Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Shota Rustaveli National Scientific Fund

National and International Borders of Georgian Romanticism

Tbilisi, 2012

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი

ქართული რომანტიზმი - ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები

თბილისი, 2012 წ.

შოთა რუსთაველის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი
საგამომცემლო პროგრამა
„ქართული მწერლობა. პერიოდები და მიმართულებანი“
პროგრამის ხელმძღვანელი – ირმა რატიანი

რედაქტორი – ზაზა აბზიანიძე

აღნიშნული პროექტი განხორციელდა
შოთა რუსთაველის ეროვნულ სამეცნიერო ფონდში
მოპოვებული გრანტის (№ B-0610) მეშვეობით

© ზ. აბზიანიძე, კ. ჯამბურია, კ. კაციტაძე,
გ. ეკიზაშვილი, თ. კობახიძე, შ. შამანაძე,
ო. კოშორიძე, მ. ტიტვინიძე, თ. ციციშვილი,
გ. ლომოძე, ქ. ელაშვილი, მ. ღაღანიძე,
მ. ჯალიაშვილი, ქ. ნინიძე

არაკომერციული გამოცემა

გამომცემლობა „საარი“, 2012 წ.
ISBN : 978-9941-427-27-5

ზაზა აბზიანიძე

ქართული რომანტიზმი XXI საუკუნის თვალსაწიერიდან

ხდება ხოლმე, რომელიმე მიმდინარეობა კულტურის სფეროში მთელ ეპოქას ქმნის და ისტორიულ მნიშვნელობას იძენს. ასეთ ისტორიულ ნიშანსვეტად იქცა XIX საუკუნის ქართული სინამდვილისათვის რომანტიზმი, რომელშიც განუყრელად შეერწყა ერომანეთის პასიონარული მსოფლშეგრძნების ფორმა, ლიტერატურული მოვლენა და საზოგადოებრივი ახლომხედველობა, შემდგომ „პოლიტიკურ რომანტიზმად“ მონათლული კიჩა აბაშიძის მიერ.

XXI საუკუნის თვალსაწიერიდან კიდევ უფრო მკაფიოდ მოჩანს, რომ ეს ნიშანსვეტი ნეენი ქვეყნის ისტორიულ გზისგასაყარზე ქართული კულტურის ევროპული ორიენტაციის მანიშნებელი იყო და თუმცა საკუთრივ ქვეყანა, პოლიტიკური თვალსაზრისით, კიდევ ორი საუკუნის განმავლობაში ჯერ რუსეთის, შემდგომ კი უკვე საბჭოთა იმპერიის განაპირა პროვინციას წარმოადგენდა, ქართველთა თავდახსნის ყოველ მცდელობაში, და, უკვე ახლახანს, „ბედს სამძღვარს“ იქით ევროპისაკენ თაყვანწირულ „ნახტომშიც“ კი. ლიტერატურის ისტორიკოსს სურს იმ, რომანტიკოს წინაპართა პასიონარული იდეებისა თუ ილუზიების გამოძახილი იხილოს.

მართლა ასეთი იყო ეს სურათი და იმავ რუსეთიდან შემოღწეულ რომანტიზმში ჩამალულმა „თავისუფლებისმოყვარეობის ნაღმმა“ დაამსხვრია პირველი ბზარი კაეკასიას გარსშემოვლებულ კედელს, თუ ნებისმიერი კულტურული ექსპანსია ხელს უწყობს კოლონიის მეტროპოლიასთან მენტალურ კავშირს და იმ, უცხოენოვანი მწერლობის ნატიფ ნიმუშებში დეკლარირებულ, თავისუფლების იდეალთა განხორციელების დღეს დაჯრობილ ქვეყანაში უსასრულოდ გადააყადებს?! – აი კითხვები,

რომლებიც კარგა ხანს უპასუხოდ რჩებოდა; თუნდაც იმიტომ, რომ ქართული რომანტიზმის ისტორიის მკვლევართ თავად უწევდათ რუსული (თუ საბჭოთა) იმპერიის იდეოლოგიურ წნეხქვეშ წერა, ხოლო ბოლო ორი ათეული წლის შფოთსა და ორომტრიალში, როგორც ეტყობა, ქართული რომანტიზმის სიღრმისეული კვლევა – მიუღწეველი ფუფუნება იყო. სწორედ ამ „კულტუროლოგიური ნიშის“ ამოვსება გახლავთ მიზანი (და ამბიცია!) თქვენს ხელთ არსებული სამეცნიერო კრებულისა.

აქვე კიდევ ერთი რამ აუცილებლად უნდა ითქვას: ჩვენ, ამ კრებულის ავტორებს სამაგიდო წიგნებად რომ არ გვქონოდა XIX-XX საუკუნეების ქართველ ლიტერატორთა (იონა მეუნარგიადან – გურამ ასათიანამდე) რომანტიზმის ისტორიისადმი მიძღვნილი გამოკვლევები თუ მოგონებები, სრულყოფილად ვერ წარმოვისახავდით ჩვენს რომანტიკოს წინაპართა პორტრეტებს, ვერც მათი ცხოვრების ნირს, ვერც მათი აზროვნების წესს და ვერც მათ ნაწარმოებთა შექმნის პერიპეტიებს – ანუ ქართული რომანტიზმის ისეთ პანორამას, რომლის გარეშეც, უბრალოდ, ვერ დაიწერებოდა ამგვარი ნაშრომი.

ახლა, როდესაც ჩვენი კრებულის შექმნის მიზეზი, გარემოებანი და „ზეამოცანა“ გაგაცანით, რამდენიმე სიტყვა მინდა მის შინაარსზე, სტრუქტურასა და ავტორებზეც მოგახსენოთ.

ბუნებრივი იყო, რომ ზემოხსენებული კულტუროლოგიური დიაპაზონის მქონე ნაშრომი შესატყვისი რეტროსპექტივით დაწყებულიყო. ეს მისია იტვირთეს – ლიტერატურათმცოდნემ და კრიტიკოსმა კახა ჯამბურიამ და ფილოსოფოსმა კახა კაციტაძემ, რომლის ნააზრევმა გარდაცვალებამ გვაგრძნობინა – თუ რა უნიკალურ როლს ასრულებდა იგი ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და რომლის სახელსაც (ჩვენი სულიერი თანაცხოვრების უწყვეტობის ნიშნად) საგანგებოდ არ შემოვაკლეთ სიკვდილის მანიშნებელი სიმბოლური შავი არშია. კახა ჯამბურიასა და კახა კაციტაძის „ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი“ შეუნელებელი ინტერესით იკითხება, რადგან თვალნათლივ წარმოგიჩენთ რომანტიზმის ფილოსოფიის სიღრმისეულ ძირებს – ანტიკური ეპოქიდან –

XVIII საუკუნემდე. როდესაც აქტორები ამ ისტორიულ-ფილოსოფიური რეტროსპექტივიდან ქართული რომანტიზმის იდეოლოგიური საფუძვლების კვლევას გადმოინაცვლებენ, ჩვენ ვხედავთ, როგორაა კონცენტრირებული მათი ყურადღება სოლომონ დოდაშვილის ფიგურაზე და როგორი „რესტავრატორის სიფაქიზით“ უბრუნებენ ისინი თავდაპირველ შთამბეჭდაობას ისტორიული (ნაწილობრივ – ლიტერატურათმცოდნეობითი) ბედუკუღმართობით გაფერმკრთალებულ პორტრეტს ამ დიდი ქართველი მოაზროვნისა.

ქართული რომანტიზმის ფილოსოფიურ-იდეოლოგიური წანამძღვრების თვალმიდევნებას ჩვენს კრებულში სავსებით ლოგიკურად განაგრძობს წიგნის სათაურშიეე გაცხადებული ინტერნაციონალური სახღვრების „დემარკაცია“, რომელმაც თვალნათლივ უნდა წარმოგვიჩინოს ქართული რომანტიზმის ადგილი XIX საუკუნის მსოფლიოს ლიტერატურულ რუკაზე. ორი საუკუნის დისტანციიდან ხელახალი მიბრუნება დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპისა თუ ამერიკის საკულტო ფიგურებად ქცეული რომანტიკოსების შემოქმედებასთან, მათ ლიტერატურულ გარემოცვასთან, მთლიანად – რომანტიზმის ეპოქის კულტურასთან – „კომპარატივისტული ცნობისწადილით“ შეპყრობილ ქართველ მკვლევართათვის უაღრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა. მათი მკითხველი ჩაერთვება იმ საინტერესო პროცესში, რასაც ტიპოლოგიურ მსგავსებათა აღმოჩენა ჰქვია იმ კულტურათა შორის, რომელთაც, გეოგრაფიული სიშორის მიუხედავად, XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ხელოვნებასა და ლიტერატურაში „რომანტიზმად“ სახელდებული „კრიზისული ცნობიერების“ ეპიდემია მოედო.

მკვლეველთა ამ ჯგუფში გიორგი (ჟორჟ) ეკიზაშვილს (რომელსაც ქართველი მკითხველი კარგად იცნობს, აგრეთვე, როგორც ფრანგული ლიტერატურის ჩინებულ მთარგმნელს) გვერდში ედგნენ ინგლისურენოვანი ლიტერატურის აქტორიტეტული სპეციალისტი – თეიმურაზ კობახიძე, ესპანური ლიტერატურის ცნობილი მთარგმნელი და მკვლევარი – მერი ტიტვინიძე და ლიტერატურათმცოდნეთა მომდევნო თაობების წარმომადგენელნი

– თამარ ციციშვილი (რუსული და პოლონური რომანტიზმი), შორენა შამანაძე (გერმანული რომანტიზმი) და თამარ კოშორიძე (იტალიური რომანტიზმი).

ლიტერატორთა ახალ თაობას ეკუთვნის აგრეთვე გაგა ლომიძე, რომლის ესსე – „ევროპიდან – საქართველოში“ ჩაფიქრებულია, როგორც ერთგვარი „ხიდი“ ჩვენი კრებულის ორ ძირითად ნაწილს შორის. ასეთივე ფუნქცია, ოღონდ სიმბოლოლოგიის რაკურსით, აკისრია ქეთევან ელაშვილის გამოკვლევას – „სიმბოლო ქართულ და ევროპულ რომანტიზმში“.

ქართველ რომანტიკოს პოეტთა (ალექსანდრე ჭაჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის, ვახტანგ ორბელიანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის) ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით გზას მკითხველი გაეცნობა ლიტერატურული პორტრეტებით, რომლებიც ამ სტრიქონების ავტორს ეკუთვნის.

რომანტიკოსი პოეტების „გალერეას“ ორგანულად ერწყმის და ავსებს „პორტრეტების“ ავტორის უმცროსი კოლეგების გამოკვლევები: მერაბ ღაღანიძის ანალიტიკური ესსე – „რას გვაუწყებს დღეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საფლავი მეფის ირაკლისა“ და მაია ჯალიაშვილის – „ქართული რომანტიკული პროზა“.

რომანტიზმის ეპოქის ქართული სინამდვილის მთელი სისრულით წარმოდგენას დიდად შეუწყობს ხელს კრებულის უმრწემესი ავტორის – ქეთევან ნინიძის მიერ მოძიებული, XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული ყოფისათვის ნიშანდობლივი დეტალებით აღსავსე ნარკვევი – „ლიტერატურული ყოფა და სალონური კულტურა“.

იდეა სამეცნიერო კრებულის შექმნისა, რომელშიც ქართული რომანტიზმის იმანენტური თუ ტიპოლოგიური ტენდენციები ერთ სიბრტყეში იქნებოდა განიხილული – შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში იშვა და განხორციელდა. ამასთანავე, „ქართული რომანტიზმი“ იქნება პირველი კრებული იმ სამეცნიერო პროექტის ფარგლებში, რომელიც, საზოგადოდ ქართული მწერლობის პერიოდებისა და მიმართულებების კვლევას ისახავს მიზნად და რომლის

იდეაც (ისევე, როგორც ხელმძღვანელობა) სწორედ ამ ინსტიტუტის დირექტორს – ირმა რატიანს ეკუთვნის.

სამეცნიერო ნაშრომი – „ქართული რომანტიზმი – ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები“ ორი წლის განმავლობაში იქმნებოდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით (რისთვისაც ფონდს განსაკუთრებული მადლობა ეთქმის) ქართველ ლიტერატორთა რამდენიმე თაობის წარმომადგენელთა მიერ. კრებულის ავტორებს ისღა დაგერჩენია, იმედი გამოეთქვათ, რომ ახლა უკვე მომდევნო თაობათა მკითხველიც იგრძნობს მეტაფიზიკურ მიზიდულობას რომანტიზმისა, რომელშიც, შელის თქმით – „სილამაზის ელფერი ერწყმის ტანჯვის წყვდიადს“.

პახა პაციტაძე, პახა ჯამბურია

ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული პონტექსტი

რომანტიზმის ფილოსოფია დასრულებული სახით ჩამოყალიბდა XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისის მიჯნაზე გერმანიაში. ამ ფილოსოფიის საფუძვლების შექმნა უკავშირდება ე. წ. იენური სკოლის მოღვაწეობას (ძმები აგგუსტ და ფრიდრიხ შლეგელები, ლუდვიკ ტიკი, ნოვალისი). ამ სკოლასთან ახლოს იდგა აგრეთვე გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი ფრიდრიხ ვილჰელმ იოსეფ შელინგი. სწორედ შელინგის შრომებში ყალიბდება ფილოსოფიურად რომანტიზმის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც შემდეგ თანდათანობით ვრცელდება ევროპისა და ამერიკის ქვეყნებში.

რომანტიზმის ფილოსოფია არ უნდა იქნეს განხილული, როგორც რამდენიმე პარალელურად მოქმედი სკოლის საქმიანობის შედეგი (როგორც ეს მოხდა განმანათლებლობის შემთხვევაში), არამედ როგორც ერთი ცენტრის ფარგლებში შემუშავებული თეორია, რომელმაც შემდგომ მთელ მსოფლიოში მოიპოვა აღიარება. მაგალითად, ინგლისში რომანტიზმის ფილოსოფიის პოპულარიზატორი იყო უილიამ კოლრიჯი, საფრანგეთში – უერმინა დე სტალი, ამერიკის შეერთებულ შტატებში – ედგარ პო, რუსეთში – სხვადასხვა შელინგიანური სკოლები, საქართველოში კი – სოლომონ დოდაშვილი.

რომანტიზმის ფილოსოფიური წყაროები მრავალრიცხოვანი და უაღრესად მრავალფეროვანი იყო. რომანტიკოსებზე გავლენა მოახდინეს პლატონმა, არისტოტელემ, აგრეთვე ჰერაკლიტემ და ემპედოკლემ, განსაკუთრებით კი – ნეოპლატონიკოსებმა. რომანტიზმის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მეა საუკუნეებისა და რეფორმაციის ხანის გერმან-

ულმა მისტიკამ, პირველ რიგში მაისტერ ეკჰარტმა და იაკობ ბოემემ, აგრეთვე ჯორდანო ბრუნოს პანთეისტმა. ახალი დროის ფილოსოფოსებიდან რომანტიკოსებზე დიდი გავლენა მოახდინა გოტფრიდ ვილჰელმ ლაიბნიცმა. მათი ფილოსოფიური წარმოდგენების ჩამოყალიბებაზე (ისტორიის შესახებ) მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ვიკოსა და ჰერდერის ნააზრევმა. რომანტიკოსების მთავარი ფილოსოფიური წინამორბედი იყო იოჰან გოტლიბ ფიხტე. მათთან ახლოს იდგა ფრიდრიხ შლაიერმახერის ჰერმენევტიკაც.

რომანტიზმი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა განვიხილოთ, როგორც ზოგადევროპული (უფრო ფართოდ, საერთო-დასავლური) მოძრაობა, რომელიც რადიკალურად დაუპირისპირდა ასევე ზოგადევროპულ მოძრაობას – განმანათლებლობას. დაპირისპირება გლობალური იყო და მოიცავდა ინტელექტუალური მოღვაწეობის ყველა სფეროს: ფილოსოფიას, ლიტერატურას, ხელოვნებას, მეცნიერებას, პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ აზროვნებას. რომანტიზმმა უარყო გონების გაფეტიშების ტენდენცია, რაც განმანათლებლებისათვის იყო დამახასიათებელი. ამავე დროს გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რომანტიზმი ახალი დროის ევროპული განვითარების ისეთივე პროდუქტი გახლდათ, როგორიც განმანათლებლობა და სუბიექტის იმგვარ გაგებას ემყარებოდა, ახალი დროის ევროპული ფილოსოფიის ფარგლებში რომ ჩამოყალიბდა. რომანტიზმი ილაშქრებდა განმანათლებლობის იმ რწმენის წინააღმდეგ, რომლის თანახმადაც გონება აბსოლუტური ძლიერების მატარებელია და მხოლოდ რაციონალურ პრინციპებზე დაყრდნობითაა შესაძლებელი კაცობრიობის წინაშე მდგომი არსებითი პრობლემების გადაწყვეტა. რომანტიზმის წარმოშობას ბიძგი მისცა საფრანგეთის დიდი რევოლუციის საბოლოო შედეგმა, რომელიც დაიწყო გონების პრიმატზე აშენებული სახელმწიფოს დეკლარირებით და გადაიზარდა ტერორსა და ძალის კულტში (სხვათა შორის, რომანტიზმი თავის თანადროულ) პოლიტიკურ კონსერვატიზმთან დააკავშირა იმან, რომ რომანტიკოსებმაც დაგმეს საფრანგეთის რევოლუციის პროცესში

აღსავებული ძალადობა. მის გამო რომანტიზმს ხოგჯერ სწამებდნენ და დღესაც სწამებენ რეაქციულობას. თავის მხრივ, რომანტიზმის მსოფლმხედველობამ ხელგაელენა მოახდინა XIX საუკუნის 20-იან წლებში მიმდინარე იმ პროცესებზე, რომლებიც ეროვნული თვითმყოფადობის აღორძინებისა და ეროვნული სახელმწიფოებრიობის შექმნისაკენ იყო მიმართული (რაც შეიძლება დახასიათდეს, როგორც პოლიტიკური რომანტიზმი).

სამყაროს განხილვის სტატისტიკურ და მექანისტურ მოდელს, რომელიც განმანათლებლობაში იყო გაბატონებული და საფუძვლად ედო გალილეი-ნიუტონის ბუნებისმეტყველება, რომანტიზმმა დაუპირისპირა დინამიკური მოდელი. რომანტიზმი უარს ამბობს განიხილოს სამყარო, როგორც ეროგვაროვანი და უწყვეტი რამ. რომანტიზმის მიხედვით, არსებულს განსაზღვრავს არა გარეგანი, უპირატესად მექანიკური ხემოქმედება, არამედ შინაგანი აქტიურობა, მის შიგნით დაპირისპირებულ ტენდენციათა და ძალთა ბრძოლა; არა გარეგანი მიზეზობრიობა, არამედ შინაგანი მიზანშეწონილობა და მიზნობრიობა.

რომანტიზმის თანახმად, ამ ტენდენციის ყველაზე აღმატებული გამოვლინება სუბიექტის შინაგან აქტიურობაზე დამყარებული მოქმედებაა. თქმა უნდა ითქვას, რომ ამგვარი აქტიურობის ანალოგს ეპოვებთ აგრეთვე მთელ სამყაროში, დაწყებული ყველაზე დაბალი სფეროთი და დამთავრებული აბსოლუტით. რომანტიზმის თანახმად, ყოფიერების პრინციპია ტრანსცენდირება, თავისი თავის გარეთ გასვლა. სამყაროში ყოველი სიახლის წყარო ყოველი ამგვარი *თავისი-თავის-გარეთ-გასვლაა*. მაგრამ ტრანსცენდირება სხვადასხვა არსებულში სხვადასხვა ფორმით ხორციელდება და სწორედ ამ ფორმების შესწავლაა რომანტიკული ფილოსოფიის ძირითადი ამოცანა. რომანტიკული ფილოსოფიის თანახმად, სამყარო საფეხუროვანი, წყვეტადი და დისკრეტული ხასიათისაა. იქ სხვადასხვა საფეხურს შორის იერარქიული დამოკიდებულება არსებობს. ამის მიუხედავად, რომანტიზმი მიიჩნევს, რომ შესაძლებელია სამყაროს განხილვა ერთიანობაშიც, ვინაიდან მის სხვადასხვა საფეხურზე ერთი და იგივე ტენდენცია, ერთი და იგივე აბსო-

ლუტი ელინდება, თუმცა სხვადასხვაგვარი სახით. ამასთანავე, არსებობს შესაბამისობა სამყაროში არსებულ მოვლენათა რიგებს შორის. მაგალითად, შელინგის თანახმად, სამყაროში არსებულ რეალურ და იდეალურ (ობიექტურ და სუბიექტურ) რიგებს შორის არსებობს გარკვეული იდენტობა, განპირობებული ერთიანი აბსოლუტიდან მათი საერთო წარმომავლობით.

რომანტიზმის მოძღვრება აბსოლუტის შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია განმანათლებლებისათვის დამახასიათებელი დეიზმის წინააღმდეგ. ამ ფილოსოფიურ-თეოლოგიური დოქტრინის თანახმად, ღმერთი, მართალია, ქმნის სამყაროს, მაგრამ შემდეგ აღარ ერევა მასში მიმდინარე პროცესებში. დეისტების საყვარელი ანალოგია იყო ღმერთის შედარება მესაათესთან, რომელიც ამზადებს საათს, მაგრამ შემდეგ ეს საათი ოსტატისაგან დამოუკიდებლად აგრძელებს მუშაობას, რაც, თავის მხრივ, მხოლოდ მექანიკური კანონებით აიხსნება. სწორედ ასეთ სამყარო, მართალია, ღვთის ქმნილებაა, მაგრამ იგი შეიძლება მთლიანად მექანიკური კანონებით აიხსნას. ამრიგად, განმანათლებლები, გარკვეული აზრით, ერთმანეთისაგან წყვეტდნენ ღმერთსა და სამყაროს. ამის საპირისპიროდ რომანტიზმის ფილოსოფია თეიზმის პოზიციაზე დგას. თუმცა ეს არ არის ტრადიციული, შუასაუკუნეებრივი თეიზმი. მასზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა როგორც არატრადიციულმა თეისტურმა თვალსაზრისებმა, ისე პანთეიზმმაც. აბსოლუტი, აბსოლუტური „მე“, რომანტიზმის მიხედვით, მსჭვალავს მთელ სამყაროს, ამიტომ ამ უკანასკნელზე საუბარი აბსოლუტის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია.

რომანტიკოსების აბსოლუტი არ არის თვითკმარი, თავის თავში ჩაკეტილი და სამყაროსაგან იზოლირებული არსება. მის ყოფიერებას იგივე პრინციპი განსაზღვრავს, რაც მთელ სამყაროს: თავისი-თავის-გარეთ-გასვლა, ტრანსცენდირება (უფრო ზუსტად, ეს პრინციპი იმდენად განსაზღვრავს სამყაროს, რამდენადაც იგია აბსოლუტის არსებობის პრინციპი). იმისათვის, რათა აბსოლუტმა, როგორც აბსოლუტმა, იარსებოს, იგი უნდა გავიდეს თავისი-თავის-გარეთ, გაიშალოს სამყაროში და გამოვლინდეს მისი სხვადასხვა საფეხურის სახით. ამასთან, აბსო-

ლუტი არ ემთხვევა არც ერთ კერძო გამოვლინებას. შელინგის მიხედვით, აბსოლუტი არის ობიექტისა და სუბიექტის სრული იდენტობა, თანმთხვევა. ეს იგივეობა, როგორც შელინგი ამბობს, არ ატარებს „გულგრილ“ ხასიათს (მაგალითად, როგორც მათემატიკური ტოლობა, გამოხატული ნიშნით =, რომლისთვისაც „სულერთია“ თუ რას აიგივებს და ატოლებს ერთმანეთთან). შელინგი აბსოლუტის გულგრილობას იაზრებს მაგნიტის ცენტრის ანალოგიით, რომელიც ნეიტრალურია მისი ორივე პოლუსის მიმართ, ოღონდ ისე, რომ თავად პოლუსები მხოლოდ ამ ნეიტრალური ცენტრის წყალობით არსებობენ. აბსოლუტი შელინგთან ხასიათდება როგორც ინდიფერენტი, გარკვეული აზრით, არარა, რომელიც თავის თავში შეიცავს ყველა შესაძლო პოტენციას. სამყაროს ყველა მოვლენა, ყოველივე ობიექტური და სუბიექტური, გაიაზრება როგორც ამ პოტენციების გაშლა. აბსოლუტი არის „შეკუმშული“ სამყარო, ხოლო სამყარო – გაშლილი აბსოლუტი. თავისი შინაგანი აუცილებლობიდან გამომდინარე აბსოლუტი უნდა გაიშალოს, გადავიდეს სამყაროში და მისი ყველა საფეხურის გაცლით დაუბრუნდეს საკუთარ თავს. ესაა აბსოლუტის გაგების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი, რომელიც საერთოა ჰეგელთან და რომანტიკოსებთან, მათ შორის არსებული მთელი განსხვავების მიუხედავად.

რომანტიზმის ფილოსოფიის მიხედვით, სამყარო და აბსოლუტი ერთი და იმავე კანონზომიერებითაა განმსჭვალული. ის, რასაც ვპოულობთ სამყაროში, შეიძლება ვპოვოთ აბსოლუტში და პირუკუ, ის, რასაც ვპოულობთ სამყაროს ყოველ მნიშვნელოვან მოვლენაში, შეიძლება ვპოვოთ აბსოლუტში. ამ მტკიცებით რომანტიზმი აღორძინებს პრინციპს „ყველაფერი ყველაფერშია“, რომელიც უკვე ანტიკურ ფილოსოფიაში იყო შემუშავებული და სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირებული. ამავე მტკიცების ძალით რომანტიზმში ხდება მიკრო და მაკრო კოსმოსის, შინაგანის და გარეგანის იდენტობის შუასაუკუნეობრივი პრინციპის აღორძინება. მიკრო და მაკრო კოსმოსების იდენტობის ეს პრინციპი გამოთქმულია ნოვალისის ცნობილ აფორიზმში: „ჩემი სატრფო მინიატურაში მოცემული (ასე ვთქვათ „შეკუმ-

შ'ელი") სამყაროა, ხოლო სამყარო განვრცობილი (გაშლილი) ნემი სატრფო". აქედან გამომდინარე, ყოველი არსებული შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც სხვა არსებულის აღმნიშვნელი. ალეგორიულობა თავად სამყაროსათვის დამახასიათებელ პრინციპად იქცევა. ნოვალისის მიხედვით, სამყაროს ორი დაპირისპირებული რიგიდან ("შინაგანი-გარეგანი, ობიექტური-სუბიექტური, მიკროკოსმოსი-მაკროკოსმოსი) ერთი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც მეორის აღმნიშვნელი. ამიტომ სამყარო შეიძლება განხილული იქნეს, როგორც თავისებური კოსმიური ენა, რომლის მეშვეობითაც შეიძლება ეწვდეთ იმას, რაც ნეგულებრივი ენისათვის დაფარულია ("შდრ. ბარათაშვილის: „მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო...").

რომანტიზმის მოძღვრებიდან აბსოლუტის შესახებ, აგრეთვე მოძღვრებიდან მიკრო და მაკროკოსმოსების იდენტურობაზე, ლოგიკურად გამომდინარეობს ბუნების რომანტიკული გაგება. საპირისპიროდ განმანათლებლობისა, რომელიც ბუნებას განიხილავდა როგორც ერთ დიდ მექანიზმს, რომანტიზმი სამყაროს განიხილავს, როგორც ერთ გრანდიოზულ ორგანიზმს. რომანტიკოსთა მიხედვით, ბუნება არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც მკედარი რამ. იგი სხვა არაფერია, თუ არა მთელემარე მდგომარეობაში მყოფი სული. ამასთან, ბუნების მაღალ საფეხურებზე სული თანდათანობით თავისუფლდება თვლემისაგან, იზრდება მისი აქტივობა. რაც უფრო მაღალია ბუნებრივი განვითარების საფეხური, მით უფრო „ჯხისლდება" ამ საფეხურზე მოქმედი სული და შესაბამისად, რაც უფრო მეტად აღწევს სული თავს მთელემარე მდგომარეობას, მით უფრო აქტიურ ბუნებრივ მოვლენებთან გვაქვს საქმე.

ბუნებრივი პროცესი, რომანტიზმის თანახმად, იმართება მიზანშეწონილობის პრინციპით. ბუნების განვითარების ამოცანაა სხვადასხვა საფეხური, რომელიც რომანტიზმის მიხედვით, შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც აბსოლუტური „მე"-ს გამოვლინების სხვადასხვა ეტაპი. ბუნება – „არა-მე" – არის აუცილებელი ეტაპი „მე"-ს წარმოქმნისა (ეს არის პუნქტი, სადაც რომანტიკოსები კატეგორიულად არ ეთანხმებიან ფიხტეს,

რომლის მიხედვითაც ბუნებას, „არა-მე“-ს, არ გააჩნია თავისთავადი ღირებულება და არსებობა). რამდენადაც ბუნების ყოველი საფეხური არის „მე“-სა და „არა-მე“-ს, ცნობიერი და არაცნობიერი საწყისების, გარკვეული ბალანსი და ერთობლიობა, ამდენად ბუნების აღსაწერად, გარდა იმ მეთოდებისა, რომლებსაც მეცნიერება იყენებს, შეიძლება გამოდგეს ის მეთოდებიც, რომელთაც ხელოვნება იყენებს. რომანტიკოსთა თანახმად, ისეთი კატეგორიები, როგორებიცაა ამაღლებული ანდა მშვენიერი, ბუნებაზე ადამიანური წარმოდგენის გადატანის შედეგი კი არ არის, არამედ თავად ბუნებისათვის (რაც ის არის და როგორც ის არის) დამახასიათებელი რეალობაა. ამიტომ მეცნიერული და ხელოვნებისეული მიდგომა ბუნების მიმართ კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ ავსებს ერთმანეთს. ამასთან, ბუნების რომანტიკული გაგება გარკვეულწილად ემყარებოდა და იყენებდა XVIII საუკუნისა და XIX საუკუნის დასაწყისის მეცნიერულ აღმოჩენებს. რომანტიკოსები თავისებურ ინტერპრეტაციას უკეთებდნენ გალვანის, ვოლტას, ლავუაზიეს შრომებს ფიზიკასა და ქიმიაში, გალერისა და ბრაუნის შრომებს ბიოლოგიაში. თავის მხრივ, ბუნების იმ გაგებამ, რომელიც ჩამოყალიბდა შელინგის ნატურფილოსოფიის ფარგლებში, მნიშვნელოვანი უკუგავლენა მოახდინა ხოგიერთ ცნობილ ბუნებისმეტყველზე, სახელდობრ, ოკენზე, სტეფენსსა და კარუსზე. თანამედროვე მედიცინის ისეთ დარგს, როგორიცაა ჰომეოპათია, ბევრი რამ ერგო რომანტიკული ფილოსოფიის ფარგლებში შემუშავებული ნატურფილოსოფიისაგან.

რომანტიზმის თანახმად, ბუნების განვითარება გვირგვინდება ადამიანური „მე“-ს გაჩენით. ადამიანურ „მე“-ში ხდება იმ პროცესების გაცნობიერება, რომლებიც ბუნებაში არაცნობიერი სახით მიმდინარეობს. „მე“-ს გაჩენა არ არის ბუნებისათვის დამახასიათებელი ბრმა მოვლენა, შემთხვევითობის ნაყოფი, როგორც ეს განმანათლებლებს მიაჩნიათ, არამედ იგი სამყაროში არსებული მიზანშეწონილობის გ. ნვითარების ლოგიკური შედეგია.

რომანტიზმი უპირისპირდება განმანათლებლობას, რომელ-

იც ადამიანს იაზრებს, როგორც უპირატესად რაციონალურად მოქმედ არსებას. ადამიანის არსს რომანტი'ზმის მიხედვით იგივე განსაზღვრავს, რაც მთელი სამყაროს არსს – წრაფვა, ლტოლვა, შინაგანი აქტივობა, ნება. ამასთან, რომანტი'ზმი ამ სწრაფვას თავისებურად იაზრებს და მას ადამიანის სასრულობას უკავშირებს. რომანტი'ზმის მიხედვით, ადამიანის არსი ისაა, რომ იგი უნდა ესწრაფვოდეს, უპირველეს ყოვლისა, მიღმურს, აბსოლუტურს. ამავე დროს მას თავისი სასრულობის გამო არასდროს ძალუძს ამ აბსოლუტურის მიღწევა; აქედან გამომდინარეობს ადამიანის განუწყვეტელი მერყეობა, მისი ხასიათის გამუდმებული ცვალებადობა. მი'ზნისაკენ აუცილებელი სწრაფვისა და მისი მიღწევის შეუძლებლობის ცნობიერება საშუალებას გვაძლევს რომანტი'ზმი დავახასიათოთ, როგორც „უბედური ცნობიერების" ნაირსახეობა. ამავე დროს ზემოთ თქმული არ ნიშნავს იმას, თითქოს რომანტი'ზმი ფატალი'ზმისა და ბედს'შეგუების უბრალო მქადაგებელი იყოს, პირიქით, იგი სწორედ აქტიური სა'ზოგადოებრივი პო'ზიციის დამკვიდრებისაკენაა მიმართული.

რომანტიკული ფილოსოფია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს წარმოსახვას. მისი განსაკუთრებული როლის ჩვენება ჯერ კიდევ იმანუელ კანტმა შეძლო „წმინდა გონების კრიტიკაში". რომანტიკოსებმა ბევრი რამ შეცვალეს კანტისეულ გაგებაში და წარმოსახვა გაიაზრეს, როგორც ადამიანური სწრაფვის სასრულობის დაძლევის საშუალება. მართალია, ადამიანი ესწრაფვის იმას, რისი მიღწევაც თავისი სასრულობის გამო არ ძალუძს, მაგრამ მას შეუძლია წარმოსახვის მეშვეობით მისწვდეს თავის საგანს. ამავე დროს რომანტიკოსებს თავადვე ესმოდათ ამგვარი აზრის ილუზორულობა, რამაც წარმოშვა მათთვის დამახასიათებელი თვითირონი'ზება.

რომანტი'ზმის ერთ-ერთ უდიდეს დამსახურებას წარმოადგენს აგრეთვე ისტორიზმის პრინციპის დამკვიდრება. ანტიკურობის სტატიკურ კულტს, რომელიც განმანათლებლობასა და კლასიციზმში ბატონობდა, რომანტი'ზმმა დაუპირისპირა ცოცხალი წარსულის წვდომის იდეა. მათთვის წარსული არაა გაყინული იდეალი, ის რეალობაა თავისი დადებითი თუ უარყოფითი მხა-

რეებით. რომანტიკოსებმა დაამსხვრიეს განმანათლებლური მითი ანტიკურობის, როგორც ბედნიერი ბავშვობის ხანის, შესახებ. მათ შეიმუშავეს სოგიერთი ის პრინციპი, რომელმაც მოგვიანებით ხორცი შეისხა აპოლონისეული და დიონისური საწყისების დაპირისპირების ნიცშესეულ თეორიაში. ამავე დროს, რომანტიკოსები დაუპირისპირდნენ მეორე განმანათლებლურ მითს შუა საუკუნეების, როგორც „ბნელეთის ხანის“, შესახებ და მოიყვანეს უამრავი არგუმენტი ამ თვალსაზრისის გასაბათილებლად. რომანტიკოსთა კიდევ ერთი დამსახურება ისიცაა, რომ მათ ხელოვნებას მიზნად დაუსახეს არა მხოლოდ ანტიკური ისტორიის გამოსახვა, არამედ საკუთარი ეროვნული ისტორიის მხატვრული წარმოჩენაც. რომანტიკოსებმა პირ-ველებმა შექმნეს მითოსის სრულყოფილი თეორია, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი აქტუალობა. მათ პირველებმა მოაქციეს ჰუმანიტარული კვლევის ცენტრში ეროვნული ფოლკლორი, თქმულებები, ხალხური პოეზია. ყოველივე ამის გამო რომანტიზმის გავრცელების არეალში ეროვნული კულტურაც ვითარდებოდა.

XIX საუკუნის ინდუსტრიული გადატრიალების შემდეგ, რომელმაც ადამიანის მოღვაწეობის თითქმის ყველა სფეროს რაციონალიზაცია გამოიწვია, რომანტიზმი თანდათანობით კარგავს გაბატონებულ პოზიციას. ამავე დროს, რომანტიზმი შეიძლება შეფასდეს, როგორც ერთ-ერთი უდიდესი კულტურული მოვლენა კაცობრიობის ისტორიაში. რომანტიზმის ფილოსოფიამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა შემდგომი ხანის ფილოსოფიაზე. რომანტიკოსთა ნააზრევიდან ბევრი რამ აიღეს არტურ შოპენჰაუერმა, ფრიდრიხ ნიცშემ, ვილჰელმ დილთაიმ, ოსვალდ შპენგლერმა.

ტერმინ „რომანტიზმის“ წარმოშობა დაკავშირებულია სიტყვასთან romance. იგი აღნიშნავს ხალხურ ენებს, რომლებიც ძველ გერმანულ დიალექტებთან ლათინურის შერევისაგან წარმოიშვა. მაგრამ ეს მხოლოდ ამ ტერმინის წარმომავლობაზე მიუთითებს. სხვადასხვა დროს მასში წარმტაცის, უცნაურისა და ზღაპრულის შინაარსსაც დებდნენ. საბოლოოდ ამ ტერმინით გაერთიანდა ის ლიტერატურული მოძრაობა,რომელ-

იც ფართოდ გაერცელდა XVIII საუკუნის დამლევიდან. ნაეარაუდევი იყო, რომ ეს სახელწოდება, ასე თუ ისე, კარგად გამოხა-ტავს აღნიშნული ახალი მიმართულების შინაარსს, რამდენადაც გულისხმობდნენ, რომ სხვადასხვა ძველი კულტურა ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა, რომანტიზმი კი შეიცავს და აერთიანებს ადრე ერთიმეორისათვის უცხოდ მიჩნეულ კულტურათა ნაირნაირ ელემენტებს. „რომანტიკული პოეზიის“ სახელწოდებით გერმანიაში, სადაც ეს ტერმინი პირველად იქნა შემოღებული, აღნიშნავდნენ ლიტერატურას, რომელიც საწყისს ტრუბადურთა პოეზიაში პოულობდა და რაინდობისა და ქრისტიანობის ნიადაგზე წარმოიშვა.

სხვადასხვა ქვეყანაში რომანტიკული სკოლა თავიდანვე დაუპირისპირდა ადრინდელ მიმართულებებსა და განმტკიცებულ ლიტერატურულ ტრადიციებს. ამიტომ დაჩრდილა ყოველი რომანტიკოსის მიერ წამოყენებულ პროგრამამ პოლემიკური იერი; ამითაც არის განპირობებული როგორც გადაჭარბება სხვა მწერალთა შეფასების დროს, ისე საკუთარი პოზიციის შინაგანი შეუთანხმებლობაცა და ერთგვარი ბუნდოვანებაც.

რომანტიზმის თეორეტიკოსები საგანგებოდ შეჩერდნენ ხელოვანის ბუნების რაობაზე და მისი სრულიად განსაკუთრებული ხასიათი და მნიშვნელობა იქადაგეს. ჯერ კიდევ ფრიდრიხ შლეგელი ამბობდა, სწორედ ხელოვანთა დამსახურებაა კაცობრიობის ჩამოყალიბება ერთ მთლიან ინდივიდუალობად. მისი აზრით, ნამდვილი რომანტიკოსი პოეტის მისწრაფებას არ შეეძლო მოეთმინა რაიმე კანონისა თუ წესის იძულებითი ზემოქმედება: რომანტიკოსი პოეტის სწრაფვა შეუზღუდავი და დაუქვემდებარებელი უნდა ყოფილიყო, რადგან თვით ასეთი პოეტი ქმნიდა კანონებს საკუთარი შემოქმედებისათვის. პოეტის ნაწერში უშუალოდ და სრულად უნდა გამოვლენილიყო პიროვნული განცდები და მისი ამოცანაც სწორედ ამ „სისრულის“, პოეტის „სულიერი მაქსიმალიზმის“ შემჩნევაში მდგომარეობდა. რომანტიკულ ნაწარმოებში ხელოვანის ფსიქოლოგია მუდავნდებოდა – რომანტიკოსი სწორედ ამით იყო ღირსშესანიშნავი და საგულისხმო. ამითვე განსხვავდებოდა

ის „კლასიკოსთაგან“, რომელთა მიზანს შეადგენდა თვით საგნის ჩვენება და არა ხელოვანის განცდათა გამომზეურება. რომანტიკოსი საინტერესოდ მხოლოდ ინდივიდუმს მიიჩნევდა და მთელ პოეზიას უაღრესად პიროვნულ მოვლენად თვლიდა. მისთვის პოეტი ქურუმი იყო, რომელიც მომავალს წინასწარმეტყველებდა და მსოფლიოს კანონებს უწესებდა; იგი უკეთ წვდებოდა ბუნებას, ვიდრე მეცნიერის გონება, რადგან მას ხელმძღვანელობდა განგება, რომლის საყრდენსაც ადამიანის გრძნობები წარმოადგენდა.

ამრიგად, რომანტიკოსებმა ეჭვი შეიტანეს მეცნიერებისა და ფილოსოფიის შესაძლებლობებში: ზოგიერთმა ფილოსოფია მთლიანად პოეზიით შეცვალა ანდა მათი გაერთიანება მოითხოვა, ზოგმა კი ფილოსოფიას ამოცანად დაუსახა იმის ჩვენება, რომ ყველაფერი პოეზიაშია და მხოლოდ ისაა აბსოლუტური რეალობა.

ასეთი იყო რომანტიზმის მთავარი ამოსავალი და სახელმძღვანელო პრინციპები.

თუ ამ პრინციპთა მიმდევრობისა და დაცვის თვალსაზრისით შევამოწმებთ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებას, ძნელი გახდება შეხვედრათა აღმოჩენა რომანტიზმის თეორეტიკოსთა და ქართველ პოეტ-რომანტიკოსთა შორის. კერძოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი რომანტიკოსების წინაშე არათუ ადრინდელი ლიტერატურული ტრადიციების უკუგდების საკითხი არ დასმულა, არამედ ამ ტრადიციათა კრიტიკის ტენდენციაც კი არ არის შესამჩნევი. პირიქით, ქართველი რომანტიკოსების ქმნილებებში უფრო წინა თაობათა ლიტერატურული მემკვიდრეობის **დადებითი გაელენა** მჟღავნდება, ვიდრე ამ გავლენისადმი წინააღმდეგობის სურვილი. ამიტომაცაა, რომ, პოლემიკური ტონის მაგივრად, მათ შემოქმედებაში ადრინდელი ლიტერატურისადმი მხოლოდ მოწიწების გრძნობაა გამოხატული.

გარდა ამისა, – და ესაა მთავარი, – ქართველი რომანტიკოსების თხზულებებში არ შეიძლება ამოვიკითხოთ გარე სამყაროს უგულვებელყოფა და, მის საპირისპიროდ, პიროვნების განცდათა უპირატესობის აღიარება. მათ ზურგი არ შეუქცევი-

ათ არსებული სინამდვილისათვის და ამიტომ მათ შემოქმედებაში გარემოსაგან გამოთიშული პიროვნებისადმი ინტერესს კი არ ვხვდებით, არამედ ყველგან ეს გარემო ჩანს და პოეტის პიროვნებაც მისი მონაწილის სახით და მის ფონზეა დახატული. ამასთანავე, ქართველ რომანტიკოსებს არასოდეს არ შეუხედავთ ეჭვის თვალით ადამიანის ინტელექტისათვის; ინტელექტის წარმატების უარუნველსაყოფად მათ მხოლოდ გრძნობათა მოშველიება დაინახეს საჭიროდ.

რაც შეეხება პოეტის ბუნების საკითხს, ქართველ რომანტიკოსებს პოეტი სრულიადაც არ ჰყავდათ წარმოდგენილი მსოფლიოს კანონმდებლად და პოეზიაც არ მიაჩნდათ ისეთ სფეროდ, რომელიც ყველასა და ყველაფერს მოიცავს.

ერთი სიტყვით, რაც ქართველი რომანტიკოსების შესახებ ვიცით, მოწმობს, რომ მათთვის (კიდეც რომ შეესწავლათ, მაინც) არ იქნებოდა გასაზიარებელი ის ზემოთ დახასიათებული ფილოსოფიური ასპექტი, რომელსაც თეორიულ პლანში მსოფლიოს გამოხენილი რომანტიკოსები იცავდნენ და რომლის პროპაგანდასაც ისინი ეწოდნენ.

მაგრამ, თუ ეს ასეა, მაშინ რაში მდგომარეობს ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების რომანტიკულობა? მათი შემოქმედების ინტერპრეტაცია იმას ხომ არ გვაფიქრებინებს, რომ ეს მწერლები სინამდვილეში რომანტიკოსები არ არიან? ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად შემდეგი მომენტები უნდა გავითვალისწინოთ რომანტიზმის ისტორიიდან:

1. რომანტიკოსი მწერლები არც ერთიან, განუყოფელ თეორიულ შეხედულებებს აღიარებდნენ და, მით უმეტეს, ერთნაირი არ იყო ყოველი მათგანის **შემოქმედებითი მიდგომა** სინამდვილისადმი. მაგალითად, თუ ფრიდრიხ და ავგუსტ შლეგელები ისეთი სისტემის შექმნას ცდილობდნენ, რომელიც რომანტიზმს თიშავდა სხვა მიმართულებისაგან და მათი გავლენისათვის შეუვალად აქცევდა, ბაირონის, შელისა და ჰიუგოს შეხედულებანი და შემოქმედებითი პრაქტიკა სრულიად თავისუფალი იყო რომანტიზმის ასეთი ვიწრო გაგებისაგან.

თავისი დრამის – „კრომველის“ – წინასიტყვაობაში, 1827 წელს ვიქტორ ჰიუგო პირდაპირ ამბობდა: „ჩვენ არ ვქმნით სისტემას... ღმერთმა დაგვიცვას სისტემისაგან... მაშ, დავცხოთ ურო თეორიებს, პოეტიკებსა და სისტემებს. ჩამოვანგრიოთ ეს ძველი ბათქაში, რომელიც ნიღბავს ხელოვნების ფასადს! არ არსებობს არც წესები, არც ნიმუშები ანუ, უფრო სწორად, არ არსებობს სხვა წესები, გარდა ბუნების ზოგადი კანონებისა, რომლებიც მოიცავს მთელ ხელოვნებას და თითოეული ნაწარმოების განსაკუთრებული კანონებისა, რომლებიც სიუჟეტის პირობათაგან გამომდინარეობს“. შელი წერდა, რომ მისი ნაწარმოებები და, კერძოდ, „განთავისუფლებული პრომეთე“ არავითარ შემთხვევაში არ შეიცავს დამთავრებულ ფილოსოფიურ სისტემას.

უკვე ასეთი გამონათქვამები მოწმობს, რამდენად უარყოფითი იყო მრავალი რომანტიკოსის მიმართება იმ თვალსაზრისისადმი, რომელიც რომანტიზმის კარებს ახშობდა, რათა მასში ისეთი რამ არ შერეულიყო, რაც „შინაგანი ჭვრეტისა“ და თვითანალიზის ფარგლებს გასცდებოდა. ამ სახით დაუპირისპირდნენ ეს რომანტიკოსები შლეგელების, ნოვალისისა და სხვათა მიერ გაგებულ რომანტიზმს, ხოლო ცოტა მოგვიანებით ჰაინემ ამგვარი რომანტიკოსების მძაფრი და სატირული შეფასება მოგვცა თავის სახელგანთქმულ „მგზავრობის სურათებსა“ და ნარკვევში „რომანტიკული სკოლა გერმანიაში“.

აქედან ჩანს, რომ ყველა რომანტიკოსი ბრმად როდი მიჰყვებოდა ზოგიერთი თეორეტიკოსის მიერ რომანტიზმისათვის შემუშავებულ პრინციპებსა და წესებს, არამედ, – როგორც ეს დიდ ხელოვანებს შეეფერებათ, – მათ აქტიური შეფასება მოგვცეს. ამ რომანტიკოსებმა, რამდენადაც მათ ამის შესაძლებლობა მოეპოვებოდათ, „თვითჭვრეტა“ შეცვალეს უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლის მოტივით. არსებული წყობილებით უკმაყოფილო ამ მწერლებმა ხელოვანს მისწრაფება დაუსახეს და ეს ჩათვალეს ნამდვილი პოეზიის მაღალ შინაარსად. სწორედ ამას გამოხატავს ბაირონის სიტყვები: „მოქმედება! მოქმედება! ვამბობ მე, და არა ჯღაბნა, ყველაზე უკრო ნაკლებ კი ლექსები!“ ცხადია, ის დიდი სხვაობა, რაც კონსერვატორ და

პროგრესულ რომანტიკოსებს შორის თავიდანვე გამომჟღავნდა, პირველ ყოვლისა, შედეგი იყო არა მათი ინდივიდუალური თავისებურებებისა, არამედ თვით საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი განხეთქილებისა.

მებრძოლი, პროგრესული რომანტიკოსებისთვისაც, – ისევე როგორც საერთოდ რომანტიკოსებისათვის, – ყურადღების ცენტრში მოექცა პიროვნება მთელი თავისი განცდებით. მაგრამ აქვე იჩინა თავი არსებითმა განსხვავებამ მათსა და კონსერვატულად განწყობილ რომანტიკოსებს შორის. თუ უკანასკნელთათვის ცალმხრივად გაგებული პიროვნება იყო თავი და ბოლო ხელოვანის შემოქმედებისა, პროგრესულად განწყობილმა რომანტიკოსებმა სოციალური განვითარების პრინციპი გამოიყენეს და პიროვნების კონკრეტული შინაარსი ამ განვითარების მიხედვით განსაზღვრეს, პიროვნება თითქმის გარემოს პროდუქტად ჩათვალეს. აშით გახსნეს მათ გზა გარემოს გარდამქმნელი ბრძოლისათვის და ადამიანისაგან განუწყვეტელი აქტივობა მოითხოვეს; გარემოსადმი აქტიური, მებრძოლი დამოკიდებულება კი თავისთავად გულისხმობს იმედის არსებობას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ რომანტიზმის ერთიანობაზე მითითება მეტად პირობითია. არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს რომანტიზმის ერთიანი ესთეტიკაც: იმის მიხედვით, თუ რომანტიზმის რომელ ნაკადს ეკუთვნის ესა თუ ის მწერალი, სხვადასხვაგვარია მისი თემაც, პერსონაჟებიც და, საზოგადოდ, მხატვრული სტილი.

2. რომანტიკოსებმა ისტორიულ წარსულს, შუა საუკუნეებს მიმართეს, მაგრამ რომანტიკოსთა ერომა ნაწილმა წარსულის ყოფისა და სნეობრივი სიმარტივის იდეალიზაცია დაიწყო. რომანტიზმის სხვა წარმომადგენლები, თავიანთი პროტესტანტული განწყობილებების შესაბამისად, იქ იმას ეძებდნენ, რასაც გმირობის, კერძოდ კი სოციალური ქველობის იერი დაჰკრავდა.

რომანტიკოსთა ერთი ჯგუფი აწმყოსაგან გაქცევას ლამობდა და შორეულ წარსულსაც ამიტომ აფარებდა თავს, მხოლოდ ტკბილ ხმაზე მღეროდა და ე. წ. „წმინდა ხელოვნების“

პრინციპს ქადაგებდა. ეს ხელოვანები საზოგადოებრივ ცხოვრებას არ თვლიდნენ თავიანთი გამოხატვის საგნად და ფიქრობდნენ, რომ პოეზიის ღირსებას ნაწარმოების ფორმის დახვეწის, მისი ჭვრეტისა და ამ გზით მიღებული ტკბობის ხარისხი განსაზღვრავს.

სავსებით გასაგებია ასეთი თეორიის წარმოშობა, როდესაც ადამიანი ვერ ხედავს განვითარების პერსპექტივას, ხოლო არსებული ვითარებისადმი უარყოფით დამოკიდებულებას ამყარებს. ე. ი. ასეთი თეორიის წარმოშობა ისევ გარკვეული საზოგადოებრივი ურთიერთობის პირობებშია შესაძლებელი.

და მართლაც, „წმინდა ხელოვნების" თეორია, წინააღმდეგ მისი მიმდევრების განცხადებისა, თავის წარმომშობ სოციალურ ვითარებას შეესატყვისება და უპასუხებს. „წმინდა ხელოვნება" არ არსებობს და ეს გასაგებიცაა, რადგან უცნაური იქნებოდა, რომ ლიტერატურას შეეძლოს რაიმეს შექმნა ცხოვრებისაგან განდგომის გზით. მართლაც, რაც კი რომანტიკოსებმა საზოგადოებრივად ფასეული შექმნეს, ყველაფერი არსებულის დაგმობის, მისი კრიტიკისა და უკეთეს მომავალზე ოცნების გამოხატულებაა. ამისთვის მათ ისეთი პერსონაჟები გამოძებნეს და შექმნეს, რომლებიც გარემოზე მაღლა იდგნენ, მას ებრძოდნენ და უპირისპირდებოდნენ. ისინი იყვნენ უკმაყოფილო, სევდიანი პერსონაჟები აფორიაქებული გრძნობებით, მოუსვენარი ხასიათით და ამიტომაც გამოიყურებოდნენ არაჩვეულებრივ და ექსცენტრულ ადამიანებად. ასეთ პერსონაჟს შესაფერი სამოქმედო გარემოც სჭირდებოდა და, თავისი წარმოსახვის წყალობით, მრავალმა რომანტიკოსმა ამ გარემოსაც ფანტასტიკური შინაარსი მისცა: ნაწარმოების სიუჟეტში უცნაური, ზესთაბუნებრივი კეთილი და ბოროტი ძალები და სულები შემოიყვანა, ნაკლებად ცნობილ ტომთა ეგზოტიკური ცხოვრება დახატა, მქროლავი ბედუინების სულისკვეთება გადაშალა, ლომების, ვეფხვებისა თუ აქლემების სამყარო წარმოადგინა, მთელი ნაწარმოები ცისფერი, ყვითელი, თეთრი და, საერთოდ, ნაირნაირი ფერებით აავსო...

მაგრამ ეს რომანტიზმის **ზოგადი** სახეა, რაც კი არ გამორ-

იცხაეს, არამედ გულისხმობს და შეიცავს სახეცვლილებებს ამა თუ იმ ხალხის, ქვეყნისა და ცალკეული მწერლის მიხედვით. ამ მომენტს ხოგიერთი რომანტიკოსი საგანგებოდაც აღნიშნავდა, როდესაც ამტკიცებდა, რომ ყოველი ხალხის ლიტერატურას ეროვნული თავისებურება განსაზღვრავს და სწორედ ამაში ხედავდა მის გამართლებასა და მრავალფეროვნების წყაროს. რასაკვირველია, ეს აზრი ქართული რომანტიზმის დახასიათებაზეც ვრცელდება.

ქართველი რომანტიკოსები სწორედ იმიტომ შეიძლება ჩაითვალონ ამ ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენლებად, რომ მათ მისნად დაისახეს ადამიანის არსში წვდომა. რომანტიკული მსოფლხილვა ამ შემთხვევაში იმით გამოიხატა, რომ მათ ისეთი საკუთარი სულიერი სინამდვილე წარმოსახეს და წინა პლანზე გამოიტანეს, რომელსაც განსაკუთრებული სოციალური მნიშვნელობაც აღმოაჩნდა. სახელდობრ, ჩვენი რომანტიკოსების განცდათა ფონზე აისახა ქართველი ხალხის ცხოვრება, მისი ყოფა და ეროვნული ფსიქიკური წყობა; მათ სცადეს ქართველი ხალხის ეროვნული ცხოვრების თავისებურების გამოკვლინება. სწორედ ესაა იმის პირობა, რომ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედება განსხვავდება და გამოირჩევა სხვა ერების მწერალთა შემოქმედებისაგან და მას თავისი საკუთარი კოლორიტი აქვს. სიცოცხლის არსი და მიზანი, სიყვარულის უძლეველობა, ბუნების მომხიბვლელობა, ბედთან შებმა – აი ის და ამ რიგის სხვა საკითხები, რომლებიც აინტერესებდათ ქართველ რომანტიკოსებს. ამ ნიშნით ისინი უახლოვდებიან რომანტიზმს, ეს თემები და პრობლემატიკა აერთიანებს მათ იმ ფარგლებში, რომელიც მსოფლიო რომანტიზმს საზღვრავს; შესაბამისად იმდროინდელი საქართველოს კონკრეტული სოციალურ-ეკონომიური ვითარებისა, ქვეყნის განვითარების ისტორიისა და არსებული ლიტერატურული ტრადიციებისა ქართველ რომანტიკოსებს ისეთი თავისებურებანი ახასიათებთ, რომელნიც მნიშვნელოვანია არა მარტო როგორც ჩვენი ლიტერატურის განვითარების ერთი საფეხურის გამოხატულება, არამედ როგორც ერთი სახეობაც რომანტიზმისა საზოგადოდ.

