი მხოლოდ სამი ნომერი, ჟურნალის ინტერესების ცენტრში კულტურის პრობლემები იყო; „ლიგეია“ (1918), ესერული გაზეთების – „რევოლუციური ნობათის“ და „შრომის“ ლიტე-

რატურული დამატება; ჟურნალი „ხომალდი“ (1921-1922), რედაქტორი სანდრო აბაშელი; ჟურნალი „ლომისი“ (1922); გაზეთი „ბახტრიონი“ (1922-1923) რედაქტორი გიორგი ლეონიძე; სრულიად საქართველოს ახალი მწერალთა კავშირის ყოველკვირეული ორგანოს გაზეთი „რუბიკონი“ (1923); ჟურნალი „ილიონი“ (1922-1923); „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“ (1922-1923); ჟურნალი „კავკასიონი“ (1924) და „ახალი კავკასიონი“ (1925) – ორივე მათგანს სცემდა საქართველოს მწერალთა კავშირი. 1924 წელს დაარსდა ჟურნალი „მნათობი“. აქ ჩვენ წარმოვადგინეთ მოკლე მიმოხილვა იმ პერიოდულ გამოცემათა შესახებ, რომლებიც იმ დროს საქართველოში არსებობდა. ახლა კი საინტერესოა, რა ასახვა ჰპოვა ევროპულმა მოდერნიზმმა ქართულ კრიტიკაში, როგორ რეაგირებდა ქართული საზოგადოება ამ ლიტერატურულ სიახლეზე, რას აქცევდა ყურადღებას, რა ინვევდა მასში ინტერესს.

ამ თვალსაზრისით უაღრესად ნიშანდობლივი და მეტყველია გრიგოლ რობაქიძის სიტყვები ესსედან „ქართული მოდერნიზმი“, რომელიც წერს: „1915 წლის დასაწყისში ახალი მხატვრული სიტყვის ქადაგებამ ქუთაისის თავზე გადამფრენ ფრინველთა სიმღერასავით გადაიქროლა. ქუთაისი შეშფოთდა. ... ახალგაზრდები, რომელთაც თავიანთი ახალი სიმღერით ქუთაისის ქუჩების უდარდელი მყუდროება დაარღვიეს, იყვნენ დამწყები პოეტები: პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, ლელი ჯაფარიძე. ცხოვრების განცდის მოდერნისტული სტილი მხატვრული სიტყვის მწყობრ განსახიერებაში. – აი, რა იყო მათი აღქმის სჯულის კანონი. და ქუთაისის დუქნები უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გარდაიქმნა, სადაც ხრინწიანი ორლანისა და აუცილებელი „მრავალჟამიერის“ გვერდით მოისმა ძვირფასი სახელები: ედგარ პოე და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და შტეფან მალარმე, ხოზე მარია ერედია და ემილ ვერჰარნი, კონსტანტინე ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და ვი-აჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი და ალექსანდრე ბლოკი და სხვ.“ (რობაქიძე 2013: 252). ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფორმალური ელემენტი, რაც ქართველი მოდერნისტების საკუთარი თავის ევროპული მოდერნიზმის ნაწილად მოაზრების ნიშანი უნდა იყოს, ფიქრობთ, არის სახელების ტრანსფორმაცია: ტიტეს ტრანსფორმირება ხდება ტიციანად, პავლესი – პაოლოდ, ვალერიან გაფრინდაშვილსაც უცდია თავისი სახელის „ვალედ“ გადაკეთება. თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მოდერნისტები სახელებს, კარგად ჩანს ვალერიან გაფრინდაშვილის ესსეში „სახელების მაგია“, სადაც იგი წერს: „სახელი, როგორც საოცნებო მირაჟი, პირველად აღმოაჩინეს პარნასელებმა (ტეოფილ გოტიე).

პარნასელებს შეჰყავთ ისტორია ლირიკის სასუფეველში და დღეს ლირიკა ქანაობს სახელების საქანელაზედ ... არის მომენტი, როდესაც სახელი, როგორც კათაკმეველი, პოეზიის გარეშე სდგას, მაგრამ ცის თალი გაიხსნება და სახელი ამაღლდება თავის ტახტზე, მე ვლაპარაკობ კეთილშობილ სახელებზე, რომელთა ნიშნის ქვეშ მიდის დღეს პოეზია ... როცა პოეტი კვდება, მისი სახელი ვარსკვლავად მიჰყვება მის კუბოს და შემდეგ იწყებს ხეტიალს მსოფლიოში. პოეზიის ცაზედ ბევრი ვარსკვლავებია: ჩატერტონი, მარლო, ვიონი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 529-530).

საინტერესოა, რომელი ევროპელი მოდერნისტების შემოქმედება აისახა ქართულ კრიტიკაში, ვინ შეიყვარა განსაკუთრებით ქართულმა საზოგადოებამ. ამ პერიოდის ქართული პერიოდიკის შესწავლამ გამოკვეთა სახელები, რომლებიც ორიენტირს წარმოადგენდნენ ახლად ფეხადგმული ქართული მოდერნიზმისთვის. ამ მხრივ, ცხადია, მნიშვნელოვანია თარგმანები, რაც უფრო სრულს ხდის ამ სურათს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ერთგვარ ხიდს მოდერნიზმამდე ევროპელი რომანტიკოსების შემოქმედება წარმოადგენს და ამიტომ მოდერნისტების შემოქმედების შესახებ ესსეებისა თუ მათი შემოქმედების თარგმანების გვერდიგვერდ ვხვდებით რომანტიკოსების სახელებსაც. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტები, რომლებიც ევროპულ მოდერნიზმსა თუ მოდერნისტებს ეხებათ, ესსეების ფორმითაა შესრულებული და ესეც მნიშვნელოვანი ფაქტორია, ვინაიდან, ესსეისტური ლიტერატურა ქვეყნის კულტურული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე იჩენს თავს იქ, სადაც ერთი მხრივ, არსებობს მეცნიერული კვლევის ტრადიცია, მეორე მხრივ კი მხატვრულ-ლიტერატურული ტრადიცია. მხოლოდ ამ ტრადიციათა პარალელურად შეიძლება ესსეისტური თხზულებები გაჩნდეს, ვინაიდან ესსე უთუოდ გულისხმობს მეცნიერებისა და ლიტერატურის განვითარების განსაზღვრულ დონეს (ხელაია 1987: 333); გარდა ამისა, ამ ესსეებს საგანმანათლებლო და პოპულარიზაციის მნიშვნელობა ჰქონდა, მკითხველი სწორედ მათი გაცნობით იღებდა ინფორმაციას მოდერნისტული ლიტერატურის შესახებ.

ამ პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი პოეტი სტეფან მალარმეა (1842-1898 წწ. – ფრანგი პოეტი, სიმბოლიზმის მამამთავარი და ესსეისტი), რომელსაც ჟურნალში „მეოცნებე ნიამორები“ 1919 წელს ვალერიან გაფრინდაშვილმა მიუძღვნა ესსე სათაურით „სტეფან მალარმე“ (გაფრინდაშვილი 1990: 422-479). ვ. გაფრინდაშვილი წერს, რომ მალარმეს პოეზია ესმოდა, როგორც სიზმარი და ნიშანთა სიმფონია, ვაგნერის ძლიერი გავლენით ლექსს კამერულ მუსიკად მიიჩნევდა და ქედს იხრიდა მხატვრული ნაწარმოების ვაგნერისეული გაგების ნინაშე,

რაც ხელოვნების ყველა სახეობის სინთეზში მდგომარეობდა. ვალერიან გაფრინდაშვილის ესეე „სტეფან მალარმე“ წარმოადგენს პოეტის ბიოგრაფიის ცალკეული მომენტების და მისი შემოქმედების ზოგიერთ თავისებურებებს გადმოცემას, რაც ესესე ავტორის აღტაცების ემოციებითაა გაჯერებული. ვ. გაფრინდაშვილი აღნიშნავს, რომ მალარმე არასოდეს ყოფილა პოპულარული, როგორც მწერალი და არც დიდი აუდიტორია ჰყოლია, მაგრამ დიდი იყო მისი გავლენა პოეტებზე: „ვერლენთან ერთად მალარმე იყო მამამთავარი ახალი შკოლის ფრანგულ ლიტერატურაში – სიმვოლური შკოლის“. ... „მისმა მრავალმა საუბარმა პოეტებთან, არა ნაკლებ, ვიდრე მისმა ნაწერებმა, შექმნა ის ნიადაგი, რომელზედაც აყვავდნენ შხამიანი ყვავილები ახალი ხელოვნებისა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 472-473). გაფრინდაშვილისთვის მალარმეს ბიოგრაფია ზღაპრულია, იგი ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რომ მალარმეს პოეზიაში დიდი ადგილი უკავია ოთახს, „მაგრამ ეს ოთახი დამშვენებულია მოროს იროდიადათი და იაპონიის ეკზოტიკური ვაზებით. ბუხარი მის ცხოვრებაში იყო მომხიბლავი დეტალი, როგორც ყალიონი; წიგნი კი იყო უკანასკნელი ასრულება მისი ოცნებისა. ეს ხომ მან სთქვა, რომ სამყარო გაჩენილია იმიტომ, რომ დაინეროს ერთი შესანიშნავი და ღირსეული წიგნი, რომელსაც ის წერდა მთელი თავისი სიცოცხლე“ (გაფრინდაშვილი 1990: 473) ... მალარმეს ყურადღებას არ იპყრობდა პოლიტიკა, და როდესაც მას სთხოვეს გამოეთქვა თავისი აზრი ფრანგების და გერმანელების დაახლოებაზე, რომელიც მაშინ უნდა მომხდარიყო, მალარმემ თქვა: „ჩემთვის საკმარისია ის, რომ ბოდლერი ითარგმნება გერმანულ ენაზე და ვაგნერს ტაშს უკრავენ პარიზში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 474).

ესესე მეორე ნაწილს ვ. გაფრინდაშვილი იწყებს მალარმეს პოეზიის დახასიეთებით, ხაზს უსვამს მის სიყვარულს ლათინური დეკადანსის პოეტებისადმი, რომელთაც, როგორც თავად ამბობს „ენათესავე ბოდნენ მას ფორმის და შთაბეჭდილებათა შემოდგომის კულტით. დაისი და შემოდგომა – აი, ორი მომენტი, რომელნიც დიდ ხანს შეადგენდნენ მალარმეს იდეალს“ (გაფრინდაშვილი 1990: 474). იგი ყურადღებას აქცევს ფერების მნიშვნელობას მალარმესთვის და შენიშნავს, რომ თავდაპირველი გატაცება „დილის და შუადღის ვარდისფერი ბრწყინვალეობა“ უარყო (იქვე), რადგან „ის მიიზიდა თეთრმა ფერმა, რომელშიც უფრო ნათლად აისახა მისი დენდიზმი, მისი ამპარტავანი სევდა“ (იქვე). როგორც თავად ვ. გაფრინდაშვილი აღნიშნავს, განსაკუთრებით ძვირფასი ის ლექსებია, „რომელნიც არ არიან მისანვდომი ვულგარული გაგებისთვის და ინვევენ შიშს როგორც უტხო იეროგლიფები“. მალარმეს პოეზიის ზოგადი ანალიზი, რომელსაც თავის ესესეში

გეთავაზობს ავტორი, შემდეგია: „მისი ლექსები – ხშირად მოკლებულნი მძიმეებს და წერტილებს, თითქოს არიან ფრაგმენტები, თითქოს ჩვენს წინ იშლებიან შეწყვეტილ ორგანოთა და განთიადთა ოაზებში. მე აღვნიშნავ მაღარმეს პოეზიაში თეთრი ფერის უპირატესობას“ და პარალელს ავლებს თეოფილ გოტიესთან (1811-1872 წწ. – რომანტიკული სკოლის პოეტი და კრიტიკოსი): „გავიხენოთ თეოფილ გოტიეს ლექსი – „სიმფონია ღია ფერის“. მაგრამ გოტიეს პოეზიაში, თუმცა ის პარნასელია, ეს ფერი არ არის გავრცელებული მთელ მის ლირიკაზე, მაღარმეს შემოქმედება კი არის დაბურვილი ამ ფერით, როგორც უნაზესი პუდრით“ (გაფრინდაშვილი 1990: 474-475). გარდა ამისა, მაღარმეს პოეზიას იგი ახასიათებს, როგორც „ქანდაკებრივს“ და აღნიშნავს იმასაც, რომ მისი ფავნი პლასტიკურ ხელოვნებაში, ბალეტშიც იქნა განხორციელებული და აქაც აღნიშნავს, რომ ეს სახე მეხსიერებაში რჩება როგორც „უსპეტაკესი ქანდაკება“, რითიც მაღარმემ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ოცნების ძლიერება, რაც წარსულის დაბრუნებაში მდგომარეობს, „სძლევს ანმყოს და მასში ამეფებს სასურველ ზმანებათა ცხადებას“ (იქვე). მაღარმეს შემოქმედების შემდეგი მომენტი, რომელსაც გაფრინდაშვილი ეხება, არის ოთახი და აღნიშნავს, რომ მაღარმემ ოთახის ესთეტიკა შექმნა და იქვე ახსენებს ოთახის თვალსაჩინო კატეგორიას – სარკეს და იქვე შენიშნავს, რომ „შეიძლება მაღარმე არის პირველი პოეტი, რომელმაც ყურადღება მიაქცია სარკეს, როგორც შემოქმედების საგანს და მაღარმემ მოგვცა სარკის პოეზია“. კიდევ ერთი დეტალი, რომელსაც გამოყოფს ავტორი, ეს არის ნივთები: „მაღარმემ უაილდზე უფრო ადრე შეიყვარა ნივთები და ამხილა მათი ინტიმური რაობა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 476).

ესსეს მესამე ნაწილში ვ. გაფრინდაშვილი შენიშნავს, რომ მაღარმემ უარყო აღწერილობა და მოთხრობა პოეზიაში და იქვე დასძენს, რომ არც ერთ პოეტს არ უმუშავია იმდენი ეპითეტზე, რამდენიც მაღარმეს: „შეიძლება მაღარმემ პირველად აგრძნობინა პოეტებს ეპითეტის დიდი მნიშვნელობა. ეპითეტი საღებავია საგნის და რამდენად ეს ეპითეტი უფრო ღრმაა და შინაარსიანი, იმდენად შემოქმედება უზრუნველყოფილია დროისგან“ (გაფრინდაშვილი 1990: 477). განსაკუთრებულ ყურადღებას გაფრინდაშვილი აქცევს სიმბოლოს რაობას: „მაღარმე აზროვნებს სიმვოლოებით, რომელნიც, როგორც გრძნეული სარკეები, იძლევიან სინამდვილის უამრავ სახეებს. სახე ყოველთვის ერთია, სიმვოლო კი მრავალსახიანი. მისი შინაარსი უძიროა და ამოუწურავი, რაც სიმვოლოს აძლევს ცხად უპირატესობას როგორც პოეტური შემოქმედების მეთოდს ... მაღარმეს სიმვოლო არ არის ალეგორია და უბრალო კალეიდოსკოპი“ (იქვე). ესსეს მეოთხე ნაწილ-

ში ვ. გაფრინდაშვილი მაღარმეს მოიხსენიებს „სიტყვის მოწამედ“ და სტილის მისტიკის და ფანტასტიკის შემქმნელად და კიდევ უფრო შორსაც მიდის: „სიმვოლისტებშიც განმარტოებულია მაღარმე, როგორც სტილისტი და სიტყვის კავალერი ... ამის გარდა, ის იყო იდეალური ქურუმი და იცავდა ხელოვნების სინმიდეს ქუჩის თავდასხმებისგან; ხელოვნება, რომელიც დაამცირეს ნატურალისტებმა, მან გახადა რელიგიურ გაღმერთების საგნად, ოლიმპათ, რომელზედაც სხედან მხოლოდ რჩეულნი, დაგვირგვინებულნი დიდების ეკლიან გვირგვინებით“ (გაფრინდაშვილი 1990: 478-479).

სიმბოლიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, არტურ რემბოს (1854-1891), ჯგუფი „დანყევლილი პოეტების“ წარმომადგენელს, რომლის მიმდევრებიც ფრანგულ პოეზიაში გიიომ აპოლინერი და პოლ ელუარი არიან, ვ. გაფრინდაშვილმა 1923 წელს მიუძღვნა ესსე. მცირე მოცულობის ესსეში ავტორი ეხება არტურ რემბოს მოუსვენარ და თავგადასავლებით აღსავსე ცხოვრებას, მის ხანმოკლე, სულ ოთხწლიან ლიტერატურულ მოღვაწეობას და მის კავშირს პარიზის კომუნასთან. რაც შეეხება „დანყევლილ პოეტებს“ იგი წერს: „რემბო ყველაზე უფრო ტიპიური წარმომადგენელია იმ „დანყევლილი პოეტების“, რომლებიც 70-იან წლებში ლიტერატურული ურდოების დროს გამოვიდნენ სამწერლო ასპარეზზე და ეხლა ცნობილნი არიან როგორც ფრანგული სიმვოლიზმის მამამთავარნი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 584) და აგრეთვე მოგვცა მისი პოეზიის შეფასებაც: „რემბომ დაარღვია პოეზიაში ყველა ტრადიციები, მისი პოეზია უარყოფაა მთელი თანამედროვე მესჩანური ცხოვრების და საზოგადოების და აგრეთვე ბურჟუაზიულ და ანტიურ პოეტების. ის იყო ანარქისტი თავის ცხოვრებით და შემოქმედებით“ (გაფრინდაშვილი 1990: 585). ესსეში საუბარია იმაზეც, რომ თვითონ რემბომ მხოლოდ ერთი კრებული – „სეზონი ჯოჯოხეთში“ გამოსცა, ხოლო მისი თხზულებათა უმეტესობა გამოსცეს მისმა მეგობრებმა, როდესაც იგი უკვე სრულიად ჩამოშორდა ლიტერატურას. ვალერიან გაფრინდაშვილი რემბოს პირველი კრებულის შესახებ წერს: „სეზონი ჯოჯოხეთში“ არის უჩვეულო წიგნი: ეს ქალაქების და პლანეტების ნგრევის დაუსრულებელი სურათია. რემბო წინამორბედი თანამედროვე რევოლუციების და კატასტროფების (მიწისძვრების)“ (გაფრინდაშვილი 1990: 586). იგი განსაკუთრებით გამოყოფს არტურ რემბოს ყველაზე ცნობილ და მნიშვნელოვან ნაწარმოებს – „მთვრალი ხომალდი“, რომლის შესახებაც წერს: „აღსანიშნავია მისი უკვდავი ლექსი „მთვრალი ხომალდი“, რომელიც პირველად სთარგმნა ქართულ ენაზე პაოლო იაშვილმა. რემბო თვითონ იყო ეს მთვრალი ხომალდი. რემბომ დასტოვა ევროპა და ველურებში მოიპოვა „მართალ რემბოს“

სახელი“ და ეხება რემბოს მონაწილეობას პარიზის კომუნის აჯანყებაში: „პარიზის კომუნის ისტორიაში არტურ რემბოს უჭირავს თვალსაჩინო ადგილი როგორც პოეტს. მართალია მას არ დაუწერია „ინტერნაციონალი“, რომლის ავტორია ეჟენ პოტიე, პოეტი-კომუნარი, მაგრამ როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ კომუნის სისხლიან ისტორიას, ჩვენ უთუოდ მოვიგონებთ რემბოს – პოეტს – „ახლად დასახლებულ პარიზის“ ავტორს და რემბოს – კომუნარს, რომელიც თოფით ხელში ებრძოდა ძველ ქვეყანას, და რემბოს სახელი ბრწყინვალე ასოებით დაინერება იმ წიგნში, რომელსაც ერქმევა „კომუნის პოეტები და მხატვრები“ (გაფრინდაშვილი 1990: 586).

ვალერიან გაფრინდაშვილის კიდევ ერთი ესსე ეძღვნება ფრანგ სიმბოლისტს, ჯგუფ „დანყეველილი პოეტების“ წარმომადგენელს – ტრისტან კორბიერს (1835-1845). ესსეში მოკლედია მოცემული ტრისტან კორბიერის ბიოგრაფიის შტრიხები, ნახსენებია მისი ერთადერთი გროტესკულ-ირონიული ლირიკის წიგნი – „ყვითელი სიყვარულები“ (*Les Amours jaunes*) (წიგნის გამოცემიდან ორი წლის შემდეგ კორბიერი გარდაიცვალა და ის დიდი ხნის შემდეგ აღმოაჩინა პოლ ვერლენმა და „დანყევლილ პოეტთა“ შორის მოათავსა. ვ. გაფრინდაშვილი კორბიერის ლაფორგისეული დახასიათების ციტირებას ახდენს: „ოკეანის ბოგემა. დამცინავი და ცუდლუტი, შხამიანი და ლაკონური. ლექსი მათრახის ქვეშ. მისი კივილი მჭრელია, როგორც თოლიას კვნესა. თოლიასავით დაუღალავია. არა აქვს ესთეტიკის კულტი არც პოეზია და არც ლექსები. თითქმის არც ლიტერატურა. ვნებიანი, მაგრამ ხორცი მას არა აქვს. წვრილფეხა ჟულიკი და ბაირონისტი. ყველა პოეტებზე უფრო თავისუფალი პოეტური ლექსიკონისგან. პლასტიკურ ინტერესს მისი პოეზია არ წარმოადგენს, მთელი მნიშვნელობა, მთელი ეფექტი შოლტის მოქნევაში, გრავიროვკაში, კალამბურში, ნახტომებში და რომანტიკულ ლაკონიზმში. სურს იყოს გაუგებარი და კლასიფიკაციის გარეშე. არ უნდა არც სიყვარული, არც სიძულვილი. მოკლეთ რომ ვთქვათ, უცხოა ყოველ ქვეყნისთვის, უცხოა ჩვეულებათათვის პირინეებს იქით და აქეთ“ (გაფრინდაშვილი 1990: 607). გაფრინდაშვილი მოიხმობს რემი დე გურმონის სიტყვებსაც: „ტრისტან კორბიერი, როგორც ლაფორგი, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია ვუნოდოთ მისი მონაფე, ეკუთვნის იმ ტალანტებს, რომელთა კლასიფიკაცია შეუძლებელია. ლიტერატურის ისტორიაში ისინი არიან ძვირფასი გამონაკლისი, იშვიათი, თვით საოცრებათა გალერეაში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 608). გაფრინდაშვილი პარალელს ავლებს კორბიერის ლექსს „დასასრული“ და არტურ რემბოს „მთვრალ ხომალდს“ შორის“, გამოყოფს მის ლექსს – „ვეზუვი“, რომელშიც ირონიაზე მიუთითებს, გვერდს არ უვლის არც

„ბოგემიელის ფსიხოლოგიას“, რომელიც „კორბიერმა გამოხატა ორ კომარულ ლექსში ერთ თემაზე: „ორი პარიზი“ და შენიშნავს, რომ ამ ორი პარიზის შექმნა შეეძლო მხოლოდ კორბიერს – ჭლეტით დაავადებულს. ეს ლექსი თითქმის ბურჟუაზიულ ქალაქის წყევლასავით ისმის, ... დაუვინყარია მოჩვენება ქალაქის მორგის, სადაც იმპუშნება ზღვის ღმერთი – ტიტველი და მწვანე. „პარიზი დილით“. ამ ლექსში ისმის მთელი კაცობრიობის ბოგემის გოდება ... მისი პეიზაჟი მონამლულია სპლინით და გომბეშოების სიმღერით. ეს არის „საზიზღარი პეიზაჟი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 609).

კიდევ ერთი, მინიატიურული ესე ეძღვნება ფრანგ სიმბოლისტს – ჟიულ ლაფორგს (1860-1887). ვ. გაფრინდაშვილი წერს, რომ ლაფორგი სრულიად უცნობია ქართული საზოგადოებისთვის. აღნიშნავს, რომ მას თავის ბელადად მიიჩნევენ თანამედროვე ფუტურისტები. იმასაც შენიშნავს, რომ მას „აღარებენ ენრიხ გეინეს, რადგან მისი შემოქმედება, მისი სევდა გამსჭვალულია ირონიით და უკიდურესი ტრაგიზმით ... მე შემიძლია ვთქვა, რომ უპირველეს ყოვლისა, ლაფორგი თანამედროვე მგოსანია, შექმნილი ჩვენი მექანიკური კულტურით, რომელიც მას ეძაგება და რომლის გავლენას იგი ვერ ასცდენია“ (გაფრინდაშვილი 1990: 693). პარალელად იგი ჟერარ დე ნერვალს მოიხმობს, თუმცა შედარებას მხოლოდ იმ ნიშნით ახდენს, რომ არცერთს არ სწამს რეალობა და ორივე საკუთარ სამყაროს ქმნის (გაფრინდაშვილი 1990: 693).

ცალკეულ მოდერნისტ ავტორებზე ესეების გარდა უაღრესად მნიშვნელოვანია ის ნაშრომები, რომლებიც თავად ლიტერატურულ მიმდინარეობებს ეხება, ამ მხრივ საგულისხმოა კონსტანტინე გამსახურდიას ესეები „იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი“ (1922), მისივე „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“ (1924), გრიგოლ რობაქიძის „ექსპრესიონიზმი“ (1924), ვალერიან გაფრინდაშვილის „ექსპრესიონისტული ლირიკა“ (1924).

ესეებში „იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი“ კ. გამსახურდია აღნიშნავს, რომ მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულში ევროპაში ბატონობდა „იმპრესიონიზმი, ანუ სვიმბოლიზმი“ და მოკლე ექსკურსს აკეთებს ამ თემაზე, სადაც საუბარობს იმაზე, რომ ყოველ ეპოქას აქვს თავისი მმართველი იდეები და ლიტერატურა, რამდენადაც იგი ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველია, უთუოდ ამ მმართველი იდეების მატარებელია. აღნიშნავს, რომ მე-20 საუკუნის მიწურულს, ევროპაში, განსაკუთრებით კი საფრანგეთსა და გერმანიაში „იმპრესიონიზმ-სვიმბოლიზმი“ საბოლოოდ ამარცხებდა ნატურალიზმს: საფრანგეთში სვიმბოლიზმი იმარჯვებს, ხოლო გერმანიაში – ნეორომან-

ტიზმი. მე-19 საუკუნის 90-იან წლებში იწყება ბრძოლა ნატურალიზმისა და რეალიზმის წინააღმდეგ, რომელსაც სათავეში უდგანან ნიცშე, დ'ანუნციო, იენს პეტერ იაკობსენი, ვერლენი, ბოდლერი, მალარმე, რემბო და ოსკარ უაილდი. ნიცშეს მიხედვით ყველაფერი – სახელმწიფო, მორალი, ერი თუ ლიტერატურა – ყველაფერი სულის არისტოკრატებისთვის უნდა ყოფილიყო, ამიტომაც, წერს კონსტანტინე გამსახურდია: „სვიმბოლისტების ხელოვნება იყო ხელოვნება რჩეულთათვის ... ნატურალიზმი ბუნებასთან ახლოს მისვლას, მისგან სწავლას გულისხმობდა, სვიმბოლიზმი ბუნებისგან განლტოლვას, ბუნებისგან სულობაში გაჭრას ... ნატურალიზმი განსაზღვრული ერის ლანდშაფტისა და სულიერ ნივთს გამომხატველი იყო, ხოლო სვიმბოლიზმი ეკზოტიკურ ლანდშაფტებსა და სივრცეს ელტვის, სვიმბოლისტებისთვის ქვეყანა ორ შეურიგებელ ბანაკადაა გაპოხილი: ხელოვანნი და ფილისტერნი (როგორც ჩანს, აქ გამსახურდია ფილისტერს იყენებს შოპენ-ჰაუერისეული გაგებით: ადამიანი სულიერი მოთხოვნილებების გარეშე – მ.წ.)... აქამდის მწერალს ქვეყნის ტანჯვა აწუხებდა, ამიერიდან იგი მხოლოდ თავის თავს ჰხედავს. მას მხოლოდ თავის სულის ტკივილები ახსოვს. ხელოვანი თავის თავს უწოდებს „ავადმყოფ ბავშვს“. ეს იყო fin de siècle. დასასრული საუკუნისა. ... მგოსანნი დეკადანსისა“ (ჟურნალები ... ტ. II, 2011: 399).

გამსახურდია აღნიშნავს, რომ სიმბოლიზმმა დიდი სამსახური გაუწია მწერლობას ფორმის დასრულებით და იქვე აღნიშნავს, რომ სიმბოლიზმი ევროპული კაპიტალიზმის იმ ეპოქაში აღიზარდა, როდესაც სულს უმოძრაო დაობება ელოდა. დაიწყო ომი თავისი ძლიერი ტკივილებით, ღრმა განცდებითა და სისხლის წვიმებით და ამ ომმა ერთი ხელის მოქნევით შეცვალა მთელი თანამედროვე მსოფლიოს „ფორმატი და ჩარჩო“, რასაც არ შეიძლება არ ექონია გავლენა ხელოვნებაზე: „მსოფლიო სურათის და მსოფლიოს განცდის უზომო და უეცრად გაზრდასთან იმპრესიონისტული-სვიმბოლისტური ხელოვნება, ასეთივე დიდი პანორამა როდია, არამედ პატარა და ნაზი ნაფხანსებით მოჩითული მოზაიკა. ... იმპრესიონიზმის უკანასკნელი თავშესაფარი გახდა ალოგიური, ნახტომებიანი ფუტურიზმი, რომელიც თავის უტოპიურ თეორიებით ესთეტიურ აბსურდამდის მივიდა“ (ჟურნალები ... ტ. II, 2011: 400).

სიმბოლისტურ ხელოვნებას კ. გამსახურდია ეგოცენტრულს უწოდებს და მას უპირისპირებს გერმანიაში გამოჩენილ ახალ თაობას, უაღრესად კოსმოცენტრულს, რომელთაც ექსპრესიონისტები უწოდეს და აღნიშნავს, რომ თუკი სიმბოლისტებისთვის სამყაროს საზომი იყო „მეობა“, ექსპრესიონისტებისთვის პირიქით, მეობის საზომი კოსმოსია,

თუ სიმბოლიზში უაღრეს პასიურობას გულისხმობდა, ექსპრესიონიზმი „მოძრავი ყოფის ტრფიალია“ და დასძენს: „ამ ახალმა პანდინამისტურმა ხელოვნებამ უნდა გადავას ხიდი კოსმიურსა და ინდივიდუალურს, მესა და არა მეს, პიროვნებასა და სამყაროს შორის. უნდა მოიძებნოს ახალი საშვალეება პიროვნებასა და კოსმიურობას შორის ჰარმონიული დამოკიდებულების აღსადგენად“ (წურნალები ... ტ. II, 2011: 401).

კონსტანტინე გამსახურდია ისევ შეპირისპირების ფორმატში განიხილავს სიმბოლიზმსა და ექსპრესიონიზმს: „სვიმბოლისტური თაობა აღვირახსნილი იყო ყოველივე ეთიურ არტახებისგან. ახალი თაობა აეროტიულია, მისი ხელოვნება ეთიური და როგორც ასეთი, უსათუოდ მეტაფიზიკური. სვიმბოლისტურ ხელოვანთათვის თვითდატკობა ეს ერთი თვითმიზანთაგანია, ... ახალი თაობა უარყოფს ამ თავაშვებულ ჰედონიზმს ძველი ესთეტიზმისას ექსპრესიონისტებისათვის სამყარო უზარმაზარი და ვრცელი ლანდშაფტია, რომელიც ღმერთმა ჩვენ კაცთა მოგვცა. სვიმბოლიზმი უარყოფდა ყოველივე რეალობას და ამ ხელოვნებაში შემომქმედი აბსურდულ ქიმერებს აფარებს თავს. ექსპრესიონისტისთვის სამყარო და ბუნება ერთი დიდი მისტიური გამოცხადებაა“ (წურნალები ... ტ. II, 2011: 401) და აქ კ. გამსახურდია მეტად მნიშვნელოვან აზრს გამოთქვამს: „ჩვენ რეალობა როდი უნდა უარყვოთ, არამედ ჩვენ უნდა შევქმნათ უფრო ძლიერი რეალობა ვიდრე ყოველივე მოცემული რეალობა“ (იქვე) და „ექსპრესიონიზმი მარტოოდენ სტილისა და ტენიკის საკითხი როდია, არამედ ახალი დიდი პრობლემაა სულობისა“ (წურნალები... ტ. II, 2011: 402).

1924 წელს „კავკასიონში“ გრიგოლ რობაქიძე აქვეყნებს ესსეს „ექსპრესიონიზმი“, სადაც პირველ რიგში საგნის ახსნით განმარტავს ნატურალიზმის, იმპრესიონიზმისა და ექსპრესიონიზმის რაობას. ხაზს უსვამს იმას, რომ ექსპრესიონიზმში: „კაცი აღებულია თავის თავად: ყოვლის გარეშე. კოსმოსსა და კაცს შორის აღარ არის არავითარი ზღვარი ან ზღუდე. ატომიზმი განცდები უარყოფილია. არის მხოლოდ ერთი გრძნობა – კოსმიური გრძნობა: ყოვლის შემცველი და ყოვლის დამტევნელი, განუყოფელი და განუწევრებელი, წამი არა – არამედ მარადისობა. აქედან: ელემენტარობა და პრიმიტივი (ამ სიტყვების არა ვულგარული გაგებით)“ (წურნალები... ტ. III, 2011: 105). საინტერესოა რობაქიძის განმარტება: „სამწუხაროდ, გერმანიაში ერთი-მეორეს ურევენ იმპრესიონიზმსა და სიმბოლიზმს. ეს არევა მიუტევებელია. შორს არ წავალ. აიღეთ, თუ გინდ, რუსეთის სიმბოლიზმი (ვიაჩესლავ ივანოვ, ალექსანდრ ბლოკ, ანდრეი ბელლი). აქ ექსპრესიონიზმი მთელი მისი ფორმულებით უკვე მოცემულია. ... მაგრამ როგორც „ტონოსი

განცდისა“, ექსპრესიონიზმი უთუოდ ახალია. გერმანია. ომში დამარცხებული. დამარცხებულად თავს არ გრძნობს: მილიტარული მხრითაც კი. აქ არის უდიდესი ტრაგიკული ნება და ჰეროიკული შეხვედრა ბედის. გამარჯვების გრძნობა მათრობელია. დამარცხების გრძნობა დამამცირებელი. მაგრამ დამარცხებაში რომ თავის თავი იგრძნო შინაგან დაუმარცხებლად – ეს კათარზისია ნამდვილი. აქ არის მოცემული ყოველი კუნთის დაჭიმვა. აქ არის დანურვა უკანასკნელი. აქ არის წვა საშინელი. აქ არის ლოდინით აღვსილობა. ცხადია: აქ ბუდობს ნამდვილი ექსტაზი დიდი ხილვისთვის და ცნაურისთვის. ეს ტონოსია ექსპრესიონიზმის ხერხემალი. აქ არის ისიც მოცემული, რომ ექსპრესიონიზმი, როგორც მიმართულება, ჯერჯერობით მხოლოდ გერმანიის ფარგლებშია მოცემული. ... ლირიკაში ექსპრესიონიზმი ვერ შეედრება სიმბოლიზმს: ვერც საფრანგეთისას და ვერც რუსეთისას. დრამაში კი მისი გამარჯვება დიდია (გეორგ კაიზერ, ფრიც ფონ-უნრუჰ, ფრანც ვერფელ და სხვ.). აქ უთუოდ არის მოცემული ახალი ხაზი. ... საგულისხმოა, რომ დრამა უფრო განვითარდა“ (ჟურნალები... ტ. III, 2011: 108-109) და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დასკვნა: „ეს კიდევ უფრო ამახვილებს ზემოთქმულს. ტონოსი კოლექტივის მონოლიტური ნების, ცხადია, დრამაში უფრო ცხადჰყოფდა თავს, ვიდრე ვინრო პიროვნულ ლირიკაში“ (იქვე).

კონსტანტინე გამსახურდიას კიდევ ერთი ესეი – „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“, სადაც ევროპულ მოდერნიზმზეა მსჯელობა, ასევე 1924 წელს არის გამოქვეყნებული და ექვსი თავისგან შედგება. ესეიში გამსახურდია მოკლედ გადმოსცემს სიმბოლიზმის გენეზისს, აღნიშნავს, რომ მე-19 საუკუნის მწერლობაში ევროპულ ლიტერატურას ტონს სიმბოლიზმი აძლევდა. მის სათავეებად იგი ასახელებს ნიცშეს და ვაგნერის გერმანიზმს, ფლანდრიულ მისტიურ პაგანიზმს, ფრანგულ ანარქიზმს და აღნიშნავს, რომ მიუხედავად „იდუური სისხლის აღრევისა“ მას ფრანგული დამლა შერჩა. ჩამოთვლის სიმბოლიზმის მთავარ ფიგურებსაც: მტეფან მალარმე, არტურ რემბო, შარლ ბოდლერი, კონტ ლოტრეამონი. არაფრანგებს: მორის მეტერლინკი, ჟორჟ როდენბახი, ანიელ იაკობსენი, იტალიელი დ'ანუნციო. იგი აღნიშნავს, რომ ამ მოძრაობამ მთელი თავისი ძალა ახალი ფორმების ძიებას შეაღია, ბოლოს კი პოეზია „რითმის აკრობატობამდის მივიდა“ (ხელაია 1986: 44). იგი აღნიშნავს, რომ სიმბოლიზმი სხვადასხვა ნაციონალურ ნიადაგზე ფრანგული სიმბოლიზმის ეტლს გადასცდა და ნიმუშად გერმანულ და რუსულ სიმბოლიზმს ასახელებს. ეხება სიმბოლიზმის ეპიგონებსაც და შენიშნავს, რომ სიმბოლიზმის ეპიგონებს ლექსის კულტურა ტიპოგრაფიულ ნიშნებით ვარჯიშამდე დაჰყავდათ, ამაში კი აშკარად

იგრძნობოდა ლექსის ინსტრუმენტისადმი დამონებული პოეზია. კ. გამსახურდია წერს: „სიმბოლიზმის რეაქცია 1891 წლიდან იწყება“, (გარდა ამისა, 1891 წელს ანდრე ჟიდმა გამოაქვეყნა ფილოსოფიურ სიმბოლისტური ტრაქტატი „ტრაქტატი ნარცისის შესახებ“ (სიმბოლოს თეორია) – მ.ნ.). შემდეგ იგი ეხება ჟან მორეასის მანიფესტს და „რომანული სკოლის“ დაარსებას (ასევე 1891 – მ.ნ.), სადაც გამოვრებულია ძველი თეორია ბერძნული და ლათინური კულტურების დაახლოებისა ფრანგულ სულთან, ფრანგული კულტურის სათავედ დასახულია ელადა და რომი და გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „მოდერნული ფრანგული კულტურა უნდა დაუბრუნდეს ამ მარადქალურ პირველ სათავეებს“ (ხელაია 1986: 45). პოეტების ერთმა ჯგუფმა გააცოცხლა ყველა ბერძნულ-რომაული ღმერთი, ეკოლ-რომანისტები ლექსის რესტავრაციას შეუდგნენ, უარყვეს თავისუფალი ლექსი, აღადგინეს მათემატიკური ჰარმონია ლექსის სტრუქტურაში: „ეკოლ-რომანისტები უარყოფდნენ მოდერნულ ცხოვრებას, მოდერნულ გრძნობებსა და ემოციებს. მსოფლიო კაპიტალიზმის ფონი არ იძლევა პოეზიის თემებს. აქედან: ოლიმპოს გაცოცხლება“ (ხელაია 1986: 45).

გამსახურდია აღნიშნავს, რომ სიმბოლისტების ძველი თაობიდან შტეფან მალარმეს გარდა თანამედროვე პოეზიაზე ყველაზე ძლიერ ზეგავლენას ემილ ვერჰარნი ახდენდა, რომელმაც ჯერ კიდევ ომის დროს უღალატა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ თეორიას და ძველ იმპრესიონისტულ ესთეტიზმს და მას „ექსპრესიონისტული გაგების კოსმიურ პოეტს“ უწოდებს (ხელაია 1986: 47), აქვე იხსენიებს უოლტ უიტმენს, რომელიც, თვლის, რომ ექსპრესიონიზმთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ნატურისტებთან.

გამსახურდია ესეში ეხება დადასაც და აღნიშნავს, რომ როგორც ლიტერატურული ძიება, იგი საინტერესოა და მის წარმომადგენლებს ჩამოთვლის: ტრისტან ტცარა, ლუი არაგონი, ანდრე ბრეტონი. დადაიზმს არტურ რემბოს ესთეტიკის ზერელე ინტერპრეტაციის შედეგად მიიჩნევს და იმასაც წერს, რომ ამ „ცოდვამი“ გუიომ აპოლინერსაც ედება ბრალი.

მეოთხე თავის სათაურია „ფრანგი ექსპრესიონისტები“. ამ თავში საინტერესოა ხელოვნებისა და პოლიტიკის ურთიერთმიმართებაზე გამოთქმული აზრები. კონსტანტინე გამსახურდია აღნიშნავს, რომ ფრანგი და გერმანელი ექსპრესიონისტები ერთნაირად უარყოფითად შეხვდნენ „უკანასკნელი მსოფლიო ომის მასაკრებს“ და აქ ძალიან საინტერესო ფაქტზე ამახვილებს ყურადღებას, როდესაც ამბობს, რომ ფრანგი სიმბოლისტები აპოლიტიკოსები იყვნენ და იქვე დასძენს, რომ „მსოფლიო ომის შემდეგ ისეთი მწვავე ხასიით მიიღო მსოფლიო პოლი-

ტიკამ, რომ აპოლიტიკოსობა დღეს მხოლოდ შარლატანებს შეუძლიათ. ყოველთვის და ყოველ დროში ხელოვნებისა და კულტურის ბედი დიდ პოლიტიკასთანაა დაკავშირებული. ექსპრესიონისტების პოლიტიკური კრედო: ძირს მსოფლიო ომი, ძირს მსოფლიო კაპიტალიზმი!“ (ხელაია 1986: 49). მეხუთე თავში ავტორი მოკლედ მიმოიხილავს პოლ კლოდელის კათოლიკურ მისტიციზმს, ჩამოთვლის გავლენიან რომანისტებს: ანატოლ ფრანსს, ანდრე ჟიდს, მორის ბარესს. აღსანიშნავია, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას ანატოლ ფრანსისადმი საკმაოდ ვრცელი ესეე აქვს მიძღვნილი. ესეე გამოქვეყნებულია „ახალ კავკასიონში“, 1925 წელს. ესეე დაწერილია ანატოლ ფრანსის გარდაცვალების გამო და მასში იგი ეხება მისი ბიოგრაფიის ზოგიერთ მომენტებს, განიხილავს მის ზოგიერთ ნაწარმოებს. შედარებით ვრცლად ეხება მის რომანს „სილვესტერ ბონარის დანაშაული“, რომელსაც ახალი ჟანრის რომანს უწოდებს.

იმავე, 1924 წელს ექსპრესიონიზმს ესესე უძღვნის ვალერიან გაფრინდაშვილიც და ლიტერატურული სკოლის მთავარ მახასიათებლად სინამდვილესთან მისვლას, მის მიღებას ან არ მიღებას ასახელებს. საკითხის ფონად იგი განიხილავს ნატურალიზმსა და იმპრესიონიზმს და მათ მოკლედ დახასიათებას იძლევა. თავად ექსპრესიონიზმს იგი მოიხსენიებს, როგორც „ზედმინევენით აქტიურს“: „საჭიროა ქაოსის დაძლევა, ამიტომ აუცილებელია პათეტური მისვლა საგნებთან, რომ მოვიტაცოთ ისინი ქაოსიდან. პათოსი, როგორც აქტიური ძალა, როგორც განცდის ინტენსივობა, არის ქვაკუთხედი ექსპრესიონისტულ პოეტიკისა. ექსპრესიონისტებისთვის დამახასიათებელია ინტენსიური გრძნობა ქაოსისა და ამავე დროს სურვილი ქაოსის დაძლევისა. მათ არ უნდათ, რომ ადამიანი, ეს „მოაზროვნე ლერწამი“ იყოს მოვლენათა მონა; მათ სურთ გააბატონონ აბსოლუტური „მე“ მთელ მსოფლიოში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 611). ავტორი მოიხსენიებს 1920 წელს რუდოლფ კაიზერის რედაქციით გამოსულ კრებულს „ხარება“, სადაც „ახალგაზრდა გერმანიის ყველა ძალები მონაწილეობენ“, ხოლო ამ ჯგუფის მრწამსი კაიზერის წინასიტყვაობაშია გამოთქმული: „ჩვენი დრო არის დრო სევდისა და ლირიკა ყველაზე უფრო შესაფერი ლიტერატურული ფორმაა. ჩვენი დროის ლირიკა დაიბადა მომავლის წყურვილიდან. ის ეძებს ახალ სამშობლოს და ახალ სარწმუნოებას. ის რელიგიურია. მას უნდა აღმოაჩინოს ახალი გზები ღმერთისადმი, უცნობ, წარმართულ და ქრისტიანულ ღმერთისადმი, რომელსაც არ სჭირდება ჯოჯოხეთი და სამოთხე, რომელიც დაპირებაა შევლისა და გამოსყიდვისა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 611-612).

გაფრინდაშვილი აღნიშნავს, რომ ექსპრესიონისტული პოეზია სავსეა მორალური პათოსით და გადმოსცემს კაიზერის მოსაზრებებს, რომ

თანამედროვე პოეზია უნდა იყოს პოლიტიკური და მემამბოხე პოეტი უნდა შეიჭრას რეალურ პოლიტიკურ სფეროში.

ესეში საუბარია რომანტიზმისა და ექსპრესიონიზმის ურთიერთ-მიმართებაზეც: „უცილოა კავშირი ექსპრესიონიზმისა რომანტიზმთან“ (გაფრინდაშვილი 1990: 613).

გაფრინდაშვილი სალექსო ფორმებზეც საუბრობს და წერს, რომ „ხშირად ექსპრესიონისტების ლექსები დაწერილია თავისუფალი (vers liber) და თეთრი ლექსითაც. აშკარაა ტენდენცია სინტაქსის გარდაქმნისა. ... ლირიკა ექსპრესიონისტებისა ეკლექტურია, ის ბევრ რამეში ენათესავება ფრანგ სიმბოლისტების პოეზიას“ (გაფრინდაშვილი 1990: 615).

თარგმანებიდან საყურადღებოა კაზიმირ ედშმიტის მცირე მოცულობის წერილი „ექსპრესიონიზმი“, რომლის თარგმანიც „ილიონში“ 1922 წელს დაიბეჭდა და ცხადყოფს საკითხისადმი ინტერესს. ესეში ავტორი წერს, რომ ექსპრესიონიზმი უახლესი ლიტერატურული პაროლია (სიტყვა – მ.წ.) და რომ მას არაფერი აქვს საერთო იმპრესიონიზმთან, არ წარმოედგენს მისი ტრადიციების და მანერის გაგრძელებას. წერილში ექსპრესიონიზმის ძირითადი ფონი განიხილება როგორც იდეისა და ძალის გრადაცია. ავტორი გამოთქვამს საყურადღებო მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ექსპრესიონიზმს მრავალგვარი წინაპარი ჰყავს სიდიდისა და ტოტალურობის მიხედვით და რომ მისი ფესვები ყოველ დროსა და ყოველ ქვეყანაში მოიპოვება. იგივე მოსაზრებას გამოთქვამს კონსტანტინე გამსახურდია ესეში „იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი“: „ყოველ დროში ყოფილა ექსპრესიონიზმი“ და ჩამოთვლის ლიტერატურულ ეპოქებს, სტილებსა, ქვეყნებსა და პიროვნებებს: როკოკო, რენესანსი, გოტიკა, საბერძნეთი, ეგვიპტე, სპარსეთი, უბანიშადები, მაჰაბჰარატა, ჩინური პოეზია, შექსპირი“ და ამას იმით ხსნის, რომ ექსპრესიონიზმი „ღვთაებრივი სულობის“ ემანაციაა და ამიტომ მას ყოველი კულტურა იცნობდა და შეიცავდა, რაც განაპირობა იმან, რომ „ყოველი დიდი სტილის კულტურა, დიდი სტილის რელიგიის პირმშო ყოფილა მარად“ (ედშმიტი 1922: 45). ედშმიტი დასძენს, რომ ის, რაშიც თანამედროვენი ექსპრესიონისტულს ხედავენ, მხოლოდ მისი სახეა, რომელიც მათ აღლევებთ: „ისინი, ვინც შემოქმედების ბნელ ინსტინქტებს აყოლილნი ქმნიდნენ, ჩვენს წინაშე დგანან, როგორც ექსპრესიონიზმის მქადაგებელნი. გაჩნდნენ ახალი მოძრაობის ხელოვანნი, ისინი აღარ კმაყოფილდებიან მსუბუქი ფაქტებით. ისინი აღარ ექვემდებარებიან მხოლოდ იდეებს, არც თუ წვრილ ბურჟუაზიული და კაპიტალისტური საზოგადოების პიროვნულ ტრაგედიას. მათ უსაზღვრო გრძნობა გამოეცხადა. ისინი როდი ჰხედავენ, ისინი სჭვრეტენ. იმათ

ფოტოგრაფიული გადმოღება აწი აღარ სწამთ. ისინი ვიზუალიზებულ ხილვას არიან მოწყურებული. მაშხალის ნაცვლად მათ შეჰქმნეს მუდმივი ლელვა. მომენტალური განცდის მაგივრად – მუდმივი გავლენა დროზე. მათ ეზარებათ ბრწყინვალე პარადი ცირკების. მათ უყვართ ნამდვილი და წრფელი განცდა“ (ედშმიტი 92) .

საინტერესოა ალ. წერეთლის წერილი „ახალ საზღვართან“, გამოქვეყნებული „ილიონში“ 1922 წელს. ალ. წერეთელი შენიშნავს, რომ თუ ადრე ჰიმნს უმღეროდნენ ადამიანის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ განვითარებას, დღეს ამ სფეროშიც წამოიჭრა სხვა ეთიკური ხასიათის საკითხები: რა არის პიროვნება, ან სქესი საზოგადოდ, რას წარმოადგენს ადამიანის უნაზესი გრძნობა – სიყვარული, როგორი უნდა იყოს პოლიტიკისა და ეკონომიკის გარეშე ურთიერთდამოკიდებულება პიროვნებათა შორის. ავტორი დასძენს, რომ თანამედროვე შემოქმედის მშფოთვარე სული, უდიდესი ძიებით შეპყრობილი, გასაქანს ეძებს და ცდილობს, ოცნებაში მაინც შექმნას ლამაზი და წარმატებული „არარსებული სინამდვილე“, სწორედ ხელოვნება ლამოზს ლამაზ სახეთა და იდეათა სამეფოში გადაიყვანოს ადამიანები, სადაც ყოველ პიროვნებას შეეძლება „თავისუფლად შეჰქრას შემოქმედების კამარა“. ასეთი განწყობილებანი კი ბუნებრივად განაპირობებს ინტერესს ისეთი ფილოსოფოსების მიმართ, როგორებიც არიან შოპენჰაუერი და ნიცშე და ისეთი მწერლები, როგორც ედგარ პო, რომელსაც ახასიათებს უაღრესი სუბიექტივიზმი, დაუსრულებელი ძიება, სწრაფვა უცხო ქვეყნისკენ, მზისკენ, შიში გამოუცნობი ძალების წინაშე, ნაღველნარევი განწყობილება, ექსპრესიონიზმი. ამ თვისებათა მიხედვით ავტორი მიიჩნევს, რომ ეს ახალი მიმართულება თავისი განწყობილებით და სინამდვილისადმი დამოკიდებულებით უაღრესად ენათესავება რომანტიზმს და დასძენს, რომ სწორედ ამიტომ უწოდა მას ნეორომანტიზმი. ალ. წერეთელი წერს, რომ აღნიშნულ მოვლენებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული სტილისა და წერის მანერის შეცვლა. დაკარგა რა მიმზიდველობა რეალისტურმა აღწერამ, მისი ადგილი ახალმა მხატვრულმა ხერხებმა და საშუალებებმა დაიკავეს: ნეორომანტიკოსთა ბინდის გრძნობათა და გაურკვეველ სწრაფვათა გადმოსაღებად ძველი სტილი უკვე მიუღებელი და ვიწრო აღმოჩნდა, მიუღებელი შეიქნა ნატურალისტური ასახვაც, მათი ადგილი კი დაიკავა თავისუფალმა, უფრო მუსიკალურმა მეტრებმა, ეგზოტიკურმა სიმშვიდემ, გარეგნულმა მოკაზმულობამ, დაუსრულებელმა, ორიოდ სიტყვით გამოთქმულმა შედარებამ. ავტორი მხატვრული გადმოცემის ბრწყინვალე ნიმუშებად ქანდაკებაში მიიჩნევს როდენს, მხატვრობაში – მანეს, სეზანს, ვან გოგს, მუსიკაში – ვაგნერს, სიტყვაკაზმულ მწერ-

ლობაში – ვერჰარნს, შტეფან გეორგეს, ფრანსს და ალ. ბლოკს (წერეთელი 1922: 66-72).

1919 წელს ჟურნალში „შვიდი მნათობი“ გამოქვეყნდა დავით კაკაბაძის პოლემიკური წერილი „ჩვენი გზა“, სადაც იგი წერს, რომ XIX საუკუნის და XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვნების ყველა მონოპოვარი და პრინციპი მხატვრობაში გამომჟღავნდა და იმპრესიონიზი, სიმბოლიზმი და ფუტურიზმი ჯერ მხატვრობაში გაფორმდა და თავისი განსაკუთრებული სახე მიიღო და უკვე შემდეგ ეზიარა მათ ხელოვნების სხვა დარგები. ავტორი დადებითად აფასებს იმას, რომ ქართული მწერლობა „თითქმის უკვე დაადგა თავის ბუნებრივ გზას“ და აღნიშნავს „ცისფერყანწელების“ დამსახურებას, თუმცა მათ ამოცანას „რომ მწერლობა წმინდა მიზნებს ემსახურებოდეს, სცდილობენ გააღრმავონ თანამედროვე პოეზიის ფორმა, მისცენ პოეზიას ნამდვილი მოხაზულობა და ეძიებენ ქართული პოეზიის სიტყვის სიღრმეს“ არ ეთანხმება და მიიჩნევს, რომ „ამ ხაზამდე მხატვრობა და თანამედროვე პოეზია ერთად უნდა მიდიოდნენ“. დავით კაკაბაძისთვის მიუღებელია ციფერყანწელების შემდეგი დებულება: „ქართველ ხალხს უყვარს ნილაბი. სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნილბისა, ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია“. კიდევ ამბობენ: „ცისფერი ყანწები“, სიმბოლურად აღნიშნავენ ჭეშმარიტ ქართულ მსოფლმხედველობასო. ჩვენ კი ვიტყვი, რომ ქართულ სულს სრულებით არ შეეფერება ამგვარი სიმბოლიზმის ნილაბი და სიმბოლიზმის აუცილებლობა ჩვენში მეტად საეჭვოა. ჩვენი მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, მქანდაკეობა და მწერლობა ამას მოწმობს. სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა და როგორც მეთოდი რომანტიზმის იდეოლოგიის შედეგია. „ცისფერი“ კი ფერია რომანტიზმისა, ჩვენს დროში რომანტიზმის იდეოლოგია უკვე იწურება ფუტურიზმით. ფუტურიზმს, როგორც უკანასკნელ ხანას რომანტიზმის მეფობის დროისა, მაგრად აზის რომანტიზმის დაღი. ჩვენი მხატვრობა ამ გზით ვერ წავა, მას არ ექნება „ცისფერი“ ფერი (კაკაბაძე 1945).

საინტერესოა კიტა აბაშიძის რეცენზია გრ. რობაქიძის „ლონდაზე“, მართალია, იგი უშუალოდ არ ეხება საკვლევ თემას, მაგრამ ეპოქის ატმოსფეროს გადმოსცემს. კიტა აბაშიძემ გრიგოლ რობაქიძის „ლონდაზე“ მცირე რეცენზია მოათავსა 1922 წლის „ილიონში“, სადაც იგი გრ. რობაქიძეს განიხილავს, როგორც მისტიკოსს, რომელიც ეზიარა პირველყოფილ ქაოსს (აბაშიძე 1922: 6). ამას კი კ. აბაშიძე უკავშირებს შემდეგს: იგი პარალელს ავლებს რუს დეკადენტებსა და მისტიკოსებს შორის ბრძოლასთან: დეკადენტები თავისი „მე“-ს ძიებით მივიდნენ მარტოობის ტრაგედიამდე, მისტიკოსებმა კი გაარღვიეს

მარტოობის რკალი, მაგრამ მოექცნენ არა შეგნებულ პიროვნებათა ურთიერთობის ფარგლებში, არამედ დაუბრუნდნენ წარსულს, დაიხიეს უკან – პირველყოფილი ქაოსისკენ (იქვე). წერილის დასაწყისში კ. აბაშიზე წერს: „მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეული რუსეთის ინტელიგენციისა და მწერლობისთვის საბედისწერო ხანა იყო: საზოგადოების მოწინავე ნაწილის აღფრთოვანებულ რელიგიურ აღტკინებას ფრთა შეეკვეცა და თავზარდაცემული ინტელიგენტი იძულებული შეიქმნა დროებითი განდევილობის, სულიერი კარჩაკეტილობის პრინციპის აღიარებამდე მისულიყო. პოლიტიკურ ფრონტზე დამარცხებულნი, ინტელექტუალური ხასიათის ძიებანი უფრო მეტის ძალებით მოედო გულს. ყველა შეუდგა სულიერ და მატერიალურ ღირებულებათა ხელახალ შეფასებას. სიცოცხლის აზრის ძიება, ტრადიციული მხარე ადამიანის არსებობისა, პიროვნების ტრაგედია, სიკვდილის შიში, აი, რა ახასიათებდა მაშინდელ მწერლებს. რელიგიური მისტიციზმი, სიმბოლიზმი, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, რომელიც მოითხოვდა შეგნების, შემეცნების რევოლუციას — აი, რითი განისაზღვრებოდა იმდროინდელი ლიტერატურა. ლ. ანდრეევი, თ. სოლოგუზი, ანდრეი ბელი, ლ. მერეჟკოვსკი, ვ. ივანოვი, ლევ შესტოვი, როზანოვი და სხვანი საუკეთესოდ გამოხატავენ იმდროინდელი რუსეთის სულისკვეთებას. ის ხანა განისაზღვრა რელიგიური აღფრთოვანებით და ინტელექტუალური ხასიათის ძიებით. ხელოვნების ყოველ დარგს დაეცყო ეს გატაცება: ლიტერატურას, მხატვრობას, მუსიკას (აბაშიძე²²: 5).

ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში გარდა ესსეისტიკისა და კრიტიკული წერილებისა იბეჭდებოდა ევროპელი მოდერნისტი ავტორების ქართული თარგმანებიც. მაგალითისთვის მოგვყავს მხოლოდ ერთი გამოცემა, რომლის ნიმუშზეც კარგად ჩანს ის აქტიური მთარგმნელობითი მუშაობა, რომელიც იმ პერიოდში მიმდინარეობდა. 1924 წლის ჟურნალ „კავკასიონის“ ნომრებში უცხოეთის ლიტერატურის განყოფილებაში დაბეჭდილია: შარლ ბოდლერის „ჰიმნი მშვენიერებას“, ემილ ვერჰარნის „ქარის ქება“, პოლ კლოდელის „წმიდა საკითხავი“, ანატოლ ფრანსის „პროკურატორი ურიასტანისა“, ჟიულ რომენის „საფრანგეთის ახალი სალიტერატურო სკოლები“, „ევროპა“, გილიომ აპოლინერის „ეროკუსები“; ჟან კოკტოს „მუზეუმი“, ბლეზ სანდრარის „კომიკი“. განყოფილებაში „ექსპრესიონისტები“ გამოქვეყნებულია: ერნსტ დრემის „ქორწილი“, ვალტერ ჰაზენკლევერის „მკვლევები სხედან ოპერაში“, ივან გილიოს „ლტოლვის ქარავანი“, ედგარ პოს „ყორანი“, პოლ კლოდელის „გზა შეწყვეტილი“, რობერ დე-მონტესკიეს „ბავშვებს ასწავლეთ“, შარლ ბოდლერის „პარიზის ოცნება“.

უნდა ითქვას, რომ ძირითადად ევროპელი მოდერნისტების შემოქმედება შუქდებოდა 1910-1920-იან წლების პერიოდში. 1925

წლიდან ბოლშევიკებმა აღკვეთეს მოდერნისტული პრესა, ხოლო 1926 წელს დაარსდა ჟურნალი „ქართული მწერლობა“, რომლის გამოცემაც პირდაპირ არის დაკავშირებული ქართველი მწერლების ყრილობასთან, რომელიც იმავე წლის თებერვალში შედგა და მისი ძირითადი მიზანი გამოიხატებოდა სალიტერატურო ძალების იდეოლოგიურ გარდაქმნაში, მათი ახალი იდეოლოგიის, ახალი სოციალური ცხოვრების სამსახურში ჩაბმა-ჩაყენებაში (ლორთქიფანიძე 1987: 31). ამ თვალსაზრისით მრავლისმეტყველია იქ გამოქვეყნებული ზოგიერთი სტატიის სათაური: „მწერლობა და საზოგადოება“, „მწერალთა კავშირის ამოცანები“ და „თანამედროვეობა და ქართული პოეზია“, რომლებიც დაიბეჭდა 1926 წლის პირველ ნომერში, იმავე წლის შემდეგ ნომერებში გამოქვეყნდა „დასაყრდნობი წერტილი“ და „ხელოვნება და ეროვნული საზოგადოებრიობა“, 1927 წელს დაიბეჭდა წერილები „მემარცხენეობა ქართულ ლიტერატურაში“, „მემარცხენეობის „რევიზორი“, „ბაირონი და ოქტომბრის რევოლუცია“, „ოქტომბერი და დასავლეთის თანამედროვე პოეზია“; 1928 წელს დაისტამბა წერილები: „ჩვენი მწერლობა და კულტურული რევოლუციის საკითხები“, „ოქტომბერი და კულტურული რევოლუცია“; 1929 წელს დაიბეჭდა „მხატვრული გემოვნების სოცოლოგიის საკითხები“, „ხელოვანი და კლასი“, „სოციალური დაკვეთის დასაცავად“, „მწერლობა სოციალისტური მშენებლობის ფრონტზე“, „იდეოლოგიური ბრძოლის საკითხები“, ხოლო 1930 წელს – „კოლექტივიზაცია და მწერლობა“, „სოციალური შეკვეთის თეორია“.

დამოწმებანი:

აბაშიძე 1922: აბაშიძე კ. ლონდა. ილიონი, № 3, ტფილისი: 1922.

აპოლინერი 1924: აპოლინერი გ. კროკუსები. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ბოდლერი 1924: ბოდლერი შ. ჰიმნი მშვენიერებას. თარგმანი ფრანგულით ვალერიან გაფრინდაშვილისა. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ბოდლერი 1924: ბოდლერი შ. პარიზის ოცნება. თარგმანი ფრანგულით ვ. გაფრინდაშვილისა. კავკასიონი, № 3-4, 1924.

გილლი 1924: გილლი ი. ლტოლვის ქარავანი. თარგმანი ტრისტან მაჩაბლის. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

დრემი 1924: დრემი ე. ქორწილი. თარგმანი ვ. ვ. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ვერჰარნი 1924: ვერჰარნი ე. ქარის ქება. თარგმანი ფრანგულით კონსტანტინე ჭიჭინაძისა. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

გამსახურდია 1986: გამსახურდია კ. „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“. წგ.ში: 96 ექსკ. თილისი: „მერანი“, 1986.

გამსახურდია 1922: გამსახურდია კ. იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი. თბილისი: „ლომისი“, 1922.

გამსახურდია 1925: გამსახურდია კ. ანატოლ ფრანს. ახალი კავკასიონი, № 1 2, ტფილისი: 1925.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. შტეფან მაღარმე. თბილისი: 1990.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. სახელების მაგია. თბილისი: 1990.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. არტურ რემბო. თბილისი: 1990.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. ტრისტან კორბიერ. თბილისი: 1990.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. ჟიულ ლაფორგ. თბილისი: 1990.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. ექსპრესიონისტული ლირიკა. თბილისი: 1990.

დრემი 1924: დრემი ე. ქორწილი. თარგმანი ვ. ვ. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ედშმიტი 1922: ედშმიტი კ. ექსპრესიონიზმი. ილიონი, № 2, ტფილისი: 1922.

ვერჰარნი 1924: ვერჰარნი ე. ქარის ქება. თარგმანი ფრანგულით კ. ჭიჭინაძე-სა. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

კაკაბაძე 1919: კაკაბაძე დ. ჩვენი გზა. შვიდი მნათობი, № 1, 1919.

კლოდელი 1924: კლოდელი პ. წმიდა საკითხავი. თარგმანი ფრანგულით As. კავკასიონი, №1-2, 1924.

კლოდელი 1924: კლოდელი პ. გზა შეწყვეტილი. ფრ. სთარგმნეს კ. გამსახურ-დიამ, ა. ჭუმბაძემ. კავკასიონი, №3-4, 1924.

კოკტო 1924: კოკტო ჟან. მუზეუმი. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ლორთქიფანიძე 1987: ლორთქიფანიძე, ი. „კრიტიკა ჟურნალ „ქართულ მწერ-ლობაში“. ლიტერატურული ძიებანი. XVII, 2. თბილისი: „მეცნიერება“, 1987.

მარკუზე 1922: მარკუზე ლ. ნიცშე და შტრინდბერგი. ილიონი, № 2, ტფილისი: 1922.

მონტესკიე 1924: მონტესკიე რობერ დე-. ბავშვებს ასწავლეთ. თარგმანი ფრანგულით კ.ჭ. კავკასიონი, № 3-4, 1924.

პარიზის ... 1924: პარიზის სულები წიგნიდან *les puissances de Paris (an 1919)*. ბრბო კინემატოგრაფიაში. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ჟურნალები ... 2011: ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920 წლები. ტ. I-IV. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2011.

რობაქიძე 1924: რობაქიძე გრიგოლ. ექსპრესიონიზმი. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

რობაქიძე 2013: რობაქიძე გრ. „ქართული მოდერნიზმი“ (რუსულიდან თარგ-მნა მ. კვატაიამ). კრიტიკა, № 8. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომ-ცემლობა, 2013.

რომენი 1924: რომენი ჟ. საფრანგეთის ახალი სალიტერატურო სკოლები. კავკასიონი, №1-2, 1924.

რომენი 1924: რომენი ჟ. ევროპა. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

სანდრარი 1924: სანდრარი ბ. კოშკი . კავკასიონი, № 1-2, 1924.

სტენდალი 1924: სტენდალი ფრ. ვანიჩა ვანიჩი. თარგმნა ლ.ქ. ჟ. „ახალი კავკასიონი“, 1924.

ტაბიძე 1916: ტაბიძე ტ. *ცისფერი ყანწები*. № 1, ქუთაისი: 1916.

ტაბიძე 1923: ტაბიძე ტ. *დადაიზში და ცისფერი ყანწები*. მეოცნებე ნიამორები, №10 . 1923.

ფრანსი 1924: ფრანსი ა. *პროკურატორი ურიასტანისა*. თარგმანი ფრანგულით შ. შ-ის. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

ცისფერი ყანწები 1990: ყავლაშვილი ვლ. *ცისფერი ყანწები* ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა და ბოლოთქმა დაურთო ფმკ ვლადიმერ ყავლაშვილმა. ქუთაისი: „საქართველო“. ქუთაისის ფილიალი, 1990.

წერეთელი 1922: წერეთელი ალ. ახალ საზღვართან. წერილი პირველი (ძღვნათ მ-ს). ილიონი № 3. ტფილისი: 1922.

ხელაია 1986: *ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები* (შეადგინა, წინასიტყვაობა და გამოკვლევა დაურთო მანანა ხელაიამ). თბილისი: „მერანი“, 1986.

ჰაზენკლევერ 1924: ჰაზენკლევერ ვ. მკვლევლები სხედან ოპერაში. თარგმანი გრიგოლ ცეცხლაძისა. კავკასიონი, № 1-2, 1924.

გალაკტიონის პოეტური კანონი

გალაკტიონის პოეტური მანერა იმდენად მრავალი (და თანაც არათანაზომიერი) ნაირსახეობისაგან შედგება თვით ერთსა და იმავე ხანმოკლე დროის ფარგლებში, რომ მათი ერთობლივი შეფასება და განზოგადება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მისი ლირიკის საუკეთესო ჰეტეროგენულ გამოვლინებებში იმ სანწყისის წარმოჩენას დავისახავთ მიზნად, რაც მას *თანამედროვე* პოეტად, ქართული ლექსის მოდერნიზტული კანონის ყველაზე თვალსაჩინო შემქმნელად აქცევს. ქვემოთ სწორედ ამაზე გვექნება საუბარი.

გალაკტიონის *მოდერნიზმს* ის ცნობიერი კრიტიკული აზრი განაპირობებდა, რომ ქართული ლექსის გარკვეული სტადია დასასრულს მიუახლოვდა. მას განსაკუთრებული სიმძაფრით ჰქონდა განვითარებული ლიტერატურული წარსულის როგორც პატივისცემის, ასევე ხელოვნების ფორმათა განახლების აუცილებლობის გრძნობა, ანუ ის, რასაც როლან ბარტი თანამედროვე საზოგადოების მიერ წარმოქმნილი გაუცხოებისაგან თავის დაღწევის ერთადერთ საშუალებას და წინსვლის მოთხოვნილებას, ანუ *სიხლის ეროტიკას* უწოდებს. გალაკტიონს ნათლად ესმოდა, რომ სინამდვილის ახლებური ხედვა პოეზიის *ახალი ენის* შექმნას გულისხმობს, რომ ნებისმიერი ენობრივი დისკურსი გარკვეულ სტადიაზე ახალმა უნდა შეცვალოს: „ლიტერატურაც ისეა, როგორც დღის მოძრაობა. მას აქვს თავისი განითადი, თავისი შუადღე, თავისი საღამო და ღამე. ყოველ მომენტს ესაჭიროება თავისი პალიტრა“ (ტაბიძე 1975: 62). აქედან მოწოდება: „ამიერიდან ქართული ხელოვნების დევიზია: განახლება ან სიკვდილი!“ (ტაბიძე 1975: 19).

გალაკტიონისთვის პოეზიის არსებული პარადიგმის განახლება უპირველესად ლირიკის ახალი ენის შექმნას ნიშნავდა. 1919 წლის კრებულის თვით ფრანგულენოვანი სათაური და ეპიგრაფები *ახალი ენისაკენ* სწრაფვის ერთ-ერთი თვალნათლივი გამოვლინება იყო.

მოდერნიზმი გალაკტიონის პოეზიაში უპირველესად იმ სახით იჩენს თავს, რომ ენა იმდენად ლოგიკური დისკურსის საშუალება არაა, რამდენადაც გამოსახვის ერთგვარი უმთავრესი საგანია. ფილოსოფიური დისკურსის ფორმის (და არა შინაარსის!) გამოყენება ლექსში „წარწერა ნიგნზე“* („წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი, / წმინდა სინათლის დიად ბაღში, / ისე ცოტაა გასაგებელი, / როგორც რომ წმინდა სინყვდია-

* ამ ლექსის ფილოსოფიურად გააზრების მცდელობა გარკვეულწილად ჰგავს ვაჟა ფშაველას შემოქმედებაში ზეპირსიტყვიერების მიღმა მდებარე სიმბოლოების ამოოციებას, რამაც თავი იჩინა სხვა მხრივ შესანიშნავ ფილმში „ვედრება“.

დემი“) ლოგიკური და სენტენციური ენის პოეტური შესაძლებლობების გამოვლენას ემსახურება. გალაკტიონისათვის რეალობასა და „შინაარსთან“ ურთიერთობა უპირველესად ენასთან ურთიერთობაა. გალაკტიონი ენის ავტონომიურობის ხარისხის ზრდის, ენისადმი ახალი სტატუსის მინიჭების იმ გეზს აგრძელებს, რომელიც ახალ ხარისხს აღწევს რომანტიზმის მომდევნო სტადიითა – როგორც პარნასისა და სიმბოლიზმის, გოტიეს, ბოდლერის, რემბოსა, ვერლენის და მალარმეს, ასევე პოსტსიმბოლისტიკის იდეოლექტში ფუტურისტიკების პოეზიის ჩათვლით. პოეტური ენის გამრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვით აიხსნება მისი პოეტური მანერის როგორც მრავალგვარობა, ასევე ის გარემოება, რომ თუ ბარათაშვილის, აკაკისა და ვაჟას თაობათა პოეტები სულ რამოდენიმე სალექსო საზომით კმაყოფილდებოდნენ, გალაკტიონმა (და მისმა თაობამ) ახალი სიცოცხლე მიანიჭა XVIII საუკუნისა და ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემდეგ ნაწილობრივ ან მთლიანად უგულვებელყოფილ ან იშვიათად გამოყენებულ სტროფებსა და რიტმებს და ამასთანავე ფართოდ გაუღო კარი ევროპული პოეზიის მყარ სალექსო ფორმებს. ამგვარი პროსოდიული ექსტაზი სრულიად უცხოა XIX საუკუნის ქართული ლექსისათვის.

„არტისტული ყვავილებისა“ და მომდევნო ხანის ის ლირიკული ქმნილებები, რომლებითაც გალაკტიონი *მოდერნისტია*, ანუ ჭეშმარიტად თანამედროვე პოეტია, როლან ბარტის ტერმინოლოგიას რომ მივმართოთ, ნარმოადგენენ *Texte-Jouissance*-ს, რომლის არსებითი თავისებურება ისაა, რომ ტექსტი „არღვევს მკითხველის ისტორიულ, კულტურულ, ფსიქოლოგიურ ჩვევებს, მის მყარ გემოვნებას, ღირებულებებს, სხოვნას, კრიზისამდე მიჰყავს მისი დამოკიდებულება ენისადმი“ და მკითხველს არა სწრაფი კითხვისაკენ, არა ტექსტის ქსოვილში განფენილ ჭეშმარიტებათა ძიებისაკენ, არამედ ენობრივი ქსოვილით ტკბობისაკენ უბიძგებს (ბარტი 1998: 14)*.

გალაკტიონის ლირიკაში ენის ახალი სტატუსის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გამოხატულებაა კლასიკური პოეზიისათვის არსები-

* ვგულისხმობთ როლან ბარტის მიერ ნაშრომში *Le Plaisir du Texte* (სიამოვნება ტექსტისაგან) ნარმოდგენილ მხატვრული ტექსტების ორწევრიან ტიპოლოგიას – ტექსტის-სიამოვნება (*texte-plaisir*) და ტექსტი-კმაყოფილება (*texte-jouissance*). ეს ოპოზიცია ბარტისავე ნაშრომებში მოცემული იყო აგრეთვე *lisible/scriptible*-ს, ანუ კლასიკური და მოდერნისტული ტექსტების დაპირისპირების სახით. მართალია, ბარტი აღნიშნავს, რომ ტექსტების ეს ორი ნაირსახეობა ზოგჯერ ფარავს ერთმანეთს, მაგრამ პოსტსტრუქტურალისტურ ლიტერატურათმცოდნეობაში მათ შორის სრული მიჯნის დადების ტენდენცია ჩამოყალიბდა. ბარტის თანახმად, ტექსტი-სიამოვნება ერთნიშნა და ამომწურავ ინტერპრეტაციას ექვემდებარება, ხოლო ტექსტი-კმაყოფილება მრავალი მნიშვნელობის შემცველია, ენობრივი ქსოვილის აქტუალიზებით ხასიათდება და არ ექვემდებარება ცალსახა ინტერპრეტაციას.

თად უცხო, ხოლო მოდერნისტულ ლექსში ფართოდ დამკვიდრებული ისეთი ტროპი, როგორიცაა ანტიემფრაზა – კონტექსტში სიტყვათა მნიშვნელობის გაფართოება ან გაურკვევლობამდე დაყვანა (გასპაროვი 1993: 43). ეს უფრო გვიანდელი სიმბოლიზმისა და პოსტსიმბოლისტური პოეტიკის ნიშან-თვისებაა, ვიდრე სიმბოლიზმის. თუ რემბოს სიმბოლურობით აღსავსე *მთვრალი ხომალდი*, რომელთანაც პოეტი თავის თავს აიგივებს, რეალურია ყველა არსებითი აქსესუარით, ამასვე ვერ ვიტყვით გალაკტიონის *ლურჯა ცხენებზე*, რომლის სემანტიკა იმდენად ფართო და მრავალნიშნადია, რომ მას მეტ-ნაკლებად ზუსტი რეფერენტი არ ეძებნება. „პირიმზე“-ს გაურკვეველი ტოპოსისა და საკრალური რიცხვის კონტექსტში მხოლოდ ძალიან მიახლოებით თუ ვიტყვით რას აღნიშნავენ ხსენებული საგნები: „*გაქრა ათასი თეთრი დარბაზი, / გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი*“. *მზეო თიბათვისა* ზუსტად არც მზეს აღნიშნავს და არც თიბათვეს (იენისს); რეალობაში მათ ზუსტი შესატყვისი ისევე არ გააჩნია, როგორც უსაგნოდ რჩება მრავლისმომცველი „*მწუხარების მალენიავი*“, „*დოვინ, დოვენ, დოვლი*“ ან „*დარობს რამდი დარი*“.

გალაკტიონის მიერ დამკვიდრებული ახალი პოეტური კანონი, რომელიც ენისათვის ერთგვარი საკრალური სტატუსის მინიჭებას გულისხმობს, მის საუკეთესო ლექსებში უპირატესად იმით ვლინდება, რომ ენა ლირიკული სუბიექტის თავისებურ კონკურენტად და გამოსახვის უმთავრეს საგნად გვევლინება, როგორც სინამდვილის ღია და ფარულ ასპექტთა შემეცნების უმთავრესი საშუალება. ისეთ იდუმალებით, ფართო ემოციური ასოციაციებითა და ლამის ამოუწურავი პოლისემანტიზმით აღსავსე და გამოუთქმელის გამოთქმისაკენ მიდრეკილ მეტაფორებში როგორებიცაა „*ზუზუნი გააქვს უბინაო სკას – / ოჰ, სამუდამოდ დანყველილ სინდისს*“ ან „*სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს, ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს*“ („გზაში“) გაუქმებულია მეტაფორული ტროპების მსგავსების ნიშნით აგების პრინციპი და თავს იჩენს მუსიკალურ ფორმათა სემიოტიკურ თავისებურებათა განმეორების მცდელობა. მაშინაც, როცა ლექსის ესა თუ ის ფრაგმენტი რაციონალური სახითაა წარმოდგენილი („*კუბო მიჰქონდათ, არვინ არ სჩანდა / და არ ტიროდა არც ერთი ქალი*“, „*არ ხედავს ახლო გაბზარულ სარკეს*“ – „*ეფემერა*“; „*რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?*“ – „*ისევე ეფემერა*“), კონტექსტი გვკარნახობს, რომ ეს კვაზიგანცხადებებია, რომ აქ სიტყვები არა ჩვეულებრივი, არამედ გამოუთქმელზე ან ინტერტექსტის ვრცელ ბადეში განფენილ მოტივთა მიმანიშნებელთა სახითაა გამოყენებული; ყურადღება გამახვილებულია არა „*რიტორიკაზე*“, სიტყვების არა სემანტიკურ მხარეზე, არამედ

მათ სუგესტიურ ასპექტზე; სიტყვა არა იმდენად საგანთან კავშირში, არა იმდენად პირდაპირი სიგნიფიკაციური მნიშვნელობით, რამდენადაც დამოუკიდებელ სუბსტანციად წარმოდგება და ამდენად თვითონ იქცევა ყურადღებას თავისი მოულოდნელი ასპექტებით.

ენის დიქტატთან, მის ავტონომიურ ფუნქციონირებასთან გვაქვს საქმე მაშინაც, როცა გამოსახვის უმთავრეს საგნად გრამატიკა, ორთოგრაფია, ფონიკა და კულტურული კოდები გვევლინებიან („უცნაური სასახლე“, „დრო“, „Voiles“, „ვუალისა და „ვიოლფეს შესახებ“, „ჭარხალი“, და სხვ.) და მაშინაც, როდესაც სიტყვათა არასტანდარტული მნიშვნელობით გამოყენების ისეთი მკვეთრი ფორმები იჩენენ თავს, როგორებიცაა ოქსიმორონები და კატაქრეზები („იისფერი თოვლი“ ან „მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის“ – „თოვლი“; „ვარდისფერი თოვლი“ – „მარიამ ანტუანეტა“), რომლებიც ვერლენიდან მომდინარე სიმბოლისტური ნაკადის არტიფაქტებად თუ მეტონიმიურ ერთეულებად აღიქმებიან. საგულისხმოა, რომ ამ ნიშნით გალაკტიონის ლექსი მეტ საერთოს პოულობს არა რომანტიკულ პოეტიკასთან, რომლისთვისაც არსებითად უცხოა წმინდა ფორმალური ამოცანები, არამედ ევროპული და ქართული ბაროკოს პოეზიასთან. კევედოს ოქსიმორონი „მხურვალე ყინვაა, მყინვარი ცეცხლია, ჭრილობა, რომელიც გტკივა და ვერა გრძნობ“ (Es hielo abrasador, es fuego helado, es herida que duele y no se siente) არაერთ ანალოგს პოულობს გალაკტიონის ლირიკაში. ასევე არაა შემთხვევითი, რომ პალინდრომი ქართული პოეტური ბაროკოს წარმომადგენლის – ვახტანგ VI-ის შემდეგ არა ბარათაშვილთან და მომდევნო ხანის პოეტებთან, არამედ გალაკტიონთან გვხვდება.

სუგესტირების ხვედრითი წილის ზრდა და ენისათვის ავტონომიური სტატუსის მინიჭება რომანტიზმის პოეტური კანონისაკენ დაშორებას მოასწავებდა.

რასაკვირველია, შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ გალაკტიონის პოეტურ გენომში გარკვეული დოზით უთუოდ არის რომანტიკული გენები, რომლებითაც გალაკტიონთან შენარჩუნებულია ის განცდა, რომ მატერიალური სამყაროს გარდა არსებობს კიდევ ისეთი ხელშეუხებელი არამატერიალური, იდეალური, გამოუთქმელი განფენილობა, რომელიც არ ექვემდებარება ლოგიკურ გამოხატვას. მაგრამ რომანტიზმის პოეტიკასა და გალაკტიონის პოეტიკას შორის სხვაობა უფრო თვალსაჩინო და არსებითია, ვიდრე ცალკეულ მომენტთა თანხვედრა. არაა შემთხვევითი, რომ სინამდვილისა და იდეალის ურთიერთმიმართების რომანტიზმისეული გააზრება კრიტიკულადაა განსჯილი ლექსში „ჰეინეს სტრიქონის გამო“: „რომანტიული ქნარის წვიმაში / ნირშეუცვლელი იყო გალობა: ბედნიერება არის მირაჟი, / უბედურება კი რეალობა...“.

ამ მხრივ საგულისხმოა ის გარემოება, რომ გალაკტიონის ლექსი „საღამო“ („ახლა ასეთი სიმართლედ კი არვის აშინებს...“), რომელშიც ნ. ბარათაშვილის ლექსის – „ღამე ყაბახზედ“ – დიალოგური წყობის გამოცხადილი იგრძნობა, მიზნად ისახავს არა პირადი სულიერი განცდების გადმოცემასა და ღამეული ბუნების რომანტიკულ ფერწერას, არამედ ქალ-ვაჟის გამართული გალანტური საუბრის ინტონაციური შესაძლებლობების გამოვლენას.

გალაკტიონისათვის ენობრივი მედიუმი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც ძველი ბერძენი მოქანდაკისათვის – მარმარილოს დამორჩილება და მისი ამეტყველება. ამ ვითარებისაგან განსხვავებით რომანტიკოსი პოეტის ყურადღება უმთავრესად და უპირველესად მისი მსოფლგანცდის, ხედვისა და ხილვის გადმოცემის ამოცანისადმი მიჰყვრობილი, რის გამოც „რომანტიკოსი შემოქმედისათვის ფორმის პრობლემა არიყო სათანადოდ მნიშვნელოვანი“ (Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*. Random House, New York, 1960, p. 68); თვით კიტსზე, რომანტიკოსთა შორის ერთ-ერთ ყველაზე დისციპლინირებულსა და ყურადღებიანზე „ტექნიკის მიმართ“, თვით მასზეც ვერ ვიტყვით, რომ „მან ტექნიკას მიაგნო“ (საიფერი 1960: 70). სრულიად განსხვავებული ვითარების მოწმენი ვართ გალაკტიონთან, რომლის პოეზიაში „ტექნიკას“, პოეტურ ხელოვნებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება; მისი ლექსის არსს უპირველესად არა პირადი განცდები, არამედ ენობრივი მედიუმი განაპირობებს.

რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, ლექსში გალაკტიონს არა თავისი „მე“, არამედ უპირველესად ენის ქმედება, პოეტური ენის ინტერტექსტობრივი ველის ამეტყველება აინტერესებს. ამიტაც აიხსნება, რომ მის მრავალ ლექსში „მე“-ს ადგილს „ის“ იკავებს. შესაძლოა მის ლირიკაში ერთადერთი მკვეთრად პიროვნული მოტივები საკუთარი განსაკუთრებულობის შეგრძნება და საკუთარი ეთიკური კოდექსის გამოხატვა წარმოადგენენ.

გალაკტიონის ლექსში ნებისმიერი ლირიკული მოტივი ნაცნობი და უცნობი მოტივების საშუალებით ახალი პოეტური ენის შექმნის ამოცანას ემსახურება. ლექსში „გზაში“ ერთ-ერთ სტროფში რომანტიკული გაქცევის მოტივი ისმის: „სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები / სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი, / სადაც იქნება ცოფი ნაკლები / და უფრო ნაკლებად ადამიანი“. მაგრამ ამ რომანტიკული მოტივის ციტირებას სრულიად საპირისპირო განწყობა მოსდევს: „გახედე შორს მთებს! გახედე სერებს! / გახედე ტალღებს ჩაქსოვილს ტბაში!“. ასევე, არა რომანტიკული მელანქოლია და ნაღველი ვლინდება, არამედ ხალისიანი და ალტაცებული ხმა ისმის ამ ტაეპებში: „მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები /

მზეზე ელვარებს ნამებით სველი, / კვლავ უზრუნველად მივექანები / უჩვევად კარგი და ფეხშიშველი“. ამ ლექსში სხვადასხვა პოეტურ ენათა პოლიფონიური ხმიანობის მოწმენი ვართ. აქ სხვადასხვა ინტონაციის მქონე მოტივი, სხვადასხვა ტონალობით აღბეჭდილი „ციტატა“, სხვადასხვა ინტონაცია ხვდება ერთმანეთს, ხვდება დაახლოებით იმავე პრინციპით, როგორც სანუკვარი მანდილის კრთომა თოვლის უდაბნოში: „იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს / შენი მანდილი ამ უდაბნოში“. სხვაგვარად: თავს იჩენს მოდერნისტული პოეტური ტექსტის ის თავისებურება, როდესაც მკითველს, სუბიექტს „საშუალება ეძლევა ერთმანეთის გვერდი-გვერდ მომქმედ ენათა თანაარსებობით განიცადოს ნეტარება“ (ბარტი 1998: 4).

ასევე, ტაეპები – „როგორმე ზამთარს თუ გადავუჩი! / როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!“ („თოვლი“), „რისთვის მაგონებ ვაზზე მიმოზნეულ ნამო, / ცრემლებს დადენილს მძაფრი ახალგაზრდობის გამო“ ან „მშვიდობით! მშვიდობით! ამაოდ დაგენდე...“ („ანგელოზს ეჭირა...“) – რომანტიკულ განწყობას გვახსენებენ. ამასთანავე ამ ლექსებში უაღრესად განელეზულია ემოციათა შორის ყველაზე რომანტიკული გრძნობა – მელანქოლია (ბარათაშვილის ტერმინოლოგიით – ნალველი); აღარას ვამბობთ იმაზე, რომ გალაკტიონისთვის უცხოა რომანტიზმისათვის ეგზოთ ნიშანდობლივი ტანჯვის კულტი. ლექსში „გზაში“ ცისფერის „ციტირების“ მიუხედავად, რომანტიკული ჭმუნვა-მელანქოლია ოდნავადაც არ არის სინამდვილის ზნეობრივ-ესთეტიკური აღქმის დომინანტური ფორმა; ასევე არ იჩენს თავს სინამდვილიდან გაქცევისაკენ, ესკაპიზმი-საკენ რომანტიკული სწრაფვა. აქ სხვა მსოფლგანცდაა, სხვა ესთეტიკაა: უარყოფილია ელეგიურ ლირიკაში საერთო ადგილად ქცეული ის მელანქოლიური ინტონაცია, რომელსაც გალაკტიონი ეგზოთ ხშირად მიმართავდა თავის ადრინდელ ლირიკაში. ერთი შეხედვით, ლექსი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ თავისი მღელვარებითა და ჭარბი ემოციურობით ერთგვარი რომანტიკული მონოლოგია; მაგრამ – მხოლოდ ერთი შეხედვით. აქ უგულებელყოფილია ლირიკული სიუჟეტის აგებისადმი მკაცრად რაციონალური მიდგომა; ლექსის კომპოზიცია ემყარება სათქმელის არა ლოგიკურ თანამიმდევრობას, არამედ სხვადასხვა ფრაგმენტების მუსიკალური კოდით გაერთიანებას. გვიტაცებს არა იმდენად „მე“, რამდენადაც ენა და ფორმა, ამ ენისა და ფორმის ინტერტექსტობრივი ველი, რომელშიც თავს იჩენს პოსტრომანტიკული ლექსის ერთ-ერთი ისეთი მთავარი ნიშან-თვისება, როგორიცაა ერთგვარი ენობრივი თამაშის პრინციპი: თამაში სიახლის ეფექტით აღბეჭდილი რითმებით (და შესაბამისად – ინტონაციებით), რომლებიც არც ერთ სხვა ენაზე არ გადმოიცემა; თამაში უკან მოტოვებული რომან-

ტიკული სისტემის „ციტატებით“, სახეებითა და ინტონაციით, თამაში მეტაფორებით, მათ შორის – დანტეს ჯოჯოხეთისა და ბაროკოს მეტაფორით: *სინამდვილე მოჩვენება და სიზმარია*. შესაძლოა აქ ადგილი აქვს ტექსტის ორივე სახეობის – *ტექსტი-სიამოვნება* (Texte-Plaisir) და *ტექსტი-კმაყოფილება* (Texte-Jouissance) – შეთავსებას, კერძოდ რომანტიზმის საკრალური მოტივის – ენით გამოუთქმელი და საიდუმლოებით აღსავსე სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის შეთავსებას ენის მოდერნისტულ სტატუსთან. შესაძლოა მკითხველის *არისტოკრატიულობის* (რ. ბარტის გაგებით) ხარისხზეა დამოკიდებული რომელი ტიპის ტექსტის უპირატესობას დავინახავთ ამ ლექსში: თვითგამოხატვისაკენ მიმართულ რომანტიკულ მონოლოგს თუ ენის დიქტატს, და რა უფრო მიიქცევს ჩვენს ყურადღებას – ლირიკული სიუჟეტის ნაწყვეტების ლოგიკური მხარე თუ თავად ენის ფუნქციონირების ხარისხი.

გალაკტიონის „მე“ არაა ლექსის ჩვეულებრივი სუბიექტი იმდენად, რამდენადაც მისი „მე“ არაერთ პოეტურ ტექსტში დამკვიდრებულ კულტურულ სუბიექტთა ორეულია, რომელთაგან ერთი ამბობს – „თვით უკვდავება არ არსებობს უსიყვარულოდ“, ხოლო მეორე – „ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია“.

თავისი განსაკუთრებულობის შეგრძნებით გალაკტიონი ზოგჯერ ბაირონის ჩაილდ ჰაროლდისებურ დემონიურ ანტიგმირებსა და ბართაშვილის „მერანის“ თავგანწირულ მსრბოლს გვახსენებს. მაგრამ ეს მაინც სხვაგვარი „მე“-ა. „ეფემერა“-ში იგრძნობა შეხება რომანტიკული (ამასთანავე ექსპრესიონისტული და სხვ.) ლირიკის ინტერტექსტთან. მაგრამ ამასთანავე რომანტიკული ლირიკული ტექსტების სტრუქტურული პრინციპი – კულმანაციისაკენ მიმართული ლირიკული „სიუჟეტი“ – ენის უჩვეულო ფუნქციონირებითაა ჩანაცვლებული, ანუ უარყოფილია ლიტერატურული ტრადიციითა და კულტურით განმტკიცებული ენის კანონიკური ფორმა; ამგვარად, „ეფემერა“-ში კულტურული ტრადიციის, ანუ „სიამოვნების ტექსტის“ არა უარყოფის, არამედ „კმაყოფილების ტექსტისაკენ“ განვითარების მონმენი ვართ. მოგეხსენებათ, „კმაყოფილების ტექსტი სხვა არაფერია თუ არა სიამოვნების ტექსტის ისტორიულ განვითება; ავანგარდი წინსვლაა, წინამორბედი კულტურის ემანსიპირებული ნაირსახეობაა, ანუ: დღევანდელობა გუშინდელიდან აღმოცენდება; რობ გრიე უკვე მოცემულია ფლობერში, სოლერსი – რაბლემში, ნიკოლა დე სტალი მთლიანადაა სეზანის ტილოს ორ კვადრატულ სანტიმეტრში“ (ბარტი 1998: 20). „ეფემერა“-ში არის „მერანის“ საწყისი, მაგრამ ამასთანავე მომარჯვებულია მკითხველთან ურთიერთობის ახალი სტრატეგია; სიტყვებსა და ცალკეულ ფრაგმენტებს შორის სემანტიკური და ლოგიკური კავშირის

გაუქმება ერთგვარი ცნობიერების ნაკადის ტექსტს ქმნის, რომლის შედეგად „მე“ გაუცხოებული „მე“-ა, რომელიც თავისი ჩვეულებრივი ყოფის ტოპოსიდან ტრანსცედენტალურ განზომილებაში გადის.

ტრადიციასთან კავშირის, გარკვეული კულტურული კოდების, ციტატურობის განსაკუთრებული ინფორმაციული და კონსტრუქციული მნიშვნელობა, მათი გამოყენება ლექსის იერსახის განმსაზღვრელ საწყისად გალაკტიონის ლექსის ერთ-ერთი არსებითი ნიშან-თვისებაა. მის ლექსებში ცხადად ისმის სხვადასხვა პოეტურ სისტემებთან და ლიტერატურულ და კულტურულ ტექსტებთან უწყვეტი დიალოგი, რითაც მუდმივად შეგვახსენებს, რომ არა მხოლოდ თავისი, არამედ სხვისი სიტყვებითა და ინტონაციით მეტყველებს, რომ მის ლექსში არა მხოლოდ პირადად მისი და ქართული, არამედ სხვადასხვა კულტურა ხმინაობს. ამ მხრივ, ამ ნიშნით გალაკტიონის ლირიკა უფრო პოლიფონიურია და ამდენად უფრო მეტად არის დაშორებული რომანტიზმისაგან, ვიდრე ბოდლერისა და პარნასელთა ლექსი, და უფრო მეტ სიახლეს ამჟღავნებს სიმბოლიზმიდან მომდინარე იმ ნაკადის პოეზიასთან, რომელიც იდეალის მიუღწევლობის რომანტიკული თვითგამოხატვის პრინციპისაგან დისტანცირებით ხასიათდება.

გალაკტიონის ლირიკაში ენათა „სანქცირებული ბაბილონის“ (რ. ბარტი) მრავალგვარ გამოვლინებათა შორის საყურადღებოა დიალოგური, ინტერენობრივი ურთიერთობა ევროპულ (მეტადრე – ფრანგულ) ენებთან, მათ ფონიკასა (შდრ., მაგალითად, ნეოლოგიზმი *მომიმეზონი* და *maison*) და გრამატიკასთან, რაც ევროპული ენებისათვის ტიპური, ხოლო ქართულისათვის ისეთი ნაკლებად დამახასიათებელი ნორმების აქტუალიზებით ხდება, როგორიცაა დამოკიდებული წინადადების დაკავშირება მთავართან მიმლეობის საშუალებით, მასდარებისა და მიმლეობიანი კონსტრუქციების სიხშირე (*მძებნელი, მარებელი, მონაივები, დამკარგავი* და სხვ.).

ენობრივი ბაბილონი, პოეტური ენის პოლიფონიური ფუნქციონირება თავისებურად მჟღავნდება აგრეთვე ქართული ენის უფრო ადრინდელი სტადიის ტექსტებთან გადაძახილის სახით წინა ვითარების გამომხატველი მიმლეობების აქტუალიზების საშუალებით: „ნანვიმარი“, „ლამენათევი“, „ნამთვრალევი“, „განაცები“, „ნახვერდები“, „ნანამწამარი“, „ნათილისმარი“, „ნანადერძევი“, „ნაბური“ და სხვა.

რომანტიზმისაგან განსხვავებით, გალაკტიონის მოდერნისტულ ლირიკაში სიტყვა, ერთი მხრივ, დესემანტიზაციისა და მეორე მხრივ – მრავალნიშნადობისაკენ მიისწრაფვის. სხვა ვითარებაა რომანტიზმში. „რომანტიზმმა თან მოიტანა ყოველგვარ პირობითობას მოკლებული სრული მნიშვნელობის მქონე სიტყვა. რომანტიზმისათვის თავდავი-

წყებადღე მისული პირდაპირი ავტორისელი სიტყვაა დამახასიათებელი, რომელშიც ოდნავადაც არ ირეკლება უცხო ენობრივი გარემო. [...] ამ საკითხში კლასიციზმის პოეტიკა თითქმის შეურყეველი დარჩა“ (ბახტინი 1963: 268). ყოველივე ამისაგან განსხვავებით გალაკტიონის მოდერნისტულ ლირიკაში უპირატესი ადგილი ეკუთვნის არა უშუალოდ ავტორისეულ, არა საგანზე პირდაპირ ორიენტირებულ სიტყვას, არამედ „კულტურულ სიტყვას“ (მ. ბახტინი), რომელშიც თან შესუსტებულია სიტყვის ლექსიკონური მნიშვნელობა და თან მასში სხვადასხვა პოეტურ სისტემათა ობერტონები მოისმის, გამუდმებით მოჩანს უცხო პოეტურ გარემოთა ანარეკლი, მათ შორის – რომანტიზმიდან, რუსთაველიდან და აკაკიდან და სიმბოლიზმიდან მომდინარე უამრავი საკვანძო სიმბოლოებისა და მოტივების სახით; ასეთებია უპირველესად – *დემონი*, *ცისფერი*, *უდაბნო*, *მერი*, *ლენორა*, *ჩინარი*, *სასახლე*, *ბნელი სტუმარი*, *ქარი*, *თოვლი*, *მეორე „მე“*, ახალი სამყაროს შემქმნელი სარკე, გარდასულ დროთა მოგონებანი, კრებულის ფრანგული სათაური და მისი ეპიგრაფები, დაწყებული პოეტებისა და მათ კულტურულ გარემოცვასთან დაკავშირებული სახელები („პარიზის რკალი“, *ლოზანა*, *ლაკმე*, *ედგარ პო და სხვ.*) და სხვა კომპონენტები. „უცნაური სასახლე“, აგრეთვე *სასახლე* არაერთ სხვა ლექსში („შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“, „საუბარი ედგარზე“, „მარიამ ანტუანეტა“ ან *სასახლის ნაირსახეობა – „პალაცცო პიტტი“* („ვუალისა და ვიოლქეს შესახებ“) წარმოადგენენ არა კონკრეტულ ქრონოტოპებს, არამედ ედგარ პოუსა და სიმბოლისტური პოეზიის ინტერტექსტით დაღდასმულ მრავალნიშნად სიმბოლურ ტროპებს. ლექსში „საუბარი ედგარზე“ საკვანძო სახეები – „სასახლე“, „შავი პოეზია“, „ბნელი სტუმარივით“ – ორხმიანი სიტყვებია, ვინაიდან მათ თან მოჰყვება ედგარ პოუს ლირიკისა და პროზის და გუთური რომანების ობერტონები. ტაეპში *„მოვა დემონი, დაფიქრდება და შეეჭვდება“* („შენ და დემონი“) *დემონი* არაა წმინდა ავტორისეული სიტყვა, არამედ ორხმიანი სახე-სიმბოლოა, ვინაიდან თავის გენეზისსაც – რომანტიზმისა და ბოდლერის ლირიკასაც – გვახსენებს და ამასთანავე, გალაკტიონის ინდივიდუალურ სისტემაში მოხვედრის შედეგად სრულიად ახლებურად ჟღერს. გალაკტიონის მიერ თავის ჩანაწერში ბოდლერის ლექსში „განადგურება“ *დემონი* ალკოჰოლისა და ქალის სახით მოვლენილი ბოროტი სულია, რომელსაც პოეტი ზედმინევნით ზუსტად აკვირდება, განიხილავს და განსჯის; რაც შეეხება გალაკტიონის ლექსს, აქ *დემონის* ლოგიკური განცდა-გააზრება არაა მოცემული; ნაგულისხმევია, რომ მკითხველი იცნობს ციტატის წყაროს, ხოლო თუ არ იცნობს, ეს მომენტი თავისებურად ამძაფრებს დემონის სახე-სიმბოლოს საიდუმლოს ესთეტიკას.

ლურჯა ცხენები „ეფემერა“-ში ის ციტატაა, რომელიც თავისი პირველ-წყაროს რიტმსა და მრავალნიშნადობის კვალსაც ირეკლავს.

გალაკტიონის მიერ რომანტიკოსებიდან და ბოდლერიდან მოხმო-ბილი ყველა „ციტატა“ პირველწყაროში პოეტის *სუბიექტურობის* გამ-ოვლენას ემსახურება და ამდენად შესაბამისი ლექსების „სიუჟეტის“ სტრუქტურა ძირითადად ლოგიკური აგების პრინციპს ეფუძნება. გალაკტიონთან განსხვავებული ვითარება: „ციტატები“ სუგესტირების და პოლიფონიურობის პრინციპით აგებულ კონტექსტშია წარმოდგენი-ლი; ამდენად, ისინი უპირატესად არა სუბიექტურობის, არამედ პოეტ-ური ენის მრავალმნიშვნელობის შესაძლებლობათა გამოვლენის ამოცანას ემსახურება. უპირველესად ამით აიხსნება, რომ რომანტიკოსებისაგან და თვით ბოდლერისა და ვერლენისაგან განსხვავებით გალაკტიონის ლირიკაში მინიმუმამდეა დაყვანილი ავტობიოგრაფიზმის საწყისი. ამ მხრივ რომანტიზმისაგან დისტანცირება გალაკტიონთან უფრო თვალ-საჩინოა, ვიდრე ვერლენთან, რომელიც ყოველთვის თავის თავზე ლაპარაკობს, იმაზე, რაც მის სულში ხდება; ერთ ლექსში თავის უგვან გარეგნობაზეც კი საუბრობს: „*მე ქალებში სილამაზეს ვხედავდი, მა-გრამ მე მათთვის მახინჯი ვიყავი*“. მის ლირიკაში ცხადად ჩანს „*დუქნე-ბის გუგუნის, ქუჩების ჭუჭყის*“ („კეთილი სიმღერა“) განცდაც და საბ-ოლოოდ მისი რელიგიური მოქცევა. ვერლენისაგან განსხვავებით გალაკტიონის ლირიკით შეუძლებელია მისი ბიოგრაფიული გზის აღდ-გენა. მისი ამოცანა არა ლირიკულ „მე“-ს, არა სუბიექტურობას, არამედ ენის პრიმატის პრინციპს ეფუძნება.

რასაკვირველია, ყოველივე ზემოთქმული იმას როდი ნიშნავს, თითქოს გალაკტიონის ლექსის პოეტური ენა ყოველგვარ ექსის-ტენციალურ საფუძველს მოკლებული და „სიტყვის მაგიით“ შემო-ფარგლული ლინგვისტური ობიექტია. თავად ის ფაქტი, რომ თავისი შემოქმედების ყოველ ეტაპზე, თვით სოცრეალიზმისა და საბჭოური ხალხურობის უმკაცრესი მოთხოვნის ხანაში გალაკტიონი აქვეყნებდა ისეთ ლირიკულ ქმნილებებს, რომლებშიც უგულვებელყოფილია „ეკრა-ტიკული ენა (ენა, რომელიც ხელისუფლების მფარველობით იქმნება და ვრცელდება)“, ანუ უარყოფილია სტერეოტიპი, რომელიც „პოლიტი-კური ქმნილებაა, იდეოლოგიის მძლავრი იარაღია“, და ყოველივე ამის საპირისპიროდ მისი ლექსის *სიახლე*, მასში ოფიციალურისაგან გან-სხვავებული დისკურსის გამოყენება, კულტურული ოპოზიციონიზმის თავისებური გამოვლინება იყო, ანუ, კვლავ რ. ბართის სიტყვებით რომ ვისარგებლოთ, იდეოლოგიური „სტერეოტიპებით დახშული *კმაყ-ოფილების* [...] ახალ ისტორიულ დონეზე აღდგენის მცდელობა“ იყო (ბარტი 1998: 39). ისეთი ლექსების სათაურებიც კი, როგორებიცაა „ეფე-

მერა“, „მისტერია წვიმაში“ ან „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ პოეტური ხელოვნების საშუალებით გაბატონებული სოცრეალიზმის ენობრივი კანონისადმი თავისებური დაპირისპირების გამოხატულება იყო. საბჭოური ოფიციალური დისკურსისაგან სრულიად განსხვავებული ისეთი ფრაზებიც კი, როგორებიცაა „*დამამ ქოლგა გაშალა*“, „*ავიღებ მანონს*, *სადაც ზონარად / მჭკნარი ალოე არის შთენილი / უკეთეს დროთა მოსაგონარად*“ ან „*მზერა ქართულია / სივრცის დაუნჯებით*“ ენობრივ რეალობაში საბჭოური იდეოლოგიით დათრგუნული კმაყოფილების სურვილის გარღვევა იყო (თუმცაღა „ნიკორწმინდაში“ ერთგან მაინც იჩინა თავი იმ იდეოლოგიურმა კლიშემ, რასაც მთლიანი ტექსტი უპირისპირდება: „*ხალხის ხელოვნება*“ სოცრეალიზმის მოთხოვნათა კლიშეა: ლიტერატურა, ხელოვნება ხალხური უნდა იყოს!). გალაკტიონის მიერ საბჭოურ ენობრივ დისკურსში ჩართვის ყოველი ფაქტი, ანუ *სიახლის* უგულებელყოფა, როგორც ნესი, ნებისთ თუ უნებლიედ ოფიციალური ენის პაროდირების ზღვარს უახლოვდება: „აბა, ჰე, აბა ჰე! / აბა მივცეთ მხარი მხარს“.

გალაკტიონი გაუცხოებული იყო საბჭოთა სინამდვილისაგან არა მხოლოდ თავისი ლირიკული ქმნილებების მოდერნისტული ფორმით, არამედ აგრეთვე მათში გამოვლენილი მსოფლგანცდით, რომელიც ცალკეულ ლექსებში გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს სტოიციზმთან და ექსისტენციალიზმის ფილოსოფიასთან. ამ მხრივ ორიოდე მომენტზე შევჩერდებით. საგულისხმოა, რომ „შიში“-ს სახით გალაკტიონმა ყურადღება დაუთმო ექსისტენციალიზმის ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენას როგორიცაა *შიში* (ძრწოლა). ამ ლექსში ადამიანი ქოლერის ეპიდემიით გამოწვეული შიშის მომენტშია დანახული, თუმცა აქ ეს განცდა აღარ გადადის ყოფიერების აბსურდულობის განცდაში. ექსისტენციალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატი – სიცოცხლე-სიკვდილის ურთიერთმიმართების დიადა, სიცოცხლის გააზრება სიკვდილის გაცნობიერების კონტექსტში თავისებურად გამოსჭვივის „შერიგების“ ამ ტაეპებში: „*დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე – / სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი*“.

რაც შეეხება სტოიციზმს, იგი გალაკტიონის ლირიკაში განსაცდელის ჟამს ქედუხრელობის, ბედუკუღმართობის ნარბშეუხრელად ატანის სახით ვლინდება: „*არ დაგინახო / თვალებზე ცრემლი, / განწირულებას / არ მისცე თავი*“. ეს პათოსი თავისებურად გვახსენებს მისი თანამედროვის – ერნესტ ჰემინგუეის გმირთა ზნეობრივ კოდექსს – *keep grace under pressure* (ქედუხრელობა განსაცდელის ჟამს). ჰემინგუეის გმირთა მსგავსად, რომლებიც ხელმძღვანელობენ იმ პრინციპით, რომ ტკივილსა თუ ბრძოლის ნაგებას ღირსეულად უნდა შეხვდე, ასეთსავე

სტოიციზმს ამჟღავნებს გალაკტიონის ლექსის სუბიექტი: „მაგრამ დაცემული არვის ვენახვები: / თუმცა მრავალია გულში დაგუბული, / როგორც ყვავილები, როგორც ვენახები, / დაუსრულებელი სეცყვით დაღუპული, / შენ ნუ დაეცემი, შენ ნუ შეშინდები, / გულის უდაბნოსთან ბრძოლას ეს არ იგებს...“.

ეს სტოიკური პათოსი მის მეტატექსტშიც ვლინდება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა მისი 1927 წლის დღიურის შემდეგი ჩანაწერი: „ესენინი დიდი პოეტი, იგი ნამდვილი ტრაგედიაა რუსეთის თანამედროვე დიდი ნაწილის. [...]. მაგრამ ესენინს აქვს უზომო ნაკლი: ესაა ისტერიკა (არა ლირიკა), ისტერიული კივილი, ისტერიული თავბრუდახვევა (ისტერიკა სხვაა, ლირიკა სხვაა). ეს კი არ არის ის, რისკენაც უნდა მიისწრაფოდეს პოეტი. თავდაჭერა, თავდაჭერა და კიდევ თავდაჭერა, აი, რა არის საჭირო. ტრაგედია ბლოკის დიდი ტრაგედია იყო. მაგრამ რა დიდებული თავდაჭერით ჩატარდა იგი. ბოლოსდაბოლოს ყოველივე ეს პოეტის თავმოყვარეობის საკითხიცაა: ჩამოიღრჩობ თავს, მიდხარ მოლიპული გზით, იცი თვითონვე ყოველივე ეს, იცის მთელმა რუსეთმა, რომ შენ თავი უნდა მოიკლა... და არსაიდან ამავე დროს თანამგრძნობი თვალეები არ სჩანდეს, ეს დიდი უბედურებაა, ეს პირდაპირ წყევლაა, თავიდანვე იცოდე, რომ „под вой собачий похоронят“ – იცოდე ეს... და მაინც მიდიოდე ეშაფოტისკენ, გარეგნულად თითქო თავისივე საკუთარი სურვილით – ამართული ეშაფოტისკენ“ (ტაბიძე 2005: 298).

ამასთანავე აღსანიშნავია ის გარემოება, თუ სტოიციზმი განსაცდელის უდრტივინველად ატანასთან ერთად მორჩილებას გულისხმობს, ამის საპირისპიროდ გალაკტიონისათვის პიროვნული ღირსება და თავისუფლება ჭირ-ვარამთან შეურიგებლობაა, რაც გარკვეულწილად ექსისტენციალიზმის *მეამბოხე ადამიანს* გვახსენებს. ყოფიერებისადმი მიმართებისას და სიკვდილთან შერიგებისას გალაკტიონის ლექსის სუბიექტისათვის დამახასიათებელია არა რომანტიკული გატაცება მორჩილებითა და თვითტანჯვით, არამედ შემართებული და თავგანწირული ბრძოლისათვის მზადყოფნა, რაც ასეთი სახით ვლინდება „ეფემერა“-ს ამ ტაეპში – „ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული“. ცხოვრებისეულ ქაოსში საბრძოლო მზაობა მრავალ სხვა ლექსშიც ფორმულის სიზუსტითაა გაცხადებული: „მხოლოდ გამარჯვება ბედთან შეგვარიგებს“.

დღევანდელი ყოფის ჟარგონი რომ გამოვიყენოთ, ბევრ რამეში გალაკტიონს არაერთი *მოდერნი* ჰყავდა, უპირველესად დაღუპული მამის – ვერლენის, მისი თანამედროვეებისა და მომდევნოთა სახით. მაგრამ პოეზიაში ენის განსაკუთრებული სტატუსის მინიჭების თვალსაზრისით მისთვის უთუოდ უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა

ქართულ პოეზიაში ისეთ მკვეთრად განსხვავებულ პოეტურ ენათა არსებობას, როგორებიცაა – რუსთაველი, აკაკი, ვაჟა. მაგრამ ეს უკვე ცალკე საუბრის თემაა.

დამოწმებანი:

ბარტი 1998: Barthes, R. *The Pleasure of the text*. Hill and Wang, New York: 1998

ბახტინი 1963: Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. Советский писатель, Москва: 1963.

გასპაროვი 1993: Гаспаров М. “Поэтика “серебряного века”. *Русская поэзия “серебряного века”. 1890-1917. Антология*. Москва: 1993.

საიფერი 1960: Sypher, W. *Rococo to Cubism in Art and Literature*. Random House, New York: 1960.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად*. წიგნი მეცამეტე. თბილისი: „ლიტერატურის მატრიანე“, 2005.

გალაკტიონი და სიმბოლიზმი

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიას მრავალი გამოკვლევა და წიგნი მიეძღვნა, მაგრამ დღემდე არ არის საბოლოოდ გარკვეული პოეტის შემოქმედებასთან დაკავშირებული არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა. მათ რიცხვს განეკუთვნება გალაკტიონის მიმართება მე-20 საუკუნის უმთავრეს მოდერნისტულ მიმდინარეობასთან – სიმბოლიზმთან, რომელმაც, ფაქტობრივად, განსაზღვრა ახალი პოეზიის ესთეტიკური სახე.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებითი მეთოდის დადგენა ურთულესი ამოცანაა, რადგან მხატვრული ევოლუციის სხვადასხვა ეტაპზე მის პოეზიაში განსხვავებული მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პრინციპები აქცენტირდებოდა. ამიტომაც, რომ გალაკტიონის შემოქმედებას თითქმის ყველა ლიტერატურულ მეთოდს თუ მიმდინარეობას უკავშირებენ, იქნება ეს რომანტიზმი, ნეორომანტიზმი, იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, რომანტიკული რეალიზმი, „უმაღლესი რეალიზმი“... ამასთან, უნდა ითქვას, რომ ამ თემაზე გამოთქმული მოსაზრებანი ხშირად მხოლოდ შთაბეჭდილებას ემყარება და არა ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის ანალიზს.

როგორიც არ უნდა იყოს მკვლევართა ინტენცია, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის შესწავლის გზაზე მათ წინაშე აუცილებლად დგება სიმბოლიზმის პრობლემა.

სიმბოლიზმთან გალაკტიონი თითქმის გზის სათავედანვე, მე-20 საუკუნის 10-იანი წლებიდან დააკავშირეს. იმ დროის ქართულმა კრიტიკამ ჭაბუკი პოეტის ადრეულ ლექსებში იმპრესიონიზმისა და სიმბოლიზმის ნიშნები დაინახა და იგი „ახალი პოეზიის“ მიმდევრადაც გამოაცხადა.

გალაკტიონის პირველ წიგნზე (1914 წ.) დაწერილ წერილში „მარტოობის ორდენის კავალერი“ ტიციან ტაბიძემ, ძველი სახეების გვერდით, ისეთი სახეების არსებობაც აღნიშნა, რომლებიც „ქმნიან ილუზიას სიმბოლიზმისას“ (ტაბიძე ტ. 1966: 96). პოეტის მომავალი მან ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობას დაუკავშირა და გამოთქვა რწმენა, რომ „უდაბნოს“ ავტორი, რომელმაც მოდერნისტული გრძნობებით ჭეშმარიტი ჟონგლიორობის მაგალითი მოგვცა, ქართულ პოეზიაში სიმბოლიზმის ყვავილებს გაზრდიდა.

გალაკტიონის სიმბოლისტობაზე საუბარმა უფრო გამოკვეთილი ხასიათი მიიღო პოეტის ლექსების მეორე კრებულის – „არტისტული

ყვავილების“ (1919 წ.) გამოსვლის შემდეგ. წიგნმა, რომელშიც სრულყოფილად აისახა თავისი დროის ლიტერატურულ-ესთეტიკური ტენდენციები და ძიებანი, დიდი აღიარება მოუტანა ავტორს, რაც კარგად ჩანს წერილებისა თუ რეცენზიების სათაურებში, მაგალითად, „გენიალური გალაკტიონი“, „თეთრი მეფე“ და სხვ. კრიტიკულ-ესეისტური გამოხმაურებანი „არტისტულ ყვავილებზე“, მართალია, დაჟინებით ამკვიდრებდა წარმოდგენას გალაკტიონზე, როგორც სიმბოლისტ პოეტზე, მაგრამ მათი შემეცნებითი ღირებულება, სამწუხაროდ, უმნიშვნელო იყო.

ოცი-ოცდაათიანი წლების ქართული საბჭოთა კრიტიკა, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას ახალი იდეოლოგიის პოზიციიდან აფასებდა, არ იშურებდა შენიშვნებს პოეტის ე.წ. რევოლუციამდელი ლირიკის მიმართ. სწორედ ამ დროს შემუშავდა გალაკტიონის შემოქმედებითი ევოლუციის სტერეოტიპული სქემა, რომელიც ოფიციალური ლიტერატურათმცოდნეობის პოზიციას გამოხატავდა. ამ სქემის თანახმად, დეკადენტურ-სიმბოლისტური ცოდვებით დამძიმებულმა გ. ტაბიძემ ახალი სინამდვილის ზემოქმედებით დაძლია პესიმისტურ-მისტიკური განწყობილებანი, მიემხრო რევოლუციას და სოციალისტური ცხოვრების მომღერალი გახდა. არავის უცდია ფაქტების კონკრეტული ანალიზი, მხატვრული ტრანსფორმაციის რთული პროცესის კვლევა. ქართული საბჭოთა კრიტიკა აღიარებდა გალაკტიონის კავშირს სიმბოლიზმთან, ოღონდ იგი აღიქმებოდა ისეთ ერესად, რომელიც მუდმივი სინანულის საგანი უნდა ყოფილიყო.

ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს იყო ცდა, გალაკტიონ ტაბიძე ჩამოეცილებინათ სიმბოლიზმისათვის. „სიმბოლიზმმა ნაწილობრივ გავლენა მოახდინა გალაკტიონ ტაბიძის სულიერ ცხოვრებაზე; მაგრამ ამ გავლენის ფარგალი არ სცილდება პოეტის მხოლოდ რამდენიმე ფორმალისტური ხასიათის ლექსს. არსებითად კი გალაკტიონის ესთეტიკურ მსოფლმხედველობასა და სიმბოლიზმს შორის უფსკრულია“ (ბენაშვილი 1961: 23), – ასეთი იყო ახალი ოფიციალური თვალსაზრისი, რომელიც „ქართული საბჭოთა პოეზიის მესაძირკვლეს“ არასასურველი წარსულისაგან ათავისუფლებდა. ასე მიეცა დასაბამი „თეორიას“, რომლის თანახმად პოეტი ოდენ ზედაპირულად იყო გატაცებული თავისი დროის „მოდური“ ლიტერატურული მიმდინარეობით, რომლის კვალი „მხოლოდ რამდენიმე ფორმალისტური ხასიათის ლექსში“ ჩარჩა.