განსხვავებით ბევრი სხვა ქვეყნის რომანტიზმისაგან, ქართული რომანტიზმი არ იყო შემზადებული პუბლიცისტიკითა და კრიტიკით. მას წინ უძღვოდა მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის ტრადიციები, რომელთა ხელახალი გააზრება და გადამუშავება იყო საჭირო. ეს იმას ნიშნავს, რომ არავითარი, ასე თუ ისე **ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი** არ უსწრებდა ჩვენი რომანტიკოსების შემოქმედებითს პრაქტიკას; ყოველი მათგანის მოღვაწეობის გზის მანვენებლად მხოლოდ ეროვნული იდეური ატმოსფერო გამოდიოდა და არა რამდენადმე მაინც გარკვეული თეორია.

გარდა ამისა, რაკი XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მთელ მანძილზე ჩვენში არ არსებობდა ბეჭდვის რეალური შესაძლებლობა, რომანტიკოსი მწერლები თავიანთი ნაწარმოებებისათვის არც გულისხმობდნენ ფართო საზოგადოებრივ ასპარეზს. ამგვარ პირობებში მოსალოდნელი იყო ისეთი თხზულებების შექმნა, რომლებშიც მწერალი არ გასცდებოდა ახლობელი ადამიანების, თავისი ადრესატების, ვიწრო წრის ინტერესთა ფარგლებს. მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ მოხდა. ამიტომ აქვს კიდევ უფრო მეტი ღირებულება ჩვენი რომანტიკოსების შემოქმედებაში ასე ნათლად გამომჟღავნებულ საზოგადოებრივ ტენდენციებს: მათი არსებობა თავისთავად მიუთითებს ამ მწერლების მაღალ საზოგადოებრივ შეგნებაზე.

პირველი შთაბეჭდილება, რომელსაც თითქმის ყველა რომანტიკოსი ტოვებს, მათი შემოქმედების ამაღლებულსა და მჭევრმეტყველურ ტონში მდგომარეობს. მჭევრმეტყველებისაკენ მისწრაფება კი თავის განმარტებასა და გამართლებას იმაში პოულობს, რომ ერის ნაგვრის პირობებში მწერლის შემოქმედებამ მოწოდების როლი უნდა შეასრულოს. სწორედ ასეთი მისწრაფება ეტყობა როგორც ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ისე – და განსაკუთრებით – გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანების მთელ შემოქმედებას. ამას მოწმობს „გოგჩა“ და „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „მერანი“ და „ბედი ქართლისა“, „საღღეცრძელო“ და „ძველი ღმანისი“.

ამ ნაწარმოებებში ფართოდ არის გამოყენებული მჭ-

ეკრმეტყველებითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ხერხები და მათ ესეც მატებს საზოგადოებრივი ცხოვრების ძალას. ამ თვალსაზრისით, ის, რაც ხოგიერთ მკვლევარს გრიგოლ ორბელიანის „სადღეგრძელოს“ ნაკლად მიაჩნდა, სინამდვილეში მისი ღირსებაა, რადგან მჭევრმეტყველების საშუალებათა მომარჯვება კიდევ უფრო ამაღლებს ამ ნაწარმოების სოციალურ-პოლიტიკურ მნიშვნელობას. საერთოდ კი მჭევრმეტყველებისაკენ გრიგოლ ორბელიანის მისწრაფებითაც აიხსნება, რომ მის სტრიქონებს ძალიან ხშირად იმოწმებდა და იშველიებდა ჩვენი ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი აზროვნების დიდი ფიგურა – ილია ჭავჭავაძე, რომლის სოციალური შინაარსით დატვირთული პოეზიაც მჭევრმეტყველურ მოწოდებას წარმოადგენს.

როგორც აღინიშნა, ქართველი რომანტიკოსები მსოფლიო რომანტიზმის პრობლემატიკას ეხებიან და ამუშავებენ; მაგრამ ჩვენთვის ახლა საინტერესოა, თუ რა თავისებურება შეიმჩნევა მათ შემოქმედებაში ამ პრობლემატიკის გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

ქართველი რომანტიკოსებიც ამბობდნენ, რომ ეს ცხოვრება ტანჯვა და წამებაა (ალექსანდრე ჭავჭავაძის „სხვადასხვა დროისათვის კაცისა“, გრიგოლ ორბელიანის „დაებერდი“, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „სული ობოლი“ და სხვა). ორბელიანს, ჭავჭავაძესა და ხანდახან ბარათაშვილსაც შეჰქონდათ ეჭვი ცხოვრების აზრში, მაგრამ არც ერთ მათგანს ხსნა სიკვდილში არ დაუნახავს. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიკვდილი არ წარმოადგენს ქართველი რომანტიკოსების მოტივს; ისინი არც მსოფლიოს „საიდუმლოებათა“ ახსნას თვლიდნენ შეუძლებლად და ამით იმიჯნებოდნენ პესიმისტ-რომანტიკოსთა თვალსაზრისისაგან.

ქართველი რომანტიკოსები რომ მხოლოდ და მხოლოდ პესიმისტები ყოფილიყვნენ, მკითხველი მათ სასოწარკვეთილებამდე უნდა მიეყვანათ. სინამდვილეში კი ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ძალიან ნათლად დაგვანახა, რომ სიხარული მხოლოდ მოქმედებას მოაქვს. ამიტომაცაა, რომ მისი პოეზია მკვდართა და წარმავალთა პოეზია კი არ არის, ცოცხალთა და მომავალ-

თა პოე'ხიაა, იგი გ"ულხელდაკრეფისაკენ კი არ მოგვიწ"ოდებს, არამედ მოქმედების მძლავრ სტიმ'ულს იძლევა. სწ"ორედ ამით განსხვავდება ეს დიდი ქართველი პოეტი ისეთი რომანტიკოსებისაგან, როგორიც იყო, მაგალითად, ედგარ პო. ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების მთავარი ა'ხრი ისაა, რომ ცხოვრებისაგან მიყენებ"ული ტანჯ"ვა ამაყი ცხოვრებაში მოქმედებითა და ბრძოლით უნდა იქნეს დაძლეული. საკითხისათვის სწ"ორედ ამგვარი მიმართ"ულების მიცემით უპირისპირდება ნიკოლოზ ბარათაშვილი ნოვალისის ტიპის რომანტიკოსებს და ამ სახით ამ'სადებს ნიადაგს იმისათვის, რომ დიდ ილიას, – გოეთეს სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, – მოქმედება გამოეცხადებინა ადამიანის ნამდვილ 'სეიმად.

ჩვენი რომანტიკოსებიც აანალი'სებდნენ სიყვარ"ულის გრძნობას, ლაპარაკობდნენ მის ყოვლის'შემძლეობასა და მტანჯ"ველ ხასიათ'ზე, მაგრამ მათ, – განსხვავებით მრავალი რომანტიკოსისაგან, – სიყვარული არ მიუ'ნიათ იმ გრძნობად, რომელსაც ადამიანისათვის მხოლოდ ტანჯ"ვა მოაქვს. მათთვის სიყვარ"ული მარტო „ცნების მი'სეზი" კი არა, არამედ „ლხენის მომცემი", „დამატკბობელი" და „სხივის მომფენი" გრძნობაც იყო.

XIX საუკ"უნისათვის ქართ"ულ მწ"ერლობას ბ"უნების გამოსახვის დიდი ტრადიცია ჰქონდა, მაგრამ ჩვენმა რომანტიკოსებმა კიდევ უფრო გააცხოველეს ბ"უნებისადმი ინტერესი და მის დახატვა'შიც ახალი შ"ტრიხი შეიტანეს. ბ"უნების წ"იაღი მათ ადამიანის ცხოვრებისა და მოქმედების მხოლოდ სარბიელად კი არ წ"არმოიდგინეს, არამედ ადამიანის ფიქრისა და გრძნობის მოპას"უხედა და მოზ"იარედ. მართალია, მათ შემოქმედება'ში ზოგჯერ ბ"უნება თითქოს ადამიანის სევ-ბედის მხოლოდ მოწ"მედ არის გამოყვანილი (მაგალითად, ალექსანდრე ჭაჭავაძის „გოგჩა"), მაგრამ უფრო ხ'შირად იგი აქტიურად მონაწ"ილეობს იმ განცდებში, რომლებიც რომანტიკოს პოეტს უ'ნდება. ასეთია ნიკოლოზ ბარათა'შვილის „ფიქრნი მტკვრის პირ'ზედ", „შემოღამება მთაწ"მინდა'ზე" და მრავალი სხვა.

ქართველი რომანტიკოსებისათვის, ისე როგორც რომანტი-

კოსებისათვის საერთოდ, ბუნება მხოლოდ და მხოლოდ მასალა კი არაა უკვე ა'მლილი ფიქრებისათვის, არამედ იგი თვითონ იწყებს და მიმართულებას აძლევს პოეტის ა'ხრისა და განცდების მიმდინარეობას. ამითაც გამოირჩევიან რომანტიკოსები რეალისტებისაგან. ხოგიერთი რომანტიკოსისაგან განსხვავებით კი ჩვენი რომანტიკოსი პოეტები ბუნებისაკენ იმიტომ არ მიისწრაფვიან, რომ არსებულ სა'სოგადოებას ზურგი შეაქციონ, მას საბოლოოდ გამოეთი'შონ და ამ სახით მიეცნენ სრულ ნეტარებას. ისინი ბუნებას მხოლოდ იმიტომ ეტანებიან, რომ იქ შეისვენონ, ძალა მოიკრიბონ.

სოლომონ დოდა'შვილმა (1805 – 1836 წწ.) უაღრესად დიდი როლი შეასრულა XIX საუკუნის ქართული კულტურის განვითარებაში. იგი იყო არა მარტო მაღალი რანგის მეცნიერი და უურნალისტი, არამედ შესანი'შნავი პედაგოგიც. მის მოწაფეთა შორის იყვნენ გასული საუკუნის ქართველ ინტელიგენტთა თვალსაჩინო წარმომადგენლები: დიმიტრი ყიფიანი, ვახტანგ ორბელიანი, პეტრე ბაგრატიონი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

სოლომონ დოდა'შვილმა დიდი გავლენა მოახდინა ბარათაშვილ'ზე. ამას ბევრი მათი თანამედროვე ადასტურებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ვახტანგ ორბელიანის განცხადება, რომელიც ხაქარია ჭიჭინაძეს შემოუნახავს: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამოიწურთნა სოლომონ დოდა'შვილთან... თუ სოლ. დოდა'შვილი არ ყოფილიყოს, მაშინ შეიძლება არც ბარათაშვილი არ ყოფილიყოს.“ ეს ფაქტი ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ მრავალ გამოკვლევაშია აღნი'შნული, მაგრამ ის, თუ კონკრეტულად რაში გამოიხატება სოლომონ დოდა'შვილის გავლენა, სპეციალური კვლევის საგანი არ გამხდარა. რამდენიმე მოსა'სრება ამის თაობა'ზე გამოთქმული აქვს აკაკი გაწერელიას თავის გამოკვლევაში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი.“

საყურადღებოა რ. სირაძის სტატია „მშვენიერება ნათელია, ხეცით მოსული“ [„მნათობი“, №6, 1986], რომელ'შიც ავტორი აღნი'შნავს: „ნ. ბარათა'შვილის პოე'ხიასა და წერილებში, მთელ იმდროინდელ მწერლობასა და ფილოსოფიურ თხ'ზულებებში ძალ'ზე გავრცელებულია „ს'ულ'ხე“ ფიქრი. ნიშანდობლივია, რომ

ქართულ ა'სროვნებაში სწორედ ამ დროს გააქტუალურდა ეს ცნება, თუმცაღა რაიმე უშუალო კონტაქტები გერმანულ ფილოსოფიასთან არა ჩანს. საერთოდ, ქართული რომანტი'ზმის ესთეტიკა გერმანულ რომანტი'ზმთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ფრანგულ მწერლობასთან უფრო მეტი სიახლოვე უნდა ჰქონოდა."

იმ ვითარების ასახსნელად, რომ ქართული რომანტი'ზმი ყველაზე მეტად გერმანულს უახლოვდება (რაზეც რ. სირაძის გარდა გ. გაწერილაძემაც მიუთითა) აუცილებლად მიგვაჩნია ღოდაშვილის ნააზრევის გათვალისწინება. პეტერბურგში სწავლის პერიოდში მას უშუალო კავშირი ჰქონდა გერმანულ ფილოსოფიასთან. „ლოგიკაში" მოხსენიებულია და მეტ-ნაკლებად შეფასებული ოცდაათამდე გერმანელი ფილოსოფოსი, მათ შორის კანტი, ფიხტე და იაკობი, რომლებმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულეს გერმანული რომანტი'ზმის, როგორც მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში.

ჩვენს ლიტერატურაში ხოგჯერ ყურადღება არ ექცევა იმ ფაქტებს, რომლებიც უეჭველად ადასტურებს, რომ XIX საუკუნის 20-იანი და 30-იანი წლების ქართული კულტურის საუკეთესო წარმომადგენლები იცნობდნენ მათ თანადროულ გერმანულ კულტურას, კერძოდ, გერმანულ ფილოსოფიას. ასე მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანი იცნობდა ფრიდრიხ შლეგელის „ძველი და ახალი ლიტერატურის ისტორიას"; ორბელიანის მიერ თარგმნილ ერთ-ერთ მოთხრობაში, რომლის ავტორია რომანტიკული დრამატურგიის უდიდესი წარმომადგენლის კლაისტის უახლოესი მეგობარი ცშოკე, გეხვდება ერცელი მსჯელობა შელინგის ფილოსოფიის შესახებ. საგულისხმოა, რომ გრ. ორბელიანმა თარგმნა გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ცნობილი წარმომადგენლის, ჰერდერის ლიტერატურული ეტიუდი, რომელსაც ბალავარის ციკლის ერთ-ერთი არაკი დაედო საფუძვლად. ქართველ რომანტიკოსებ'ზე გარკვეული გავლენა მოახდინა ლაი'ვეიცმაც, რომლის ტრაგედია „იულიუს ტარანტელი" ნიკოლოზ ბარათაშვილს უთარგმნია.

ეს ფაქტებიც საკმარისია იმის დასადასტურებლად, რომ

XIX საუკუნის პირველი მესამედის საქართველოში გერმანული რომანტიზმის (და მისი წინამორბედი ფილოსოფოსების) იდეები სრულიადაც არ ყოფილა უცნობი. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ს. დოდაშვილი იმ დროის საქართველოში ყველაზე განსწავლული პირი იყო ფილოსოფიაში და, თანამედროვეთა საყოველთაო აღიარებით, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართველ რომანტიკოსებზე, ცხადი გახდება, რომ იმ პერიოდის ქართული კულტურის გერმანულთან სიახლოვის შესახებ საუბრის დროს არ შეიძლება მას გვერდი ავუაროთ.

ქართული და გერმანული რომანტიზმის მსგავსება-განსხვავების კვლევა მოითხოვს მოსამზადებელ სამუშაოს. უამისოდ შეუძლებელია მეტ-ნაკლებად სისრულით იქნეს ნაჩვენები ის გავლენა, რომელიც შელინგიანური ფილოსოფიის მიმდევარმა სოლომონ დოდაშვილმა ქართველ რომანტიკოსებზე, პირველ რიგში, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე მოახდინა. კვლევას ხელს უშლიდა დოდაშვილის მატერიალიზმის, განმანათლებლობისა და რეალიზმის წარმომადგენლად გამოცხადება. ასეთი მიდგომა აპრიორულად გამორიცხავდა დოდაშვილის რაიმე მნიშვნელოვან მსოფლმხედველობრივ გავლენას რომანტიკოს და „სპირიტუალისტ" ნიკოლოზ ბარათაშვილზე.

მთლიანად ვიზიარებთ იმ თვალსაზრისს, რომელიც სოლომონ დოდაშვილის ფილოსოფიის უმნიშვნელოვანეს წყაროდ გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიას მიიჩნევს. ამ თვალსაზრისზე იდგნენ საქარია ჯიჯინაძე და შალვა ნუცუბიძე. უფრო მეტიც, დოდაშვილის იდეები ახლოს დგას რომანტიკული ფილოსოფიის უდიდესი წარმომადგენლის შელინგის ნააზრევთან. საგანგებო კვლევის საგნად შეიძლება იქცეს სოლომონ დოდაშვილის შელინგთან მიმართების უაღრესად საინტერესო პრობლემა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაზე დოდაშვილის ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი გავლენის ჩვენების ცდისას შემდეგ წანამძღვარს ვეყრდნობით: დოდაშვილის რაიმე მნიშვნელოვანი გავლენა ბარათაშვილზე მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქნეს ნაჩვენები, თუ მათ შეხედულებებს შორის არსებობს საკმაო

რაოდენობის ანალოგია, ვინაიდან გამორიცხული არ არის, რომ ცალკეული ტიპოლოგიური პარალელი, რომლებიც ნათლად ჩანს ბარათაშვილისა და დოდაშვილის შეხედულებებს შორის, შემთხვევითიც იყოს. მაგალითად, თეით შემეცნების ანალოგიური ეტაპები, რომლებსაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

გაუმართლებელია ამ გაკვლევის დასადგენად მიმართული კვლევის იმგვარად წარმართვა, რომელიც ბარათაშვილს დოდაშვილის ფილოსოფიური იდეების უბრალო გამლექსავად წარმოადგენს. „გაკვლევა“-ში ვგულისხმობთ, რომ სამყაროს ფილოსოფიურმა მოდელმა, რომელსაც სოლომონ დოდაშვილი აგებს, გარკვეული როლი ითამაშა სამყაროს ბარათაშვილისეული ხედვის ჩამოყალიბებაში.

რომანტიზმი, ჰეგელის მარჯვე გამოთქმით, შეიძლება დავახასიათოთ როგორც „უბედური ცნობიერება“, ანუ ის ცნობიერება, რომელსაც თავისი არსებობის მიზანი უსასრულობაში, გრძნობადი სამყაროს მიღმა ეგულვის და უწყის მისი მიუღწევლობა, მაგრამ, მეორე მხრივ, არ შეუძლია ამ მიუღწეველ მიზანს არ ესწრაფოდეს: „რაღაც უმაღლესი სიბრძნე გვასწავლის, რომ კაცობრიობამ დიდ შეცდომაში ჩაყარდნის გამო სამშობლო დაკარგა. ამდენად მისი მიწიერი ყოფნის დანიშნულება ისაა, რომ უკან (დაკარგული სამშობლოსკენ) უნდა ისწრაფოდეს, სადამდე მიღწევასაც თავის თავს მინდობილი ადამიანი ვერ ახერხებს... აქედან წარმოდგება მათი (ახალი დროის ხალხების) პოეზიის ლტოლვა იმ ორი სამყაროს – გრძნობადისა და ხეგრძნობადის – შეერთებისაკენ, რომელთა შორისაც ემოძრაობთ“, – წერდა ავგუსტ შლეგელი. რომანტიზმისათვის დამახასიათებელია გრძნობადი და ხეგრძნობადი, მოკლენათა და გამოცდილების მიღმა მდებარე „მიწიერი“ და „ციური“ სამყაროების პრინციპული დაპირისპირება. ამ აზრით, რომანტიზმის შუასაუკუნეობრივი მსოფლგანცდის თავისებური აღორძინებაა, რომელიც ახალი დროის რენესანსულ-განმანათლებლური სულისკვეთების წინააღმდეგაა მიმართული.

მაგრამ რომანტიზმი არ იყო შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის უბრალო გამეორება. მან ბევრ ისეთ მომენტზე გაამახ-

ცილა ყურადღება, შუა საუკუნეებში ან უცნობი რომ იყო, ანდა უკანა პლანზე იდგა. ერთ-ერთი ასეთი მომენტია ადამიანური „მე"-ს აქტიური ხასიათის წინა პლანზე წამოწევა. რომანტიზმის მიხედვით, ის, რასაც ჩვენ მოვლენათა სამყაროს ვუწოდებთ, მიღმური, ზეგრძნობადი სამყაროს ზემოქმედებისა და ადამიანის „მე"-ს აქტივობის ურთიერთგამსჭვალვის შედეგად ჩნდება. ადამიანს რაღაც შეაქვს „სამყაროში", რაღაცნაირად აგებს მოვლენათა სინამდვილეს, იგი მოვლენათა სამყაროს შექმნის თანამოზიარეა და, ამ აზრით, დემიურგულ ხასიათს ატარებს. სამყაროს ამგვარ თანაშექმნას გერმანულ იდეალიზმში ტრანსცენდენტალური კონსტრუირება ეწოდება. ამ მოძღვრებით რომანტიზმი გაემიჯნა შუა საუკუნეების თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც საგნები ადამიანს ისე ეცხადებიან, როგორც არსებობენ „თაყისთავად".

გარდა ამისა, შუასაუკუნებრიული მსოფლგანცდისათვის დამახასიათებელი არ არის „ციურის" წედომასთან დაკავშირებული რომანტიკული დრამატიზმი. ასეთი დრამატიზმი შუა საუკუნეებში საერთოდ გაუგებარი იქნებოდა, მაგრამ სავსებით გასაგებია XVIII საუკუნის დასასრულისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ევროპაში, როდესაც განმანათლებლობამ საფუძვლიანად შეარყია რელიგიური რწმენა, თუმცა ეს უკანასკნელი ჯერ კიდევ ინარჩუნებს სიცოცხლისუნარიანობას.

ზეგრძნობადი სამყაროსა და მოვლენათა სინამდვილის პრინციპულ დაპირისპირებას ეხვდებით სოლომონ დოდაშვილთან. ქართველი მოაზროვნე თავის „ლოგიკაში" აღნიშნავს, რომ მოვლენათა სამყაროსა და ზეგრძნობადი რეალობის ურთიერთაღრეცა „ნიშნავს, ერთმანეთში აურიე საგნები, სრულიად განსხვავებულნი და ურთიერთდაპირისპირებულნიც კი...", და რომ „მოვლენები არ შეადგენენ საგანთა არსს". დოდაშვილს მოვლენათა სამყარო ტრანსცენდენტალური კონსტრუირების შედეგად რომ მიაჩნდა, ამაზე მეტყველებს მისი მოძღვრება დროისა და სივრცის, როგორც წარმოსახვის ძალისათვის დამახასიათებელი ფორმის შესახებ.

„ციურის" წედომასთან დაკავშირებული რომანტიკული დრა-

მატიხმი გვხვდება ბარათაშვილთან:

„ჰე, ცაო, ცაო ხატება შენი
ჯერ კიდევ გულზედ მაქვს დამჩნეული!
აწცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ,
მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,
მაგრამ შენამდინ ვერ მიაღწევენ
და ჰაერშივე განიბნევიან".

საინტერესოა, რომ ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზედ" (ადრინდელ ვარიანტში) მოცემული მსოფლგანცდა ჯერ კიდევ არ არის ესოდენ დრამატული ხასიათის. აქ „ციური" მთლიანად მიუღწეველი არ არის, იგი როგორღაც წვდომადია პოეტისათვის. 1833 წლით დათარიღებულ ამ ვარიანტში ვკითხულობთ:

„ჰე, ცაო, ცაო ხატება შენი
ჯერ კიდევ გულზე ზედ დამჩნეული;
აწცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ,
მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,
და შენს წიაღში დაფიონ მოსილს
მიმოობითა განიბნევიან".

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ მოცლენათა სამყაროსა და ზეგრძნობადი სინამდვილის ის დაპირისპირება, რომელიც დოდაშვილთან გვხვდება და ბარათაშვილის შეხედულებები ზეგრძნობადი სინამდვილის წვდომის შესახებ, რომანტიკული ხასიათისაა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ბარათაშვილისათვის, როგორც ჩანს, ცნობილია დოდაშვილის შეხედულებები სამყაროს ტრანსცენდენტალური კონსტრუირების შესახებ, მოცემული ქართველი მოაზროვნის „ლოგიკაში". ის ხომ სწორედ ამ წიგნის მიხედვით ასწავლიდა თბილისის გიმნაზიაში, მანამდე კი კეთილშობილთა სასწავლებელში.

ცხადია, დაბეჯითებით შეუძლებელია იმის თქმა, როგორ განვითარდებოდა სოლომონ დოდაშვილის მსოფლმხედველობა. ეჭვს გარეშეა, რომ მას „ლოგიკაში" ხელრძნობადი სინამდვილე შემეცნებათად მიაჩნდა. თავდაპირველად ამაზე თვალსაზრისს იზიარებდნენ იმ ფილოსოფიური სკოლის კორიფეებიც, რომელსაც დოდაშვილი ეკუთვნოდა (შელინგი, ძმები შლეგელები და

სხვ). მიუხედავად ამისა, მათ შემოქმედებაში თანდათან ძლიერდება, ხოლო შემდეგ საბოლოოდ ბატონდება ირაციონალური ნაკადი. ეს გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის განვითარების ერთ-ერთი მაგისტრალური გზაა. მეორე გზას ჰეგელის პანლოგიზმისაკენ მიეყავართ. მაგრამ ჰეგელთან დოდაშვილის რაიმე კავშირის კვალი არ დასტურდება. პირიქით, ქართველი მოაზროვნე ყველა ნიშნით რომანტიკულ სკოლას ენათესავება, რომლის განვითარების აუცილებელი შედეგი ირაციონალიზმის გაძლიერება იყო. ამიტომ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ზეგრძნობადი მეცნიერული წვდომის შეფასების საკითხში ს. დოდაშვილი თავისი მოსწავლის მსგავს გზას გაივლიდა.

მაგრამ რომანტიკოსებისათვის ადამიანის მოწყვეტა ზეგრძნობადისაგან მისი ყოფიერების მხოლოდ ერთი მხარეა. ამის მიუხედავად, ადამიანს არ შეუძლია ზეგრძნობადს არ ესწრაფოდეს. შესაძლოა, საკითხის ამგვარ გადაჭრაში დიდი როლი კანტის ფილოსოფიამ შეასრულა (სამწუხაროდ, რომანტიზმისადმი მიძღვნილ შრომებში კანტის დამსახურება ამ მსოფლმხედველობრივ-მხატვრული მიმართულების ჩამოყალიბებაში ზოგჯერ იგნორირებულია). კანტმა უარყო მეტაფიზიკა, როგორც მეცნიერება ზეგრძნობადი სინამდვილის შესახებ, მაგრამ შეინარჩუნა მეტაფიზიკა, როგორც ადამიანის ბუნებრივი, ე. ი. ადამიანის არსებიდან გამომდინარე მისწრაფება. ადამიანი თავისი არსით მეტაფიზიკური, ე. ი. მოვლენათა სამყაროს მიღმა მსწრაფველი არსებაა. მაგრამ როგორ შეუძლია გრძნობად სამყაროში მცხოვრებ ადამიანს ზეგრძნობადი სინამდვილისაკენ ლტოლვა? რომანტიკოსების პასუხი ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანია – საკუთარ თავში, საკუთარ სუბიექტურობაში ჩაღრმავების გზით. გრძნობადისა და ზეგრძნობადის, „ცისა“ და „მიწის“ რადიკალური დაპირისპირების ვითარებაში, ჩვენი „მიწიერი“ ყოფნის პირობებში, „ციური“ ადამიანურ „მე“-ში ჩაღრმავებით მიიღწევა, ვინაიდან ადამიანის სულიერი ყოფა მიწიერ არსებობასთან მისი კავშირის მიუხედავად, ყოველგვარი საგნობრიობიდან და შესაბამისად მოვლენათა სინამდვილიდან ყველაზე უფრო დაშორებული რამაა:

„...ჩვენ სამყაროში მოგზაურობაზე ვოცნებობთ: მაგრამ განა სამყარო ჩვენს შიგნით არაა? ჩვენ არ ვუწყით ჩვენი სულის სიღრმე. სწორედ იქ მივაგნართ იდუმალ გზას. მარადიულობა მისი სამყაროებით, წარსულით და მომავლით, ჩვენს შიგნითაა მოთავსებული, ან არსად“, – წერდა ნოვალისი.

თვითშემეცნების მოთხოვნას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სოლომონ დოდაშვილის ნააზრევშიც: „ფილოსოფია რომ ვისწავლოთ, საჭიროა ფილოსოფოსობა, ფილოსოფოსობა კი ნიშნავს **ყურადღება მივაპყროთ** ჩვენს თავს, **ჩავწვდეთ** ჩვენს თავს, რათა **გამოვიცნოთ** და **გავიგოთ** თვით ჩვენი თავი და ამით **ჩვენში** და **ჩვენს** ირგვლივ სიმშვიდე დავამყაროთ. **ყურადღება** მივაპყროთ ჩვენს თავს, ნიშნავს, განვაყენოთ იგი ყოველივე იმისგან, რაც ჩვენ არ გვეკუთვნის: ეს ხდება, როცა აზრობრივად განვყენებით ყოველივე გარეგნულს და თვით ჩვენს თავს წარმყართავთ მარტოოდენ შინაგანისაკენ. **ჩავწვდეთ ჩვენს თავს** ნიშნავს – გულდასმით ვიფიქროთ ჩვენში მიმდინარე შინაგან მოვლენებზე, ვაქციოთ ჩვენი თავი გამოკვლევის უშუალო საგნად. ჩვენი თავის **შეცნობა** სხვა არაფერია, თუ არა უნარი იმისა, რომ სწორად ვიმსჯელოთ მთელს ჩვენს ქმედით ძალაზე; ეს კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენთვის ცნობილი გახდება ჩვენი ბუნების მოქმედების კანონები, ამ მოქმედების საზღვრები და მიზანი. გავიგებთ ჩვენს თავს, თუ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ჩვენი აზრების, ცოდნისა და ქცევის საკმაო მიზეზები. **ჩვენში** და **ჩვენს ირგვლივ** სიმშვიდეს დავამყარებთ, როდესაც ჩვენში ჩამოვაყალიბებთ ჰარმონიულ მოქმედებას, მივმართავთ რა მას ჩვენი დანიშნულებისაკენ. ამრიგად **განყენება** და **განაზრება თვით ჩვენი თავის შეცნობა და გაგება, დაკმაყოფილება** საკუთარი თავის ამგვარი თვითშემეცნებით – აი ფილოსოფიური გამოკვლევის სამი საგანი“ – წერდა დოდაშვილი თავის „ლოგიკაში“ (ცხადია თვითშემეცნებას ამ ეტაპებს წინ უსწრებს ბუნების და ადამიანური „მე“-ს არსებობის დადგენა, ვინაიდან დოდაშვილის მიხედვით, „ახაროვნების თვით თავდაპირველ მოქმედებაშიც კი ნათლად შევიცნობთ, რომ მე არის მე და არა–მე (ბუნება) არის არა–მე,

როგორც ამას ფიხტე ამბობს", – აღნიშნავს იქვე დოდაშვილი.

სოლომონ დოდაშვილის ეს დებულება უახლოვდება ფიხტეს მტკიცებას: „ჩასწვდი საკუთარ თავს: მოუკვიტე მზერა ყოველივეს, რითიც ხარ გარემოცული და მიმართე მზერა შენს შიგნით – ასეთია პირველი მოთხოვნა, რომელსაც ფილოსოფია უყენებს თავის მოწაფეს. საქმე ეხება არა რაღაც შენს გარეთ მყოფს, არამედ თავად შენ". მაგრამ ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, გვინდა გამოვყოთ თვითშეგრძნებისა-თვითშემეცნების ის ეტაპები, რომლებიც დოდაშვილთან გვაქვს, კერძოდ: ბუნებისა და „მე"-ს არსებობის დადგენა, მზერის მობრუნება გარეგნულიდან შინაგანისაკენ, საკუთარ თავში მიმდინარე სულიერ პროცესებზე, აზრებსა და განცდებზე დაკვირვება, საკუთარი თავის გაგება და სულიერი ჰარმონიის მიღწევა. უაღრესად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თვითშემეცნების ეს ეტაპები ბარათაშვილთანაც შეიძლება გამოიყოს, კერძოდ, მის ისეთ პოეტურ შედევრში, როგორიცაა „ფიქრი მტკვრის პირას":

„წარვედ წყლისა პირს სევდიანი ფიქრით გასაოცებლად,
იქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად;
აქ ლბილს მდელოზედ სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით,
აქაც ყოველი არე-მარე იყო მოწყენით;
ნელად მოღელავს მოდუდუნე მტკვარი ანკარა
და მის ხვირთებში კროის ლაჟვარდი ცისა კამარა".

შემდეგ ოთხ სტრიქონში ხორციელდება მზერის შემობრუნება გარეგნულიდან შინაგანისაკენ:

„იდაყვ-დაყრდნობით ყურს ვუგდებ მე მისსა ჩხრიალსა
და თვალნი რბიან შორად, შორად, ცის დასავალსა.
ვინ იცის, მტკვარო, რას ბუტბუტებ, ვისთვის რას იტყვი?
მრავალ დროების მოწამე ხარ, მაგრამ ხარ უტყვი!"

ამასთან, აღსანიშნავია, რომ „ვინ იცის მტკვარო"-დან მოყოლებული, ლექსში მხოლოდ პოეტის შინაგანი სამყარო განიხილება, ხოლო ბუნების აღწერა, რომლის ჭვრეტამ შექმნა სათანადო განწყობილება მზერის შინაგანი სამყაროსაკენ მობრუნებისათვის, საეროდ აღარ გვხვდება.

თვითჩაღრმავების შემდეგ ეტაპს სოლომონ დოდაშვილის

მიხედვით წარმოადგენს ჩვენს ა'სრებ'ზე, განცდებ'ზე, სულიერ მდგომარეობებ'ზე უშუალო დაკვირვება. საკუთარ ა'სრებს აკვირდება ბარათაშვილიც, თავისი სულიერი მდგომარეობის აღწერის დროს:

„არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება
რად იყო ფუჭი და მხოლოდა ამაოება?"

თვითშემეცნების შემდეგ ეტაპზე, სოლომონ დოდაშვილის მიხედვით, ჩვენს ა'სრებსა და განცდებ'ზე დაკვირვებით მიღებულ შთაბეჭდილებათა საფუძველზე უნდა ჩავწვდეთ საკუთარ თავს, ე. ი. გავიგოთ ადამიანური ბუნების კანონები, სა'სღვრები და მი'ხნები. ამრიგად, თუ თვითჩაღრმავების წინა ეტაპზე აღიწერებოდა და დგინდებოდა, რა სახის სულიერი განცდები არსებობს, ამ ეტაპზე დგინდება ამ განცდების საფუძველი. ბარათაშვილის ლექსის მიმართ ეს მსჯელობა ასეთ ხასიათს მიიღებს: თუ მანამდე პოეტმა დააღგინა, რომ მისი შინაგანი მ'სერის წინაშე ცხოვრება წარმოდგა როგორც „ფუჭი და ამაო", შემდეგ ეტაპზე ბარათაშვილი პოეტურად ჭვრეტს ამ ამაოების საფუძველს:

„მაინც რა არის ჩვენი ყოფა – წუთისოფელი,
თუ არა ოდენ საწყაული აღუვსებელი?
ვინ არის იგი, ვის თვის გული ერთხელ აღეცსოს,
და რაც მიეღოს ერთხელ ნატერით, იგი ეკმაროს?"

თვითშემეცნების მომდევნო ეტაპზე, სოლომონ დოდაშვილის აზრით, წინა ეტაპზე მიღწეული ცოდნა კიდევ უფრო კონკრეტდება. მსგავს მოვლენას ნიკოლოზ ბარათაშვილთანაც ვხვდებით. მაგალითად იქ, სადაც პოეტი ლტოლვის უსასრულობით გამოწვეული ამაოების კონკრეტულ სახეებს იხილავს:

„თვითონ მეფენიც უძლეველნი, რომელთ უმაღლესს
ამაო სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება,
პშფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან „როდის იქნება
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს?" და აღიძვრიან
იმავ მიწისთვის, რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან...
თუნდ კეთილ მეფე როდის არის მცსვენებული?
მისი სიცოცხლე – ზრუნვა, შრომა და ცდა ქებული;

მისი ფიქრია, თუ ვით უკეთ მან უპატრონოს
თავის მამულსა, თვისთა შვილთა და შემდგომსა დროს
არ მისცეს წყევით თვის სახელი შთამომაელობას!..
მაგრამ თუ ერთხელ სოფელსაც უნდ ბოლო მოელოს,
მაშინ ვინღა თქვას მათი საქმე, ვინ სადღა იყოს?..“

და ბოლოს, ქართველი ფილოსოფოსის ა'ხრით, თვითჩაღრმაებების უკანასკნელ ეტაპ'ზე მიიღწევა ამგვარი რეფლექსიის უმთავრესი მიზანი – სულიერი სიმშვიდე და ჰარმონია. დოდაშვილის მტკიცებით, ჰარმონია არის ადამიანის ბუნებრიული სწრაფვის მი'სანი, რომელიც გულისხმობს არა მარტო ჩვენს ა'სრებს შორის არსებულ „თანხმოვანებას“, არამედ ჩვენი ქცევის წარმართვასაც ადამიანის დანიშნულების მიხედვით, ე. ი. ჩვენი ქცევის ადამიანის რაობასთან ჰარმონიულობაში მოყვანას. ეს დასკვნა შორს არ დგას ლექსის ბოლო სტროფისაგან:

„მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან – შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდეცა მივსდიოთ მას, გვესმას მ'შობლისა.
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელ'ში და სოფლისთვის არა ი'ხრუნავოს“.

რასაკვირველია, ამგვარი ანალიზი, გარკვეული ა'ხრით, ფორმალური და სქემატურია, მაგრამ ბარათა'შვილის ლექსის ფართო და ყოვლისმომცველი განხილვა მი'სნად არც დაგვისახავს. მხოლოდ შევეცადეთ დაგვედგინა თვითჩაღრმაება-თვით'შემეცნების საფეხურების მსგავსება ბარათა'შვილთან და დოდაშვილთან. ცხადია, ეს მსგავსება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ იძლევა გენეტიკური სიახლოვის გარანტიას, მაგრამ, თუ ამგვარი სტრუქტურ'ული მსგავსებები დიდი რაოდენობით გვექნება, მაშინ შორს მიმავალი დასკვნების გაკეთებაც შეგვეძლება. ამიტომ ამ მიმართ'ულებით კვლევის გაგრძელება, ვფიქრობთ, ა'უცილებელია.

ადამიანის რომანტიკ'ული გაგება პიროვნების სუბიექტურობის ანალი'ხის საფუძველ'ზე დგინდება. ასეთი გაგება აქცენტს აკეთებს ადამიანის სასრულობა'ზე. რომანტიკოსები ამ საკითხ'შიც კანტს ემყარებიან. კანტმა ფილოსოფიას მი'სნად დაუსახა, პასუხი გაეცა სამ კითხვა'ზე: 1. რა შემიძლია ვიცოდე?

2. რა შემიძლია გავაკეთო? 3. რისი იმედი შემიძლია ვიქონიო? მაგრამ ამ სამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მხოლოდ მაშინ შეგვეძლება, თუ გვეცოდინება, ვინ არის ის, ვინც იმეცნებს, მოქმედებს და იმედოვნებს, ე. ი. თუ გვეცოდინება, რა არის ადამიანი. მაგრამ – „რა შემიძლია ვიცოდე?“ – კანტის მიხედვით შემეცნების საზღვარს ეხება. საზღვარი იქაა, სადაც რაიმეს შემოსაზღერა ხდება. მაგრამ შემოსაზღერული ნიშნავს სასრულს. ამდენად, პირველი კითხვა ადამიანური შემეცნების სპეციფიკურ სასრულობას ეხება, მეორე – ქცევისას და მესამე – იმედოვნებისას. მაგრამ საჭიროა ის ინსტანცია, რომელიც სასრულობის ამ ფორმებს გააერთიანებს, ასეთი კი, კანტის მიხედვით, საერთოდ ადამიანური ყოფიერების სასრულობაა.

რომანტიზმმა კიდევ უფრო გაამძაფრა საკითხის ამგვარი დასმა. ადამიანის სასრულობაზე აქცენტირება შუა საუკუნეებშიც გვხვდება. მაგრამ ამ ეპოქაში ეჭვქვეშ არ დამდგარა იმის შესაძლებლობა, რომ ადამიანს შეუძლია უსასრულოს ეზიაროს. პრობლემა მხოლოდ საჭირო საშუალებათა გამონახვაში მდგომარეობდა. რომანტიკული მსოფლგანცდის საფუძველი სწორედ მიღმურთან ამ ზიარების შესაძლებლობის რწმენის მოშლაა.

ამ აზრით, ადამიანის სასრულობის რომანტიკული გაგება განსხვავდება შუასაუკუნეობრივისაგან. თვალხილულ სინამდვილეში გაბატონებული წარმავლობა შუა საუკუნეებში სასოწარკვეთის მიზეზად არ შეიძლებოდა ქცეულიყო, ვინაიდან ძალაში რჩებოდა წარმავლობაზე ამაღლებულის რწმენაც. მხოლოდ ამ რწმენის მოშლის შემდეგ, მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ბარათაშვილის სიტყვით რომ ვთქვათ, – „განჰქრა ტაძარი“ – რეალური გახდა ის შემაძრწუნებელი შთაბეჭდილება, რასაც წუთისოფლობა და წარმავლობა ახდენს ადამიანზე. ადამიანისა და საერთოდ ყოველივე ამქვეყნიურის წარმავლობით გამოწვეული წუხილი აღბეჭდილია ბარათაშვილის ბევრ ქმნილებაში. მაგალითად:

„მაგრამ საწუთრო განა ვისმე დიდხანს ახარებს.
განჰქრა ტაძარი – და უდაბნო ჩემდა მდუმარებს;
. . . . . .

მოისპო მსწრაფლად მისი ნაშთი და მისი კვალი!
განა თუ დრომან დაჰკრა თვისი მას ავი თვალი“ –
არა! მოსძაგდა მას სოფელი ცრუ და მუხთალი!

. . . . . .

და დაივალ ობლად ისევ მწირი მიუსაფარი!“

რასაკვირველია, ამგვარ შეხედულებათა ნამოყალიბება, უპირველეს ყოვლისა, პოეტის ირგვლივ გამეფებულმა სინამდვილემ განაპირობა. მაგრამ ხომ გვაქვს უფლება ვივარაუდოთ, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ინტერესი ადამიანისადმი, როგორც სასრული არსებისადმი, რაღაც თეორიული წყაროებითაც არის განპირობებული? საქმე ის არის, რომ ჩვენ დღესდღეობით დოკუმენტური სიზუსტით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ დოდაშვილიც იცნობდა კანტის იმ თხზულებას, რომელშიც ადამიანის ზემომოყვანილი გაგება მოცემული. უფრო მეტიც, ადამიანის, როგორც სასრული არსების, გაგება არ შეიძლებოდა დოდაშვილის ნაწერებშიც გეხედება. მაგალითად, ხელნაწერ „ლოგიკურ მეთოდოლოგიაში“, რომელიც ნაწილობრივ წარმოადგენს კანტის „ლოგიკის“ გამოყენებითი ნაწილის თარგმანს, ხოლო ნაწილობრივ – ქართველი მოაზროვნის ნააზრევს მისთვის საინტერესო საკითხების შესახებ, ასეთ გამოთქმებს ეხედებით: „რამდენადაც ადამიანი შეზღუდული არსებაა, მას არ შეუძლია მიაღწიოს სრულყოფილებას...“, ან: „...ჩვენი შემეცნების შეზღუდულობა დამოკიდებულია: 1. საერთოდ ჩვენი აზრის საზღვარზე, 2. კერძო ადამიანის შემეცნების ხარისხზე; 3. ჩვენს ხანმოკლე სიცოცხლეზე“; ან კიდევ: „ადამიანს არ შეუძლია ყველა საგანი იცოდეს, მისი ცოდნის ფარგალი შეზღუდულია“ და ა. შ. (ნაშრომის ტექსტი პირველად გამოაქვეყნა პროფ. თამარ კუკავამ. ტექსტი მოგვყავს დოდაშვილის თხზულებათა 1961 წლის გამოცემის მიხედვით). ყველა ეს გამონათქვამი გეხედება ნაშრომში, რომლის მიხედვითაც დოდაშვილი ასწაულიდა თბილისის გიმნაზიასა და კეთილშობილთა სასწავლებელში, ამიტომ საფუძვლიანი დასაშვებია, რომ ადამიანის სასრულობის ბარათაშვილისეული გაგების ნამოყალიბებაში გარკვეული წვლილი არ შეიძლებოდა დოდაშ-

ვილსაც მიუძღვოდეს. ამ უკანასკნელის მეშვეობით მომავალ პოეტს შეეძლო გასცნობოდა ადამიანის სასრულობის კანტისეულ გაგებას, რომელიც, როგორც უკვე ვთქვით, რომანტიკული მსოფლგანცდის ერთ-ერთი უმთავრესი სტიმული იყო.

მაგრამ ადამიანის სასრულობა სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ადამიანი თავის თავში ჩაკეტილი არსება იყოს. პირიქით, რომანტიკოსების აზრით, ადამიანი, უპირველეს ყოვლისა, მლტოლველი და, ამასთან უსასრულობისკენ მლტოლველი არსებაა. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ფილოსოფოსის (მაგალითად, ბუბერის) აზრით, ადამიანის სასრულობის კანტისეული გაგებიდან აუცილებლობით გამომდინარეობს ადამიანის, როგორც უსასრულობისკენ მსწრაფველი არსების გაგება.

სწრაფვა, ლტოლვა, რომანტიკოსების მიხედვით, ყოველი არსებულის საყოველთაო თვისებაა. მაგრამ რამდენადაც სინამდვილეს დიფერენცირებული სტრუქტურა აქვს, სწრაფვის სახეებს შორისაც დიფერენციაცია უნდა არსებობდეს. მცენარეულ და ცხოველურ სამყაროებში სუფევს გაუცნობიერებელი, „ჩვეული“ სწრაფვა, რომელიც მიმართულია უშუალო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებისაკენ, ადამიანი, პირველ რიგში მიღმურს, უსასრულოს, „ციურს“, ზეგრძნობადს უნდა ესწრაფოდეს. „თუკი ჩვენ განვეყენებით გრძნობის მთელ დანარჩენ მრავალფეროვნებას... დაგვრჩება ერთი გრძნობა. ესაა ამაღლებულის გრძნობა და მასში ჩვენ ვპოულობთ ანალოგიას უსასრულობის ცნობიერებასთან. სურდათ აეხსნათ ეს გრძნობა, მაგრამ ეს (გ'სა) უვარგისია, ეს (გრძნობა) უკანასკნელია, საწყისისეულია და შეუძლებელია აიხსნას. ესაა ის, რაც ადამიანს ცხოველისაგან განასხვავებს... ასეთი ვითარება გვაქვს სწრაფვის შემთხვევაშიც. იმ სწრაფვათა შორის, ადამიანის ცხოვრებას მრავალფეროვნად რომ აქცევენ, არის... სწრაფვა იდეალისაკენ... ჩვენ ვნახეთ, განვიხილეთ ამაღლებულის განცდა და იდეალისაკენ სწრაფვა. ჩვენ უნდა ავიდეთ კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე და დავინახოთ საერთო ორივეს საწყისში, რომელიც მათ გამაშუალებელ ელემენტს შეადგენს. ესაა ლტოლვა უსასრულობისადმი და ამაზე მაღალი ადამიანში არაფერია“, – წერდა ფრიდრიხ შლეგელი.

სწრაფვას ნებისმიერი ცოცხალი არსების ყოფიერების პრინციპად მიიჩნევს დოდა შვილიც: „აჰა, ყოველსა ცოცხალსა არსებასა აქვს მისწრაფება ანუ მიმართება სხვისა მის მიერ არა ხილულისა საგნისადმი, რათამცა აღავლინოს თვალნი სხვა და სხვა სახილველებათა შინა წარმოებისათვის ცხოვრების დასასრულისა (საგნისა) და წყაროისა კეთილშემთხვევისა მისისა“, – სწერდა ფილოსოფოსი ი. ხელაშვილს.

მაგრამ ადამიანი, სოლომონ დოდაშვილის მიხედვით არა მარტო ცოცხალი არსებაა, არამედ – პიროვნულიც (იხ. დოდაშვილის „გრამატიკის“ პირველი თავის დასაწყისი). რა არის პიროვნულობის რაობა? რომელი მსწრაფველი არსებაა პიროვნული? ცხადია ის, რომელიც სხვა არსებათაგან განსხვავებულ საგანს განსხვავებული სახით ესწრაფვის. რა შეიძლება იყოს ადამიანური სწრაფვის „წყარო კეთილშემთხვევისა“? ცხადია, ის რეალობა, რომელიც, ქარიველი მოაზროვნის აზრით, გამოცდილების სფეროს მიღმა მდებარეობს და საგანთა აზრს ქმნის. ხოლო ამგვარი რეალობის წვდომის ხერხი, უეჭველია, ამ რეალობისადმი ცნობიერი ლტოლვაა. ეს რეალობაც და მისი წვდომის ამგვარი ხერხიც სრულიად მიუწვდომელია სხვა, არაადამიანური მსწრაფველ არსებათათვის.

სწრაფვა არსებულის საყოველთაო კანონია ბარათაშვილთანაც. სუმბული ესწრაფვის ბულბულს, ბულბული – ვარდს, მტკვარი – ჩინარს... საეჭვოა, რომ ამგვარი სწრაფვა (მაგალითად, ბულბულისა ვარდისადმი) წმინდა მეტაფორული ხასიათისა იყოს, როგორც ეს არის აღმოსავლურ პოეზიაში. ეფიქრობთ, პოეტს ამით რაღაც უფრო მნიშვნელოვანის გამოთქმა სურს, სახელდობრ, იმ მოვლენათა საყოველთაო ურთიერთკავშირისა, ბარათაშვილისეული სამყაროს მოდელს რომ ქმნის.

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

„ჰე ცაო, ცაო, ხატება შენი
ჯერ კიდევ გულსედ მაქვს დაჩნეული!
აწცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ,

მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,

. . . . . .

მე, შენსა მჭვრეტელს, მაგიწყდების საწუთროება,
გულის-თქმა ნემი შენს იქითა... ეძიებს სადგურს,
ხენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს იქ ამაობა...“

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

სწრაფვა (ძველი ქართული ტერმინოლოგიით „ჩრფიალი“) არსებულის უმთავრეს პრინციპად იყო გაგებული ნეოპლატონიზმშიც, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა შუა საუკუნეების ქართულ კულტურაზე. სიყვარულის ფორმით გამოვლენილი სწრაფვა არსის საყოველთაო კანონია ალექსანდრე ჭაეჭაძესთანაც: „სიყვარულო, ძალსა შენსა ყოველი გრძნობს, არსებს რაცა“. მაგრამ სწრაფვის ის გაგება, რომელიც დოდაშვილთან და ბარათაშვილთან გვხვდება, არა ნეოპლატონურ-შუასაუკუნეობრივია, არამედ – რომანტიკული. ეს უკანასკნელი ფიხტეს ფილოსოფიის გავლენით ჩამოყალიბდა და ნეოპლატონული გაგებისაგან ერთი მნიშვნელოვანი თვისებით განსხვავდება, სახელდობრ მტკიცებით, რომ არაცნობიერი სწრაფვა თავის სწრაფვით ხასიათს პირველად მაშინ აცნობიერებს, როდესაც რაღაც შემზღუდველი ინსტანცია (ფიხტეს სიტყვებით, არა–*მე*) აღუდგება წინ.

ამგვარი გაგება ადვილად შესამჩნევია ს. დოდაშვილის შემდეგ გამონათქვამში: „აზროვნების თვით თავდაპირველ მოქმედებაშიც კი ნათლად შევიცნობთ, რომ *მე* არის *მე* და არა–*მე* არის არა–*მე*, როგორც ამას ფიხტე გამოთქვამს“. რაც შეეხება სწრაფვის რომანტიკული გაგების არსებობას ბარათაშვილთან მას, ვფიქრობთ, ქვემომოყვანილი ანალიზი დაადასტურებს.

ფიხტე „მე“-ს მსწრაფველ მოღვაწეობას ადარებს რომელიღაც წერტილიდან გაშვებული სინათლის სხივის მოძრაობას. რა უნდა მოხდეს, რომ „მე“-მ გააცნობიეროს თავისი მსწრაფველი ხასიათი. ამისათვის საჭიროა „მე“ უკუიქცეს თავისი თავისაკენ, მოახდინოს რეფლექსია. როგორ არის ეს შესაძლებელი?

როდის ხდება A წერტილიდან გაშვებული სხივის უკუქცევა? მაშინ, – ამბობს ფიხტე, – როდესაც რომელიღაც C წერტილში დახვდება სარკე, რომელიც A დან C-ს მიმართულებით მიმავალ სხივს აირეკლავს და უკან A-სკენ დააბრუნებს. ასევე „მე“ თავის მსწრაფველ ხასიათს მაშინ გააცნობიერებს, როდესაც მის მოღვაწეობას რაიმე წინ აღუდგება. წინააღმდეგობის გამწვევი ინსტანცია საზღვარს უდებს „მე“-ს თავისუფალ ლტოლვას, დამოუკიდებელ მოღვაწეობას. ამ საზღვარდებით „მე“ თავის თავს აცნობიერებს. როგორც „მე“-ს, ე. ი. როგორც მსწრაფველ არსებას და „არა-მე“-ს, როგორც ამ სწრაფვისათვის საზღვარდამდებს. ამასთან, ამ ეტაპზე „არა-მე“ უაღრესად გაურკვეველი რამაა, მასზე მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ იგი წინ აღუდგება „მე“-ს. ხელს უშლის მის თავისუფალ მოღვაწეობას „ოღონდ „არა-მე“ პოზიტიურ როლსაც ასრულებს. მის გარეშე „მე“ მარტოოდენ მსწრაფველ არსებად დარჩებოდა – ისე, რომ არ ეცოდინებოდა თავისი მსწრაფველი ბუნება. „მე“-ს მხოლოდ „არა-მე“-ს წყალობით უნდება თვითცნობიერება.

არაცნობიერი ხასიათის სწრაფვა გვაქვს ნ. ბარათაშვილთანაც, მაგალითად ის სწრაფვა, რომლის ძალითაც ჩვილი „ენითა სასუფეველით უალერსებს წიაღთ თავის მშობლის!“ ამ სწრაფვის არაცნობიერი ხასიათი ნათლად არის გაცხადებული პოეტის შემდეგ სტროფებში: „არა ფიქრობს იგი თავის ცხოვრებას, არ განიცდის იგი საწუთროს ვნებას“; როდემდეა „ცრმა თავისუფალი?“, როდემდე არ გაუცნობიერებია „სოფელი მომლერალი?“ მანამ, სანამ „გარდა დედის ალერსისა არარას გრძნობს“; ამისაგან განსხვავებით ცნობიერების გამოღვიძება სულ სხვა რაიმეს უკავშირდება:

„რა ვცან პირველად წუთისოფელი
დავშთე აღგილი, სადაცა წრფელი
რბიოდა ნათლად დრო ყმაწვილობის
სწორთა, თანხრდილთა, მეგობართ შორის, –
მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა
ნემთა ხრახჯათა და საწადელთა!“

ე. ი. თვითცნობიერების პირველი აქტი თანადროულია

პოეტის „მე“-ზე რაღაც სრულიად ახალი და იდუმალი ინსტანციის მოქმედებისა. „მე“-ს ყოველი ქმედება ამ ინსტანციის ქმედების დაღით არის აღბეჭდილი.

იდუმალი ინსტანციის სემოქმედების (ჩვენს შემთხვევაში იდუმალი ხმის ძახილის) შედეგად „მე“ გაუცნობიერებელი სწრაფვიდან გადადის შინაგანი სამყაროს ანალიზზე. „შინაგანი“ აქ ჯერ კიდევ არ მოიხმარება ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით, გარეგანი და შინაგანი მხოლოდ ხემოდასახელებული რეფლექსიის დასასრულს ჩნდება (არაცნობიერი სწრაფვის შემთხვევაში ყოველგვარი საუბარი „შინაგანსა“ და „გარეგანზე“ საფუძველსაა მოკლებული).

შინაგანი სამყაროს აღმოჩენა, მისი ანალიზი სხვა არაფერია, თუ არა რეფლექსია. ამ უკანასკნელს დოდაშვილი ასე განმარტავს: „სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი სულის ის საუცხოო თვისება, რომელიც მას მოქმედ ძალადაც ხდის და მოქმედების საგნადაც; ასეთია თვითცნობიერების ბუნება. ასახვის (იგულისხმება „მე“-ში მიმდინარე პროცესების ასახვა) მეოხებით, შინაგანი სამყაროს მოვლენებისადმი ყურადღების მეოხებით განსჯა თითქოს სარკე ხდება, რომელშიც იგი თავს ჭვრეტს და თავისი თავის ასეთი ჭვრეტის საშუალებით გამოჰყავს თავისი მოქმედების კანონები...“ ამგვარი რეფლექსიის მიზანი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უპირველეს ყოვლისა, ეთიკურია – ადამიანის დანიშნულების, მისი ყოფიერების საზრისის დაღგენა, რომლის მიხედვითაც უნდა იმოქმედოს ადამიანმა.

ამისკენ მოუწოდებს პოეტს იდუმალი ხმა: „ეძიე, ყრმაო, შენ მხვედრი შენი, ვინძლო იპოვნო შენი საშვენი!“ „მხვედრის“ პოვნა აუცილებელია; ადამიანი ცნობიერად მსწრაფველი არსებაა. იგი უნდა ესწრაფოდეს არა ნებისმიერს, არამედ მხოლოდ იმას, რაც მისი არსებიდან გამომდინარეობს. მაგრამ ეს არსება, ადამიანის დანიშნულება, კიდევ უფრო იდუმალია, ვიდრე ის ხმა, რომელიც პოეტს მხვედრის ძიებისაკენ მოუწოდებს. ხმის შესახებ რაღაც მაინც ვუწყით, კერძოდ ის, რომ იგი მხვედრის ძიებისაკენ მოგვიწოდებს, ხოლო ეს უკანასკნელი პოეტისათვის სავსებით დაფარულია. მისი წვდომისათვის პოეტის „მე“ იდუმალი ხმის

მიღმა უნდა გაიიდეს, ე. ი. რეფლექსია მოახდინოს არა მარტო საკუთარი თაყის, არამედ იდუმალი ხმის მიმართაც. ამგვარი მდგომარეობის შესახებ ფიხტე წერს: „მე“ ახლა დამკვირვებლისათყის გაიიდა შე'სღუდული პუნქტ C-ს გარეთ თაყის თავზე რეფლექტირების უწყვეტი ტენდენციით. რამდენადაც თუ „მე“ შე'სღუდული არ იქნებოდა („არა–მე“-ს მიერ), ვერც რეფლექტირებას მოახერხებდა და, თუ მას არ შეუძლია თაყისი თავი შემოზღუდოს, მა'შინ ცხადია, რომ საჭირო რეფლექსია შეუძლებელია, სანამ „მე“ კვლავ არ შემოი'ხღუდება C-ს ფარგლებს გარეთ მდებარე რომელიმე შესაძლო პუნქტით“.

მაგრამ შეუძლია სასრულ, ადამიანურ „მე“-ს გონების თვალით მოიცვას რეფლექტირების ის უსასრულო პროცესი, რომელიც A-დან მიემართება B-საკენ, B-დან C-საკენ და ა. შ. უსასრულოდ? ფიხტე ამ კითხვა'ზე უარყოფითად პასუხობს: „შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი ცნობიერების (შესაბამისად ცნობიერი სწრაფვის) საფუძველია „მე“-ს ურთიერთობა საკუთარ თაყთან რაღაც „არა–მე“-ს საშ'უალებით... ეს ის წრეა, რომლიდან გამოსვლა სასრულ გონს არ ძალუძს“.

ბარათაშვილის გმირიც განწირულია უსასრულოდ უტრიალოს იდუმალი ხმის მოწოდებას, ამ მოწოდების აღსრულების ცდასა და ამ ცდის განუხორციელებლობას შორის. ამიტომ: „მე მხედრსა ჩემსა ვერ ვპპოვებ და მით კაეშანს ვერღა ვიშორებ!“ ჩვენი სულის ეს მერყეობა პოლარულად დაპირისპირებულ საგნებს შორის, ფიხტეს მიხედვით, არის წარმოსახვის პროდუქტიული ძალის მოქმედება. ცნობიერი სწრაფვის ეს მერყეობა კარგად არის გამოთქმული ბარათაშვილის შემდეგ სტროფში:

„ხან ძილსა იკრთობს, ხან სევდით ოხრავს,
ხან ცა ყოველს სულს ამხიარულებს,
ხან სიკვდილს იწვევს, ხან შორით ოცნებს,
ხან ჰყვება სოფელს, ხან ცად მიფრინავს.“

საგანგებით მართებულად აღნიშნავს რევა'ზ სირაძე, რომ აქ საქმე გვაქს არა წუთიერი, შემთხვევითი ემოციების აღწერასთან, არამედ ხასიათის ცვალებადობათა რომანტიკულ ფიქსირე-

ბასთან. ჩვენი მხრივ დავუმატებთ, რომ ამგვარი ფიქსირების საფუძველია ადამიანური „მე"-ს, მისი ცნობიერი და მსწრაფველი ბუნების ბარათაშვილისეული გაგება. აღსანიშნავია, რომ დოდაშვილსაც ფიხტესა და შელინგის დარად წარმოსახვის ძალა მიაჩნდა შუამავლად მოცლენათა და მიღმურ, გრძნობად და სუპრძნობად სამყაროებს შორის.

„მე"-ს სწრაფვა ორი ფორმით ვლინდება: სწრაფვა სიამოვნებისაკენ და სწრაფვა ბუნებისაგან დამოუკიდებლობისაკენ. პირველი ინდივიდში კონკრეტული, ემპირიული მომენტის გამომხატველია, მეორე – სუპერპირულისა. „ხმა იდუმალთან" ახრობრივად დაკავშირებულ ლექსში „სულო ბოროტო" ვკითხულობთ:

„ამას უქადდი ჩემს ცხოვრებას, ყმაწვილკაცობას?
თითქოს მაძლევდი ამა სოფლად თავისუფლებას,
ტანჯვათა შორის სიამეთა დამისახავდი..."

ბარათაშვილისეული სული ბოროტი ფიხტესეული „მე"-ს ლტოლვის ორივე საგანს უსახავს პოეტს: „თავისუფლება" ბარათაშვილთან სწორედ სოფლისაგან, მოცლენათა სამყაროსაგან, ბუნებისაგან დამოუკიდებლობას ნიშნავს (შდრ.: „ვიდრემდის ხარ, ყრმაო, თავისუფალი, არ გიცვნია სოფელი მომღერალი"), ხოლო სიამე – გრძნობად სიამოვნებას (შდრ.: „ძნელი არის მარტოობა სულისა: მას ელტვიან სიამენი სოფლისა").

რასაკვირველია, ბარათაშვილი ფიხტეს ფილოსოფიის გამლექსავი არ ყოფილა, მაგრამ საფიქრებელია, რომ პოეტი იცნობდა სოლომონ დოდაშვილის „ლოგიკაში" გადმოცემულ ფიხტეს იდეებს. ამასთანავე ეჭვგარეშეა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შეხედულებები „მე"-ს ცნობიერი და მსწრაფველი ხასიათის შესახებ რომანტიკულია და არა შუასაუკუნებრივ-ნეოპლატონური და ამდენად პარალელს ჰპოვებს სწორედ დოდაშვილის ნააზრევთან.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ბარათაშვილისა და დოდაშვილის პოზიციები ერთმანეთის ახლოს დგას შემდეგ საკითხებში:

I. სამყაროს დაყოფა მოცლენათა და მიღმურ სამყაროებად;

2. ამ ორი სამყაროს რადიკალური დაპირისპირება; 3. აქცენტირება სუბიექტზე; 4. ყოფიერების პრინციპად სწრაფვის გაგება; 5. ადამიანის განსაკუთრებულად, კერძოდ ცნობიერად მსწრაფველ არსებად გააზრება; 6. ადამიანის გაგება, როგორც ხეგრძნობადი მიღმური სინამდვილისაკენ მსწრაფველი არსებისა; 7. ცნობიერი სწრაფვის გენეზისის რომანტიკული გაგება (რომელიც, თავის მხრივ, ფიხტედან მოდის).

დასახელებული პარალელიზმი ძირითადად ადამიანის რაობის გაგებას ეხება, მაგრამ ადამიანი რომანტიზმისთვის არ ყოფილა კვლევის ერთადერთი საგანი. რომანტიზმი ყურადღებას ამახვილებდა ბუნებაზეც, რაც, ერთი შეხედვით, პარადოქსულად ჩანს. თუ რომანტიზმმა აქცენტი, პირველ ყოვლისა, ადამიანის შინაგან სამყაროზე გადაიტანა, რაღა შუაშია ბუნება? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად აუცილებელია გავიხსენოთ რომანტიკული მსოფლგარცვლის ერთ-ერთი უმთავრესი თეზისი, რომლის თანახმადაც უკიდურესობამდე განვითარებული სუბიექტურობა ობიექტურობის უმაღლეს გამოვლინებად იქცევა და პირიქით. ალექსეი ლოსევი, რომელმაც ხაზი გაუსვა რომანტიზმის დასახელებულ თეზისს, ამასთან დაკავშირებით შეგვახსენებს ნოვალისის აფორიზმს: „ჩემი სატრფო მინიატურაში მოცემული სამყაროა, სამყარო კი – განერცობილი ჩემი სატრფო“.

ეს დებულება ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს რომანტიზმში „ბუნება და ადამიანური „მე“ იმიტომ არიან ურთიერთმსგავსნი, რომ ადგილი აქვს „მე“-ს თვისებების ბუნებაზე გადატანას. ასეთ გაგებას უფრო იმპრესიონისტული შეიძლება ეწოდოს, ვიდრე რომანტიკული. ბუნება და „მე“ იმიტომ არიან მსგავსნი, რომ ორივეში ვლინდება მათგან განსხვავებული და მათზე ამაღლებული ძალა – აბსოლუტი. „მე“ და ბუნება იმიტომ არიან მსგავსნი, რომ ორივენი აბსოლუტის გამოვლენის ფორმებს შეადგენენ, თუმცა სხვადასხვა ფორმებს.

ბუნების, როგორც აბსოლუტის, ფორმების შესწავლას რომანტიზმის ფარგლებში მიზნად ისახავს ძირითადად შელინგის ნატურფილოსოფია. მაგრამ ნატურფილოსოფიური მიდგომა თავისთავად ვერ ჩაითვლება ესთეტიკურად. ამიტომ ბუნებ-

ის მხატვრული განხილვისას რომანტიკოსებს ორი შესაძლებლობა გაანდათ: ან ამოსულიყვნენ ნატურფილოსოფიის ძირითადი პრინციპებიდან, ოღონდ „გაეპოეტურებინათ“ ისინი (მით უფრო, რომ ასეთი მიდგომის საშუალებას თავად ნატურფილოსოფია იძლეოდა), ან ადამიანის შინაგანი სამყაროს პოეტური კვლევით მიღებული შედეგები გადაეტანათ ბუნებაზე და ეცადათ, მასში ადამიანის „მე“-ში მიმდინარე პროცესების ანალოგი დაეძებნათ. ცხადია, ეს ორი გზა ერთმანეთს კი არ გამორიცხავს, არამედ ავსებს. ორიენს საერთო საფუძველს კი წარმოადგენს რომანტიზირებული ფორმით გამოთქმული პრინციპი, რომლის თანახმადაც ყოველიერი არის აბსოლუტის სხვადასხვაგვარი გამოვლინება.

ასეთ მტკიცებას დოდაშვილთანაც ვხვდებით: „ხოლო კაცი ჰგავნობს ყოველთა მხარეთა შინა და ყოველისა შინა დროსა თვის შორის განხვნასა ამაღლებულთა ძალთასა გონიერისა სულისა, სრული ნათელი ჭეშმარიტებისა სოფელისა შინა მკვეთებელისად ბრწყინავს ყოველისა მდგომარეობასა შინა და ჰგავნობს გონიერებასა, ამოვნებასა და გრძნობილობასა, რომელნიც გამოცხადდებიან სხვა და სხვა ხარისხსა შინა, სხვა და სხვა სახესა, მარადის დაწესებულთა ჰსჯულითაებრ თავისისა ნათესაისათასა“, – სწერდა სოლომონ დოდაშვილი იონა ხელაშვილს. დოდაშვილისათვის ამ დებულების მნიშვნელობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ქართველი მოაზროვნე იმავეს იმეორებს ფილადელფოს კიკნაძისადმი მიწერილ ბარათში, ოღონდ აზუსტებს, – ‘ზემოთ მოყვანილი აზრის ჭეშმარიტებაში დასარწმუნებლად საჭიროა საგანთა „ორკერიწ“, ე. ი. განსაკუთრებული ყურადღებით განხილვაო.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართველი ფილოსოფოსის აზრით: 1. ყოველ არსებულში, ყოველთვის და ყველგან მოცემულია აბსოლუტი („ამაღლებულ ძალთასა გონიერი სული“); 2. აბსოლუტი სხვადასხვა არსებულში („სახეებში“) სხვადასხვა ფორმით („ხარისხით“) ვლინდება; 3. აბსოლუტი ამ საგნებში ვლინდება მარადიულად მოქმედი კანონების მიხედვით.

მაგრამ გვაქვს უფლება ვამტკიცოთ, რომ დოდაშვილის ეს

დებულებანი მაინცდამაინც რომანტიზმთან არის დაკავშირებული? განა მსგავსი მტკიცება ქართველ მოაზროვნეს არ შეეძლო შუა საუკუნეებიის რომელიმე ფილოსოფოსთან ამოეკითხა? განა ეს მსჯელობა ნეოპლატონიზმის (კერძოდ, ქრისტიანულის) კვინტესენციად არ შეიძლება ჩაითვალოს?

ამ დებულების რომანტიკულად ინტერპრეტაციის საფუძველს გააძლევს „მარადის დაწესებულთა ჰსჯულისაებრის" დოდაშვილისეული გაგება. ასეთ კანონებზე დოდაშვილი „ლოგიკაშიც" ლაპარაკობს: „სამყაროს კანონების უცოდინრობა ჯერ კიდევ არ იძლევა უფლებას, უარვყოთ მათი არსებობა, უწოდეთ მათ რაც გენებოთ: მექანიზმის კანონები, საყოველთაო მიზიდულობის ანდა პოლარობის კანონები – ისინი იქნებიან უცვლელნი ბუნებაში, ტოლფასნი ყოველი და უმცირესი რგოლისათვის ყოფიერების და მოქმედების ამ უსაზღვრო ჯაჭვში".

სოლომონ დოდაშვილის ამ მსჯელობის მსგავსება მისსავე წინა მსჯელობასთან ეჭვს არ იწვევს. ორიეგან ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ ყოველ არსებულს მარადიული კანონები მსჭვალავს (ოღონდ „ლოგიკაში" არაა ლაპარაკი სამყაროში არსებულ იერარქიაზე. მაგრამ ეს გასაგებია. ის კონტექსტი, რომელშიც დოდაშვილი ლაპარაკობს, ამ თემაზე მსჯელობას არ საჭიროებს). ხოლო ამ კანონებს შორის „პოლარობის კანონის" მოხსენიება ერთმნიშვნელოვნად ამტკიცებს, რომ ქართველ მოაზროვნეს „მარადის დაწესებული ჰსჯული" შელინგიანურად ესმოდა, ვინაიდან „პოლარობის კანონი" საყოველთაო კანონთა შორის მხოლოდ შელინგის სკოლაში გეხვდება.

რომანტიზმისათვის ყოველი ხილული არის აბსოლუტი, ე. ი. მიღმური სამყაროს მოვლინება. ამ აზრით ყოველი არსებული ალეგორიული ხასიათისაა. „ალეგორიას" აქ შელინგის მნიშვნელობით ვიყენებთ. „ალეგორიული" არის საგანი, რომელიც მისი ხელშესახები, სხეულებრივი ყოფიერებით რაღაც სხვაზე (ამ შემთხვევაში მიღმურზე) მიანიშნებს. „ალეგორია" ნიშნავს საცნაურად ქცევას, ვიღაცისათვის გამოცხადებას, ე. ი. საგანს, რომელიც შიშველ ნივთიერ ყოფიერებაზე აღმატებულ რასმე შეიცავს (მარტინ ჰაიდეგერი).

მაგრამ რომანტიკოსები (მათ შორის სოლომონ დოდაშვილიც) ერთმანეთისაგან ხარისხობრივად ასხვავებენ აბსოლუტის მოვლინების ფორმებს. თუ საგანში მისი ნივთობრივი მხარე ხარისხობრივად აღემატება აბსოლუტზე მიმანიშნებლის ფუნქციას, ასეთი ნივთი მხოლოდ და მხოლოდ ალეგორიულია. მაგრამ შეიძლება რომელიმე საგანში აბსოლუტის გამოვლინება უფრო ინტენსიური იყოს, ვიდრე მისი ხელშესახები, ნივთიერი ფორმა. ასეთი საგანი არა მარტო მიანიშნებს აბსოლუტზე, არამედ, გარკვეული აზრით, ერწყმის კიდეც მას. ასეთ საგანს შელინგი სიმბოლურს უწოდებს.

რომანტიზმში ბუნების გააზრება სიმბოლო-ალეგორიის მოძღვრებაზე დაყრდნობით ხდება. ამასთან, რომანტიზმის წარმომადგენელთა უმრავლესობისათვის არაცოცხალი ბუნება (განსაკუთრებით მინერალთა და კრისტალთა სამყარო) და მცენარიული სამყარო ალეგორიულად გაიაზრება, ვინაიდან მათში აბსოლუტური „მე" მინიმალური ხასიათითაა წარმოდგენილი. ცხოველური სამყარო თავისებურ გარდამავალ საფეხურს შეადგენს ალეგორიულსა და სიმბოლურს შორის, ხოლო ადამიანი თავისი არსით უკვე სიმბოლურია.

სიმბოლურის გააზრების ერთ-ერთ საშუალებას რომანტიზმში „ტაძრის" არქეტიპი წარმოადგენს. „ტაძარი" რომანტიზმში მარტოოდენ ღვთისმსახურებისთვის გამოყოფილ შენობას კი არ აღნიშნავს, არამედ საერთოდ ნებისმიერ ნივთიერ ყოფიერებას, რომელიც თავის თავში მიღმურისა და მიწიერის საკრალურ მთლიანობას ატარებს. ამ გაგებით „ტაძარი" შეიძლება იყოს ადამიანის სხეული, მხატვრის სახელოსნო და ა. შ.

ტაძრის, როგორც *მიწიერი ციურის* მაქსიმალურად მოვლინების არქეტიპი, ნათლად არის გამოხატული ნიკოლოზ ბარათაშვილთან. ლექსში „ეპოვე ტაძარი" სწორედ ასეთი ხასიათის არქეტიპია ტაძარი. ანალოგიურად შეგვიძლია განვიხილოთ ლექსის „შემოღამება მთაწმინდაზედ" პოეტური სახე, რომელიც, როგორც თამაზ ვასაძემ აჩვენა, ციურისა და მიწიერის საკრალური შეხვედრის ადგილია.

სიმბოლურის წვდომის უპირველესი გარანტია ისაა, რომ

თავად ადამიანი სიმბოლური არსებაა; სულიერისა და სხეულებრიების შერწყმა მასში, პირველ ყოვლისა, მიღმურის პრიმატით ხდება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სიმბოლურ სინამდვილეში სიმბოლური არსება შეიცნობს სიმბოლურს. ამ ვითარების საილუსტრაციოდ ალბათ გოეთეს ერთი ლექსი გამოდგება: „თვალი რომ არ იყოს მზიური, როგორ მოვახერხებდით სინათლის აღქმას? ჩვენში რომ არ იყოს ღვთაებრივი ძალა, როგორ აღგვაფრთოვანებდა ღვთაებრივი?“

ქართველი პოეტის სიმბოლიზმის რომანტიკულ ხასიათზე მიგვანიშნებს მისი შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი არქეტიპი – „ცის“ მოტივი. „ცა“ თავისი არსით არა მარტო ალეგორიულია (ე. ი. მიანიშნებს მიწის მიღმა მდებარე სინამდვილეზე), არამედ უაღრესად სიმბოლურიც (მაგალითად: „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს, პირველად ქმნილსა ფერს და არ ამქვეყნიერს...“ მიუთითებს, რომ ცისფერი „დამუხტულია“ მიღმურობის უაღრესად დიდი დოზით და ამ აზრით სიმბოლურია). ჩვენი აზრით, ასეთი გაგება მხოლოდ მიღმურისა და მიწიერის რომანტიკული დაპირისპირების ფარგლებშია შესაძლებელი.

ბუნების რომანტიკული გაგების, სიმბოლურისა და ალეგორიულის ზემომოყვანილი ანალიზი, ვფიქრობთ, წარმოაჩენს ამ მოტივების მნიშვნელობას რომანტიზმისათვის. არც ის უნდა იყოს საეჭვო, რომ ეს მოტივები რაღაც ფორმით ბარათაშვილთანაც მოგვეპოვება (ისევე, როგორც დოდაშვილის წრესთან დაკავშირებულ ზოგიერთ პოეტთან). მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა, რომ ბუნების, სიმბოლოსა და ალეგორიის რომანტიკული დაფუძნების უმთავრესი წყარო – შელინგის მოძღვრება აბსოლუტის მოულინების განსხვავებული ფორმების შესახებ – ცნობილი იყო სოლომონ დოდაშვილისთვისაც.

აბსოლუტი ვლინდება ყოველ საგანში. ის საგნის ბირთვს შეადგენს. თუ ეს ბირთვი საგნის ნიეთიერი ყოფიერების გამჭოლ ასხივებს, ეს საგანი სიმბოლურია. სიმბოლური საგანი თავისი არსით მშვენიერია. ამგვარი მსჯელობა ორგანულია რომანტიზმისათვის. მაგრამ საინტერესოა, რომ მსგავსი შეხედ-

ულებები დოდაშვილთანაც გვხვდება. მისთვის „შინაგანი“ იგივეა, რაც არსებითი და განიმარტება, როგორც „აღმწერელი სრულთა საგანთა. ამასთან: „...ერთნი მხოლოდ ჭეშმარიტებანი კარგად გამოიღებიან, გამოჩნდებიან და ძალუძსთ მიდეკად. მათ შინა მონაწილეობს გულითადი გრძნობა“. სოლომონ დოდაშვილისათვის ჭეშმარიტება გონების სფეროში იგივეა, რაც – მშვენიერება მგრძნობელობის სფეროში (იხ. რიტორიკის შესავალი). ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ დოდაშვილისათვის მშვენიერება შინაგანის, ე. ი. სულიერის, როგორც აბსოლუტის, სხვადასხვა სახით მოვლინებაა, ამასთან, არსებითი სწორედაც რომ შინაგანია. ამგვარი გაგება არც ბარათაშვილისთვისაა უცხო. ერთ ადრეულ ლექსში, რომელიც, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ იმ პერიოდშია შექმნილი, როდესაც დოდაშვილი უშუალოდ ასწავლიდა ბარათაშვილს, ვკითხულობთ:

„მშვენიერება გარეგანი არს მართლად,
უშინაგანოდ ფუჭი ყოველგან მარად“.

ამ ორ სტრიქონში, შეიძლება ითქვას, ჩანასახოვანი ფორმით არის მოცემული მშვენიერების ის კონცეფცია, რომელიც მოგვიანებით ლექსში „რად ჰყვედრი კაცსა“ იქნა განვითარებული. ამ კონცეფციის რომანტიკული ხასიათი ეჭვს არ იწვევს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რომანტიზმის წინამორბედ კლასიცისტურ-განმანათლებლურ ესტეთიკაში მშვენიერება სწორედ „გარეგნულად“ გაიგებოდა, კერძოდ, როგორც გარეგნული ნაწილების ჰარმონიული და „ლამაზი“ ურთიერთშესაბამება. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ მიმართებითაც მოსწავლე და მასწავლებელი მსგავს პოზიციაზე დგანან.

დოდაშვილსა და ბარათაშვილს შორის არსებული მიმართების კვლევისას აუცილებელად მიგვაჩნია გავითვალისწინოთ მათ შორის არსებული სტილისტური მსგავსებებიც. მაგალითად, სოლომონ დოდაშვილის ერთ-ერთ გადმოქართულებულ თუ დამოუკიდებელ (ეს საკითხი დღესდღეობით, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ჯერ კიდევ არ არის გადაწყვეტილი) მოთხრობაში ვკითხულობთ: „ბრალეული ქვეყანასა ზედა, წარედგები უბრალოდ ცათა შინა, სადაცა ვჰპოვებ გან-

სვენებასა და მიყიდებ წიაღთა შინა შემოქმედისა ჩემისა მშვიდობასა, რომელიც ვერ ვიხილე კაცთა შორის". ეს სიტყვები, ვფიქრობ, მოგვაგონებენ ბარათაშვილის შემდეგ სტრიქონებს:

„მწირი სოფლისა, დამაშვრალი მისითა ღელვით,
მუნ ვეძიებდი განსვენებას წრფელითა ზრახვით;
გულსა, მოკლულსა კაცთ სიავით და ბედის ბრუნვით,
ლამპარი წმინდა განმიტფობდა ციურის სხივით!"

აღსანიშნავია, რომ „განსასვენებელი" და „განსვენება" ბარათაშვილის სტილისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი არსებითი სიტყვაა, რომელიც უკავშირდება „ხრუნვისა" და „მიუსაფარობის" რომანტიკულ მოტივს.

ზემომოყვანილ მსგავსებას პრინციპული ხასიათი არა აქვს. იგი შეიძლება იმითაც იყოს გაპირობებული, რომ დოდაშვილიც და ბარათაშვილიც რაღაც საერთო წყაროთი სარგებლობდნენ. მაგრამ თუ ეს ვარაუდი არ დასაბუთდა, მაშინ ეს სტილისტური მსგავსება თავისთავად მრავლისმთქმელია.

აკაკი გაწერელიას არგუმენტებს, რომელიც ეხებოდა დოდაშვილის თეორიულ (გრამატიკულ) შეხედულებათა გავლენას ბარათაშვილის შემოქმედებაზე, შეგვიძლია კიდევ ერთი მსგავსი ხასიათის არგუმენტი დავუმატოთ: სინეკდოხას განმარტებისას ს. დოდაშვილი წერს: „სინეკდოხა არს ტროპი, რომელსაცა შინდა დაიდების ყოველადი ნაცვლად კერძოისა თვისისა, ნათესავი ნაცვლად სახელისა და უკუქცევით. მაგ.: მოკვდავი ნაცვლად კაცისა". ამგვარ კონსტრუქციებს ხშირად ნიკოლოზ ბარათაშვილიც იყენებს: „მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდაყოა გრძნობათ გამოთქმა", ან: „მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს!"

აღსანიშნავია, რომ დოდაშვილის ნაწერებში დაფუძნებული სინეკდოხის (ისევე როგორც აკაკი გაწერელიას მიერ მითითებული შორისდებულების) ხშირი გამოყენება შესაძლოა რომანტიკული პოეტიკის ერთ-ერთ თავისებურებასაც შეადგენდეს. მაგალითისათვის შეგვიძლია მივუთითოთ ჰოლდერლინზე, ნოვალისსა და ბლეიკზე. სხვათა შორის, თუ ეს ვარაუდი დასაბუთდება, საფუძველი გამოეცლება შეხედულებას,

თოთქოს ქართული რომანტიზმი მოკლებული იყო ყოველგვარ ლიტერატურისმცოდნეობრივ დასაბუთებას.

და ბოლოს, გამორიცხული არ არის, რომ დოდაშვილის მეშვეობით აიხსნას ის უცნობი მსგავსება, რომელიც „ჩჩვილის“ არქეტიპის გააზრებისას ბარათაშვილსა და გერმანელ რომანტიკოსებს შორის არსებობს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ ვილჰელმ ვაკენროდერი, რომელმაც ეს არქეტიპი რომანტიკოსთა შორის პირველმა გამოიყენა. 25 წლის ასაკში გარდაცვლილმა ამ მოაზროვნემ უდიდესი გავლენა მოახდინა არა მარტო თავისი უშუალო თანამოაზრეების, იენელი რომანტიკოსების (შლეგელები, ტიკი, ნოვალისი), არამედ მრავალი გერმანელი ხელოვანის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე.

ვაკენროდერის უმთავრესი თხზულება „ხელოვნების მოყვარული ბერის გულისნადები“ რუსულ ენაზე 1826 წელს თარგმნა. მისი ერთ-ერთი მთარგმნელი იყო ვ. პ. ტიტოვი, რომელმაც Московский вестник-ის 1827 წლის მაისის ნომერში გამოაქვეყნა აღფრთოვანებული რეცენზია დოდაშვილის „ლოგიკაზე“. როგორც ჩანს, სწორედ ტიტოვს და მასთან დაახლოებულ რუს შელინგიანელებს გულისხმობდა სოლომონ დოდაშვილი, როდესაც 1827 წლის 15 ივნისს მოსკოვიდან სწერდა იონა ხელაშვილს: „აქამომდე მაქვნდა სინებულთა პოეტთა და მწერალთა საუბრობა, რომელნიცა იქებდნენ პეტერბურღსა შინა თვისითა საქმეებითა და ყოველსა ქვეყანასა სედა ისმიან პატიოსნებანი მათნი, მათ მთხოვეს თბილისიდან წერილისა შეერთება...“

ძნელი დასაჯერებელია, რომ დოდაშვილისათვის, რომელიც ყოველთვის ცხოველ ინტერესს იჩენდა მისი თანადროული გერმანული კულტურისადმი, უცნობი ყოფილიყო მისი რეცენზენტის მიერ თარგმნილი ვაკენროდერის თხზულების რუსული ვარიანტი (ცხადია, დოდაშვილს ამ თხზულების გაცნობა ორიგინალშიც შეეძლო). პირიქით, ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ტიტოვი მისთვის უაღრესად პატივსაცემ პიროვნებას (ეს პატივისცემა ნათლად გამოსჭვივის ტიტოვის რეცენზიიდან) – სოლომონ დოდაშვილს გააცნობდა ან სულაც მიუძღვნიდა მის მიერ შესრულებულ თარგმანს (სხვათა

შორის, ფრიდრიხ შლეგელის ის თხზულება, რომელშიც გრიგოლ ორბელიანი ლაპარაკობს, თითქმის იმავდროულად ითარგმნა რუსულად ტიტოვის თანამოკალმე შევირიოვის მიერ).

ვაკენროდერის ამ თხზულებაში ვკითხულობთ: „ასე აღწერს ჩვენს გულებამდე ციური უმანკოების გახსენება... ეს ეთერული კრთომა, ანგელოსთა სამყაროს ეს გახსენება სრულქმნილი ცხოვრებით ჯერ კიდევ მყოფობენ ბავშვის გულში, მიწიერ საგანთა მუქი ჩრდილი ჯერ კიდევ არ ჩრდილავს მათ ბრწყინვალებას, მიწიერი საზრუნაეები, აქაური ენებები და ლტოლვები, დუნე სიყვარული და მძაფრი სიძულვილი ეს კიდევ მოშორებითაა... ამიტომაც ბავშვები ჩვენ შორის დადიან, ვითარცა დიდი წინასწარმეტყველები, რომლებიც ქადაგებენ ჩვენთვის გაუგებარი სრულყოფილი ენით“.

ძნელი არაა, დავინახოთ ამ კონცეფციის სიახლოვე „ჩიჩილოში“ გამოთქმულ თვალსაზრისთან.

„მიყვარს, მიყვარს მე ტიკტიკი ჩიჩილის ყრმის,
მიყვარს სმენა უცნაურისა მის ხმის,
ოდეს იგი ენითა სასუფევლის
უალერსებს წიაღითა თავის მშობლის!
მის სოფელი უზრუნველობით შენობს,
გარდა დედის ალერსისა არრას გრძნობს,
ნებიერობით და ღიმილით სულდგმულობს,
ყოველსავე შეუპოვრად მჭვრეტელობს“.

ეს მსგავსება იმითიც შეიძლებოდა ახსნილიყო, რომ ბარათაშვილიცა და ვაკენროდერიც ერთი საერთი წყაროთი სარგებლობდნენ. მაგალითად, ბავშვი უმანკოების სიმბოლოდ გაიგებოდა ახალ აღთქმაშიც. ახალი აღთქმის გაელენა ორივე ხელოვანზე ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. მაგრამ, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ბავშვის ტიკტიკის, როგორც „სასუფევლის ენის“ და „სრულყოფილი ენის“ გაგება წმინდა რომანტიკული ხასიათისაა და უკავშირდება მოძღერებას აბსოლუტის მოელენების, სიმბოლურისა და ალეგორიულის შესახებ. შდრ.: შელინგი: „ფერი და სურნელება, ეს მუნჯი ენა შეადგენს მის (მცენარის) ერთადერთ ორგანოს, რომლის გზითაც იგი საკუთარი თავის

შეცნობის საშუალებას იძლევა"; შლეგელი: „...წყაროს ჩუხჩუხში. ანდა ტყეთა ჩხრიალში ვყიქრობთ ვენ რაიმე ნათესაური. ნათქვით ან სიხარულით აღვსილი ხმის გაგონებას..." ბარათაშვილი: „მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთაც და უსულთ შორის, და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათი საუბრის".

რასაკვირველია, არ გამოვრიცხავთ ამ მსგავსების ახსნის სხვაგვარ შესაძლებლობასაც, იმასაც კი, რომ ეს მსგავსება, შესაძლოა, შემთხვევითაც იყოს. მაგრამ მიგვაჩნია, რომ ამ ინფორმაციის დონეზე, რომელიც დღესდღეობით გაგვაჩნია, ეს პარალელიზმი ნათლად აიხსნება, თუ დავუშვებთ რომ ბარათაშვილისათვის დოდაშვილის მეშვეობით ცნობილი იყო ვაკენროდერის თვალსაზრისი, რომელმაც, ვიმეორებთ, ამ მიმართებით გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა რომანტიზმის ბევრი წარმომადგენლის პოზიციაზე.

დასკვნის სახით შეიძლება აღინიშნოს, რომ ხსენებული სიახლოვე სოლომონ დოდაშვილისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის იდეებს შორის სხვა გარემოებებთან ერთად მეტყველებს იმის შესახებ, რომ დოდაშვილის მიეკუთვნება ეოლტერიანელობისა თუ სხვა რომელიმე განმანათლებლური მიმართულებისადმი, გაუმართლებელია. პირიქით, ყველა ნიშნის მიხედვით. დოდაშვილის ნააზრევი ძირითადად რომანტიკული მსოფლხედველობის ფარგლებში თავსდება. უფრო მეტიც, ვენი აზრით, რაიმე არსებითი საუბარი ქართველ რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობის ზოგიერთი საკითხის შესახებ დოდაშვილის შეხედულებათა გათვალისწინების გარეშე შეუძლებლად მიგვაჩნია. ყოველივე ზემოთ თქმული კი იმ შეხედულების კრიტიკული გადასინჯვის საფუძველი შეიძლება გახდეს, რომლის თანახმადაც ქართული რომანტიზმი მოკლებული იყო ყოველგვარ ფილოსოფიურ საფუძველს.

ევროპული რომანტიზმის ჰანორამა

(გენეზისი, პრინციპები, ტენდენციები)

„მოარიდე მზერა ყოველივეს, რაც შენ გარშემოა და მიმართე საკუთარი შინაგანი სამყაროსკენ. აი, პირველი მოთხოვნა, რომელსაც ფილოსოფოსი აუცილებელ პირობად წაუყენებს ერთგულ მიმდევართ. იმას, რაც შენს გარეთაა, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს: ერთადერთი პრობლემა შენთვის შენ თვითონ ხარ“.

იოჰან გოტლიბ ფიხტე

რომანტიკული მიმდინარეობა შუა საუკუნეების აღორძინებასთან ერთად, ევროპის ინტელექტუალური ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა. იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ რომანტიზმის კონცეფციის დეფინიცია, მისი არსის ზუსტად განსაზღვრა ერთობ ძნელი, შეიძლება ითქვას, შეუძლებელი ამოცანაა, – ფენომენის მრავალმხრივობა და მრავალგვაროვნება აფერხებს ლიტერატურის მკვლევართა მცდელობას ერთ ზუსტ ფორმულაში მოაქციონ რთული, სიერცესა და დროში განფენილი ლიტერატურული მოვლენა. შეიძლება, ამიტომაც ბევრი ლიტერატორი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „არის იმდენი რომანტიზმი, რამდენი რომანტიკოსიცაა“. მაგრამ ინდივიდუალურ და ეროვნულ განსაკუთრებათა მიღმა იკვეთება მახასიათებლები, ზოგადი ხასიათის ნიშნები, რომლებიც რომანტიზმს გარკვეულ ერთიანობას შესძენს. XVIII საუკუნის ბოლო ათწლეულიდან მოყოლებული, დაახლოებით 1850 წლამდე, რომანტიკულმა მიმართულებამ თუ მოძრაობამ (mouvement) ტალღისებურად მოიცვა ყველა ევროპული ქვეყნის ლიტერატურა. შუა საუკუნეებისადმი ცხოველი ინტერესი, ბერძენი და რომაელი ავტორების ბრმა მიბაძვის უარყოფა, შემბოჭველი წესებისა და ნორმების, ამასთან ერთად უანრებად

დაყოფის მოძველებული მოთხოვნისაგან საბოლოო განდგომა, გონებაზე მაღლა მგრძნობელობის, წარმოსახვის დაყენება, ეგზოტიკურისკენ და, აქედან გამომდინარე, ადგილობრივი კოლორიტის წარმოჩენისკენ სწრაფვა, მელანქოლიის კულტით პირქუში ტკბობა, სიკვდილისა და საფლავების თემის წინ წამოწევა, ბუნებრივ ძალთა მოქმედებისა და გაელენის აღიარება, ბუნების სიყვარული და კოსმიურ ძალებთან „უნიეერსალურ სიცოცხლესთან“ შერწყმის სურვილი. ტრანსცენდენტურის ძიება, თავისუფლების მოხვეჭის სამოქმედო პრინციპად აღიარება, საკუთარი „მე“-ს აღმოჩენა და ჩაღრმაებული, ძირფესვიანი კელეა. აი, ყოველივე ის, რაც ასაზრდოებს მწერლებს, რომლებიც რომანტიკოსებად მიიჩნეეენ საკუთარ თავს. ეს არის ის ერთიანი პლატფორმა, რომელსაც ეფუძნება რომანტიკული პროზა, პოეზია და დრამატურგია. ეეროპული რომანტიზმის არსი, რომელიც პარადოქსალურად, არის ერთი და ამასთან მრავალგეაროვანი (იმდენი ფორმა, რამდენიც მწერალი) ყალიბდება თემების, მისწრაფებების, მიზნების, იდეების, გრძნობებისა და ესთეტიკური კონცეფციების საეროო საფუძველზე, რაც შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არა 1790-1850 წლებში ესოდენ აშკარა საეროაშორისო ლიტერატურული ურთიერთგაელენები, სხვადასხვა ქეეყნის ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ტენდენციების, იდეების, ფორმებისა და გამომხატველობითი ხერხების თავისუფალი გაცელა.

„რომანტიკულ რეეოლუციას“ (რომანტიზმი მსოფლიო ხელოვნებაში ტოლფასია საფრანგეთის ბურჟუაზიული რეეოლუციის მნიშვნელობისა კაცობრიობის ისტორიაში“ – ეიქტორ ჰიუგო) სხვადასხვა ქეეყანაში განსხვაებული საფუძეელი მოეპოეება. საფრანგეთში ეს იყო შეურიგებელი ბრძოლა კლასიკურ წრეებთან, კლასიციზმის ესთეტიკასთან, მის კანონებთან, რომელსაც ახალი თაობის მწერლები ტირანულად მიიჩნეედნენ. ინგლისში „რომანტიკული განახლება“ ხასიათდება დედოფალ ელისაბედის დროინდელი ლიტერატურისაკენ მიბრუნებით, რომელიც გამოირჩეეა მხატერული წარმოსახეის და გამოხატულების სიჭარბით, ხშირად ხედმეტობით, შინაგანი

სიძლიერით და დინამიზმით, გზნებით და ვნებით. ინგლისური რომანტიზმი ხანგრძლივი პროცესის შედეგია. სათავეს იღებს XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში სემუელ ტეილორ კოლრიჯის კრებულით „ლირიკული ბალადები“ (1798წ.), რომელსაც მიიჩნევენ ინგლისური რომანტიზმის საწყის წერტილად. იმ დროს როდესაც ევროპულ ლიტერატურაში მეფობს კლასიციზმი, ეთაყვანებიან ვოლტერს (XVIII საუკუნეს ვოლტერის საუკუნეს უწოდებენ). განახლების მსურველი რამდენიმე მწერალი საკუთარ შემოქმედებაში ფართოდ უღებს კარს მგრძნობელობას, ემოციებს, ვნებას. ეს ეტყობა რომანსაც და პოეზიასაც. 1730 წლიდან (ჯეიმს ტომსონის „სეზონები“) „პრერომანტიკოსები“ სამწერლო ასპარეზზე გამოდიან ინგლისში, შოტლანდიაში, საფრანგეთსა და გერმანიაში. ინგლისი „პრერომანტიზმის“ აკვანია – რიჩარდსონი და სენტიმენტალური რომანი, იანგი და ღამის პოეზია, ჯოლპოლი და „გოთური რომანი“, „ოსიანის სიმღერები“, რომლებიც კლასიკური ეპოქის სულს უპირისპირდებიან. დენი დიდრო ქმნის „ბურჟუაზიულ დრამას“; უან-უაკ რუსო, განმანათლებლობის ღირსეული წარმომადგენელი (გონების ძლიერების რწმენა) ევროპული პრერომანტიზმის წამყვანი ფიგურა ხდება, რამეთუ თავის წილს მიაგებს მგრძნობელობას. ოცნებას, მარტივი, უბრალო ცხოვრების იდეალს და „გულის ზნეობას“ (morale du Cœur). „ახალი ელოიზი“ პრერომანტიკოსთა სახარება ხდება და მოასწავებს გოეთეს „ფაუსტის“ ცნობილ ფორმულას „გრძნობა ყველაფერია“. ბენჟამენ კონსტანი თავისი რომანით „ადოლფი“ მიყვება უ-უ. რუსოს მიერ გაკვალულ გზას. ხოლო დე სტალი და შატობრიანი საბოლოოდ აყალიბებენ ახალი ლიტერატურული სკოლის ფუძემდებლურ პრინციპებს. ასე იბადება ფრანგული რომანტიზმი.

გერმანელი პრერომანტიკოსები დიდად არიან დავალებულნი ძველი ინგლისური ბალადების, შექსპირის თეატრისა და რუსოს შემოქმედებისგან. განსაკუთრებით საგრძნობი ხდება მათი გავლენა გერმანულ მწერლობაზე 1770 წლიდან. გერმანელი მწერლები ინტერესდებიან ხალხური პოეზიით, ჩრდილოეთის

ანტიკურობით (სკანდინავიური და გერმანული მითოლოგია) და პირადული ლირიზმით, მისანი ავტორის „მე"-ს, მისი შინაგანი სამყაროს წარმოსენაა. ფონ კლეასტი მიყვება ჯეიმს ტომსონის ნაკვალევს, ლესინგი იცავს შექსპირის დრამას, რომელსაც ფრანგულ კლასიცისტურ ტრაგედიაზე მაღლა აჟენებს. ბიურგერი ქმნის ბალადებს (განსაკუთრებით გამოირჩევა „ლენორი"), ახალგაზრდა გოეთე წერს „ფაუსტს" და „ყმაწვილი ვერთერის ვნებებს" (პირველსახე „ცრემლიანი რომანებისა"); შილერის თეატრი გაელენას ახდენს ფრანგულ დრამატურგიაზე, რომანტიკულ დრამაზე. „გერმანული პრერომანტიზმის მამად წოდებული ჰერდერი ხოტბას ასხამს შექსპირს „თეატრის ღმერთს", რომლის ინსტინქტური, ხალხური პოეზია აშკარად ჯაბნის „ხელოვნების" მოთხოვნილებებით შექმნილ პოეზიას.

XVIII ს. მეორე ნახევარში აშკარად იკვეთება და თვალსაჩინო კონტურებს იძენს ახალი ესთეტიკა, რომელიც ემყარება „ძველი მწერლების" დოგმატიზმის და მათი მიმბაძველობის უარყოფას. დიდროს მიერ „რუტინად" მიჩნეულ წესებსა დ კანონებს. მწერლობა მიუბრუნდება ბუნებას, თუ გნებავთ, პრიმიტივიზმს. დიდროს განცხადებას „პოეზია ითხოვს რაღაც უზარმაზარს, უსახღვროს, ბარბაროსულს და ველურს" ეპასუხება შატობრიანის კრედო: „ბარბაროსი ხალხის ისტორია გვთავაზობს ძნელად გასაცნობიერებელ რომანტიკულს, რომელიც გვიზიდავს და გვხიბლავს". სკანდინავიური ანტიკურობა გადაფარავს ბერძნულ-რომაულს. ჩრდილოეთის მითოლოგიური პანთეონის აღმოჩენა („საგები" ითარგმნება ევროპულ ენებზე) ხსნის ახალი პოეტური სამყაროს კარებს. ამას ემატება „კელტური" და ზოგადად შუა საუკუნეების პოეზია. მაკფერსონის „ოსიანის ლექსები". „გერმანულენოვანი პოეზიის ღმერთის", კლოპშტოკის სიტყვებით „ჩრდილოეთის ადამიანის" მსოფლაღქმა მთელს ევროპას იპყრობს. ოსიანმა მებრძოლი, აქტიური ადამიანის მჭერმეტყველებით მოხიბლა ევროპელ მკითხველთა თაობები, შეაყვარა გრანდიოზული დეკორაციები, ყინულოვანი, ციები პეიზაჟები. „შემოდგომის ბუნება" სინონიმია მელანქოლიისა, რომელიც ეთანხმება პერსონაჟთა ხასიათს.

ოსიანთან ერთად იანგის „ღამეებმა“ დაღი დაასვა კონტინენტის მხატვრულ ევოლუციას, განაყრცო „საუკუნის სენი“, რომელშიც ერთურთს ერწყმის უიმედობა, დაუკმაყოფილებელი სწრაფვები. სიცოცხლით თავგაბეზრება, რაც ესოდენ ახასიათებს რომანტიკულ ლიტერატურას.

ევროპაში რომანტიზმის „ამოფრქვევა“ მეტწილად ევოლუციურ ხასიათს ატარებს, ვიდრე რევოლუციურს. ის ნაბიჯ-ნაბიჯ, თანდათან იპყრობს ტერიტორიას. ზოგი რომანტიკოსი (მანცონი, კიტსი, ლამარტინი, ლეოპარდი), – სიმარტოვეში იღწვის, მაშინ, როდესაც სხვები თანამშრომლობას ანიჭებენ უპირატესობას (უოლტერ სკოტი-კოლრიჯი, ბაირონი-შელი: „ლირიკული ბალადები“ და ჩაილდ ჰაროლდის“ მესამე სიმღერა). იქმნება ჯგუფები. ე.წ. „სენაკლები“, გამოიცემა ლიტერატურული გაზეთები, რომლებიც პროპაგანდას უწევენ და ავრცელებენ ახალი ლიტერატურული სკოლის იდეებს და მიზნებს, შემოქმედებით თეორიებს. (ევროპული რომანტიზმის ისტორიაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა დე სტალის გარშემო შემოკრებილ მწერალთა ჯგუფმა).

ლიტერატურის ისტორიკოსები განასხვაებენ რომანტიზმის ორ ფორმას, ორ სახეს: სუბიექტურს და ობიექტურს. ინგლისელი „ლაიკისტების“ („ტბის სკოლის“ პოეტები) შემოქმედება ამ დუალიზმის თვალნათელი გამოხატულებაა: უორდსვოთი და კოლრიჯი სუბიექტურ ფრთას მიეკუთვნებიან. („პოეზიის წყარო ემოციაა, რომელსაც სულის სიმშვიდეში ვიხსენებთ“ – უოლდსვორთი). საუთისა და სკოტის შემოქმედება, მეტწილად, ობიექტურობისაკენ იხრება. „საუთის ლექსები ერთობ ობიექტურია, მასში ჭარბად მუღაენდება გონება, გაცილებით ნაკლებად სული და მისი განცდები“ – წერდა ინგლისელი მწერალი დე კენსი.

ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი რომანტიკული მსოფლმხედველობისა ეგზოტიზმია. ამ თემას სხვა თემებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია. გოეთე, შატობრიანი. ჰიუგო, ბაირონი ლიტერატურული კოსმოპოლიტები არიან. რომანტიკული ლიტერატურის გამორჩეული თვისება გან-

საკუთრებული სიმკვეთრით ინენს თავს ე.წ. „მოგზაურობის“ რომანებში. რომანტიკოსები. უცხო პეიზაჟების გარდა, ეძიებენ ცხოვრების მათთვის უცნობ ყაიდას, ნორმებს, სნე-ჩვეულებს, შეიძლება უფრო თავისუფალს, „გახსნილს“, ვიდრე სამშობლოში არიან ჩვეულნი. მათ ყურადღებას, განსაკუთრებით, აღმოსავლეთი იპყრობს: ბაირონი, თომას მური, საუთი, პეინე, პუშკინი (რომელმაც კავკასიის თემა შეიტანა ევროპულ ლიტერატურაში) უცხო მხარეთა მოხილვის ჟინით შეპყრობილი „ლიტერატურული მოგზაურები“ არიან. „აღმოსავლეთისაკენ მიმართეთ ყურადღება – წერდა ბაირონი მურს – ჩრდილოეთის თემა უკვე ამოწურეთ“. ეგზოტიკურობისკენ სწრაფვა „რაღაც განსხვავებულის“ აღმოჩენას გულისხმობს (გასულა ნაცნობიდან უცნობში – „უცნობში ახლის პოვნა“– წერდა ბოდლერი). ამავდროულად მწერლების შთაგონების წყაროდ იქცევა ანტიკური საბერძნეთი (კიტსი, პოლდერლინი, ფრიდრიხ შლეგელი).

მეორე შემადგენელი ელემენტი ისტორიით დაინტერესებაა (განსაკუთრებით ეს ეხება შუა საუკუნეებს). („დიახ, შუა საუკუნეების ღამე, მაგრამ ვარსკვლავებით გაჩირაღდნებული“ – ფრიდრიხ შლეგელი). პირველად ინგლისელებმა აღმოაჩინეს და გააცოცხლეს XVIII საუკუნეში გოთური არქიტექტურა, შემდეგ გერმანელების რიგი დადგა, ბოლოს ტენდენციამ შატობრიანის და ჰიუგოს შემოქმედებაში ინცინა თავი („პარიზის ღვთიშობლის ტაძარი“, შუა საუკუნეების ხიბლით და გოთური ტაძრით, ამის თვალსაჩინო დასტურია). უოლთერ სკოტის რომანები ისტორიული წარმოსახვის სიცხოველით გამოირჩევა. მთავარი ნაწარმოების ინტრიგა არ არის, ის აღარ წარმოჩნდება როგორც „მიზანი თავისთავად“, მთელი ყურადღება გადატანილია ისტორიული ფრესკის მთელი სისავსით წარმოჩენაზე და ინტრიგაც ამ მიზნის მისაღწევის საშუალებაა. იქ, სადაც ისტორიკოსი, საბუთებზე დაყრდნობით, ცდილობს კიდევ ერთხელ წარმოაჩინოს საზოგადოების ცხოვრების და ყოფის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები და ზოგადი სახე მისი ისტორიული წარსულის გარკვეულ ეტაპზე. მწერალი ხელმეორედ ქმნის, რა თქმა უნდა საკუთარი პერსონაჟების დახმარებით და ხელშ-

ესახებად ძერწავს საზოგადოების არსებობის ფორმებს, რომელსაც მკითხველი სწორედ მხატერული პერსონაჟების ხნეობრივი თუ გრძნობადი განცდების და შთაბეჭდილებების ჭრილში შეიცნობს. სკოტის შემოქმედებითი მეთოდი გაცლენას ახდენს ბალზაკის, ჰიუგოს, ვინის, დიუმას, მანცონის და ტოლსტოის ისტორიისადმი განსაკუთრებული ყურადღებით დაღდასმულ ნაწარმოებებზე. ისტორიული რომანი, მსგავსად „გოთური რომანისა“, რომანტიზმის წამყვანი და მნიშვნელოვანი ჟანრი ხდება.

საერთოდ ისტორიით დაინტერესების რომანტიკოს მწერლების შემოქმედებაში თან სდევს საკუთარი ქვეყნის, ანუ ეროვნული წარსულის აღმოჩენა და მისი ლიტერატურის არეალში შემოყვანა. მწერლები მისგან ელიან განახლებას. ის ხდება კიდევ ერთი ამოუწურავი სალარო ახალი თემისა და იდეებისთვის. ამიტომაც მწერლები ასეთი დაჟინებით მიმართავენ პირველყოფილ პოეზიას, ბუნებრიულს და სპონტანურს (უოლტერ სკოტი და შოტლანდია, ან კიდევ გერმანელი რომანტიკოსები და ძველ-გერმანული ბალადები, რომლებიც, მათი აზრით, ერის სულის სიღრმეებს წარმოაჩენს). „ხალხური ლეგენდა – მაკავშირებელი ძველი და ახალი დროისა! – წერდა ადამ მიცკევიჩი – ერმა მასში ჩადო საკუთარი გმირების სული, საკუთარი აზრების ქსოვილი, საკუთარი გრძნობების ქვავილი“.

რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს „გარეშე შენაძენები“, რომანტიზმს, ამასთან ერთად, გააჩნია სუბიექტური განზომილებაც, რომელსაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „რომანტიკული სულიერი მდგომარეობა“. იგი განსხვავებულ ფორმებს იღებს სხვადასხვა პოეტებთან, მაგრამ არსებობს მაინც ძირითადი, ერთიანი მახასიათებელი. ამ კუთხით განხილულ „რომანტიკულ სულისკვეთებას“ ეთანხმება. (ეს მით უფრო საცნაურია XIX ს-ის პირველ ნახევარში) ევროპული ცნობიერების კრიზისი, გონების სუვერენულობისადმი რწმენის დაკარგვა, რომელიც უკავშირდება რელიგიური რწმენის შესუსტებას, ბადებს მსგავსს ხნეობრივი ავადმყოფობისა, სენისა, რომელსაც მხატერულ ნაწარმოებებში წარმოაჩენენ მგრძნობელობისკენ, წარმოსახვისკენ და ენებებისკენ მიდრეკილი რო-

მანტიკოსი პოეტები. („ამოვარდი ქარიშხალო, ესოდენ ნანატრიო!" – შატობრიანი). რომანტიზმი ხდება სინიორიმი ახალგაზრდობისა და მოდერნულობისა. ის ერითმება ეგოცენტრიზმს, თვით ნარცისიზმს. „მე" ხდება კულტის, თაყვანისცემის ობიექტი რომანტიკოსისათვის, რომელიც ყოველ ეტაპში და სიტყვაში ამჟღავნებს სიძულვილს იმათ მიმართ, ვისაც უწოდებს „ბურჟუას", „მეჯიხურეს", „ფილისტერს". ეგოცენტრიზმი შეუწყვილდება სიამაყეს: – რომანტიკოსი თავს მიიჩნევს „დაცემულ, მიწას დანარცხებულ ტიტანად", რომელიც ესწრაფვის დაიბრუნოს წარსული სიდიადე. ეზიაროს ძველ სიმაღლეებს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია პერსი ბიში შელის „განთავისუფლებული პრომეთე". პოეტის გული თრთის, როდესაც საუბრობს სიყვარულზე, ბუნებაზე, კაცობრიობაზე და მის ბედზე. სული ეპასუხება მათ გამოწვევებს და მზადაა ყოველივე გაიღოს სამყაროში განფენილი მშვენიერების დასაცავად და გადასარჩენად. ოცნებისკენ მიდრეკილება შეგრძნებაა მედმივი დაუმაყოფილებლობისა, უცხო ადგილების, „სხვაგან ყოფნის" ნოსტალგია შემადგენელი ნაწილია „საუკუნის სენისა", რომელიც იმ დროს ევროპას მოედო. სწორედ ამ სენთან დაკავშირებული „ბაირონიზმი" იქცა სულის გარკვეულ მდგომარეობად, რაც მოგვიანებით, ლიტერატურულ მოდად მოევლინა ეპოქას. ბაირონიზმი გაუიგივდა სუბიექტურ ანუ „შინაგან" რომანტიზმს, მის ერთ-ერთ უცილობელ ასპექტად იქცა. ეს „სენი" სიკვდილისკენ სწრაფვას უახლოვდება, „სიკვდილის ნების" გამოხატულებად იქცევა. ესპანელი პოეტი ესპრონცელა (Espproncela), რომელიც ინგლისური „სასაფლაოთა სკოლის" გაჟღენას განიცდიდა, წერდა: „მე მხოლოდ სასაფლაოს სიმშვიდის მწამს".