თვისებრივად ახალი ეტაპი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის კვლევაში 60-იანი წლებიდან დაიწყო, როდესაც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში გადაისინჯა და ახლებურად წარმოჩინდა სიმბოლიზმის პოზიტიური როლი მე-20 საუკუნის პოეზიის ფორმირებაში. ამ მხრივ

გალაკტიონოლოგიაში საეტაპოდ შეიძლება ჩაითვალოს გურამ ასათიანის წერილი „გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა“, რომელშიც საგანგებო დაკვირვების საგანი გახდა პოეტის შემოქმედების ე.წ. სიმბოლისტური პერიოდი (1915-1920 წლები). ამ წერილით ავტორი, პოლემიკური პათოსის გარეშე, მაგრამ არგუმენტირებულად დაუპირისპირდა ოფიციალური ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისს გალაკტიონის სიმბოლიზმით ზერელე გატაცების შესახებ და პრობლემის ღრმა, სრულფასოვანი კვლევის აუცილებლობაზე მიუთითა. მკვლევარის აზრით, „ის გზა, რომელსაც გალაკტიონ ტაბიძე თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე დაადგა, არსებითად წარმოადგენდა რეალიზმის, მე-19 საუკუნის ქართული რეალისტური პოეტიკის, მისი ძირითადი პრინციპებისა და ტრადიციების უარყოფის გზას“ (ასათიანი 1967: 110).

გ. ასათიანმა პირველმა სცადა მოექცენა მსოფლმხედველობრივი საყრდენები, რაც პოეტს სიმბოლიზმთან აახლოებდა და იგი გლობალურ იმედგაცრუებასა და „ბოროტი სინამდვილის“ – ობიექტური რეალობის უარყოფაში დაინახა. უარყოფილ სინამდვილეს გალაკტიონმა დაუპირისპირა „თავის მიერვე შეთხზული ირეალური, ილუზიური სამყარო“, რომლის არსებობაში, კრიტიკოსის მტკიცებით, პოეტს ეჭვი არ ეპარებოდა. მისი მეტაფორული სახეები („ტყე“, „ტაძარი“, „სასახლე“...) მხოლოდ მხატვრული ტროპები კი არაა, არამედ – მსოფლმხედველობრივი მინიშნების შემცველი სიმბოლოები, რომელთა მიღმა ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობა იგულისხმებაო, – წერდა ავტორი (ასათიანი 1967: 112, 117-118).

წერილში საუბარი იყო აგრეთვე იმ სტილურ დომინანტებზე, რომლებიც გალაკტიონის ლირიკას სიმბოლისტურ პოეზიასთან საზიარო ჰქონდა. ასეთად იყო მიჩნეული ხატვის იმპრესიონისტული მანერა და მინიშნების პოეტიკა, სუგესტიის პრინციპი და მუსიკალური სტიქიის ძალმოსილება...

ბოლო ცდა გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლიზმისაგან გამიჯვნისა იყო რევაზ თვარაძის წიგნი „გალაკტიონი“, რომელშიც ავტორი, თავისუფალი ყოველგვარი იდეოლოგიური მიზანდასახულობისაგან, კატეგორიულად უარყოფდა პოეტის რაიმე კავშირს ამ მიმდინარეობასთან. მკვლევარი, რომელიც სიმბოლიზმის არსებით, განმასხვავებელ ნიშანს მის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებში ხედავდა, გამორიცხავდა გალაკტიონთან ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობის რწმენას, ამ სამყაროში ინტუიციით შეღწევის რეალურობას. აქედან გამომდინარე, საკითხი გალაკტიონის სიმბოლისტობის შესახებ, მისი აზრით, უნდა მოხსნილიყო (თვარაძე 1973: 104).

რ. თვარაძე, ცხადია, ხედავდა უხილავზე, ტრანსცენდენტურზე მინიშნების მაგალითებს გალაკტიონის პოეზიაში, ისევე როგორც

მისი სახეობრივი აზროვნების სიახლოვეს სიმბოლიზმის პოეტურ პრინციპებთან, მაგრამ პირველს იგი მნიშვნელოვან გავლენად, „ლიტერატურაში“ თვლიდა, გალაკტიონის სპეციფიკურ ტროპებს კი მხოლოდ ერთი შეხედვით რთულ სახეებად, შედარებებად და მეტაფორებად მიიჩნევდა (თვარაძე 1973: 120).

ცნობილია, რომ სიმბოლიზმი თავის მსოფლმხედველობრივ ძიებებში ერთგვაროვანი არ ყოფილა და არც ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობის რწმენა იყო მისი უნივერსალური ნიშანი. რუსული სიმბოლიზმის მეთაური ვალერი ბრიუსოვი სიმბოლიზმს მხოლოდ მხატვრულ მიმდინარეობად გაიაზრებდა. იგი უპირისპირდებოდა და უარყოფდა არამართო მეცნიერებას, არამედ მისტიკასაც. „სიმბოლიზმი არის ხელოვნების მეთოდი... – წერდა იგი, – თავისი მეთოდით ხელოვნება განიჩევა მეცნიერებისაგან, მისთვის დამახასიათებელი სამყაროს რაციონალისტური შემეცნებით, და მისტიკისაგან, რომელიც განსჯის გარეშე ცდილობს სამყაროს საიდუმლოებებში შეღწევას“ (ასმუსი 1937: 12).

გამოდის, რომ გალაკტიონთან ტრანსცენდენტურ-მისტიკური საფუძვლების უარყოფა, – რისი გაზიარებაც თავისთავად ძალიან გაჭირდება, – საკმარისი არაა პოეტის სიმბოლისტიკის უარსაყოფად. ამ სამზეროდან ვალერი ბრიუსოვიც სიმბოლიზმს მიღმა გვრჩება!

არანაკლებ არსებითია სხვა გარემოებაც: რ. თვარაძე ზოგადი განცხადებით უვლის გვერდს გალაკტიონის სახეობრივი აზროვნებისა და პოეტური ენის შთამბეჭდავ მსგავსებას სიმბოლისტიკური პოეზიის გამოსახვის ფორმებთან, პოეტიკასთან. თუ გალაკტიონს არასოდეს ჰქონია სიმბოლიზმის გავლენა, საიდან მოდის პოეტურ პალიტრათა უჩვეულო სიახლოვე?

ბორის პასტერნაკი, დიდი პოეტი და პოეზიის ეპოქალური ცვლილებების უშუალო მონაწილე, ამბობდა: ჩვენი დღეების პოეტური ლიტერატურა მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში, მათ შორის რუსეთსა და საქართველოში, სიმბოლიზმისა და ყველა მისგან გამოსული, აგრეთვე, მის წინააღმდეგ მებრძოლი სკოლის ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენსო.

როდესაც უარიყოფა გალაკტიონ ტაბიძის კავშირი სიმბოლიზმთან, ამით ქართული პოეზიის უდიდეს რეფორმატორს, ფაქტობრივად, „დროის, ეპოქის და სივრცის გარეთ“, განახლების გლობალური პროცესის მიღმა ვტოვებთ, რაც იმდენადვე გაუმართლებელია, რამდენადაც არ შეესაბამება ისტორიულ რეალობას.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძე, განსხვავებით თვალსაჩინო რუსი სიმბოლისტიკისაგან, რომლებიც პოეტებიც იყვნენ და თეორეტიკოსებიც, მხოლოდ ლირიკოსი იყო, ამიტომ მისი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პოზიცია თუ, უბრალოდ, შემოქმედებითი სიმპატიები, ძირი-

თადად, მის ლექსებშია არეკლილი. არსებობს მწირი ბიოგრაფიული ფაქტებიც, რომლებიც მოწმობს, რომ გალაკტიონი 1912 წლის შემდეგ გულმოდგინედ და ინტენსიურად ეცნობოდა დასავლური და რუსული სიმბოლისტური ლიტერატურის ნიმუშებს, მანიფესტებს, თეორიულ-ესთეტიკური შინაარსის წერილებს. ამ დროიდანვე ხშიარობს მის ლექსებსა თუ ჩანაწერებში ედგარ პოს, შარლ ბოდლერის, პოლ ვერლენის, არტურ რემბოს, ოსკარ უაილდის სახელები, შემდგომ კი გალაკტიონის თვალთახედვის არეში ექცევიან აგრეთვე ანრი დე რენიე, პოლ ლაფორგი, ემილ ვერჰარნი... აღარაფერს ვამბობთ რუს სიმბოლისტებზე (კ. ბალმონტი, ვ. ბრიუსოვი, ვიაჩ. ივანოვი, ა. ბელი, ალ. ბლოკი), რომელთა შემოქმედებას ახალგაზრდა პოეტი მუდმივად და ყურადღებით აკვირდებოდა.

სიმბოლისტებისადმი პირადი სიმპატია გალაკტიონმა პოეზიის საგნად აქცია. ამის მაგალითია ცნობილი სტრიქონები ლექსიდან „ჭიანურები“:

**ხშირად ვიგონებ ვერლენს,
როგორც დაღუპულ მამას...**

პოლ ვერლენის ლირიკამ, მისმა მუსიკალურ-იმპრესიონისტულმა სტილმა ღრმა კვალი დატოვა გალაკტიონის პოეზიაში, ამიტომაც აცხადებდა იგი ვერლენს თავის „მამად“ და წინაპრად. მრავლისმთქმელია ისიც, რომ გალაკტიონმა 20-იანი წლების დასაწყისში დიდი ფრანგი ლირიკოსის არაერთი ლექსი თარგმნა და ორიგინალის სტატუსიც მისცა.

გალაკტიონის პოეზია ცხადყოფს პოეტის დიდ პატივისცემას რუსი სიმბოლისტებისადმი. ვალერი ბრიუსოვის გარდაცვალებას მან ორი ლექსი („უკანასკნელი დეპეშა“, „შავი სვეტები“) მიუძღვნა, ხოლო ალექსანდრ ბლოკი, „მენესტრელი უნაზესი დამისა“, თავის სულიერ თანამოძმედ მიაჩნდა:

**ჩვენ სივრცეებში ვართ თანაბარი,
პალადინები ერთი იმედის.
(„რუს პოეტს“)**

20-იანი წლების დასაწყისშიც, როდესაც გალაკტიონი მტკივნეულად აღიქვამდა თანამედროვე პროპაგანდისტული „ლირიკის“ ეგზალტირებულ, „შიშველ რახარუხს“, სიმბოლიზმის ტრადიციასთან დაკავშირებული პოეტები იყვნენ მისთვის ქეშმარიტი პოეზიის ორიენტირები. პოეტის ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „სიტყვას აქვს შინაგანი კანონები, რომლის მეშვეობითაც ის ძლევამოსილი ხდება. ეს კანონ-

ები უმრავლესობისთვის „terra incognita“-ა... ეს ის კანონებია, რომელიც გრილის შთაბეჭდილებას აძლევს ლაფორგის ჰიმნს დედამიწის გარდაცვალების გამო, რომელიც საბედისწერო იდუმალებად ხდის ედგარ პოეს უკვდავ ყორანს, რომელიც სიმნით აქვითინებს ვერლენის შემოდგომის ჭიანურებს. ეს ის კანონია, რომელმაც ნისლში გაატარა ალექსანდრ ბლოკის „უცნობი ქალი“. აბსურდამდეა მისული მთელი თანამედროვე პოეზია: არაფერი ამისი მსგავსი ეხლა არ იწერება“ (სგ 2006: 230-231).

ლაფორგი, ედგარ პო, ვერლენი, ბლოკი – აი, ის პოეტები, რომელთა სახელებსაც მოუხმობდა გალაკტიონი ჭეშმარიტი ხელოვნების ღირსების დასაცავად. პროპაგანდისტული მელექსეობის ხანაში პოეტი ვერ ურიგდებოდა საყვარელ შემოქმედთა განდევნა-გადავიწყებას:

**ქარი მწვერვალებს ხრიდა
და აფარებდა ფოთლებს
უეცრად გასულთ წრიდან
მიუსესა და ბოდღერს.**
(„ფელეტონების შემდეგ“)

სევდა და სინანული ახლავს სტრიქონებსაც, დაკავშირებულს სიმბოლისტურ წარსულთან:

**ის პოეზია გაქრა,
იგი ოქრო და ვერცხლი.**
(„ოცნება და სინამდვილე“)

გალაკტიონი იზიარებდა აზრს, რომ ბოდღერმა, გოტიემ, ვერლენმა, რემბომ და მალარმემ ჩაუყარეს საძირკველი თანამედროვე ლირიკას, ამიტომაც წერდა 40-იან წლებშიც კი: „არ შეიძლება უარყო მომწადობელი სილამაზე ტეოფილ გოტიეს პლასტიკური ლექსების, არ შეიძლება უარყო ვერლენის ნაზი და მძლავრი მუსიკალური აკორდები, რომლებიც გადმოგვცემენ პოეტის ნისლიან, გაურკვეველ ემოციებს...“ (ტაბიძე გ. 1975: 572).

მასალა, რომლის ერთი ნაწილი ზემოთ დავიმოწმეთ გალაკტიონის ჩანაწერებიდან და ლექსებიდან, უეჭველს ხდის პოეტის პოზიტიურ დამოკიდებულებას სიმბოლიზმსა და მის კორიფებთან. კავშირი სიმბოლიზმთან თურმე არც ზერელე ყოფილა და არც დროებითი გატაცება. გალაკტიონის მოდერნისტული ლირიკა სიმბოლიზმის პოეტურ სისტემასთან კონტაქტში იშვა: „სიმბოლიზმი იყო ის უნივერსალური მოდუსი, რომლის მეშვეობითაც გალაკტიონმა მეოცე საუკუნის პოეტური სიტყვა თანადროულობის ბეჭდით დაბეჭდა“ (ჩხენკელი 1978: 220).

სიტყვიერი აღიარება გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლიზმთან კავშირისა, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობითი ჰიპოთეზაა, რომელიც დასაბუთებას საჭიროებს. ერთი შეხედვით, ყოველივე თითქოს სრულიად ნათელია: გალაკტიონ ტაბიძემ მშობლიური ლიტერატურის კრიზისი, წინამორბედთა რაციონალისტური პოეტიკა სიმბოლიზმის პოეტური ხერხების გადმონერგვით დაძლია; მაგრამ, თუ დავუკვირდებით, ეს გავრცელებული და „უწყინარი“ თვალსაზრისი, ნებისთი თუ უნებლიეთ, ეპიგონობაზე წარმოდგენას ბადებს. საქმე ისაა, რომ მხატვრული ფორმის ნებისმიერი „იმპორტი“, მსოფლმხედველობრივი საფუძვლისგან მოწყვეტით, სიმბოლიზმს იძლევა და ეპიგონობისთვისაა განწირული.

სიმბოლიზმთან გალაკტიონ ტაბიძის მიმართების პრობლემა ორი კერძოობითი საკითხის გარკვევას მოითხოვს: ერთი მხრივ, პოეტის ათიანი წლების ლირიკაში განფენილი ცნობიერების შინაარსის შედარებას სიმბოლისტურ ცნობიერებასთან, მეორე მხრივ კი – მისი „ახალი პოეტიკის“ ძირითადი პრინციპების განხილვას სიმბოლისტური ესთეტიკისა და პოეტიკის კონტექსტში. მხოლოდ ამ საფუძველზე შეიძლება გაკეთდეს ზოგადი დასკვნა, ეს ევროპულ-რუსული სიმბოლიზმის პოეტური ფორმის მექანიკური გადმოტანა იყო ქართულ მწერლობაში, თუ ეპოქის პრობლემატიკასთან შინაგანი განვითარების ლოგიკით მისვლა.

სიმბოლიზმი, როგორც ფილოსოფიურ-პოეტური სისტემა, განსაზღვრულ ეტაპს წარმოადგენდა რომანტიკული ტრადიციის ევოლუციის გზაზე. რომანტიკულმა ინდივიდუალიზმმა აქ იმ ზღვარს მიაღწია, როცა „პოეტი არაფერს შეიგრძნობს, გარდა საკუთარი თავისა“ (ბლოკი 1965: 8). ორივე მიმდინარეობისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო მსოფლმხედველობრივი დუალიზმი, სინამდვილისა და იდეალის, ფენომენალურისა და ნოუმენალურის, გრძნობადისა და ზეგრძნობადის გამიჯვნა და ამ ფონზე ლტოლვა „არაქაურისაკენ“, რომლის არსებობა მტკიცედ სწამდათ. საერთო იყო აგრეთვე შემეცნების პროცესში ინტუიციის პრიმატი ლოგიკურ აზროვნებაზე, რეალურში ირეალურის, სასრულში უსასრულოს ძიება და ჭვრეტა...

გალაკტიონის ადრეული ლირიკის (1908-1914) შესწავლა გვიჩვენებს, რომ რომანტიკული ცნობიერების ელემენტები დიდი სისრულით არის რეალიზებული მის ნეორომანტიკულ პოეზიაში (დოიაშვილი 2004: 319-330). ამიტომ, რომ გალაკტიონმა ორგანულად მიიღო სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის ძირითადი პრინციპები, ამიტომ გადადის ასე დაუბრკოლებლად, ბუნებრივად მისი ადრეული ლირიკის თემები,

მოტივები და განწყობილებანი „არტისტულ ყვავილებში“, სადაც ისინი უფრო ტრავიკულ ჟღერადობას და ახალ მხატვრულ ფორმას იძენენ.

ცნობილი ფრანგი ლიტერატორი ფერდინანდ ბრუნეტიერი წერდა: „ნებისმიერი სიმბოლო გულისხმობს მსოფლმხედველობას, რომლის გარეშე ის სხვა არაფერია, თუ არა გადიას ზღაპრები. ყოველივე სიმბოლური ვარაუდობს ან მოითხოვს მეტაფიზიკას – ადამიანის გარემომცველ ბუნებასთან მიმართების კონცეფციას, ან, თუ უფრო მოგეწონებათ, მიმართებას შეუცნობელთან“ (გოფმანი 1937: 54).

გალაკტიონის მოდერნისტულ ლირიკას სიმბოლიზმთან, პირველ რიგში, აახლოებს იდუმალების ესთეტიკა, რომელიც ძლიერი იყო რომანტიკულ ტრადიციაშიც, სიმბოლიზმმა კი უფრო გააღრმავა. პოეტი იზიარებდა ფუნდამენტურ დებულებას, რომ სამყარო იდუმალების პრინციპით არის შექმნილი, მსგავსად პოეტური ნაწარმოებისა, რომელშიც ეს იდუმალება პოეტ-დემიურგს შეაქვს.

გალაკტიონი რომ განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა იდუმალების მომენტს, ამაზე მისი ერთი ჩანაწერი მეტყველებს: „ბევრი მგოსანთაგანი, რომელიც კი არის ღირსი ამ საღვთო სახელის ტარებისა, სამწუხაროდ, ჩვეულებრივად იმით კმაყოფილება, რომ შეაქვთ ლექსებში სინათლე, ფერები და მუსიკა, მაგრამ ძალიან ძვირად ღირიან მასში იმ საიდუმლოების წვეთებს, რომელიც ასე უხვადაა დაფრქვეული ბარათაშვილის ლექსებში“ (ტაბიძე გ. 1975: 63).

დამონმბეულ ჩანაწერში გალაკტიონი შეფარვით აკრიტიკებს კლასიკურ, აპოლონურ პოეზიას სინათლის, სიცხადისა და ფერწერულობის გამო და მას უპირისპირებს რომანტიკულ-სიმბოლისტურ ტრადიციას, სადაც იდუმალება პოეზიის სასიცოცხლო ატმოსფეროა.

სიმბოლისტური პოეზიის უმთავრეს ამოცანას უხილავის, სინამდვილის მიღმა შეფარული საიდუმლოს განჭვრეტისა და გამოთქმის სურვილი ქმნიდა. ამ გზაზე რუსულმა სიმბოლიზმმა ორი ძირითადი მეთოდი შეიმუშავა – „სიმბოლისტური რეალიზმი“, რომელიც ვიაჩესლავ ივანოვის სახელს უკავშირდება და სუბიექტური სიმბოლიზმი, რომელსაც თეორიულად ამკვიდრებდა ანდრეი ბელი. პირველი არ უარყოფდა სინამდვილეს, საგნობრივ სამყაროს და მასში ჩაღრმავებით ცდილობდა რეალობის იდუმალი არსის წვდომას, ინდივიდუალურში საყოველთაოს აღმოჩენას; მეორე ცნობიერების შინაარსს გადმოსცემდა, ანუ აღმქმელის მიერ სუბიექტურად განცდილ-გარდაქმნილ სინამდვილეს. ხილული ელემენტების თავისუფალი გადაჯგუფებით იქმნებოდა მისტიკურად ინტერპრეტირებული, შეთხზული რეალობა, რომელიც ჭეშმარიტი ყოფიერების ღირსად მიიჩნეოდა.

„სიმბოლისტური რეალიზმი“ სინამდვილეშივე **ხსნიდა**, ააშკარავებდა სამყაროს საიდუმლოს, „სუბიექტური სიმბოლიზმი“ კი სიმ-

ბოლოში **მაღავედა** ამ საიდუმლოს – სიმბოლო მხოლოდ გარსი იყო იდეაზე მისანიშნებლად. უნდა ითქვას, რომ ზღვარი ორ მეთოდს შორის ხშირად ირღვეოდა და ისინი ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა.

გალაკტიონ ტაბიძის ე.წ. სიმბოლისტური პერიოდის ლირიკაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ პოეტი ჩინებულად ფლობდა სინამდვილის მხატვრული ტრანსფორმაციის ორივე პრინციპს. ამ საკითხებზე გალაკტიონს თეორული მოსაზრებანი არ გამოუთქვამს, ამიტომ უშუალოდ მივმართოთ მის ლირიკას და, როგორც ნიმუში, განვიხილოთ 1915 წლით დათარიღებული ლექსი „აღვები თოვლში“. ამ ლექსში ჩანს რეალობის სიღრმისეული, მისტიკურ-საკრალური წვდომის ცდაც და „ხილული ელემენტების“, როგორც სიმბოლოების, მინიშნების პრინციპით გამოყენებაც.

დასაწყისი ლექსისა „აღვები თოვლში“ ზამთრის ღამეული პეიზაჟის ფიქსაციას წარმოადგენს:

**დაათრობს მთვარე თოვლიან აღვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!
სითეთრე შეენის მაღალ მწვერვალებს,
ვით სატრფოს ფარჩა და აღმასები.**

**მოკრიალებულ ჰაერში ოდეს
გულცივად ბრწყინავს ფარჩა ნათელი...**

ემპირიული სინამდვილე აქ ისეა გარდაქმნილი და მოწოდებული, რომ ლირიკული სუბიექტის მიმართება რეალობისადმი შენიღბულია, რაც ექსპოზიციის (პირველი ექვსი სტრიქონის) ნეიტრალური, თხრობითი ინტონაციით არის ხაზგასმული. შემდგომ სუბიექტი სააშკარაოზე გამოდის და თან მოაქვს ემფატიკური ტონალობა, რომელიც მის შინაგან მღელვარებას შეესაბამება. იქმნება ლექსის ინტონაციური მწვერვალი:

**ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს
გადაზნექილი სიზმრების წელი.**

სიზმრის „გასაგნება“, უცნაური პლასტიკური პოზა და ემოციური ზეანეულობა ღიად მიანიშნებს ამ ორი სტრიქონის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ტექსტისათვის. მკითხველი ცდილობს გაერკვეს, რა არის ეს – ზამთრის პეიზაჟის პოეტური აღქმა თუ რეალობის სიღრმისეული, შინაგანი ხილვა. ლექსის მომდევნო სტრიქონები ცხადყოფს, რომ წარმოდგენილი სურათი მხოლოდ რეალობის სუბიექტური ანა-რეკლი კი არაა, არამედ მინიშნება უცნობ, შორეულ, იდუმალ სამყაროზე:

**მკრთალი ვარდები დასცვივა ხელებს,
ჩამოიშლება შუქი – პირბადე
და უცნობ ღამის შორ საკურთხეველს
უნდა ვუხმობდე განთიადამდე.**

ლექსის დასკვნითი სტრიქონები პოეტური ინტერპრეტაციაა „სიმბოლისტური რეალიზმის“ ფუძემდებლის ვიაჩ. ივანოვის ცნობილი დევიზისა – „A realibus ad realiora“ – „რეალურიდან ზერეალურისკენ“:

**დგას გაყინულთა ოცნებათ კრება:
მთა თეთრი, როგორც მაღალი რაში...
და უჩვევ ნათელს ეალერსება
ჩვეულ სიცივის მძინარებაში.**

ჩვენ წინაშე იკვეთება კონცეფცია: ემპირიული სინამდვილე („ჩვეული სიცივე“) – ირეალური ქვეყანა („უჩვევი ნათელი“). დუალიზმის დაძლევა ხდება სინამდვილის არსში ჩაღრმავებით და მისი მისტიკური საფუძვლის ინტუიციური აღმოჩენით, რაც შემოქმედი სუბიექტის განსაკუთრებული თვისებაა.

გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეტიკით შექმნილ ლექსებში „ხილულ ელემენტებში“ სხვა რეალობა გამოკრთის. შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვება გვითვალსაჩინოებს, რომ პოეტი-სიმბოლისტი სანყის სტადიაზე ემპირიული სინამდვილიდან ამოდის, შემდგომ კი თანდათანობით მიიწევს სიღრმისაკენ: იშლება რეალობის კონტურები, ქრება საგნობრიობა და ჩნდება „უსხეულო ქვეყანა“, აგებული მშვენიერების კანონებით.

„აღვები თოვლში“ ჩვენამდე მოღწეულია ავტოგრაფით, პირველი პუბლიკაციითა და „არტისტულ ყვავილებში“ შესული კანონიკური ტექსტით. შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ პოეტს პირველი ბიძგი საახალწლო განწყობილებამ მისცა, ზამთრის ღამეული პეიზაჟის აღწერის სურვილმა, რაც ასახულია ლექსის ავტოგრაფსა და პირველ ნაბეჭდ ტექსტში. „არტისტულ ყვავილებში“ წინარე ვარიანტმა და ტექსტმა თვისებრივი ცვლილება განიცადა: ტექსტი გათავისუფლდა ტრადიციული პეიზაჟური ლირიკისათვის დამახასიათებელი კონკრეტულობისაგან, – ემპირიულის ასახვამ ადგილი დაუთმო შინაგან ხილვას, ხოლო სინამდვილის საგნები აბსტრაქტულ სახე-სიმბოლოებად გარდაიქმნა.

ანდრეი ბელი წერს: „ხელოვნებაში სიმბოლიზმის დამახასიათებელი ნიშანია სინამდვილის სახის გამოყენება ცნობიერების განცდილი შინაარსის გადმოცემის საშუალებად. ხილვადი სახე დამოკიდე-

ბულია აღმქმელი ცნობიერების პირობებზე, რის გამოც ხელოვნებაში სიმძიმის ცენტრი გადაინაცვლებს სახიდან მისი ალქმის ხერხზე. ასე გადადის რეალიზმი იმპრესიონიზმში. კიდევ ერთი ნაბიჯიც და გარე ცდა შეუერთდება შინაგან ცდას ცნობიერების შინაარსის ცნებაში. ცნობიერების შინაარსი, რამდენადაც იგი გამოსახვას ექვემდებარება სახეობრივი მოდელების დახმარებით, სარგებლობს ხილვადი ფორმებით და მათი კავშირით განცდათა ნათელყოფის მიზნით... სახე, როგორც ცნობიერების განცდილი შინაარსის მოდელი, არის სიმბოლო, განცდათა სიმბოლიზაციის მეთოდი სიმბოლოების მეშვეობით არის სიმბოლიზმი“ (ბელი 1911: 258).

გალაკტიონ ტაბიძის მოდერნისტულ ლირიკაში სისტემატურად ხდება როგორც სინამდვილის სიღრმისეული ჭვრეტა, ისე ცნობიერების შინაარსის დაშიფრვა სინამდვილის საგნებით და მოვლენებით, რაც ა. ბელის განმარტებით, სიმბოლიზმის საფუძველია. მეთოდთა მსგავსება, ვფიქრობ, დამაჯერებლად გვიჩვენებს ქართველი პოეტის არა ზედაპირულ, არამედ სიღრმისეულ კავშირს ეპოქის უმთავრეს ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან.

* * *

გამოუთქმელის გამოსათქმელად რომანტიზმმა, ძირითადად, თეოლოგიაში აპრობირებული ნეგატიური განსაზღვრების პრინციპი გამოიყენა – ობიექტთა „არაქაურობის“ მისანიშნებლად ფართოდ მიმართა განუსაზღვრელობითი სემანტიკის ეპითეტებს: უცნაური, უსაზღვრო, უჩვეულო, უხილავი, იდუმალი, უცხო, შორი, შორეული... ეს ეპითეტები ამავე ფუნქციით ხშირად გვხვდება გალაკტიონის წინარესიმბოლისტურ, ნეორომანტიკულ ლირიკაშიც.

იდუმალის გამოსახვის გზაზე რომანტიზმი უფრო შორს ვერ წავიდა, რადგან მისთვის გადაულახავ დაბრკოლებად იქცა წინააღმდეგობა განცდის კონკრეტულობასა და სიტყვა-ცნების ზოგადობას შორის. ნ. ბარათაშვილის ცნობილი აზრი – „მოკვდავსა ენას არ ძალ-უძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“ ერთდროულად სიტყვის უძლურების აღიარებაც იყო და მასთან შეგუებაც. ამიტომაც გამოცხადდა „იდუმალ-ფარულთან“ ზიარების იდეალურ ფორმად დუმილი: „მაშა, დუმილიც მიმიტვალენ შენდამი ლოცვად“. სიტყვა-ცნების წინააღმდეგ გამოტანილი განაჩენი იყო ფ. ტიუტჩევის სტრიქონიც ლექსიდან „Silentium“ („დუმილი“): „Мысль изреченная есть ложь“.... („სიტყვადქცეული აზრი სიცრუეა“).

რომანტიკული პოეტიკა რაციონალისტური პოეტიკა იყო, დაფუძნებული სიტყვათა უზუალურ, ძირითად მნიშვნელობებზე. ამ

მიზეზით ვერ მოიხსნა წინააღმდეგობა განცდის კონკრეტულობასა და სიტყვის ზოგადობას შორის. ეს მხოლოდ ახალმა, მოდერნისტულმა პოეზიამ შეძლო, იმპრესიონისტულმა და სიმბოლისტურმა ლირიკამ, რომელმაც უარყო უზუსტესადმცემი ერთგულება და ყურადღება სიტყვის მეორად, ოკაზიურ მნიშვნელობებზე გადაიტანა. სიტყვათა შორის ლოგიკური კავშირები შესუსტდა, იგი სუბიექტურმა ემოციურ-ასოციაციურმა კავშირებმა შეცვალა.

სიმბოლიზმის ესთეტიკას და პოეტიკას საფუძვლად დაედო არტურ შოპენჰაუერის შეხედულება მუსიკის განსაკუთრებულ როლზე ხელოვნების სხვა დარგებს შორის. ყოველი ხელოვნება, თვინიერ მუსიკისა, შოპენჰაუერის აზრით, მოვლენათა ანაბეჭდით არის დაღდასმული, მხოლოდ მუსიკაა უშუალო გამოვლენა საგნის არსისა, მხოლოდ იგი ასახავს სრულყოფილად ტრანსცენდენტურს.

ამ დებულებიდან სიმბოლისტებმა უმნიშვნელოვანესი დასკვნა გააკეთეს: ხელოვნების ყოველი დარგი, თუ მას ზეგრძნობადის გამოსახვა სურდა, მუსიკაზე უნდა ყოფილიყო ორიენტირებული. ამიტომ იყო, რომ შოპენჰაუერის მოძღვრება მალარმემ სიმბოლისტური ხელოვნების საფუძვლად აღიარა, ხოლო ანდრე ბელი სტატიაში „ხელოვნების ფორმები“ წერდა: „უახლოვდება რა მუსიკას, მხატვრული ნაწარმოები ხდება ღრმა და ფართო. ხელოვნების ყოველ დარგს ამოსავალ პუნქტად აქვს სინამდვილე, ხოლო საბოლოო პუნქტად – მუსიკა, როგორც წმინდა მოძრაობა“ (ბელი 1910: 166). ამავე აზრისა იყო ალექსანდრ ბლოკი: „მუსიკა ქმნის სამყაროს. იგი სამყაროს სულიერი სხეულია, აზრია (დენადი) სამყაროსი“ (ბლოკი 1965: 150).

სიმბოლისტურ ესთეტიკაში მუსიკის როლის ამგვარმა დაფუძნებამ განაპირობა პოეზიის ორიენტირება მუსიკაზე, რასაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ახალი პოეტიკის, ახალი პოეტური ენის შექმნისათვის.

გალაკტიონის განსაკუთრებული ინტერესი მუსიკისადმი მის ადრეულ ლირიკაშივე დასტურდება, იწერება ლექსი „მუსიკა“, რომელშიც, სავარაუდოდ, სიმბოლისტთა კერპის – რიხარდ ვაგნერის მოსმენით აღძრული შთაბეჭდილებებია გადმოცემული. სხვათა შორის, გალაკტიონი იცნობდა ფ. ნიცშეს წიგნს ვაგნერზე, რომელიც დაუმუშავებია და ზოგი ფრაგმენტი უთარგმნია კიდევ. ინტერესი ვაგნერისადმი შინაგანად მიანიშნებდა მშობლიური ჰარმონიული სამყაროდან დისონანსებით დასერილი დიონისური სამყაროსკენ გადახრაზე.

1915 წელს დაიწერა გალაკტიონის ლექსი „Art poetique“ („მიყვარდა ჰანგი“), რომლის შესახებ ალ. აბაშელი წერდა: „ეს იყო თანამედროვე

მგოსნებისადმი პირველი მანიფესტი... მსგავსი პარიზის ბოჰემის მეფის პოლ ვერლენის მოწოდებისა“ (ჟ. „ახალი ცისკარი“, 1916, № 1). გალაკტიონი აქ პირდაპირ იმეორებდა ფრანგი პოეტის დევიზს – „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“:

**მარად გახსოვდეს, რომ ყველაფერი
მუსიკა არის და სილამაზე.**

ბიოგრაფიულ-ლიტერატურული ფაქტების ერთობლიობაში აღქმა ეჭვს არ ტოვებს, რომ გ. ტაბიძე კარგად იცნობდა სიმბოლისტური ესთეტიკის ფუძემდებლურ დებულებას მუსიკის როლზე და იგი, თავისი მუსიკალური ბუნების შესაბამისად, ორგანულადაც შეითვისა.

ახალ პოეტურ ენას სიმბოლიზში მუსიკის ანალოგიით და მის კონსტრუქციულ საფუძველზე ქმნიდა. პოეზიისთვის განმსაზღვრელი გახდა სუგესტიურობის პრინციპი, შეგრძნებებსა და გრძნობებზე უშუალო ზემოქმედების სურვილი ცნობიერების გვერდის ავლით. ასეთმა მიზანდასახულობამ წინ წამოსწია პოეტური ენის ის ელემენტები, რომელთაც რაციონალისტურ პოეტიკაში მეორადი, ფაკულტატიური მნიშვნელობა ჰქონდათ (ბგერწერა, ევფონია), ანდა მის ფარგლებში სულაც წარმოუდგენელი იყო (სახეთა მუსიკალური დენადობა).

პოეზიის დაახლოება მუსიკასთან სიმბოლიზმმა, უპირველეს ყოვლისა, იმ საშუალებებით სცადა, რაც ამ ორ დარგს საერთო ჰქონდა – ბგერა, რიტმი, ინტონაცია. ცნობილი რუსი ლექსმცოდნე ბ. ეიხენბაუმი წერს: „სიმბოლისტებისათვის ლექსი იყო „მუსიკალური“ ჟღერადობის მოვლენა. სიტყვა ითრგუნებოდა რიტმით, იგი აღიქმებოდა მხოლოდ როგორც მასალა, რომელშიც ხორცს ისხამდა სიტყვის გარეშე აჟღერებული რიტმულ-მელოდიური ჩანაფიქრი. ფრაზა ემორჩილებოდა რიტმს, სამეტყველო ინტონაცია – ლექსის მღერადობას, სიტყვა – ბგერით შერჩევას...“ (ეიხენბაუმი 1969: 106).

სიმბოლისტური ბგერწერა, როგორც წესი, სცილდებოდა ტრადიციული კეთილხმოვანების ფარგლებს და ხშირად მსოფლმხედველობრივი დატვირთვა ჰქონდა – მიაწინებდა „უხილავ-ფარულზე“, ტრანსცენდენტურზე.

სიმბოლისტებმა პოეზიაში გააცოცხლეს ე.წ. „ბგერითი მაგიის“ უძველესი ტრადიცია. კ. ბალმონტი, მაგალითად, წერდა, რომ „ლექსი, საერთოდ, თავისი არსებით მაგიურია და ყოველი ასო მასში მაგიაა“ (ბალმონტი 1915: 99). ევფონია, ბგერითი ორგანიზაცია სიტყვიერ ტექსტში მუსიკალურ, სუგესტიურ ფუნქციას იძენდა და მკითხველს ირეალურისაკენ ეზიდებოდა.

გალაკტიონის პოეზიაში მუსიკალურობის მიღწევის ეს ხერხი იშვიათი არაა. დავაკვირდეთ სიმბოლისტური პერიოდის ერთ-ერთ ლექსს „Voiles“ (1915):

**საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება იაგუნდი, ლალები!
საიდუმლო მღერალი, კიდევ მრავალფერ ალით:
ასეთია მფარველი – საყვარელი თვალები!**

ლექსის სხვა სამი სტროფიც ევფონიურად ასევეა მოწესრიგებული, რის გამოც მთლიანობაში მუსიკალური პიესის სრული ილუზია იქმნება. მაგრამ ეს არ არის მუსიკა მუსიკისთვის, ტკბილხმოვანებისათვის. ლექსის სათაური „Voiles“ – „პირბადეები“ შეიცავს მინიშნებას პოეტის ჩანაფიქრზე. გავიხსენოთ, რომ პოლ ვერლენის „პოეტური ხელოვნება“ პოეზიის თემატიკის ჩამოთვლისას ვუალის, პირბადის ორპლანდიანობასაც არ ივინყებს („პირბადე, რომლის მიღმა მშვენიერი თვალებია“).

სიტყვა „ვუალი“ სიმბოლისტური ცნობიერებისათვის შინაგანად მიმზიდველი სახეა – ვუალი ფარდაა, რომლის სიღრმიდან თვალთა იდუმალი სხივი გამოკრთის. იგი სახე-სიმბოლოა იმ საზღვრის, რომელიც ამიერ და იმიერ სამყაროებს აცალკევებს.

სათაურში ნაგულისხმევი მინიშნება კიდევ უფრო საგრძნობია ლექსის სახეობრივ სისტემაში. მთელი ტექსტი იდუმალზე, შორეულზე ალუზიებით სუნთქავს: „საიდუმლო ალები“, „ზღვათა იდუმალება“, „საიდუმლო მღერალი“, „უმიზეზო წვალება“, „შორეულთა ალერსი“... ეს „საიდუმლო“ თემატურ რეფრენად გასდევს ლექსს. სახეები მუსიკალურად დენადია, ისინი არ გადმოგვცემენ რაიმე კონკრეტულ სურათს ან აზრს, არამედ გვიქმნიან განუსაზღვრელ, მუსიკალურ განწყობილებას, სუბიექტურ ასოციაციათა ამოქმედების სივრცეს.

ლექსის სტრუქტურაში წარმმართველი როლი მაინც ბგერით ორგანიზაციას – ევფონიას ეკუთვნის. სახე-სიმბოლო „ვუალი“ ტექსტში ბგერწერულად არის „ჩამონტაჟებული“: განმეორებადი „ვ“ და „უ“ ბგერები, დომინანტური „ალ“ კომპლექსი, ალებული სიტყვიდან „ვუალი“, ყველგან პირბადის ნელ მიმოხვრას გვაგრძნობინებს. ლექსი თითქოს მინიშნებათა ორმაგ ხერხს ემყარება: განმეორებადი ბგერები დაჟინებით გამოყოფენ და შეგვახსენებენ ცენტრალურ სახე-სიმბოლოს – „ვუალს“, ხოლო ეს უკანასკნელი სახეობრივად შეიცავს შეფარულის, მიღმა არსებულის სემანტიკას.

მუსიკალურობის საკითხი სიმბოლისტურ პოეზიაში ერთ აუცილებელ, პრინციპულ განმარტებას მოითხოვს: სიმბოლისტებისათვის

ლექსის წმინდა მუსიკალური საშუალებანი (ბგერწერა, რიტმი, ინტონაცია, რითმა) იყო არა ერთადერთი, არამედ მხოლოდ ერთი, და ისიც არამთავარი, გზა პოეზიის მუსიკასთან დაახლოებისა. სიმბოლიზმისათვის განმსაზღვრელი გახდა თავად სიმბოლოს მუსიკალური ბუნება – **პოეტურ სახეთა დენადობა.**

ვერლენის საპროგრამო ლექსში „პოეტური ხელოვნება“ ნათქვამია:

**რიტორიკას მოუგრიხე კისერი..
მოიშორე რითმის ყალბი ჟღარუნი...**

ვერლენის ასეთი სასხვათაშორისო დამოკიდებულება რითმისადმი, ამ ძლიერი ბგერით-მუსიკალური ელემენტისადმი, მიუთითებს, რომ მუსიკასთან დაახლოების პროცესში სიმბოლისტიკისათვის ფონიკა არ იყო წამყვანი ხერხი. მთავარი იყო ანტირაციონალისტური აქცია სახეთა მუსიკალური დენადობის შექმნის გზით, რაც ვერლენის პოეტურ მანიფესტში ასე გამოითქვა:

**გვატყვევებენ მხოლოდ ნიუანსები,
არა – ფერებს, რომლებიც უხეშია.**

რაციონალისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი რიტორიკის უარყოფა, ახალი პრინციპი – „ფერი კი არა, ნიუანსი“ იქცა სიმბოლიზმში პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების ძირითად პრინციპად.

ამ ტენდენციის ამსახველია გალაკტიონის სტრიქონებიც:

შენ მელოდიას უფრო იგონებ...

.....

**სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა...**
(„დღიურ პროზიდან“)

სიტყვა, სიმბოლიზმის თვალსაწიერიდან, გარესინამდვილეს უკავშირდება, ამიტომ საჭიროა მისი გათავისუფლება ამ კავშირისაგან, სიტყვის გარდაქმნა ნიუანსად. აქაა სათავე ახალი პოეტური ენისა, როდესაც სიტყვათა ალოგიკური შეერთების გამო ლექსიკური ერთეულები კარგავენ ძირითად მნიშვნელობას და მინიშნებებად გარდაიქმნებიან.

სიმბოლო, როგორც ინტუიციურად შემეცნებული ტრანსცენდენტურის გამოსახვის საშუალება, მინიშნების პრინციპს ეფუძნება. თავისი მრავალმნიშვნელოვნებით, განუსაზღვრელობით ის მუსიკას უახლოვდება, „სიმბოლოდან იფრქვევა მუსიკა“ (ბელი 1911: 224).

„სიტყვა-ნაწყვეტი“ ენობრივი საშუალებით სიმბოლოს შექმნის ძირითადი პოეტიკური პრინციპია და მას მუდმივად ვხვდებით გ. ტაბი-

ძის სიმბოლისტურ ლირიკაში. მაგალითად, ლექსში „აღვები თოვლში“, რომელიც ზემოთ გავაანალიზეთ, არის უჩვეულო მხატვრული სახე „ივლისისფერი ყინვა“, რომლის გაშიფრვა მეტაფორის ტრადიციული სტრუქტურის გათვალისწინებით არ ხერხდება, მაგრამ იგი ახსნას პოულობს სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში.

„ივლისისფერი“ სიმბოლისტური სიტყვათქმნადობის დამახასიათებელი ნიმუშია. ა. ბელის მიხედვით, სიტყვათქმნადობის უმაღლესი სტადია არის მინიშნების, ალუზიის სტადია, როდესაც ორი საგნის შეჯახებით იქმნება ახალი, მესამე საგანი (ბელი 1910: 446). „ივლისისფერი“ ორი სიტყვის („ივლისი“, „ფერი“) შეერთებით არის მიღებული. თითოეულს საკუთარი ლექსიკური მნიშვნელობა აქვს – „ივლისს“ უკავშირდება დროის გაგება, ფერს – საგნის შეფერილობა. სიტყვათა სემანტიკურ ველებს არ გააჩნიათ გადამკვეთი წერტილი, ამიტომ მათი გაერთიანება კომპოზიტად („ივლისისფერი“) ხდება საგნობრივ მნიშვნელობათა იგნორირებით. ამის გამო „ივლისისფერი“ კიდევ არის ფერი და არც არის. იგი დროს არ აღნიშნავს, მაგრამ ასოციაციურად მაინც იწვევს დროის წარმოდგენას. მდგრადი მნიშვნელობის სანაცვლოდ სიტყვაში წინა პლანზე გამოდის ლექსიკური შეფერილობა და მასთან დაკავშირებული ასოციაციები. „ივლისისფერს“ დისონანსი შეაქვს ფრაზის სემანტიკაში, მეტიც – „ყინვასთან“ მიმართებით ალოგიზმს ქმნის. ეს ალოგიზმი გაგებას და გამართლებას სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ სისტემაში პოულობს.

პოეზიაში მუსიკის პრიმატი, ლექსის დახვეწილი ბგერითი ორგანიზაცია და სახეთა აგება „მუსიკალური დენადობის“ პრინციპით, რაც დამახასიათებელია გალაკტიონის მოდერნისტული ლირიკისათვის, აშკარად მიუთითებს მის გენეტიკურ ფესვებზე, სიმბოლიზმთან კავშირზე.

* * *

სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პოზიციასთან სიახლოვე ყველაზე ნათლად გამოჩნდა გალაკტიონ ტაბიძის მეორე პოეტურ კრებულში „Crâne aux fleurs artistiques“ („თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“), რომელიც 1919 წელს გამოიცა. ამ წიგნში პოეტმა საბოლოოდ მიაგნო მე-19 საუკუნის პოეზიისაგან თვისებრივად განსხვავებულ მხატვრულ ენას, ახალ პოეტიკას, რომელიც სუბიექტის ცნობიერების შინაარსის ადეკვატურად გადმოცემის საშუალებას იძლეოდა. ამ პოეტიკის ძირითადი პრინციპები, გამოსახვის საშუალებანი და ხერხები იმპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ ლირიკაში შემუშავდა, ამიტომ გალაკტიონისათვის, ვინც ეროვნულ მწერლობაში იმავე

ამოცანების გადაწყვეტას ესწრაფოდა, რაც უფრო ადრე ევროპულ პოეზიაში განხორციელდა, დაგროვილი გამოცდილება ინდივიდუალურ ძიებათა გზაზე ფრიად სასარგებლო აღმოჩნდა.

გალაკტიონი თვლიდა, რომ „ძიებაში განმეორება სხვათა მიერ შემოტანილი სიახლისა სავესებით დასაშვებია“ (ტაბიძე 1975: 203), მაგრამ აუცილებლად მიაჩნდა „უცხო სიახლის“ ორგანული ათვისება – შეთანადება ეროვნულ ტრადიციასთან. ერთგან, ბესიკ გაბაშვილის ლირიკაზე მსჯელობისას, იგი გაკვირვებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ ქართულ პოეზიაში შემოჰქონდათ არა მარტო უცხო ფორმები, არამედ უცხო სულისკვეთება და ტემპერამენტი, მაშინ როცა „შესაძლებელი იყო გადმოღება უცხო ფორმის და იქ ქართული სულის ჩანერგვა“ (ტაბიძე 1975: 161).

ამიტომ იყო, რომ გ. ტაბიძე არამარტო ეცნობოდა მისთვის უცხო, მიმზიდველ პოეტურ სამყაროს, არამედ მშობლიურ პოეზიაში ყურადღებით ეძებდა ევროპულ კულტურასთან თანაზიარობის ფაქტებს. მოხიბლული ედგარ პოს „ყორანით“, იგი, მაგალითად, „ძალიან ბევრ საერთოს“ ხედავდა ამერიკელი პოეტისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ შეხედულებებს შორის (ტაბიძე 1975: 64), ხოლო აკაკის ლირიკაში შარლ ბოდლერის „ლოცვა-კურთხევის“ მსგავს განწყობილებებს ამჩნევდა (ტაბიძე 1975: 61).

გ. ტაბიძემ უცხო ფორმაში „ქართული სულით მეოცნებე პოეტის“ განცდები შეიტანა, განახორციელა უცხო ფორმისა და ეროვნული სულის სინთეზი, რადგან, როგორც უკვე ითქვა, სიმბოლისტური/მოდერნისტული პოეზიის თემები და მოტივები მან მექანიკურად კი არ გადმოწერა, არამედ შინაგანი განვითარებით მივიდა კრიზისული ევროპული ცნობიერების პრობლემებამდე.

ევროპული კულტურის დეკადენტურ-კრიზისული მსოფლგანცდა, როგორც ცნობილია, ძირითადად, სიკეთე-ბოროტების პრობლემის ახლებურმა გაგებამ წარმოშვა. მოიხსნა აბსოლუტური დაპირისპირება ამ ორ სანყის შორის და ორივეს თანაბარი სუბსტანციური სტატუსი მიეცა. ამან გაუხსნა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში გზა ბოროტების თემას, მის, როგორც ესთეტიკური გამოსახვის ობიექტის, სრულ ლეგიტიმაციას.

სიკეთე-ბოროტებას შორის ზღვარის წაშლით აღძრული კრიზისი ტრაგიკულად განიცდებოდა წინარე ჰუმანისტური კულტურის ფონზე. გალაკტიონის პოეზიაში მან ქრისტიანულ მსოფლშეგრძნებასა და მორალთან მიმართებით იჩინა თავი. მაგალითად, ლექსში „ქრისტე“ (1914) ერთგულება უფლის მცნებისადმი „არა კაც ჰკლა“ მოქმედი მორალით შეფასებულია, როგორც ღალატი ანუ ბოროტება, ხოლო სის-

ხლის ღვრა და მკველელობა, როგორც გმირობა, ქველობა და, მაშასადამე, სიკეთე.

„ახალ პოეზიასთან“ გალაკტიონის ორგანულ მისვლას ადრეულ ლირიკაში შემუშავებული მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პოზიცია, პოეზიისა და პოეტის დანიშნულების ახლებური გაგება განაპირობებდა. ამ ნიადაგზე მოხდა პოეტურობის იმ კონცეფციის მიღება, რომელიც სიმბოლიზმს ახასიათებდა. ტრანსფორმაციის პროცესი, რომელიც კრიზისულ-დეკადენტური კულტურის ატმოსფეროში მიმდინარეობდა, რთული იყო, იგი ეროვნული ტრადიციისა და „ახალი პოეზიის“ დაპირისპირებისა და, ამავდროულად, სინთეზირების გზით განხორციელდა.

„არტისტული ყვავილები“ ამოზრდილია გალაკტიონის რომანტიკული ლირიკიდან და ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ სურნელიც ახლავს. ნიგნის ლათინური შრიფტით გაიდუმალებულ სათაურს ბოდლერისკენ მივყავართ, კერძოდ, მის ლექსთან „ამური და თავის ქალა“ (კენჭოშვილი 1973: 33).

გალაკტიონის სიმბოლისტურ კრებულს ოთხი ეპიგრაფი უძღვის, რომლებიც, ავტორის ცნობით, ამოღებულია რემი დე გურმონის ნიგნიდან „ფერები“. აი, ეს ეპიგრაფები:

„მოულოდნელი მომხიბლაობა სამკაულისა – ვარდისფერის და შავის“.

(შარლ ბოდლერი)

„ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირებზე“ (თეოფილ გოტიე).

„ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“ (პოლ ვერლენი).

„... და ვარდები მეტად ტანმალაღი“ (ანრი დე რენიე).

ნიგნის სათაური და ეპიგრაფები, ვფიქრობთ, ეჭვს არ ტოვებს, თუ რომელ კულტურულ-ლიტერატურულ ტრადიციასთან კონტაქტში იბადებოდა გალაკტიონის ახალი პოეზია და პოეტიკა. აქ არიან ფრანგული სიმბოლიზმის მესაძიკვე – ბოდლერი, პარნასული სკოლის მეთაური გოტიე, ახალი ევროპული ლირიკის მეტრი – ვერლენი და ფრანგული სიმბოლიზმის ახალგაზრდა თაობის გამორჩეული პოეტი რენიე!

მიუხედავად ამისა, უნდა გავიმეოროთ, რომ მოდერნისტულ პოეზიასთან გ ტაბიქე ბრმად არ მისულა. მის ადრეულ ლირიკაში უკვე იყო ის იდეები და განწყობილებანი, რომელთაც „არტისტულ ყვავილებში“, მოდერნისტული პოეზიის ფორმალურ ძიებათა გათვალისწინებით, თვისებრივად ახალი ესთეტიკური სახე მიიღეს.

რას გულისხმობს „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“?

ნიგნის სიმბოლური სათაური თავად გალაკტიონმა მოგვიანებით ასე გაშიფრა: „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ – იგულისხმება თავის ქალა (სიკვდილი) არტისტული ყვავილებით (ხელოვნება)“... „თავის ქალა – სიმბოლო ჩვენი არსებობის და საშინელი წლების, ყვავილები – სიმბოლო არტისტული გრძნობებისა მშვენიერებისადმი“ (ტაბიძე 1975: 153, 474).

„თავის ქალა“ და „ყვავილები“ მეტონიმიური სიმბოლოებია და აღნიშნავენ ისეთ მნიშვნელოვან ცნებებს, როგორიცაა „სიკვდილი“ და „ხელოვნება“. თავის მხრივ, „სიკვდილი“ სინონიმია ისეთი ცნებისა, როგორიცაა „სინამდვილე“. ირკვევა, რომ „არტისტული ყვავილების“ პრობლემა არის ყოველგვარი ესთეტიკის უმთავრესი პრობლემა – სინამდვილისა და ხელოვნების მიმართება.

სინამდვილისა და სიკვდილის სინონიმია გალაკტიონთან უკვე ადრეულ პერიოდში დასტურდება. ამავე ხანებში ხდება ყვავილების, როგორც ოცნების, მშვენიერებისა და პოეზიის სიმბოლოს ფორმირება, მისი დაპირისპირება სინამდვილესთან: „ველი, ვიბრძოლებ... მე ამ ყვავილებს/ ვატარებ, სანამ მექნება ძალი,/ რომ არ შეეხოთ მას სინამდვილის/ ძალა შავბნელი, ხელი მუხთალი“ („მე ამ ყვავილებს“). ასე, რომ „არტისტული ყვავილების“ სათაურში გატანილი ორივე სიმბოლო (სინამდვილე/სიკვდილი და ყვავილები) და თვით პრობლემა „სინამდვილე და ხელოვნება“ პოეტის ადრეული, ნეორომანტიკული ლირიკით იყო შემზადებული.

მიუხედავად ამისა, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება. ადრეულ შემოქმედებაში გალაკტიონი საუბრობს ყვავილზე, როგორც ბუნების მშვენიერებაზე და მას სინამდვის, ოცნების სიმბოლოდ აქცევს, მეორე ნიგნში კი საუბარია **არტისტულ** ყვავილებზე, ანუ ხელქმნილ, ხელოვნების მიერ შექმნილ მშვენიერებაზე, რომელიც წარმავალ სინამდვილეში მარადისობასთან ზიარების ერთადერთი იმედია. არტისტული ყვავილების ანუ ხელოვნების დაპირისპირება სიკვდილთან/სინამდვილესთან მოდერნიზმის პოზიციაა – პოზიცია ესთეტიზმისა, რომელიც თავისი მეორე ნიგნის სათაურშივე დააფიქსირა გალაკტიონმა.

„არტისტული ყვავილების“ სათაურის გამო გალაკტიონი მოგვიანებით კითხვას ასე სვამდა: „სიკვდილი და ხელოვნება, რომელმა უნდა გაიმარჯვოს? – რა თქმა უნდა, ხელოვნებამ“ (ტაბიძე 1975: 153).

პოეტი აქ, დროის კონიუნქტურის გათვალისწინებით, ერთგვარად ჩქმალავდა, ანეიტრალებდა ნიგნის თავდაპირველი ჩანაფიქრის არსს. გალაკტიონის მეორე ნიგნის სათაურში, თუ დაუფუკვრდებით, ანტონიმებს შორის (სიკვდილი – ხელოვნება) დაპირისპირება კი არ

არის, არამედ საპირისპირო ცნებათა შერიგება: „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ ოქსიმორონია, რომელიც ერთიანობაში წარმოსახავს სინამდვილეს და ხელოვნებას. ეს მოდერნიზებული რომანტიკული „მშვენიერი ტანჯვა“, რომელიც შობს ხელოვნების ყვავილებს, მშვენიერებას და, მასთან ერთად, მარადისობასთან კონტაქტის პერსპექტივას.

1915 წელს დაწერილ პოეტურ მანიფესტში „Art Poétique“, სადაც გალაკტიონი პოეზიის დანიშნულებად გრძნობის (შინაგანი „მეს“), მუსიკისა და მშვენიერების მსახურებას მიიჩნევდა, „მშვენიერი ტანჯვის“ მოტივიც ხმანობს. პოეტი მხოლოდ ისეთ ხელოვნებას აღიარებს, რომელსაც ტანჯვით განწმენდა, „განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება“ შობს:

**მუსიკა გვიხსნის! ჰოი, მგოსნებო,
მართალი არის ბრძენთა თქმულება,
რომ უფრო დიდი და საოცნებო,
უფრო მაღალი დანიშნულება
არ არის, როგორც განწმენდის ხმაში,
ვით ცეცხლის ალში, დააცხრო ვნება,
რასაც არ ჰქვია რითმით თამაში
და განცდათ ტანჯვა-მშვენიერება.**

„არტისტულ ყვავილებში“ ზღვრამდე მისული, მოდერნისტულად ტრანსფორმირებული რომანტიკული ცნობიერებაა წარმოდგენილი. ლირიკული სუბიექტი აქ მხოლოდ იდეალის მიუწვდომლობის გამო კი არ მოთქვამს, არამედ საერთოდ უარყოფს მის არსებობას. რომანტიზმის შინაგანი წინააღმდეგობა აბსოლუტისაკენ სწრაფვასა და ინდივიდუალიზმს შორის ინდივიდუალიზმის საბედისწერო გამარჯვებით დასრულდა. განვლილი გზა ნათლად იკითხება ერთ-ერთი საუკეთესო ადრეული ლექსის – „Ave Maria“-ს შედარებისას „არტისტულ ყვავილებში“ შესულ შედეგთან „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.

ლირიკულ სუბიექტს „Ave Maria“-ში ჯერ კიდევ აქვს რწმენა, შინაგანი დისჰარმონია ღვთისმშობელთან (მარადქალურთან) ზიარებით დაძლიოს. ლექსს თავიდან ბოლომდე გასდევს სასოების ინტონაცია, ალტაცება წმინდა ქალწულის სათნოებით და უჭკნობი მშვენიერებით:

**დედაო ღვთისავე! შენსკენ მოილტვის
ლოცვა-ვედრება და საკმეველი.**

ღვთისმშობლის სახეში ხორცშესხმული „მშვენიერება, სული და სილამაზე“ არის სწორედ ის, რასაც „დაღლილი ადამიანი ქვეყნად ეძიებს“.

თუ „Ave Maria“ არის ლექსი-შესხმა, „სილაჟვარდში“ რწმენადა-კარგული, ინდივიდუალიზმით განამებული პიროვნების სულიერი კატასტროფაა მოცემული ახალი პოეტური საშუალებებით. სიჭაბუკის იმედებთან განშორებული შემოქმედი – „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“, რომლის თვალები „სავსეა ცრემლთა შურისძიებით“, ძველებურად აღარ მიეღტვის ღვთისმშობლის ნათელს:

**და როცა ბედით დაწყველილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!**

უარის თქმა წმინდა ზიარებაზე ქრისტიანული ცნობიერების მქონე პიროვნებისათვის კრიზისის უკიდურესი გამოვლენაა.

ინდივიდუალიზმის მიერ ჩიხში შეყვანილი ლირიკული სუბიექტის ლტოლვა არყოფნისაკენ „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთი დამახასიათებელი თემაა. გაუცხოებულ, მიუღებელ სამყაროში მოქცეული სულის ღალატის იმის ტრაგიკულ სიტყვებში:

**ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!**

(„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“
მამათა სავანეში“)

მიუსაფრობის, დაღლილობის, გამოუვალობის, სიკვდილის თემა ხშირად ლექსებში „საუბარი ედგარზე“, „თოვლი“, „გრადაცია“, „შემოდგომის ფრაგმენტი“, „პოეტი ბრბოში“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „ატმის ყვავილები“, „ორხიდეები“, „მიცვალებულის ხსოვნა“, „ახალი მოსახლეობა“... სინამდვილე ყველგან აღიქმება, როგორც ქაოსი, საშინელება, დისჰარმონია.

გამოუვალობის სიტუაციაში იწყებს მოქმედებას ის კონცეფცია, რომელიც ფორმულის სახითაა ჩადებული „არტისტული ყვავილების“ სათაურში და გატარებულია კრებულის არაერთ ლექსში.

სიკვდილისა და ხელოვნების თემა დრამატული სიმძაფრით არის მოცემული „მთანმინდის მთვარეში“. ცხოვრების ზღვასთან ჭიდილში განანამები სულისთვის სიკვდილის გზა (არსებობა) ვარდისფერია. ამ გზაზე ხელოვნის, პოეტის სიმამაცე („მგოსანთ სითამამე“) ზღაპარს ჰგავს, რადგან იგი ნებაყოფლობითი წამებაა მშვენიერების შესაქმნელად, მარადისობაში დასამკვიდრებლად.

ეს იდეა ისმის „ლურჯა ცხენებშიც“. სიუჟეტურად ლექსში მუდმივი წრებრუნვის თემა ვითარდება, ოღონდ გალაკტიონთან იგი და-

კავშირებულია ლურჯა ცხენების – შემოქმედი სულის უწყვეტ მოძრაობასთან. როდესაც არსებობა/სიცოცხლე გაიაზრება როგორც კვდომა, „სამუდამო მხარეში“ კი – „არ ჩანდა შენაპირი“, ის, რაც იმედს ბადებს, შემოქმედებითი საწყისის მარადიულობის იდეაა – ლურჯა ცხენების შეუჩერებელი ქროლა.

„სიკვდილის გზა“ – ცხოვრება, სიცოცხლე „ვარდისფერია“, რადგან ტანჯვიდან შობილი შემოქმედების ნამები პოეტს დემიურგად აქცევს, მეტაფიზიკური თავისუფლების განცდას ანიჭებს. ამ ნიადაგზე ხდება **შერიგება** სიკვდილთან – სინამდვილესთან:

**ტოტებს ქარისას გადაყვა მარტი
შავ ტანსაცმელით მე მოვირთვები
და გავალ ქარში, როგორც მოცარტი:
მიყვარს მინდვრებში ქარის ზვირთები! [...]**

**ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი!
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან შენი შემრიგებელი!
(„შერიგება“)**

ხელოვნების, როგორც უმაღლესი ფასეულობის, კონცეფციაა მოცემული აგრეთვე ლექსებში „დრო“, „ნუგეში“, „მარმარილო“, რაც 1920 წელს ფორმულის სახით დაკრისტალდა: „პოეზია – უპირველეს ყოვლისა!“

„არტისტულ ყვავილებში“ რეალიზებულია ეპოქის ქაოსთან და დისონანსებთან ნაზიარები „ახალი ცნობიერება“, რომელსაც არ დაუკარგავს კავშირი თავის რომანტიკულ წარსულთან. ამიტომ დარჩა გალაკტიონ ტაბიძისათვის უცხო დეკადენტური უკიდურესობანი: ბოროტების აბსოლუტიზაცია, სიკვდილის კულტი, ზოგადად, კრიზისული კულტურის უარყოფელი რადიკალიზმი.

გალაკტიონ ტაბიძის კონტაქტი მოდერნისტულ პოეზიასთან და, კერძოდ, სიმბოლიზმთან, ახალ ესთეტიკურ ფასეულობათა შექმნით გასრულდა, რის შედეგადაც ეპიგონიზმის ჩიხში შესული ქართული პოეზია ევროპულ პოეტურ ძიებათა მონაწილე გახდა. ამ გზაზე გალაკტიონმა ფორმათა მხრივ ისეთ სიახლეს მიაღწია, რომ კავშირი ეროვნულ ტრადიციასთან ერთგვარად დაიბინდა, თუმცა პოეტს მუდმივად ახსოვდა მშობლიური ფესვები. ამიტომაც ამბობდა: „ჩემი ლექსები ჩემი სულის ანაბეჭდებია – შთაგონებული ქართული პოეზიის დიდი ტრადიციებით“.

დამოწმებანი:

- ასათიანი 1967:** ასათიანი გ. *გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა*. ცისკარი, № 8, 1967.
- ასმუსი 1937:** Асмус, Вл. “Философия и эстетика русского символизма”. *сб. Литературное наследство*, т. 27-28. Москва: Журнально-газетное объединение, 1937.
- ბალმონტი 1915:** Бальмонт, К. *Поэзия как волшебство*. Москва: „Скорпион”, 9
- ბელი 1911:** Белый, Андрей. *Арабески*. Москва: „Мусагет”, 1911.
- ბელი 1910:** Белый, Андрей. *Символизм*. Москва: „Мусагет”, 1910.
- ბენაშვილი 1961:** ბენაშვილი, დიმიტრი. *გალაკტიონ ტაბიძე*. კოლაუ ნადირაძე. თბილისი: „მეცნიერება”, 1961.
- ბლოკი 1965:** Блок, Александр. *Записные книжки, 1901-1920*. Москва: 1965.
- გოფმანი 1937:** Гофман, Виктор. *Язык символистов. сб. „Литературное наследство”*, т. 27-28. Москва: Журнально-газетное объединение, 1937.
- დოიაშვილი 2004:** დოიაშვილი, თ. გზა „არტისტული ყვავილებისაკენ“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV. თბილისი: 2004.
- ეიხენბაუმი 1969:** Эйхенбаум, Борис. *О поэзии*. «Советский писатель». Л.Ж 1969.
- თვარაძე 1973:** თვარაძე რ. *გალაკტიონი*. „ნაკადული“. თბილისი: 1973.
- ივანოვი 1916:** Иванов, В. *Борозды и межи*. Москва: „Мусагет”, 1916.
- კენჭოშვილი 1974:** კენჭოშვილი, ი. *გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა*. თბილისი: „მეცნიერება”, 1974.
- სგ 2006:** *გალაკტიონ ტაბიძე. საარქივო გამოცემა* ოცდახუთ წიგნად. ნ. XIII. თბილისი: „ლიტერატურის მატრიანე“, 2006.
- ტაბიძე გ. 1975:** ტაბიძე, გ. *თხზულებანი* თორმეტ ტომად. ტ. XII, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.
- ტაბიძე ტ. 1966:** ტაბიძე, ტ. *თხზულებანი* სამ ტომად. ტ. 2. თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.
- ჩხენკელი 1972:** ჩხენკელი, თ. „გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გამო“. წგ-ში: *პოეზია – სიბრძნის დარგი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ქართული პოსტსიმბოლისტური პოეზიის ისტორიიდან (გალაკტიონი და ვალერი ბრიუსოვი)

„განახლება ან სიკვდილი!“ – ასე გამოთქვა ოცინი წლების დასაწყისში ახალი დროის სულისკვეთება გალაკტიონ ტაბიძემ (ტაბიძე 1975: 20). რადიკალურად შეცვლილ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ ვითარებაში ძველი გზის გაგრძელება სიკვდილს უდრიდა, განახლება კი თანამედროვეობისათვის თვალის გასწორებას, საკუთარი მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პოზიციების ფუნდამენტურ გადახედვას მოითხოვდა.

ძველიდან ახლისაკენ შემობრუნების ნიშანსვეტი განახლების მოსურნეთათვის რევოლუცია იყო. გალაკტიონი მიესალმა რევოლუციას, როგორც სტიქიას – „ცეცხლის მზეს“, რომლის ალში, მისი წარმოდგენით, განადგურების ფერფლიდან თავისუფალი, განწმენდილი და მშვენიერი სამყარო უნდა დაბადებულიყო. სინამდვილე, მოლოდინის საპირისპიროდ, სრულიად სხვაგვარი – ფანტასმაგორიული და ტრაგიკული აღმოჩნდა. „მარადიული მხარის“ მაძიებელი პოეტი-ოდისევსი რევოლუციამ კალიფსოს მომხიბვლელი ტყვეობისაგან კი დაიხსნა, მაგრამ თანამედროვეობის გრიგალებში გადაისროლა:

**ძველი ხელები წყდება კალიპსოს,
მიჰქრის მერანი აპოკალიპსის.**

(ტაბიძე 1966: 90)

ჭირდა შეგუება იმასთან, რომ სინამდვილე სისხლის მორევს დაემსგავსა, უფრო ძნელი კი ამ სინამდვილის მიღება და აღიარება იყო, თანაც ისეთ ვითარებში, როდესაც ხელისუფლებასთან ყოველგვარი კონტაქტი ღალატად ფასდებოდა. გადაწყვეტილების მისაღებად გალაკტიონს საყრდენი სჭირდებოდა, მაგალითი, რომელიც მან რუსული მოდერნიზმის ლიდერის – ვალერი ბრიუსოვის პოზიციაში დაინახა.

ვ. ბრიუსოვის გარდაცვალებას (1924) გალაკტიონი ორი ლექსით გამოეხმაურა – „შავი სვეტები“ და „უკანასკნელი დეპეშა“. ლირიკული საშუალებებით მან ლაკონურად და შთამბეჭდავად მოხაზა ბრიუსოვის პიროვნულ-შემოქმედებითი პორტრეტი („ასკეტი, ბრძენი, პოეტი, მუშა / სიცივის ბრწყინვით განათებული“) და „შავი სვეტები“ ასეთი სტრიქონებით დაასრულა:

**მისი სამარე – დროთა წინაშე
განახლებული კუბო რამზესის.**
(ტაბიძე 1966: 143)

ესაა ალუზია ბრიუსოვის ლექსზე „რამზესი“, რომელშიც ეგვიპტის ფარაონი ამაყად მიმართავს მოკვდავთ:

**Мне о забвении говорят, – о, смех!
Векам вещают обо мне победы!**

დავინყებაზე მელაპარაკებიან მე – ო, რა სასაცილოა!
საუკუნეებს აუწყებენ ჩემს სახელს ჩემი გამარჯვებანი!
(ბრიუსოვი 1973: 145)

ამ ფორმით გასცა პასუხი გალაკტიონმა ბრიუსოვის მომრავლებულ ავადმახსენებლებს, რომლებიც მიზანმიმართულად აკნინებდნენ პოეტის ღვაწლს, ის კი თავისი დიდი საქმეებით უკვე სამარადისოდ აღმართულიყო „დროთა წინაშე“.

გალაკტიონ ტაბიძე სიჭაბუკიდანვე აკვირდებოდა და სწავლობდა ვალერი ბრიუსოვის – რუსული მოდერნიზმის სულისჩამდგმელისა და წინამძღოლის შემოქმედებას, ეცნობოდა არამარტო მის ნოვატორულ პოეზიას, არამედ მანიფესტებს, ესთეტიკურ და პოეტიკურ ტრაქტატებს, ლექსმცოდნეობით შტუდიებს. ბრიუსოვი მისთვის იმთავითვე პოეზიის მეტრი და ბრძენი მოძღვარი იყო, ამიტომ მოულოდნელი სულაც არაა, რომ ეპოქათა მიჯნაზე საბედისწერო ალტერნატივის წინაშე მდგომმა გალაკტიონმა სწორედ რუსი პოეტის უპრეცედენტო, არაორდინარული საქციელი გაიხსენა.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა თორმეტტომეულის მეორე ტომში, როგორც ორიგინალური ნაწარმოები, ისეა დაბეჭდილი უსათაურო ლექსი „ჯერ ისევ გუშინ“, რომელიც ავტორის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა. შემდგომში გაირკვა, რომ ეს ოთხსტროფიანი ტექსტი ფრაგმენტული თარგმანია ვალერი ბრიუსოვის გახმაურებული ლექსისა „ამხანაგ ინტელიგენტებს“ (კენჭოშვილი 1974: 48), რასაც ერთ-ერთი ავტოგრაფიც (4054) ადასტურებს (ტაბიძე 1966: 320). ამ მიზეზით გალაკტიონის საარქივო გამოცემაში აღნიშნულმა ნაწარმოებმა თარგმანების განყოფილებაში გადაინაცვლა (ტაბიძე 2005: 649).

ვალერი ბრიუსოვის „ამხანაგ ინტელიგენტებს“ (1919) პირველად 1920 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „ინვექტივა“, შემდეგ კი შევიდა პოეტის ცნობილ კრებულში „ასეთ დღეებში“ („В Такие Дни“, 1921),

რომელსაც დიდად აფასებდა გალაკტიონი. ეს იყო ბრიუსოვის პოლიტიკური დეკლარაცია, მაცნე ავტორის შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი პოზიციის რადიკალური ცვლილებისა. ლექსი მკაცრ, მამხილებელ ინვექტივას წარმოადგენდა ლიბერალური შემოქმედებითი ინტელიგენციის წინააღმდეგ, რომელმაც არ მიიღო რევოლუცია.

ოქტომბრის გადატრიალებას ბრიუსოვი მყისიერად არ გამოხმაურებია, საბჭოთა ხელისუფლებასთან თანამშრომლობა პოეტმა 1918 წლიდან დაიწყო. რუსული სიმბოლიზმის ყოფილი ბელადი მალე საკუთარი ინიციატივით ბოლშევიკური პარტიის წევრი გახდა (1920), რამაც, ა. ლუნაჩარსკის ცნობით, ყველა ევროპელი ლიტერატორი გააოგნა. ეს პარტიისათვის დიდად მომგებიანი იყო, – დასძენს იგი (ისტორია 1983: 101).

ის, რაც ბოლშევიკებისათვის დიდად მომგებიანი იყო, ბრიუსოვს ძვირად დაუჯდა – სახელოვანი პოეტი ძველი შემოქმედებითი ელიტის საყოველთაო ბოიკოტის რეალში აღმოჩნდა. „ბრიუსოვი – კომუნისტი? ეს ხომ საშინელებაა! კარიერისტი! ინტელიგენციის მოღალატე!“ – ასე შეფასდა მისი მოულოდნელი ნაბიჯი (აშუკინი 2006: 607).

სწორედ აღშფოთებული ლიბერალური ინტელიგენციის საპასუხოდ დაიწერა ბრიუსოვის ვრცელი ლექსი-ინვექტივა „ამხანაგ ინტელიგენტებს“, რომლის ქართულად გადმოღება გალაკტიონს ოცინი წლების დასაწყისში უცდია.

ბრიუსოვის ლექსში ცხრა სტროფია და კომპოზიციურად ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა – მათ შორის გამიჯვნის ფუნქციას ასრულებს მეხუთე, ცენტრალური სტროფი, რომელიც შინაარსობრივად ძველის ნგრევას და „არნახული ცისკრის“ – რევოლუციის შემოჭრას გადმოსცემს:

**Нам слышны громы: то - вековые
Устои рушатся в провалы;
Над снежной ширью бывлой России
Рассвет сияет небывалый.**

(ბრიუსოვი 1974: 53)

ეს სტროფი გალაკტიონის მიერ ასეა გადმოღებული:

**გესმის ქუხილი – ათასწლოვანი
სიმაგრეები ჩაინგრა, გაქრა,
თოვლით დაფენილ რუსეთის ველებს
ჯერ არნახულმა ცისკარმა გაჰკრა.**

(ტაბიძე 1966: 43)

ინტელიგენციის სახე ლექს-ინვექტივაში რევოლუციასთან მიმართებით არის ნაჩვენები: პირველ-მეოთხე სტროფებში მოცემულია წარსულის რომანტიკული განწყობილებებისა და უტოპიური ოცნებების ირონიული დახასიათება, მეორე ნაწილი კი, მეექვსე-მეცხრე სტროფები, პოსტრევოლუციურ ხანაში ამ ფენისათვის ნიშანდობლივი ფობიებისა და დაბნეულობის მხილებას ეძღვნება. იყო დრო, როდესაც ლიბერალურ ინტელიგენციას სიამეს ჰგვრიდა სამყაროს გარდაქმნაზე ფიქრი, აღფრთოვანებით ისმენდა „მომხიბვლელ ზღაპრებს“ კაცობრიობის ბედნიერ მომავალზე. რევოლუცია მათ სადღაც შორეთში, საუკუნეთა მიღმა ეგულებოდათ და შიშნარევი ცნობისმოყვარეობით ცდილობდნენ განეჭვრიტათ „ბებერი ევროპის“ დასასრული.

როდესაც ლიბერალ-მეოცნებებს, ბედისწერის ნებით, რევოლუცია კვამლსა და ხმაურში მოულოდნელად გამოეცხადათ, მათ, ბრიუსოვის შეფასებით, ხორცშესხმულ ოცნებას ზურგი შეაქციეს. ამიტომაც ეკითხება შეუვალი პირდაპირობით პოეტი ყოფილ თანამოაზრეებს: რატომ გაურბით მზერა წარსულისაკენ, რატომ არ გადაეშვებიან ნანატრ ქარტეხილებში?! თავისუფლების იდეებისადმი თანაგრძნობა, სინამდვილეში, ორიგინალობის მოყვარული მოფანტასტე ესთეტიკის პოზა, ოდენ ფრაზები აღმოჩნდა.

თვითონ ბრიუსოვმა, როგორც განგების გარდაუვალობა, ისე მიიღო რევოლუცია და თვითშენიშვნის ფასად, ნებელობის უკიდურესი დაძაბვით, სიცოცხლის ბოლომდე გაატარა ეს ხაზი. შემთხვევითი არაა, რომ გალაკტიონმა მას „ბარიკადების უკანასკნელი მსხვერპლი“ უწოდა (ტაბიძე 1966: 144).

ვ. ბრიუსოვის ლექსის ქართულად გადმოღება გალაკტიონმა, ეტყობა, მაშინ გადაწყვიტა, როდესაც ქართველ ხელოვანთაგან კატეგორიულად მოითხოვეს პასუხი, რას ემხრობოდნენ ისინი – წარსულს თუ თანამედროვეობას, ძველ ცხოვრებას თუ რევოლუციას...

გალაკტიონის ავტოგრაფებზე დაკვირვება ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ პოეტმა დაიწყო შერჩეული ლექსის თარგმნა, – ნათარგმნია პირველი ხუთი სტროფი, – შემდეგ კი ეს საქმე შუა გზაზე მიატოვა, აღარ გადმოუღია ტექსტის მამხილებელ-ინვექტივური ნაწილი.

არსებობს ანგარიშგასანევი მოსაზრება, რომ „ჯერ ისევ გუშინ“ დაუმთავრებელი თარგმანი კი არაა, არამედ ბრიუსოვის ლექსის „შემოკლებული და თავისუფალი ვარიაცია“ (კენჭოშვილი 1999: 104). ორიგინალისაგან განსხვავებული ნაკითხვები, მართლაც, ბადებს ვარაუდს, რომ პოეტმა მუშაობის პროცესში უარყო მთლიანი ტექსტის თარგმნის იდეა და მის საფუძველზე ლექსის საკუთარი ვერსია შექმნა. ამაზე უნდა მიუთითებდეს დედნისეული მეორე სტროფის გადახზვა-უარყოფაც, რაც ტრადიციულ თარგმანში, ცხადია, დაუშვებელია.

უფრო მნიშვნელოვანია შიდა ცვლილებანი, რომლებიც გალაკტიონის ვერსიაში მიმართვის ობიექტსა და მასთან ლირიკული სუბიექტის დამოკიდებულებას ეხება. მიმართვის ობიექტი ბრიუსოვის ლექსში არის ინტელიგენცია („თქვენ“) – ყოფილი თანამოზრენი, რომელთაც ავტორი მკვეთრად ემიჯნება. ტექსტში ერთადერთხელ ნახსენები ნაცვალსახელი „ჩვენ“ („Мы вброшены в невероятность“ – „ეფემერებში ვართ ანასროლი“) გულისხმობს არა სუბიექტისა და ობიექტის საერთო პოზიციას, არამედ განურჩევლად ყველას, ვინც რევოლუციის წინაშე აღმოჩნდა.

გალაკტიონის ვერსიაში, ორიგინალისაგან განსხვავებით, მიმართვის ადრესატია „შენ“ („ჯერ ისევ გუშინ შენ თავზე იდევი“; „შენ პეტერბურგის ტრაგიზმის მარში...“), რომელსაც ლირიკული სუბიექტი არ ემიჯნება, პირიქით, მასთან ერთად საკუთარ პერსონას დიდი ისტორიული მოვლენის მომსწრედ წარმოგვიდგენს („ეფემერებში ვართ ანასროლი“). რაიმე ანტაგონიზმი ადრესატსა და ადრესანტს შორის გალაკტიონთან არ იგრძნობა.

მნიშვნელოვანია აგრეთვე ერთი განმასხვავებელი დეტალი – გეოგრაფიული ლოკალის დავიწროვება. თუ ბრიუსოვი „ძველი ევროპის“ ნგრევაზეც ლაპარაკობს, გალაკტიონთან მხოლოდ ცეცხლსა და ქარში გახვეული რუსეთი ჩანს. იგი მშობლიურია ადრესატისათვის („შენი რუსეთი“), რომელიც აბსტრაქტული „წარდგენების ბედიტ“ გატაცებული კი არ დარჩა, რეალური პეტერბურგის ტრაგიზმის მარში შეიყვარა.

გალაკტიონის მიერ განხორციელებული ცვლილებანი გვაფიქრებინებს, რომ ქართულ ვერსიაში ლექსის ადრესატად თავად ვალერი ბრიუსოვია ნავარაუდები. გალაკტიონიც აღიარებს რევოლუციას, მერე კი თითქოს დიალოგში შედის რუს პოეტთან. იგი დელიკატურად შეახსენებს ბრიუსოვს წარსულს – „მომხიბლავი ზღაპრებით“ გატაცების ხანას და არ იზიარებს მის რადიკალურ პოზიციას – ნამ ყოს უკანმიუხედავად გადახაზვას, დაპირისპირებას მეოცნებე ინტელიგენციასთან.

თუ თავისი ვერსიის ადრესატად გალაკტიონი, მართლაც, ბრიუსოვს მოიაზრებდა, მაშინ გასაგებია, რატომ დატოვა ქართველმა პოეტმა უთარგმნელად ტექსტის ინვექტივური ნაწილი – ადრესატის შეცვლის გამო იგი სრულიად არალოგიკური გამოჩნდებოდა.

* * *

რევოლუციამდელი მეოცნებე ინტელიგენციის თემა, პოეტი-მენესტრელის ტრაგიკული ხვედრი ეპოქის კონტექსტში, აქტუალურია და პიროვნულად განცდილი გალაკტიონის საპროგრამო წერილებსა და ჩანაწერებშიც.

მცირე ესეიში „რომანტიზმი“, რომელიც სევდიანი რეკვიემია „შვენიერების უერთგულეს რაინდებზე“, გალაკტიონი თანაგრძნობით საუბრობს სინამდვილით უკმაყოფილო, მიზანდაკარგულ თაობაზე, ვისთვისაც თანამედროვეობაში ადგილი აღარ დარჩა. „საბოლოო საგანთა ქვეყანაზე“ მეოცნებებს, რომელთაც მუდმივად სწყუროდათ „მეტაფიზიკური თავისდაღწევა განსაზღვრული აქაური არსებობისაგან“, რევოლუციის ქარიშხალი უეცრად დაატყდათ თავს. უსულგულო, ანგარიშიან დროში გაქრა „ლტოლვა არაქვეყნიურ ოცნებისადმი“, გაქრა ვაკენროდერის მწუხარება და ნოვალისის ზმანებანი... **„ვერავინ დაუსჯელად ვერ წავა ოცნების სამეფოში“**, – ასე გახმოვანდა გალაკტიონთან ეპოქის ვერდიქტი, დროის კონტექსტიდან ამოვარდნილი „დაგვიანებული რომანტიკოსების“ ტრაგედია (ტაბიძე 2008: 173-174).

საპროგრამო წერილში „იაკობ ნიკოლაძის იუბილეს გამო“ (1922) გალაკტიონი მეოცნებე მენესტრელთა სამწუხარო ხვედრზე ალექსანდრ ბლოკის პერსონაჟებზე მინიშნებით საუბრობს: „მექანიკურად გაქანებული ისტორიის გრიგალი ზღვაში ისროდა იმ მოხეტიალე ჟონგლერებს (იგულისხმება მენესტრელი გაეტანი დრამიდან „ვარდი და ჯვარი“ – თ. დ.), რომელთა ნაზი სიმღერით შფოთდებოდა გრაფინია იზორას სული“ (ტაბიძე 1975: 21).

„დამნაცრებელმა დრომ“ იდეალისტური მსოფლმხედველობის ძველ ინტელიგენციას დაუნდობელი განაჩენი გამოუტანა. გალაკტიონი ხედავდა, რომ მისი დაბნეული, „ძვირფასი ძმები“ რევოლუციისგან იავარქმნილი ისტორიის ნანგრევებში დაეძებდნენ დაკარგულ სიმშვიდეს და მოსვენებას, ან რეალობას შეგუებულნი, დასასრულს ელოდნენ.

ერთ ჩანაწერში გ. ტაბიძე საგანგებოდ მსჯელობს იმაზე, თუ როგორ უნდა მოიქცეს ნამდვილი შემოქმედი „რევოლუციისა და ნგრევის ხანაში“. გოეთესა და გოტიეს მაგალითით შთაგონებული გალაკტიონი, – ამ პოეტებმა საყოველთაო არეულობის ჟამს მიხურულ დარაბებს მიღმა შექმნეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“ და „მინანქრები და კამეები“, – იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ნამდვილი შემოქმედი რევოლუციის დროს არ უნდა დადუმდეს, პირიქით, მოვალეა, „უფრო მძლავრად მიეცეს თავის საყვარელ პოეზიას“. ასე ხდებოდა მშობლიურ მწერლობაშიც: თამარის ბობოქარი ომების ეპოქამ შვა „ვეფხისტყაოსანი“, შემდგომმა ისტორიული ავბედობის ჟამმა – გურამიშვილის „დავითიანი“ (ტაბიძე 2008: 159-160).

მაგრამ რას გულისხმობს **ნამდვილ პოეტად** დარჩენა ეპოქალურ ქართველებში? გალაკტიონისთვის ეს, უპირველეს ყოვლისა, **„ნამდვილი ხელოვნების“** მსახურებაა! „სუსტი პოეტი“ აუცილებლად წა-

იქცევა დროის ქაფიან მორევში, „აცდება ნამდვილ ხელოვნების გზას“. ამიტომაც უმზერს გალაკტიონი დამცინავად კარიერისტული ზრახვებით შეპყრობილ მთხვევლებს, რომლებიც „აქა-იქ რაღაცას ბურდღულობენ პროლეტარულ პოეზიაზე“ (ტაბიძე 2008: 159).

გალაკტიონი ერთმანეთისგან მიჯნავდა ხელოვნების მსახურებას და ხელისუფლების მსახურთ, „ნამდვილ რევოლუციურ ხელოვნებას“ და მედროვეთა „მიტინგების პოეზიას“. **„არ გვინდა პოლიტიკა ხელოვნებაში“**, – ასეთი იყო საბოლოო დასკვნა პოეტისა, ვინც მტკიცედ იცავდა შემოქმედებითი თავისუფლების ხელშეუხებლობის მოდერნისტულ იდეას (ტაბიძე 2008: 160). ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ რევოლუციური ხელოვნების გაგება გალაკტიონთან მოკლებული იყო პოლიტიკურ-კლასობრივ შინაარსს და მხოლოდ და მხოლოდ განახლებული, თანამედროვეობის შესაფერი პოეზიის შექმნას გულისხმობდა.

სიკვდილისკენ ნებაყოფლობით მიმავალ „მეოცნებეებს“ გალაკტიონი სინამდვილისკენ შემობრუნებას ურჩევდა, თავად კი, როგორც ჩანს, იმ ილუზიით ცხოვრობდა, რომ ბოლშევიკურ საქართველოში შესაძლებელი იქნებოდა „ნამდვილი ხელოვნების“ მსახურება.

გალაკტიონმა ზუსტად და ღრმად შეიგრძნო ეპოქის სული, როდესაც ლექსში „ბრმა ცალი თვალით“ თანამედროვეობა მეფისტოფელს შეადარა:

**მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ
და ამნაირად გახდა ცბიერი,
მეორე თვალში არის განგება
მეტი სიმკაცრე და სიძლიერე.
უმარულიან დენათა შორის,
მწარე დაცინვით მათი მგმობელი,
იგი ტრიალებს, ვით თვალი ქორის,
ეს საუკუნე – მეფისტოფელი.**

(ტაბიძე 1966: 88)

ეს მონუმენტური სახე ფიგურირებს გალაკტიონის მანიფესტშიც „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ (1922), რომელიც პოეტს „სახელმძღვანელო წერილად“ მიაჩნდა (ტაბიძე 2008: 155). „საუკუნე-მეფისტოფელი“ ხატია ცბიერი, ირონიულად დამცინველი, პრაგმატული ეპოქისა, რომელმაც მომავლისაკენ მზირალი, მეოცნებე თვალი საგანგებოდ დაიბრმავა და ამით რაციონალური, ანგარიშიანი ხედვა გაიძლიერა (ტაბიძე 1975: 15). თანამედროვეობა პოეტის წარმოსახვაში ქმნიდა უბოლოო კიბეს, რომლის ბურჯი სისხლის მორევში დგას, მწვერვალი კი იმ ლაჟვარდებში იკარგება, სადაც დანტეს ევლინება ბეატრიჩე, პეტრარკას – ლაურა, რუსთაველს – თამარი (ტაბიძე 1975: 15-16).

ასე გამოიკვეთა ახალი კონცეფცია, რომელიც თვალს არ არიდებდა, არ გაურბოდა მკაცრ სინამდვილეს, მაგრამ ოცნების უარყოფელ დროში – ადამიანთა ტანჯული სულების გადასარჩენად! – თავგამოდებით იცავდა პოეზიის არსებობის აუცილებლობას. ესაა, გალაკტიონის აზრით, პოეტისა და პოეზიის დანიშნულება მეფისტოფელურ ეპოქაში.

თანამედროვეობის აღქმა და ხედვა ბრიუსოვსა და გალაკტიონს მსგავსი ჰქონდათ. ბრიუსოვი ამბობს:

**Из круга жизни, из мира прозы
Мы выброшены в невероятность!**
(ბრიუსოვი 1974: 53).

გალაკტიონი ეთანხმება და იმეორებს:

**ცხოვრების წრიდან, დღიურ პროზიდან,
ეფემერებში ვართ ანასროლი.**
(ტაბიძე 1966: 43).

მიუხედავად ამისა, ორი დიდი პოეტის პოზიცია წარსულთან მიმართებასა თუ ახალი შემოქმედებითი გზების ძიებაში, როგორც ცნახავთ, ერთმანეთისგან განსხვავებული აღმოჩნდა.

* * *

თანამედროვეობა განახლების მოსურნე შემოქმედთაგან აწმყოს სიღრმისეულ წვდომას და წარსულთან მიმართების გარკვევას მოითხოვდა. გალაკტიონისათვის ცხადი იყო, რომ ცივილიზაციამ, ტექნიკურმა პროგრესმა შეცვალა დროისა და სივრცის აღქმა. „საქართველოში მხოლოდ ეხლა გვიახლოვდება სივრცე, შემოკლებული გიგანტური ნაბიჯებით – რადიო, უმავთულო ტელეგრაფი, აერო, ავტო“ ... – წერდა იგი. ახალ ცხოვრებას **აღარ გამოადგებოდა** მეცხრამეტე საუკუნიდან საჩუქრად გადმოცემული **„ერთი ზარმაცი ცხენი“**, ეპოქას გაქანებული მერნები – **ლურჯა ცხენები** და მამაცი მხედრები სჭირდებოდა (ტაბიძე 1975: 14). ამ ნიადაგზე აღმოცენდა პოეტის ლირიკაში პოეზიის ახალი მატერიკის ძიებისა და აღმოჩენის მოტივი:

**ოჰ, როდის ვიტყვი: გრიგალი ჩადგა!
იქნება დასცხრეს მშფოთვარე გული...
იქნებ გამოჩნდეს სადმე კამჩატკა,
რუქაზე არსად არ აღნიშნული!**
(ტაბიძე 1966: 85).

ეს მნიშვნელოვანი მოტივი, ჩვენი დაკვირვებით, შთაგონებული იყო ჟოზე მარია დე ჰერედიას სონეტით „Plus Ultra“ (ლათ. უფრო მიღმა), რომელიც გალაკტიონმა ოციანი წლების დასაწყისში თარგმნა. იგი გარღვევას, მიჯნის მიღმა გასვლას გულისხმობდა და, გალაკტიონის ინტერპრეტაციით, პოეზიის „უცხო ნაპირის“ აღმოჩენით უნდა დამთავრებულიყო (დოიაშვილი 2015: 76).

გალაკტიონის პოეტურ მანიფესტებს ბევრი რამ აახლოებს ვ. ბრიუსოვის ცნობილ წერილებთან „აზრი თანამედროე პოეზიისა“ (1921) და „რუსული პოეზიის გუშინდელი, დღევანდელი და ხვალისდელი დღე“ (1922), რომელთაც, როგორც ჩანაწერები მოწმობს, ის კარგად იცნობდა (ტაბიძე 2005: 57-58). ორივე პოეტი ახალი ფორმების ძიებას მოითხოვდა, ოღონდ ბრიუსოვი თვლიდა, რომ თანამედროვე პოეზია ახალი პათოსის შემოქმედებისათვის შესაფერის ნიმუშებს წარსულში ვერ იპოვიდა (ბრიუსოვი 1987: 441), გალაკტიონის აზრით კი – პოეტი უნდა „გადავიდეს ახალ ფორმებზე და გამოიყენოს წარსულიც“ (ტაბიძე 1975: 17). მეტიც, განახლებული ესთეტიკური პოზიცია გალაკტიონმა კულტურულ მემკვიდრეობასთან გენეტიკურ კავშირში გაიაზრა: „წარსულს ნურავინ თვლის უმნიშვნელოდ დაკარგულად. იმ უძველეს ღვინოსავით გამომდგარი ტრადიციის საფუძველზე, მასში ჩაცვენილ ნაძირალების ქიმიურ განადგურების შემდეგ, შეიქმნება ახალი პოეზია ძველი რომანტიზმის განახლებული სულით“ (ტაბიძე 1975: 14). წარსულში გალაკტიონისთვის მიუღებელი იყო, ერთი მხრივ, მდარე „კაფე-შანტანების პოეზია“, „სკანდალების ხელოვნება“, მეორე მხრივ კი – შემოქმედებითი ცნობიერების შემოოჭავი კონსერვატიზმი, რომელიც აბრკოლებდა ახალი რიტმების ძიებას სიტყვის მოძრაობისათვის.

კულტურული მემკვიდრეობისადმი პატივისცემა გალაკტიონს მკვეთრად გამოარჩევდა მემარცხენე თანამოქალმეთაგან. ამიტომაცაა, რომ ნოვატორულ ძიებათა გზაზე შემდგარი პოეტი არამარტო მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესს აკვირდებოდა, – აკმეისტების, იმაჟინისტების, ფუტურისტების პოეტიკას, ვ. ბრიუსოვის ცდებს და თვით პროლეტპოეტების (კირილოვი, გასტევი და სხვ.) ლექსებს, რომელთა არაერთი ნიმუში უბის ნიგნაკში ჰქონდა ამოწერილი, – არამედ ახალი თვალით კითხულობდა და აფასებდა გოტიეს „მინანქრებს და კამეებს“, ჰერედიას „ტროფეებს“, ვერლენის სუბიექტურ ლირიკას და ვერჰარნის ურბანისტულ ტექსტებს... იგი არ იმეორებდა ძვირფას პოეტებს – ძველ სიტყვებში ოდენ ახალი ამოცანების შესატყვის პოტენციას ეძებდა.

ფორმულა „ახალი პოეზია ძველი რომანტიზმის განახლებული სულით“ სიღრმისეულად სინამდვილის სემიოტიზაციის სიმბოლის-

ტურ პრინციპთან დაშორებას გულისხმობდა, ხოლო რომანტიზმთან მიბრუნება ნიშნავდა არა სინამდვილის ოდინდელ წარმოსახვას იდეალთან მიმართებით, არამედ – სამყაროს წინასწარმეტყველურ ჭკრეტას გლობალურ-კოსმიური მასშტაბით. განახლებული რომანტიკული სულის ეს ამოფრქვევა ჩანს ოციათი წლების ისეთ უმნიშვნელოვანეს ლექსებში, როგორებიცაა „ეფემერა“, „პოემა ვეფხის“, „კოსმიური ორკესტრი“...

დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ამ კუთხით გალაკტიონისათვის საეტაპო როლი შეასრულა დიდი ინგლისელი რომანტიკოსის – პერსი ბიში შელის ტრაქტატმა „პოეზიის დასაცავად“ და მყოობადზე ორიენტირებულმა, ვიზიონერული ხილვებითა და სიმბოლიკით აღბეჭდილმა მისმა ლირიკამ.

წარსულის მხატვრულ ფასეულობებზე აღზრდილ გალაკტიონს განსაკუთრებით აწუხებდა პოეზიის სრული პროფანაცია, პოეტური კულტურის არნახული დაცემა. ამაზე მეტყველებს მისი ერთი საგულისხმო ჩანაწერი:

„მე დავესწარი სალიტერატურო საღამოს, გამართულს ხელოვნების სასახლეში ლენინის სახსოვრად. წარმოსთქვეს სიტყვები, ნაიკითხეს ლექსები, მაგრამ მე ვიგრძენი საშინელი სიცხადით, თუ რა მსუბუქი და მჩატეა ყოველგვარი სიტყვა გრძნობათა გამოსახატავად. იოტისოდენადაც არ ხვდება გულს არავითარი რითმა, არავითარი აწეული პათოსი, არავითარი დაფასება... ყოველივე ეს მხოლოდ სიტყვებია, რომლებიც ცვივიან უგულო კაკლებივით. არ ვიცი, რანაირი პოეზია მოახდენს ეხლა ჩემზე შთაბეჭდილებას საზოგადოთ. მიმდინარეობა უმრავლესობისა ასეთია: იდეა, პროპაგანდა, ნათელი აზრი, ეკზალტაციამდე მისული ცარიელი რახა-რუხი. რა არის ცარიელი სიტყვა? სიტყვას აქვს შინაგანი კანონები, რომლის საშუალებითაც იგი ძლევამოსილი ხდება. ეს კანონები უმრავლესობისთვის terra incognita-ა“ (ტაბიძე 2005: 230-231).

გალაკტიონს, რომელსაც გავლილი ჰქონდა სიმბოლიზმის სკოლა და ახალ დროშიც შეუპოვრად ეძიებდა ნოვატორულ ფორმებს, სასოწარკვეთილებაში აგდება ოფიციალური პოეზიის ყალბი პათოსი და გულგრილობა ფორმისადმი, რასაც სხვაგანაც საგანგებოდ აღნიშნავს: „პროლეტარული პოეტები არავითარ ფორმას ჯერჯერობით არ იძლევიან“ (ტაბიძე 2005: 76).

გრძნობისგან დაცილილი, პროპაგანდისტული, ვერსიფიკაციულად უმწეო ოპუსების ფონზე გალაკტიონისათვის კვლავაც პოეზიის უმაღლეს გამოვლინებად რჩებოდა ედგარ პოს „ყორანის“ საბედისწერო იდუმალება, ვერლენის შემოდგომის ჭიანურების ქვითინი, გრიალი-

სებური შთაბეჭდილება ლაფორგის ჰიმნისა დედამიწის გარდაცვალების გამო და ბლოკის „უცნობი ქალის“ მომხიბლავი ნისლოვანება... „აბსურდამდეა მოსული მთელი თანამედროვე პოეზია: არაფერი ამისი მსგავსი ეხლა არ იწერება“, – ჩიოდა იგი (ტაბიძე 2006: 231).

გალაკტიონმა რევოლუცია მიიღო, როგორც თავისუფლების მანუშყველი სტიქია, იმ იმედით, რომ შემოქმედებითად თავისუფალი პოეტი შექმნიდა ახალ პოეზიას „რომანტიზმის განახლებული სულით“ და ხალხს მშვენიერებას აზიარებდა. ეს იყო იდეალისტის ცდა და გაბრძოლება, ხელოვნების ტოტალური იდეოლოგიზაციის ხანაში დაეცვა მაღალი პოეზიის ავტონომიური უფლება, ევლო სიახლის მაძიებელი „კონკისტადორის“ ხიფათიანი გზებით.

პოეტის კეთილშობილურ სწრაფვას სულ მალე დიდი იმედგაცრუება ელოდა – მისი სასონარკვეთამდე მისული სიტყვები დღიურმა შემოგვინახა:

„ჩვენ ვდგევართ ჩვენი კულტურის საცვებით დამოუკიდებლობის სადარაჯოზე. ყველგან და ყოველთვის ვიბრძოლებთ წინააღმდეგ ყოველი ტირანიის, რომელიც კი მოისურვებს ჩვენზე მბრძანებლობას და ჩვენი თავისუფალი და ამაყი პოეზიის შეზღუდვას. არავისი მზრუნველობა ჩვენ არ გვჭირდება. თუ შეიძლებოდა, მოგვაშორეთ გავლენები უცხო ქვეყნების, არ დავინდობთ არავითარ ტრადიციას ძველსა და ახალს, რომელიც მოისურვებს ჩვენი პოეზიის თავისუფლების დამონებას, რადგან ნამდვილი პოეზია ჩვენთვის იგივე უმაღლესი თავისუფლებაა“ (ტაბიძე 2008: 173).

ესაა ფრაგმენტი ნერილისა, რომელიც გაზეთ „პოეზიის დღის“ მოწინავედ იყო ჩაფიქრებული და არ დაბეჭდილა. მკაცრმა დრომ ჩაახშო ესთეტიკური პროტესტი მოდერნისტული მგრძნობელობის შემოქმედისა, რომელიც სამიოდე წლის შემდეგ, იდეოლოგიური ძალმომრეობის ატმოსფეროში, სოციალისტური ეპოქის მომღერლად გადააქციეს.

* * *

იმ პოეტთა წინაშე, რომელთაც პოსტრევოლუციური სინამდვილე მიიღეს, პირველი რიგის ამოცანად იქცა ახალი სტილისა და ფორმის მიგნება, რასაც ბრიუსოვი და გალაკტიონი ცხადად აცნობიერებდნენ.

„ახალი შინაარსი ლიტერატურაში ყოველთვის მოითხოვს ახალ ფორმებსაც... – წერდა ვ. ბრიუსოვი, – ახალი შინაარსი შეუძლებელია ადეკვატურად გამოიხატოს ძველი ფორმებით; სააამისოდ საჭიროა ახალი ენა, ახალი სტილი, ახალი მეტაფორები, ახალი ლექსი, ახალი რიტმები“ (ბრიუსოვი 1987: 442).

გალაკტიონი, როგორც უკვე ითქვა, თავისი მანიფესტების წერისას, სხვა წყაროებთან ერთად, ბრიუსოვის წერილებითაც სარგებლობდა, იზიარებდა რუსი პოეტის ავტორიტეტულ აზრს პოეტური ფორმის განახლების აუცილებლობაზე. იგი მრავალგზის და დაბეჯითებით იმეორებდა:

„მეხუთე საუკუნის სტილი შვენის თვით მეხუთე საუკუნეს, მაგრამ ჩვენი საუკუნისათვის მარტოოდენ ძონდება“;

„ცხოვრება მიდის წინ და პოეტი გრძნობს, რომ არ შეიძლება ჩამორჩეს მას“;

„მოვიდა ახალი ცხოვრება, ახალ ცხოვრებას სჭირდება ახალი ფორმები, ახალ ფორმებს კი ახალი სიტყვები“;

„ჩვენს ეპოქას უნდა ანათებდეს მისი შესაფერისი ხელოვნება“;

„ამიერიდან ქართული ხელოვნების დევიზია: განახლება ან სიკვდილი!“ (ტაბიძე 1975: 17, 19).

ორივე პოეტი თანხმდებოდა, რომ პოეზია ისტორიული ეპოქის ნიშანდობლივ გრძნობებს უნდა გამოთქვამდეს, ცხოვრების ახალ შინაარსს შესაფერისი პოეტური ენა, ლექსიკა, სინტაქსი, რიტმი და ინტონაცია უნდა მოეძებნოს. ბრიუსოვი საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ რევოლუციამ შეცვალა არამხოლოდ მისი აზრთა წყობა და თემატიკა, არამედ – წერის მანერა და ტექნიკაც კი (ლიტ. მემკვიდრეობა 1937: 472).

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ბრიუსოვი და გალაკტიონი მსგავსად აღიქვამდნენ თანამედროვეობას, მაგრამ სინამდვილის მხატვრულ გამოსახვაში, ახალი სტილისა და ფორმის ძიებაში ისინი მნიშვნელოვნად განსხვავებული გზებით წავიდნენ.

1925 წელს გალაკტიონ ტაბიძემ ჟურნალ „მნათობში“ გამოაქვეყნა ლექსი „დღიურ პროზიდან“. საინტერესო ისაა, რომ ამ საპროგრამო ნაწარმოების დასაწყისი პირდაპირი გადაძახილია ბრიუსოვის ჩვენთვის უკვე ცნობილ ლექსთან „ამხანაგ ინტელიგენტებს“, კერძოდ, მის მეოთხე სტროფთან:

И вот свершилось. Рок принял грезы,

Вновь показал свою превратность:

Из круга жизни, из мира прозы

Мы вброшены в невероятность!

(ბრიუსოვი 1974: 53).

გალაკტიონმა თავის თარგმანში („ჯერ ისევ გუშინ“) ეს სტროფი ასე გადმოიტანა:

**აჰა, ასრულდა! ბედმა მოზიდა
ახალი ქარი, ცვალებად-მქროლი,
ცხოვრების წრიდან, დღიურ პროზიდან
ეფემერებში ვართ ანასროლი.**

(ტაბიძე 1966: 43)

ფორმულა „დღიურ პროზიდან – ეფემერებში“, როგორც ჩანს, იმდენად მნიშვნელოვანი და შთამბეჭდავი აღმოჩნდა გალაკტიონისათვის, რომ ბრიუსოვის ეს სტროფი მცირე ცვლილებებით ორიგინალურ ლექსშიც გაიმეორა:

**მეოცნებესთვის ბედმა მოზიდა
ახალი ქარი ცვალებად-მქროლი,
შენ, ამხანაგო, დღიურ პროზიდან
ეფემერებში ხარ ანასროლი.**

(ტაბიძე 1966: 192)

ტექსტზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ამ ლექსში მიმართვის ობიექტი („შენ“), რომელსაც გალაკტიონი „მეოცნებეს“ უწოდებს, ბრიუსოვისაგან გაიკიცხული, რევოლუციით დამფრთხალი „ამხანაგი ინტელიგენტი“ კი არაა, არამედ – ავტორის პოეტური „ეგო“. იგი სახეა რევოლუციამდელი შემოქმედებითი ინტელიგენციის იმ მცირე ნაწილისა, რომელმაც მიიღო ეპოქალური ცვლილებანი, მაგრამ უარი არ თქვა ოცნებაზე, „პლანეტარული ქაოსების“ ხანაში ახალი პოეზიის შექმნაზე. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ლექსის მომდევნო სამი სტროფი – „მეოცნებე ამხანაგის“ პოეტური კრეფო რაღაც უცნობ, მკვეთრად განსხვავებულ თვალსაზრისთან შეპირისპირებით არის გადმოცემული:

**შენ საიდუმლო გადასაგები
უფრო გიტაცებს ნისლში გამქრალი,
ვინემ ახსნილი და გასაგები
სიბრძნე დიადი და სიტყვა მშრალი.**

**შენ მელოდias უფრო იგონებ
საქართველოზე თქმულს მზიერებით,
ვინემ წიგნების უღრმეს სტრიქონებს
ვერდატეული მეცნიერებით.**

**სიტყვა ნაწყვეტი გამოგიცხადებს
უფრო მეტს, ვინემ დიდი მსჯელობა:**

**დღის სინათლე ჰკლავს ღამის სიცხადეს
და სიყვარულს კი მჭერმეტყველობა!**

(ტაბიძე 1966: 193)

ლექსში აშკარად იკვეთება რამდენიმე ოპოზიციური წყვილი, რომელთა მიღმა განსხვავებული ესთეტიკური კონცეფციები იკითხება:

**ნისლში გამქრალი საიდუმლო – ახსნილი და გასაგები დიადი სიბრძნე
მზიერებით თქმული მელოდია – სტრიქონები ვერდატეული მეცნიერებით
სიტყვა ნაწყვეტი – მშრალი სიტყვა, დიდი მსჯელობა
ღამის სიცხადე – დღის სინათლე
სიყვარული – მჭერმეტყველობა**

ავტორის ანუ „ამხანაგი მეოცნების“ ესთეტიკური და პოეტიკური პრინციპების ამოცნობა რთული არაა, მაგრამ ვის ეკამათება, რას უპირისპირდება და ემიჯნება გალაკტიონი ასე მკვეთრად?

ოცინი წლების დასაწყისში ვალერი ბრიუსოვმა წამოაყენა „მეცნიერული პოეზიის“ იდეა. მან ჯერ კიდევ 1909 წელს გამოაქვეყნა სტატია „საფრანგეთის ლიტერატურული ცხოვრება. მეცნიერული პოეზია“, რომელშიც თანაგრძნობით გამოეხმაურა ფრანგი პოეტისა და კრიტიკოსის – რენე გილის (1862-1925) ახალ ესთეტიკურ თეორიას. სტატიაში ბრიუსოვი წერდა:

„იცვლება კაცობრიობის შეხედულებანი ბუნებასა და სამყაროზე, სიკეთე–ბოროტების საკითხებზე, იცვლება ურთიერთობანი ადამიანებს შორის, იცვლება ცხოვრების ყველა ფორმა, პოეზია კი თითქოს ვერ ამჩნევს ყოველივე ამას. რა პრობლემებიც არ უნდა აღელვებდეს თანამედროვე საზოგადოებას, პოეტები მიახლოვებასაც ვერ ბედავენ მასთან და აგრძელებენ ძველი სიმღერების ჟღერტულს: მთვარიან ღამეებზე, გაზაფხულის მომხიბვლელობაზე, სატრფოს ბაგეებზე, მწყემსის სალამურზე... ჩვენ ვცხოვრობთ ტელეგრაფების, ტელეფონების, ბირჟის, თეატრების, სამეცნიერო სხდომების, საოკეანო სტიმერების, ელვა-მატარებლების სამყაროში, პოეტები კი განაგრძობენ ოპერირებას ჩვენთვის სრულიად უცხო სახეებით, მხოლოდ ლექსებში რომაა ჩარჩენილი და პოეზიის სამყაროს უსიცოცხლო, პირობით სამყაროდ აქცევენ“ (ბრიუსოვი 1987: 155).

ბრიუსოვის პროტესტს იწვევდა პოეზიის უძრაობა მუდმივად განვითარებადი სამყაროს ფონზე, პოეტის მოწყვეტა თანამედროვეობისაგან. ამავე წერილში იგი წერდა: „პოეზიას, როგორც საკუთარი შთაბეჭდილებისა და პირადი განცდების სპონტანურ გამოხატვას, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი თემების წმინ-

დად სქოლასტიკურ დამუშავებას „მეცნიერული პოეზიის“ მაძიებელნი უპირისპირებენ ხელოვნების საკუთარ იდეალს – ცნობიერ, მოაზროვნე ხელოვნებას, რომელმაც გამოკვეთილად იცის, რა სურს და რომელიც მუდმივადაა დაკავშირებული თანამედროვეობასთან (ბრიუსოვი 1987: 156).

ოციანი წლების კარიბჭესთან ბრიუსოვმა გაიხსენა „მეცნიერული პოეზიის“ იდეები, უარი თქვა ე.წ. ეგოტიკურ, სპონტანურ-სუბიექტურ ლირიკაზე და ორიენტაცია აიღო ჭეშმარიტების მაძიებელ, ცნობიერ პოეზიაზე, რომელიც, მისი აზრით, უფრო შეესატყვისებოდა ეპოქის სულს.

„მეცნიერულმა პოეზიამ“ შექმნა ახალი თვალსაზრისი პოეზიის მიზნის, მეთოდისა და საზღვრების შესახებ. წინასიტყვაობაში პოეტური კრებულისა „სივრცეები“ („Дали“, 1922), რომელშიც შევიდა მეცნიერული პოეზიის პირველი ნიმუშები, ბრიუსოვი პირდაპირ ამბობდა: „ზოგადად, შესაძლებელია და საჭიროც, სრული პარალელი გაივლოს მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის. მიზანი და ამოცანები მათ ერთი აქვთ, განსხვავებულია მხოლოდ მეთოდები“ (ბრიუსოვი 1974: 572). ამის კვალობაზე, პოეზიის ძირითად მიზნად ჭეშმარიტების ძიება გამოცხადდა, ხოლო პოეტ-ეგოტიკოს ჩაენაცვლა პოეტი-ფილოსოფოსი, რომელიც თანამედროვე მეცნიერული ცოდნის სიმაღლეზე უნდა მდგარიყო (ბრიუსოვი 1974: 571).

პოეტურ პრაქტიკაში „მეცნიერული პოეზია“ ნიშნავდა ლექსებში მეცნიერული თეორიების და ტექნიკური პროგრესის მოვლენათა მხატვრულ ასახვა-გააზრებას და აზროვნების შედეგთა ემოციურ გამოცემას. მეტიც, პოეზია თავისი „ინტუიტიური სინთეზის“ მეთოდით მომავლისაკენ უნდა გაჭრილიყო და სამყაროს „ვნებიან მეტაფიზიკად“ გადაქცეულიყო.

„მეცნიერულმა პოეზიამ“ სპონტანურ-სუბიექტური პოეზიის დევიზი „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ (ვერლენი), რომელიც, ფილოსოფიურად დაფუძნებული, სიმბოლიზმის ესთეტიკისა და პოეტიკის ძირითადი პრინციპი იყო, შეცვალა პერიფრაზირებული ლოზუნგით: „აზროვნება უპირველეს ყოვლისა“. ლექსში იდუმალების მაგიერ დისკურსიული მომენტი გაძლიერდა, „სიტყვა-ნაწყვეტი“ კი „მშრალმა სიტყვამ“ და მეცნიერულ-ტექნიკურმა ტერმინოლოგიამ ჩაანაცვლა. აღსანიშნავია, რომ ბრიუსოვმა თავის ორ ბოლო პოეტურ კრებულს – „სივრცეები“ და „Mea“ (ლათ. „ჩქარე!“, 1924) ტერმინთა განმარტებანი დაურთო მათემატიკის, ასტრონომიის, ბიოლოგიის, ისტორიისა და მეცნიერების სხვა სფეროებიდან (ბრიუსოვი 1974: 571). იგი იმასაც ამტკიცებდა, რომ „ლექსების წიგნი ისეთივე სერიოზული საკითხავია, როგორც ნებისმიერი მეცნიერული თხზულება“ (ბრიუსოვი 1974: 580).

გალაკტიონ ტაბიძე, როგორც ჩანს, ყურადღებით ეცნობოდა ვ. ბრიუსოვის ბოლო კრებულებს – „სივრცეების“ წინათქმასა თუ „Mea“-ს ბოლოსიტყვაობას. აქ, როგორც ითქვა, საუბარი იყო „მეცნიერულ პოეზიაზე“, რომელსაც ბრიუსოვი ახალ, სიმბოლიზმისგან მკვეთრად განსხვავებულ მეთოდად და მიმართულებად სახავდა. გალაკტიონის „დღიურ პროზიდან“, ჩვენი აზრით, შეფარული პოლემიკაა ბრიუსოვის ახალ პოეტურ კონცეფციასთან, რომელთან მიმართებით ქართველი პოეტი ცხადად აყალიბებს თავის განსხვავებულ პოზიციას.

გალაკტიონი, ბრიუსოვის მსგავსად, იზიარებდა ეფემერული რეალობის ახალი ფორმებით გამოსახვის აუცილებლობას, მაგრამ, საკუთარი პოეტური ბუნების გათვალისწინებით, კვლავაც მიმართავდა სპონტანურ-სუბიექტური, იმპრესიონისტულ-სიმბოლისტური ლირიკის მდიდარ გამოცდილებას. „განახლებული რომანტიკული სულის“ გამოსახატავად, სამყაროს „ვნებიანი მეტაფიზიკის“ გადმოსაცემად მას ყავლგასულად არ მიაჩნდა მოდერნისტული პოეტიკა. დავუკვირდეთ, რას უჭერს მხარს გალაკტიონი – იდუმალებას, მუსიკას, სიტყვის ნიუანსირებას, „ღამის სიცხადეს“ და სიყვარულის ბოლომდე გამოუთქმელ განცდას... ტექსტიდან ისიც აშკარაა, რომ ლექსი „სტრიქონებში ვერდატეული მეცნიერებით“, მსჯელობა-მჭევრმეტყველებით გაჯერებული და მშრალი სტილით ხორცშესხმული პოეზია, ანუ ბრიუსოვის „ახალი გზა“ გალაკტიონისათვის ვერ იქცა თანამედროვე ლირიკის განმსაზღვრელ, ნოვატორულ ფორმად.

ბოლო სტროფი ლექსისა „დღიურ პროზიდან“, ისევე როგორც პირველი სტროფი, კვლავაც ბრიუსოვის „ამხანაგ ინტელიგენტებს“ ეხმაურება. ამჯერად ესაა ბრიუსოვის ლექსის მეორე სტროფის ვარიაცია, როგორც პოლემიკური დიალოგის დასკვნითი აკორდი. გალაკტიონმა ადრევე თარგმნა ეს ოთხტაეპედი, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, იგი ავტოგრაფში გადახაზული ჩატოვა:

**И вы дрожали, и вы внимали,
С испугом радостным, как дети,
Когда пред вами вскрывались дали
Земле назначенных столетий.**

(ბრიუსოვი 1974: 53)

**და ჟრუანტელით, როგორც ბავშვები,
და სიხარულის რიდეებით, შიშით,
როს თვალწინ ქროდენ საუკუნენი
ახალი მიზნით და ანგარიშით.**

(ტაბიძე 1966: 320).

თარგმანი, მართალია, დაუხვეწავია, მაგრამ ზუსტადაა გადმოტანილი მხატვრული შედარება, რომელშიც შორეული, მომავალი საუკუნეებისაკენ მზირალი ინტელიგენციის განცდა სიხარულის შიშით ატანილი ბავშვის ჟრუანტელთანაა დაწყვილებული.

ლექსი „დღიურ პროზიდან“ ასე მთავრდება:

**და ჟრუანტელით ისე, ვით ბავშვი,
შენ საუკუნე გიცქერის შიშით,
მიეჩანება ის ბრძოლის შვაგში
ფხიზელი მიზნით და ანგარიშით.**

(ტაბიძე 1966: 193)

გალაკტიონი ინარჩუნებს შეშინებული ბავშვის ხატს, მაგრამ აქ ვითარება ბრიუსოვის ტექსტის საპირისპიროა: შეშინებულია არა „მეოცნებე“, არამედ თავად ფხიზელი და ანგარიშიანი საუკუნე – იგი შიშის ჟრუანტელით უმზერს პოეტს, რომელმაც მეფისტოფელურ ხანაშიც შეინარჩუნა ლტოლვა ოცნებისადმი, რწმენა მაღალი პოეზიისა.

* * *

„მეცნიერული პოეზია“ შემოქმედებას ჭეშმარიტების ძიებას, აზროვნებას და მსჯელობის სიცხადეს უკავშირებდა, ამაში ხედავდა ბრიუსოვი, რენე გილის კვალზე, თანამედროვე პოეზიის არსსა და სპეციფიკას.