ყოველივე ამას თან ახლავს თავისუფლების სიყვარული, წყურვილი, რომელსაც პოეტი წერით (შემოქმედებით) და მოვლენათა მსვლელობაში აქტიური ჩარევით დაიკავებს. ბაირონი თანამედროვე საზოგადოებას აუმბოხდება. პოეტის ადამიანური ღირსება ვერ ეგუება ბურჟუას მერკანტილურობას. მისი სიკვდილი „რომანტიკული ავანტიურის" გვირგვინია. ბაირო-

ნის მსგავსად, ბეერი აღსდგა თავისუფლების დასაცავად და პროგრესის მეხოტბედ იქცა (შელი, პეტეფი, პუშკინი, ლერმონტოვი, მიცკევიჩი, ჰიუგო, ლამარტინი). თავისუფლების სიყვარული „საუკუნის სენის“ ერთ-ერთი მახასიათებელია, რომელიც „რომანტიკული გმირის“ მხატვრულ სახეში წარმოჩნდება, როგორც ყველა სხვა ნიშან-თვისება „სნეული სულისა“ (რენე, კონრადი, მანფრედი, რატკლიფი, რუი ბლაზი, რასტინიაკი). ყველა ეს გმირი უახლოვდება ჰამლეტს, ელისაბედის დროინდელი თეატრის „ყარიბ გმირს“.

რომანტიზმის გულში ძევს ბუნების გრძნობა: პოეტი ცდილობს გაერიდოს ადამიანურ საზოგადოებას, რომელსაც თავისად არ ცნობს და რომელიც, თავის მხრივ, არ ცნობს მას, უარყოფს მის ნიჭს და სწრაფვებს. პოეტი ელტვის განმარტოებას, მარტოსულობას, რომელიც ხელსაყრელი ატმოსფეროა მედიტაციისთვის, განსჯისთვის, „მე“-ს სიღრმეების მოხილვისთვის. რომანტიკოსი ეძიებს ყველების სიერცეს, ტყეებს, მთებს, ზღვას. ნანგრევთა ხილვა, ნიშანი დროის ბოროტებისა, არსებობის სიმწირისა, შეაქსებს ხშირად ბუნების სურათებს. მყარდება თანადგომა ადამიანსა და პეიზაჟს შორის, რომელსაც თავის გრძნობებს და განცდებს უზიარებს პოეტი (ლამარტინი „ტბა“). პეიზაჟიც თითქოს ისრუტავს ამ განცდებს და პოეტის სულის სიმებს თანაგრძნობით ეხმიანება. ამრიგად მყარდება თანაგანცდა ადამიანსა და ბუნებას შორის. მაგრამ ვინისთან და ლეოპარდისთან ბუნება დედინაცვალი თუ არა, გულგრილი მოწმეა და მხილველი ადამიანის ბედის თუ უბედობისა. „ბუნებაში ჩემთვის არაფერია უცხო. მე არ ვარ მისდამი გულგრილი. მე ის მძულს, მე მას ვაღმერთებ, როგორც ქალს“ – წერდა მი'შლე. ბუნება არის მალამო, დამამშვიდებელი და კეთილ'ხნიანი, და კეთილგანწყობილი. ის არის საგანი სიყვარულისა, გამამხნევებელი და სიხარულის მომნიჭებელი. სიყვარული გაიგივებულია ღვთაებრივ პრინციპთან: ყოველი გრძნობა, ვნება, სწრაფვა, რადგან გულიდან მომდინარეა, რომანტიკოსისთვის არის აუცილებლად წმინდა და კეთილშობილი. ანგელოსი თუ ეშმაკი, ქალი მამაკაცს აქცევს ღმერთის ტოლად, თანასწორად

და საშუალებას აძლევს მიეროდეს სპირიტუალობას (სულიერებას) და ტრანსტენდენციას. (დანტე-ბეატრიჩე). რამეთუ მამაკაცსა და ქალს შორის სიყვარული არის საყოველთაო ტენდენციის ერთ-ერთი აშკარა გამოხატულება. მიუსესთვის ის არის სამყაროს მამოძრავებელი ძალა. შელისთან კი მისტიკურ კონცეფციად წარმოგვიდგება, რადგან საყვარელ არსებასთან შეერა ნიშნავს მიეროებას სამყაროსთან, თვით ღმერთთან. „პრომეთე“ არის გაზაფხულისადმი მიძღვნილი ოდა. გაზაფხული ნიშანია სიყვარულის ზეობისა, რომელიც მოეფინება და აცხებს დედამიწას და კოსმოსს, ხნეობრივ სამყაროს კოსმიური სამყაროს თანამონაწილედ აქცევს, ადამიანის სულს ზეციურ ნათელს მოჰფენს. ეს მისტიური პანთეიზმი, „პრომეთეს“ ბოლო აქტში, მთავარისა და დედამიწის დუეტში წარმოჩნდება თვალნათლივ. სიყვარული, ბუნება, მისტიციზმი, რელიგიურობა – ეს არის რომანტიკული სულის სრულყოფილი გამოვლენა. ყოველივე ამის დამაგვირგვინებელია ბუნებისა და ადამიანის სულის ურთიერთშეხვედა, ერთ მთლიან არსებად შეკავშირება. ადამიანისა და ბუნების კავშირი ტრანსტენდენციის საფუძველია, – სული ისწრაფვის მიღმა სამყაროსკენ, ამაღლებისკენ. „საკუთარი საზღვრებიდან გასვლა“ სულის მოთხოვნილებაა. რწმენა ტრანსტენდენციის შესაძლებლობისა რომანტიკული სულის ერთი მთავარი დამახასიათებელი, შეიძლება ითქვას, ქვაკუთხედი ნიშანია და ის მხოლოდ მისტიციზმით მიიღწევა. რომანტიკოსები დარწმუნებულნი არიან, რომ ჩვენი სამყაროს რეალობა არ დაიყვანება იმაზე, რასაც ვხედავთ, რაც თვალს წარმოუჩნდება, მხოლოდ გარეგან სახეზე საგნებისა და მოვლენებისა. არსებობს მიღმა სამყარო, ის, რომელიც ხილულის უკან დგას. რომანტიკოს პოეტს სწორედ „იმ სამყაროს“ ნოსტალგია აქვს და „სულის სწრაფვას“ პოეზიით ეპასუხება და იკმაყოფილებს. „საბოლოო რეალობის“ მოხვეჭა – აი რომანტიკოს პოეტთა მიზანი. ამისთვის იყენებენ ისინი ისეთ ცნებებს, როგორიცაა „ერთადერთი“, „ყოელისმომცველი“, „უნივერსალური სული“, „ღეთაებრივი“, „აბსოლუტი“, „მშვენიერი“, „ჭეშმარიტება“. ყოველი ეს სიტყვა სინონიმია „ტრანსტენდენციისა“, რომელ-

საც ეძიებს რომანტიკოსი პოეტი, რათა საბოლოოდ „მოიძიოს ახალი უცნობში“ (ბოდლერი).

აღიარებს რა საკუთარ „მე“-ს აბსოლუტის დონეზე, სახავს რა ცნობიერების სიღრმეების კვლევას უპირატეს საშუალებად ტრანსტენდენციის მიღწევისა, – რომლის ნოსტალგია მუდამ თან სდევს, – რომანტიკოსი პოეტი დარწმუნებულია საკუთარ ღვთიურ მისიაში, – წარუძღვეს ადამიანებს თავისუფლების, მშვენიერების და ჭეშმარიტებისაკენ მიმავალ გზაზე. ხელოვნება უნდა „გაეხსნას“ ნებისმიერ თემას, ყოველივეს, რაც აყალიბებს „რეალობას“, უნდა აისიდოს რელიგიის დონეზე, პოეტი კი. რომელიც ხდება თანასწორი წინასწარმეტყველისა და მისნისა, მოწოდებულია ნათელი მოფინოს მომავალს. „მე“-ს ეგზალტაცია გულისხმობს, ამავდროულად, ადამიანებთან ერთობას, რადგან პოეტი კაცობრიობის კუთვნილებაა, „ორი სამყაროს მხილველია“. – „ამ სამყაროში“ მყოფს „სულის თვალი“ იმ სამყაროსკენ აქვს მიმართული. ყოველივე ზემოთ თქმული კიდევ ერთხელ ამტკიცებს ალოიზიუს ბიდერმანის[1] ა'ხრს: " რომანტიზმი, რომელიც მხოლოდ ლიტერატურით არ იფარგლება, წარმოადგენს ევროპული ცივილიზაციის განვითარებისა და განახლების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპს, ევროპელი ადამიანის ისტორიის ერთ-ერთ უმაღლეს მწვერვალს“.

---

[1] ალოზიუს ემანუელ ბიდერმანი – (1819-1885) შვეიცარიელი თეოლოგი და ფილოსოფოსი.

თემურ პობახიძე

ბრიტანული და ამერიკული რომანტიზმი ეჰოჭის ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივსა და ესთეტიკურ პონტექსტში

რომანტიზმს, როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობას, ზოგადად ცოტა რამ აქვს საერთო იმ პოპულარულ წარმოდგენებთან, რომლებსაც ჩვეულებრივ, ჯერ უძღვის განსაზღვრება „რომანტიკული“. ის უფრო წარმოადგენს საერთაშორისო მხატვრულსა და ფილოსოფიურ, მსოფლმხედველობრივ მიმდინარეობას, რომელმაც თავიდან დასახა ის გზები და ჩამოაყალიბა ის მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენები, რომელთა საშუალებითაც დასავლურ კულტურათა ხალხები მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში (და ნაწილობრივ, მომდევნო წლებშიც) აცნობიერებდნენ საკუთარ თავს და მათს გარემომცველ რეალობას.

ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთი კურიოზი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ამ რომანტიკული მსოფლმხედველობის ძირითად საყრდენს ევროპაში ინგლისი და გერმანია წარმოადგენდნენ, ანუ – ჩრდილოურ, გერმანიკულ ენათა შესაბამისი კულტურები და არა, ვოქვათ, საკუთრივ „რომანულ“ კულტურათა მატარებელი ქვეყნები, რომელთა ისტორიულ-ფსიქოლოგიური ტრადიცია თითქოსდა უფრო შეესაბამებოდა რომანტიზმის, ან მისი მსგავსი ლიტერატურული და მსოფლმხედველობრივი ფენომენის აღმოცენებას. ამიტომაა, რომ სწორედ ინგლისური და გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან ვგებულობთ რომანტიზმის ეპოქის იმ უმნიშვნელოვანეს თარიღთა ძალზე მოკლე სისტემას, რომელთა ინტერპრეტაცია უკვე გვაძლევს საშუალებას, რათა მთელ მიმდინარეობაზე შევიქმნათ შთაბეჭდილება. ინტერპრეტაციის, ლიტერატურული ფაქტების დალაგებისა

და მათი კომენტირების მომენტი აქ უმნიშვნელოვანესია, ვინაიდან როგორც ნიცშე ბრძანებდა, თავისთავად ისტორია მხოლოდ ფაქტების გროვაა და არა ჭეშმარიტება.

ტრადიციულად, ინგლისური, ან როგორც მას თანამედროვე ტერმინოლოგიით ეიცნობთ, ბრიტანული რომანტიზმის დასაბამად მიჩნეულია 1798 წელი, როდესაც შემდგომში დიდმა და იმუამად ახალგაზრდა ინგლისელმა პოეტებმა უილიამ უორდსუორთმა და სემიუელ ტეილორ კოლრიჯმა ერთობლივად გამოაქვეყნეს თავიანთი ლირიკული ბალადების კრებული. ამავე წელს ნოვალისიც ჰქმნის გერმანიაში „ღამის ჰიმნებს". დასასრულად კი, ანუ უკვე მთლიანად „კლასიკური" ევროპული რომანტიზმის ეპოქის დასასრულად მიჩნეულია 1832 წელი, როდესაც გარდაიცვალნენ გერმანიაში გოეთე და ინგლისში – სერ უოლტერ სკოტი.

ოფიციალურად „მიღებულ" თარიღთა მიუხედავად, რომანტიზმი, როგორც საერთაშორისო მხატვრულ-შემოქმედებითი მიმდინარეობა, რომელმაც მრავალი დარგი აამეტყველა თავის სპეციფიკურ ენაზე და ფაქტორბრივად მთელი იმუამინდელი დასავლეთის მენტალიტეტი მოიცვა, ბევრად უფრო ადრე, სადღაც 1770-იან წლებში დაიწყო და ფაქტობრივად, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარშიც გაგრძელდა. ამერიკაში ის უფრო გვიან განხორციელდა, ვიდრე ევროპაში და კიდევ უფრო გვიან – ლიტერატურის გარდა, სხვა ხელოვნებებში, მუსიკასა და ფერწერაში. რომანტიზმის ქრონოლოგიასთან ამგვარი გაფართოვებული, გაშლილი მიდგომა (1770-1870 წლები) საშუალებას გვაძლევს, მოვაქციოთ მის ფარგლებში ის, რაც ბუნებით მართლაც რომანტიზმს განეკუთვნება – ბრიტანელების, რობერტ ბერნსისა და უილიამ ბლეიკის პოეზია და გერმანიაში – შილერისა და გოეთეს ადრეული ნაწარმოებები. აქვე, 1770-ან წლებში ექცევა დიდი ფრანგი მოაზროვნის – ჟან-ჟაკ რუსოს ცხოვრების ბოლო და ნაყოფიერი წლები, რომელთა გაელენა წარუშლელ კვალს სტოვებს მთელს შემდგომ დასავლეთევროპული რომანტიზმის ასწლეულზე.

ამგვარად, რომანტიზმის მთლად ადრეული ეტაპი ემთხვევა

რევოლუციების ეპოქას – 1776 წლის ამერიკული და 1789 წლის ფრანგული რევოლუციების ხანას, უდიდესი პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ძვრებისა და ახალი ტრადიციების წარმოქმნის პერიოდს, რომელმაც გახადა შესაძლებელი ის ცვლილებები, რაც შემდგომში მე-19 საუკუნის ინდუსტრიულ რევოლუციას დაედო საფუძვლად. რევოლუციური ენერგია აგრეთვე მძლავრი ბიძგი იყო და საფუძველი რომანტიზმისა, რომლის საშვებით გაცნობიერებულ მიზანს შეადგენდა არა მხოლოდ ლიტერატურის (ისევე, როგორც სხვა ხელოვნებათა) თეორიისა და პრაქტიკის განახლება, არამედ ამ გზით თვით ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმაში ძალიან სერიოზული ცვლილებების შეტანა. ამ წარმოდგენათაგან ზოგიერთმა დროის ხლვარი გადმოლახა, მთელ მეოცე საუკუნეს „გაუძლო" და უკვე სახეშეცვლილი, მრავალგზის გაშუალებული გზით, ჯერაც ახდენს გარკვეულ ზეგავლენას ჩვენ დღევანდელ მსოფლმხედველობაზე.

ძირითადი, რაც რომანტიზმში აღმოჩნდა, იყო წარმოსახვა (Imagination). წარმოსახვა, წარმოსახვის ნიჭი და უნარი აღიარებული იყო ადამიანური გონების უმაღლეს თვისებად. ამგვარი წარმოდგენა, ცხადია, ეწინააღმდეგებოდა გონების, რაციოს უმოაზრესობას. რომანტიკოსები იღწვოდნენ, რათა განესაზღვრათ და, ამავე დროს, თავიანთი შემოქმედებით წარმოეჩინათ წარმოსახვა, როგორც უმაღლესი შემოქმედებითი ძალა, უპირველესი ფორმათქმნადობის უნარი, ის, რითაც ადამიანი უახლოვდება თვით ბუნების მწარმოებლურ ძალას, მისი არსებობის წესს, თვით ღმერთს. რომანტიკოსთა წარმოდგენაში წარმოსახვა იყო დინამიური, კრეატიული ძალა, რომელსაც მრავალი ფუნქცია გააჩნდა. წარმოსახვა, მათი რწმენით, იყო ყველა ხელოვნების დასაბამი და საფუძველი, რომლის გარეშეც მხატვრული აზროვნება საეროდ ვერ იარსებებდა. უფრო ფართო გაგებით, წარმოსახვა რომანტიკოსებს ესმოდათ, როგორც არსებული რეალობისგან განსხვავებული და გარკვეულწილად, მასთან დაპირისპირებული რეალობის შექმნის საშუალება. მაგალითისათვის, უილიამ უორდსუორთი წარმოდგენით, ჩვენ არა მხოლოდ აღვიქვამთ ჩვენს გარშემო არსებულ რეალობას,

არამედ ნაწილობრივ, ექმნით კიდეც მას. ითელებოდა, რომ წარმოსახვა, აერთიანებს რა განცდასა და განსჯას (სემიუელ ტეილორ კოლრიჯი ამ მოვლენას განსაზღვრავდა ტერმინით „ინტელექტუალური ინტუიცია"), წარმოადგენს უნიკალურ მასინთეზირებელ თვისებას, ანუ ნიჭს, რომელიც ადამიანს საშუალებას აძლევს, რათა „შეარიგოს" შეუთავსებელი და მოხსნას წინააღმდეგობა აღქმადი სამყაროს დაპირისპირებულ საწყისთა შორის. წინააღმდეგობათა შერიგების იდეა რომანტიკოსებისთვის ამოსავალი კონცეფციის როლს ასრულებს. და ბოლოს, რომანტიკოსთა წარმოდგენაში წარმოსახვის იდეა განუყრელად იყო დაკავშირებული ორ ცენტრალურ კონცეფციასთან, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ მთლიანად, რომანტიზმის ესთეტიკას. პირველი მათგანი არის ის თვისებაა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, „წავიკითხოთ" ბუნება, როგორც სიმბოლოთა სისტემა.

რომანტიკოსთა წარმოდგენით, ბუნება თავისთავად წარმოადგენდა ღვთაებრივი წარმოსახვით, ერთგვარ სიმბოლურ ენაზე შექმნილ „ხელოვნების ნაწარმოებს". მაგალითად, პოემაში „სიმღერა ჩემს შესახებ" უოლტ უიტმანი ხშირად წარმოაჩენს ტრიუალურ, ყოველდღიურ ნივთებს – ისეთებს, როგორიცაა ვოქკათ, ჭიანჭველა, ქვების გროვა, ან სარეველა ბალახი, – თვით ღვთაებრივი საწყისის ემანაციად. ბალახი მისთვის „ბუნების იეროგლიფები" იყო, „უფალი ღმერთის ცხეირსახოცი" და ა.შ. თვით უიტმანი ქრონოლოგიურად რამდენადმე დაშორებულია „კლასიკური" რომანტიზმის ეპოქისაგან, მაგრამ მისი ეს მსოფლშეგრძნება თავისი ბუნებით უდავოდ რომანტიკულია. უშუალო მიმართება ბუნებასთან ყოველ რომანტიკოსთან თავისებური და ღრმად ინდივიდუალურია, მაგრამ ზოგადად ბუნება, როგორც განმკურნაცი ძალა, როგორც თემატიკისა და ხატოვანების წყარო, ან ცივილიზაციის „ხელოვნურ" და უსულო გამოგონებათაგან თავშესაფარი ადგილი – მთლიანობაში, განიხილებოდა, როგორც ორგანული, ჰარმონიული მთლიანობა. ამ მხრივ, რომანტიკოსთა წარმოდგენა ბუნებაზე პრინციპულად განსხვავდებოდა იმჟამინდელი მეცნიერული, ან უფრო რაციონალისტური

შესხლეტებისაგან. რომელთა თანახმად, ბუნება წარმოადგენდა მექანიკის კანონთა ერთობლიობას. რომანტიკულმა წარმოდგენამ ეს „მექანისტური“ შეხედულება ბუნებაზე. როგორც „მანქანაზე“ საუბარი ბუნების, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის „ორგანიკული“, მხატვრული და სოციალ-კულტურული ხატით. ამავე დროს, რომანტიკოსები უდიდეს ყურადღებას უმობდნენ ბუნების მოვლენათა დეტალურ აღწერას და მკაფიო „ვანცდისეული ნიშანსის“ გადმოცემას, როგორც ვთქვათ, რომატიკულ პეიზაჟურ ფერწერაში (ტერნერი) ისე, ცხადია, პოეზიაშიც. მაგრამ აღწერის აკურატულობა და „ადეკვატურობა“ რომანტიკოსებისათვის თავისთავად ღირებულებას არ წარმოადგენდა – რომანტიკული პოეზია უპირველეს ყოვლისა, ბუნებით ლირიკულია, მედიტაციურია.

ხელოვნების რომანტიკულ კონცეფციაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა აგრეთვე სიმბოლიზმსა და მითოლოგიას. რომანტიკოსთა წარმოდგენით, სწორედ სიმბოლო წარმოადგენდა ადამიანის მიერ შექმნილ ესთეტიკურ კორელატიას, რომელიც გამოხატავდა ბუნების ენას. სიმბოლო მნიშვნელოვანი იყო თავისი მრავალნიშნადობითაც, რადგან სიმბოლოთი შესაძლებელი იყო მრავალი აზრისა და განცდის ერთდროული გადმოცემა. ამით ის უფრო ფასეულად მიაჩნდათ, ვიდრე ალეგორია, რომელიც „ერთი-ერთზე კომუნიკაციის“ საშუალებად მიიჩნეოდა. ნაწილობრივ, სიმბოლოს „გამოუთქმელის გამოთქმის“, უსასრულობის გამოხატვის ფუნქციაც ეკისრებოდა. ცხადია, ეს ხდებოდა ენის გამომსახველობით რესურსთა ფარგლებში, რომლებსაც ერთი მხრივ, მივყავართ სიმბოლოსთან, როგორც ცალკე მთლიანობასთან, ხოლო მეორე მხრივ – მითოსთან, როგოც სიმბოლოთა გამაერთიანებელ, ან თავისთავად განუყოფელ, სიმბოლურ ნარატივთან.

რომანტიზმის დანარჩენი ასპექტები გადაჯაჭვულია ზემოთმოყვანილ წარმოსახვის, ბუნებისა და სიმბოლოს უმთავრეს რომანტიკულ კონცეფციებთან და მათგან გამომდინარეობს. წარმოსახვის აქტიურობა დაკავშირებული იყო ინტუიციის, გრძნობების, ასოციაციების მნიშვნელობის ხაზგასმასთან. რომანტიკოსები ხშირ-

ად ამახვილებდნენ ყურადღების განცდათა გამოხატვის უდიდეს მნიშვნელობაზე. რაც მათ მიაჩნდათ პირველმინდად ლირიკული ასპროვნების უმნიშვნელოვანეს ნაწილად და როდესაც ეს თვალსაზრისი პოეზიაში დამკვიდრდა, მან აქცენტების მნიშვნელოვანი გადანაწილება გამოიწვია. უორდსუორთის ცნობილმა განსახღვრებამ „ყველა დიდი პოეზიის, როგორც უძლიერეს გრძნობათა სპონტანური გადმოფრქვევისა“ ლიტერატურის ისტორიაში დიდი ცელილების მომენტი მონიშნა: იმით, რომ პოეზიის ძირითად წყაროდ, ფაქტობრივად, ხელოვანის პიროვნება გამოცხადდა, უარყოფილ იქნა მთელი ის ტრადიცია, რომელიც ანტიკურობიდან მოყოლებული, ხელოვნებას იმით აფასებდა, თუ რამდენად შესძლებდა ის ცხოვრების მიბაძვას (ანუ აფასებდა ხელოვნების მიმეტურ საწყისს). რომანტიზმის ესთეტიკურ თეორიაში ხელოვნება იმით კი არ ფასობდა, რომ ის იყო სარკე, რომელშიც გარესამყარო აირეკლებოდა, არამედ უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ ის პოეტის შინაგანი სამყაროს გამონათების საშუალებად აღიქმებოდა. სხვა სიახლეთა გარდა, ამან გამოიწვია პირველ პირში შექმნილი პოეზიისათვის ისეთი დიდი მნიშვნელობის მინიჭება, რომელიც მას არც ერთ წინა ლიტერატურულ პერიოდში არ ღირსებია. ლექსის „ლირიკული გმირი“ პოეტური ნიღბიდან თვით ამ ნიღბის მატარებელ პოეტად გადაიქცა. უორდსუორთის „პრელუდი“ და უიტმანის „სიმღერა ჩემს შესახებ“ საუცხოო მაგალითებია იმის, რომ ეპიკურ სტილში, შიგ ჩაქსოვილი ლირიკული ელემენტებით, იმ ეპოქაში ვითარდებოდა პოეტის უშუალო „მე“. ფაქტობრივად, ეს თამამი ექსპერიმენტი იყო და შემორჩა, როგორც პოეტური ასპროვნების განვითარების წარმატებული პარადიგმა. ამ თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ, ალსანიშნავია კონფესიური, „პირადი“ პროზის ისეთი ნიმუშებიც, როგორიცაა გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ (1774) და შატობრიანის „რენე“ (1801), ისევე, როგორც შენიღბულად ავტობიოგრაფიული ბაირონის „ჩაილდ ჰაროლდი“ (1818), რომლებიც აშკარად უორდსუორთის მიერ გამოცხადებულ პოეტური სუბიექტივიზმის ფორმულას უკავშირდებიან. „შინაგანი“ მოზხაურობანი და პიროვნული „მე“-ს ევოლუცია შესამჩნევია მთელ

რომანტიკულ ლიტერატურაში, როგორც პოეზიის თემატური მასალა. საერთოდ, წარმოდგენა „ხელოვანი, როგორც გმირი“ სხვა არაფერია, თუ არა რომანტიზმის კრეატურა.

ბრიტანული რომანტიზმი აღმოცენდა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც რეაქცია მეთვრამეტე საუკუნეში გაბატონებულ მსოფლმხედველობრიულსა და მხატვრულ მეთოდზე – რაციონალიზმზე და მის შესაბამის ნეოკლასიციზმზე ხელოვნებაში, რომლის ესთეტიკა იმ დროისათვის უკვე გაყინულ ფორმებს იღებდა და ველარ შეესატყვისებოდა ხნეობრივი და ესტეტიკური კრიტერიუმების განახლების მოთხოვნებს, რაც ნებისმიერი კულტურული ერის ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე ბუნებრივი და კანონზომიერია. თავისუფალი აზროვნების მქადაგებელი და ადამიანის ბუნების გამაიდიალიზებელი ბრიტანული რომანტიზმი ეროგვარი რეაქციაც იყო ასევე პირწმინდად „ინგლისურ“ ლიტერატურულ მოვლენაზე – სენტიმენტალიზმზე, რომელიც უკვე მეცხრამეტე საუკუნეში, საკმაოდ სამართლიანად, განმანათლებლური მსოფლმხედველობის პირმშოდ განიხილებოდა. ფარდო, ზოგადევროპულ მასშტაბში ბრიტანული რომანტიზმი აგრეთვე წარმოადგენდა თეით განმანათლებლობის ფილოსოფიაზე რეაქციასაც, თუმცა კონცეპტუალურად და ზოგადი სულისკვეთებით, ის დიდად იყო დავალებული უან-უაკ რუსოს მოძღვრებისგან. ერთი სიტყვით, რომანტიზმის აღმოცენება დაკავშირებული იყო მხატვრული აზროვნების ახალ ფორმათა დამკვიდრების საზოგადოებრივ მოთხოვნილებასთან და მისი ისტორიული ფარგლები, ის დრო, რომელშიც ის, ასე ვთქვათ, „წმინდა სახით“ და მინარევების გარეშე გვხვდება, სულ ნახევარ საუკუნეს მოიცავს, დაახლოებით, 1790-იან-1840-იან წლებს. ამ პერიოდის აღწერისას, ნორტონის რომანტიკული ანთოლოგიის ცნობილ ავტორს, ეიბრაჰამსს აღნიშნული აქვს, რომ „ეს იყო ბობოქარი, გარდამავალი დრო, როდესაც ინგლისმა განიცადა ურთულესი ცვლილება მიწათმფლობელური, სასოფლო-სამეურნეო საზოგადოებიდან თანამედროვე ინდუსტრიულ საზოგადოებად ქცევის გზაზე, როდესაც ეკონომიკური ძლიერების სასწორი არისტოკრატიისგან სამუშაო ძალის მსხ-

ეილი დამქირავებლებისაკენ გადაიხარა, ხოლო ეს უკანასკნელნი კი აღმოსჩნდნენ უსასრულოდ მ'ხარდი და ს'ულ უფრო აქტიური მ'შრომელი კლასის პირისპირ."

ამგვარ სიტ'უაციაში, ცხადია, უმ'ეოდ გამოიყ'ურებოდა ნეოკლასიკური მ'ერლობა, რომლის წ'არმომადგენელთა უმრავლესობა „საგმირო ეპოსის მაგვარ სტროფებს ქმნიდა და თავიანთი ინტერესის ცენტრად ლონდონს მიიჩნევდა. ისინი ვერ იტანდნენ მიღებული აზრის დიქტატისაგან ვერავითარ ინდივიდუალურ გადახრას და კარგ მანერებს პირად ემოციაზე შ'ედარებლად მაღლა აყენებდნენ." ნეოკლასიციზმის ეს თვისებები ინგლისსა და ევროპაში ლამის მთელი საუკუნის მანძილზე იყო გავრცელებ'ული და ცვლილებებისკენ უბიძგებდა სამ'ერლო ასპარე'ზ'ე ახლადგამოსულ ბრიტანელ მ'ერლებს. რომანტიკოსებმა პიროვნების ინდივიდუალური ა'ხროვნების, მისი წარმოსახვისა და პირადი გრძნობების ხაზგასმის ფორმით შემოიტანეს ესთეტიკური იდეალის ცვლილება. მათი სტილი ბევრად უფრო ლაღი და თავის'ეფალი იყო, თ'უმცა დასაწ'ყისში (და ნაწილობრივ შემდგომ ხანაშიც) ისინი უპირველესად ბ'ენების ასახვა'ზე იყვნენ კონცენტრირებ'ული.

ბუნებაზე ამგვარ კონცენტრაციას და მის იდეალი'ირებ'ულ აღქმას რომანტიკოსები, უპირველეს ყოვლისა, რუსოს უმადლიდნენ, რომელიც ამ მხრივაც ნამდვილად რომანტიზმის წინამორბედი იყო. რუსო იყო ჭეშმარიტი ინდივიდუალისტი და ადამიანის ს'ულის თავის'უფლების მას მტკიცედ ს'ამდა. ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მისი გამონათქვამი, სადაც ის თავის საკუთარ „ნატ'ურალისტ'ურ" შეხედ'ულებებს ახასიათებს, არის „მე ვიგრძენი მანამ, სანამ ვიფიქრე", სადაც ის, ფაქტობრივად, განცდას რაციო'ზე წინ და მას'ზე მაღლა აყენებს. რომანტიკოსთა უფროსმა თანამედროვემ, განმანათლებლობის ეპოქის დიდმა ინგლისელმა ისტორიკოსმა გიბონმა აღნიშნა რუსოს შესახებ, რომ „მისი ხატმებრძოლური რაციონალი'ზმის გავლენა იგრძნობოდა ახალი თაობის მ'ერალთა ნაწ'არმოებებში, რომლებიც ხ'შირად ეჯვის თვალით უყურებდნენ გონებას და გ'ულრ'ფელად ცდილობდნენ თავიანთ წინდამორბედთა

ინტელექტუალური და პოლიტიკური წარმოდგენების გადაფასებას".

რუსოსა და გიბონის მსგავსად, რომლებმაც იმ პერიოდის ბრიტანულ ლიტერატურასა და ფილოსოფიაზე წარუშლელი კვალი დატოვეს, ბრიტანულ რომანტიზმზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ჯოლფგანგ გოეთემაც. თუმცა გოეთემ რომანტიზმს უკვე შემოქმედებითი პერიოდის დამლევს მიმართა, თავისი მნიშვნელოვანი წვლილი ამ მწერლობის აღზევებაში მან ნამდვილად შეიტანა. იმ დროის სხვა მწერალთა მიერ გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებთან ერთად, 1773 წელი იძითაც შემორჩა ლიტერატურის ისტორიას, რომ ამ წელს გოეთემ შექმნა ესეთა კრებული საერთო სათაურით „გერმანული სტილისა და ხელოვნების შესახებ". ამ ესეებში გოეთე განიხილავს გერმანული ხალხური ზღაპრების და უილიამ შექსპირის პიესების რომანტიკულ სულს, რითაც საფუძველს უდებს არა მხოლოდ რომანტიკულ ესთეტიკას როგორც ასეთს, არამედ თვით შექსპიროლოგიას, როგორც საერთაშორისო ჰუმანიტარულ სამეცნიერო დისციპლინას. ესეთა ამ კრებულთან ერთად, გოეთე ჰქმნის „ახალგაზრდა ვეროერის ვნებებს", რომელიც მსოფლიო რომანტიზმის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან პროზაულ ნაწარმოებად არის მიჩნეული. გოეთეს ქმნილებაში, რომელიც 1974 წელს გამოიცა და 1779 წელს ინგლისურად ითარგმნა, ახალგაზრდა ვეროერი გამოხატავს ახალ, ფაქიზ, ძალიან სუბიექტურ განცდას და ამ მხრივ, ახალ ესთეტიკურ განწყობილებას სთავაზობს ბრიტანულ რომანტიზმს, რომელსაც ეს უკანასკნელი დასაწყისიდანვე მნიშვნელოვანწილად იზიარებს და მიჰყვება. ამ განწყობილებას იმჟამად ზოგნი ირონიულად აღწერდნენ კიდეც, როგორც „შეშლილობის, მელანქოლიის, მსოფლიო სევდის და თვითგანადგურების მოდას".

პოეტურ სტილს, ბუნებისა და მთლიანად სამყაროს ხედვის მხატვრულ მეთოდს განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ჰქონდა ბრიტანული რომანტიზმისათვის. ამ გარემო ბამ უილიამ უორდსუორთი (1770-1850) წარმოაჩინა არა მხოლოდ რომანტიკული, არამედ საერთოდ,ინგლისური ლიტერატურის ერთ-ერთ უდიდეს

პოეტად. უორდსუორთის პოეტური სტილი საოცრად თავისუფალი და ლაღი. „ნატურალისტური" იყო. სხვა დიდ რომანტიკოს პოეტთან, თავის მეგობარ სემიუელ ტეილორ კოლრიჯთან ერთად, მან 1798 წელს გამოაქვეყნა „ლირიკული ბალადები" – ერთობლივი კრებული, სადაც შეიდა ინგლისური რომანტიკული მწერლობის აღიარებული შედევრები, უორდსუორთის „ტინტერნის სააბატო" და სემიუელ კოლრიჯის „ბალადა მოხუც მეზღვაურზე". სწორედ ამ კრებულის წინასიტყვაობაში გაიჟღერა პირველად ორიგე პოეტის მიერ გახსიარებულმა ახრმა, რომ მოძველებული პოეტური ფორმები და თემები უარყოფილ უნდა იქნას და რომ განცდა და წარმოსახვა პოეზიაში განმსაზღვრელი მნიშვნელობის მქონეა. ეს წინასიტყვაობა, რომლის ავტორიც უორდსუორთი იყო, დღეს ბრიტანული რომანტიზმის ფუძემდებლურ თეორიულ დოკუმენტად არის მიჩნეული. საერთოდ, დასანანია, რომ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ისევე, როგორც პოპულარულ ლიტერატურულ ცნობიერებაში დიდ ინგლისელ პოეტთა ეს „ტანდემი" (უორდსურთსა და კოლრიჯს ვგულისხმობთ) ნაკლებად არის ცნობილი (ვთქვათ, სხვა ორ დიდ მეგობართან, ლორდ ბაირონთან და პერსი შელისთან შედარებით). არა და თანამედროვე ინგლისურენოვან ლიტერატურათმცოდნეობაში ბრიტანული რომანტიზმის წამყვან ფიგურებად სწორედ უორდსუორთი და კოლრიჯი მოიაზრებიან. საფრანგეთის რევოლუციით იმედგაცრუებამ დიდწილად განსაზღვრა უორდსუორთის სტილისა და შემოქმედებითი მიმართულების არჩევანი, მის მიერ შექმნილმა გაელენიანი ნაშრომების ტომებმა მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანეს მთლიანად იმჟამინდელ ლიტერატურულ ასპროცენებაში. მან გააერთიანა იმჟამად პოპულარული წერის მრავალნაირი, სხვადასხვანაირი სტილი, რომელთა უმრავლესობას საფუძვლად ჩახლართული, თუმც დინამიური სიუჟეტები ედო. ერთიანმა, ერთი შეხედვით, გამარტივებულმა სტილმა ამ სიუჟეტების განუმეორებლობა წარმოაჩინა, რაღგან ჟანრთა უკიდურესი მრავალფეროვნება უორდსუორთმა ერთიან კანონში შეათავსა. შედეგად მიღებულ იქნა ტრაგიკომედია როგორც

ჟანრი, რომელიც წარმოადგენდა გროტესკისა და ამაღლებული სიუჟეტის სინთეზს. ინგლისურ ლიტერატურაში სწორედ უორდსუორთმა დაასამარა საბოლოოდ ბუალოსეული აღგილის, სიერცისა და მოქმედების ერთიანობის მოძველებული კანონი, რომელსაც უკვე თვით ტრადიციულ ნეოკლასიკურ ტრაგედიებშიც აღარ მიმართავდნენ.

სულ უფრო იზრდებოდა მოთხოვნილება „სპონტანურობასა" და განცდით ლირიკულობაზე პოეტურ შემოქმედებაში, რასაც რომანტიზმის მიმდევრები ჰპოვებდნენ ხალხურ პოეზიასა და შუასაუკუნეების სარაინდო თქმულებებში. ამ ყველაფერს მხატვრული შემოქმედება მიჰყავდა დაკანონებული საზომების, ფორმის სიმკაცრისა და სხვა ტრადიციულ კლასიცისტურ ნორმათა უარყოფისკენ. უორდსუორთის თაოსნობით, რომატიკოსმა მწერლებმა შეცვალეს მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურის სტატიკური, კლასიცისტურ-უნიყერსალური ტიპის ლიტერატურული ფორმა ბევრად უფრო რთული, იდიოსინკრეტული ხასიათით. უორდსუორთმა ძველი ლიტერატურისადმი ინტერესიც ააღორძინა და, მისი გაელენით, შექმნა ახალი სცენები და ახალი ატმოსფერო, შემატა ნაწარმოებებს ადამიანური სითბო და განცდები,რომლებსაც ინგლისური ლიტერატურული წრეები იმჟამად სრულიად შეუჩეველნი იყვნენ.

ბრიტანული საზოგადოების უდიდესი ნაწილი აღიქვამდა უორდსუორთს, როგოც მოხუც ბრძენკაცს, ინტელექტუალსა და დიდ პოეტს და ჯეროვნად აფასებდა კიდეც მას. მაგრამ უორდსუორთის თეორიულ ნაწერებზე ყურადღების გამახვილებისას, რომანტიზმის, ბევრ მოყვარულს შეუმჩნეველი რჩებოდა სხვა, ახალგაზრდა, მაგრამ საკმაოდ გავლენიანი პიროვნებები, რომლების იმჟამად მოვიდნენ ლიტერატურაში და მნიშვნელოვანწილად, წარმართავდნენ კიდეც იმ დროის ლიტერატურულ ცხოვრებას. მაგალითისათვის, შოტლანდიელ უოლტერ სკოტს, რომელიც დაინტერესებული იყო ძველი, დიდი ხნის წარსული დროით და წერდა ბალადებს ბუნების ჭარტივი მშვენიერების შესახებ. ლორდ ბაირონი, მეორეს მხრივ, წარმოაჩენდა საკუთარ თავს, როგორც საზოგადოებრივი თვალთმაქცობის წინააღმ-

დეგ აჯანყებულ ტრაგიკულ გმირს, თუმცა მისი თვითმყოფადი სატირიკოსის ნიჭი და სოციალური რეალიზმის ძლიერი ალღო განაცალკევებდა მას სხვა რომანტიკოსი ავტორებისაგან. კიდევ ერთი, ძალზედ მაღალ რომანტიკულ იდეალთა გამომხატველი პოეტი გახლდათ პერსი ბიში შელი, რომელიც ცნობილია საკუთარი პიროვნებისა და პირადი შთაბეჭდილებების მაღალმხატვრული გადმოცემით თავის ოთხაქტიან პიესაში „გათავისუფლებული პრომეთე“ (1820). მისი ღრმააზროვანი პოეტური სამყარო უმთავრესად ორ ძირითად იდეას ეფუძნება. იმას, რომ მმართველთა, ადათ-წესების და ცრურწმენების ტირანია არის კაცობრიობის მთავარი მტერი და რომ ადამიანის თანდაყოლილი სიკეთე ადრე თუ გვიან, გაანადგურებს ბოროტს და შეიყვანს მას ტრანსცედენტული სიყვარულის მარადიულ საუყლოში.

თუმცა უორდსუორთთან და კოლრიჯთან შედარებით, ეს მწერლები და პოეტები ახალგაზრდა შემოქმედებად აღიქმებოდნენ, ჯონ კიტსი ითვლებოდა მაშინ და დღესაც ითვლება დიდ რომანტიკოსთა შორის ყველაზე ახალგაზრდად, საერთოდ, ყველა დროის და ქვეყნის რომანტიკოსთა შორის. მისი პოეზიის უდიდესი ნაწილი ეთმობოდა გარეგან პოეტურ შთაბეჭდილებებზე ემოციურად დატვირთულ, უსაზღვროდ დახვეწილ პასუხს. მას უმთავრესად იზიდავდა აწმყო მომენტის მხატვრული გაცნობიერება და თითქოს გრძნობდა, რომ მას არ ჰქონდა დრო მომავალზე ფიქრის. ის ძალიან ახალგაზრდა გარდაიცვალა რომში და იქვე, არაკათოლიკეთა სასაფლაოზე, მის საფლავს ცნობილი ეპიტაფია ამშვენებს: აქ „განისვენებს ადამიანი, ვისი სახელიც დაწერილი იყო წყალზე“. მის პოეზიას რომანტიკოსთა შორის ყველაზე დიდი გაელენა ჰქონდა შემდგომი ხანის ინგლისელ პოეტთა ემოციური სამყაროს განვითარებაზე, თვით მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულის ვიქტორიანელთა შემოქმედების ჩათვლით.

ერთი სიტყვით, სწორედ ამ პოეტებმა და ინტელექტუალებმა (ალბათ, მცირედი გამონაკლისით) იქონიეს უდიდესი გაელენა და, ფაქტობრივად, ჩამოაყალიბეს ის ლიტერატურული და, საბოლოო ჯამში, კულტურული ფენომენი, რომელიც ცნობილია

ბრიტანული რომანტიზმის სახელწოდებით. მათ დააგეს ქვაფენილი იმ ახალი გზების გასაყვანად, რომლებსაც მოჰყვა იმ დროისათვის ძალზე ახალი იდეები, ახალი, უჩვეულო გამოცდილება და რამაც სამუდამოდ შესცვალა არა მხოლოდ ინგლისური ლიტერატურა, არამედ რელიგიაც, კულტურაც და მთლიანად ბრიტანული საზოგადოებაც. სწორედ ამ პოეტთა შემოქმედებიდან აღმოცენდა რომანტიკული მწერლობის ოთხი მთავარი თემა, რომლებმაც დიდი გაულენა მოახდინეს იმჟამინდელ რელიგიურ და ფილოსოფიურ ატმოსფეროზე. პირველი მათგანი ლიბერტანიანიზმი იყო, რომელიც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებდა რომანტიზმს. მაშინ, როდესაც რომანტიკოსები ქადაგებდნენ რიგორც ატმოსფეროს თავისუფლების, ისე ბუნების პირველადობის, ბუნებაზე კონცენტრაციის იდეათა მნიშვნელობას, ლიბერტანიანიზმი მთლიანად მხოლოდ ბუნებაზე იყო კონცენტრირებული. რომანტიზმის მოძრაობამ დიდად განაცოთარა ლიბერტანიანიზმი იმით, რომ დაუპირისპირდა ნეოკლასიციზმის ფილოსოფიას. მეორე თემა რომანტიზმისა იყო ბუნება, რომელიც რაოდენობრივად ყველაზე მეტად და, ამავე დროს, ყველაზე მაღალმხატვრულად წარმოსენილი იყო უორდსუორთის პოეზიაში. მისი ეს თემა, „ხშირად სოფლური ცხოვრების სიყვარულთან შერწყმული, სხვა არაფერია, თუ არა განსოგადებული რომანტიკული მელანქოლია, განცდა იმისა, რომ ცვლილება მოახლოებულია და ცხოვრების ნეტარ სტილს საფრთხე ემუქრება". და მესამეც – ეს იყო ეგზოტიკით ცთუნება. ახალ, თავისუფალ სულიერ სამყაროში მყოფი ყველა ქვეყნის რომანტიკოსები როგორც სიერცობრივად, ისე ქრონოლოგიურად აფართოებდნენ თავიანთი წარმოსახვის ფარგლებს. თემების, გარემოს, თუ ხასიათების ძიებისას, ისინი უბრუნდებოდნენ შუა საუკუნეებს (მე-5 დან მე-15 საუკუნის ჩათვლით პერიოდს). ბოლო და, ალბათ, ასევე მნიშვნელოვანი თემა რომანტიკოსებისათვის იყო ხელუნებრივი. რომანტიკული სუპერნატურალიზმი წარმოადგენდა ილუზიათა რღვევისა და რაციონალიზმის ნარევს, რომელზეც ძირითადად გაულენას ახდენდა ხალხური ზღაპრები, ბალადები, საერთოდ, ხალხური შემოქმედე-

ბა. ზებუნებრიულისადმი ინტერესმა წარმოქმნა რომანტიზმში ირაციონალიზმი, ერთგვარი რომანტიკული „გაორებისაკენ" სწრაფვა.

ბუნებრივია, რომ იქ, სადაც გაჩნდა ახალი მსოფლმხედველობა და ახლი ფილოსოფია, გამოჩნდნენ ახალი მწერლებიც, რომელთაც სურდათ გამოეთქვათ ახალი იდეები. შესაბამისად, გამოჩნდა ახალი მხატვრული ფორმაც, მაგალითად თავისუფალი ლექსი, რომელსაც განსაზღვრავდნენ, როგორც გაურითმაე იამბიკურ პენტამეტრს, ხუთტაეპიან სტრიქონს, სადაც ყოველ უმახვილო მარცვალს მოსდევს მახვილიანი. მეორე მხატვრულ ფორმას, ამჯერად დრამატულს, წარმოადგენდა დრამა, ან დრამატული მონოლოგი. დრამატულ მონოლოგში პერსონაჟი ამბობს ტექსტს, რომელიც მისდაუნებურად მასვე ახასიათებს, როგორც პიროვნებას. რომანტიკულ ლიტერატურულ ფორმათა შორის მკაფიოდ გამოიკრისტალდა ლირიკული ლექსი, რომელიც ჩვეულებრივ. მინახდასახულად ჰქმნის ერთიან განწყობილებას და ხასიათით ძალიან პირადული იყო. ჩვეულებრივ. ეს იყო საკმაოდ მოკლე ლექსი. რომელიც გამოხატავდა რომელიმე ძირითად ემოციას, ან აზრს და შესაბამის სულის მდგომარეობას. ის შესაძლოა გარითმულიც ყოფილიყო და გაურითმაეიც და მისი დიდოსტატი ბრიტანულ რომანტიზმში იყო თითქმის ყველა ცნობილი პოეტი, მათ შორის. უოლტერ სკოტი, თომას მური, ჯორჯ დარლი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ლორდ ბაირონსა და ჯონ კიტსზე.

ახალმა ლიტერატურულმა ფორმებმა, წერის ახალმა მანერამ დიდი გაკვალა მოახდინეს ინგლისელი ხალხის ცხოვრებაზე, მათ თითქმის შეცვალეს თვით ენა, რომელზედაც ხალხი მეტყველებდა, შეცვალეს სიტყვების გამოთქმა, თვით ლექსიკური მარაგი და ნაწილობრივ – სინტაქსი. რომანტიკოსებს განსაკუთრებით აინტერესებდათ ინგლისური ენის სიტყვათა მარაგი, მათ გააცოცხლეს და დააბრუნეს ენის აქტიურ მარაგში ბევრი სიტყვა და გამოთქმა, რომლებიც საუკუნეების წინ გაქრა ხმარებიდან. 1773 წელს, უილიამ კენდრიკმა გამოსცა ლექსიკონი. რომელშიც ასობით აღნიშნა ხმოვანი ბგერებიც და. გარდა

ამისა, შეიტანა ბევრი ფილოსოფიური და სამეცნიერო ტერმინი, რომლებიც სწორედ რომანტიკოსთა მიერ იქვნენ აღიარებული და ენაში თავიდან შემოტანილნი. ამიტომაც არის, რომ რომანტიზმი ცნობილია არა მხოლოდ წარმოსახვის, ბუნებისა და პირადი თავისუფლების მანამდე უცნობი აქცენტირებით, არამედ აგრეთვე იმ გავლენით, რომელიც მან იქონია როგორც სასუბრო, ისე წერილობით ენაზე.

დაბოლოს, ბრიტანულმა რომანტიზმმა როგორც მსოფლმხედველობამ, დიდი გავლენა მოახდინა ფსიქოლოგიაზე, თეორიებზე ადამიანის ბუნების შესახებ, რელიგიაზე, პოლიტიკაზე. პირველად ისტორიაში, ფილოსოფოსები აღარ ამტკიცებდნენ, რომ ჯანსაღი ადამიანის გონება იერარქიულადაა მოწყობილი, სადაც თავში, მეფის ან იმპერატორის მსგავსად, რაციონალური აზროვნება ზის ტახტზე და იქიდან მართავს ყველა ემოციას და ვნებას. რაციო ფაქტიურად უკვე უყოფდა პირველ ადგილს წარმოსახვასა და ემოციას, პოეზიაში უპირველესი ადგილი ინდივიდუალურ, პირად ემოციათა გადმოცემას ეკავა.

რომანტიკოსებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი და არსებითი იყო მათ თეორიასა და მათსავე მხატვრულ პრაქტიკას შორის მჭიდრო კავშირის დამყარება. რადგანაც რომანტიკოსები აღიქვამდნენ ადამიანს, როგორც კეთილის და ბოროტის გარჩევის თანდაყოლილი უნარით დაჯილდოებულ არსებას, თვით რელიგიაც აღარ აკეთებდა აქცენტს პირველქმნილი ცოდვის დოქტრინაზე და ადამიანის თანდაყოლილ მანკიერებაზე. ზოგადად, რომანტიკოსებს მიაჩნდათ, რომ ქრისტიანობის ყველა ფუძემდებლური ცნება შეცდომაში იღებდა დასაბამს და იტვირთეს პოეტური ენით აეხსნათ ამის ცოდნა ადამიანებისათვის.

რომანტიზმის აღზევების პერიოდი, რომელმაც ბრიტანეთის კულტურის ისტორიაში არც ისე დიდი ხანი მოიცვა, თავისი შედარებითი ხანმოკლეობის მიუხედავად, ითვლება პერიოდად, რომელმაც უდიდესი გაელენა მოახდინა არა მხოლოდ ლიტერატურის, არამედ ბრიტანული საზოგადოების განვითარების მთელ ისტორიაზე.

* * *

ინგლისური რომანტიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ცნობილი იყო სოციალური ტენდენციებით გამოწვეული სამრეწველო გადატრიალებებით, (ფაბრიკების რიცხვის ზრდა, შემოლობვის პროცესი, მუშათაა უუფლებობა...) ამერიკულ რომანტიზმს ეს თავისებურებები არ გააჩნდა. აქედან გამომდინარე, სმითი რომანტიზმის კრიტიკულ მიმართულებას განიხილავს, როგორც ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების კრიტიკას. მისი აზრით, ამერიკული რომანტიზმის არსი მდგომარეობს ამერიკული საზოგადოების წესწყობილების, ახალი სახელმწიფოს განდიდებაში. იგი ხომ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის შედეგად დაიბადა. „ამერიკელი რომანტიკოსები, წერდა სმითი, თავისი სამშობლოს ისტორიაში ვერ პოულობდნენ ვერაფერს, რაც იდეალიზაციის ღირსი იქნებოდა, მით უმეტეს ახრადაც არ მოსდიოდათ ევროპის წარსულისათვის მიემართათ, რაც სკოტმა ან სხვა ინგლისელებმა გააკეთეს. ამიტომ სცადეს გაეიდეალებინათ ამერიკული ცხოვრების უფრო თანამედროვე მოვლენები – ინდიელები, სასაზღვრო დასახლების მცხოვრებნი და დასაელეთის ყრუ კუთხეები". როგორც ვხედავთ, სმითი ფაქტიურად უგულვებელყოფს ინდიელების თემატიკის მნიშვნელობას და ფრონტირის როლს ლიტერატურის ისტორიაში. თითქმის იგივე შეხედულებას იცავს რ. ჰერტცი, ავტორი ნაშრომისა „ინგლისური და ამერიკული რომანტიზმი".

სოგიერთ ლიტერატურათმცოდნესთან ამერიკული რომანტიზმის ინტერპრეტაცია გაოცებას იწვევს. აიჰოეას შტატის უნივერსიტეტის პროფესორი კლარკ გრიფიტი, ავტორი მთელი რიგი ნაშრომებისა, ამტკიცებს, „რომ რომანტიზმის ესთეტიკური კონცეფცია უნდა აიხსნას ედგარ პოს, ჰერმან მელვილის, ნათანიელ ჰოთორნის წიგნების სიმბოლიკით. ეს არის ტყუილის სამეფო, სადაც „არაფერი არ არის რეალური, სადაც მომხდარი ნდობას არ იმსახურებს" ბოლოს ის მიდის პესიმისტურ დასკვნამდე, რომ ამერიკელმა რომანტიკოსებმა თავიანთ შემოქმედებაში მეტნაკლები სისრულით გამოხატეს ადამიანის დანიშნულება –

დარჩეს გამოქვაბულის მცხოვრებად, რადგან ამქვეყნიური ყოფიერება სინამდვილისაგან ყრუ კედლით არის განცალკევებული. ადამიანი, საკუთარი არსებით შეცდომებისკენ არის მიდრეკილი და გარემომცველი ცხოვრება მას ყოველთვის ატყუებს.