ჟორჟ ბიხეს ერთ პირად წერილში, რომელსაც ბრიუსოვი იმონებს და ეკამათება, სრულიად საპირისპირო აზრი აქვს გამოთქმული: „ხელოვნება იმავე ზომით ეცემა, რამდენადაც იმარჯვებს გონება. წარმოსახვას აქვს თავისი ქიმერები, თავისი ხილვები. გაანადგურებთ ამ ქიმერებს და ხელოვნებაც გაქრება“ (ბრიუსოვი 1987: 149).

ეფემერებს გადევნებულმა გალაკტიონმა უარი არ თქვა „წარმოსახვის ქიმერებზე“ და იმპრესიონისტულ-სიმბოლისტური ლირიკის გამოცდილება ახალ ამოცანებს მიუსადაგა. მართალია, იგი წერდა, რომ „ჩვენმა დღეებმა არ იცის ნიუანსები“ (ტაბიძე 1975: 14-15), მაგრამ ეს აზრი მინიერ სინამდვილეს მიემართებოდა, ლაჟვარდებში ატყორცნილი ეფემერული ხილვებისა და სულის ქვეცნობიერი მოძრაობის გადმოსაცემად კი სიმბოლისტური გენეზისის „სიტყვა-ნაწყვეტი“ – ნიუანსების ხელოვნება გალაკტიონისთვის კვლავაც დომინანტურ პრინციპად დარჩა.

ოციანი წლების დასაწყისში, ურთულეს პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ვითარებაში, გალაკტიონი, ბრიუსოვისგან განსხვავებით, არ დასდგომია ბოლშევიკურ ხელისუფლებასთან ახლო თანამშრომლო-

ბის გზას. ის არც ძველ თანამოაზრეებს გამიჯვნია და არც თავის მოდერნისტულ წარსულს. გალაკტიონი, სანამ ეს შესაძლებელი იყო, თავგამოდებით იბრძოდა შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის, პოეტური კულტურის გადარჩენისათვის, პოეზიის ახალი სივრცეების ასათვისებლად. სწორედ ამ პერიოდში (1921-1925) შექმნა მან, მოდერნისტულ ტრადიციასთან კავშირის გაუნწყვეტლად, არაერთი პოეტური შედეგ-რი, აღბეჭდილი ახალი მგრძნობელობით და ფორმის ნოვატორობით.

დამოწმებანი:

აშუკინი ...2006: Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. Москва: „Молодая гвардия”. 2006.

ბრიუსოვი 1973: Брюсов В. *Собрание сочинений* в семи томах. т. 1., Москва: „Художественная литература”, 1973.

ბრიუსოვი 1974: Брюсов В. *Собрание сочинений* в семи томах. т. 3, Москва: „Художественная литература”, 1974.

ბრიუსოვი 1987: Брюсов В. *Сочинения в 6-х томах*, т. 2, Москва: „Художественная литература”, 1987.

დოიაშვილი 2015: დოიაშვილი თ. *ირმიგალი*. ცისკარი, № 7. 2015.

ისტორია 1983: *История Русской советской поэзии (1917-1941)*. Москва: „Наука”, 1983.

კენჭოშვილი 1974: კენჭოშვილი ი., *გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა*. თბილისი: „მეცნიერება”, 1974.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი., *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999.

ლიტ. მემკვიდრება 1937: *Литературное наследство*, т. 27-28, Москва: 1937.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ., *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო”, 1966.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ., *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო”, 1975.

ტაბიძე 2006: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა* ოცდახუთ წიგნად. წ. XIII. თბილისი: „ლიტერატურის მატთანე”, 2006.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა* ოცდახუთ წიგნად. წ. XXIII. თბილისი: „ლიტერატურის მატთანე”, 2008.

გრიგოლ რობაქიძე

1. რობაქიძის მსოფლმხედველობა და ესთეტიკური კონცეფცია ნიცშეს რეცეფციის კონტექსტში 1.1. ნიცშეს რეცეფციის წანამძღვრები რობაქიძესთან

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში ნიცშეს ფილოსოფიის რეცეფციის პრობლემისა და სპეციფიკის თაობაზე იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ რობაქიძისთვის ნიცშეს ფილოსოფიიდან უპირატესად მისაღები იყო ადრეული ნიცშეს დიონისურის/დიონისურობის კონცეპტი,* კერძოდ, დიონისურობის ის მისტიკურ-საკრალური გაგება, რომელიც ნიცშემ განავითარა თავის პირველ ნაშრომში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ (1872) (დიონისურობის კონცეპტთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. ქვემოთ – 1.2.). ხოლო გვიანი ნიცშეს მიერ საკუთრივ სიცოცხლის ფილოსოფიის კონტექსტში (იხ. „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“, 1883-85) განვითარებული დიონისურობის დესაკრალიზებული გაგება და მის მიერ სიცოცხლის ონტოლოგიური არსის მხოლოდ ძალაუფლების ნებაზე დაყვანა, რობაქიძისთვის პრინციპულად მიუღებელი იყო.

რობაქიძე ასევე აკრიტიკებს და უკუაგდებს მარადიული დაბრუნების ნიცშესეულ გაგებასაც (იხ. ქვემოთ – 1.3.), როგორც ამ კონცეპტის დემითოლოგიზებულ და დესაკრალიზებულ გაგებას (ბრეგაძე 2013a: 299-317). რაც შეეხება ზეკაცის ნიცშესეულ კონცეპტს, იგი რობაქიძისთვის იმთავითვე ბუნდოვანი და მიუღებელი აღმოჩნდა:

„ზეკაცის იდეა, რამდენადაც ეს „ზარატუსტრაშია“ გაშლილი, განსაკუთრებული დამაჯერებლობით არ მეჩვენება. მაგრამ დიონისურმა ფენომენმა („ტრაგედიის დაბადება“) დამატყვევა – და – კიდევ უფრო მეტად – მარადიული დაბრუნების იდეამ... ეს იდეა ისეა ახსნილი (ნიცშესთან – კ. ბ.), როგორც პითაგორის კომენტატორები აკეთებდნენ, რაც ჩემთვის ყოველად მიუღებელი იყო, რადგან, თუ კი მე ჩემ

* შდრ.: „გერმანულ კულტურაში და, განსაკუთრებით, ნიცშეს შემოქმედებაში გრიგოლ რობაქიძემ დაინახა მითოსური ძალის აღორძინება, გაოცდა მისი უღრმესი შინაარსით და ჩასწვდა მის მოულოდნელ დროულობას. [...] რობაქიძე უბრუნდება ნიცშეს „ტრაგედიის დაბადებას“ და სწამს, რომ მითებისათვის ნიშანდობლივი თავისუფლების სუნიტქვა ცხოვრებაში მხოლოდ მაშინ ჩნდება, თუკი მითები ინარჩუნებენ ღრმა კავშირს დიონისურ სანყისთან“ (მაგაროტო 1989: 14). ასევე შდრ.: „გრ. რობაქიძის დიონისური პრინციპის ნიცშესეული კონცეფცია, სავარაუდოდ, ყველაზე მეტად ხიბლავდა“ (ირემაძე 2007: 55).

თავს მარადიულად ვუბრუნდები, როგორ შეიძლება ზეკაცი გავხდე?“ (რობაქიძე 1994: 227).

ამ კონტექსტში მნიშვნელოვნად მეჩვენება ტრადიციის ცნების რობაქიძისეული განმარტება, სადაც კარგად იკვეთება მისი მსოფლმხედველობის მეტაფიზიკური და ლოგოცენტრისტული არსი, ან თუნდაც მისი გოეთეანელობა* და არა ნიცშეანელობა:

„შინაგანი გეზი ამ ნარკვევისა („საქართველოს სათავენი“ – კ. ბ.) მოქცეულია იმ მსოფლხედვაში, რომელსაც „ტრადიციულს“ უხმობენ. „ტრადიცია“ – სიტყვა უცხო. ფრანგულად: *tradition*, გერმანულად: *Überlieferung*, რუსულად: „პრედანიე“, ქართულად: გადმოცემა. **ნაგულისხმევია არა ჩვეული გაგება ამ ცნებისა – მაგალითად არა ესა თუ ის ჩვეულება რომელიმე ტომისა თუ გვარისა, არამედ: ხილვით თუ ქმედებით გამოსვლა მეტაფიზიურ სათავეებიდან**“ (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) (რობაქიძე IV 2012: 84).

სწორედ „მეტაფიზიური სათავეები“ რობაქიძისთვის ონტოლოგიური, ეგზისტენციალური, ეთიკური და ანთროპოლოგიური პრობლემემატიკის შემეცნებისა და გააზრების კრიტერიუმი, ასევე საკუთარი ესთეტიკური პრაქსისის საფუძვლი და ამდენად ცხადია, რომ ნიცშეს დესაკრალიზებული ირაციონალიზმი მისთვის იმათვითვე მიუღებელი იქნებოდა.

რობაქიძისეულ ნიცშეს რეცეფციის სპეციფიკას განსაზღვრავს ის, რომ იგი ნიცშეს ფილოსოფიურ სწავლებას გაიაზრებს არა მეცნიერული, ე. წ. ობიექტური კრიტერიუმებითა და კონკრეტულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, არამედ ამ რეცეფციაში მისთვის მნიშვნელოვანია წმინდად სუბიექტური აღქმები: ანუ, რობაქიძე ნიცშეს რეცეფციას უქვემდებარებს საკუთარ მეტაფიზიურ და ესთეტიკურ წარმოდგენებს და ამ პერსპექტივიდან და აქედან გამომდინარე, ნიცშეს ფილოსოფიაში თავისთვის გამოყოფს „მეტაფიზიკურ“ ასპექტებს (რაც, შესაძლოა, რომ არც ყოფილიყო ნიცშეს ტექსტებში), ახორციელებს მათ თავისუფალ, „შემოქმედებით“ ინტერპრეტაციას და ამ პროცესში უპირატისობას ანიჭებს იმ ასპექტებს, რაც მნიშვნელოვანია საკუთარი მსოფლმხედველობის, ესთეტიკური კონცეფციისა და პრაქსისისათვის. ასეთი უმთავრესი, და ერთად-ერთი, ასპექტი რობაქიძისთვის ნიცშეს ფილოსოფიაში არის *დიონისურობის* კონცეპტი:

„ჩემი მოთხრობა არ იქნება იმ კითხვის მიგება, თუ რა არის ნიცშე, არამედ იმ კითხვისა, თუ როგორ გადაიჭრა ჩემში ნიცშე [...] მე ავიღე

* რობაქიძის მსოფლმხედველობის გოეთეანურ სანყისებსა და სპეციფიკაზე იხ. ჩემი სტატია: „გოეთეს სწავლება ურფენომენზე (*Urphänomen*) და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში“ (ბრეგაძე 2013b: 257-298).

ეს ორი საწყისი (დიონისური და აპოლონური – კ. ბ.) და ნიცშეს მოძღვრება გავხსენი დიონისესა და აპოლოლოს შუა. ამით ვხსნი სხვადასხვა იდეის წარმოშობა განვითარებას – იდეა მარადის მობრუნებისა, იდეა „ძალადობისა“ (ნება ძალისადმი), იდეა შორეულის სიყვარულისა და იდეა ზესთაადამიანისა. [...] ასეთია თვითონ ნიცშეს აზრი: ზარატუსტრა თავისებური დიონისია; – და მისთვის იდეა ზესთაადამიანისა მის (ანუ, დიონისურობის – კ. ბ.) ნიალშია შობილი. [...] ნიცშეს ზეკაცი სხვა არის: ეს არის კაცში შობილი დიონისო. ზეკაცი ილტვის განსხეულდეს უკანასკნელად დიონისოში“ (რობაქიძე II 2012a: 462; რობაქიძე II 2012c: 469).

ამგვარად, ცხადია, რომ რობაქიძე ნიცშეს ნებისმიერ კონცეპტს (ზეკაცის, მარადიული დაბრუნების, ძალაუფლების ნების) მხოლოდ დიონისურობის კონცეფციის კონტექსტში განიხილავს და უმთავრესი და წარმმართველი იდეა ნიცშეს ფილოსოფიიდან მისთვის სწორედ დიონისურობის იდეაა, რაზეც რობაქიძე შემდგომ აფუძნებს საკუთარ დიონისურ მსოფლმხედველობასა და მოდერნისტულ ესთეტიკას. ოღონდ რობაქიძისთვის მხოლოდ საკრალურ-მისტიკური დიონისურობაა მისაღები და ნიცშეს ფილოსოფიაშიც ყველგან დიონისურობის სწორედ საკრალურ-მისტიკურ გაგებას ეძებს, რამდენადაც დიონისურობა და, აქდან გამომდინარე, მითოსურობა, მითოსი რობაქიძესთვის იმთავითვე „აღზნებულ ღმერთშემოსილობას“ (რობაქიძე) ნიშნავს. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზეკაცის, მარადიული დაბრუნების ან ძალაუფლების ნების კონცეპტების მსგავსი საკრალურ-მისტიკური გაგება იმთავითვე მცდარია და არ შეესაბამება იმ შინაარსებს, რაც ამ კონცეპტებში ჩადო თავად ნიცშემ.

1.2. დიონისურობის კონცეპტები ნიცშესა და რობაქიძესთან

როგორც ცნობილია, ნიცშემ დიონისურობის კონცეფცია განავითარა თავის პირველ ფილოსოფიურ ნაშრომში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ (1872). ამ ნაშრომით ნიცშე შეეცადა დაპირისპირებოდა, ერთი მხრივ, იმ მომენტისათვის გავრცელებულ „ჯოგური“ ტიპის პოლიტიკურ და სოციალურ მოძღვრებებს – მარქსიზმს, სოციალიზმს, მეორე მხრივ, მატერიალისტურ ფილოსოფიურ მოძღვრებებს – პოზიტივიზმს, ეულგარულ მატერიალიზმს, დარვინიზმს. ასევე, ნიცშეს მიზანი იყო ემხილა ახლადდაფუძნებულ და გაერთიანებულ გერმანიის რაიხში გაბატონებული ბიურგერული და მერკანტილური ცნობიერება და ხელოვნების მზარდი კომერციალიზაცია. მისი თანამედროვეობა,

ანუ მოდერნის ეპოქა, ნიცშესთვის ეს არის მითოსის, ანუ საკრალური ცნობიერების, საკრალურობის განცდის, საკრალური ცხოველმყოფელობის გაუქმებისა და აღსასრულის ეპოქა (საფრანსკი 2007: 277-280).

ამიტომაც, ამ ნაშრომში ნიცშე ცდილობს *მითოსის* ცნების ხელახალ გააზრებას, რასაც იგი ამავე ნაშრომში შემდგომ უკავშირებს *დიონისოს*, *დიონისურობის* კონცეპტს: ანუ, *მითოსის* ცნება, *მითოსურობის* იდეა გულისხმობს სწრაფვას საკრალური პირველსაწყისებისაკენ და მის დიონისურ განცდას, თავისებურ *კოსმიურ ალტყინებას* (**☿ • *misch einfühlen***“), გულისხმობს ამოქმედებული ტოტალური დესაკრალიზაციისათვის, რაც მოჰქონდა რაციონალიზაციისა და ტექნოკრატიზაციის გარდაუვალ და შეუქცევად პროცესს, ალტერნატიული სივრცის შექმნას (საფრანსკი 2007: 284-286).

გარდა ამისა, თავისი ნაშრომით ნიცშე შეეცადა გადაერჩინა ე. წ. მაღალი ხელოვნების პოზიციები, რომელიც თავისი არსით ტრაგიკული და საკრალურია, და რომლის საფუძველზე თანამედროვე დესაკრალიზებულ მოდერნის ეპოქაში უნდა გადარჩენილიყო და აღორძინებულიყო საკრალური ცნობიერება. ნიცშეს მიხედვით, მხოლოდ დიონისური და ტრაგიკული ტიპის ხელოვნებას შეუძლია მეტაფიზიკური და საკრალური პირველსაწყისების წვდომა და განცდევინება, დესაკრალიზებულ ვითარებაში საკრალური ეთოსის განვითარება, ახალი სულიერებით შემოსილი ადამიანის დაბადება. ასეთ დიონისურ ხელოვნებად იგი, პირველ რიგში, მიიჩნევს მუსიკას და სწორედ დიონისური ხელოვნების ნიმუშებად განიხილავს ბეთჰოვენის სიმფონიურ მუსიკასა (კერძოდ, მე-9 სიმფონიას) და რიჰარდ ვაგნერის საოპერო ხელოვნებას, კერძოდ, ოპერას „ტრისტან და იზოლდა“ (ფრენცენი 2000: 46-50).

შესაბამისად, დიონისური ხელოვნების პრიმატით ნიცშე ააღორძინებს ე. წ. *ხელოვნების რელიგიის* (**Kunstreligion**) იდეას, რაც ჯერ კიდევ გერმანულ რომანტიზმში იღებს სათავეს (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ფრ. შლაიერმახერი, ვ. ჰ. ვაკენროდერი) (ბრეგაძე 2012: 207-238), ხოლო ნიცშეს შემდგომ ნეორომანტიკულ, სიმბოლისტურ და ექსპრესიონისტულ პოეზიაში განავითარებენ გერმანელი შტეფან გეორგე და ავსტრიელები რაინერ მარია რილკე და გეორგ თრაქლი. ნერილში „ხელოვნება და სინამდვილე“ (1913) რობაქიძე სწორედ ხელოვნების *ხელოვნების რელიგიად* გაგებას უსვამს ხაზს, რომელი გაგებაც ნიცშესთან აღორძინდა. შესაბამისად, რობაქიძის მიხედვით, ეს კონცეპტი უნდა დადებოდა საფუძვლად მოდერნიზმის პოეტოლოგიის ბაზაზე განახლებულ ქართულ ლიტერატურას:

„თანამედროვე ადამიანის სულში თითქმის სრულიად გაჰქრა რელიგია როგორც მხნე-ძალა სიცოცხლისა, – და აი, პირდაღებულ უფსკრულს ავსებენ **ღვთიური ქმნილებით ხელოვნებისა** (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). ფრ. ნიცშემ, ამ ცეცხლეულმა წინასწარმეტყველმა ზესთაადამიანისამ, ახლად გვაგრძნობინა ელლინთა ქვეყანა, – და მის აღორძინებაში იგი ხედავდა რამოდენიმეთ სიცოცხლის ტრაგედიის ესთეტიურ ხსნასა“ (რობაქიძე II 2012d: 513).

რობაქიძე სრულად იღებს ნიცშეს მითოსურობისა და დიონისურობის კონცეფციას (შდრ., მისი ნარკვევი „დიონისოს კულტი და საქართველო“, 1917) და ამით იგი ცდილობს, ერთი მხრივ, იმჟამად (900-იანი და 10-იანი წლები) პროვინციული და სტაგნირებული ქართული მწერლობის განახლებას და მოდერნისტულ პარადიგმაზე გადაყვანას, მეორე მხრივ, ცდილობს ახალი რელიგიური ცნობიერების დანერგვას. ხოლო შემდგომ ეტაპზე (20-იანი წლები) დიონისურობის იდეითა და საკუთარი დიონისური მოდერნისტული მწერლობით (შდრ. მისი დრამები „ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემ“, ასევე, რომანი „გველის პერანგი“) რობაქიძე ცდილობს რუსული ბოლშევიზმის მიერ საქართველოს ოკუპაციისა და ანექსიის შედეგად მოტანილი ტოტალური დესაკრალიზაციისათვის, რომელსაც ანტირელიგიურ და ანტიქრისტიანულ პათოსთან ერთად ასევე თან ახლდა იდეოლოგიზებული ტექნოკრატიზმი, ალტერნატიული საკრალური სიცვრის შექმნას და მასთან დაპირისპირებას:

„ესთეტიური მნიშვნელობა დიონისოს ფენომენის დღეს საცილო აღარ არის: არ არსებობს თითქმის არც ერთი ესთეტიური საკითხი, რომელიც გადანყდებოდეს გარეშე ამ ფენომენისა. გარნა რელიგიური მნიშვნელობაც მისი აღსანიშნავია: ფრიდრიხ ნიცშემ მიიღო მარტო ესთეტიური მხარე დიონისოსი, – მაშინ როდესაც იგი პირველყოვლისა რელიგიურია“ (რობაქიძე III 2012d: 225).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის მსოფლმხედველობაში, ესთეტიკურ კონცეფციასა და მხატვრულ შემოქმედებაში ვლინდება დიონისურობის შემდეგი მახასიათებლები:

1. დიონისურობა, როგორც ახალი რელიგიური ეთიკა, ახალი არა-ინსტიტუციონალური რელიგიური კომუნიონი, რაც გულისხმობს სამყაროს/ყოფიერებისა და ადამიანის სულიერი არსის აპრიორულ ღვთითაღვსილობას, „ღმერთშემოსილებას“ (რობაქიძე) (შდრ. პოსტულატი, რომელიც რომან „ჩაკლულ სულს“ ლაიტმოტივად გასდევს: ყოველი ადამიანის გული, როგორც ღმერთის ხორცადქცეული ნაწილი).

2. დიონისურობა, როგორც ახალი ეგზისტენციალური პერსპექტივა: როგორც პირველერთთან (Ur-Eine, სადღასაჲ) შერწყმა და სა-

კუთარი შეზღუდული ემპირიული „მე“-ს გადალახვა (რობაქიძისეული „ქცევა“); ამდენად, კონკრეტული ისტორიული მოცემულობის დაძლევა და გადალახვა („ბედის სამზღვრის“ გადალახვა).

3. დიონისურობა როგორც სხვად ქვეცა – „სხვა ჩემი“: ანუ, დიონისურობა, ერთი მხრივ, როგორც საკუთარი შეზღუდული ემპირიული ეგზისტენციისა და ანთროპოლოგიური არსის ახალ ხარისხში განვრცობა და გაცნობიერება, მეორე მხრივ, როგორც მოყვასის სიყვარულის თავისებური პრაქტიკული ეთიკა, მოყვასის საკუთარ თანაარსად განცდა.

4. დიონისურობა, როგორც მოყვასისათვის შეგნებული, გაცნობიერებული თავგანწირვა (შდრ., ვამეხი, არჩიბალდი, ოლგა, ნატა).

5. დიონისურობა, როგორც ღვთივშემოსილი და საკრალური ზეკაცობა: ნიქშეს „იმანენტური“, „მიწიერი“, აპრიორულად ემპირიული ეგზისტენციის კონტექსტში ღირებულებების გადამფასებელი ზეკაცობისგან/ზეკაციისაგან პრინციპულად განსხვავებული „ტრანსცენდენტური“, აპრიორულად ონტოლოგიურ პირველსაწყისებზე ორიენტირებული ზეკაცობა/ზეკაცი, ვისშიც და ვის მიერაც განვითარებული ძალაუფლების ნება გულისხმობს სწორედ საკუთარი შეზღუდული ემპირიულობის – როგორც არსის, ისე ეგზისტენციის – დაძლევის და აპრიორულ ტრანსცენდირებას საკრალურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ (შდრ. არჩიბალდ მეკემის „ზეკაცობა“).

6. დიონისურობა, როგორც ახალი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური პოზიცია, რომლის საფუძველზე უნდა მოხდეს მოდერნის ეპოქის მიერ მოტანილი ტოტალური დესაკრალიზაციის პროცესის განეიტრალება და ახალი საკრალური ცნობიერებისა და ეთოსის დამყარება (რობაქიძისეული „მესამე ნაპირი“) (შდრ. ნარკვევი: „დიონისოს კულტი და საქართველო“).

7. დიონისურობა, როგორც შემოქმედებითი პრინციპი და მეთოდი, რომლის საფუძველზეც უნდა დაფუძნდეს ახალი საკრალურ-პროფეტული, „მისტიური“ პოეტური მეტყველება, რომლის ფარგლებშიც დარღვეული იქნება ე. წ. ბუნებით-ისტორიული ენის ლოგიკის შეზღუდულობა, რაციონალიზმი, დესკრიფციულობა და აღსანიშნ-აღმნიშვნელის ერთჯერადობა. შესაბამისად, დიონისურობა გულისხმობს ახალი საკრალური მოდერნისტული მწერლობის შინაგან არსს („ხტილს“), რომლის მიზანია დაკარგული საკრალური ცნობიერებისა და განცდის, დიონისური ეთიკის ხელახალი აღორძინება, გაინტენსივება და ამით დესაკრალიზებული და მატერიალისტური მოდერნული ყოფისა და ცნობიერების უკუგდება (შდრ. ესსე „სიტყვის როა“).

მოდერნისტული მწერლობის რობაქიძისეული მითოსურ-დიონისური საკრალური გაგება თანხედება ევროპულ ზოგადმოდერნისტულ ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ პარადიგმას, რომლის ფარგლებშიც ევროპული მოდერნისტული მწერლობა საკუთარ თავს განიხილავს დესაკრალიზებულ მოდერნულ ეპოქასთან დაპირისპირებულ და ახალი საკრალური ცნობიერების განმავითარებელ ესთეტიკურ ფენომენად (მაგ., შტეფან გეორგეს სიმბოლისტური ან რაინერ მარია რილკეს ორფიკული პოეზია, ან გერმ. ლიტერატურული ექსპრესიონიზი) (ვიეტა 2001: 49-97). ამიტომაც, ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმი ხშირად მიმართავს ბიბლიურ ან ძველბერძნულ მითოსურ პარადიგმებსა და არქეტიპებს (შდრ. თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, „სიკვდილი ვენეციაში“, ა. დიობლინის „ბერლინი. ალექსანდერ-პლაცი“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“ და ა. შ.). აქვე უნდა შევნიშნო, რომ ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმშიც ფართოდაა გამოვლენილი სწრაფვა მითოსური პარადიგმებითა და სახისმეტყველებით შემოქმედებითი ოპერირებისადმი, მაგ., თუნდაც, რომანის ჟანრი, სადაც მრავალი ქართული მოდერნისტული რომანი მითოსურ განზომილებას შეიცავს – კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და „მთვარის მოტაცება“, გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, „ჩაკლული სული“, „მეგი – ქართველი ასული“, „ქალღმერთის ძახილი“, დ. შენგელაიას „სანავარდო“, მ. ჯავახიშვილის „თეთრი საყელო“ და სხვ.

თუმცა ამ მითოსურ დისკურსს, რა თქმა უნდა, თან ახლავს, მოდერნისტული მწერლობის ფარგლებშივე შემუშავებული საპირისპირო დისოციაციური, კრიზისის ამსახველი და გამომხატველი დისკურსები (მაგ., ჯოისის, მუზილის, ბროხის ან კაფკას პროზა, ან გეორგ თრაქლის ან ელიოტის პოეზია), რაც ასევეა მოდერნისტული მწერლობის უმთავრესი მახასიათებელი. ეს დისოციაციური დისკურსი ქართული მოდერნიზმისთვისაც იმთავითვეა დამახასიათებელი – შდრ. გალაკტიონის „არტისტული ყვავილები“, იმავე კ. გამსახურდიას რომანები „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“, დ. შენგელაიას „სანავარდო“, მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, ნ. ლორთქიფანიძის ნოველისტიკა და მინიატურება და სხვ.

1.3. ნიცშეს მარადიული დაბრუნების (*“ewige Wiederkunft”*) (ანტი-)სწავლების კრიტიკა გრიგოლ რობაქიძესთან

როგორც ცნობილია, ნიცშემ ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების (*die ewige Wiederkunft/Wiederkehr des Gleichen*) საკუთრივ საკუთარი სწავლება ღმერთის სიკვდილის კონტექსტში განავითარა (ისევე როგორც ძალაუფლების ნებისა და ზეკაცის კონცეპტების კონ-

ტექსტში, იხ. მისი „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“) (ბუაჩიძე 2005: 533) და, ამდენად, მარადიული დაბრუნების იდეა და ღმერთის სიკვდილის პოსტულატი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობად დააფუძნა (შდრ.: „ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების იდეა გულისხმობს სიცოცხლის ციკლს (*circulus vitiosus*) ღმერთის გარეშე“/“*Der Gedanke der ewigen Wiederkehr vollzieht den circulus vitiosus nach - ohne Gott*” – შტიგმაიერი 2011: 167).¹

ღმერთის სიკვდილის პოსტულატი უკვე თავისთავში იმთავითვე შეიცავს ახლებურ ონტოლოგიურ ხედვას: კერძოდ, იგი იმპლიციტურად გულისხმობს ყოფიერების „დავინროებას“, ანუ, ყოფიერების მხოლოდ საგანთსამყაროდ, მოვლენათა სინამდვილედ გააზრებას, ვინაიდან იქ, სადაც უარყოფილია ღვთის არსებობა და გაუქმებულია ღმერთის იდეა, შესაბამისად, უარიყოფა და უქმდება ყოველგვარი ტრანსცენდენტურობა და ადამიანის არსებობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით შემოიფარგლება:

„გაფიცვით ძმებო, იყავით ერთგულნი მიწისა და არ უჯეროდეთ, რომელნი საიქიოთი გაიმედებენ! იგინი მომნამლელეები არიან [...]. იგინი ცხოვრების მოძულენი არიან, მომაკვდავნი და თვით მონამლულნი, მოპბეზრდა იგინი მიწას: დეე წარხდნენ“ (ნიცშე 1993: 16; ნიცშე 2000: 15).

ამგვარად, ნიცშეს ონტოლოგიური წინასწარდაშვების თანახმად, ღმერთი/ტრანსცენდენტურობა ის ფიქციაა, რომელიც გაუქმდა და მასთან ერთად გაუქმდა მარადიული სასუფეველის იდეაც. შესაბამისად, რჩება ყოფიერების მხოლოდ იმანენტური მხარე, ყოფიერება მხოლოდ როგორც ემპირიული მოცემულობა, საგანთსამყარო (ნიცშესეული „მიწა“). ნიცშეს მიხედვით სწორედ ამ განზომილებაში ვლინდება *სიცოცხლე*, როგორც ყოფიერების ერთადერთი და თავისთავად არსებული ირაციონალური სანყისი. შესაბამისად, ყოფიერების, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა დროსა და სივრცეში მოცემული წარმოქმნისა და გაქრობის, კვდომისა და დაბადების მარადიულად განმეორებადი უსასრულო პროცესია. აქედან გამომდინარე, ყოფაში სუბიექტის ეგზისტენციაც *სიცოცხლის* საფუძველზე ემპირიულ დროსა და სივრცეში უსასრულოდ, მარადიულად მეორდება როგორც დაბადებისა და კვდომის ერთი და იგივე უსასარულო პროცესი:

„ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა. ყოველი წარხდების, ყოველი ახლად ეწყობა; მარად შენდება იგივე სახლი ყოფისა. ყოველი განიყრება. ყოველი ახლად შეიყრება; მარად ერთგულია თავისა წრე ყოფისა. [...] ყოველი საგანნი მარად უკუიქცევიან და ჩვენც მათთან, და ჩვენ უკვე დაუსრულებლად აქ ვი-

ყავით და ყოველი საგანი ჩვენთან. [...] წელნი ესენი ერთმანეთის მსგავსნი არიან დიდით და მცირედითაც. ესე თვით ჩვენც, [...] ჩვენივე მსგავსნი ვართ დიდი და მცირედითაც“ (ნიცშე 1993: 166, 168; ნიცშე 2000: 272-273, 276).²

ამგვარად, ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების იდეით ნიცშემ იმთავითვე გააუქმა მეტაფიზიკური ნუგეში (**“metaphy ischer Tro t”**): ანუ, ერთი მხრივ, გააუქმა ტრანსცენდენტურობა, ხოლო, მეორე მხრივ, სუბიექტის ტრანსცენდენტურობაში შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობა, და ამდენად, მისი ეგზისტენცია მხოლოდ არსებულით, ანუ ემპირიული სინამდვილით შემოსაზღვრა. აქედან გამომდინარე, ნიცშემ ადამიანის არსებობა საბოლოო ჯამში განსაზღვრა, როგორც ყოველგვარ საზრისსა და მიზანს მოკლებული ემპირიული ყოფა (მიუხედავად იმისა, რომ ზეკაცისა და ძალაუფლების ნების კონცეპტების დაფუძნებით იგი შეეცადა ყოფიერებისათვის საზრისი მიენიჭებინა), რომლის ფარგლებშიც იგი (ადამიანი) ჩართულია ყოფიერების მიერ შემოთავაზებულ მარად განმეორებად საზრისსმოკლებულ კვდომისა და დაბადების მარადიულ წრებრუნვაში:

„[...] ყოფა, ისეთი, როგორიც ის არის, საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, მაგრამ შეუქცევადია და განმეორებადი; ფინალობას მოკლებული, იგი არარაში ისწრაფვის (**“ins Nichts”**): მარადიული კვლავდაბრუნება. ეს არის ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა: მარადიული არარა (**“უსაზრისობა”**)“ (ნიცშე 1996: 194).

აქ ცხადად ჩანს, რომ ყოფიერების არსებობის ფორმა, რომლის არსობრიობაც (**Wesenheit**) სიცოცხლის, როგორც ყოფიერების ირაციონალური საწყისის, საფუძველზე ემპირიულ სინამდვილეში ერთი და იმავე საგანთა და მოვლენათა მარადიული განმეორებაა (დაბრუნება),³ იმთავითვე საზრისს მოკლებულია, რამდენადაც ყოფიერებაში ყველაფერი ყოველგვარ საბოლოო მიზანს მოკლებულია (**“h ne ein Finale”**), ყოფიერების არსებობის ფორმა მიზნის არ ქონაა – სიცოცხლე არის დაუდგრომელი უმიზნო და უსაზრისო წრებრუნვა არარაში (**“ins Nichts”**) – „ადამიანი გამოკეტილია ქმნადობის მარად უსაზრისო გამოვლინებებში“ (**“ist man eingesperrt in die ewig sinnlos e Äusserlichkeit des Werdens”**) (ფიგალი 1999: 274). შესაბამისად, ნიცშესთან სუბიექტის ეგზისტენცია მოაზრებულია როგორც არსაიდან „გამოედებული“, არსაიდან „გამოტყორცნილი“ არსებობა, როგორც გადაგდებულობა (**Gewo fenheit**) (ჰაიდეგერი).

* შდრ.: „ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება არსებულის (ანუ, ემპირიული საგანთსინამდვლის – კ. ბ.) არსებობის/ყოფნის სახელია“ (**“Ewige Wiederkunft des Gleichen ist der Name für das Sein des Seienden”**) (ჰაიდეგერი 1967: 116).

ბუნებრივია, რომ რობაქიძისათვის, რომელიც მსოფლმხედველობრივად გოეთეანელია, იმთავითვე მიუღებელი იყო *მარადიული* დაბრუნების ნიცშესეული (ანტი-)სწავლება, რომლის კრიტიკაც მან განავითარა თავის გერმანულენოვან ფილოსოფიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ (**“Urangst und Mythe”**) (რობაქიძე 1935: 25-42) ფილოსოფიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი“ (**“Dämon und Mythos”**). ნიცშეს ონტოლოგიური წინასწარდაშვებისაგან განსხვავებით, რომლის თანახმადაც ყოფიერების პირველსაწყისად *სიცოცხლეა (Leben)* მოაზრებული, კერძოდ, *ძალაუფლების ნებაში (Wille zur Macht)* გამოვლენილი სიცოცხლისეული ნებელობა, რომელიც **a priori** მხოლოდ იმანენტურობის, ანუ, ემპირიული სინამდვილის, საგანთსამყაროს („მინის“) ფარგლებში ვითარდება და მარადიულად მეორდება, როგორც დაბადებისა და კვდომის უსასრულო წრებრუნვა, რობაქიძის ონტოლოგიური წინასწარდაშვების თანახმად, ზოგადად ყოფიერებას, და კერძოდ, ემპირიულ სინამდვილეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური, მითოსური პირველსაწყისები უდევს საფუძვლად, რასაც ის აღნიშნავს სიტყვით „თაურსაწყისი“ (**“Urbeginn”**):

„დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსაწყისი (**“Urbeginn”**). იგი იდუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში. ამგვარად კი იშვის ყოფიერების მითოსური გაგება, რომლის სიმბოლური გამოხატულებაც მარადიული დაბრუნების შემადრწუნებელი (**“unheimlich”**) იდეაა. რომ განვითარდეს ყოველი საწყისი, მასში თაურსაწყისი უნდა მყოფობდეს“ (აქ და ყველგან რობაქიძის გერმანულენოვანი ციტატებისა და გერმანულ ავტორთა ციტატების თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (რობაქიძე 1935a: 36).

ამგვარად, აქ რობაქიძე თაურსაწყისის ცნების/კონცეპტის შემოტანით, ერთი მხრივ, აუქმებს ნიცშესეულ ონტოლოგიურ „მონიზმს“ (ანუ ყოფიერების მხოლოდ საგანთსამყაროდ, მოვლენათა სინამდვილედ გაგებას) და აფუძნებს ონტოლოგიური სინთეზის პრინციპს, რომლის მიხედვითაც უკვე დიალექტიკურ და ურთიერთგანმსაზღვრელ მთლიანობადაა გააზრებული ტრანსცენდენტურობა და ემპირეა, შესაბამისად, მითოსური და ისტორიული სინამდვილე, რაც ნიშნავს იმას, რომ ყოველ ემპირიულ ფენომენში, ე. ი. საწყისში (**“Beginn”**) იმთავითვე მოცემულია მისივე არაემპირიული პირველსაწყისი (**“Urbeginn”**); მეორე მხრივ, რობაქიძე, ამავდროულად, აქ უკვე გვთავაზობს მარადიული დაბრუნების იდეის მითო-საკრალურ ინტერპრეტაციასაც, რითაც იგი თავდაყირა აყენებს და ძირეულად ცვლის მარადიული დაბრუნების იდეის ნიცშესეულ დესაკრალიზებულ, ნიჰილისტურ გაგებას: კერძოდ, აქ რობაქიძე, მარადიული დაბრუნების იდეის გან-

მარტებას საფუძვლად უდებს პოსტულატს ყოფიერების მითოსური, ანუ ტრანსცენდენტური გენეზისის შესახებ – „დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსანყისი. იგი იღუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში“.

აქედან გამომდინარე, ნიცშესაგან განსხვავებით რობაქიძესთან მარადიული დაბრუნება ერთი და იმავე მოვლენის ყოფაში (**Dasein**) (ე. ი. ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში) მარადიულ განმეორებას კი არ გულისხმობს – იქნება ეს ყოველი ცალკეული სუბიექტის ემპირიულ ეგზისტენციაში, ყოველ ისტორიულ მოვლენასა თუ არაორგანული და ორგანული ბუნების წიაღში გამოვლენილი მარადიულად და ერთი და იმავედ მბრუნავი კვდომისა და დაბადების უსასრულო პროცესი („დიდით და მცირედითაც“/„**im Größten und im Kleinsten**“), არამედ მარადიული დაბრუნების იდეა გულისხმობს ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური ძალებისა და (მითოსური) პირველსაწყისების ემპირიულ სინამდვილეში მარადიულ ემანაციასა და მოქმედებას – „რომ განვითარდეს ყოველი საწყისი, მასში თაურსანყისი უნდა მყოფობდეს“.

ამგვარად, თუკი ნიცშესთან მარადიული დაბრუნების ონტოლოგიური სივრცე ემპირიული სინამდვილის ფარგლებია, მაშინ რობაქიძესთან ეს ონტოლოგიური ზღვარი იშლება და მარადიული დაბრუნება გაიგება, როგორც უსასრულო და გარდამავალი პროცესი ტრანსცენდენტურიდან ემპირიულისაკენ და პირიქით, მითოსურიდან ისტორიულისაკენ და პირიქით.

აქ კი შემდგომ ცხადი ხდება, რომ ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების იდეის (**“die ewige Wiederkehr des Gleichen”**) საკუთარ ინტერპრეტაციას რობაქიძე გოეთეს პირველმცენარის (**Urpflanze**), შესაბამისად, ურფენომენის (**Urphänomen**), ანუ პირველმოვლენის (რობაქიძის მიხედვით თაურმოვლენის) იდეაზე აფუძნებს:

„სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კვლავდაბრუნების ამგვარი (ე. ი. ნიცშესეული – კ. ბ.) გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსანყისი. იგია ამქვეყნად ყოველი მოვლენის თაურმითოსი. [...] თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადანყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის (**“bild- und natursichtig”**) საფუძველზე მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რო-მელიც მუდმივად ვლინდება. თაურმცენარე მითოსის გრძნობად-

პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ სანყისში პირველსანყისი და მარადიული (*“das Ewige”*) ხორცს ისხამს ცალკეულში (*“das Einzelne”*)“ (რობაქიძე 1935a: 38).

მარადიული დაბრუნების იდეის სწორედ ამგვარ მითოსურ და მეტაფიზიკურ-საკრალურ ინტერპრეტაციას რობაქიძე ასევე ავითარებს თავის ექპრესიონისტულ მითოგრაფიულ რომანში „გველის პერანგი“, კერძოდ, არჩიბალდ მეკეშისა და ტაბა-ტაბას ერთ-ერთ ფილოსოფიურ დიალოგში, სადაც აშკარაა გოეთეს ურფენომენის მოძღვრების კონტექსტში მარადიული დაბრუნების იდეის ინტერპრეტაცია (ხოლო მთელი რომანის კომპოზიციას საფუძვლად ურფენომენის სქემა უდევს, რაც ვლინდება არჩიბალდ მეკეშის ორი მიმართულებით გადაადგილებაში: იგი ერთდროულად მოგზაურობს წინ – სამშობლოსაკენ, და უკან – მოგზაურობა საკუთარ ცნობიერებაში, სადაც მეტაფიზიკურ-მითოსურ პირველსანყისებთან დაბრუნება ინტენციურებული):

„– თითოეული და მთელი...

მთელი – არა გროვა ცალკეულების –

არამედ: სხეული თვითეულების...

თვითეული მარტო: თითქო მთელს გამოყოფილი...

თვითეული სხეებთან თითქო მთელში გახსნილი...

ქვა. მცენარე. წყალი. ცხოველი. კაცი.

ყოველი ამ რიგით და ამ სახით...

ერთი ჰქმნის მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე მეოთხეს.

და ასე ბოლომდის –

სანამ რკალი თავის პირველ რკალს არ დაუბრუნდება. [...]

– ყველას კი „ერთი“ ჰქმნის...

– ერთი. უთუოდ ერთი... უსახელო... მაგარმ ყოველი ქმნილი მქმნელშია თვითონ – (გონება მიდის ზევით და ზევით)... ყოველი მქნელი ქმნილშია თვითონ – (გონება მიდის ქვევით და ქვევით)... ხოლო ქმნილიც მეტია მქნელზე და მქნელიც მეტია ქმნილზე... რაც ხდება – ისაა საოცარი და საცნაური – (გონებაში „ერთი“ იბადება)... დიახ: ელოღჰიმ – ერთი და თან მრავალი...“ (რობაქიძე 1988: 43-44).

„ერთი“, ანუ იგივე ტრანსცენდენტურობა, ურფენომენისეული / პირველმოვლენისეული მითოსური პირველსანყისები მარადიულად ვლინდება მრავალში, ანუ ემპირიული სინამდვილის ე. ი. ორგანული და არაორგანული ბუნების მრავალფეროვან ფორმებში და პირიქით, მრავალი ისწრაფვის ერთისაკენ. ამიტომაც, რობაქიძისათვის სწორედ ტრანსცენდენტურობისა და ემპირიის სინთეზური ურთიერთმიმართების დიალექტიკაში ვლინდება ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების არსი.³

ამგვარად, რობაქიძე გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაზე დაყრდნობით ავითარებს ონტოლოგიურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც სუბიექტი („ცალკეული“) თავისი ტრანსცენდირებადი შინაგანი არსიდან (ენტელექიდიან) გამომდინარე იმთავითვე ისწრაფვის ურფენომენისაკენ, ანუ პირველსაწყისისეული ეგზისტენციისაკენ, მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ, საკუთარი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ. თავის მხრივ კი ობიექტი, ამ შემთხვევაში *ურფენომენი*, ანუ, მეტაფიზიკური პირველსაწყისები ემპირიულ სინამდვილეში უსასრულოდ და მარადიულად ვლინდება ორგანული ბუნების მრავალფეროვანი ფორმების სახით – მცენარეთა და ცხოველთა სამყარო, თავად ადამიანის მრავალფეროვანი ანთროპოლოგიური არსი. აქ კი მოცემულია სუბიექტ-ობიექტის აპრიორული დიალექტიკური მთლიანობა და მათი ურთიერთგამომდინარეობა (აღნიშნულ საკითხზე დანვრილებით იხ. ჩემი სტატია „გოეთეს სწავლება *ურფენომენზე* და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში“, – ბრეგაძე 2013b: 257-298; ასევე მ. კვატაიას სტატია – „თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე“ – კვატაია 2008: 200-209).⁴

აქედან გამომდინარე, ყოფაში ყოველი ცალკეული სუბიექტი მუდმივად, უსასრულოდ კი არ გადის სიკვდილ-სიცოცხლის/კვდომა-დაბადების ერთსა და იმავე ციკლს, რასაც, ნიცშეს მიხედვით, საფუძვლად უდევს *სიცოცხლე (Leben)*, როგორც ყოფიერების ირაციონალური აპრიორული პირველსაწყისი, არამედ ყოფაში მარადიულად და უსასრულოდ გამოვლენილი *ურფენომენი* – ანუ, ღვთაებრივი წარმოშობის მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური/მითოსური პირველსაწყისების (*“Urbeginn”*) მარადიული ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ცალკეულ ფორმებსა, და მათ შორის, ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში – ყოველ ცალკეულ სუბიექტს ემპირიულობის დაძლევისა და ტრანსცენდენტურობისაკენ, მარადიული ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ სწრაფვის უნარს ანიჭებს. ხოლო სუბიექტის ეგზისტენციალური ამოცანა და მისი ეთიკური მზაობისა და ქმედების საფუძველია ამ პირველადამი(ანი)სეული, ანუ, ურფენომენისეული საწყისებისაკენ შეუქცევადი სწრაფვა, რაც რობაქიძის ონტოლოგიური დაშვების თანახმად აპრიორულადაა მოცემული ადამიანის შინაგან არსში:

„და როდესაც ცალკეული (*“das Einzelne”*) მარადიულის (*“das Ewige”*) გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება და შემდგომ მისთვის (ე.ი. ცალკეულისთვის, ანუ სუბიექტისთვის – კ. ბ.) ის მომაკვდინებელი ზღვარი (ე. ი. ეგზისტენციალური პირველშიში, ანუ სიკვდილი – კ. ბ.)

ალარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც (*“Self-st”*) გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას“ (რობაქიძე 1935: 41-42).

ამგვარად, თუკი მარადიული დაბრუნების საკუთარი (ანტი-) სწავლებით ნიცშემ ყოფის მიზანსმოკლებულ, და აქედან გამომდინარე, აბსურდულ და საზრისმოკლებულ არსზე მიუთითა (ნიცშე 1996: 194), მაშინ რობაქიძე ნიცშესეულ მარადიული დაბრუნების იდეას იმთავითვე გოეთესეული ურფენომენის იდეის პერსპექტივიდან განმარტავს (ბრეგაძე 2011: 146-147) და საბოლოო ჯამში ავითარებს საკუთარ ონტოლოგიურ და ეგზისტენციალურ თვალსაზრისს: რობაქიძე მარადიული დაბრუნების იდეას, ერთი მხრივ, გაიაზრებს, როგორც ერთი და იმავე ტრანსცენდენტურობის, ე. ი. ყოფიერების ერთი და იმავე მეტაფიზიკური/მითოსური პირველსაწყისების მარადიულ და უსასრულო ემანაციას ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში (ონტოლოგია), ხოლო, მეორე მხრივ, – როგორც სუბიექტის ენტელექტის აპრიორული ტრანსცენდირების ერთი და იმავე მარადიულ პროცესს მითოსურ-ტრანსცენდენტური პირველსაწყისებისაკენ (ეგზისტენცია), ანუ საკუთარი ჭეშმარიტი ეგზისტენციისაკენ. შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძესთან უკვე დაძლეული და უკუგდებულია მარადიული დაბრუნების იდეის ნიცშესეული ანტიმეტაფიზიკური და „პოზიტივისტური“ ინტერპრეტაცია, რომლის საპირისპიროდ რობაქიძე ავითარებს მარადიული დაბრუნების „მითოსურ“, „მისტიკურ“ ინტერპრეტაციას, რომლის მიხედვითაც ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება გულისხმობს ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის, მითოსურისა და ისტორიულის, მეტაფიზიკურისა და ფიზიკურის უსასრულო და მარადიულ დიალექტიკას – ურთიერთგამომდინარეობასა და ურთიერთგანსაზღვრულობას, რაც აპრიორული ბუნებისაა.

შენიშვნები:

1. შდრ.: „სამყაროს ონტოლოგიური სურათი, რომელსაც გვიხატავს ნიცშე, ახალი მნიშვნელოვანი მომენტი შეივსო. ღმერთი მკვდარია. უძრავი, მარადიული, უცვლელი სამყარო იდეებისა, აბსოლუტური ღირებულებებისა არ არსებობს. მაშასადამე, არსებულის, როგორც არსებულის, გასაგებად ღმერთი, იდეალური სამყარო არ გამოდგება; არსებული, როგორც არსებული, არის სიცოცხლე. სამყაროს არსება დროსა და სივრცეში „გაშლილი“, მარად ქმნადი, ცვალებადი სიცოცხლეა. ამ უკანასკნელის რაობა კი ძალაუფლების ნებაა; ძლაუფლების ნებასთან მიმართებაში აქვს აზრი ყოველ

ღირებულებას – ამას ამბობდა აქამდე ზარატუსტრა. ახლა ჩვენს წინაშეა სიცოცხლის, როგორც მთელის „გეშტალტი“, არსებობის წესი, ფორმა; სიცოცხლე, როგორც მთლიანობა არის მარადიული განმეორება: ძალაუფლების ნება, შენიშნავს ჰაიდეგერი, ლაპარაკობს იმაზე, თუ „რა“ არის არსებული, მარადიული დაბრუნება კი იმაზე, თუ „როგორ“ არის არსებული. ერთ-ერთი საყურადღებო მომენტი სამყაროს ნიცშესეულ გააზრებაში ისაა, რომ მარადიულობა ამ შემთხვევაში არ გამორიცხავს დროში ყოფნას. ნიცშესთან, როგორც სწორად შენიშნავს ლოვეითი, რაც არის მუდამ“, დროის გარეშე არაა, არის დროში. დროში არსებული საგანი მარადიულია იმ აზრით, რომ მარად მეორდება. როგორც ვხედავთ, ძველისძველ მოძღვრებას მარადიულ განმეორებაზე ნიცშეს თხზულებაში სპეციფიკური სახე ეძლევა: ის ამჯერად გააზრებულია თავად გერმანელი ფილოსოფოსის მიერ დასმულ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში, კერძოდ, ღმერთის სიკვდილის, ზეკაცის, ძალაუფლების ნების პრობლემების ფონზე“ (ბუაჩიძე 2005: 532-533).

სწორედ, მარადიულობის კატეგორიის ემპირიული დროით დეტერმინებულობაზე მიუთითებს ნიცშეს გერმანელი მკვლევარიც ვ. შტეგმაიერი: „მარადიული დაბრუნების მიხედვით, მარადიული არის არა ყოფიერება, არამედ დრო, რომელშიც მიუხედავად იმისა, რომ ყველაფერი ერთი და იმავედ რჩება, ამასთანავე ყველაფერი განსხვავებულად წარიმართება“ (შტეგმაიერი 2011: 165). ამგვარად, ნიცშეს სწავლებაში მარადიულობა იმთავითვე გულისხმობს ემპირიულ დროსა და სივრცეში მუდმივად და უსასრულოდ მოცემულობას და მას მეტაფიზიკური სემანტიკა უკვე ჩამოცილებული აქვს.

2. საინტერესოა, რომ სანამ ნიცშე „ასე იტყოდა ზარატუსტრაში“ (1883-1885) მარადიული დაბრუნების საკუთარ იდეას განავითარებდა, ამ იდეის წინასწარი მონახაზი მან უკვე ბევრად ადრე გადმოსცა თავის ფილოსოფიურ ფრაგმენტებსა და ჩანაწერებში (დაახლ. 1881). შეიძლება ითქვას, რომ აქ განვითარებული ონტოლოგიური თვალსაზრისი ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების, როგორც ემპირიულ დროსა და სივრცეში მოცემული მარად მბრუნავი კვდომისა და დაბადების უსასრულო პროცესის შესახებ, „ზარატუსტრაში“ ნიცშეს შემდგომ აღარ შეუცვლია: „**ძალთა სამყარო**“ (**“Die Welt der Kräfte”**) (ე. ი. ემპირიული საგანთსამყარო და მასში მიმდინარე ენერგიათა ურთიერთქმედება და ურთიერთშეხლა – კ. ბ.) არასოდეს მცირდება: მაშინ ის უსასრულო დროთა სვლაში დასუსტდებოდა და დაიშრიტებოდა. ძალთა სამყარო არასოდეს ცხრება: მაშინ ის თავის ზღვარს მიაღწევდა და ყოფის (**“das Dasein”**) საათიც გაჩერდებოდა. ძალთა სამყარო, ამგვარად, არასოდეს აღწევს წონასწორობას, იგი ერთი წამითაც არ ცხრება, მისი ძალა და მოძრაობა ყველა დროში თანაბრად დიდია. რა მიჯნამდე მიღწევაც ამ სამყაროს შეუძლია, მას მიაღწევს კიდევ, და არა ერთხელ, არამედ მრავალჯერ. თუნდაც აი ეს წამი: იგი უკვე იყო ერთხელ და მრავალჯერ და კვლავაც დაბრუნდება, ისევე როგორც ყოველი ძალა ამ სამყაროში. ადა-

მიანო! მთელი შენი ცხოვრება ქვიშის საათის მსგავსად მრავალჯერ განილევა და ამობრუნდება, ამობრუნდება და განილევა – ერთი დიდი წუთი იქნება მათ შორის, ვიდრე ყველა წინაპირობა, საიდანაც შენ აღმოცენდი, სამყაროს წრებრუნვაში კვლავ ერთად არ მოიყრის თავს“ (ნიცშე 1996: 92).

აქვე საყურადღებოა ნიცშეს გერმანელი მკვლევრის, რ. საფრანსკის ნიცშესეული მარადიული დაბრუნების იდეის ინტერპრეტაცია, რაც ძირითად ნაწილში თანხვდება ამ იდეის ბუაჩიძისეულ ინტერპრეტაციას (იხ. ზემოთ, შენ. 1), რამდენადაც ორივე ავტორი მართებულად წარმოაჩენს ნიცშეს იდეის არაიდელისტურ, ანტიმეტაფიზიკურ, და ამდენად, „პოზიტივისტურ“ არსს: „უნივერსუმის, როგორც მატერიისა და ენერგიის, ძალთა მთლიანობა შეზღუდულია, თუმცა დრო უსასრულოა. ამიტომაც, ამ უსასრულო დროში მატერიათა და ენერგიათა ყოველი შესაძლებელი კონსტელაცია, ანუ ორგანულისა და არაორგანულის ყველა შესაძლო გამოვლინება ერთხელ უკვე განხორციელდა, და ისინი უსასრულოდ კვლავაც განმეორდება. [...] მარადიული დაბრუნება უნივერსუმის „ციკლი“ მექანიკურ-მათემატიკური კანონი უნდა იყოს“ (*“Die ewige Wiederkunft soll das kalte mechanisch-matematische Gesetz des Universums sein”*) (საფრანსკი 2013: 234, 235).

3. მარადიული დაბრუნება როგორც აპრიორული მითო-საკრალური ონტოლოგიური აქტი, ანუ, ცალკეულთა მრავლობითობაში ერთი და იმავეს, ანუ, მარადიულის მარადიული დაბრუნება, რომანში ასევე მინიშნებულია ტაბა-ტაბაძს მიერ არჩიბალდ მეკეშისათვის გველის პერანგის ყელზე შემოხვევის სცენაში: „ტაბა პერანგს ხელში იღებს. – ამაზე უფრო ნიშნეული ქვეყანაზე არა არის რა.. ამბობს თავისთვის. [...] სპარსი თუ ჰინდუ თუ ეგვიპტელი უეცრად იწყებს უცნაური სიტყვების სროლას – (შელოცვა თუა). გველის პერანგს თვალს არ აცილებს. მოსწონს ღბილი ქერქის ფორაჯა ხტილები – (მის თვალებსაც ხომ გადაჰკრავს ციალი ამ ხტილების). ბოლოს ჩერდება. მოხედავს არჩიბალდს. უკანასკნელს თავი დაღუნული აქვს. და მოულოდნელ – გველის ქერქს ყელზე ახვევს“ (რობაქიძე 1988: 271-272).

4. გოეთეს პიროვნებითა და მისი შემოქმედებით აღფრთოვანებას რობაქიძე ხშირად უსვამდა ხაზს თავის ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ თუ ავტობიოგრაფიულ ტექსტებში, თუნდაც ეს სეში „თაურშიში და მითოსი“, ასევე ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში „ჩემი ცხოვრება“ და „ჩემი ბიოგრაფია“. ხოლო თავისი პირველი რომანის, „გველის პერანგის“ პირველ ქართულ გამოცემას (1926) რობაქიძე სულაც გოეთეს და მის თვალს უძღვნის: „გოეტჰეს – რომლის „ტყის მეფე“ წაკითხვამდე ვიგზნე შვიდი წლის ბავშვმა. გოეთჰეს თვალს რომანი „გველის პერანგი“, როგორც სიყვარული“ (რობაქიძე 1988: 7). ხოლო ეს სეში „თაურშიში და მითოსი“ რობაქიძე გოეთეს დასავლური გონის უმაღლეს და უგენიალურეს გამოვლინებად მიიჩნევს: „მაგრამ როგორ უნდა იქნას შეცნობილი ეს უმაღლესი ფაქტი (ე.ი. ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნება – კ. ბ.)? მხოლოდ საგნობრივი მჭვრეტელობით. თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი

უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამოწვევის მაინც არსებობს: გოეთე (დავამატებდი: ნოვალისი, ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი – კ. ბ.). იგი წმინდად მითოსურად ჭვრეტს საგნებს. სწორედ მის იდეას თაურმცენარის შესახებ, ევროპის ამ უგენიალურეს მიგნებას, ძალუძს მარადიული დაბრუნების თაურმითოსი გრძნობადსახეობრივ (*“sinnbildlich”*) წარმოგვიჩინოს” (რობაქიძე 1935a: 38). ხოლო ავტობიოგრაფიულ ესსეში „ჩემი ცხოვრება“ აღნიშნულია: “გოეთე ჩემთვის გამოცხადებდა იქცა. განსაკუთრებით დამატყვევა მისი ფანტაზიის პლასტიურობამ. [...] გოეთეს სწავლება „ურფენომენზე“ ჩემთვის საგანთა ჭვრეტის საფუძვლად იქცა” (რობაქიძე 1933: 5). გოეთეს ურფენომენის მოძღვრების რობაქიძისეულ რეცეფციაზე დაწვრი. იხ. ქვემოთ –

2. გრიგოლ რობაქიძის მსოფლმხედველობისა და პოეტიკის გოეთეანური საფუძვლები

თავის სტატიაში „ჰიერატული გველის პერანგსა და ფალესტრამი“ (ხომერიკი 1990: 150-163) მ. ხომერიკმა დეტალურად და პანორამულად აღწერა და გადმოსცა ის მითოსური პარადიგმები თუ ფილოსოფიური მოძღვრებანი, საიდანაც რობაქიძე იღებდა შემოქმედებით ინსპირაციას და იმპულსებს, და რომლებიც შემდგომ საფუძვლად დაედო რობაქიძის მხატვრული ტექსტების სახისმეტყველებით პარადიგმებსა და იდეურ-ფილოსოფიურ დისკურსებს: დიონისოს კულტი და დიონისური მისტერიები, ქართული, ანტიკური და წინააზიური მითოსი, პლატონი, პლოტინი, იოანე პეტრიწი, სხვადასხვა გნოსტიკურ-ეზოთერულ-მისტერიალური სწავლანი (მაგ. პითაგორას სფეროთა მუსიკისა და რიცხვთა თეორია), ი. კანტი, ფრ. ნიცშე, ო. შპენგლერი, ვ. ივანოვი, დ. მერეჟკოვსკი, ანთროპოსოფია და სხვ. თუმცა, ავტორის მიერ იქვე სრულიად მართებულად მითითებულია, რომ რობაქიძესთან ამავდროულად მოცემულია ზოგი მათგანის კრიტიკა და უკუგდებაც, მაგ. კანტის ობიექტური იდეალიზმის პრინციპული მიუღებლობა, ნიცშეს ზეკაცისა და მარადიული დაბრუნების კონცეპტთა კრიტიკა, ფროიდის ფსიქოანალიზის ირონიზება და უარყოფა (ხომერიკი 1990: 151). მაგრამ სტატიაში საერთოდ არაა მოცემული დეტალური მსჯელობა რობაქიძის მიერ გერმანელი მწერლისა და მოაზროვნის იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს ურფენომენის (*Urphänomen*), ანუ პირველფენომენის მოძღვრების რეცეფციასა და მის პრინციპულ მნიშვნელობაზე ქართველი ავტორის შემოქმედებისათვის.

ცნობილია, რომ ქართული მოდერნისტული მწერლობის მთავარი იდეოლოგი და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორი, სწორედ გერმანელ მწერალსა და მოაზროვნეს, იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს (1749-1832) მიიჩნევდა საკუთარი შემოქმედების უპირველეს ინსპირატორად. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რობაქიძე, როგორც მოაზროვნე და მოდერნისტი ავტორი გოეთეანელია, რომელიც თავის ესთეტიკურ და პოეტოლოგიურ კონცეფციასა და ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას უპირველესყოვლისა სწორედ გოეთეს *ურფენომენის (Urphänomen, პირველფენომენი, პირველმოვლენა, რობაქიძის მიხედვით – თაურმოვლენა) მოძღვრებაზე* აფუძნებს.*

რობაქიძე თავის ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურულ წერილებში („სათავინ ჩემი შემოქმედებისა“, „ვაჟას ენგადი“, „ჩემი ცხოვრება“, „პირველშიში და მითოსი“ და სხვ.) მუდმივად წინ წამოსწევს გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების არქეტიპულ როლს როგორც მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების, ისე მხატვრული შემოქმედების პოეტოლოგიური პრინციპების, შემოქმედებითი მეთოდისა და სახის-მეტყველებითი პარადიგმების განვითარებისა და ჩამოყალიბების თვალსაზრისით (თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ რობაქიძის მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური კონცეფციის ჩამოყალიბებაში ასევე მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა, ერთი მხრივ, ქართული ენისა და მითოსის მსოფლხატი, მეორე მხრივ, საკუთრივ ქართულ ფილოსოფიურ სივრცეში ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის (პეტრე იბერის), იოანე პეტრინის და შოთა რუსთაველის მიერ შემუშავებული მსოფლმხედველობრივი პარადიგმები):

„გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა მწერლისა (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა

* მართალია ჩვენში ცალკეული მკვლევარები გარკვეულწილად განიხილავენ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებისა და რობაქიძის შემოქმედების ურთიერთმიმართების პრობლემას და რობაქიძის შემოქმედებაში მის რეცეფციას (გომართელი 1997: 163; ლომიძე 2001: 145-151), მაგრამ, სწორედ, რომ გარკვეულწილად განიხილავენ, ვინაიდან აღნიშნული პრობლემა დეტალური კვლევის საგანი ჯერ არ გამხდარა, იგი მუდმივად ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებდა და, როგორც წესი, ზოგადი და მიმოხილვითი მსჯელობით ამოიწურებოდა. თუმცა, ამ თვალსაზრისით გამოწვევის წარმოადგენს მ. კვატაიას სტატია „თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე“ (კვატაია 2008: 200-209), მაგრამ ავტორი არამართებულ დასკვნას აკეთებს, თითქოს რობაქიძისათვის უპირობოდ მისაღები იყოს ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი (კვატაია 2008: 208). ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციისა და რობაქიძის შემოქმედების ურთიერთმიმართების სპეციფიკის განსაზღვრა პრინციპულად მნიშვნელოვანია რობაქიძის მთელი მხატვრული შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის კონცეპტუალურად მართებული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით.

არაა? [...] არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისაკენ, არამედ ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ. შემდეგში ამ შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში“ (და არა მარტო აქ, არამედ რობაქიძის ფაქტიურად ყველა მხატვრულ ტექსტში – კ. ბ.) (რობაქიძე 1994: 226, 228).

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი შემოქმედებითი და პოეტოლოგიური ინსპირაციის წყარო, უმთავრესი იდეურ-ფილოსოფიური კონცეფცია, რომელიც განსაზღვრავს ზოგადად რობაქიძის შემოქმედებას და მის სპეციფიკას საკუთრივ ქართულ მსოფლმხედველობრივ პარადიგმებთან ერთად, არის სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (რობაქიძის მიხედვით „თაურფენომენის“) კონცეფცია, რომელიც რობაქიძის მიერ რეციფირებულ სხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებათა იმპლიციტური საფუძველია: ანუ, რობაქიძის შემოქმედებაში რეციფირებული სხვადასხვა რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრებანი განხილული და გააზრებულია სწორედ გოეთეს *პირველფენომენის* მოძღვრების კონტექსტში (მაგ., იგივე, ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* იდეა).*

რობაქიძის მთელს შემოქმედებაში ექსპლიციტურად თუ იმპლიციტურად მუდმივად ვლინდება გოეთეს სწავლება *ურფენომენ*-ზე, მაგრამ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების რეცეფციის თვალსაზრისით, პირველ რიგში, უნდა გამოვყოთ ორი ტექსტი, სადაც, ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო სრულყოფილად წარმოჩნდა გოეთეს მოძღვრების არქეტიპული მნიშვნელობა რობაქიძის ფილოსოფიური და ესთეტიკური შემოქმედებისათვის: ეს ტექსტებია, ფილოსოფიური ესსე „თაურშიში და მითოსი“ (*“Der Urangst und My hō ”*) რობაქიძის ონტოლოგიურ-ფილოსოფიური ესსეების კრებულიდან „დემონი და მითოსი“ (*“Dän n und My hō ”*) [1935] და ონტოლოგიური რომანი „გველის პერანგი“ [1926]. ქვემოთ სწორედ ამ ორი ტექსტზე გავამახვილებ ყურადღებას, ვინაიდან, ვიმეორებ, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ეს ორი ტექსტი ფუძნდება გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრების რობაქიძესეული რეცეფციის პარადიგმატულ ნიმუშებად.

* ის, რომ რობაქიძე ორიგინალში იყო გაცნობილი გოეთეს საბუნებისმეტყველო ნაშრომებს, კერძოდ, ნარკვევს „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა“ (*“Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”*), სადაც გოეთე ავითარებს *ურფენომენის* იდეას, კარგად ჩანს ფილოსოფიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი“, სადაც რობაქიძე დეტალურად აღწერს და აანალიზებს გოეთესთან *ურფენომენის* იდეის განვითარების გზას და იქვე ამონარიდით კი მოყავს გოეთეს აღნიშნული ნარკვევიდან, სადაც გოეთემ თავისი ცნობილი *პირველმცენარის (Urpflanze)* კონცეპტი განავითარა. გარდა ამისა, რობაქიძეს აღნიშნულ ესსეში ასევე ციტატები მოყავს გოეთეს წერილიდან ჰერდერისადმი (17.VI.1787), სადაც გოეთე ჰერდერს ატყობინებს, თუ როგორ მივიდა იგი *პირველმცენარის* (შესაბამისად, *ურფენომენის*) იდეამდე იტალიაში თავისი პირველი მოგზაურობის დროს (რობაქიძე 1935a: 38-40).

2.1. ურფენომენის სწავლების რეცეფცია ფილოსოფიურ ესსეში „დემონი და მითოსი“

როგორც ცნობილია, გოეთემ ურფენომენის კონცეფცია თავისი ბუნებისმეტყველური კვლევების, კერძოდ, ბოტანიკური კვლევების ფარგლებში განავითარა, როდესაც მან წამოაყენა ე. წ. პირველმცენარის (**Urpflanze**) იდეა, რომლის თანახმადაც ორგანული ბუნების ცალკეული ფორმების (გოეთეს მიხედვით **“Gestalt”**), ამ შემთხვევაში, მცენარეთა სამყაროს ფორმების ეგზისტენცია დეტერმინებულია მათივე მეტაფიზიკური პირველსაწყისებით: ანუ, მცენარეთა სამყაროს მარავალფეროვან სახეობებს („გეშტალტ“-ებს) საფუძვლად უდევს ყველა მცენარისათვის ერთი საერთო, საყოველთაო მეტაფიზიკური შინაარსი (გოეთეს მიხედვით **“Typus”**), ანუ პირველმცენარე (მეცლერი... 2004: 442-443). შესაბამისად, ბუნების ფენომენები (ამ შემთხვევაში მცენარეთა სამყაროს ფორმები) ემპირიულ სინამდვილეში ვლინდებიან როგორც ამ პირველმცენარის, ანუ ურფენომენის უსასრულო ემპირიული ემანაციები – ანუ, გოეთეს ონტოლოგიური დაშვების თანახმად, შესაძლებელია მცენარეთა ახალ-ახალი, ჯერ არ არსებული სახეობების მუდმივი და უსასრულო წარმოქმნა:

„პირველმცენარე (**“Urpflanze”**) სამყაროს გასაოცარი ქმნილება და მისი გასაღებია. [...] ამ მოდელის მიხედვით შესაძლებელია მცენარეთა უსასრულო გამოგონება. ეს ნიშნავს: ის მცენარეები, რომლებიც ახლა არც კი არსებობენ, შემდგომში შეძლებენ არსებობას. და ეს პოეტური და ფერწერული გამონაგონი კი არ არის, არამედ ჭეშმარიტი და უცილობელი რეალობაა. ამავე კანონის მისადაგება ყველა სხვა დანარჩენ ცოცხალ არსება შესაძლებელი“ (გოეთე 2000a: 323-324).

ამგვარად, აქ ისიც ირკვევა, რომ გოეთე პირველმცენარის იდეას საფუძვლად უდებს ორგანული ბუნების სხვა ფორმებსაც (მაგ., ცხოველთა სამყაროს, იხ. მისი ლექსი „ცხოველთა მეტამორფოზა“/**“Metamorphose der Tiere”**), და მათ შორის ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსსაც (იხ. მისი პოეტური ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები“/**“Urworte. Orphisch”** (ბრეგაძე 2012: 166-167).

ნარკვევში „მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა“ (**“Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”**) (1790) ერთწლიან მცენარეებზე დაკვირვების საფუძველზე გოეთე ასევე ავითარებს თვალსაზრისს, რომლის თანახმადაც, მცენარის საფეხურებრივი განვითარების (გოეთეს მიხედვით „მეტამორფოზის“, ან **“Steigerung”**) ყოველ ეტაპზე თითოეული სეგმენტი, მაგ. ფოთოლი, თავის თავში პოტენციურად შეიცავს მთლიანი მცენარის შინაარსს და შესაბამისად,

ამ ცალკეული სეგმენტიდან (მაგ. ფოთლიდან) მთლიანი მცენარის აღმოცენების უნარს (Goethe 2000b: 101).

ესეში „თაურშიში და მითოსი“ რობაქიძე ზოგადად ადამიანის, და კონკრეტულად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის არსებობის ონტოლოგიის ახსნას სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* (შესაბამისად, პირველმცენარის) კონცეფციაზე აფუძნებს. რობაქიძე სუბიექტის ეგზისტენციას ზღვრისეულ სიტუაციაში მოიაზრებს. აქ ეგზისტენციალური საზღვრის როლს მეტაფიზიკური შიშით აღძრული სიკვდილის ფენომენის ინტენსიური განცდა ასრულებს, რომლის მოქმედების შედეგადაც სუბიექტი თავისებური ან-ან-ის მდგომარეობაში აღმოჩნდება: ერთი მხრივ, აქ სიკვდილი ვლინდება, როგორც აპრიორული ფენომენი, რომელიც საბოლოო ზღვარს უდებს სუბიექტის შემდგომ ეგზისტენციას და გადაჰყავს იგი არარასეულ განზომილებაში, ანუ, აქ სიკვდილი გვევლინება სუბიექტის *სუბიექტურობის*, მისი *თვითობის* (Selbst) გაქრობისა და მოსპობის აპრიორულ წინაპირობად; ხოლო, მეორე მხრივ, რობაქიძე უშვებს *სიკვდილის*, ანუ მეტაფიზიკურის ზღვარზე მყოფი სუბიექტის თავის მითოსურ პირველსაწყისებთან, ანუ პირველფენომენისეულ ტრანსცენდენტურ სივრცეში დაბრუნებისა და მისი არაემპირიულის სფეროში შემდგომი ეგზისტენციის შესაძლებლობასაც:

ჩვენ თაურშიშისთვისა ვართ განწირულნი.

თუმცა ყოველი ზღვარი ორლესულია („zweischneidig“), და სწორედ იქ, სადაც არარადმქმნელი („nichtend“) სიცარიელე ჩასაფრებულა, იქვე მოისმის ღვთის სუნთქვაც. დაუშრეტელად ღვივის ჩვენში თაურსაწყისი („Urbeginn“). იგი იდუმალ მყოფობს ყოველ საგანსა და ყოველ მოვლენაში (რობაქიძე 1935a: 36).

ამგვარად, ამ ზღვრისეულ ეგზისტენციაში წარმოიქმნება სწორედ სუბიექტის არსებობისეული ან-ან: იგი ან კარგავს თავის სუბიექტურობას და არარასეულ განზომილებაში ქრება, ან მისი სუბიექტურობა საკუთარი ტრანსცენდირებადი ენტელექიისა და ცნობიერებისეული ნებელობის საფუძველზე ტრანსცენდირებს და უერთდება არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ პირველფენომენისეულ განზომილებას. შესაბამისად, აქ საკითხი დგას ასეც: თუ, რა არის სუბიექტის სუბიექტურობის, პიროვნულობის არსებობის წინაპირობა – მხოლოდ ემპირიული სინამდვილე, თუ არაემპირიული სინამდვილეც; ანუ, შეუძლია თუ არა სუბიექტს საკუთარი ენტელექიის საფუძველზე, რომელიც ორგანული ბუნების სხვა ფორმებისაგან (მაგ. მცენარეებისაგან) განსხვავებით თავისთავად კი არ ვითარდება, არამედ საკუთარი ცნობიერებისეული ნებელობის საფუძველზე, ე. ი. შეუძლია თუ არა სუბიექტს ტრანსცენ-

დირება (გადალახვა, გადასვლა), ანუ ზღვრისეული მდგომარეობის დაძლევისას საკუთარი სუბიექტურობის არაემპირიულ და ტრანსცენდენტურ სინამდვილეშიც შენარჩუნება.

სუბიექტის ამ აპრიორული ზღვრისეული ეგზისტენციის ჰერმენევტიკას რობაქიძე ესეში შემდგომ ახორციელებს სწორედ გოეთეს ურფენომენის მოძღვრების ჭრილში:

„სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კვლავმობრუნების ამგვარი (ე. ი. ნიცშესეული – კ. ბ.) გააზრება: არა ცალკეული უბრუნდება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსანყისი. იგია ამ ქვეყნად ყველა მოვლენის თაურმითოსი. [...] თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის საფუძველზე (*“bild- und natursichtig”*) მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითიური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. თაურმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული ხორცს ისხამს ცალკეულში. და როდესაც ცალკეული (*“das Einzelne”*) მარადიულის (*“das Ewige”*) გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის (ე. ი. ცალკეულისთვის, ანუ სუბიექტისთვის – კ. ბ.) ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც (*“Selbst”*) გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას“ (რობაქიძე 1935a: 38, 41-42).

პირველ რიგში ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ აქ რობაქიძე გოეთეს ურფენომენის კონცეფციის ჭრილში ნიცშეს ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების (*“die ewige Wiederkunft des Gleichen”*) კონცეპტის კორექტირებას ახდენს: კერძოდ, როგორც ცნობილია, ნიცშეს მიხედვით ყოფაში სუბიექტის არსებობა *სიცოცხლის*, როგორც ყოფიერების მეტაფიზიკური და ირაციონალური საწყისის, საფუძველზე დროში უსასრულოდ მეორდება როგორც დაბადებისა და კვდომის ერთი და იგივე უსასარულო პროცესი: „ყოველი მიდის, ყოველი ბრუნდება; მარად ბრუნავს ბორბალი ყოფისა. ყოველი კვდება, ყოველი კვლავ ჰყვავის, მარად რბის წელი ყოფისა. ყოველი წარხდების, ყოველი ახლად ეწყობა; მარად შენდება იგივე სახლი ყოფისა. ყოველი განიყრება. ყოველი ახლად შეიყრება; მარად ერთგულია თავისა წრე ყოფისა“ (ნიცშე 1993: 166). შესაბამისად, ყოფაში არავითარი საბოლოო მიზანი უკვე აღარ არის მოცემული, და ამდენად, სუბიექტის

ეგზისტენციაც საზრისსაა მოკლებული, რამდენადაც მარადიული დაბრუნების კონცეპტით ნიცშემ იმთავითვე გააუქმა მეტაფიზიკური ნუგეში (**“metaphy ischer Tro t”**), ანუ, სუბიექტის ტრანსცენდენტურში შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობა, და ამდენად, ადამიანის არსებობა აბსურდად აქცია (მეტაფორულად რომ ვთქვათ, ადამიანის არსებობა დოლურაში გამომწყვდეული მორბენალი ზაზუნას არსებობას დაემსგავსა):

„[...] ყოფა, ისეთი, როგორიც ის არის, საზრისსა და მიზანსაა მოკლებული, მაგრამ შეუქცევადია და განმეორებადი; ფინალობას მოკლებული, იგი არარაში ისწრაფვის: მარადიული კვლავდაბრუნება. ეს არის ნიჰილიზმის უკიდურესი ფორმა: მარადიული არარა („უსაზრისობა“) (**“[...] das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: die ewige Wiederkehr. Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das “Sinnlose”) ewig!”**)“ (ნიცშე 1996: 194).

ამის საპირისპიროდ გოეთეს ურფენომენის მოძღვრებაზე დაყრდნობით რობაქიძე ესეში „თაურშიში და მითოსი“ ავითარებს ონტოლოგიურ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც სუბიექტი („ცალკეული“) თავისი ტრანსცენდირებადი შინაგანი არსიდან (ენტელექიიდან) გამომდინარე იმთავითვე ისწრაფვის ურფენომენისაკენ, ანუ პირველსაწყისისეული ეგზისტენციისაკენ, მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ საკუთარი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ. თავის მხრივ კი, ობიექტი, ამ შემთხვევაში ურფენომენი, ანუ მეტაფიზიკური პირველსაწყისი, ემპირიულ სინამდვილეში ვლინდება ორგანული ბუნების მრავალფეროვანი ფორმების სახით – მცენარეთა და ცხოველთა სამყარო, თავად ადამიანის მრავალფეროვანი ანთროპოლოგიური არსი და მისი ისტორიული ყოფა, რომელიც ვლინდება ეროვნული კულტურების მრავალფეროვნების სახით. ამდენად, ურფენომენი (პირველფენომენი, თაურფენომენი) ვლინდება მოვლენათა სამყაროს, ე.ი. ემპირიული სინამდვილის ფენომენებში, რომლებიც კვლავ უბრუნდებიან ურფენომენისეულ ჭეშმარიტ ეგზისტენციას. აქ გვაქვს სუბიექტ-ობიექტის დიალექტიკური მთლიანობა და მათი ურთიერთგამომდინარეობა. შესაბამისად, საკუთარ ეგზისტენციაში ყოველი ცალკეული სუბიექტი მუდმივად, უსასრულოდ კი არ გადის სიკვდილ-სიცოცხლის ერთსა და იმავე ციკლს, რასაც ნიცშეს მიხედვით საფუძვლად უდევს სიცოცხლე (**Leben**), როგორც ყოფიერების ირაციონალური აპრიორული პირველსაწყისი, არამედ ყოფიერებაში მარადიული, ანუ ურფენომენისეული მარადიულად ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ცალკეულ ფორმებში, მათ შორის ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსშიც, და მარა-

დიულობისაკენ, ანუ ურფენომენისაკენ სწარფვის უნარს ანიჭებს მათ – მცენარეებსა და ცხოველთა სამყაროში ეს სწრაფვა გაუცნობიერებლია, ხოლო ადამიანში გაცნობიერებული და საკუთარ ცნობიერებისეულ ნებელობაზე დაფუძნებული (შდრ. გოეთეს ციკლი „ორფიკული პირველსიტყვები“) (ბრეგაძე 2012: 178-181).

ამგვარად, რობაქიძის მიხედვით ურფენომენი მარადიულად ვლინდება ემპირიული სინამდვილის ფენომენებში, რომლებიც შემდგომ აპრიორულად უბრუნდებიან პირველფენომენისეულ ჭეშმარიტ ეგზისტენციას, რამდენადაც ემპირიული სინამდვილის ფენომენთა მრავალსახოვნებას, ანუ გეშტალტებს, ერთი საერთო, საყოველთაო შინაარსზე (გოეთეს მიხედვით ტიპი) უდევს ონტოლოგიურ საფუძვლად (მაგ., გოეთესთან მცენარეთა სამყაროს მრავალფეროვნება თავს იყრის პირველმცენარეში, ანუ ერთიან საყოველთაო მცენარესეულ ურფენომენში). თუმცა, შემდგომ რობაქიძე ერთგვარად აფართოვებს გოეთეს ურფენომენისეულის სფეროს და მისკენ მიმართავს როგორც ცალკეული სუბიექტის, ისე ერებისა, და შესაბამისად, მთელი კაცობრიობის ეგზისტენციას, რომლებიც ერთი მხრივ წარმოადგენენ პირველადამიანის (ამ შემთხვევაში ბიბლიური ადამის) ემპირიულ გამოვლინებებს ისტორიულ სივრცეში, სადაც, როგორც ცალკე სუბიექტი, ისე ყოველი ცალკეული ერი და მთელი კაცობრიობა თავის თავში ატარებს პირველადამიანის შინაარსს. ხოლო სუბიექტის, ერისა, და შესაბამისად, კაცობრიობის ონტოლოგიური ამოცანა და მისი ეთიკური მზაობისა და ქმედების საფუძველია ამ პირველადამი(ანი)სეული, ანუ ურფენომენისეული სანყისებისაკენ შეუქცევადი სწრაფვა, რაც რობაქიძის ონტოლოგიური დაშვების თანახმად აპრიორულადაა მოცემული ადამიანის (შესაბამისად, კაცობრიობის) შინაგან არსში (რობაქიძე 1994: 231-232).

შესაბამისად, რობაქიძის მიხედვით, გოეთეს ურფენომენის მოძღვრებაში მთელი ემპირიული სინამდვილე და მასში მოცემული ორგანული ბუნების ფენომენები მოიაზრება არა როგორც საგანთსამყარო (Dingwelt), ე. ი. მხოლოდ როგორც წმინადად მატერიალური სინამდვილე, არამედ როგორც პირველსანყისებისაკენ წინმსწარველი ცხოველმყოფელი ფენომენები, რომელთა არსებობის საფუძველსაც სწორედ მეტაფიზიკური პირველფენომენისეული რეალობა ქმნის, რასაც რობაქიძე სხვაგვარად „მითოსური რეალობას“ უწოდებს: ანუ, რობაქიძის (შესაბამისად გოეთეს) თანახმად, ყოფიერებაში მუდმივად, დაუსრულებლად მოცემულია ურფენომენის მეტაფიზიკურიდან ფიზიკურში, მითოსურიდან ისტორიულში და პირუკუ მიმოქცევა. რობაქიძის მიხედვით, სწორედ ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის ამგვარი გაგებაა პირველშიშისა და არარასეულ განქარვებაში არ აღმოჩენის შესაძლებლობის წინაპირობა.

ამიტომაც, რობაქიძის თანახმად, სწორედ გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრება დასავლეთის გონის ისტორიაში ის ერთადერთი ონტოლოგიური კონცეფცია, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია მოდერნიზმის ეპოქის ფუნდამენტური ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემების გადაჭრა (მეტაფიზიკურ-მითოსური სანყისეზისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია), რაც რობაქიძის რწმენით არც გოეთემდე (კანტი) და არც გოეთეს შემდგომ (ნიცშე) ვერცერთმა დასავლურმა ფილოსოფიურმა სისტემამ ვერ შეძლო, ვინაიდან როგორც კანტთან, ისე ნიცშესთან იმთავითვე გამორიცხულია სუბიექტის მიერ საგანთა მეტაფიზიკური არსის ჭვრეტა და მასთან სუბსტანციონალური შერთვა. შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძე როგორც მოაზროვნე გოეთეანელია, მისი ფილოსოფიური მრწამსი სწორედ გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრებას ეფუძნება:

„თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამოწვევის მანძილზე არსებობს: გოეთე“ (რობაქიძე 1935a: 38).

ამიტომაცაა, რომ მოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის მიერ არსებობის შიშის დაძლევის შესაძლებლობის უმთავრეს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად რობაქიძეს სწორედ გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრება ესახებოდა, რაზეც იგი თავის ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ პირდაპირ მიუთითებდა:

„ამგვარად, მითოსური რეალობის (ე. ი. ურფენომენისეული სინამდვილის, მეტაფიზიკური პირველსანყისების – კ. ბ.) ცხოველმყოფელი შინაგანი განცდა და ქმნადობა (**“das lebendige Innewerden”**) წარმოჩნდება ერთადერთ გზად, რათა დაძლეულ იქნას პირველშიში“ (რობაქიძე 1935a: 42).

2.2. ურფენომენის სწავლების რეცეფცია რომან „გველის პერანგში“

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ ვლინდება გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფცია საკუთრივ რობაქიძის ესთეტიკურ მრწამსსა და მის შემოქმედებით მეთოდში.

რობაქიძის ესთეტიკურ კონცეფციაში გოეთეს *ურფენომენის* იდეა უკავშირდება *მითოსის* ცნებას, *მითოსის* გაგებას, რობაქიძესთან *მითოსი* და *ურფენომენი* ფაქტიურად სინონიმური, ურთიერთიდენტური ცნებებია:

„კონკრეტული წარმოდგენისათვის მითოსისა მე ყოველთვის ვიგონებ ხოლმე გოეტჰეს სწავლას „ურფენომენ“-ზე (თაურმოველენაზე), რომელიც უგენიალურესი ცნაურებაა დასავლეთის კულტურაში გონისა. ორი სიტყვით იგი. მცენარე ცხადდება განამდვილებით რომელიმე ხტილში თავისი ვითარებისა: ან მორჩობისას, ან ცვენებისას, ან ყლორტობისას თუ ფოთლობისას, ასე ვთქვათ „წილობით“ და არა „მთლად“ გოეტჰე იკვლევს მცენარეს ორმაგი ჭვრეტით: წინისკე – მორჩითგან ყლორტამდე თუ ფოთლამდე, უკანისკე – ყლორტითგან თუ ფოთლითგან მორჩამდე. ამჩნევს: ამ ვითარების ხაზზე მცენარის ყოველი ნაწილაკისაგან შესაძლოა წარმოიშვას მთელი მცენარე. მაშასადამე, მცენარე მთელი ყოველ ხტილში მისი ვითარებისა ვირტუალურ უნდა იმყოფებოდეს. და აი, 1786 წელს ხედავს ვაიმარელი მესაიდუმლოე სიცილიაში წარმოსახვით თაურმცენარეს მცენარეში. ანუ: შინასახეს მცენარისა. თაურმცენარე იღებს სახელს „ურფენომენი“. [...] დასკვნა: თაურმცენარე მცენარისათვის მითოსია – ვითარ არასოდეს ხილული მყოფადი, ხოლო ყოველთვის გულვებულები“ (რობაქიდის კრებული 1996: 166-167).

აქ აშკარაა, რომ რობაქიდესთან მითოსური უდრის ურფენომენისეულს, და პირიქით. ხოლო, როგორც ცნობილია, რობაქიდის მხატვრული ტექსტებში – რომანებში, დრამებში – *a priori* მითოსური პარადიგმებია ინტეგრირებული, ანუ მისი მხატვრული ტექსტების უპირველესი პოეტოლოგიური მახასიათებელია მითოსური სახისმეტყველებით თხზვის წესი, რასაც რობაქიძე „მითოსურ რეალიზმს“ უწოდებს. ასეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტებში კი მუდმივი მონაცვლეობაა მითოსურის, ანუ ურფენომენისეულის, პირველსაწყისისეულისა ერთი მხრივ, და ისტორიული ხდომილებისა მეორე მხრივ: ანუ, რობაქიდის მხატვრულ ტექსტებში გვაქვს მუდმივი მონაცვლეობა და ურთიერთგამომდინარეობა შინაგანისა და გარეგანის, შესაბამისად, მითოსურისა და ისტორიულის, ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის (ბრეგაძე 2010a: 58).

აქედან გამომდინარე, ასეთი მხატვრული ტექსტების პერსონაჟები მხოლოდ ისტორიულ გარემოში მოქმედი „ისტორიული“ პერსონაჟები კი არ არიან, არამედ ისინი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით აპრიორულად ისწრაფვიან საკუთარი პირველსაწყისისეული მდგომარეობის მოსაპოვებლად: ანუ, რობაქიდის პერსონაჟების კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში, ემპირიულ სინამდვილეში არსებობა დეტერმინებულია მათივე მითოსური, ანუ პირველფენომენისეული საწყისებით: რობაქიდის პერსონაჟების ქცევის საფუძველი სწორედ მითოსური პირველსაწყისებისაა კენ სწრაფვა (ბრეგაძე 2010a: 59).

რობაქიძის შემოქმედებაში *მითოსური რეალიზმის*, როგორც შემოქმედებითი კონცეფციისა და მეთოდის, ყველაზე უფრო სრულყოფილი მხატვრული რეალიზებაა რომანი „გველის პერანგი“. რობაქიძე რომანის სიუჟეტურ ხაზს, თავად მთავარი პერსონაჟის, არჩიბალდ მეკეშის გზას გოეთეს მიერ *ურფენომენის* მოძღვრების ფარგლებში შემუშავებულ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების სქემას უდებს საფუძვლად, რომლის მიხედვითაც *ცალკეული* (სუბიექტი) იმთავითვე ისწრაფვის *საყოველთაოსაკენ* (ობიექტისაკენ), ანუ, ამ შემთხვევაში ურ(პირველ)ფენომენისეული ეგზისტენციისაკენ. ამ სვლას სუბიექტი (ამ შემთხვევაში რობაქიძის პერსონაჟები) – ისევე როგორც გოეთეს *ურფენომენის* მოძღვრებაში ცალკეული მცენარე – ერთდროულად ორი მიმართულებით წარმართავს: *წინ (w wä ts)* – ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში და *უკან (rückwä ts)* – პირველფენომენისული ყოფიერებისაკენ. ანუ, წინსვლა, მომავლისაკენ სვლა, ამავედროულად არის უკუსვლა, ანუ წარსულისაკენ დაბრუნება. ამ შემთხვევაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს, რის საფუძველზეც იგი ემპირიულ დროსა და სივრცეს გადალახავს და პირველფენომენისეულ ეგზისტენციას კვლავ მოპოვებს.

რობაქიძის რომანის მთავარი პერსონაჟი, არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამ ორმხრივ, ორმაგ ეგზისტენციალურ გზას გაივლის: ერთი მხრივ, იგი ახორციელებს სვლას *წინ*, რაც მისი ისტორიულ გარემოში, ე. ი. ემპირიულ სინამდვილეში ყოფის ადეკვატურია; ხოლო, მეორე მხრივ, სვლა *წინ*, ანუ ემპირიულ სინამდვილეში ეგზისტენცია ამავედროულად არის სვლა *უკან* – ანუ, მეტაფიზიკური ძირებისაკენ დაბრუნება, მისი მოპოვება და ამგვარად ჭეშმარიტი ეგზისტენციის დამკვიდრება. რომანში არჩიბალდ მეკეშის წინაპართა ნამოსახლარზე დაბრუნება, იქ დაფუძნება, მატასის ცოლად შერთვა და ნამოსახლარის კვლავ აღორძინება სიმბოლურად სწორედ სუბიექტის ამ ონტო-ეგზისტენციალურ აქტს განასახიერებს. შესაბამისად, რომანში ინტენციონებული *მამის* ძიების მოტივი სიმბოლურად სწორედ პირველსაწყისის ძიებას, ურფენომენისეული ეგზისტენციისაკენ სრაფვასა და მის მოპოვებას განასახიერებს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რომანის სქემა, რომელსაც რობაქიძე გადმოსცემს თავის ლიტერატურულ წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“:

„გველის პერანგი: შვილი, რომელსაც საქართველო სიზმრად ახსოვს, დაეძებს დაკარგულ მამას; „მამის“ ძებნაში იძვრის თანდათან, მეტი და მეტი სიმძაფრით, შორეული ფესვი: „მამული“; „მამულის“ ნახვაში იელვებს ხანისხან: თაური ყოვლისა, „მამა“ უზენაესი. ერთი

რკალი მოიცვის მეორეთი, მეორე მესამეთი – აქ „მოცვა“ სრულდება. გმირის თავგადასავალი: გარეგან – წინსვლა, შინაგან – უკუქცევა“ (რობაქიძის კრებული 1996: 86).

აქ, საკუთარი რომანის სქემის გადმოცემისას აშკარაა, რომ რობაქიძე თავის რომანის სიუჟეტურ ხაზს, კომპოზიციას, სახისმეტყველებასა და პერსონაჟისეულ ქცევას, ერთი სიტყვით, რომანის მთელ პოეტიკას სწორედ გოეთეს მიერ კონციფირებულ *პირველმცენარის* – შესაბამისად, *ურფენომენის* – კონცეპტზე აფუძნებს, რომლის თანახმადაც ცალკეული ემპირიული მცენარე ერთდროულად ვითარდება როგორც *წინ*, ისე *უკან*: ანუ, ერთი მხრივ, საკუთარი მორფოლოგიიდან გამომდინარე მცენარე ემპირიულ სინამდვილეში ავლენს საკუთარ ინდივიდუალობას, რაც არის სვლა *წინ* (გოეთეს მიხედვით „მეტამორფოზა“), ე. ი. განვითარება ჩანასახოვანი მდგომარეობიდან ვიდრე ნაყოფამდე; მაგრამ, მეორე მხრივ, კონკრეტულ ემპირიულ მცენარეში ამავდროულად მოცემულია თავად მისი მეტაფიზიკურ-მითოსური *შინასახე*, *პირველმცენარე*, და შესაბამისად, ემპირიული მცენარის გარეგანი განვითარება ამავდროულად საკუთარ მცენარეულ პირველსაწყისებთან დაბრუნებაა, რამდენადაც მის ემპირიულ მორფოლოგიაში „მითოსურად“, მეტაფიზიკურად მყოფობს პირველსაწყისისეული (პირველმცენარისეული) ენტელექია (გოეთე 2000b: 64-65, 100-101).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძისათვის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება ფენომენის ერთდროულად ორმხრივ, ორი მიმართულებით განვითარებაში მდგომარეობს: ერთი მხრივ, *წინ*, როდესაც სუბიექტი ემპირიული რეალობის ფარგლებში ავითარებს თავის სუბიექტურობას, და მეორე მხრივ, *უკან*, როდესაც ამ განვითარებაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს და ისწრაფვის თავისი მითოსური პირველსაწყისებისაკენ, ანუ მამისეული ყოფიერებისაკენ. არჩიბალდ მეკეში სწორედ ამ ორმაგ გზას გადის: მისი წინსვლა, ანუ ისტორიულ გარემოში დროითი და სივრცითი სწორხაზოვანი გადაადგილება (ე. ი. მომავლისკენ სვლა), ამავდროულად არის უკუსვალა, ანუ მითოსურ (არაისტორიული), ე. ი. ურფენომენისეულ საწყისებთან დაბრუნება (ე. ი. წარსულში დაბრუნება).

აქედან გამომდინარე, არჩიბალდ მეკეშში, როგორც *ცალკეულში* (ანუ, გოეთესეულ „გეშტალტში“) მითოსურად მყოფობს საკუთარი გვარის (ანუ, გოეთესეული „ტიპის“, მთელის) პირველსახე (რობაქიძის მიხედვით – „შინა-სახე“). არჩიბალდ მეკეში და მისი წინაპრები (ირუბაქ, რადამე, კარდუ, ასევე რამდენიმე „ვინმე თავადი ირუბაქიძე“) გვევლინებიან ირუბაქიძის გვარის (ურფენომენის) *ცალკეულ*

გამოვლინებებად (ფენომენებად, “გემტალტებად”) ემპირიულ-ისტორიულ სინამდვილეში, ხოლო თითოეულ ირუბაქიძეში იმთავითვე მყოფობს ამ გვარის პირველსახე (შინა-სახე), მითოსური პირველი რუბაქიძე (ურფენომენი), რაც რომანში სიმბოლიზებულია *მზის ნიშნით*, რომელსაც მკერდზე ყოველი ირუბაქიძე ატარებს (იხ. თავი „ირუბაქიძე“). ამიტომ, რომ არჩიბალდ მეკეში ანთროპოლოგიურად ზუსტად იმეორებს საკუთარი წინაპრების როგორც ფიზიკურ, ისე მენტალურ და ფსიქიკურ ნიშან-თვისებებს.

ამგვარად, მეკეშის ეგზისტენცია, როგორც უკვე აღინიშნა, ვითარდება ორი მიმართულებით: ერთი მხრივ, ემპირიულ სინამდვილეში, ისტორიულ გარემოში, ანუ, ეს არის სვლა *წინ* („გარეგან წინსვლა“), როდესაც მეკეში უბრუნდება თავისი წინაპრების ნამოსახლარს, ცოლად ირთავს მატასის და საირმეში აგრძელებს ცხოვრებას თავისი წინაპრების ფუძეზე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს გარეგანი სვლა *წინ*, რაც ნარატიული თვალსაზრისით იმთავითვე რომანის სიუჟეტურ ხაზშია მოცემული, ამავდროულად არის სვლა *უკან* („შინაგან უკუქცევა“), ანუ მითოსურ (ე. ი. არაისტორიულ, არაემპირიულ) პირველსაწყისებთან, ურფენომენისეულ ეგზისტენციაში დაბრუნება. შესაბამისად, მეკეშის წინაპართა ნამოსახლარზე დაბრუნება სიმბოლურად სწორედ მითოსური მეტაფიზიკური ძირების კვლავმოპოვებას განასახიერებს.

ვინაიდან რომანის ნარატიული ასპექტი არჩიბალდ მეკეშის მოგზაურობაზეა აგებული, შესაბამისად, რომანის სიუჟეტში მითოსური და ისტორიული განზომილებების მუდმივი მონაცვლეობაა მოცემული, ისინი ერთმანეთში გადადიან და ურთიერთგამომდინარეობენ: რომანის ნარატივში მუდმივი მონაცვლეობაა *შინაგანისა* და *გარეგანის*, *ფიზიკურისა* და *მეტაფიზიკურის*, *ურფენომენისეულისა* და *ფენომენისეულის*. ამიტომ, რომანის ნარატივისა და სახისმეტყველების ორმაგობიდან გამომდინარე, რომანში ორმაგი სახისმეტყველებითი ფუნქცია აქვს *მამის* მხატვრულ სახეს: ერთი მხრივ, იგი არჩიბალდ მეკეშის ფიზიკურ-ბიოლოგიური, ემპირიული მამაა (თამაზი, თამუნჩო), მაგრამ ამავდროულად *მამის* სახეს წმინდად მითოსური დატვირთვაც აქვს და იგი სიმბოლურად განასახიერებს მითოსურ პირველსაწყისებს, პირველფენომენის სფეროს – სუბიექტის ჭეშმარიტი ეგზისტენციის სფეროს. აქედან გამომდინარე, ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური თვალსაზრისით მეკეშისეული მამის ძიება, რაც საფუძველშივე აპრიორულია, სიმბოლურად სწორედ მითოსური, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ ცნობიერ სწრაფვას განასახიერებს.

აღსანიშნავია, რომ ურ(პირველ)ფენომენის იდეა, ანუ *მთელისა* და *ცალკეულის* ურთიერთმიმართების ონტოლოგია და *მამის* მეტაფიზი-

კური არსი რომანში ტაბა-ტაბაის პირით ცხადდება, რაც შემთხვევითი არაა, რამდენადაც რობაქიძის რწმენით პირველფენომენისეული სინამდვილის მისტიური განცდა მატ-ნაკლებად აღმოსავლეთმა შეინარჩუნა, ხოლო დასავლეთმა უკიდურესად სუბიექტივიზებული „მე“-ს გამო – რაც გამოვლინდა, როგორც ყოფიერებიდან ღმერთის იდეის დესტრუირებისა და მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით თვითშემოზღუდვის შედეგი (რაციონალიზმი, კანტი, პოზიტივიზმი, ნიჰილიზმი, ნიცშე) – დიდი ხანია დაკარგა ეს სპირიტუალური უნარი (მდრ. რობაქიძის კულტურფილოსოფიური ესსე „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“/“**Lebensgefühl im Westen und Osten**“, რობაქიძე 1935b: 43-63).^{*} ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ტაბა-ტაბასა და არჩიბაღდ მეკეშის დიალოგი, სადაც ტაბა-ტაბა მეკეშს განუმარტავს *მამის მეტაფიზიკურ* არსს და *ნაწილისა და მთელის* ურთიერთიმართების ონტოლოგიას. ტაბა-ტაბას ეს განმარტებანი, ფაქტიურად, გოთეს ურფენომენის მოძღვრების ძირითადი პოსტულატების გაცხადებაა (იხ. ზემოთ):

„– თითოეული და მთელი...

მთელი – არა გროვა ცალკეულების –

არამედ: სხეული თვითეულების...

თვითეული მარტო: თითქო მთელს გამოყოფილი...

თვითეული სხვებთან თითქო მთელში გახსნილი...

ქვა. მცენარე. წყალი. ცხოველი. კაცი.

ყოველი ამ რიგით და ამ სახით...

ერთი ჭეშნის მეორეს, მეორე მესამეს, მესამე მეოთხეს.

და ასე ბოლომდის –

სანამ რკალი თავის პირველ რკალს არ დაუბრუნდება. [...]

– ყველას კი „ერთი“ ჭეშნის...

– ერთი. უთუოდ ერთი... უსახელო... მაგარმ ყოველი ქმნილი მქმნელშია თვითონ – (გონება მიდის ზევით და ზევით)... ყოველი მქნელი ქმნილშია თვითონ – (გონება მიდის ქვევით და ქვევით)... ხოლო ქმნილიც მეტია მქნელზე და მქნელიც მეტია ქმნილზე... რაც ხდება – ისაა საოცარი და საცნაური – (გონებაში “ერთი” იბადება)... დიახ: ელოღჰიმ – ერთი და თან მრავალი...

– რა არის ეს „ერთი“, მატერია თუ სული?

– ეს დაყოფა ევროპის ანალიტიკაა... იგი არ არის არც მატერია და არც სული... ან უკეთ:

მატერიაცაა და სულიც... ან კიდევ უკეთ: იგი ამ დაყოფის მიღმა დგას: მიღმა, იქითა მხარეს[...].

^{*} აღნიშნული ესსეს ანალიზი იხ. ჩემს სტატიაში „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დიალექტიკა გრ. რობაქიძის კულტურფილოსოფიაში“ (ბრეგაძე 2013c: 331-340).

– ნეტარ არს შვილი, რომელიც მამის წიაღს უბრუნდება. აქ არის დიდი სიხარული...

– მამაც ხომ „შვილია“ ვისმეს მიმართ!..

– უთუოდ.

– მერე?!

– მე ვიღებ მას როგორც „მამას“... შვილიც ხომ „მამაა“ ვისმეს მიმართ! დაუსრულებელ დგმაში მე ვიღებ არა ამ მამას და არა იმ მამას – (იგი „შვილიცაა“ იმთავითვე) – არამედ საერთოდ „მამას“, რომელიც აროდეს შვილი არაა და ყოველ შვილშია როგორც მამა“... რუახჰ ელოლჰიმ: სუნტევა ყოველის...

– ბუნდოვანია...

– ეგ მისთვის: რომ დასავლეთში არ იციან „მამა“... აქ „შვილია“ მხოლოდ. ისიც მოწყვეტილი... აღმოსავლეთში ჰამლეტ შეუძლებელია: მამას მოცილებული... აქ არც ფაუსტია: მამას რომ დაეძებს... ჩვენში „შვილი“ იმთავითვე მამის წიაღშია...ეს კანტის თავში არ შევა“ (რობაქიძე 1997a: 43-44, 45-46).

ტაბა-ტაბასა და მეკეშის ფილოსოფიურ დიალოგში რობაქიძის მიერ კანტის ხსენება შემთხვევითი არაა, რამდენადაც სწორედ მისი ფილოსოფიით იწყება სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართების ახლებური გააზრება (რობაქიძის მიხედვით „ევროპული ანალიტიკა“): კერძოდ, კანტმა შემეცნებელი სუბიექტის შემეცნების ფორმების (გრძნობადი აღქმა, წარმოდგენა, წარმოსახვა, განსჯის უნარი), შემეცნებითი აქტივობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით შემოსაზღვრა (ტრანსცენდენტალური ზღვარდადება), ხოლო ამ ემპირიული სინამდვილისა და სუბიექტის ცნობიერებისაგან გამიჯნა და მათ მიღმა „განათავსა“ ე. წ. „საგანი თავისთავად“ (**“Ding an sich”**) – ობიექტი, როგორც სუბიექტის გონებისათვის შეუმეცნებელი მეტაფიზიკური სფერო, ანუ, საგანი თავისთავად, როგორც ტრანსცენდენტური მოცემულობა, რომელიც საბოლოო ჯამში სუბიექტის ცნობიერებისათვის მიუწვდომელია და არ ექვემდებარება შემეცნებას. ამგვარად, სუბიექტის გონებასა (**Vernunft**) და მის შემეცნების ფორმებს მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის მონაცემთა შემეცნების შესაძლებლობა დარჩათ. აქ კი წარმოიქმნა შემდეგი ონტო-ეგზისტენციალური დუალიზმი: ერთი მხრივ, სუბიექტის სუბიექტურობა (ცნობიერება) განვითარდა მხოლოდ ერთი მიმართულებით – ემპირიულ სინამდვილეში და აპრიორულად თვითშემოიზღუდა ამ განზომილებით. ხოლო, მეორე მხრივ, გამოიკვეთა მეტაფიზიკურის სფერო („საგანი თავისთავად“), როგორც სუბიექტის მიერ ვერასდროს შემეცნებადი განზომილება (ობიექტი). ამგვარად, კანტმა სუბიექტისათვის ემპირიული სინამდვილე აქცია

როგორც საკუთარი სუბიექტურობის („მე“-ს), მისი ცნობიერების განვითარების უცილობელი წინაპირობა, მაგრამ ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ამ ცალმხრივმა განვითარებამ სუბიექტი საბოლოოდ გამიჯნა „საგნისაგან თავისთავად“, ანუ ტრანსცენდენტურობისაგან.

ამგვარად, კანტმა მეტაფიზიკური საწყისების გარეშე და მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ამარა დატოვა სუბიექტი და მისი ცნობიერების შემეცნებითი ქმედება და სწორედ აქ წარმოიშვა დასავლური გონის, დასავლელი სუბიექტის ეგზისტენციალური ტრაგედია: განვითარებული სუბიექტურობის ხარჯზე მან დაკარგა პირველსაწყისი-სეული, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერების წვდომისა და კვლავმოპოვების შესაძლებლობა. აქ კი დადგა სუბიექტის ეგზისტენციის ჭეშმარიტი ბუნების პრობლემა: კერძოდ, როგორია საბოლოო ჯამში მისი ჭეშმარიტი არსებობის ფორმა, ანუ, როგორია სუბიექტის არსებობის საბოლოო მიზანი – მისი არსებობა ამოწურვადია, ანუ შემეცნებელი სუბიექტის არსებობა დროისა და სივრცის ფარგლებში მთავრდება, თუ ყოფის ამ კატეგორიების მიღმაა და მარადიულად გრძელდება არაემპირიულ განზომილებაშიც. შესაბამისად, სუბიექტის სუბიექტურობა ემპირიული სინამდვილის კატეგორიაა, თუ მის მიღმაც მყოფობს.

გოეთეს ურფენომენის მოძღვრებაზე დაყრდნობით რობაქიძე თავის ონტოლოგიურ კონცეფციაში, და შესაბამისად რომანშიც, უკუაგდება კანტისეულ ონტოლოგიურ დუალიზმს, ე. ი. ემპირიული და მეტაფიზიკური ყოფიერების, სუბიექტისა და ობიექტის აპრიორულ დაპირისპირებას და ყოფიერებას მოაზრებს როგორც ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის დიალექტიკურ მთლიანობას. შესაბამისად, სუბიექტის არსებობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილით კი არ შემოიფარგლება, არამედ იგი კვლავ უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ, ურფენომენისეულ პირველსაწყისებს, რაც სუბიექტის, როგორც ცალკეულის უცილობელი ონტოლოგიური მიზანია – არჩიბალდ მეკემის გზა.

რობაქიძე რომანში სწორედ მითოსური პირველმამის (ანუ ურფენომენის) მეკემისეული ძიების კონტექსტში იაზრებს მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ფუნდამენტურ ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას – პირველშიშის დაძლევის პრობლემას, რაც რობაქიძის მიხედვით ვერც თანამედროვე დასავლურმა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ, და ვერც თანამედროვე დასავლურმა ფილოსოფიურმა დისკურსმა (კანტი, ნიცშე) გადაჭრა, არამედ – კიდევ უფრო გაამძაფრა. თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობა (ჰაიდეგერის მიხედვით – „გადაგდებულობა“/“**Gewn fenheit**”) რომანის დასაწყისში სწორედ მეკემის პირველშიშისეული მდგომარეობის გადმოცემისას იკვეთება:

„არჩიბალდ მეკეში წევს. ჯერ კიდევ ღამეა. მთვარეს ელევა ფანტასმები. მაგრამ არჩიბალდს არ სძინავს. ან უკეთ: ნახევარ ძილში სიცხადის პირასაა გამოსული მისი შეცნობა. იცის – სად არის. არ იცის მხოლოდ მიმართება. არეულია. ამრეზილი. აღრენილი. [...] არც იქით – არც აქეთ. არც წინ – არც უკან. არც ზემოდ – არც ქვემოდ. გზნება პიროვნების ფანტასტურ ობობას ქსელშია მოქცეული: ყოველი კიდური პირს იცვლის და საყრდენი მუხლი გამქრალია. ირღვევა პიროვნება: ორად, სამად, ოთხად, ხუთად. უფრო ორად. ერთი: მეორის განზე დგას. ერთი უყურებს.

მეორე მოქმედობს. არჩიბალდ მეკეში თვალს ადევნებს არჩიბალდ მეკემს. შიში ერევა: რომელიც ხან ერთს ბზარავს და ხან მეორეს“ (რობაქიძე 1997a: 17).

ამგვარად, არჩიბალდ მეკეში, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის თანამედროვე ადამიანი, და მასთან ერთად მოდერნიზმის ეპოქა კანტიანური დუალიზმის მსხვერპლი აღმოჩნდა, რამაც (ე. ი. კანტიანურმა დუალიზმმა) სუბიექტის ეგზისტენცია განსაზღვრა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში და წარმოქმნა მისი „გადაგდებულობის“ (თუ „მიგდებულობის“) წინაპირობა. ეს „გადაგდებული“ ეგზისტენცია კი ნიცშემ „მეტაფიზიკური ნუგეშის“ (**“metaphischer Trost”**) საბოლოო გაუქმებით (ღმერთის სიკვდილი) მარადიულ დაბრუნებად გადააქცია და ასე გახდა ყოფა საზრისს მოკლებული, ხოლო თანამედროვე დასავლელი ადამიანი (აქვე არ დაგვაგინყდეს, რომ მეკეში სწორედ დასავლური მითოსს მოკლებული კულტურის „პროდუქტია“) ეგზისტენციალური პირველშიშისა და არარას ტყვე. შესაბამისად, უკიდურესად სუბიექტივირებულ დასავლური „მე“-ს ცნობიერებაში მოხდა მითოსური პირველსაწყისების ხსოვნისა და მათი მისტიკური ჭვრეტის სპირიტუალური უნარის გაუქმება, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით დასავლელ ადამიანს რომანისეული მარკიზ პრობკას პერსონაჟის პერსპექტივას, ანუ არარასეულ პერსპექტივას უსახავს (შდრ. კავკას ხოჭოდქეული პერსონაჟი – გრეგორ ზამზა – მოთხრობიდან „მეტამორფოზა“, ან ლუკაია ლაბაზუა გამსახურდიას რომანიდან „მთვარის მოტაცება“).

სწორედ პრობკასეული პერსპექტივა ემოქრება არჩიბალდ მეკემს და ზოგადად თანამედროვე ადამიანს, თუკი ის მხოლოდ ერთი მიმართულებით, წინ, ანუ მხოლოდ დროსა და სივრცეში, ე. ი. ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში განავითარებს თავის სუბიექტურობას და ამავდროულად არ ექნება უკან, ანუ პირველსაწყისებისაკენ, ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ სწარფვის სულიერი და გონითი ძალა.

ამიტომაც, რობაქიძესათვის ონტოლოგიური ჭეშმარიტება ფენომენის ერთდროულად ორმხრივ, ორი მიმართულებით განვითარებაში

მდგომარეობს: წინ, როდესაც სუბიექტი ემპირიული რეალობის ფარგლებში ავითარებს თავის სუბიექტურობას, ანუ ახორციელებს თვითდადგინებისა და იდენტიფიკაციის აქტს ობიექტურ სინამდვილესთან მიმართებაში, და უკან, როდესაც ამ განვითარებაში სუბიექტი ტრანსცენდირებს და ისწრაფვის მამისეული ყოფიერებისაკენ, ანუ მითოსური პირველსაწყისებისაკენ – ე. ი. გადალახავს თავის ემპირიულ „მე“-ს და ამგვარად უერთებს თავის სუბიექტურობას მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს. არჩიბალდ მეკში საბოლოო ჯამში სწორედ ამ ორმაგ გზას გადის და სწორედ ამ ორმხრივ განვითარებაში ჭვრეტს რობაქიძე თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნის გზას.

მაგრამ რობაქიძესათვის, როგორც ჭეშმარიტი მოდერნისტი ავტორისათვის, დამახასიათებელია შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი სკეფსისიც (თავისებური *მაიას კომპლექსი*), რაც თავად რომანშივეა ინტენციურებული ინდური მითოსის ქალღმერთ *მაიას* (ანუ, *მოლანდება, მოჩვენება*) მხატვრულ სახეში: იგი რომანის ტექსტში ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის, მისი სუბიექტურობის ეფემერულ, ილუზორულ, მოჩვენებით და წარმავალ არსზე მიანიშნებს (ბაქრაძე 1999: 106). ეს კი იმპლიციტურად გულისხმობს, რომ რობაქიძეს, როგორც მოდერნისტ ავტორს, შინაგანად მუდამ სკეპსისი იპყრობს საკუთარი შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის მიმართ: კერძოდ, თუკი დავუშვებთ, რომ სუბიექტი თავისი ტრანსცენდირებადი ბუნებიდან გამომდინარე უცილობლად უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს, ე. ი. თავისი ჭეშმარიტი არსებობის სფეროს, მაშინ ეგზისტენციალური თვალსაზრისით საკითხი დგას ასეც: შენარჩუნებულია თუ არა თავად სუბიექტის სუბიექტურობა, მისი პიროვნულობა მეტაფიზიკურ განზომილებაშიც, თუ იგი უპიროვნო არსებობაში გადადის და ტრანსცენდენტურთან აპრიორული შერთვისას ქრება სუბიექტის პიროვნულობაც. ფაქტიურად, ეს ისევ არარაშია გადასვლის, ანუ საბოლოო გაქრობის ტოლფასია.

ეს ეგზისტენციალური დილემა რობაქიძესთან ზოგადად, და მათ შორის რომანშიც, ღიადაა დატოვებული. მართალია რობაქიძეს, ერთი მხრივ, აქვს ფილოსოფიური რწმენა იმისა (ეს რწმენა მასთან პირველ რიგში გოეთეს *ურფენომენის* სწავლების საფუძველზეა შემუშავებული), რომ ადამიანის არსებობა მარადიულია და ონტოლოგიური აუცილებლობით ის თავის ტრანსცენდენტურ ურფენომენისეულ პირველსაწყისებს უბრუნდება, ანუ უბრუნდება თავის ჭეშმარიტ ეგზისტენციას. მაგრამ, მეორე მხრივ, რობაქიძესთვის ბუნდოვანია, ამ გადასვლასა და გადალახვაში (გოეთეს მიხედვით „ზეალსვლაში“)

სუბიექტის პიროვნება, სუბიექტურობა შენარჩუნებულია, თუ იგი საბოლოო ჯამში უპიროვნო არარასეული ეგზისტენციის მსხვერპლია, როდესაც სუბიექტის ეგზისტენციას საბოლოო ზღვარი ედება.

ამიტომაც, მიუხედავად რომან „გველის პერანგის“ გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ოპტიმიზმისა (გომართელი 1997: 194), რომანის ტექსტში მაინც თავის იჩენს ზოგადმოდერნისტული სკეპსისი იმის მიმართ, თუ მეტაფიზიკურ, პირველსაწყისისეულ სინამდვილეში რამდენად შესაძლებელია სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ მისი პიროვნულობის შემდგომი სუბსტანციონალური მარადიული ეგზისტენცია. შესაბამისად, რობაქიძესთან ეგზისტენციალური თვალსაზრისით საკითხი დგას ასე: სუბიექტის სუბიექტურობის, ანუ, სუბიექტის პიროვნულობის არსებობის შესაძლებლობის წინაპირობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილეა, ანუ, სუბიექტურობა მხოლოდ მოვლენათა სამყაროს ღირებულებაა, და შესაბამისად, სუბიექტი აღარ აგრძელებს სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ სინამდვილეში და ამ განზომილების ღირებულება აღარაა; თუ, არსებობს მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებთან შერთვისას სუბიექტის სუბიექტურობის შემდგომი არაემპირიული ეგზისტენციის შესაძლებლობაც.

რომანში გარკვეულწილად მინიშნებულიც კია, რომ ერთთან, ე.ი. ტრანსცენდენტურობასთან, ურფენომენისეულ ყოფიერებასთან შერთვა პიროვნულობის, სუბიექტურობის გაუქმების ხარჯზე უნდა მოხდეს („პიროვნის დაკარგვა“):

„დაცილება: ყოველ საგანს – ყოველ არსს – ყოველ მოვლენას. საკუთარ „მესაც“. ყვინვა და ჩაძირვა სიღრმით და სივანით: შორს-შორს – ზესკნელში თუ ქვესკნელში. მზის დიდი გაჩერება ბიბლიისა. ფოთლის ურხვეულობა. გარინდება და გაქვავება: გალხოება და გადნობა. „პიროვნის“ დაკარგვა. გაქრობა ყოველ „მაიის“ და ხილვა „ერთის“ – რომელიც ყველაშია როგორც „მამა“ წარმომშობი: სულისჩამდგმელი და ამმოძრავებელი“ (რობაქიძე 1997a: 100).

საბოლოო ჯამში, აღნიშნული პრობლემა „გველის პერანგში“, და ზოგადად, რობაქიძის მთელს მხატვრულ შემოქმედებაში, მაინც ღიად რჩება. აქ კი რობაქიძე, როგორც მოდერნისტი ავტორი, ავლენს როგორც პიროვნულ, ისე მოდერნისტული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ზოგადმსოფლმხედველობრივ სკეფსისსაც (იხ. რომანის თავი „მამა“), და მიუხედავად რომანის ეგზისტენციალური ოპტიმიზმისა ეს ორი მსოფლმხედველობრივი განწყობა და ნარატივი რომანის ტექსტში მუდმივად თანაარსებობს:

„– ყველაფერი ცვლა... სიცოცხლე ცვლა...