ამერიკელი კრიტიკოსი ფრედერიკ კარპენტერი წიგნში „ამერიკული ლიტერატურა და ოცნება“ სთვლის, რომ ფრანგულმა რევოლუციამ, რომელიც მიდრეკილი იყო უკიდურესობებისა და ანარქიისაკენ, ევროპული რომანტიზმი წარმოშვა, ამერიკული რომანტიზმი კი „ლიბერალიზმისა და დემოკრატიის გზით შემოიჭრა ქვეყანაში“. კარპენტერი წიგნში არცთუ მთლად სწორად განიხილავს დამოუკიდებლობისათვის ომის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ არსს და ახასიათებს რომანტიზმის ნამდვილ ბუნებას. თუმცა, როგორც ხშირად ხდება, თვით ყველაზე მცდარ განსჯაშიც არის ჭეშმარიტების მარცვალი. ამერიკელ ლიტერატურულ კრიტიკოსთა შორის კარპენტერმა ყველაზე კარგად გაიაზრა რომანტიზმის მჭიდრო კავშირი დამოუკიდებლობისათვის ომის ნაციონალურ თავისებურებებთან, რაც შემდგომ სოციალურ რევოლუციაში გადაიზარდა. კარპენტერის გამოკვლევის ეს მხარე „ამერიკული ოცნების ბედის“ შესახებ გარკვეულ ინტერესს იმსახურებს.

ლუის პარინგტონი ამერიკული საზოგადოებრივი აზრის გადასვლას რომანტიზმის პოზიციებზე ფრანგული რევოლუციის იდეების ათვისებას უკავშირებს. ის წერს რომანტიზმის გემის შესახებ, რომელმაც ოკეანე გადმოცურა, რათა ამერიკაში აღმოჩენილიყო. საერთოდ, ძალიან ცოტა მკვლევარი ითვალისწინებს ამერიკული პრობლემატიკის გავლენას ამერიკული რომანტიზმის დაბადებასა და განვითარებაზე. თავისი არსებობის თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში რომანტიკულმა ხელოვნებამ რთული ევოლუცია განიცადა. ინგლისის წინააღმდეგ ამბოხებული კოლონისტების პატრიოტული დეკლარაციიდან – აბოლიციონიზმამდე და ამერიკული ბურჟუაზიული სისტემის უკომპრომისო კრიტიკამდე.

ამერიკელ მკვლევართა უმეტესობა, რომანტიზმის ეპოქის ათვლას მხოლოდ მე-19 საუკუნის ოციანი წლებიდან იწყებს, თუმცა

უილიამ ბრაიანტსა და ფილლიპ ფრენოს პირველ ეროვნულ რომანტიკოსებად თვლიან. ამერიკული რომანტიზმი მოწოდებული იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი სოციალური ნორმები, ახალი კანონზომიერებები აესახა. ამიტომ მე-19 საუკუნის ლიტერატურა კულტურული, რელიგიური, პოლიტიკური და სოციალური წარმოდგენების ნაირფეროვნებით გამოირჩევა. პურიტანული ფსიქოლოგიზმი და ტემპერამენტი შენარჩუნდა, მაგრამ ძველი დოგმების ტყვეობისაგან გათავისუფლდა. ახალი ინგლისის კალვინიზმისაგან განსხვავდა უნიტარიანიზმი, შემდეგ კი ტრანსცენდენტალიზმი. კოლონიალური საზოგადოებრივი წყობიდან ნაციონალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება თითოეულ ამერიკელს მეტად ეამაყებოდა, იბადებოდა პატრიოტიზმი და ამერიკული დემოკრატიის ურყევი. თითქმის ფანატიკური რწმენა. შესაბამისად ფიზიკური და პოლიტიკური ნაციონალიზმის აღმაფრენამ გამოიწვია ამერიკული ლიტერატურის აღმაფრენა. ერის გაფართოება და მიტაცებულის დაბრუნება იყო ფიზიკური, მატერიალური სიმბოლოები რომანტიკული სწრაფვის განუსაზღვრელი ზრდისა და განვითარებისათვის. ამერიკულ გონებას სჭირდებოდა მოენახა საკუთარი სახლი, შეემოსა თავისი სიშიშვლე. დაესახლებინა ცარიელი ადგილი. „მიწა იყო ჩვენი, სანამ ჩვენ ვიყავით მიწის“ როგორც შესანიშნავ პოეტს, რობერტ ფროსტს აქვს ნათქვამი უკვე მე-20 საუკუნეში.

ჩამოყალიბდა ახალი კლასი ბურჟუაზია, რომელიც ცხოვრების ბატონ-პატრონი გახდა. გაბატონდა მისი ახალი წესები და კანონები, საიდანაც ადრეული იმედგაცრუების პირველი ნიშნები წარმოიშვა. მწერლები და პუბლიცისტები მიზნად ისახავდნენ ბუნებით ამერიკული მხატვრული ღირებულებები შეექმნათ. მოუწოდებდნენ ამერიკული საზოგადოების ხნე-ჩვეულებები გამოეხატათ ხელოვნებაში. თუმცა ეს ლიტერატურული მოძრაობანი, ამერიკაში რომანტიზმის წარმოშობასთან კავშირში, ზოგიერთი კრიტიკოსის მიერ უარყოფილია. აიოვას უნივერსიტეტის პროფესორი ჰენრი ლიტერატურულ კამათში რობერტ სპილერთან წერს: „ლიტერატურული ნაციონალიზმი, არავითარ შემთხვევაში არ ნაითვლება იმ ძალად, რომელსაც შეეძ-

ლო რომანტიზმის წარმოშობას დახმარებოდა, თუმცა კრიტიკოსები ასეთ განაცხადს ხშირად აკეთებენ".

ამერიკული რომანტიზმის ძირითადი მიმართულება ვ. ლ. პარინგტონმა 1812 წლითა და სამოქალაქო ომის ქრონოლოგიური ჩარჩოებით შემოსაზღვრა. „ეს იყო ძველის და უმოძრაოს ნგრევა, ახალი სამყაროების აღმოჩენა, რაც რომანტიზმს ნაყოფიერ ნიადაგად ემსახურა. არ არის საჭირო დიდი გონებამახვილობა იმისათვის, რომ ინგლისთან მეორე ომის შემდეგ ამერიკაში მომხდარი სწრაფი გარდაქმნები დაინახო. ყოველივე ამან ასაზრდოება რომანტიზმი, რომელმაც წარმოუდგენელი სიძულვილით შეაქცია ზურგი ძველმოდურ წარსულს, როგორც პოლიტიკასა და ეკონომიკაში, ასევე ღვთისმეტყველებასა და ლიტერატურაში. ამერიკა მოულოდნელად ახალ ქვეყანად იქცა. მას აღარ აწყობდა შეზღუდული შეხედულებები და ფროხილი წინაპრების ცხოვრების წესი. ძველი კოლონიალური პერიოდის ამერიკა მოდუნებულ, პესიმიზმისკენ მიდრეკილ, რაციონალისტურ სამყაროს წარმოადგენდა. მას ეშინოდა ყოველივე ახლის, და ებღაუჭებოდა ტრადიციებს. ადამიანებს გამოუსწორებელ, გარყვნილ არსებებად თვლიდა და ნათელ მომავალზე ოცნებისათვის თავს არ იღლიდა".

პოლ რეუბენი აყალიბებს ამერიკული რომანტიზმის მოკლე და კონკრეტულ მახასიათებლებს, სადაც კარგად ჩანს რა ელემენტები განასხვავებს და ამსგავსებს ამ მიმდინარეობას ინგლისურ რომანტიზმთან. ერთერთი წამყვანი მახასიათებელი იყო ფრონტირი, თავისუფლება, მეტი სივრცე და გეოგრაფიული საზღვრების უქონლობა. ამერიკულ რომანტიზმს მეტი ოპტიმიზმი ახასიათებს ვიდრე ევროპულს, რაც კრიტიკოსის აზრით, სწორედ ფრონტირის დამსახურებაა.

მნიშვნელოვანი იყო რასობრივი და ნაციონალური აღრევა, ანუ დიდი რაოდენობით ემიგრანტების ჩამოსვლა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ასევე, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის პოლარიზაცია: ჩრდილოეთი ინდუსტრიული გახდა, სამხრეთი კი დარჩა სასოფლო-სამეურნეო რეგიონად. ფილოსოფიური წანამძღვრების მიხედვით მე-19 საუკუნე განიცდის 1789 წლის საფრანგეთის რევოლუციის და მისი კონცეფციების, თავისუ-

ფლება, თანასწორობა, ძმობა გაელენას. ინტელექტუალურმა და სულიერმა რევოლუციამ უნიტარიანიზმის აღმავლობა გამოიწვია. პოპულარული იყო კოლონიების შექმნა უტოპიური ექსპერიმენტებისათვის. როგორიც გახლდათ „ახალი ჰარმონია“, „ჟურიერიზმი“ და სხვა საზოგადოებები. მნიშვნელოვანი იყო მონობის ინსტიტუტის არსებობა სამხრეთში, ასევე მითი პატრონის და ყმის შესახებ, რომლის „პროტოტიპსაც“ უილიამ გილმორ სიმსი ბერძნულ დემოკრატიაში ხედავდა (იგულისხმება პერიკლეს ათენი, სადაც მონობის ინსტიტუტი არსებობდა, მაგრამ სახელმწიფო ყველასთვის ატარებდა კანონს კეთილდღეობისა და უსაფრთხოებისათვის. ყოველივე ეს ჰგავდა მონობის გამართლების გზის ძიებას).

ამერიკული რომანტიზმის მთავარი განსჯის საგანი იყო „სუფთა სილამაზის“ ძიება, ბრიტანულ რომანტიზმთან შედარებით ის უფრო ექსპერიმენტალურია და პრინციპულად არადიდაქტიკური. ამერიკული რომანტიზმისთვისაც აქტუალური იყო „შორეულისა“ და „არაჩვეულებრივის“ გამოყენება: ანტიკურის, უცნაურის, სასწაულებრივის. ექსცენტრიულის. იგრძნობა დაინტერესება წარსულის სიძველეებით. ამერიკულ რომანტიზმს ახასიათებს გროტესკული „გოთური შიშის“ განწყობა და ტერორის შეგრძნება. რა თქმა უნდა აქტუალურია გაქცევა თანამედროვე პრობლემებისაგან, ინტერესი ბუნების მიმართ, ინდივიდუალიზმი და ესთეტიზმი. ისევე როგორც ინგლისურ რომანტიზმში, დიდი დატვირთვა აქვს ბუნების თემას, როგორც პრიმიტიულობის, პირველყოფილი სილაღის შეგრძნების წყაროს, როგორც თავშესაფარს ადამიანისათვის და როგორც ინდივიდისათვის ღმერთის შეგრძნებას. ამერიკული რომანტიკული მიდგომა ფართოდ მიმართავს წარმოსახვას, ბევრად უფრო დიდ ყურადღებას ამახვილებს ემოციაზე, ვიდრე მიზეზზე. მაგრამ ამავე დროს, მისთვის ბევრად უფრო დამახასიათებელია ოპტიმიზმი და დიდსულოვნება, სუბიექტურობა ფორმასა და მნიშვნელობასთან მიმართებაში. რომანტიკული ხერხი ითვალისწინებს პარამეტრების დროში და სივრცეში დაშორებას. ფაბულა, როგორც წესი, რამდენადმე დაუჯერებელია, მხატვრული სახეები – არაადეკვა-

ტური ან ნაკლებსარწმუნო. ყოველთვის მკაფიოდ ნანს ავტორისეული სუბიექტურობა.

ამერიკული რომანტიკული ლიტერატურის მწვერვალი ნამდვილად ედგარ ალან პოს პოეტური და პროსაული შემოქმედებაა. ის განცალკევებით დგას არა მხოლოდ ამერიკული, არამედ საეროთო რომანტიკული ლიტერატურის ისტორიაში. მისი პოეტიკური მიგნებები, მთლიანად მისი ლიტერატურული ესთეტიკა მთელს მის შემდგომ ინგლისურენოვან (და არა მხოლოდ ინგლისურენოვან) ლიტერატურაში ცნაურდება, თვით პოსტმოდერნიზმის ეპოქის ნათვლით. ამერიკული ლიტერატურის უნიკალური პერიოდი იყო 1850-1859 წლების დეკადაც. ეს ის წლებია, როცა ამერიკელმა ავტორებმა საუკეთესო ნაშრომების შექმნეს. რალფ ემერსონმა, ნათანიელ ჰოთორნმა, ჰერმან მელვილმა, ჰარიეტ ბიჩერ სტოუმ, ჰენრი თოროუმ, უოლტ უიტმენმა, ასევე აფრიკელმა ამერიკელმა მწერლებმა, ფრედერიკ დუგლასმა, უილიამ უელს ბრაუნმა, ფრენკ უებმა, მარტინ დელანიმ, პარიეტ უილსონმა.

ამერიკული რომანტიზმის განვითარების თავისებურებების შესწავლისას აუცილებელია მნიშვნელოვანი ასპექტის გათვალისწინება: ევროპულ ქვეყნებთან, განსაკუთრებით კი ბრიტანულ რომანტიზმთან მისი მიმართება. ამერიკა ინგლისთან დაკავშირებული იყო თავისი ისტორიით, ენით, კულტურით, ხოლო მე-19 საუკუნის ინგლისი ბურჟუაზიული პროგრესის ეტალონად ითვლებოდა სხვა ქვეყნებისათვის. ამ ორი ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკური განვითარების შედარებით შეიძლება აიხსნას რომანტიკული მიმდინარეობის სპეციფიკა ამერიკაში. ინგლისელი რომანტიკოსები ინდუსტრიულ პროგრესს უარყოფითად უყურებდნენ, ის სოციალურ უთანასწორობას აღრმავებდა, ამიტომ ხშირად აკრიტიკებდნენ „მანქანურ ცივილიზაციას", მაგალითად რკინიგზას. ამერიკელი რომანტიკოსები პროგრესს ცივილიზებულად უდგებოდნენ. რალფ ემერსონი 1843 წელს ტომას კარლაილს წერდა, რომ რკინიგზის მშენებლობა ტყეებს აჩანაგებს, მაგრამ, სამაგიეროდ, „მოგზაურობის სისწრაფე" ისეთი გამოგონებაა, რომელიც მეტად მნიშვნელოვანია ამერიკისათვის.

შორენა შამანაძე

გერმანული რომანტიზმი

„ადამიანის ახრს სურს მისწვდეს ეარსკვლავიან ცას, მისი სულის ძალები ნაღვლიანი ნატვრით იზიდებიან უსასრულო შორეთისაკენ. მაგრამ ადამიანის გონი ხედება, რომ მთელი სისავსით ვერასდროს მოიხელთებს უსასრულობას და, გაურკვეველობით დალლილი, თაყის სწრაფვას მიწიერ სურათებს უკავშირებს. ეს სურათები მიანიშნებს იმ დიდ საიდუმლოზე, რომლისკენაც ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად მუდამ მიილტვის ჩვენი სული. უსასრულობის ეს წინათგრძნობა, აღძრული რეალურად ხილველის თუ წარმოსახულის მიერ, არის კიდეც რომანტიზმი.“

ლუდვიგ ულანდი

კაცობრიობის ისტორიაში არც ერთ ეპოქას არ გამოუწვევია იმდენი გაუგებრობა, არ ჰყოლია იმდენი აპოლოგეტი თუ ენთუსიასტი და ამავდროულად იმდენივე მოწინააღმდეგე, რამდენიც რომანტიზმს. ამის მიზეზი მდგომარეობს იმაში, რომ აქამდე ვერავინ შეძლო იმის ზუსტად განსაზღვრა, თუ კონკრეტულად რა იგულისხმება ცნება „რომანტიზმში“, თუმცა ინტერპრეტაციათა რაოდენობა წლიდან წლამდე იზრდება. მათ კი, ვინც ეს ცნება თაყის დროზე ახროვნების ახალი მიმართულების აღსანიშნავად შემოიტანეს, თავიანთი თაყისათვის „რომანტიკოსი“ არასდროს უწოდებიათ. სიტყვა „რომანტიკული“ კი უკვე 1830 წლისათვის კი ისე გაიცვითა, რომ იოზეფ ფონ აიხენდორფმა თაყის რომანში „პოეტი და მისი შეგირდები“ (1834) ერთ-ერთ პერსონაჟს ასეთი რამე წამოაძახებინა: „ოჰ, ძვირფასო მეგობარო, ვისურვებდი, რომ რომანტიზმი საერთოდ არ გამოეგონათ!“

სულაც არ ეცინებოდა რომანტიკოს მხატვართა ჯგუფის – „წმინდა ლუკას კავშირის“ – ერთ-ერთ წევრს ფრიდრიხ ოვერბეკს, რომლის რომანტიკული მხატვრობისადმი მიკუთვნება ეჭვქვეშ არასდროს დამდგარა და რომელიც 1860 წელს წერდა:

„მალე ალბათ გამოუოქვამ ა'სრს იმის თაობა'სე, რომ დასახელება „რომანტიკული" ნაცვლად „ქრისტიანულისა" მართებ'ულად არ მიმაჩნია და, ამიტომაც, ვისურვებდი, რომ საგანს ხ'უსტი სახელი დარქმეოდა, რათა ჩვენი მისწრაფების ნამდვილი მიზე'ხი არასწორად არ იქნეს გაგებ'ული."

თუმცა გა'ეგებრობები ყოველთვის წარმოი'შვება, როდესაც საქმე რომანტი'სმს შეეხება. დღეს ჩვენ ადამიანს ვუწ'ოდებთ „რომანტიკულს", როცა ეგ'ულისხმობთ, რომ იგი „სენტიმენტალურია", გ'უნება-განწ'ყობას ყვება, მგრძნობიარეა, ფიქრების ამყოლია. „რომანტიკ'ულად" აღვიქვამთ ბ'უნებას ყოველგვარი ცივილიზაციის გარეშე (თ'უმცა ისეთ რომანტიკოსებს, როგორებიც იყვნენ ლ'უდვიგ ტიკი და იოზეფ აიხენდორფი, განწ'ყობა ს'ულაც არ უფ'უჭდებოდათ, თ'უკი მათ პოეტ'ურ ღამეთა სცენებში რკინის ნაკ'ურის – ე. ი. ინდ'უსტრიის – ხმაური შეიჭრებოდა ხოლმე). რომანტიკ'ულია „წ'ყნარი, მთვარიანი ღამე ან ისეთი მ'უსიკა, რომელიც ოცნებებს აღძრავს". მაგალითად, წლების წ'ინ მდინარეების სისუფთავის შენარჩ'უნების დასაცავად წარმოთქმული სიტყვა დასავლურ პრესაში შეფასდა, როგორც „მეთევზეთა რომანტიკ'ულობა". მოკლედ, რომანტიკ'ულია ყველაფერი, რაც ცივილიზაციისგან შორსაა და განწ'ყობილებებსა და ოცნებებს უკავშირდება, ანუ ანტი-ინტელექტ'უალურია.

თუმცა, ასე ს'ულაც არ ფიქრობდნენ ძმები აუგ'უსტ და ფრიდრიხ შლეგელები, როცა გერმანულ ა'ზროვნებაში ცნება „რომანტიკ'ული" შემოჰქონდათ, მაგრამ ხ'უსტი დეფინიცია არც მათ მოუციათ.

ცნებები „romanticism" და „romanntic" პირველად მე-17 საუკ'უნის შ'უა ხანებში, ინგლისში გამოჩნდა. თავიდან იგი ბაროკოს რომანების ჰეროიკ'ულ-გალანტ'ური, ირაციონალ'ურ-მეოცნებე სტილის დასაცინად გამოიყენებოდა. „რომანტიკ'ული", მაშასადამე – რომანისებ'ური, რომანის მსგავსი. ასეთივე მნიშ'ნელობით გამოჩნდა ეს სიტყვა საფრანგეთის აკადემიის ლექსიკონში პირველად 1694 წელს. გერმანიაში ეს ტერმინი პირველად გეხვდება 1734 წელს.

ჯერ კიდევ 1666 წელს, ჯონმე სამ'უელ პეპი თავის დღიურებში უინძორის ციხე-სიმაგრეს ახასიათებს, როგორც „მსოფლი-

ოში ყველაზე რომანტიკულ ციხე-სიმაგრეს". აქ უკვე თვალშისაცემია სიტყვის მნიშვნელობის ცვლილება – რომანტიკულია არა რომანის მსგავსი ლიტერატურა, არამედ ლანდშაფტი. ამ აქცენტებს ერთმანეთისგან ფრანგი მთარგმნელები ასხვავებდნენ და ინგლისურ „romanntic"-ს თარგმნიდნენ, როგორც „pittoresque". საფრანგეთში ეს სიტყვა მხოლოდ მე-18 საუკუნის შუა ხანებში დამკვიდრდა. ჟან-უაკ რუსო „მარტოხელა მოსეირნეს ოცნებებში" (1778) უკვე ხმარობს მას „საინტერესოს", „მომაჯადოებლის", „ამაღელვებლის" გამოსახატავად.

თანდადათანობით „რომანტიკული" კარგავს იმ უარყოფით შეფერილობას, რაც მას განმანათლებლობამ მიანიჭა. ახლა უკვე იგი აღნიშნავს არა უბრალოდ ღვარძნილს, ჩახლართულს, არამედ არაჩვეულებრივს, გამორჩეულს.

ფრიდრიხ შლეგელმა ეს ჯადოსნური სიტყვა – „რომანტიკული" – სხვანაირად განმარტა. მისთვის ეს სიტყვა არის სინონიმი სიტყვებისა „მეოცნებე" და „ზეაღმატებული", 1797 წლიდან კი იგი იგივეა, რაც „საინტერესო". თუმცა როცა იგი პეტრარკას სონეტების ციკლზე ამბობს, „რომ იგი რომანტიკულია და არა ლირიკული", ამაში გულისხმობს, რომ ამ სონეტებს რომანთან უფრო მეტი აქვს საერთო, ვიდრე ლირიკასთან.

თავის ნაწარმოებში „საუბრები პოეზიაზე" (1800) იგი წერს: „ჩემი აზრით, რომანტიკული არის სწორედ ის, რაც სენტიმენტალურ მასალას ფანტასტიკური ფორმით წარმოადგენს". ამასთანავე „სენტიმენტალურია" ის, „სადაც ბატონობს გრძნობა, თანაც არა შეგრძნებითი, არამედ გონისმიერი".

როდესაც 1800 წელს გამოვიდა რამდენიმე ავტორის კრებული სახელწოდებით „რომანტიკული პოეზია", ცნება რომანტიკული უკვე იქცა ერთი იდეის გამომხატველ ზოგად ფორმულად. თუმცა ფრიდრიხ შლეგელი უკვე 1797 წლის ნოემბერში წერდა თავის ძმას, ავგუსტ შლეგელს: „სიტყვა „რომანტიკულის" ჩემეულ განმარტებას ვერ მოგწერ, იმიტომ რომ ეს 125 გვერდია. არც კი მომთხოვო".

იმავე პერიოდს უნდა ეკუთვნოდეს იმ ფრაგმენტის პირველი ვარიანტი, რომელიც 1798 წელს შლეგელების მიერ დაფუძნებ-

ულ და გამოცემულ ჟურნალ „ათენეუმში“ დაიბეჭდა და რომელშიც სიტყვა „რომანტიკულის“ ახალი ინტერპრეტაცია ნაბეჭდი სახით პირველად გამოჩნდა. იგი იწყება სიტყვებით: „რომანტიკული პოეზია არის პროგრესული უნივერსალური პოეზია“.

უკვე აქედან იწყება დისკუსია, თუ რა უნდა აღინიშნოს სიტყვით „რომანტიკული“. ქლემენს ბრენტანოს რომანში „გოდვი“ (1802) აღწერილია დებატები, რომლის დროსაც წარმოითქმება: „ყველაფერი, რაც დგას შუამავლის სახით ჩვენს თვალსა და ჩვენგან მოშორებით არსებულ საგანს შორის, რაც ჩვენ ამ მოშორებულ საგანს გვიახლოებს, თუმცა ამაყე დროს მას რაღაც თავისასაც ანიჭებს, არის რომანტიკული.“

აქ კიდევ უამრავი ციტატის მოხმობა შეიძლება, თუმცა ეს წინ ვერ წაგვიყვანს. „მას ვერცერთი თეორია ვერ ამოწურავს“, წერდა ფრიდრიხ შლეგელი 1798 წელს ათენიუმში „რომანტიკული პოეზიის სახეობებზე“ მსჯელობისას და აღნიშნავდა, რომ იგი ჯერ კიდევ „ჩამოყალიბების სტადიაშია; დიახ, სწორედ ეს არის მისი ჭეშმარიტი არსი, რომ იგი მუდამ ყალიბდება და არასდროს სრულდება“.

მაშასადამე, რომანტიზმის ძირითადი თემებია გრძნობა, ენება, ინდივიდუალურობა და ინდივიდუალური შეგრძნება, ასევე სული, უპირველეს ყოვლისა კი ნატანჯი სული. რომანტიზმი წარმოიშვა განმანათლებლობისდროინდელი, გონებაზე ორიენტირებული ფილოსოფიის მონოპოლიისა და ანტიკურობისგან ინსპირირებული კლასიციზმის სიმკაცრის საპირისპიროდ. მასში წინა პლანზე გამოდის ისეთი შეგრძნებები, როგორიცაა: ძლიერი სწრაფვა, მისტერია და იდუმალება. გერმანული რომანტიზმის წარმართველი ძალაა ძლიერი, დაუსრულებელი სწრაფვა წინააღმდეგობათა ჰარმონიულ ერთიანობად შეჯერებისაკენ. ამ სწრაფვის მანიფესტაციის საშუალებებია: დანისლული ტყეები, შუასაუკუნეების ციხესიმაგრეთა ნანგრევები, ძველი მითები და ხელაპრები, ბუნება და ა. შ. ამ სწრაფვის ცენტრალური სიმბოლო და დასახული მიზანია ლურჯი ყვავილი, რომელიც ყველა სხვა მოტივზე უკეთესად გამოხატავს შინაგანი ერთიანობის, გაჯანსაღებისა და უსასრულობის ძიებას. „ლურჯი ყვავილი ხომ

ისაა, რასაც თავისდაუნებურად ყველა ეძებს, დაარქვი მას მხოლოდ ღმერთი, მარადიულობა და სიყვარული" (რიკარდა ჰუხი).

რომანტიზმი იყო მასშტაბური ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელმაც ევროპის ყველა ქვეყანა მოიცვა; იგი ერთიანი, მთლიანი კულტურა იყო. მან კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში შეაღწია. ჩვენ გვაქვს რომანტიკული მხატვრული ნაწარმოებები, რომანტიკული ფილოსოფია და რაც არ უნდა უცნაურად ულერდეს, მეცნიერების ცალკეული დარგებიც კი. რომანტიზმი ხელოვნების ყველა დარგზე გავრცელდა – მუსიკაზე, ფერწერაზე, სამსახიობო ხელოვნებაზე. რომანტიზმი მედიცინაშიც კი არსებობდა. XIX ს-ის დასაწყისში მოდაში შემოვიდა მკურნალობა შთაგონებით, ჰიპნოზით. ეს იდეები განვითარდა რომანტიკულ წრეებშიც. თუკი ჰოფმანს ყურადღებით წაიკითხავთ, ნახავთ, რომ მასთან ბევრი ჰიპნოტიზიორ-ექიმია. ჰიპნოზი მოიხსენიება „პიკის ქალშიც". ევროპის ყველა ძირითად ქვეყანას თავისი რომანტიზმი აქვს. თუმცა თუკი გარკვეული დისტანციიდან შეხედავთ, ყველა ისინი საბოლოოდ ერთ მთლიანობად ფუძნდება.

ევროპაში რომანტიზმი არათანაბრად ვითარდებოდა. ადრეული, ყველაზე უფრო სახასიათო – გერმანული რომანტიზმია. იგი ჩამოყალიბდა საუკუნეების მიჯნაზე (1795-1799) და დაახლოებით XIX საუკუნის ბოლომდე იარსება. ინგლისში იგი XIX საუკუნის დასაწყისით თარიღდება.

რაც შეეხება გერმანულ რომანტიზმს, იგი სკოლების სახით ვითარდებოდა. ჩვენი აზრით, რომანტიზმის გაგების გასაღები ადრეული შელინგის ფილოსოფიაშია. ახალგაზრდა შელინგმა იენაში დაიწყო ბუნების შესახებ გარკვეული მოსაზრებების დამუშავება, კერძოდ კი მისი ძირითადი იდეები მდგომარეობდა შემდეგში: იგი ბუნების სამყაროს განიხილავდა, როგორც მუდმივქმნადობას, შემოქმედებას. სამყარო მისთვის იყო შემოქმედება და არა ცალკეულ დასრულებულ, ერთმანეთისაგან გამოცალკევებულ საგანთა ერთობლიობა. შელინგი ამტკიცებდა, რომ ეს დასრულებული საგნები მხოლოდ დროებითი კანონია იმ უწყვეტი ქმნადობის ჯაჭვში, რომელიც მსოფლიო ცხოვრებას მოიცავს. სამყარო, შელინგის მიხედვით, მარადიულად ქმნის თავისივე თავს.

აი, ეს არის შელინგის მთავარი იდეა – ქმნადი ცხოვრება, უწყვეტი სიცოცხლე. ცხოვრება ქმნადობაა, რომელიც არასდროს და არაფრით არ კმაყოფილდება, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული. ეს შემოქმედებითი ცხოვრებაა, რომელიც რომანტიკოსებში იმის სურვილს აღძრავს, რომ მის უადმოსაცემად გაისარჯონ. არ არსებობს მარადიული დოგმა ან სამუდამოდ განსხეულებული სხვა რამე. ყველაფერი მუდმივად ახლიდან იბადება და იქმნება. რევოლუციამ აჩვენა, არაფერი არ არის სამუდამოდ დადგენილი. რაც გუშინ ავტორიტეტს წარმოადგენდა, დღეს შეიძლება პირიქით იყოს.

რომანტიზმი იყო რევოლუციის განსოგადოებული ასახვა. არც გერმანიაში, არც სხვა ქვეყნებში რომანტიკოსებს რევოლუცია არ აუსახავთ მხატვრული ხერხებით, მათ გამოხატეს რევოლუცია თავიანთი ცხოვრების ნირით. რომანტიკოსები სულ ამ მიზანს ესწრაფვოდნენ: განუწყვეტლივ გამოხატაელნენ უწყვეტად ქმნად სიცოცხლეს.

ამრიგად, რომანტიზმის ძირითადი შინაგანი თემაა ქმნადი ცხოვრება, ცხოვრება, როგორც უწყვეტი შემოქმედებითი სვლა. რომანტიკოსებისთვის ნიშანდობლივია, რომ ხელოვნების ყველა სხვა სახეობისადმი დიდი ყურადღების მიუხედავად, ისინი ყველაზე მაღლა მაინც მუსიკას აყენებდნენ. ეს არის მუსიკის განსაკუთრებული კულტის ეპოქა. XVII-XVIII ს-ეების გერმანიის უდიდესი მუსიკოსები იყვნენ: ბახი, ჰენდელი და ბოლოს, მოცარტი. რომანტიკოსები იყვნენ ვებერი, შუბერტი, შუმანი.

რატომ წამოსწევდნენ რომანტიკოსები მუსიკას? მათ მიაჩნდათ, რომ ქმნად სიცოცხლეს ყველაზე მიახლოებულად მაინც მუსიკა გადმოსცემს. მუსიკა ხომ, როგორც ისინი ამბობდნენ, თავად სიცოცხლის სიცოცხლეა. მათ გააჩნდათ მნიშვნელოვანი კრიტერიუმი – მუსიკალურობა. ისინი მხატვრობისაგანაც მუსიკალურობას ითხოვდნენ. კაცენროდერისათვის რაფაელი მუსიკალური მხატვარი იყო იმ განცდების გამოხატვის თვალსაზრისით, რასაც მისი ტილოები გამოხატავდნენ. ლიტერატურისაგანაც მუსიკალურობას ითხოვდნენ. აქ უკვე ლაპარაკი იყო შთაბეჭდილებათა მუსიკალურობაზე. მათთვის შე-

ქსპირიც ასეთიეე მუსიკალური იყო (შელინგი წერდა შექსპირის შემოქმედების მუსიკალურ საფუძვლებზე).

მუსიკალურობა გადმოსცემდა იმ სამყაროს, რომელიც აქვე, ყველას თვალწინ იბადებოდა. შორეული ჰორიზონტები, ლანდშაფტები – აი, რა უნდოდათ რომანტიკოსებს და აი, რას უწოდებდნენ ისინი მუსიკალურობას.

რომანტიკოსთა საყვარელი თემები და მოტივებია: ღამე, საფოსტო კარეტა გზაზე, რომელსაც დასასრული არ უჩანს; ხეები და საღამო ლურჯი შორეთით, საითკენაც ისწრაფვიან, მაგრამ ვერ უახლოვდებიან.

საფოსტო ეტლი და საფოსტო ნაღარა – აი, ის საყვარელი მოტივი, რომელიც ლექსიდან ლექსში, რომანიდან მოგზაურობს. ეს საგნები საინტერესოა არა თავისთავად, მათი აზრი სიცოცხლის იმ განსაკუთრებულ სელაშია. რომელიც მათ უკავშირდება. შორეთი იმითაა მომხიბვლელი, რომ ის არასდროს საგნად არ იქცევა და არ მოგვიახლოვდება. ვითომ მოახლოება ის ილუზია იყოს, რომელსაც გაფანტვა ელის.

ვისზე იღებდნენ ორიენტაციას ძველი დროის რომანტიკოსები? ისინი ძალიან უცნაურად ეპყრობოდნენ განმანათლებლებს, უპატივცემულოდ – ვოლტერსა და ლესინგს, ამ რაციონალურ, განსჯის მოყვარულ მწერლებს. რომანტიკოსები არ აღიარებდნენ თვით შილერსაც კი. იენაში შეკრებილები სიცილით კვდებოდნენ მის ახალ ლექსებზე. თუმცა ვალში მათ არც შილერი რჩებოდა. შილერში ისინი ხედავდნენ განმანათლებლის, რაციონალისტის ნიშან-თვისებებს და მას ამიტომაც არ იღებდნენ.

სამაგიეროდ, უაღრესად აფასებდნენ გოეთეს, თუმცა მისგან იგივეს ნაკლებად ღებულობდნენ. ნოვალისი წერდა, რომ გოეთე არის ხორცშესხმული პოეზია, ღმერთის ნაცვალი დედამიწაზე. რაც შეეხება უკვე გარდაცვლილ პოეტებს, შექსპირის კულტი მათ (მოგვიანებით ინგლისელებმაც) შექმნეს. სწორედ რომანტიკოსები უმტკიცებდნენ თავიანთ თანამედროვეებს, რომ შექსპირი არის პოეტთა პოეტი. მათ ბევრი რამ გააკეთეს შექსპირის ინტერპრეტაციისათვის, განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი ამ მხრივ მიუძღვის ავგუსტ შლეგელს. მისი ნაშრომის

„ლექციები დრამატული ხელოვნებისა და ლიტერატურის შესახებ“ რამდენიმე შესანიშნავი თავი სწორედ შექსპირს ეძღვნება. დღემდე მის მიერ განხილული შექსპირი საუკეთესოა, რაც კი შექსპირზე დაწერილა. ყველაზე საუკეთესო რომანად კი რომანტიკოსებს სერვანტესის „დონ კიხოტი“ მიაჩნდათ. სერვანტესში სწორედ იმას აფასებდნენ, რასაც მუსიკალურობას ეძახდნენ. შლეგელი წერდა, რომ „დონ კიხოტი“ საცსია სიცოცხლის მუსიკალურობით, სიმდიდრით, უცნაურობებით. XVIII ს-ის (გოეთემდელ) რომანს რომანტიკოსები უაღრესად უარყოფითად ეპყრობოდნენ. მათი აზრით, ყველა ლიტერატურული ჟანრი პოეტური უნდა ყოფილიყო. პოეტურობა, მუსიკალურობა მათთვის თითქმის სინონიმებს წარმოადგენდა. გოეთეს რომანს „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლებს“ რომანტიკოსები არაერთმნიშვნელოვნად აღიქვამდნენ. თავიდან აღტაცების შეძახილები ისმოდა, რასაც შემდეგ საკმაოდ მკაცრი კრიტიკა ჩაენაცვლა. აქვე აღსანიშნავია ერთი ნაკლებად შესწავლილი ფაქტი. რომანტიკოსებს ერცლად ჰქონდათ დამუშავებული იუმორისტული ჟანრი, არსებობდა განსაკუთრებული, რომანტიკული იუმორი – ისეთივე, როგორიც ჰქონდა შექსპირს „მეთორმეტე ღამეში“, ან „აურსაურში არაფრის გამო“. XVIII ს-ის მწერალთა შორის კი ასეთი იუმორი რომანტიკოსებმა იპოვეს იტალიელ პოეტთან, დრამატურგ კარლო გოცისთან. რომანტიკოსებმა აღმოაჩინეს ეს მწერალი, რომელსაც მხოლოდ იტალიაში, კერძოდ კი ვენეციაში თუ იცნობდნენ, სადაც მის პიესებს დგამდნენ მოხეტიალე კომენდიანტთა დასები. რომანტიკოსებმა მას საქვეყნოდ გაუთქვეს სახელი, ყველანაირად აღიდებდნენ და თყლიდნენ, რომ იგი ქმნიდა რომანტიკული იუმორის განსაკუთრებულ ტიპს.

მაინც რა არის ეს – რომანტიკული იუმორი? ყოველგვარ დამრიგებლობით ტონს მოკლებული სიცილი, რომელიც მხოლოდ გასაცინებლად და არა დასაცინად არსებობს. გაცინება და არ დაცინება, „სუფთა სიხარულის“ კომედია. ზუსტად ეს იპოვეს მათ კარლო გოცთან; ეს მართლაც სუფთა სიხარულის კომედიაა, სადაც არავითარ ბოღმას და ბოროტებას არა აქვს ადგილი. მოლიერს ისინი არ ცნობდნენ – ის ხომ ღრმად

პროზაულია. მათ იგი მოსაწყენად შერაცხეს, ისევე როგორც გოლდონი (ვენეციაში გოლდონი გოცის მეტოქედ ითვლებოდა). რომანტიკული იუმორი – ეს არის თამაში, მძაფრი გართობა, ხუმრობა: რომანტიკული იუმორი შეიძლება იყოს გამოცლილდეს, როგორც ძალიან დიდი მასშტაბის, გრანდიოზული ხუმრობა. ანტიკურ პერიოდში ამგვარ იუმორს რომანტიკოსები პოულობდნენ არისტოფანესთან. თავის ლექციებში აგუსტ შლეგელმა ბრწყინვალედ დაახასიათა არისტოფანე. ამდენად სრულიად ცხადია, თუ წარსულის რა სიღრმეებს ლაშქრავდნენ რომანტიკოსები რომანტიკული იუმორის ძიებაში. ისინი თავადაც ცდილობდნენ ამგვარი იუმორის ნიმუშების შექმნას. ლუდვიგ ტიკი წერდა, რომ რომანტიკულ კომედიას არაფერი არ უნდა ჰქონდეს საერთო გოლდონისა და მოლიერის კომედიებთან. ტიკმა ბევრი კომედია დაწერა: „ჩექმებიანი კატა“, „პრინცი ცერბინო“. მას ზღაპრების გადამუშავება უყვარდა. მან აიღო პეროს ზღაპარი „ჩექმებიანი კატა“ და გაათეატრალურა. უცნაური ის იყო, რომ ის პერსონაჟები, რომლებიც წიგნში მშვიდად აღიქმებოდა, სცენიდან სხვაგვარ ზემოქმედებას ახდენდნენ.

ევროპისათვის რომანტიზმი იმთავითვე გერმანულ მოვლენად აღიქმებოდა; რაც შეეხება რომანტიკულ-ქრისტიანულ კულტურას, მის მიმართ თავიდანვე სხვაგვარი დამოკიდებულება არსებობდა. მაგალითად, შექსპირი ყოველთვის ნაციონალური ინგლისური საკუთრება იყო და მისი რომანტიკულ კონტექსტში თავიდან აღმოჩენა საჭირო აღარ იყო. ფრანგებსაც ლუდოვიკო XIV-დან მოყოლებული უკვე ჰქონდათ საკუთარი კლასიკური დრამა, როგორც ნაციონალური ლიტერატურის ნაწილი. იტალიისათვის საერთოდ რთული იყო რაიმე კონტრასტის აღმოჩენა, რადგან ეს იყო თავად ანტიკური კლასიკის ქვეყანა, რომლის ტაძრებიც მათ მიწაზე იყო აღმართული და ჰორაციუსი თუ ვირგილიუსი მათ ენაზე იქმნებოდა. დანტე და რომანტიკული კულტურისათვის მნიშვნელოვანი სხვა დიდი სახელები იქ თავს შინაურულად გრძნობდნენ. ესპანეთმა მხოლოდ აუგუსტ ვილჰელმ შლეგელის რომანტიკული დრამისადმი მიძღვნილი ლექციების გადათარგმნის შემდეგ გაიგო, რომ თურმე მათი

სერვანტესი და კალდერონი რომანტიზმის ბურჯები ყოფილან.

ამ განსხვავებული ეროვნული პერსპექტივების ფონზე სრულიად ბუნებრივად დაისმის კითხვა, მოიპოვება კი საკმარისი საერთო ნიშნები, რაც საშუალებას მოგვცემს ვილაპარაკოთ ევროპულ რომანტიზმზე? სწორედ რომანტიკულის იმ თეორიულად დასაბუთებული, კულტურულ-ისტორიული ესთეტიკური განსაზღვრისგან დისტანცირებით, რომელიც გერმანელებმა განავითარეს, გაადვილდა მე-18 ს-ის დასასრულიდან მე-19 ს-ის ინდუსტრიულ საზოგადოებაში გარდამავალი ეპოქის ევროპული კულტურის დასახასიათებლად საერთაშორისო ცნება „რომანტიზმის" გამოყენება. რა თქმა უნდა, შინაარსი ცნებას ზუსტად არ შეესაბამებოდა, მაგრამ მას თავისი სიმართლე მაინც ჰქონდა, ევროპული რომანტიზმის საერთო თავისებურებანი ნამდვილად არსებობს. თუმცა მათი განსაზღვრა პოლიტიკაში, საზოგადოებაში, მეცნიერებაში, ხელოვნებაში და რა თქმა უნდა მთლიანად კონტინენტზე მომხდარი ცვლილებების ჭრილში უნდა ხდებოდეს.

განსხვავებულობისა და საერთოობის როგორი რთული ნახავი იყო იმ პერიოდის ევროპაში, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ უილიამ უორდსუორთის „ლირიკული ბალადების" (1801) წინასიტყვაობიდან – ამ მართლაც რომ მნიშვნელოვანი დოკუმენტიდან. მასში ნათლად ჩანს ცხოვრების მრავალ სფეროში მიმდინარე ცვლილებების აღქმა. ეკონომიკურად განვითარებულ ქვეყანაში ეს ცვლილებები იმდენად ფილოსოფიური ასპექტებით კი არ განისაზღვრებოდა, რამდენადაც ცხოვრების ზოგადი გართულებით, „მრავალი ისეთი მიზეზით, ადრე რომ საერთოდ ცნობილი არ იყო" და რომელსაც ინტელექტის განმასხვავებლის უნარი ჯერ არ შეეძინა. უორდსუორთის აზრით, ამასვე მიეკუთვნებოდა „უამრავი ადამიანის აკუმულუცია ქალაქებში" – 1801 წლიდან ლონდონი უკვე მილიონიანი ქალაქი იყო. გერმანულ პატარ-პატარა ქალაქებში ჯერ არც ამგვარი პრობლემები და არც იმ დასკვნის საფუძველი არსებობდა, რომელიც უორდსუორთმა გამოიტანა, რომ ბუნება არის საზოგადოების საპირისპირო ადგილი. ნოვალისისთვის შესას-

წაული ობიექტი ფილოსოფიური ჭვრეტის ნაწილი იყო, შელინგისათვის - მსოფლიო სულის სარბიელი. მაშასადამე, თუკი ბუნებისადმი ინგლისელის დამოკიდებულებაში მჭვრეტელობითი შეფასების ნაკლებობა იგრძნობოდა, გერმანელს პირიქით, იმის საშუალება აკლდა, რომ თავისი ახრები უაშუალოდ საზოგადოებრივი რეალობისაკენ მიემართა. თუმცა ორივეს აერთიანებდა ცხოვრების უნივერსალური გაგებისა და პოეტის მხრიდან მასზე ასეთივე უნივერსალური ზემოქმედების მოხდენის სურვილი.

სიტყვა „პოეზია" (Poesie) ფრიდრიხ შლეგელისათვის, ისევე როგორც სიტყვა „poetry" უორდსვორთისთვის, ყველანაირ ლირიკულ ფორმაზე აღმატებული ცნებაა. ამავე დროს უორდსვორთი ასხვავებს თანამედროვე პოეზიასა და მეცნიერებას, როგორც ბუნებისმეტყველებას (Science). მისი აზრით, ქიმიკოსთა, ბოტანიკოსთა და მინერალოგთა თვით უმცირესი აღმოჩენებიც კი ერთ დღეს პოეზიის შემოქმედებით მასალად შეიძლება იქცნენ, თუკი ისეთი დრო დადგება, როცა ის, რასაც დღეს მეცნიერებას უწოდებენ, რეალურ არსებად იქცევა. ასეთ არსებას პოეტი სიამოვნებით აოხრებს თავის ხმას და ადამიანთა საზოგადოებაში მის შემობრძანებას გულით და სულით მიესალმება. უორდსვორთის ნააზრევში ნათლად გამოსჭვივის უაღრესად საქმიანი უნივერსალიზმი, რომელიც შესაებულია ცნობისმოყვარეობასთან, სკეპსისთან და იმედთან. ზუსტად ორ ათეულ წელიწადში გამოჩენილი ფრანკენშტაინის ფიგურა ამ კეთილშობილური მოლოდინის დემონურ პასუხად შეიძლება მიეიჩნიოთ.

1802 წელს გამოვიდა შატობრიანის ნაშრომი „ქრისტიანობის სული, როგორც ქრისტიანული რელიგიის მშვენება", რომელიც არა მარტო თემის, არამედ ეპიკური ჩანართების, რომანების „ატალა" და „რენე" წყალობით ლიტერატურულ ფაქტად იქცა. თემის მიხედვით იგი რომანტიკული კულტურის კონცეფციას შეესაბამებოდა. რევოლუციასთან დაკავშირებული რელიგიური ექსცესების შემდეგ ეს იყო ქრისტიანობის ხელახალი ესთეტიკური ინტერპრეტაცია, რომელშიც რომანტიკულ ფანტაზიას თეოლოგიასთან შედარებით უპირატესობა ენიჭებოდა. რომანები

კი ქრისტიანობისა და ამით იმდროინდელი – ევროპული ცივილიზაციის – მე-18 საუკუნის დასაწყისის საფრანგეთისა და ჩრდილოამერიკის ფრანგული კოლონიების – ძალისა და უძლურების ილუსტრაციას წარმოადგენდნენ. ისტორიული კულისების მიღმა აშკარად გამოსჭვიოდა პოსტრევოლუციური დროის პრობლემატიკა. რენე განსაკუთრებით წარმოადგენდა ისეთ გმირს, რომელიც ამბობდა, რომ მას „რომანტიკოსად" მიიჩნევენ, რასაც რა თქმა უნდა, სხვების დასაცინად აკეთებდა. აქ იგულისხმებოდა იმგვარ სამყაროში ცხოვრებისათვის განწირულობის შეგრძნება, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება ისეთი გრძნობები, როგორიცაა რწმენა და ეჭვი, პროტესტი და მელანქოლია, იმედი და იმედგაცრუება, ოცნებები უნივერსუმზე. აგრეთვე სულის უფსკრულში გადანეხვის შიში, წინააღმდეგობა მხურვალე, თავგანწირულ სიყვარულსა და უძლურებას შორის. ბოლოს მოდიოდა კაეშანი, ნაღველი, სიკვდილის წყურვილი, ანუ მთელი ის შინაარსი, რასაც ჟან პაულ რიხტერმა XIX საუკუნის ოციანი წლების დასაწყისში „მსოფლიო სევდა" (Weltschmerz) უწოდა – სიტყვა, რომელიც სხვა ენებმა გერმანულიდან გადაიტანეს, თუმცა მისი გამოცდილება გერმანულ კულტურაში გარედან შემოვიდა. შატობრიანის მსგავსი ნაწარმოებები ადამიანის იმგვარ ტიპს ქმნიდნენ, რომელიც ცნებას „რომანტიკული" ახალ, განსაკუთრებულ ასპექტს ანიჭებდა. წარმოიშვა ე.წ. „Homo romanticus", „რომანტიკული გმირის" ხატი, რომელმაც ლორდ ბაირონის ნაწარმოებებში მსოფლიო სახელი მოიპოვა და იმდროინდელ მითად იქცა.

შატობრიანის რენე თითქმის ნოვალისიევით ოცნებობს იმგვარ ხელოვან ადამიანებზე, იმ „ღეთიურ მოდგმაზე", რომლებიც „უნივერსუმის კანონებს ხსნიან, თუმცა უმარტივესი ცხოვრებისეული საკითხების გაგება არ შეუძლიათ." მაგრამ ფრანგი მწერალი ამაში აპოთეოზს ვერ ნახულობს.

გერმანულმა რომანტიზმმა თავის განვითარებაში სამი ეტაპი გაიარა: იენის (დაახლ. 1795-1804), ჰაიდელბერგის/ბერლინის (დაახლ. 1804-1820) და ბერლინის/მიუნხენის (დაახლ. 1820-1830).

როგორც უკვე ითქვა, თითქმის მთელი ადრეული რომანტიზმი

იენის სკოლა'ში იყრის თავს, რომელიც გერმანია'ში XVIII ს-ის მიწ'ურ'ულს ნამოყალიბდა. იგი განასახიერებს რომანტი'ზმის აყვაეების უმაღლეს სტადიას. იენის რომანტი'ზმ'ში ამ სკოლის კოლექტიური პიროვნულობა და ბიოგრაფია იგ'ულისხმება და ჩვენც სწორედ ამ ფაქტორებით უნდა დავიწ'ყოთ.

ქალაქი იენა რომანტი'ზმის სკოლის რე'ზიდენციად რამდენიმე განსაკ'უთრებული გარემოების წ'ყალობით იქცა. საქვეყნოდ ჰქონდა სახელი განთქმ'ული მის უნივერსიტეტს, სადაც ლექციებს ჯერ კიდევ ს'ულ ცოტა ხნის წ'ინ შილერი, იმუამად კი - ფიხტე კითხულობდა. იქ თავს რომანტიკოსთა ყაიდაზე აწ'ყობილი ახალგაზრდები იყრიდნენ, რომლებიც, ერთ-ერთი ენამწ'არე თანამედროვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხოლოდ ისეთ გრანდიო'ზ'ულ საკითხ'ზე მსჯელობდნენ, როგორიცაა ჭეშმარიტების არსის განსაზღვრა და უფრო „წ'ვრილმანი" საკითხებით თავს ნაკლებად იტვირთავდნენ. იენასთან ახლოს იყო ვაიმარი, გოეთესა და შილერის, ჰერდერისა და ვილანდის საცხოვრისი და ამდენად გერმან'ული კ'ულტ'ურის დედაქალაქი. რომანტიკოსებს ვაიმარისადმი საკ'უთარი დამოკიდებ'ულება ჰქონდათ, არა ყოველთვის მეგობრ'ული, მაგრამ ყოველთვის აქტი'ური, 'ხოგჯერ 'სელმეტად აქტი'ურიც კი. მოხ'უცებ'ულობა'ში შეს'ულ გოეთე'ში ისინი ეძიებდნენ მფარველ ღმერთს. გოეთეც სიამოვნებით ღებ'ულობა მათ არაჩვეულებრივად თაყდადებ'ულ ქედმოხრასა და მოწ'იწ'ებას, რისი მაგალითიც იქამდე გერმანიის სინამდვილე'ში ნაკლებად მოიძებნებოდა, თუმცა მათთან ურთიერთობის სხვა ფორმებისაგან კატეგორიულად იკაებდა თავს. მას შეეძლო კეთილგანწ'ყობა გამოეჩინა აგგ'უსტ შლეგელის, როგორც მეტრიკის უბადლო მცოდნისა და შელინგის, როგორც ნატ'ურფილოსოფოსის მიმართ, თუმცა მკაცრად იცავდა დისტანციას 'ხოგადად რომანტიკული მოძრაობის მიმართ. აგგ'უსტ შლეგელი პირველი იყო, ვინც იენაში დასახლდა. ეს მოხდა ჯერ კიდევ 1790 წ'ელს; 1798-1800 წ.წ. იგი იყო იენის უნივერსიტეტის პროფესორი. ამაეე პერიოდში, 1803 წ.-მდე იქნე მოღვაწ'ეობდა ფრიდრიხ შლეგელი და უნივერსიტეტის კათედრის დაკაებასაც კი ცდილობდა. აგგ'უსტ შლეგელის სახლი იენა-

ში რომანტიკოსთა შეკრების ადგილად იქცა. ზოგი სპეციალურად ჩადიოდა იენაში, სხვები კი უკვე იქ ცხოვრობდნენ. 1799 წ. იენაში დასახლდნენ ლუდვიგ ტიკი და ფრიდრიხ შლეგელი დოროთეასთან ერთად, რომელიც მერე მისი ცოლი გახდა. რომანტიკოსთა შორის უდიდესი გამოცოცხლება იგრძნობოდა, ისინი ქმნიდნენ ახალ ლიტერატურას, ახალ ფილოსოფიას, დაუნდობლად უსწორდებოდნენ მათთვის მიუღებელ თანამედროვეებს, ქმნიდნენ პაროდიებს, დასცინოდნენ, ამასხარავებდნენ მათ და ასე ეროვობოდნენ და სიამოვნებას ღებულობდნენ. იენის წრეში ნათლად იგრძნობოდა ფრანგული რევოლუციის შემდგომი პირველი წლების აღმაფრენა და სულისკვეთება. იენის წრეში შედიოდა რომანტიზმის პირველი ტალღის ყველა რომანტიკოსი, გარდა ვაკენროდერისა, რომელიც ჯერ კიდევ 1798 წ. გარდაიცვალა, აგრეთვე ჰოლდერლინისა, რომელიც ყველანაირ ლიტერატურულ გაერთიანებას კატეგორიულად უარყოფდა.

რომანტიკოსთა ეს ადრეული გაერთიანება ერთმანეთისაგან განსხვავებული ინტერესებისა და მოწოდების ხალხს იზიდავდა. შლეგელები – ავგუსტი და ფრიდრიხი – განათლებით ფილოლოგები, ლიტერატურის კრიტიკოსები, ხელოვნებათმცოდნეები იყვნენ; შელინგი – ახალ ფილოსოფიურ მიმართულებათა დამნერგველი, ბუნების ფილოსოფიის ახლიდან შემქნელი; შლაიერმახერი – ფილოსოფოსი და თეოლოგი, შტეფენსი – გეოლოგი, რიტერი – ფიზიკოსი და სამივე შელინგის თანამოაზრე. მთელ ამ ხალხმრავალ ნაკრებში ერთადერთი ლუდვიგ ტიკი იყო გულგრილად განწყობილი ფილოსოფიის მიმართ, იგი ფილოლოგიითა და კრიტიკითაც იშვიათად ინტერესდებოდა. ტიკი წმინდა წყლის „პროდუცენტი" – „მწარმოებელი" იყო, განუწყვეტლივ „აწარმოებდა" დრამებს, ლექსებს, ნოველებს. რაც შეეხება ნოვალისს, იგი ბოლომდე ასეთი „პროდუცენტი" ვერ იყო, გარდა ძირითადი ანუ პოეტური საქმიანობისა, იგი დიდ დროს უთმობდა ფილოსოფიურ ნააზრევსაც, იმდენად რომ ამ ნააზრევის კვალი მის პოეტურ შემოქმედებაშიც იძებნება, მხატვრული შემოქმედების კანონები და საზღვრები მას დიდად

არ ანაღელებდა. ორიენ შლეგელს პრეტენზია გააჩნდა მხატვრულ შემოქმედებაზე, თუმცა ეს მათი თეორიული თუ კრიტიკული ნააზრევის მხოლოდ დამატებად თუ ჩაითვლება. აგუსტ შლეგელის, როგორც პოეტის მთავარ მიღწევად მაინც თარგმანები ითვლება. აგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა უპანიშადებისა და ვედების გადათარგმნით ევროპულ საზოგადოებაში მანამდე უცნობი აღმოსავლეთით პირველი სერიოზული დაინტერესება გამოიწვია. ამას გარდა, გერმანელთა ცნობიერებაში შექსპირის შემოყვანის პატივი ვილანდის შემდეგ მასაც ეკუთვნის.