– მაგრამ ცვლაში არარა რჩება რა?!

- რჩება: მაგრამ მისი ხელშეხება ძნელია...
- სიცოცხლის სიტკბო კი ეს ხელშეხებაა...
- ხელშეუხებელიც ტკბილია... თუ შეიგზნე...
- სწორედ მაგ “თუ” არის ყველაფერი...
- ხედავ ამ კვირტს?! გაიშლება... აყვავილდება... ნაყოფს გამოიღებს... შემდეგ: ნაყოფი დამნიფდება... მოწყდება... დაჟნება... გაჰქრება...
- მაშ ყველაფერი ჰქრება...
- არაფერი არ ჰქრება. „ერთი“ „სხვაში“ გადავა...
- მაგრამ ეს „სხვა“ ის რომ არ იქნება: პირველი?!
- „ისიც“ იქნება... ამაშია ყველაფერი მოქცეული...
- ძნელი საგზნობია...“ (რობაქიძე 1997a: 263).³

ამგვარად, ერთი მხრივ, გოეთეს ურფენომენის სწავლებაზე დაყრდნობით რობაქიძე ადამიანის ეგზისტენციასა და მის ანთროპოლოგიურ არსს განიხილავს როგორც მეტაფიზიკური, ურფენომენისეული არსებობისაკენ აპრიორულად წინმსწრაფველ და ტრანსცენდირებად მოცემულობას; მაგრამ, მეორე მხრივ, რობაქიძესთან ღიად დგას საკითხი, თუ, იმავე ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, რამდენად ინარჩუნებს ადამიანი ტრანსცენდენტურ სინამდვილეშიც ემპირიული რეალობის ფარგლებში განვითარებულ სუბიექტურობას.

დასკვნა

გოეთეს მოძღვრება ურფენომენზე რობაქიძის შემოქმედებაში ტრანსფორმირდება როგორც შემოქმედებითი მეთოდი და მისი მხატვრული ტექსტების („გველის პერანგი“, „მეგი – ქართველი ასული“, „ქაღალმერთის ძახილი“, „გრალის მცველები“, „ლამარა“, „ლონდა“ და სხვ.) პოეტოლოგიური პრინციპი (ბრეგაძე 2010a: 61, 63), რაც საბოლოო ჯამში რობაქიძესთან ვლინდება შემდეგი ფორმებით:

1. როგორც საკუთარი ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური მსოფლხედვის ბაზისი;
2. როგორც შემოქმედებითი მეთოდი (მითოსურ-სიმბოლური თხზვის წესი);
3. ორც საკუთარი მხატვრული ტექსტების პოეტიკის (ნარატივი, მხატვრული რიტორიკა, სიმბოლოთქმნა, კომპოზიცია) ესთეტიკური ბაზისი.

ხოლო წმინდად ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, რობაქიძეს სწორედ გოეთეს ურფენომენის მოძღვრება ესახებოდა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის არსებობისეული პრობლემატიკის (მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისებისაგან გაუცხოება, ყოფიერებაში

თვითიდენტიფიკაციის შეუძლებლობა, ეგზისტენციალური შიში, დეჰუმანიზაცია) გადაჭრის უპირველეს მსოფლმხედველობრივ ბაზისად.

სწორედ არჩიბალდ მეკეისეულ ორმხრივ განვითარებაში ჭვრეტს რობაქიძე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნისა და პირველშიშის დაძლევის გზას:

„და როდესაც ცალკეული (*“das Einzelne”*) მარადიულის (*“das Ewige”*) (იმავე ურფენომენისეულის – კ. ბ.) გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარი შეიქნება. და შემდგომ მისთვის ის მომაკვდინებელი ზღვარი აღარ იქცევა უცილობელ საფრთხედ, და საკუთარი თვითობაც (*“Selbst”*) გადარჩება მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლისას“ (რობაქიძე 1935a: 42).

აქედან გამომდინარე, გოეთეს ურფენომენის სანავლება რობაქიძისათვის მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტია ონტოლოგიური, ეგზისტენციალური, და ანთროპოლოგიური პრობლემებისადმი საკუთარი ხედვის შემუშავებაში:

1. ონტოლოგია: რობაქიძისათვის ყოფიერება მეტაფიზიკური, ურფენომენისეული პირველსაწყისების უსასრულო და მარადიული ემანაციების სივრცეა. ამიტომაც, რობაქიძისათვის ხილული სინამდვილე (ემპირეა) „მკვდარი“ მატერია, საგანთსამყარო კი არ არის, არამედ ღვთაებრივი შესაქმისეული მოცემულობაა. შესაბამისად, რობაქიძის ონტოლოგიურ ხედვაში ხილული და უხილავი სინამდვილე, ტრანსცენდენტურობა და ემპირეა ფუძნდება როგორც ურთიერთგანმსაზღვრელი, ურთიერთგანმაპირობებელი დიალექტიკური მთლიანობა.

2. ეგზისტენცია: ადამიანის ეგზისტენცია რობაქიძის მიერ გაიაზრება, როგორც არსებობა ორი მიმართულებით: ერთი მხრივ, სვლა წინ, ანუ, ინდივიდუალური ემპირიული არსებობა, რომლის ფარგლებშიც სუბიექტი ავითარებს საკუთარ სუბიექტურობას; მეორე მხრივ, სვლა უკან, ანუ სუბიექტის აპრიორული სწრაფვა საკუთარი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაკენ.

3. ანთროპოლოგია: რობაქიძის მიერ ადამიანის სუბიექტურობა, ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი გააზრებულია როგორც ტრანსცენდირებადი არსი: ანუ, რობაქიძის მიხედვით, ადამიანი/სუბიექტი იმთავითვე მეტაფიზიკური ურფენომენისეული საწყისებისაკენ მსწრაფი არსია.

შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელ პოსტპოსტმოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის ონტო-ეგზისტენციალური პრობლემემატიკისა და მისი მაღალეთიკური განწყობისა და მზაობის ხელახალი ეფექტური გააზრებისა და ჰერმენევტიკის თვალსაზრისით დღესაც აქტუალურია გოეთეს სწავლება ურფენომენზე, რომლის

ხელახალი ფილოსოფიური რეცეფციის აუცილებლობისა და აქტუალობის საკითხი XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ, და შესაძლოა, დასავლურ კულტურულ სივრცეში, პირველმა სწორედ გრიგოლ რობაქიძემ დასვა და ეს რეცეფცია მან განახორციელა კიდეც, რის საფუძველზეც შემდგომ რობაქიძემ ჩამოაყალიბა და გადმოსცა საკუთარი ონტოლოგიური ჰერმენევტიკა და ესთეტიკური კონცეფცია – მითოსური რეალიზმი.

შენიშვნები:

1. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ონტო-ლინგვისტური და მეტაფიზიკური ნიაღვრეები ენის არსში ზოგადად დამახასიათებელია არა მარტო მოდერნისტი მწერლებისათვის, არამედ ასევე მოდერნიზმის ეპოქის ფილოსოფოსთათვისაც, მაგ. მარტინ ჰაიდეგერი ან ლუდვიგ ვიტგენშტაინი. მარტინ ჰაიდეგერისათვის ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძველი საკუთრივ ენის ფენომენში მყოფობს, და შესაბამისად, მისთვის ფილოსოფიური დისკურსი ენის ონტოლოგიური არსის შემეცნებისა და გათვალისწინების გარეშე წარმოდგენილია (იხ. მისი სტატიების კრებული ენის ჰერმენევტიკის საკითხებზე „გზად ენისაკენ“/“**Unterwegs zur Sprache**“, ჰაიდეგერი 1986). ხოლო ლუდვიგ ვიტგენშტაინი თავის ანალიტიკურ ენის ფილოსოფიაში, რომელიც მან გადმოსცა ნაშრომში “**Tractatus Logico-Philosophicus**” (ვიტგენშტაინი 1988), კანტის ანალოგიით აფუძნებს თავისებურ ლინგვისტურ ზღვარდადებას: ისევე, როგორც ადამიანის გონების მიერ ყოფიერების შემეცნებას აქვს გარკვეული ზღვარი, რომლის მიღმაც გონება უძლურია რაიმე შეიმეცნოს, ასევე ენის მიერ ყოფიერების „შემეცნებასაც“, ანუ საგანთა და მოვლენათა აღნიშვნა, აქვს გარკვეული საზღვარი, რომლის მიღმაც ენა უძლურია აღნიშნოს საგნები და მოვლენები. აქედან გამომდინარე, შემეცნებისათვის მხოლოდ იმ საგნებსა აქვთ ჭეშმარიტებისეული ღირებულება, რომელთაც ენა ობიექტურად და რეალურად აღნიშნავს და გადმოსცემს.

2. თავის ნაშრომში „ქართული სიმბოლისტური პროზა“ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის მკვლევარი ა. გომართელი აღნიშნავს: „მოდერნიზმის, კერძოდ სიმბოლიზმის იდეოლოგიად იგი (რობაქიძე – კ. ბ.) ბოლომდე დარჩა. შემოქმედებაშიც ამავე პრინციპებს ავლენდა. სიმბოლიზმი მისთვის მსოფლმხედველობაც იყო [...]. ხშირად შეზღუდულიც იყო თეორიული მრწამსით, რამაც მის შემოქმედებას სქემატიზმის დაღი დაასვა“ (გომართელი 1997: 160) აქ პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ თავად რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდი, რასაც იგი „მითოსურ რეალიზმს“ უწოდებდა, და რაც, რობაქიძის მიხედვით, მხატვრული ასახვის ობიექტის უშუალო გადმოცემას, ანუ, მხატვრული ქმნის ობიექტის მითოსურ-მეტაფიზიკური

ასახვა-გადმოცემის პრინციპს ეფუძნება, როდესაც მიმდინარეობს ყოფიერების მეტაფიზიკური პიერველსანისების ინტენსიური წვდომა მხატვრული ტექსტის საფუძველზე, სწორედ ეს მეთოდია რობაქიძის მხატვრული ტექსტებში სქემატიზმის უკუგდების წინაპირობა (რობაქიძის შემოქმედებით მეთოდსა და პოეტოლოგიურ პრინციპებზე იხ. ჩემი სტატია „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა“, ბრეგაძე 2010ა: 58-68). ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ რობაქიძის მხატვრული ტექსტები, მაგ. „გველის პერანგი“, კონკრეტულ მითოსურ პარადიგმებსა თუ ფილოსოფიურ იდეებს ეფუძნება და მათგან იღებს შემოქმედებით იმპულსებს (ძველბერძნული და წინააზიური მითოსური პარადიგმები, გოეთეს *ურფენომენის* კონცეპტი, ასევე ნიცშეს *ზეკაცისა და მარადიული დაბრუნების* კონცეპტები და სხვ.), რასაც შესაძლოა გამოეწვია რობაქიძის მხატვრული ტექსტების „მექანიკურ“, „არაორგანულ“, არაშემოქმედებით სახისმეტყველებით სქემებში მოქცევა, მის ტექსტებში, მაგ. იმავე „გველის პერანგში“, სწორედ ეს სქემატურობაა დაძლეული თავად რობაქიძისეული ორიგინალური მხატვრული რიტორიკის საფუძველზე, რასაც მე *მაგიურ-ნათელხილვითი, დიონისური მხატვრული მეტყველება* ვუწოდებ (ბრეგაძე 2010ა: 66).

აღსანიშნავია, რომ თავის ლიტერატურულ წერილებში („სიტყვის როია“, „ვაჟს ენგადი“ „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“), სადაც რობაქიძე სწორედ მხატვრული რიტორიკის, პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლოთქმნის პრობლემატიკას განიხილავს, ის მუდმივად უტრიალებს ენის არსის პრობლემას როგორც წმინდად ონტოლოგიური, ისე ესთეტიკური თვალსაზრისით. აი, რას წერს იგი ესეში „სიტყვის როია“ (1923): „სახელი (აქ: პოეტური სიტყვა, სახე-სიმბოლო, თავად პოეტური მეტყველება – კ. ბ.) არის ასტრალის დაღი. იგი საიდუმლოთია მოცული. ძველი თქმა მართალია: რომელიმე ქალაქს აქვს მეორე სახელი: იდუმალი. იგი მისი უკანასკნელი სიმაგრეა. ვინც მას გამოიცნობს, ქალაქს აიღებს. ქურუმები ძველად ორი ენით მეტყველებდნენ: ჩვეული და უჩვეულოთი. უჩვეულო სიტყვა მხოლოდ შეწირულებმა იცოდნენ. ამ სიტყვას ჰქონდა მაგიური ძალა. ჰიერატიულ სიტყვას ჟანგი არ ედებოდა. არ ცვდებოდა იგი“ (რობაქიძე 1923: 15) (აქვე ურიგო არ იქნება გავისხსენოთ გერმანელი რომანტიკოსი პოეტის, ნოვალისის შემდეგი დებულება: „პოეტი და ქურუმი პირველადვე ერთნი იყვნენ“ [“Dichter und Priester waren im Anfang eins”] – კ. ბ.) (აღნიშნულ საკითხზე იხ. ბ. ნიფურიას სტატია „სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრიგოლ რობაქიძის *სიტყვის როია*“ (ნიფურია 2001: 247-253); ასევე მ. ჯალიაშვილის სტატია – „პროზისა და პოეზიის სინთეზი გრიგოლ რობაქიძის *გველის პერანგში*“ (ჯალიაშვილი 1998: 291-296). სწორედ ამ უჩვეულო და საკრალურ-მაგიური, მოგვური პოეტური მეტყველებისაკენ ტენდირებს რობაქიძის მხატვრული ტექსტების მხატვრული რიტორიკა, რომლის შემოქმედებითი ამოცანაც ყოფიერების ფენომენთა ჭეშმარიტი მეტაფიზიკური არსის წვდომა და „გახსნა“, ანუ, პოეტური სიტყვით უმაღლესი ჭეშმარ-

იტების მოპოვება (რუსთაველის მიხედვით „სახელის მოხვეჭა“). აქ მოდერნისტი რობაქიძე (ისევე როგორც სხვა ქართველი თუ არარქართველი მოდერნისტი ავტორები, მაგ. ფრანგი ან ქართველი სიმბოლისტები, ან კ. გამსახურდია) სწორედ რომანტიკოსებისეული მაგიურ-საკრალური პოეტური მეტყველების ტრადიციის მიმდევარი და განმავრცობელია.

3. იგივე სკეფსისი, ანუ, სუბიექტის ეგზისტენციალური ფინალობის, ანუ სუბიექტის არსებობის სასრულობა-უსასრულობის პრობლემა რომან-ფრაგმენტ „ფალესტრამიცაა“ ინტენციურებული, ხოლო რომან „ჩაკლულ სულში“ უკიდურესობამდეა გამძაფრებული (ბრეგაძე 2010b: 45-46): „დიახ, უმწარესი და უტკბილესი: „მე“, აქ მარხია ყოფის საიდუმლო. უმწარესი – რადგან სიკვდილია იგი, უტკბილესი – რადგან სიცოცხლეა იგი. თითქმის ერთსა და იმავე დროს. თვითონ ყოფა მარადი ქცევა, მუდმივი ცვლა, უწყვეტი დენა. ამ დენაში, ამ ცვლაში, ამ ქცევაში – ცხადდება და ცნაურდება „მე“, „პირი“. მარადი ქცევა, მუდმივი ცვლა. ქცევა და ცვლა – რის?! [...] „მე“ უნდა გაიხსნეს, უნდა გაირღვეს, არსი უნდა გადავიდეს ყოვლაში, პიროვნება უნდა ეზიაროს ზეპიროვნულს [...] „მე“ უნდა გაირღვეს, რომ ყოვლადს ეზიაროს“. პერეც შეჩერდა. „მე მხოლოდ ერთი რამ არ მესმის გარკვევით, თქვა ქალმა, „მე“ ზიარ უნდა იქნას ყოვლის, არა?! „მე“ სულ უნდა გაითქვიფოს, გაჰქრეს, თუ...“ – „თუ მაინც დარჩეს თავის-თავად, სულ პანანინად, მაგრამ მაინც თავისად?!“, გამოგლიჯა ახალისებულმა პერეცმა სიტყვა ჟანნეტს და განაგრძო: „მართლაც: „მე“ უნდა გაირღვეს, მაგრამ უნდა გაითქვიფოს?! სრულიად სავსებით?! აღარ უნდა დარჩეს თავის თავის ხსოვა?! ერთი ნამცეცი მაინც არა?! აი სატკივარი...“ – „დიახ, ეგრეა სწორეთ... მაგრამ ჩემ კითხვას ადასტურებ მხოლოდ და არ უპასუხებ“, დაუმატა ჟანეტმა. კიკო პერეც დაფიქრდა. ხალისი მოაკლდა. შემდეგ ნაღვლით ჩაილულლულა, თითქო თავისთვის: „რა ვიცი“!.. ჩამოწვა დუმილი. პერეც მოიღუშა. მარმარის მაგიდაზე მხოლოდ მისი ქაცვების კაკუნისმოდა. კანკალა კაცი იჭვნულ იხედებოდა“ (რობაქიძე 1997b: 347-348; 352-353).

3. გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა

ცნობილია, რომ გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკის ბაზისს ქმნის მითოლოგიური დისკურსი – მითოსური პარადიგმები და მითო-პოეტური სახისმეტყველება. ამ თვალსაზრისით ურიგო არ იქნება გავიხსენოთ თავად რობაქიძის შემდეგი დებულება, რომელიც მან ჩამოაყალიბა წერლში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ (აღსანიშნავია, რომ თავად ეს წერლი კონცეპტუალური ხასიათისაა და რობაქიძის შემოქმედების თავისებური გასაღებია):

„ვისაც სიმბოლო და მითოსი არ ესმით, იგი ჩემს შემოქმედებას ვერ გაიგებს. ვგულისხმობ მკვლევარს და არა მკითხველს. მკითხველი

ხშირად უშუალო განცდით უფრო ღრმად წვდება რომელიმე ნაწარმოებს, ვიდრე აპარატებით დამძიმებული მკვლევარი“ (რობაქიძის კრებული 1996: 81).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძის რომანების პოეტიკა *a priori* ემყარება შინაგანისა და გარეგანის დიალექტიკურ ურთიერთმიმართებას. კერძოდ, რომანებში ასახული ისტორიულ-ემპირიული სინამდვილე (გარეგანი) იმთავითვე გულისხმობს თავის მეტაფიზიკურ-მითოსურ ძირებს (შინაგანს) და პირიქით. რომანის ნარატიულ ასპექტში მუდმივი მონაცვლეობაა ემპირიულისა და ტრანსცენდენტულის, ფიზიკურისა და მეტაფიზიკურის, ისტორიულისა და მითოსურის, ისინი ურთიერთში გადადიან, ურთიერთგამომდინარეობენ და ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან, რაც რობაქიძის რომანების ტექსტებში უპირველესყოვლისა მიღწეულია მითოსური არქეტიპების პოეტური რეცეფციის, ანუ, საკუთარი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე.

შინაგანისა და გარეგანის ეს კორელაცია რომანის პერსონაჟებსა და მათ ურთიერთმიმართებებზეც ვრცელდება: ისინი ერთდროულად არიან ემპირიული და მითოსური სუბიექტები, მათი ემპირიულ-ფიზიკური „მე“-ს საფუძველია მითოსურ-მეტაფიზიკური „მე“. რომანის პერსონაჟთა ემპირიულ-ყოფით ურთიერთობათა მიღმა იმთავითვე მოცემულია მითოსური პარადიგმები: მაგ., რომან „ჩაკლული სულის“ პროტაგონისტების, თამაზ ენგურისა და ნატას ყოფითი, დროსა და სივრცეში მოცემული ურთიერთტრფობის ისტორია ამავდროულად უნდა გავიაზროთ როგორც მითოსური, ზედროული ტრფობის ამბავი, რამდენადაც მათი ურთიერთობის სახისმეტყველებითი საფუძველია ერთი მხრივ იშთარ-თამუზის, ხოლო მეორე მხრივ ადამ-ევას მითოსური პარადიგმები (ჯანაჯიბუხაშვილი 2003: 133-139). სატრფოს (ნატას) მხატვრული სახე აქ უკვე გვევლინება ტრანსცენდენტურ-პარადიზული ყოფიერების სიმბოლოდ, ხოლო მისადმი ტრფობა ალეგორიულად განასახიერებს შემეცნებელი „მე“-ს ინიციაციის გზას სულიერი სრულყოფისა და საღვთო ყოფიერების დამკვიდრებისაკენ. აქვე უნდა ითქვას, რომ რობაქიძის რომანების მითოსური სახისმეტყველება ძირითადად ეფუძნება ბიბლიურ, შუამდინარულ, წინააზიურ-ირანულ, და, რა თქმა უნდა, ქართულ მითოსს (იხ. „გველის პერანგი“, „ჩაკლული სული“, „მეგი, ქართველი გოგონა“, „ქალღმერთის ძახილი“, რომანი-ფრაგმენტი „ფალესტრა“).

რომანებში მითოსური არქეტიპების თვალსაზრისით საინტერესოა თავად რობაქიძის შენიშვნა, სადაც იგი პირდაპირ მიუთითებს საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის, ანუ რომანების ტექსტებში შინაგანისა და გარეგანის კორელაციის შესახებ: „ჩემი რომანი „მეგი“ ერთგავრი

ცდაა რეალურ ქალწულში კოლხელი მითიური ქალის განცხოველები-
სა: მედეასი. ივლიტე ის არის, რაც დალია, დალი ის არის რაც ივლიტეა.
კავალა ის არის, რაც ამორძალია. ამორძალი ის არის, რაც კავალაა“
(რობაქიძის კრებული 1996: 233).

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძის რომანების ნარა-
ტიულ ასპექტში ფიზიკური გადადის მეტაფიზიკურში, ისტორიული
– მითოსურში, და პირიქით. ტექსტში მუდმივი მონაცვლეობაა ამ ორ
ქრონოტოპს შორის. შესაბამისად, შესაძლებელია საუბარი რობაქიძის
რომანებში მუდმივად მოცემულ ქრონოტოპულ ორმაგობაზე, ანუ ემ-
პირიული და მითოსური დრო-სივრცის მუდმივ ურთიერთგადასვლასა
და ურთიერთმონაცვლეობაზე.

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ რობაქიძის რომანების პოეტი-
კის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ საფუძვ-
ლებს ქმნის ერთი მხრივ ი. ვ. გოეთეს პირველფენომენის მოძღვრება
(Urphänomenlehre), მეორე მხრივ, ფრ. ნიცშეს კონცეპტი მარადიული
დაბრუნების (die ewige Wiederkunft/Wiederkehr) შესახებ (თუმცა, ნიცშეს
ეს კონცეპტი რობაქიძესთან ძირეულადაა შეცვლილი და ახლებურადაა
ინტერპრეტირებული სწორედ გოეთეს პირველფენომენის სწავლების
ჭრილში), ვინაიდან გერმანელ მოაზროვნეთა ეს კონცეპტები იმპლიცი-
ტურად გულისხმობენ ყოფიერების მითო-ფილოსოფიურ გააზრებას.
ნერილში „ჩემი ცხოვრება“ რობაქიძე სწორედ ამ გარემოებაზე მიაჩნ-
ნებს:

„გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა
შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების
პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა
მწერლისა (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა?
[...] არა ერთეულის მარადიული დაბრუნება თავის თავისაკენ, არამედ
ერთეულში მარადიულის დაბრუნება თავის თავისაკენ. შემდეგში ამ
შეცნობამ ხორცშესხმა ჰპოვა ჩემ რომან „გველის პერანგში“ (და არა
მარტო აქ, არამედ რობაქიძის ყველა რომანში – კ. ბ.) (რობაქიძე 1994:
226, 228).

იგივე ინტენცია განვითარებულია ესსეში „თაურშიში და მითოსი“
(**“Uranst und My hō”**) ონტოლოგიური ესსეების კრებულიდან „დე-
მონი და მითოსი“:

„სავსებით არამართებული ჩანს მარადიული კვლავმობრუნების
ამგვარი (ე. ი. ნიცშესეული – კ. ბ.) გააზრება: არა ცალკეული უბრუნ-
დება თავისთავს მარადიულად, არამედ მარადიული უბრუნდება
თავისთავს ცალკეულში, ე. ი. თაურსანყისი. იგია ამ ქვეყნად ყველა
მოვლენის თაურმითოსი. მაგრამ როგორ უნდა იქნას შეცნობილი ეს უმ-

აღლესი ფაქტი? მხოლოდ საგნობრივი მჭვრეტელობით. თუმცა მითოსური ხილვით საგანთა ჭვრეტის ნიჭი უკვე დიდი ხანია დაკარგულია და მომაკვდინებლად ცივი ცნებები კი აქ საბოლოოდ გვიმტყუნებენ. საბედნიეროდ ამ თვალსაზრისით დასავლეთში ერთი დიდი გამოწვევის მაინც არსებობს: გოეთე“ (რობაქიძე 1935a: 38).

აქედან გამომდინარე, ინტერპრეტატორის უპირველესი ამოცანაა რობაქიძის მხატვრულ ტექსტებში საკუთარ ჰერმენევტიკულ წიაღსვლებს სწორედ გოეთეს *პირველფენომენის* თეორია და ამ თეორიის ჭრილში რობაქიძის მიერ ინტერპრეტირებული ნიცშეს *მარადიული დაბრუნების* კონცეპტი დაუდოს საფუძვლად, რათა, თუკი ფრ. შლაიერმახერს დავესესხებით, მოხდეს „ყოველგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილება“ (**“um jeden Mißverständnis zu vermeiden“**). კერძოდ, აქ გაუგებრობების აცილებაში მხედველობაში მაქვს საფრთხე, თავისებური ჰერმენევტიკული ცთომილება, როცა რობაქიძის შემოქმედება შესაძლოა რეციფირებულ იქნას მხოლოდ როგორც ე. წ. *მინისა და სისხლის ლიტერატურა (Blut- und Bodendichtung)*, ვინაიდან რობაქიძის ცხოვრების ერთი მონაკვეთი, კერძოდ მისი 1933-1945 წ.წ. ნაცისტურ გერმანიაში ცხოვრება, მოღვაწეობა და ამ პერიოდში აქ გამოცემული რომანები (არადა მისი რომანების უმეტესობა სწორედ ამ პერიოდში გამოიცა გერმანულ ენაზე) პრიმიტიული ინტერპრეტაციული მიდგომებისათვის სრულიად საკმარისი აღმოჩნდეს, რათა რობაქიძის შემოქმედება მიაკუთვნონ ე. წ. *სისხლისა და მინის ლიტერატურას*. ამ შემთხვევაში ჭეშმარიტი ინტერპრეტატორი ცხადია უნდა გაემიჯნოს რობაქიძის ტექსტების დრო-სივრცეზე მიბმულობის პერსპექტივიდან ინტერპრეტაციას: კერძოდ, აქ მხედველობაში მაქვს რობაქიძის ტექსტების სხვა იდეოლოგიზებული ტექსტების პერსპექტივიდან ინტერპრეტაცია, იქნება ეს საბჭოთა სინამდვილეში, თუ ნაცისტურ სინამდვილეში შექმნილი კრიტიკული თუ პოზიტიური იდეოლოგიზირებული რეცენზიები რობაქიძის ტექსტებზე.

მსგავს გაუგებრობას ინტერპრეტატორი კი მხოლოდ მაშინ აირიდებს, თუკი მარჯვედ გამოიყენებს *ჰერმენევტიკული წრებრუნვის მეთოდს* და მისთვის რობაქიძის რომანების ინტერპრეტაციისას ამოსავალი იქნება რობაქიძის შემოქმედების ჩემს მიერ ზემოთ უკვე აღნიშნული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები – *პირველფენომენისა და მარადიული დაბრუნების კონცეპტები*, მით უმეტეს, თავად რობაქიძე დაბეჯითებით ხაზს უსვამს ამ გარემოებას:

„გოეთეს მოძღვრება *თაურფენომენის* შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა

მწერლისა და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა?" (რობაქიძე 1994: 226).

აქედან გამომდინარე, რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმები და მითოსური სახისმეტყველება (ზოგადად მითოსური დისკურსი) რომანების ტექსტების უბრალო ტროპულ-მეტაფორული სამკაული კი აღარ არის, არამედ მისი მხატვრული ტექსტების უცილობელი ონტოლოგიაა. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების პოეტიკა იმთავითვე მითოსურ, ანუ პირველფენომენისეულ პარადიგმებსა და არქეტიპებს ეფუძნება, რათა, ერთი მხრივ, მოხდეს ამ პირველფენომენების სრულყოფილი წვდომა პოეტური სიტყვის ძალით, მეორე მხრივ, მოხდეს თავად ამ მითოსურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების გაცოცხლება და ამოქმედება მოცემულ კონკრეტულ ემპირიულ ყოფაში, ემპირიულ დრო-სვრცეში. ამგვარი მხატვრული ტექსტი კი უკვე წმინადად ესთეტიკური ფენომენი კი აღარ არის, არამედ ცოცხალი, მაგიური, თავისებური „საკრალური“ ტექსტია, რომელშიც მოცემულია ყოფიერების, მისი თაურსაწყისების მუდმივი, დაუსრულებელი პერმენეტიკა. აქ რობაქიძის მხატვრული ტექსტი ფუძნდება როგორც თავისებური ონტოტექსტი, რომელიც არის არა ტექსტი თავისთავად (*an sich*), როგორც, ვთქვათ პოსტმოდერნისტული მხატვრული „წმინდა“ ონტოტექსტი, რომელსაც არანაირი ან თითქმის არანაირი მიმართება არ გააჩნია ყოფიერებისა პირველსაწყისებისადმი, არამედ პირიქით, რობაქიძის რომანების ტექსტები სწორედ ყოფიერების თაურსაწყისებზეა მიმართული, რის საფუძველზეც რობაქიძისეული ონტოტექსტი გადაიქცევა ყოფიერების განუყოფელ ნაწილად, მასში „ზის“, მასშია ინტეგრირებული და უკვე თავად მანიფესტირდება როგორც ყოფიერება, რომლის საფუძველზე შესაძლებელია ყოფიერების პირველფენომენების ცოცხლად გაცდა.

შესაბამისად, რობაქიძის შემოქმედებითი ამოცანაა, საკუთარი მხატვრული მეტყველებისა და მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე მკითხველის ცნობიერებაში გააცოცხლოს ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისები და მკითხველის ცნობიერება ემპირიული სინამდვილიდან წარმართოს ყოფიერების მითოსური საწყისებისაკენ, რის საფუძველზეც მკითხველის ცნობიერებამ რეალურად, ცოცხლად, გამუდმებით უნდა განიცადოს ემპირიაში მითოსურის, პირველსაწყისისეულის მოქმედება. რობაქიძე ყოველთვის ცდილობს თავისი რომანის ტექსტებში ყოფიერების საგანთა წყობა, ყოფიერების მეტაფიზიკურ-მითოსური საფუძველები საკუთარი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე „ცოცხლად“ გადმოსცეს. რობაქიძის მიერ საკუთარი სახისმეტყველების საფუძველზე რეციფირებული მითოსური პარადიგმები და მითოსური არქეტიპები, მისი მითოსური სახისმეტყველება სწორედ

ამ შემოქმედებით ამოცანებსა და მიზნებს ემსახურება როგორც შემოქმედებითი მეთოდი. ყოველივე ზემოთქმულის ნიმუშად საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც „გველის პერანგის“ შემდეგი თავები – „ეკბატანა“ და „ქარავანი“, ან „ჩაკლული სულის“ მეორე თავი – „მარადქალური“.¹

ეს თავისებური „საკრალურობა“, რაშიც რობაქიძის რომანების ტექსტების დისკურსთა ყოფიერების პირველსაწყისებისაკენ სწრაფვის ტენდენციას ვგულისხმობ, დამახასიათებელია მისი ყველა რომანისათვის, რაც განაპირობებს მათ რეცეფციას როგორც თავისებური ონტოტექსტებისა. რობაქიძის რომანების მითოსური დისკურსიდან და მითო-პოეტური სახისმეტყველებიდან გამომდინარე, რომელიც მიმართულია კონკრეტული ისტორიულ-ემპირიული სინამდვილის ჭრილში ყოფიერების ონტოლოგიური პირველსაწყისების წვდომისაკენ, რობაქიძის რომანები წარმოადგენენ მოდერნისტული რომანის განსხვავებულ ტიპს, კერძოდ, *ონტოლოგიურ რომანს*. სწორედ ასეთი *ონტოლოგიური რომანებია* „გველის პერანგი“ (ქართ. 1926, გერმ. 1928), „მეგი, ქართველი გოგონა“ (გერმ. 1932, ქართ. 2012), „ქალღმერთის ძახილი“ (გერმ. 1934, ქართ. 2012), „გრაალის მცველები“ (გერმ. 1937, ქართ. 2012) და „ჩაკლული სული“ (გერმ. 1933, ქართ. 1989).²

ასეთი ტიპის ონტოტექსტები თავიანთი დისკურსიდან გამომდინარე **a priori** გამოირჩევიან პირველ რიგში ლინგვისტური მახასიათებლებით, კერძოდ *მაგიური* მხატვრული მეტყველებისაკენ ტენდირებით. რობაქიძის სახისმეტყველებას სწორედ სიტყვის *მაგიურობა* ახასიათებს, რის საფუძველზეც ხორციელდება ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისების მხატვრული სიტყვით წვდომა და მოხელთება. სიტყვის *მაგიურობა* აქ მეტაფორულად არ უნდა გავიგოთ, არამედ პრინციპულად პირდაპირი მნიშვნელობით. სწორედ რობაქიძის პოეტური მეტყველების ამ *მაგიურობაზე* მიუთითებდა გერმანელი მუსიკათმცოდნე და ავტორი რუდოლფ კარმანი (**Rudolf Karmann**) სტატიაში „გრიგოლ რობაქიძის პორტრეტი“, რომელმაც რობაქიძის შემოქმედებას კონცეპტუალურად მართებული და ზუსტი განსაღვრება მისცა – „*მითოსური რეალიზმი*“ (**„dermy hischeRealismus“**) (კარმანი 1963: 652):

სწორედ ეს (ე. ი. მითოსური, თაურფენომენისეული აზროვნების ნესი – კ. ბ) განასხვავებს მას, კავკასიელს, ყველა თანამედროვე დავლეთელი მწერლისა და მოაზროვნისაგან. (...) [რობაქიძე] სიტყვით გამოხატავს იმას, რაც უკვდავია და ჩვენში ცოცხლობს. ეს არის მაგია.

* აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მხატვრული მეტყველებისა და სახისმეტყველების *მაგიურობის* ხარისხით რობაქიძის რომანები, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან: მაგ., „გველის პერანგი“, რომელიც რობაქიძის მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს გამოხატულებად მიმაჩნია, ამ თვალსაზრისით ბევრად აღემატება „ჩაკლულ სულს“.

(...) მაშასადამე, სიტყვამ უნდა შეიცნოს იგი (ე. ი. უკვდავი, მარადიული, ანუ თაურსაწყისისეული – კ. ბ.). მხოლოდ აღმოსავლეთმა შეინარჩუნა სიტყვის მაგია, მხოლოდ მას არ დაუკარგავს სიტყვის შინაგანი ძალა (კარმანი 1963: 653; რობაქიძის კრებული 1996: 381-382).²

აქ კიდევ ერთხელ მინდა ხაზი გავუსვა იმ გარემოებას, რომ რობაქიძისთან მითოსური პარადიგმების გამოყენებას წმინდად მეტაფორული დატვირთვა არ გააჩნია. ანუ, ისინი არ უნდა განვიხილოთ როგორც რომანის ტექსტების ტროპულ-ესთეტიკური სამაკული. ტექსტებში მოცემული მითო-პოეტური კონცეპტები უბრალო მეტაფორული ნიშნები კი არ არის, არამედ, უპირველესყოვლისა მათი მხატვრული ფუნქციაა ემპირიულ სინამდვილეზე უფრო აღმატებულ მეტაფიზიკურ სინამდვილეზე მინიშნება, რაც თავის მხრივ განაპირობებს რომანების სიუჟეტისა და პერსონაჟების სიმბოლურ-ალეგორიულ მხატვრულ სემიოტიკურ ნიშნებად აღქმას. რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რომანის ტექსტის ფიქციონალური დრო-სივრცეიდან ეს მითოსური პარადიგმები უნდა ინტეგრირდნენ თავად მკითხველის მიერ რეალურად აღქმად ემპირიულ დროსა და სივრცეში, რის საფუძველზეც მკითხველმა ეს მითოსური პოეტური კონცეპტები უნდა აღიქვას და თანაგანიცადიოს როგორც ყოფიერების განუყოფელი და რეალურად არსებული ნაწილი, როგორც რეალური, ცოცხალი მოცემულობები. ჩემი აზრით, სწორედ ასე უნდა გავიგოთ რობაქიძის რომანებში მოცემული მითოსური პარადიგმების მხატვრული ფუნქცია. რობაქიძის ამ შემოქმედებითი მეთოდის ესთეტიკურ-ონტოლოგიური მიზანია მკითხველის ცნობიერების ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძვლებისაკენ წარმართვა და მკითხველისათვის ემპირიულ-ფიზიკურ სინამდვილეზე აღმატებული ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური სინამდვილის თანაგანცდევინება.

ამგვარად, სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით რომანებში მითოსური პარადიგმები გამოყენებულია არა როგორც ტრადიციული ტროპულ-მეტაფორული სემიოტიკური ნიშნები, არამედ ისინი წარმოადგენენ თავისებურ ონტოტექსტუალურ ცოცხალ მოცემულობებს, რის საფუძველზეც რობაქიძის რომანის ტექსტი ფუძნდება როგორც “*lie*”-ური ონტოტექსტი. საინტერესოა, რომ რომან „ჩაკლულ სულში“ მინიშნებულია სწორედ საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის ამ თავისებურებაზე, კერძოდ იმ ეპიზოდში, როდესაც ავტორი თამაზ ენგურის ლექსებზე მსჯელობს:

„სიტყვა ელემენტარული იყო, პირველყოფილი, ჰქონდა ფერი, სურნელი, ხმა მეტალის. ყველაფერში პირველქმნილის სუნთქვა. მეტაფორა არ იყო ლამაზი შედარება, ის საგნების სხვიმოსილ ასარკვას ამცნობდა

(ხაზი ჩემია – კ. ბ.). ყოველი სურათი უძველესი ისტორიით იყო გარემოსილი, თითქოს გილგამეშის დაკარგული ნაწილები ეპოვნათ. აქ იყო ქალის სიყვარული – ცოცხალი და თანაც მითიური ქალისა, როგორც ისიდას სიყვარული. **ოღონდ უშუალო სინამდვილით**“ (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) [აქ და ყველგან ციტატები „ჩაკლული სულიდან“ მომყავს ალ. კარტოზიასეული თარგმანის მიხედვით – კ. ბ.] (რობაქიძე 1997b: 431).

აქ აშკარაა, რომ რობაქიძესთან უკუგდებულია ტროპის „ტრადიციული“ გაგება, ანუ ტროპის როგორც ტექსტის გარეგან სამკაულად (მეტაფორა), ან როგორც „კონვენციონალურ“ სიმბოლურ-ალეგორიულ სემიოტიკურ მხატვრულ ნიშნად გაგება. რობაქიძე აქ საკუთარ სახისმეტყველებას, საკუთარ სახისმეტყველებით კონცეფციას გვთავაზობს, რომლის თანახმადაც მხატვრული ტროპები ერთდროულად არიან როგორც გარეგანი ნიშნები, ისე შინაგანი აღსანიშნები. ანუ, აქ გვაქვს პოეტური ნიშნისა და პოეტური აღსანიშნის განუყოფელი მთლიანობა: ნიშანი აქ არის არა მინიშნება, არამედ საკუთრივ აღსანიშნი, და პირიქით, აღსანიშნი არის არა აბსტრაქცია, არამედ საკუთრივ ნიშანია. შესაბამისად, რობაქიძესთან მხატვრული სიმბოლო არის არა მის მიღმა არსებულ საგანზე, მის მიღმა არსებულ საზრისზე (შინაგან ლოგოსზე) მინიშნება, არამედ თავად საგანი, თავად საზრისი („საგნის სხივმოსილი ასარკვა“). აქ რობაქიძე ცდილობს რომანების ტექსტებში მოგვცეს სწორედ ცოცხალი პოეტური სახისმეტყველება: ე. ი. როდესაც ყოფიერების მეტაფიზიკური საწყისები მხატვრული სიმბოლოს საფუძველზე არა გაშუალებულია დაა გადმოცემული, არამედ უშუალოდ, რობაქიძის მიხედვით – „უშუალო სინამდვილით“ („von unmittelbarer Wirklichkeit“), რასაც რ. კარმანი რობაქიძის ანალოგიით *მითოსურ რეალიზმს* უწოდებს.

ამგვარად, რობაქიძის თანახმად, პოეტურმა სახისმეტყველებამ კი არ უნდა მიაწინოს, არამედ უშუალოდ უნდა გადმოსცეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური საგანთმიმართებანი: ანუ, პოეტური ტროპები თავად უნდა იყვნენ ეს მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური მოცემულობანი, ისინი მაგიური პოეტური მეტყველების საფუძველზე თავად უნდა იქცნენ ასეთ მოცემულობებად.

ეს უშუალობა კი ესთეტიკური და ონტოტექსტუალური თვალსაზრისით გულისხმობს მკითხველისათვის ტრანსცენდენტურობის, ყოფიერების პირველსაწყისების რეალურ განცდევინებას. აქ კი, როგორც ეს ზემოთ უკვე აღინიშნა, რობაქიძე გადამწყვეტ როლს ანიჭებს პოეტურ მეტყველებას, მხატვრული სიტყვის მაგიას, მაგიას სწორედ პირდაპირი, და არა მეტაფორული მნიშვნელობით. ყოველივე ეს კი რობაქიძის რომანების ტექსტებს გადააქცევს თავისებურ საკრალურ ტექსტე-

ბად, რაშიც, ვიმეორებ, ვგულისხმობ სწორედ ისეთი ტიპის მხატვრულ ტექსტს, რომლის დისკურსიც ყოფიერების მეტაფიზიკური სანყისების, ტრანსცენდენტურობის წვდომაზეა ორიენტირებული.

სწორედ ამგვარ ცოცხალ, თავისებურ „საკრალურ“ ტექსტებად აღიქვამდა თავად რობაქიძე საკუთარ მხატვრული ტექსტებს, სადაც მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე „უშუალო სინამდვილით“, მითოსური რეალიზმით ასახული და გადმოცემულია ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსანყისები. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რობაქიძის შემდეგი დებულება, რომელიც მან გადმოსცა წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“:

„საგნის ქცევა სიმბოლოდ ძალიან ძნელია. კიდევ უფრო ძნელია ამბავის ვლინება მითოსად. რა რიგ გამოიცნობის, სძლია თუ რა ხელოვანმა სიძნელე? სულ ადვილად. ვთქვათ, კითხულობ რომელიმე რომანს, საცა მოთხრობილია, ვთქვათ ესეც, სრულიად უბრალო ამბავი, ამბავი ყოველდღიური. თუ გრძნობ კითხვისას: თითქო იქ შენი საკუთარი განცდაა მოყოლილი და იმავე დროს – და ესაა თავიდათავი – ამასაც თუ გრძნობ თანვე: თითქო მომხდარი უკვე სადღაც და ოდესღაც მომხდარიყვეს – იცოდე, რომანი მითითურია. აი ჩემი კონცეპტი. ჩემს ლაბორატორიაში ეს კონცეპტი მეთოდია. [...] რა წარმოიშვა ამ ლაბორატორიაში? „ლონდა“, „კარდუ“, „გველის პერანგი“, „ლამარა“, „ჩაკლული სული“, „მეგი“, „კავკასიური ნოველები“, „ქალღმერთის ძახილი“, „მცველნი გრალისა“ (რობაქიძის კრებული 1996: 85).

აქედან გამომდინარე, ჩემი აზრით, რობაქიძე თავის შემოქმედებით მეთოდს აფუძნებს ორგანული ბუნების ფენომენთა შემეცნების გოეთესეულ მეთოდზე და ეს მეთოდი შემდგომ გადმოაქვს ესთეტიკის სფეროში. შესაბამისად, რობაქიძის რომანების პოეტიკას საფუძვლად უდევს სწორედ გოეთეს შემეცნებით-მჭვრეტელობითი მეთოდი, რომელიც მან გამოიმუშავა თავის ბუნებისმეტყველურ კვლევებში: კერძოდ, გოეთე ემპირიული ცალკეული მცენარის გრძნობადი მჭვრეტისას ამავდროულად შინაგანად მჭვრეტდა კონკრეტული მცენარის თაურარსს, იდეას მცენარისას, პირველმცენარეს (**Urpflanze**). შესაბამისად, ორგანული ბუნების ცალკეული ფენომენების ემპირიულ ფორმებში გოეთე ამავდროულად მჭვრეტდა ამ ფენომენთა მეტაფიზიკურ თაურსანყისებს (**Urphänomen**) (მეცლერი ... 2004: 442-443).

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა ისიც, რომ რობაქიძე თავის ონტოლოგიურ ესსეში „თაურშიში და მითოსი“ დანვრილებით მსჯელობს ორგანული ბუნების ფენომენთა გოეთესეულ შემეცნების მეთოდსა და პირველფენომენის კონცეპტზე (რობაქიძე 1935: 38-42):

„თაურმცენარის იდეამ ერთბაშად გადაწყვიტა უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. პირველად მსოფლიო ისტორიაში მთელი ყოფიერება

სახეობრივ-ბუნებითი მჭვრეტელობის საფუძველზე (*bild- und natursichtig*) მითოსურ რეალობად იქნა შემეცნებული. [...] თაურმცენარე მცენარის მითითური სინამდვილეა – არა ისტორიული ფაქტი, ერთჯერადი მოვლენა, არამედ კოსმიური, რომელიც მუდმივად ვლინდება. პირველმცენარე მითოსის გრძნობად-პოეტური სახეა. [...] ასე თვლემს ყოველ საწყისში პირველსაწყისი და მარადიული ხორცს ისხამს ცალკეულში. და როდესაც ცალკეული (*das Einzelne*) მარადიულის (*das Ewige*) გამანაყოფიერებელ მოქმედებას თავის თავში შეიგრძნობს, მაშინ ის მარადიულის თანაზიარია“ (რობაქიძე 1935a: 41, 42).

ამიტომაც, ჩემი აზრით, ორგანული ბუნების ფენომენთა გოეთესეული ჭვრეტისა და შემეცნების მეთოდი რობაქიძეს შემდეგ გადმოაქვს ესთეტიკის სფეროში და ამ მეთოდს გადააქცევს საკუთარ შემოქმედებით მეთოდად, რაზეც იგი დააფუძნებს საკუთარი რომანების პოეტიკას: „გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა. სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაში, და არა ცალკეულ მომენტებში – განა მწერლისა (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) და მოაზროვნის უმაღლესი ამოცანა არაა?“ (რობაქიძე 1994: 226).

ამ შემოქმედებით მეთოდს თავად რობაქიძისეული დეფინიციის მიხედვით შეგვიძლია ვუწოდოთ მეთოდი მხატვრული შემეცნების ობიექტის უშუალო სინამდვილით ასახვის შესახებ. ეს კი არის საგნის არა მიმეტური, ნატურალისტური, იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული ან სიმბოლისტური ასახვა, არამედ ონტოლოგიური, როდესაც მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების საფუძველზე მოცემულია ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების უშუალო, ცოცხალი (*“live”*-ური) გადმოცემა, ანუ, როდესაც ემპირიული და ტრანსცენდენტური მოცემულობები მხატვრულ ტექსტში ერთდროულად და განუყოფელი მთლიანობითაა ასახულ-გადმოცემული. აი, სწორედ აქ ვლინდება რობაქიძის რომანების პოეტიკის უმთავრესი მახასიათებელი.

ამგვარად, რობაქიძის რომანების ტექსტები მათი მითოსური და ონტოლოგიურ-ფილოსოფიური დისკურსიდან, სახისმეტყველებითი სპეციფიკიდან და უნიკალური შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რასაც შეგვიძლია ვუწოდოთ საგნის უშუალო სიმანდვილით ასახვის მეთოდი, ფუძნდებიან როგორც ისეთი ონტოტექსტები, რომელზეც მიმართულია არა საკუთარ თავზე როგორც თავის თავში ჩაკეტილი მოცემულობები, როგორც ტექსტები თავისთავად, *an sich*, არამედ ისეთი ონტოტექსტები, სადაც პოეტური სახისმეტყველებისა და პოეტური მეტყველების საფუძველზე უშუალო სინამდვილითაა

გადმოცემული ყოფიერების მეტაფიზიკური პირველსაწყისები: ანუ, ეს არის ტექსტები, სადაც მოცემულია ყოფიერების ჰერმენევტიკა. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების ტექსტები უნდა განვიხილოთ როგორც მთელს ყოფიერებაზე მიმართული ჰერმენევტიკული ონტოტექსტი, რომელიც ერდროულადაა მიმართული როგორც *ემპირიულზე*, ისე *ტრანსცენდენტურზე*, როგორც *ისტორიულზე*, ისე *მითოსურზე*, როგორც *ფიზიკურზე*, ისე *მეტაფიზიკურზე*. ასეთი ტიპის ტექსტებში კი მითოსური სახისმეტყველების საფუძველზე ერთდროულადაა მოცემული ყოფის ემპირიული ასახვა და მისი მეტაფიზიკური ძირების წვდომა. შესაბამისად, რობაქიძის რომანების ტექსტებში მაქსიმალურად რედუცირებულია მხატვრული გამონაგონის, ფიქციონალობის ხარისხი, რომანის ტექსტი გადის მხატვრული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი ფიქციონალობის მიღმა და ფუძნდება როგორც *ცოცხალი, ცხოველმყოფელი, „საკრალური“* ტექსტი. ამიტომაც, რობაქიძის რომანების პოეტიკის ამ სპეციფიკიდან გამომდინარე, მისი რომანები, და განსაკუთრებით „გველის პერანგი“, ეტაბლირდებიან როგორც რომანის ჟანრის ახალი ტიპი, კერძოდ, როგორც *ონტოლოგიური რომანი*.

4. გრიგოლ რობაქიძის დრამის პოეტიკა

რობაქიძის დრამის თეორია, ერთი მხრივ, სრულად ითვალისწინებს ნიციშეს *დიონისურობის* კონცეფციას, მეორე მხრივ, რობაქიძის დრამის თეორია ეფუძნება, პლატონის *ეროსისა* და პლოტინის *ემანაციის* კონცეფციებს (რობაქიძე II 2012d: 506-513). სწორედ ამ კონცეფციების საფუძველზე ცდილობდა რობაქიძე განეახლებინა ქართული თეატრალური ხელოვნება, დაეფუძნებინა ქართული მოდერნისტული დრამა და ასე გაემართა იგი „ევროპული რადიუსით“.

ამგვარად, გამომდინარე იქიდან, რომ რობაქიძე თავის დრამის თეორიას პრინციპულად მეტაფიზიკურ ფილოსოფიურ მოძღვრებებს უდებს საფუძვლად, იგი თავის დრამის თეორიაში, ერთი მხრივ, საკრალურ-პროფეტული და გამოცხადებითი დრამატული ტექსტების შექმნის აუცილებლობას უსვამს ხაზს, მეორე მხრივ, მისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანია თავად დრამის მისტერიად გაგება. მისი პირველივე დრამის, „ლონდას“ (1917) პოეტიკა, რომელიც ფაქტიურად პირველი ქართული მოდერნისტული დრამაა, და რომელიც პოეტიკის თვალსაზრისით ექსპრესიონისტული დრამაა (ისევე როგორც რობაქიძის სხვა დრამა-მისტერიები – „ლამარა“, „მალშტრემ“), სწორედ აღნიშნულ მეტაფიზიკურ ფილოსოფიურ მოძღვრებებს ეფუძნება და

ეს დრამა ქართული დრამის ისტორიაში ფუძნდება როგორც პირველი დრამა-მისტერია.

მაგრამ გარდა ზემოთაღნიშნული ფილოსოფიური ნარატივებისა, რობაქიძე თავის დრამის თეორიაში ორიენტაციას იმთავითვე იღებს ძვ. ბერძნულ ანტიკურ ტრაგედიაზე, ვინაიდან იგი სწორედ ანტიკურ ტრაგედიას განიხილავს მისტერიალურ სივრცედ, სადაც, რობაქიძის მიხედვით (და ამ პუნქტში იგი ნიცშეს ეყრდნობა), ლოგოსის, მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ცხოველმყოფელი გადმოცემა ხორციელდება მსახიობთა მიერ და ამ საწყისების ასევე ცხოველმყოფელი გზნება მაყურებლის მიერ. მათ შორის დიალექტიკის წინაპირობას კი ქორო ქმნიდა.

„ელინთა ტრაგედიას დითირამბული ქორო ახასიათებდა. რას წარმოადგენდა იგი ქორო? სცენა ძველს ელადაში არ იყო გამოყოფილი საცქერალი დარბაზისაგან... მსახიობსა და მაცქერალს შორის ერთგვარი კავშირი არსებობდა: მსახიობი წარმოადგენდა რაიმე სახეს, მაცქერალი იმა სახეს ჭვრეტით განიცდიდა. ხოლო ჭვრეტა იგი არ იყო პასიური: პირიქით, იგი აქტიური იყო, თანაგანმცდელი. [...] მსახიობთა და მაცქერალთ შორის იმართებოდა ერთგვარი ურთიერთმიმოქცევა, და ამ მიმოქცევაში გამოიყოფოდა ჯგუფი, რომელიც ნახევრათ მსახიობიც იყო და ნახევრათ მაცქერალიც. იგი ჯგუფი თითქო მაცქერალთაგან გამოდიოდა და მსახიობთა შორის შეიჭრებოდა: იგი თითქო მაცქერალთა ორგანიული გაგრძელება იყო და მსახიობთა ჯგუფთან მხატვრული დაახლოვება. და აი აქ, დითირამბულ ქოროში, სრულდებოდა სინტეზი სახე-ქცევისა და სახე ჭვრეტისა, ხელოვნური მქნელობისა და კათარზისული (კათარზის – განწმედა) გარდაქმნისა. აი, ელინთა ტრაგედიის შინაარსი და მიზანი“ (რობაქიძე II 2012b: 464).

ამგვარად, ბერძნული ტრაგედიის სივრცეში იკვრებოდა თავისებური კომუნიონი, ხორციელდებოდა თავისებური კულტმსახურება. შესაბამისად, ანტიკურ ტრაგედიას იმდენად შეეძლო განევითარებინა ეს ცხოველმყოფელობა, რამდენადაც ის დიონისოს მისტერიებს ეყრდნობოდა და მათი არსობრივი მიბაძვა იყო. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ანტიკური ტრაგედია თავისი არსით დიონისური ტრაგედია იყო, რაზეც ჯერ კიდევ ნიცშემ მიუთითა თავის ნაშრომში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.

აქედან გამომდინარე, თავის დრამის თეორიაში რობაქიძე დიდი მნიშვნელობას ანიჭებს დიონისურ გახელებას, *ექსტაზს*, როდესაც ხორციელდება ტრაგიული გრადაცია – პიროვნული, შეზღუდული ემპირიული „მე“-ს გარღვევა-გადაღახვა, „სხვადქცევა“ და ასე პირველსაწყისებთან, ანუ ღვთაებრივ ყოვლადობასთან („სადღასა“) ღვთაებრივი ნეტარებით შერწყმა:

„აქ ჩნდება საიდუმლოება სხვადაცვევისა და სახეცვევისა (თეატრის პრობლემა). სახეცვევაში ჩვენ ვკარგავთ ჩვენ „სახეთ“; მაგრამ ვიქცევით რა „სხვად“, ჩვენ მით ვეზიარებით „ყოველს“; მეორის მხრით, ჩვენს სხვადაცვევაში „სხვებიც“ გვეზიარებთან ჩვენ, – და მით ყველა ერთობით ვხსნით ჩვენს თავს, ანუ, როგორც ძველი ელლინი იტყოდა „ვენმენდო“ ჩვენს არსებას (კათარზის); აქედან – თვითონ ტრაგიულს ჩვენ ვიღებთ როგორც უალრესს ესთეტიურ ტკბობას, რადგან ტრაგიული გვათავისუფლებს ვინრო ინდივიდუალურისაგან. ასეთია გარდამქმნელობითი როლი ხელოვნებისა [...] დრამაში უნდა იყოს დიდი ვნება (ანუ, დიონუსური რელიგიური ექსტაზი, გახელება – კ. ბ.). მხოლოდ ვნება და ვნებულობა. ისე დიდი, რომ სცილდებოდეს პიროვნულს, პირადულს, ვინრო – „მე“ურს“ (რობაქიძე II 2012d: 512; რობაქიძე III 2012a: 586)

გერმანელ ექსპრესიონისტ დრამატურგ ერნსტ ტოლერისადმი მიძღვნილ წერლიში (1924) რობაქიძე გამოყოფს ტოლერის დრამის („კაცი-მასსა“) შემდეგ მახასიათებლებს:

„მის სიტყვებს აჩნევია ამისათვის პირვანდელი „ცხელება“. ლიტერატურაში ტოლლერ ექსპრესიონისტია: ვიზიონერი, ფრაგმენტალური, დიდი გრძნობის მხილებელი, ექსტატიური, ნისლოვანი. დრამა დანერლია სხვაგვარი რიტმით: აქ არც წმინდა პროზაა და არც წმინდა ლექსი. თუ გნებავთ, აქ არც „თავისუფალი ლექსია“, აქ უფრო „ინდივიდუალური ენაა“: საკუთრივ სინტაქსურ სპირალებში. „ისე“ აღებული კი – იგი მიტინგის ენაა (ამ სიტყვის კარგი მნიშვნელობით): მოკლე მკვეთრი, ლოზუნგური, დამდალავი (დალი ხანდახან აქ შტამპია)“ (რობაქიძე III 2012 b: 569).

ფაქტიურად ეს ის მახასიათებლებია, რაც რობაქიძესთვის მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტია სწორედ ქართული დრამის განახლების და მოდერნისტულად გამართვის თვალსაზრისით: იმთავითვე უკუგდებულია ე. წ. მიმეზისის პრინციპი, აქცენტი კეთდება „არარაციონალურ“ ენაზე, ე. ი. კონვენციონალური ენის გრამატიკულ-სინტაქსური სტრუქტურის რღვევაზე. ამიტომ, დრამატული სიტყვა, დრამის ტექსტის მხატვრული მეტყველება მოდენილი სტიქიასავით („როა“) უნდა იყოს, სიტყვა უნდა იყოს „გაკენტავრებული“, რაც გულისხმობს დრამის მაყურებელსა და მკითხველში კოსმიური განცდების აღძვრას, პროფეტული გზნებისა და მესიანისტური პათოსის გამოწვევას (შდრ.: „სიტყვა უნდა იყოს მკვეთრი: უნდა იყოს თვითონ ცეცხლი და მაშასადამე, არ უნდა იყოს „გაჭიანურებული“. აქ სიტყვის რიტმი უნდა იყოს „გამხსნელი“ მოქმედების რიტმისა“ – რობაქიძე III, 2012: 586). ასეთი ენის საფუძველზე კი ხორციელდება საკრალური „დგმა“, ანუ ხორციელ-

დება მეტაფიზიკური პირველსაწყისების რეალური განცდის ესთეტიკური მისტერია, ანუ „თეატრი უნდა გახდეს ექსტატიური“ (რობაქიძე III 2012a: 586).

რობაქიძის პირველი დრამა „ლონდა“ (1917) სწორედ ასეთ „კენტავრულ“ დრამატულ მეტყველებას ეფუძნება, ხოლო დრამის კომპოზიციის საფუძვლად გამოყენებულია საკრალიზებული და „მითიზებული“ ნიციშეს ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების კონცეპტი.¹

წერილში ექსპრესიონიზმზე (1924), სადაც რობაქიძე გერმანული ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოს კაზიმირ ედშმიდზე დაყრდნობით გამოყოფს ზოგადად ექსპრესიონისტული მწერლობის პოეტოლოგიურ მახასიათებლებს, ეს მახასიათებლები ზუსტად შეესაბამება დრამის მისტერიის იმ კონცეფციას, რასაც რობაქიძე ავითარებს თავის დრამის თეორიაში და შემდგომ პრაქტიკულად განახორციელებს დრამებში „ლონდა“ (1917), „ლამარა“ (1924) და მალშტრემ“ (1923):

„ახალ ხელოვნებაში (ანუ, მოდერნისტულ ხელოვნებაში, რეალისტურისა და ნატურალისტურის საპირისპიროდ – კ. ბ.) აღარ არის ამბავი ცოლ-ქმარის შესახებ, აღარ არის გარემო, აღარ არის ვინჩო არე, აღარ არის ტრაგედია „თუბით“ გამოწვეული, აღარ არის მხიარული აფიცერი, აღარ არის ტიკინი ფსიქოლოგიურ ქსოვილით, აღარ არის ტიკინების სიცილი, ტირილი. არის მხოლოდ ადამიანი უბრალო, უშუალოდ შერთული კოსმიურ ყოფას. იგი არ ფიქრობს თავის თავზე, იგი განიცდის თავის თავს. აქ აღარ არის ჩვეული ფსიქოლოგია და მისი აპარატი, განცდა მიდის მარტივი გზებით: მან არ იცის ადამიანის მიერ შექმნილი ხვეულები. იგი არ თამაშობს მალულობას საგანთა გარშემო, იგი წვდება თვითონ მათ შუაგულს. აქედან: უარყოფა ატომიზმისა და იმპრესიონიზმის დეტალებისა. მატერიის გარღვევით – მატერიის ასულიერებულ „ექსტრაქტისაკენ“ (რობაქიძე III 2012 c: 589).

ამგვარად, რობაქიძე აქცენტს ისევ და ისევ აკეთებს დიონისიური დრამის, მისტერიალური დრამის აუცილებლობაზე: ანუ, დრამა უნდა ავითარებდეს ყოფიერების განვრცობას (ემპირიული შეზღუდულობის გადალახვა, სამყაროს მეტაფიზიური სივრცეების „გახსნა“) და ინვევდეს „კოსმიურ შეგრძნებებს“ („kosmisch einfühlen“) (ნიცშე), რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს მაყურებლის/მკითხველის კათარზისსა (განწმენდა) და თეოზისს (განღმრთობა), ინვევდეს მკითხველის/მაყურებლის თავისებურ „ზეკაცად“ ჩამოყალიბებას. ასე მეტამორფოზებული ანთროპოლოგიური არსი – განწმენდილი და განღმრთობილი – უკვე მზად არის უმთავრესი და უკანასკნელი ეგზისტენციალური და მისტერიალური აქტისათვის – ღვთაებრივ ყოვლადობასთან (სადდასად) ექსტატიური შეერთებისა და ნეტარებისათვის.

შენიშვნები:

1. შდრ. „შენირული: გეუბნებით, ნუ დაედევნებით! უბედურება დატრიალდება! როცა ნითელი გველი ცხრამუხის ტოტებში გადაირბენს, მაშინ წმინდა ხის ფოთლები იდუმალ შრიალით აშვილდებიან. რჩეულს შეუძლია იმა შვილში უცხო რამ ამოიცნოს. ხოლოდ ეს ხდება იშვიათად. დიდი შუადღის ჟამს: როცა დედამინას სუნთქვა შეეკვრის სისხლიანი ალმურით და ეს არის უნდა დასკდნენ მისი მკერდები. ნითელი გველი მუხას მოველე-ბა მაშინ თავს და ტოტები მისი უცნაურად ახმაურდებიან. ხოლო ეს ხდება ძალიან ძვირად. ეხლა მზე დახრილია ძალიან. ეს რალაც ნიშანი უდნა იყოს. [...] მთავარი: დიდია სამთავრო ჩემი და კეთილია ნაყოფი მისი. ველები. ჭალები. მთები. მდინარენი. ტყენი. მიწა ნოყიერი და უხვი. მაღალმუხლიანი სიმინდის ყანები ათქვირებული და დაკვრივებული ტაროებით. სერების დაქანებაზე გადაშლილი ვაზის ზვარები დატვირთულები, მაგარმარცვლიანი მსხვილი მტევნებით. ხულები სავსენი და მარნები მსუნთქავნი. ვეშაპებივით განოლილნი და პირდაღებულნი სანახელნი ხარბად ელოდებიან მუდამ ყურძნით ავსებას და მის დაწურვას. კურთხეულია მიწა ჩვენი. [...] მთავარი: ჩვენ გადავალთ და სხვები მოვლენ. მაგრამ გადასულნიც და მოსულნიც არიან ერთნი. მამა შვილში არის. შვილი მამას აგრძელებს. მამად ვერვინ გახდება ქვევით, თუ არ ეშვილა უკანასკნელად მამას და მამებს ზევით. მამული ნიაღია შვილის ერთგულების. ეს არის სჯული მინის. სჯულის გადალახვა დამღუპველია“ (რობაქიძე II 2012e: 20, 21-22, 32).

დამოწმებანი:

ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე ა. კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი. თბილისი: „ლომისი“, 1999.

ბრეგაძე 2010a: ბრეგაძე კ. „გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა“. სჯანი. 11. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, 2010.

ბრეგაძე 2010b: ბრეგაძე კ. გრიგოლ რობაქიძის ჩაკლული სული როგორც ტოტალიტარული (საბჭოთა) სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური არსისა და მოდერნიზებული ეპოქის პერმენეტიკა. სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი, № 7 თბილისი: „უნივერსალი“, 2010.

ბრეგაძე 2011: ბრეგაძე კ. ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის კომპარატივისტული კვლევა [საკითხის დასმისათვის]. კრიტიკა, 6. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ.-ობა, 2011.

ბრეგაძე 2012: ბრეგაძე კ. „ხელოვნების არსი გერმანულ რომანტიზმში და ხელოვნების რელიგიის (Kunstreligion) ცნება“. წგ.-ში: კ. ბრეგაძე. გერმანული რომანტიზმი. პერმენეტიკული ცდანი. თბილისი: „მერიდიანი“, 2012.

ბრეგაძე 2013a: ბრეგაძე კ. „ნიცშეს მარადიული დაბრუნების (ewige Wiederkunft) (ანტი)სწავლების კრიტიკა გრიგოლ რობაქიძესთან“. წგ-ში: კ. ბრეგაძე., *ქართული მოდერნიზმი* (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბრეგაძე 2013b: ბრეგაძე კ. „გოეთეს სწავლება ურფენომენზე (Urphänomen) და მისი რეცეფცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში“. წგ-ში: კ. ბრეგაძე. *ქართული მოდერნიზმი* (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბრეგაძე 2013c: ბრეგაძე კ. „აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დიალექტიკა გრ. რობაქიძის კულტურფილოსოფიაში“. წგ-ში: კ. ბრეგაძე. *ქართული მოდერნიზმი* (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბუაჩიძე 2005: ბუაჩიძე თ. „ფრიდრიხ ნიცშე და მისი “ზარატუსტრა”. წგ-ში: თ. ბუაჩიძე. *ფილოსოფიური ნარკვევები*. ტ. 2. თბილისი: თსუ გამ.-ობა, 2005.

გოეთე 2000a: Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München: 2000. Bd. XI.

გოეთე 2000b: Goethe, J.W. v. *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*; in: *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München: 2000. Bd. XIII.

გომართელი 1997: გომართელი ა. *ქართული სიმბოლისტური პროზა*. თბილისი: თსუ გამ-ობა, 1997.

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

ვიტგენშტაინი 1988: Wittgenstein, L. *Tractatus Logico Philosophicus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main: 1988.

ირემაძე 2007: ირემაძე თ. „გრიგოლ რობაქიძე და ნიცშეს ფილოსოფია. ინდივიდუალიზმი – კომუნიკაცია – უნივერსალიზმი“. კრ-ში: *ნიცშე საქართველოში. ეძღვნება თამაზ ბუაჩიძის ნათელ ხსოვნას* (რედ.-შემდგ. თ. ირემაძე). თბილისი: „არხე“, 2007.

კარმანი 1963: Karmann, R. *Das Porträt. Grigol Robakidse*; in: Osteuropa N 9, 1963.

კვატაია 2008: კვატაია მ. „თაურმცენარის პარადიგმიდან მარადიული დაბრუნების იდეამდე“. *ქართული ფოლკლორი*. XX. თბილისი: ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, 2008.

ლომიძე 2001: ლომიძე გ. „მამის წიაღში დაბრუნების გოეთესეული კონცეფცია და რობაქიძის „გველის პერანგი“. საიუბილეო კრებულში: *გოეთე - 250*. თბილისი: ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, თბილისი, 2001.

მაგაროტო 1989: მაგაროტო ლ. „ნიცშეს გავლენა გრიგოლ რობაქიძის ადრეულ შემოქმედებაზე“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ (20. X. 1989).

მეტცლერი... 2004: Metzler *Lexikon Goeth*, Verlag Metzler, Stuttgart: 2004.

ნიცშე 1993: ნიცშე ფრ. *ესე იტყოდა ზარატუსტრა*. გერმანულიდან თარგმნა ერ. ტატიშვილმა, რედ. თ. ბუაჩიძე. თბილისი: 1993.

ნიცშე 1996: Nietzsche, Fr. *Die nach lassenen Fragmente*, hrsg. von G. Wohlfahrt, Reclam, Stuttgart: 1996.

ნიცშე 2000a: Nietzsche, Fr. *Also sprach Zarathustra*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München: 2000. Bd. IV

ნიცშე B : Nietzsche, Fr. *Nach lassene Fragmente*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, München: 2000. Bd. XII

რობაკიძე 1923: რობაკიძე, გრ. *სიტყვის რობა*. მეოცნებე ნიაბორები, № 9, 1923.

რობაკიძე 1935: Robakidse, Gr. *Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge*, Eugen Diederichs Verlag, Jena: 1935.

რობაკიძე B: Robakidse, Gr. "Uranst und Mythos"; in: *Gr. Robakidse, Dämon und Myths. Eine magische Bildfolge*, Eugen Diederichs Verlag, Jena: 1935.

რობაკიძე 1935b: Robakidse, Gr. "Lebensgefühl im Westen und Osten"; in: *Gr. Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge*, Eugen Diederichs Verlag, Jena: 1935.

რობაკიძე 1994: რობაკიძე გრ. *თბზულებანი*. სერია: შერისხულნი. ტ. 2. თბილისი: 1994.

რობაკიძე 1994: რობაკიძე გრ. „ჩემი ცბოვრება“; ნგ-ში: გრ. რობაკიძე. *თბზულებანი*. სერია: შერისხულნი, ტ. 2. თბილისი: 1994.

რობაკიძე 1997a: რობაკიძე გრ. „გველის პერანგ“. *ქართული პროზა*. ტ. XXX. თბილისი: „საქართველო“, 1997.

რობაკიძე B : რობაკიძე გრ. „ფალესტრა“. *ქართული პროზა*. ტ. XXX. თბილისი: „საქართველო“, 1997.

რობაკიძე II B 1 : რობაკიძე გრ. „იძულებული განმარტება. დ. კასრადის ნერილის გამო“. რობაკიძე გრ. *ნანერები*. ნიგნი II: *დრამატურგია, პუბლიცისტიკა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაკიძე II B : რობაკიძე გრ. „ანტიგონას“ დამახინჯება. მცირე შენიშვნა“. რობაკიძე გრ. *ნანერები*. ნიგნი II: *დრამატურგია, პუბლიცისტიკა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაკიძე II B 2 : რობაკიძე გრ. „ფრიდრიხ ნიცშეს გარშემო“. რობაკიძე გრ. *ნანერები*. ნიგნი II: *დრამატურგია, პუბლიცისტიკა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაკიძე II B : რობაკიძე გრ. „ხელოვნება და სინამდვილე“. რობაკიძე გრ. *ნანერები*. ნიგნი II: *დრამატურგია, პუბლიცისტიკა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაკიძე II B : რობაკიძე გრ. „ლონდა“. რობაკიძე გრ. *ნანერები*. ნიგნი II: *დრამატურგია, პუბლიცისტიკა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაქიძე III II: რობაქიძე გრ. „თეატრი კენტავრი“. რობაქიძე გრ. ნან-
ერები. წიგნი III: *პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარული მემკვიდრეობა*. თბილისი:
ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაქიძე III 2012b: რობაქიძე გრ. „კაცი-მასსა“ ერნსტ ტოლლერის, დადგმა
მ. ქორელის“. რობაქიძე გრ. ნანერები. წიგნი III: *პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარუ-
ლი მემკვიდრეობა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაქიძე III 2012c: რობაქიძე გრ. „ექსპრესიონიზმი“. რობაქიძე გრ. ნანერები.
წიგნი III: *პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარული მემკვიდრეობა*. თბილისი: ლიტერა-
ტურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაქიძე III 2012d: რობაქიძე გრ. „დიონისოს კულტი და საქართველო“. რობაქიძე გრ. ნანერები. წიგნი III: *პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარული მემკვი-
დრეობა*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაქიძე IV 2012: რობაქიძე გრ. „საქართველოს სათავენი“. რობაქიძე გრ.
ნანერები. წიგნი IV: *პუბლიცისტიკა. ეპისტოლარული მემკვიდრეობა*. თბილი-
სი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

რობაქიძის კრებული 1996: გრიგოლ რობაქიძის კრებული. „ჩემთვის სიმარ-
თლე ყველაფერია“. თბილისი: 1996.

საფრანსკი 2007: Safranski, R. *Romantik. Eine Deutsche Affäre*, Hanser, München: 2007.

საფრანსკი 2013: Safranski, R. *Nietzsch . Biog ap e seines Denkens*, 6. Aufl., Fis-
cher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main: 2013.

ფიგალი 1999: Figal, G. *Nietzsch . Eine p losoph sch Einfñ ung* Reclam, Stut-
tgart: 1999.

ფრენცენი 2000: Frenzen, I. *Friedrich Nietzsch . Rowolt*, Reinbeck bei Hamburg:
2000.

შტეგმაიერი 2011: Stegmaier, W. *Friedrich Nietzsch zur Einfñ ung* Junius, Ham-
burg: 2011.

ნიფურია 2001: ნიფურია ბ. „სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმ-
ში და გრიგოლ რობაქიძის „სიტყვის როია“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXII.
თბილისი: ლიტ. ინსტ.-ის გამოცემა, 2001.

ხომერიკი 1990: ხომერიკი მ. *ჰიერატიული „გველის პერანგსა“ და „ფალ-
ესტრაში“*. განთიადი, № 2. 1990.

ჯალიაშვილი 1998: ჯალიაშვილი მ. „პროზისა და პოეზიის სინთეზი გრიგოლ
რობაქიძის „გველის პერანგში“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XIX. თბილისი: ლიტ.
ინსტ.-ის გამოცემა, 1998.

ჯანჯიბუხაშვილი 2003: ჯანჯიბუხაშვილი მ. „მარადქალური (გრიგოლ
რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ მიხედვით)“. კრ-ში: *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ
შენი დიდებით. კრებული ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძეს*. თბილისი: 2003.

ჰაიდეგერი 1986: Heidegger, M. *Unterweg zur Sp ach* , 8. Aufl., Neske, Pfulingen:
1986.

**ლიტერატურული მისტიფიკაცია
როგორც მოდერნისტული პარადიგმა
პაოლო იაშვილის „ელენე დარიანის დღიურები“**

მისტიფიკაცია მრავალფეროვანია: ყოფითი-ცხოვრებისეული, პოლიტიკურ-პოლემიკური, თაღლითურ-მერკანტილური, პიროვნულ-ავანტიურისტული; ასევე, გართობის, გახუმრების, ნიღბის მორგების, თეატრალურობის, კრეატიულობის, თამაშისა თუ ეპატაჟის გამოვლენა და ა.შ. ყველა ნიუანსს, ალბათ, ვერც ჩამოვთვლი.

„მისტიფიკაცია“ ძველბერძნული და ლათინური სიტყვების კომპოზიტია: *myctes* – განდობილი, საიდუმლოს მფლობელი – დანყვილებულია ლათინურთან, *facere* – კეთება.

ასეა თუ ისე, რა მაღალფარდოვნადაც არ უნდა ჟღერდეს მისი დეფინიცია, – მისტიფიკაციის ამოსავალი არის ტყუილი, სხვათა შეცდომაში შეყვანა, გაცურება-გაცუცურაკება, რა თქმა უნდა, – გარკვეული მიზნის მისაღწევად.

ამ მხრივ არც ლიტერატურული (ტექსტური) მისტიფიკაციაა გამონაკლისი, მისი ფესვები შორეულ წარსულშია საძიებელი.

ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანია ლიტერატურული მისტიფიკაცია როგორც მოდერნისტული პარადიგმა. მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმისათვის ორგანული იყო მისტიფიცირების მრავალი ნაირსახეობა; უწინარესად კი თეატრალურობის, თამაშის, ეპატაჟის, საზოგადოების გამოწვევის სურვილი (გავიხსენოთ რემი დე გურმონის „საკულტო“ წიგნის სათაურიც – „ნილაბთა წიგნი“, გამოცემული პეტერბურგში 1913 წელს).

XX საუკუნის დასაწყისში სწორედ ქართული მოდერნიზმის წიაღში პოვა განსხეულება ბრწყინვალე ლიტერატურულმა მისტიფიკაციამ – პაოლო იაშვილის „ელენე დარიანის დღიურების“ სახით.

მისტიფიკაცია ლიტერატურის ძალზე სპეციფიკური „ჟანრია“. გარდა ნიჭიერებისა, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ავტორის პიროვნულ, შემოქმედებით მონაცემებს, ფსიქოლოგიურ მზაობას მისტიფიცირებისათვის, გარდასახვის, სტილიზაციის, იმიტირების უნარს, აგრეთვე, ახლისმადიებლის აზარტს, რისკს და გაბედულებას.

არ არის შემთხვევითი, რომ პაოლო იაშვილს, ბუნებით მინიჭებული ლიდერის თვისებების გარდა, უხვად ჰქონდა მომადლებული ყველა ზემოხსენებული თვისება.

ლიტერატურული მისტიფიკაცია (ალბათ მასალის სიმცირის გამო), ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში სრულიად უგულვებელყოფილია; მეც, მხოლოდ არჩილ სულაკაურის – XX საუკუნის „სამოციანელთა“ თვალსაჩინო წარმომადგენლის – „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილი პოემა მახსენდება (ეს მისტიფიკაცია საოცრად დღემოკლე აღმოჩნდა, მოგეხსენებათ, თბილისი იყო პატარა ქალაქი, სადაც არაფერი დაიმალებოდა).

დღესდღეობით, XX საუკუნეში ერთადერთი ეჭვმიუტანელი, წარმატებული ლიტერატურული მისტიფიკაცია გვაქვს, რომელიც „ცისფერყანწელთა“ ზეობის პერიოდს (1915-1924) უკავშირდება. ისიც აღსანიშნავია, რომ პაოლო იაშვილს ეკუთვნის აგრეთვე უცნაურზე უცნაური წერილი, ე.წ. ფუტუროლოგიური მისტიფიკაცია „ყანწელები 1942 წელში“ („ბარრიკადი“, 1922, 5); ავტორი „წინასწარმეტყველებს“ – რა ბედი ეწევა „ცისფერ ორდენს“ (საქართველოს, ქართულ პოეზიას) 20 წლის შემდეგ (ავალიანი 2005: 198-206).

* * *

განახსვავებენ ლიტერატურული მისტიფიკაციების სამ ძირითად ჯგუფს:

1. ხალხური შემოქმედების ყალბი ნიმუშები;
2. ყალბი თარგმანები;
3. ნაყალბევი საავტორო ნაწარმოებები (გასანოვი 1963: 61).

ამჯერად მხოლოდ მესამე ჯურის ლიტერატურული მისტიფიკაცია გვაინტერესებს.

ხშირად ლიტერატურული მისტიფიკაციისა და ფსევდონიმით გამოქვეყნებული ნაწარმოების აღრევა ხდება.

ფსევდონიმმა განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა განვლო, ზოგ შემთხვევაში იგი ლიტერატურულ მისტიფიკაციად იქცა. ეს, უწინარეს ყოვლისა, სტილიზაციის საშუალებით მოხდა. იური ტინიანოვის აზრით, არსებობს სტილის ისეთი მოვლენები, რომლებიც ავტორის სახეს ქმნის; ლექსიკის, სინტაქსის თავისებურებანი, ფრაზის ინტონაცია მიგვანიშნებს ავტორის უჩინარ, მაგრამ ამასთანავე მაინც კონკრეტულ თვისებებს. განსაკუთრებით მაშინ, თუ მთხრობელი პირველი პირია, ეს ოდნავ შესამჩნევი თვისებები კონკრეტულ სახეს უახლოვდება. თუ ავტორი ფსევდონიმს ეფარება და შეგნებულ სტილიზაციასაც მიმართავს, საქმე გვაქვს უკვე მისტიფიკაციასთან (ტინიანოვი 1929: 26).

სტილიზაცია მისტიფიკაციის ყველაზე არსებითი ნიშანთვისებაა, ურომლისოდაც იგი ვერ იარსებებს; მისტიფიკაცია უმაღლე იქნება

მხილებული, თუ ნამდვილ ავტორს სათანადო სტილური ნილაბი არა აქვს მომარჯვებული.

სტილიზაცია, რომელსაც მისტიფიკატორი მიმართავს, მეტად რთული პროცესია და ევგენი ლანის დაკვირვებით, ორ სტადიად იყოფა:

1. გამოგონილი ავტორის სახის შექმნა;

2. პერსონაჟების შექმნა უცხო ფსიქიკური სამყაროს თვალ-თახედვით (ლანი 1930: 52).

მისტიფიკატორს არა მხოლოდ სამწერლო – უცხო სტილის შემქმნელის (ზოგ შემთხვევაში იმიტატორის) სპეციფიკური ნიჭიც უნდა გააჩნდეს. „Создаваемый автор есть тот же герой – но тем то и отлично дарование стилизатора от нормального художественного дара, что, создав автора, стилизатор умеет выключать свой опыт и увидеть героев чужими глазами“ (ლანი 1930: 52).

ლიტერატურული მისტიფიკაციის სპეციფიკის გარკვევისათვის მივმართოთ ორიოდე მაგალითს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან.

1825 წელს ახალგაზრდა პროსპერ მერიმემ გამოაქვეყნა „ესპანელი მსახიობი ქალის“ კლარა გასულის პიესების კრებული. არარსებული ავტორისათვის მეტი დამაჯერებლობის მისაცემად, მერიმემ მეორე გამოგონილი პირი, კლარა გასულის მეგობარი, მთარგმნელი და გამომცემელი ჟოზეფ ლესტრანჟი მოიშველია და კრებულს წაუძღვარა მისი წინასიტყვა, რომელშიც მსახიობი ქალის „ბიოგრაფიას“ გადმოსცემდა. კრებულის ზოგიერთ ცალს ახლდა კლარა გასულის „პორტრეტი“. ეს ესპანელი ქალის ტანსაცმლით მორთული მერიმეს პორტრეტი იყო, დახატული მისი მეგობრის, დელეკლიუზის მიერ.

მერიმემ მისტიფიკატორის უბადლო ნიჭი გამოამჟღავნა: მან შექმნა მამაცი და თავისუფლებისმოყვარე, მომხიბლავი და დაუდგარი ესპანელი ქალის სახე; მანვე დაინახა ესპანეთი კლარა გასულის თვალთ და ბრწყინვალედაც გადმოსცა ესპანური კოლორიტი.

ყოველივე ამან სასურველი შედეგი გამოიღო: მისტიფიკაციამ გაიმარჯვა. „კლარა გასულის საიდუმლოება“ მხოლოდ ფრანგი მწერლების ერთმა ჯგუფმა იცოდა. კერძოდ, დელეკლიუზის მეგობრებმა, რომლებსაც მერიმე უკითხავდა თავის პიესებს გამოქვეყნებამდე (დინიკი 1963: 7-8).

პროსპერ მერიმეს თანამედროვის, პეტრე ვიაზემსკის მისტიფიკაცია „მემუარები“ – „ომერ დე-გელის წერილები და ჩანაწერებიც“ – დიდ ინტერესს იწვევდა „ცისფერყანწელებში“. პუშკინის დიდი თაყვანისმცემელი, შემდეგში, ნაყოფიერი მთარგმნელი პაოლო იაშვილი კარ-

გად იცნობდა პუშკინის გარემოცვას (ვიაზემსკი, პუშკინის მეგობარი და თანამოაზრე, „არზამასის“ წევრი იყო) და, ცხადია, ომერ დე-გელის „მემუარებსაც“).

XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურის თვალსაჩინო ფიგურაა კოზმა პრუტკოვი, ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი მწერალი-სატირიკოსი „არარსებულთა“ პლეადიდან.

სატირული ნიჭით დაჯილდოებულმა ალექსეი ტოლსტოიმ დაძვებმა შემჩუქნიკოვებმა შექმნეს გონებაჩლუნგი ჩინოვნიკის სახე, გაამასხარავეს რეაქციულ-ბიუროკრატიული რეჟიმიც და ჭეშმარიტი პოეზიის „კრიტიკოსებიც“ (დესნიცკი 1953: 8-15).

„ცისფერყანწლეები“ ომერ დე-გელისაგან განსხვავებით, პრუტკოვის „შემოქმედებით“ არც დაინტერესებულან; დენდიზმის მიმდევარ ჩვენს პოეტებს ალბათ უფრო ის მოხიბლავდათ, რომ კოზმა პრუტკოვის „ავტორები“, თავისი დროის უმაღლესი საზოგადოების „Светские львы“ და დახვეწილი ინტელექტუალები, ასე ოსტატურად ინილბებოდნენ.

გავიხსენოთ, რომ ვალერიან გაფრინდაშვილის ერთ-ერთი ყველაზე ეპატაჟური ლექსი „ტომას ჩატერტონ“ – ეძღვნება მეთვრამეტე საუკუნის 18 წლის ინგლისელ მისტიფიკატორს, რომელმაც სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ეს ტრაგიკული ხვედრის ინგლისელი ახალგაზრდა ალბათ ფრანგი ე.წ. დაწყევლილი პოეტების წინამორბედი იყო.

* * *

ელენე დარიანის სახელი პირველად 1915 წლის აგვისტოში გამოჩნდა: ქუთაისის გაზეთი „სამშობლო“ იტყობინებოდა, ელენე დარიანის ლექსების ბეჭდვა მერმისისათვის გადაიდო (1915 წ., 159). „სამშობლოში“ ეს ლექსები არ დაბეჭდილა. ელენე დარიანის „გამომგონებელმა“ პაოლო იაშვილმა ისინი პირველად გალაკტიონის სალიტერატურო საღამოზე წაიკითხა 1915 წლის 20 სექტემბერს, ქუთაისის თეატრში. მონაწილეთა შორის „სამშობლო“, გალაკტიონის გარდა, ასახელებდა ვალერიან გაფრინდაშვილს, შალვა დადიანს, ვარლამ რუხაძემ და, როგორც ორ განსხვავებულ პიროვნებას – ელენე დარიანს და პაოლო იაშვილს. ამით სათავე დაედო მისტიფიკაციას, წლების მანძილზე საგონებელში რომ აგდებდა მკითხველ საზოგადოებას.

ელენე დარიანის ნატიფი და თან იმ დროისათვის საოცრად „ეროტიკული“ ლექსებით წარუდგა პაოლო იაშვილი საზოგადოებას. „განდობილთა“ გარდა, მაშინ ეჭვიც კი არავის ეპარებოდა, რომ ელენე

დარიანის სახელს პაოლო იაშვილი ეფარებოდა (მისი მიზანიც ხომ ეს იყო).

„დარიანულ“ ლექსებს დამსწრეთა გაცემა და აღშფოთება გამოუწვევია: „პ. იაშვილმა წაიკითხა ქართველი ქალის, ელენა დარიანის ლექსები, რომელთაც საზოგადოება გააკვირვებს თავისი საოცრებით და გაბედულობით. ამ ლექსების კითხვის დროს რამდენიმე ქალი თეატრიდან გავიდაო“ – იუწყებოდა თბილისის ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (1915 წ., 40).

ელენე დარიანის ეს ლექსები დაიბეჭდა ქუთაისის გაზეთ „მეგობრის“ ნოემბრისა და დეკემბრის ნომრებში. ესენია – „ძახილი“, „ჩემი თავი“ (1915 წ., 33) და „ზამთარში“ (62).

გალაკტიონის საღამოზე პაოლო იაშვილს წაუკითხავს მოხსენებაც – „სამშობლოს გარეთ ომის დროს. პარიზი. ლონდონი. ჩრდილოეთი. იმპრესიონისტული შთაბეჭდილებანი“ („სამშობლო“, 1915 წ., 177).

დამსწრეთათვის მოხსენებაც ისევე მოულოდნელი და უცნაური ყოფილა, როგორც ელენე დარიანის პოეზია.

ელენე დარიანის სახელს ამოფარებულმა პაოლო იაშვილმა პირველად გაიბრძოლა ტრადიციული სატრფიალო ლირიკის წინააღმდეგ და პარიზიდან ჩამოყოლილი ეპატაჟის სურვილიც დაიკმაყოფილა. ქალის სახელი მსმენელის „შოკის“ მყარ გარანტიას იძლეოდა: გრიგოლ რობაქიძე, მართლაც ძალზე თამამი ეროტიკული სახეებისათვის ერთხელაც არ შეურისხავთ, მაგრამ ქალი – „სხვა“ იყო.

1916 წლის თებერვლის დამლევს ქუთაისის ალმანახ „ცისფერ ყანებში“ კვლავ გამოჩნდა ელენე დარიანი – „ცისფერი ორდენის“ ერთადერთი „პოეტი ქალი“.

ქუთაისელები აღაშფოთა ელენე დარიანის „ურცხვმა“ ლექსებმა, „მხატვრულად განცდილი ეროტიკა“ გარყვნილების ქადაგებად მიიჩნიეს.

მთავარი „ბატალიები“ კი წინ იყო.

კაფე-საჩაიეში გამართული პოეზიის საღამო 1916 წლის 9 მარტს იყო „ცისფერყანნელთა“ პირველი საჯარო გამოსვლა, პირველი უშუალო შეხვედრა მკითხველთან. პაოლო იაშვილის „პირველთქმით“ აფორიაქებულ ქუთაისელთა უმეტესობა სასეიროდ იყო მოსული.

დამსწრეთა ერთმა ნაწილმა „ცისფერყანნელებს“ ობსტრუქცია მოუწყო: „ჯავრი პაოლო იაშვილზე იყარეს. როგორც კი დაიწყო ლექსის კითხვა, შეიქნა ზარის რეკა, სტვენა, ხმაურობა... ქალები მოითხოვდნენ გაეგდოთ გარეთ“ („თანამედროვე აზრი“, 1916 წ., 59). „ცისფერყანნელთა“ მოთავეს სურდა ელენე დარიანის ლექსების წაკითხვა, მაგრამ კვლავ შეანყვეტინეს („სამშობლო“, 1916 წ., 309).

„ცისფერყანწელებმა“ საწადელს მიაღწიეს: აღამანახმა მთელი ქუთაისი აალაპარაკა – „ქუთაისში ომია, ქუჩაში გამართული ომიო“ – იუწყებოდა „ჩვენი მეგობარი“ (1916 წ., 20). „დარიანული“ ლექსები ამ „ომის“ კიდევ უფრო გაცხარებისათვის იქნა გამოყენებული.

დიდი ხანია (დაახლოებით 20-იანი წლების ბოლოდან), „ელენე დარიანს“, ჩვეულებრივ, პაოლო იაშვილის ფსევდონიმად მიიჩნევენ. დღევანდელი თვალსაზრისით ასეა; მაგრამ, 1915-24 წლებში, როცა „დარიანული“ ლექსები იბეჭდებოდა, ეს წმინდა წყლის ლიტერატურული მისტიფიკაცია იყო.

თანამედროვეთა გადმოცემით, პაოლო ყველა ჯურის მისტიფიკაციის დიდოსტატი ყოფილა: ის ხან გამოცდილი სეკუნდანტის ნილებით მოევლინებოდა შეშინებულ „დუელანტებს“ ნარიყალას მთაზე (ლადო გუდიაშვილის მოგონება), ხან კი რუსი ავანგარდისტების მიერ გენიოსად აღიარებული ველიმირ ხლენიკოვის „დაუბეჭდავი“ (ნამდვილად – ექსპრომტად, იქვე შეთხზული) ლექსებით აკვირვებდა კაფე „ქიმერიონში“ თავშეყრილ პოეტებს.

„დარიანული“ ლექსები გამართლებულია ტიციან ტაბიძის „ნილბის აპოლოგიით“: „ქართველ ხალხში სცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრების, – ქართველ ხალხს უყვარს ნილაბი“ („ცისფერი ყანწები“, 1916 წ., 1). ევგენი ლანმა „ნაყალბევ“ ნაწარმოებში ნილბის სიყვარული, ლიტერატურის „თეატრალიზაციის“ სურვილი შენიშნა. სწორედ ამ „თეატრალიზაციის“ გამოვლენაა ელენე დარიანიც.

ცნობილია, რომ ვალერი ბრიუსოვი კრებულებში „Русские символисты“ (1894-95 წწ.) თავის ლექსებს, საკუთარი გვარის გარდა, სხვადასხვა ფსევდონიმებით (მათ შორის – „პოეტესების“ სახელით) აქვეყნებდა. ფსევდონიმით ხელმოწერილ ლექსებში იგი შეგნებულად მიმართავდა სტილიზაციას: ე.წ. მისტიფიკაციის საშუალებით არარსებულ პოეტებს „ქმნიდა“ და ამით სიმბოლიზმის „მიმდევართა“ რიგებს განამტკიცებდა. პაოლო იაშვილის „ფერისცვალებაც“ აღმანახის მონაწილეთა რიცხვის გაზრდასაც ითვალისწინებდა უთუოდ.

იმთავითვე დაიბადა ეჭვი, რომ ელენე დარიანის სახელს სხვა პიროვნება, კერძოდ, მამაკაცი-პოეტი ეფარებოდა: „ჩვენ ეჭვი გვებადება, რომ ქართველი ქალი ამ რიგათ დაცემულიყოს, და ვეჭვობთ, რომ ის მართლა ელენე იყოს“ – გკითხულობთ „სამშობლოში“ (1916 წ., 305). ამასვე იმეორებდა თბილისის გაზეთი „ახალი კვალიც“: „არ შეგვიძლია დავიჯეროთ, რომ ქართველი ქალი ამდენად გაურცხვდა. ეჭვი გვაქვს, რომ ის მართლა ელენე იყოს“ (1916 წ., 14).

„ჩვენს მეგობარს“ („მეგობრის“ ახალი სახელწოდება), რომლის ფურცლებზეც პირველად დაიბეჭდა ელენე დარიანის ლექსები, მოს-

თხოვეს პოეტის ვინაობის გამოაშკარავება. „ელენე დარიანს არ ვიცნობთ და არც მისი მიმართულება ვიცითო!“ განაცხადა რედაქციამ (1916 წ., 20).

„ცისფერყანწელებმა“, რომელთა ძმობა-მეგობრობა საარაკო იყო, ცხადია იცოდნენ პაოლო იაშვილის მისტიფიკატორული ონეები და შეგნებულად ხელს უწყობდნენ მას.

1926 წელს „მნათობის“ კრიტიკოსი „ყარიბი“ (პეტრე გელეიშვილი) მიმოიხილავდა „ცისფერყანწელთა“ განვლილ გზას და სხვათა შორის, ეხებოდა ელენე დარიანსაც: „ქუთაისის ბუღვარზე... ხანჯლოსნები დღე და ღამე იმის ცდაში იყვნენ, თუ როგორ მოენახათ ეს ვილაც ელენე დარიანი, როგორ გაცნობოდნენ მას, როგორ დამტკბარიყვნენ მისი ტემპერამენტიო“ (№ 5-6), თუმცა მის ვინაობაზე არას ამბობდა. ასე გააცურა თავის დროზე პაოლო იაშვილმა ქუთათური დონ-ჟუანები.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ პაოლო იაშვილის მისტიფიკაციამ გაიმარჯვა. „დარიანული“ ლექსები, უწინარეს ყოვლისა, პოეტის მხატვრული გარდასახვის იშვიათ უნარზე მეტყველებს. ამ ლექსებში მკვლევრები „პოეტური გარდასახვის გასაოცარ უნარს“ (ბესო ჟღენტი), „თავისებური სტილიზაციის დაღს“ (გურამ ასათიანი) ამჩნევენ.

შალვა აფხაიძე მოგვიანებით წერდა: „ჩვენ ყოველთვის გვაოცებდა პაოლოს შემოქმედებითი „გარდაქმნა“, გვაოცებდა მისი ლექსები, რომლებიც ელენე დარიანის ფსევდონიმით ქვეყნდებოდა. რამდენი წმინდა ქალური განცდა, ხილვა, სინაზე შეჰქონდა მასში!“

პაოლო იაშვილი ორმაგი სიძნელის წინაშე იდგა: ელენე დარიანი მარტო ლირიკული გმირი როდი იყო ანდა პერსონაჟი, იგი „დარიანული“ ლექსების „ავტორად“ უნდა აღექვათ. პოეტს უნდა დაენახა სამყარო არარსებული პოეტის და, თანაც, პოეტი ქალის თვალთ.

ქალის სახელს ამოეფარა XVIII საუკუნის ფრანგი პოეტი დეფორჟ-მაიარი.

„ბრეტონელი პოეტი“ ქალის მალკრე დე-ლა-ვინის, ნამდვილად კი – დეფორჟ-მაიარის ლექსებმა საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ვოლტერმა ლექსიც კი უძღვნა „პოეტ ქალს“.

პროსპერ მერიმეს „კლარა გასულის თეატრზე“ უკვე ითქვა.

1909 წელს ფრანგმა მოდერნისტმა გიიომ აპოლინერმა დაწერა რამდენიმე წერილი და ლექსი „გამოგონილი“ პოეტი ქალის ლუიზა ლალანის სახელით. რასაკვირველია, პაოლო იაშვილმა იცოდა ამ მისტიფიკაციის ამბავი, პარიზში ყოფნისას იგი ხშირად ხვდებოდა აპოლინერს მონმარტრის კაფეებში, პირადად იცნობდა მას (1913-1914 წლებში). ვინ იცის, „ლალანი“ – „დარიანის“ – ჟღერადობის სიახლოვე იქნებ არც იყოს შემთხვევითი. ალბათ ვალერი ბრიუსოვის მისტიფიკაციის სახელწოდებაც („ნელის ლექსები“) გასათვალისწინებელია.

„ელენე დარიანის დღიურებში“ პაოლო იაშვილმა ძირითადად დასძლია სტილიზაციის სიძნელენი. აღნიშნულია, რომ პოეტს იმიტაციაც ემარჯვებოდა: „ინდივიდუალური კოლორიტის შესაქმნელად პაოლო იაშვილი ხშირად მიმართავს თავისებურ პოეტურ იმიტაციას. ასე, მაგალითად, ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი დაწერილია უაღრესად დახვეწილი, რაფინირებული სტილით“ (გურამ ასათიანი); იგივე ითქმის პაოლოს გიორგი ლეონიძისადმი მიძღვნილ ლექსზე, რომელიც ლეონიძისეული „სიმსუყით“ გამოირჩევა (რაც პაოლოს არ ახასიათებდა). „ელენე დარიანის დღიურები“ ოდენ თვითმიზნური მისტიფიკაცია როდი იყო; ის წარმოადგენდა თამამ პოეტურ-სტილისტურ ექსპერიმენტს, მიმართულს „დაკანონებულ“, გაცვეთილ სატრფიალო ლექსების წინააღმდეგ.

აღნიშნულია ისიც, რომ ელენე დარიანის შექმნა გამონეწეული იყო „ცისფერყანწელთა“ სურვილით – „ცისფერ ორდენში“ ჰყოლოდათ პოეტი ქალი (გრიგოლ ხერხეულიძე).

„დარიანულ“ ლექსებში რუსული სიმბოლიზმის, კერძოდ, ვლადიმერ სოლოვიოვის „მარადი ქალურობის“ კონცეფციის ზეგავლენასაც ხედავდნენ (გიორგი მერკვილაძე).

პაოლო იაშვილის მისტიფიკაციის მოტივირება მოხერხდება მისი პიროვნული (მისტიფიკაციების დიდოსტატი, არტისტული ჟესტებისა და ნიღბების მოყვარული) და შემოქმედებითი (პოეტური გარდასახვის, მხატვრული იმიტაციის ბრწყინვალე უნარის მექანი) თვისებათა თვისებურებების გათვალისწინებით. ამასთან, ეს იყო რეაქცია „საცოდავი საჭურისების“ შელამაზებული სატრფიალო ლირიკის მიმართ; ეს იყო „სითამამის შვენების“ ნაღდი გამოვლენა.

პოეტმა მაინც ვერ დასძლია ბოლომდე სტილიზაციის სიძნელენი: „დარიანულ“ ლექსებში მოიძვევება პაოლოს პოეზიის იდეურ-თემატური და სტილისტური კვალი: მისთვის დამახასიათებელი ალიტერაცია, გატაცება პატიოსანი თვლებით, მზის კულტი, ეგზოტიკურობა, სოფლის იდილიური წარმოსახვა. მთავარი კი იყო დასავლური მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული ტენდენცია – „შიშველი ეროტიზმის“ პრიმატი.

დღეს გვიკვირს კიდევ, რა გამძლე აღმოჩნდა ეს მისტიფიკაცია; ფართო საზოგადოებამ დიდხანს ვერ ამოიცნო ელენე დარიანის საიდუმლო, თუმცა არსებობდა გრიგოლ რობაქიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, სანდრო ცირეკიძის და სხვათა საკმაოდ გამჭვირვალე მინიშნებანი.

მივეყვით ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით:

1918: რუსული ჟურნალი „Аrs“:

„აღნიშნული ჯგუფის („ცისფერი ორდენის“) ტექნიკური მეთაური უეჭველად პაოლო იაშვილი გახლავთ. თავისი მგზნებარე შემოიღო-

ბით იგი არტურ რემბოს გვაგონებს – მხატვრული ტემპერამენტით კი ის უდავოდ ბალმონტისებური სტიქიისაა. **პაოლო იაშვილი – პლანეტარული ქალურობის პოეტი.** მასში შეუძლებელია მოძებნო ერთიანი ესთეტიკური მსოფლალქმის ჩაკეტილი წრე.

... **განსაკუთრებული ადგილი ელენე დარიანს უჭირავს. ნება მიბოძეთ, აქ ერთი ვარაუდი გამოვთქვა: იგი – შექცეულად ქალური პოეტური სახეა ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი მამამთავრისა (მამაკაცის)“** (რობაქიძე 2013: 256).

1918, მიკვლეულია ზეინაზ ლომჯარიას მიერ: „ერთმა ქართველმა კალმოსანმა ... კადნიერებით აღსავსე ტონით ქება შეასხა რამდენიმე პორნოგრაფიულ ლექსს თავის მეგობრებისას და საკუთარს, მხოლოდ სხვა პსევდონიმით დანერილ შაირებს“ (გამსახურდია 1967: 152). კონსტანტინე გამსახურდია, როგორც ჩანს, გააღიზიანა პაოლო იაშვილის ლიტერატურულმა მიმოხილვამ „Литературное кольцо Грузии“ (1917), რომელშიც ავტორი დითირამებს უძღვნის გრიგოლ რობაქიძეს, ვალერიან გაფრინდაშვილს, ტიციან ტაბიძეს, ლელი ჯაფარიძეს, კოლა ნადირაძეს და ბოლოს, **ელენე დარიანს; თავისი სახელით გამოქვეყნებულ ლექსებს, რასაკვირველია, არც ახსენებს** (იაშვილი 2004: 249-251).

1922: **„ერთმა თანამედროვე პოეტმა გამოიგონა ელენე დარიანის მითი“** (გაფრინდაშვილი 1922: 12).

1924: **„პაოლო იაშვილმა, როგორც თავაზიანმა რაინდმა, ლიტერატურაში გამოიყვანა პოეტი ქალი ელენე დარიანი“** (ცირეკიძე 1924: 2) (დაიბეჭდა სანდრო ცირეკიძის გარდაცვალების შემდეგ).

1926 წელს გიორგი ბაქრაძის „ქართული ფსევდონიმების“ ნუსხაში, თვით პაოლოს დასტურით და ხელმოწერით, სხვა ფსევდონიმთა შორის, დოკუმენტურად არის დადასტურებული „ელენე დარიანი“, როგორც პოეტის ფსევდონიმი (ლომჯარია 2004: 539).

* * *

სიმონ ჩიქოვანი სტატიაში – „ტიციან ტაბიძის ლექსების წიგნი“ – გამოარჩევს პოეტის სატრფიალო ლირიკას, – კდემამოსილს, მოკრძალებულს, თავდაჭერილს და დასძენს: „იგი თავის სატრფიალო ლირიკაში უფრო რომანტიკულია, ვიდრე პაოლო იაშვილი, გიორგი ლეონიძე და იოსებ გრიშაშვილი. ტიციან ტაბიძის პოეზიაში გარეგნული ეროტიზმის ნასახივ არ მოიპოვებაო“ (ჩიქოვანი 1985: 90).

ცხადია, რომ სიმონ ჩიქოვანი გულისხმობს „ელენე დარიანის დღიურებს“ და არა პაოლოს საკმაოდ მოკრძალებულ და რომანტიკულ ლექსებს „მეორეს“, „სონეტი ელლის“, „მარიამ წერეთელს“, „ლირიკული მისამართიდან“.

სიმონ ჩიქოვანის წერილი 1956 წლით თარიღდება, ამიტომაც ეროტიზმის მქადაგებელთა ჩამონათვალში ვერ მოხვდა იმხანად ტაბუდადებული გრიგოლ რობაქიძე.

კონტრასტი პაოლო იაშვილის ტრადიციულ სატრფიალო ლექსებსა და ე.წ. თავისუფალი სიყვარულის მიმდევარ „ელენე დარიანის დღიურებს“ შორის იმდენად დიდია, რომ საფუძველი გვაქვს კვლავ გავიმეოროთ: მისტიფიკატორს, მეტი სიმძაფრისათვის, ესაჭიროებოდა ეროტიკული ლექსები ქალისათვის „მიეწერა“.

„ელენე დარიანის დღიურების“ მოდერნისტული ხასიათი მართო ეროტიზმით არ შემოიფარგლება; ეს იყო სიახლე ლექსთწყობის, ფორმის, ბგერწერის ასპექტითაც: სონეტის სრულყოფილი ფორმა (ვალერიან გაფრინდაშვილის თქმით, „ელენე დარიანს“ ეკუთვნოდა პირველი კანონიკური სონეტი ქართულ პოეზიაში), ალიტერაციათა გამიზნული სიუხვე („დაიღალა მაჯა მარჯნის მძიმე ჯაჭვის ტარებით“: „ჯაჭვი“ აქ ამოსავალი სიტყვაა და ლირიკული გმირის საყვარელთან „ეროტიკულ მიჯაჭვულობაზე“ მეტყველებს); მზის კულტი ან იმპრესიონისტულ ფერწერაში გავრცელებული კატის სკაბრეზული სიმბოლიკაც, უდავოდ მოდერნისტული პოეტური არსენალის კუთვნილებაა და ა.შ.

პოეტმა ფანტაზიისა და გარდასახვის მაქსიმუმი გაამყლავნა, სული და გული ჩასდო თოთხმეტ დარიანულ ლექსში.

პაოლოს, რომელსაც სხვა „ცისფერყანწელთაგან“ განსხვავებით, თხზულებათა კრებული არასდროს დაუსტამბავს („არ შევხვედრივარ მწერალს, რომელიც ეგზომ გულგრილი ყოფილიყო თავისი ლექსების შეკრებისა და ცალკე კრებულად გამოცემისადმი“ – აკაკი განწერელია), როგორც ჩანს, გამორჩეულად უყვარდა ელენე დარიანის ციკლი: ულამაზეს მეუღლეს თამარ ოქრომჭედლიშვილს პატარა წიგნაკში თავისი ხელით ჩაწერილი დარიანული ლექსები უსახსოვრა (წიგნაკი ოჯახში ინახება, ქსეროასლი დაცულია ლიტერატურის მუზეუმში).

პაოლოს უმცროსი მეგობარი და თაყვანისმცემელი აკაკი განწერელია იგონებს: „გამთენიისას, ხაშის ან ფითის ძიებაში პაოლო იაშვილი ანაზდად წამოიწყებდა ელენე დარიანის ფსევდონიმით დაწერილ შესანიშნავ ლექსს „ანა ახმატოვასადმი“ (განწერელია 2004: 384-385).

ირაკლი აბაშიძის თქმით, პაოლოს „ფარშავანგები ქალაქში“ და დარიანული „პირამიდებში“, მაშინ, 30-იანი წლების დასაწყისში, ისეთივე პოპულარული იყო მკითხველ საზოგადოებაში, როგორც გალაკტიონის შედევრები.

ბოლო დარიანული – „პარიზისაკენ“, დათარიღებული 1923 წლით, დაიბეჭდა „კავკასიონში“ 1924 წელს.

ეს იყო და ეს. პაოლო ამ ციკლს აღარ მიბრუნებია, მას უმწვავე-
სი შემოქმედებითი კრიზისი დაუდგა: 1924 წელს მისი უმცროსი ძმა
შორაპანთან ჩაცხრილეს, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის პერიოდიკაც,
დე-იურე თუ არა, დე-ფაქტო აკრძალეს.

არ არის გამორიცხული, რომ ამ ციკლის სხვა ლექსებიც არსე-
ბულიყო, სამწუხაროდ, მათი კვალი არ ჩანს.

* * *

P.S. მასკულტურის უაღრესად ნეგატიურმა ტენდენციებმა, „პი-
კანტური“ ამბების, სკანდალისა და ვითომდა სენსაციის გამოდევნე-
ბამ, ლიტერატურის ისტორიასაც მიაყენა ზიანი. ამის სავალალო
ნიშნებია პაოლო იაშვილის მისტიფიკაციის გამო 1997 წლიდან აგო-
რებული, ზოგჯერ კარგად „შეფუთული“ და ძვირადღირებული, ცი-
ლისმწამებლური და სამარცხვინო პიარ-კამპანია, სამწუხაროდ, ბო-
ლო რომ არ უჩანს. იმის მტკიცება, რომ დარიანული ლექსების ავტორი
მეათეხარისხოვანი პოეტესაა და არა პაოლო, – აშკარა ნონსენსია.

სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს: XX საუკუნეში ერთად-
ერთი ბრწყინვალე პოეტური მისტიფიკაცია გვაქვს და ისიც მა-
ვანთა უვიცობას, ამბიციას, „საგრანტო“ ანგარებას (ეგებ ბოროტ
განზრახვასაც კი) გადავაცოლოთ? რატომ ვხდით უდავოს სადავოდ?!
როდემდე უნდა ვამტკიცოთ, რომ თეთრი თეთრია და შავი – შავი, რომ
გამიზნულად შეთხზული, ყალბი მემუარების ბრმად მიჩნევა ერთად-
ერთ საბუთად და წყაროდ, – დაუშვებელია?

ამ „გაუგებრობის“ გასაბათილებლად არსებობს რამდენიმე ავ-
ტორის საფუძვლიანი, მძაფრად კრიტიკული გამოკვლევა, აგრეთვე,
ტელეფილმები „ერთსულოვნებასა“ და საზოგადოებრივი ტელემაუ-
წყებლობის პირველ არხზე.

არცერთ „ცისფერყანწელს“ თუ მათ მტრებს (ასეთები კი ბლომად
ჰყავდათ), არცერთ ლიტერატურის ისტორიკოსსა თუ კრიტიკოსს,
არცერთ მემუარისტს, არცერთ მის თანამედროვე ქართველ პოეტს
პაოლოს ავტორობაში ეჭვიც კი არ შეჰპარვია.

სათანადო ლიტერატურის მოძიება თუ დაეზარათ, პოეტის ოჯა-
ხისა და სანათესაოსათვის მაინც მიემართათ! რას უნდა მიენეროს
პაოლო იაშვილის შვილიშვილების მერაბ და გია ნიჟარაძეების
იგნორირება?

სენსაციას დახარბებულ „პირველადმომჩენებს“ ჭეშმარიტება არც
ანადვლებთ და არც აინტერესებთ.

პაოლო იაშვილის პოეზია კვლავ ერთიანია და განუყოფელი. მის
ქარიზმულ მისტიფიკაციაზე სამეცნიერო ნაშრომებს უკვე ახალი თა-
ობა წერს. სადავოც არაფერია.

დამოწმებანი:

ავალიანი 2005: ავალიანი ლ. „გიჟი დროის“ ქართული მწერლობა. თბილისი: 2005.

გამსახურდია 1967: გამსახურდია კ. *თხზულებანი*. ტ. VIII. თბილისი: 1967.

გაფრინდაშვილი 1922: გაფრინდაშვილი ვ. *დეკლარაცია*. ჟ. „მეოცნებე ნია-მორები“, 7. 1922.

განერელია 2004: განერელია ა. „რამდენიმე სიტყვა პაოლო იაშვილზე“. იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ ნიგნად*. წ. II. თბილისი: 2004.

დესნიცი ... 1953: Десницкий В. Козьма Прутков. Прутков К. *Собрание сочинений*. Л.: 1953.

დინიკი 1963: Динник В. Проспер Мери́ме. Мери́ме П. *Собрание сочинений*. Т. I. Москва: 1963.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ ნიგნად*. წ. I. თბილისი: 2004.

ლანი 1930: Ланн У. *Литературная мистификация*. М.-Л.: 1930.

ლომჯარია 2004: ლომჯარია ზ. დარიანული ლექსების გამო. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXV. თბილისი: 2004.

მასანოვი 1963: Масанов Ю. *В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок*. Москва: 1963.

რობაქიძე 2013: რობაქიძე გრ. *ქართული მოდერნიზმი*. მ. კვატაიას თარგმანი. „კრიტიკა“. 8, თბილისი: 2013.

ტინიანოვი 1929: Тынянов Ю. *Архаисты и новаторы*. М.: 1929.

ჩიქოვანი 1985: ჩიქოვანი ს. „ტიციან ტაბიძის ლექსების ნიგნი“. კრ.: *ნათელი მიხაკის ლეგენდა*. თბილისი: 1985.

ცირეკიძე 1924: ცირეკიძე ს. „პორტრეტები“. გაზ. „ბარრიკადი“, № 1. 1924.

კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედების და მსოფლმხედველობის ესთეტიკური საფუძვლები

მოდერნიზმის ხანის ქართველი მწერლებიდან, კერძოდ, ექსპრესიონიზმის წარმომადგენელთაგან, გრიგოლ რობაქიძესთან ერთად, უდავოდ, უნდა დავასახელოთ კონსტანტინე გამსახურდიას სახელი. მან არაერთ პროზაულ ნაწარმოებთან ერთად, ამ მიმდინარეობის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური გააზრების საკითხს თეორიული ნაშრომებიც მიუძღვნა.

ექსპრესიონიზმს, ცხოვრების მსგავსად, არავითარი კანონზომიერება არ გააჩნია და სტიქიურობით ხასიათდება. ამ თვალსაზრისით, ეს მიმდინარეობა შეგვიძლია რომანტიზმსაც შევადაროთ. ხელოვნების და ლიტერატურის მთავარ თემად აქ ადამიანი იქცევა – ადამიანი, რომელსაც საკუთარი დაავადებული და განამებული სულის დაკარგვა არ სურს. სული მატერიალური საზღვრებიდან თავის დაღწევას ცდილობს (შდრ.: გალაკტიონის „სულს სჭირდება საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“) და მნიშვნელოვანია მინის და ცის დაპირისპირების თემა (ახმატოვას „მინა ვით მინა და არა ზეცა, ზეცა ვით ზეცა და არა მინა“). ასეთივე წყვილებია: წამი და მარადიულობა, სიკვდილი და სიცოცხლე, სინამდვილე და აბსტრაქცია და ა.შ. ექსპრესიონისტების შემოქმედებაში მუდმივი კატასტროფის მოლოდინი იგრძნობა და ამიტომაც მათი ინტონაცია პათეტიკურია. თანამედროვე სინამდვილის ექსპრესიონისტული განცდის პარადიგმად ქალაქი იქცა. ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებში ქალაქი ენერგიულ, ხმაურიან და ხშირად დამლელ გარემოდ წარმოგვიდგება, თავისი ხალხის სიმრავლით, წარწერებით და რეკლამების მოძალებით (მაგ., თავი „პერტინაქს“ გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილიდან“). არაიშვიათად ჩნდება აპოკალიფსური თემები (გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“).

მოღვაწეობის ადრეულ ხანაში, 1910-იან წლებში, კონსტანტინე გამსახურდია ხარკს უხდიდა თანამედროვე ტენდენციებს. მაგალითად, 1919 წელს, ქუთაისში გამოცემულ „ახალი პოეზიის ანთოლოგიაში“ შესული ლექსი „ბერლინი“ ურბანისტული ესთეტიკითაა გაჯერებული და ქარხნების საყვირებს და დიდი ქალაქის რიტმს უმღერის. ამ პერიოდის შემოქმედებაში, გამსახურდია, როგორც პაოლო იაშვილი ჟურნალ „ცისფერი ყანების“ წინათქმაში, უარყოფს რომანტიზმის თუ აღმოსავლური პოეზიის ესთეტიკას, რომელიც გაბატონებული იყო ქართულ პოეზიაში და მათ ატრიბუტებს – ვარდს და ბუღბუღს, მთ-

ვარიან ღამეს და ა.შ. დავიწყებას აძლევს. თუმცა მოგვიანებით, როდესაც სიმბოლიზმის და ავანგარდისტული მიმდინარეობების კრიტიკა დაიწყო, მას დაუპირისპირდნენ ცისფერყანწელებიც და ქართველი დადაისტიები და ფუტურისტებიც.

ზოგადად, რას გულისხმობს კონსტანტინე გამსახურდიას მოდერნიზმი?

ურბანისტული ესთეტიკით გატაცების შემდეგ, მან უკვე სერიოზულად გაიაზრა ევროპაში, ზოგადად, მსოფლიოში და საქართველოში შექმნილი მდგომარეობა და ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი შემართება და მებრძოლი განწყობა მისი აზროვნებისთვის ორგანულ ნაწილად იქცა.

კონტემპლაციური vs. მოქმედი. ის სიმბოლისტებს სამყაროსადმი პასიური, ჭვრეტითი მიდგომის გამო აკრიტიკებდა. თავის წერილში „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“, რომელიც 1924 წელს დაწერა, ნებისმიერი ლიტერატურული თუ სახელოვნებო მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას გლობალურ კონტექსტში, სოციო-პოლიტიკური მოვლენების ქრილში განიხილავს და აღნიშნავს, რომ ნებისმიერი ტენდენცია გარე ფაქტორებზე რეაქციის შედეგად ჩნდება: „არც ერთი არტისტული სკოლა არ წარმოშობილა პოლიტიკური ატმოსფეროსაგან დამოუკიდებლად“. ამ თვალსაზრისით, 1870-71 წელს, საფრანგეთ-პრუსიის ომში საფრანგეთის მარცხმა განაპირობა ფრანგული სიმბოლიზმის წარმოშობა, თავისი უნუგეშობის ფილოსოფიით, როდესაც ხსნის ძებნა მიღმა სამყაროში დაიწყო, რაც, თავისთავად, ცხოვრებაში პასიურ პოზიციას გულისხმობდა. ამის საპირისპიროდ, ექსპრესიონიზმი 1918 წლის გერმანიის რევოლუციის შედეგად შეიქმნა. წერილში „იმპრესიონიზმი და ექსპრესიონიზმი“ წერს: „სვიმბოლისტებისთვის „მეობა“ იყო საზომი სამყაროსა. ექსპრესიონისტებისთვის პირუკუ, კოსმოსია საზომი მეობისა, სვიმბოლიზმი უაღრესად პასიურობას გულისხმობდა, ექსპრესიონიზმი მოძრავი ყოფის ტრფიალს. ამ ახალმა პანდინამისტურმა ხელოვნებამ უნდა გადოს ხიდი კოსმიურსა და ინდივიდუალურს, „მე“-სა და არა „მე“-ს, პიროვნებასა და სამყაროს შორის. უნდა მოიძებნოს ახალი საშუალება პიროვნებასა და კოსმიურობას შორის ჰარმონიულ დამოკიდებულების აღსადგენად“ (გამსახურდია 1983: 7) კონსტანტინე გამსახურდია სიმბოლისტების პასიურ სუბიექტივიზმს ამორალობად მიიჩნევს და მას ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელ გმირული ცხოვრების კულტს უპირისპირებს. მწერალთან ბოდლერისეულ *flâneur*-ს

* შარლ ბოდლერი თანამედროვე მეტროპოლიაში მცხოვრები არტისტი პოეტის შესახებ წერდა: The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect flâneur, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and

ღმერთის და საკუთარი თავის გამუდმებულ ძიებაში მყოფი ადამიანი უპირისპირდება.

დასავლეთი vs. აღმოსავლეთი. აღმოსავლეთით დაინტერესება, როგორც ერთგვარი ნეორომანტიკული მოვლენა, სიმბოლოზმისთვის დამახასიათებელი იყო.* გრიგოლ რობაქიძე ამბობდა, რომ აღმოსავლეთს ვერ დათმობდა დასავლეთისთვის და კომპრომისის სახით, წამოაყენა დებულება: „ქართული ნადიმით ვიხდით აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქორწილს, და ნადიმი იგი მთავარი ჰანგია ჩვენი ნაბეჭდი სიტყვისა...“ ამის სანაცვლოდ, კონსტანტინე გამსახურდია უპირისპირდებოდა აღმოსავლური ჭვრეტის ფილოსოფიას და ამბობდა: „ჩვენი ლოზუნგია: ოკციდენტ! არავინ ისე არ უარყოფს, როგორც ჩვენ. არავინ ისე „ჰო“-ს არ იტყვის, როგორც ჩვენი „ჰო“-ს მთქმელი ბუნება. განახლება უნდა ქართულ შემოქმედებას. დაფიქრება მართებს ქართველობას, მორალური გარდატეხა ჩვენს ეროვნულ პიროვნებას“ (გამსახურდია 1983: 455).

ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა მისი წერილი ილია ჭავჭავაძის შესახებ, სადაც იკვეთება მისი, როგორც ექსპრესიონისტული მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია: „მის (ილია ჭავჭავაძის – გ.ლ.) პირველ ნაწერებში „მგზავრის წერილები“ ჩაითვლება შედევრად, მე ახლაც მიკვირს, რისი იმედით მოდიოდა ილია ჭავჭავაძე იმდროინდელ საქართველოში... „მოძრაობა“ გამოაცხადა მან მსოფლიო განვითარების იმპულსად. ეს იყო უდიდესი

yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world—impartial natures which the tongue can but clumsily define. The spectator is a prince who everywhere rejoices in his incognito. The lover of life makes the whole world his family, just like the lover of the fair sex who builds up his family from all the beautiful women that he has ever found, or that are or are not—to be found; or the lover of pictures who lives in a magical society of dreams painted on canvas. Thus the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy. Or we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life. (Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life”, (New York: Da Capo Press, 1964). Orig. published in Le Figaro, in 1863).

* კონსტანტინე გამსახურდია რომანში „დიონისოს ღიმილი“ წერს: „უკანასკნელ ხანებში ევროპაში კარგი ტონის ნიშანია აღმოსავლეთზე ლაპარაკი...“ („დიონისოს ღიმილი“, გვ. 637 კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. 5, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1961). უფრო ქვემოთ კი აღნიშნავს: „აღდეს ევროპაში ისეთივე მომენტია, როგორიც ევროპული რომანტიზმის კვირძალში. პირველად მაშინ „აღმოაჩინეს“ აღმოსავლეთი. დააკვირდით: მთელს ევროპაში განსაკუთრებული ყურადღებით სწავლობენ ბუდდას, ვედებს, უპანიშადებს. არც რენესანსი იქნებოდა ევროპაში, არაბების ზეგავლენა რომ არ ყოფილიყო.“ („დიონისოს ღიმილი“, გვ. 642 კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. 5, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1961).

პოსტულატი მის გეგმებში. მოძრაობა ხომ თანამედროვე გაგებითაც იმპულსია კულტურისა, ცივილიზაციის და შემოქმედებისა. მოძრაობა სიტბოა, გადაუხურდავებელი ცეცხლი, ენერგია. საქართველოს კარებთან შეხვედრილ თერგში და მყინვარში ილია თერგს ირჩევს, თერგს – ენერგიას, მათათა დამრღვეველს. მას არ უყვარს მყინვარი – ნირვანა აღმოსავლური პასიურობის, უძრაობის სიმბოლო“ (გამსახურდია 1983: 390-391).

აქედან გამომდინარე, სრულიად გასაგები ხდება მისი უარყოფითი დამოკიდებულება ორიენტალისტური მიდგომისადმი და სწრაფვა დასავლეთისკენ. ზოგადად, მწერლის ევროპული ორიენტაცია, იმავდროულად, საბჭოთა ოკუპაციის წინააღმდეგ რეაქციად და იარაღადც იქცევა. ის განმანათლებლური კულტურის პოლიტიკა, რომელსაც პროპაგანდას უწევდა კონსტანტინე გამსახურდია უწევდა პროპაგანდას, ქართული კულტურის ევროპული ფესვების ძიებას უკავშირდებოდა. ამას გულისხმობდა მის მიერ ექსპრესიონიზმის მანიფესტში, *Declaratia pro mea*-ში გაკეთებული განცხადება, რომ ქართულმა ხელოვნებამ ნაციონალური საზღვრები უნდა გადალახოს. და რამდენადაც მწერალი კონტექსტის და ტექსტის, სოციო-პოლიტიკური გარემოს და კულტურის ერთმანეთზე ზემოქმედებაზე მიუთითებდა, ამდენად ლოგიკურია, რომ საქართველოს ოკუპაციის პირობებში, კულტურის სტრატეგიული მნიშვნელობა კიდევ უფრო აქტუალური ხდებოდა. „ჩვენ უნდა გადავლახოთ ქართული კულტურის ეთნოგრაფიული მიჯნები. ძველი ქართული კულტურა პროვინციალური იყო, ახალი მსოფლიო კულტურა ურბანისტულია,“ – წერდა ის.

საფრანგეთი vs. გერმანია. კონსტანტინე გამსახურდიას აქაც თავისი რჩეული ყავდა. მან, გრიგოლ რობაქიძის მსგავსად, უპირატესობა გერმანულ კულტურას მიანიჭა. საერთოდ, გამსახურდია გერმანული კულტურის პროპაგანდისტად ითვლებოდა; იმდენად, რომ საბჭოთა დიქტატურის დროს, ის არაერთხელ დაადანაშაულეს გერმანიის ჯაშუშობის ბრალდებით. ქმედითი და მჭვრეტელობითი სანქსიების დაპირისპირების მსგავსად, ის ერთმანეთს უპირისპირებდა გონებასა და გრძნობაზე დაფუძნებულ ხელოვნებას. ამ პრინციპით, ის ერთმანეთს უპირისპირებდა ფრანგულ კულტურას, როგორც გონებაზე დაფუძნებულს, რაციონალისტურს და გერმანულს – როგორც გრძნობებზე დამყარებულს. გერმანული და ფრანგული კულტურის ესთეტიკურ თავისებურებებში ის ეთიკურ ძირებს პოულობს: „ფრანგობისათვის ეთიკაც პრაქტიკული მოსაზრების საგანია. გერმანელობისათვის ეთიური მასშტაბია მსოფლიოს შესატყვისი. ასეთივე პრაქტიკულ იერს ატარებს რელიგიაც ფრანგობის თვალში. გერმანელ

ჰერდერისათვის კულტურული ურთიერთობა რელიგიოზურ თანაზიარობას ნიშნავდა. ამიტომაც რელიგიური მომენტი უმთავრესია გერმანულ ხელოვნებაში. ხელოვნებას მუდამ რელიგიის მომიჯნედ გულისხმობდნენ ნიცშე და ვაგნერი, გოეტე და ჰოლდერლინი“ (1924, **ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი**). ამიტომაც მიიჩნევს, რომ ფრანგული აზროვნება რაციონალისტურია, გერმანული – მისტიკური და აქედან გამომდინარე: „ფრანგული ხელოვნება ნაციონალურია თავის შინაარსით და ფორმით. გერმანული ფორმით – ნაციონალური, შინაარსით – კოსმიური. ფრანგული სულობა მუდამ ნაციონალურ არტახებითაა შეპოჭილი, გერმანელობა მუდამ კოსმიურ მერიდიანებს უმიზნებს. ფრანგი სუბიექტივისტია. აქედან: ფრანგული სული – ლირიული, გერმანული – ეპიური. ფრანგული რევოლუცია, ეს იყო პიროვნების ამბოხი სახელმწიფოს და საზოგადოების წინააღმდეგ. რობესპიერის და მარატის რევოლუციური ტირადები უასაკო გიმნაზიელის მონოლოგებია ლუთერისა და ნიცშეს ამბოხთან შედარებით“ (1924, **ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი**). აქედან გამომდინარე, ერთმანეთს უკავშირდება პოლიტიკა, იდეოლოგია და კულტურა და ერთიმეორეზე ზემოქმედებენ: „ის „სული“, რომელიც მე-18 საუკუნის მიწურულამდის ამშვენებდა ევროპას, მე-19-ში ინტელექტმა ჩანთა... შემოქმედებითი გენიოსობის ნაცვლად იწყება ანგარიშიანი რაციონალობა. ანტიკურმა რაციონალიზმმა წარმოშვა სტოიციზმი, თანამედროვე დასავლეთ ევროპულმა – სოციალიზმი“ (გამსახურდია 1983: 368).

პირველ მსოფლიო ომში გერმანიის დამარცხების მიუხედავად, გერმანულ კულტურაში და, ზოგადად, ერში არსებული შემართების და ბრძოლისუნარიანობის გამო, გამსახურდია თვლიდა, რომ გერმანული ორიენტაცია ჯანსაღი და სანიმუშო იყო ნებისმიერი სხვა კულტურისთვის და მიუთითებდა, რომ მომავლის ლიდერი გერმანია იქნებოდა, რომელსაც ღმერთთან მებრძოლ იაკობს ადარებდა და ეს სახე მის შემოქმედებაში მუდმივად მეორდება.*

თუკი მაინც შემართებით აღსავსე დამარცხებულ გერმანიასა და ოკუპირებული საქართველოს იმდროინდელ მდგომარეობას შევადარებთ, ცხადი გახდება, თუ რატომ აქცია კონსტანტინე გამსახურდიამ გერმანია და მისი კულტურა ორიენტირად. გერმანული ექსპრესიონიზმი,

* ამ მხრივ საგულისხმოა გამსახურდიას უარყოფითი დამოკიდებულება ამერიკის მიმართ, მისივე რწმენით, ამერიკის ტექნიკისტური და სულიერებისგან დაცლილი პოზიციის უპირატესობის გამო. ამის საპირისპიროდ შეგვიძლია გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის წერილი „ევროპის მილიტარობა და ამერიკის მერმისი“, სადაც ილია ჭავჭავაძე მსოფლიოს მომავალ ლიდერად არგუმენტირებულად ამერიკას ასახელებს. ამასთან დაკავშირებით იხ. გიორგი გაჩეჩილაძის სტატია კრებულიდან „ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან“ (რედ.: გიორგი გაჩეჩილაძე), თბ., მნიგნობარი, 2014.

თავისი მებრძოლი პათოსით, სუბიექტივიზმით და კრიზისული დროის ანალიზისკენ მიდრეკილებით, მწერლისთვის, რომელიც დამოუკიდებლობანართმეულ ქვეყანაში ცხოვრობდა, ახლობელი აღმოჩნდა. „მე არ ვმალავ: დიდ კულტურაზე ვოცნებობ. კრიტიკულად ვუცქერი როგორც ქართული კულტურის წარსულს, ისე თანამედროვე ევროპას“. – წერდა კონსტანტინე გამსახურდია. პრაქტიკულად, ექსპრესიონიზმი როგორც სხვა მოდერნისტული მიმდინარეობების, ისე, ზოგადად, მოდერნულობის* კრიტიკა გამოდგა. „თანამედროვე ევროპის კრიტიკაში“ მწერალი, უდავოდ, ოსვალდ შპენგლერის გახმაურებულ ნაშრომს – „ევროპის დაისასაც“ გულისხმობდა, სადაც შპენგლერი დასავლეთ ევროპული – ე.წ. „ფაუსტური კულტურის“ კრიზისზე მიუთითებდა.** სწორედ მოდერ-

* მოდერნულობის პერიოდიდან იწყება თანამედროვე ისტორია, რომელსაც ისტორიოგრაფიის თვალსაზრისით, წინ უსწრებდა პოსტ-კლასიკური ხანა (შუა საუკუნეები). პრე-მოდერნული ანუ პოსტ-კლასიკური ხანის დასრულების შემდეგ, დასავლურმა ცივილიზაციამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. ამ პერიოდში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა მეცნიერულ ცოდნას, რომელიც ყოველგვარი ცოდნისკენ მიმავალ გზად აღიარეს. ადრეული მოდერნულობის ხანა უკავშირდება ბეჭდვის საქმის დასაწყისს, 1453 წელს კონსტანტინოპოლის დაცემასთუ ქრისტიანულ კოლუმბის მოგზაურობას 1492 წელს. მოდერნულობადელი ხანის (შუა საუკუნეების) შემდეგ, დასავლური ცივილიზაცია წინარემოდერნული ხანიდან მოდერნულზე გადავიდა. ამ პერიოდში მიიჩნეოდა, რომ მეცნიერების განვითარება, რომელსაც იმ დროს ეყრებოდა საფუძველი, ყოველგვარი ცოდნისკენ მიიყვანდა კაცობრიობას. ზოგიერთი მეკლევარი მიიჩნევს, რომ „მოდერნულობის ხანა იწყება განმანათლებლობის პერიოდიდან (დაახლ. 1687-1789). ნიუტონი იყო პირველი, რომელმაც დაამკვიდრა რწმენა, რომ მეცნიერებას შეუძლია სამყაროს გადარჩენა. რენე დეკარტმა და მოგვიანებით, იმანუელ კანტმა ეს ხანა ინტელექტუალური თვალსაზრისით ჩამოაყალიბა იმ რწმენის საფუძველზე, რომ გონების საშუალებით შესაძლებელია უნივერსალური ჭეშმარიტებების წვდომა. მოდერნულობის ხანის პოლიტიკურმა ლიდერებმა, ასევე, პირველ პლანზე დააყენეს გონება, როგორც პროგრესის წყარო საზოგადოებრივი ცვლილებების საქმეში, ვინაიდან, მათი რწმენით, გონების საშუალებით, შესაძლებელია სამართლიანი და თანასწორი სოციალური წესრიგის დამყარება. სწორედ ამ მრწამსით ხელმძღვანელობდა ამერიკული და ფრანგული დემოკრატიული რევოლუციები, პირველი და მეორე მსოფლიო ომები და ბევრი დღესაც ასე ფიქრობს.. მოდერნული ხანის დროშებად იქცა თავისუფლება და ინდივიდი.

* საგულისხმოა, რომ შპენგლერის სიტყვით, რომანულ-გერმანული სამყარო უკვე სიკვდილის პირასაა და მან გზა უნდა დაუთმოს ახალ კულტურულ ფენომენს – რუსულ-აზიატურს, რაც კარგად ეთანხმება დოსტოევსკისეულ სლავურ მესიანიზმს და რასაც კონსტანტინე გამსახურდია საფუძვლიანად აკრიტიკებს. „მისი (დოსტოევსკის – გ.ლ.) პანსლავიზმი ისეთივე აბსურდი იყო, როგორც მთელი მისი კულტურ-ფილოსოფია. მას გულწრფელად სჯეროდა, რომ სლავიანელები ყველაზე მაღლა უნდა დაეაყენოთ, რადგან ისინი ყველაზე წინ მიდიან. ევროპის დიდ ცივილიზაციაზე და კულტურაზე მას ფრიალ ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდა. მან ვაგონის ფანჯრიდან დაათვალიერა გერმანია, შვეიცარია, ერთი ღამეც ფლორენციაში და ორიოდე კვირა ლონდონის სიტის მიდამოებში და უკვე მზად იყო ზღაპარი „კბილ ჩამძვრძალ ევროპის შესახებ“ (გვ. 387-388, კონსტანტინე გამსახურდია, თხზულებათა ათ-ტომეული, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1983, ტ. 7).

ნულობის პერიოდში „გათავისუფლებული“ და დეზორიენტირებული ადამიანის პრობლემას გულისხმობს მწერალი, როდესაც ინდივიდუალიზმზე, კაპიტალიზმზე და მათგან გამომდინარე კრიზისზე საუბრობს. ნიცშეს ანალოგიით, ამ ხანას გამსახურდია მითოსს მოკლებულ დროს უწოდებს.* ამ დროს ჩნდება სარბიელზე ექსპრესიონიზმი, როგორც ამ კრიზისის დაძლევის მცდელობა, რომელმაც რელატივიზმი, პოზიტივიზმი და ყველა ის უარყოფითი ტენდენცია, რაც მოდერნულობის ხანას, ე.წ. ალორძინების ხანიდან მე-20 საუკუნემდე მოყვა, უნდა დაიძლიოს. ამასთან დაკავშირებით, გამსახურდია წერდა: „რელატივიზმი დაღუპავა როგორც აზროვნებისთვის, ისე პოეზიისთვის. რელატივიზმი დეკადანსია. ბერძნული ტრადედია კვდება, როგორც კი ევრიპიდეს რელატივიზმი შეეპარება“ (გამსახურდია 1983: 398). აქედან გამომდინარე, კონსტანტინე გამსახურდიას არა მარტო თეორიულ, ესთეტიკურ ნააზრევში, არამედ შემოქმედების პათეტიკურ, ვაგნერისებურ სტილში, მისი პროზის სტილისტურ მანერულობაში, ენაში ვლინდება ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი მაქსიმალიზმი, რაც დღემდე დისკუსიის საგანია. მაგრამ ამ ფაქტორის გათვალისწინებით, უკვე იხსნება პრობლემა.**

* კონსტანტინე ბრეგაძე ნაშრომში „მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „ლიონისოს ლიმილი“ აღნიშნავს: „მითოსსმოკლებულობა უმთავრესად გულისხმობს დესაკრალიზაციის პროცესს, ანუ მოდერნისტულ ეპოქაში მეტაფიზიკური ორიენტაციის, „ღმერთთან თანაზიარობის“ (გამსახურდია 1983: 460). საყოველთაო გაუქმებას და მხოლოდ არსებულობით, ანუ მხოლოდ მოვლენათა სინამდვილით თვითშემოსაზღვრას, რაც, როგორც ეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიულმა პროცესმაც ცხადყო, ძირითადად განაპირობა პოზიტივისტურმა და მატერიალისტურმა ცნობიერებამ. შესაბამისად, ადამიანმა ორიენტაცია აიღო არსებულის, როგორც ერთადერთი საარსებო სივრცის, მომხმარებლურ ათვისებაზე, რაც დაეფუძნა ბუნებისმეტყველებათა და ტექნოლოგიების განვითარებას, რასაც შედეგად მოყვა მასშტაბური ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომერციალიზაცია, ბიუროკრატია, ტექნოკრატია (ყალბი ცივილიზაცია, უსულო მექანიზაცია“) და ახალი სოციალური ფენებისა (ე.წ. მასობრივი საზოგადოებები/Massengesellschaften, მაგ. პროლეტარიატი, საშუალო ბიურგერობა) და ვიწრო სპეციალობათა ჩამოყალიბება. ამ ფონზე კი მოხდა შუასაუკუნეებში, რენესანსისა და განმანათლებლობის ეპოქებში შემუშავებული თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული პარადიგმებისა და წარმოდგენების გაუქმება – ერთი მხრივ, მოკვდა ღმერთი (ნიცშე), ხოლო, მეორე მხრივ, ინდივიდი/პიროვნება გაითქვიფა მასაში, მოხდა მისი სუბიექტურობის დაშლა (ე.წ. Ich-Dissoziation), სულიერი კულტურა კი ჩაანაცვლა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ (შპენგლერი).

* ეს საკითხი ტოლსტოის მიერ შექსპირის შემოქმედების კრიტიკის ანალოგურია. იქაც ტოლსტოის მხრიდან შექსპირის სიღრმის ვერგაგება განაპირობა მიმდინარეობათათვის დამახასიათებელმა განსხვავებებმა და აქედან გამომდინარე - ესთეტიკურმა პლატფორმამ, რაც რეალიზმის და გვიანდელი რენესანსის თუ ბაროკოს ესთეტიკის შეუთავსებლობას გულისხმობს.

ქრისტე vs. დიონისე. ამ რიგის მოვლენაა მის შემოქმედებასა თუ წერილებში ქრისტეს და დიონისეს დაპირისპირება, როდესაც ის მორჩილ და მომავალ შურისძიებაზე ორიენტირებულ ქრისტიანობას სიცოცხლით სავსე ელინურ წარმართობას ამჯობინებდა. ცხადია, აქ უდავოდ დიდი იყო ნიცშეს გავლენა, კერძოდ, მისი შეხედულებები რესენტიმენტის შესახებ. ღმერთის სიკვდილის თემა, რომელიც დოსტოევსკიდან და ნიცშედან მომდინარეობს: „ერთი მხრივ, ღმერთის სიკვდილი კაცობრიობას მორალური რელატივიზმის ქაოსის პირობებში ტოვებს; მეორე მხრივ, ღმერთის „შიშისმომგვრელი აჩრდილი“ გამუდმებით დასდევს მათ, ვინც საკუთარი ათეიზმის შესახებ ღიად საუბრობს“ (ბრედშოუ 2006: 21). თანამედროვე სამყაროს არასრულყოფილების შეგრძნებას ნიცშე დასავლური ლოგოცენტრული ღირებულებებისთვის ადგილის შენაცვლებამდე მიყავს. ის კლასიკურ ბერძნულ სამყაროში ეძებს ხსნას და, შოპენჰაუერის პესიმისტური პოზიციისგან განსხვავებით, ცხოვრების ტრაგიკულობის შეგრძნებას ცხოვრების სასურველობას ამჯობინებს. ნიცშესეული მითოსური ცნობიერების განახლება მუსიკის და მითის გაერთიანებას გულისხმობს, რაც აპოლონური და დიონისური, ან გონისმიერი და ინსტინქტებისმიერი ხელოვნების ბალანსში გამოიხატება. თანამედროვე საზოგადოებაში მითი ზღაპარს დაემსგავსა და მისი შესაძლებლობა დაიკარგა. მითის უარყოფა ენასაც რყვნის. მითის აღორძინება კი ენისთვის თავდაპირველი დანიშნულების – გრძნობების გადაცემის – დაბრუნებას გულისხმობს: „ყველა კულტურა, რომელმაც მითი დაკარგა, იმავდროულად, ბუნებრივად ჯანსაღი შემოქმედებითი უნარიც დაკარგა. მხოლოდ მითებით მდიდარ ჰორიზონტს შეუძლია კულტურის გაერთიანება“ (ნიცშე 1954: 136-37). აქედან მომდინარეობს თანამედროვე საზოგადოების დანაწევრებულობა, რომელსაც ორგვარი გამოხატულება აქვს: ინდივიდუალური და სოციალური. ინდივიდუალურ დონეზე, ადამიანი გაუცხოებულია საკუთარი თავისგან და სხვებისგან; ის ორ სამყაროს – შინაგან და გარეგან სამყაროებს შორისაა მოქცეული და მისი ქმედებები და ყოფიერება ერთმანეთს არ შეესაბამება. დანაწევრებულ საზოგადოებაში, კულტურა ცხოვრების, აზროვნების, მოვლენების და ნების ერთიანობას უზრუნველყოფს. სოციალური თვალსაზრისით, დანაწევრებულობა ადამიანებს შორის საერთო ენის არარსებობასაც გულისხმობს, რაც თანამედროვე ადამიანისთვის თეორიულ აზროვნებაზე ორიენტირებიდან მომდინარეობს. მითი იმითაა ფასეული, რომ ის არაკონცეპტუალური ცოდნის ფორმაა და ის ინსტინქტების დონეზე მოქმედებს.

მითთან დაბრუნება ექსპრესიონისტებისთვის განახლების მაუნყებელია. მარადიული დაბრუნების ნიცშესეული კონცეფცია კარგად მო-

ერგო ქართველი მოდერნისტებისეულ, ამ შემთვევაში კი კონსტანტინე გამსახურდიასეულ განახლების სურვილს და სწრაფვას. ჯერ კიდევ ტიციან ტაბიძის წერილში „ცისფერი ყანებით“ კარგად ჩანს ეს ტენდენცია. კონსტანტინე გამსახურდიასთვის მითი განმახლებელი საწყისია: „კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან. კრიზისი? უმითოდ ყოფნაა. ჩვენთვის: არ ყოფნა. ...პირველთაგანვე იყო მითი. ამ ქვეყნად ყოველივე მითით შეიქმნა, რაც კი რამ შეიქმნა. მითი წინ უსწრებდა ადამიანის ყოფნას. მითი იყო უპირველესი განზრახვა ღმერთკაცისა და ხელოვნებისა. და როცა ყოველივე არარად იქმნება, დარჩება ალბათ: მითი...“ (კ. გამსახურდია. „ტაბუ“). ანტიკური ხანის წრიული დროის აღიარება, ერთი მხრივ, ეროვნული აღორძინების შესაძლებლობას უშვებდა და, იმავდროულად, ქართული კულტურის ინტერნაციონალიზაციას ითვალისწინებდა; ხოლო მეორე მხრივ, ქრისტიანულ კულტურასთან შედარებით, წარმართობის კულტის აღორძინებას უწყობდა ხელს. განახლების თემა გრიგოლ რობაქიძესთან თაურფენომენის იდეის შექმნაში გამოიხატა; იდეაში, რომელიც მწერლის აზრით, განახლების მოტივად უნდა ქცეულიყო. კონსტანტინე გამსახურდიასთან, ნიცშეს კვალად, ქრისტიანობის, როგორც დამარცხებულის რელიგიის გაგებას, წარმართული სიცოცხლისმოყვარეობა თუ დიონისური თრობა ენაცვლება. ნიცშეს მსგავსად, კ. გამსახურდიასთვისაც მიუღებელია ქრისტიანული მორალი, რომელიც „სუსტების მორალია“ და ის ძლიერი ადამიანების დამარცხებისკენაა მიმართული; ხოლო ქრისტიანული სიყვარულის საფუძვლად სისუსტეს და შიშს თვლის.

ოპოზიციური სტრატეგია. კონსტანტინე გამსახურდიას რომანებში მოქმედება სხვა დროში გადააქვს, რაც საშუალებას იძლევა, რომ ქარაგმულად მიანიშნოს არსებულ მდგომარეობაზე და მის მიმართ თავისი ესთეტიკურ-ეთიკური პოზიცია გამოხატოს. ამით პრობლემა ზედროულ კონტექსტს და სიმძაფრეს იძენს. როგორც 1925 წელს გამოქვეყნებულ რომანში „დიონისოს ღიმილი“ ერთ-ერთ ჩანართშია აღნიშნული, სადაც მეფე და ენაარეული ქადაგი ხვდებიან ერთმანეთს: „იხმო ქადაგი იმ ქვეყნის მეფემ. „შენს გამო ამბობენ: ენაარეული მოუბარი ხარ, ბნელი წართქმის ოსტატი. ალბათ ჩემი გეშინია, მიტომაც ეწევი ბნელმეტყველებას“.

უპასუხა მეფეს ქადაგმა:

„მე დამბადებელის მეტი არავის მეშინია, მზეგრძელო მეფევ! თუ მართლაც ენაარეული მოუბარი ვარ და ბნელი წართქმის ოსტატი, ეგ იმიტომ, რომ ეს ქვეყანა არეულია და ბნელი“... მეც ამ იმედით ვწერდი ამ სტრიქონებს გათენებამდის“ (გამსახურდია 1961: 679). ამგვარი

ბნელმეტყველება რიტორიკულ სტრატეგიას ემსგავსება. მით უმეტეს, თუკი გავიხსენებთ მიშელ ფუკოს ლექციას „ცინიკოსები და მათი ხერხები“, სადაც ის დიოგენეს და ალექსანდრე მაკედონელის შეხვედრას აღწერს და დიოგენეს მეთყველებასა და ქმედებაში სამი სახის პარესიულ პრაქტიკას აანალიზებს: 1) კრიტიკული ქადაგება; 2) სკანდალური ქცევა; და 3) პროვოკაციული დიალოგი.* მოგვიანებით რომანში „დიდოსტატის მარჯვენა“ ხელისუფალის და ხელოვანის დაპირისპირების თემა გაცილებით ვრცელ მასშტაბში გამოჩნდება და 1930-იან წლებში დაწყებული მასობრივი რეპრესიების ქარაგმულ მინიშნებად იქცევა. ამ პარალელისკენ გვიბიძგებს ისიც, რომ როგორც „დიონისოს ღიმილში“ მონღოლური რასა განასახიერებს რუსეთს, ისე „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ბიზანტია იგივე რუსეთია, რომელიც ცდილობს, ქრისტიანობის სახელით დაიპყროს საქართველო.

„დიონისოს ღიმილში“ არის ერთი სცენა, სადაც აღწერილია ტილო, სახელწოდებით „დიონისოს მეორედმოსვლა“: „პატარა, მოგრძო თავი უკეთილშობილეს რასას ამჟღავნებს. შავ წარბებს ქვემოთ ირიბულად გაჭრილი ქუთუთოებიდან იმზირებიან მუქლურჯი თვალები, მათი სხივგადაკრული კრთომა ღიმილია პირველი შექმნის. სიხარული ამ უსაზღვრო ეთერის, უსაზღვრო წყლის და ნაყოფიერი მიწის დედობრივი სუნთქვით აღტყინებული.

იგი ამოდის ნაპირზე ელემენტებისგან ახლად შევებული, თითქოს ეს არის ახლა დაბრუნებულაო ოკეანის ნოყირეი საშოდან, სადაც ფერიები ურწევდნენ ოქროს აკვანს. ექსტაზი ისახება მის თვალების გაღებასა და ხელების გაშლაში.. და თვალწინ წარმომიდგა შევნიერების მეორედ მოსვლის და უმანკო შთასახვის მისტერია..

მაგრად, მაგრად ვართმევ ხელს ხალილ ბეის. „მართლაც დიონისოს მეორედ მოსვლაა, ხალილ!“ და იქვე ვჯდები შაგარენის სავარძელში.

„ხომ იცით, დიონისოც აზიიდან მოვიდა!“**

ამავე დროს, რომანში აღწერილია რომანის მხატვარი პერსონაჟის, ხალილ-ბეის კიდევ ერთი ნამუშევარი – „ჩინგიზ ხანის შემოსევა“: „ყვითელი ლელით, წითელი ყაყაჩოებით შემოსილი სტეპი. მონღოლების შუბოსანი კავალერია გრიგალივით მიჰქრის აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ.

* იხ. მიშელ ფუკო. „ცინიკოსები და მათი ხერხები“. გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, № 43 (121), 2002.

* „დიონისოს ღიმილი“, კ. გამსახურდია, რჩეული თხზულებანი, რვატომეული, ტ. 5, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1961; გვ. 651. საგულისხმოა, რომ ამ ფერწერულ ტილოზე დიონისოს მოდელი არის ჯენეტის შვილი ფარეზი, რომელიც რომანში დიონისეს განსხეულებათ. ფარეზი სპარსი ალი მირზა-ხანის და ქართველი ჯენეტის შვილია. აქედან გამომდინარე ახალი დიონისე სპარსულ-ქართული თუ სპარსულ-კავკასიური ერთობის ნაყოფია.

უბელო, დაუჭედავ ცხენებზე შუბლ-პრტყელი, დიდთავა, ღანჯ-მაღალი, ცხვირჩაჭყლეტილი ყვითელი რასსა.

გდაჯეგილი ბალახი და ლელი. დაჭრილები ცხენების გამოფატრულ გვამებში მიძვრებიან, გზადაგზა უპატრონო ზარბაზნების, ტყვის-ისმფრქვევლების, ტანკების ნამსხვრევებია.

დასავლეთით უშველებელი ქარხნების, რკინის ხიდების, ეკლესიების, შუბისებური გუმბათების სილიუეტები.

ამ აპოკალიფსურ მხედრებს წინ მიუძღვება მწვანე ცხენზე მჯდარი წითელ ჩაბალახიანი, ახოვანი, თმანითური მონღოლი.

ეს უშველებელი, გაჭენებული მასსა ღრუბელივით შეკუმშული, ციკლონივით მიჰქროლავს დასავლეთისკენ.

შუბებისა და დროშების ტარები გრიგალისაგან გადაზნექილ ნაძვნარსა ჰგავს. შავ, წითელ, ყვითელ დროშებზე აწერია: „მანგუ: თენგ-რი; ქუჩუნდურ...“ „ეს გახლავთ აზიის შემოტევა, ისტორია მეორდება“. ამბობს ღიმილით.*

ეს ეპიზოდი პირდაპირ შეგვახსენებს ოსვალდ შპენგლერის ნააზრევს ევროპის და „ფაუსტური კულტურის“ დაისის და ახალი კულტურული ფენომენის – რუსულ-აზიატურის ხანის დადგომაზე. მაგრამ შპენგლერისგან განსხვავებით, გამსახურდიასთან ამ ტენდენციას აპოკალიფსური კონოტაცია აქვს, რაც ღიადაა გაცხადებული ზემოთ ციტირებულ ეპიზოდში – როგორც მონღოლური წარღვნა. რომანში აღწერილი გარემო და პოლიტიკური მდგომარეობა – 1910-იანი წლების ევროპა და საქართველო, ასევე შპენგლერისეული ევროპის დაისის მოლოდინი და მონღოლოიდური რასის აპოკალიფსური სახე კიდევ უფრო მეტ პესიმიზმურ განწყობას ანიჭებს რომანს, სადაც რომანის მთავარ გმირს, ევროპაში განათლებამიღებულ და პრო-ევროპული

* მონღოლ. „მარადიული თენგრის ძალით“. თენგრი - ევრაზიელი ხალხის უზენაესი ღვთაება.

* ნახატში წარმოდგენილი ფერები და საგნები აშკარად სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. უპირველესად, ჩინგიზ ხანი და მისი ყვითელი, მონღოლური რასა იგივე ევრაზია, რუსეთია, რომელიც მწვანე ცხენზე ამხედრებული აპოკალიფსური მხედარია. მწვანე ცხენი, თავის მხრივ, იგივე ჩალისფერი ცხენია „იოანეს გამოცხადებიდან“ და მეორედ მოსვლაზე მიუთითებს: „შეხვდეთ და, აჰა, ჩალისფერი ცხენი, ზოლო სახელი მისი მხედრისა - სიკვდილი; ჯოჯოხეთი მოსდევდა მხედარს და მიეცა მას ხელმწიფება მეოთხედზე დედამიწისა, რათა მუსრი გაავლოს მახვილითა და შიმშილით, სიკვდილითა და მინიერ მხეტია პირით.“ (გამოც. იოანესი 6.8). წითელი ფერი ამ ეპიზოდში, ერთსა და იმავე დროს, ბოლშევიკების შემოსევაზე მიუთითებს და, მეორე მხრივ, წითურ მხედარში, შესაძლოა, ბოლშევიკების კერპი - ლენინი იგულისხმებოდეს, რამდენადაც ცნობილია, რომ ლენინი წითური იყო. ამავე დროს, ევროპაში აზიური შემოსევა შეიძლება გავიგოთ, როგორც პროგნოზი თანამედროვე დასავლურ სამყაროში ტერორიზმის ინტენსიურობის შესახებ, მით უმეტეს, რომ რომანში ხშირია მინიშნება აღმოსავლური ტენდენციების გაძლიერებაზე ევროპაში.

ორიენტაციის კონსტანტინე სავარსამიძეს არსებულ სინამდვილეში, „მითოსს მოკლებულ დროში“ უიმედობა იპყრობს. აქვე იკითხება ავტორის ალტერ ეგოს ნიცშეანური პოზიცია, როდესაც ის გაორებულია და ქრისტესა და დიონისეს კულტს შორის ირყევა და უპირატესობას ელინისტური კულტურის ღვთაებას ანიჭებს. აქ ქრისტეს და ქრისტიანობის ნიცშესეულ გაგებასთან ერთად, საგულისხმოა ისიც, რომ ისტორიის მანძილზე, საქართველოს ოკუპაცია ქრისტიანობის სახელით მოხდა: ქართლ-კახეთი რუსეთმა 1801 წელს დაიპყრო. მართალია, რომანი პე-სიმისტურად მთავრდება,* როდესაც ხილულ სამყაროში ფარვიზის სახით მოვლენილი დიონისე ილუპება და კონსტანტინე სავარსამიძე უღვთოდ რჩება. თუმცა, თუკი ელინისტური კულტურით მთავარი გმირის გატაცებას და ამ კულტურის დროის ციკლურობის გაგებით გავიხსენებთ, ამაში იმთავითვე უნდა ვიგულისხმოთ ისიც, რომ დიონისე, როგორც კვდომად-აღდგომადი ღვთაება და სამყარო, როგორც სეზონების და იგივე სიკვდილ-სიცოცხლის მონაცვლეობა, ისევე იძლევა განახლების საშუალებას.

„დიონისოს ღიმილში“ ნებისმიერი ეპიზოდი, ისევე როგორც მასში ნახსენები მოვლენა თუ თეორიული პოსტულატი მიზეზ-შედეგობრივად უკავშირდება ერთმანეთს. კონსტანტინე გამსახურდია დასავლეთის ისტორიაში სამ მნიშვნელოვან მოვლენას გამოყოფს, რომელთაც სააზროვნო მდგომარეობა შეცვალა: „ამერიკის აღმოჩენა და სტამბის გამოგონება გუტენბერგის მიერ. მესამე იქნება: ცეპელინების გადაფრენა ბერლინიდან ნიუ-იორკს“ (გამსახურდია 1961: 690). ეს სამივე მოვლენა შემთხვევით არ არის ჩამოთვლილი და გაერთიანებული. ისინი ერთი რიგის მოვლენებია, რომლებმაც გავლენა მოახდინეს მოდერ-ნისტულ ხანაზე და მათი გავლენა დღესაც, 21-ე საუკუნეშიც

* როგორც კონსტანტინე ბრეგაძე მიუთითებს წერილში „მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“: რომანის ტექსტში ინტენციურებული ღმერთის ძიების ეს აპრიორული კრაზი და მოდერნიზმის ეპოქაში ღმერთის წვდომის, ღვთაებრიობის მოპოვების აპრიორული შეუძლებლობა ვლინდება, როგორც თავად მოდერნიზმის ეპოქისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი მენტალური და მსოფლმხედველობრივი სპეციფიკა, რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქაში დომინირებული სციენტისტურ-მატერიალისტური ცნობიერების მითო-საკრალურ ცნობიერებასთან აპრიორულ შეუთავსებლობასა და მისადმი ანტაგონიზმს (შდრ. : ფარვიზის ცხენს სწორედ მის საპირისპიროდ მოძრავი ავტომანქანა დააფრთხოვს და გადაჩეხავს (გამსახურდია 1992: 358-359), რაც სწორედ ამ მსოფლმხედველობრივ და ცნობიერებისეულ შეუთავსებლობასა და ანტაგონიზმზე მიანიშნება). საგულისხმოა, რომ ავტორი თავის ნაშრომში მოდერნიზმის ხანაში ორი საკითხის უპირატესობაზე ამახვილებს ყურადღებას, რაც გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ აისახა: სუბიექტურობის დაშლა (Ich-Dissoziation) და ღმერთის ძიება და ამ საკითხებს ექსპრესიონიზმისეულ ეტიკურ-ესთეტიკურ საფუძვლებთან შესაბამისობის კუთხით განიხილავს.

გრძელდება. ამერიკის აღმოჩენა უკავშირდება კაპიტალისტური წარმოების, ოქროს ციებ-ცხელების და ევროპული კოლონიური პერიოდის დასაწყისს. სტამბის გამოგონება პირდაპირ უკავშირდება, ერთი მხრივ, სიტყვის თავისუფლებას და, მეორე მხრივ, მედიის მიერ მასების მანიპულაციას. მესამე მოვლენა – ცეპელინის გადაფრენა ბერლინიდან ნიუ იორკში კი – გლობალიზაციის დასაწყისია, სადაც მანძილი და სამყარო სრულიად შემცირებულია, რაც ახალი, გლობალისტური ხანის დასაწყისს მოასწავებს.

კონსტანტინე გამსახურდიას იდეოლოგიური კონტრაბანდიდან საგულისხმოა, ასევე, რომანი „მთვარის მოტაცება“, რომელიც, ერთი შეხედვით, სრულიად ეთანხმება 1930-იანი წლების პოლიტიკურ კონიუნქტურას: რომანის მთავარი გმირები – ბოლშევიკი არზაყან ზვამბაია იმარჯვებს მის ძუძუმტეზე, ევროპული განათლების მქონე, არისტოკრატიული წარმოშობის თარაშ ემხვარზე. მათი მსოფლმხედველობრივი დაპირისპირება ცხოვრებისეულ დონეზეც იკვეთება, როდესაც ორივე მათგანი ერთი ქალის – თამარ შარვაშიძისთვის იბრძვის. თუმცა იმდროინდელი თვალსაზრისით პოლიტიკორექტული სიუჟეტის საფუძველში ჩადებული იყო ნაღმები, რაც რომანის ზოგიერთ პასაჟსა და სიმბოლიკაში ვლინდებოდა. მაგალითად, „მთვარის მოტაცების“ თავდაპირველ ვერსიაში ბოლშევიკი არზაყან ზვამბაია ინცესტუარ სიზმარში კლავს მამას, რაც პირდაპირ მიუთითებს საქართველოს ისტორიაში ბოლშევიკების მიერ ფესვების უარყოფაზე და უნებლიეთ შეგვახსენებს კალე ფეოდოსიშვილის ოიდიპოსის კომპლექსით შეფერილ სტრიქონებს: „მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას, /რევოლუციამ თუკი მიბრძანა!“ გამსახურდიას ეს პასაჟი ამოაღებინეს. იმავდროულად, ენგურის მიერ მთვარის მოტაცება იგივეა, რაც მთვარის სტიქსში ჩაკარგვა თუ გველეშაპის მიერ დანთქმა და შეგვახსენებს „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონს: „ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა“.

კონსტანტინე გამსახურდია, ახალგაზრდობის წლებში, საკმაოდ ღიად უპირისპირდებოდა ბოლშევიკურ რეჟიმს. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა მისი გაბედული სტატიები: „ღია წერილი ულიანოვ-ლენინისადმი“, „სიტყვები ქართველი ერისადმი 26 მაისს“, რაც, ცხადია, უკმაყოფილებას იწვევდა კრემლში. ქართული მოდერნიზმის სხვა წარმომადგენლებთან მას საერთო ის ქონდა, რომ ქართული და ევროპული კულტურის სინთეზით იყო დაინტერესებული. ეს გარეგნულ მხარეზეც აისახებოდა: გამსახურდია ჩოხაში გამოწყობილი დადიოდა და თან ევროპულ ესთეტიკას ამკვიდრებდა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების მიუხედავად, 1923 წელს კონსტანტინე

გამსახურდია საქართველოში დაბრუნდა. 1921 წელს საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვის გამო, ის და მისი მეგობრები (ალექსანდრე აბაშელი, პავლე ინგოროყვა, ვახტანგ კოტეტიშვილი და სხვები) შავი ჩოხით დადიოდნენ ეროვნული გლოვისა და პროტესტის ნიშნად. მწერლის კულტურის პოლიტიკის ნაწილი იყო ცნება „კულტურის დიქტატურა“, ვინაიდან ამ ფრონტის საშუალებით ცდილობდა ებრძოლა არსებული სინამდვილის წინააღმდეგ.

1930-იანი წლებიდან კონსტანტინე გამსახურდიას პუბლიცისტურ წერილებში თუ გამოსვლებში ერთგვარი ხარკის გაღების ტენდენციები ჩნდება. ამ პერიოდში მწერალი აცხადებს, რომ აპირებს სტალინის შესახებ რომანი-ტრილოგიის დაწერას. 1936 წლის 25 თებერვალს, ზუსტად საქართველოს ოკუპაციის დღეს, ის მიესალმება სოციალისტურ გარდაქმნებს, განადიდებს სტალინს და საბჭოთა კავშირის უშიშროების კომიტეტის და საიდუმლო პოლიციის ხელმძღვანელს, ლავრენტი ბერიას. დღეს უკვე ძნელი სათქმელია, მწერალი იძულებით ასხამდა ხოტბას საბჭოთა კავშირის მთავრობის ლიდერებს თუ მართლაც გარკვეული რწმენა ქონდა რაიმე გარდაქმნების, ცვლილებების; ან საერთოდ, როგორ ესმოდათ იმ დროს გარდაქმნები და რევოლუცია. მაგრამ შემოქმედებაში, ქარაგმებით, მაინც ძველ პოზიციაზე იდგა. ამის ნიმუში იყო 1940-50-იან წლებში დაწერილი რომანი „დავით აღმაშენებელი“, რომელიც ერთგვარ ანტისაბჭოთა კონტრაბანდად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. იმ დროს, როდესაც რომანები და ხელოვნების ნიმუშები იქმნებოდა სტალინის ძალაუფლების განსამტკიცებლად, სადაც ისტორიულ-პოლიტიკური ასოციაციები იქნებოდა თანამედროვეობასთან. ამის მაგალითია ეიზენშტეინის ფილმი „ივანე მრისხანე“, რომლის გადაღებაც თვითონ სტალინმა შეუკვეთა რეჟისორს, რითაც თავისი სისხლიანი რეპრესიების გამართლებას შეძლებდა. მაგრამ ეიზენშტეინს ტოტალიტარული რეჟიმის განდიდება არ აინტერესებდა, მას სურდა ტირანი მმართველის ტრაგედიას ჩანვდომოდა. ეიზენშტეინს ფილმი ჩაფიქრებული ქონდა ტრიპტიქის სახით, სადაც პირველ ნაწილში წარმოდგენილი იყო მეფე, რომელიც აერთიანებს რუსეთს; შესაბამისად, ეს ნაწილი სტალინური პრემიით დააჯილდოვეს. მეორე ნაწილში უკვე დიქტატორადქცეული მონარქი წარმოგვიდგებოდა, რომელიც სტალინმა აკრძალა; ხოლო მესამე ნაწილი, რომელშიც ასახული უნდა ყოფილიყო ივანე მრისხანეს სინანული, თითქმის მთლიანად გაანადგურეს. სტალინის ინტერესი დაიმსახურა, ასევე, კიდევ ერთმა ამბივალენტურმა ისტორიულმა ფიგურამ, გიორგი სააკაძემ, რომელშიც, ალბათ, საბჭოთა დიქტატორი საკუთარ თავს ხედავდა და მის შესახებ რომანი ანა ანტონოვსკაიას შეუკვეთეს. მაგრამ ისტო-

რიული ფიგურა, რომელიც ოფიციალურ ხელისუფლებას არაფერში აწყობდა, იყო დავით აღმაშენებელი და საქართველოს გამაერთიანებელი მეფის მაგალითად დასახვით და ეროვნული აღმავლობის სათავეების შეხსენებით, კონსტანტინე გამსახურდია, თითქოსდა სოცრეალისტური რეალიზმისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკით დაწერილი რომანით, ისევ აგრძელებდა ნაციონალური და პრო-ევროპული იდეების კონტრაბანდას ახალ სინამდვილეში, სადაც უკვე ძნელი გასარჩევი იყო, სად მთავრდებოდა სინამდვილე და სად იწყებოდა სიმულაკრა.

დამოწმებანი:

ბოდლერი 1964: Baudelaire Ch. *The Painter of Modern Life*, Da Capo Press, New York, 1964.

ბრეგაძე 2012: ბრეგაძე კ. „მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო, კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“. სჯანი. №13. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

ბრედშოუ 2006: *Compani on to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing, 2006.

გამსახურდია 1959: გამსახურდია კ. *რჩეული თხზულებანი*. რვატომეული. ტ.2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

გამსახურდია 1961: გამსახურდია კ. *რჩეული თხზულებანი*, რვატომეული, ტ.5, თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1961.

გამსახურდია 1983: გამსახურდია კ. *თხზულებათა ათტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1983, ტ. 7.

გაჩეჩილაძე 2014: გაჩეჩილაძე გ. *ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან* (კრებული). თბილისი: „მნიგნობარი“, 2014.

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

ფუკო 2002: ფუკო მ. „ცინიკოსები და მათი ხერხები“. გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, № 43 (121), 2002.

შპენგლერი 1926: Spengler, O. *The Decline of the West*, Alfred A. Knopf: New York, 1926.

მიხეილ ჯავახიშვილი. ესთეტიკა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე

რამეთუ ვხედავთ ან ვითარცა სარკითა და სახითა,
ხოლო მაშინ პირსა პირისპირ. ან ვუწყი მცირედ, ხოლო
მერმე ვიცნა, ვითარცა შევემეცნე (1 კორ. 13:12).

რა არის „ან“ და რა არის „მერმე“? სად არის „ან“ და სად არის „მერმე“? თუ „ან“ განფენილია „აქ“, ხოლო „მერმე“ – „იქ“, მაშ ვინ არის სუბიექტი, რომელიც არსებობს „ან“ და „აქ“ კოორდინატებით შემოზღუდულ სივრცეში და შემეცნების სასაზღვრო ზოლით ემიჯნება „მერმე“ და „იქ“ კოორდინატებით აღნიშნულ სივრცეს? ვინ არის იგი? გულგრილი ინდივიდი, ჯიუტად რომ გამყარებულა მისთვის განკუთვნილი არსებობის ჩარჩოებში, თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომო საპიენსი, რომელიც ცხადად გრძნობს ტრანსფორმაციის აუცილებლობას და ცდილობს, თავი დააღწიოს რეალობის მყიფე პარამეტრებს. ერთი ტემპორალურად რიგიდულია, სუბიექტი, რომლისთვისაც ან/აქ რეალობა მოცემულ პირობას წარმოადგენს, მასზე მარჯვედ მორგება კი – არსებობის მიზანს, მეორე – ტემპორალურად ფლექსიური, სუბიექტი, რომელიც ნებსით თუ უნებლიეთ არღვევს რეალური დროის სტანდარტულ რიტმს და შეგნებულად თუ ინერციით მიიწევს შემეცნების სასაზღვრო ზოლისაკენ, რომლის მიღმაც მერმე/იქ იდუმალი განფენილობაა გადაშლილი. მათი მორიგება შეუძლებელია: პირველი დროის რეალური მოდელის მცველი და ქომაგია, მეორე – მსხვერპლი და ოპონენტი, შესაბამისად, ერთი დიქტატორია, მეორე – ტყვე. როგორი იქნება კვანძის გახსნა? ჰყავს კი ამ ბრძოლას გამარჯვებული, ბრძოლას, რომელიც დროის სახელით წარმოებს და რომლის კვინტესენციასაც ან-აქ/მერმე-იქ კონცეპტუალური ოპოზიცია წარმოადგენს.

ვფიქრობთ, სწორედ ეს ექსისტენციალური პრობლემა არის „ჯავოს ხიზნების“ მთავარი თემა. პოლიტიკური თუ სოციალური მოტივები ისევე წარმოადგენს ამ რომანის ძირითად სათქმელს, როგორც ტუბერკულოზით დაავადებულთა სანატორიუმის აღწერა „ჯადოსნური მთის“ ავტორისათვის ან სვანის ამბავი მარსელ პრუსტისთვის. „ჯავოს ხიზნების“ მთავარი გმირია დრო, დრო, რომელთან პირისპირ შეჯახებაც კარდინალურად განსაზღვრავს პერსონაჟთა ბედ-ილბალს,

არა მხოლოდ მათ ცხოვრებასა და ყოფას, არამედ – აღსასრულსა და განაჩენს.

ვინ არის რომანის მთავარი პერსონაჟი, თეიმურაზ ხევისთავი? გულგრილი ინდივიდი თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომო საპიენსი? ტემპორალურად რიგიდული თუ ტემპორალურად ფლექსიური სუბიექტი? ობიექტურ დროს მიჯაჭვული დიქტატორი თუ მისი ტყვე? სიკვდილის ბნელი სამიზნე თუ სარტრისეული „გონების სინათლით“ გასხივოსნებული მეამბოხე?

საქმეც ისაა, რომ თეიმურაზ ხევისთავი ყველა ამ კომპონენტის არათანაბარი ნაზავია, რთული ლიტერატურული ჰიბრიდი, რომლის სათითაოდ გამოძერწვასა და ზნეობრივად ფორმირებას ეძღვნება თითქმის ორასგვერდიანი რომანი.

თეიმურაზ ხევისთავს იმთავითვე გამოარჩევს რამდენიმე სპეციფიკური ნიშან-თვისება: პირველ ყოვლისა, იგი „ხევისთავია“, სადაც ხაზგასმული და აქცენტირებული „თავი“ შეიძლება გავიაზროთ, ერთი მხრივ, როგორც მეთაური და, მეორე მხრივ, როგორც სანყისი ანუ დასაბამი. „თავი“-ს როგორც სანყისის გააზრება გასაგებს ხდის პერსონაჟის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს: თეიმურაზი ნაბატონევი, „ნაკაცარი, ნათავადარი, ნამამულევი, ნამოღვანარი და ნავექილარია“ (ჯავახიშვილი 1959: 238). პრეფიქსი „ნა“ და შესაბამისი სუფიქსები – „არი“ და „ევი“ მიუთითებენ ფაქტების ყოფილობას წარსულ დროში, ანუ თუ სანინააღმდეგო მიმართულებით ვიმსჯელებთ, თეიმურაზი ერთ დროს ყოფილა კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვექილი, დღეს კი აღარ არის. ამ სურათს ერთგვარად სრულყოფს ავტორის მინიშნება: თეიმურაზი ხევისთავთა გვარის უკანასკნელი ჩამომავალია. გამომდინარე ზემოთქმულიდან, შეიძლება დავასკვნათ: თეიმურაზ ხევისთავი დროის ნიშნით აღბეჭდილი პერსონაჟია, პერსონაჟი, რომელიც თავის თავში იტევს სანყისს, განგრძობადობასა და დასასრულს. თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაში იმთავითვეა წარმოდგენილი დროის ყველა სპექტრი, ანუ თეიმურაზი დროით განსაზღვრული, დროის მარნუხებში მოქცეული, დროში გამოკეტილი ინდივიდია. ავტორის ამოცანა ნათელია: თეიმურაზი ან უნდა დაჰყვეს დროის დიქტატს, ან მძლავრად ჩაებლაუჭოს თავის თავშივე გენეტიკურად კოდირებულ ფასეულობებს და, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, გადალახოს შემეცნების სასაზღვრო ზოლი. მაგრამ თვითშემეცნება მოვლენათა განვითარების დამამთავრებელი ეტაპია, ასე ვთქვათ, ბოლო ზღვარი, რომელსაც წინ ქარავანად მოუძღვის ტყვეობის, ხსნის ძიების, ჯანყისა და სიკვდილთან შეჯახების ურთულესი ეტაპები.

თეიმურაზ ხევისთავი დროის ტყვეა, ობიექტური დროისა, რომელსაც გარკვეული რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლები განსაზღვრავს. რაოდენობრივი თვალსაზრისით, რომანის დრო, რომელიც ახლადგასაბჭოებულ საქართველოშია განფენილი, რამდენიმე თვეს ითვლის. აქედან, დაახლოებით ორი თვე აქტიური ხდომილობების პერიოდის რელევანტურია. რაც შეეხება ობიექტური დროის თვისებრივ მაჩვენებლებს, იგი მკვეთრად დეტერმინირებული ფორმითაა გამოხატული. რომანში განფენილ დროს აქვს წარსული, აწმყო და მომავალი. წარსულის არსებობასა და პასიურ თანდასწრებას მიუთითებს უკვე კარგად ადაპტირებული „ნა“ პრეფიქსითა და შესაბამისი „არი“ და „ევი“ სუფიქსებით ნაწარმოები არსებითი სახელები, გაქვავებული ეპითეტები: ნაშინდარი, ნაფუძარი, ნახუცარი, ნაუფლარი, ნამოურავალი. წარსულის აჩრდილი გამუდმებით დაეხეტება რომანში და, დროდადრო, თეიმურაზ ხევისთავის დაკარგული საგვარეულო ნივთებით იჩენს თავს. წარსული ლოდივით აწევს გულზე აწმყოს, რომლის ბინადარნიც ცხვრის ფარის ინერციით მიიწევენ მომავლისაკენ, რომელიც, თავის მხრივ, ბოლშევიკური იდეოლოგიისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი კოლექტივიზმის კრებითი ნიშნითაა განსაზღვრული: „მრწამს ჩვენი მშრომელი ხალხის ძალა და მისი მომავალი“ (ჯავახიშვილი 1959: 349). ამდენად, მომავალი, რომელსაც საბჭოური ნეს-წყობილებისათვის ნიშანდობლივი კოლექტიური შეგნება გამოიმუშავებს, ხრონოსის ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება და, ცხადია, ვერ დააკმაყოფილებს ხრონოსის ქვემარტებაში დაეჭვებული პერსონაჟის ცნობისმოყვარეობას. სწორედ გაურკვეველი მომავლის შეგრძნება გახლავთ დროსთან თეიმურაზ ხევისთავის კონფლიქტის დასაწყისი: მალაზიათა დახლებზე გასაყიდ ნივთებად დაწყობილი წარსული თეიმურაზის სამომავლო ილუზიების დასასრულია. დრო იყიდება: „ერთნი ამ ქვეყნის ასპარეზიდან უკვე მიდიოდნენ და თავიანთ წარსულს ჰყიდდნენ, ხოლო მეორენი ახალ ქვეყნიდან მოდიოდნენ და თავიანთ მომავალს ჰყიდულობდნენ. თეიმურაზიც დღითიდღე ჰყიდდა თავის ბედნაკრავ ოჯახსა და ისტორიას. დღითიდღე სწავდა მომავლის იმედებს და თავჩაქინდრული, გულდანყვებილი, სულდამწვარი, ზღაზვნით და ბორძიკით ჩამოდიოდა თავდაღმა ცხოვრების ეკლიან კიბეზე“ (ჯავახიშვილი 1959: 262). მომავალი უცხო და გაუგებარ ცნებას წარმოადგენს. „გუშინ“ უფუნქციო ღირებულებაა, „ხვალ“ – არშემდგარი პერსპექტივა. მაშ, რა არის „დღეს“? ხევისთავთა ბოსტნის კუთხეში ჩადგმულ საფრთხობელასავით თვალახვეული დრო, რომელიც ნაჭრის ტიკინასავით აბურთავებს თეიმურაზს და გასაქანს არ აძლევს. თეიმურაზ ხევისთავი, ოდესღაც აქტიური საზოგადო მოღვაწე, „უდავო მსაჯული და მცოდნე

ყველასი და ყველაფრისა“, ახლა წარსულდაკარგული და უმომავლო, პირისპირ აღმოჩნდა დროის ულმოებელ მანქანასთან. მისი გაუმართავი ძრავის ღრიალმა საბოლოოდ დააკარგვინა ხევისთავს რწმენა: „ამ ქვეყანამ და თეიმურაზ ხევისთავმა თანდათან ისე შეიძულეს და შეიზიზღეს ერთმანეთი, როგორც კერპმა მამამ შეიძულა უძლები შვილი, რომელმაც განუზომელი ურჩობა, უმადურება, კადნიერება და ამპარტავნება გამოიჩინა და საკუთარ ფეხებზე დადგომა და საკუთარი გზით სიარული გაჰყვა“ (ჯავახიშვილი 1959: 257). თეიმურაზი, რომელსაც „სიცოცხლე კისერზე ისე ჩამოეკიდა, როგორც ლეკვის აყროლებული ლეში“ (ჯავახიშვილი 1959: 257), მხრებჩამოყრილი დაჰყვა დროის დიქტატს და პირთამდე ჩაიძირა გულგრილობის მორევში: „თეიმურაზი თითქოს აღარ იბრძოდა. მოძულეებული თავი მოძულეებულ ცხოვრების მდინარეს გულგრილად მისცა და საამურ დასასრულს ნატვრით ელოდებოდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 267). დრო დაეპატრონა თეიმურაზს. წარსულში გავლენიანი ხევისთავი, კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვეკილი, დროის პატივყრილ ტუსაღად იქცა, ფუნქციადაკარგულ ხევისთავად, ნაკაცარად, ნაბატონევად, ნათავადარად, ნამემამულევად, ნამოღვაწარად და ნავეკილარად, რომელსაც ბედმა ბერნობა და უშვილობაც დაატეხა თავს და გვარის უკანასკნელი მოჰიკანობა დააკისრა. თეიმურაზი დროის სფერული ციხის პატიმარია, რომელსაც ყველა გასასვლელი დახშული აქვს და მეციხოვნედ და მებჭედ რომანის კიდევე ერთი ცენტრალური პერსონაჟი, „ნადირივით თავაგლეჯილი“ ჯაყო ჯივაშვილი ჰყავს მიჩენილი.

ჯაყო ობიექტური დროის მედროშეა, დროის ნდობით აღჭურვილი პირი, მისი განმკარგავი და, შესაბამისად, დიქტატორი, საყოველთაო თაყვანისცემის ობიექტი: „ქვეყანამ იცის, რომ ჯაყო ჯივაშვილი ისე დასტრიალებს ჩვენს ღარიბლატაკ გლეხობას, როგორც კარგი მეოჯახე თავის კერას... ვინ მოსთვლის, რამდენი მრუდე საქმე გაუსწორა ჯაყომ ჩვენს სოფელს და რამდენ გაჭირვებულ ქერივ-ობოლს გაუმართა ხელი, – ქლესაობდა ივანე. – ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ ამდენი სიკეთის დამთესი ჯაყო არც შემდეგში დაიხვეს უკან და ისევე ძველებურად გაგვინევს დახმარებას. მაშ გაუმარჯოს ჩვენი სოფლის ახალ პატრონს, ახალ აზნაურს ჯაყო ჯივაშვილს“ (ჯავახიშვილი 1959: 294).

საგულისხმოა, რომ ჯაყოს პერსონაჟის ხაზის განვითარება იმთავითვე ანტიუტოპიის ჟანრული კანონის თანახმად წარმოებს რომანში. ჯაყო არავის აურჩევია ლიდერად: ჯაყო ლიდერია, ვინაიდან ყველა დაწერილი და დაუნერგელი ნორმების დაძლევის გზით მიისწრაფვის ლიდერობისკენ. მსგავსივე სიზუსტით ემორჩილება ჯაყო ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ „თვითქმნადობის“ პათოსს,

რაც შთამომავლობითი ანონიმურობის მოტივში რეალიზდება. განსხვავებით თეიმურაზ ხევისთავისაგან, რომელიც „ათიოდე საუკუნის განმავლობაში ბამბაფარჩაში ნაზარდი, ნატიფი, ნამუშავარი, ნათალი და დაფერილია“ (ჯავახიშვილი 1959: 298), ჯაყო ობოლია, „მიუვალ მთებსა და უღრან ტყეში გაზრდილი. იგი ბნელ ხეობიდან გამოვარდნილი ველურია, რომელმაც პირველად მხოლოდ ათი წლის წინათ დაინახა კრამიტი და დანა-ჩანგალი, საათი და სურათი, საყელო და ცხვირსახოცი“ (ჯავახიშვილი 1959: 299). ჯაყო ტიპური ანტიუტოპიური „უგვარტომოა“, პერსონაჟი არსაიდან. ოსური ქუდი, ოსური ჩოხა, თათრული წინდები, დაბახანური ჩუსტები, ქართული ხმალი და რუსული თოფი ცხადყოფს მის გაურკვეველ, გადღვებულ წარმომავლობას. ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღუერით ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს.

ჯაყოს გარეგნობასა და ქცევა-ჩვეულებებში ძნელი არ არის სატანისეული ნიშნების გამორჩევა, რაც, თავის მხრივ, საცნაურს ხდის თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაჟის მითოლოგიურ ასპექტებს და ავლენს მათი დაპირისპირების ჭეშმარიტ არსს. ჯაყოს გარეგნული მონაცემები საკმაოდ ანტიპათიურია: „რამდენიმე ნაჭრილობევით დასერილი თავი და პირსახე ისეთი შავის, ხშირისა და აბურძგვნილის ჯაგრით ჰქონდა შემოსილი, თითქო ჯაყოს ბეჭებზე კუპრში ამოვლებული უზარმაზარი ზღარბი აცოცებულიყო. შავი ჯაგრის ბუჩქნარი თვალებამდე სწვდებოდა და იმ ჯაგნარიდან მხოლოდ ხარის თვალებს, წინ-წამოყრილ ცხენის კბილებსა და გაჭყლებილ ცხვირს ამოეყოთ თავი. ერთი მტკაველის სიგრძე უღვაშები გადმოზრუნებულ ჯამებივით გამოყრილ ლოყებზე გაცვეთილ ცოცხებივით ეყარნენ, ხოლო იმ ჯამებს დინჯად და მედიდურად ლამბაქების ყურები დასცქეროდნენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 234). კუპრი ქართულ ქრისტიანულ წარმოდგენაში ჯოჯოხეთის, ეშმაკის საუფლოს აუცილებელ ატრიბუტად არის მიჩნეული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ თვალსაჩინო მახასიათებლებზე, როგორებიც გახლავთ უკიდურესი მინიერება, ფერ-ხორციანობა, ანუ ხორცის სიუხვე და ჭარბთმიანობა. მაქსიმალური რუდენი აღნიშნავს: „ეშმაკი მრავალ ფერში შეიძლება მოგვევლინოს, მაგრამ მათ შორის უმთავრესია შავი ფერი. შავი მიუთითებს მის ადგილს ცისქვეშეთში. ხორცი ხაზს უსვამს ეშმაკის ცოდვიანობას, ჭარბთმიანობა კი – მის ნათესაობას ცხოველურ სამყაროსთან“ (რუდენი 1931: 35). ჯაყო „კბილმახვილი და დაუნდობელი ნადირია“, „კადნიერი და რეგვენი, ხეპრე და მოუხეშავი“, რომელსაც უკიდურესი თვალთმაქცობა და გარდასახვის იშვიათი უნარი ახასიათებს. სამოთხის ბაღიდან და პირველცოდვის დღიდან მოკიდებული, ეშმაკი ფლიდობისა და მზაკვრობის განსახოვ-

ნებად არის მიჩნეული, რაც ასახვას პოულობს სახარებისეულ ტექსტებშიც: „ის (ეშმაკი – ი.რ.) კაცისმკვლელი იყო თავიდან და ჭეშმარიტებაში ვერ დადგა, რადგან არაა მასში ჭეშმარიტება. როცა სიცრუეს ამბობს, თავისას ამბობს, რადგან ცრუა იგი და სიცრუის მამაა“ (იბ. 8:44). ჯაყო მიზანდასახულად და დაბეჯითებით ატყუებს თეიმურაზს, იქნება ეს წლიური შემოსავალ-გასავლის ანგარიში, მიწების მოსავლიანობისა თუ გლეხებთან ურთიერთობის საკითხი და პირწმინდად ძარცვავს ე.წ. ბატონს. ჯაყოს კმაყოფილებასა და თვითდაჯერებულობას ანიჭებს თეიმურაზის მოტყუება, წვალება, დაცინვა. ჯაყოს მიზანია, სრულად და განუყოფელად დაეპატრონოს თეიმურაზს, ხევისთავიდან ბრინკად გადააქციოს: „შენა, თეიმურაზ, კნიაზი კი არა ხარ, ბრინკა ხარ, ბრინკა“, – უმტკიცებს ჯაყო თეიმურაზს, ბრინკა ჯაყოს „ნათესავი იყო, – დავრდომილი, გონჯი, საბრალო და ყველაფრით უზადრუკი“ (ჯავახიშვილი 1959: 292). თეიმურაზის ბრინკად ქცევა კი უდავოდ მოასწავებს ხევისთავის ინტეგრაციას კვაზინომინაციის ანტიუტოპიური ნიშნით აღბეჭდილ მასაში. ჯაყოს სატანური ენერგია, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის პიროვნული ღირსებების განადგურებისკენაა მიმართული, როგორც ფიზიკური, ისე მორალური და სულიერი თვალსაზრისით. თავითფეხებამდე ქონში ამოვლებულ და ზეთით გაპოხილ ჯაყოს მუდმივად მყრალი სუნი ასდის: „ისე იყო აყროლებული, რომ მისი სუნი, – როცა ჯაყო თეიმურაზის სახლში შევიდოდა ხოლმე, – სამი დღე მაინც სტრიალებდა იმ ოთახებში და ის სუნი, ის თავბრუდამხვევი სიმყრალე ეხლაც თან დაჰქონდა გამდიდრებულ ჯაყოს“ (ჯავახიშვილი 1959: 364). სიმყრალე, ამ შემთხვევაში, მეტაფორის რეალიზაცია გახლავთ, სადაც ფიგურალური სიმყრალე ფიზიკურ სიმყრალეს ერთვის და სატანის უწმინდურ სულზე მიგვანიშნებს. თუ „ეშმაკს ძალუძს მოგვევლინოს ნებისმიერი ფორმითა და ნებისმიერი ჩაცმულობით“, ანუ თუ „მისი მანიფესტაცია შესაძლებელია ნებისმიერი იერსახით, რაც კი არსებობს სამყაროში“ (რუდინი 1931: 35), მაშინ სრულიად გასაგებია ჯაყოს ე.წ. ფერისცვალების ეპიზოდიც, სადაც ჯაყო, გარდასახვის მეშვეობით, ცდილობს დაფაროს თავისი ჭეშმარიტი სახე: მან თავი დაიბანა, კბილები გამოიწმინდა, ყურები გამოიჩიჩქნა, წვერი გაიპარსა, მყრალი ყალიონის ნაცვლად სოხუმური პაპიროსი გააბოლა, ახალი საცვლები და ახალუხი შეიძინა, წერა-კითხვის სწავლაც მოინდომა. მაგრამ ტრანსფორმაცია მოჩვენებითია, რეალურად არაფერი შეცვლილა, „ბანჯგვლიანი დათვი პირგაპარსულ მაიმუნს დაემსგავსა“.

ვფიქრობთ, აქ უფრო შორსმიმავალი დასკვნაც შეიძლება გამოვიტანოთ: თუ ჯაყოს ტრანსფორმაცია მოჩვენებითი და ყალბია, ფალსიფიცირებულია დროის ტრანსფორმაციაც, რომელსაც ჯაყო წარმოად-

გენს: ობიექტური დრო მოკლებულია თვისებრივი ტრანსფორმირების უნარს და მოვლენათა რაოდენობრივ სიმრავლეს წარმოადგენს – „დღეს მე გართმევენ, ხვალ თქვენ წაგართმევენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 423), – გაჰყვირის თავის გუშინდელ მეხოტბეთაგან უარყოფილი ჯაყო; „დღეს მე გართმევენ, ხვალ კი თქვენი ჯერი დადგება“ (ჯავახიშვილი 1959: 424); „დაგაცადე ჯაყოსა! ჩემი დროც მოხვალ“ (ჯავახიშვილი 1959: 426), – იქადნის იგი. ეს კეისრის სამყაროა, სამყარო, რომელშიც საათის დრო მოქმედებს და ერთი მიმართულებით მიაქანებს მოვლენებსა თუ ადამიანებს: ცვალებადობა აქ მხოლოდ პირობითია, ცვალებადობა დროის არსს არ ცვლის.

ამდაგვარ დროსთან თეიმურაზის მიმართება ძალზე რთულია: ხევისთავი ჯერ ბავშვის ჟინიანობით, შემდგომ კი მოწიფულის დარწმუნებით ებრძვის დემონური არქეტიპული მოდელით გამოხატულ დროს, რომლითაც მჭიდროდ არის შებოროკილი. დროის ტყვეობის გრაფიკულ პროექციას პერსონაჟის წრიული მოძრაობა წარმოადგენს, რაც, ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ გრაფიკულად, არამედ კონცეპტუალურად ეხმიანება აგასფერის მითს. მითის სიუჟეტი ასეთია:

„მაცხოვარი, მიემართებოდა რა გოლგოთისაკენ, სულის მოსათქმელად აგასფერის სახლთან შეჩერდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი უხეშად მოექცა მას და არ მისცა ნება, მიახლოვებოდა მის საცხოვრებელს. „მე დავრჩები და შევისვენებ, – თქვა იესომ, – შენ კი წახვალ“. მართლაც, აგასფერი მყის გაუდგა გზას და მას შემდეგ აღარ გაჩერებულა“ (ბატიუშკოვი 1892: 676). თავისი შეცოდებისათვის აგასფერი მოკლებულია სიკვდილის პრივილეგიას და, ვიდრე მეორედ მოსვლამდე, განწირულია სამუდამო ხეტილისთვის. აგასფერი მითოლოგიური სასჯელის მატარებელი პერსონაჟია, მისი უკვდავება კი შეჩვენებაა, წყევლა, უაზრო, გამანადგურებელი ერთფეროვნებისაგან მოგვრილი ტანჯვა. როგორც არ უნდა იხეტილოს აგასფერმა, იგი ვერ შეცვლის საკუთარ ხვედრს, სწორედ ამიტომ, ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, ფეხშიშველი და წვერმოშვებული აგასფერი გამუდმებით გარს უვლის სვეტს და სვამს კითხვას: „ხომ არ მოდის კაცი, რომელიც ჯვარს ეზიდება?“

დავუბრუნდეთ თეიმურაზ ხევისთავს. ხევისთავი თანდათან, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება აგასფერის მითოლოგიურ არქეტიპს. ცხოვრებისაგან გარიყულმა და გათელილმა „ნათავადარმა“ „ჯერ რამდენიმე ხელი (ტანისამოსი – ი. რ.) გაჰყიდა, დანარჩენი გადმოაბრუნა და მარცხენა ჯიბეები მარჯვნივ მოაქცია; მერმე, საყელოების გახამება რომ გაძვირდა, გაუხამებელს იკეთებდა. ბოლოს, საყელოები და ყელსაბამიც მოიშორა, ხალათი ჩაიცვა, ქამარი შემოირტყა, წვერიც გაუშვა და გაკოტრებულ მეწვრილმანე ურიას დაემსგავსა“ (ჯავახიშვილი

1959: 262). „ურიას“ დამსგავსებულმა თეიმურაზ ხევისთავმა და ქვეყანამ საბოლოოდ აიყარეს ერთმანეთზე გული, „ერთმანეთს გული და სული ვერ შეუგუეს და ვერ მოახვედრეს. ორივენი თითქოს სხვადასხვა ენას ლაპარაკობდნენ, თითქო სხვადასხვა ქვეყნისა და ჟამის სულითა და ხასიათით იყვნენ გაჟღენთილნი. ამიტომ იყო, რომ ერთის „ღვთის წყალობა“ მეორეს „ღვთის რისხვად“ ელანდებოდა, ხოლო მეორეს მადლი პირველს მატლად მიაჩნდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 263). ოპოზიცია ღვთის წყალობა/ღვთის რისხვა, მადლი/მატლი, ნათლად წარმოაჩენს რომანის კონცეპტუალურ ოპოზიციას თეიმურაზ ხევისთავი/ქვეყანა, სადაც „ქვეყნის“ მიერ ნაწყალობევი თავშესაფარი, ჯაყო ჯივაშვილის კარ-მიდამო (იგივე თეიმურაზისა), თეიმურაზის აბსურდული ხეტილის ათვლის წერტილად გვევლინება. თეიმურაზ ხევისთავმა „აბგაში რამდენიმე წიგნი და ცოტაოდენი წვრილმანი ჩაილაგა“ (ჯავახიშვილი 1959: 277) და ჯაყოსთან გადაბარგდა. აქ „ურიის“ მოტივი უდავოდ ივსება „აბგის“ მოტივით: ზურგზე აბგამოკიდებული, ურიას დამსგავსებული ხევისთავი ჯაყოს ხიზნობას ირჩევს – „მეყო, რაც შევწირე ჩვენს ხალხს. რა მივიღე სამაგიერო? მათხოვრის აბგა და ჯ...ჯჯაყოს ხიზნობა“ (ჯავახიშვილი 1959: 311). მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ასიგრძეგანებს რა მდგომარეობის სიმძიმეს, დამცირებული და გაღახული „ნაბატონევი“ ცდილობს, გაექცეს შექმნილ ვითარებას, როგორმე დააღწიოს თავი დროის ტოტალურ ტერორს, იპოვოს გამოსავალი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გულგრილობის მორევში ჩაძირული პერსონაჟი ინსტინქტურად იწყებს ძიებას. გამოსავლის ძიების პროცესში ნათლად იკვეთება ხევისთავის თავს დატეხილი მითოლოგიური სასჯელის გარე და შიდა პროექცია. ხევისთავი იწყებს მოძრაობას, რათა გადარჩეს, მაგრამ მისი მოძრაობა ციკლურია, წრიული. მსგავსად არისტოტელეს ციურ სხეულთა მოძრაობისა, ხევისთავის მოძრაობაც დროის რეალური კოორდინატების ადეკვატური მოვლენაა, რომელიც მუდმივად აბრუნებს პერსონაჟს მოძრაობის საწყის წერტილში. თეიმურაზი რეგულარულად დადის საშველის საძებნელად და მარშრუტი ასეთია: ნაშინდარი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ცხინვალი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ლევანაშენი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – უმისამართო სივრცე – ნაშინდარი. სადაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, იგი გარდაუვალად ბრუნდება ნაშინდარში, ჯაყოს ჭერქვეშ და გზადაგზა აძლიერებს „ურიის“ მოტივს: ურიობას ვაჭრობა ემატება: „ვ... ვაჭრობა? ვაჭრობა ჩემი საქმეა. ძალიან კარგად მაქვს შ...შესწავლილი. ბანკში და კოოპერატივში ვმუშაობდი“ (ჯავახიშვილი 1959: 335), აბგას – ჯოხი და წვერი: „თეიმურაზი მობრუნდა და გზას გაუდგა. ზურგზე პატარა ბოხჩა ეკიდა და ხელში ჯოხი ეჭირა“ (ჯავახიშვილი 1959: 419).

ობიექტური დრო ხევისთავის დაბერების პარალელურად მიედინება: „რამდენიმე თვის შემდეგ ოთხმოცი წლის მოხუცივით დაბერებული ხევისთავი იმავე ნაშინდარს მიადგა. ქადილით წასული მეგრძოლი ერთგულ ძალღივით უბრუნდებოდა ჯაყო ჯივანს. თავზე ქუდის ნაგლეჯი ეხურა. დაგლეჯილი ჩუსტებიდან ფეხის თითები უჩანდა და ტანზე დაკონკილი ინგლისური ფარაჯა ეცვა. წელში სამად მოხრილიყო, დამსხვრეულ სხეულს ძლივს მოათრევდა და სქელ ჯოხს ყავარჯნად ხმარობდა. ოთხმოციოდე წლის მოხუცს თეთრი წვერი ჩაზნექილ მკერდზე სცემდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 427). აგასფერის სახე და მოტივი დასრულებულია: თეიმურაზ ხევისთავი, მსგავსად ვაჭრული ნიჭით დაჯილდოებული ურიისა (ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, აგასფერი იყო ვაჭარი), ბოხჩით ზურგზე და ჯოხით ხელში განუწყვეტლივ მოძრაობს ჯადოსნურ წრესავით შეკრულ აბსურდულ ტეხილზე. საითაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, ის მაინც ჯაყოს უბრუნდება. რატომ?

თეიმურაზი რადიკალურად განსხვავდება ველური ჯაყოსაგან. „იგი უმწეო ყვავილივით ნაზი და ლამაზი იყო, ნატიფად ასხმული და ნაქანდაკევი, მაგრამ გამხდარი და გაძვალეული, მხრებაყრილი და მკერდჩაყვანილი, ბეცი და მელოტი, გაფუფქული ქათმის მინამგვარი, მწიგნობრობით დაღლილი, დაშრეტილი, გამოწურული და დამდნარი ნაკაცარი“ (ჯავახიშვილი 1959: 234). თეიმურაზი უძველესი ქართული გვარის ჩამომავალი გახლდათ, სახელოვან წინაპართა მემკვიდრე. „თეიმურაზს მთელი ტფილისი იცნობდა: ზრდილი, პატიოსანი, დინჯი, ჭკვიანი და ენაძქეყარი საზოგადო მოღვაწე იყო“ (ჯავახიშვილი 1959: 242), გამორჩეული ერუდიციის, ინტელექტისა და ენაძქეყრობის გამო მას „ცოცხალ ენციკლოპედიასაც“ კი უწოდებდნენ. როგორც გარეგნული, ისე ინტელექტუალური და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, თეიმურაზი ჯაყოს ანტიპოდი. მეტიც, თავისი სხეულის ხაზგასმული სიმჩატითა და სიფერმკრთალით თეიმურაზი ფრესკული სიმსუბუქითა და ჰაეროვნებითაა აღბეჭდილი. მაშ, რა აკავშირებს თეიმურაზს მინიერ, ფერ-ხორციან ჯაყოსთან? რად ვერ აღწევს თავს მის საძულველ საზოგადოებას? თეიმურაზისა და ჯაყოს გარდაუვალი მეკავშირეა დრო, დრო, რომელმაც ერთი დიქტატორად, ხოლო მეორე ტყვედ აქცია, ერთს ძალაუფლება დაატეხა თავს, მეორეს კი – აგასფერის წყევლა. დრომ გადააჯაჭვა თეიმურაზი და ჯაყო. ჯაყო თეიმურაზის ტემპორალური ორეულია და არა მარტო ტემპორალური, არამედ სივრცული ორეულიც: თეიმურაზი და ჯაყო ბინარული სივრცული ოპოზიციის ორი ბოლოა, მჭიდროდ დამაგრებული საერთო ძირზე. მათ საერთო აქვთ სახლ-კარი – ხევისთავთა საგვარეულო ციხე-დარბაზი, კოშკი, საგანძური, რომელიც თავდაპირველად

თეიმურაზს ეკუთვნოდა, მაგრამ ნაწილ-ნაწილ მიითვისა ჯაყომ; საერთო აქვთ სოფელი ნაშინდარი, რომელიც უნინ თეიმურაზის წინაპრების – ხევისთავთა მამულს წარმოადგენდა, ახლა კი ჯაყოს სათარეშოდაა ქცეული; საერთო აქვთ სოციალური წრე, სოფელ ნაშინდარის მოსახლეობა, რომელიც ქმნის რომანში ფსევდოკარნავალურ ფონს; და ბოლოს, მათ ჰყავთ სიყვარულის საერთო ანუ „საზიარო“ ობიექტი, ქალი, მარგო, იგივე მარგარიტა ყაფლანიშვილი ხევისთავისა, რომელიც თეიმურაზ ხევისთავის ცოლიდან ჯაყო ჯივაშვილის ჯერ ხარჭად, შემდეგ კი ცოლად გადაიქცა. თუ ამას დავუმატებთ ჯაყოსა და მარგოს ვაჟის, პატარა ჯაყოს ხევისთავთა გვარზე დაწერის მცდელობას, სახეზე გვექნება სრული პერსონალური იდენტიფიკაცია: ჯაყო ჯივაშვილი-ხევისთავი. ლოტმანი წერდა: „პერსონაჟები, რომელთა სივრცული ველი გარკვეულ დონეზე ემთხვევა ერთმანეთს, გვევლინებიან ინვარიანტულობის მაღალ დონეზე ჩამოყალიბებულ ვარიანტებად“ (ლოტმანი 1987: 391). ყოველივე ამას უეჭველად მივყავართ დასკვნამდე: თეიმურაზ ხევისთავისა და ჯაყო ჯივაშვილის პერსონაჟები წარმოადგენენ რომანის ცენტრალურ ბინარულ წყვილს, საერთო ძირზე ხელოვნურად დამაგრებულ ორეულს, რომელთა შორის არსებული წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა თვალნათლივ წარმოაჩენს რომანის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს. „ჯაყოს ხიზნების“ საბედისწერო ორეულის ერთი ნახევარი, ჯაყო, გააფთრებით ცდილობს მეორე ნახევრის, თეიმურაზის დაჩაგვრას, დაპყრობას, შთანთქმას. თეიმურაზი ან უნდა დანებდეს მას, ანაც ეძიოს ხსნის გზა, გზა, რომელიც გადაარჩენს მის პიროვნებას, მის მეობას და სულს გარშემო გამეფებული ფსევდოკარნავალის დესაკრალიზებულ სამყაროში. აგასფერის გზაც ამ განწირული ძიების ნაწილია.

შეიგრძნობს რა აგასფერის ხვედრის აბსურდულობას, თეიმურაზი კვლავ და კვლავ უღმობელ დროს ეჯახება პირისპირ: „მხოლოდ ჯაყო იყო ახლად შობილი ახალი ჯურის ადამიანი, მხოლოდ მას ჰქონდა დროს შესაფერი კუნთები, ბასრი კლანჭები და ფოლადის კბილები. ჯაყოები ამ კლანჭებით და კბილებით უძლურ ჭიაყელებს დაიპყრობენ. აღვირანყვეტილ მხეცს დაიმორჩილებენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 337). ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბედისწერო შეჯახებას ალბერ კამიუმ „ადამიანის ძახილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახება“ უწოდა და განსაზღვრა, როგორც „განხეთქილება კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“ (კამიუ 1996: 8). „შეიძლება გულწრფელად ვადიაროთ, – წერდა კამიუ, – რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის“ (კამიუ 1996: 8). თავი

ვანებოთ ექსისტენციალისტებს და „ჯაყოს ხიზნების“ ტექსტს მივუბრუნდეთ. რეალობასთან პერსონაჟის შეჯახების პროცესში კიდე ერთი ორეული იბადება – მეორე თეიმურაზი, თეიმურაზის სარკისმიერი ლანდი, აჩრდილი, მისი ალტერ ეგო, რომელიც აქტიურად ერევა ხევისთავისა და დროის უმისოდაც გამწვავებულ ურთიერთობაში, ანუ ასრულებს ერთგვარი შუამავლის როლს კაცსა და მისთვის გაუსაძლის, თუნდაც, გაუგებარ ცხოვრებას შორის.

ორეულის აღმოცენება თეიმურაზის ნაშინდარში გადმოსახლებას უკავშირდება, პერიოდს, როდესაც თეიმურაზის ტყვეობა უხილავიდან თვალნათლივ ფაქტად იქცევა: „ჯაყოს ხიზანს ქალაქიდან ახალი ჩვეულება მოჰყვა, რომელიც შეუმჩნევლად და თანდათანობით განუვითარდა და გაუძლიერდა: საკუთარ თავთან საუბარი, მსჯელობა, კამათი და დავა“ (ჯავახიშვილი 1959: 318). ორეული თეიმურაზ ხევისთავის პიროვნების შინაგანი დეტერმინირების ნაყოფი და ობიექტური დროის ქრონომეტრია, ემპირიკოსი, თეიმურაზის პიროვნებაში კოდირებული დროის კოეფიციენტის მაჩვენებელი. ორეულის გამოჩენა თეიმურაზ ხევისთავის დროსთან ჭიდილის უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მწერლის მიერ ხელოვნურად შექმნილი ტიხარი, რომელიც ცხადად გამოკვეთს თეიმურაზ ხევისთავის შინაგანი კონფლიქტის, შინაგანი დავისა და მერყეობის პროექციას: „აკი გითხარი, შემჭამა და გამათავა მეთქი. ჩემი განკურნება ძნელია. თვალეზე – შავი ბინდი, გულში – შავი ნალღელი და სულშიც შავი – ბურუსი, აი, დღევანდელი თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 330), – მოსთქვამს ერთი თეიმურაზი. „ოჰ, ღმერთო, დიდებულო! ნეტა როდის დამიბრუნდება სულიერი მშვიდობა და სიხარული?!“ (ჯავახიშვილი 1959: 330), – ოცნებობს მეორე, „აგრე იყოს. ზოგზე იტყვიან, აღსრულდაო, ზოგზე – განისვენაო, ზოგზე – მოკვდაო. ჩემზე კი იტყვიან – ჩაძალდაო“ (ჯავახიშვილი 1959: 332), – ბორგავს ერთი თეიმურაზი; „მაგრამ მე, თეიმურაზ ხევისთავი, ჯერჯერობით სიკვდილს არ ვაპირებ! გესმის? მე არ მინდა მეთქი სიკვდილი!“ (ჯავახიშვილი 1959: 351), – გაჰყვირის მეორე. „მამ ღმერთმა ადღეგრძელოს ჩ...ჩემსავით დამარცხებული გიჟი, რომელმაც თვითონ გ...გგაითხარა საფლავი, ადღეგრძელოს და...გგანუსვენოს“ (ჯავახიშვილი 1959: 351-52), – ნებდება ერთი თეიმურაზი, „მე მომღუნეს, შეიძლება მომტეხონ, მაგრამ ვერ...რრასოდეს ვერ დამიმორჩილებენ, ვერრრასოდეს, გესმით? ვერრრასოდეს მეთქი! როცა იქნება, მე ჩემს ნამდვილ სათქმელს ვიტყვი. ის დრო მოვა, მოვა მეთქი“ (ჯავახიშვილი 1959: 351), – იბრძვის მეორე. ინსტინქტური ძიებით შეპყრობილი პერსონაჟიდან თეიმურაზ ხევისთავი „აჯანყებული ტყვის“ ფაზაში შედის, ჯანყისა და მორჩილების გზაგასაყარზე კი სიკვდილის აჩრდილია ატუხული.

თეიმურაზის ემპირიკოსი ორეულისათვის თეიმურაზის ცხოვრება აღარ ღირს, მისი ყოველდღიურობა იმდენად უაზროა, რომ ტანჯვაც კი უსარგებლო ხდება: „აღარაფერი შერჩა ოდესღაც უდარდელ თეიმურაზს, არც ცოტაოდენი ქონება, არც ამოდენა ჯაფით ნაშოვნი სახელი, არც მამაპაპეული სახლ-კარი, აღარც ორიოდ დღით განახლებული სული, აღარც ოდესღაც ერთგული ცოლი და აღარც ხალხის პატივი – აღარაფერი. აღარაფერი!“ (ჯავახიშვილი 1959: 389), „ეყოფა თეიმურაზს გოლგოთის აღმართი, ეყოფა!.. ეყოფა თეიმურაზს საამქვეყნო ურვა და ძვინვა, ეყო!“ (ჯავახიშვილი 1959: 390). გამოსავალი სიკვდილია, დროში ადამიანის არსებობის უეჭველი სასრული. უძველესი ცივილიზაციები, ერები, ხალხები, „ყველანი დრომ შ...შეჭამა და მოინელა, ხოლო დროის წინაშე უკვდავი არაფერია. მასთან შედარებით ღმერთიც კი უძლურია“ (ჯავახიშვილი 1959: 322), – ჩასჩიჩინებს თეიმურაზს მისი მიწას მიჯაჭვული ალტერ ეგო. სიკვდილი სამუდამოდ მოწყვეტს თეიმურაზს ამქვეყნიურ ჯოჯოხეთს, თვითმკვლელობა იხსნის მას წამებისაგან... მაშ, რაღად ებლაუჭება კლდის პატარა შვერილს წყლის მორევში თავის მოსაკლავად გადამხტარი ხევისთავი? რაღად უხმობს საშველად გამვლელებს? რად იბრძვის სიცოცხლისათვის? სიკვდილი ჯალათია, რომელიც პედანტურად აღასრულებს დროის განაჩენს. თუკი თვითმკვლელი ემპირიკოსი გადასცალავს, თეიმურაზს უკვალოდ გაქრობა ელოდება, გაუჩინარება, მოსაბოზა, მაგრამ თუ დაუსხლტება სიკვდილს კლანჭებიდან, ჯერ ისევ ბუფტავს გადარჩენის სუსტი იმედი. სიკვდილი ზღვარია, ზღვარი, რომელიც რეალურ დროს ხდის გასაგებს, ზედროულ მარადისობას – შესაძლებელს. ნორთოზ ფრადი წერდა: „წყალი, თავის მხრივ, ტრადიციულად მიეკუთვნება რეალური ცხოვრების ქვევით მოქცეულ სამყაროს, ქაოსისა და რღვევის ადგილსამყოფელს, რომელიც შედეგად მოსდევს ჩვეულებრივ სიკვდილს ან რედუქციას არაორგანულში. ამიტომ სული გამუდმებით კვეთს წყალს ან იძირება მასში, როგორც სიკვდილში... აპოკალიპტიკური თვალსაზრისით, წყლის ცირკულაცია სამყაროში ემსგავსება სისხლის ცირკულაციას სხეულში“ (ფრადი 1973: 146). სწორედ წყალში, თეიმურაზი პირველად უპირისპირდება სიკვდილს: წყლიდან მისი ამოსვლა სიკვდილის, როგორც ობიექტური დროის გარდაუვალი კანონის კლანჭებიდან თავის დახსნის ტოლფასი აქტია. თეიმურაზის სხეულში აგონიურად მძაფრდება სისხლის ცირკულაცია: პერსონაჟი ეჭიდება მასში კოდირებულ გენეტიკურ ფესვებს, ახდენს შიშის კონდენსაციას და დასაშვებს ხდის ხორცისა და სულის გამიჯვნის შესაძლებლობას. კვლავაც საცნაურია ანალოგია: თუ აგასფერის სასჯელს განვიხილავთ, როგორც მონანიებისაკენ მიმავალ უმძიმეს გზას, მაშინ თეიმურაზის გადარჩე-

ნაც ხსნისაკენ გადებული ბეწვის ხიდია. თეიმურაზი უნდა გადარჩეს. ეს თეიმურაზის ღირებული ორეულია, თეიმურაზის წინაპართა სისხლით გაჯირჯებული ნახევარი, რომელიც, ეჯახება რა პირისპირ სიკვდილს, გაუბედავად, მაგრამ მაინც იწყებს ფიქრს უკვდავებაზე, იქნებ ბრინკადან ისევ თეიმურაზად იქცეს, ნაკაცარიდან – კაცად, ხატად ღვთისა... პატივყარილი თეიმურაზის სულში თუმცა ნელ-ნელა, ეტაპობრივად, მაგრამ მაინც იფრქვევა უცხო სურნელი: „განიყვეს სამოსელი ჩემი და კვართსა ზედა იყარეს წილი“ (ჯავახიშვილი 1959: 373). პროგრესი უალრესად საცნაურია: თეიმურაზი არა მხოლოდ ნათლად იაზრებს თავის გაუცხოებას გარემოსთან – „მეც ემიგრანტი ვარ, – გაიფიქრა, – ემიგრანტი ჩემივე ქვეყანაში, უცხოელი ჩემივე მოძმეთა შორის“ (ჯავახიშვილი 1959: 375), არამედ გრძნობს, როგორ „მოსწყდა ცოდვილ ქვეყანას და მისწვდა ზეციერ მამას, რომელსაც კარგა ხანს ეძებდა და მოუწოდებდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 374). უფლის სიტყვა ნაგვემ სულს უამებს თეიმურაზს; მრუში დედაკაცის იგავით შეძრული ხევისთავი საოცარ შვებას გრძნობს. ეს შვება სინანულია, სინანული და სევდა, რომელიც მაღლა, ზეცისაკენ ეწევა მას. რწმენა უმაღლეს აზრს სძენს თეიმურაზის აქამდე უსარგებლო ცოდნას: თეიმურაზის ცნობიერებაში პოლიტიკის, ისტორიის, ფიზიკისა თუ აგრონომიის წიგნებიდან შეძენილი ცოდნა ღირებულად იწყებს განზავებას ღვთისაგან გარდამოსული რწმენის სიმშვიდეში*. მზე იხედება „უშუალო ყვავილის“ – თეიმურაზის – სულში, იკვეთება ხსნის გზა, თუმცა, სოკრატეს მონოდება: „შეიცან თავი შენი!“ – ადვილად შესრულებადი არაა გაორებული ხევისთავისთვის. თეიმურაზის შინაგანი კონფლიქტი, ბრძოლა ორეულებს შორის გადამწყვეტ ფაზაში შედის და ეშმაკისაგან მაცხოვრის ცდუნების მცდელობის სახარებისეულ ეპიზოდს მოგვაგონებს: თუ ერთი თეიმურაზი სინანულის გზას შეუდგება, მეორე დაუფარავად ანთხევს შხამსა და გესლს, თუ ერთ თეიმურაზს უსაზღვროდ უყვარს თავისი ცოლი, მარგო, და მისი „სულიერი ქმრის“, „სულიერი ძმის“ ტვირთს კისრულობს, მეორეს სძულს და ეზიზღება მოღალატე ქალიცა და მისი ქალაჩუნა ქმარიც; თუ ერთი რწმენას დაეძებს, მეორე „ჯაყოსავით გაძლიერებას“ ლამობს, თუ ერთი თეიმურაზი უფლის სიტყვას შეიმეცნებს, მეორე დროის შესაფერ ათ მცნებას თხზავს. ვინ დარჩება გამარჯვებული? დროის ობიექტური მაჩვენებლებით შებორკილი და სულიერად დანყლულებული თეიმურაზი, თუ რწმენამიცემული, სინანულით აღვსილი, თვითშემეცნების ზღვართან მიახლებული ხევისთავი?

* განსხვავებული აზრი ამ საკითხზე იხ. აკ. ბაქრაძე, რა არის თათქარიძეობა? // კრიტიკული გულანი. თბ.: მერანი, 1977.

ამ თვალსაზრისით, რომანის ფინალი არათუ რწმენით აღსავსე, არამედ ესქატოლოგიურია.

ანმყოში მეხსიერების ფასეული პროექციების გზით, თეიმურაზი შეიმეცნებს თავის გენეტიკურ ფესვებს და ირწმუნებს საკუთარი სულიერების ძალას. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, რომანის კულმინაციურ სცენას წარმოადგენს თეიმურაზის მიერ „მძიმე ტვირთის ქვეშ ორად მოხრილი“, გაუბედურებული მარგოსათვის ტვირთის ჩამორთმევისა და საკუთარ ზურგზე გადმოდების ეპიზოდი. ეს თეიმურაზის სინანულია, მისი შეება, ჩუმი სიხარული, შეცნობილი ბედნიერება, რომლის წინაშეც უძლურია დრო, ე.ი., უძლურია ჯაყო, უძლურია ყოველივე ემპირიული, რეალური, ობიექტური. თეიმურაზი აღარ არის „რწმენით უკიდურესი რადიკალი და ხალხოსანი“ საზოგადო მოღვაწე, ის ახლა ზღურბლთან მდგომი ინდივიდია, დროის სხვა განზომილებისაკენ გადანაცვლებული ფიქრიანი პერსონაჟი, რომელიც გააქტიურებული შინაგანი ტემპორალური ენერგიის მეშვეობით შეგნებულად გადაადგილდება ამბივალენტურ ლიმინალურ ზონაში და მიმართულია რეალური დროის ალტერნატიული ტემპორალური მოდელისაკენ. თეიმურაზის ცხოვრების მიზნად უდავოდ ქცეულა მოლოდინი: მარგოს მოლოდინი, მონანიების მოლოდინი, განწმენდის მოლოდინი, ღვთის მოლოდინი, რაც მარადისობასთან მისი ზიარების წინაპირობას წარმოადგენს. მარადიული ზედროულობა თეიმურაზის ერთადერთი თავისუფლებაა, თავისუფლება, რომლისკენაც შინაგანი მომლოცველობის გზით უნდა წავიდეს ხევისთავი, „მეტანიით, სასოებით და ცრემლით“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

თეიმურაზის ღამეული ლოცვები გეთსიმანიის იდუმალ ღამეებს მოგვაგონებს და თუ რომანის ჟანრის უმთავრეს ღირსებად მხატვრულ ტრანსფორმაციას მივიჩნევთ, „ჯაყოს ხიზნების“ დასკვნითი აბზაცი როგორც პერსონაჟის, ისე რომანის ტემპორალური პარადიგმის უკიდურესი ფერისცვალების დასტურია:

„კვლავ გარეთ გაიხედავს ნუგეშისცემული თეიმურაზი.

ისევ ასვეტილა ბნელ სივრცეში ბნელი კოშკი.

იმ კოშკიდან კვლავ მოსჩანს იმედის სანთელი.

ისევ მობრუნდება თეიმურაზ ხევისთავი და გულშეებით გაიღიმებს:

აღარსად სჩანან ძაღლის მძორები.

აღარც მათი სუნი მოსდის იმედნაკრავ ნაკაცარს.

ისევ ელის ნაქმრევი ნაცოლარს.

ისევ დაყუდებული შიო მღვიმელივით იცდის თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

შიო მღვიმელის სახეზე, როგორც ფრესკისა, ზედროულის, დრო-ული უსაზღვროების, მარადისობის ანალოგია. ზ. კიკნაძის თვალსაზრისით, „მღვიმე, უფრო ორმო, ვერტიკალური ქვაბული, სადაც შიომ უძრავად ყოფნა არჩია, იმ სვეტის ანტიპოდი, რომელიც სიმონმა აქცია თავის სამყოფელად. უფრო მეტიც: ეს შვეული მღვიმე მისთვის იაკობის კიბეა, რომელმაც იგი ზეცის სასუფეველამდე უნდა აიყვანოს, ხოლო მისმა სიბნელემ დაუღამებელ სინათლემდე... მღვიმე, ყოველი ღრმული – მიწის საიდუმლოთა გამოხატულებაა და, ყოველივე, რაც მიწაში ხდება, თვალისათვის მიუწვდომელია. ადამიანი ვერ ხედავს, როგორ კვდება და იხრწნება თესლი, და ამ კვდომასა და ხრწნილებაში, მის სახეცვლილებაში, როგორ იბადება ახალი სიცოცხლე... შიო ჩადის სიღრმეში, ის ითესება როგორც თესლი, რომელმაც (ფიზიკურმა სხეულმა) სულიერი ნაყოფი უნდა გამოიღოს“ (კიკნაძე 2001: 178-179).

ითესება თეიმურაზიც, ითესება, რათა გაბრწყინდეს:

„შაბათი რომ დაღამდება,
კვირა გათენდება...“,
(ჯავახიშვილი 1959: 376)

– მღერის თეიმურაზი.

კვირა უფლის ბრწყინვალე აღდგომის დღე და დროზე გამარჯვების უეჭველი დასტურია: „ადამიანის გზა გადის ტანჯვაზე, ჯვარსა და სიკვდილზე, მაგრამ მიემართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას“ (ბერდიაევი 1995: 151), მარადიულ მშვიდობას ომის შემდეგ, უსაზღვროებას, რომელშიც „აღარ იქნება დრო!“..

მაშ, რა არის „ან“? და რა არის „მერმე“? სად არის „ან“ და სად არის „მერმე“? კონცეპტუალური ოპოზიცია ან-აქ/მერმე-იქ წარმოაჩენს არა მხოლოდ სამყაროს გააზრების კოსმოლოგიურ მოდელს, არამედ ადამიანის ადგილსა და ფუნქციას ამ მოდელში. თუ ელინელი ბრძენებისათვის „ან-აქ“ შემოსაზღვრულობა რეალურად მედინი დროის იდენტური ცნება იყო, „მერმე-იქ“ კი – მარადისობისა, ქრისტიანულმა აზროვნებამ ესქატოლოგიური სიღრმე შესძინა პრობლემას და ერთგვარი კატეგორიულობით განსაზღვრა იგი: დროის ხუნდებით შებორკილი კეისრის სამყარო სასრულია, ზედროული მარადისობით გაბრწყინებული უფლის სამყარო – უსასრულო: „ამიტომ არ ვცხრებით, მაგრამ თუ გარეგნული კაცი იხრწნება ჩვენი, შინაგანი ახლდება დღითი დღე. ვინაიდან ჩვენი მსუბუქი და ხანმოკლე ტანჯვა დიდ და მომეტებულ საუკუნო დიდებას ქმნის ჩვენთვის. როცა ვუყურებთ არა ხილულს, არამედ უხილავს, ვინაიდან ხილული დროებითია, ხოლო უხილავი – საუკუნო“ (2 კორ. 4:16-18), „ხოლო უფალი სული არის, და

სადაც უფლის სულია, იქ თავისუფლებაა. ჩვენ კი ყველანი ახდელი სახით ვხედავთ უფლის დიდებას როგორც სარკეში და გარდავისახებით იმავე სახედ დიდებიდან დიდებაში, როგორც უფლის სულისაგან“ (2 კორ. 3:17-18).

სიკვდილისა და უკვდავების, დროისა და ზედროულობის პრობლემა „ჯაყოს ხიზნების“ ძირეული პრობლემაა. სამართლიანად შენიშნავდა ვ. ნაბოკოვი: „სალი აზრი გვიმტკიცებს, რომ ჩვენი არსებობა სხვა არა არის რა, თუ არა ორ ბნელ სამყაროს შორის გამომჭოლი სინათლის მოზრდილი ნაპრალი, მაგრამ ეს თვალსაზრისი აშკარად ირონიულია. სიბნელე დროის მყიფე, შეუვალი კედლებითაა პროვოცირებული, კედლებით, რომლებიც გვაშორებენ მე და ჩემს ბრძოლისაგან დაღურჯებულ მუშტს ზედროულობის თავისუფალი სამყაროსგან“ (ნაბოკოვი 1951: 375).

საბჭოთა ტოტალიტარიზმის ეპოქაში მოღვაწე ქართველმა მწერალმა შეუძლებელი შეძლო: მან შექმნა თანამედროვე ევროპული და მსოფლიო სტანდარტების შესაბამისი ტექსტი, დატვირთული გვიანი რეალიზმისა და მოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივი ექსისტენციალური კითხვებით, საბჭოთა რეალობაში დატრიალებული ტრაგედია კი ესქატოლოგიურ განზომილებაში გადაანაცვლა! მიხეილ ჯავახიშვილის ძალისხმევა მუდმივად მიმართულია ობიექტური დროის თვლადი და გაზომვადი პარამეტრების ტრანსფორმირებისაკენ დროის შინაგან ქსოვილად, სადაც ტემპორალური სამყაროს ინდივიდუალური შემეცნების პროცესი შეგნებულად გადაიზრდება მისივე უარყოფის, ანუ სიკვდილის წინააღმდეგობრივ აღქმაში. სიკვდილი მხოლოდ იმდენად გახლავთ დასასრული, რამდენადაც ბოლო ზღვარი, რომლის მიღმაც დროისაგან თავისუფალი, მიღმიერი ხანგრძლივობაა განფენილი, ესოდენ დაშორებული საბჭოთა საქართველოს რეალობას. დრო გარე სამყაროს გაშინაგნებულ ფორმას წარმოადგენს და არა განყენებულად მედინ უსასრულობას. დრო სუბიექტის პერეოგატივია, სუბიექტისა, რომელსაც არ სურს და არ შეუძლია მასაში გადღევა, პიროვნებისა, რომელიც თავგამოდებით იცავს „მე“-ს შეურაცხყოფილ ღირსებას „ჩვენ“ ნაცვალსახელით აღნიშნულ სამყაროში, შემოქმედისა, რომელიც გულანთებული მიიწევს იდუმალებით მოცულ სხვა, მიღმიერი განზომილებისაკენ, ალტერნატიული სამყაროსკენ, სადაც არ არის შიში და ტანჯვა, ტყვეობა და სიკვდილი, ანუ არ არის დრო.

დამოწმებანი:

ბატიუშკოვი 1892: Батюшков Ф. Вечный Жид. В кн: *Энциклопедический словарь*. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон, т.14. -СПб, 1892.

ბერდიაევი 1995: Бердяев Н. А. *Царство духа и царство кесаря*. Москва: Республика, 1995.

კამიუ 1996: კამიუ ა. სიზიფეს მითი. თბილისი: ლომისი, 1996.

კიკნაძე 2001: კიკნაძე ზ. „სამსახეობა ასკეზისა“. *სჯანი*, II. თბილისი: 2001.

ლოტმანი 1987: Лотман Ю.М. О метаязыке топологических описаний культуры. // Лотман Ю. М. *Избранные статьи*. М.: Наука, 1987.

ნაბოკოვი 1980: Nabokov V. *Lectures on Literature*. New York: 1980.

რუდვინი 1931: Rudwin M. *The Devil in Legend and Literature*. The Open Court Publishing Company, 1931.

ფრაი 1973: Northrop Frye. *Anatomy of criticism: four essays*. Taipei, Taiwan Bookman Books 1973

ჯავახიშვილი 1959: ჯავახიშვილი მ. „ჯაყოს ხიზნები“. ნგ-ში: ჯავახიშვილი მ. *რჩეული თხზულებანი* ექვს ტომად. ტ. II. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1959.

ჯავახიშვილი 1959: ჯავახიშვილი მ. „ჯაყოს ხიზნები“. ნგ-ში: ჯავახიშვილი მ. *რჩეული თხზულებანი* ექვს ტომად. ტ. II. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1959.

ტფილისური ავანგარდი

ქართულ ავანგარდს ხშირად თბილისურსაც უწოდებენ, რადგანაც ავანგარდიზმი ქალაქური კულტურის წიაღში წარმოიშვა. მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში თბილისში თავი მოიყარეს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულმა ხელოვანებმა და მწერლებმა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ თბილისი სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის, კავკასიისა და რუსეთის ავანგარდის ერთ-ერთი ცენტრი იყო. რუსი ფუტურისტი პოეტი კრუჩონიხი თბილისს კულტურის მესამე ცენტრს უწოდებს. ქართული ავანგარდი იწყება მაშინ, როდესაც რუსი ფუტურისტები ბოლშევიკურ რევოლუციას იმ დროს მშვიდობიან საქართველოში გამოექცნენ. 1918 წლის 26 მაისიდან, როდესაც სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა გამოცხადდა, თბილისი რეგიონში კულტურის ცენტრად იქცა. ამ დროს თბილისში გადმოიხვეწნენ: ალექსეი კრუჩონიხი, იგორ ტერენტიევი, ძმები ილია და კირილე ზდანევიჩები, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი და ზიგმუნდ ვალიშევსკი და თბილისურ კაფეებში შემოქმედებით საღამოებს მართავდნენ.

ტფილისური ავანგარდი და ფუტურიზმი. ფუტურისტები, უპირველესად, კლასიკურ ესთეტიკასა და მორალს დაუპირისპირდნენ. იქნებ წარსულთან, მამების თაობასთან კავშირის სრულ წყვეტაზე პრეტენზიას გულისხმობენ, როდესაც ფუტურიზმს და ფროიდის ნაზრევის კავშირზე მიუთითებენ.* თავისთავად, შინაარსისგან დაცლილი პოეზიის პროპაგანდას საკმაოდ აშკარა პარალელი აქვს ფროიდისეული არაცნობიერის კონცეპტთან.

სიმბოლისტიზმისეული ინდივიდუალობისგან განსხვავებით, ფუტურისტების ინდივიდუალობა გულისხმობდა მომავლის მშენებლობას, კოლექტივისტურ მიზანს და, იმავდროულად, უარყოფდა საზოგადოების გემოვნებას და მასობრიობას. ეს ფუტურიზმის ერთ-ერთი პარადოქსია. ამის გარდა საგულისხმოა ფუტურისტების დაპირისპირება მუზეუმების და კლასიკური ხელოვნების მიმართ: „ჩვენ გვსურს გავანადგუროთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები და ყველანაირი აკადემიები, გვსურს ბრძოლა მორალიზმის, ფემინიზმისა და ყოველნაირი ოპორტუნიტუტული თუ უტილიტარული სიმხდალის წინააღმდეგ“ (მარინეტი 1909).

* იხ. ტატიანა ნიკოლსკაიას სტატია *krebulSi L'Avanguardia a Tiflis*. Edited by Luigi Magarotto et al. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982, p. 203

ფუტურიზმის იტალიელმა რეფორმატორებმა ფილიპო მარინეტიმ, უმბერტო ბაჩონიმ, ჯაკომო ბალამ, ჯინო სევერინიმ და კარლო კარამ ასამდე მანიფესტი გამოაქვეყნეს. მათ მანიფესტებში არაერთხელ იგრძნობა აგრესია, მოძრაობის თუ ტექნიციზმის კულტი, ნიჰილისტური დამოკიდებულება ზოგადად წარსულის მიმართ („ქვეყნიერების ბრწყინვალეობა გამდიდრდა ახალი მშვენიერებით: სისწრაფის მოგუგუნე ავტომობილი, რომელიც ტყვიამფრქვევის ჯერივით მიჰქრის, უფრო მშვენიერია, ვიდრე ნიკე სამოთრაკიელი“. – მარინეტი 1909) და პრიორიტეტი, ფროიდისეული არაცნობიერის კვალად, ენიჭება ინერციულ აზროვნებას, კინემატოგრაფიზმს, სინთეტიზმს.

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

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

ფუტურისტებისთვის სინამდვილე ხელოვნების ნიმუშის შექმნის მასალად აღიქმებოდა. „ხელოვნების თანამედროვე კონცეფცია, რომელიც მასალის ფლობას გულისხმობდა, იმავდროულად სამყაროზე ძალაუფლების მოპოვების მოთხოვნასაც შეიცავდა. ეს ძალაუფლება არ ცნობდა არავითარ შეზღუდვებს და მას ვერავითარი არახელოვნებისმიერი ძალაუფლება ვერ გაუწევდა კონკურენციას, ვინაიდან კაცობრიობა და თითოეული ადამიანის ფიქრი, მეცნიერება, ტრადიციები, ინსტიტუციები და ა.შ. გამოცხადდა, როგორც არაცნობიერის მიერ დეტერმინირებული და აქედან გამომდინარე, მთლიანი სახელოვნებო გეგმის თანახმად რესტრუქტურიზაციას ექვემდებარება... საბჭოთა ხელისუფლების ადრეულ წლებში ავანგარდი არა მხოლოდ ისწრაფოდა არტისტული პროექტების პრაქტიკაში განხორციელებისკენ, არამედ, ასევე, გარკვეული ტიპის ესთეტიკურ-პოლიტიკურ დისკურსსაც აყალიბებდა“ (გროისი 2011: 21). ის, რასაც ბორის გროისი საბჭოთა ავანგარდის პოლიტიკური დისკურსის შესახებ ამბობს, შეიძლება თავისუფლად გავრცელდეს იტალიურ ფუტურიზმზეც. იტალიური ფუტურიზმიც აშკარა პოლიტიკურ ხასიათს ატარებდა, მით უმეტეს იმის გათვალისწინებით, როცა ომი „მსოფლიო ჰიგიენად“ გამო-

აცხადეს. ცხადია, ამგვარი „ჰიგიენა“ სამყაროს ერთ ნაწილს გამორჩეულად განიხილავდა და დანარჩენს - მსხვერპლად; ისევე როგორც რუსული ფუტურიზმის შემთხვევაში - ახალი სამყაროს მშენებლობა დემიურგისტის უზომო ძალაუფლების მინიჭებას გულისხმობდა (რაც განხორციელდა კიდევ სტალინის პიროვნებაში). მარინეტიმ შეძლო ფუტურისტების ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატის - ცხოვრების ხელოვნებად გარდაქმნის განხორციელება. რასაკვირველია, იყო ამაში ერთგვარი თამაშის ასპექტი (თამაშის, როგორც მამის წინააღმდეგ ამხედრებული ბავშვის სტრატეგია).

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

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

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

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

ამ პროგრამის ავტორი არა როდჩენკო და მაიაკოვსკი კი არ ყოფილან, არამედ სტალინი, რომლის პოლიტიკურმა ძალაუფლებამ მათი სახელოვნებო პროექტის მემკვიდრედ აქცია“ (გროისი 2011: 34). ამის გათვალისწინებით, ნიშანდობლივია და სულ სხვა კონოტაციას იძენს ხლებნიკოვის, მალევიჩის და კრუჩონიხის მისტერია „მზეზე გამარჯვება“, სადაც შავი კვადრატი პირველად გამოჩნდა და რომელიც პოსტაპოკალიფსური მზეა, რომელიც ახალი კულტურის დასაწყისის მოასწავებს, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმი დაერქმევა.

დარვინის ნააზრევის კვალი იკითხება ბუნებრივი გადარჩევის, ომის და ახალგაზრდების უპირატესობის აღიარების თვალსაზრისით („ჩვენ აღარ გვსურს წარსულის ცნობა, ჩვენ, ახალგაზრდა და ძლიერ ფუტურისტებს!“ – მარინეტი, 1909), კიდევ ერთი დაჯგუფების – ფუტურიზმის კონცეფციაში, რამდენადაც დარვინის თეორია ბუნებრივი გადარჩევის შესახებ და ომის, როგორც სამყაროს განმმედი მოვლენის გაიდება ფუტურისტებთან. იგივე მოსაზრება გულისხმობს ახალგაზრდობის პრიმატსაც – ვინაიდან ომი, მეტრძოლი ადამიანი, ჯარისკაცი ახალგაზრდობის ჩართულობას გულისხმობს.

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

ქართულ ავანგარდზე საუბრისას, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს მიმდინარეობა სინთეზურ ხასიათს ატარებდა და ავანგარდიზმი და სიმბოლიზმი, პრაქტიკულად ჩვენში სინთეზურად იყო წარმოდგენილი. ამისთვის საკმარისია გავიხსენოთ ტ. ტაბიძის წერილი „ცისფერი ყანებით“, სადაც ძველი ესთეტიკის ახლით შეცვლის აუცილებლობაზე საუბრისას, მოხმობილია ისეთი ელემენტები, როგორსაც, ვთქვათ, ფუტურისტების მანიფესტებში ვხვდებით – აქაც მანქანების და ქარხნების აპოლოგია: „ახალი ფუტურისტების ტერმინოლოგიით

თანამედროვე კულტურა წარმოადგენს უზარმაზარ ქალაქს, ლონდონს, ნიუორკს, ჰამბურგს, სადაც ტრეზები მაღალია ტაძრებზე, სადაც ცოფიანად მიჰქრიან ავტომობილები და გასაფრენად დარაზმულან ცეპელინები. აქ დრო არ არის უკან მოხედვის, აქ შეიქმნა წუთის კულტი. პოეტის შეგნება დამძიმდა რუხრკინის ქალაქით და ამოხეთქა ახალ უცნობ სიმღერაში“ (ტაბიძე 1916: 28). უჩვეულოა, რომ ტ. ტაბიძის წერილში ერთდროულადაა წარმოდგენილი სიმბოლისტური ტექსტები და ფუტურისტული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტები. ზოგადად, დასავლური ფუტურიზმი უპირისპირდებოდა „უმოქმედო“ და აპოლიტიკურ სიმბოლიზმს, მაგრამ საქართველოში ეს მიმდინარეობები კი არ უპირისპირდებოდნენ, უფრო მეტად ავსებდნენ ერთმანეთს, რასაც იმდროინდელი პრესისთვის თვალის გადავლება ცხადყოფს. საგულისხმოა ასევე ისიც, რომ თუკი, ვთქვათ, იტალიური ფუტურიზმი პოლიტიკურად იყო ანგაჟირებული, ქართული ფუტურიზმი მხოლოდ ესთეტიკურ დონეზე იზიარებდა ზოგადფუტურისტულ იდეალებს. „როგორც „პირველთქმა“ წარმოადგენდა სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის ნაზავს და, ზოგადად, როგორ სინთეზურადაც აღიქვამდნენ ცისფერყანწელები სიმბოლიზმსა და ავანგარდიზმს, ასეთივე სინთეზური სიმბოლისტურ-ფუტურისტული გარემო შეიქმნა თბილისში და თბილისი მართლაც გახდა ახალი კულტურული ცენტრი – ერთი მხრივ, ყოფილი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში დაძლია კულტურული პერიფერიის ყოფილი სტატუსი და შეიფარა ბოლშევიკურ რევოლუციას და სამოქალაქო ომს გამოქცეული რუსი ხელოვანები; მეორე მხრივ კი, ზოგადად, დასავლური კულტურის კონტექსტში შექმნა უაღრესად საინტერესო პრეცედენტი აქტიური, მულტიკულტურული, მულტიეთნიკური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული სიტუაციისა“ (ნიფურია 2012: 178). თბილისის ამ მულტიკულტურულობას გრიგოლ რობაქიძე „ტფილისის ფანტასტურობას“ უწოდებს.