რომანტიკოსთა წრის ამ პროფესიონალურ სიჭრელეს ხელოვნების მოღვაწეთა შორის ცუდი რეზონანსი არ ჰქონია. განუზომლად მაღალი იყო პოეზიისა და მხატვრობის ავტორიტეტი, ყველა პოეტობას იზიმებდა. ამის დასტურია შელინგისა და შლაიერმახერის ფილოსოფიური პროზა. მათ წრეში ყველა დიდი ხელოვანი როდი იყო, თუმცა არტისტული პრინციპი ნამდვილად მეფობდა. იენის სკოლა წარმოადგენდა კოლექტიური ხელოვნებისა და სულიერი ცხოვრების მაგალითს. იენელი რომანტიკოსები ერთად ფიქრობდნენ და ქმნიდნენ. რომანტიკული სიმპოზიუმის იდეალი აისახა რომანტიკოსთა დიდ კომპოზიციებში, კრებულებში, მაგალითისთვის შეგვიძლია დავასახელოთ ლუდვიგ ტიკის „ფანტაზუსი“, არნიმის „სამთრის ბაღი“, ჰოფმანის „სერაპიონის საძმო“ - ყველა ესენი თავიანთი ჩანაფიქრის მიხედვით „სიმპოზიუმები“ იყო. მართალია, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი მათგანი ქმნიდა, მაგრამ მას ზურგს მთელი საძმო უმაგრებდა. დღეს ის, ვინც მაყურებელი იყო, ხვალ ავტორად შეიძლებოდა ქცეულიყო და პირიქით. რომანტიკული „დეკამერონის“ გამაერთიანებელი ტექსტი უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე ბოკაჩოს „დეკამერონის“. მას უნდა შეექმნა ერთი მთლიანი კულტურის შთაბეჭდილება.

სიმპოზიუმი ნიშნავდა აგრეთვე ზეიმს, სახეიმოს, ურთიერთობას და ამის აღსანიშნავად კვლავაც ფრიდრიხ შლეგელის სიტყვები გამოიყენებოდა: ფესტივალურობა და ურბანულობა (Festivalität und Urbanität). შემდგომი თაობის რომანტიკოსებს, მაგ. ჰაიდელბერგისა და შვაბიის წრეთა წარმომადგენლებს,

ხალხურობა წარმოედგინათ სოფლურ თუ პროვინციულ ფოლკლორად, რომელსაც მეტ-ნაკლებად არქაული შეფერილობაც ექნებოდა. უფროსი თაობის რომანტიკოსები ორიენტაციას მაინც უფრო ღია და საჯარო კაცშირებზე, სულიერ ურთიერთობათა უფრო თანამედროვე ფორმებზე, არც თუ იშვიათად სახალხო ზეიმებზე – ფესტივალურობასა და ურბანულობაზე, როგორც ისინი უწოდებდნენ, იღებდნენ. ისინი ეძიებდნენ სინატიფეს, დახვეწილობას და აქედან გამომდინარე სიზუსტესა და მოქმედების თავისუფლებას. ამ მხრივ ყველაზე უფრო თავი აგუსტ შლეგელმა გამოიჩინა, რომელიც რომანტიკოსთა შორის მაროლაც რომ გამორჩეულად ნათელი გონების ადამიანი იყო. მის მიერ შექმნილი დრამატული ლიტერატურის კურსის გარეშე ევროპა ვერასდროს გაიგებდა, თუ რა არის გერმანული რომანტიზმი და უფრო მეტიც, თავად რომანტიზმი ვერ გაიგებდა, თუ რას წარმოადგენდა იგი თავად. ფესტივალურობასა და ურბანულობისაკენ მიისწრაფოდა მთელი სულით და გულით ფრიდრიხ შლეგელიც, ამ სიტყვების გამომგონებელი, თუმცა თავად არც ერთი გამოუდიოდა და არც მეორე. ეს უსაყვედურო ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი, უამრავი რომანტიკული იდეის ინიციატორი, მთელი რომანტიკული მატერიკის აღმომჩენი, ბუნებით იყო ბელადი, მეთაური, გზამკვლევი... მისი მოწოდება მდგომარეობდა იმაში, როგორმე ვინმესთან ურთიერთობა დაემყარებინა, რათა მისთვის რამის გაზიარების საშუალება ჰქონოდა, თუმცა მერე ყველაზე მეტად სწორედ ეს ურთიერთობა უძნელდებოდა. უაღრესად მძიმედ და ბუნდოვნად წერდა, თუმცა ზოგჯერ გამომწვევად და მახვილგონიერულადაც, თუმცა მკითხველი ყოველთვის ვერ ხვდებოდა, რომ საქმე მახვილსიტყვაობასთან და არა უცნაურობასა ან მანერიზმთან ჰქონდა. ფრიდრიხ შლეგელის ბუნდოვან და ღრმად მეცნიერულ ნაწერებში უცბად გაიელვებდა სრულიად ცინცხალი და მისი თანამედროვეებისათვის უაღრესად საინტერესო ნაპერწკალი, თუმცა მისი გამოცალკავება და მკითხველამდე მიღწევა ყოველთვის როდი ხერხდებოდა. დასაწყისში ფრიდრიხ შლეგელის აღმაფრენის წყაროს ანტიკურობა და გერმანული ფილოსოფიური ნააზრე-

ვი წარმოადგენდა. იგი გულგრილად ვერც ლიტერატურაში გაბნეულ ფრანგული რევოლუციის მაუწყებელ იდეებს აღიქვამდა. მოგვიანებით, ნაპოლეონისეულ პარიზში ცხოვრების წლებში, მან დაიწყო სპარსულისა და სანსკრიტის შესწავლა. ჰომეროსი, არისტოტელე, გოეთე, ფიხტე, გეორგ ფორსტერი, კონდორსე, ძველი ინდოეთი – ასეთია ამ ლიტერატორის გატაცებათა თუ შტუდიათა ჩამონათვალი. თითქოს ამ ადამიანში უამრავი ისეთი პიროვნება იყო თავმოყრილი, რომელთაც ერთმანეთთან საერთო არაფერი ჰქონდათ. არ არსებობდა ისეთი მოვლენა, რომელიც მას შეაცბუნებდა. სწორედ მისმა ამ თვისებამ, ხან ერთ დროშას ადევნებოდა და ხან მეორეს, მიიყვანა იგი ტრაგიკულ დასასრულამდე...

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია იენის წრის ქალბატონები: კაროლინა, ავგუსტ შლეგელის მეუღლე, რომელიც მას იენაში ჩამოყვა და შემდეგ შელინგის ცოლი გახდა და დოროთეა ფეიტი, ფრიდრიხ შლეგელის ერთგული მეუღლე. იენის წრეში მტკიცედ იყო გამეფებული კაროლინას კულტი. თუმცა მის კალამს არ შეუქმნია არც ლექსი, არც პროზაული ნაწარმოები, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ლიტერატურულ მცდელობას დასაწყისში, რომელიც მალევე მიატოვა. სამაგიეროდ, იგი თავად ითვლებოდა სიცოცხლისა და კულტურის ისეთ შესანიშნავ ფენომენად, რომელსაც განმარტება და გამოცნობა სჭირდებოდა. ფრიდრიხ შლეგელი უდიდესი ინტერესით ადევნებდა თვალს კაროლინას, მხედველობიდან არ რჩებოდა არც ერთი მისი სიტყვა, თუ ნახევარსიტყვა, ფრაზა, თუ ნახევარფრაზა. „ლუცინდეში“ იგი წერდა, რომ კაროლინა თურმე უკვე ისეთ კითხვებსაც კი პასუხობდა, რომლებიც ჯერ მისთვის არც კი დაესვათ და ამას მის ნათელმხილველურ ნიჭს უკავშირებდა; რომ თურმე მისი სახე საკვესა მუსიკით; რომ კაროლინას კარგად გამოსდის საუბარი, წერა, ტირადები, საუბარში შენიშვნების ჩართვა, იმ სამი-ოთხი დამაგვირგვინებელი ფრაზის წარმოთქმა, რომლითაც რომანტიკოსთა აზრით, ადამიანებსაც და ნაწარმოებებსაც დამაგვირგვინებელი შეფასება ეძლეოდათ. სხვებზე უფრო რადიკალურად იგი თურმე შილერს

ამხელდა და ეს უკანასკნელიც რომანტიკოსთა შორის თავის არცთუ სახარბიელო რეპუტაციას სწორედ მას – „ქალბატონ ლიუჟიცერს“, როგორც თავად ეძახდა - უმადლოდა. კაროლინა შილერს ღვარჭნილ-რაციონალურ პოეტს უწოდებდა, რომელმაც ცოცხალი ცხოვრება და ცოცხალი პიროვნებები მათზე გაკეთებულ კომენტარებში გაცვალა. რომანტიკოსთა აზრით, შემოქმედების პროცესში ადამიანი ბუნებას პირისპირ ეპაექრება, კომენტირებისას კი უცბად მის ხურგს უკან აღმოჩნდება ხოლმე. სწორედ კაროლინას გაელენა იგრძნობა ალბათ ავგუსტ შლეგელის სენტენციაში: „ლექსს მოყოლებული შენიშვნები იგივეა, რაც იმ ხორცის ანატომიაზე ლექცია, რომლისგანაც მომზადებული წვნიანით გიმასპინძლდებიან“.

დოროთეა ფეიტს კი, რომელმაც კარგი რომანი დაწერა, თეითმყოფადი ავტორის დარი დაფასება მაინც არ ჰქონია, მას მაინც სხვისი თანამგზავრის როლი ენიჭებოდა. თავის მნიშვნელობითა და დანიშნულებით იგი კაროლინას ჩრდილში იდგა და მხოლოდ წინ მხოლოდ მაშინ გამოდიოდა, თუკი კაროლინას რამე გამოეპარებოდა, იგი სასარგებლო იქ ხდებოდა, სადაც კაროლინას უკვე ცეცხლი დანთებული და ენთუზიაზმი გამოწვეული ჰქონდა.

ქალებს რომანტიკულ გაერთიანებებში შეჰქონდათ უშუალობა, სწორედ ის, რაც ასე აკლდა მათ მეტისმეტად განათლებულ და ბრძენ მეგობარ მამაკაცებს. ქალები უპირისპირდებოდნენ წიგნის ჭიებს, პედანტებს, ასეთები კი ბლომად იყვნენ რომანტიკოსთა შორისაც, არადა ისინი ხომ თაყვანთი პროგრამული იდეების თანახმად ანტიპედანტები უნდა ყოფილიყვნენ. სწორედ კაროლინასა და დოროთეას დამსახურებაა, რომ რომანტიკოსები მთლიანად არ გაემიჯნენ ცხოვრებას. ისინი მათ ცხოვრებაში ასრულებდნენ ნატიფი „გამაუბრალოებლის“ ფუნქციას, რაშიც მდგომარეობდა მათი მომხიბელლობა. პირადი ურთიერთობებისა და გაელენის მოხდენის უბადლო ტალანტი გამოაელინა მოგვიანებით უფრო ახალგაზრდა თაობის ერთ-ერთმა წარმომადგენელმა ბეტინამ, ქლემენს ბრენტანოს დამ და ახიმ ფონ არნიმის მეუღლემ, რომელმაც შემდგომ-

ში შესანიშნავი წიგნების სერიაც კი გამოსცა. მან რომანტიკულ თავყრილობებში შემოიტანა ხალისი. იმპროვიზაცია, თანაც სხვადასხვაგვარი, იქნებოდა ეს სასაუბრო, ფილოსოფიური თუ მუსიკალური. ამ შემთხვევაში ლაპარაკია იმ დახვეწილ გაუბრალოებაზე, რომელიც ქალისგან მომდინარეობს. რომანტიკოსი ქალბატონებისგან სხვა რამეც მოდიოდა, ეს განსაკუთრებით ბეტინას ეხება: სწორედ ის ფესტივალურობა და ურბანულობა, რომლისკენაც ფრიდრიხ შლეგელი მოუწოდებდა, ქალების იქ ყოფნით განისაზღვრებოდა.

კაროლინა რომანტიკოსებს არა მარტო თავისი იქ ყოფნით აერთიანებდა, მას ისინი დიდ ცხოვრებაშიც გაჰყავდა: აღრეულ რომანტიზმს ხომ ფრანგული რევოლუცია კვებავდა. კაროლინა იყო სწორედ ის თვალხილული რეალობა, რომელიც ამ კავშირს ადასტურებდა. თვით მისი ქალური სტილიც ახალი დროების მანიშნებელი იყო. ეს ქალი მიჩვეული იყო დამოუკიდებლობას, რაც მას მკვეთრად განასხვავებდა გერმანელ ბიურგერთა ცოლებისა და ქალიშვილებისაგან. მას შეეძლო ყოფილიყო ქმრის მეგობარი და მოკავშირე. ამ დროს კი სხვა ქალებს მხოლოდ მოსამსახურეთა და ტყვეთა როლი ჰქონდათ დაკისრებული. კაროლინას თან თავისი უჩვეულო წარსულის შარავანდედიც ადგა. ფრანგების მიერ ოკუპირებულ ქალაქ მაინცში იგი დაუფარავად თანაუგრძნობდა ფრანგებსაც და ფრანგულ რევოლუციასაც, რისთვისაც გერმანელებმა იგი ციხეში მაშინვე ჩააგდეს, როგორც კი ქალაქში დაბრუნდნენ. კაროლინა მეგობრობდა მაინცის გმირ გეორგ ფორსტერთან, გერმანელ იაკობინელთან. სწორედ გეორგ ფორსტერს, ამ შესანიშნავ მწერალსა და საზოგადო მოღვაწეს ეძღვნება ფრიდრიხ შლეგელის ერთერთი საუკეთესო „დახასიათება“. მაშინდელი გერმანიის ეს ყველაზე მამაცი და თავისუფალი წარმომადგენელი იენის თანამეგობრობაშიც სწორედ კაროლინამ და ფრიდრიხმა შეიყვანეს.

იენაში მრავალი დიდებული ნაწარმოები ჩაისახა და დაიწერა, მხატვრულიც და თეორიულიც. ისტორიაში შესული მრავალი ადამიანის ნახვა შეიძლებოდა მაშინ იენის სასტუმროებსა თუ უნივერსიტეტის კათედრებზე. შემოქმედებითი ძალისა და

მნიშვნელოვნების მიხედვით მათ შორის უმთავრესი ახალგაზრდა შელინგი იყო. იგი მაშინ თავის ნატურფილოსოფიას ჰქმნიდა, თანაც უსვენებლო სისწრაფითა და ენერგიულობით. ახალდაწერილი ფურცლები აუდიტორიებში ხელებოდა და მელანი გაშრობას ძლივს ასწრებდა, რომ უკვე წაკითხული იყო. შელინგს ფრანგული რესპუბლიკის ახალგაზრდა გენერალს ადარებდნენ, იმასაც კი ამბობდნენ, რომ მისი ადგილი ფრანგულ არმიაში უფროა, ვიდრე აუდიტორიაში. შელინგის ბუნების ფილოსოფია ადრეული რომანტიზმის ფუძემდებლური ნაწარმოებია, რომელშიც დამუშავებულია რომანტიზმისათვის პირველხარისხოვნად მნიშვნელოვანი მოტივები. მისთვის არ არსებობს ერთხელ და სამუდამოდ მონიშნული და გაქვავებული მოვლენები. იგი ყველგან ერთიან ქმედით სიცოცხლეს ხედავს. ბუნება და სიცოცხლე, შელინგის მიხედვით, განუყოფელი შემოქმედებაა, ქმნიან რა თავის თავს, ამით გამუდმებით საკუთარ თავს აღმოაჩენენ ხოლმე, თავიანთ განვითარებაში ნაბიჯ-ნაბიჯ წინ მიიწევენ, ვიდრე ადამიანისა და კულტურის თანხმობას არ მიაღწევენ. „საგანთა ჭეშმარიტი არსი არა სული და სხეულია, არამედ იგივეობა ერთისა და მეორისა“. მასვე ეკუთვნის აზრი იმის შესახებ, რომ ბუნებასა და სულს ერთმანეთთან უამრავი გადასვლა აკავშირებს, ამიტომაცაა შესაძლებელი ერთის შეცნობა მეორის საშუალებით.

შელინგმა აღმოაჩინა ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი თვისება – მრავალმნიშვნელოვნება, რაც პირველად მთელი ძალით რომანტიკოსთა შემოქმედებაში გამომჟღავნდა და ყველა სხვა მომდევნო ეპოქის შემოქმედთაეთის კანონად იქცა. უაღრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა რომანტიკოსთათვის შელინგის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ „ხელოვნება ადამიანს აბრუნებს ბუნებასთან – თავდაპირველ შესატყვისობასთან“.

გერმანელ რომანტიკოსებს აინტერესებდათ სულისა და მატერიის არსი, ხოგადის კავშირი კერძოსთან, მათი დიალექტიკა, სამყაროს შეცნობისა და იდეალთან მიახლოების შესაძლებლობანი, სამყაროში ადამიანის როლი და კაცობრიობის განვითარების გზები თუ საბოლოო მიზანი. ისინი ცდილობდნენ

ბუნების, სამყაროს სისტემაში რელიგიის, ღმერთისა და მორალის შეცნობის პროცესში ლოგიკის, ემოციის და წარმოსახვის როლის გარკვევას და საბოლოო ჯამში ფილოსოფიის, მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართებათა დადგენას.

XVIII საუკუნის რაციონალურობა მათ არასაკმარისად ეჩვენებოდათ და თავიანთ თანამედროვეთა სისტემებში ეძებდნენ იმ კორექტივებს, რომლებიც შეუვსებდათ სამყაროსადმი წმინდა ლოგიკური მიდგომის შედეგად წარმოშობილ „სიცარიელეებს“. რეალური სამყაროს პრაგმატულობით და პრო'საულობით განხიბლული რომანტიკოსები კანტის მსჯელობებში პოულობდნენ თავიანთვის ძვირფას იდეებს მიუღწეველი იდეალის შესახებ, რომლისკენ სვლასაც დასასრული არა აქვს.

გერმანელი რომანტიკოსები ეჭვქვეშ აყენებდნენ სამყაროს შეცნობას მხოლოდ გონების მეშვეობით, ფიხტესა და შელინგის კვალდაკვალ შეცნობის მთავარ ინსტრუმენტად ისინიც ინტელექტუალურ ინტუიციასა და პროდუქტიულ ჭვრეტას მიიჩნევდნენ. რომანტიკოსთა გმირები ყოველთვის მჭვრეტელები არიან, მათი ცხოვრება სავსეა არა იმდენად გარეგანი მოვლენებით, რამდენადაც დაძაბული სულიერი ქმედებებით.

XIX ს-ის პირველმა ათწლეულმა გერმანულ რომანტიზმში ცვლილებები მოიტანა: გარდაიცვალნენ ნოვალისი და ვაკენროდერი, შეიშალა ჰოლდერლინი, თავდაპირველ იდეებს ჩამოშორდნენ ძმები შლეგელები და ლუდვიგ ტიკი, ცვლილებები მოხდა შელინგის ფილოსოფიურ ა'სრთა'ყობაში. ლურჯი ყვავილი, ადრეული რომანტიკოსების სიმბოლო, ისეთივე ოცნებად დარჩა, თუმცა შეიცვალა დამოკიდებულება თავად ამ ოცნებისადმი.

გერმანული რომანტი'სმის ცენტრად იქცა ჰაიდელბერგი, სადაც ცნობილი ფილოლოგები შეუდგნენ ხალხური შემოქმედების შეგროვებასა და გამოცემას. ხალხური შემოქმედებისადმი მიბრუნება იმ ეტაპისათვის სინამდვილიდან გაქცევა კი არ იყო, არამედ ხალხური ცნობიერების გამოღვიძების იარაღი. სიმბოლურად ემთხვევა ერთმანეთს ნაპოლეონის მიერ ავსტრიის ჯარების განადგურება აუსტერლიცთან (1805) და „ბიჭუნას ჯადოსნური ბუკის“ („Des Knaben Wunderhorn“), გერმანული

ხალხური სიმღერების პირველი ანთოლოგიის გამოცემა ა. ფონ არნიმისა და ქლ. ბრენტანოს მიერ.

ჰაიდელბერგელ რომანტიკოსთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ ძმებ იაკობ და ვილჰელმ გრიმებს, რომლებმაც „საბავშვო და საოჯახო ზღაპრების“ სამი ტომის გარდა (1812-1822) „გერმანული ლექსიკონის“ პირველი ოთხი ტომი გამოსცეს, რომელზეც მუშაობა მათი გარდაცვალების შემდეგაც გაგრძელდა და მხოლოდ 1861 წელს დასრულდა.

განახლებული გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი იყო გროტესკი, როგორც რომანტიკული სატირის კომპონენტი. რომანტიკული ირონია უფრო ხისტი ხდება. ჰაიდელბერგელი რომანტიკოსები ფილოსოფოსები არ იყვნენ, მათი იდეები ხშირად ადრეული ეტაპის გერმანელი რომანტიკოსების იდეებს უპირისპირდებოდა კიდეც: თუკი პირველი პერიოდის რომანტიკოსები თვლიდნენ, რომ სამყაროს გამოსწორება ხელოვნების მშვენიერების მეშვეობით შეიძლება და თავიანთ მასწავლებლად რაფაელს მიიჩნევდნენ, მათი მომდევნო თაობა სამყაროს აღიქვამდა უმსგავსოების სახით, აღწერდა სიმახინჯეს, ფერწერის სფეროში ასახავდა სიბერისა და დაცემულობის სამყაროს, ხოლო თავის მასწავლებლად ამ ეტაპზე რემბრანდტს ასახელებდა. ამ თაობის რომანტიკოსებთან მხატვრულ ტექსტებში ორეულთა სიმრავლე სწორედ იმ შიშზე მიუთითებს, რომელიც ამოუცნობი რეალობის წინაშე არსებობდა.

გერმანული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ, თითქმის მხოლოდ „გერმანულ“ ჟანრებად იქცა ფანტასტიკური ნოველა, ლიტერატურული ზღაპარი, ირონიული კომედია, ფრაგმენტი, რომანის ახალი ქვეჟანრი „Künstlerroman“, კერძოდ კი „რომანი ხელოვანზე“. მათ მხატვრულ პროგრამაში თითქმის გადამწყვეტი მნიშვნელობა რომანმა შეიძინა. რომანტიკული რომანი პრინციპულად ახალი ჟანრი აღმოჩნდა, მის ძირითად ნიშნად ცხადდებოდა სუბიექტურობა, რაც პიროვნების თვითშეგნების პროცესის ასახვად იქცა. რომანტიკოსთა უდიდესი მცდელობა მიმართული იყო უსასრულო სულის უსასრულო დროში მხატვრული გამოსახვისაკენ. აქედან მომდინარეობს მათი სწრაფვა

თხრობის ახალი ფორმებისაკენ, მხატვრული სახის განსაკუთრებული დინამიკისაკენ. ალბათ ამას წერდა ნოვალისი თავისი „ქვავილთა მტვრის“ მეორმოცე ფრაგმენტში: „სული ყოველთვის გამოიხატება მხოლოდ მხატვრული სახის უცნაურ ლიველიებში...“. ალბათ ამაზე ფიქრობს ლუდვიგ ტიკის „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობის“ გმირიც, როცა სიზმარში „სურათზე ბულბულის გალობის“ გამოხატვას ცდილობს. იმოქმედო ძალდაუტანებლად, გქონდეს მიზანი, რომელიც სავარაუდოდ მიუღწეველია, „გზა-სავალი კი დაულეველი“ (ფიხტე), – ასეთია ის შემოქმედებითი მიზანი, რომელიც დაისახეს ადრეულმა რომანტიკოსებმა. ამ თვალსაზრისით რომანტიკული რომანის შექმნის პირველ მცდელობად შეიძლება ჩაითვალოს ლუდვიგ ტიკის რომანი „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობა“, რომელშიც ადამიანის მხატვრულმა შემეცნებამ უამრავი გეერდი მოიცვა, თუმცა საოქმელი ბოლომდე მაინც ვერ დაასრულა. თხრობის ეს დაუსრულებლობა ტიკთან, ნოვალისთან, ფ. შლეგელთან ნიშანია დროისა, ახროვნების განსაკუთრებული, ფრაგმენტული სტილისა, რომელიც გერმანელ მწერლებში XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა. ეს სტილი გამოირჩევა განსაკუთრებული ყურადღებით ადამიანის სულისადმი, მისი უსასრულობისადმი. შტერნბალდის შინაგანი სამყარო უსასრულოდ მიედინება და იმ იდეას ემორჩილება, რომელსაც ავტორი თხრობის დასაწყისშივე აყენებს. რომანში იშლება იმ „ხელოვნების მორჩილი“ გმირის ისტორია, რომელიც მთელ თავის ცხოერებას მიუძღვნის ხელოვნებას, გააღმეროებს მას და რომლისთვისაც ამქვეყნად არ იარსებებს სხვა ფასეულობა, გარდა ხელოვნებისა. ასეთი ენთუზიასტი გმირი გერმანულ რომანტიკული კულტურის ქვეშა ხე გაერცელებული პერსონაჟია. თუმცა ლუდვიგ ტიკის ენთუზიასტი გმირი რეალურ სამყაროში ცხოვრობს, იგი მისგან მაინც გამიჯნულია. რეალური ცხოვრება დანახულია გმირის თვალთახედვიდან. იგი შეპყრობილია ხელოვნების ყოვლისმომცველი იდეით. ტიკი ოსტატურად აეითარებს ფრანცის აზრების სვლას. რომანის დასაწყისში მოცემულია ეროგულე-

ბა ხელოვნებისადმი, შემდეგ ვარაუდი, რომ ხალხს შეიძლება არც კი ესმოდეს, რომ „ამქვეყნად არსებობს მხატვრობა“. რა თქმა უნდა, იმ ხალხის გზა, რომლებსაც ფერწერაზე წარმოდგენა არა აქვთ, საკმაოდ უცნაურია. ასეთები მასში მხოლოდ თანაგრძნობას იწვევენ და არა გაკიცხვას, რადგან ისინი „სიკეთის“ ქმნით არიან დაკავებულები. ასე მაგალითად, ფრანცი, პირობითად რომ ვთქვათ, გარიგებას დებს მის გარემომცველ სამყაროსთან. ასე გრძელდება რომანში ორი სამყაროს – ხელოვნებისა და ცხოვრების პრობლემის – თანაარსებობა. ისინი ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ ერთმანეთის პარალელურად ვითარდებიან. ორი სამყაროს არსებობა – ეს მაცდუნებელი სიტუაცია იმგვარ დიალოგურ ვითარებას ქმნის, რომელიც მოიცავს ხალხსაც და ბუნებასაც, სივრცესაც და დროსაც. ვითარდება იდეათა დიალოგი, რომელიც თავის თავში მთელ თხრობით სივრცეს იტევს. დიალოგის ორბიტაში ძალაუნებურად შემოდიან სიუჟეტები და ხასიათები, პრობლემები, რომელთა განხილვა მიმდინარეობს. რომანის მატერია შედგება ნამსხვრევებისა და ქვებისაგან, იგი კლასიკურად ფრაგმენტულია; და არა იმიტომ, რომ რომანი სხვადასხვა ჟანრული ფორმის ნაერთს წარმოადგენს, არამედ იმიტომ, რომ ყოველი ასეთი ფორმა (ლექსი, სიზმარი, წერილი), – ეს არის რაღაც ფრაგმენტი, რომელიც თავის თავში ატარებს გარკვეულ საკითხს, პრობლემას, ავითარებს რომანის მთავარ იდეას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რომანში მიმდინარეობს ჟანრობრივ ფორმათა, სიტუაციათა, მოვლენათა გაცხარებული ჭიდილი. მთელი რომანი წარმოადგენს იმ იდეათა თუ არსობრივ წარმოდგენათა დიალოგს, რაც კი ტიკის, როგორც ავტორისა და მისი გმირის, ფრანც შტერნბალდის თვალთახედვაში ხვდება.

რომანტიკული რომანი ცალკე ეტაპია ჟანრის განვითარების ისტორიაში. თუკი გერმანელი რომანტიკოსთა მიერ შექმნილ რომანებს გადავხედავთ, ზუსტად ისინი წარმოადგენენ ილუსტრაციას მ. ბახტინის მიერ წარმოდგენილი რომანის კონცეფციის, როგორც უწყვეტ განვითარებაში მყოფი წარმონაქმნის შესახებ, რომელსაც ჯერ ჟანრული ჩონჩხიც კი „არ

გამაგრებია". გერმანული რომანტიკული რომანი არ მიისწრაფვის ფაბულის მრავალფეროვნებისკენ. იგი ქმნის სხვაგვარ – სულიერ-მხატვრულ რეალობას.

აგვუსტ შლეგელი ამბობდა: „აქ რომანი გაიაზრება, არა როგორც თანამედროვე პოეზიის უკანასკნელი სიტყვა, ან აღორძინება, არამედ როგორც ამ პოეზიაში პირველობის მქონე მოცემულობა. ეს პოეზიის ისეთი სახეობაა, რომელსაც მისი ერთ მთლიანობად წარმოდგენა შეუძლია." როდესაც ფ. შლეგელი თავის ნაშრომში „წერილი რომანზე" ამბობს, რომ „რომანი რომანტიკული წიგნია", მას მხედველობაში აქვს არა იმდენად რომანი, როგორც უანრი, არამედ როგორც მსოფლიო სიტყვიერების უდიდეს ქმნილებათა ერთიანობა. მას რომანი წარმოუდგენია როგორც „მონათხრობის, სიმღერის და სხვა ფორმათა შეთანხმება". გერმანელ რომანტიკოსთა რომანებში თხრობა მართლაც ხშირად წყდება ჩანართი ისტორიებით, ლექსებით, სიმღერებით. შეიძლება გავიხსენოთ ნოვალისის „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი" („ხლაპარი არლანტიდაზე", „კლინგსორის ზღაპარი" და სხვ.), ლუდვიგ ტიკის „ფრანც შტერნბალდის მოგზაურობა" და თვით მეორე თაობის რომანტიკოსის, იოზეფ ფონ აიხენდორფის მოთხრობა „ერთი უსაქმურის ცხოვრებიდანაც" კი. ანუ თეორიშიც და პრაქტიკაშიც საქმე გვაქვს უანრობრივ ნორმატიულთა სრულ აღრევასთან. ამ აღრევაში, ჩვენი აზრით, ცნაურდება მწერალ-რომანტიკოსთა მისწრაფება ადამიანური ცხოვრების სრული, უნივერსალური აღქმისაკენ.

ნ. ბერკოვსკი თავის წიგნში „რომანტიზმი გერმანიაში" წერდა: „რომანი ეხება პირველსაწყისებს და თუკი ეს პირველსაწყისი პოეზიაა, მაშინ ეს პოეზია უნივერსალური ხდება და პირველსაწყისებიდან ცხოვრების ყველა სფეროს სწვდება. რომანი თავისუფლების ასპარეზია როგორც ავტორისათვის, ასევე მისი გმირებისათვის, თავისუფლებიდან კი იგი იძლევა სხვადასხვა უცნაურ, შემოქმედებით სამყაროში გასვლის საშუალებას. თანაც ეს გასვლები ხანგრძლივია, რადგან რომანი ხომ ხანგრძლივი უანრია. გერმანელებისთვის რომანი იყო „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენიც" და ვინმე ფერსჰოფენის ფინან-

სური ქრონიკა „ვოლფ ჟენრისეც“ – დეპეშების, ანგარიშების, ოქმების კრებული, ანუ „საქმიანი რომანი“, როგორც დღეს მას უწოდებენ. ევროპულ რომანში აღწერილი ცხოვრება მთლიანად გადაფარულია ყოფითა და ყოფითი საგნებით, რომანტიკოსები კი მათი ერთმანეთისაგან გამოცალკევებას ესწრაფვოდნენ, რომანის შიდა ცხოვრება მათთვის წარმოადგენდა იმ რომანტიკულს, რაც თავისთავად სივრცისა და სუნთქვის თავისუფლებას მოითხოვდა.

საყურადღებოდ გვეჩვენება აგრეთვე განსხვავება კლასიკოსთა (გოეთე) და რომანტიკოსთა რომანებს შორის სამყაროს ონტოლოგიური არსის გააზრების კუთხით. კლასიკოსებისაგან განსხვავებით, რომანტიკოსები არ ცდილობენ ყოფიერების მხოლოდ პოზიტიურად მოაზრებას და ირჩევენ „დიალექტიკურ-სინთეზურ მოდელს, რაც გულისხმობს საპირისპირო სფეროთა (მაგ., ღამე და დღე, ბნელი და ნათელი, ხილული და უხილავი, სიკვდილი და სიცოცხლე და ა.შ.) არა გათიშვასა და მორალურ-ეთიკურ შეფასებას, არამედ ახლებურ ონტოლოგიურ გააზრებას. კერძოდ, ორი ურთიერთდაპირისპირებული სფეროდან ერთ-ერთი ნეგატიური კი არ არის და მეორე პოზიტიური თავის არსით, და ისინი ურთიერთს კი არ გამორიცხავენ, არამედ თანაარსებობენ, ერთმანეთს ავსებენ და ურთიერთს შეენივთებიან“ (კ. ბრეგაძე).

რომანთან ერთად დიდი ცვლილებები განიცადა ნოველამაც, რომელმაც დამოუკიდებელი ეტაპი შექმნა ჟანრის განვითარებაში. ამოდიოდნენ რა ნოველის, როგორც „გაუგონარი შემთხვევის“ გოეთესეული განსაზღვრებიდან, გერმანელმა რომანტიკოსებმა გააძლიერეს ამ მცირე ჟანრის ემოციური ღერადობა, ისინი ფართოდ იყენებდნენ ფანტასტიკური მოტივებსა და სახეებს. აქედან მოდის გერმანელ რომანტიკოსთა სიყვარული ფანტასტიკისადმი, როგორც სამყაროს შეუცნობელ საიდუმლოებათა გამოხატვის საშუალებისადმი.

გერმანელმა რომანტიკოსებმა შექმნეს ფანტასტიკური იდუმალების განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც უკავშირდებოდა რაღაც აუხსნელსა და გამოუთქმელს. ასეთია რაციონალურ

ახსნას მოკლებული ლუდვიგ ტიკის ლიტერატურული ზღაპრები, არნიმის კომპარული რომანტიკა, ჰოფმანის „შიშისმომგვრელი“ ზღაპრები. ფანტასტიკური საწყისი მტკიცედ ჯდება რომანტიკოსთა მხატვრული ნაწარმოებების ქსოვილში. მას შეუძლია შექმნას განსაკუთრებული მხატვრული სივრცე, შეიჭრას ყოველდღიურ ცხოვრებაში, დაამახინჯოს იგი გროტესკამდე.

ფანტასტიკამ გერმანულ რომანტიზმში სრულუფლებიანი ესთეტიკური კატეგორიის ფუნქცია შეიძინა. მისი დამსახურებაა სწორედ გერმანული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი წარმოდგენა ზღაპარზე, როგორც „პოეზიის კანონზე“, როგორც უანრთა შორის გამორჩეულ უანრზე. ზღაპარი წარმოიშვა, როგორც წმინდა ფანტაზიის ნაყოფი, სულთა თამაში, რომელიც პრეტენზიას ყოფიერების არსსა თუ ცხოვრების მრავალფეროვან და „ჯადოსნურ“ მოვლენებში ღრმა წვდომაზე აცხადებს. ლიტერატურულ ზღაპრებს გერმანული რომანტიზმის თითქმის ყველა წარმომადგენელი ქმნიდა. გერმანულ რომანტიზმში ძნელად მოინახება ისეთი ავტორი, რომელსაც თუნდაც ერთხელ არ მოესინჯა თავი ამ უანრში.

ამიტომაც ლიტერატურული ზღაპარი აღიქმებოდა, როგორც ყველაზე უფრო თავისუფალი ფორმა შემოქმედი სუბიექტის თვითგამოსახატავად და როგორც თავისებური მითი, რომელიც სამყაროს ამა თუ იმ თავდაპირველ საფუძვლებსა თუ მათ გამოვლინებებს მხატვრული ფორმით ამტკიცებდა.

გერმანელი რომანტიკოსების მიერ რომანისა თუ ნოველის უანრებში შექმნილი ტრადიციების ჭეშმარიტი შეფასება და აღქმა არა უშუალოდ მათ მომდევნო თაობაში, არამედ ბევრად უფრო გვიან მოხდა.

ბოლოს თეატრზეც ვიტყვით ორიოდ სიტყვას. თავისებურად პროდუქტიული აღმოჩნდა ის ცვლილებები, რაც რომანტიკოსებმა დრამატულ უანრებში განახორციელეს. პირველ რიგში, საუბარია ლუდვიგ ტიკის კომედიებზე, განსაკუთრებით „ჩექმებიან კატაზე“; მათში რომანტიკული ირონიის მართლაც რომ ზეიმია. კომედიოგრაფი შეეცადა ბოლომდე დაენგრია სცე-

ნური ილუზია, სცენაზე განალაგა მაყურებელთა დარბაზი, ერთმანეთს დააჯახა ფაბულა და მისი „განხილვა“ პირობითი მაყურებლების მიერ და ამით შექმნა უანრობრივ ფორმათა სრულიად წარმოუდგენელი და პროვოკაციული დიალოგი ეროი ნაწარმოების შიგნით.

განსაკუთრებულ რომანტიკულ უანრებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ისეთი ფორმა, როგორიცაა ფრაგმენტი. აქ ლაპარაკია არა უბრალოდ დაუმთავრებელ ნაწარმოებზე (თუმცა რომანტიკული ლიტერატურა უამრავ ასეთ შემთხვევას იცნობს), არამედ განსაკუთრებულ ლიტერატურულ ფორმაზე, რომელიც მნიშვნელოვანია სწორედ ამ დაუსრულებლობის, ღიაობის, გაგრძელების შესაძლებლობის გამო. არსებობს მოსაზრება, რომ ფრაგმენტი რომანტიკულ ლიტერატურაში არამარტო უანრობრივი წარმონაქმნი, არამედ აზროვნების ფორმაა. „ამ ფორმის მოდელი არსებობს ნებისმიერ ნაციონალურ ნეოსფეროში და ავტორის შემეცნებაზე გაელით იგი ინდივიდუალიზდება, ჟალიბდება მხატერული აზროვნების სუბიექტურ ფორმად, ტექსტში ავითარებს აზრის დაუსრულებლობისა და დიალოგურობის პრინციპს. ჩვენ საქმე გვაქვს უნიკალურ მოვლენასთან: ფრაგმენტის უანრი როგორც ცხოვრების შეცნობის განსაკუთრებული პოეტური ინსტრუმენტი, ლიტერატურული ნაწარმოების ტიპი აქტიურად ზემოქმედებს მხატვრულ ცნობიერებაზე“.

აზროვნების ფრაგმენტულობა, თავის მხრივ, პირდაპირ უკავშირდებოდა რომანტიკულ ირონიას, მის მიერ შემოქმედის ნების აბსოლუტიზაციას. ნიშნეულია, რომ ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური შინაარსის ფრაგმენტთა გარდა, რომლებიც ხშირად აფორიზმის ფორმითაა გადმოცემული, ფრაგმენტულობა ხშირად თავიდანვე ქმნიდა მსხვილი მხატერული ნაწარმოების სტრუქტურას. ამასთან დაკავშირებით შეგვიძლია გავიხსენოთ ფ. შლეგელის „ლუცინდე“, ან ჰოფმანის „კატა მური“.

ირონიის მთავარ ობიექტს ადრეულ რომანტიკოსთა (ფ. შლეგელი, ლ. ტიკი, ქლ. ბრენტანო) შემოქმედებაში წარმოადგენდა გარემომცველი სინამდვილის სიმდაბლე. ირონიისგან თავისუფალი რჩებოდა მხოლოდ ის პოეტური ზესამყარო,

რომელსაც ეს ავტორები არსებული სინამდვილის ირონიული გააზრების მეშვეობით ამკვიდრებდნენ. წინა პლანზე გამოდიოდა შემოქმედი სუბიექტის თვითშეფასება.

თუმცა თავად რომანტიკულ ირონიაში იყო ჩადებული შესაძლებლობა გამუდმებული ცვალებადობისა, რაც თვით საკუთარი თავის უარყოფამდეც კი მიდიოდა. იგი მოიცავდა სამყაროს ობიექტური აღქმისაკენ მისწრაფებასაც და ამ სამყაროს მრავალფეროვანი, არაერთმნიშვნელოვანი გამოვლინებებისადმი რელატივისტური დამოკიდებულების დამანგრეველ ძალასაც.

თავისი განვითარების პროცესში რომანტიკული ირონიის პრინციპი ფართოვდებოდა. ირონიაში მომძლავრდა სამყაროს ფასეულობათა ობიექტური განსხვავებულობისა და მათი აზრობრივი მრავალმნიშვნელოვნების გააზრება. გვიანდელ რომანტიზმში, მაგალითად ჰოფმანის შემოქმედებაში, ირონია მიმართულია არა მხოლოდ სინამდვილის სიმდაბლისკენ, არამედ თვით ამაღლებული პოეტური ობიექტისაკენაც კი. ირონიულად ირღვევა ერთიანი რომანტიკული სტილის პარმონია. ამ გარდატეხის მომენტში იბადება ახალი მხატვრულობის პოტენცია. ეს ტენდენციები კიდევ უფრო აშკარად იკვეთება ჰაინეს შემოქმედებაში. მისი ირონია ხსნის გზებს სამყაროს წინააღმდეგობრივი ხასიათის უფრო კონკრეტული შეცნობისათვის, რომელიც გარკვეულწილად სატირას ესაზღვრება და ზოგჯერ მასში გადადის კიდეც. სტილისტური სისტემა სულ უფრო მრავალხმიანი ხდება.

გერმანიის რომანტიკული ხელოვნება ირონიის წყალობით, მხატვრულ ფორმათა თავისებურ ლაბორატორიად იქცა.

ამრიგად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რომანტიზმი ზოგადევროპული მოვლენაა, თუმცა მის სამშობლოდ გერმანია უნდა მივიჩნიოთ; მისი გაელვება განიცადა ფილოსოფიამ, ლიტერატურამ, ხელოვნებამ. სწორედ ახალგაზრდა გერმანელმა რომანტიკოსებმა გამოხატეს ყველაზე მკაფიოდ ის, რაც მთლიანად ამ მოძრაობას ახასიათებდა.

რომანტიზმის არსს წარმოადგენს პროტესტი საზოგადოებაში მიღებული ეთიკური და ესთეტიკური ნორმებისა თუ

რაციონალიზმის წინააღმდეგ. რომანტიკოსებს იზიდავს ადამიანის თავისებური ტიპი, რომელიც არის ანარქისტი, მეამბოხე, რომელიც თავს ღმერთის ტოლად და სწორად გრძნობს. მათ აღაფრთოვანებს ძლიერი, დამანგრეველი ვნებები: ზიზღი, ეჭვიანობა, სასოწარკვეთილება.

რომანტიზმი რთული მოვლენა იყო, იგი იცვლებოდა და ვითარდებოდა დროთა განმავლობაში. ყველაზე სრულად მისი ბუნება გამოვლინდა მხატვრულ ლიტერატურაში. რომანტიკოსი მწერლები და პოეტები განადიდებდნენ პიროვნებას, მის სუბიექტურ განცდებს, მის მისწრაფებას, როგორმე თავი დაეღწია ეროფეროვანი ყოფისაგან, ჩვეულებრივი სივრცისა თუ დროიდან და გაჭრილიყო ზღაპრულ, ეგზოტიკურ მხარეებში, შორეულ ისტორიაში, უფრო ხშირად შუასაუკუნეებში, წარმოსახულ სამყაროში. გარემომცველი სამყარო, ყოველდღიურობა მათში იწვევდა მძაფრი დაუკმაყოფილებლობის, და ნაღვლით სავსე მონატრების განცდას. მათი შთაგონების საგანს წარმოადგენდა მხოლოდ ის, რაც იყო შორეული, დიადი, საოცარი, ფანტასტიკური, საშინელი.

გერმანიაში რომანტიზმი წარმოიშვა მე-18 საუკუნის დასასრულს და გრძელდებოდა მე-19 ს. 30-იან წლებამდე. განასხვავებენ ადრეულ, შუა და გვიანდელ რომანტიზმს, თუმცა ეს დაყოფა გულისხმობს არა იმდენად მისი განვითარების ეტაპებს (თუმცა დროის ფაქტორი მართლაც მნიშვნელოვანია), რამდენადაც თავად ამ მოვლენის შიგნით არსებულ მიმდინარეობებს.

1799 წელს საუნივერსიტეტო ქალაქ იენაში შეიკრიბნენ რომანტიკული მიმდინარეობის მამამთავარნი ძმები შლეგელები - აგუსტი და ფრიდრიხი, ლუდვიგ ტიკი, ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, იგივე ნოვალისი, ასევე ფილოსოფოსები - ფრიდრიხ შლაიერმახერი და იოზეფ (ვილჰელმ) ფრიდრიხ შელინგი და ასე დაარსდა ე.წ. იენის სკოლა. მათ წამოაყენეს ხელოვანის აბსოლუტური თავისუფლების იდეა. მათ მხატვრული შემოქმედება წარმოეძგინათ, როგორც ღვთიური შესაქმის აქტი, ხოლო შემოქმედი, ხელოვანი ადამიანი, როგორც განსაკუთრებული

პიროვნება, რომელსაც სამყაროს არსის შეცნობა ძალუძს. „პოეტი უკეთესად სწვდება სამყაროს არსს, ვიდრე მეცნიერი“ – წერდა ნოვალისი. ამ იდეის ფილოსოფიური დასაბუთება ეკუთვნის შელინგს. მისთვის დამახასიათებელია უნივერსალური ხელოვნების, როგორც სამყაროს შეცნობის ხერხის აპოლოგია.

ვაკენროდერი თავის შრომებში, რომელიც მან მიუძღვნა უდიდესი მხატვრების დიურერის, რაფაელის, ლეონარდო და-ვინჩის შემოქმედებას, განსაკუთრებულად უსვამდა ხაზს მათ მიერ ბუნების, როგორც ღმერთის ენის გაგებას და ყოველივე ამის ხელოვნების ენაზე გადმოცემის უნარს. ამდენად, ვაკენროდერისათვის ხელოვანი იყო შუამავალი ღმერთსა და ხალხს შორის.

იენელი რომანტიკოსები გამოსცემდნენ ჟურნალს „ათენეუმი“ (1798-1800), რომელშიც ბეჭდავდნენ ე.წ. „ფრაგმენტებს“, აფორიზმებსა და მცირე ზომის ესეებს. „ფრაგმენტთა“ ფილოსოფიურ საფუძველს ქმნიდა ფიხტე. ადრეული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელია ფილოსოფიისა და პოეზიის, ფილოსოფიისა და პროზის დაახლოების მცდელობა.

შუა და გვიანი რომანტიზმი ნაკლებად თეორიული და ფილოსოფიურია. მისმა ყველაზე ცნობილმა წარმომადგენლებმა 1805 წლისათვის თავი ჰაიდელბერგსა და ბერლინში მოიყარეს. ჰაიდელბერგელმა რომანტიკოსებმა დიდი გავლენა მოახდინეს ხელოვნების ყველა დარგზე – იქნება ეს პოეზია, ფერწერა თუ მუსიკა. ამასთანავე შეიძლება ითქვას, რომ ისინი უფრო კონსერვატორები და უფრო გერმანელები იყვნენ, ვიდრე მათი წინამორბედები.

ჰაიდელბერგელი რომანტიკოსების ყურადღების ცენტრში მოექცა ისეთი ტრადიციული ღირებულებები, როგორიცაა სახელმწიფო, ხალხი, რელიგია. მათთვის დამახასიათებელია ყურადღების გამახვილება ეროვნულ თვითმყოფადობაზე, ეროვნულ ხასიათზე, ასევე მისწრაფება იმისაკენ, რომ იცხოვრონ და იმოღვაწონ ეროვნულ („ხალხური“) სულთან თანხმობაში. ამით აიხსნება შუა და გვიანი თაობის რომანტიკოსთა განსაკუთრებული ინტერესი გერმანული ისტორიისა და კულტურისადმი. ისინი დიდ ყურადღებას უთმობდნენ გერმანულ ისტორიასა

და კულტურას. გერმანული ხალხური სიმღერებისა და ზღაპრების მოგროვებასა და პუბლიკაციას. ამ საქმიანობას ეწეოდა ახიმ ფონ არნიმი, ქლემენს ბრენტანო, რომელთაც გამოსცეს ხალხური სიმღერების კრებული „ბიჭუნას ჯადოსნური ბუკი". თუმცა ხალხური ზღაპრების ყველაზე ცნობილი შემგროვებლები მაინც ძმები გრიმები – იაკობი და ვილჰელმი იყვნენ. მათი „საბავშვო და საოჯახო ზღაპრები" გერმანიაში პოპულარობით მხოლოდ ბიბლიას თუ ჩამოუვარდებოდა. მათ გერმანული ფილოლოგიის განვითარებაშიც უდიდესი წვლილი მიუძღვით, 1819-37 წ.წ. მათ გამოსცეს გერმანული გრამატიკა, 1852 წლიდან კი – გერმანული ენის აკადემიური ლექსიკონი.

ზოგადად რომანტიზმის ლიტერატურაში ერთ-ერთ წამყვან ჟანრად ითვლებოდა ლიტერატურული ზღაპარი. ამ ჟანრისადმი სიყვარული აიხსნებოდა იმით, რომ სწორედ ზღაპრის მეშვეობით გადმოიცემოდა მათი აზრით, ყოფიერების იდუმალება. ლიტერატურული ზღაპრის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ავტორი იყო ვილჰელმ ჰაუფი, რომლის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი იყო აღმოსავლურ და გერმანულ გადმოცემათა და ლეგენდათა მოტივების საოცარი შერწყმა. თუმცა ფილოსოფიური სიღრმითა და ფსიქოგრაფიული მრავალფეროვნებით მაინც გამოირჩევა ნოვალისის, ლ. ტიკის, ე.თ.ა. ჰოფმანის ლიტერატურული ზღაპრები. დასასრულს ვიტყვით, რომ რომანტიზმი მთელს გერმანიაში გავრცელდა და არა მარტო განათლებულ საზოგადოებაზე მოახდინა გავლენა, არამედ ყველა ფენაში შეაღწია, ფეხი მოიკიდა, გერმანული ხასიათი გარდაქმნა და ისეთივე მოვლენა გახდა, როგორიც იყო რეფორმაცია.

რომანტიზმმა ბევრ მის შემდგომ თეორიასა თუ მიმდინარეობას დაუდო სათავე (მაგ. გერმ. პოსტმოდერნისტული მწერლობის ძირითადი პოეტოლოგიური საფუძველი სწორედ გერმანული რომანტიზმია). რომანტიკული ნაწარმოებები დღემდე უამრავ მკითხველს, მსმენელს თუ დამთვალიერებელს უფორიაქებს გულს და ამიტომაც მისი კვლევა დღეს მით უფრო გამართლებულად მიგვაჩნია.

მოკლე ბიბლიოგრაფია:

ბრეგაძე, კონსტანტინე: ლიტერატურული და ეროსფილოსოფიური ნარკვევები, თბ., 2009

ბრეგაძე, კონსტანტინე: ნოვალისი ღამის ჰიმნები, თბ., 2007

გელაშვილი, ნაირა: ჰოლდერლინი, თბ., 2010

რატიანი, ირმა: ჟანრის თეორია. თბ., ლიტერატურის ინსტ. გამომც. 2009

შათირიშვილი, ზაზა: ქართული რომანტიზმის გენეალოგია http://lib.ge/mybook/index.php?book=04972&rel=undefined

Eichendorf, Joseph von: Werke, Bd. II, M[nchen, 1970

Kleßmann, Eckhart: *Die deutsche Romantik* Köln 1979

Osborne, John: *Romantik.* Handbuch der Literaturgeschichte. Abteilung Bibliographien. Bd. 8. Bern/München 1971 (B).

Schulz, Gerhard: *Romantik*, München 1996

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С.-П., 2001

Ботникова А.Б. Немецкий романтизм диалог художественных форм. Воронеж, 2004.

ფრანგული რომანტიზმი

(ფრანგული რომანტიკული პოეზია ანუ სულის მარადიული მუსიკა)

„რომანტიზმი არის სრულიად ახალი, ყველაზე აქტუალური გამოხატულება მშეუნიერისა... ის, ვინც ამბობს "რომანტიზმი", გულისხმობს "თანამედროვე ხელოვნება".
შარლ ბოდლერი *(„1846 წლის სალონი").*

ევროპული ლიტერატურის მკვლევარები (განსაკუთრებით აღსანიშნავია უკანასკნელი დროის თეორიული ნაშრომები), XIX საუკუნის რომანტიზმის საიდუმლოს გასაღებს XVIII საუკუნის ლიტერატურაში ეძებენ. თეორიული ნაშრომების გაცნობისას აშკარა ხდება, თუ რა დიდს როლს ანიჭებენ ავტორები „ქარიშხლისა და შეტევის" (Sturm und Drang) მოძრაობას, რომელიც გოეთესა და შილერის სახელებს უკავშირდება. ამასთან ერთად, სულ უფრო მეტად მკვიდრდება აზრი, რომ რომანტიზმი განხილულ უნდა იქნას მისი თანამედროვე, სხვა ლიტერატურული მოვლენების ფონზე და მათთან მჭიდრო კავშირში. საერთო შეხედულებით, XIX საუკუნის რომანტიზმზე „ქარიშხალმა და შეტევამ" გაცილებით მეტი გავლენა იქონია, ვიდრე საკუთრივ გერმანულმა რომანტიზმმა. ჟერმენ დე სტალის წიგნმა „გერმანიის შესახებ", ისევე როგორც შილერის და გოეთეს შემოქმედება, შთამაგონებელ მაგალითად იქცა ევროპული, განსაკუთრებით ფრანგული რომანტიკული ლიტერატურისათვის. 1830 წლის შემდეგ, ფრანგული რომანტიზმის ესთეტიკური პრინციპები „ქარიშხლისა და შეტევის" თეორიულ ღირებულებებს და პრაქტიკულ მონაპოვრებს უახლოვდება. გოეთე ეკერმანთან საუბარში აღნიშნავდა, რომ ფრანგი რომანტიკოსები „მიზნად ისახავენ იმას, რასაც 1770-იანი წლების გერმანელი პოეტები ესწრაფოდნენ". ინგლისელი მკვლევარი

ლილიან ფერსტი ვიქტორ ჰიუგოს გერმანული ლიტერატურული მოძრაობის უშუალო გამგრძელებლად მიიჩნევს (Lilian Furst. Romantisme in perspective. London, 1969 p. 49).

უფრო მეტად გავრცელებულია აზრი იმის შესახებ, რომ ფრანგული რომანტიზმი იენის „ფილოსოფიური, მეტაფიზიკური" რომანტიზმის მიერ გაკვალულ გზას მიყვება. ფრანგი და ინგლისელი პოეტები არც თუ ისე კარგად იცნობდნენ გერმანელი რომანტიკოსების შემოქმედებას. სწორედ ამიტომ, შეიძლება დავეთანხმოთ აზრს, რომ პირველი ფრანგი პოეტი, რომელიც იენის რომანტიკული სკოლის ესთეტიკას საკუთარი პოეტური შემოქმედების საფუძვლად აქცევს ჟერარ დე ნერვალია (Jenn Fabre. Lumière et romantisme paris, 1963 p. V). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეები ეჭვის ქვეშ აყენებენ ვან ტიგემის მიერ პირველად მოხსენიებულ ტერმინს „პრერომანტიზმი" და უარყოფენ იმ ფაქტს, თითქოს რომანტიზმი საფრანგეთში XVIII საუკუნის დასასრულის განმანათლებლობისგან დამოუკიდებლად იშვა და სწორედ მას დაუპირისპირდა (Roland Mortier. Unité ou scission du Siècle des Lumières? Geneve, 1963 v. XXVI p. 1207-1221).

განვითარების შემდგომ ეტაპზე (1839 წლიდან მოყოლებული) ფრანგული რომანტიზმი სულ უფრო შორდება „ქარიშხლისა და შეტევის" სულისკვეთებას, რომელსაც დე სტალის მეშვეობით ეზიარა და საკუთარ გზას ირჩევს, რომელიც აშკარად გამოიკვეთა ჰიუგოს, ნოდიეს, ვინის და მიუსეს შემოქმედებაში.

ფრანგული ლიტერატურის თვითმყოფადობა განსაკუთრებით საინო ხდება 1830-იან წლებში, როდესაც ლიტერატურა სულ უფრო მეტად უახლოვდება საზოგადოებრივ ცხოვრებას და ეცნობა თავისი დროის სოციალურ პრობლემებს (ლამენე, ჰიუგო, სანდი).

ფრანგული რომანტიზმის ევოლუცია მჭიდროდ უკავშირდება, იმ დროისათვის ახალ ლიტერატურულ მოვლენას, ფრანგულ რეალისტურ რომანს. რომანტიზმისა და რეალიზმის ელემენტები ერთმანეთს გადაეჯაჭვა. ეს ორი ლიტერატურული მოძრაობა ერთმანეთს ეხმარება, ერთმანეთზე გავლენას ახდენს და ეს იძლევა საფუძველს იმის მტკიცებისა, რომ ისინი ერთ-

მანეთის მოქიშპენი არ არიან. ხშირად რომანტიზმი და რეალიზმი ერთი და იგივე მწერლის შემოქმედებაში ისენს თავს, უფრო მეტიც, ამ მოძრაობებისთვის დამახასიათებელ თვისებებს ერთსა და იმავე ნაწარმოებშიც ვხედებით. ამ შემთხვევაში ვიხსენებთ არა მხოლოდ სტენდალსა და ბალზაკს, არამედ ჰიუგოსაც. ამით კიდევ ერთხელ ესმება ხაზი ღებულებას, რომლის თანახმად რომანტიზმის შესწავლა უნდა ხდებოდეს სხვა ლიტერატურულ მოვლენებთან მჭიდრო კავშირში.

რომანტიზმის მკვლევარნი, რომლებიც ე.წ. „ისტორიის სწლის“ სკოლას მიეკუთვნებიან, რომანტიზმს განიხილავენ როგორც „მარადიულ“, „დროის გარეშე არსებულ“ ცნებას. ამის საპირისპიროდ, უნდა კიდევ ერთხელ ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ რომანტიზმი არის „ისტორიულად ჩამოყალიბებული მოვლენა და პროცესი“ (პიერ მორო „რომანტიკოსების კლასიციზმი“). აქედან გამომდინარე, რომანტიზმი პრერომანტიზმიდან კი არ იღებს სათავეს, არამედ უშუალოდ უკავშირდება განმანათლებლობას. თუ კი „პრერომანტიზმის“ არსებობის მომხრენი განმანათლებლობას აშორებენ XVIII საუკუნის ახალ ლიტერატურულ მოვლენებს და რომანტიზმის წინაპირობად მაინც და მაინც პრერომანტიზმს აღიარებენ, ამ შეხედულების მოწინააღმდეგენი ხშირად მეორე უკიდურესობაში ვარდებიან. ისინი რომანტიზმს განმანათლებლობის გაგრძელებად მიიჩნევენ, მის წიაღში აღმოცენებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობად სახავენ და ამტკიცებენ, რომ განმანათლებლობის გარკვეული მოვლენები (მაგალითად, რუსოს შემოქმედება) „ჭეშმარიტი“ რომანტიზმის უმაღლესი გამოხატულებაა, ხოლო „ერნანის“ გარშემო ატეხილი ბრძოლა უბრალოდ „ეიღაც ფსევდორომანტიკოსების“ დადგმული სპექტაკლია. მიუხედავად იმისა, რომ რომანტიზმი ბევრით არის დავალებული განმანათლებლობისაგან,. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რომანტიზმმა ახალი სახე და შინაარსი შესძინა XVIII საუკუნიდან მიღებულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ღირებულებებს. რომანტიზმმა აღმოაჩინა სულიერი სამყარო პოეზიისა და ფეოწერისათვის, ხოლო ლირიკას რაც შეეხება, პირველმა წარმოაჩინა „გათა-

ცისუფლებული სუბიექტურობა". ფრანგული რომანტიზმი თანდათანობით შორდება განმანათლებლობას და საკუთარ წინაპრებს ეძიებს არა იმ ეპოქაში, რომელსაც „პრერომანტიზმს" უწოდებენ, არამედ აღორძინებაში. რომანტიკოსები უარყოფენ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის „ახალ აღმოჩენებს" და ყოველგვარ კომპრომისს კლასიციზმთან, რომელსაც მეტ-ნაკლებად ემხრობოდნენ XVIII საუკუნის ნოყატორები.

ჰოეტური რევოლუცია, ანუ სამყაროს და ადამიანის ახლებური ხედვა

მონტესკიე ცნობილ წიგნში „სპარსული წერილები" შემდეგნაირად წარმოუდგენდა თავის მკითხველებს პოეტებს: „ესენი არიან ავტორები, რომელთა ხელობაა ბორკილები დაადონ საღ აზრს და მორთონ გონება არაფრისმთქმელი ციცილპიპილებით" (137-ე წერილი). პოეზიის „დეკორატიული ფუნქციის" წინააღმდეგ აღსდგება, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ რომანტიკული პოეზია. რომანტიკოსების რწმენით პოეზია „ჩუქურთმა არ არის. ის უნდა იყოს და არის კიდეც „ძირითადი", „არსებითი". დარწმუნებულნი იმაში, რომ ჭეშმარიტი ცოდნა გონებით არ მოიპოვება. რომანტიკოსები ისწრაფვიან. რაც შეიძლება მეტი სიზუსტით ასახონ წარმავალი გრძნობები და განცდები, ხელშეუხებელი „სულიერი მდგომარეობანი", ოცნება თუ ზმანება, ერთი სიტყვით, „სულის თროთოლვა", რომელიც უან-ჟაკ რუსომ შემოიტანა ფრანგულ ლიტერატურაში. უარყოფს რა ანდრე შენიესთვის დამახასიათებელ ანტიკურობის კულტს – ისევე, როგორც ბაირონის ღვთისმგმობელ ამბოხს, ახალგაზრდა ფრანგული პოეზია მოუბრუნდება ოსიანის და ინკლისელ „ლეიკისტებს".

ბუნება და ყველა ის გრძნობა, რასაც მისი ხილვა აღძრავს, რონსარის პოეზიის დამახასიათებელი ელეგიურობის აღორძინება, ბუნდოვანი რელიგიური სულისკვეთება. აი, ის, რაც აყალიბებს ინტიმური პოეზიის ჟანრს. საუკუნის პოეზიის პირველი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა, ლამარტინის „მჭვრეტელობანი"

(„Meditations", 1830) სრულად აკმაყოფილებს ახალ პოეტურ მოთხოვნილებას. ყველა პირობას, რასაც ინტიმური ანუ „პირადული პოეზია" წაუყენებს შემოქმედს. ერთი შეხედვით ლამარტინის კრებულის არც ენა და არც თემები რეკოლუციურ ხასიათს არ ატარებს, მაგრამ ელეგიური პოეზია, რომელიც მის ლექსებს ასაზრდოებს, ერთობ თანამედროვეა, სწორედ იმიტომ, რომ წარმოაჩენს გრძნობათა ერთობლიობას, ბურუსით საგრძნობლად მოცულს და ამით ეხმიანება შატობრიანის პროზის („რენე") ღრმად ლირიკულ მელოდიას და წინ უსწრებს პოლ ვერლენის ლექსების მუსიკალურობას:

„როს ხიდან ცვივა ნაზი ფოთოლი,
საღამოს ქარით ველად ფენილი,
მეც ვემგვანები მკვდარ ფოთოლთ გროვას,
მეც ქარს მიეყავარ მარტოდ შთენილი".

(„სიმარტოვე")

ლამარტინის პოეზია ერიდება გრანდიოზულს, ზეამაღლებულს, ცდილობს გადალახოს ხილული სამყაროს საზღვრები და ბუნების წიაღში პოეზის მშვიდი ნაკადულები:

„მშვიდია გული, დუმს ჩემი სული,
ძლივსღა ჩამესმის სხვათა ჩურჩული".

(„ხეობა").

პოეტი ცდილობს, მხოლოდ მისთვის ცნობილი მაგიური საშუალებებით მოიპოვოს ერთხელ უკვე დაფარული მეორე სამყარო.

„ადამიანი მიწას დანარცხებული ღმერთია,
რომელსაც ჯერ კიდევ ახსოვს ზეცის სიდიადე".

(„ადამიანი").

ლამარტინის ლექსებს ახასიათებს განსაკუთრებული, სხვებისგან გამორჩეული ტონი, ორიგინალური პოეტური სულისთვის დამახასიათებელი, ჭმუნვით შესუდრული ხილვა, რაც ესოდენ მნიშვნელოვან ადგილს ანიჭებს პირველი „ჭეშმარიტი რომანტიკოსი პოეტის" შემოქმედებას ფრანგული რომანტიკული პოეზიის მატიანეში.

ლამარტინის განსაზღვრა პოეზიისა მომდევნო წლების პო-

ლემიკის პროგრამ'ულ დებ'ულებად იქცა:

„პოე'სია სულის სიმღერაა„ რომელიც შემოდგომის მიწ'ურულს იბადება; წ'ელიწ'ადის უკანასკნელი დღეები ნისლსა და ქარის მწ'უხარებაში ინაცვლება, გული გრძნობებით და მოგონებებით ივსება. ახრი ბუნდოვან ხატებს მიყვება, ტკბეთა ჩურჩული ნელა არწ'ევს და მიაძინებს განცდებს, ოცნებათა ტკბილ ვხდები. სულის თრთოლვა ქაღალდ'ზე გადმომაქვს. ეს ჩემი უღრმესი და უძირო აღსარებაა" („ჩაფიქრება").

ლამარტინის კვალს სხვა პოეტებიც გაყვნენ, ისინიც ე'ხიარნენ ლირი'სმს, რომელშიც სული „ქალწ'ულებრივი სიშიშვლით" (მიუსე) წარმოჩნდა. მათ შორისაა ქალი პოეტი მარსელინ დებორდ-ვალმორი (Marceline Desbords-Valmore (1786-1859), რომლის ორი პოეტური კრებ'ულის სათაურში ვხედებით სიტყვას „ელეგია". მელანქოლია, რელიგი'ური გ'ხნება და კლემა გამოხატულია ცოტაოდენ ბუნდოვანი მუსიკალ'ურობით. რომელიც წინ უს'რებს ვერლენისთვის ესოდენ ძვირფას „ნაცრისფერ სიმღერას" („chanson grise"). სენტ-ბევიც „ჟო'სეფ დელორმის პოე'სია"-ში იმავე გ'სას მიყვება: მისი კრებ'ული ნახევარტონებში გაცხადებ'ული აღსარებაა. ლექს'ში „ყვითელი სხივები" („Les Rayons jaunes") პოეტის „მე" ავსებს პოეტურ სივრცეს. უმცირესი განცდაც კი პოეტს განაშორებს „ეულგარული სინამდვილის" საზღვრებს და სამ'უალებას აძლევს მკითხველის თვალწ'ინ შექმნას „ურთიერთკავშირების „ ან უფრო ზ'უსტად, „თანხვედომათა" მრავალფეროვანი ქსოვილი. ბოდლერი წერდა: „ჟო'სეფ დელორმი" გუშინდელი „ბოროტების ყვავილებია" (1865 წელი, მარტი).

მსგავსი ხასიათის პოე'სია მთელ მანძილ'ზე გაყვება საუკუნეს: სწორედ ამ განწ'ყობას, სულიერ პეი'ზაჟს ეპასუხება „შემოდგომის ყვავილები" (1831); სენტ-ბევის ერთ-ერთი საყვარელი თემა, ტრფობა-მოგონება-ბუნება ლამარტინს შთააგონებს დიდებულ პოემას „ტბა" (1820), ჰიუგოს „ოლიმპიოს მწ'უხარებას" (1840), მიუსეს „მოგონებას" (1841) და თეით ვერლენს „სამი წ'ლის შემდეგ" (1866).

„ყოველიეე სიმბოლ'ურია".

„ინტიმური" პოე'ზიის მხოლოდ ინდივიდ'უალ'ური გრძნობებ-

ის გამოხატვაზე დაყვანა შეცდომა იქნებოდა. ის, რომ პოეტები დიდ ყურადღებას უთმობენ ყოველდღიური ცხოვრების მოვლენებს, უმცირეს მოვლენებსაც კი ადამიანის არსებობისა, სულაც არ მალავს მეორე, კიდევ უფრო ფარული და ღრმა განსხვავება: რომანტიკული პოეზიის ამბიციებსა და მიზნებზე საუბრობს ვიქტორ ჰიუგო ლექსების კრებულის „ოდები“ (Odes) შესავალ წერილში: „რეალური სინამდვილის ქვეშ არსებობს იდეალური სამყარო, რომელიც მთელი თავისი ბრწყინვალებით წარმოუდგება მხოლოდ იმათ, ვინც ღრმა და სერიოზულმა მედიტაციებმა შეაღწია საგანში და ნივთში მხოლოდ საგანი და ნივთი არ დაინახოს... პოეზია მოიცავს იმას, რაც ინტიმურია ყოველივეში“.

ეს ოდნავ ბუნდოვანი პლატონიზმი, მოგვიანებით რომანტიკული პოეზიის ჭეშმარიტ დოქტრინად ჩამოყალიბდება, რომელიც ფილოსოფიურ-რელიგიურ წანამძღვრებს დაეფუძნება.

ე.წ. „განსხივოსნებულთა“ (Illuminés) გაცნობა, რომელიც წინა საუკუნისგან მემკვიდრეობით გადმოჰქონდათ რომანტიკოს პოეტებს, აშკარად იგრძნობა ისეთი განსხვავებული ხელწერის პოეტების შემოქმედებაზე, როგორებიც არიან ბალზაკი, ჰიუგო, ნერვალი და ბოდლერი. მიუხედავად იმისა, რომ „განსხივოსნებულნი“ უპირისპირდებოდნენ განმანათლებელთა რაციონალიზმს, მათაც არ აკლდათ მეცნიერული ცნობისმოყვარეობა, რომელიც მჟღავნდებოდა „ოკულტურ მეცნიერებებში“: ასტროლოგია, მაგია, არითმოლოგია (მეცნიერება ციფრების შესახებ) და ა.შ. მათ მოძღვრებაში აშკარაედება რელიგიური სულისკვეთება, მაგრამ ოფიციალური რელიგიებისაგან განსხვავებით, ისინი ცოდნას მხოლოდ „განდობილთა,“ ინიცირებულთა (inities) საკუთრებად მიიჩნევდნენ. მათი დოქტრინის თანახმად სამყაროს შექმნა უკავშირდებოდა სულის მატერიაში გადასვლას და იმედს, რომ ოდესმე ადამიანი შეაღწევს სულის პირველქმნილ სამყაროს წიაღში. „ილუმინიზმის“ ნებისმიერი განშტოებისთვის საერთო მახასიათებელი არის რწმენა შუამავალი არსებებისა, რომლებთან დაკავშირება მხოლოდ მათ ძალუძთ და რომელთა დახმარებით ისინი მოახერხებენ ზემოქმედება მოახდინონ სამყაროზე.

განსაკუთრებით საგრძნობია რომანტიკულ პოეზიაზე ლუი-

კლოდ დე სენ-მარტენის (Louis-Claude de Saint-Martin, 1743-1803) გაელენა, რომლის კონცეფცია ერთობ ნაყოფიერი აღმოჩნდა რომანტიკოსებისთვის: „ყოველივე არის სიმბოლო, მატერია სხვა არაფერია, თუ არა გამოხატულება და ხატი იმისა, რაც თვით არ არის". სწორედ ეს ხედვა არარსებული სამყაროს ფენომენებისა „თარგმნა" პრიმიტიულმა და მისტიკურმა პოეზიამ. „პოეტი უმაღლესი ორაკულის მესიტყვეა,ყოველი ლექსი კი სასწაულია" – წერდა სენ-მარტენი.

ყველაზე ხშირად ფრანგი რომანტიკოსები სვედენბორგს (1688-1772) მოიხსენიებენ. ბალზაკი ხშირად იხსენებს თავის რომანებში შვედი ფილოსოფოსის მოძღვრებას (მაგ. „სერაფიტა", 1835): „ადამიანთა შორის ყველაზე დიადი სიცოცხლის ბოლოს ხვდება, რომ ყოველივე არის მისეზი და შედეგი და პირიქით". სვედენბორგი თავის მოძღვრებაში ანეითარებს აზრს, რომ არსებობს მეორე სამყარო და საყოველთაო ანალოგია, ე.წ. თანხვდომანი (correspondances), რაც ესოდენ ნათლად აისახა დელაკრუას ფერწერაში („ბუნებაში ყოველივე მხოლოდ ანარეკლია"). ნერვალის („ყოველივე ცოცხლობს, მოქმედებს, ერთურთს ემთხვევა") და ბოდლერის შემოქმედებაში (ლექსი „თანხვდომანი"), რომელშიც ავტორი სვედენბორგის თეორიას საკუთარი სინესთეტიკური კონცეფციით ამდიდრებს). წერილში „ახალი შენიშვნები ედგარ პოს შესახებ" ბოდლერი საუბრობს პოეზიის საკუთარ დოქტრინაზე: „მშენიერის ინსტიქტი დედამიწისა და ზეცის „თანხვდომას" წარმოგვიჩენს. „იქით", „გაღმა" არსებულის წვდომის დაუოკებელი წყურვილი ჩვენი უკედაეების მაცნეა. პოეზიის და მუსიკის წყალობით, სული საფლავის უკან არსებულ სინათლეს ეზიარება".

ამ თეორიის მიხედვით, პოეტი ესწრაფვის შეაღოს კარი სამყაროსი, რომელიც ყოველივე გარეგნულის, ყოველივე მოჩვენებითობის (apparences) მიღმა არსებობს. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ვიქტორ ჰიუგოს შემოქმედებითი ევოლუცია. თავდაპირველად პოეტი არის ის, ვინც უნდა „გაშიფროს", ამოიცნოს სამყარო. „მე ვეძიებ სიტყვას, რომელიც ქარის ჩურჩულში ჩამესმის და რომელსაც ვარსკვლავი წერს ღამეულ ცაზე" „მიმ-

წუხრის სიმღერები", XX). პოეტს დაბადებიდანაცე დაყენება სამყაროს იდუმალების მოხელთების ნიჭი: „მომიახლოვდი და მე თვალწინ გადაგიშლი უთვალავ სიღრმეს და ნათელით აგივსებ ჩრდილებით სავსე თვალებს, რამეთუ ყოველი შენსავით ღაღადებს და შენ შეიქმნები პოეტი და იხილავ ღმერთს!"

ალექსანდრ სუმე (Alexandre Soumet) იყო პირველი, ვინც თავის ლიტერატურულ თხზულებებში ნათლად წარმოაჩინა ახალია პოეზიის კრედო: „პოეზიას იმიტომ უწოდებენ უპირველეს ხელოვნებას", რომ ის ხსნის და დაასრულებს შემოქმედის დაწყებულ საქმეს. პოეტისთვის ყოველივე სიმბოლოა, ის ესწრაფვის, მოიპოვოს პირველყოფილი ენა (პროტოენა), რომელსაც „მხოლოდ ღმერთი წარმოუჩენს ადამიანს".

ბალანში (Ballanche), ლერუ (Leroux), სენტ-ბევი აიტაცებენ სუმეს შემოქმედებით პრინციპებს, რომელიც გულისხმობს, რომ საბოლოო მიზნის მისაღწევად პოეტისთვის ნაწარმოების ფორმის დახვეწა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა ხდება. პოეტმა, თუ კი ის დარწმუნებულია, რომ ნებისმიერი არსებული „გამოსახათებს" მასში ღრმად ჩამალულ არსს, უნდა შესძლოს კიდეც, მონახოს ამ არსის ან თუ აზრის გამოხატვისთვის საჭირო ზუსტი სიტყვა. ასე ხდება ახალი პოეტური ენის დაფუძნება და კლასიკური ტრადიციის უარყოფა. „პოეზია სიტყვებით გამოიხატება" – დაწერს მოგვიანებით მალარმე. პოეტისათვის ერთნაირად მთავარია სიტყვიერი მასალაც, სიტყვის დამწერლობაც (გრაფიკა) და ხმოვანება. იმ სიტყვებთან ერთად, რომელიც თავის დროზე ენიდან გააძევა კლასიკურმა ტრადიციამ პოეტის ლექსიკონი მდიდრდება „მდაბიო" წარმომავლობის სიტყვებით, თვით ჟარგონით. ჰიუგო სამართლიანად იწონებდა თავს იმით, რომ „გაათავისუფლა პოეტური ლექსიკონი": „მე წითელი ჩაჩი დავახურე ძველ ლექსიკონს" („მჭერეტელობანი").

რომანტიკოსებმა მიზნად დაისახეს წარმოეჩინათ სიტყვის მაგიური ძალა და ამიტომ საკუთარ ლექსებში გამოეხატათ დაფარული სინამდვილე, ამოეკითხათ შინაგანი კავშირები, რომელიც სიტყვას და საგნებს ერთმანეთს აახლოებს, უფრო მეტიც, ერთ განუყოფელ მთელად აქცევს. სწრაფვას რელიგიური

და კლასიკური წარმომაელობა აქვს: 1) ბიბლია (ღმერთის სიტყვით შექმნილი სამყარო", „მიწისა და ზეცის ბინადართა" სახელდება ადამის მიერ, ბაბილონის კოშკი და ენათა აღრევა, სიტყვის გაიგივება ღმერთთან), 2) პლატონი (დიალოგი „კრატილი" – სიტყვათა წარმომაელობა, მათი ურთიერთკავშირები, ფორმისა და ხმოვანების თანხვედრა).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სუმე ამტკიცებს, რომ პოეტი ეძიებს პრიმიტიულ, პირველქმნილ ენას, რათა გამოხატოს საყოველთაო სიმბოლოსმი. და ამ ძიებაში მთავარი იარაღი მხატვრული ხატი და შედარების წარმოშენაა. ამ დებულებას ეხმაურება ბოდლერიც, რომელიც ჰიუგოს პოეტიკასთან დაკავშირებით წერდა: „გამორჩეულ პოეტებთან მეტაფორა, შედარება და ეპითეტი მათემატიკური სიზუსტით ესადაგება მხატვრულ სახეს, რომლის წარმოშენა სურს პოეტს. რამეთუ ისინი მოპოვებულ არიან უნიყერსალურ, საყოველთაო ანალოგიაში" („ფიქრები ჩემს თანამედროვეებზე", 1861)

თვით ბოდლერიც საკუთარი პრაქტიკით უმაგრებდა საფუძველს საკუთარ თეორიულ ნააზრევს:

„ვიოლინო თრთის ვითარც დაკოდილი გული...
ზეცა მშვენიერია და მწუხარე, როგორც
ვეებერთელა საკურთხეველი"

(„ბოროტების ყვავილები", XLVII)

„და თქვენც ბრძანდებით შემოდგომის
ნათელ ვარდისფერ ზეცასავით მშვენიერი".

(„ბოროტების ყვავილები", LV)

და კიდევ ერთხელ ბოდლერის პროზად დაწერილი ლექსის ფინალი (L'Etranger), რომელშიც ლაპიდარული ფორმით მთელი სისავსით წარმოჩნდა რომანტიკული პოეზიის არსი და რომანტიკოს-პოეტის, „ღმერთის მიერ რჩეული, მაგრამ, იმავდროულად, სამარადისოდ კრული" ადამიანის სული:

„– რა გიყვარს ყველაზე მეტად, იდუმალო ადამიანო? მამა, დედა, და თუ ძმა?

– მე არც მამა მყავს, არც დედა, არც და, არც ძმა.

– მეგობრები?

– ამ სიტყვის აზრი დღესაც ვერ ამიხსნია.
– სამშობლო?
– არც კი ვიცი, რომელ განედზე ვეძებო.
– სილამაზე?
– ო, რარიგ შევიყვარებდი, ღვთაებრივს და მარტოსულს.
– ოქრო?
– ისევე მძულს, როგორც თქვენ გძულთ ღმერთი.
– ნუთუ არაფერი გიყვარს;
– ღრუბლები მიყვარს... ის ღრუბლები, აი, იქ რომ მიირწევიან, სასწაულებრივი ღრუბლები".

ფრანგულმა რომანტიზმმა არა მხოლოდ ლიტერატურული, ფილოსოფიური, არამედ გამოკვეთილი ხნეობრივი მისიაც იტვირთა და სწორედ ამ „ბედნიერ სიმბიოზში" ჰპოვა საკუთარი სიდიადე და ბრწყინვალება. რომანტიკოსების ნაწარმოებები განადიდებენ ადამიანს, უმტკიცებენ, რომ თვით არის საკუთარი ცხოვრების შემოქმედი და გამგებელი, რადგან მხოლოდ მას, „არსებას ძალსუსტს, მაგრამ გონებით დიადს" (ბლეზ პასკალი) ძალუძს წინ აღუდგეს ბედისწერის განჩინებას და საკუთარი ძალისხმევით „ბნელეთიდან იდეალამდე აღზევდეს, საუკუნეების მანძილზე სულ უფრო განვითარდეს, მიწიერი ჯოჯოხეთი სამოთხედ აქციოს და ნანატრ თავისუფლებას ეზიაროს" (ვიქტორ ჰიუგო „საუკუნეთა ლეგენდის" შესავალი, 1859).

რომანტიკოსებს ღრმად სწამდათ, რომ პოეზია და პოეტი ადამიანთ მიწაზე ღვთიური მისიის აღსასრულებლად მოევლინენ. პოეტი კაცობრიობის იმედებს ახმოვანებს; ადამიანური ღირსების სადარაჯოზე მდგარი, ღმერთის მიერ ზეციდან მოვლენილ სიტყვას ამცნობს ადამის მოდგმას, წინ მიუძღვის „ადამიანთა ქარავანს" და აღთქმული ქვეყნისკენ მიჰყავს მრავალჭირგადახდილი კაცობრიობა.

იტალიური რომანტიზმი

იტალიური რომანტიზმი დაახლოებით 1815 წლიდან იწყება, როდესაც საფუძველი ეყრება ე.წ. კარბონართა მოძრაობას. კარბონარების მიზანი იყო იტალიის გაერთიანება და უცხო ქვეყნების ბატონობის მოსპობა თავიანთ მიწა-წყალზე. ამ კეთილშობილური ჩანაფიქრის მიუხედავად, კარბონართა მოძრაობა დიდხანს არ გაგრძელებულა და 1821 წელს კრახით დასრულდა. ისტორიკოსების აზრით, ამ მარცხის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ის გახლდათ, რომ მოძრაობა მასობრივი ვერ გახდა, რადგან, ძირითადად, ინტელექტუალებსა და ელიტარულ საზოგადოებაზე იყო გათვლილი. თუმცა ამ პოლიტიკურ მარცხს რაღაც დადებითი შედეგი მაინც მოჰყვა, რადგან სწორედ კარბონართა მოძრაობიდან ეყრება საფუძველი იტალიურ რომანტიზმს. იტალიის მცხუნვარე მზის ქვეშ თავისი ადგილი რომანტიზმს უბრძოლველად არ მოუპოვებია: მის დამკვიდრებას თან ახლდა კლასიციზმის მიმდევართა და რომანტიკოსთა დაპირისპირება და სწორედ აქედანვე იწყება რომანტიკული ესთეტიკის ჩამოყალიბება (თუმცა, ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ ბრძოლასაც და ამ ესთეტიკასაც ერთობ სპეციფიკური ხასიათი ჰქონდა, რადგან შედეგად – „გამარჯვებული რომანტიზმის“ ნაცვლად, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ერთგვარი სიმბიოზი წარმოიქმნა). ყოველივე ამას, რაღა თქმა უნდა, ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური სიტუაციაც უწყობდა ხელს.

XVIII საუკუნის ბოლოსთვის იტალია 14 სახელმწიფოდ იყო დაყოფილი: ავსტრიელთა გამგებლობაში მყოფი ჩრდილოეთი ინდუსტრიულადაც და ეკონომიკურადაც უფრო განვითარებული იყო ესპანელთა ხელთ ჩავარდნილ სამხრეთთან შედარებით; რომს პაპი განაგებდა და იმ დროის ელიტაც პაპს ემორჩილებოდა, დანარჩენი სამეფოებიცა თუ საპერცოგოებიც თავ-თავიანთი ინტერესებით ხელმძღვანელობდნენ. ცხოვრება კი წინ მიიწევდა,

ჯაჭრობა ვითარდებოდა და საჭირო იყო ერთიანი ბაზრის შექმნა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ქვეყნის ეროვნული გაერთიანება გარდაუვალი იყო. იტალიის ეროვნული გაერთიანების აუცილებლობის გააზრებასა და გათავისებას დიდად შეუწყო ხელი საფრანგეთის რევოლუციამ და უკვე 1789 წლიდან იტალიაში ყალიბდება სახოგადოებრივი ჯგუფები, რომლებსაც გააზრებული აქვთ, რომ ქვეყნის განვითარებისათვის აუცილებელია მისი გაეროთიანება, თუნდაც სისხლისღვრისა და მსხვერპლის ფასად. 1796 წელს, როდესაც ნაპოლეონი იტალიაში შევიდა, საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, იტალიელებს სჯეროდათ მისი და უამრავი ადამიანი ეწერებოდა მოხალისედ მის ჯარში. იტალიელები იმედოვნებდნენ, რომ ბონაპარტის მეშვეობით მოახერხებდნენ ავსტრიის ბატონობისგან თავის დაღწევას, მაგრამ ნაპოლეონმა არ გაამართლა მათი იმედები და ვენეცია სამშვიდობო ხელშეკრულებით ავსტრიას გადასცა. იტალიელებმა სამუდამოდ დაკარგეს იმის რწმენა, რომ უცხო ქვეყნის წარმომადგენელი შეძლებდა იტალია ავსტრიელი დამპყრობლებისაგან გაეთავისუფლებინა. ყოველივე ამან დიამეტრალურად შეცვალა იტალიაში საზოგადოებრივი აზრი, რომელშიც იმძლავრა რწმენამ, რომ თავიანთ ქვეყანას ისევე იტალიელები თუ გააერთიანებენ.

მიუხედავად იმისა, რომ იტალიელი რომანტიკოსები არ წყალობდნენ კლასიციზმს, თავიანთ წინამძღოლად და რომანტიზმის სულისჩამდგმელად მაინც გვიანი კლასიციზმის წარმომადგენელს ვიტორიო ალფიერის მიიჩნევდნენ. ამ პარადოქსს თავისი ახსნა მოეძებნება: სწორედ ალფიერიმ შეიტანა რევოლუციური მუხტი თავის ტრაგედიებში და ამით გზა გაუხსნა რომანტიზმს, რომლის „იდეოლოგიის“ განუყოფელი ნაწილი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა გახლდათ. სხვა ევროპული ქვეყნების მსგავსად, იტალიურ რომანტიზმსაც ახასიათებდა დაპირისპირება იდეალურსა და რეალურს შორის, თუმცა იტალიის შემთხვევაში, „იდეალურიც“ საკმაოდ ხელშესახები და მკაფიოდ განსაზღვრული იყო, რადგან ქვეყნის გათავისუფლებასა და გაერთიანებაში გამოიხატებოდა. ამიტომ, იტალიური რომანტიზმი არ გამოირჩეოდა თავისი მრავალფეროვნებით და თემატურადაც

შეხლუდული იყო. XIX საუკუნის იტალიურ ლიტერატურაში არ გვხვდება ანტაგონისმი ორ დაპირისპირებულ ბანაკს შორის, ასე დამახასიათებელი იმდროინდელი ინგლისური თუ ფრანგული რომანტიზმისათვის. იტალიელ რომანტიკოსებს და მათ „კლასიცისტ ოპონენტებს“ გარეშე „მტრის ხატი“ აერთიანებდათ და აიძულებდა გეერდიგეერდ ებრძოლათ სამშობლოს გასათავისუფლებლად. სხვათა შორის, სწორედ ამ ზეაწეული იდეალების არსებობამ განაპირობა ოპერისა და ტრაგედიის ჟანრთა განსაკუთრებული ხეობა აპენინის ნახევარკუნძულზე...

იტალიური რომანტიზმი გამოირჩეოდა თავისი ემოციურობით, გრძნობათა უშუალობითა და დემოკრატიულობით, თუმცა ვერ მიაღწია ისეთ ფილოსოფიურ სიღრმეს, როგორც ეს მოხდა ინგლისში, საფრანგეთსა თუ გერმანიაში. იტალიელ რომანტიკოსთა ლიტერატურული გმირი, უპირველეს ყოვლისა – პატრიოტია, „რისორჯიმენტოს“ იდეების მატარებელი. რელიგიური მსოფლშეგრძნება ამ რომანტიკულ გმირს ჭეშმარიტებასთან აახლოებდა, რაც განმსაზღვრელი აღმოჩნდა მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტისათვის. რელიგიური და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ხასიათის გარდა, იტალიური რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი იყო გამოხატვის მძიმე, საკმაოდ რთული მხატვრული მანერა, რასაც ტრადიციებისადმი ეროგულება განაპირობებდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ XIX საუკუნის იტალიურ ლიტერატურაში რომანტიზმთან იმდენად ჰარმონიულად თანაარსებობს კლასიციზმიც და სენტიმენტალიზმიც რომ ლიტერატურის ისტორიკოსებსა და თეორეტიკოსებს ხშირად უჭირთ მკაფიო ზღვარი გაავლონ ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობებს შორის. ასე, მაგალითად, უგო ფოსკოლო გვეელინება ხან როგორც კლასიცისტი, ხან რომანტიკოსი და ხანაც სენტიმენტალისტი, ლეოპარდი კი ზოგჯერ კლასიცისტია და ზოგჯერ რომანტიკოსი, ანუ მათი მოხსენიება წმინდა რომანტიკოს მწერლებად, უმართებულოც კი იქნებოდა.

ამ თვალსაზრისით საკმაოდ საინტერესოა უგო ფოსკოლოს (1778–1827) შემოქმედება, რომლის ტრაგედიები ერთმნიშვნელოვნად კლასიციზმის ხანას მიეკუთვნება. მაგრამ, გარდა ტრაგედიებისა,

მას ეკუთვნის პოემები და სონეტებიც, რომლებიც უკვე რომანტიზმის ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს. ფოსკოლოს სონეტები გამსჭვალულია წუთისოფლის დისჰარმონიულობაში გამოხატული ტრაგიზმით. აეტორი განასოგადებს ლირიკულ „მე"-ს და მას ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგრამ უგო ფოსკოლოს საქვეყნო აღიარება მოუტანა არა ამ ფილოსოფიურმა სონეტებმა, არამედ რომანმა „იაკობ ორტისის ბოლო წერილები", რომელიც მის საუკეთესო ნაწარმოებად ითვლება. რომანი 20 წლის განმავლობაში რამდენჯერმე გამოიცა და ყოველ ჯერზე აეტორს ცვლილებები შეჰქონდა ტექსტში, იცვლებოდა რომანის როგორც შინაარსი, ასევე სტილიც, რაც აეტორის მსოფლმხედველობრივ ცვლილებებზე მიუთითებდა. თუკი რომანის პირველი ვარიანტი კლასიციზმის ნიმუშს წარმოადგენდა, შემდეგი რედაქციები უკვე სენტიმენტალურიდან რომანტიკული ჟანრის ნაწარმოებად გარდაისახა. საინტერესოა, რომ ფოსკოლოს ნაწარმოებს საფუძვლად დაედო ნამდვილი ამბაეი, კერძოდ კი 1796 წელს სტუდენტ ჯიროლამო ორტისის თვითმკვლელობა. ორტისს აეტორი კარგად იცნობდა და „იაკობ ორტისის ბოლო წერილებს" ლიტერატურათმცოდნეები ხშირად ადარებდნენ გოეთეს „ვერთერს". ორტისის სახე მკაფიო მაგალითია „გროტესკული რომანტიზმისა", რომელშიც წუთისოფელი დისჰარმონიითა და კონტრასტებით არის აღსაესე. რომანში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირაეს პეიზაჟს, რომელიც გმირის გრძნობებისა და ემოციების მიხედვით იცვლება.

იტალიურ ლიტერატურაში ისტორიული რომანის ფუძემდებელი და, ამასთანაეე, გამოჩენილი პოეტი ალესანდრო მანძონი (1785–1873) კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია XIX საუკუნის იტალიური რომანტიზმისა. მანძონი 7 წლის იყო, როდესაც მისი მშობლები გაშორდნენ და პატარა ალესანდრო მამასთან იზრდებოდა, რომელმაც შვილი მალევე არისტოკრატთა კოლეჯში მიაბარა, სადაც მანძონი მკაცრ კათოლიკურ გარემოში იზრდებოდა. კოლეჯის დამთავრების შემდეგ, პოეტი მიემგზავრება პარიზში, სადაც დედამისი თავის მეორე ქმართან კარლო იმბონატისთან ერთად ცხოვრობდა. მანძონი აიდიალებდა

მამინაცვალს, რომელსაც არ იცნობდა და სურდა მისთვის ღირსეული შეილობა გაეწია, თუმცა პარი'ში ნასულ მანძონის იმბონატი გარდაცვლილი დახვდა. დედის წყალობით ალესანდრო მაშინდელი პარი'ის გამოჩენილ ფილოსოფოსთა და მწერალთა სა'ზოგადოებას უახლოვდება და ეცნობა იმდროინდელ საფრანგეთსა და გერმანია'ში ჩამოყალიბებულ ლიტერატურულ მიმართულებას – რომანტიზმს. მანძონის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პერიოდი შემოიფარგლება მხოლოდ 1810–1827 წლებით, როდესაც იგი ქმნის თავის პოეტურ, პროზაულ, დრამატურგიულ და კრიტიკულ ნაწარმოებებს. ლექსების წერა მან 15 წლის ასაკში დაიწყო და ცდილობდა მიებაძა როგორც პარინისთვის, ასევე ალფიერისთვის, რომელთა გავლენა საგრძნობია მანძონის ადრეული პერიოდის პოეზიაში. რომანტიკოსი მწერალი რამდენჯერმე გამოვიდა თეორიული სტატიებით რომანტიზმის შესახებ, ხოლო „გრაფ კარმანიოლას" წინასიტყვაობა რომანტიკული თეატრის მანიფესტად იქნა აღიარებული. 1823 წელს გამოდის მანძონის „წერილი რომანტიზმის შესახებ", სადაც ავტორი საუბრობს დრამატურგიაში არსებულ მორალურ და ისტორიულ ჭეშმარიტებებზე. მას მიაჩნდა, რომ მაღალი ჟანრის დრამატურგია უნდა ეყრდნობოდეს ისტორიულ სიუჟეტს, მაგრამ სულ არაა აუცილებელი, სიუჟეტი მაინცადამაინც ანტიკური იყოს. ისტორიული სიუჟეტი თანამედროვე მსოფლმხედველობისა და პრინციპების გათვალისწინებით უნდა შეიქმნას. ამ მოწოდებით მანძონიმ იტალიური თეატრი რეალიზმისაკენ წარმართა, თუმცა, საკუთრივ მისი დრამატული ნაწარმოებები რომანტიზმის პერიოდს განეკუთვნება.

ალესანდრო მანძონის საუკეთესო ნაწარმოებად ითვლება რომანი „დაწინდულები", სადაც თითქმის არ არიან ისტორიული გმირები, ხელისუფალნი, ბელადები. ავტორის აზრით, ისტორიის მთავარი მამოძრავებელი ძალა ხალხია, იგია – ჰუმანიზმის განსახიერება, ზნეობრივი ნორმებისა და სამართლიანობის მატარებელი.

მანძონიმ თავისი მოღვაწეობა რომანტიზმით დაიწყო, მაგრამ რომანი „დაწინდულები" ნამდვილად არ თავსდება მხ-

ოლოდ რომანტიზმის ჩარჩოებში. გმირის ხასიათის განვითარების თვალსაზრისით, მანიონის ეს რომანი XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე მწერლებისათვის უკვე რეალიზმის ნიმუშსაც წარმოადგენდა.

იტალიური რომანტიზმის უდიდესი წარმომადგენელი გახლდათ ჯაკომო ლეოპარდი (1798–1837). იგი ცენტრალური იტალიის პატარა ქალაქში – რეკანატიში დაიბადა, გრაფ მონალდო ლეოპარდისა და მარკიზა ადელაიდა ანტიჩის ოჯახში. ოჯახური ყოფა არანაირად არ შეესატყვისებოდა ამ შთამბეჭდავად მყღერ სახელებს: მამა – ეპისკოპოსთა დინასტიიდან, პედანტი ბიბლიოფილი, რომელსაც თავისმა 16.000 წიგნმა არც თვალსაწიერი გაუფართოვა და არც ჰუმანისმი შემატა (საკმარისია ითქვას, რომ როდესაც დღემდემ წიგნებში თაეჩარგულ, საეარძელში მოკუნტულ ჯაკომოს კუნი გაუნეითარდება, „მსრუნველი“ მამა რომში სამკურნალოდ არ გაუშვებს ყმაწვილს – „თანამოსაუბრე მომაკლდებაო“); დედა, რომლის ხელშიც იყო მთელი საოჯახო მეურნეობა, უსაშველო ხელმომჭირნეობით გამოირჩეოდა და ქმარ-შვილს (ისევე, როგორც მსახურებსა და გუვერნიორებს) სპარტანულ პირობებში აცხოვრებდა. ასე რომ, ფიზიკურ სიჯანსაღეს მოკლებულ ჯაკომოს, ლეოპარდების „საგვარეულო აკლდამაში“ გატარებული „ტყვეობის“ წლები (გინდაც ჯანმრთელი ყოფილიყო, 18 წლამდე, მას, ტრადიციისამებრ, თანმხლების გარეშე შინიდან გასვლის უფლება არ ჰქონდა) ელემენტარული სითბოს (ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) ნაკლებობით ახსენდებოდა.

ლეოპარდი ხანდახან თვეების განმავლობაში იწვა და სახლიდან არ გადიოდა, თუმცა ბევრს კითხულობდა და წერდა. როგორც თავად აღნიშნავდა, ერთადერთი სიამოვნება, რომელსაც ის ცხოვრებისგან იღებდა, იყო წარმოსახვის უნარი, მაგრამ იმედთან ერთად უკვე ესეც ნელ-ნელა ქრებოდა და პოეტი ბავშვობიდან პირდაპირ მოხუცებულობაში გადადიოდა. 1817 წლის მარტში ლეოპარდიმ „ენეიდის“ თავისი თარგმანი გაუგზავნა იმ დროისათვის ცნობილ კრიტიკოსს პიეტრო ჯორდანის, რომელიც, თარგმანით აღფრთოვანებული, ჩადის რეკანატიში, დაიმეგო-

ბრებს ჭაბუკ პოეტს, მისი „ტკბეობის“ რეალურ სურათს დაანახვებს, თავისი სიჭისა და ღირსების გრძნობას გაუღვივებს და ძალ-ღონეს არ დაიშურებს. რათა გზა გაუკაფოს ლეოპარდის ლიტერატურულ სამყაროში (შემდგომში, გრაფი მონალდო საყვედურებს უთვლიდა ჯორდანის – „შვილი მომპარაო“).

სახოგადოდ, 1816-1817 წლები შეგვიძლია ლეოპარდის „ლიტერატურული კარიერის“ დასაწყისად მივიჩნიოთ: სწორედ ამ პერიოდში ქმნის იგი თავის პროვიდენციალურ პოეტურ შედევრს – „სიკვდილის მოახლოვება“, ნაებმება ლიტერატურულ დისკუსიაში იტალიელ კლასიკოსთა და რომანტიკოსთა შორის, (რომელიც, სხვათა შორის, მადამ დე სტალმა წამოიწყო), თარგმნის ძველბერძნულ და რომაულ ისტორიულ და ლიტერატურულ კლასიკას და თანამშრომლობას იწყებს ჟურნალ „ხიბალდონესთან“. სწორედ ამ წლებშია დაწერილი მისი პატრიოტული ლირიკის ნიმუში – „იტალიისადმი!“, რომლიდანაც იწყება მისი საქვეყნო აღიარება. უკვე კარგა ხანი იყო გასული პოეტის გარდაცვალებიდან, როდესაც გარიბალდიელი მებრძოლები იმეორებდნენ: „ტაძარში – მანძონისთან, ომში კი – ლეოპარდისთან ერთად!“

„იტალიისადმი“ ქართულადაც არის ნათარგმნი (ლეოპარდის რჩეული ლირიკა ქართულად თარგმნა და 1985 წელს ცალკე კრებულად გამოსცა ტრაგიკულად დაღუპულმა თამაზ ბაძაღუამ) და ერთი ნაწყვეტიც კი ამ დრამატიზმით აღსავსე ლექსიდან გაგრძნობინებთ, როგორ ეხმიანებიან ერთმანეთს იტალიელი და ქართველი რომანტიკოსები:

„სამშობლოვ ჩემო, შენს დაქცეულ კედლებს დაეტირი,
სვეტებს და თაღებს, ციუ ქანდაკებებს,
ცისკენ გაშვერილ კოშკებს ცარიელს.
დიდება მათი ქარს გაჰყოლია,
და ყრუდ ქვითინებს გული ჩემი, გული მარტვილი...“

„ჭაბუკი ლეოპარდი,– ეკითხულობთ ლეოპარდის ქართული კრებულისათვის მთარგმნელის მიერ წამძღვარებულ წინასიტყვაობაში, – ცხოვრებისაგან განდგომილი და, წარსულის მღელვარე ილუზიებში ჩაფლული, ქალაქის ფარატინა ფურცლებს ანდობს თავის მომწამვლელ ტკივილებსა და სევდას. ასობით

წერილი ნაცნობებისა და ახლობლებისადმი, ეს მისი სულის უწყვეტი მონოლოგია, „მსოფლიო სევდით“ და, იმავდროულად, სამშობლოს დამონებით გულშეძრული პოეტის აღსარებაა (ეს წერილები საფუძვლად დაედო მის ესსეისტიკას, რომლის ერთი ნაწილიც – „დიალოგები“ ქართულად თარგმნა და გამოსცა ბანანა ბრეგვაძემ – თ.კ.) ამ პერიოდში ღრმავდება და გამოკვეთილ ახრს იძენს ლტოლვა ანტიკური სიძველისადმი, ოცნება „ოქროს საუკუნის“ აღორძინებაზე, მარადიულ, მსოფლიო ჰარმონიაზე... მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ სნეული ფანტაზიის ნაყოფია, დარდისა და სიმძიმილის წამიერი განქარვებაა. 1822 წელს პოეტი გარბის საკუთარი სახლიდან, სიმშვიდისა და აუმღერეველი ყოფის საძიებლად, სიყვარულის საძიებლად... რაოდენ დამცინავია ბედისწერა, როდესაც სიყვარულით ათრთოლებულ გულს ყველგან ხიხღი და სიცივე ხვდება პასუხად. ულამაზო და ავადმყოფი, მხრებში მოხრილი, ლამის კუზიანი – ამგვარ ხორციელ სამოსში იმალება მისი გენია, სამყაროს იდუმალებათა და საშინელებათა განსაჭვრეტად მოდრეკილი“.

„სიყვარულის ძიებამ“ 1831 წელს ლეოპარდი ფლორენციაში ფანი ტარჯიონი ტოცეტის შეახვედრა და ამ მიუწვდომელი ლამაზმანისადმი ლტოლვამ შეაქმნევინა სიყვარულის სიტკბოთი და სიმწარით გამსჭვალული ციკლი ლექსებისა – „ასპაზიასადმი“. მრავალ მკითხველსა და „ლიტერატურულ თაყვანისმცემელს“ შორის, ერთი გულმტკივანი და ერთგული მეგობარი მაინც გამოიძებნა (ცხადია, არა სუსტი სქესისა), რომელიც გამუდმებით თან ახლდა ლეოპარდის და უქარვებდა მას სიმარტოვის ნაღველს. ეს გახლდათ ნეაპოლიტანელი ანტონიო რანიერი, რომელთან ერთად, ლეოპარდი, 1837 წელს დატოვებს ქოლერამოდებულ ნეაპოლს და ვეზუვის ძირში განლაგებულ პატარა სოფელს – ვილა ფერინის შეაფარებს თავს. მაგრამ ქოლერა (თუ ბედისწერა?!) მაინც მიაგნებს თავის მსხვერპლს და 1837 წლის 14 ივნისს ჩამქრალი ვულკანის კალთაზე ჩაიფერფლება დიდი იტალიელი რომანტიკოსის სიცოცხლე...

ესპანური რომანტიზმი

დასრულდა ესპანეთის „ოქროს საუკუნის“ – სერვანტესის, ლოპე დე ვეგას, კალდერონის, გრასიანისა და კევედოს, ამ ბრწყინვალე კოჰორტის ეპოქა და დაიწყო „დაღმაელობის“ ხანა, რაც დიდად განაპირობა მომდევნო პოლიტიკურმა, სოციალურმა და კულტურულმა ძვრებმა. ჰაბსბურგების დინასტიის ესპანური შტოს მმართველობამ სახელმწიფოებრივი სისტემა სრულ მოშლამდე მიიყვანა, ესპანეთმა ხელიხელდაკარგა თავისი სამფლობელოები ოკეანის გაღმა და ევროპაში (იტალიასა და ნიდერლანდებში), განიცადა სასტიკი მარცხი როგორც საომარ, ისე სოციალურ თუ ეკონომიკურ სფეროში. ქვეყნის ბედი გადაწყვიტა უტრეხტისა და რაშტადტის ზავმა, რის შედეგადაც ესპანეთის სამეფო ტახტზე დამტკიცდა ბურბონების დინასტია, რომელთა რეფორმისტული მოღვაწეობის პერიოდს „განათლებული აბსოლუტიზმის“ ეპოქა ეწოდა. ესპანეთის სახელმწიფოებრიივი განვითარების სფეროში დიდი წვლილი შეიტანა „ქვეყნის მეგობართა საზოგადოებამ“ (Sociedades de amigos del pais), რომელიც ახალი იდეების დანერგვის ცენტრად იქცა; ამ დროს ქვეყნიდან განიდევნა იეზუიტების ორდენი, შეისწლუდა ინკვიზიციის გავლენა, მეფის ხელისუფლების დახმარებით შეიქმნა ენის, ისტორიის, ნატიფი ხელოვნების სამეფო აკადემიები, ბიბლიოთეკები; მაგრამ საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ ესპანეთის აბსოლუტიზმი დაადგა სასტიკი რეაქციის გზას, რამაც ესპანეთის კულტურის განვითარება მკვეთრად შეაფერხა. იმ მცირერიცხოვან მოაზროვნეთა და მწერალთა მცდელობებს ქვეყანა და მისი კულტურა ამ მძიმე მდგომარეობიდან გამოეყვანათ, დიდად ეხმარებოდა პირენეის მიღმა, კერძოდ, საფრანგეთსა და ინგლისში მიმდინარე პროცესების გაცნობა, სადაც ამ დროს განმანათლებლობის ფილოსოფია და საერთოდ კულტურა ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა თავის გავლენას. მაგრამ

ესპანეთში განმანათლებლებმა მაინც ვერ შეძლეს საკუთარი ფილოსოფიური სისტემის შექმნა: თავიანთ მცდელობებში საზოგადოების გარდაქმნის, ადამიანთა გონებრივი დონის ამაღლების, პიროვნების ჩამოყალიბებაში ოჯახის როლის გამოკვეთის – ისინი მაინც რჩებოდნენ ტრადიციის ერთგულნი.

ამავე დროს, საკუთრივ ლიტერატურაში იქმნება ახალი ჟანრები – ფილოსოფიური რომანი, ისტორიული თხზულება, ხალხური თქმულებებისა და ლეგენდების ლიტერატურული ვერსიები. მაგრამ, ამავე დროს, ამ, ეროვნულობაზე აქცენტირებულ ლიტერატურასთან "მეზობლობს" ე.წ. „გადაფრანგებული" ინტელიგენტის ტიპიც (afrancesada), განმანათლებლური კლასიციზმის ტრადიციაც (თუმცა ძირითადად ეპიგონური ხასიათისა) და ამავე დროს ჩნდება სენტიმენტალიზმის ნიშნებიც – მომამზადებელი განმანათლებლობის იდეების კრიზისისა და მომავალი რომანტიკული ხელოვნების მაუწყებელი.

რომანტიკული ხელოვნების გაცნობას ესპანეთში დიდად შეუწყო ხელი ლიტერატურული ჟურნალების დაარსებამ და გავრცელებამ – „ელ ეუროპეო", „რევისტა ესპანიოლა", „ელ არტისტა", „მინერვა", „ვარიედადეს" და სხვ. ამ დროს ასპარეზზე გამოდის ამ ეპოქის უნიჭიერესი მწერალი და პუბლიცისტი მარიანო ხოსე დე ლარა, რომლის წერილები ესპანური საზოგადოებრივი აზრის გაცხადებად და ერთგვარ მანიფესტად აღიქმება. იგი წერდა:

„...ჩვენ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ლიტერატურა არის ქვეყნისა და ხალხის კულტურული დონის თერმომეტრი... ჩვენ არ ვეკუთვნით იმათ რიცხვს – იგულისხმებიან უცხოელებიც – ვისაც მიაჩნია, რომ „ოქროს საუკუნის" დასრულებასთან ერთად ესპანეთში გაქრა ნატიფი სიტყვიერების სიყვარული. არა, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურას მაინც ჰქონდა თავისი საკუთარი, განსხვავებული ხასიათი, რაც ან უნდა შეცვლილიყო დროის დინებასთან ერთად, ან არადა სასიკეთილო განაჩენი გამოეტანა საკუთარი თავისთვის, თუ არ გაიზიარებდა იმ სიახლეებსა და ფილოსოფიურ შეხედულებებს, რაც უკვე გამოჩნდა ევროპის ჰორიზონტზე... თავისუფლება ლიტ-

ერატურასა და ხელოვნებაში ისევე როგორც მრეწველობასა და ვაჭრობაში თუ სინდისში... ეს არის ჩვენი ეპოქისა და ჩვენი საკუთარი დევიზი... ჩვენ გვინდა ისეთი ლიტერატურა, რომელიც არეკლავს მეცნიერულ დონეს, ჩვენი საუკუნის ინტელექტუალურ პროგრესს... ეს არის ის საზრომი, რითიც შევაფასებთ წიგნის მნიშვნელობას".

თუ ევროპაში რომანტიზმის ლიტერატურა იბადება განმანათლებლური რაციონალიზმის იდეალების კრახის შედეგად, – რომლის ნიშნითაც განხორციელდა რევოლუცია, – და რევოლუციის შედეგით იმედგაცრუების წყალობით, პრინციპში, ესპანეთისთვისაც საეროა ეს ნიშნები, მაგრამ ესპანური ლიტერატურა მაინც ინარჩუნებს იმ არსებით ნიშნებს, რაც მას სხვათაგან, ასე თუ ისე, გამოარჩევს.

რომანტიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა ესპანეთში უკვე 1830 წლიდანაა წარმოდგენილი, თუმცა კიდევ უფრო ადრე შემზადებული იყო ნიადაგი მისი გაცხადებისათვის; თავდაპირველად ეს პროცესი დაიწყო ესპანური კლასიკური ლიტერატურისა და განსაკუთრებით რომანსეროსა და ეროვნული დრამის ახლებურად გააზრებისა და შეფასების მცდელობით. ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციების შეფასებას კი მოჰყვა რომანტიკულ მსოფლშეგრძნებასთან მისი შეპირისპირება და ღრმად გააზრება. ამ ეტაპზე აღსანიშნავია ერთი ღირსშესანიშნავი მოვლენა, როდესაც იოჰან ნიკოლას ბიოლ დე ფაბრმა (კადისში დამკვიდრებულმა ჰამბურგელმა ნეგოციანტმა) თარგმნა შლეგელის გამოხმაურება ესპანური ერნოვნული თეატრის ესთეტიკაზე. აღფრთოვანებული თანამოაზრის შემდეგ თავად ბიოლმა გამოაქვეყნა სტატიებისა და ბროშურების კრებული „კალდერონისა და ძველი ესპანური თეატრის დაცვა გადაფრანგებული ლიტერატურისაგან" („Vindicaciones de Calderon y del teatro antiguo espanol contra los afrancesados en literatura", 1820), რომელშიც ავტორი იცავდა კალდერონის თეატრის მხატვრულ და ესთეტიკურ მნიშვნელობას თანამედროვეთათვის.