ქართული ფუტურიზმის პარადოქსი იყო ისიც, რომ აქ ეროვნული მესიანისტური მოტივები აშკარად გამოვლინდა. ცხადია, აქაც, სიმბოლიზმის ქართული ინვარიანტის მსგავსად, მსოფლიო კულტურულ რუკაზე საქართველოს დამკვიდრების მძაფრი სურვილით იკითხება.

ქართულ ავანგარდს ხშირად თბილისურსაც უწოდებენ, რადგანაც ავანგარდიზმი და მოდერნიზმი, ზოგადად, ქალაქური კულტურის წიაღში წარმოიშვა. თბილისში თავი მოიყარეს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულმა ხელოვანებმა და მწერლებმა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ თბილისი სამხრეთ-აღმოსავლეთ ევროპის, კავკასიისა და რუსეთის ავანგარდის ერთ-ერთი ცენტრი იყო. ამ მოსაზრებას განამტკიცებდნენ გრიგოლ რობაქიძე და ცისფერყანწელები.

არსებობს ს.ე. რობერტსის მოგონებები, რომელიც წერს: „ერთი გული-თადი სუფრის შემდეგ გრძნობამორეული პაოლო იაშვილი, ახალგაზრდა პოეტების თავკაცი, თბილისის მთავარ გამზირზე მდებარე კაფე ინტერნაციონალში სკამზე შედგა და ხმამაღლა განაცხადა, რომ „არა პარიზი, არამედ თბილისია მსოფლიო კულტურის ცენტრი“ (რობერტსი 2002: 77).

მეორე მხრივ, თბილისის მნიშვნელობას აღიარებდნენ უცხოელებიც. მაგალითად, რუსი ფუტურისტი პოეტი კრუჩონიხი თბილისის კულტურის მესამე ცენტრს უწოდებს. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, რუსეთიდან ჩამოსული ავანგარდისტების შემოქმედებაში ქართული, ტფილისური ავანგარდის თავისებურებები გამოვლინდა. ჯერ კიდევ 1919 წელს ჟურნალში „ფენიქსი“ პოეტი იური დეგენი წერდა: „კავკასიაში რუსულ ფუტურიზმს მისცა ვლადიმერ მაიაკოვსკი და ძმები ილია და კირილ ზდანევიჩები“ (დეგენი 1919: 19).

ქართული ფუტურიზმის სათავეები იწყება იქედან, როდესაც რუსი ფუტურისტები ბოლშევიკურ რევოლუციას იმ დროს მშვიდობიან და ეკონომიკური და კულტურული თვალსაზრისით სწრაფად განვითარებად საქართველოში გამოიქცნენ. 1918 წლის 26 მაისიდან, როდესაც სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა გამოცხადდა, თბილისი რეგიონში კულტურის მოწინავე ცენტრად იქცა. ამ დროს თბილისში გადმოიხვეწნენ: ალექსეი კრუჩონიხი, იგორ ტერენტიევი, ძმები ილია და კირილე ზდანევიჩები, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი და ზიგმუნდ ვალიშევსკი და თბილისურ კაფეებში შემოქმედებით საღამოებს მართავდნენ. ქართველი და საქართველოში მყოფი უცხოელი ავანგარდისტების საყვარელ შეკრების ადგილას, „სოფია მელნიკოვას ფანტასტიკურ სამიკიტნოში“, თავიანთ ნაწარმოებებს კითხულობდნენ სხვადასხვა ავანგარდისტული მიმდინარეობის წარმომადგენლები, სხვადასხვა ქვეყნიდან და არაიშვიათად, თავ-თავიანთ ენებზე. აქ იყვნენ ფუტურისტები, აკმეისტები, ზაუმნიკები, ექსპრესიონისტები, კუბისტები, კუბოფუტურისტები... ეს სინთეზურობა – როგორც მიმდინარეობების, ისე ეროვნებების, ასევე სხვადასხვა მედიის კონცეპტუალურ გაერთიანებაშიც გამოიხატა: ავანგარდისტული ესთეტიკის კვალად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა და დატვირთვა ენიჭებოდა არა მხოლოდ ტექსტების შინაარსობრივ მხარეს, არამედ ვიზუალურსაც. და ამიტომაც იყო, რომ პერიოდულ გამოცემებში გაფორმებას დიდი ყურადღება ექცეოდა. ამგვარი ტექნიკის ერთ-ერთი ნიმუში იყო თბილისში მცხოვრები მსახიობი ქალის, სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილი პოეტური კრებული, რომელიც 1919 წელს გამოიცა და მასში თავმოყრილი იყო ქართულ, რუსულ, ლათინურ და სომხურენოვანი

ტექსტები. ეს კრებული პოლისტილურობითაც გამოირჩეოდა, რამდენადაც ავანგარდის სხვადასხვა მიმდინარეობის – სიმბოლისტურ, აკმეისტურ პოეზიას, ზაუმს, კუბოფუტურისტულ, სიმბოლისტურ/პოსტსიმბოლისტურ გრაფიკას აერთიანებდა. სემიოტიკური თვალსაზრისით, ესაა ერთიანი, კონცეპტუალური წიგნი, სადაც სხვადასხვა მედიითა და ესთეტიკური პრინციპით შესრულებული „ტექსტები“ ერთიან, მთლიან, მონოლითურ „ტექსტს“ ქმნის: „თავისი არსით რეფერენტული მონაცვლეობითი წყობა სიტყვისა/პოეტური ტექსტისა და გამოსახულებისა; მასში კი შეჭრილია ავანგარდული ექსპრესიულობა თავისი თითქმის არარეფერენტული ავანგარდული პოეტური ტექსტებით/ნიშნებით გრაფიკული გვერდის გარეშე ან მცირე ზომის გრაფიკული ჩანართებით. ეს კი მკითხველისაგან ითხოვს ერთი მეტონიმიური რიგიდან მეორეზე მუდმივ გადაწყობასა და საკმაოდ დაძაბულ, მუდმივი ინტერპრეტაციის პროცესს“.*

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

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

1922 წელს კონსერვატორიის შენობაში პირველი ფუტურისტული საღამო გაიმართა. გამოსცეს მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი“, რომელსაც ხელს აწერდნენ: ნიკოლოზ თავდგირიძე, აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ

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

ორაგველიძე, პოლ ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზია ერისთავი და რომელშიც იტალიური და რუსული ფუტურიზმის ნაკვალევი იკითხებოდა. ისინი წარსულის ხელოვნებას განადგურებით დაემუქრნენ. თვითონ მანიფესტის სახელწოდებაც ცხადყოფს იმას, რასაც ტ. ტაბიძე „ეროვნულ აღორძინებას“ უწოდებს თავის წერილში „ცისფერი ყანებით“ – ამგვარი აღორძინების და ქართული კულტურის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის სურვილი, რაც, ავანგარდის ინტერნაციონალური ხასიათის მიუხედავად, ქართულ სინამდვილეში მაინც არსებობდა. ფენიქსიც, ერთი მხრივ, წარსული მემკვიდრეობის აღორძინებას ითვალისწინებს და, მეორე მხრივ, მომავალზეა ორიენტირებული, რაც სრულიად ბუნებრივია ფუტურისტული ესთეტიკისთვის. ევროპული ფუტურიზმის შემთხვევაში, ასეთ დროს წარსულისკენ მზერის მიპყრობა – დამლუპველია.* ქართველი ფუტურისტებისთვის კი წარსულის მიმართ პროტესტი, უმთავრესად, ესთეტიკური პოზიციით შემოიფარგლება: „ელექტრონის შუქმა ჩააქრო მთვარე და მეოცე საუკუნე აღარ იცრემლება სენტიმენტალობით. ჩვენ შევიყვარეთ მანქანის კვამლში გაჯანგული ბრბო, ალტაცებით ტაშს რომ უკრავს რევოლუციას. ჩვენ შევიყვარეთ ქალაქი ხმაურით, – არსენალით ღამით რომ თვალებს აბრიალებდნენ. არ ვჩერდებით მუზეუმებისა და ძეგლების წინაშე და ვკმნით საქართველოს მომავალს, რომელსაც არ ახასიათებს დრო და სივრცე“.

ქართველი ფუტურისტები, თავიანთი იდეების პროპაგანდის მიზნით, პერფორმანსის ხელოვნებას მიმართავდნენ. 1924 წელს საქართველოში პირველი ფუტურისტული ჟურნალი H_2SO_4 დააარსეს. „ H_2SO_4 “-ს სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. ფუტურისტებს ამ მჟავით ძველი ხელოვნების განადგურება სურდათ. მას მოგვიანებით მოყვა „ლიტერატურა და სხვა“, „მემარცხენეობა“ და გაზეთი „დროული“.

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

ტფილისური ავანგარდი და დადა. თითქოს ფუტურისმის მილიტარისტულობაზე რეაქცია იყო ავანგარდის დადაისტური მიმართულება, რომელმაც ევროპა და ამერიკა მოიცვა. პირველი დადაისტური წარმოდგენა 1916 წლის 5 თებერვალს შედგა. ევროპელი ემიგრანტები ციურიხის „კაბარე ვოლტერში“ შეიკრიბნენ, სადაც ლექსებს კითხულობდნენ, მუსიკის თანხლებით. დადას დასაწყისი რუმინული წარმოშობის ფრანგ პოეტ ტრისტან ტცარას სახელს უკავშირდება, რომელმაც დაჯგუფებისთვის სახელი ლექსიკონში შემთხვევით ჩარჩობილი დანის საშუალებით მოიფიქრა – შემთხვევითი „არჩევანი“ ფრანგულ სიტყვა „დადაზე“ შეჩერდა, რაც ხის სათამაშო ცხენს, გადატანითი მნიშვნელობით კი ბავშვის ტიტინს ნიშნავს. დადაისტებმა მსოფლიო ძალადობისგან გათავისუფლების მიზნით, უპირატესობა ბავშვის ფსიქიკამდე დასვლას მიანიჭეს. თუ ადამიანის გონება არ ივარჯიშებდა და მას მხოლოდ აბსურდული წინადადებები მიენოდებოდა, დროთა განმავლობაში ის გაბათილდებოდა და მთელ დედამიწაზე ყველანი დიდი ბავშვები იქნებოდნენ. არის ერთგვარი მსგავსება დადაიზმის ინფანტილობასა და პრიმიტივიზმს შორის – ერთი მხრივ, როგორც პროტესტი მოწესრიგებული და გამოცდილებით მიღებული ფორმების მიმართ და, მეორე მხრივ, როგორც *tabula rasa* – ბავშვივით სუფთა, რომელსაც ცნობიერებაში ცვლილება უნდა მოეხდინა – ოღონდ არა ფუტურისტებისეული „ახალი ადამიანის“ მსგავსი. ამ მხრივ საგულისხმოა ალდო პალაცესკის ლექსი, რომელიც მთავრდება ფრაზით: „მომეცი საშუალება, რომ გავერთო“ ესეც ბავშვური დაპირისპირებაა დიდების „მოწესრიგებულ“ სამყაროს ხედვასთან.

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

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

გერმანულ დადას სათავე 1920 წელს ჩაეყარა, როდესაც იოჰანეს ბარგელდმა და მაქს ერნსტმა დაიქირავეს პაბი, სახელწოდებით ბრა-

უჭაუს ვინტერი და თავიანთი გამოფენა – დადას ადრეული გაზაფხული მოაწყვეს. გამოფენა ეპატაჟური გამოვიდა და დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. გამოფენაზე დამთვალეიერებელი ტულატიდან შედიოდა, იქვე გოგონა უხამს ლექსებს კითხულობდა, აუზში მალვიძარა ეგდო...

დადაისტებისთვის ომი ამბოხის ფორმად ვერ გამოდგება. მათ საკუთარ თავზე გამოცადეს ომის გამანადგურებელი შედეგები და ამიტომაც შეიძულეს ის. ისინი თავიანთი აბსურდის ესთეტიკით დაუპირისპირდნენ მილიტარისტულად განწყობილ ხელოვანებს. დადაიზმი, პრაქტიკულად, პროტესტი იყო, რომელიც ყველაფრის – პირობითობების, კულტურის და ესთეტიკური ნორმების უარყოფას ითვალისწინებდა. მათთვისაც მნიშვნელოვანი იყო თამაშის პრინციპი, ერთგვარი ინფანტილიზმი და *tabula rasa*, რასაც ფუტურიზმშიც ვხვდებოდით, თუმცა აქ ეს *tabula rasa* დესტრუქციული ახალი ადამიანის შექმნას კი არა, უფრო ბავშვის მსგავსი სისუფთავის პოზიციას გულისხმობდა. თავისი ნიჰილისტური განწყობით კი, ზოგჯერ ნიცშეს „ზარატუსტრასგანაც“ იყო დავალებული, ისევე როგორც სხვა მოდერნისტული დაჯგუფებები.

დადას ისტორიაში და მის ფილოსოფიაში, ასევე, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ფრანგ მხატვარ მარსელ დიუშანს. მარსელ დიუშანმა სახელი მაშინ გაითქვა, როცა თავისი ნამუშევრების სერიით ხელოვნების სამყაროზე იერიში მიიტანა. მან ხუთასწლიან დასავლურ კულტურას ზურგი შეაქცია, ხელოვნების მიღებული განმარტებები საბედისწეროდ დაანგრია. დიუშანმა უდიდესი გავლენა მოახდინა მეოცე საუკუნის ხელოვნებაზე. პირველი მსოფლიო ომის დროს, მან ბევრი თავისი კოლეგა არტისტების „რეტინალური“ ხელოვნება უარყო; ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ თვალის სიამოვნებაზე იყო ორიენტირებული. როგორც დიუშანმა თქვა: „1850, 1860-იან წლებამდე ფერწერა მეტ-ნაკლებად ანეკდოტური რამ იყო. მხატვრებს პატარა ამბები გადმოქონდათ ტილოზე. ამის შემდეგ, იმპრესიონისტებმა, ფოვისტებმა, კუბისტებმა პრიორიტეტი არა ამბის თხრობას, არამედ თვალით აღსაქმელ სიამოვნებას მიაანიჭეს. სწორედ ამას ვუნოდებ რეტინალურ ხელოვნებას, ვინაიდან ის მხოლოდ რეტინას მიერ აღსაქმელ გამოსახულებაზეა კონცენტრირებული. ამიტომაც 1912 წლიდან რაღაც განსხვავებულის გაკეთება ვცადე. იმის, რაც მხოლოდ რეტინასთვის არ იქნებოდა მიმზიდველი“. დიუშანის პირველი ნამუშევარი „კიბზე ჩამომავალი შიშველი ქალი. 2“ იყო პირველი მცდელობა, როდესაც მოძრაობის აღბეჭდვა ფერწერის საშუალებით ცადეს. ამ ნამუშევრის კონცეფცია გარკვეულად ახლადგაჩენილი კინოსგან და ადამიანის სხეულის მოძრაობის შემსწავლელი ფოტოგრაფიისგან იყო დავალებული.

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

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

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

სიმბოლიზმის და ფუტურიზმის მსგავსად, ქართულ სინამდვილეში დადამ ფასეულობების გადაფასება დაიწყო, თუმცა ადგილობრივი კულტურის მიმართ ერთგული დარჩა. ქართველი დადაისტები ზაუმის გამოვლინებებს ფოლკლორში ეძებდნენ. ამ მხრივ საგულისხმოა კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმლიში“ მთხრობელის ე.წ. ბნელსიტყვაობა, რომელიც ფოლკლორიდან იღებს სათავეს და დადაისტურ ესთეტიკასთან სიახლოვეს ავლენს: „აზალაგანი: ზაზალაგანი/ასრნი: პასრნი:პასრაგანი/სერუსტემ: ხურუსტემ/იკართი: მიკართი/ალასმერთი: არალმერთი“, რასაც, შეგონების სახით, კომენ-

ტარი მოსდევს – „თუ მართლაც ენაარეული მოუბარი ვარ და ბნელი წართქმის ოსტატი, ეგ იმიტომ, რომ ეს ქვეყანა არეულია და ბნელი...“, რაც ამ პასაჟს პოლიტიკურ კონოტაციას ანიჭებს.

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

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

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

იმპრესიონიზმი. იმპრესიონიზმი მე-19 საუკუნის დასასრულის და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი მიმართულებაა. ის საფრანგეთში წარმოიშვა. პირველად ფერწერაში გამოვლინდა, შემდეგ – ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში გავრცელდა. 1874 წელს, იმპრესიონისტ მხატვართა პირველ გამოფენაზე კლოდ მონეს ტილო „მზის ამოსვლა – შთაბეჭდილება“ გამოფინეს. მიმდინარეობას სახელი „იმპრესიონიზმი“ სწორედ მონეს ამ ნამუშევრის გამო ეწოდა.

იმპრესიონისტული ფერწერა და მთლიანად ხელოვნება და ლიტერატურა მხატვრის განცდებზე, შთაბეჭდილებებზეა აგებული და მათ გადმოცემას ისახავს მიზნად. იმპრესიონისტული ლიტერატურის ფუძემდებლები იყვნენ ძმები ედრიან და ჟოელ გონკურები. ასევე, იმპრესიონიზმის მაგალითად მიიჩნევენ ფრანგი პოეტის, პოლ ვერლენის შემოქმედებას. მისთვის პოეზიაში უმთავრესია მუსიკა. ვერლენის შემოქმედებაში თითქმის მთლიანად განდევნილია ზმნა და უფრო ავტორის სულიერი მდგომარეობაა აღწერილი.

მე-20 საუკუნის დასაწყისის პროზა მცირე ფორმის ნაწარმოებების სიმრავლით გამოირჩევა. იმპრესიონისტული პროზის ფორმებიდან აღსანიშნავია ნოველა, ეტიუდი, მინიატურა, ესკიზი, ჩანახატი. გმირის აღსარება, შინაგანი მონოლოგი, იმპრესიონისტთა მიერ მიღებული ხერხია. ქართულ მწერლობაში იმპრესიონიზმი ნიკო ლორთქიფანიძის სახელს უკავშირდება. 1910 წელს იგი წერს ნოველას – „უილქნოდ“, სადაც ასახელებს თავისი შემოქმედების პრინციპებსაც და თანაც, ეს სათაური გარკვეულწილად, იმპრესიონისტთა ლოზუნგს მოგვაგონებს. იმპრესიონიზმის ჩანასახებს ეკატერინე გაბაშვილის, შიო არაგვისპირელის, ჭოლა ლომთათიძის პროზაშიც პოულობენ.

თავის შემოქმედებაში მწერალი ვრცელ განმარტებებს, აღწერილობას თავს არიდებს. მის ნაწარმოებებში აბზაცები მოკლეა, ვრცელი წინადადების ნაცვლად ხშირად ერთ ფრაზას იყენებს. აქ მისი ამოცანაა მთლიანი შთაბეჭდილების განწყობილებით გადმოცემა. ამ გაგებით ნიკო ლორთქიფანიძის წერის სტილს ბევრი რამ აკავშირებს იმპრესიონისტულ ფერწერასთან. ნიკო ლორთქიფანიძე ერთგან თვითონვე

წერს, რომ მისი მიზანი მკითხველში განწყობილების გამოწვევა და სიტყვების საშუალებით მუსიკალური ნაწარმოების ეფექტის მიღწევა იყო.

ნიკო ლორთქიფანიძის „თავსაფრიანი დედაკაცი“ იმპრესიონისტული სტილით დაწერილი ნოველაა. აქ შთაბეჭდილება მინიშნებების, მოკლე ფრაზების, ფრაგმენტული თხრობის საშუალებით იქმნება. იმპრესიონიზმისთვისაც მთავარი სწორედ შთაბეჭდილება, მოულოდნელი განწყობილება, სინამდვილის აღქმისას წარმოშობილი პირველადი ემოციებია. მწერალმა დეტალებზე მინიშნებების მეშვეობით გაშალა სიუჟეტი და თხრობის ლაკონური სტილი გამოიყენა.

ექსპრესიონიზმი საქართველოში. როგორც ამბობენ, ექსპრესიონიზმი ყვირილის ხელოვნებაა. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ მიმდინარეობის დასაწყისი უკავშირდება ედვარდ მუნკის ნახატის, „ყვირილის“ (1893) შექმნას. ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი კრიტიკოსი, ავსტრიელი მწერალი ჰერმან ბარი ამ მიმდინარეობის შესახებ წერდა: „არასდროს არ ყოფილა ასეთი დრო; საშინელებით, მომაცდინებელი შიშით შეპყრობილი დრო. არასდროს არ ყოფილა სამყარო ასეთი მკვდარივით მდუმარე. არასდროს არ ყოფილა ადამიანი ასეთი უსუსური. არასდროს არ ყოფილა ის ასეთი დაშინებული. არასდროს ყოფილა სიხარული ასეთი მკვდარი. გასაჭირი ღრიალებს, ადამიანი საკუთარ სულს უხმობს, დრო გასაჭირის გამომხატველ ღრიალად იქცევა. ხელოვნების ღრიალი წყვდიადში უერთდება ამ ყველაფერს. ეს ღრიალი დახმარებისკენ მოწოდებაა, ის სულს უხმობს. ეს არის ექსპრესიონიზმი“.

1914-18 წლების პირველი მსოფლიო ომი ნამდვილ ტრაგედიად იქცა. ბევრი ხელოვანი ომმა იმსხვერპლა, ბევრმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ომის შემდეგ, გადარჩენისთვის ბრძოლის დრო დადგა. ადამიანებს მომავლის ეშინოდათ. ექსპრესიონიზმი თვით ცხოვრებაა, რომელსაც არავითარი კანონზომიერება არ გააჩნია და სტიქიურობით ხასიათდება. ის სამყაროს განცდაა. ამ თვალსაზრისით, ის შეგვიძლია რომანტიზმსაც შევადაროთ. ხელოვნების და ლიტერატურის მთავარ თემად აქ ადამიანი იქცევა – ადამიანი, რომელსაც საკუთარი დაავადებული და განამებული სულის დაკარგვა არ სურს. სული მატერიალური საზღვრებიდან თავის დაღწევას ცდილობს (მდრ. გალაკტიონის „სულს სჭირდება საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“). ექსპრესიონიზმისთვის მნიშვნელოვანია მიწის და ცის დაპირისპირება (ცვეტაევას “Бог – слишком Бог, червь – слишком червь” (“Напрасно глазом – как гвоздем”), გალაკტიონის „მიწა ვით მიწა და არა ზეცა, ზეცა ვით ზეცა და არა მიწა“ („რიცა“)). ასეთივე წყვილებია: წამი და მარადიულობა, სიკვდილი და სიცოცხლე, სინამდვილე და აბსტრაქცია და ა.შ.

ზოგადად, ექსპრესიონიზმი ითვალისწინებდა შინაგანი გამოცდილების ზედაპირზე გამოტანას და არა სინამდვილის აღწერას. მისთვის მთავარი იყო არა ობიექტური სინამდვილის, არამედ სუბიექტური ემოციების გადმოცემა. გერმანიაში ექსპრესიონიზმი რევოლუციური ხელოვნების სახით გამოიხატა. ამ თვალსაზრისით, გარკვეულწილად, ექსპრესიონისტულია გალაკტიონის „დროშები ჩქარა“.

ექსპრესიონიზმის თანახმად, ადამიანი არასრულყოფილ სამყაროში ცხოვრობს და აქედან მომდინარეობს მიუსაფრობის შეგრძნებაც. ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია არსებობის ტრაგიკულობის შეგრძნება.

ექსპრესიონისტების შემოქმედებაში წინა პლანზე გამოდის ადამიანების ინსტინქტები. რადგანაც ადამიანი ბუნების შვილია, მისი ინსტინქტები არ ექვემდებარება კრიტიკას.

მათ შემოქმედებაში მუდმივი კატასტროფის მოლოდინი იგრძნობა. მათი ინტონაციაც პათეტიკურია. ექსპრესიონისტებმა ლიტერატურაში გმირული განწყობა შემოიტანეს. ისინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მითებს. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ ქართველი ექსპრესიონისტები წარმართულ სამყაროს ანიჭებდნენ უპირატესობას. მითებში ხომ დრო წრიული და ციკლურია. ექსპრესიონისტებისთვისაც კვდომას აღდგომა მოსდევს. აქედან გამომდინარე, ქართველი ექსპრესიონისტები თვლიდნენ, რომ საქართველოს აღორძინება შესაძლებელი იყო. ისინი ცდილობდნენ, რომ ქართული კულტურა მსოფლიო კულტურის კონტექსტში მოეთავსებინათ.

საქართველოში ექსპრესიონიზმი 1920-იან წლებში ყალიბდება. ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლები უპირატესად გერმანული, ფილოსოფიური ლიტერატურით ინტერესდებოდნენ. თუკი სიმბოლიზმი უფრო პასიური იყო, ექსპრესიონიზმი უპირატესობას ქმედებას ანიჭებდა. ექსპრესიონიზმის აქტიურობა უარყოფდა სიმბოლისტურ აპოლიტიკურობას ხელოვნებაში. ქართულ ლიტერატურაში ექსპრესიონიზმს უპირველესად კონსტანტინე გამსახურდიას და გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება უკავშირდება.

ქართული მოდერნისტული მიმართულებების თავისებურებები, ამ შემთხვევაში კი ექსპრესიონიზმის ნაციონალური თავისებურება, ვლინდება თუნდაც კონსტანტინე გამსახურდიას ჩაცმულობაში. ისიც ქართული და ევროპული კულტურის სინთეზით იყო დაინტერესებული, ჩოხაში გამოწყობილი დადიოდა და თან ევროპულ ესთეტიკას ამკვიდრებდა. ექსპრესიონისტული ესთეტიკით დაწერილი რომანია გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და მისივე 1910-იანი წლების ნოველები („მკვდართან შეხვედრა“, „საათები“).

ქალაქი თანამედროვე სინამდვილის ექსპრესიონისტული განცდის პარადიგმად იქცა. ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებში ქალაქი ენერგიულ, ხმაურიან და ხშირად დამღლელ გარემოდ წარმოგვიდგება, თავისი ხალხის სიმრავლით, წარწერებით და რეკლამების მოძალებით (გავიხსენოთ თავი „პერტინას“ გამსახურდიას „დიონისოს ლიმილიდან“). ექსპრესიონისტი პოეტების რეაქცია დიდი ქალაქების ხმაურზე ხშირად ტელეგრამის სტილის ლექსებით გამოიხატება. ექსპრესიონისტები ხშირად უარყოფენ საყოველთაოდ აღიარებულ სილამაზეს და უპირატესობას სიმახინჯეს, დეფორმაციას, ავადმყოფურობას ანიჭებენ. არაიშვიათად ჩნდება აპოკალიფსური თემები (გამსახურდიას „დიონისოს ლიმილი“).

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

* ამერიკის გალაკტიონისეული შეფასების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საგულისხმოა გ. გაჩეჩილაძის წერილი „საქართველოს პოლიტიკური სტრატაგემა ილია ჭავჭავაძის წერილის „ევროპის მილიტარობა და ამერიკის მერმისი“ – მიხედვით“: „XX საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც რუსეთი კომუნიზმის იდეოლოგიით ფიქრობდა მსოფლიოს ჰეგემონობას, მან დაწერა სოც. რეალიზმის სიმულაციით გამსჭვალული, საქართველოსთვის წინასწარმეტყველური ლექსი „კოლხიდის დაბლობზე“.

აქ აყვავდეს უნდა მთელი ფლორიდა/ბალზე ბალი გესალმება გორიდან/აქ ასეა, მალე აშრილდება/ ფორთოხალის და ლიმონის ბალები./დაიქროლებს სიო კალიფორნიის/და პალმების აინევა თალები. რას ნიშნავს და ვის მიმართ არის აქ გამოყენებული ცნება-კოდები – „ბალზე ბალი გესალმება გორიდან“, „ფლორიდა“ და „სიო კალიფორნიის“ – მკითხველისთვის ადვილად აღსაქმელი სიმბოლოებია. ამ კოდების ადრესატია გორელი სტალინი (შემდეგ გამოცემებში „ფლორიდა“ შეიცვალა სიტყვით – „ფლორიტა“, ხოლო „კალიფორნიის“ ნაცვლად გაჩნდა: „დაიქროლებს სიო ჩვენი შვი ზღვის“. გ.გ.) (ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან. თბ., მნიგნობარი, 2013, გვ. 22-23)

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

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

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

თითქმის სრული სახით დღეისთვის მხოლოდ პარიზის “La Coupol”-ის მხატვრობაა შემორჩენილი.

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

დამოწმებანი:

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

ბრედშოუ ... 2006: Bredshou, D., Detmar, Q. *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing, 2006.

გამსახურდია 1983: გამსახურდია კ. “Declaratia pro mea!” წგ-ში: გამსახურდია კ. *თხზულებათა ანტოლოგია*. ტ. VII. თბილისი: 1983.

გაფრინდაშვილი 1924: გაფრინდაშვილი ვ. *ექსპრესიონისტული ლირიკა*. მნათობი, № 2, ტფილისი: 1924.

გაჩეჩილაძე 2014: გაჩეჩილაძე გ. *ილია ჭავჭავაძე გლობალიზაციის სათავეებთან* (კრებული). თბილისი: „მნიგნობარი“, 2014.

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

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

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

იაშვილი 1916: ცისფერი ყანწები. ცისფერი ყანწები, I. ქუთაისი: 1916.

კაკაბაძე 2014: კაკაბაძე დ. სივრცის ორნაირი კონცეფცია (აღმოსავლეთი და დასავლეთი). Bulletin de l'effort Moderne, № 21, 1924.

კენჭოშვილი 2015: კენჭოშვილი ი. „ქართული მოდერნიზმის ინტერტექსტი“. სჯვანი, XVI. თბილისი: 2015.

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

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

მილორავა 2003: მილორავა ი. „სახე და ნილაბი“. კრ.: თეორ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით (გრიგოლ რობაქიძისადმი მიძღვნილი კრებული). თბილისი: 2003.

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

ნიცშე 1954: Nietzsche F. *Th Birtlof Trag dy*. New York: Doubleday, 1954.

პაიჭაძე 2015: პაიჭაძე თ. მოდერნისტული მოდელების გააზრებისათვის ქართულ შემოქმედებით სივრცეში. ელექტრონული ჟურნალი Ars Georgica, 2015.

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

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

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

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

ტაბიძე 1916: ცისფერი ყანწები. ცისფერი ყანწები, № 1. ქუთაისი: 1916.

შათირიშვილი 2004: ტაბიძე 1916: ცისფერი ყანწები: უ. „ცისფერი ყანწები“, II, ქუთაისი, 1916.

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

ჩაგინი: А.И. Чагин. От «Фантастического кабачка» - до кафе «Порт-Рояль». ინ: *L'Avanguardia a Tiflis*. Edited by Luigi Magarotto et al. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982.

ნიფური 2012: ნიფურია ბ. „ცისფერი ყანწები“ და ავანგარდი. კრებული ეძღვნება ცისფერყანწელების ხსოვნას. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

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

ქართული ფუტურისმი

ქართული ფუტურისტული ჯგუფის ისტორია დღეს, საბჭოური ტოტალიტარიზმის ფონზე, არამცთუ ანაქრონიზმად, აბსურდის თეატრის ერთ-ერთ აქტად გვესახება. მართალია, საქართველოს ანექსიის პირველ წლებში, აკაკი ბაქრაძის მართებული შეფასებით, კომუნისტებმა თავი მოიკატუნეს და 1921 წლის 26 მაისს ჯერ კიდევ სისხლშემშრალ დედაქალაქში საქართველოს დამოუკიდებლობის დღე „იზეიმეს“, ხელოვანებიც „დაასაჩუქრეს“ დავით სარაჯიშვილის გარდაცვალების შემდგომ ხოშტარისა კუთვნილი ე.წ. „ხელოვნების სასახლით“ და ერთხანს არც ცისფერყანწელებისა თუ აკადემიური მწერლობის ასოციაციის აშკარად „უიდეო“ ჟურნალების გამოცემა აუკრძალავთ, – 1922-24 წლებში ფუტურისტული ჯგუფის ჩამოყალიბება მაინც სრულიად მოულოდნელი რამ იყო. ამას განაპირობებდა მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული ქართული მწერლობის მძლავრი ინერცია, მეორეს მხრით, რუსეთში ჯერ კიდევ გავლენიანი ფუტურისმის ქარიზმა. როგორც ჩანს, ბოლშევიკებს ჯერჯერობით არც ანადვლებდათ ქართველ მწერალთა ფორმალისტური ძიებანი თუ ბოჰემური გამოხდომები, – წერილმანი „ცელქობანი“, რადგან ძალაუფლების უზურპაციას დიდი ძალისხმევა ესაჭიროებოდა. ამასთანავე ცნობილი იყო რუსი ფუტურისტების ერთი ნაწილის არამცთუ ლოიალური, არამედ პანეგირიკული დამოკიდებულება რევოლუციისადმი: მემარცხენეობა პოეზიაში მათ გააიგივეს სოციალისტურ რევოლუციასთან, თუმცა მალევე, ხიბლგაფანტულები, განერიდნენ პოლიტიკურ პარალებს, შემდეგში კი პროლეტარული მწერლობის გაავებული შემოტევები იწვინეს.

ახალგაზრდა ქართველმა ფუტურისტებმა მყისიერად აუღეს ალ-ლო ხელისუფლების იდეოლოგიურ პოლიტიკას და დამცავ ფირნიშად გამოიყენეს დევიზი – „ჩვენთვის ყველაზე დიდი სიტყვა არის ოქტომბერი“.

ცისფერყანწელებისაგან განსხვავებით, მათ იოლად ვერ მოიკიდეს ფეხი სალიტერატურო სივრცეში; ორმა წელმა განვლო მანიფესტის გამოქვეყნებიდან, სანამ პირველ და, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვან ჟურნალს „H₂SO₄“-ს გამოსცემდნენ.

სამართლიანად არის შენიშნული, რომ 1922 წელს 6 მაისს გაზეთ „პოეზიის დღეში“ გამოქვეყნებული მანიფესტი „საქართველო – ფენიქსი“ – იყო აშკარა მიბაძვა თუ გადამღერება იტალიელი და რუსი

ფუტურისტების მანიფესტებისა: „ქართული პოეზიის დამახასიათებელი თვისება იქნება გაქანება, სითამამე და ამბოხება. არ ვჩერდებით მუზეუმებისა და ძეგლების წინაშე და ვქმნით საქართველოს მომავალს, რომელსაც არ ახასიათებს სივრცე და დრო. უარვყოფთ, რაც ჩვენს უკან არის და ამიერიდან საქართველო ჩვენგან იწყება. ჩვენ შევიყვარეთ მანქანის კვამლში გაჟანგული ბრბო, ალტაცებით ტაშს რომ უკრავს რევოლუციას. უარვყოფთ წარსულს, რადგან ის არის სამლოცველო ბებრების და მომაკვდავების, ვალიარებთ ქართველ ხალხს მსოფლიოს მესსიად და ვაარსებთ ფუტურიზმს“...

„საქართველო – ფენიქსი“ – სახელწოდება მიანიშნებდა ფერფლად ქცეული ქართული მწერლობის მკვდრებით აღდგომას „ფენიქსელეზის“ მიერ; ხოლო საქართველოს მსოფლიო მესსიად გამოცხადება, როგორც სოსო სიგუა შენიშნავს, იტალიური ფუტურიზმის ანალოგია გახლდათ. ასეც არის, თუმცა, ქართველ ფუტურისტთა მანიფესტში, გარდა იტალიელ და რუს პოეტთა ზეგავლენისა, უთუოდ პაოლო იაშვილის „პირველთქმის“ ზეგავლენაც შეინიშნებოდა, იგივე ითქმის ცისფერყანწელთა მიერ მრავალგზის დეკლარირებულ „ქართულ მესსიანიზმზეც“.

მანიფესტის ხელისმომწერნი (ნიკოლ თავდგირიძე – ნიკოლოზ ჩაჩავა, აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ ორაგველიძე, პოლ ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზია ერისთავი) საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილნი იყვნენ. ეს არც არის გასაკვირი: 19-20 წლის აკაკი ბელიაშვილის, ბესარიონ ჟღენტის, სიმონ ჩიქოვანის, ნიკოლოზ ჩაჩავას პირველი პუბლიკაციები 1924 წელს მიეკუთვნება; 1922-23 წლებში გამართული მათი ორად ორი საღამოც რამდენადმე მნიშვნელოვან ლიტერატურულ მოვლენად არ ჩაითვლება (1922 წლის 23 აპრილი, კონსერვატორიის დარბაზი, 1923 წლის 2 თებერვალი — ხელოვნებათა სასახლე).

ცისფერყანწელებმა გზა გაუკაფეს სხვა ავანგარდისტულ დაჯგუფებებს. ის კი არა და, 20-იანი წლების ყველა ჯგუფმა („პროლეტარულმა მწერლობამაც“ კი!) განიცადა მეტ-ნაკლები ზეგავლენა „ცისფერი ორდენისა“. ამ დაჯგუფებათაგან ლიტერატურული „სკოლის“ სახე ყველაზე უკეთ „ქართულმა ფუტურიზმმა“ წარმოაჩინა. სწორედ მან, სარბიელზე გამოსვლისთანავე, სასტიკად შეუტია წარსულის მწერლობას და, როგორც მოსალოდნელი იყო, არც ცისფერყანწელთა ჯგუფი დაინდო.

„ქართული სიმბოლიზმი“ პირობით ტერმინად მიგვაჩნია, რადგან თეორიულ-მხატვრული ნააზრევით თანმიმდევრული ლიტერატურული მიმდინარეობის სტატუსს არ იმსახურებდა. იგივე, უფრო

მეტი საბუთიანობით, ითქმის ჩვენს ფუტურიზმზე: ის იტალიური და რუსული ფუტურიზმის, აგრეთვე, გარკვეულწილად, – დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმის თუ რუსული „ლეფის“ („ხელოვნების მემარცხენე ფრონტის“) ერთგვარ ქართულ ნაზავს წარმოადგენდა.

„ფუტურისტ-ლეფელების“ ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმანახი „ H_2SO_4 “, რომელიც გოგირდმჟავის ფორმულით იყო სახელდებული, არაორაზროვნად მიანიშნებდა მათ „რევოლუციურ“ მცდელობაზე – გოგირდმჟავასავით მძაფრად ამოეშანთათ კლასიკური მწერლობა. მათი საჯარო გამოსვლები დიდად ჩამოუვარდებოდა ცისფერყანწელთა საღამოებს, რომელთაც იშვიათი მჭევრმეტყველისა და იმპროვიზატორის ნიჭით დაჯილდოებული პაოლო იაშვილი წარმართავდა. თანაც, ამ დროისათვის „ცისფერ ორდენს“ უკვე გადასინჯული ჰქონდა ადრინდელი წრეგადასული განცხადებები წარსულის უარყოფის თაობაზე, საზოგადოების სიმპათიაც ჰქონდა მოპოვებული.

დღევანდელი სამზერიდან „ H_2SO_4 “ მაინც დიდად ღირსსაცნობ მოვლენად ჩაითვლება. როგორც თავფურცელი გვაუწყებს, კრებული „დამონტაჟებული“ იყო მხატვარ ირაკლი გამრეკელის (შემდგომში – ცნობილი თეატრალური მხატვარი) მიერ. ეს მართლაც ორიგინალურად და გემოვნებით გაფორმებული აღმანახი ციფრების, სხვადასხვა შრიფტით აწყობილი ასოებისა და სიტყვების, კუბისტური ნახატების მონტაჟი გახლდათ, საინტერესოა ქართველი კუბისტების ირაკლი გამრეკელისა და ბენო გორდეზიანის ნახატებიც. აღმანახის შედგენაში, რომლის შინაარსი აშკარად ჩამორჩებოდა მის გარეგნულ გაფორმებას, მონაწილეობდნენ ნიკოლოზ (ნიკოლოზ) ჩაჩავა, ბენო გორდეზიანი, ირაკლი გამრეკელი, პავლე (პოლ, პავლო) ნოზაძე, ჟანგო ლოლობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი, ბიძინა აბულაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია, შალვა ალხაზიშვილი. აღმანახის მიმართულებას განსაზღვრავდა ორი საპროგრამო წერილი: სიმონ ჩიქოვანის „პროექტი ახალი კრეისერის (ფოკუსი მობრუნებული შემოქმედების)“ და პავლო ნოზაძის „ტრაქტატი დანერილი პოეზიისათვის“.

ქართველმა ფუტურისტებმა კატეგორიულად უარყვეს წარსულის კლასიკური მწერლობა და ზედ მიაყოლეს „ცისფერი ორდენიც“. „საქართველოში ბუდობდნენ ფეხებდამძვრალი ბუზები, რომლებიც თავს ეხლაც იქებენ ორშაურიან ლექსებით და ცდილობდნენ შეექმნათ ახალი პოეზია და ძმობის ახალი დანახვა. ყველაზე კარგი, რაც მათ ქართულმა სიტყვამ მოუშადა, ეს არის კალმოსნობა. ყანწელებმა შექმნეს განმეორება ყოვლად გაცვეთილის“ (პავლო ნოზაძე).

1924-25 წლებით არის დათარიღებული ქართველ ფუტურისტთა ჟურნალის „ლიტერატურა და სხვა“ – ერთადერთი ნომერი, მას

ნიკოლოზ ჩაჩავა რედაქტორობდა. ჟურნალის „მონტაჟი“ ამჟამად კირილე ზდანევიჩის ეკუთვნოდა, წარმოდგენილი იყო ირაკლი გოცირიძის კუბისტური ნახატები. გარდა მხატვრული პროდუქციისა, აქაც ორი თეორიული ხასიათის წერილი დაიბეჭდა: სიმონ ჩიქოვანის „ახალი ხელოვნების ფაქტები“ და ბესო ჟღენტის „თვით პოეტიკაზე“.

ქართველ ფუტურისტთა ყველაზე ღირსსაცნობი მხატვრული პროდუქცია თავმოყრილია „H₂SO₄“-სა და „ლიტერატურა და სხვა-შიც“. გაზეთ „დროულსა“ (1925-26 წწ.) და, განსაკუთრებით, ჟურნალ „მემარცხენეობას“ (1927წ.), ამ მხრივ, უფრო პოზიციის „თეორიული“ გამყარებისა და თვითდამკვიდრების ამაო მიზანდასახულობა ამოძრავებდა: პირველმა ორმა კრებულმა ფაქტობრივად ამოწურა ქართველ ფუტურისტთა შესაძლებლობები.

„მემარცხენეობის“ პირველ ნომერში გამოქვეყნებული ბესო ჟღენტის „მემარცხენეობის საზღვრები“, უარყოფის პათოსს ძირითადად სხვა თანამედროვე ქართული დაჯგუფებების მიმართ ამჟღავნებდა; საკუთარი ჯგუფის ამავე ჟურნალში გამოქვეყნებული მხატვრული პროდუქციის დონე სრულიადაც არ შეეფერებოდა „მემარცხენე“ თეორეტიკოსთა პრეტენზიულ დეკლარაციებს.

„ფუტურისტ-ლევლები“ ცდილობდნენ ისეთივე გადატრიალება მოეხდინათ ქართულ პოეზიაში, როგორიც ოქტომბრის რევოლუციამ მოახდინა სოციალურ სფეროში. ეს მცდელობა უფრო დეკლარაციული ხასიათისა იყო და, მიუხედავად მტკიცებისა – „ჩვენთვის ყველაზე დიდი სიტყვა არის ოქტომბერიო“ – ეს ლიტონი სიტყვები იძულებითი ხარკი გახლდათ, რადგან მათი უმთავრესი მიზანი და ღირსებაც ქართული სიტყვის, მისი ჟღერადობის შესაძლებლობათა გამოვლენა და ფორმალისტური ძიებანი იყო.

ცისფერყანწელთა კვალობაზე, ქართველი ფუტურისტებიც უკიდურეს ნიჰილიზმს ამჟღავნებდნენ წარსულის მემკვიდრეობის მიმართ; ამ თვალსაზრისით, მათ დიდად „გადააჭარბეს“ კიდევ წინამორბედებს.

მათი ცდა, შეექმნათ ახალი დროის შესაბამისი ლიტერატურული სკოლა, რომელიც გაითვალისწინებდა იტალიური და რუსული ფუტურიზმის, „ლევის“, აგრეთვე კონსტრუქტივიზმის გამოცდილებას და ძირეულად გარდაქმნიდა ქართულ ლექსს, – რასაკვირველია, განუხორციელებელი აღმოჩნდა; გარემოებაც ხომ სრულიად არარელევანტური იყო.

საცნაურია, რომ ყოფილი ფუტურისტები ნაკლებად იხსენებდნენ თავის „ფუტურისტულ“ წარსულს; მით უმეტეს ისეთი ტკბილი სევდით და სინანულით, როგორც ცისფერყანწელები 1916-24 წლებს! ჩანს, ამ პერიოდს „საყმაწვილო სენად“ მიიჩნევდნენ და, შესაძლოა, მაინცდამაინც არ ცდებოდნენ.

მაგრამ სამწუხაროა, რომ მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსები, მცირედი გამონაკლისის გარდა, არ დაინტერესებულან „ფუტურისტ-ლექსების“ შემოქმედების კვლევით.

ქართველმა ფუტურისტებმა „ნაფტალინის ისტორიას“, მუზას, პოეზიის ტრადიციულ თემატიკას კი შეუტეეს, მაგრამ ერთადერთი ღირებული რამ სწორედ წარსულზე დაყრდნობით, – მხატვრული ზეპირსიტყვიერების უძველესი მონაპოვრის გათვალისწინებით შექმნეს. თუკი მათი „გურილ ბურულ ულ ულუ“ (ნიკოლოზ ჩაჩავა), ყველაზე უწინარესად, „პირველყოფილი“ რუსული ფუტურიზმის „Дѣл, был, был“–ს მოგვაგონებს, ხოლო ბენო გორდეზიანის ლექსი „დადა“ დადაიზმის არცთუ წარმატებული მიბაძვაა, სიმონ ჩიქოვანის ლოზუნგი – „ხალხური თქმა არის საწყისი ჩვენი სიტყვების“ და მისივე ე. წ. „ორკესტრული ლექსალობით“ შექმნილი ლექსები დღესაც საინტერესოა და სიახლედაც აღიქმება. ჯგუფის ფორმალისტური ვარჯიში და „თამაშიც“ კი ხშირად ყურადსაღები იყო. დასაწყისი იმის, რომ ზოგი ჩვენებური „პოსტავანგარდისტი“ თუ „რეაქტიული“ პოეტი არც კი იცნობს „ფუტურისტ-ლექსების“ მონაპოვარს ფორმის სფეროში და დღეს ხელახლა იგონებს ველოსიპედის ბორბალს.

სიმონ ჩიქოვანის ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსვლა „H₂SO₄“-ის გამოსვლას დაუკავშირდა. 1924 წლით არის დათარიღებული მისი პირველი ლექსებიც, თუმცა უფრო მნიშვნელოვანია ფუტურისტთა პირველ აღმანახში გამოქვეყნებული სიმონ ჩიქოვანის თეორიული ნერილი „პროექტი ახალი კრეისერის (ფოკუსი მობრუნებული შემოქმედების)“. ფაქტობრივად, მას მანიფესტის ფუნქცია უნდა ჰქონოდა, მაგრამ ავტორი ძირითადად ფუტურიზმ-დადაიზმ-კონსტრუქტივიზმის მიმოხილვასა და მარინეტის აპოლოგიას დასჯერდა: „კოლუმბი მაინც მარინეტი არის“... „H₂SO₄“-ში ჟანგო ლოღობერიძისა და ბენო გორდეზიანის დადაისტური ლექსების („ჟანგო დადა და ფაბრიკანტების კოალიცია“, „პირდაპირ შებრუნებულად“, „დადა“) გარდა, ნიკოლოზ ჩაჩავას სიტყვათქმნადობა იქცევა ყურადღებას: პოეტი – „როშარი“, ცირკი – „ხედერა“, იმდროისათვის იშვიათი სიტყვა – *Heбоскрѣн* – „ცამდიარი“ (რომელიც არამცთუ არ ჩამოუვარდება, ჟღერადობით სჯაბნის კიდევაც „ცათამბჯენს“).

რამდენიმე ნიმუში სახალისოდ:

ლექსებს ვწერ წამწამებით
ცხოვრებას ვცნობავ ჯიბიდან
მაინც მიკვირს რობაქიძე ფოსტალიონი
სად არის...

(ჟანგო ლოლობერიძე, „დადა“)

...მე მინდა ეიფელის კოშკზე
ფრიალებდეს წითელი დროშა
სულ ერთია ფილიპო სუპო
ვერ გადაახტება თავის თავს.
(შალვა ალხაზიშვილი – „ამერიკანული დუელი“)

ამგვარი ლექსები ბევრია ქართველ ფუტურისტთა ჟურნალებში, მაგრამ ყურადღებას უფრო სხვაგვარი ლექსები იპყრობს; მაგალითად, ნიკოლოზ ჩაჩავას „პაეროდრომზე“:

ქარს ქონდა
ფრთა
ფრინდალი
ქარი გაფრინდა
ქარს გაჰყვა ცინდალი
ერთი ციდა.
ანდა, მისივე:
ალთა
ბალთა
ბარიბართუბართა.
ჯაჭვი ჯაჭვნადური
ქალდინადური
დარი ნატყუბარი
ხრა ნაგუბარი.
სულადი უნმინდური
ხარდინადური.

ქართული ფუტურიზმი (1922-1927) წლების მანძილზე, მაშინაც კი, როცა „დათბა“ და რეპრესირებულთა რეაბილიტაცია დაიწყო, – ძირითადად იგნორირებული იყო. ამას რამდენიმე გარემოება განსაზღვრავდა: უწინარეს ყოვლისა, ფუტურისტების გულგრილობა (თუ სიფრთხილე?) საკუთარი წარსულის მიმართებით. გავიხსენოთ, რომ რეპრესირებული ცისფერყანწელების მეგობრებმა, თავად ყოფილმა ცისფერყანწელებმა და სხვებმაც, მე-20 საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოდან მემუარებითა თუ ლიტერატურული წერილებით დიდი ამაგი დასდეს „ცისფერი ორდენის“ წევრთა ცხოვრებისა და შემოქმედების ღირსებისამებრ წარმოჩენას და პოპულარიზაციას, რასაკვირველია,

რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო საბჭოთა ცენზურის პირობებში (სერგო კლდიაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, შალვა აფხაიძე, გიორგი ლეონიძე, ლადო გუდიაშვილი, ნინო მაყაშვილი, გერონტი ქიქოძე, სიმონ ჩიქოვანი, ირაკლი აბაშიძე, შალვა დემეტრაძე, აკაკი განწერელია... აგრეთვე, სხვადასხვა დროს, – ანდრეი ბელი, ემიგრაციაში მყოფი გრიგოლ რობაქიძე, ბორის პასტერნაკი, ილია ერენბურგი...).

პირუთენელი ლიტერატურის ისტორიკოსის თვალთახედვით, ცისფერყანწელები და ფუტურისტები სხვადასხვა „წონით კატეგორიას“ რომ განეკუთვნებოდნენ, ცხადია; მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართველ ფუტურისტებს არ დასცალდათ: მათი მიღწევები ფორმალizmთან „მორკინალმა“ პროლეტარული მწერლობის იდეოლოგებმა მალევე სანანებლად გაუხადეს.

მხოლოდ ზეპირი გადმოცემა და მოგონებათა ფრაგმენტები შემოგვრჩა, რომლის მიხედვით შეუძლებელია ფუტურისტთა ჯგუფური პორტრეტის წარმოჩენა. დღევანდელ ახალგაზრდა მემამბოხე თუ სკანდალზე გადაგებულ პოეტებს დიდად დაეხმარებოდა მათი პოეზიის ცოდნაც და ისიც, როგორ „დაამშვენეს“ ჩვენმა ფუტურისტებმა ლიტერატურული საღამო სცენაზე უკუღმა ჩამოკიდებული როიალით, როგორ იწონებდნენ თავს რუსთაველის პროსპექტის ჭადრებზე ჩამოსკუპებული დეკლამატორები, როგორ მოირგო ერთმა მათგანმა გადამრეზილი პიჯაკი, მეორემ – შებოლილი თევზი ჰალსტუხის ნაცვლად და ა.შ. ისევე, როგორც თავის დროზე ცისფერყანწელთათვის, მათთვისაც არ იყო უცხო დებოშები, ბოჰემური თუ ეპატაჟური გამოხდომები.

იმდროინდელი კოლორიტის აღსადგენად მოგვყავს პაოლო იაშვილის „ექსპრომტი ს. ჩიქოვანს (ქართველ ფუტურისტებს)“:

უნინ ლექები – შმაგი ქისტები
თავზე ესხმოდნენ კახეთის მდელოს,
დღეს კი ჭაბუკი ფუტურისტები
ანადგურებენ ძველ საქართველოს.
მაგრამ დგებიან ჩვენ წინ კითხვები,
სად არის ბრძოლის თავი და ბოლო?

პასუხად გვესმის ბენოს (ბ. გორდეზიანი – ლ.ა.) სიტყვები, –

პოეზიაა მიმიკა მხოლოდ.
ამიტომ არ გვსურს ვწეროთ ლექსები
და ვეშურებით პიტნავას დუქანს,
სჯობს მწვადი, ღვინო, მწიფე ნესვები
გიჟმაჟ პაოლოს, ტიცციანს მსუქანს.

არჩევანია სახელოვანი,
ჩვენ კი სიცოცხლეს კიდე ვეცდებით
და მიხარია, რომ ჩიქოვანი
მე მანადგურებს მანიფესტებით.

1923

პიტნავას რესტორანი

თუ გავიზიარებთ გურამ ასათიანის მოსაზრებას ლიტერატურული თაობების ერთმანეთისაგან ათწლეულით დაშორიშორების შესახებ, ჩვენთვის უფრო გასაგები გახდება პაოლოს შემწყნარებლური იუმორი უმცროს თანამოკალმეთა მიმართ. ისინი „ცისფერ ორდენს“ „მასხრულ სკოლას“ უწოდებდნენ, გრიგოლ რობაქიძეს – „კარდონის მუმიას“, ტიციან ტაბიძეს „მალარიის დეგენერატს“, თვით პაოლოს „პოეზიაში მმარჩის ბიუროს დამაარსებელს“, რომლის „შეტრუსული ფარშავანგების რევოლუცია“ ბალმონტის თუ ბრიუსოვის კასტრალური ზოოლოგიური ბალიდან იყო მოპარული და ა.შ.; მაგრამ პაოლოს ეპატაჟით გაკვირვება ადვილი არ გახლდათ.

საინტერესო ექსპერიმენტი სიმონ ჩიქოვანის „მეკამეჩეების ურმული“, – ქართულისა და მეგრულის ერთგვარი „ზაუმური“ სიმბიოზი:

ეი! დო ზორ შარა მოტობა დო მუხლი, –
ეი! დო ბორანი კომბალი და სახრე,
ეი! დო ზორ შარა მოტობა დო თხომური
ზომური ზომური...

„ცირას“ პოპულარობას თავის დროზე ვერიკო ანჯაფარიძის ოსტატურმა დეკლამაციამაც დიდად შეუწყო ხელი. უეჭველია, რომ სიმონ ჩიქოვანი ფუტურისტთა უპირველესი ფალავანი გახლდათ, თუმცა მისი პოეტური შემოქმედების ზენიტი ჯერ კიდევ შორს იყო. მასაც არაერთხელ მოუხდა უარის თქმა ძველ, ფუტურისტულ „ცოდებზე“. ისიც უნდა ითქვას, რომ სიმონ ჩიქოვანის ზოგი ადრინდელი ლექსი ფუტურიზმის ლოზუნგებს აშკარად ეწინააღმდეგებოდა:

მე საქართველო გამხმარ მხრებზე ფრთასავით მაძევს
და გულის ფიცარს დაენერა კითხვა მრავალი,
ბარათაშვილის და ჭავჭავაძის
მე ვარ მოდგმა და პირდაპირი შთამომავალი...

30-იანი წლების დასაწყისში ფუტურისტების ჯგუფი ფაქტობრივად უკვე დაშლილი იყო (იურიდიულად, „ზემდგომი ორგანოების“

ბრძანებით, 1932 წელს ყველა ლიტერატურული დაჯგუფება აკრძალეს და ერთ ტაფაში – საბჭოთა მწერალთა კავშირში ჩაუძახეს); ნიკოლოზ შენგელაია იმთავითვე ქართული კინემატოგრაფის დიდ მანქანად მოგვევლინა, განათლებით ინჟინერმა აკაკი ბელიაშვილმა რეალისტური ნოველისტიკა ამჯობინა, დემნა შენგელაიას მოდერნისტულ პროზასაც არაფერი აკავშირებდა ფუტურიზმთან.

1937 წელს შეენირა სიმონ ჩიქოვანის ცოლისძმა: „პოეტმა სიმონ ჩიქოვანმა დახვრეტილი ცოლისძმის, გამოჩენილი მეცნიერის ზურაბ ელიავასა და მისი გადასახლებული მეუღლის თინათინ ქუთათელაძე-ელიავას მცირეწლოვანი ვაჟი ნიკა იშვილა და თავის გვარზე გადაიყვანა, რათა ხალხის მტრებად მიჩნეული მშობლების შვილი დაეცვა შესაძლო რეპრესიებისაგან“ (რევაზ კვერენჩილაძე, „ნამების გზა“, 2014). ეს ის პიროვნებაა, მარიკა ელიავას თანამგრძნობი პაოლო იაშვილი რომ ეკითხებოდა სიმონ ჩიქოვანს, – ხომ არ გაგიგიათ, რა ბედი ეწვია შენს ცოლისძმასო (დაპატიმრებული და, შესაძლოა, უკვე დახვრეტილიც რომ იყო).

სიმონ ჩიქოვანის მოგონებით, ეს მოხდა 1937 წლის 22 ივლისს, მწერალთა კავშირის იმ ავბედით კრებაზე, პაოლოს თვითმკვლელობამდე სულ ათიოდე წუთით ადრე...

1937 წლის მსხვერპლი შეიქმნა ჟანგო ლოლობერიძეც (1905-1937), რომელსაც ძვირად დაუჯდა 1927-32 წლებში საფრანგეთში სასწავლებლად მივლინება: 1937 წელს ის მოსკოვში დახვრიტეს. იგივე ბედი ეწვია მოსკოვშივე პავლე ნოზაძეს, ემიგრანტი მეცნიერის ვიქტორ ნოზაძის ძმას. რესპრესიებს ვერც ჟურნალის „ლიტერატურა და სხვა“ აქტიური მონაწილე კირილე ზდანევიჩი გადაურჩა (მისი ძმა ილია ზდანევიჩი 1920 წლიდან საფრანგეთში იყო დამკვიდრებული).

1930 წელს სიმონ ჩიქოვანის პოეტური კრებულის „მხოლოდ ლექსების“ (1924-29 წწ.) ზოგი ლექსი ავტორს უკვე „საბოდიშო“ გაუხდა. ასეთი გახლდათ იმ დროის ტენდენცია: ცენზურა უკვე ძალზე გამკაცრებულიყო და საუკეთესო ქართველ პოეტებს თავისუფლების არეალი თანდათან ეზღუდებოდათ.

სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა შევხედოთ სიმონ ჩიქოვანის „თავის მართლებასაც“: „თემატიურად კრებულის ზოგიერთი ლექსი უკვე განვლილი ხანაა ჩემთვის, მათი პროპაგანდა ავტორს საჭიროთ არ მიაჩნია, მაგრამ წიგნის მთლიანობისა და განვითარების აღსაწესხავად კრებული იტევს წმინდა ლირიული ხასიათის მასალებს და ექსპერიმენტალურ ცდების ნიმუშებსაც. ეს წიგნი ბრძოლაა სიტყვისა და თემის დამორჩილების ასპარეზზე, ამიტომ ის ნოვატორული მოვლენაა ქართულ პოეტურ მეტყველებაში. თანადროობის თვალსაზრისით

ნიგნს რევოლუციონური თემატიკა მიუძღვის წინ; ხოლო ლექსალობით ის ოთხივე განყოფილებაში რეკონსტრუქციული ცდაა ქართული მწერლობის ტრადიციებთან შეფარდებით...”

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, აღარ არის გასაოცარი ქართული ფუტურიზმის იგნორირება ან, ინერციით, – ნეგატიური შეფასება წლების მანძილზე. არსებობს სოსო სიგუას ვრცელი და საფუძვლიანი მონოგრაფიული ნარკვევი „ფუტურისტ-ლექსებზე“, აგრეთვე, სხვათა ცალკეული გამოკვლევები, მაგრამ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ძირითადად დომინირებს ჩვენს ფუტურისტთა შემოქმედების არასათანადოდ წარმოჩენა. ამაში ლომის წილი, რასაკვირველია, საბჭოურ „წითელ პროფესურას“ უძევს.

თუმცა სიმონ ჩიქოვანი მარინეტის კოლუმბს ადარებდა, ქართულ ფუტურიზმს უფრო რუსული კვალი აჩნდა, ვიდრე იტალიურისა. ეს არც არის დასანანი, რადგან იტალიური ფუტურიზმი ზედმეტად პოლიტიზირებული იყო, რასაც ვერასგზით ვერ დავწამებთ ქართველ ფუტურისტებს. იტალიური ფუტურისტული ტრიადა – გაბრიელ დ'ანუნიციო, ფილიპო ტომაზო მარინეტი, ბენიტო მუსოლინი – სრულიად სამართლიანად გაიგივებული იყო ფაშიზმთან.

1986 წელს ვენეციის გრანდიოზული გამოფენა „Futurismo Futurismi“, სადაც წარმოდგენილი იყო ნახატები, დოკუმენტები, მდიდრული კატალოგი და „ფუტურიზმის ლექსიკონი“ (ფაქტობრივად, – ენციკლოპედია, მე-20 საუკუნის ავანგარდიზმის მთელ პანორამას რომ მოიცავდა), დიდი კულტურული მოვლენა გახლდათ. რუსმა ლიტერატურათმცოდნემ ც. კინმა გამოფენა რეგრესად და იდეურ დეკადანსად მიიჩნია, რასაც კატეგორიულად ვერ დავეთანხმები. ერთის მხრით, ეს გამოფენა მიაწვდის ევროპულ ტრადიციას – ღირსებისამებრ წარმოაჩინოს ლიტერატურული მემკვიდრეობა, მეორეს მხრით, 80-იანი წლების იტალიაში ფუტურიზმის მიღწევათა გახსენება (ყოველგვარი პოლიტიკური სარჩულის გარეშე) უთუოდ დრომ და ახალი თაობის ნოვატორთა ინტერესმაც განაპირობა.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა ქვეყნის, მათ შორის რუს ფუტურისტთა შემოქმედებაც. ერთ იმდროინდელ ინტერვიუში ალბერტო მორავია მარინეტის უფრო ახალი მიმართულების ფუძემდებელ თეორეტიკოსად თვლიდა, ვიდრე ნოვატორ მწერლად; სამაგალითოდ მიაჩნდა გიიომ აპოლინერისა და ვლადიმერ მაიაკოვსკის პოეზია, უპირატესობას ანიჭებდა მაიაკოვსკის, როგორც ფუტურისტული ტექნიკის დიდოსტატს.

ნიშანდობლივია, რომ 1990 წელს ევროპული ცივილიზაციის ისტორიის დეპარტამენტის ეგიდით, იტალიის ქალაქ ტრენტოს უნი-

ვერსიტეტმა გამოსცა საინტერესო, ვრცელი კრებული „Русский литературный авангард. Материалы и исследования“.

რუსული ფუტურიზმი მართლაც უნიკალური მოვლენა იყო თუნდაც იმის გამო, რომ მას უძლიერესი ფორმალისტური სკოლა უმაგრებდა ზურგს. ეს კი მისი შემდგომი კვლევისა და პოპულარიზაციის სტიმული გახდა რუსუთშიც და უცხოეთშიც (რომან იაკობსონი, ოსიპ ბრიკი, ვიქტორ შკლოვსკი, ბ. კუშნერი, „ოპოიაზი“ და სხვ.).

თეიმურაზ დოიაშვილი სამართლიანად მიიჩნევს, რომ „ფუტურიზმის მთავარი „მიღწევა“ ე.წ. „ზაუმის“ („ჭკუისმიღმური“ ენის) შექმნა იყო ... ზაუმური „სახის“ ქმნადობის სქემა ასეთია: განუსაზღვრელი ბგერითი ემოციებიდან სახისკენ. კომუნიკაციის ასეთი გზა ტიპობრივია მუსიკისათვის, ანუ აშკარაა მუსიკის კონსტრუქციული პრინციპის გადატანა პოეზიაში. აქ იგულისხმება არა ლექსის გარეგნული თანხმიერება, არა მელოდიურობა, არამედ სახის აგების ტიპოლოგიური მსგავსება“.

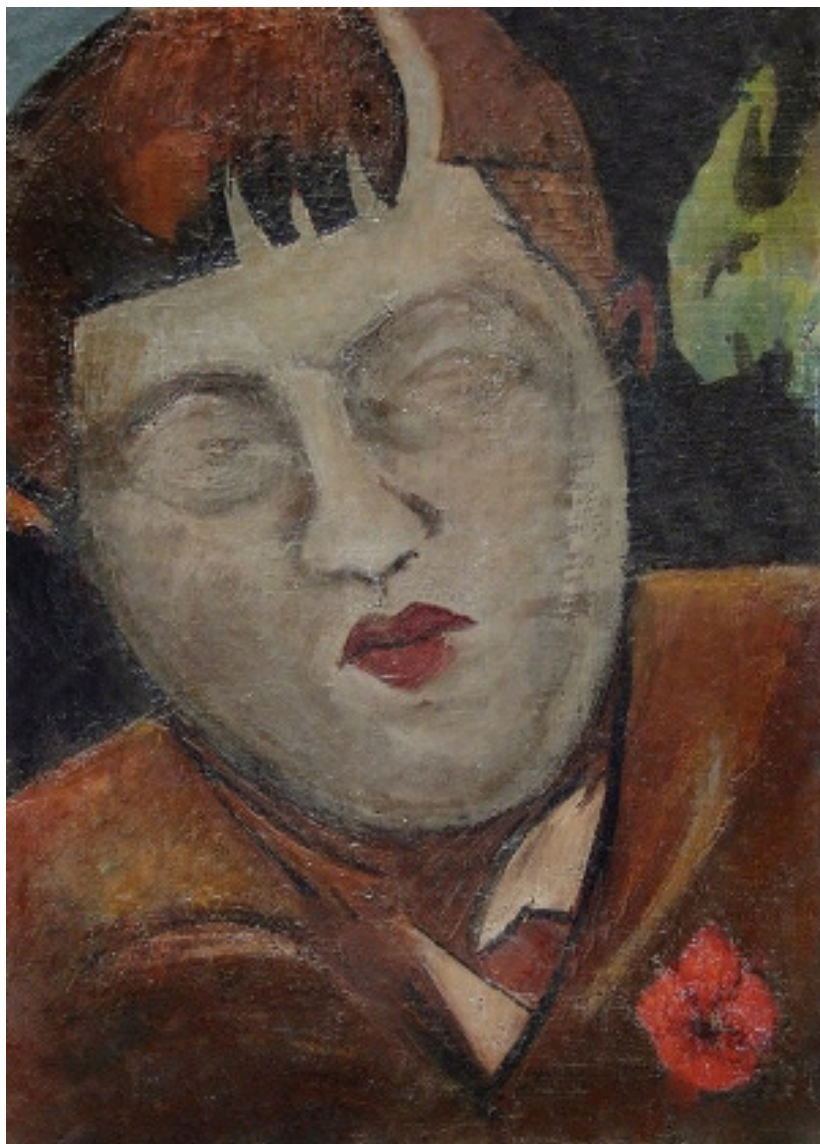
სწორედ ეს მხარე აითვისეს ქართველმა ფუტურისტებმა და, ვითარცა ნიჭიერმა შეგირდებმა, შექმნეს ეროვნულ ფესვებზე მორგებული, ქართულ ფოლკლორსა (შელოცვა, გათვლა, ალოგიკური სიტყვათშეთანხმებანი, სიტყვათქმნადობა) და ჰარმონიულ ბგერწერასთან მიახლოებული დისჰარმონიული ლექსები.

მოდერნიზმისა თუ ავანგარდიზმის კვლევამ დღეს „ფუტურისტ-ლეფელებისაგან“ დამოუკიდებელი მოულოდნელი სახელებიც წამოატივტივა: ნუგზარ ზაზანაშვილის ყურადღება მიიპყრო 21 წლის ალიო მირცხულავას პირველმა პოეტურმა კრებულმა „მერეხმა“ (1924). მისი ინოვაციები (სიტყვათქმნადობა, ექსპერიმენტები ლექსთწყობაში, ე.წ. გრაფიკული ლექსები, ურბანიზმის აპოლოგია, ვერლიბრის დამკვიდრების მცდელობა), სრულ შეუსაბამობაშია „ოდიოზურ საბჭოთა პოეტთან, რეჟიმის მსახურსა და მეხოტბესთან“. იგი სწავლობდა მოსკოვში, ვალერი ბრიუსოვის მიერ დაარსებულ ლიტერატურის ინსტიტუტში, იმ დროს, როცა რუსული ფუტურიზმი ჯერ კიდევ ქუხდა. ამბიციურმა ჭაბუკმა, „ბუმერანგის“ ფსევდონიმით, ფუტურისტული (ნაწილობრივ – სიმბოლისტური) პოეზიის ზეგავლენით, მოინდომა თვითდამკვიდრება, თუმცა მაღევე სხვა გზა ირჩია: „ეს ერთ-ერთი ტრაგიკული, მაგრამ ტიპობრივი მაგალითია პოლიტიკურ კერპს შეწირული ნიჭისა“ (ნ. ზაზანაშვილი).

ქართველ ფუტურისტთა ამბიციური მიზანდასახულობა, შესაძლოა, მართლაც განუხორციელებელი დარჩა, მაგრამ ლექსის ბგერითი ბაზის გაფართოება მათი უეჭველი დამსახურებაა (თ. დოიაშვილი).

გლობალიზაციის ეპოქაში ქართული ფუტურიზმით დაინტერესება დიდად შეუწყობდა ხელს ზოგადად ქართული მწერლობის პოპულარიზაციას. გავიხსენოთ უცხოელ ქართველოლოგთა მიერ „ცისფერი ორდენის“ მრავალმხრივი კვლევა, თარგმანება; ისიც, რომ მათი ინტერესი დღესაც თვალსაჩინოა.

ჩვენის მხრით, უნდა ვეცადოთ ქართული ფუტურიზმის წარმოჩენას უცხოელ მეცნიერთათვის. როგორც არ უნდა იყოს ქართველი ფუტურისტების ხანმოკლე მოღვაწეობა, ჩვენი ვალია, სათანადო ადგილი მივუჩინოთ მას მე-20 საუკუნის ლიტერატურის ისტორიაში. გასათვალისწინებელია, რომ ქართული ფუტურიზმი მხოლოდ მხატვრული სიტყვით არ შემოიფარგლა: მჭიდროდ თანამშრომლობდა ავანგარდისტ მხატვრებთან, ამაგი დასდო კინემატოგრაფს, ლიტერატურულ სადამოებში უხვად შეჰქონდა „შოუს“ ელემენტები; ცდილობდა „სინთეზური ხელოვნების“ შექმნას. ყოველივე ზემოთქმული ცხადყოფს, რომ 21-ე საუკუნეშიც ღირსსაცნობია 90 წლის წინ დაარსებული ჯგუფის ლიტერატურული მემკვიდრეობა.



ტიციან ტაბიაე
მხატვარი ირაკლი გამრეკელი



კოლაუ ნადირაძე, ანდრეი ზელის მეუღლე,
თამარ იაშვილი, ნინო ტაბიძე.



ცისფერყანწელები



ტიციან ტაბიძე და
ვალერიან გაფრინდაშვილი



ტიციანი და პაოლო იაშვილი. ცისფერი ყანწები.
მხატვარი ზიგმუნდ ვალიშეესკი



რიგოლ როზაყიძე



პაოლო იაშვილი



ვლადიმერ მაიაკოვსკი და ლილია ბრიკი



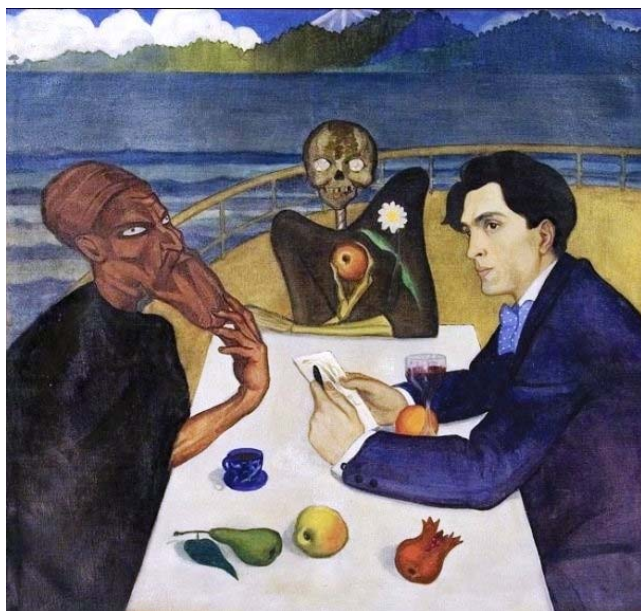
ქიქერიონის მოხატულობა
მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



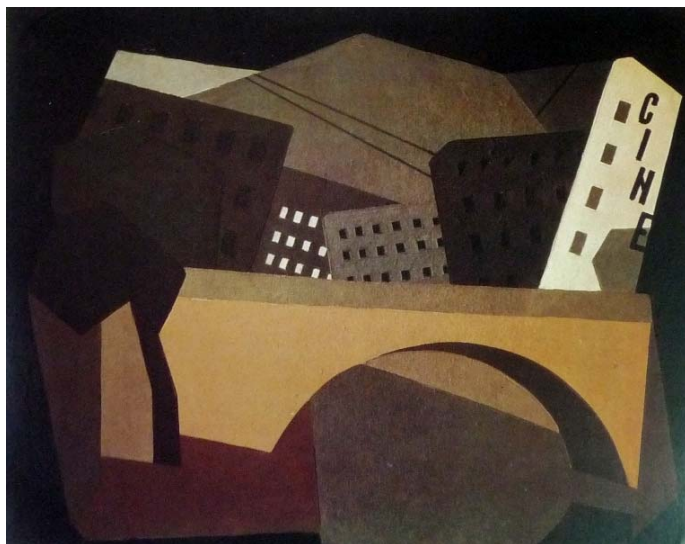
გალაკტიონ ტაბიძე



პიკასო
მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



„უდროოდ დაკარგული მეგობრის მოსაგონებლად“.
პარიზი, 1920 წ. მხატვარი შალვა ქიქოძე



„კუბისტური კომპოზიცია“, 1920 წ.
მხატვარი დავით კაკაბაძე



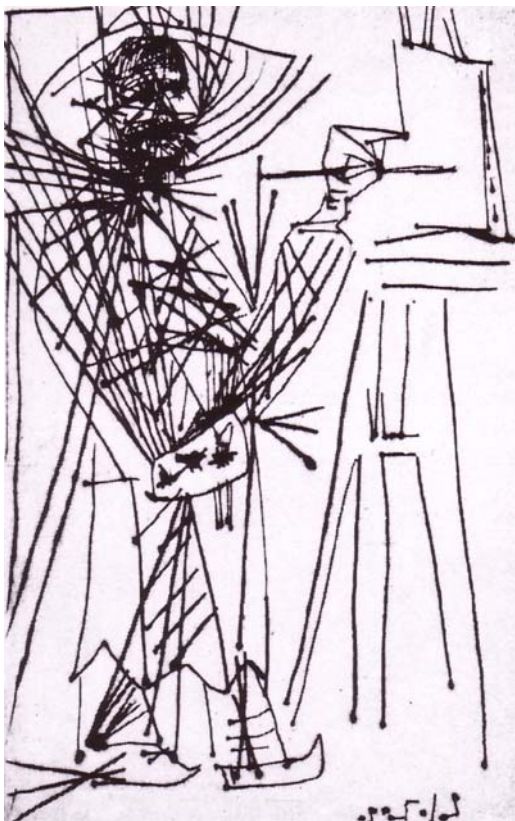
„ქეიფი, ბეგოს მეგობრები“
მხატვარი ფიროსმანი



„თევზი- ცოცხალი“, 1920 წ.
მხატვარი ლადო გუდიაშვილი



„აქტრისა მარგარიტა“. 1909 წ.
მხატვარი ფიროსმანი



„ფიროსმანი“, 1972 წ.
მხატვარი პაბლო პიკასო



ელენე აბზლედიანი და პეტრე ოცხელი



„მფრინავი მღებავი“, 1936 წ.
მხატვარი პეტრე ოცხელი



დეზდემონა, უილიამ შექსპირის „ოტელო“, 1933 წ.
მხატვარი პეტრე ოცხელი



ზდანევიჩის პორტრეტი
მხატვარი ლე დანტიუ



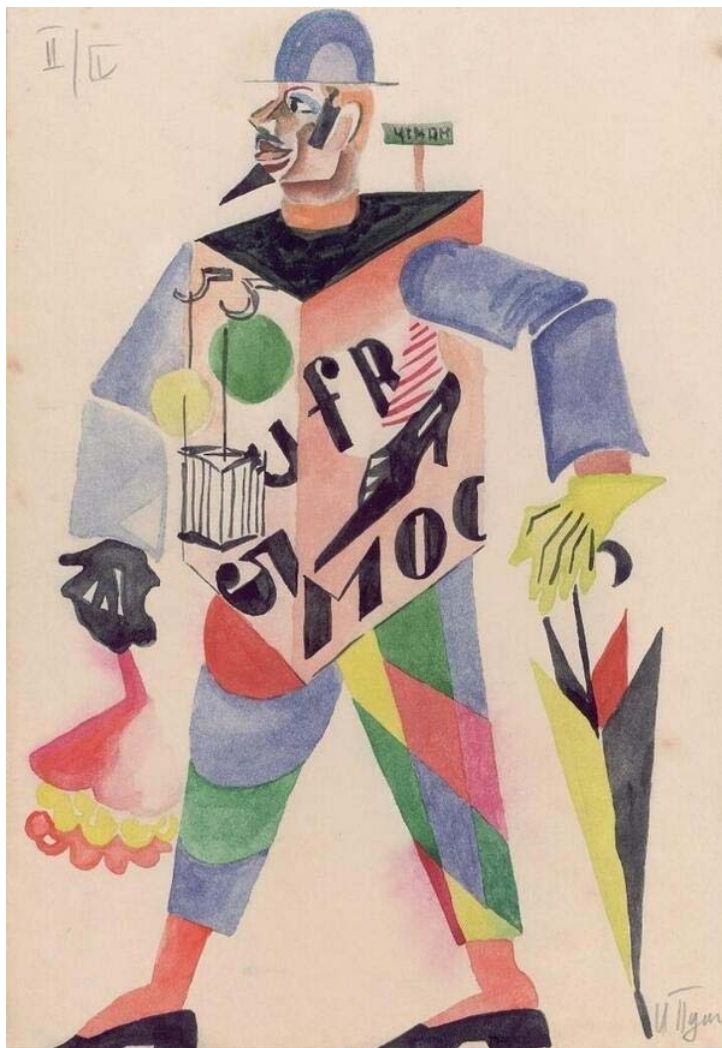
„ოდლისკა“
მხატვარი ზიგმუნდ ვალიშევსკი



„მუხა“
მხატვარი კირილე ზდანევიჩი



„ფუტურისტული კომპოზიცია“
მხატვარი კირილე ზდანევიჩი



გრიგოლ რობაქიძის დრამის
„მალშტრემის“ კოსტიუმის ესკიზი
მხატვარი კირილე ზდანევიჩი



კოტე მიქაბერიძის ფილმის
„ჩემი ბებია“ აფიშა. 1929 წ.



კადრი ფილმიდან
„ჩემი ბებია“



ჩოხოსნები – ვ. კოტეტიშვილი, კ. გამსახურდია,
პ. ინგოროყვა, ალ. აბაშელი, 1924 წ.

დენარითი

მოდერნისტული პარადიგმის დამკვიდრება და განვითარება

მე-19-მე-20 საუკუნეთა მიჯნაზე იშვა ისეთი საეტაპო მნიშვნელობის მოვლენა, რომელიც მანამდე არ იცოდა კულტურის მთელმა ისტორიამ: სკოლათა და მიმართულებათა ჯერარნახული სიმრავლე და ნაირფერობა, რომელიც გაერთიანდა ტერმინით – „მოდერნიზმი“. ეს იყო ეპოქა, რომლის მხატვრული პრაქტიკაც გასული საუკუნის დასაწყისში ჩაისახა და იმავე საუკუნის 1950 – 1960-იან წლებამდე გაგრძელდა – ანუ ეს იყო ხანა იმპრესიონიზმიდან ახალ რომანამდე და აბსურდის თეატრამდე. ერთი სიტყვით, მოდერნიზმის ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვრად შეიძლება მოვინიშნოთ მე-20 საუკუნის „რეალისტური“ გინა პოზიტივისტური კულტურა, ხოლო ზედა მიჯნად – პოსმოდერნიზმი, ესე იგი, როგორც უკვე ითქვა, 1950-1960-იანი წლები.

მოდერნიზმის დაბადებით მოინიშნა მხატვრული ცნობიერების განვითარების მნიშვნელოვანი წყალგამყოფი, რომლის მიღმაც დარჩა ლიტერატურისა და ხელოვნების რეალისტური გინა პოზიტივისტური ტენდენციები, მაგრამ არც ახალი გლობალური მოვლენა გამორჩეულა ყოვლისმომცველი და გამაერთიანებელი სტილური ძიებებით, ასახვის ხერხებითა და მდგრადი საყოველთაო მხატვრული ფორმების დამკვიდრებით. პირიქით კი მოხდა და მოდერნიზმში თავი იჩინა მოზაიკურმა მრავალფეროვნებამ, რომლის ერთიან მხატვრულ ძიებათა ფორმულაში მოთავსება ძალზე გაჭირდებოდა. ამ ეპოქის მხატვრული პროცესების პრინციპული სპეციფიკა ის გახლდათ, რომ ნაირგვარი მხატვრული მიმდინარეობები ვითარდებოდა არა თანმიმდევრულობის ფარგლებში, არამედ ურთიერთპარალელურად და, აღსანიშნავია, რომ ყველა თანაბარუფლებიან მოვლენად აღიქმებოდა.

ნარსულის ნანგრევების შემხედვარე მეოცე საუკუნის მხატვარს თვალსა და ხელს შუა გამოეცალა მასალა, რომელსაც მანამდე ეწოდებოდა „ობიექტური რეალობა“ და რომელიც ყბადაღებული რეალობის ენითა და კულტურით კონსტრუირებული პროდუქტი აღმოჩნდა. იმ რეალობის გაქრობასთან ერთად გაქრა ადამიანის პიროვნებაც. მარქსისა და ფროიდის შემდეგ ადამიანი მიიჩნეოდა კლასობრივი ძალებისა და ქვეცნობიერი სურვილების სათამაშო ასპარეზად, რადგან სწორედ ეს ფაქტორები განაპირობებდა მის ცხოვრებისეულ ბედისწერას.

თუ ამ პერიოდის ქართულ ცხოვრებასაც შემოვხედავთ, ვნახავთ, რომ დასავლურმა ნიავექარმა ჩვენამდეც მოაღწია და ეს უმაღლეს ტურულ ცხოვრებას დაეტყო – დაიწყო პრესისა და წიგნის ბუმი. „მოდერნიზმმა საქართველოში მხოლოდ თხუთმეტიოდე წელი იარსება (1912-1927), მაგრამ შექმნა მოთხრობის, რომანის, დრამის, ესსეს შედეგები, ხოლო ლირიკაში უდიდეს ტრიუმფს მიაღწია <...>“ (სიგუა 2002: 3). ლიტერატურული და მისკვალად ხელოვნების ტრიუმფი ოდნავ მოგვიანებით ხდება, მანამდე კი, კალენდარული საუკუნის დასაწყისშივე, ახალ, ჯერ კიდევ ლიტერატურულად გაუფმებელ თაობაში, იგრძნობა დეკადენტური „სენით“ შეპყრობილობა. გალაკტიონის 1908-1914 წლების ლექსებზე საუბრისას მკვლევარნი ამჩნევენ პოეტის გადახრას ნეორომანტიზმისაგან „ახალი პოეზიისაკენ“ და საუბრობენ სიმბოლიზმისა და ესთეტიზმის გამოძახილზე (კენჭოშვილი 1999: 14). მეტიც: „ახალგაზრდა გალაკტიონის ლიტერატურულ ინტერესთა არე-ში სიმბოლისტების შემოჭრაზე მეტყველებს მის მიერ 1912 წლის იანვარს დაწერილი ნაშრომი „სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში“, რომელშიც სიმბოლიზმი უარყოფილია თეორიულად, მაგრამ ოდნავ მოგვიანო პოეტურ პრაქტიკაში „ის, რასაც გალაკტიონი ნაშრომში უარყოფდა, თანდათან ორგანულად გადადის ცალკეულ ლირიკულ ტექსტებში“ (კენჭოშვილი 1999: 15). ამ მცირე მაგალითით იმა მივანიშნებთ, რომ ახალი პარადიგმის დამკვიდრება, ისე როგორც საზოგადოდაც ხდება, წინააღმდეგობრივი იყო. ეპოქისეული განწყობის ლირიკად გარდაქმნა ქართულმა პოეზიამ მხოლოდ მაშინ შეძლო, როდესაც დაიწყო მე-20 საუკუნე ქართულ პოეზიაში და, როგორც ზაზა აბზიანიძე აღნიშნავს, ეს არ მომხდარა არც 1901 წელს, „არც გალაკტიონის ქრონოლოგიით“ – 1907-ში („წინამურში რომ მოჰკლეს ილია...“); <...>ქართულმა პოეზიამ <...> მე-19 საუკუნის კარი მაშინ მიიხურა, როდესაც აკაკი და ვაჟა უკანასკნელ გზაზე გააცილა და ნირნამხდარმა, მაგიდაზე აღმოაჩინა ერთი წლით ადრე გამოცემული პირველი წიგნი გალაკტიონისა“. ეს კი მოხდა 1915 წელს, ანუ იმ დროს, როდესაც ქუთაისში, სიმბოლიზმით გატაცებული ახალგაზრდა პოეტები გაერთიანდნენ უცნაური სახელწოდების ორდენში – „ცისფერი ყანები“. მომდევნო წელს კი ჟურნალიც გამოვიდა, რომლის წინათქმაშიც იკითხება: „საქართველოს ლანდურ არსებას მოვევლინეთ ჩვენ ახალი სხივმოსილებით და ოცნება დაკარგულ ხალხს ვასწავლით განწმენდილ გზას მომავლის ცისფერ ტაძრისკენ. საყვარელმა ნიმფებმა ასწიეს ფარდა ჩვენი სცენისა და ვგალობთ ოქროთი შემოსილი განახლების აქტიორები უსხივო ხალხის წინაშე. პირველთქმა ჩვენი არის შხამური, იგი ადულებულ ფოლადივით დასწავს თქვენს გულს,

უნმინდესი ხელოვანის მტერნო, თქვენ, ვისაც არ გნამთ ხელოვანის მეფობა და მისი მაღალი ტახტის წინაშე არ აღიარებთ სამუდამო ქვეშევრდომობას. ჩვენი ამაყი ოცნება გასცილდა ყოველ საზღვარს და იქ, სადაც ჩვენ, უკვდავი ძმები, შევიკრიბეთ ახალ სილამაზის სადიდებლათ, – ვხედავთ როგორ ახალისებს ჩვენს რაინდულ არსებას ყოველი ნუთი აღტაცებულ სიცოცხლისა“.

რასაკვირველია, მოდერნიზმი იმპორტირებული იყო, მაგრამ მისი ქართული ნიადაგი სხვა წვენითა და მსოფლშეგრძნებით იყო ნასაზრდოები. „ცისფერყანწელთა“ ორდენი, ისე, როგორ არც ერთი სხვა, „მოერგო“ იმ სფეციფიკურად დეკადენტურ სულს, მე-19 საუკუნის დასალიერზე მთელი ევროპა რომ წაღეკა, ხოლო მე-20 საუკუნის ათიან წლებში უკვე საქართველოს მოადგა, ვითარცა ერთგვარი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური პანდემია: უკიდურესი სინატიფით – მხატვრობაში და არქიტექტურაში <...>, მუსიკაში, თეატრში, ბალეტში და განსაკუთრებით კი ლიტერატურაში (კულტუროლოგიის ისტორიკოსის თვალთ, ეს ჩამოთვლა ლიტერატურით უნდა დაწყებულიყო, რადგან სწორედ ლიტერატურამ გაუწია „პროვოცირება“ ხელოვნების ყველა დანარჩენ დარგს)“ (აბზიანიძე 2009: 53-54). რაც შეეხება მსოფლშეგრძნებით საზრდოს, ეს ყველაზე სრულყოფილად ტიციან ტაბიძისეულ ფორმულირებაში გამჟღავნდა, როდესაც ჰაფეზის ვარდს პრუდონის ვაზაში დებდა და ბესიკის ბაღში ბოდლერის ბოროტ ყვავილებსა რგავდა. ამ მეტაფორაში ემბლემური დაწნეხილობით ისახება არა მხოლოდ ერთი ეპოქისა და მიმდინარეობის პათოსი, არამედ, შეიძლება ითქვას, ზოგადად ქართული ლიტერატურის გეზი. რომ აღარა ვთქვათ საუკუნეთა გასაყარზე წამოშლილი სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებისა და მის ნიაღში შობილი დეკადენტური სულზე, ქართულ კულტურულ სივრცეში სიმბოლიზმი, როგორ ტიციანი წერდა, „აუცილებელი“ იყო, რადგან „ქართველ ხალხში სცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრების; < ... > ქართველ ხალხს უყვარს ნილაბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ნილაბის.

და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია.

ჩვენში მზადაა ნიადაგი მოდერნიზმისათვის“ („96 ესესე“ 1986: 178).

ამ და ზემოთ ნახსენებ მიზეზთა გამო იყო, რომ ქართველმა პოეტებმა საკუთარი ტრაგიკული მსოფლშეგრძნება მსოფლიო ტრაგედიის სამოსით შემოსეს და პოეტურ პრაქტიკაში ელტვოდნენ შენიღბვისა და შენაცვლების ხერხებს, რამდენადაც ამის საშუალებას მხატვრული შემოქმედების კანონის მათეული გაგება იძლეოდა.

რა ზუსტად ეუბნება პაოლო არტურ რემბოს:

ევროპის ზურგზე შენი ჩქარი გადაჭენება
დარჩება ცაზე განთებული ირმის ნახტომად.
(იაშვილი 2004: 53)

თვალნათლივ ხედავს ქართველი პოეტი იმ ხაზს, რომელსაც *პოლ ვერლენთან*, *არტურ რემბოსთან* და *სტეფან მალარმესთან* ერთად შექმნის *ბოდლერი*, რომლის „ბოროტების ყვავილებიც“ მოიცავს ყველა იმ სხივსა და ანარეკლს, რომელიც ვარიაციების სახით, სპექტრულად გაიშლება დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა სფეროებში და გლობალურ პარადიგმად იქცევა.

პოეტები „ყველა ქვეყნისა“ ქადაგებენ „წმინდა ხელოვნებას“, თავსა სწირავენ პოეზიას როგორც განსაწმენდელ ცეცხლს, და ეს ყველაფერი ხდება პირველი მსოფლიო ომის, რევოლუციებისა და იმპერიების ნგრევის ფონზე, რამაც შექმნა საკაცობრიო პრობლემათა კვანძები, განსაკუთრებული ძალით შეარყია ტრადიციული კულტურის ბურჯები და რასაც ეწოდება სამყაროს რაციონალური მოწყობისადმი რწმენის კრიზისი მეოცე საუკუნის დასაწყისში. სამყაროს ეპოქალური მასშტაბის ახალმა სურათმა (ატომის გახლეჩვა, ფარდობითობის თეორია, ფსიქოანალიზის განვითარება) კი არ შეაიარაღა, არამედ განაიარაღა ადამიანი, რადგან მის წარმოდგენაში მკვეთრად გაიზარდა სამყაროს წარმმართველი და არსებულის საფუძველში მყოფი არარაციონალური ფაქტორების წილი. ფრანგი მწერალი *ნატალი საროტი* აღნიშნავს, რომ მოდერნიზმის ხელოვნება იყო „თვალის ახელის ერა“, რაც გამოწვეული იყო ტრადიციული მხატვრული ფორმებისადმი ნდობის დაკარგვით როგორც შემოქმედთა, ასევე პუბლიკის მხრიდანო.

ძალზე საგულისხმო ხედვა აქვს *ალექსანდრ გენისს*, რომელიც აღნიშნავს, რომ წამლეკავი, მაგრამ ცხოველმყოფელი კრიზისის შემდეგ ხელოვნება დაუბრუნდა დასაბამიერ, კონცეფციებით ჯერ კიდევ დაუნაწევრებელი სამყაროს მდგომარეობას და იშვა მოდერნიზმი, რომელიც იყო არა ნანგრევი, არამედ „საყრელი“ – დასაბამიერი პლანეტარული კულტურის პირველსახე სინთეზის ფასდაუდებელი გამოცდილებით. დიახ, მეოცე საუკუნეში სამყარო გარდაიქმნა და ძველ ფოტოებზე ასახულმა, დარბაისელი ბურჟუებისა და ხაბარდიანი ქალბატონების გარეგნობამ შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს. არადა, სწორედ ამ პატრიარქალურ გარემოში, მის მთვლემარე ობიგატელურ ტრადიციაში იბადებოდა მხატვართა კადნიერი ხელოვნება, რომელმაც გაითავისა მოდერნიზმის ამერიკელი მოციქულის, *ეზრა პაუნდის* მოწოდება – „გაეკეთებინათ სამყარო ახლებურად“.

ნორმან მეილერი აღნიშნავს, რომ „ასწლეულთა მიჯნაზე მოხდა საკმაოდ ბევრი განსაკუთრებული, ადრე სრულიად წარმოუდგენელი

მოვლენა, მარკონის უგამტარო კავშირის მსგავსი. ამ სასწაულებს ეს-
თეტიკური მნიშვნელობაც ჰქონდა: თუკი ინფორმაციის გადაცემა
შესაძლებელია ჰაერით, მაშინ, ასევე შესაძლებელი იქნება ადამიანის
სულიერი მდგომარეობა დამოკიდებული იყოს ელექტრობაზე, კავში-
რი ჰქონდეს მასთან და არსებობდეს მათ შორის ურთიერთდამოკიდე-
ბულება! მას არ შეიძლებოდა არ აელელებინა პოეტები და მხატვრები,
რადგან ისინი, სხვათაგან განსხვავებით, ინსტინქტურად გრძნობდ-
ნენ ჯერ კვლავ დაფარული ტექნოლოგიური რევოლუციის საზრისს,
რომელიც ოდენ ტექნიკით არ შემოიფარგლებოდა. თუ სივრცე უკვე
ალარ იზომებოდა ცხენის აღურის* სიჩქარით, მხატვრული სივრცეც
სხვაგვარ მდგომარეობას საჭიროებდა. ამ წლებში ფროიდმა უკვე წამოაყე-
ნა სიზმრის ახლებური ახსნა, რომელმაც უბიძგა მრავალ მხატვარს ახა-
ლი ვიზუალური რეალობის წვდომისაკენ. არაცნობიერის გარკვეულ
ნაწილს – და ძალზე მნიშვნელოვანს – შუქი მოეფინა. ყველგან ხდე-
ბოდა დაცემა, მსხვრევა, რღვევა“ (მეილერი:).

ერთი სიტყვით, როგორც აღვნიშნეთ, ასე შეამზადა ტექნიკურმა
პროგრესმა, ისტორიაში ყველაზე რევოლუციური გადატრიალება, სა-
კუთრივ მე-20 საუკუნის სტილი – მოდერნიზმი.

ერთიც უნდა აღვნიშნოთ: მოდერნისტული ხელოვნება უნდა გა-
მოვაცალკევოთ ავანგარდულისგან, თუმცა ზოგჯერ მათი გამიჯვნა
ძნელად თუ ხერხდება. მოდერნიზმის ტიპური მოვლენაა სიმბოლოზმი,
ექსპრესიონიზმი და აკმეიზმი; ავანგარდისა – ფუტურიზმი, სურეალიზ-
მი, დადაიზმი. ვადიმ რუდნევის თქმით, მოდერნიზმსა და ავანგარდ
შორის მთავარი განსხვავება ის არის, რომ, თუმცა კი ორივე ესწრაფის
პრინციპულად ახლის შექმნას, მოდერნიზმი ამ ახალს წარმოშობს მხო-
ლოდ მხატვრული ფორმის სფეროში, სემიოტიკის ტერმინებით რომ
ვთქვათ, მხატვრული სინტაქსისა და სემანტიკის სფეროში და არ ეხება
პრაგმატიკას. ავანგარდი კი ეხება სამივე სფეროს და განსაკუთრებით
კი უკანასკნელს – პრაგმატიკას. ავანგარდი შეუძლებელია აქტიური
„მხატვრული ანტისაქციელის“, სკანდალის, ეპატაჟის გარეშე. მოდერ-
ნიზმს ეს არ სჭირდება. პრაგმატიკის სფეროში მოდერნიზმი იქცევა
ჩვეულებრივი მხატვარივითა თუ მეცნიერივით: წერს თავის შესანიშნავ
ტილოებს, რომანებს ან სიმფონიებს და სამყაროში დამკვიდრებას არ
ცდილობს იმგვარი აქტიური ხერხით, როგორც ამას ავანგარდისტები
აკეთებენ. პირიქით, მოდერნისტი ჩაკეტილ ცხოვრებასაც კი ეწევა და
თუ სადმე რაიმეგვარ წრეში ერთიანდება, განსაკუთრებული სიმშვი-
დითა და, შეიძლება ითქვას, აკადემიურად საქციელითაც კი გამოირ-
ჩევა (რუდნევი 1999: 177).

* Allure — ფრანგ. სვლა

ზოგჯერ მოდერნიზმის განსაზღვრება შეიძლება არ ემთხვეოდეს ჩვენს წარმოდგენას ამ ეპოქალურ მოვლენაზე, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ მისი თავჩენის დიაპაზონი უაღრესად ფართოა და მრავალფეროვანი.

რადგან ჩვენი ინტერესის საგანს მოდერნისტული პარადიგმის დამკვიდრება წარმოადგენს 1910-იანი წლებში, კიდეც ერთხელ გვინდა მივუბრუნდეთ იმ იმ ე.წ. „ქრონოლოგიურ ჩარჩოს“, რომელიც ყოველთვის გვეხმარება ხოლმე აუარება ფაქტების დასაზღვრასა და მოდერნიზმის მეტრიკის მოძიებაში. მოგვაქვს ალექსანდრ გენისის საამისოდ მოხმობილი მაგალითი: არცთუ დიდი ხნის წინო, ბრძანებს ლიტერატურათმცოდნე, პრობლემის პრაქტიკული გადაწყვეტა სცადა ლონდონის ორმა საუკეთესო მუზეუმმაო. მათ უნდა გაეყოთ თავიანთი საგანძური: ნაციონალურ გალერეას ხვდა კლასიკური შედეგები, ტეიტის გალერეაში გადავიდა თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოებები. სადემარკაციო ხაზი გაავლეს 1900 წელზე. მიუხედავად ამ მიჯნის საკამათოობისა და პირობითობისა, იგი არა მხოლოდ ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ ლოგიკურადაც დამარწმუნებელიაო. აი, ასე გამოცხადდა მოდერნიზმი საუკუნის თანატოლად და ჩვენც უნდა პატივი მივაგოთ ამ ისტორიულ და მხატვრულ ჭეშმარიტებასო.

გასული ასწლეულის დასაბამს მართლაც „გაირღვა დროთა კავშირი“ და მკვეთრად განყდა ის წითელი ძაფი, რომელიც დასავლური ხელოვნების ათასწლეულის გამჭოლ გადიოდა.

ეს ყველაფერი პროგრესის ბრალი იყო. გასული საუკუნის ადამიანები მოწმენი ვიყავით პერმანენტული სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციისა და დღემდე სწორედ საკუთარი თავი გვესახება ამ რევოლუციის გმირებადაც და მსხვერპლადაც. სინამდვილეშიო, ბრძანებს გენისი, ჩვენ მხოლოდ მემკვიდრენი ვართ იმ ჭეშმარიტად საბედისწერო აღმოჩენებისა და გამოგონებებისა, რომელთაც, თუ მოხმობილ ქრონოლოგიურ მიჯნას გავიზიარებთ, ასთხუთმეტი წლის წინ შეარყიეს ცხოვრების საძირკველი, შეცვალეს ადამიანის სული და სხეული, მისი ბედი და ხასიათი.

მე-20 საუკუნე დიდი სანიშნეა სააზროვნო სივრცეში – გაბმული და ინტენსიური ძიებებით ნიშანდებული. რადიკალურად გარდაისახა კულტურის პალიტრა და გახდა ეკზოტიკური, უცნაური და ახირებული. წესრიგით დაღლილი ახალი დრო ახალ სინათლეს ეძებდა, რომელიც პრაგმატულობით მოქანცულ ცნობიერებას გადანმენდდა. ახალი დრო გამოხატვის ახალ ფორმებთან ერთად მის უბრალოებასაც ელტვოდა, მაგრამ გზა უბრალოებისაკენ რთული აღმოჩნდა. მოდერნიზმი რთულ ხელოვნებასა ქმნის. ადამიანები თითქოს მთელი საუკუნის ეჩვეოდნენ

მის ენას, მაგრამ ბევრისთვის მისი პოეტიკის წვდომა დღესაც თავ-სამტვრევია. ეს იმითაც არის გამოწვეული, რომ მოდერნიზმი იკვლევს არა ობიექტს, არამედ სუბიექტს. შემოქმედი აქცენტს აკეთებს არა სინამდვილეზე, არამედ მისი არსებობისა და კონსტრუირების ხერხებზე. როგორც გენისი ამბობს, მოდერნიზმმა ექვევმ დააყენა არა მხოლოდ რეალობის ასახვის შესაძლებლობა, არამედ თვით მისი არსებობა. იგი აღიჭურვა ნიცშეს აფორიზმით – „ფაქტი არ არსებობს, არის მხოლოდ მისი ინტერპრეტაცია“; აქედან გამომდინარე, მოდერნიზმმა სამყარო წარმოდგინა სხვადასხვა სუბიექტურობების, რეალობის სხვადასხვა განმარტებების ბრძოლის არენად, რომელიც მხოლოდ ავტორის ცნობიერებაში არსებობს. მოდერნიზმი მაყურებლის გარემო სინამდვილის შესახებ წარმოდგენის გაფართოებას კი არ ცდილობდა, არამედ მისი აღქმის სისტემაზე, სამყაროს მსოფლხატის მაკონსტრუირებელ ჩვენს მენტალურ აპარატზე ზემოქმედებას ესწრაფოდა. ამიტომ მოდერნისტული ხელოვნება ყოველთვის მკითხველის, მაყურებლის აქტიურ კოლაბორაციას მოითხოვს, რადგან ყოველი დიდი ავტორი გაუკვალავ გზას სახავეს და საკუთარი სტრატეგიით მოქმედებს.

დამოწმებანი:

აბზიანიძე 2009: აბზიანიძე ზ. *ლიტერატურული პორტრეტები (ქართული პოეზიის სამი საუკუნე)*. თბილისი: „ბაკმი“, 2009.

ავალიანი 2005: ავალიანი ლ. *„გიჟი დროის“ ქართული მწერლობა (XX საუკუნის დასაწყისი)*. თბილისი: „თეთრი გიორგი“, 2005.

გენისი: Генис Ал. *Модернизм как стиль XX века*. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html>

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა* ორ წიგნად. თბილისი: 2004.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაქტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999.

მეილერი: Мейлер Н. *Портрет Пикассо в юности*. <http://www.picasso-pablo.ru/library/portret-picasso-v-yunosti.html>

რუდნევი 1999: Руднев В. *Словарь культуры XX века*. Москва: 1999.

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „დიდოსტატი“, 2002.

„96 ესსე“ 1986: *ქართული ლიტერატურული ესსე (შემდგენელი მ. ხელაია)*. თბილისი: „მერანი“, 1986.

ფრანგული დეკადანსისა და სიმბოლიზმის წარმოშობის ისტორია

ფრანგი მკვლევრების გი მიშოსა* და ჟან-ნიკოლა ილუზის** თვალსაზრისით ფრანგული სიმბოლიზმისა და ზოგადად ევროპული სიმბოლიზმის შესწავლის დროს უნდა გამოირიცხოს საკითხისადმი ორი უკიდურესი მიდგომა: ერთი გულისხმობს სიმბოლიზმის მთავარ ნიშნად მითებისა და ლეგენდების თემატიკის აღიარებას, რაც ნაწარმოებების მრავალფეროვნების უარყოფაა და მისი მნიშვნელობის დაკნინება. მეორე მხრივ, მკვლევართა ნაწილი არ ადასტურებს 1886 წელს შექმნილი სიმბოლისტური სკოლის ერთიანობას და მასში ხედავს განსხვავებულ ინდივიდებს და სხვადასხვა სტილს.

მიშოსა და ილუზის აზრით სიმბოლიზმის ამ განსხვავებულ და წინააღმდეგობრივ მომენტებს აკავშირებს „სულიერი დრამა“. თუ ნაწარმოებების სათაურებს დავალაგებთ ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით, კარგად გამოჩნდება „სულიერი დრამის“ აღმავალი ხაზი, რომელიც მიდის მწუხარებიდან იმედისაკენ, უარყოფელი პესიმიზმიდან რწმენის აღდგენამდე, საკუთარ თავში ჩაკეტილობიდან ცხოვრებასთან დაბრუნებისაკენ. მაგ.: ლაფორგის „დედამიწის ქვითინი“ (*Le Sanglot de la Terre*), ვერჰარნის „ნგრევა“ (*Les Débâcles*) და „შავი ჩირალდნები“ (*Les Flambeaux Noirs*), ვიელე გრიფენის „ცხოვრების ნათელი“ (*La Clarté de Vie*), ვერჰარნის „მრავალმხრივი სიდიადე“ (*La Multiple Splendeur*), პოლ კლოდელის „მაგნიფიკატ“ (*Magnificat*).

მიშოსა და ილუზის თანახმად, სინამდვილეში, სიმბოლიზმის განსხვავებულ ასპექტებს შორის არსებობს გნოსეოლოგიური ზღვარი, რომელიც ამოწმებს ორ მთავარ ტენდენციას: ერთის მხრივ „ეზოთერული“ ან „მაგიური“ სიმბოლიზმი, რომელიც ცდილობს დაფაროს გამოსახვის კრიზისი, რომელშიც ის მაინც იმყოფება, მეორე მხრივ არის აშკარად მოდერნისტული, თანამედროვე სიმბოლიზმი, რომელიც მხოლოდ ნიშნების იმანენტურობას მიიჩნევს ხელოვნებაში სიმბოლოს ძიების საშუალებად. ასეთი დაშორება ორ ტენდენციას შორის თვალ-

* Michaud, Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même* (avec la collaboration de Bertrand Marchal et d'Alain Mercier), Paris, Nizet, 1995. (მიშო, გი, სიმბოლიზმი, ისეთი როგორიც ის არის თავისთავად, თანავეტორები: ბერტრან მარშალი და ალენ მერსიე, პარიზი, ნიზე, 1995).

** Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, *Le livre de Poche*, 2014. (ილუზი, ჟან-ნიკოლა, სიმბოლიზმი, პარიზი, ლივრ დე პოშ, 2014, 348 გვ).

საჩინოა მითებისადმი დამოკიდებულებაში. ზოგიერთი სიმბოლისტი მითებს ალიქვამს ღვთაებებთან სიახლოვის გამოხატულებად, სხვები კი უბრალო სიტყვიერ შემოქმედებად, რაშიც არავითარი საიდუმლოება არ იმალება, გარდა ადამიანური მწუხარებისა. იგივე ითქმის „არაც-ნობიერის“ შესახებ, რომელიც ზოგიერთ კონცეფციაში განუყოფელია ეზოთერიზმის ერთი, სამყაროს ფარულ ძალებთან დაკავშირებული ფორმისაგან. სხვა შემთხვევაში „არაცნობიერი“ უკავშირდება წინათ-გრძნობას ფსიქიკის ბნელი სიღრმეებიდან (მაგრამ ფროიდამდე ანუ როგორიც იყო „არაცნობიერის ცნება გერმანულ ფილოსოფოსებთან – ლაიბნიცი, შოპენჰაუერი, ჰარტმანი, ფროიდის მიერ მის გაერცობამდე და მასზე თავისი თეორიის აგებამდე). ეს ეხება განსაკუთრებით სიმბოლოს სხვადასხვა გაგებას, რასაც მწერლების ერთი ნაწილი უკავშირებს პოეზიაში ტრანსცენდენტურობის კონცეფციას, მეორე ნაწილს კი სიმბოლოს გაგებაში შემოაქვს მატერიალისტური ნიშნის კონცეფცია ენის იმანენტურობის აღიარებიდან გამომდინარე.

მიუხედავად ამისა, მიშო და ილუზი მიიჩნევენ, რომ გნოსეოლოგიურად გაყოფილი ეს ორი ასპექტი მაინც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. ზოგჯერ ამ ორ ასპექტს ერთი ავტორის შემოქმედება აერთიანებს. ასე მაგალითად, ბერტრან მარშალი ამტკიცებს, რომ მაღარმე ნიშანს, სიმბოლოს განიხილავს თავისთავად როგორც ასეთს, მაგრამ იმავდროულად მას პოეზია ვერ წარმოუდგენია „რელიგიის“ განსაკუთრებული ფორმის გარეშე.

ასეთი გაორება და წინააღმდეგობრივი ხასიათი გასდევს სიმბოლიზმის მთელ პერიოდს. სიმბოლიზმი როგორც ერთგვარი „კრიზისის“ გამოხატულება მუდამ „წინ უსწრებს“ ან „ჩამორჩება“ საკუთარ თავს. „წინსწრება“ გამოიხატება კრიტიკულ ასახვაში და სიმბოლიზმის მომდევნო მიმდინარეობების საფუძვლის შექმნაში, როგორიც არის, მაგალითად, სიურრეალიზმი, რომელსაც სიმბოლიზმმა მისცა სტიმული. „უკან სვლაში“ იგულისხმება წინამორბედ რომანტიზმთან დაბრუნება „საუკუნის დასასრულის“ (fin de siècle) ან „დეკადენტური“ გამოვლინებების შედეგად.

ამგვარად, სიმბოლიზმის ასეთ გაყოფას შინაგან წინააღმდეგობათა შედეგად მიშო და ილუზი არ განიხილავენ როგორც მოცემულობას, არამედ როგორც მიმდინარე პროცესს, ამ პერიოდისთვის ნიშანდობლივ წონასწორობას, რომელიც თავის ფორმას და შინაარსს ქმნის დროში.

ფრანგული სიმბოლიზმის წარმოშობა დაკავშირებულია ბოდლერისა და რემბოს სახელებთან, რომელთაც ეყრდნობა სიმბოლიზმი. ახალგაზრდა სიმბოლისტები თავიანთ „მეტრებად“ მიიჩნევდნენ ვერ-

ლენს და მალარმეს. 1880-იანი წლების თაობების შემდეგ სიმბოლიზმი მოგვიანებით გავრცელდა მარსელ პრუსტის, პოლ კლოდელისა და პოლ ვალერის შემოქმედებაში. ამგვარად, სიმბოლიზმი მოიცავს მწერალთა ოთხ თაობაზე მეტს. 1890 წლიდან დაწყებული, მე-20-ე საუკუნის 30-იან წლებამდე სიმბოლიზმი გავრცელდა აგრეთვე მთელს ევროპაში და მიესადაგა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგს.

ფრანგული სიმბოლიზმი ჩამოყალიბდა ხანგრძლივი და წინააღმდეგობრივი შემოქმედებითი პროცესის შედეგად. 1870-1885 წლებმა პარნასისა და ნატურალისტურ მატერიალისტურ სკოლებთან ბრძოლის პირობებში ჩაიარა. 1886-1891 წლები ჟან მორეასის მანიფესტის გამოქვეყნების შემდეგ ლიტერატურულ არენაზე პირველ გამორჩენას, გავრცელებასა და აღიარების მწვერვალზე ასვლას დასჭირდა. ამას ხელი შეუწყო ჟიულ იურეს ინტერვიუს გამოქვეყნებამ 64 მწერალთან გაზეთში „ეკო დე პარი“ 1891 წელს. 1895-1914 წლები სიმბოლისტურ ღირებულებათა კრიზისის პერიოდია.

ჟან მორეასის სიმბოლისტური მანიფესტი მზადდებოდა 1870-იანი წლებიდან დეკადენტებთან ხანგრძლივ ოპონირებაში. 1885 წლისათვის უკვე გაჩნდა რევოლუციური გარდაქმნების რწმენა. ამის დადასტურებაა სიმბოლიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის და სიურრეალიზმის წინამორბედის სენ-პოლ-რუს (Saint-Pol-Roux) პასუხი ჟიულ იურეს „ანკეცაზე ლიტერატურის ევოლუციის შესახებ“, რომელიც 1891 წელს დაიბეჭდა ზემოთ აღნიშნულ გაზეთში. აქ სენ-პოლ-რუ მოსალოდნელი ლიტერატურული ცვლილებების ძალას ადარებს რენესანსის რეფორმების მნიშვნელობას: „კოლექტიური ვულკანი, სადაც ამ განსხვავებულ მოაზროვნეთა აზრების ფერმენტაცია მიმდინარეობს, ყოველდღიურად უფრო მეტად ამოიფრქვევა“ – ამბობს ის. სიმბოლისტური რეფორმის მოახლოების ერთ-ერთი ფაქტორი იყო 1886 წლის იანვარში მალარმეს, ვერლენის, რენე გილის, სტიუარტ მერილის, შარლ მორისის, შარლ ვინიეს, ტეოდორ დე ვიზევას და ედუარდ დიუ ჟარდენის 8 სონეტის გამოქვეყნება „ვაგნერის ჟურნალში“ (Revue wagnérienne), რაც მოწმობს მათ მიერ ვაგნერის შემოქმედებაში შერწყმული მუსიკისა და ლეგენდის ერთგვარ რელიგიად აღიარებას. მეორე ფაქტორია, ამავე წელს რემბოს „გასხივოსნებანის“ (Illuminations) დაბეჭდვა ჟურნალ „ვოგში“, რომელიც სიმბოლისტების მთელმა ახალგაზრდა თაობამ „მომავალი პოეტური სიძლიერის“ იმედად აღიარა. მესამე ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს რენე გილის „ტრაქტატის სიტყვის შესახებ“ (Traité du Verbe) – გამოცემა მალარმეს წინასიტყვაობით, რომელშიც სიმბოლიზმის თეორიის მთავარი ცნებებია მოცემული.

1886 წლის 18 სექტემბრის გაზეთ „ფიგაროს“ ლიტერატურულ დამატებაში გამოქვეყნდა ჟან მორეასის სიმბოლიზმის „ლიტერატურ-

რული მანიფესტი“, რომლითაც გამოცხადდა ამ ლიტერატურული სკოლის დაარსება. მასში ნათქვამია, რომ ნატურალიზმმა და პარნასის სკოლამ უკვე ამონურა თავისი შესაძლებლობები, როგორც ეს ხდება ნებისმიერი ლიტერატურული სკოლის შემთხვევაში და „ამიტომ ხელოვნებაში გამოსახვის საშუალებების განახლება მოსალოდნელი, აუცილებელი და გარდაუვალი იყო. ხელოვნების ეს ახალი გამოხატულება დიდხანს ისხამდა ხორცს და სულ ახლახანს დაიბადა. მხიარული პრესის უკბილო ხუმრობები, უდარდელობასა და ბრმადმიმბაძველობაში მხილებული საზოგადოების ცუდი განწყობა დღითიდღე უფრო მეტად ადასტურებს ფრანგულ ლიტერატურაში მიმდინარე ევოლუციის სიცოცხლისუნარიანობას. აუხსნელი ანტინომიაა ის ფაქტი, რომ კრიტიკოსებმა ეს ევოლუცია ასე ნაჩქარევად შეაფასეს დეკადანსად. ამასთანავე ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ დეკადენტური ლიტერატურები ძირითადად არის უხეში, უთავბოლო, ლაჩრული და მორჩილი ხასიათის. ვოლტერის ყველა ტრაგედიას, მაგალითად, ახლავს დეკადანსის ამგვარი ლაქები და ამ დროს, რა უნდა უსაყვედურონ ან რას საყვედურობენ ახალ სკოლას? გადაჭარბებულ პომპეზურობას, უცნაურ მეტაფორებს, ახალ ლექსიკონს, სადაც პარმონიულად არის შერწყმული ფერები და ხაზები: ეს ხომ ნებისმიერი რენესანსის დამახასიათებელი თვისებებია.

ჩვენ უკვე შევთავაზეთ სახელწოდება „სიმბოლიზმი“, როგორც ერთადერთი, რომელსაც აქვს უნარი გონივრულად ასახოს თანამედროვე შემოქმედებითი სულისკვეთება ხელოვნებაში. ამ სახელწოდების შენარჩუნება შეიძლება.“ (მორეასი 2014: 251-255)

მორეასის მანიფესტში სიმბოლიზმის ნამდვილ ინიციატორებად დასახელებული არიან ბოდლერი, მალარმე და ვერლენი. მოცემულია სიმბოლიზმის განსაზღვრება და პროგრამა. სიმბოლიზმის გაგება აქ თავდაპირველად ეყრდნობა უარყოფით დამოკიდებულებას ნატურალიზმისა და პარნასის სკოლის ობიექტივიზმისადმი და ლირიზმის რომანტიკული ტრადიციისადმი. ახალი პოეზიის სიმბოლისტური შინაარსი განსაზღვრულია როგორც „იდეის გრძნობადი ფორმით შემოსვა“. მორეასი ამ ლიტერატურულ სკოლას აფუძნებს იდეალიზმის საფუძველზე, თუმცა ეს კარგად არ არის გამოკვეთილი, სიმბოლიზმის პოეტური ხერხებიც ბუნდოვნად არის წარმოდგენილი. მორეასი მოითხოვს პოეტის სრულ თავისუფლებას, მაგრამ არაფერს ამბობს ვერლიბრზე, რომელიც უკვე არსებობს რემბოს და ლაფორგის პოეზიაში. ამ დროს გუსტავ კანი (Gustave Kahn) ვერლიბრის პირველშემქმნელის ტიტულს მოითხოვს თავისი კრებულის, „მოხეტიალე სასახლეების“ გამოსვლასთან დაკავშირებით.

ამგვარად, „მანიფესტი“ სიმბოლიზმის სრულყოფილ დახასიათებას ვერ იძლევა, მაგრამ მასობრივ პრესაში ატეხილი ხმაურით იქცევის საზოგადოების ყურადღებას და შემოაქვს ტერმინი „სიმბოლიზმი“. მანიფესტის გამოქვეყნებიდან ანუ 1886 წლიდან 1891 წლამდე სიმბოლიზმმა, ვიდრე ფართო საზოგადოების აღიარებას მოიპოვებდა, გაიარა აქტიური პოლემიკისა და თვითგამორკვევის გზა. ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია ჟურნალების სიმრავლე. პირველი ტალღა გამოვიდა 1886 წელს: თავდაპირველად ჟურნალი „პლეადა“, რომელმაც საზოგადოებას გააცნო ბელგიელი პოეტები – მეტერლინკი, შარლ ვან ლერბერგი (Charles Van Lerberghe), გრეგუარ ლერუა (Grégoire Leroy), შემდეგ ლეო დ'ორფერის (Leo d'Orfer) და გუსტავ კანის „ლა ვოგე“ (La Vogue), რომელიც ვერლიბრის ნამდვილ ლაბორატორიად იქცა ლაფორგის „უკანასკნელი ლექსების“ (Les Derniers Vers), რემბოს „გასხივოსნებანის“ (Illuminations) და და გუსტავ კანის რამდენიმე ლექსის გამოქვეყნებით მისი „მოხეტიალე სასახლეებიდან“. რენე გილის „დეკადანსს“ უპირისპირდება ჟან მორეასის და გუსტავ კანის „სიმბოლისტი“, თითოეული ცდილობს მეორეს გადაულოცოს სიმბოლიზმის „დეკადენტური“ წარსული და სკოლის ხელმძღვანელის სახელი მოიპოვოს. განხეთქილება „დეკადენტებსა“ და „სიმბოლისტებს“ შორის დაგვირგვინდა ანატოლ ბაჟუს (Anatole Baju) მიერ გაზეთ „დეკადენტის“ (Le Décadent) დაარსებით, რასაც დაემატა შინაგანი დაპირისპირებანი; კერძოდ, სიმბოლისტების მეთაური გარკვეულ პერიოდში, რენე გილი 1887 წლიდან შეუდგა საკუთარი სკოლის – „ინსტრუმენტალისტური ევოლუციური სკოლის“ შექმნას. პარადოქსულია, რომ მწვავე პოლემიკის ასეთ პერიოდში სიმბოლიზმის ნამდვილ ორგანოს ჰქვია „დამოუკიდებელი ჟურნალი“ (Revue Indépendante), რომელსაც სურს დამოუკიდებელი იყოს „აკადემიური ტრადიციებისაგან“ ისევე როგორც „ამო დეკადენტური ხმაურისაგან“ (ილუზი 2014: 48-49) მისი დამაარსებელი ედუარდ დიუჟარდენი (Edouard Dujardin), რომელმაც მანამდე დაარსა „ვაგნერის ჟურნალი“ (Revue Wagnérienne). აქ იბეჭდება ტეოდორ დე ვიზევას (Teodor de Wyzewa) ნააზრევი, რომელიც ქადაგებს აბსოლუტურ იდეალიზმს („სამყარო არის ჩვენი სულების ქმნილება“ – „l'univers est l'oeuvre de nos âmes“) და მალარმეს წერილები თეატრზე, რაც 1897 წელს შევიდა კრებულში „ფანტაზიები“ (Divagations – Crayonné au Théâtre). ამავე დროს გამოდის ნაშრომები, სადაც აზუსტებენ სიმბოლიზმის თეორიას. მათ შორის აღსანიშნავია ედუარდ შურეს (Edouard Schuré) „დიდი განდობილები“ (Les Grands Initiés). მას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. ის იძლევა იმდროინდელი ეპოქის სულიერი კრიზისის შეფასებას და ცდილობს რიტუალების, მითების და რელიგიების მრავალფეროვნებაში

გადმოსცეს „საიდუმლოებათა საერთო დოქტრინა.“ განსაკუთრებით საყურადღებოა სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსის, მისი კრედოს ავტორის შარლ მორისის (Charles Morice, მას მიუძღვნა პოლ ვერლენმა თავისი ლექსი „პოეტური ხელოვნება“) ნიგნი „უახლესი ლიტერატურა“, 1889 (La Littérature de tout à l'heure). ამ ნიგნში არის მცდელობა, შეიქმნას ხელოვნების ერთგვარი მეტაფიზიკა და მშვენიერების მისტიკა. ავტორის, შარლ მორისის აზრით, სიმბოლიზმმა უნდა გააერთიანოს გამოსატყვის ყველა საშუალება და აღადგინოს ხელოვნების დარგების საწყისი ერთიანობა, რაც ისტორიამ დაამსხვრია. ჟიულ იურეს ინტერვიუს გამოქვეყნებით 64 მწერალთან საბოლოოდ აღიარებულ იქნა სიმბოლიზმის უპირატესობა ახალ ლიტერატურულ გარემოში. მანამდე კი მხოლოდ ფერდინანდ ბრუნეტიერმა განსაზღვრა სწორად, ნიუანსების გათვალისწინებით, ახალი სკოლის ღრმა შინაარსი სტატიაში „სიმბოლისტები და დეკადენტები“ (გამოქვეყნდა „ორი სამყაროს ჟურნალის“ – Revue des Deux-Mondes 1888 წლის 1 ნოემბრის ნომერში). ბრუნეტიერი ამბობს, რომ მატერიალისტურ ეპოქაში სიმბოლიზმმა აღმოაჩინა საიდუმლოების არსი, ხელოვნებას ისევ შეუქმნა მეტაფიზიკური საფუძველი და იმავდროულად ჭეშმარიტი მისტიკური საბურველი; სიმბოლისტურმა მუსიკალურობამ ჩაანაცვლა პარნასული თუ ნატურალისტური პლასტიკა: „...ბუნებასა და ჩვენს შორის არის „შესაბამისობანი“, ფარული „ნათესაობა“, იდუმალი „იდენტურობა“; მხოლოდ მათი მიგნებით, საგნებში შეღწევის გზით, შეგვიძლია სულით მივუახლოვდეთ მათ. ასეთია სიმბოლიზმის პრინციპი, ეს არის ყოველგვარი მისტიციზმის საწყისი წერტილი ან საერთო ელემენტი. სწორედ კარგი იყო, რომ სცადეს ამ პრინციპის შემოტანა, როგორც ახალი ფერმენტის, რათა ამოეყვანათ სული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნატურალიზმის მძიმე მასიდან.

...სიმბოლისტები და დეკადენტები, ამიერიდან მათ საგანს წარმოადგენს მუსიკასთან მეტოქეობა და მისი საშუალებების იმიტაციით მუსიკალური ემოციების გამოწვევა.

...დღეს ჩვენ ვიმყოფებით ახალი გარდაქმნის წინაშე, ალბათ შეიძლება ითქვას, რომ ფერწერის ხერხების გათავისების შემდეგ, როცა ლიტერატურა მათ ფლობს ისევე კარგად ან უკეთესად ვიდრე ფერწერა, ახლა მას სურს დაეუფლოს მუსიკის ხერხებს. განა ეს არ გამოსჭვიოდა იმ ვრცელი სიმფონიებიდან, რომლებთანაც უყვარდა თავისი რომანების შედარება ზოგიერთ ნატურალისტს, ისევე როგორც ჩანდა ზოგიერთი პარნასელის ენაში საკუთარი განზრახვის გამოთქმის დროს. თემის განვითარება ახლა ნიშნავს ვარიაციების შექმნას ერთ თემაზე. ახლა ერთი თემიდან მეორეზე აღარ გადადიან გარდამავალი საფეხუ-

რებით, არამედ მოდულაციების სერიით. ამიტომაც აქედან გამომდინარე დეკადენტური სკოლის საყვარელი სათაურები საკმაოდ ნიშანდობლივია: ბატონი პოლ ვერლენის „უსიტყვო რომანსები“, ბატონი ჟან მორეასის ან ბატონი ჟიულ ლაფორგის „კანტილენები“ ან „კომპლენტები“, ბატონი სტიუარტ მერილის „გამები“... („...entre la nature et nous il y a des “correspondances”, des “affinités latentes, des “identités” mystérieuses, et que ce n’est qu’autant que nous les saisissons que, pénétrant à l’intérieur des choses, nous en pouvons vraiment approcher l’âme. Voilà le principe du *symbolisme*, voilà le point de départ ou l’élément commun de tous les mysticismes, et voilà ce qu’il était bon que l’on essayât d’introduire, comme un ferment nouveau, pour la faire lever, si je puis ainsi dire, dans la lourde masse du *naturalisme*.”

...*Symbolistes et Décadents*, leur objet est de rivaliser désormais avec la musique, et par des moyens imités de siens, il s’agit de susciter des émotions musicales.

... Nous sommes aujourd’hui à la veille d’une transformation nouvelle, et l’on dirait qu’après s’être approprié les moyens de la peinture, jusqu’à les posséder aussi bien ou mieux que les déjà ne persait-il point dans ces vastes *symboliques* auxquelles certains *naturalists* aimaient à comparer leurs romans, comme aussi dans le langage dont se servaient quelques *pr nassiens* pour indiquer leurs intentions? Développer un sujet, c’est maintenant *exécuter des variations* sur un thème; et on ne passe plus d’une idée à une autre idée par des transitions, mais par une *serie de modulations*. Aussi bien, sous ce rapport, les titres qu’on préfère dans l’école décadente sont-ils assez caractéristiques: *Romances sans paroles* de M. Paul Verlaine, *Cantilènes ou Complaintes* de M. Jean Moreas ou de M. Jules Laforgue, *les Gammes* de M. Stuart Merrill...” (ბრუნეტიერი 2014: 257, 259)

1885-1895 წლებში არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე სიმბოლოს ცნების დაზუსტებას, რაც ჯერ კიდევ ჟიულ იურეს „ლიტერატურის ევოლუციის ანკეტაში“ გამომჟღავნდა. მალარმესთვის სიმბოლო არის „შთაგონების“ (სუგესტიის) საუკეთესო ინსტრუმენტი, შარლ მორისის სიტყვებით „სიმბოლო, ერთ ფიქციად შეკრული ჩვენი სულის ნაზავია იმ საგნებთან, რომლებმაც ჩვენი გრძნობები გააღვიძეს.“ რაც შეეხება მეტერლინკს, ის მალარმესთან ერთად უფრო შორს მიდის სიმბოლოს გაგების საკითხში. იგი ერთმანეთისაგან განასხვავებს „ნაძალადე“, აბსტრაქციიდან გამომდინარე და ალეგორიასთან მიახლოებულ სიმბოლოს, „ქვეცნობიერი სიმბოლოსგან“, რომელიც საზრდოობს სულის სიღრმიდან და იდუმალეებიდან და რომლითაც ნაწარმოები უხმოდ უერთდება თვით სამყაროს ძალებს: „დიახ, ამბობდა მეტერლინკი, მნამს, რომ არსებობს ორგვარი სიმბოლოები: ერთს

შეიძლება ეწოდოს სიმბოლო *a priori*, საგანგებოდ შექმნილი სიმბოლო; ის მომდინარეობს აბსტრაქციიდან და ცდილობს ადამიანური გახადოს ეს აბსტრაქცია. ასეთი სიმბოლიკის პროტოტიპი, რომელიც ძალიან უახლოვდება ალეგორიას, როგორც ჩანს, არის გოეთეს „მეორე ფაუსტი-ში“ და ზოგიერთ ზღაპარში, მაგალითად, მისი ცნობილი „*Märchen aller Märchen*“. უფრო მეტად მოსალოდნელია, რომ სიმბოლოს მეორე სახეობა იყოს ქვეცნობიერი, არსებობდეს პოეტისაგან დამოუკიდებლად, ხშირად მისი საწინააღმდეგოდაც, თითქმის ყოველთვის უნდა გასცდეს პოეტის ნააზრევს. ეს ის სიმბოლოა, რომელიც იბადება კაცობრიობის ყველა გენიალური შემოქმედებიდან. ასეთი სიმბოლიკის პროტოტიპი უნდა ვეძებოთ ესქილესთან, შექსპირთან, და ა. შ.

არ მჯერა, რომ სიმბოლოდან შეიძლება დაიბადოს სიცოცხლისუნარიანი ნაწარმოები; მაგრამ სიმბოლო ყოველთვის იბადება ნაწარმოებიდან თუ ეს უკანასკნელი სიცოცხლისუნარიანია. სიმბოლოდან წარმოშობილი ნაწარმოები შეიძლება იყოს მხოლოდ ალეგორიული; ამიტომაც, ვფიქრობთ, წესრიგისა და სიზუსტის მოყვარული ლათინური აზროვნება უფრო იხრება ალეგორიისკენ, ვიდრე სიმბოლოსკენ¹ (- Oui, disait Maeterlinck, je crois qu'il y a deux sortes de symboles: l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori*; le symbole de *p ops déliè ré*; il part d'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions. Le prototype de cette symbolique, qui touche de bien près à l'allégorie, se trouverait dans le *Second Faust* et dans certains contes de Goethe, son fameux "*March n aller Marchen*", par exemple. L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée: c'est le symbole qui naît de toute création génial d'humanité; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc.

Je ne crois pas que l'oeuvre puisse naître viablement du symbole; mais le symbole naît toujours de l'oeuvre si celle-ci est viable. L'oeuvre née du symbole ne peut être qu'une allégorie, et c'est pourquoi l'esprit latin, ami de l'ordre et de la certitude, me semble plus enclin à l'allégorie qu'au symbole”) (ილუზი 2014: 271-273).

პარადოქსულია, რომ ამავე პერიოდში გამომჟღავნდა სიმბოლისტური სკოლის რღვევის ტენდენცია, ვერლენი დასცინის სკოლის ეტიკეტს, გმობს „წინილებების დამკვერელთა“ (cymbalistes) სწრაფვას სახელის მოხვეჭისაკენ, მათ პრეტენზიულ ფილოსოფიურ „სიბნელეს“ კი „გერმანიზმს“ უწოდებს, (ილუზი 2014: 56) რენე გილი და თვით მორეასი ახალი სკოლების შექმნას აპირებენ. ჟიულ იურეს ანკეტიის კითხვებზე პასუხის დროს ბევრი პოეტი აცხადებდა, სიმბოლისტური სკოლა არ არსებობსო, მათ შორის ამ სკოლის მთავარი თეორეტიკო-

სი, შარლ მორისი, რომელსაც ჟიულ იურე „სიმბოლიზმის გონებას“ უწოდებს.

თუკი ფრანგული სიმბოლიზმის წარმოშობის უფრო ღრმა ფესვებს ჩავხედავთ, 1860-70-იან წლებს უნდა დავუბრუნდეთ. მის ფილოსოფიურ საფუძველს გერმანული იდეალისტური ფილოსოფია წარმოადგენს, განსაკუთრებით შოპენჰაუერი და ვაგნერი, ხოლო ქვეცნობიერის ცნება ჟიულ ლაფორგის შემოქმედებაში პირდაპირ მოდის შოპენჰაუერის მონაფის ედუარდ ფონ ჰარტმანის ნაშრომიდან „არაცნობიერის ფილოსოფია“, რომელიც 1868 წელს გამოაქვეყნა (ილუზი 2014: 140)

მუსიკაში სიმბოლიზმი უკავშირდება ვაგნერის სახელს, რომელიც მე-19 საუკუნის ნამდვილ ეპონიმად იქცა ჟოზეფენ პელადანის სიტყვების თანახმად (Josephin Peladan). სიმბოლისტებმა ვაგნერი აღიარეს ერთდროულად როგორც მუსიკოსი, მოაზროვნე და თეორეტიკოსი, როგორც ავტორი 1860 წელს ფრანგული საზოგადოებისადმი დაწერილი „წერილისა მუსიკის შესახებ“. მასში ვაგნერი უკვე იცავს ხელოვნების მისტიკურობის კონცეფციას, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება არსებული მატერიალისტური გაგებისაგან. მუსიკა ლაპარაკობს სულის ენით და გვევლინება „როგორც მიღმა სამყაროს გამოხატულება“. ასეთი შინაარსის გადმოსაცემად მუსიკა და პოეზია ერთიანდებიან მუსიკალურ დრამაში, რომლის იდეალური თემაა მითი, ფორმა კი „ტოტალური ხელოვნება“. (ილუზი 2014: 18) მხოლოდ გამოხატვის ყველა ფორმის სინთეზით, როგორც არის არქიტექტურა, ფერწერა, ცეკვა, მუსიკა, პოეზია, შეიძლება ინტეგრალურად გადმოიცეს ადამიანური ყოფა. ვაგნერიანობა რამდენიმე ტალღად გავრცელდა საფრანგეთში და გამოიარა სხვადასხვა მედიატორი. უპირველეს ყოვლისა, ესენი არიან ედუარდ შურე (Edouard Schuré), ედუარდ დიუჟარდენი (Edouard Dujardin) და ტეოდორ დე ვიზევა (Teodor de Wyzewa). ამ ტალღის ორგანო იყო „ვაგნერის ჟურნალი“ (Revue wagnérienne), რომელიც დაარსეს დიუჟარდენმა და ჰუსტონ სტიუარტ შანბერლენმა (Houston Stewart Chamberlain) 1885 წელს, მაგრამ ვაგნერი ჯერ კიდევ ნერვალის, გოტიესა და შანფლერის (Jules Champfleury) დროს აღმოაჩინეს საფრანგეთში. ეს პირველი ტალღა დაასრულა ბოდლერმა, რომელმაც 1861 წელს, „ტანჰეიმერის“ პრემიერასთან დაკავშირებით პარიზში გაიგო ვაგნერის სახელი. მან მაშინვე მისწერა ვაგნერს აღტაცებული წერილი, რომელშიც მადლიერებას გამოთქვამს „მუსიკით მოგვრილი ყველაზე დიდი სიხარულისათვის, რაც ოდესმე განუცდია“; იქვე ამბობს, რომ ვაგნერის მუსიკაში ხედავს თავისი ლექსის – „შესაბამისობანი“ (Correspondances) თეორიის განხორციელებას.

იმავე წელს ბოდლერმა მას მიუძღვნა ნარკვევი „რიჰარდ ვაგნერი და ტანჰეიზერი პარიზში“ (ბოდლერი 1885: 207-254). ვაგნერის ესთეტიკურ კონცეფციებს ეყრდნობა ვილიე დე ლილ ადანი (Villiers de L'Isle-Adam) თავის დრამაში „აქსელ“ (Axel, 1872).

1850 წლიდან დაწყებული, ფერწერაში სიმბოლისტური რევოლუციის პიონერებად არიან მიჩნეული „პრერაფაელიტი“ მხატვრები ინგლისში. საფრანგეთში ისინი გაიცნეს გაბრიელ სარაზენის (Gabriel Sarrazin) ტილოთი „ინგლისის თანამედროვე პოეტები“ (1885). ფრანგმა მხატვრებმა, პუვის დე შავანმა (Puvis de Chavannes) და გუსტავ მორომ (Gustave Moreau) ჯერ კიდევ 1870-იან წლებში დაუკავშირეს ფრანგული სიმბოლიზმი პრერაფაელიზმს და ინგლისურ იდეალიზმს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ემილ ზოლას დაპირისპირება გუსტავ მოროსთან 1876 წელს. ზოლა აღნიშნავს: „თანამედროვე ნატურალიზმს და ხელოვნების ძალისხმევას ბუნების შესასწავლად, ცხადია, უნდა გამოენვია რეაქცია და წარმოეშვა იდეალისტი ხელოვნები. ამ რეტროგრადულმა მოძრაობამ შემოქმედებით სფეროში გუსტავ მოროს სახით მიიღო განსაკუთრებით საინტერესო ხასიათი. მას თავი არ შეუფარებია რომანტიზმისათვის, რაც მოსალოდნელი იყო... არა, გუსტავ მორო გადაეშვა სიმბოლიზმში“.

სიმბოლიზმის წარმოშობისა და განვითარების ხელშემწყობ ფაქტორებს შორის მნიშვნელოვანია ლიტერატურული კაფეებისა და კაბარეების შექმნა. მათ იგივე როლი შეასრულეს დეკადენტური და სიმბოლისტური მიმდინარეობის ჩამოყალიბებაში, როგორც სალონებმა და ლიტერატურულმა წრეებმა რომანტიკული და პარნასული სკოლების მიმართ. მაგალითად, ნინა დე ვილარის (Nina de Villard) სალონი გარდამავალი აღმოჩნდა პარნასელებისა და დეკადენტური ბოჰემისათვის, რადგან ისინი თავდაპირველად იქ ხვდებოდნენ ერთმანეთს. 1871 წელს ჩამოყალიბდა შარლ კროს (Charles Cros) „ზუტისტების“ ჯგუფი, რომლის წევრებიც იყვნენ ვერლენი და რემბო, ასევე პარნასელებიდან გამოქცეული მერა (Merat) და ერვილი (Hervilly). ისინი მატერიალისტურ სამყაროს ეუბნებიან: კმარა! (Zut) და იმავდროულად ქმნიან პაროდებს რომანტიკულ და პარნასის ნიმუშებზე. 1878 წელს ლათინურ კვარტალში, „მარცხენა სანაპიროს კაფეში“ ხვდებოდნენ ერთმანეთს ემილ გუდოს (Emile Goudeau) „ჰიდროპათები“, რამაც ხელი შეუწყო ლექსების დეკლამაციას, თეატრალურობას.

კაბარე მოდასაც ქმნიდა და თანამედროვეობის ლაბორატორიაც იყო, სადაც ლიტერატურის დესაკრალიზაცია ასაზრდოვებდა პოეტური ფაქტის ახალ გაგებას. ასე რომ ჰიდროპათების, ირსუტების (Hirsutes), ზუტისტების, შა ნუარის (Chat Noir)* ჯგუფები თითქმის ეფემერული

* კაფე მონმარტრზე.

იყო, ბევრი მისტიფიკაციით, მაგრამ მათი იუმორი არ იყო ყოველთვის მელანქოლიისა და სიმწარის გარეშე. იმდროინდელი ლიტერატურული კაფეებისა და კაბარების მნიშვნელოვანი როლი ხაზგასმით აქვთ აღნიშნული პოლ ვალერის (Paul Valéry) და ერნესტ რენოს (Ernest Raynaud). თავის სტატიის „სიმბოლიზმის არსებობა“ პოლ ვალერი წერს: „ლიტერატურის ისეთი ისტორია, სადაც არ არის აღნიშნული ამ ეპოქაში ასეთი დაწესებულებების არსებობა და დანიშნულება, მკვდარი ისტორიაა და მას არ გააჩნია ღირებულება. ისე როგორც სალონები, კაფეები წარმოადგენდა იდეების ნამდვილ ლაბორატორიებს, გაცვლისა და შეჯახების ადგილებს, დაჯგუფებისა და დიფერენციაციის საშუალებებს, სადაც უდიდესი ინტელექტუალური აქტიურობა, ყველაზე ნაყოფიერი უწესრიგობა, თვალსაზრისების უკიდურესი თავისუფლება, მნიშვნელოვანი პიროვნებების დაპირისპირება, მახვილგონიერება, შური, ენთუზიაზმი, უმწვავესი კრიტიკა, სიცილი, შეურაცხყოფა ზოგჯერ ქმნიდა აუტანელ ატმოსფეროს, მაგრამ ყოველთვის ამაღელვებელს და საოცრად ჭრელს...“ (ვალერი 1939: 50).

1884 წლიდან დეკადენტი პოეტების თავისებური ხმები გაერთიანდა ერთგვარ საერთო ლიტერატურულ პანთეონში ორი მთავარი პუბლიკაციის ირგვლივ: ვერლენის „დანყევლილი პოეტები“ (1883 წელს იბეჭდებოდა ლიტერატურულ-პოლიტიკურ გაზეთში „ლუტეცია“, შემდეგ გამოვიდა ნიგნად) (ვერლენი 1884) და ჰუისმანსის დეკადენტური რომანი „პირუკუ“ (A Rebours), რომლის ანტიგმირი, ესთეტი-დეკადენტი ჟან დეზ ესენტი (Jean des Esseintes) თავისი ავადმყოფური მგრძნობელობით, თანამედროვე საზოგადოებისადმი ზიზლით და დეკადენტი მხატვრებისა და მწერლებისადმი სიმპათიით ეპოქის ემბლემას წარმოადგენს. მის საყვარელ პოეტებს შორის არიან ბოდლერი, ვერლენი, რომლის ლექსებში „იგრძნობა სულის ამაფორიაქებელი გარკვეული ლტოლვა მიღმა სამყაროსაკენ“ და მალარმე, რომლის შემოქმედების დახასიათებას ეძღვნება რვა გვერდი.

როგორც აღვნიშნეთ, სახელწოდება „სიმბოლიზმი“ გამოჩნდა მორეასის 1886 წლის „მანიფესტში“, მაგრამ ეს არ იყო მხოლოდ სახელის შეცვლა, „დეკადენტებსა“ და „სიმბოლისტებს“ შორის არსებობდა განსხვავებები, რაც კიდევ უფრო გაღრმავდა დროთა განმავლობაში.

1882 წელს ლეონ ვანიეს ჟურნალში „პარი-მოდერნ“ გამოქვეყნდა ვერლენის საპროგრამო ლექსი – „პოეტური ხელოვნება“ (დაიწერა 1874 წელს და მხოლოდ 1883 წელს შევიდა კრებულში „ოდესლაც და ახლახან (Jadis et Naguère), აგრეთვე ჟურნალ „მა ნუარში“ 1883 წელს დაისტამბა მისი ლექსი „სევდა“, რომლის პირველი ტაეპი – „მე ვარ იმპერია დეკადანსის დასასრულს“ („Je suis l'Empire à la fin de la décadence“) ეხმაუ-

რებოდა ახალგაზრდა დეკადენტი პოეტების განწყობას. მათ ხომ თავი მიაჩნდათ სისხლგამშრალი საუკუნის შვილებად, სადაც ესწრებოდნენ მომაკვდავი ცივილიზაციის აგონიას. მათ წრეში ვერლენი პოპულარული გახდა და ასევე სიტყვა „დეკადენტი“. ამას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი ჟან მარიოს (Jean Mario=Leon Trezenik) სტატიამ ვერლენზე სერიოზულ „მარცხენა ნაპირის ცოცხლები და მკვდრები“. მიუხედავად ამისა ყველაზე დიდი წვლილი სიმბოლიზმის ჩამოყალიბებაში შეიტანა რემბოს პოეზიის აღიარებამ.

დეკადენტები უფრო „ბოჰემურები“ და ვერლენის ერთგული იყვნენ. ისინი, მათ შორის ჟიულ ტელიე (Jules Tellier), ანრი დიუ პლესი (Henri du Plessys), რაშილდი („მერკურ დე ფრანსის“ დამაარსებლის, ალფრედ ვალეტის ცოლი, რომანისტი – Rachilde), ედუარდ დიუჟარდენი, რენე გილი, იკრიბებოდნენ სენის მარცხენა სანაპიროს კაფეებში; არ სწამდათ ტრადიციების, არ შესწევდათ პოეტური განახლების ძალა, მხოლოდ ბუნდოვანი სევდის ან ნევროზული მდგომარეობის გადმოცემას ცდილობდნენ; ეძებდნენ ბუნდოვან ან მრუდ გამოთქმებს. დეკადენტებს ზრდილობიანად დასცინეს ანრი ბოკლერმა (Henri Beaclair) და პარნასელმა პოეტმა გაბრიელ ვიკერმა (Gabriel Vicaire) პაროდიების კრებულში სათაურით „მრავალსიტყვობანი, ადორე ფლუპეტის დეკადენტური ლექსები, 1885“ (Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette). დეკადენტურმა სულისკვეთებამ მხოლოდ ერთი ნამდვილი გრძნობების პოეტი წარმოშვა – ჟიულ ლაფორგი. (კასტექსი 1977: 755.) 1888 წელს ვერლენმა დააარსა თავისი ოთხშაბათობები, როგორც ჩანს, მაღარმეს სამშაბათობების საპასუხოდ მარჯვენა სანაპიროზე, რომის ქუჩაზე რომ იმართებოდა „ფავნის ნაშუადღევის“ ავტორის სახლში: “Des jeunes, parmi lesquels Jules Tellier, Du Plessys, Rachilde, Dujardin, Ghil, se rassemblèrent autour de lui (de Verlaine). Assez vite, il fit figure de chef d'école. A cause, on le sait, du premier vers du sonnet Langueur, ses disciples prirent le nom de "décadents". Ils s'opposaient en théorie aux symbolistes dont le maître incontesté était Mallarmé. En 1888, quand Verlaine institua ses mercredis, c'était sans doute pour faire pendant aux mardis de la rue de Rome” (რიჟე 1967: 103-104).

დოქტრინები თავდაპირველად შერეული იყო, მაგრამ შემდეგ გარკვევით გამოეყო ერთმანეთს: 1. „დეკადენტები“ ღრმად პესიმისტები არიან, სიმბოლისტებს სწამთ იდეალი ან უმაღლესი რეალობა. 2. დეკადენტების ბუნდოვანი სენტიმენტალიზმი შეცვალა სიმბოლისტების თეორიულმა ამბიციამ. 3. დეკადენტების მარტივმა თამაშმა პაროდიებით ადგილი დაუთმო სიმბოლისტების სერიოზულ და მრავალფეროვან ინოვაციურ ძიებებს (მათ შორის, უპირველესია ვერლიბრი).

ამგვარად, სიმბოლიზმი, როგორც მოწინავე ლიტერატურულ-მხატვრული სკოლა დამკვიდრდა დეკადანსთან მეტოქეობის პირობებში. მკვლევართა ნაწილი (ჟან-ნიკოლა ილუზი, გი მიშო – Guy Michaud, Castex P.-G., Surer P., Becker G.) მათ მიიჩნევს ერთი ლიტერატურული მიმდინარეობის ორ ფაზად.

სიმბოლიზმმა მოიცვა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი. მათ შორის ასეთი მჭიდრო თანამშრომლობა არც ერთ ეპოქას არ უნახავს. დებიუსის მუსიკის პარტიტურების ილუსტრაციებს ქმნიდნენ მორის დენი (Maurice Denis) და კარლოს შვაბი (Carlos Schwabe), სხვები აფორმებდნენ პოეტების ნიგნებს. 1902 წელს მეტერლინკის პიესა „პელეასი და მელიზანდი“ (1892) დებიუსის ოპერა გახდა. დებიუსიმ, რაველმა, ფორემ შექმნეს მუსიკა ვერლენისა და მალარმეს ლექსებზე. მხატვრები განუდგნენ იმპრესიონიზმს „იდეის“ ხელოვნების სახელით. გოგენი ემილ ბერნართან ერთად ეძებს ახალ შთაგონებას, ფერწერული სივრცის ახალ ორგანიზაციას.

სიმბოლისტი მხატვრების აზრით სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულება არ განისაზღვრება სამყაროს გარეგანი სახის თანმიმდევრული ასახვით. ეს არ არის გამოწვეული მხოლოდ ორიგინალური ფორმის შექმნის აუცილებლობით, არამედ იმიტაც, რომ ნაწარმოების კონცეფცია არ არის რეალობისადმი მიმეტური ერთგულების შედეგი. ის არის ერთგვარი შინაგანი ხედვის, ერთგვარი „იდეის“ ან კიდევ „აბსტრაქციის“ ნაყოფი. აქედან გამომდინარეობს გოგენის შემდეგი რჩევა მეგობარი მხატვრისადმი, შუფენეკერისადმი (Schuffenecker): „ხატვისას ზედმინვნით ნუ მიჰყვებით ნატურას. ხელოვნება არის აბსტრაქცია. თქვენი ხელოვნება უნდა მოდიოდეს ბუნებიდან, მაგრამ ოცნებით იარეთ უფრო წინ... უფრო მეტად მიმართეთ შთაგონებას, ვიდრე აღწერას, როგორც ეს ხდება, სხვათაშორის, მუსიკაში.“ (14 აგვისტო, 1888) (ილუზი 2014: 62).

ამგვარი „აბსტრაქცია“, რომელიც ენაცვლება მიბაძვას, სიმბოლიზმს განასხვავებს არამართო რეალიზმისაგან, არამედ უფრო მეტად იმპრესიონიზმისაგან; ეს უკანასკნელი შთაბეჭდილებისადმი ერთგულების გამო რეალიზმის ერთ-ერთ ფორმად აღიქმება. ამის გამო ოდილონ რედონს (Odilon Redon), სიმბოლისტ მხატვარს იმპრესიონიზმი მიაჩნია „უფრო დაბალ ლობედ“ და გოგენი ამიტომ საყვედურობს იმპრესიონისტ მხატვრებს, რომ „ისინი ეძებენ თვალის ირგვლივ და არა აზროვნების საიდუმლო ცენტრში“. იმპრესიონისტი მხატვრები-საგან სიმბოლისტი მხატვრების დაშორებას უფრო ხაზგასმით აღნიშნავს ალბერ ორიე, ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე აღიარებული ხელოვნებათმცოდნე, „მერკურ დე ფრანსის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი, პოლ

გოგენისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში, რომელიც გამოქვეყნდა 1891 წელს (ილუზი 2014: 260-267).

ალბერ ორიეს მიხედვით სინამდვილის მიმეტური ასახვა, თუნდაც „გასულიერებული“ სინამდვილისა (სპირიტუალიზებულია), რასაც გულისხმობს იმპრესიონიზმი, ანტინომიურია ხელოვნების ღირებულებების მიმართ. ამგვარი ასახვა თავისთავად არის „იდეის მკვლელობა“: „მხატვრის ამოცანა აუცილებლად იქნება ხელოვნების ამ ანტინომიის თავიდან აცილება, როგორიცაა: კონკრეტული სინამდვილე, ილუზიონიზმი, თვალის სატყუარა, იმგვარად, რომ მისი ტილო არ ქმნიდეს ცრუ შთაბეჭდილებას, რომელიც ისე იმოქმედებს მნახველზე როგორც თვით ბუნება, ე.ი. სავარაუდო შთაგონების გარეშე, ე.ი. როგორც იდეის მკვლელი (ბოდის ვიხდი ამ ბარბაროსული ნეოლოგიზმის გამო).“ (L'artiste, de toute nécessité, aura la tâche de soigneusement éviter cette antinomie de tout art: la vérité concrète, l'illusionnisme, le trompe-l'oeil, de façon à ne point donner par son tableau cette fallacieuse impression de nature qui agirait sur le spectateur comme la nature elle-même, c'est-à-dire sans suggestion possible, c'est-à-dire (qu'on me pardonne le néologisme barbare) idéicidement) (ილუზი 2014: 265). ამის საპირისპიროდ მხატვრები, რომელთაც ორიე უწოდებს „იდეისტებს“ (ideistes – და არა იდეალისტებს), სინთეტიკებს (synthétistes) ან სიმბოლისტებს (symbolistes), საგნებს განიხილავენ მხოლოდ „ნიშნებად“ და „ეს ნიშნები წარმოადგენს უზარმაზარი ანბანის ასოებს, რომელთა ამოკითხვა შეუძლია მხოლოდ გენიოს ადამიანს“ („ტრანსცენდენტური ემოციურობით“ – “transcendantale émotivité” ანუ განსხვავებული ემოციურობით დაჯილდოებულ გენიოსს; ეს არის მუზის წყალობა, ეს არის ის ნიჭი და ნაპერწკალი პიგმალიონს რომ უნდოდა თავისი გალათეასთვის): “Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'Exprimeur des Etres absolus, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent avoir de valeur en tant qu'objets. Ils ne peuvent lui apparaître que comme des signes. Ce sont les - lettres d'un immense alphabet que l'homme de génie seul sait épeler” (ილუზი 2014: 263). ...Mais aussi cela est le don sine qua non, cela est l'étincelle que voulait Pygmalion pour sa Galatée, cela est l'illumination, la clef d'or, le Daimôn, la Muse...” (ილუზი 2014: 266). ალბერ ორიე იქვე გვეუბნება: „იდეისტი მხატვრის მკაცრი მოვალეობაა, აქედან გამომდინარე, გონივრულად შეარჩიოს ელემენტები ობიექტური გარემოს მრავალრიცხოვანი კომბინირებული ელემენტებიდან, თავის ტილოზე გამოიყენოს მხოლოდ ზოგადი და განმასხვავებელი ხაზები, ფორმები და ფერები, რომლებიც ემსახურება საგნის იდეური მნიშვნელობის

გარკვევით მოხაზვას, ამას ემატება რამდენიმე ნაწილობრივი სიმბოლო, რომლებიც განამტკიცებენ ზოგად სიმბოლოს“ (Le strict devoir du peintre idéiste est, par conséquent, d'effectuer une sélection raisonnée parmi les multiple éléments combinés en l'objectivité, de n'utiliser en son oeuvre que les lignes, les formes, les couleurs générales et distinctives servant à écrire nettement la signification idéique de l'objet, plus les quelques symboles partiels corroborant le symbole général”. ილუზი 2014: 265). როგორც ვხედავთ, ალბერ ორიეს არ აკმაყოფილებს რეალისტური მხატვრული მეთოდის იდეურობა. მისი აზრით სიმბოლისტური მხატვრული მეთოდი უფრო მაღლა დგას, რადგან სიმბოლო ემსახურება უფრო ღრმა აზრის, უფრო ზოგადი ანუ დიდი მნიშვნელობის იდეების გადმოცემას.

ევროპული სიმბოლიზმი

სიმბოლიზმი თავდაპირველად საფრანგეთში ჩამოყალიბდა, მაგრამ თავიდანვე ღია იყო უცხოელთათვის; ამიტომ კოსმოპოლიტიზმი მაშინვე გახდა მისი ერთ-ერთი მთავარი თვისება: მორეასი ბერძენია, ამერიკელები – ვიელე გრიფენი და სტიუარტ მერილი მეკავშირის როლს თამაშობენ ძველ და ახალ კონტინენტებს შორის, ხელი შეუწყვეს უოლტ უიტმენის შემოსვლას საფრანგეთში. ტეოდორ დე ვიზევა პოლონელია, ბელგიელი მწერლები ვერჰარნი, როდენბახი, მეტერლინკი თუ ვან ლერბერგი არიან სიმბოლისტური მოძრაობის ავანგარდში, აძლევენ მას ძირეულ ევროპულ ნყოფას, თუმცა ინარჩუნებენ ფრანგულენოვანი ბელგიური ლიტერატურის ეროვნულობას.

უნდა აღინიშნოს, რომ სიმბოლიზმს ფესვები ღრმადა აქვს გადგმული უცხოურ კულტურაში. (ილუზი 2014: 65) ამ მხრივ გასათვალისწინებელია ანგლო-ამერიკული კულტურის გავლენა ედგარ პოს, თომას კარლილის, სუინბორნის და პრერაფაელიტების მაგალითზე, აგრეთვე გერმანული კულტურის გამოძახილი შოპენჰაუერის და ვაგნერის მაგალითზე. გერმანული რომანტიზმით არის გაჟღენთილი ბელგიური სიმბოლიზმი, რასაც მოწმობს მეტერლინკის მიერ ნოვალისის „ფრაგმენტების“ თარგმნა.

ნორვეგიელი იბსენი (1828-1906) მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ევროპული სიმბოლიზმის ჩამოყალიბებაში, სიმბოლისტური სულიერება დავალებულია აგრეთვე რუსული რომანისაგან. დოსტოვესკისა და ტოლსტოის აღიარება საფრანგეთში განიხილება არა მარტო როგორც „სულის გამოღვიძების“ სიმპტომი, არამედ როგორც სიგნალი ლიტერატურის ევროპულ არეალში დაბრუნებისა.

სიმბოლისტური მოძრაობა ეყრდნობა გერმანულ მოაზროვნეებს, ჰოლდერლინს, ნოვალისს, ნიცშეს, მაგრამ მეორე მხრივ აშკარაა ფრანგული სიმბოლიზმის გამოძახილი გერმანულ ლიტერატურაში. კერძოდ, შტეფან გეორგეს (1868-1933) მიერ დაარსებული ჟურნალი „ხელოვნების ფურცლები“ აერთიანებს სიმბოლისტურ მოძრაობას გერმანიაში. მასში ქვეყნდება ბოდლერიდან, რემბოდან, მალარმედან შესრულებული თარგმანები, არის მოწოდებები ფორმის განახლებისკენ, რაც რადიკალურად ცვლის გამოსახვის ხასიათს. გეორგე თვითონ მონაწილეობს მალარმეს „სამშაბათობებში“. მისი ლექსები, „ჰიმნები“ (Hymnen, 1890) და „სალოცავად სიარული“ (Pilgerfahrten, 1891) მისტიკური ხასიათისაა, ხოლო ლექსთა კრებულში „ალგაბალი“ (Algabal, 1892) ჩანს ჰუისმანისიგან, ვილიე დე ლ'ილ ადანიგან, ვერლენისგან ნასესხები თემები. მაგრამ გერმანული სიმბოლიზმი განსაკუთრებით მყარად დგას ფეხზე ვენაში ჰოფმანსტალის და რილკეს (1875-1926) შემოქმედების სახით. ჰოფმანსტალი თანამშრომლობს გეორგეს ჟურნალში „ხელოვნების ფურცლები“, სადაც 1892 წელს აქვეყნებს „ტიციანის სიკვდილს“, შემდეგ, 1894 წელს ქმნის მედიტაციას ხელოვნების, როგორც მხსნელის შესახებ სათაურით „შლეგი და სიკვდილი“. რილკეს „მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები“ (1910) გამოხატავს ირეალურისა და რეალურის განუწყვეტელ ურთიერთშერწყმას სხვადასხვა მითოლოგიური ფიგურის კვალობაზე, იქნება ეს ორფეოსი და ევრიდიკე თუ ჰერმესი; „წერილებში ახალგაზრდა პოეტისადმი“ გადმოცემულია *vita poetica*-ს პრინციპები, რომელთა პასუხების მცდელობა იქნება მოგვიანებით „სონეტები ორფეოსისადმი“ და „დუინური ელეგიები“ (1923).

ინგლისში პრერაფაელიტებმა და ჯონ რასკინმა დაიწყეს სიმბოლისტური მოძრაობა, მიუხედავად ამისა იქაც ფრანგულ მოდელს ეყრდნობიან. სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ მინიშნება ჰუისმანისის რომანზე – „პირუკუ“ ოსკარ უალდის დორიან გრეის (1891) საყვარელ პატარა ყვითელ წიგნში; უაილდმა ხომ ფრანგულად დანერა „სალომე“ (1893) და ის ვერლენის კვალზე ვიქტორიანულ ინგლისში საკუთარ პორტრეტს ქმნის დეკადენტი ხელოვანის პრინციპებით.

უნდა აღინიშნოს პოეტის, ჟურნალის „სავოი“ (The Savoy) რედაქტორის და ლიტერატურის კრიტიკოსის არტურ საიმონსის (Arthur Symonds) ესეი „სიმბოლისტური მოძრაობა ლიტერატურაში“, რომელმაც ფრანგული სიმბოლიზმის სახელი იაპონიაში გაიტანა (გამოიცა 1899, 1919 წლებში და იაპონური თარგმანი 1978 წელს). ასევე სიმბოლიზმს შეიძლება დავუკავშიროთ ულიამ ბათლერ იეიტსის (W.B. Yeats) შემოქმედება იმ ყურადღების გამო, რომელსაც ის იჩენს ლეგენდებისა და ოკულტიზმის ზებუნებრივი მოვლენებისადმი. რაც შეეხება ჯოისის

მიერ ლიტერატურაში მოხდენილ რევოლუციას, ის უნდა მოვითავსოთ იმ მოლოდინის ფარგლებში, რასაც საფუძველი ჩაუყარა მაღარმეს ლიტერატურულმა სისტემამ.

რომანული სკოლის და „ნატურისტების“ შეტევას სიმბოლიზმის წინააღმდეგ ბუნებრივად უნდა მოჰყოლოდა რეაქცია, ასე ჩამოყალიბდა ნეო-სიმბოლიზმი 1905 წლიდან როგორც 1885 წლის ესთეტიკური რევოლუციის დაცვა 20 წლის შემდეგ. სიმბოლიზმის აღორძინების ასეთი მცდელობის მთავარი ორგანო 1905 წლიდან 1913 წლამდე იყო პოლ ფორის ჟურნალი „ლექსი და პროზა“. (*revue Vers et Prose de Paul Fort*). მისი ქვესათაური ასეთია: „მაღალი დონის ლიტერატურისა და ლირიზმის დაცვა და განდიდება პროზასა და პოეზიაში“. გამოკვეთილია ამ ორგანოს მიზანი და ამოცანები: სიმბოლიზმის სიცოცხლისუნარიანობის ხელახლა დამტკიცება იმ კრიტიკისა და კარიკატურების წინააღმდეგ, რომლის საგანიც ეს მიმდინარეობა გახდა ბოლო ათი წლის განმავლობაში. შეუძლებლად არის მიჩნეული რეაქციის არსებობა სიმბოლიზმის წინააღმდეგ, მაშინ როდესაც მას ჯერ არ დაუსრულებია თავისი გზა. ხაზგასმით არის აღნიშნული, რომ სიმბოლიზმმა, როგორც „ყველაზე მნიშვნელოვანმა ესთეტიკურმა სიახლემ რომანტიზმის შემდეგ, გაამდიდრა მხატვრული შემოქმედების ყველა დარგი და ალბათ 50 წლის საზრდო მისცა თანამედროვე აზროვნებას“ (ილუზი 2014: 78). პოლ ფორის ჟურნალის პირველივე ნომერში დაიბეჭდა რობერ დე სუზას (*Robert de Souza*) გამოკვლევა სათაურით „სად შეეჩერდით“, რომელიც მკაცრად გმობს სიმბოლიზმის „მესაფლავეებს“. იმავდროულად ნეო-სიმბოლიზმს გაუჩნდა ფილოსოფიური მხარდაჭერა ტანკრედ დე ვიზანის (*Tancrède de Visan*) ნაშრომებში, რომელთაგან 1904 წელს გამოქვეყნებული „ესეი სიმბოლიზმის შესახებ“ წარმოადგენს სიმბოლიზმის პრინციპების ბერგსონის ფილოსოფიასთან დაახლოების პირველ მცდელობას. აქ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ეს მოხდა ბერგსონის „ესეის შემეცნების უშუალო მონაცემების შესახებ“ (1889) გამოქვეყნებიდან 15 წლის შემდეგ. სიმბოლიზმი რომელიც აქამდე გერმანული ფილოსოფიით იყო შთაგონებული, ბერგსონიზმს ეზიარა მხოლოდ 1900 წლიდან. როგორც ჩანს არსებობს სიახლოვე ბერგსონის „ღრმა მესა“ და „სიცოცხლის სიღრმეს“ შორის, რომლის წვდომასაც ყოველთვის ცდილობდა სიმბოლიზმი. ბერგსონის ფსიქოლოგიაზე დაყნობა ნეო-სიმბოლიზმს საშუალებას აძლევს პასუხი გასცენ 1885-1895 წლების პოეტების მიმართ მრავალგზის გაჟღერებულ ბრალდებას მათი ესთეტიზმის სივიწროვისა და სინამდვილისაგან მოწყვეტილობის შესახებ.

საინტერესოა ჟან რუაიერის (*Jean Royère*) ლიტერატურული მოღვაწეობა სიმბოლიზმის აღორძინების მცდელობის ფონზე. იგი არის

ნეო-მაღარმიზმის თეორეტიკოსი, შემოიტანა ტერმინი „წმინდა პოეზია“ (წერილში აბატ ბრემონისადმი, 1929 წ.). რუაიერის პოეზია აღბეჭდილია (კრებულები – „ევრიტმია“, 1904, „ნარცისის შიშველი და“, 1907) სიმბოლისტური მოძღვრების გაღრმავების მცდელობით; ამას მოწმობს „ევრიტმიის“ შესავალი, სადაც მოითხოვს, რომ პოეზიაში მკითხველის ინიციატივა უტოლდებოდეს ავტორისას. იმავდროულად ჟან რუაიერი ჟურნალების ნიჭიერი სულისჩამდგმელია. 1906 წელს მან დაარსა ჟურნალი „ფალანგა“, რომელიც პოლ ფორის „ლექსისა და პროზის“ პარალელურად ნეო-სიმბოლიზმის ორგანოა, მაგრამ იბეჭდებიან სხვა პოეტებიც, მაგალითად, ჟიულ რომენი და აპოლინერი, რომლის შემოქმედებითაც პირველი მსოფლიო ომის წინ გადაიფურცლა სიმბოლიზმის ბოლო გვერდი.

ცხადია, ნეო-სიმბოლიზმი არ აღმოჩნდა საკმარისი სიმბოლიზმის ორი ათეული წლის წინანდელი ბრწყინვალეების აღსადგენად. მას მოჰყვა სხვა „თანამედროვე გამოვლინებანი“ მე-20 საუკუნის დასაწყისში და თითოეული ცდილობდა მისგან გამიჯვნას. მარინეტის წიგნის – „ფუტურიზმი“ ერთ თავს ჰქვია „ჩვენ უარვყოფთ ჩვენს დიდოსტატ სიმბოლისტებს, მთვარის უკანასკნელ შეყვარებულებს“. მარინეტი საყვედურობს სიმბოლისტ მწერლებს, რომ ვერ შეძლეს პოეზიის შექმნა „ნოსტალგიის, გარდასულ დროთა მოგონებების, ისტორიის და ლეგენდების ბურუსის გარეშე“. ისინი „დაცურავდნენ დროის მდინარეში ისე, რომ თავი მუდამ წარსულის შორეული ლურჯი წყაროსკენ ჰქონდათ მიბრუნებული, ადრინდელი ცისაკენ, სადაც ჰყვავის მშვენიერება.“

ზოგჯერ სიმბოლიზმთან დამშვიდობება მის საუკეთესო დახასიათებას ან მისთვის პატივის მიგებას წარმოადგენდა. ასეთია, მაგალითად, ჟაკ რივიერის (Jacques Rivière) ესეი – „სათავგადასავლო რომანი“.* ავტორი მიესალმება სიმბოლიზმს არა როგორც „დეკადენტურ ხელოვნებას“, არამედ როგორც „უაღრესად გონიერ ხელოვნებას“; „სიმბოლისტურ შემოქმედებაში ყველაფერი აღბეჭდილია ძალიან გონიერი შემოქმედის ბეჭდით“, – ამბობს რივიერი. „ძლიერი ცნობიერება“ ვლინდება არა მარტო იმ ფაქტით, რომ ნაწარმოების თემა არის ყოველთვის „აბსტრაქტული ემოცია“, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი სუბიექტურობისაგან, არამედ ამავე დროს ნაწარმოებზე მუშაობა „უფრო მეტად კრიტიკული ხასიათისაა, ვიდრე შემოქმედებითი ხასიათისა.“ ნაწარმოები არ ემორჩილება „გულუბრყვილო და გაუნათლებელი გენიოსის ბუნდოვან შთაგონებას, არამედ ყველა გამწმენდ ძალას, აზროვნების ყველა ფერმენტს... საბოლოოდ რჩება მხოლოდ ერთი სახის სურნელი, აზრი, რაღაც თვალთ უხილავი და მოუხელთებელი, რასაც მხოლოდ სული გამოარჩევს და მიიღებს“ (ილუზი 2014: 291).

* Rivière, Jacques, *Le Roman d'aventure*, dans la Nouvelle Revue Française, 1913, mai-juillet.

ჟაკ რივიერის მისალმება მაინც მთავრდება იმის დადასტურებით, რომ სიმბოლიზმის დრო, როგორი თვალისმომჭრელიც არ უნდა ყოფილიყო ის, ამიერიდან წასულია.

ჟან-ნიკოლა ილუზის აზრით „სიმბოლიზმის „მოდერნულობა“, მისი თანამედროვე ხასიათი არ გამოიხატება იმით, რომ ის იყო თავისი დროის ლიტერატურულ-მხატვრული შემოქმედების ავანგარდში, აქ მთავარია მისი უნარი, ამაღლდეს თავის დროსთან შედარებით და გადავიდეს სხვა დროშიც. ყველგასული სიმბოლიზმი პარადოქსულად იძენს მარადიულ ფორმას, რომელიც მას საშუალებას აძლევს გააგრძელოს არსებობა სხვა ნაწარმოებებში, კერძოდ, ალენ-ფურნიეს, პრუსტის, კლოდელის ან ვალერიის შემოქმედებაში და ასე გადასცეს შორს, მე-20 საუკუნის განმავლობაში პოეტიკის ახალი ხედვა, რომელიც საფუძვლად დაედება ლიტერატურის მრავალ თანამედროვე თეორიას“ (ილუზი 2014: 82).

დამოწმებანი:

ბოდლერი 1885: Baudelaire, Ch. *Oeuvres complètes*, vol.3, L'art romantique. Maison d'ed. Calmann Levy, Paris: 1885.

ვალერი 1939: Valéry, P. *Existence du Symbolisme*, edit. A.A.M. Stols, Aesthetics, 1939.

ვერლენი 1967: Verlaine, P. *Étude de Jean Richer*. Paris: éditions Pierre Seghers, 1967.

ვერლენი 1884: Verlaine, P. *Les Poètes Maudits*, Paris: Leon Vanier, 1884.

ილუზი 2014: Illouz, J.-N. *Le Symbolisme*. Paris: Le livre de Poche, 2014.

კასტექსი ... 1977: Castex P.-G., Surer, P., Becker G. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1977.

მორეასი 2014: Moreas, J. “Un Manifeste littéraire”, *Le Figaro littéraire* (18 septembre 1886)”, dans le livre: Jean-Nicolas Illouz. *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de poche, 2014.

რიშე 1967: Richer, J. *Paul Verlaine*. Paris: Pierre Seghers, 1967.

გერმანული მოდერნიზმი

ლიტერატურული მოდერნიზმს შეხედულებებისა და პროგრამების სიჭრელე ახასიათებდა, მაგრამ მის პირველ თაობად გერმანულენოვან სივრცეში მაინც ნატურალიზმი ითვლება.* ზოგადად კი გერმანული მოდერნიზმის ეტაპები პირობითად შეიძლება ასე დაიყოს:

1. ნატურალიზმი
2. საუკუნეთა მიჯნის ლიტერატურა:
 - Fin de Siècle, დეკადენტიზმი
 - ვენის მოდერნიზმი
 - ექსპრესიონიზმი

ნატურალიზმი (1880-1900)

ნატურალიზმის ეპოქა იწყება 1880 წელს და მიეკუთვნება მე-20 საუკუნის წამყვან ლიტერატურულ მიმდინარეობათა რიგს. ის მე-19 საუკუნის ბურჟუაზიული რეალიზმიდან აღმოცენდა და მის გაძლიერებასა და რადიკალიზაციას წარმოადგენს, რაც მუშათა მოძრაობისა და სოციალიზმის იდეების მომძლავრებას უკავშირდება. თუმცა ნატურალიზმის მამამთავრებისა თუ ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში მათი წარმომადგენლებისთვის მთავარი მამოძრავებელი იყო არა სოციალური იდეა, ან სამყაროს შეცვლა და მუშათა კლასისთვის უკეთესი საცხოვრებელი პირობების შექმნა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, საგნების აღქმა საბუნებისმეტყველო კუთხიდან და იმის სურვილი, რომ გარემოებები აღენერათ ისე, როგორც იყო სინამდვილეში, ყოველგვარი რელიგიური და ფილოსოფიური ზედმეტსიტყვაობის გარეშე. მათი შემოქმედების მოტივი არ ყოფილა იმაზე ზრუნვა, თუ კონკრეტული გარემოს შეუფერადებელი აღწერა რამდენად გახდებოდა შემდგომში არაპრივილეგირებულთა მხრიდან სოციალური ცვლილებებისთვის ბრძოლის საბაბი. მათ უნდოდათ მხარი აეხათ იმ საბუნებისმეტყველო მეცნიერების პრეტენზიისთვის ჭეშმარიტებაზე, რომელიც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრისთვის დიდ აღმავლობას განიცდიდა. ახალ ევროპას ქმნიდა არა მარტო დიდი ტექნიკური აღმოჩენები, არამედ ისეთი საბუნებისმეტყველო მეცნიერება, რომლის წარმომადგენლებიც იყვნენ ბიოლოგი ჩარლზ დარვინი, ფსიქოლოგი

* Deutsche Literaturgeschichte, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2008, S. 342..

ზიგმუნდ ფროიდი და ფილოსოფოსი იპოლიტ ტენი. მათ ადამიანი წარმოსახეს, როგორც „დეტერმინირებული“ (ე.ი. გადანყევტილების მიღების თავისუფლებაში შეზღუდული) არსება, რომელიც შემოსაზღვრულია თავისი სოციალური წარმომავლობით და იმ ისტორიული სიტუაციით, რომელშიც ის დაიბადა. სწორედ ამ შემოსაზღვრულობის ჩვენება უნდოდათ ნატურალისტებს თავიანთ ნაწარმოებებში და თან საბუნებისმეტყველო მეთოდების გამოყენებით. ასე მაგალითად, ერთ-ერთი ავტორი ვილჰელმ ბოლშე თავის ნაწარმოებში „დიდი ქალაქის პოეზია“ ლაპარაკობს შემოქმედებით პროცესზე, როგორც „ცდის ჩატარებაზე“; ასევე არნო ჰოლცი, გერმანული ნატურალიზმის ერთ-ერთი უდიდესი თეორეტიკოსი, აყალიბებს ცნობილ ფორმულას: „ხელოვნება=ბუნება-x“. ჰოლცის აზრით, ნატურალისტმა ხელოვანმა „x“ ფაქტორი, ე.ი. ფანტაზია, მუშაობისას რაც შეიძლება მცირე რაოდენობით უნდა გამოიყენოს, რათა სინამდვილის ბუნებრივად გამოსახვა შეძლოს.

გერმანიის ნატურალიზმის ცენტრები იყო ბერლინი და მიუნხენი. მიუნხენში გამოდიოდა ლიტერატურული ჟურნალი „Die Gesellschaft“, რომელშიც მნიშვნელოვანი ნატურალისტი ავტორები - იოჰანეს შლაფი და არნო ჰოლცი თავიანთ ტექსტებსა და პროგრამებს აქვეყნებდნენ. ბერლინში ძმებმა იულიუს და ჰაინრიხ ჰარტებმა დაარსეს ჟურნალი „Kritische Waffengänge“, რომელმაც თავის გარშემო ნატურალისტ ავტორთა წრე შემოიკრიბა. ნატურალისტურ მიმდინარეობას ეკუთვნოდნენ შემდეგი მნიშვნელოვანი ავტორები: ჰერმან კონრადი, გერჰარტ ჰაუპტმანი, არნო ჰოლცი, მაქს კრეტცერი, იოჰანეს შლაფი.

გერმანელ ნატურალისტები ფრანგი რომანისტის, ემილ ზოლას ვრცელ ნაწარმოებებს („ჟერმინალი“, 1885; „დოქტორი პასკალი“, 1893) სანიმუშოდ მიიჩნევდნენ, თუმცა ისინი მაინც პროზაში ისეთ მოკლე ლიტერატურულ ფორმებს ამჯობინებდნენ, როგორიცაა მოკლე მოთხრობა, მინიატურა და ნოველა. აქ ყველაზე კარგად გამოვლინდება ნატურალისტების მიერ გამოგონილი ე.წ. „წამიერი სტილი“ (Sekundenstil); ეს არის გამომსახველობითი ხერხი, რომლის მეშვეობითაც პროტაგონისტის სიტყვები და ფიქრები ფონოგრაფიულად ერთი ერთზე (1:1) უნდა აისახოს; ამაში უნდა შევიდეს ყველა პაუზა, წამოცდენა თუ წყვეტა. ამ ნატურალისტური სტილის მეშვეობით თხრობის დრო (ე.ი. დრო, რაც ტექსტის წაკითხვას სჭირდება) წამიწამში ემთხვევა მონათხრობ დროს (ე.ი. დროის იმ მონაკვეთს, რომელშიც წაკითხული ამბავი ვითარდება). ამ ხერხის მეშვეობით, ყველა გრძნობითი აღქმა, მოძრაობა თუ სურათების თანმიმდევრობა „წამის სიზუსტით“ აღიწერება. ეს ტერმინი დაამკვიდრა ადალბერტ ფონ ჰანშტაინმა, ლიტე-

რატურის ისტორიკოსმა, როდესაც არნო ჰოლცისა და იოჰანეს შლაფის ერთობლივ ნაწარმოებთა კრებულს (Papa Hamlet) იკვლევდა. რაც შეეხება ამ სტილით დაწერილ სხვა ნაწარმოებებს, აქ უპირველეს ყოვლისა უნდა დავასახელოთ გერჰარტ ჰაუპტმანის მოთხრობა „ლიანდაგის დარაჯი ტილი“ (1888).

არნო ჰოლცი და გერჰარტ ჰაუპტმანი გერმანული ნატურალიზმის ყველაზე თვალსაჩინო დრამატურგებიც არიან. ლიტერატურაში მათთვის მისაბაძი მაგალითი იყო ნორვეგიელი დრამატურგი ჰენრიკ იბსენი, რომლის პიესებიც, უპირველეს ყოვლისა, დიდი საოჯახო დრამები „ნორა ანუ თოჯინების სახლი“ (1879) და „ჰედა გაბლერი“ (1890) ძალიან პოპულარული იყო გერმანიაში 1890-1910 წწ. ჰაუპტმანი და ჰოლციც, იბსენის მსგავსად, აღწერენ თავიანთ გმირებს, როგორც ისეთი წინასწარგანსაზღვრული სოციალური სიტუაციის პროდუქტებს, რომლიდანაც თავის დაღწევა შეუძლებელია.

თუმცა იბსენისგან განსხვავებით, ამ დეტერმინაციის გამოსახატავად, ისინი ირჩევენ არა ბიურგერულ გარემოს, არამედ დაბალი სოციალური კლასების სამყაროს, სადაც შემოსაზღვრულობა და არჩევანის შეუძლებლობა ბევრად უფრო თვალსაჩინოა. გერჰარტ ჰაუპტმანის ყველაზე ცნობილი პიესებია: „მზის ამოსვლამდე“ (1889), „ფეიქრები“ (1892), „ვირთაგვები“ (1911). პროლეტარული ოჯახის დანგრევას აღწერს არნო ჰოლცისა და იოჰანეს შლაფის ნატურალისტური დრამა „ზელიკეს ოჯახი“ (1890).

ლიტერატურულ მიმდინარეობას – რომელიც თანმიმდევრულად უარყოფს ხელოვნების იდეალისტურ და რომანტიკულ ფორმებს და ყველანაირ სუბიექტურობას, წესით, არ უნდა გამოირჩეოდეს ლირიკისადმი განსაკუთრებული ლტოლვით. თუმცა, ამის მიუხედავად, ნატურალისტებთან მაინც შენიშნება ისეთი სალექსო ფორმების შექმნის სურვილი, რომელიც, მათი გაგებით, უნდა დაუსპირისპირდეს პოპულარული ლირიკის ცრუ, სენტიმენტალურ და ტკბილ ფორმებს, რომლითაც მე-19 საუკუნის ლიტერატურული სცენა იყო გაჯერებული. არნო ჰოლცი ლაპარაკობს „ლირიკის რევოლუციაზე“, რომლის დროსაც რითმასა და ლექსის ზომას მნიშვნელობა შეგნებულად აღარ მიენიჭება. სტილს აქაც უფრო წამისმიერი სტილის რიტმი და დიალექტური მეტყველების გამოყენება ქმნის. ამ თვალსაზრისით, ყველაზე ცნობილია არნო ჰოლცის ლექსების ციკლი „Phantasus“ (1898/99).

ტერმინით **Fin de Siècle** (დეკადენტიზმი) აღინიშნება სახელოვნებო და კულტურული მოძრაობა 1889-1914 წწ. მან დიდი გავლენა მოახდინა ამ პერიოდის გერმანულენოვანი ქვეყნების ლიტერატურაზე, მუსიკასა და ხელოვნებაზე, თუმცა დამოუკიდებელ ლიტერატურულ

ეპოქად მაინც არ ჩამოყალიბებულა. ეს უფრო არის მიმართულება, რომელიც სხვადასხვა სტილში გამოიხატა. ესენია: სიმბოლიზმი, იუგენდსტილი, იმპრესიონიზმი, ესთეტიციზმი და სხვ.; მიმდინარეობები, რომლებიც გარკვეულწილად ეწინააღმდეგებიან კიდევაც ერთმანეთს. შინაარსობრივად ეს მოძრაობა ტრიალებს კულტურული გადაგვარების გარშემო და ამ თვალსაზრისით, ნატურალიზმის საპირისპირო მოძრაობადაც შეიძლება ჩაითვალოს. ნატურალიზმი ხომ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში იდეალად თვლიდა ემპირიული სინამდვილის ზუსტ ასახვას. ტერმინი *Fin de Siècle* პირველად 1886 წელს, ჟურნალში *Le Décadent* გამოჩნდა. ამის შემდეგ ეს ტერმინი დამკვიდრდა საფრანგეთში და აღნიშნავდა საუკუნის დასასრულს, თუმცა მოგვიანებით იგი საერთოევროპულ ფენომენად, პირველი მსოფლიო ომისწინა საყოველთაო განწყობად იქცა, რაც არა მხოლოდ „საუკუნის დასასრულს“, არამედ აპოკალიფსურ, საუკუნეთა მანძილზე თეოლოგიურ ტრაქტატებსა და დისპუტებში მრავალჯერ ნაწინასწარმეტყველებ „სამყაროს დასასრულს“ აღნიშნავდა. ამ ტერმინის ალტერნატიული დასახელებაა „დეკადენტიზმი“, რომელიც აღნიშნავს საზოგადოების დაცემასა და დასასრულს; თან ცვლილებები საზოგადოებაში ან კულტურაში ამაოდ მიიჩნევა, რამდენადაც ყველაფერი წარმავალია.

მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი ნიშანია სასონარკვეთილების განწყობა, რაც იმ პერიოდის მრავალ ნაწარმოებში გამოიხატა. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეპოქათა მოახლოებული ცვლით იყო გამოწვეული, რაც საუკუნის დასასრულს ახასიათებს. ეს განწყობა გამოიხატება პესიმისტურ მსოფლალქმაში, სიცოცხლით მოყირჭებულებაში, ერთი მხრივ, და სიცოცხლით გადაჭარბებულ ტკბობაში, მეორე მხრივ. ეს არის ერთდროულად მომავლის ეიფორიაც და მომავლის შიშიც, უარყოფა ყოველგვარი პროგრესისა და ამდენად ნატურალიზმისაც.

რაც შეეხება იმას, თუ როგორ აისახა ეს ყველაფერი ლიტერატურაში, როგორც უკვე ვთქვით, *Fin de Siècle* უფრო თვითშეგრძნებაა, რამაც საუკუნეთა გასაყარის ლიტერატურა განსაზღვრა. თუმცა რადგან ეს თავისებურება სხვადასხვა სტილში გამოიხატა და ნაწილობრივ ურთიერთსაწინააღმდეგო ნაწარმოებები შეიქმნა, რომლებზეც გავლენა მოახდინა სხვადასხვა მიმდინარეობამ; შეიძლება ითქვას, რომ არ არსებობს ერთიანი სტილი, ან თავისებურება, რაც ამ პერიოდის ლიტერატურასა და ხელოვნებას მთლიანად განსაზღვრავდა.

ეს დეკადენტური შემოქმედება ანტიმორალური, ანტიბიურგერული და ანტირეალისტური ტენდენციებით ხასიათდება და სიცოცხლის მოყირჭებულობით, სილამაზის კულტით, გადაგვარებისა და დაცემულობის შეგრძნებით, თუმცა ასევე სიცოცხლით გადაჭარბებული

ტკბობის განწყობითაა აღბეჭდილი, და გადაჭრით იბრძვის, - ზოგჯერ პოლემიკური და ცინიკური ხერხებით, - ინდუსტრიალიზაციისა და მეცნიერების აპოლოგიის, ასევე მომავლის ეიფორიის წინააღმდეგ. შესაბამისად, ყველა ეს შეგრძნება ლიტერატურაშიც მოიძებნება; იქაც იგრძნობა ეს შინაგანი გახლეჩილობა ცხოვრების მოყირაქებულობასა და ცხოვრებით გადაჭარბებულ ტკბობას, ასევე დაცემულობასა და წამოდგომას (გამოღვიძებას) შორის.

ამ პერიოდის ლიტერატურის ტიპური წარმომადგენლები არიან ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი და რაინერ მარია რილკე, რომლებიც იმპრესიონიზმსაც შეიძლება მივკუთვნოთ. ასევე შეგვიძლია დავასახელოთ პეტერ ალტენბერგი, თომას მანი და მისი უფროსი ძმა ჰაინრიხ მანი.

ეს ავტორები მუშაობდნენ ამ თემებზე და გარკვეულ სტილისტურ ურთიერთმსგავსებასაც ამჟღავნებდნენ. ბევრ ნაწარმოებში მთხრობელი უკანა პლანზე დგას და მონათხრობ სამყაროს თავად მოქმედი გმირები ქმნიან, რომლის დროსაც ცნობიერების ნაკადს და შინაგან მონოლოგს იყენებენ. გარდა ამისა, ლიტერატურა ხშირად პესიმიზმითა და მელანქოლიითაა აღბეჭდილი.

უამრავი ნაწარმოებში ვხედავთ სინამდვილის ობიექტურად გამოსახვის და შეგრძნებების გაუფილტრავად და შეუბღალავად გადმოცემის მცდელობებს. ამიტომაც პოეზიაში ხშირად არის ისეთი მომენტები და შთაბეჭდილებები, რომლებიც უშუალოდ გამოიხატება. ხშირად მათ იმდენად სინამდვილის ასახვა კი არ აინტერესებთ, რამდენადაც იმის, რასაც პოეტი იმ წუთში აღიქვამს და ხედავს. აქედან გამომდინარე, ხშირად მოქმედება და გმირები შენიღბულის შთაბეჭდილებას ტოვებენ, თან ჩვეული თხრობითი სტრუქტურებიც დარღვეულია.

მე-19 საუკუნის 90-იანი წლებისთვის „ლიტერატურული მოდერნიზმის მეტროპოლიად ვენა ითვლებოდა“.* მაგრამ ვენის მოდერნი მოიცავს არა მარტო ისეთ ლიტერატორებს, როგორიცაა შნიტცლერი და ჰოფმანსტალი, არამედ მახვილგონიერ ესეისტს, ენისა და კულტურის კრიტიკოსს, ჟურნალისტების რისხვას** – კარლ კრაუზს, ასევე მხატვარ გუსტავ კლიმტს, რომელიც ახალი ფერწერითი ენის ძიებაში თავის შინაგან სამყაროს ჩაუღრმავდა და ისეთი თემები წამოსწია, რომლებიც ლიტერატურასაც აღეგებდა: ცხოვრება, სიზმარი, სიკვდილი და ეროტიკა. „ვენის მოდერნიზმი“ გულისხმობს კულტურის მოძრაობას, რომელიც საუკუნეთა გასაყარზე ვენაში შექმნილ სპეციფიკურ მდგომარეობას ეფუძნებოდა და რომელმაც არტურ შონბერგის მუსიკა ისე-

* Deutsche Literatur in Schlaglichtern, hgbn von Balzer und Volker Mertens, Meyers Lexikonverlag Mannheim/Zürich 1990, 350.

** ცნობილია, რომის განსაკუთრებით ებრძოდა დაგეჟილ-ჟურნალისტებს და მათ ჟურნალიეს (Journaille) ეძახდა კანალიეს (ფრ. Kanaille [ka nalje] ნაძირალა) ანალოგიით.

ვე დაბადა, როგორც ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორია. თანამედროვეთათვის ვენის მოდერნიზმის ლიტერატორები ცნობილი იყო სახელით „ახალგაზრდა ვენა“ (Junges Wien), რომლებიც ერთ ჯგუფად ვერასდროს ჩამოყალიბდნენ. თუმცა „ახალგაზრდა ვენის“ დასაწყისი ჟურნალ „თანამედროვე პოეზიის“ (Moderne Dichtung) დაფუძნებას (1890) ემთხვევა, რომელიც ამ ჯგუფის ლიტერატურულ-კრიტიკული და პოეტური ნამუშევრების ფორუმად იქცა. მათ არ ჰქონიათ ერთობლივი ესთეტიკური პროგრამა, თუმცა ჰქონდათ საერთო შეხედრის ადგილი, კაფე გრინშტაიდლი (Griensteidl). აქ ხვდებოდნენ ერთმანეთს შნიცლერი, ახალგაზრდა ჰოფმანსტალი, რ. ბეერ-ჰოფმანი, კარლ კრაუზი, პეტერ ალტენბერგი. მათი მოთავე და სულისჩამდგმელი კი იყო ჰ. ბარი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს კაფე იყო ვენის მოდერნიზმის გონებრივი ცენტრი, იდეების გადასატვირთი და ამავე დროს გემოვნების განსავითარებელი ადგილი. კაფეში ურთიერთობის ფორმამ, უშუალო და შთაგონებულმა საუბრებმა სტუმრებს შორის, რომლებიც აქ არასისტემურად, დაუფეგმავად ხვდებოდნენ ერთმანეთს, თავისი კვალი ვენურ ლიტერატურასაც დააჩნია. მოკლე ლიტერატურული ფორმები, მახვილგონივრული დიალოგები, მსუბუქი სასაუბრო ტონი, ნატიფი ნიუანსების კულტი - ანუ იმპრესიონისტული წერის პრაქტიკა მჭიდროდ უკავშირდება საუკუნეთა მიჯნის კაფეებს. მაგალითად, პეტერ ალტენბერგი თავის მისამართად ასახელებდა „Café Central, Wien I“.*

ვენის მოდერნიზმის ესთეტიკურ მისწრაფებათა პლურალიზმს კონკრეტული სოციოკულტურული წინაპირობები გააჩნდა. ავსტრო-უნგრეთისთვის, ერთი მხრივ, დამახასიათებელი იყო თეორიებისადმი მტრული განწყობა და, მეორე მხრივ, ისტორიულად ჩამოყალიბებული ეთნიკური და ენობრივი პლურალიზმი. ვენის მოდერნის თვითრეფლექსიად იქცა გ. ბარის ესთეტიკური და კრიტიკული მოღვაწეობა. „ნატურალიზმის დაძლევის“ თეორია ვენის მოდერნის პირველი კონცეფცია გახდა. ბარმა შექმნა წარმოდგენა თანამედროვე ლიტერატურის სიმბოლისტურ-იმპრესიონისტული ხასიათის შესახებ. სიმბოლისტური ლიტერატურის შესახებ მეორე კონცეფცია ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალს ეკუთვნის. იგი ვენურ მოდერნს ახასიათებს, როგორც დახვეწილ ესთეტიკურ კულტურას და „ესთეტიზმის ჩიხიდან“ „სოციალურ ცხოვრებაში“ გამოსავალ გზებს თანმიმდევრულად ეძებს.

უპირველესად, ვენის მოდერნიზმი არის ფართო კულტურული მოვლენა, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა მსოფლიო ფილოსოფი-

* Schlaglichtern 356.

ის, ფსიქოლოგიის, ესთეტიკური აზროვნებისა და ხელოვნების ყველა დარგის განვითარებაზე.

მეორეც ის, რომ ვენის მოდერნიზმის კულტუროლოგიურ მოდელს ორიგინალური ფილოსოფიური საფუძველი გააჩნია, რომელიც ტრადიციულ ლოგოცენტრიზმს უარყოფს და ინდივიდუალური ცნობიერების რეალობას ამკვიდრებს (ფრანც ბრენტანოს ინტენციურობის თეორია, ერნსტ მახის ემპირიოკრიტიციზმის ფილოსოფიის სენსუალიზმი და ფენომენალიზმი) და პირდაპირ გადის პოსტმოდერნიზმზე. სამყაროს შესახებ ახალმა ფილოსოფიურმა შეხედულებამ გზა გაუხსნა პიროვნების ქვეცნობიერი სიღრმეების მოხილვას (ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორია, ოტო ვაინინგერის გენდერული თეორია, ჰერმან ბარის ნატურალიზმის გადალახვის კონცეფცია). ფილოსოფიურმა და ფსიქოლოგიურმა მეცნიერებებმა, როგორც „პოზიტიურმა ცოდნამ“ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ლიტერატურაში პიროვნების როლის დეტალურ შესწავლაში: ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, არტურ შნიცლერი, რიხარდ ბერ-ჰოფმანი, ლეოპოლდ ფონ ანდრიანი, ასევე სახვით ხელოვნებაში: ჟურნალი „Ver Sacrum“ და გაერთიანება „Wiener Secession“.

მესამე, ვენის მოდერნიზმი სავსეა ესთეტიკურ თეორიებსა თუ ლიტერატურაში სამყაროს ინდივიდუალური და მხატვრული მოდელების ძიებებით: გერმან ბარი, ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალი, არტურ შნიცლერი, ლეოპოლდ ფონ ანდრიანი და რიხარდ ბერ-ჰოფმანი; არქიტექტურაში: ოტო ვაგნერი, ადოლფ ლოოსი, იოსეფ ჰოფმანი; მხატვრობაში: გუსტავ კლიმტი, კოლომან მოზერი, კარლ მოლი; მუსიკაში: იოჰან შტრაუსი-მცირე, ანტონ ბრუკნერი, იოჰანეს ბრამსი, ჰუგო ვოლფი, გუსტავ მალერი, არნოლდ შონბერგი, ალბან ბერგი; თეატრში: მაქს ბურკჰარდტი, ფრიდრიჰ მიტერფურცერი, იოზეფ კაინცი. ვენის ინტელექტუალთა სულიერი მისწრაფებების ეს მრავალფეროვნება და მოჩვენებითი ქაოსურობა პოსტმოდერნთან მსგავსებას იწვევს.

და ბოლოს, ვენის მოდერნიზმი ყალიბდებოდა ავსტრიის კულტურის, როგორც მე-20 საუკუნის ევროპის თავისებური სოცოკულტურული მოდელის ნიშნები, რომელსაც წარმოადგენდნენ ისეთი ავსტრიელი მწერლები, რომელთა შემოქმედება არანაირი ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩარჩოებში არ თავსდება: გეორგ თრაქლი, რაინერ მარი რილკე, შტეფან ცვაიგი, რობერტ მუზილი, ფრანც კაფკა, ჰერმან ბროხი, იოზეფ როთი, ჰაიმინო ფონ დოდერერი, ედენ ფონ ხორვატი, ელიას კანეტი, ინგებორგ ბახმანი, თომას ბერნხარტი, პეტერ ჰანდკე და სხვ.

ექსპრესიონიზმი (1910-1925)

ექსპრესიონიზმი სპეციფიურად გერმანულ მოძრაობად ითვლება, მაგრამ მისმა ავტორებმა უამრავი ისეთი პიროვნებების გავლენა განიცადეს, როგორებიც არიან: უოლტ უიტმენი, შარლ ბოდლერი, სტეფან მალარმე, არტურ რემბო, ფილიპო ტომაზო მარინეტი და სხვ. ამ მოძრაობის ცენტრალური თემები, სხვათა შორის, იყო აგრეთვე აბსტრაქცია და სიმახინჯე ხელოვნებაში, უპირველეს ყოვლისა კი შიშის თემა, რაც ყველაზე კარგად მჟღავნდება ნორვეგიელი მხატვრის, ედუარდ მუნკის ტილოებში. გერმანიაში არსებობდა ექსპრესიონისტ ხელოვანთა ორი დიდი გაერთიანება: „Die Brücke“ დრეზდენში, რომელიც შემდეგ ბერლინში გადავიდა და ჯგუფი „der blaue Reiter“ მიუნხენში, რომელშიც სხვებთან ერთად, ვასილი კანდინსკიც შედიოდა.

რაც შეეხება ლიტერატურულ ექსპრესიონიზმს, აქ ავტორები ლიტერატურული ჟურნალების გარშემო ჯგუფდებოდნენ. სულ ორი ექსპრესიონისტული ჟურნალი არსებობდა და ორივე ბერლინში გამოდიოდა (*Der Sturm* -1910 და *Die Aktion*-1911). ექსპრესიონისტების საყვარელი თემა იყო არა ბუნება, არამედ დიდი ქალაქის ცხოვრება. „დიდ ქალაქს აღწერდნენ, როგორც დემონურ და დინამიურ მოვლენას“.*

ლიტერატურის ისტორიკოსები საუბრობენ ადრეულ 1914 წლამდე არსებულ ექსპრესიონიზმსა და 1924 წლამდე არსებულ ექსპრესიონიზმზე. ომი, დიდი ქალაქის ცხოვრება, იდენტობის დაკარგვის შიში და საყოველთაო ნგრევა – აი, ეს თემები განსაზღვრავდა იმდროინდელ ლიტერატურას. ექსპრესიონიზმის უმნიშვნელოვანესი ავტორებია: გოტფრიდ ბენი (1886–1956), გეორგ ჰაიმი (1887–1912), გეორგ თრაქლი (1887–1914), გეორგ კაიზერი (1878–1945).

ექსპრესიონიზმის ლიტერატურული მოტივები – ვნება, სიყვარული და სიგიჟე – იმ ეპოქის ლაიტმოტივებად იქცა. ტანჯვისა და სიკვდილის პირქუში სიტყვებით აღწერას დიდი ადგილი ეთმობა. იმ დროს, როცა ექსპრესიონისტი ფერმწერები ფერთა ექსტაზს მიეცნენ, პოეტებთან, დრამატურგებთან და რომანისტებთან ფერადოვნება გადაჭარბებასა და გამკვეთრებულ აღწერაში მჟღავნდებოდა. ექსპრესიონისტული ლიტერატურის წამყვან ელემენტებს წარმოადგენდა გრძნობები, შიში, ვარაუდები და პროგნოზები.

* Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur, hrsg. David E. Wellbery (Chicago), Judith Ryan (Harvard) Berlin University Press, 2007, 841.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში ევროპელთა სასიცოცხლო განწყობას განსაზღვრავდა ძლიერი პოლიტიკური დაძაბულობა. საერთაშორისო კრიზისების შედეგად საქმე იქამდე მივიდა, რომ გერმანული რაიხი სულ უფრო და უფრო მეტად მოექცა იზოლაციაში და სულ უფრო მეტი ევროპული ერი იარაღდებოდა. 1914 წელს დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი, რომელიც 1918 წლამდე გრძელდებოდა და რომელმაც 17 მილიონი ადამიანი იმსხვერპლა. მოახლოებულმა კატასტროფამ, ისევე როგორც ომის დროს განცდილმა ტანჯვამ, ასახვა ექსპრესიონისტთა ლიტერატურაში ჰპოვა.

ადამიანები ინდუსტრიალიზაციამ და მანქანების მნიშვნელობის ზრდამაც შეაშინა. ისინი დააბნია დიდი ქალაქების მზარდმა ანონიმურობამ და ძლიერ შინაგან უსამშობლობას გრძნობდნენ. ეს იმ წლებისთვის ტიპური სულისკვეთება იყო და იგი ლიტერატურაშიც აისახა. პოლიტიკური რყევების შედეგად განვითარდა რადიკალური სოციალისტური და ნაციონალისტური განწყობები, რომლებიც ღიად დაეტაკნენ ერთმანეთს ქუჩებში, ზუსტად ასეთივე მსოფლმხედველობრივი ბრძოლა გაჩაღდა ლიტერატორებს შორისაც.

ექსპრესიონისტული ლიტერატურის მახასიათებლები და მიზნები

ამ მოკლე ლიტერატურული ეპოქის მწერალ-ხელოვანები ტრადიციებს განუდგნენ როგორც ფორმის თვალსაზრისით, ისე თემატურ-შინაარსობრივად. ბევრი მათგანი იყენებდა ძლიერად შეფერილ, ხატოვან ენას, რომელიც ახალი გამოთქმებით და ტექსტური რითმებით გამოირჩეოდა. სიტყვათა გამეორებები და წინადადებათა თვითნებური განწყობა (სინტაქსი) პოპულარულ სტილურ ელემენტად ითვლებოდა. ამ ხერხის მეშვეობით აქამდე სრულიად ჩვეულებრივი ენა უცბად აშკარად მოდერნიზებული ხდებოდა, ხოლო ექსპრესიული ენობრივი ხატების მეშვეობით ფართოვდებოდა.

შინაარსობრივად თუ განვიხილავთ, უბრალოდ შეიძლება ითქვას: ლიტერატურული ექსპრესიონიზმის წარმომადგენლები დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდნენ იმას, რომ რაღაც კონკრეტული მოხდა. მათთვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ საერთოდ რაღაც ხდებოდა, ყოველგვარი მიზნისა და მიზეზის გარკვევის გარეშე. ამგვარ დამოკიდებულებაში განსაკუთრებით კარგად ჩანს დაკარგულობის გრძნობა.

ექსპრესიონიზმის ცნობილი ავტორები

ყველაზე ცნობილი, მსოფლიო მნიშვნელობის ექსპრესიონისტი ავტორი, რომელსაც ნობელის პრემია მაინც არ მიენიჭა, არის ფრანკ კაფკა (1883-1924). მისი მოცულობითი ლიტერატურული მემკვიდრეობა მოიცავს აგრეთვე ორი რომანის ფრაგმენტებსაც. ესენია „პროცესი“ და „ციხესიმაგრე“.

გეორგ თრაქლი (1887-1914) და გეორგ ჰაიმი (1887-1912) ექსპრესიონიზმის ყველაზე მნიშვნელოვან ლირიკოსებად ითვლებიან. თუმცა ორივე პოეტის სიცოცხლე ხანმოკლე გამოდგა, მათმა შთამბეჭდავმა ლექსებმა დროს გაუძლეს და დღემდე აღელვებენ მკითხველს.

ცნობილი გერმანელი ექსპრესიონისტები არიან აგრეთვე ალფრედ დიობლინი (1878-1957) და ფრანკ ვედეკინდი (1864-1918), რომლის დრამები „გაზაფხულის გაღვიძება“, „მინის სული“ და „ლულუ“ იმ დროისთვის ყველაზე ხშირად იდგმებოდა.

დასკვნის სახით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გერმანული მოდერნიზმი მთლიანად ჯდება ევროპული მოდერნიზმის პარადიგმაში, თუმცა თავისი სპეციფიკური მახასიათებლები გააჩნია.

რუსული მოდერნიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საწყისები

კულტურული გამოცდილების მოპოვების პროცესი მდგრად და გარდამავალ კულტურულ ეპოქათა მონაცვლეობით ხასიათდება. მდგრად კულტურულ ეპოქებში სამყაროს წესრიგი მყარ სტრუქტურად აღიქმება. მისი მხატვრული ასახვა გარკვეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ კანონს ექვემდებარება (კლასიციზმი, კლასიკური რეალიზმი, სოც-რეალიზმი). გარდამავალი კულტურული ეპოქები დამკვიდრებული კანონის წინააღმდეგ ამბოხების სულისკვეთებითაა გამსჭვალული¹. სიახლეების ძიებაში არა მხოლოდ ირბევა წინა პარადიგმით დადგენილი მხატვრულ-ესთეტიკური საზღვრები, არამედ შემოქმედებითი პროცესის ახალი მონაპოვრებით გამდიდრება მიმდინარეობს და მომდევნო პარადიგმისთვის საყრდენი იქმნება. რომანტიზმი, მოდერნიზმი, პოსტმოდერნიზმი – ყველა ეს მხატვრული მიმდინარეობა გარდამავალი ხანისთვის დამახასიათებელი ნიშნითაა დალდასმული.

გარდამავალი კულტურული ეპოქებისათვის დამახასიათებელია ინტერესის გამძაფრება წარსულის იმ ისტორიული და კულტურული პროცესებისადმი, რომელთა არსი თანამედროვეობას ეხმიანება. ამ მხრივ, მე-19 ს-ის დამლევისა და მე-20 ს-ის დასაწყისის რუსულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები, უფრო სწორად, მათი ასახვა ე.წ. ვერცხლის საუკუნის ხელოვნებაში თანამედროვე მეცნიერების ინტერესის საგანია. რუსეთის კულტუროლოგთა უმრავლესობა მიუთითებს ამ პერიოდის „შემოქმედებით ნაყოფიერებაზე“, კულტურის სხვადასხვა სფეროში „შემოქმედებითი ცხოვრების ინტენსიურობაზე“ და მის „არაიდეოლოგიურ ხასიათზე“². მათი აზრით, რუსული კულტურის ვერცხლის საუკუნე ხასიათდება არა როგორც „სოციალური ადამიანის“, არამედ როგორც „ტოტალური ინდივიდუალიზმის“ ხანა. მისი კულტურისთვის დამახასიათებელია „ირაციონალურის პრიმატი“ და „მისტიციზმის ბატონობა“; „ვერცხლის საუკუნის ეპოქა შემოქმედების, როგორც „დროის და შემოქმედის პიროვნებას“ შორის არსებული განხეთქილების შემაერთებელი ელემენტის კულტის ეპოქა“³.

ამგვარი შეფასებები უდავოდ სამართლიანია, მაგრამ, ჩვენი აზრით, გარკვეულ ტერმინოლოგიურ დაზუსტებასაც საჭიროებს. მაგალითად, ვერცხლის საუკუნის „არაიდეოლოგიური ხასიათი“, რომელშიც ნაგულისხმევია მარქსისტული იდეოლოგიის უქონლობა, არ ნიშნავს

იდეოლოგიის, როგორც მსოფლმხედველობრივი პოზიციების ერთობის სრულ უქონლობას. ახლებური მენტალიტეტის გამომუშავების პროცესისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ძიებების მრავალფეროვნების მიუხედავად, სწორედ მათ სხვადასხვაგვარობაში ვლინდება ამ ძიებათა მიზანმიმართულების ის იდეური ერთიანობა, რომელმაც აღნიშნულ კულტურულ ეპოქას სული შთაბერა. საგულისხმოა, რომ „ირაციონალურის პრიმატი“ და „მისტიციზმის ბატონობა“ რუსული „რელიგიურ-ფილოსოფიური რენესანსის“ და „ოკულტური ალორძინების“ ფონზე ვითარდება. ქრისტიანული პარადიგმის ფარგლებში ჩამოყალიბებულ ევროპულ კულტურულ კონტექსტში ამ მოვლენათა ერთდროული განვითარება მართლაც ერთადერთი უნიკალური ფენომენია.

გარკვეული მიზეზების გამო, მარქსისტული იდეოლოგიის სამოცდაათწლიანი ბატონობის პირობებში, მკვლევართა ყურადღების გარეშე დარჩა იმ საკითხთა უმრავლესობა, რომელიც მე-20 ს-ის კულტურაში ღირებულებათა ქრისტიანული სისტემის, რელიგიურობის, ტრადიციული ზნეობრივი იდეალების ტრანსფორმირებასა და მნიშვნელობას შეეხება. ნათელია, რომ ამ ზოგად კონტექსტში ოკულტიზმისა და ჰერმეტიზმის ისტორიას, ამ მოვლენათა რაობას და ქრისტიანული კულტურის ფარგლებში მათი ფუნქციონირების ფორმებსა და მნიშვნელობას საერთოდ არ ეთმობოდა ყურადღება. მყარი მართლმადიდებლური ტრადიციების მქონე კულტურების ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემაში რელიგიური განწყობების ფუნქციონირების მნიშვნელობის შეუფასებლობამ, ბუნებრივია, კულტურული პროცესების ცალმხრივი გაგება/შეფასება გამოიწვია. ამავდროულად ნებისმიერი კულტურის საფუძვლებზე საუბრისას, აუცილებელია ყურადღების გამახვილება არა მხოლოდ მატერიალურ ფორმებზე, არამედ, უპირველესად, მის სულიერებაზე. ამის გათვალისწინების გარეშე, შეუძლებელია რუსული კულტურის ვერცხლის საუკუნის ფენომენის სწორი შეფასება. ძალაუნებურად გვახსენდება ა. მენის სამართლიანი მსჯელობა: „როცა ადამიანის სულიერ სფეროში დესტაბილიზაცია იწყება, კრიზისი და დესტაბილიზაცია მთელ კულტურაზე ვრცელდება“.⁴

მამასადამე, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, უპირველესად, რელიგიის ძირითადი – მსოფლმხედველობრივი (ე.წ. „აზრთარმომქმნელი“) ფუნქცია (რომელსაც რელიგიური ფილოსოფია ყოველთვის დიდ ყურადღებას უთმობდა) და მასზე აგებული ზნეობრივი იდეალი და ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემა. მე-20 ს-ის დასაწყისში კითხვაზე: „რა არის რელიგიის არსი, მისი ძირითადი ნერვი, რისთვის და რატომ

გეჭირდება იგი? – ნ. ბერდიაევი პასუხობდა: – რელიგია გნოზისია, არა განყენებული ცოდნა, არამედ პირადი და საკაცობრიო ცხოვრების არსის კონკრეტული, ორგანულად სრული შეგნება და განცდა“.⁵

რელიგიურ ცნობიერებაში სამყაროს წყობის მთლიანობა მისტიკურ გამოცხადებაზეა აგებული, ხოლო მის ქვეშაირებას ტრადიცია ნათელყოფს. დროთა განმავლობაში, მას შეიძლება დაემატოს ისტორიული ან მეცნიერული გამოცდილება, მაგრამ – მხოლოდ და მხოლოდ – შეძლებისდაგვარად. ზნეობრივი იდეალი და ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემა ამ წარმოდგენას ეფუძნება. დარღვევები ცოდვის კატეგორიად აღიქმება და ფსიქიკის დესტაბილიზაციას (მთელ რიგ შემთხვევებში კი – პიროვნების დისოციაციასაც) იწვევს (მოდებაძე 2001).

ადამიანთა სოციალური ქცევის მოტივაციის და სოციალური მოქმედების გააზრებისთვის რელიგიის მნიშვნელობა ჯერ კიდევ მე-19 ს-ში დაასაბუთა დასავლეთ ევროპული სოციოლოგიის კლასიკოსმა მაქს ვებერმა (ვებერი: 1991), ხოლო მე-20 ს-ის 60-იანი წწ-ის დასაწყისში ამერიკელმა სოციოლოგმა ტ. პარსონსმა დაამუშავა თეორიული კონცეფცია, რომელიც რელიგიის, როგორც საზოგადოების ზნეობრივი საფუძვლის გაგებას, ემყარება. იგი მას საზოგადოების ინტეგრაციის და სტაბილურობის განმსაზღვრელ ფაქტორად მიიჩნევს (პარსონსი 2000). ზნეობრივი და სამართლებრივი ნორმების ლეგიტიმირების პროცესში რელიგიის გადამწყვეტ როლზე მიუთითებდნენ, აგრეთვე, ათეისტური ორიენტაციის საბჭოთა მეცნიერებიც (მაგ.: ტოკარევი: 1976: 548). კულტურული არაცნობიერის შემადგენელ ნაწილად ქცეული ქრისტიანული ზნეობის ნორმები სახელმწიფო ათეიზმისა და ეკლესიისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების ხანაშიც კი საბჭოთა ადამიანის მორალურ კოდექსზე გარკვეულ გავლენას ახდენდა (იხ. მოდებაძე 2001). მეტიც: ინგლისელი სოვეტოლოგის, მაიკლ ბურდოს აზრით, „რწმენის აღორძინებას ... შესაძლოა, რელიგიის მოსპობის უშედეგო მცდელობები დაედო საფუძვლად“.⁶ ბუნებრივია, მხატვრულ შემოქმედებაში (პირველ რიგში – ლიტერატურაში) ყველა ამ რთულმა პროცესმა სათანადო ასახვა ჰპოვა.

გასულ საუკუნეში ამ საკითხებისადმი უყურადღებობის გამო შექმნილი სიცარიელე საკმაოდ ინტენსიურად ივსება. ძირითადად, ეს ამა თუ იმ მწერლის პირადი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის (და მათ შემოქმედებაში მისი ასახვის) დაზუსტებას ეხება. მოპოვებული ფაქტების ერთიან სისტემაში მოყვანის მცდელობები მთელ რიგ კითხვებს ბადებს. ერთ-ერთი მათგანი – ქრისტიანული კულტურის სისტემაში ეზოთერიზმისა და რელიგიის რთული ურთიერთობა გახლავთ.

ქრისტიანობაში, როგორც ყველა განვითარებულ რელიგიურ სისტემაში, გამოიყოფა „ორი მკვეთრად გამოიწველი შრე: ყოველდღიური და თეორიულად ჩამოყალიბებული, კონცეპტუალური რელიგიური ცნობიერება. ვინაიდან ისინი ურთიერთდამოკიდებულნი არიან, რომელიმე მათგანის პრიორიტეტზე საუბარი შეუძლებელია“ (რელიგია ...1998: 16). თავისი ისტორიის განმავლობაში, ქრისტიანობამ არაერთი კრიზისული პერიოდი განვლო, რომელთა არსი, ორივე დონეზე, შეგვიძლია განვსაზღვროთ, როგორც „ეპისტემოლოგიური დაეჭვების“ პერიოდები. ყველა ეს პერიოდი ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემის რყევით, „ავტორიტეტთა კრიზისით“ და გარესამყაროს წყობის „სხვაგვარი“ პრინციპისადმი, გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი სწრაფვით ხასიათდება. ასეთ კრიზისულ პერიოდებში, როგორც წესი, აღინიშნება ეზოთერიზმისადმი ინტერესის ზრდა – ე.წ. „ოკულტურ რეზონანსთა“ მწვერვალები (ანუ ქრისტიანობის ძირითად დოგმატთა ფარგლებს გაცილებულ მისტიკურ ძიებათა გააქტიურება). ქრონოლოგიურად, ისინი, თითქმის ყოველთვის, პარადიგმათა მონაცვლეობას და არსებული სემიოსფეროს სერიოზულ ცვლილებებს ემთხვევა, რაც, შესაბამისად, მხატვრულ შემოქმედებაში და, პირველ რიგში, ფერწერაში, არქიტექტურასა და ლიტერატურაში აისახება. საკითხავია: კანონზომიერებაა ეს თუ შემთხვევითობა? ჩვენი აზრით, არა დამთხვევასთან, არამედ ობიექტურ კანონზომიერებასთან გვაქვს საქმე (ამაზე იხ.: მოდებაძე 2002: 544-569 და მოდებაძე 2004: 120-153).

ლ. ჰელერის განმარტებით, ეზოთერიზმი⁷ – „მსოფლიოს ყველა კულტურის შემადგენელია – ღმერთის, სამყაროს და ადამიანის ცოდნაა, გამოცხადებაში მიღებული და განდობილთათვის განკუთვნილი“ (ჰელერი: 1996). ეზოთერული^{*} ცოდნის არსებობის რწმენა ნებისმიერ მსოფლიო რელიგიაზე უფრო ძველია, მაგრამ ოკულტიზმის წერილობითი ისტორია ქრისტიანობის პირველ ნაბიჯებს ემთხვევა: ძველი აღთქმის წიგნებში იხსენიება ჰერბოლოგია (შეს., 30,14-16), ქირომანტია (იოზი, 37,7), ნეკრომანტია (IIშფ., 18,10-11) და სხვა ამგვარი. ახალი აღთქმის ტექსტი მოწმობს, თუ რაოდენ გავრცელებული იყო იმ დროს წინასწარმეტყველებების და ასტროლოგიის

* „შინაგანი“, მხოლოდ „მისტებისათვის“ (ბერძ. „მდუმარებაში მყოფთათვის“), ანუ განდობილთათვის განკუთვნილი საიდუმლო. ეზოთერული ცოდნის გადმოცემის ტრადიცია ზეპირ ფორმას მოითხოვდა („მასწავლებლისგან – მოწაფეებისთვის“). ადრეული ქრისტიანობის დროს, ძველი მისტიკური სისტემების დებულებებთან დაკავშირებული თეოლოგიური დებატები წმინდა მამათა თხზულებებში აისახა და, საუკუნეების განმავლობაში, ისინი იმდროინდელ და უფრო ძველ ეზოთერულ შეხედულებებზე ცნობათა ერთადერთ ძირითად წყაროდ რჩებოდა.

რწმენა. მაგ.: თქმულება ვარსკვლავზე, რომელსაც მიყვნენ მოგვები, ადასტურებს, რომ წმ. მათეს და მის მოწაფეებს ასტროლოგიისადმი შემეცნარებლური დამოკიდულება ჰქონდათ (მთ.: 2,2); ხოლო იოსებისა და პილატეს მეუღლის (მთ.: 2,12-13,19,22) სიზმრების ხსენება, წმ. პეტრეს (ქმ.: 10,10) და წმ. პავლეს (ქმ.: 22,17) ხილვებისათვის მინიჭებული მნიშვნელობა ცხადყოფს, რომ იმ დროისთვის სიზმრების ახსნა წინასწარმეტყველების დაკანონებულ ფორმას წარმოადგენდა. ანალოგიურია, მრავალჯერ ნახსენები წილყრაც: ცნობილია, რომ იგი, ასტროლოგიასთან და ორაკულთან ერთად, წინასწარმეტყველების ერთ-ერთი გავრცელებული ფორმა იყო (იხ.: ბაჯი 2001: 16). „ქრისტიანობამ იუდაიზმი დააძლია. სინამდვილეში კი ამით რელიგიისა და მაგიის იქამდე არსებული ერთიანობა დაამსხვრია და ისინი ერთმანეთს დააშორა. მაგია, მკითხაობა, ალქიმია და სხვა სწორედ იმიტომ აიკრძალა, რომ ძველი რწმენები და პრაქტიკები მოსპობილიყო. მაგრამ ისინი საოცარი სიცოცხლისუნარიანობით გამოირჩეოდა და აკრძალვის შედეგად – ეზოთერულად (საიდუმლოდ, ფარულად), დაწყევლილადაც გადაიქცა. შემდგომ კ.-გ. იუნგი იტყვის, „კოლექტიურ არაცნობიერს“ მიმართესო“, – მოწმობს ანდრე ნატაფი (ნატაფი 2002:9).

ეკლესიის ბრძოლა ეზოთერულ დოქტრინებთან, ოკულტურ პრაქტიკებთან და ხალხურ რწმენაში არსებულ წარმართობის გადმონათევებთან საუკუნეები გაგრძელდა. ევროპული ქრისტიანული კულტურის ჩამოყალიბების პროცესს „ოკულტურ რეზონანსთა“ არაერთი მწვერვალი მოჰყვა: კატარები და ალბიგოელები, ტამპლიერები და როზენკროიცერები, ფრანკმასონებიც კი, კაბალისტებზე და ალქიმიკოსებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, და სხვები ისევ და ისევ ცდილობდნენ უძველეს სიმბოლოებსა და რიტუალებში „დაშიფრული“, „დაფარული“ უმაღლესი ცოდნა მოეპოვებინათ, გაემდიდრებინათ გარესამყაროზე არსებული ცოდნა და რეალურად არსებული სამყარო გაეუმჯობესებინათ. „ოკულტურ რეზონანსთა“ გამომწვევ მიზეზთა შორის, ცოდნის მიმზიდველობის გარდა, რა თქმა უნდა, სოციალურ მიზეზებსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა: ომები, ეპიდემიები და მათი თანამდევნი სიღარიბე, მასობრივ ალქმაში, რომელიც მრავალმერტიანობაზე წარმართული წარმოდგენისგან ბოლომდე ვერ გათავისუფლდა, ძველი ღმერთებისა და ოკულტური პრაქტიკებისკენ გადახრას იწვევდა. ყოველ ასეთ პერიოდში, ხელოვნება, და უპირველესად მწერლობა, ხელახლა გაცოცხლებული ძველი მისტიკური სწავლებების სიმბოლიზმით შობილი ახალი ხატოვნებით მდიდრდებოდა. ლიტერატურა „აკრძალულისადმი“ ინტერესის ინტენსიურობის ზრდით ნებისმიერ ცვლილებას

პასუხობდა: ხალხური რელიგიური ცნობიერება მას ფოლკლორული ელემენტებით (სიუჟეტებით, ეპიზოდებით, სახეებით და ა.შ.) ამდიდრებდა, ოკულტური ფილოსოფია კი – მისტიკური კონცეფციებით და სახე-სიმბოლოებით, რომელთა უმრავლესობა დღემდე ურყევი პოეტური მეტაფორების სახით აღიქმება (ვარდი, ჯვარი, წრე-ურობოროსი, პენტაგრამა-ვარსკვლავი, ნამგალი, რქიანი მთვარე-ურო და სხვა)⁸.

დასავლეთის ქრისტიანული კულტურის მექანიზმის ფუნქციონირებაში ოკულტიზმის მნიშვნელობის გააზრებისას, მართებულად გვეჩვენება კულტურული განვითარების დინამიკის ლოტმანისეული კონცეფციის გახსენება. თავის დროზე ვ. ჟირმუნსკი ლიტერატურას განიხილავდა, როგორც აფეთქებებისგან თავისუფალ მდგომარეობათა მონაცვლეობას, ხოლო გ.გუკოვსკი – აფეთქებათა რიგს მიაკუთვნებდა. ორივე კონცეფციისგან განსხვავებით, ი.ლოტმანი თანდათანობით, მემკვიდრეობის დამცავ და ნოვატორულ „ფეთქებად“ პროცესებს განიხილავს არა როგორც ერთმანეთის შემცვლელ ეტაპებს, არამედ როგორც „ერთიან მომუშავე მექანიზმში ერთდროულად არსებულს“ (ლოტმანი 2000: 21). „კულტურის სხვადასხვა სფეროში ფეთქებადი და თანდათანობითი პროცესების ერთდროულ შეხამებაში“, მათ „გადაკვეთაში“ იგი „კულტურის მექანიზმის დინამიკის საფუძვლებს“ ხედავს (ლოტმანი 2000: 25). „თანდათანობითი და ფეთქებადი პროცესები ანტითეზას ქმნიან. ისინი მხოლოდ ერთმანეთთან დამოკიდებულებაში არსებობენ. ერთი პოლუსის მოსპობა მეორის მოსპობას გამოიწვევდა <...> ჩვენ არ უნდა დავგაბნიოს იმან, რომ ისტორიულ სინამდვილეში ისინი ერთმანეთის სრული მოსპობისკენ მიმართულ მტრებად გვევლინებიან. ამგვარი მოსპობა კულტურისთვის დამღუპველი იქნებოდა, მაგრამ, საბედნიეროდ, იგი განუხორციელებელია (ლოტმანი 2000: 17). ანალოგიურად ა. მენიცი აღნიშნავს: „ნებისმიერი პროცესის გაგება შეუძლებელია, თუ მასში, სულ ცოტა, ორი კომპონენტის ურთიერთზემოქმედებას არ ხედავ“ (მენი: 1997: 32).

ჩვენი აზრით, დაგროვილი ფაქტები იმას მოწმობენ, რომ ევროპულ კულტურულ კონტექსტში, ქრისტიანული კულტურის ფუნქციონირების მექანიზმში ოკულტიზმი, როგორც ოფიციალური დოქტრინის ოპოზიცია, სწორედ ასეთი – წინასწარ განუსაზღვრელი, „ფეთქებადი“, მაგრამ აუცილებელი კომპონენტია, რომელიც მისი განვითარების პროცესის დაჩქარების თავისებური კატალიზატორის მოვალეობას ასრულებდა.

მე-15-მე-16 სს-ში გაძლიერდა „ახალი მაგიური მსოფლმხედველობა“, რომელმაც „ოკულტიზმი ააღორძინა და ოკულტური განმარტებანი დახვეწილ ინტელექტუალურ სისტემათა ფარგლებშიც შემოიტანა.

– ჯ. ბ. რასელის აზრით, ახალი დროის ბევრი მეცნიერი – ჯორდანო ბრუნოს (1548-1600 წწ.) მსგავსად, მაგი გახლდათ, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ალქიმია, ასტროლოგია, ჰერბოლოგია და სხვა გავლენიანი ინტელექტუალური სისტემის ნაწილია; იმ სისტემის, რომელიც მე-17 ს-ში ახლადგაჩენილი მეცნიერული მატერიალიზმის ეფექტურ ოპოზიციას წარმოადგენდა“ (რასელი: 2001: 374).

სეკულარიზაციის პროცესმა და გონების ყოვლისშემძლეობის რწმენამ ახალ დროში ევროპის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რელიგიის ადგილი დაიკავა. ამან გარესამყაროზე წარმოდგენათა დესაკრალიზაცია გამოიწვია. ფრ. იეიტსის გამოკვლევათა შედეგები ცხადყოფს, რომ ამის მიუხედავად, განმანათლებლობის ეპოქას (მიღებული გაგებით) წინ უსწრებდა ე.წ. „როზენკროიცერული განმანათლებლობა“. იგი ორ სათავეს ეფუძნებოდა: რენესანსულ იდეოლოგიას (პირველ რიგში, სამეცნიერო-ჰერმეტიულ ასპექტს) და რელიგიურ განხეთქილების პრობლემას (რეფორმაციის შემდეგ იგი რელიგიურ-საეკლესიო პრობლემიდან უკვე პოლიტიკურ პრობლემად გარდაიქმნა) (იეიტსი: 1999: 439). კულტუროლოგთა აზრით, მე-16 ს-ის დამლევის და მე-17 ს-ის დასაწყისის ევროპაში აღინიშნება საერთაშორისო და კონფესიათაშორისი კულტურული მიმდინარეობა. მისთვის დამახასიათებელია „უმაღლესი რელიგიური ჭეშმარიტებების, იმდროინდელი, ჯერ კიდევ რენესანსული გაგებით, მეცნიერული გახსნისაკენ სწრაფვა“. ამ „უმაღლეს რელიგიურ ჭეშმარიტებათა გახსნა“, ცხადია, არაკონფესიური ხასიათის იქნებოდა. ამ მოძრაობას ჯ. ბრუნოს, თ. კამპანელას, პაოლო სარპის, ფილ. სიდნის, ჯ. დის, რობერტ ფლადის; იოჰან ანდრეეს და მიხეილ მაიერის; იან ამოს კამენსკის და სხვათა სახელებს უკავშირებენ. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს მიმდინარეობა უნდა იქნას მიჩნეული „ოკულტური აღორძინების“ წინაისტორიად.

მომდევნო საუკუნეებში ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემის ყველაზე მნიშვნელოვანი რყევა რომანტიზმის ეპოქაში გვხვდება. ფრანგი მეცნიერი გუსტავ ლანსონი აღნიშნავს, რომ რომანტიზმი „თავდაპირველად სრულიად მონარქიული და ქრისტიანული“ ხასიათისა იყო: „ქრისტიანულ და მონარქიულ შუასაუკუნეებზე შეყვარებულნი, ისინი (პირველი რომანტიკოსები – ი. მ.) თავს ვალდებულად თვლიდნენ ჭეშმარიტი კათოლიკეები და მონარქისტები ყოფილიყვნენ. XVIII ს-ის მომხრეთა მიმართ ოპოზიციურობაც იმავეს მოითხოვდა <...> ლიბერალები კლასიკოსობას თავიანთ მოვალეობად მიიჩნევდნენ, ხოლო რომანტიკოსები ტახტს და საკურთხეველს უმღეროდნენ. სინამდვილეში – ასეთი განაწილება გაუგებრობის შედეგია: თავისი საფუძვლებით სწორედ რომანტიზმი იყო რევოლუციური და ანარქიული“ (ლანსონი 1898: 372-379).

ამ პატარა წერილში, ცხადია, ვერ განვიხილავთ ისეთ რთულ საკითხს, როგორიცაა რომანტიზმისა და იმდროინდელი ფილოსოფიური აზროვნების ურთიერთდამოკიდებულება. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ თავის დროზე ე. წ. იენის სკოლის რომანტიკოსთა შემოქმედებაში „სულიერი სიღრმეებიდან“ ამოზრდილი „ახალი მითოლოგიის“ შექმნის მცდელობებს საფუძვლად დაედო ფ. შელინგის ნატურფილოსოფიიდან შეთვისებული მატერიალურის და სულიერის იგივეობის იდეა, ადამიანის, როგორც „ღვთის და სამყაროს თანხვედრის წერტილის“ გაგება. ადამიანი – ღვთაებრივი სანყისის მქონეა და სამყაროს ორგანული ნაწილია. იგი თავისთავად სამყაროს ერწყმის. მსოფლიო ჰარმონია მისი სრულქმნილებით მიიღწევა. რომანტიკოსთა მსოფლალქმისათვის დამახასიათებელია კულტურის უნივერსალური მთლიანობის გაგება – ხელოვნების, ფილოსოფიის და ბუნებისმეტყველების ორგანული შერწყმა.³¹ ამაზეა აგებული ხელოვნების, როგორც ფილოსოფიური და მხატვრული შემეცნების უნივერსალური ფორმის, ზოგადრომანტიკული კონცეფცია, რომელიც არსებულის მთლიანობას (სინთეზს) და არა დაყოფას (ანალიზს) ანიჭებს უპირატესობას. ადამიანსა და სამყაროს შორის არსებული რთული, ზოგჯერ კი – იდუმალი კავშირების შემეცნებისას, რომანტიკული ფილოსოფია და ბუნებისმეტყველება „ცხოველური მაგნეტიზმის“ სწავლებასაც ეყრდნობოდა. მეტაფიზიკური განცდების გამოხატვისას რომანტიკოსები არა მხოლოდ ისტორიულ წარსულს, ბუნებას და ა. შ. მიმართავდნენ, არამედ *აღმოსავლეთსაც*. ჩვენი აზრით, რომანტიკოსთა ამ თემით დაინტერესებაში ამ პერიოდის ევროპული კულტურისათვის დამახასიათებელი აღმოსავლეთისადმი ზოგადი ინტერესის გამძაფრება აისახა. რომანტიზმის პოეტიკაში აღმოსავლური ეგზოტიკის და რეალიების ფართო გამოყენება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მე-19 ს-ში, როცა ე. წ. „ოკულტური აღორძინება“ დაიწყო.

„ოკულტური აღორძინება“ *აღმოსავლეთის* ცნებას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს. ევროპული ცნობიერებისთვის *აღმოსავლეთი*, გარდა სხვა მნიშვნელობებისა, ქვეცნობიერ დონეზე არსებული უძველესი არქეტიპია³². იგი ყოველივე არსებულის (მიკრო და მაკროკოსმოსის) ორგანული ერთიანობის უძველესი და იდუმალი, დავინყებული მისტიკური ცოდნის სინონიმია (ამიტომაც ცნებათა *უძველესი* და *აღმოსავლეთი* (ან „აღმოსავლური“) შეხამება – ის აუცილებელი ატრიბუტია, რომელიც უძველესი დროიდან დღემდე თითქმის ყველა ეზოთერული სწავლების *ჭეშმარიტებას* ადასტურებს (მოდებაცე 2001). ევოლუციის პროცესში „ლათინური ეკლესია ევროპული რელიგიურობის იმდენად ორგანულ გამოხატულებად იქცა, რომ მისი ახლო

აღმოსავლური და, კერძოდ, იუდეური წარმოშობა, მორწმუნეთა ცნობიერებაში თითქმის არც შეინიშნება. ქრისტიანობის აზიური, ახლო აღმოსავლური საწყისების მიუხედავად, მას არამორწმუნეთა უმრავლესობა დღემდე ევროპულ რელიგიად მიიჩნევს“ (პეტერი: 2001: 72). ქრისტიანობისთვის ანტეს პეტერისეული დახასიათება ევროპული აზროვნების კიდევ ერთ ძალზე მნიშვნელოვან მხარეს აშუქებს. იგი ხაზს უსვამს იმ საძირკველს, რომელსაც ქვეცნობიერებაში დამკვიდრებული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შორის არსებული სიშორის აღქმა დაეყრდნო¹⁰.

რომანტიკოსთა შემოქმედებაში იდუმალი აღმოსავლეთის თემა არა მხოლოდ ახალი მხატვრული აზროვნების ნაყოფია, არამედ, ქვეცნობიერ დონეზე, „მარადიული დაბრუნების“ მითის თავისებური პროექციის, ანუ მისტიკური პირველსაწყისისადმი სწრაფვის მხატვრული გამოვლენაა. მეორე მხრივ, რომანტიკოსთა დაინტერესებამ აღმოსავლეთით მისი, როგორც მთლიანობის, *სრულყოფილი* შემეცნების სწრაფვაც გამოავლინა. სწორედ ამ დაკარგული ერთიანობის აღდგენის საშუალებათა ძიება, რაც შემდგომში სხვადასხვა რელიგიის გაერთიანების მრავალრიცხოვან მცდელობაში გამოვლინდა (ანთროპოსოფია, თეოსოფია, „აგნი-იოგა“ და სხვა), „ოკულტური აღორძინების“ ერთ-ერთ თვისობრივ ნიშნად იქცა.

კათოლიციზმის სიღრმეებთან დაკავშირებული „ოკულტური აღორძინების“ საწყისებს (სპირიტიზმს, ოკულტური პრაქტიკებით, დაფარული თემებით დაინტერესებას და სხვას) ა. მენი „ვულგარული მატერიალიზმის“ განვითარების საწინააღმდეგოდ აღმოცენებულ მოვლენად მიიჩნევდა (მენი 1996: 122). ოკულტური აღორძინების პერიოდში ეზოთერიზმი (ისევე, როგორც რელიგიური ცნობიერება) მატერიალიზმის ოპოზიციას წარმოადგენდა. შემდგომ, საბჭოთა კავშირში სახელმწიფო ათეიზმის პერიოდში, იგი სწორედ „იდეალისტურ“ კონცეფციად აღიქმებოდა¹¹.

მამასადამე, პარადიგმათა შენაცვლებით გამოწვეულ ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემის სერიოზული რყევის თითქმის ყველა პერიოდში სულიერ ძიებებს ოკულტიზმისა და შორეული წარსულის მისტიკური გამოცდილებისადმი ინტერესის გამძაფრება მოჰყვება. (განსაკუთრებით, „ფარული“, საიდუმლო აღმოსავლური „ცოდნისადმი“, რომლის „ჭეშმარიტება“ მისი „სიძველითაა“ დადასტურებული). „იდუმლებისკენ სწრაფვა, როგორც წესი <...> ადამიანს მეტისმეტი ზედაპირულობით და პროფანულობით მოზებრების შედეგად უზრუნველყოფს, რაც ჩვენი საუკუნისთვის ძალზე დამახასიათებელია“ (კლიუჩნიკოვი: 2002: 363).

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი განვითარების განზოგადებული სქემა იმის დასტურია, რომ ქრისტიანული კულტურის ფარგლებში, ნების-

მიერი რყევა სისტემაში „ჰერმეტიზმი – დოგმატიზმი“, მხატვრული შემოქმედების სფეროში უშუალოდ აისახება. იმედი გვაქვს, რომ ჩვენმა შედარებით ზედაპირულმა მიმოხილვამ გამოავლინა, თუ რაოდენ სერიოზულია ქრისტიანული კულტურის მექანიზმის ფუნქციონირებაში ოკულტიზმის (ეზოთერიზმის) მნიშვნელობა. ლიტერატურის განვითარების ზოგად პრობლემათა გადაწყვეტისას, მისი გათვალისწინება აუცილებლად მიგვაჩნია. ვინაიდან კულტურის ყველა ფორმა, უპირველეს ყოვლისა, იმითაა გაპირობებული, თუ როგორ აღვიქვამთ გარესამყაროსა და ამ სამყაროში საკუთარ დანიშნულებას; მხატვრული სტილის, მიმართულებათა და, კერძოდ, ლიტერატურული მეთოდების მონაცვლეობა უშუალოდ *მსოფლშეგრძნების* შეცვლაზეა დამოკიდებული. აქედან გამომდინარე, შეკითხვა, თუ რა დამოკიდებულება არსებობს ლიტერატურული მეთოდების შენაცვლებასა და „ქრისტიანობა – ოკულტიზმის“ სისტემაში რხევათა შორის, არც ისე პარადოქსულად გვეჩვენება.

II

ევროპული საზოგადოებრივ-ფილოსოფიური და მხატვრული აზროვნების მიღწევათა რეცეფციის მნიშვნელობა რუსული კულტურის განვითარების ისტორიაში საყოველთაოდაა ცნობილი. მიმდინარეობდა არა მხოლოდ ევროპული იდეების, არამედ მათი ასახვისას დამუშავებული მხატვრული ფორმების გადააზრება. საერთო ქრისტიანული ფესვების (და, შესაბამისად, საერთო არქეტიპების) მიუხედავად, რელიგიური მსოფლშეგრძნება, რომლის საფუძველზეც განვითარდა ევროპული მხატვრული აზროვნება, მართლმადიდებლობის მისტიკურ სისტემასთან შედარებით, მთელ რიგ პრინციპულ სხვაობას მოიცავს (იხ.: ლოსკი 1991; შპიდლიკი 2000 და სხვ.).* მათ შორის საინტერესოდ მიგვაჩნია „ოკულტური აღორძინების“ იდეების რეზონანსის თავისებურებანი მოდერნიზმის ხანაში.

რუსეთში „ოკულტური აღორძინების“ იდეების აღქმის კულტურულ წინაპირობათა შორის უპირველესად აღსანიშნავია მასონური ლოჟების მოღვაწეობა. მასონური სწავლების საწყისებში ჰერმეტიული ცოდნისადმი ინტერესი ნათლადაა გამომჟღავნებული¹². ბოლო პერიოდის გამოკვლევათა შედეგები მოწმობს, რომ ეს სწავლება მჭიდროდ უკავშირდება თანამედროვე მეცნიერების ჩამოყალიბებას (იხ., მაგ.: იეიტსი: 1999) ცნობილია, რომ ფრანკმასონები პიროვნების ზნეობ-

* იგულისხმება სათანადო არქეტიპულ სახეებში ჩამოყალიბებული კონკრეტული ზნეობრივი ღირებულებები.

რივი, ფიზიკური და გონებრივი სრულყოფის გზით¹³ საზოგადოების გაუმჯობესებას და სააქაო სამოთხის («ასტრეის სამეფოს») მიღწევას ისახავდნენ მიზნად. „მასონობა – მოზრდილთა ახლებურად აღზრდა“, – ამბობდნენ მასონები და ოცნებობდნენ მომავალში მასონური იდეებით გატაცებულია უმრავლესობაზე, რომელიც კაცობრიობისადმი სიყვარულზე აგებულ ურთიერთობებს დაამკვიდრებდა“ (ისტორია 2002: 428).

რუსეთში პირველი ლოჟები მე-18 ს-ში, პეტრე I დროს გაჩნდა (გავრცელებული გადმოცემის თანახმად, თვით „დიდი იმპერატორია“ რუსული მასონობის დამფუძნებელი (ასევე 1999: 430 და ისტორია 2002: 167). ამის მიუხედავად, მასონური იდეოლოგიისა (რომელმაც თანდათან მისტიკოსთა, თეოსოფოსთა და ალქიმიკოსთა სწავლებების ელემენტები შეითვისა) და ეზოთერული იდეების გავლენა რუსულ კულტურაზე მხოლოდ 1760-იან წლებში გახდა საგრძნობი, ხოლო ევროპული სტატუსი რუსულმა ფრანკმასონობამ 1770 წელს მიიღო.³⁸ მასონობაზე დიდი გავლენა იქონია როზენკროიცერების სწავლებამ. მისი ტრადიციები კაბალის, ალქიმიისა და გნოსტიციზმის გავლენით ჩამოყალიბდა, შემდგომ კი მასონურ სოციალურ-პოლიტიკურ დოქტრინად გარდაიქმნა (იხ.: ამბელენი: 1993). ჰერმეტიული ფილოსოფიის გავლენით, ბევრმა ლოჟამ ეზოთერული ხასიათი მიიღო, გართულდა რიტუალი, გაჩნდა ახალი ხარისხები და სისტემები, სიმბოლოებმა და „იგავურმა ენამ“ უდიდესი მნიშვნელობა მოიპოვა. 1830-იან წლებში როზენკროიცერთა ორდენი მთლიანად, საკუთარი დამოუკიდებლობის დაცვით, მასონობას შეუერთდა¹⁴. 1780-იან წლებში, როზენკროიცერული რიტუალები რუსეთშიც შემოვიდა, ამ მიმდინარეობის ცენტრად მოსკოვი იქცა (კოროლიოვი 2001: 92-109).¹⁵

რუსულ მასონობას რთული ისტორიული ბედი ჰქონდა, მაგრამ ამის მიუხედავად, იგი სწრაფად განვითარდა და „მე-18 ს-ის მეორე ნახევარში – მე-19 ს-ის დასაწყისში, – ლ. ლეიტონის დასტურით, – იმდენი გამოჩენილი რუსი იყო მასონი, რომ უფრო იოლია დავასახელოთ ისინი, ვინც ორდენს არ მიეკუთვნებოდა“ (ლეიტონი 1996: 151). „ჭეშმარიტი მასონობის“ ძიებაში, საზღვარგარეთ აღიარებული თითქმის ყველა მეტ-ნაკლებად გამოჩენილი სისტემა რუსეთის ლოჟებშიც იყო შემოტანილი. მათ შორის ინგლისური (ეკატერინე II-ს დროს) და შვედური (ალექსანდრე I-ის დროს) ყველაზე უფრო გავრცელდა. ჩვენი კვლევის ასპექტიდან გამომდინარე, ყველაზე საინტერესოდ სწორედ შვედური სისტემა მიგვაჩნია. ამ სისტემაში იოანეს მასონობა როზენკროიცერობასთან და ტამპლიერობასთან გაერთიანდა. თითოეულმა მათგანმა ამ სისტემაში თავისი წვლილი შეიტანა, მათ შორის: მისტიკური პი-

ეტიზმი, თეოსოფიისა და ალქიმიის შესწავლა (როზენკროიცერობამ); ამქვეყნად სამოთხის – „ასტრეის სამეფოს“ მიღწევის იდეა (იოანეს მასონობამ).¹⁶ მასონური მოძრაობის ამბივალენტობა – „ხილულ (კონკრეტულ) და უხილავ (მითოლოგიურ) რეალობათა შორის მუდმივი რყევა“ (ნატაფი: 2002: 130), სწორედ ამ ელემენტთა შეხამებაში ნათლად გამოვლინდა.

მაშასადამე, ფრანკმასონობა ოკულტიზმს იდეოლოგიის სახით იყენებდა (ზოგჯერ კი – მხოლოდ გარეგნულ ელემენტად). ამ ფონზე ხდებოდა მისი რეალიზაცია, მაგრამ ეზოთერული თვალსაზრისით, იგი (თავისი არსით) ეზოთერულ მოძრაობად არ შეიძლება იქნას მიჩნეული. როგორც წესი, მასონურ მოძრაობას „სოციალური მნიშვნელობის მქონე“ (ნატაფი: 2002: 116) „საზოგადოებრივი ხასიათის მოვლენად“ მიიჩნევენ (იხ.: ისტორია: 2002). ამის მიუხედავად, მასონობამ მითოლოგია, რიტუალები და მისტიკური სიმბოლიზმი გააერთიანა და ამით, ჩვენი აზრით, „ოკულტური აღორძინების“ იდეათა ალქმისთვის კულტურული ნიადაგი მოამზადა.

კონსპირაციისა და სრული საიდუმლოს პირობებში, ორი საუკუნის განმავლობაში არსებული რუსული მასონური მოძრაობის (და მის მიერ განახლებული როზენკროიცერობის) ღვაწლი რუსეთის კულტურის განვითარებაში ბოლო დროს მკვლევართა დიდ ყურადღებას იპყრობს. რაც შეეხება ქართული კულტურისთვის მათი იდეების მნიშვნელობის საკითხს, ის დღემდე ნაკლებადაა შესწავლილი. ამასთან, ევროპულ კულტურულ კონტექსტთან კავშირი, რუს დეკაბრისტთა საქართველოში ყოფნა (რომელთა შორის უმრავლესობას მასონობასთან ამა თუ იმ სახის სიახლოვე ჰქონდა) და სხვა საკმაოდ სერიოზულ საფიქრალს აღძრავს.

განსახილველ პრობლემასთან დაკავშირებით, ყველაზე დიდ ინტერესს როზენკროიცერობა იწვევს. მისი მისტიკური სისტემის ანარეკლი ნათლად იგრძნობა მოდერნისტულ მწერლობაში. აღსანიშნავია, რომ როზენკროიცერთა ფილოსოფიურმა სისტემამ საგრძნობი კვალი დატოვა მთელ ევროპულ ლიტერატურაზე. მაგალითად, ჩ. გეკერტონი აღნიშნავს, რომ „პოეზიისა და რომანის ბევრი შესანიშნავი ქმნილება – როზენკროიცერების დამსახურებაა. თუმცა, მათი ფილოსოფიური სისტემა დაიკარგა. ისიც უნდა ითქვას, რომ მათი იდეების დიდი ნაწილი ძნელად მისახვედრი იყო – იგი ინდოელ სოფისტთა გონებრივ სიმაღლეებს აღწევდა, მაგრამ ამის მიუხედავად, ყველა ევროპული ქვეყნის მწერლობა მათი ფილოსოფიური სისტემიდან გადმოღებულ, ასეულობით სასიამოვნო გამონაგონს მოიცავს“ (გეკერტონი: 1874: 109).

როზენკროიცერთა წარმოდგენით, სამყაროს აღსასრულისას ღმერთკაცი აღდგება. ამ აქტის, როგორც მსოფლიო კატასტროფის

როზენკროიცერისეული აღქმა (მსოფლიოს დაღუპვა განმნმენდ აღში, რომელიც ორი საწინააღმდეგო საწყისის: სიკეთე – ბოროტების დაყოფასა და ბოროტების საბოლოო მოსპობაზე მიუთითებს), არა მხოლოდ მკაფიოდ შეინიშნება მე-19 ს-ის დამლევის და მე-20 ს-ის დასაწყისის მწერლობის ესქატოლოგიურ მოტივებში, არამედ მოდერნიზმის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად ითვლება. საგულისხმოა აგრეთვე ფერთა სიმბოლიკა, რომელიც მასონობას როზენკროიცერული გავლენით ჰქონდა მიღებული, კერძოდ: ე.წ. „ანდრიანელთა (=შოტლანდიური) ლოჟების“ მასონობას ნითელი მასონობა ერქვა. ამ „რაინდული“ ლოჟების წევრები „იდევებისთვის უშიშარი მებრძოლეები“ უნდა ყოფილიყვნენ, – დევიზით: «Vincere aut mori» (სოკოლოვსკაია 2002: 468). ის ფაქტი, რომ სწორედ ნითელი ფერი იყო იდეებისადმი თავდადებული (სიკვდილამდე) ბრძოლის სიმბოლო, არა მხოლოდ გარკვეულ ანალოგიებს ბადებს, არამედ ფერთა სიმბოლიკის მემკვიდრეობითობაზე მიუთითებს.

ამ ფონზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ოკულტიზმისა (ჰერმეტიზმის) და ევროპული მოდერნიზმის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. მოდერნიზმი არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად დაემთხვა „ოკულტურ აღორძინებას“, არამედ გარკვეულ დონემდე იყო მის მიერ განპირობებულიც (განსაკუთრებით, ფრანგული მოდერნიზმი). ევროპულ მოდერნიზმში ოკულტური პრაქტიკების აღწერა, მხატვრულ პრაქტიკაში კაცობრიობის ისტორიასა და მის ახლანდელ მდგომარეობაზე ეზოთერულ წარმოდგენათა ასახვა საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი. მკვლევართა განსაკუთრებული ყურადღება სიმბოლიზმმა მიიპყრო. „სიმბოლიზმი იმით გამოირჩევა, რომ ჰერმეტიზმისადმი ინტერესის შესახებ იგი ხმამაღლა საუბრობს“, – აღნიშნავს ფრანგი მეცნიერი ანდრე ნატაფი და ადასტურებს, რომ „სწორედ სიმბოლიზმის მიერ გაკვალული ბილიკით“ ხდება „ჰერმეტიზმთან შეხვედრა“, კერძოდ სიურრეალიზმისა და ა. შ. (ნატაფი 2002: 308).

მთელი ევროპული ცივილიზაციისთვის დამახასიათებელ „საუკუნეთა ზღურბლის კრიზისს“ (სამყაროზე მე-19 ს-ში ჩამოყალიბებულ წარმოდგენათა გადაფასებით საზოგადოებრივ ცნობიერებაში გამოწვეულ ღრმა ცვლილებებს და იმდროინდელი ფილოსოფიისა და ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ირაციონალიზმის აღორძინებას) ე.წ. „ცხოვრების ფილოსოფიის“ განვითარებას (იხ, მაგ.: ისტორია 1999: 315) და სიმბოლიზმს უკავშირებენ.

სიმბოლიზმისთვის ნიშანდობლივია ზეგრძნობადი შემეცნების ყველა ფორმისა და მათი იმიტაციებისადმი მომეტებული ყურადღება. ოკულტურ ფილოსოფიაში სიმბოლისტურმა სკოლამ თავისი არსის გამოხატვის საუკეთესო საშუალებები იპოვა. ამ ფაქტმა განაპირობა

მისი, როგორც „მისტიკასთან შერეული და ძირითადად მისტიკურ ძიებებში არსებობის საზრისის მაძიებელი“ (ნატაფი 2002: 306) ხელოვნების დახასიათება. რენე ტერასონის განმარტებით („პელეასი და მელისანდრა, ანუ ინიციაცია“), „სიმბოლიზმი ყოველივე არსებულის საწყისისკენ დაბრუნების აუცილებლობისგან“ გაჩნდა. ეს დაბრუნება ნიშნავს არა რელიგიურობასთან, არამედ იმ ფილოსოფიის წყაროსთან დაბრუნებას, რომელიც, მართალია, მითოლოგიას გამოეყო, მაგრამ პოეტური ჟღერადობა შეინარჩუნა. ერთი სიტყვით, ესაა დაბრუნება ფილოსოფიასთან, რომელსაც კაცობრიობის ოცნებათა მასშტაბი ჯერ არ დაეწეოდა“ (ნატაფი: 2002: 306). ანდრე ნატაფმა სიმბოლისტებს „საკუთარი ოკულტიზმის დამამკვიდრებელი შემოქმედები“ უწოდა (ნატაფი 2002: 306).¹⁷

გავრცელებული აზრის თანახმად, „ოკულტური აღორძინება“ მე-19 ს-ის შუა წლებიდან ვითარდება. მის დასაწყისს ელიფას ლევის (ე.წ. ნეო-ოკულტიზმის დამფუძნებლის) სახელს უკავშირებენ. ლევის განმარტებით, „ცოდნა (la science) – ჭეშმარიტების სრულყოფილი ფლობაა“; ბრძენს „ღმერთის პრივილეგიის მითვისების ყოველთვის ეშინოდა, ამიტომ სიტყვა „ცოდნის“ ნაცვლად, „გნოსტიციზმი“ არჩიეს (la gnose), რომელიც მხოლოდ ინტუიციური შემეცნების იდეას გამოხატავს“ (ლევი: 1997: 394). მის დროს „ოკულტიზმი ნამდვილი მსოფლმხედველობის სახეს იძენს, ხოლო თვით ტერმინი ფართოდ ვრცელდება“ (ნატაფი 2002: 9). მაგრამ ამ პროცესის ჩამოყალიბების საწყისი ეტაპისთვის დამახასიათებელი ნიშნები გაცილებით ადრე გამოვლინდა. ევროპულ კულტურაში „ოკულტური აღორძინება მწვერვალს მე-19-მე-20 სს-ის მიჯნაზე აღწევს. თვით სიტყვა „ოკულტიზმი“ შარლანტანთა მოღვაწეობის წყალობით გაუფასურდა, რის გამოც, მე-20 ს-ის დასაწყისში უფრო მისაღები – „ეზოთერიზმი“ (ანუ „ჰერმეტიზმი“) გახდა. ქრონოლოგიურად „ოკულტური აღორძინების“ მწვერვალი რუსულ „ვერცხლის საუკუნეს“ ემთხვევა. ეს არა მხოლოდ გარდამავალი კულტურული ეპოქაა – მნიშვნელოვან ახალ მიმართულებათა და აღმოჩენათა ხანა, რაც გავლენას ახდენს მთელ სემიოსფეროზე; გამოჩენილ ფილოსოფოსთა, მწერალთა, პოეტთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა და მსახიობთა ეპოქაა, არამედ პერიოდი, რომელიც მე-19 ს-ის ესკატოლოგიურ მოლოდინს მოჰყვა. „სწორედ ასეთ („ნესრიგის შენაცვლების“, – ი. მ.) დროს თავს იჩენს ეზოთერული ტრადიცია და ვრცელდება მისი მიმდინარეობები. ამას არც პროექციები სჭირდება და არც საიდუმლო შეთქმულება – უხილავის ისტორია ამას არ საჭიროებს. ასეთ დროს ხდება სპონტანური რეაქცია, რომელიც შემოქმედს არაცნობიერთან კავშირს აიძულებს. არაცნობიერი კი მხოლოდ ჰერმეტიკული ენით ვლინ-

დება. ეს კი ჰერმეტიზმის გარეშე შეუძლებელია“, აღნიშნავს ანდრე ნატაფი (ნატაფი 2002: 306). ჩვენ მის კატეგორიულობას ვერ გავიზიარებთ, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ იდეალის მოპოვების იმედი – კაცობრიობის ყველა სულიერ ძიებათა საფუძველია. მწერლობაში (უპირველეს ყოვლისა, პოეტურ აზროვნებაში) იგი მარადიული თემების, სახე-სიმბოლოების უკვდავებაში ვლინდება. ესენი კი რელიგიურ-მისტიკურ პრობლემებთან მჭიდროდაა დაკავშირებული და, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სისტემაში „ოკულტიზმი-ეზოთერიზმი“ ნებისმიერ ცვლილებაზე და აქცენტების შენაცვლებაზე რეაგირებენ. რუსული სიმბოლიზმი დასავლური სიმბოლიზმის უშუალო გავლენით ჩამოყალიბდა და რელიგიურ-ფილოსოფიური რენესანსისგან (რომელსაც აგრეთვე განმარტავენ, როგორც „ახალ სლავიანოფილობას“ (იხ., მაგ.: სილიჩოვი 1998: 241))¹⁸ განსხვავებით, ჰერმეტიზმის ყველანაირი გამოვლინებებისკენ მიისწრაფოდა (მისტიკისკენ, მაგიისკენ, ოკულტიზმისკენ, იმდროინდელი სხვადასხვაგვარი ეზოთერული სწავლებისკენ (სილიჩოვი 1998: 245). ნ.გუმილიოვის სიტყვით: „რუსულმა სიმბოლიზმმა თავისი ძალისხმევა ძირითადად იდუმალებისკენ მიმართა. იგი რიგრიგობით უძმობილდებოდა ხან მისტიკას, ხან თეოსოფიას, ხან ოკულტიზმს“ (გუმილიოვი 1991: 18).¹⁹ გარკვეულწილად, დაახლოებით იმავეს თქმა მთელ რუსულ მოდერნიზმზეც შეიძლება. ამასთანავე, თუ რუსული სიმბოლიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედების რთული კავშირები ანთროპოსოფიასთან, თეოსოფიასთან და სხვა ეზოთერულ დოქტრინებთან მეტ-ნაკლებად შესწავლილია, უდავოდ საყურადღებოა ნ. ბოგომოლოვის მიერ გამოთქმული აზრი, რომ „ოკულტიზმის გავლენა პოსტსიმბოლისტურ კულტურაზე არანაკლები იყო, თუ მეტი არა. კანდინსკის, მალევიჩის, მიხ. ჩეხოვის, ან ბორის პოპლავსკის შემოქმედების აშკარა ეზოთერული ფესვების გარდა, ყურადღებას და განსაკუთრებულ შესწავლას საჭიროებს ეზოთერიზმთან იმ ავტორების დამოკიდებულებაც, რომლებიც გუმილიოვივით, მანდელშტამივით, კუზმინივით, ხოდასევიჩივით და სხვათა მსგავსად, საერთო აზრის თანახმად, „შეუცნობელის შემეცნების“ მცდელობებს ყველანაირად ეწინააღმდეგებოდნენ“ (ბოგომოლოვი 1999: 15).

მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელმა ტრადიციების გადაფასებამ, კულტურული მემკვიდრეობის რეინტერპრეტირებამ და დემონსტრაციულმა ნოვატორობამ კლასიკურ მემკვიდრეობასთან რთულ ურთიერთობამდე მიიყვანა იგი. მე-20 ს-ის დასაწყისში ანტიკურობის აღქმისა და კულტურული რეცეფციის ორი საწინააღმდეგო მიმართულება გამოიკვეთა: რიტუალურ-მითოლოგიური და ესთეტიკური: ნიცმეს ტერმინოლოგიით – დიონისური და აპოლონური; მ.

გასპაროვის დეფინიციით – „სიმბოლისტური მერყეობა“ და „პარნასული სიმკაცრე“. პირველი სიმბოლიზმში, ხოლო მეორე – ნეოკლასიციზმში განხორციელდა. თუ ნეოკლასიციზმისთვის სიმბოლიკა – ნებისმიერი საგნის ამსახველი „მრავალნიშნა იგავია“, სიმბოლიზმი – რელიგიურ თემატიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მის „სულიერ“ გაგებას, ანუ სიმბოლოს რელიგიურ-ფილოსოფიურ ინტერპრეტაციას, როგორც „გამოუთქმელ ზეციურ ჭეშმარიტებათა მინიერ ნიშანს“ გულისხმობს (მერეჟკოვსკი, გიპიუსი, ვიაჩ. ივანოვი, ა. ბელი, ბლოკი). განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, ორივე მიმართულება ურთიერთკავშირშია: „პარნასული“ ტენდენცია (ბრიუსოვი, ბალმონტი, მოგვიანებით – გუმილიოვი და მანდელშტამი) წინ უსწრებს ნეოკლასიციზმს და მის დადგომას მოასწავებს. ანტიკურობის სიმბოლისტური გაგება თავისუფლად ითავსებს ინტერპრეტირებულ ქრისტიანულ იდეებსაც. წინარეკულტურული საწყისის გამოვლინებათა საკრალიზაციის ტენდენცია თავისთავად იწვევს ეზოთერული მსოფლშეგრძნების და „სამყაროსეულ ძალთა“ ამბივალენტობაზე წარმოდგენის განახლებას. რუსული კულტურის ვერცხლის საუკუნის ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ და რელიგიურ ძიებათათვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებაში ნათლად ვლინდება ის ძირითადი სულიერი იმპულსები, რომელთაც იმდროინდელი ე. წ. „კულტურული რენესანსი“ განაპირობებს.

როგორც აღვნიშნეთ, ოკულტური ფილოსოფია ლიტერატურულ ენას სახე-სიმბოლოებით ამდიდრებდა, რომლებიც დღეს პოეტურ მეტაფორებად აღიქმება. ანდრე ნატაფის სიტყვით, ამ შემთხვევაში, „სიმბოლო იმ ფსიქოლოგიური მატრიცის დანიშნულებას ასრულებს, რომელიც სამყაროსთან ურთიერთობის საჭირო ფორმის დადგენაში გვეხმარება“ (ნატაფი 2002: 107). არსებობს მრავალი „სამეტყველო ჟანრი“ (თუ ბახტინის ტერმინოლოგიით ვისარგებლებთ), ან „ენობრივი თამაში“ (თუ ვიტგენშტაინის ტერმინოლოგიას გამოვიყენებთ). გავრცელებული აზრის თანახმად, „მეტაფორები, სიმბოლოები და ანალოგიები შეიძლება მიჩნეულ იქნას, როგორც თავისთავად „მოქმედი“ შემეცნების საშუალება. ისინი არამეტაფორულ ენაზე რაიმე ახსნას, ან დასაბუთებას არ საჭიროებენ. <...> შესაბამისად, მეტაფორული ენა <...> შეიძლება მიჩნეულ იქნას არარედუცირებად: იგი არამეტაფორული გამოთქმებით შენაცვლებას პრაქტიკულად არ ექვემდებარება“ (სტივერ დანი 1996: 218-219). გონებისადმი მიმართული ალეგორიისგან განსხვავებით, შეგრძნებების მეშვეობით, სიმბოლო უშუალოდ გრძნობას უკავშირდება. „პოეზიის გარკვეულ მიმართულებას სიმბოლოურს, ან სიმბოლისტურს იმიტომ უწოდებენ, – აღნიშნავდა ე. სეპირი, – რომ მისი სიტყვასიტყვითი შინაარსი – მნიშვნე-

ლობათა გაცილებით უფრო ფართო წრეზე ქარაგმულად მიუთითებს“ (სეპირი 2001: 204). შესაძლოა მეტაფორების მთელი რიგი განვიხილოთ, როგორც სხვადასხვა მისტიკური კონცეფციისთვის დამახასიათებელი სიმბოლოები. მე-20 ს-ის დასაწყისის მხატვრულ შემოქმედებაში ოკულტურ-ეზოთერული მსოფლშეგრძნების ასახვის სრული სურათის დასადგენად და მისი ობიექტური შეფასებისთვის აუცილებელია მოდერნიზმის ამა თუ იმ წარმომადგენლის იმდროინდელ მისტიკურ კონცეფციებთან სიახლოვის (ან სხვა სახის დამოკიდებულების) გამოვლენა. ამ საკითხის შესწავლისთვის კვლევის ასეთი მეთოდი საკმაოდ პერსპექტიულად მიგვაჩნია.

რაც შეეხება ჰერმეტიზმს, ერთი კულტურის ფარგლებში „რელიგიურ-ფილოსოფიური რენესანსის“ და ე.წ. „ოკულტური აღორძინების“ (დასავლეთევროპული კულტურის გავლენით განვითარებული მოვლენის) ანარეკლთა ერთდროული არსებობის ფენომენის დახასიათებას – ეს საკითხები ჯერ სრულიად შეუსწავლელია. ამასთან, ჩვენი აზრით, სწორედ ეს კულტურული ფენომენი და „რელიგიურ-ფილოსოფიური რენესანსის“ „ოკულტურ აღორძინებასთან“ ურთიერთდამოკიდებულების მექანიზმი იმსახურებს მკვლევართა განსაკუთრებულ ინტერესს.

მე-20 ს-ის დასაწყისის რუსული რელიგიური ფილოსოფიის „აყვავებას“ ნ. ბერდიაევმა ნაშრომში „თვითშემეცნება“ „სულიერი რენესანსი“ უწოდა. რუსული მასონობის ცნობილი ისტორიკოსის, ბუროშკინის განსაზღვრა გაცილებით ვრცელია – იგი „კულტურული რენესანსის“ სახელწოდებას ამ პერიოდის მთელ რუსულ კულტურაზე ავრცელებს (მოხსენება „სოფიანობის როზენკროიცერული საწყისები“, 1952 წ.). ვერცხლის საუკუნის კულტურულ მოვლენათა დახასიათებისათვის თანამედროვეთა დეფინიცია – „რენესანსი“ – იმ ეპოქის არსში წვდომის ნიშნად მიგვაჩნია. საბოლოო ჯამში, რელიგიური ფილოსოფია (რომელიც „ჭეშმარიტ მართლმადიდებლობას“ „სულის რელიგიაში“ ხედავდა) და მოდერნისტული ხელოვნებაც, სხვადასხვაგვარად, დაკარგული მაკრო- და მიკროკოსმოსის ჰარმონიის აღდგენისთვის ადამიანის ზნეობრივი გაუმჯობესების გზებს ეძებდნენ. მთლიანობაში კი ეს სწორედ რენესანსის გნოსტიკურ განწყობილებას ეხმიანებოდა.

ევროპული კულტურული პრაქტიკით გამომუშავებული „ქრისტიანობა – ეზოთერიზმის“ სისტემისთვის ორი ერთდროული „მწვერვალი“, რა თქმა უნდა, დისბალანსს წარმოადგენდა, რაც შემდგომ მომხდარმა მოვლენებმა დაადასტურეს. ტერნარული ტიპის დასავლეთევროპული კულტურისგან განსხვავებით, რუსული კულტურა,

ი. ლოტმანის აზრით, ბინარულია. იგი აღნიშნავს, რომ ამ ორი ტიპის კულტურების მიერ „განვლილი აფეთქების კრიტიკული წერტილი ერთ-მანეთისგან განსხვავდება“. სამოხიო სისტემებში „ფეთქებადი პროცესები კულტურის მთელ სივრცეზე იშვიათად ვრცელდება“, – აღნიშნავს იგი (ლოტმანი 2000: 147), ხოლო ბინარული ტიპის სისტემისთვის („თვითშემეცნების დონეზე“) ძალზე დამახასიათებელია – „განვითარების წინა ეტაპების სრული და უდავო მოსპობის, ხოლო სიახლის აპოკალიფსური გზით გაჩენის იდეა“ (კულტუროლოგია 1999: 147). უნებლიეთ გვახსენდება ფუკოს მსჯელობები ეპისტემეთა მონაცვლეობაზე და მისი ოცნება „იდეალურ ინტელექტუალზე“ – ოცნება პიროვნებაზე, რომელიც არსებული ეპისტემის დეკონსტრუქციას („შიგნიდან აფეთქებას“) შეძლებდა. ის, რაც ფუკოსთვის მიუწვდომელ ოცნებად რჩება, ჩვენი ახლო წარსულის ობიექტური სინამდვილეა: პრაქტიკულად მთელი დაგროვილი წინა პერიოდის კულტურული გამოცდილება უარყოფილ, ან ტენდენციურად გადააზრებულ იქნა. რელიგიურ-მისტიკურ სფეროს და ღირებულებათა ორიენტაციების სისტემის შერყევამ, კრიზისულმა სიტუაციამ, დისბალანსმა არა მხოლოდ რელიგიის (და სამყაროს მისტიკური წვდომის გზის ძიების ნებისმიერი მცდელობების) სრული უარყოფა გამოიწვია, არამედ საუკუნეობით დაგროვილ მთელ რიგ კულტურულ ღირებულებათა დაკარგვამდეც მივიდა. უპირველესად, ეს სწორედ რუსული კულტურის ვერცხლის საუკუნის მიღწევებს შეეხო. ასეთ შესაძლებლობას ფუკო, რა თქმა უნდა, არ ითვალისწინებს, ვინაიდან ტერნარული ტიპის კულტურებისთვის კრიტიკული წერტილის გადალახვის შედეგი არ შეიძლება ასე დამანგრეველი იყოს.²⁰

ჰერმეტიზმისა და მხატვრული შემოქმედების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემით დაინტერესებული დასავლეთევროპელი კულტუროლოგები ყურადღებას თავდაპირველად თვით შემოქმედებით პროცესს აქცევენ: შთაგონების ფსიქიკური მექანიზმისა და არაცნობიერის სტიქიის დამოკიდებულებას, სახეობრივი აზროვნების (განსაკუთრებით, პოეტურის) და მისტიკური სიმბოლიკის კავშირს და ა.შ. ასეთ მიდგომას (მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან მრავალი მაგალითით დადასტურებული) შესანიშნავად ასაბუთებს ფრანგი მეცნიერი ანდრე ნატაფი. იგი წერს: „ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანია ლიტერატურის ფენომენში ოკულტიზმის დანერგვის თვით მომენტის მოხელთება. აქ საიდუმლო საზოგადოების მიერ ლიტერატურულ სკოლაზე გავლენას, ან მისით გატაცებას არ ვგულისხმობთ. საუბარი სხვა, ბევრად უცნაურ რამეზეა. შემოქმედი ჰერმეტიზმის აშკარა ან ფარულ პერიოდს აუცილებლად გადის“ (ნატაფი 2002: 308). ამასთან

დაკავშირებით გვახსენდება ჯერ კიდევ 1908 წელს ანდრეი ბელის მიერ გამოთქმული ცნობილი მოსაზრება: „ეზოთერიზმი დამახასიათებელია ხელოვნებისთვის: ნილბის მიღმა (ესთეტიკური ფორმის მიღმა – ი.მ.) იმალება მითითება, რომ თვით ხელოვნება უმაღლესი მიზნების მიღწევის ერთ-ერთი გზაა“ (ბელი 1909: 8).²¹

გამოკვლევაში „ოკულტიზმი და მე-20 საუკუნის დასაწყისის რუსული ლიტერატურა“ პრობლემისადმი ნ. ბოგომოლოვის მიდგომა სრულიად სხვაგვარია. უპირველესად, მეცნიერს აინტერესებს „ის გავლენა, რომელიც მოახდინა ოკულტიზმმა ცალკეული ნაწარმოების, ან ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედების მხატვრული სამყაროს ორგანიზაციაზე“. მისი აზრით, „ლიტერატურათმცოდნისთვის მთავარია“ – „პოეტის შემოქმედებაზე ამა თუ იმ დოქტრინის ზემოქმედების გამოვლენა“ (ბოგომოლოვი 1999: 308). კვლევის ამგვარი ასპექტი უდავოდ მნიშვნელოვანია. ის ლიტერატურული პროცესების კვლევისას ისტორიზმის პრინციპს შეესაბამება, ხოლო ფრანგი მეცნიერებისთვის ფსიქოანალიტიკური მიდგომა უფროა დამახასიათებელი. ამ პრობლემის გააზრებისთვის ამ შედეგების შეჯამება ღირებულად მიგვაჩნია.²² დასასრულს გვინდა გავიხსენოთ ნ. დანილევსკის მსჯელობა: „... პროგრესი მხოლოდ ერთი მიმართულებით სვლა როდია, პროგრესი იმაშია, რომ კაცობრიობის ისტორიული მოღვაწეობის მთელი ველი ყველა მიმართულებით მოვიაროთ, ვინაიდან დღემდე იგი სწორედ ასე ვლინდებოდა...“ (დანილევსკი 1991).

შენიშვნები:

1. გარდამავალი კულტურული ეპოქების დახასიათებისას, ჩვენ ვხელმძღვანელობთ ოლეგ კრივცუნის „ესთეტიკაში“ მოხმობილი ძირითადი მაჩვენებლებით:

- წარმოდგენა სამყაროზე, როგორც წინააღმდეგობრივსა და ცვალებადზე; მსოფლმხედველობრივი პოზიციების მერყეობა, სოციალურ-ფსიქოლოგიური რჩევების მაღალი ამპლიტუდა;
- მხატვრული შემოქმედების უპირატესად სუბიექტური ტიპი;
- შემოქმედებითი პროცესისა და ბუნებრივი სტიქიის დაახლოების მცდელობა, ინტუიციურ-ემოციურისა და გაუთვალისწინებელისადმი ყურადღების გამახვილება;
- კულტურაში ხელოვნების არაგამომსახველობითი სახეობების დომინირება (მუსიკა, არქიტექტურა, ლირიკული პოეზია, ბალეტი);
- განსხვავებული მხატვრული ხერხების ურთიერთშერწყმისკენ აქტიური სწრაფვა;

- ტენდენცია ხელოვნების სხვადასხვა დარგების სინთეზისკენ;
- მხატვრული სახის მრავალფეროვნების უპირატესობა;
- მხატვრული სახის მეტაფორულობის და სიმბოლიკის გაღრმავება;
- ირონიული საწყისის პრიორიტეტი;
- მხატვრულ სახეთა ინტიმურობა და გახსნილობა.
- (იხ.: კრივცუნი 1998: 280)

2. მაგ.: «Практически целиком *вне идеологии революционизма* и, тем более, вне связи с давно переставшими быть культурной силой самодержавием и государством осталась русская культура «Серебряного века» (sargonovi 1998: 551).

3. «Ни в одной стране, ни в одной национальной культуре мира XX век не дал такого взлета, как в России. Это был синтез, сплав реализма и романтизма, науки и полета фантазии, действительности и мечты, сущего и должного, прошедшего и настоящего, озаряемых грядущим. Серебряный век в русской культуре – это ... *время отказа от «социального» человека, эпоха тотального индивидуализма*, интереса к тайнам подсознательного, к *примату иррационального*, время господства мистического в культуре. Это время создания нового менталитета, освобождения мышления от политики и социальности, время, породившее религиозно-философский Ренессанс. Эпоха серебряного века – *это культ творчества как интегрирующего элемента в разломе «времени и личности художника»* (ისტორია 1999: 322).

4. «На самом деле, когда мы говорим об основах любой культуры, мы должны, прежде всего, задать себе вопрос: не какие материальные формы куют её, а какой дух лежит в её основе. И пробегая мысленным взором историю цивилизации, мы всегда можем точно определить, какой дух стоит за культурой. Более того, мы знаем, что когда в духовной сфере у человека начинается дестабилизация, разброд, кризис, дестабилизация охватывает и всю культуру» (მეზი 1997: 20).

5. «В чем существо религии, основной нерв ее, зачем и почему религия нужна нам? Религия есть *гнозис*, не отвлеченное знание, а конкретное, органически полное постижение и испытание *смысла* жизни личной и мировой» (ბერდიაევი 1999: 17). ანალოგიურად, ჩვენი თანამედროვე, ღვთისმეტყველი ილუმენი ბენიამინი (ნოვიკი) იმედს გამოთქვამს, რომ მართლმადიდებლობა, როგორც სოციალური ფსიქოლოგიის ისტორიულ-კულტურული ტრადიცია, მომავალშიც არ დაკარგავს თავის მნიშვნელობას (ბენიამინი 1999: 45).

6. «Попытки уничтожить религию не только не приводили к успеху, но, может быть, и послужили началу возрождения веры» (ბერდიაევი 1999: 9).

7. ვინაიდან ამ საკითხთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია უზუსტობით გამოირჩევა, საჭიროდ მიგვაჩნია ძირითადი ტერმინების იმ მნიშვნელობათა მოკლე დახასიათება, რომელსაც კვლევისას ვეფუძნებით:

როგორც წესი, ეზოთერიზმს (ანუ ჰერმეტიზმს) ყოველგვარ „ოკულტურ მეცნიერებას“ უწოდებენ. ოკულტიზმში კი გულისხმობენ „სწავლებას უსახო, ზებუნებრივ ძალებზე, რომლებიც <...> შელოცვის და გარკვეული რიტუალების ჩატარების შედეგად პერსონიფიცირდება, რის შემდეგაც შესაძლებელი ხდება მათი დაქვემდებარება“ (პარნოვი 1985: 301). ამასთან, „ოკულტიზმის ჭეშმარიტი მიზანია“ – სამყაროსა და ამ სამყაროში მცხოვრებთა შეცვლა – „ტრანსმუტაცია“. „მისი დისციპლინები“ – ალქიმია, მაგია, გნოზისი, კაბალა, სპირიტიზმი – „ერთმანეთთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებული და მათ ერთი და იგივე მეთოდები: ანალოგია, ინიციაცია, ტრანსმუტაცია აერთიანებს“ (იხ.: ნატაფი 2002). ყველა ეს მეთოდი ხორციელდება „ოკულტურ პრაქტიკაში“, რომელიც „ზებუნებრივი ძალების თანამონაწილეობას ითვალისწინებს და სამყაროზე ზემოქმედების პრაქტიკული ხერხებისაგან“ შედგება (იხ.: ჰელერი 1996). ყველა ოკულტური მეცნიერებისათვის განზოგადებული სახელწოდება (ეზოთერიზმი, ჰერმეტიზმი) მით უფრო გამართლებულია, რომ მათ შორის მკაფიო დარგობრივი დაყოფა შეუძლებელია. პაპიუს პიოპი „ოკულტიზმს ფილოსოფიურ სისტემად“ მიიჩნევს. მისი აზრით, იგი „ცოდნის სინთეზის მეშვეობით მიზნად ისახავს იმ ზოგადი კანონების დადგენას, რომლებსაც ხილული და, ძირითადად, უხილავი სამყაროების ყველა მოვლენა ექვემდებარება <...> ოკულტიზმის ძირითადი ამოცანაა – სამყაროს წყობის საიდუმლოების, სიცოცხლის და სიკვდილის შემეცნება“ (ნატაფი 2002: 335). ამ მხრივ, ჰერმეტიზმის ობიექტი მეთოდოლოგიურად ჰუსერლის ფენომენოლოგიის ობიექტს წააგავს: ეს არის არა არსება (მე, სუბიექტი) და არა სამყარო (ობიექტი), არამედ „არსება სამყაროში“, უფრო მარტივად კი – ინდივიდუალურის გამოვლენა, როგორც კოსმიურის ასახვა.

8. ამაზე მსჯელობისას აუცილებელია იმ გარემოების გათვალისწინება, რომ, როგორც ე.სეპირი აღნიშნავს, „დროთა განმავლობაში სიმბოლოს ფორმა იმ დონემდე იცვლება, რომ ყოველგვარ გარეგნულ კავშირს კარგავს შემნაცვლებელ ცნებასთან“: «Однако со временем форма символа изменяется до такой степени, что всякая внешняя связь с замещаемым им понятием утрачивается» (სეპირი 2001: 263).

9. ამ არქეტიპის ტრანსფორმირების ძირითად ტენდენციებზე ჩვენი აზრი იხ. მოდებაძე 2001ბ. აქ მხოლოდ ერთ ფაქტს აღვნიშნავთ: ძველ ალექსანდრეის ასახული კოსმოგონიის თანახმად, „ედემის ბაღი“ (პირველი ადამიანის – ადამის, უფლისაგან მიცემული ადგილსამყოფელი) დედამიწის აღმოსავლეთით მდებარეობს (შეს., 2,8;3,22). შესაბამისად, ძველ იუდაურ მითოლოგიაშიც „სამოთხის ბაღის“ (მართალთა ადგილსამყოფელის) მდებარეობა წარმოდგენილია სადღაც განზოგადებულ აღმოსავლეთში (იხ. გრეივსი 2002: 43).

10. მასონურ სწავლებაშიც კი (რომელიც თავისი არსით არ შეიძლება ბოლომდე ეზოთერულ სწავლებად იქნას მიჩნეული) სწორედ ასეთი გაგე-

ბით იყენებენ **ადმოსავლეთის** ცნებას: ვინაიდან „ადმოსავლეთი – რჩეულ-თა მხარეა“, საიდანაც „უმაღლესი სიბრძნე მოდის“, მასონობა **ადმოსავლეთში** თავის უმაღლეს მმართველობას გულისხმობდა. ამ ცნებას მეორე სიმბოლური მნიშვნელობაც ჰქონდა: „ნებისმიერ ქალაქსა თუ ადგილს, სადაც მასონურ საშუალებებს (რიტუალებს – ი.მ.) ატარებდნენ, „ადმოსავლეთი“ ერქვა იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც იქ არ იმყოფებოდა არანაირი მასონური უმაღლესი მმართველობა“ (სოკოლოვსკაია 2002: 428).

11. ამაზე მეტის თქმაც შეიძლება. მაგ., ბ. ბერენსის თქმით, „ათეისტური ხელისუფლების“ პერიოდში, „ტრადიციული რელიგიებისაგან“ განსხვავებით, „მისტიკამ და ოკულტიზმმა <...> ორმაგი აკრძალვა“ განიცადეს. „მათ არა მხოლოდ ხელისუფლება კრძალავდა, არამედ რელიგიათა წარმომადგენლებიც ებრძოდნენ“ (ბერენსი 2001: 8).

12. საკმარისია გავისვენოთ მე-20 ს-ის ცნობილი ინგლისელი ფრანკმა-სონის უ. უილმჰერსტის ძველი ცოდნის შეგნებისაკენ მოწოდება: «Истина незыблема, но ее временные выражения и проявления подвержены воздействию времени; все, что когда-либо было рождено, должно рано или поздно умереть. И когда ныне известная форма мистерий будет искажена, или забыта, или ее носитель и служитель исчерпает свои возможности, терпеливое Божественное Провидение предложит новую, способную взять факел истины из слабеющих рук своей предшественницы, дабы нести его дальше. Таким образом, истина «следует путями многими, ибо один добрый обычай может прельстить весь мир». Масонская система была создана три столетия назад, в эпоху великих перемен и беспорядков. Отсюда ее призвание – быть подготовительной, начальной школой, где человеку заново приходится изучать азбуку древнего как мир *Гнозиса* и знакомится с основами науки духовного возрождения человека. И каким бы приземленным ни было восприятие ее ритуалов, а их применение – несовершенным, память о них навсегда останется в душе и сознании каждого, кто когда-либо был к ним причастен» (უილმჰერსტი 2001: 283-284). და შემდგომ: «Церкви, таким образом, могут и должны продолжать исполнять положенную им службу. Но если кто-то почувствует потребность в более конкретной науке, в несколько иной и, пожалуй, более богатой пищей, нежели предлагаемая церковным учением, он может обрести искомое в древнем *Гнозисе*, вход в который лежит через франкмасонство. Следуя по пути, который начинается сразу за этим входом, он может прийти к более глубокому познанию самого себя и секретов своего бытия: ведь именно для этой и только для этой цели когда-то и был создан масонский Орден» (უილმჰერსტი 2001: 286).

ითვლება, რომ „თანამედროვე თეორიული მასონობა მე-18 ს-ის დასაწყისში გაჩნდა, უფრო სწორედ 1717 წელს გაჩნდა ის, რაც დროთა განმავლობაში ინგლისელ მასონთა დღემდე არსებულ წესდებად განვითარდა. მაგრამ მასონობა იქამდეც არსებობდა, თანაც ორ ფორმად: ეგზოთერულში – თავისუფალ კალატოზთა ჰილდიათა სახით, და ეზოთერულში – მის-

ტიკოსთა და ოკულტიკოსთა სხვადასხვაგვარი საიდუმლო საზოგადოებათა სახით. კალატოზთა-პრაქტიკოსების მოღვაწეობასთან მათ არაფერი საერთო ჰქონდათ, მაგრამ თავიანთი საკუთარი სიმბოლიკის შექმნისას ხშირად იყენებდნენ მშენებელთა პროფესიულ ტერმინოლოგიას“ (უილმჰერსტი 2001: 241). დაახლოებით ამავე დროით (რაც ინგლისის ორდენის ჩამოყალიბება) თარიღდება გერმანელი მასონის კარლ ფონ ეკარტსჰაუზენის “წერილები“. ამ თხზულებაში „გამოჩენილი განდობილის“ მიერ გამოთქმული დებულებანი ინგლისელ მასონთა თეორიულ მოსაზრებებს შინაარსობრივად ეხმიანება. ამ ქრონოლოგიურ დამთხვევას მასონები სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ (უილმჰერსტი 2001: 169).

13. „ძმები მთელ კაცობრიობას გაერთიანებისაკენ მიუწოდებენ <...> მაშასადამე, ვისაც ნამდვილად სიბრძნე უყვარს, მათთვის სრულქმნა – პირველი მოვალეობაა. ჯერ კიდევ ძველად შემუშავებული მეთოდისკა არსებობს – წმინდა საძმოს კაცობრიობის უძველესი მეცნიერების საცავი გააჩნია, და, შესაბამისად – მათთვის ხელმისაწვდომია ყველა მეცნიერების პირველადი საიდუმლო. <...>ეს კავშირი თავისებურ თეოკრატიულ რესპუბლიკას წარმოადგენს, რომელიც ერთ მშვენიერ დღეს მთელ მსოფლიოს თავის სულიერ გავლენას დაუმორჩილებს“ – ვკითხულობთ „გამოჩენილი განდობილის“ გერმანელი მასონის კარლ ფონ ეკარტსჰაუზენის XVIII ს-ის „წერილებში“ („Братья призывают все человечество присоединиться к ним, но звание могут стать избранными лишь тогда, когда будут к этому готовы. <...> Самосовершенствование, таким образом, является первой обязанностью для всех, кто действительно любит мудрость. И у него есть своя, давно и тщательно разработанная методика, поскольку святое Братство располагает хранилищем самой древней, первозданной науки о человечестве и, следовательно, имеет доступ к изначальным тайнам всех наук <...> Этот союз представляет собою своего рода теократическую республику, которая в один прекрасный день подчинит своему духовному влиянию весь мир“ - უილმჰერსტი 2001: 172-173).

14. ი. კოროლიოვის აზრით, „როზენკროიცერებმა მასონობა თავშესაფრად გამოიყენეს. მას „გარე წრის“ ხასიათი მიეცა, ხოლო თვით როზენკროიცერთა ორდენი – „შიდა წრე“ – ალარ ჩანდა“ (კოროლიოვი 2001: 105). ანალოგიურად, ა. ამფითეატროვი ადასტურებდა, რომ „მასონთა და როზენკროიცერთა შორის სრული შერწყმა არ მომხდარა, ეს – საერთო მიზნების კავშირი, მოქმედებათა მსგავსება იყო. მე-18 ს-ის რაციონალურმა სულმა ორ მოკავშირეს შორის უპირატესობა მასონებს მიანიჭა“ (ამფითეატროვი 2001: 107).

15. ყველა სისტემის საყრდენი იოანეს მასონობის (მფარველი – წმ. იოანე ნათლისმცემელი – სულიერი აღორძინების მოქადაგე) ხარისხები იყო. იგი პიროვნებას გონებრივი და სულიერი განვითარებისაკენ მოუწოდებდა. შემდეგი სამი (ანდრეასეული, ანუ შოტლანდიური) იყო გარდამავალი „რაინდულ“, „ტამპლიერთა“ ან როზენკროიცერთა (სხვადასხვა

სისტემაში) ხარისხებში. ანდრეასეული ხარისხები მოიცავდა მასონობის ქადაგებას, ჰერმეტული ფილოსოფიისა და თეოსოფიის შესწავლას. „რაინდულ“ ხარისხებში ამზადებდნენ ბოროტების ყველა გამოვლენასთან მებრძოლებს, ხოლო „ჯვრის და ვარდის“ ხარისხებში – კაბალას, მაგიას და პრაქტიკულ ალქიმიას სწავლობდნენ (სოკოლოვსკაია 2002: 427-462).

16. „ასტრეის დიდი ლოჟის“ კავშირი (Союз «Великой Ложи Астрей») 1815 წელს შეიქმნა. XX ს-ის დასაწყისში მასონთა მოღვაწეობის შესახებ ძალზე საინტერესო მონაცემებს თავის მემუარებში ა. კერენსკი გვთავაზობს. „თანამედროვე პირობებში მასონობა მედიტაციის (სიმბოლიზმისა) და მოქმედების (პოლიტიკის) პერიოდთა შორის რთული წონასწორობის ძიებაშია“ – მონმობს ანდრე ნატაფი (ნატაფი 2002: 136-137).

17. «символизм родился из «необходимости возврата к источнику Сущего». Возврат этот не означает возврата к религиозности, это возврат к источнику философии, которая, отделившись от мифологии, сохраняет в себе еще поэтическое звучание. Короче говоря, это возврат к философии, которая еще не забыла масштаба мечтаний рода человеческого». «Творцы, утверждающие собственный оккультизм» – так называет символистов Андре Натаф (ნატაფი 2002: 306).

18. საპრონოვიც კი, რომელსაც რუსული რელიგიური ფილოსოფია „დასავლელ მასწავლებლებთან სრულ დამოკიდებულებაში“ მყოფ „ვინრო ეროვნული მნიშვნელობის“ მოვლენად მიაჩნია, აღნიშნავს, რომ „მე-20 ს-ის დასაწყისში მნიშვნელოვანი ძვრა და გარდაქმნა მოხდა“. იგი წერს: «Несмотря на продолжающееся западное влияние, она (русская религиозная философия – И. М.) обрела свою устойчивую тематическую направленность, внутри неё возникла преемственность в разработке философских проблем. Иными словами, русская религиозно-философская мысль «серебряного века» приобрела ранее недостававшую ей способность развития на собственных основаниях» (საპრონოვიც 1998: 552). პ. ბურიშკინი აღნიშნავდა, რომ „რუსული, ანუ მართლმადიდებლური საეკლესიო სოფიოლოგიური სწავლება“, რომელიც რუსული რელიგიურ-ფილოსოფიური აზროვნების თავისებურებას წარმოადგენს, „დასავლური საწყისებიდან მომდინარეობს“; მაგრამ იგი სწორედ „რუსულ ნიადაგზე“ „არა მხოლოდ გაიზარდა, არამედ აყვავდა კიდევ“, რასაც დასავლეთის ეკლესიასთან შედარებით „რუსული სულის“ და „მთელი აღმოსავლური ეკლესიის რელიგიურ-ფილოსოფიურ მისტიკასთან“ „სიახლოვით“ ხსნის: «Первые попытки раскрыть и обосновать учение о Софии Премудрости Божией сложились на Западе и оттуда они были принесены на русскую землю, где они дали не только мощные ростки, но и распустились пышным цветом. Религиозно-философская мистика всегда была ближе к русской душе и всей восточной церкви» (იბ. ბურიშკინი. 1999). ამასთან, სოფიანობის საწყისებს ბაზილიდეს გნოსტიკურ სისტემასთან საკმაოდ ბევრი შეხების ნერტილი ჰქონდა, – თუნდაც პოლემიკური ფორმის მხრივ.

9 . «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно брался он то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» (გუმბოლი: 18).

20. ამასთან დაკავშირებით გამართლებულად მიგვაჩნია თავის დროზე რევოლუციურ მოვლენათა გააზრებისას დ. მერეჟკოვსკის მიერ ჩამოყალიბებული განმარტების გახსენება: „მისტიკა, რუსული სულის ძირითადი თავისებურება, ამ რიგიდან გამოსვლის უფლებას არ გვაძლევს, – შეუძლებელია ერთი აბსოლუტის უარყოფა მეორის, სანაღმდეგოს განმტკიცებას არ ემსახურებოდეს. თვითმპყრობელობა – რელიგიაა, რევოლუცია – რელიგიაა“ (მერეჟკოვსკი 1999: 59).

21. «... эзотеризм присущ искусству: под маской (эстетической формой) таится указание на то, что самое искусство есть один из путей достижения высших целей» (ბელი 1909: 8). ამასთან დაკავშირებით საინტერესოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ა. ბელი თვით სიტყვა „ოკულტიზმს“ პრინციპულად ეწინააღმდეგებოდა. მ. მოროზოვასთან წერილში იგი მას, „სინთეტურ“ ცნებად მიიჩნევდა და აღნიშნავდა, რომ „ზუსტი (გარკვეული გაგებით) მეცნიერებისაგან განსხვავებით“, ამ სიტყვას ძირითადად „შარლატანები“ მიმართავენ (იხ. ბოგომოლოვი 1999: 7). ანალოგიურად ე. რერიხიც აღნიშნავდა: „სიტყვა ოკულტიზმი არ მიყვარს. ეს სიტყვა მის მიმართ ობივადტელური დამოკიდებულებითაა გაუფასურებული. ... ფარული სწავლება, იდუმალი ცოდნა ან საიდუმლოებათმცოდნეობაც კი მასზე უკეთესია“: «...Я не люблю слово оккультизм. Слово это заклеено обывательским к нему отношением ... Сокровенное Учение, Сокровенное Знание или даже Тайноведение звучит уже лучше» (წერილები 1929: 433).

22. ამასთან დაკავშირებით გამართლებულად მიგვაჩნია თავის დროზე საკმაოდ ცნობილი ოკულტისტი ქალის ს. ტუხოლკას აზრის მოყვანა. იგი აღნიშნავდა: „ოკულტიზმი – მეცნიერებაა ჩვენი ცხოვრების ფარულ მხარეებზე. მაგრამ პოეტები ხშირად წინ უსწრებენ მას. შთაგონებული ინდუქციური შემეცნების გამო <...> ისინი იმ საიდუმლოებებს წვდებიან, რომლებზეც მეცნიერებს ჯერ არც უფიქრიათ“ (ტუხოლკა 1984: 1). ამ სიტყვებს მორის ბლანშოს ცნობილ განმარტებას დავამატებდით: «ქმნილებაში მთავარია – ქმნილება როგორც სანყისი, – ის, რაც მიულწეველია, მაგრამ, ალბათ, ერთადერთია, რისიც მიღწევა ღირს» (ბლანშო 2002: 49).

დამოწმებანი:

ამბელენი 1993: Амбелен Р. *Драмы и секреты истории*. М., 1993.

ამფითეატროვი 2001: Амфитеатров А. *Розенкрейцеры*. С.-П., 1896 // *Ассасины. Карбонарии. Розенкрейцеры. Масоны*. Составитель А. Андреев. М. 2001

ასევი 1999: Асеев М. А. *Посвященные ордена: масонство, мартинизм розенкрейцеровство*. // *Богомоллов 1999: Богомоллов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм*. М., 1999.

ბაჯი 2001: Э. Уоллис Бадж. *Амулеты и суеверия*. М., 2001 /Amulets and Superstitions by Sir E. A. Wallis Budge, Kt. M.A., Litt.D., D.Lit., F.S.A./

ბელი 1909: А. Белый. *Пенел*. С.-П., 1909.

ბერდიაევი 1999: Бердяев Н.А. *Религиозное сознание и общественность*. М., 1999.

ბერნსი 2001: Беренс Б. *Вселенная духа. История и философия эзотеризма в лицах. Древние цивилизации*. М., 2001.

ბლანშო 2002: Бланшо, М. *Пространство произведения*. // Морис Бланшо. *Пространство литературы*. М., 2002.

ბოგომოლოვი 1999: Богомолов Н. А. *Русская литература начала XX века и оккультизм*. М., 1999.

ბურდო 2001: Бурдо, М. Предисловие (к сборнику статей по материалам для «Энциклопедии современной религиозной жизни России»). *Религия и общество. Очерки религиозной жизни современной России*. М.–С.-Пб., 2002.

ბურიშკინი 1999: Бурышкин П. А. Доклад «Розенкрейцеровские истоки софианства», 1952 г. // ვებერი 1991: Вебер М. *Хозяйственная этика мировых религий*. М., 1991.

გეკარტონი 1874: Гекертон Ч. У. *Тайные общества всех веков и стран*. С.-П., 1874. // *Ассасины. Карбонарии. Розенкрейцеры. Масоны*. (Составитель А. Андреев). М. 2001.

გრეივსი 2002: Грейвс, Р. Рафаэль Патай. *Иудейские мифы. Книга Бытия*. М., 2002.

გუმილიოვი 1991: Гумилев Н. *Наследие символизма и акмеизм* // Гумилев Н., т. III, 1991.

დანილევსკი 1991: Данилевский Н. Я. *Россия и Европа*. М., 1991.

იეიტსი 1999: Yates Fr. A. *The Rosicrucian Enigma*. London; St. Albans, 1975. Ф. Йейтс. *Розенкрейцеровское просвещение*. М., 1999. Цит. по: Живов В. М. *Разыскания в области истории и предистории русской культуры*. М., 2002, стр. 439.

ისტორია ... 1999: *История и культурология*. Под. ред. Шишовой Н. В. М., 1999.

ისტორია ... 2002: *История масонства. Великие цели. Мистические искания. Таинство обрядов*. М., 2002.

კლიუჩნიკოვი 2002: Ключников, С. *Ступени посвящательной мудрости*. // Рудникова Нина. *Сакральный мистицизм Египта. 22 ступени солнечного пути*. М., 2002.

კოროლიოვი 2001: Королев Ю. А. *Орден розенкрейцеров в прошлом и настоящем*. // *Ассасины. Карбонарии. Розенкрейцеры. Масоны*. Составитель А. Андреев. М., 2001.

კრივცუნი 1998: Кривцун, О.А. *Эстетика*. М.: Аспент Пресс, 1998.

კულტუროლოგია 1999: *Культурология*. Под. ред. Г. В. Драча. Ростов-на-Дону, 1999.

კუჭუხიძე 2000: კუჭუხიძე გ. *ქართველი არმაზიანები ქრისტიანული ეპოქის ზღურბლზე*. რელიგია, 2000, №1-2-3.

- ლანსონი 1898:** *История французской литературы Гюстава Лансона*. Т. II. М., 1898.
- ლევინი 1997:** Леви, Э. *Учение и ритуал высшей магии. // Гностики, или о «лжеименном знании»*. Киев, 1997.
- ლეიტონი 1996:** Лейтон Л. *Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство*. С.-П., 1996.
- ლოსკი 1991:** Лосский, В. Н. *Очерк мистического богословия Восточной церкви*. М., 1991;
- ლოტმანი 2000:** Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. // Лотман Ю. М. *Семiosфера*. С.-П., 2000.
- მაბა ბენიამინი 1999:** О. Вениамин (Новик). *Православие. Христианство. Демократия*. С.-П., 1999.
- მენი 1997:** Мень, А. *Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы*. М., 1997.
- მენი 1996:** Мень А. *Магия, оккультизм, христианство*. М., 1996.
- მერეჟკოვსკი 1999:** Мережковский Д. *Предисловие*.// Д. Мережковский. З. Гиппиус. Д. Философов. *Царь и Революция*. Париж, 1907. М., 1999.
- მოდებაძე 1999:** ირინე მოდებაძე. ლიტერატურისმცოდნეობის კვლევის მე-თოდების ტიპოლოგიისათვის. *ლიტერატურული ძიებანი*, XX. თბილისი: 1999.
- მოდებაძე 2001:** Модебадзе И. Процесс становления нравственного кодекса советского человека и седьмая заповедь (на материале русской и грузинской прозы 20-х годов XX века). Ж. «*Кавказский вестник*». Тб., 2001, № 3.
- მოდებაძე 2002:** მოდებაძე ი. „ქრისტიანობა, ეზოთერიზმი და ზოგადკულტურულ-ესთეტიკური ეპოქების მონაცვლეობა? (XIX-XX სს-ის კულტურული პროცესების ბუნებისათვის)“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXIII. თბილისი: „მერანი“, 2002.
- მოდებაძე 2001ა:** მოდებაძე ი. „ეშმაკეულობა“ და ფსიქიკური წონასწორობა. კრიტიკერიუმი, №4, 2001.
- მოდებაძე 2001ბ:** მოდებაძე ი. „აღმოსავლეთის“ გაგებისათვის რომანტიკოსებთან. კრიტიკერიუმი, №6, 2001.
- მოდებაძე 2004:** Модебадзе И. К проблеме природы и динамики культурных процессов эпохи Серебряного века. *Серебряный век в русской литературе*. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 2004.
- ნატაფი 2002:** Натаф А. *Метры оккультизма*. С.-П., 2002. / André Nataf. *Les maîtres de l'occultisme*. Borgeas, 1989.
- პარნოვი 1985:** Парнов Е. «Трон Люцифера». М., 1985.
- პარსონსი 2000:** Парсонс Толкотт. *О структуре социального действия*. М., 2000.
- პეტერი 1996:** Peter, A. *Des Religionen der Gegenwart. Gesch e und Glaub n*. München, 1996. პეტერი 2001: Антес Петер. *Религии современности*. М., 2001.
- რასელი 2001:** Рассел, Дж. Б. *Люцифер. Дьявол в средние века*. С.-П., 2001.
- რელიგია 1998:** *Религия. История и современность*. Под. ред. Мунчаева III. М. М.,

- რუდნიკოვა 2002:** Рудникова Н. *Сакральный мистицизм Египта. 22 ступени солнечного пути*. М., 2002.
- საპრონოვი 1998:** Сапронов П. А. *Культурология. Курс лекций по теории и истории культуры*. С.-П., 1998.
- სეპირი 2001:** Сепир Э. *Символизм*. - Эдвард Сепир. *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. М., 2001.
- სიგუა 1984:** Сигуа Сосо. *Миф и логика*. Тб., 1984.
- სოკოლოვსკაია 2002:** Соколовская Т. О. *Масонские системы. История масонства. Великие цели. Мистические искания. Таинство обрядов*. М., 2002.
- სილიჩივი 1998:** Силичев Д. А. *Культурология*. М., 1998.
- სტივერ დანი 1996:** Stiver Dan R. *The Philosophy of Religious Language: Sign, Symbol and Story*. Cambridge, Mass.: Blackwell. 1996. P.195. // Вежбицкая А. Сопоставление культур через средство лексики и прагматики. М., 2001.
- ტოკარევი 1976:** Токарев С. А. *Религия в истории народов мира*. М., 1976.
- ტუხოლკა 1984:** Тухолка С. *О тайнах мира Эдгар По* // Ж. «Изида», 1911, №1.
- უილმჰერსტი 2001:** Уилмхерст, У. Л. . *Масонское посвящение*. М., 2001.
- შპიდლიკი 2000:** Шпидлик Ф. *Духовная традиция восточного христианства*. М., 2000.
- წერილები 1929:** *Письма Елены Перих: 1929-1938*. Т. II.
- ჭავჭავაძე 1986:** ჭავჭავაძე ი. „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“. ჭავჭავაძე ი. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*, ტ. III. თბილისი: 1986.
- პელერი 1996:** Геллер Л. *Эзотерические элементы в социалистическом реализме: Тезисы* // Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen / Beiträge der gleichnamigen Tagung vom. 6.-9. September 1994 in Friburg / Hrsg. v. Rolf Fieguth. Wien, 1996. / Wiener slavistischer Almanach. Sonderband 41.

ისტორიული მოდერნი **ჟს. ლიტერატურული მოდერნიზმი***

ისტორიული კონტექსტები (დაახლ. 1850-1945 წ.წ.)	ლიტერატურა: პოეტიკა, პრობლემატიკა, თემატიკა (დაახლ. 1880-1945)
მეცნიერება/ბუნებისმეტყველება მე-20 საუკუნის ცხრაასიან წლებში საბოლოოდ მოხდა გადატრიალება ემპირიულ მეცნიერებებში, კერძოდ ფიზიკაში, როდესაც დაინგრა „კლასიკური“ ნიუტონისეული ფიზიკის მექანიცისტური წარმოდგენები სამყაროზე, უკუგდებულ იქნა მე-18 საუკუნის ლე მეტრისეული „ნაიფური“ მატერიალიზმი და მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში გაბატონებული ვულგარული პოზიტივიზმი, რომელთა მიხედვითაც, თითქოს ბუნება მხოლოდ ფიზიკური და ქიმიური კანონების პროდუქტი ყოფილიყოს. ამის საპირისპიროდ, მაქს პლანკის <i>კვანტური თეორია</i> (1901), ერნსტ რეზერფორდის <i>ატომისტური თეორია</i> (1902) და ალბერტ აინშტაინის <i>ფარდობითობის თეორია</i> (1905) აფუძნებენ სამყაროს ახალ მსოფლხატს, ახალ მოდელს, რომელთა მიხედვითაც უნივერსუმი არა ერთგანზომილებიანი გრძნობადელქმადი სინამდვილეა, ხორციელდება ფიზიკური ენერგიებისა და ქიმიურ ნივთიერებათა ცვლის თანმიმდევრული, უწყვეტი, მიზეზშედეგობრივი მექანიკური გაცვლა-გამოცვლა, არამედ სამყარო რთული და უსასრულოდ მრავალგანზომილებიანი ფენომენია,	ბუნებისმეტყველებათა ატომისტურმა, კვანტურმა, ფარდობითმა და ალბათობითმა აღმოჩენებმა სწორედ მოდერნისტ ავტორებზე იქონიეს გავლენა. მოდერნისტულ ლიტერატურაში ტრანსცენდენტური, მეტაფიზიკური მოცემულობანი ხშირად გაუცხოებული და პერვერტირებული სახითაა მოცემული: მაგ., <i>რელიგიური მადლის კონცეპტის დამდამლება</i> „შერყვნა“ და დეკონსტრუქცია ფრ. კაფკას რომანებში „პროცესი“ (1915/1925) და „კოშკი“ („Schloß“) (1922/1926) სასამართლო სისტემისა და ბიუროკრატიული იერარქიის ტოპოსთა ფორმით (ეს მოტივი თვით პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაშიც გრძელდება: შდრ., პ. ზიუსკინდის რომანი „სუნამო“, სადაც დეკონსტრუირებული და გაუცხოებულია ტრადიციული ღვთისხატობის იდეა, ან ქრისტიანული აღდგომის რწმენის დეკონსტრუირება ფრ. დიურენმატის პიესაში „მეტეორი“ (1966) და ა. შ.). მაქს პლანკის მიერ უკუგდებული კლასიკური ფიზიკის დეტერმინიზმი და კაუზალობა, რომლის მიხედვითაც ბუნება თითქოს „ნახტომებს“ არ აკეთებს, შემდგომ აისახა მოდერნისტული რომანის ნა-

* მოდერნის ეპოქის მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა და ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტოლოგიურ პრინციპთა ურთიერთმიმართებების ცხრილის შედგენაში დავეყრდენით მარო ანდრეოტის ნაშრომს: M. Ad et ti, *Die Struktur der modernen Literatur*, 4. Aufl., Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag, 2009. S. 101-118, 131-135.

სადაც უსასრულოდ და ყოველგვარი კაუზალობისა და მიზანდასახულობის გარეშე მიმდინარეობს ენერგიების გაცვლა-გამოცლა და ეკლავნარმოება, სადაც ენერგია გარდაისახება მატერიალად და მატერია – ენერგიად. შესაბამისად, გარესამყაროში, ემპირეაში მიზეზმდეგობრივი მექანიკის თანმიმდევრული პროცესი კი არაა მოცემული, არამედ ენერგიების, მასის წყვეტილი, ნახტომისებური, არამიზანმიმართული, არასწორ-ხაზოვანი გამოხატვა ვლინდება. ხოლო ფარდობითობის თეორიის თანახმად, თითქოსდა მყარი და თითქოსდა გამოთვლასა და გაზომვას დაქვემდებარებული განზომილებანი (რასაც აქამდე ირწმუნებოდნენ განმანათლებელი რაციონალისტ-ემპირისტები და მეტაფიზიკოსი კანტიც) „დრო“ და „სივრცე“ პირობითი და არამდგრადი, ეფემერული დიმენსიები აღმოჩნდა: საბოლოო ჯამში გაირკვა, რომ არ არსებობს დროის სწორ-ხაზოვანი ათვლა და კონტინუიუმი და არც სივრცეში თანმიმდევრული, გადაადგილება. დროსა და სივრცეში მოძრაობა არა მხოლოდ მექანიცისტური, არამედ წარმოსახვითი ბუნებისაა და ირკვევა, რომ შესაძლებელია სხვა და სხვა დროსა და სივრცეში პარალელური არსებობა და გადაადგილება. გარდა ამისა, ისიც ირკვევა, რომ სხეულის მასა მის სიჩქარესთან ერთად იცვლება, და რომ მატერია ენერგიის განსაკუთრებული ფორმაა. ამგვარად, ემპირეაში მიმდინარე პროცესები და მოვლენები არა-პროგნოზირებადი გახდა და მათი მიმოქცევის განსაზღვრა მხოლოდ ჰიპოტეტურ, სავარაუდო განჭრეტებს დაეფუძნა. ამგვარად კი სამ-	ნარატიულ და სიუჟეტურ თავისებურებაში: კერძოდ, მოდერნისტულ რომანში იმთავითვე უკუგდებულია ლინეარული, მიზეზ-მდეგობრივი, თანმიმდევრული თხრობა და სიუჟეტური ხაზის განვითარება, აქ თხრობისას მუდმივად მოცემულია „ნახტომები“ – მოქმედების თანმიმდევრული განვითარება მუდმივად წყდება, ხოლო სიუჟეტი წყვეტილია და მონტაჟის პრინციპით ეპიზოდურ ფრაგმენტებად „შეკონინებული“. მოდერნისტულ პროზაში დროის ათვლის თანმიმდევრობის გაუქმება ერთგვარად ეხმიანება რელატივიზმის თეორიას, სადაც საუბარია დროისა და სივრცის ფარდობითობაზე, რომლის თანახმადაც, დროსა და სივრცეში გადაადგილებისას ყოველგვარი თანმიმდევრობა იმთავითვე გამოირცხულია, ვინაიდან ნავარაუდებია (ჰიპოტეტურობის დისკურსი) პარალელურ დროსა და სივრცეებში „ნახტომისებური“ გადაადგილება. შესაბამისად, მოდერნისტი ავტორები ხშირად ავითარებენ თავიანთ პროზულ ტექსტებში ე. წ. „შინაგან დროს“, „დროის სუბიექტივიზმებს“, ანუ დროის სწორედ რელატიურ სუბიექტურ აღქმას, როდესაც პერსონაჟის პირად განცდასა და აღქმაში დრო კარგავს თავის ლინეარულობასა და კონტინუიუმს და წარმოსახვის ძალით პერსონაჟი საკუთარ თავს (ან ავტორი „თავის“ პერსონაჟს) სხვადასხვა დროით განზომილებაში „გადაისვრის“. „მოდერნისტულ“ ბუნებისმეტყველებაში განვითარებული ჰიპოტეტურობის პრინციპი მოდერნისტულ ლიტერატურაში ვლინდება ე. წ. პარაბოლურობის განვითარებით, როდესაც ტექსტში მოულოდ-

ყაროს, უნივერსუმის სიმყარესა და სტაბილურობას საფუძველი გამოეცალა და ტრადიციული ფიზიკის მეცნიერული დამაჯერებლობა გაქარწყლდა.

ამგვარად, სამყაროში არსებულმა „დისკონტინუუმმა“, „ნახტომებმა“, არათანმიმდევრობამ, არამიზან-მიმართულებამ, ფარდობითობამ შეარყია ტრადიციული ფიზიკის მიერ შემუშავებული სამყაროს მყარი და სტაბილური მსოფლხატი. შეუვალი ფიზიკური კანონები უკვე ჩაანაცვლა ჰიპოთეზებმა, გათვლებმა და მოდელებმა: თუკი აქამდე სამყარო დეტერმინებული იყო და ექვემდებარებოდა განსაზღვრას და „შეესებას“, ახლა სამყაროში აღარფერი ექვემდებარება ზუსტ დაკვირვებას, გაზომვას, გამოთვლასა და ექსპერიმენტს. შედეგად, სამყაროში მიმდინარე და არსებულ ფენომენებზე მხოლოდ ვარაუდით თუ შეიძლება საუბარი და განსჯა და მათემატიკური ფორმულებით მიახლოებითი აღწერა და ეს ყველაფერი იმთავითვე „სააღბათო“ ბუნებისაა (აღბათობის თეორია).

ყოველგვარი წინაპირობისა და კაუზალობის გარეშე შემოდის რაიმე ეგზისტენციალური ზღვრისეული სიტუაცია, ე.წ. მოდელირებული სიტუაცია (Modellsituation), რომელშიც აღმოჩნდებიან ხოლმე „მოდერნისტი“ პერსონაჟები (მაგ., კაფკას რომანებსა და ნოველებში), რითაც ხაზგასმულია, რომ ტექსტის ნარაციაში მოვლენები მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრობით კი არ გადმოიცემა, არამედ ნახტომისებურად, მოქმედების განვითარებას ლოგიკა კი არ უდევს საფუძვლად, არამედ შემთხვევითობა. შესაბამისად, ამბავი, სიუჟეტი ტელეოლოგიის პრინციპით კი არ ვითარდება, ე. ი. რაიმე კონკრეტულ მიზანს კი არ მიემართება, არამედ გაურკვეველ, ჰიპოთეტურ მომავალზე მიაწინებს. ეს ყველაფერი კი თავად ტექსტის კომპოზიციის თავისებურებაზე აისახება: მოდერნისტული ტექსტების კომპოზიცია „ღიაა“ და თავისუფალია ყოველგვარი კომპოზიციური ჩარჩოსა და მთლიანობისაგან, კომპოზიციური შეკრულობისაგან, კომპოზიცია პრინციპულად „დეფორმირებულია“.

ამიტომაც, მოდერნისტულ ლიტერატურაში ხშირად გამოიყენება მონტაჟის კომპოზიციური ხერხი, რის საფუძველზეც ეპიზოდები და სცენები კადრირების პრინციპით, ყოველგვარი ლოგიკური ბმის გარეშე „(ჩამო)იჭრება“ და „ემაგრება“ ერთმანეთს.

მოდერნისტული ლიტერატურის ეს პოეტიკური თავისებურებანი ერთგვარად ასახავენ მსოფლმხედველობრივ შემოზრუნებას, როდესაც დაირღვა რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრისტული მსოფლხატი, რომლის მიხედვითაც თითქოს ადამიანია სამყაროს ცენტრი, თითქოს ის ყვე-

ფილოსოფია

უპირველესი ფილოსოფოსი, ვინც უდიდესი გავლენა მოახდინა მოდერნისტულ მწერლობაზე (მათ შორის ქართულ მოდერნიზმზე), რა თქმა უნდა, იყო ფრიდრიხ ნიცშე (1844-1900) და მის მიერ განვითარებული ნიჰილისტურ-კრიტიცისტული ფილოსოფია, რომლის მიზანიც იყო როგორც საკრალური, ისე სეკულარული იდეოლოგიზებული დოგმების კრიტიკული ანალიზი, მათი უკუგდება და მათ სანაცვლოდ ახალი მსოფლმხედველობრივი ღირებულებების დაფუძნება. ნიცშეს თანახმად, *სიცოცხლე (Leben)*, როგორც უმთავრესი ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური ღირებულება და ფენომენი, სწორედ ასეთ ქმედებაში ავლენს ყველაზე სრულყოფილად თავის თავს. ეს დისკურსი კი ნიცშემ განავითარა თავის ცენტრალურ თხზულებაში „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ (1883-1885), სადაც გაცხადდა ორი ფუნდამენტური დებულება – *ღმერთის სიკვდილისა და ზეკაცის*. აგვარად კი, ერთი მხრივ, გაცხადდა მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებული კონდიცია, ხოლო, მეორე მხრივ, ღირებულებათა ინდივიდუალური

ლაფრისათვის საზრისის მიმცემი და მომწესრიგებელი ინსტანცია; არამედ, მოდერნის ეპოქაში გაირკვა და აღმოჩნდა, რომ სამყარო ახლა ყოველგვარ ცენტრს, ყოველგვარ საყრდენს მოკლებული მოცემულობაა, რომ მოდერნის ეპოქის ადამიანი მყარად ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისა და ღირებულებების გარეშე ეგზისტირებს, ვინაიდან მის ნიჰილისტურ ცნობიერებასა და პათოსში უკვე ყველა აქამომდეელი ლოგოცენტრისტული ღირებულება გადაფასდა.

ნიცშეს ფილოსოფიურ ნააზრევზე იმთავითვე აიღეს ორიენტაცია ისეთმა მოდერნისიტმა ავტორებმა, როგორებიც იყვნენ, თ. მანი, ჰ. ჰესე, რ. მუზილი, ჰ. ბროხი, ა. დიობლინი, ფ. კაფკა, თ. ს. ელიოტი, ჯ. ჯოისი, უ. ფოლკნერი, მტ. გეორგე, რ. მ. რილკე, ე. პაუნდი, ასევე ექსპრესიონისტი ავტორები – გ. ბენი, გ. თრაქლი და სხვ. მათ მსოფლმხედველობრივი და პოეტოლოგიური თვალსაზრისით გაიზიარეს ნიცშეს მიერ შემოთავაზებული *სამშავი კრიტიკა* – შემეცნების, სუბიექტურობის და ენის; ასევე – მისი მთავარი პოსტულატები და კონცეპტები – *ღმერთის სიკვდილის, ზეკაცის, ძალაუფლების ნების, ღირებულებათა გადაფასების, ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების, დიონისურობის* შესახებ.

დაფუძნების გარდაუვალობა და აუცილებლობა.

ამასთან, ნიცშე აფიქსირებს სუბიექტისა და ენის კრიზისს და, აქედან გამომდინარე, საუბრობს კანტიანურ-ჰეგელიანური სუბიექტურობისა და „რაციონალური“ ენის დაძლევის აუცილებლობაზე.

სუბიექტურობის კრიტიკა: ნიცშეს მიხედვით, ყალბია კონსტრუქტი (ანუ, წმინდად სპეკულატური განაზრების საფუძველზე მიღებული დებულება), თითქოს არსებობდეს ერთი მონოლითური სუბიექტურობა, რაც სუბიექტის შემეცნებასა და ეგზისტენციაში თითქოს ქმნიდეს უცილობელ წინაპირობას ყოველთვის მართებულ და ჭეშმარიტ რაციონალურ გადანყვეტილებათა და ქმედებათათვის; რომ თითქოს სუბიექტის გონება, რაციო სხვადასხვა ვითარებაში ერთი და იმავე ძალმოსილებითა და ხარისხით დაუბრკოლებლად ქმედებს და ყოველთვის აღემატება სუბიექტის ინსტინქტებს, არაცნობიერ ლტოლვებს და თითქოს ის ყოველთვის სწორ გადანყვეტილებებს იღებდეს. ამით ნიცშე უარყოფს მონოლითურ სუბიექტურობას და საუბრობს სუბიექტის მრავლობითობაზე (Vielheit), რაც გულისხმობს, რომ სუბიექტის ანთროპოლოგიურ არსში და, აქედან გამომდინარე, მის გადანყვეტილებებში, ქცევასა და ქმედებებში წარმმართველი გონება კი აღარ არის, არამედ არაცნობიერი ინსტინქტები და ქვეცნობიერი წარმოსახვები.

შესაბამისად, მოდერნის ეპოქაში უკვე საბოლოოდ მოეღო ბოლო ე. წ. მყარ, მონოლითურ სუბიექტს, რომელსაც „ოდესლაც“ ჰქონდა მყარი ღირებულებები და ეთიკური პრინციპები. ამის ნაცვლად აღნიშნულ ეპოქაში სუბიექტი იქცა პიროვნებადმოლი, იდენტიზადა-

პერსონაჟთა შექმნის თვალსაზრისით, მოდერნისტებისათვის მნიშვნელოვანია ნიცშეს კონცეპტი სუბიექტის *მრავლობითობის* (Vielheit) შესახებ, ანუ სუბიექტის ანთროპოლოგიური არსის ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ და ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ მრავალ რაციონალურ და ირაციონალურ საწყისად დანაწევრებულობის შესახებ. შესაბამისად, მოდერნისტი ავტორებს გამოყავთ ისეთი პერსონაჟები, რომელთა ანთროპოლოგიურ არსში ერთბაშად ვლინდება და თანაბრად მნიშვნელოვანია ყველა ანთროპოლოგიური საწყისი, როგორც რაციონალური, ცნობიერი, ისე ირაციონალური, არაცნობიერი. შესაბამისად, პერსონაჟების შექმნა ეფუძნება *მონტაჟის* პრინციპს და მათი ქცევაც ასევე *მონტაჟის* პრინციპითაა გადმოცემული: „მოდერნისტი“ პერსონაჟი ერთდროულად იმყოფება სხვადასხვა ანთროპოლოგიურ საწყისთაგან დეტერმინების ვითარებაში – ჯერ მისი ცნობიერი ბუნება და ქცევაა ნაჩვენები, შემდგომ, მოულოდნელად არაცნობიერი სიღრმეებია ასახული და ამ არაცნობიერ საწყისთა გავლენით განპირობებული ქცევაა ნაჩვენები. ტექსტის მოქმედების მსვლელობისას, თხრობისას პერსონაჟი მუდმივად იცვლის ქცევას, მუდმივად და „ნახტომისებურად“ მიმოიქცევა საკუთარი ანთროპოლოგიური არსის „მრავლობითობაში“ და ეს მოულოდნელი და არაპროგნოზირებადი გადასვლები

კარგულ მოცემულობად (ე. წ. „მე“-ს რღვევა, „მე“-ს დაშლა, **Ich-dissu iatin**). შედეგად, სუბიექტი კი აღარ ახდენს გავლენას გარესამყაროზე, იგი კი არ განკარგავს და წარმართავს მას, არამედ სუბიექტი სრულად დეზორიენტირდა თავის ეგზისტენციაში და მთლიანად დაექვემდებარა გარესამყაროს, ყოფიერების, ისტორიული პროცესის არაპროგნოზირებად, ატელეოლოგიურ არსს. ამით კი ბოლო მოეღო ანთროპოცენტრისტულ წარმოდგენებს.

ენის კრიტიკა: ნიცშეს მიხედვით, ე. წ. *ბუნებრივი ენა* არ არის ის ინსტრუმენტი, რომელიც სრულყოფილად ასახავს სამყაროში მიმდინარე მოვლენებსა და მოცემულ საგნებს. ენა არ არის არც აზრების სრულყოფილი გამოხატვის ინსტრუმენტი, ვინაიდან სამყარო, რომელის ასახვაზეც ენაა მიმართული, თავად არაა სრულყოფილი, და ჩამოყალიბებული ოდენობა და, ამდენად, ისინი (ენა და სამყარო) ერთმანეთს ვერ ფარავენ, ვერ შეესატყვისებიან.

ამგვარად, *სუბიექტისა და ენის* კრიტიკით ნიცშე დაუპირისპრდა ჰეგელისეულ ტოტალიობის კონცეპტს და განახორციელა მისი დეკონსტრუქცია: მთლიანობრივი, მონოლითური ყოფიერებაში აღ- არაფერი რჩება – არც გონება, არ სუბიექტი, არც ენა და არც თავად ყოფიერება. ამის ნაცვლად მოცემულია თითოეული მათგანის ფრაგმენტები და ფრაგმენტაცია. ხოლო ისტორიული პროცესი ტელეოლოგიის პრინციპს კი არ ეფუძნება და თანმიმდევრული, სწორხაზოვანი სვლა კი არაა აბსოლუტური გონის მიერ წინასწარდასახული მიზნისაკენ, არამედ ერთი და იმავეს მარადიული განმეორებაა: ანუ, ისტორიული პროცესი წრიული პროცესების ჯამია

სწორედ მონტაჟის, „მექანიკური“ ჭრისა და მიმაგრების პრინციპითაა შესრულებული. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მოდერნისტ ავტორებთან უკუგდებულია პერსონაჟთა პიროვნების, სუბიექტურობის თანდათანობითი მორალური და მსოფლმხედველობრივი განვითარება, რაც დამახასიათებელია განმანათლებლური და რელიზმის ლიტერატურის პერსონაჟებისათვის.

ნიცშესეული ენის კრიტიკა მოდერნისტებისათვის მნიშვნელოვანია ე. წ. „რაციონალური“ ენის უკუგდების თვალსაზრისით, ვინაიდან მათთვისაც მისაღებია თეზა, რომ რთულ და არაპროგნოზირებად სამყაროს, აქ მიმდინარე მრავალფეროვან მოვლენებს კონვენციონალური ენა ვერ ასახავს. აქედან გამომდინარე, მოდერნისტი ავტორები, ერთი მხრივ, იმთავითვე უკუაგდებენ მიმეზისის პრინციპს, მეორე მხრივ, მიმართავენ ირაციონალურ, არაცნობიერ ენას, ამორფულ და დეფორმირებულ სინტაქსს, ავითარებენ *ენის თემატიზებას* (განსაკუთრებით ავანგარდისტები), მიმართავენ ნეოლოგიზმებს. ხოლო ნიცშეს კონცეპტი ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების შესახებ მოდერნისტებისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კომპოზიციის აგებისა და სიუჟეტური ხაზის განვითარების თვალსაზრისით: აქ იმთავითვე უკუგდებულია სიუჟეტის ლინეარული და ტელეოლოგიური განვითარება, ხოლო კომპოზიცია ეფუძნება ლიაობისა და სპირალურობის პრინციპს.

და თითოეულ წრეზე მუდმივად ვლინდება პოლიტიკური და იდეოლოგიური ძალაუფლებისაკენ, ბატონობისაკენ სწარფვის ნება, გამომდინარე იქიდან, რომ ყოფიერების საფუძველი თავად ნებაა, (Wille) ყოფიერების უპირობო და აპრიორული პირველსაწყისი. მოდერნისტულ მწერლობასა და მოდერნისტ მწერალთა მსოფლმხედველობაზე გარდა ნიცშე-სი ასევე დიდი გავლენა იქონია სიორენ კირკეგორის ეგზისტენცფილოსოფიამ და არტურ შოპენჰაუერის ნების მეტაფიზიკამ. ნიცშემდეგ სწორედ შოპენჰაუერი (1788-1860) და კირკეგორი (1813-1855) დაუპირისპირდნენ ჰეგელის პანლოგიზმს, ტოტალიზმის კონცეპტსა და მთელს იდეალისტურ ფილოსოფიას. მათი ფილოსოფიური ნაზრევი ერთგვარი შემობრუნების წერტილი იყო ფილოსოფიის ისტორიაში, ვინაიდან ისინი უშუალოდ დაინტერესდნენ ყოველი ცალკე ალებულ სუბიექტისათვის მნიშვნელოვან მწვავე ეგზისტენციალური საკითხებითა და თავად ამ ეგზისტენციის საზრისით, მათი ფილოსოფია უშუალოდ ეხმიანებოდა და განიხილავდა ყოველი ცალკე ალებული ადამიანის ეგზისტენციის პრობლემემატიკას. შესაბამისად, კანტიანურმა კითხვებმა, „რა შემოიძლია ვიცოდე“, „რა უნდა ვქნა“ და „რისი იმედი უნდა მქონდეს“, წმინდად შემეცნებით-თეორიული სიბრტყიდან, ეგზისტენციალურ სიბრტყეზე გადმოინაცვლა. შოპენჰაუერის მიხედვით, ყოფიერების საფუძველი აბსოლუტური გონი (Geist) კი არაა, არამედ აბსოლუტური ნება (Wille), რაც ნიშნავს იმას, რომ სამყარო და მასში მიმდინარე პროცესები, კერძოდ, ცალკე ალებული ადამიანის ეგზისტენ-	შოპენჰაუერმა სამყაროსა და ადამიანის ეგზისტენციაზე შემუშავებული თავისი პესიმისტური სურათით, რომლის ფარგლებშიც ადგილი აღარ რჩება არანაირი ესქატოლოგიურ-მესიანისტური ტელეოლოგიისათვის (შდრ.: „ისტო-

ცია იქნება ეს თუ ისტორიული პროცესი, იმთავითვე საზირსა და მიზანსაა მოკლებული, ვინაიდან ნება არის ყოფიერების „ბრმა“, უსაზმნო, საზრისსმოკლებული პირველსაწყისი, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. ხოლო ამ უსაზრისობის ვითარებაში სუბიექტს აქვს წარმოდგენები (**Vorstellung**), ანუ ილუზორული დასკვნები საკუთარი არსებობის სიმყარის შესახებ. მაგრამ, სუბიექტის არსებობა და მასთან ერთად მისი წარმოდგენები სრული ილუზიაა, „მაია“, „მოჩვენება“ (**Schein**). ადამიანი კი ამ თავის პირადი წარმოდგენების ტყვეობაშია, ამ წარმოდგენათა საფუძველზე უსასრულოდ უჩნდება სურვილები, რომლებსაც ის ვერ იკმაყოფილებს და მას ამ დაუკმაყოფილებლობის გამო, საბოლოო ჯამში, საკუთარი ეგზისტენცია ტანჯვად გადაექცევა ხოლმე, ვინაიდან სუბიექტის სურვილები და ყოფიერების პირველსაწყისი (ნება) იმთავითვე კონფლიქტში არიან და ამ კონფლიქტის ტრაგიკულობას ადამიანი ხშირად ვერ აცნობიერებს, ანუ ვერ აცნობიერებს, რომ მისი სურვილები წარმავალია და ამაოა, განქარვებადია, რომ ყოფიერების ნებელობა მას წამისყოფით წარხოცს (შდრ. შოპენჰაუერის მთავარი ნაშრომი „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“, 1819. აქვე შევნიშნავ, რომ ეს თხზულება მთელი 40 წლის მანძილზე შეუმჩნეველი დარჩა და მხოლოდ შოპენჰაუერის გარდაცვალების შემდეგ მოხდა მისი „აღმოჩენა“, რამაც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში შოპენჰაუერის ბუმი გამოიწვია. ხოლო ამ ნიგნის პოპულარობას დიდად შეუწყვეს ხელი რიჰარდ ვაგნერმა და ფრიდრიხ ნიცშემ, ვინაიდან ეს თხზულება გარკვეული ხანი მათი უპირველესი საკითხავი იყო).

რია ხომ ერთი და იმავე მოცემულობად რჩება“ **„Geschichte bleibt sich immer gleich“** — ეს კი ნიშნავს იმას, რომ შოპენჰაუერის თანახმად, ისტორიულ პროცესში არანაირი საზრისი არ მოიპოვება და იგი მხოლოდ ამოუწურავი ადამიანური სურვილების სივრცეა), ასევე თავისი ფინალობის, საბოლოო აღსასრულისკონცეპტიმნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ე. წ. საუკუნეთა მიჯნის (**Fin d' Siècle**) ლიტერატურაზე, იქნება ეს „ვენის მოდერნიზმის“ წრე, თუ მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობანი – სიმბოლიზმი, ნეორომანტიზმი, იმპრესიონიზმი, თუ ნაწილობრივ ნატურალიზმიც (შდრ., ფრანგი სიმბოლისტები, გერმანელი სიმბოლისტი და ნეორომანტიკოსი შტ. გეორგე, ავსტრიელი სიმბოლისტი ჰ. ფონ ჰოფმანსტალი, ასევე გერმანელი „დეკადენტი“ პროზაიკოსი გრაფი ე. ფონ კაიზერლინგი, ახალგაზრდობაში „დეკადენტი“ და იმპრესიონისტი რ. მ. რილკე, ასევე ახალგაზრდობაში „დეკადენტი“ თ. მანი, ავსტრიელი „დეკადენტები“ და იმპრესიონისტი ა. შნიცლერი და პ. ალტენბერგი, გერმანელი ნატურალისტი ა. ჰოლცი და ა. შ.). საუკუნეთა მიჯნის ლიტერატურაში ამიტომაც ხშირად თემატიზებულია ადამიანის სრული აღსასრულის, აბსოლუტური ფინალობის გარდაუვალობა და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა, ასევე განვითარებულია სიკვდილის ეს თეტიკა, ეროსისა და თანატომის დიქტომია, ხშირადაა მოცემული შემოდგომის, კლინიკის, სანატორიუმის, სასაფლაოს, ხრწნილების, ღვთის, სიკვდილის ტოპოსები, ხშირადაა გამოყვანილი ავადმყოფი, პათოლოგი, ფსიქიკურად ალგზნებული, სუსტი ნერვების მქონე და, შესაბამისად, სუბიექტურობადარღვეული პერსონაჟები. თუკი

ამიტომ, შოპენჰაუერის მიხედვით, საჭიროა გათავისუფლება ამ სურვილებისაგან და ასე სულიერი სიმშვიდისა და თავისებური „კათარზისის“ მოპოვება, ანუ, საკუთარი მოჩვენებითი წარმოდგენებისაგან გათავისუფლება, „განწმენდა“ და ასე ყოფიერების ნებელობისაგან თავის დაღწევა, ვინაიდან საკუთარი წარმოდგენები სწორედ ყოფიერების ნებელობითი ბუნების ერთ-ერთი გამოხატულებაა. ამიტომ, საჭიროა კათარზისი, და სამსარადან ნირვანაში გადასვლა. ამ მდგომარეობაში გადაყვანა და ტანჯვებისაგან გათავისუფლება კი ერთადერთ რამეს ძალუძს – ხელოვნებას, კერძოდ მუსიკას. იგია ის ესთეტიკური და ეთიკური ბერკეტი, რომელიც ადამიანს თანაღმობას (*Mitleid*) ანიჭებს და განწმენდს მას საკუთარი ამოუწურავი სურვილებითა („საწყაული აღუვსებელი“ – ბრატამელი) და სამყაროს უსაზრისობით მოგვრილი ტანჯვისაგან.

დასავლური ფილოსოფიის ისტორიაში პირველად კირკეგორის ფილოსოფია დაინტერესდა ყოველი ცალკე აღებული კონკრეტული ადამიანის რეალური, მიმდინარე ეგზისტენციის პრობლემატიკით, პირველად აქ დაისვა საკითხი ადამიანის ეგზისტენციალური შეჭირ-

ბ. ბრეხტის ტერმინს გამოვიყენებთ, ამ ტიპის პერსონაჟებს შეგვიძლია ეწოდოთ „ქცევითი“ პერსონაჟები (*“gestische Figuren“*), არამყარი პერსონაჟები: ანუ, რეალიზმის ლიტერატურის ე. წ. დადებითი, „მყარი“ პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, რომელთაც აქვთ მყარი ეთიკური შეხედულებები და მსოფლმხედველობრივი პრინციპები, „მოდერნისტი“ პერსონაჟები უკვე სრულად დაცლილნი არიან რაიმე ღირებულებითი წარმოდგენებისა და მყარი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური პრინციპებისაგან, ხოლო მათი ქეცვა არასოდესაა რაციონალური და გონების მიერ წარმართული, არამედ – იმპულსურია, ვინაიდან ეს „მოდერნისტი“ ქცევითი პერსონაჟები მუდმივად იმყოფებიან საკუთარი ყოველნამიერად ცვალებადი არაცნობიერი ლტოლვების, ირაციონალური ფსიქიკური იმპულსებისა და წარმოსახვების გავლენის ქვეშ, რაც მათ აიძულებს არასოდეს მოიქცნენ მიზანმიმართულად და თავდაჯერებულად. შესაბამისად, „მოდერნისტი“ ქცევითი პერსონაჟები ყოველთვის დგანან სიკეთისა და ბოროტების მიღმა, ვინაიდან მათი სუბიექტურობა, მათი პიროვნული და ცნობიერი საწყისი სწორედ არაცნობიერიითაა „გადაფარული“ და მათ აღარ შეუძლიათ საკუთარი გონების (*Vernunft*) საფუძველზე ჩამოაყალიბონ მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია.

კირკეგორის ეგზისტენციალურ ფიქრს არა მხოლოდ მე-20 საუკუნის ეგზისტენციალიზმზე იქონია გავლენა (კ. იასპერსი, მ. ჰაიდეგერი, ჟ.-პ. სარტრი, ა. კამიუ, გ. მარსელი), არამედ, უპირველესყოვლისა, მოდერნისტულ ლიტერატურაზე, განსაკუთრებით საკუთარი თავისად-

ვების შესახებ და დაისახა აქედან გამოყვანის გზების ძიება. ამით კირკევორი ისევ და ისევ დაუპირისპირდა ჰეგელის აბსტრაქტულ, განყენებულ ლოგოცენტრისტულ, იდეალისტურ ფილოსოფიას, სადაც კონკრეტული ადამიანის არსებობის რეალური სამკედრო-სასიცოცხლო პრობლემატიკა არც განიხილებოდა, და თუ განიხილებოდა, ისიც აბსტრაქტული ფორმით კაცობრიობისა და ისტორიის ფილოსოფიის კონტექსტში.

კირკევორისთვის ადამიანის არსებობა იმთავითვე წინააღმდეგობებით აღსავსე მოცემულობაა, ეგზისტენცია პარადოქსული ბუნებისაა, რომლის ფარგლებშიც ურთიერთგამორიცხვისა და მოულოდნელობის პრინციპი მოქმედებს. კირკევორის მიხედვით, წარმოუდგენელი და შეუძლებელია, ერთი მხრივ, ამ ქვეყნად ყოფნით, „დაზაინ“-ში არსებობით მოგვრილი შიშისა (**Angst**) და ძრწოლის (**Zittern**) და, მეორე მხრივ, რწმენის (**Glaube**) ურთიერთმორიგება. ამ შემთხვევაში, ეგზისტენციალური შიში, ანუ საბოლოო ფინალობის, სამუდამო გაქრობის, არარაში განქარვების შიში ადამიანს იმთავითვე თან დაჰყვება, აპრიორულია, მას ვერ ასცდება და ადამიანი აუცილებლობით, ადრე თუ გვიან აღმოჩნდება ეგზისტენციის ე. წ. ეთიკურ ფაზაზე, ანუ ეგზისტენციის იმ ეტაპზე, როდესაც მის არსებობაში ეს შიში ინვესს სასონარკვეთას, როდესაც დგება სასონარკვეთის მომენტი. ამ ვითარებაში სასონარკვეთილების დაძლევა და ეგზისტენციის რწმენის ფაზაზე გადასვლა უკვე თავად ყოველი ცალკე აღებული ადამიანის შემეცნებით ნებელობაზეა დამოკიდებული – ის ან მოიპივებს საზრისს და იდენტობას თავის ეგზისტენციაში, ან სა-

მი და სამყაროსადმი გაუცხოებისა და „მე“-ს იზოლირების თვალსაზრისით: მაგ., იმავე რ. მ. რილკეს, ფრ. კაფკას გ. თრაქლის, ჰ. ჰესეს, რ. მუზილის შემოქმედება დიდადა დავალებული კირკევორის *ეგზისტენციალური ფილოსოფიით*. შემთხვევითი არაა, რომ მოდერნისტული ტექსტები ხშირად სრული ეგზისტენციალური გაუცხოების ვითარების აღწერით იწყება, რაც სიუჟეტის განვითარებისას კი არ მცირდება და დაიძლევს, არამედ უფრო და უფრო მძაფრდება და დაუძლეველი რჩება. შესაბამისად, ტექსტში პერსონაჟი იმთავითვე ჩაყენებულია კირკევორისეულ ეგზისტენციის ეთიკურ ფაზაზე, ანუ სასონარკვეთილებისა და გამოუვალობის ფაზაზე, რაც ხშირად აბსურდისა და სრული უსაზრისობის ვითარებაშიც გადადის (მაგ., კაფკასთან). მოდერნისტული ლიტერატურაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს „გაუცხოების“ (გერმ. **“Entfremdung”**) ცნება, რაც ასევე კირკევორის *ეგზისტენციალური ფილოსოფიიდან* იღებს სათავეს. „გაუცხოება“ აქ გაგებულია როგორც პროცესი, როდესაც ის, რაც ადამიანს ეკუთვნის, მისთვის უცხო, არამშობლიური ხდება, მისგან დროებით, ან სამუდამოდ გამოძინებული და დისტანცირებულია, იგი მისთვის უცხო „საგანია“ (მდრ., ფრ. კაფკას, ა. დიობლინის, რ. მუზილის, ჰ. ბროხის, ჯ. ჯოისის პროზა, გ. ბენის, რ. მ. რილკეს, გ. თრაქლის ლირიკა, ექსპრესიონისტული დრამები და ა. შ.). შესაბამისად, „მოდერნისტ“ პერსონაჟებში ეს გაუცხოება სათავეს იღებს იმ ფუნდამენტური ეჭვიდან, რომელიც პერსონაჟს (ავტორს) უჩნდება ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის მონოლითურობისა და ჰარმონიულობის მიმართ, ასევე – სამყაროს სტაბილურობისა და ჰარმონიუ-

მუდამ დარჩება სასონარკვეთი- ლების ტყვეობაში. ამგვარად, იდეალისტური ფი- ლოსოფიის (კანტიანური, ფიხტე- ანური, ჰეგელიანური და ა. შ.) სა- პირისპიროდ კირკეგორისთვის ყოფიერებასა და ადამიანის ეგზის- ტენციიში არ არსებობს წინასწარ მოცემული, აპრიორული რაიმე სანყისი, რაიმე მყარი ცენტრი (მაგ., კანტიანური ტრანსცენდენ- ტალური იდეები, ან ფიხტეიული აბსოლუტური „მე“, ან ჰეგელისეუ- ლი აბსოლუტური გონი და ა. შ.), რომელზეც ადამიანი თავის ეგზ- ისტენციიში ორენტაციას აიღებდა, რომელზე დაყრდნობითაც ადამი- ანი შეიმუშავებდა მყარ ეთიკური ქცევის წესს, ჩამოიყალიბებდა მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზი- ციას და ასე მიაღწებდა საზრისსა და მიზანს თავის არსებობას. შესა- ბამისად, ეგზისტენციის ეთიკურ ფაზაზე, ანუ სასონარკვეთისა და შიშის ფაზაზე ადამიანი მხოლოდ თავის თავსაა მინდობილი და მან თავად უნდა შეიმუშაოს ამ ეგზ- ისტენციალური შეჭირვებიდან გამოსავლის გზები, ანუ თავად უნდა მოიპოვოს ეგზისტენციალ- ური სულიერი საყრდენი, მსო- ფლმხედველობრივი ორიენტირი, რაზედაც იგი შემდგომ ააგებს თავ- ის არსებობას და დაისახავს მიზანს ცხოვრებაში. ამგვარად, თავის ეგზისტენ- ციიში ეთიკურ ფაზაზე ყველა წარსდგებიან, მაგრამ ამ ფაზის დაძლევა ცალკეულთა ხვედრია, ვინაიდან ყოველ ადამიანში აპრიო- რული არ არის სუბიექტურობა, ანუ პიროვნულ-სულიერი განვითარე- ბა, ყოველ ადამიანში ისე მყარი არ არის თვითობა, პიროვნულობა, პიროვნული ნებელობა, შემეც- ნებითი ნებელობა, ვინაიდან თავად ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი რ არის მყარი, მონოლითური თვი-	ლობის მიმართ, ისტორიული პრო- ცესის ტელეოლოგიურობისა და ესქატოლოგიურობის მიმართ, ე. წ. „დიდი ნარატივების“, იდეოლოგი- ური და იდეოლოგიზებული რელი- გიური, ფილოსოფიური და პოლი- ტიკური მოძღვრებების მიმართ (ქრისტიანობა, განმანათლებლობა, სოციალიზმი, კომუნიზმი, ფაშიზმი და ა. შ.).

თობა (Selbst), მის არსში არ არის ყოველთვის, მუდმივად მყარი შემეცნებითი სანყისი, იგივე გონება, რომელიც ამ სუბიექტურობას გაამყარებდა, ვინაიდან ადამიანის ანთროპოლოგიური არსი კირკეგორისთვისაც დენადია, არამყარია, „თვითობა არც ერთი ვითარებაში არ არის მყარი“ (“was das Selbst ist, stehti nk einem Augenblickef est”). ამიტომ, <i>რწმენის</i>, ანუ საკუთარ შემეცნებაში ეგზისტენციალური საყრდენის, ორიენტირის მოპოვება ნახტომისებურად, კაიროსულად, ხდება, როდესაც სუბიექტის შემეცნებაში მოულოდნელად, ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე, ყოველგვარი წინაპირობის გარეშე ჩნდება თავისებური გამონათება, გამოცხადება, რა მომენტშიც ადამიანს უჩნდება მსოფლმხედველობრივი რწმენა და მასში ცნობიერდება და იხსნება არსებობის ახალი პერსპექტივა, რა მომენტშიც იგი მოიპოვებს აზრს საკუთარი არსებობის მაღალი დანიშნულების შესახებ და ამ ვითარებაში ხორციელდება ცნობილი კირკეგორისეული <i>ნახტომი (Sprung)</i> რწმენის ფაზაში. როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე უშუალოდ პოეტიკის თვალსაზრისით (პერსონაჟთა შექმნა, ნარატიული და კომპოზიციური ასპექტები) მოდერნისტულ ლიტერატურაზე დიდ გავლენას ასევე ახდენდნენ ზიგმუნდ ფროიდის (1856-1939) <i>ფსიქოანალიზი</i>, ანრი ბერგსონის (1859-1941) <i>ინტუიტივიზმი</i> და ერნსტ მახის (1838-1916) <i>ემპირიოკრიტიციზმი</i>. ზ. ფროიდი თავისი <i>ფსიქოანალიზით</i>, იგივე <i>სიღრმისეული ფსიქოლოგიით</i> (Tiefenphsy hb o-gie), დაუპირისპირდა ტრადიციულ, კლასიკურ ფსიქოლოგიას, ე. წ. <i>ცნობიერების ფსიქოლოგიას (Bew-</i>	ზ. ფროიდის კონცეფციამ ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის სამმაგი დაყოფის შესახებ („იგი“, „მე“, „ზე-მე“) და მის მიერ „მე“-ს სუბიექტურობის მონოლითურობის უკუგდება ნარატიული და კო-

usstseinsphsꝑ hb gi e), რომელიც სუბიექტის სულის, ფსიქიკის მხოლოდ ცნობიერ საწყისზე იყო ორიენტირებული.

ფროიდმა ამის საპირისპიროდ წამოაყენა თეზისი, რომ სულის-მიერი, ფსიქიკური პროცესების უმეტესობა ცნობიერებისათვის დაფარულია. შესაბამისად, ფროიდმა თავდაპირველად ადამიანის ფსიქიკა დაჰყო *ცნობიერ* და *არაცნობიერ* საწყისებად და ამ დაყოფაში დიდი წილი მოდიოდა სწორედ არაცნობიერ საწყისზე. მაგრამ შემდგომ ფროიდმა ფსიქიკის ორწევრა დაყოფა შეცვალა სამწევრა დაყოფით და ადამიანის ფსიქიკაში გამოყო სამი ინსტანცია: 1. *იგი (Es)*, სადაც თავს იყრის ადამიანის არაცნობიერ სექსუალური და ცხოველურ-ვიტალური აგრესიული ლტოლვები; 2. *ზე-მე (Über-Ich)*, სადაც თავს იყრის საზოგადოებისაგან და კულტურისაგან გადმოცემული/თავსმობეველი ნორმები; 3. *მე (Ich)* – საკუთრივ *ცნობიერება*, რომელიც არის შუამავალი ზედა და ქვედა სულისმიერ ინსტანციებს შორის. ზედა ინსტანციები (*მე, ზე-მე*) მუდმივად ცდილობენ *არაცნობიერის* კონტროლს, რომელიც ამ კონტროლიდან მხოლოდ ძილსა და სიზმარში გამოდის (მდრ., ფროიდის ცენტრალური ნაშრომი „სიზმართა განმარტება“, **“Traumdeutung”**, 1900).

აქ ცხადია, რომ, ისევე როგორც ნიჭმესთან, ფროიდთანაც ადამიანის სუბიექტურობა ერთიანი ცნობიერებისეული და გონებისმიერი მთლიანობა კი არაა, არამედ, *მრავლობითობაა*, რომ ადამიანის სული/ფსიქიკა იმთავითვე დანაწევრებულია სხვადასხვა ურთიერთდაპირისპირებულ სულიერ ინსტანციებად და ამ კონფლიქტში ხშირად სწორედ *არაცნობიერი* ინსტანცია ჯაბნის *ცნობიერს*, რაც ნიშნავს

მპოზიციური თვალსაზრისით ბიძგი მისცა მოდერნისტულ ლიტერატურაში მონტაჟისა და კოლაჟის ტექნიკის განვითარებას.

შესაბამისად, თანმიმდევრული ეპიკური თხრობის ნაცვლად ნარა-ციაში შემოდის *განცდილი მეტყველება*, *შინაგანი მონოლოგი*, ასევე მისი რადიკალიზებული ფორ-მა *ცნობიერების ნაკადი*. ნარაციის ეს ფორმები სწორედ პერსონაჟის არაცნობიერი ნაკადების ვერბალი ზებას მაქსიმალურად უწყობენ ხელს. ფროიდის სქემაში მოქცეუ-ლი პერსონაჟები ფუძნდებიან *ქცევით პერსონაჟებად*, *არამყარ პერსონაჟებად* (დანვრ. იხ. ზემოთ), რომელთა ქცევა, მოქმედება გან-საზღვრულია არაცნობიერი ფსიქი-კის ნაკადებით. ტექსტის კომპოზი-ცია კი „ანყობილია“ *მონტაჟისა* და *კოლაჟის* პრინციპით — სიუჟე-ტური ჩაორჩო (ექსპოზიცია, კვანძის მეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახ-სნა, ფინალი) გაუქმებულია და ამ-ბისა და მოქმედების დასაწყისი და დასასრული იმთავითვე ღიაა, ანუ არამოტივირებულია, ჩამოცილე-ბული აქვს ყოველგვარი ლოგი-კური წინაპირობა და მოქმედების კაუზალური (მიზეზ-შედეგობრივი) განვითარება.

იმას, რომ ადამიანის არსში უმეტესწილად სწორედ არაცნობიერი საწყისია დომინანტური და ადამიანის ქცევას (და აქმყოფნაში არსებობას) სწორედ არაცნობიერი ლტოლვები წარმართავენ.

ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმიც, როგორც ანტირაციონალური ფილოსოფია, ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის სწორედ ირაციონალურ საწყისებზე აკეთებს აქცენტს, ვინაიდან ამ სივრცეში მოიძიებს იგი ადამიანის თვითიდენტობისა და სამყაროსთან უშუალო სიცოცხლისეული კავშირის დაფუძნების წინაპირობებს, რადგან, და ამ პუნქტში იგი გერმანელ რომანტიკოსებს ეყრდნობა (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ფ. ვ. ი. შელინგი), სამყარო, ყოფიერება არა სტატიკური „მკვდარი“ წარმონაქმნია, არამედ ცოცხალი, ცხოველმყოფელი არსია. ბერგსონი, რომლის ლექციებსაც 1923 წელს საფრანგეთში ყოფნისას კ. გამსახურდია ისმენდა ერთი სემესტრის მანძილზე პარიზის სორბონის უნივერსიტეტში, წამოაყენებს „*élan vital*“-ის თეზისს და ამ დებულებაში ბერგსონი გულისხმობს სიცოცხლისეულ ნებელობას, სიცოცხლისეულ ძალმოსილებას, ცხოველმყოფელობას, რომლითაც გამსჭვალულია როგორც მთელი უნივერსუმი, ისე ადამიანი. ეს სიცოცხლისეული ძალმოსილება არც განსჯით, არც რაციონით არ კონტროლდება და შეიმეცნება და არც რაიმე ცნებაზე დაიყვანება, ანუ, არც ცნებებით გადმოიცემა და აღინერება, არამედ უშუალოდ, ცხოველმყოფელ განიცდება. ადამიანის თვითცნობიერება, სუბიექტურობა, პიროვნება მრავალი მიმართულებით ვითარდება, იგი სიცოცხლისეულ მდინარებაში განიცდება. შესაბამისად, სუბიექტი თავის არსებაში პრინციპულად გა-

ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმი ბიძგს აძლევს მოდერნისტ ავტორებს რეალისტური პროზის მონოლითური ქრონოტოპის ნაცვლად და მის საპირიპიროდ, სადაც მხოლოდ დროის თანმიმდევრული ათვლა და სივრცეში ასევე თანმიმდევრული გადაადგილებაა მოცემული, განავითარონ თავისებური ორმაგი ქრონოტოპი, სადაც ერთმანეთში არეული როგორც ემპირიული, ისე არაემპირიული დრო და სივრცე. შესაბამისად, პერსონაჟი თავის წარმოსახვებში მუდმივად გადაადგილდება ამ წარმოსახვით არაემპირიულ დროსა და სივრცეში, როდესაც ის ჩაყენებულია მოგონებათა რეჟიმში, ან როდესაც ავტორი „უკან ახევს“ სიუჟეტური განვითარების „კადრებს“. ამგვარად, მოდერნისტი ავტორები ხშირად ავითარებენ ე. წ. „შინაგან დროს“, რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს პერსონაჟისეულ ქმედებათა და მის მოგონებათა ერთდროულობას და, მეორე მხრივ, სხვადასხვა დროთა ერთობლიობასა და სხვადასხვა დროში ერთდროულ ყოფნას (მდრ., ჯ. ჯოისის, მ. პრუსტის, ჰ. ბოხის, ა. დიობლინის რომანები).

შესაბამისად, ნარატიული თვალსაზრისით, აქ იმთავითვე განვითარებულია ე. წ. ცნობიერების ნაკადის ან განცდილი მეტყველების ნარატიული ტექნიკები (მდრ., ზემოთჩამოთვლილი რომანის ავტორები), ან თხრობისას განვითარებულია კადრიერებისა და მონტაჟის ნარატიულ-კომპოზიციური ხერხები (მდრ., განსაკუთრებით ექსპრესიონისტულ პროზაში).

ნიცდის არა „გარეგან“, ემპირიულ დრო და სივრცეს, არა „გარეგანი“, ემპირიული დრო და სივრცის თანმიმდევრულ სვლას, არამედ „შინაგან“, დრო და სივრცეს, „შინაგანი“ დრო და სივრცის არათანმიმდევრულ მდინარებას (**“durée réelle”**). ბერგსონის მიხედვით, სწორედ ეს „შინაგანი“ დრო-სივრცის განცდაა „რეალობა“, ამ „შინაგან“ დრო-სივრცეში ნაცხოვრები „დრო“ და სივრცეში „გადაადგილება“ რეალობა, რომლის საფუძველზეც ადამიანი საკუთარი სიცოცხლის განცდას მოიპოვებს და რწმუნდება მის რეალობაში. მეთოდოლოგიურად ეს პროცესი საკუთარი მოგონებებით რეაქტუალიზდება, როცა წარსული ანმყოფი განიცდება და მუდმივად ინარჩუნებს ხანგრძლივობას.

იდეალისტური ფილოსოფიის მიერ შემუშავებული სუბიექტურობის კრიტიკის თვალსაზრისით აქვე უნდა ვახსენოთ ემპირიოკრიტიკოსი და ანტიპოზიტივისტი ავსტრიელი ფილოსოფოსი ერნსტ მახიც, რომელმაც თავის მთავარ ნაშრომში „შეგრძნებების ანალიზი“ (**“Analyse der Empfindungen”**) (1900) ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსში რაციონალური სანყისის საპირისპიროდ სწორედ გრძნობის მიერ, ალქმით, შეგრძნებით და ირაციონალურ-ფსიქიკური სანყისებს მიანიჭა უპირატესობა და ადამიანში ეს უნარები დააყენა წინა პლანზე. შემეცნების თვალსაზრისით კი წინა პლანზე წამოსწია სუბიექტის პირადი, ინდივიდუალური წამიერი, მუდმივადცვალებადი და არამყარი ფსიქიკური ალქმები, განცდები, მთაბეჭდილებები, წარმოსახვები და ხაზი გაუსვა ამ ფსიქიკური უნარებით მიღებული წარმოდგენების პირველადობას, უტყუარობასა და უპირატესობას გონებრივი ოპერაციებით მიღებული ლოგიკური

ე. მახის ემპირიოკრიტიციზმმა და სუბიექტურობის კრიტიკამ დიდი გავლენა იქონია სწორედ ვენის მოდერნიზმის „დეკადენტი“ და იმპრესიონისტ ავტორებზე: ა. შნიცლერზე, პ. ფონ ჰოფმანსტალსა და პ. ალტენბერგზე. სწორედ მათ ტექსტებში ჩნდება პიროვნულობა-დამოილი პერსონაჟები, რომელთა გაუზრებელი, გაუნონასწორებელი და ეგზალტირებული ქცევაც დეტერმინებულია სუბიექტური ფსიქიკური ალქმებიდან წამოსული იმპულსებით, განსაზღვრულია ცნობიერების არამყარობით. ე. მახის დებულებებმა ასევე ხელი შეუწყო მოდერნისტული მხატვრული ნარაჯიის (თხრობის) იმ ახალი ფორმის გაჩენას, რაც დღეს **შინაგანი მონოლოგის (Innerer Monolog)** სახელითაა ცნობილი. თხრობის ამ მოდერნისტულ ფორმაში თავს იყრს და შესაბამისი დესტრუირებული სინტაქსით ფორმდება „დეკადენტი“ (ქცევითი) პერსონაჟის წამიერი მთაბეჭდილებანი, განცდები, ალქმები (შდრ., ა. შნიცლერის ნო-

ცნებების წინაშე. შესაბამისად, ადამიანი სუბიექტური მოგონებების (“Erinnerungen”), განწყობების (“Stimmungen”), განცდების, (“Gefühle”), შეგრძნებებისა (“Empfindungen”) და აღქმების (“Wahrnehmungen”) კომპლექსია, მათი ჯამია. სუბიექტის რაობის ასეთი გაგებით ე. მახი დაუპირისპირდა ი. კანტის მიერ პოსტულირებულ დებულებას ცნობიერების ერთიანობის, მონოლითურობისა და მუდმივად ერთიდაიგივეობის შესახებ. შესაბამისად, ე. მახის მიხედვით, არ არსებობს ავტონომიური „მე“, ავტონომიური სუბიექტურობა, რომელიც, როგორც ეს დეკარტესთან და კანტთანაა, ობიექტურ სინამდვილისგან გამომიჯნულია: „მე (ე. ი. ცნობიერი, გონებრივი სანყისი – კ. ბ.) კი არაა პირველადი, არამედ ელემენტები (ე. ი. ფსიქიკური აღქმები – კ. ბ.) აყალიბებს მე-ს“ (“Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich”).	ველა „ლეიტენანტი გუსტი“ (1900), სადაც მთელი ტექსტი სწორედ შინაგანი მონოლოგის ნარატიული ტექნიკითაა შესრულებული). ამგვარად, ე. წ. საუკუნეთა მიჯნის მოდერნისტულ ლიტერატურაში ე. მახის (ასევე შოპენჰაუერის) ინსპირაციით ხშირადაა თემატიზებული დისოცირებული, ე. ი. დაშლილ-დარღვეული „მე“-ს, იდენტობადაკარგული და იდენტობის მოპოვების ვერშემძლე პერსონაჟის პრობლემატიკა, ასევე ხშირად ფიგურირებს სიკვდილის თემატიკა – სიკვდილი, როგორც არარას ტოპოსი (მდრ., თ. მანის რომანი „ბუდენბროკები“ (1901) და მისივე ადრეული ნოველები, ა. შნიცლერის ნოველები და დრამები, პ. ალტენბერგის მინიატურები, ჰ. ფონ ჰოფმანსტალის სიმბოლისტური ლირიკა და დრამები).

დაიბეჭდა:

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
თბილისი, ალ. ყაზბეგის გამზ., № 47.

239-15-22

E-mail: meridiani777@gmail.com