რომანტიკული იდეალების განმტკიცებისათვის კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი იყო აგუსტინ დურანის (Agustin Duran, 1793-

1862) პუბლიკაცია „მსჯელობა თანამედროვე კრიტიკის გავლენაზე ესპანეთის ძველი თეატრის დაცემასთან დაკავშირებით", 1828 („Discurso sobre el influjo de la critica moderna en la decadencin del antiguo teatro espanol").

დურანი ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც „ოქროს საუკუნის" დრამატურგია განსაზღვრა როგორც რომანტიკული; ამის შემდეგ მან დაიწყო თავის მრავალტომიან თხზულებათა „საყოველთაო რომანსეროს" (1828-1832) გამოქვეყნება და რომანსეროსა და ეროვნული დრამის ნამდვილი კულტი შექმნა რომანტიზმის ეპოქაში.

ამავე ეტაპზე მარიანო ხოსე დე ლარა აქვეყნებს თავის საპროგრამო წერილებს, სადაც აყალიბებს ლიტერატურასა და საზოგადოდ, ხელოვნებაში თავისუფლების პრინციპებს ესპანელი რომანტიკოსებისათვის და საერთოდ ევროპელებისთვისაც, – განთავისუფლება ყოველგვარი წესებისა და კანონებისაგან, განსაკუთრებით კლასიციზმის ესთეტიკური ნორმებისა და საერთოდ ყოველგვარი ნორმებისგან, რამაც შეიძლება შეზღუდოს შემოქმედის წარმოსახვა.

ასე რომ, 30-იან წლებში ესპანეთი უკვე კარგად იყო შემზადებული რომანტიკული სკოლისა და იმ მწერლების შემოქმედების აღიარებისათვის, ვის სახელთანაცაა დაკავშირებული ესპანეთში რომანტიზმის გამარჯვება.

1834 წელს ანტონიო ალკალა გალიანოს წინასიტყვაობა ანხელ დე საავედრას პოემისა „მავრი – ბუში", ფაქტობრივად, ესპანური რომანტიზმის მანიფესტია: ავტორი აყალიბებს აქ ესპანური რომანტიზმის პრინციპებს; ხაზს უსვამს მის ანტიკლასიციზტურ და ანტირაციონალისტურ ხასიათს; ღრმა ინტერესს ეროვნული ისტორიისადმი; თხრობის ბუნებრიობას; მეტაფიზიკურსა და, საზოგადოდ, ფილოსოფიურ სიღრმეს; ჟანრობრივ ძიებებს და თამამი პოეტური ენის დამკვიდრების მცდელობას... გალიანოს მანიფესტმა ყველაზე სრულად ასახა რომანტიკული დოქტრინის პრინციპებიც და ისიც, თუ როგორც აღიქვამდნენ საკუთრივ ესპანელი რომანტიკოსები თავიანთ მიმდინარეობას იმ პირველ ეტაპზე, რომელიც გაგრძელდა XIX

საუკუნის 40-იან წლებამდე და შემდეგაც.

შემდგომ ეტაპზე – 50-60-იან წლებში რომანტიკული ლიტერატურა მთლიანად მაინც ვერ განთავისუფლდა განმანათლებლური იდეებისაგან, იგრძნობა რაციონალისტებისა და ირაციონალისტების თანაარსებობა ისევე, როგორც კლასიციზმის მხატვრული საშუალებებისა; პარალელურად ვითარდება ე.წ. კოსტუმბრისტული ლიტერატურა, რომელშიც რომანტიზმის მსგავსად, ჩნდება როგორც კლასიცისტური ხელოვნების, ისე რეალისტური ტენდენციები, კოსტუმბრიზმში – ყოფითი ცხოვრების აღწერისას თავს იჩენს ეკლექტიკური ნიშნებიც, რაც რომანტიკოსების მსგავსად თავისებურ სინთეტურ მხატვრულ ასოციაციებზეც მიანიშნებს.

ესპანელი რომანტიკოსები, რაკი მაინც ვერ მოსწყდნენ მთლიანად განმანათლებლობის იდეალებს, სამაგიეროდ დაუპირისპირდნენ მათ თავიანთი მსოფლშეგრძნებით და ფილოსოფიური პოზიციით, სამყაროს აღქმის უნივერსალიზმით, სინამდვილის მეტაფიზიკური, სუბიექტური აღქმის თავისი კონცეფციით. მით უმეტეს, რომ რომანტიკოსთათვის სამყარო გაცილებით უფრო ზუსტად აღიქმება ინტუიციითა და წარმოსახვით, ვიდრე გონების თვალითა და ლოგიკით. ამდენად, შემოქმედს არ უნდა მოეთხოვებოდეს ობიექტურობა, ხოლო მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება განისაზღვრება იმის მიხედვით, თუ რამდენად ღრმად ირეკლება მასში შემოქმედის პიროვნება.

ესპანური რომანტიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი უანრი გახდა ისტორიული რომანი, თუმცა პოეზიასა და დრამატურგიაშიც საკმაოდაა წარმოჩენილი ისტორიული თემები; ამასთან, დიდი ყურადღება ეთმობა ეგზოტიკას, რაც ევროპელ მეზობლებს შორის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა.

ესპანური რომანტიზმის მთავარი და განმსაზღვრელი თავისებურებაა ტრადიციაზე დამყარებული ეროვნული სულის წარმოჩენა, ამდენად შთაგონების წყარო მათთვის არის ქვეყნის წარსული, თქმულებები, ლეგენდები, ხოლო თავისებურება ვლინდება ორიენტალიზმში, ესპანურ-არაბულ თემატიკაში, მაურიტანულ რომანსეროში, ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებში, პოეტ-

ური ფორმებისა და ხერხების მრავალფეროვნებაში.

XIX საუკუნის 30-იან წლებში ჯერ კიდევ არ იყო გამოქვეყნებული არც ერთი რომანტიკული კრებული; პირველი ლექსების ავტორი იყო ესპანეთში რომანტიზმის ფუძემდებელი ანხელ დე საავედრა, ჰერცოგი რიეასი (Angel de Saavedra y Ramirez de Baquedano, 1791-1865), რომლის ლექსებში „განდეგილი“ („El desterrado“), „განდეგილის ოცნებები“ („Suenos del proscrito“), „მალტის შუქურა“ („Ef faro de Malta“), პოემა „ფლორინდა“ („Florinda“) უპირატესია ტრადიციული ისტორიული თემები, მაგრამ ფორმის, შინაარსის, ეგზოტიკის და იდეის მიხედვით ყველაზე საინტერესოა ლექსად დაწერილი რომანი „მაური – ბუში, ანუ კორდოვა და ბურგოსი X საუკუნეში“ („El moro expósito o Cordoba y Burgos en el siglo decimo“, 1829-1833), რომლის გამოქვეყნებასაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა; ნაწარმოები 12 თავისგან – „რომანსებისგან“ შედგება, შთამბეჭდავია კორდოვას აღწერა, საგმირო, სათავგადასაელო და ფანტალური ეპიზოდები. რომანის ფორმა აქეს აგრეთვე კრებულს „ისტორული რომანსები“ („Romances Historicos“), რომლის მნიშვნელობა ძალიან დიდია, როგორც ისტორიული რომანსების ფორმის აღდგენის მცდელობა.

ესპანური რომანტიზმის უდიდესი პოეტია ხოსე დე ესპრონსედა ი დელგადო (Jose de Espronseda y Delgado). მისი დღემოკლე ცხოვრება იდეალურადაა წარმოჩენილი მის შემოქმედებაში: იგი გამოსცემდა ჟურნალს „საუკუნე“ („El Siglo“); დიდი გამოძახილი ჰპოვა მისმა ბროშურამ „მენდიზაბლის ხელისუფლება“ („El ministerio mendizabal“), ხოლო ეროი ავტორისეული მიმართება მკითხველისადმი „თავისუფლება, თანასწორობა და ძმობა“ („Libertad, igualided y fraternidad“) რომანტიკული პათეტიკის ნიმუშად აღიქმება: „ხალხებო! თქვენ, ყველა ხართ ძმები, მხოლოდ მჩაგვრელები არიან თქვენი მტრები!“

ხოსე დე ესპრონსედა ი დელგადოს ლიტერატურული მემკვიდრეობა მოიცავს ერთ რომანს, რამდენიმე პიესას, ლექსებსა და პოემებს: ლექსებიდან აღსანიშნავია – „სერენადა“ („Serenada“), „ღამისადმი“ („A la noche“), მადრიგალი „მზისადმი“ („Al Sol“), „ზამთრის შემოსვლა ლონდონში“ („La entrada del invierno

en Lonrdes"), „სამშობლოსადმი" („A la Patria"), ხოლო პოემა "ულ რამდენიმეა – „სალამანკელი სტუდენტი" („El estudiante de Salamanca"), პატრიოტული პოემა „პელაიო" („Pelayio "), ლირიკულ-ფილოსოფიური პოემა „ეშმაკის სამყარო" („El Diablo mundo"), რომელიც მიჩნეულია ესპანური რევოლუციონერ-რომანტიკული პოეზიის მწვერვალად.

რომანტიზმის ეპოქაში დიდი წარმატება მოიპოვა თეატრმა. ესპანური რომანტიკული დრამა ყალიბდებოდა, ერთი მხრივ, ევროპული, უმთავრესად ფრანგული რომანტიკული თეატრის გავლენით, მეორე მხრივ, ეროვნული დრამატურგიის ტრადიციების საფუძველზე და უანრობრივი თავისებურებებით გამორჩეული, უპირატესად აგებული იყო თანამედროვეობის მწვავე კონფლიქტებზე.

ამ პერიოდს განეკუთვნება გამოჩენილი დრამატურგისა და პუბლიცისტის მარიანო ხოსე დე ლარას შემოქმედება. დიდი წარმატება ხვდა წილად მის პიესას „მასიასი" („Masias", 1834) და იმავე თემაზე აგებულ რომანს „მეფე ენრიკე უსუსურის პაჟი" („El doncel de don Enrique el doliente"), რომელშიც ავტორი მოგვითხრობს გალისიელი პოეტის მარიასის, მეტსახელად „შეყვარებულის" რომანტიკული სიყვარულის ამბავს.

1835 წელს რომანტიკულ თეატრში დაიდგა პერცოგ დე რივასის დრამა „დონ ალვარო, ანუ ბედის ძალა" („Don Alvaro o la fuerta del sino"), რომელმაც საბოლოოდ განამტკიცა ესპანურ თეატრში რომანტიზმი. პოპულარული იყო აგრეთვე მისი პიესა „ლანუსა" („Lanuza"), რომელშიც დონ ჟუანის ლეგენდა რომანტიკული პერსონაჟის სახითაა წარმოდგენილი. დე რივასის რომანტიკული პიესებიდან გამოირჩევა აგრეთვე ფანტასტიკურ-ფილოსოფიური ხლაპარი „იმედგაცრუებული სიზმარში" („El desengano en un sueno").

ესპანური დრამატურგიის შედევრად მიიჩნევა ანტონიო გარსია გუტიერესის (Antonio Garcia Gutierrez, 1813-1884) პიესა „ტრუბადური" („El Trovador", 1834), რომლის ლირიზმმა და მძაფრმა სიუჟეტმა მას "ეპოქის ყველაზე რომანტიკული დრამის" სახელი მოუპოვა (ვერდის ოპერა გავიხსენოთ!). გუტიერესს ეკუთვ-

ნის აგრეთვე ისეთი რომანტიკული პიესები, როგორიცაა „პაჟი“ („El paje“),„ვალენსიელი უცნობი“ („El encubierto de Valencia“),„მეფის ხაზინადარი“ („El tesorero del ney“), „სიმონ ბოკანეგრა“ („Simon Bocanegra“) (რომლის სიუჟეტმაც კვლავ შთააგონა ჯუზეპე ვერდი), ისტორიული პიესები „მეფე-ბერი“ („El ray Monje“), „ერთგული რაინდი“ („El caballero leal“), „დონია სანჩას ქორწილი“ („Las bodas de dona Sancha“), „კატალანური შურისძიება“ („La venganza catalana“), „ხუან ლორენსო“ („Juan Lorenzo“). გარსია გუტიერესი რომანტიკული იდეალების ერთგული დარჩა ბოლომდე, ხოლო მისი პიესები კიდევ დიდხანს წარმატებით იდგმებოდა რომანტიკულ თეატრში.

ესპანური რომანტიკული დრამატურგიის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი ეკუთვნის ხუან ეუხენიო არტსენბუსს (Juan Eugenio Hartzenbuh) (1806-1880) წარმოშობით გერმანელ მწერალს, რომლის პიესა „ტერუელელი შეყვარებულები“ („Los amantes de Teruel“) ისტორიულ-რომანტიკული დრამები „ალფონსო წმინდა“, „პელაიოს დედა“, „ფიცი სანტა გადეა-ში“ დიდი წარმატებით იდგმებოდა და მათი ავტორი ესპანური დრამატურგიის „დიდ სამეულში“ შეიდა გუტიერესსა და სორილიასთან ერთად.

ესპანელ დრამატურგ-რომანტიკოსთა შორის გამოირჩევა ანტონიო ხილ ი სარატე (Antonio Gil y Sarate, 1793-1861), რომელსაც ეკუთვნის ტრაგედიები „როდრიგო“ („Rodrigo“) და „ბლანკა ბურბონი“ („Blanca de Burbon“), ისტორიულ თემებზე აგებული რომანტიკული დრამები „კარლოს II მოჯადოებული“ („Carlos II el Hechizado“) და „გუსმან კეთილი“ („Guzman el Bueno“), კომედია „დონ ტროფინი, ანუ ყველაფერი ფულისათვის“ („Don Trofin, o todo per el dinero“). მწერალმა, რომელმაც ოსტატურად შეუთავსა კლასიცისტური თეატრის კანონს რომანტიკული მოტივები, თავისი “დრამატურგიული პრაქტიკა“ საინტერესოდ განაზოგადა წიგნში „ლიტერატურის სახელმძღვანელო“ („Manuel de Literatura“).

ესპანური რომანტიზმის პროზა შეიძლება განისაზღვროს როგორც ერთიანი ისტორიული რომანი, რომლის შთაგონების წყარო უმთავრესად იყო ისტორიული ქრონიკები და „ოქროს

საუკუნის“ დრამები. ამავე დროს ესპანეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ვალტერ სკოტის რომანები და ბევრი მიმბაძველიც ჰყავდა, მაგრამ ესპანური რომანტიკული პროზის სათავეში მაინც ხოსე დე ესპრონსედა და მარიანო ხოსე დე ლარა აღმოჩნდნენ: ესპრონსედას რომანს „სანჩო სალდანია ან კასტილიელი კუელარიდან“ („Sancho Saldana, o el casteltano de Cuellar“) და დე ლარას „მეფე ენრიკე უსუსურს“, როგორც ესპანური პროზის შეღებრებს, ბევრი მიმდევარი გაუჩნდა. ამავე დროს, ვითარდებოდა რომან-ქრონიკისა და ისტორიულ-სათავგადასავლო რომანის უანრებიც.

ისტორიულ თემებზეა აგებული ფრანსისკო მარტინეს დელ როსას რომანი „დონია ისაბელ დე სოლის, გრანადის დედოფალი“ („Dona Isabel de Solis, reina de Granada“), რომელსაც აკუთვნებენ ისტორიული-ქრონიკის ფორმის რომანების უანრს. ისტორიულ-სათავგადასავლო რომანის საუკეთესო ნიმუშია ეუხენიო დე ოჩოას (Eugenio de Ochoa, 1815-1872) „აუტო და ფე“ („El auto de fe“), რომელთა ავტორი მიჩნეულია რომანტიკული მოძრაობის თვალსაჩინო მოღვაწედ.

ამ ეტაპზე ესპანურ ისტორიულ რომანში უკვე გამოიკვეთა სამი მთავარი ტიპი – ისტორიულ-ლირიკული, ისტორიულ-ქრონიკული და ისტორიულ-სათავგადასავლო, რომლის საუკეთესო წარმომადგენელია ხილ ი კარასკო (Enrique Gil y Carrasco, 1815-1846) თავისი რომანით „ბემბიბრეს ბატონი“ („El senor de Bembibre“). იგი წერდა აგრეთვე ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებს, თეატრალურ რეცენზიებს, ლექსებსა და პოემებს („ია“ („La violeta“), „ცვარ-ნამი“ („La gota del rocio“) და ა.შ.).

რომანტიკული ლიტერატურის ყველაზე მნიშვნელოვანი მწერლის ხოსე სორილია ი მორალის (Jose Zorrila y Moral, 1817-1893) მოღვაწეობის პიკი დაემთხვა იმ დროს (ეს XIX საუკუნის 40-იანი წლებია), როდესაც რომანტიკული სკოლა საგრძნობლად დაშორდა მეამბოხურ ტენდენციებს და კომპრომისების გზას დაადგა. სორილიამ 1837 წ. გამოაქვეყნა ლექსების პირველი ტომი და ამ დროიდან რჩებოდა რომანტიკული სკოლის მეთაურად. 1868 წ. იგი აირჩიეს ესპანეთის სამეფო აკადემიის

წევრად. ხოლო 1889 წ. „ეროვნული პოეტის“ დაფნის გვირგვინიც დაადგეს გრანადაში, ალგამბრას ციხე-დარბაზში. მისი შემოქმედების წამყვანი თემა – პატრიოტული და რელიგიური – მკაფიოდ გამოიხატა ლექსებში „უმზეო დღე“ („El dia sin Sol“), „რწმენა“ („Fe“), „მოგონებები და ფანტაზიები“, „ტრუბადურის სიმღერა“, „ლექსები“ (კრებული „Poesias“). მაგრამ არანაკლები სახელი გაუთქვა სორილიას თქმულებების ჟანრმა. მისი შთაგონების წყარო იყო რომანსერო და კლასიკური ესპანური თეატრი, სამონასტრო ლეგენდები და, საერთოდ, ფოლკლორი. ამ მოტივებზეა აგებული „კარგ მოსამართლეს – კარგი მოწმე“ („Al buen juez, mejor testigo“), „სიმართლის მსაჯული დროა, სამართლისა – ღმერთი“ („Para verdades, el tiempo y para justicia, Dios“), „კაპიტანი მონტოია“ („El capitan Montoya“), „ტრუბადურის სიმღერები“, „მეკარე მარგარიტა“ („Margarita la tornera“) და სხვ. მისი პოეტური ნიმუშების დიდი ნაწილიც ლეგენდებზეა აგებული: „თილისმა“ („El talisman“), „ორთაბრძოლა ეშმაკთან“ („El desafo del Diablo“), „ბრინჯაოს მოწმე“ („El testigo de bronce“), „ტყის შროშანა“ („La atucena silvestre“). სორილიას ჩაფიქრებული ჰქონდა ქრისტიანული რწმენის თემაზე რომანტიკული ეპოპეა, ეროვნულ-პატრიოტულ იდეასთან შერწყმული. მან შექმნა კიდეც ესპანური რომანტიკული ხელოვნების შედევრი – პოემა „გრანადა“ („Granada“). ამის შემდეგ სორილიამ შექმნა ისეთი პიესები, რომელთაც მისი სახელი ლამის ლოპე დე ვეგას გაუტოლეს: „საუკეთესო არგუმენტი – ხმალია“ („La maejor rozón, la espada“), „მეწაღე და მეფე“ („El zapatero y el Rey“), „მეფე და დონ პედროს განსჯა“ („Justicias del rey Don Pedro“), „გოდოს ხმალი“ („El puñel del Godo“), „ციებ-ცხელება“ („La calentura“), „სანჩო გარსია“ („Sancho Garcia“), „მოღალატე, მოუნანიებელი და წამებული“ („Traidor, inconfenso y martir“) და სხვ.

1850-60-იან წლებში რომანტიკული ხელოვნება ჯერ კიდევ ფორმალურად ინარჩუნებს წამყვან პოზიციას ესპანურ კულტურაში, მაგრამ იძენს ეპიგონურ სახეს და უკვე კარგავს თავის მნიშვნელობას. რომანტიკული მსოფლმეგრძნების უკანასკნელი გაელვება იყო გუსტავო ადოლფო ბეკერის (1836-1870) შემო-

ქმედება, მაგრამ იგი მიუბრუნდა სრულიად ახალ ფორმებსა და შინაარსს, რითიც იგი გვევლინება XX ს. დასაწყისის მწერალთა წინამორბედად. ცნობილია ხალხურ თქმულებებზე აგებული მისი „რითმები და ლეგენდები“ („Rhymas y Legendas“),რომელიც სრულიად ახალ რითმებსა და მუსიკალურ ელერადობას შეიცავს.

ესპანური რომანტიზმის ისტორიული მნიშვნელობა უწინარეს ყოვლისა, იმაში გახლდათ, რომ მან ჭეშმარიტად ეროვნული ხელოვნება ააღორძინა. ეროვნულ ტრადიციებს რომანტიზმი სძენდა ახალ სიცოცხლეს, იცავდა ეროვნულ ტრადიციებს, მაგრამ ამასთანავე, თავისი ეპოქის იდეებსაც ეხმიანებოდა. ასე გააფართოვეს ესპანური რომანტიზმის სააზროვნო სივრცე პიროვნების თავისუფლებისა და მეამბოხე გმირის სწრაფვათა თანასიარი გასულიერებული ბუნების თემებმა.

რუსული რომანტიზმი

რუსული რომანტიზმი მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის ნაწილს წარმოადგენდა და დასავლეთევროპულ რომანტიზმთან ერთად ვითარდებოდა. XIX საუკუნის დასაწყისში რუსული ლიტერატურის ევოლუციის მთავარი კალაპოტი დაახლოებით იგივე იყო, რაც დასავლეთ ევროპაში: კლასიციზმი, სენტიმენტალიზმი, რომანტიზმი. რუსული რომანტიზმის სპეციფიკა, მისი განმასხვავებელი ნიშნები გერმანულ, ფრანგულ და ინგლისურ რომანტიზმთან მიმართებაში, იმ სხვადასხვა ეროვნული და სოციალურ-ისტორიული გარემოებებით იყო განპირობებული, რომელშიც ეს ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა იწყებდა ჩამოყალიბებას.

დღემდე არ არსებობს მტკიცედ ჩამოყალიბებული თეორია, რომელიც რუსული რომანტიზმის ამომწურავ შეფასება – განსაზღვრებას მოგვცემდა.

XIX საუკუნის პირველი მესამედის რუსულ ლიტერატურაში რომანტიზმის ფორმირებასა და განვითარებაზე შემდგომმა ფაქტორებმა იქონია გავლენა. ეს იყო – 1812 წლის ომი, დეკაბრისტული მოძრაობა და საფრანგეთის რევოლუციის იდეები. რუს რომანტიკოსებზე დიდი გავლენა მოახდინა გოეთეს, შილერის, ბაირონის, შელინგის და სხვათა შემოქმედებამ.

რუსულ რომანტიზმს კარგა ხნის მანძილზე ახასიათებდა „ურთიერთქმედება“ არა მარტო „ქარიშხლისა და შტეეის“ ტრადიციებთან ან „გოთიკურ“ თხრობასთან, არამედ განმანათლებლობის ელემენტებთანაც. ეს უკანასკნელი გარემოება განსაკუთრებით ართულებდა რუსული რომანტიზმის აღქმას. დასავლეთევროპული რომანტიზმი, „ავტონომიური“ და თვითმყოფადი შემოქმედების იდეის კულტივირებას ახდენდა, ანტიგანმანათლებლობასა და ანტირაციონალიზმს ქადაგებდა, მაგრამ პრაქტიკაში კი ხშირად სრულიად უპირისპირდებოდა, ან ნაწი-

ლობრივ მაინც ხელუდაყდა თავის ამოსავალ პოსტულატებს.

რუსული რომანტიზმის თავისებურებას წარმოადგენს რუსული განმანათლებლობის მიზნების განვითარებისა და გაღრმავების ტენდენცია. სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი სხვაობა დასავლეთევროპულთან, რომელიც თვითდამკვიდრებას განმანათლებლობასთან ბრძოლაში პოულობდა. რუსული რომანტიზმის ძალიან ზუსტი დახასიათება მოგვცა ბელინსკიმ: „რუსული რომანტიზმი – ესაა სურვილი, ლტოლვა, გრძნობა, ოხვრა, კვნესა, ჩივილი აუხდენელი იმედების გამო, წუხილი დაკარგულ ბედნიერებაზე, რომელიც ღმერთმა უწყის, რაში მდგომარეობდა“.

რუსეთში XVIII ს-ის ბოლო ათწლეულში და XIX ს. დასაწყისში პრერომანტიკული და სენტიმენტალური ტენდენციები კლასიციზმთან მჭიდროდ იყო გადახლართული. „გონების გადამეტებული შეფასება“, ჰიპერტროფირებული მგრძნობელობა,ბუნებისა და ადამიანის, „ბუნებრიობის კულტი“, ელეგიური მელანქოლიზმი და ეპიკურეიზმი, რაციონალურობის მომენტებთან იყო შეზავებული, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად პოეტიკის სფეროში ვლინდებოდა. დასავლეთევროპული ლიტერატურების ფონზე, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, რუსული რომანტიზმი „ერთდროულად ნაკლებად რომანტიკულიც ჩანდა და უფრო მეტად რომანტიკულიც“. იგი ევროპელს ჩამორჩებოდა საერთო სურათის სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით, მაგრამ აღემატებოდა ზოგიერთი საბოლოო შედეგის განსაზღვრულობით. ხდებოდა სხვადასხვა სტილისა და ჟანრის მოწესრიგება (უმეტესწილად კარამზინისა და მის მიმდევართა მცდელობით), მიმდინარეობდა ბრძოლა ენის ხელმეტი მეტაფორულობისა და მაღალფარდოვნების წინააღმდეგ, სანაცვლოდ კი შეიმჩნეოდა სწრაფვა „ჰარმონიული სიზუსტისაკენ“ (ასე განსაზღვრავდა პუშკინი ჟუკოვსკისა და კარამზინის სკოლების განმასხვავებელ ნიშნებს).

XIX ს-ის მეორე ათწლეულის დასაწყისში რუსეთში რომანტიზმი უკვე არსებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობებს შორის გაბატონებული მოვლენა იყო და მეტ-ნაკლებად სრულადაც ამჟღავნებდა თავის ნაციონალურ თავისებურებებს, თუმცა მეტად სარისკო იქნებოდა ამ თავისებურებების რაიმე

ერთ თვისებამდე ან თუნდაც თვისებათა ჯამამდე დაყვანა.

რუსული რომანტიზმის მიერ საკუთარი თავის შემეცნების ერთ-ერთი პირველი მცდელობა იყო ო. სომოვის (1793-1833) – პროსაიკოსის, ჟურნალისტის, კრიტიკოსის, დეკაბრისტებთან დაახლოებული პირის ტრაქტატი „რომანტიკული პოეზიისათვის". სომოვი რომანტიკულ ფორმას ნაციონალური ერთობის გამოხატულებად აღიქვამდა – რუსეთის მრავალფეროვანი გეოგრაფიული და ეთნოგრაფიული ხონები, მათი სხვადასხვა მითოლოგია და რელიგია (მათ შორის მაჰმადიანური), ავტორს „რუსეთის შუაგულში, კვანძის" დანახვის საშუალებას აძლევდა, რომელიც დასავლურ ტრადიციებს აღმოსავლურთან აკავშირებდა. მისი აზრით, წარსულის სხვადასხვა ისტორიული ეპოქები რუსეთის ერთიანი იერსახისა და შესაბამისად რუსული რომანტიკული პოეზიის „შესაკრებები" გახლდათ და უცხოური გადმოცემების მიბაძვისაგან თავისუფალი და დამოუკიდებელი იყო.

რუსულ რომანტიზმში ძნელია მკაფიო ქრონოლოგიური სტადიების დადგენა. ამ თემასთან დაკავშირებით დღესაც ცხარე კამათი მიმდინარეობს. სხვადასხვა თაობის ლიტერატურათმცოდნეები რომანტიზმს პირობითად განსხვავებულ პერიოდებად ყოფდნენ (საბჭოთა პერიოდში ეს დაყოფა პოლიტიკური კონიუნქტურით იყო განპირობებული) – რეაქციულ და პროგრესულ, აქტიურ და პასიურ, სამოქალაქო და ფსიქოლოგიურ, რევოლუციურ, დიაქრონიულ და სინქრონულ, დეკაბრისტებამდე და დეკაბრისტების შემდგომ პერიოდებად. აგრეთვე, საწყის პერიოდად (1801-1815), სიმწიფის პერიოდად (1816-1825) და დეკაბრისტების შემდგომ პერიოდად. თუმცა ეს მიახლოებითი სქემაა (ისევე, როგორც ყველა ზემოთ აღნიშნული), რადგან ამ სამი პერიოდიდან ორი მაინც (პირველი და მესამე) თვისობრივად განსხვავებულია – მათ არ ახასიათებთ თუნდაც შემოქმედებითი პრინციპების პირობითი ერთიანობა. ეს დაყოფა საბჭოთა პერიოდში საფუძვლიანად ითვლებოდა, მაგრამ მხატვრულ მასალაზე საუბრისას, ყოველთვის მუღაენდება ამგვარი თვალსაზრისის სქემატურობა, რომელსაც რომანტიკული შემოქმედების მთელი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება ორად

ორ საპირისპირო სახემდე დაჰყავს.

რუსული რომანტიზმის ისტორიაში ყოფილა შემთხვევები, როდესაც ლიტერატურის ისტორიკოსების მიერ „პასიურად" შეფასებულ ნაწარმოებს საზოგადოების ეროთ აქტიური რეაქცია გამოუწვევია (მაგალითად, ასეთი იყო გერცენის მიერ კოლსლოვის „ბერის" შეფასება). რთულია აგრეთვე ზოგიერთი, წმინდად მხატვრული მომენტისადმი რუსული რომანტიზმის დამოკიდებულება. ვთქვათ, რილეევის პოემა „ვოინაროვსკი" არანაკლებ ფსიქოლოგიურია,ვიდრე ჟუკოვსკის ლირიკა,თუმცა ამ უკანასკნელს კრიტიკა ფსიქოლოგიურ რომანტიზმად მიიჩნევს, რილეევის პოემას კი – სამოქალაქო რომანტიზმად.

რომანტიზმი რუსულ ლიტერატურაში განშტოებათა დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. სხვადასხვა დროს მას განსაზღვრავდნენ, როგორც ელეგიერს (ჟუკოვსკი), მეამბოხურს (კიუხელბეკერი, რილეევი), ფილოსოფიურს (ბარატინსკი, ბატიუშკოვი), თუმცა ისინი ერთმანეთზე ურთიერთქმედებდნენ და მათი განსაზღვრებებიც საკმაოდ პირობითი იყო. რუსული რომანტიზმის საწყისი პერიოდის მთავარი ფიგურები ჟუკოვსკი და ბატიუშკოვი იყვნენ. გულგატეხილობის განწყობა, რომელიც მათ ნაწარმოებებში იგრძნობოდა, ჯერ კიდევ სენტიმენტალური ელეგიზმის ნარჩენებში ჯდებოდა და არ აღწევდა სინამდვილესთან გაუცხოების, მტრობისა და კაეშირის გაწყვეტის საფეხურს. ეს გარემოება უფლებას გვაძლევს, რომ მათ შემოქმედებაში რომანტიზმის პირველი ნაბიჯები დავინახოთ. მაგრამ რაოდენ განსხვავებულია ეს ნაბიჯები!

საგულისხმოა ი. მანის შეხედულება, რომ რუსულ რომანტიზმში საბოლოო ფორმები მანამდე ჩნდებოდა, სანამ საწყისი ფორმები თავისი აყვავების წერტილს მიაღწევდა, შუალედური ფორმები კი იკვეცებოდა ან საერთოდ უგულებელყოფილი იყო. გარკვეულ პერიოდში თითქმის შეუძლებელია მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა, რადგან თითოეული მათგანისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ერთმანეთში იყო გადახლართული.

სანამ ბატიუშკოვსა და ჟუკოვსკის შევეხებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ პრერომანტიზმი ლირიკაში კონფლიქტის გადმოცე-

მის ორ ძირითად ფორმას იცნობდა, რომლებსაც ლირიკული ოპოზიციები შეიძლება ვუწოდოთ – ელეგიური და ეპიკურეული ფორმები. რომანტიკულმა პოეზიამ ისინი განავითარა და რამდენიმე უფრო რთულ, ღრმა და ინდივიდუალურ-დიფერენცირებულ ფორმად აქცია. ჟუკოვსკის შემოქმედებაში ძლიერია სენტიმენტალიზმის ტრადიციები. ბატიუშკოვის, ვიაზემსკის, ასევე ახალგაზრდა პუშკინის თხზულებები ანაკრეონტულ „მსუბუქ პოეზიას“ უხდის ხარკს, ხოლო დეკაბრისტების კიუხელბეკერის, რილეევის, ოდოევსკის შემოქმედებაში გარკვეული მოზანს განმანათლებლური რაციონალიზმის ტრადიციები.

კონსტანტინე ბატიუშკოვის (1787-1855) სიცოცხლითა და სილამაზით აღსავსე მუზა ელინურ მუზას ენათესავებოდა. ჟუკოვსკი პლატონურ სიყვარულს უმღეროდა. ბატიუშკოვი წმინდა წყლის ეპიკურეისტი იყო. როგორც ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, საწყის ეტაპზე მის პოეზიაში მძლავრადაა გამოვლენილი „ანაკრეონტული მოტივები“, მან მანამდე არნახული ძალით აგვიწერა ანტიკური სამყაროს ჰარმონია და სიმშვენიერე. ის მთელი ვნებით უმღეროდა „ღრეობის შმაგ სიხარულსა და სიყვარულის ვნებიან ტკბობას“: „ბაკქი ქალი“, „რჩევა მეგობრებს“, „ჩემი პენატები“, „წყარო“ და სხვა.

პოეტს სურდა თავისდამვიწყებელ ქეიფს გაჰყოლოდა, რადგან ყოველისმკურნალ წამლად ლხენა მიაჩნდა. ბატიუშკოვთან ეპიკურეიზმი, ყოფიერების სიხარული, გრძნობებით თრობა, პლასტიკურობა და დახვეწილი ფორმები – ის საოცარი მსგავსებაა ანტიკური პერიოდის კლასიკურ ლიტერატურასთან, რომელიც მის პოეზიას რომანტიზმის საზღვრებთან აახლოებს. ბატიუშკოვი, როგორც ნამდვილი რომანტიკოსი, ყოველთვის თავის თავზე იყო კონცენტრირებული. მისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში მელანქოლიამ და სენტიმენტალურ-რომანტიული პოეზიისათვის დამახასიათებელმა ნაღვლიანმა ელეგიებმა იჩინა თავი, რაც პოეტის მძიმე ბიოგრაფიას უკავშირდება. მან სიცოცხლის ბოლო, ხანგრძლივი პერიოდი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გაატარა. ბატიუშკოვისთვის ანტიკური სამყაროც „უკანმოუბრუნებლად, ტრაგიკულად დაიღუ-

პა“, ის სიკვდილის წინ ხუსტად აფასებს თავის შემოქმედებას: „მე იმ ადამიანს ვგავარ, – წერდა პოეტი, რომელსაც თავზე დადგმული ლამაზი ჭურჭელი მიჰქონდა, მაგრამ მიზანს ვერ მიაღწია, ჭურჭელი თავიდან გადმოუვარდა, დაეცა და დაიმსხვრა, წადი და გაიგე ახლა რა იყო იმ ჭურჭელში“.

რუსული რომანტიზმის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი ვასილი ჟუკოვსკი (1783-1852) გახლდათ. კითხვაზე, იყო თუ არა ჟუკოვსკი რომანტიკოსი, ან იქნებ მისი შემოქმედება სენტიმენტალიზმის ეპოქას უნდა მიეკუთვნოთ, მკვლევარები სხვადასხვა პასუხს იძლევიან. გ. გუკოვსკი მიიჩნევდა, რომ ის სენტიმენტალიზმი, რომლის წიაღიდანაც ჟუკოვსკი გამოვიდა, ასე ვთქვათ, „კარამზინის ტიპის“ სენტიმენტალიზმი, უკვე რომანტიზმის საწყისი ეტაპი იყო. ა. ვესელოვსკი კი ფიქრობდა, რომ ჟუკოვსკიმ სენტიმენტალიზმის პოეტურ სისტემაში რომანტიზმის ცალკეული ელემენტები შეიტანა და მის ადგილს რუსული რომანტიზმის წინაარში ხედავდა. თუმცა, როგორც არ უნდა გადაწყდეს ეს საკითხი, ჟუკოვსკის სახელი მჭიდროდაა დაკავშირებული რომანტიზმის ეპოქასთან. ჟუკოვსკი იყო „მეგობრული ლიტერატურული საზოგადოების“ წევრი, თანამშრომლობდა ჟურნალთან „ვესტნიკ ევროპასთან“ და ყოველთვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა რომანტიკული იდეებისა და წარმოდგენების დამკვიდრებაში.

ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული შეხედულების თანახმად, ჟუკოვსკიმ რუსულ ლიტერატურაში პირველმა შემოიტანა რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი მეოცნებობა და ინტიმურობა, ლირიზმი და ფსიქოლოგიზმი. გარკვეული იდეალისადმი სულიერი ლტოლვა და მისწრაფება. ჟუკოვსკის პოეზია, ბელინსკის მართებული აზრით, არის „ჩივილი აუხდენელი ოცნებების გამო, რომელსაც სახელსაც ვერ დაარქმევ, გლოვა დაკარგულ ბედნიერებაზე, რომელიც კაცმა არ იცის, რაში მდგომარეობს“. ანგარიშმიუცემელი ლტოლვა სადღაც „იქით“, მოგონებებისა და ბუნდოვანი ხილვების მშვენიერება – მოკლედ, გულის ის დაუდგრომელი და მოუხელთებელი ცხოვრება, გრძნობების მთელი ის კომპლექსი, რასაც რუსული კრიტიკა

რომანტიზმს უწოდებს. ბელინსკი თვლიდა, რომ ჟუკოვსკი იყო ის ადამიანი, ვისი რელიგიურ-ფილოსოფიური შეხედულებები კარგად ჩანდა მის პოეზიაში. ეს იყო სულის ლტოლვა იდუმალი მარადიულობისკენ, მიწიერიდან ზეციურისკენ, რეალურიდან ირეალურისკენ. პოეტი უგალობდა პლატონურ სიყვარულს, გრძნობას, რომელიც მისი აზრით, იდეალური, ღვთაებრივი, უზენაესი და უკვდავი იყო. ჟუკოვსკის ღრმად სწამდა, რომ სამყარო უფლის შექმნილია, ამქვეყნიური ცხოვრება წუთიერი და წარმავალია, იმქვეყნიური კი მარადიული და უსასრულო. მწერალს სჯეროდა, რომ „პოეზია იყო ღმერთი მიწის წმინდა ოცნებაში - და რომ ის ზეციური რელიგიის მიწიერი დაა". ჟუკოვსკის თანამედროვეები მის ლექსებს აღმერთებდნენ და მათ ტკბილხმოვანი ჩიტის გალობას ადარებდნენ.

სწორედ ჟუკოვსკის მეშვეობით შემოდის რუსულ ლიტერატურაში დასავლეთევროპელ რომანტიკოსთა ერთ-ერთი უსაყვარლესი ჟანრი – ბალადა. (როგორც ცნობილია, რომანტიზმმა, როგორც კლასიციზმის ანტაგონისტურმა მოვლენამ, უარყო „ჟანრების აბსოლუტურობა"). ბალადამ დიდი როლი შეასრულა XIX ს-ის პირველ ათწლეულში რუსული რომანტიზმის მიერ საკუთარი თავის შემეცნებაში. ჟუკოვსკისთან ბალადა ადამიანს, თითქოს, ორი სამყაროს მიჯნას უჩვენებს, უმაღლეს ძალებთან ახვედრებს. 1808 წლიდან რომანტიკოსი პოეტი იწყებს ბალადების წერასა და თარგმანს, ეს იყო ხალხური სიტყვიერების ტრადიციებთან დაკავშირებული ლირიკულ-ეპიკური ჟანრი. ჟუკოვსკის ხშირად ბალადისტს ეძახდნენ. ბელინსკის აზრით, ბალადამ საშუალება მისცა პოეტს რუსულ სიტყვიერებაში „რომანტიზმის საიდუმლოთა გამჟღავნება" შემოეტანა. პოეტის კალამს ორმოცამდე ბალადა ეკუთვნის. ეს ჟანრი რუსულ ლიტერატურაში ჟუკოვსკიმ შექმნა და დაამკვიდრა. შემდეგ კი ბალადის ჟანრი გამოიყენეს პუშკინმა, ლერმონტოვმა, ა. ტოლსტოიმ და სხვებმა. მეორე ჟანრი, რომელიც ჟუკოვსკის მეშვეობით დამკვიდრდა რუსულ ლიტერატურაში, არის ელეგია. პოეტის რომანტიკულ მანიფესტად შეიძლება მივიჩნიოთ ლექსი „გამოუთქმელი". ამ ლექსის ჟანრი (ელეგია) ხაზს უსვამს მარა-

დიდი კითხვის გადაუჭრელობას („რას წარმოადგენს ეს ჩვენი მიწიერი ენა საოცარ ბუნებასთან შედარებით?").

ჟუკოვსკის შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწილი თარგმანებისაგან შედგება. ის თარგმნიდა მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებს, იმ ნაწარმოებებს, რაც ჰარმონიაში იყო მის შინაგან სულიერ განწყობასთან. დამკვიდრებული შეხედულების თანახმად, ის არ იყო „უბრალოდ მთარგმნელი, მისი თარგმანები ითვლება გადმოკეთებად, მიბაძვად და თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროს იქმნებოდა დამოუკიდებელი ორიგინალური ნაწარმოებები". თვითონ თავის თავს „ინგლისელი და გერმანელი ეშმაკების (იგულისხმებიან მწერლები – თ. ც.) პოეტურ ბიძად თვლიდა. ის თავად წერდა: „მე თითქმის ყველაფერი ან სხვისი მაქვს, ან სხვის შესახებ და მაინც ეს ყველაფერი ჩემია". რუსი მკითხველი ჟუკოვსკის თარგმანებით გაეცნო გოეთეს, შილერის, ბიურგერის, საუთის, უოლტერ სკოტის ბალადებს. „პროზის მთარგმნელი მწერლის მონაა, პოეზიისა კი – მისი მეტოქე". ეს სიტყვები თვითონ ჟუკოვსკის ეკუთვნის და თავისი თარგმანებისადმი მის დამოკიდებულებას ასახავს. ჟუკოვსკის საუკეთესო ბალადებიც – „ლიუდმილა" და „სვეტლანა" თარგმნილი ნაწარმოებებია. ლიტერატურათმცოდნეები მათ ჩვეულებრივ თარგმანს, მიბაძვას ან „გადმოკეთებას" არ უწოდებენ, რადგან მიიჩნევენ, რომ ისინი ორიგინალური თხზულებებია. ჟუკოვსკიმ ეს ბალადები „გადმოარუსულა", მნიშვნელოვნად შეცვალა, რუსული კოლორიტითა და ფოლკლორით გაამდიდრა. სწორედ ამ ნაწარმოებებში მთელი სისრულით გამოვლინდა ჟუკოვსკის რომანტიზმის თავისებურება და მისი ინდივიდუალური, ორიგინალური მთარგმნელობითი წერის მანერა.

ჟუკოვსკი რუსეთის იმპერატორის ალექსანდრე მეორის გამზრდელი იყო. მას დაუშვებლად მიაჩნდა ბრძოლა „ღვთისგან დაწესებული წესრიგისა და მეფის წინააღმდეგ". პოეტი სახალხო ლაშქარში ჩაეწერა და ნაპოლეონის წინააღმდეგ იბრძოდა. მის შემოქმედებაში გამორჩეულია ცნობილი პატრიოტული ლექსი – „მომღერალი რუს მხედართა ბანაკში", სადაც მგოსანი-თამადა სამამულო ომში სახელმოხვეჭილ რუს სარდალ-

თა სადღეგრძელოებს წარმოთქვამს, გმირებად მიიჩნევს მათ და განსაკუთრებულ ქება-დიდებასა და ხოტბას ასხამს. ამ ნაწარმოებმა საოცარი პოპულარობა მოუტანა ავტორს. გრიგოლ ორბელიანის ცნობილი „სადღეგრძელოს“ ქცესათაურში მითითებულია – „მიბაძვა უკოვსკისა“. უკოვსკი პუშკინის მასწავლებლადაა აღიარებული. უკოვსკი რომ არ ყოფილიყო, პუშკინი არ იარსებებდა. მწერალმა დიდი გავლენა მოახდინა არა მარტო თავის ეპოქაზე, არამედ მთელი შემდგომი პერიოდის რუსულ ლიტერატურაზე. მისი გავლენა იგრძნობა – ი. კოზლოვის (1779-1840), ა. პოლოლინსკის (1806-1886), მ. ზაგოსკინის (1789-1852), ნ. კუკოლნიკის (1809-1868) შემოქმედებაში, თუმცა მათი თხზულებები უმთავრესად გამოირჩევა „პატრიოტულ-რომანტიკული ყალბი იდეებითა და ნაძალადევი პათოსით“.

ამ პერიოდის დასავლეთ ევროპულ რომანტიზმს თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ ამ მიმდინარეობის განვითარების ორი ეტაპის წყალგამყოფად 1815 წელი იქცა – რესტავრაციის დასაწყისი, რევოლუციასთან დაკავშირებული იმედების მსხვრევა, საზოგადოებრივი ცხოვრების დამყაყებულ ფორმებთან დაბრუნება (აუხსნელი, როგორც რომანტიკოსებს მიაჩნდათ), ძველთან „უკანონო“, ტრაგიკული მიბრუნება, დროის „უკუმოუქცეველი, წინმსწრაფი“ ნაკადის საპირისპიროდ. „ისტორიის სწორედ ამ ზიგზაგმა განაპირობა ლიტერატურიდან ოპტიმისტური მოტივების გაქრობა და ტრაგიკული გამოუვალობის განწყობის გაბატონება“. მოჩვენებითი, თითქოსდა გარდაუვალი გათავისუფლების მოლოდინი, იქნებოდა ეს გარეგნული გათავისუფლება ტირანებისგან, თუ შინაგანი თავისუფლება ცრურწმენებისა და უმეცრებისაგან. ამ ვითარებამ მრავალი ადრინდელი რომანტიკოსის „ნათელი განწყობა წარსულს ჩააბარა და ტრაგიკულმა მსოფლაღქმამ დაისადგურა“.

ამ გარდატეხებს დაემთხვა შექმნა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, რომლებშიც ახალი დამოკიდებულება სამყაროსა და ადამიანისადმი უდიდესი ძალითა და გულწრფელობით იყო გადმოცემული. გერმანულ ლიტერატურაში ასეთია ჰოფმანის „ეშმაკის ელექსირი“ (1816), ინგლისურ ლიტერატურაში კი –

ბაირონის „შილიონის ტყვე“ (1816). ადამიანი ამ ნაწარმოებებში გათავისუფლების გზაზე დამდგარ პიროვნებად კი არ წარმოგვიდგა, ბორკილებს რომ ამსხვრევს, არამედ ტუსაღად, იგი ან მიწისქვეშა ჯურღმულის სამუდამო ბინადრობისთვისაა განწირული, ანდა ბნელი ძალების ხელშია, რომლებიც მართავენ მას, ამცირებენ და აბუჩად იგდებენ.

ასეთი დასკვნა გამომდინარეობდა დასავლეთ ევროპელი რომანტიკოსების ახალი ნაწარმოებებიდან, რომლებიც რესტავრაციის დასაწყისის შემდეგ დაიწერა. აქ ზუსტად იყო ასახული მათი განწყობა, რომლებიც გაოგნებულნი იყვნენ კაცობრიობის მოულოდნელი, წარმოუდგენელი, უგუნური უკანდახევით რევოლუციის მიღწევებისა და განმანათლებლობის ეპოქის იდეებისაგან. მათ არ ესმოდათ და არც შეეძლოთ გაეგოთ მომხდარის კანონზომიერება, მით უფრო, არ შეეძლოთ ამ ახალი წესრიგის მიღება ან მისი გამართლება, მაგრამ ამ უკომპრომისო ჯანყის მიღმა იმალებოდა განცდა, რომ ყოველგვარი პროტესტი უიმედო საქმეა და მდგომარეობა გამოუვალია.

სწორედ ამ პერიოდში მოხდა უმნიშვნელოვანესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენა, რომელმაც დიდი ზეგავლენა მოახდინა 20-იანი წლების რუსულ ლიტერატურაზე და, მათ შორის, რომანტიზმზე, ეს იყო დეკაბრისტების გამოსვლა. ის ტიპური რუსული ფენომენია, რომელიც განასხვავებს მას (რუსულ რომანტიზმს) ევროპული რომანტიზმისგან. დეკაბრიზმის წარმოშობა დაკავშირებულია 1812 წლის სამამულო ომთან. ნაპოლეონის წინააღმდეგ ბრძოლამ რუსეთში უდიდესი პატრიოტული აღმავლობა გამოიწვია და ხელი შეუწყო ეროვნულ-პოლიტიკური თვითშეგნების ამაღლებას. დეკაბრისტები თავიანთ თავს სამამულო ომის შვილებს უწოდებდნენ. იმ ხანად რუსეთში არალეგალური პოლიტიკური ორგანიზაციები ყალიბდება, რომელთა ხელმძღვანელებმა შექმნეს პოლიტიკური და ლიტერატურული ფილიალები. დეკაბრისტული ლიტერატურა გამოირჩევა განმანთავისუფლებელი ხასიათითა და რევოლუციური იდეურობით. მათ „თავიანთი კალამი ხიშტს გაუთანაბრეს“. დეკაბრისტების იდეოლოგიის ასახვა მხატვრული

შემოქმედების პრიზმაში საკმაოდ რთულსა და ხანგრძლივ პროცესს წარმოადგენს. დეკაბრისტული იმპულსები საკმაოდ კონკრეტულ ლიტერატურულ ფორმას იძენენ. „ლიტერატურული დეკაბრიზმი“ ხშირად მხატვრული შემოქმედებისათვის მიუღებელ იმპერატიულობასთან იგივდებოდა, როდესაც ყველა მხატვრული ფორმა არალიტერატურულ მიზანს ექვემდებარებოდა, თავის მხრივ, კი ის დეკაბრისტული იდეოლოგიდან გამომდინარეობდა. ეს მიზანი, ეს „დავალება“ თითქოს „სტილის ან ჟანრის ნიშნების“ ნიველირებას ახდენდა, თუმცა სინამდვილეში საქმე გაცილებით უფრო რთულად იყო. რილეევის სიტყვები („მე არ ვარ პოეტი, მე მოქალაქე ვარ“) სიტყვასიტყვით იქნა აღქმული. რა თქმა უნდა, დეკაბრისტული ლიტერატურისთვის არსებითი ნიშანია „არალიტერატურული მიზანი“, რომელსაც პირველი რუსი რევოლუციონერების პოლიტიკური იდეოლოგია განსაზღვრავდა, მაგრამ მისი გავლენის ხარისხი, უფრო სწორად, ფორმა მრავალი მიზეზით იყო განპირობებული, მაგალითად, ნაწარმოების ჟანრით, მისი სავარაუდო აუდიტორიით და ა. შ. დეკაბრისტული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია „მაღალ მისწრაფებათა“ პრიმატი, ანუ აშკარა მიმართულება სამოქალაქო შეხედულებებისა და გრძნობების ჩამოყალიბებისკენ, არა დახვეწილი სიტყვებითა და მაღალფარდოვნებით გატაცება, არამედ აზრობრივი შინაარსის ძიება და ა. შ. დეკაბრისტული ლიტერატურა განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა პატრიოტული და ისტორიული თემატიკისადმი. მათ გარდასული ისტორიული ამბები თავიანთ პოლიტიკურ მიზნებს დაუკავშირეს. დეკაბრისტები „ისტორიას აუმჯობესებდნენ“ და ამით თავიანთი იდეების პროპაგანდას ეწეოდნენ. მათი ესთეტიკის სპეციფიკა სწორედ ამ დებულებების გამახვილებული კუთხით წარმოჩენაში მდგომარეობს, თუმცა შეცდომა იქნებოდა მისი აღქმა წინა პერიოდის რუსული ლიტერატურისაგან მოწყვეტით. თავისი „დამრიგებლური“ პოზიციით დეკაბრიზმი რუსული განმანათლებლობისა და კლასიციზმის ტრადიციების გამგრძელებელია.

ყოველივე ეს გვიჩვენებს, თუ რა თავისებური მოვლენა იყო

დეკაბრიზმი ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და სტილთან მიმართებაში. იგი უფრო მეტად „არქაულ“ მიმდინარეობებზე და სტილზეა ორიენტირებული“, ვიდრე ეს მიღებული იყო. დეკაბრიზმი თავის რომანტიზმს კლასიციზმისა და განმანათლებლობის პალიტრიდან ნასესხები ფერებით ავსებდა. თუმცა, ამავე დროს, დეკაბრიზმმა საკმაოდ შორს განჭვრიტა მომავალი, შესაძლოა უფრო შორსაც კი, ვიდრე XIX საუკუნის 20-იანი წლების სხვა რომანტიკოსმა მწერლებმა. მთელი რომანტიკული სისტემა მან რეალისტურად გაგებული ნაციონალური კოლორიტის, ფსიქოლოგიური დიფერენციაციისა და ფართო ისტორიული პანორამულობის მიმართულებით განავითარა. დეკაბრისტული ლიტერატურის ძირითადი პრინციპები ნათლად იკვეთება რილეევის, კიუხელბეკერის, ბესტუჟევ-მარლინსკის, ოდოევსკის, პესტელისა და დელვიგის შემოქმედებაში. მათ „თვითმპყრობელური რუსეთის“ წინააღმდეგ აჯანყებაში მიიღეს მონაწილეობა. დეკაბრისტ მწერალთაგან ზოგმა სიცოცხლე სახრჩობელაზე დაამთავრა, ზოგმა ციმბირში, ზოგი კი კავკასიაში იქნა გადასახლებული.

მიუხედავად იმისა, რომ დეკაბრისტებისათვის მთავარი საზოგადოებრივი ინტერესების მსახურება და პიროვნების თავისუფლება იყო, ისინი ყველანი ერთი მცდარი აზრისანი იყვნენ საქართველოსთან მიმართებაში. იწენდნენ რა ტიპურ „ველიკოდერჟავნიკურ“ დამოკიდებულებას, იწონებდნენ რა საქართველოსა და კავკასიის შეერთებას რუსეთთან და მიიჩნევდნენ, რომ ეს პროგრესული მოვლენა იყო იქ მცხოვრები ხალხებისა და მათი მომავლისათვის. ამის ნათელი მაგალითია ოდოევსკის ლექსი „საქართველოს დაქორწინება რუსეთის სამეფოსთან“. რომელშიც ალეგორიულადაა გადმოცემული ეს ქორწილი. ლექსში საქართველო უმშვენიერესი, შავგვრემანი პატარძალია, ხოლო რუსეთი ქერათმიანი, რაინდი საქმრო. ოდოევსკი, ისევე როგორც სხვა დეკაბრისტები, ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ მრავალტანჯული საქართველოსა და მთელი კავკასიისათვის, რუსეთთან შეერთებით დასრულდებოდა „წარსულის მწარე წელთა ვარამი“ და დაიწყებოდა ახალი

ბრწყინვალე და მშვიდობიანი ხანა მის ისტორიაში.

კონდრატე რილეევი (1795-1826) ერთ-ერთი გამოჩენილი პოეტი-დეკაბრისტი იყო, რომელმაც „სამოქალაქო ლირიკა“ და „ფიქრები“ შექმნა. მისი აზრით, პოეტი მხოლოდ საზოგადოებრივი ინტერესების მსახური უნდა ყოფილიყო. პოეტს მხოლოდ კარგი მოქალაქეობა და პატრიოტობა მოეთხოვებოდა. რილეევს არაფერი პირადული არ აინტერესებდა და თელიდა, რომ მწერლის პოლიტიკურ მოღვაწეობას სატრფიალო ლირიკა ხელს შეუშლიდა. პუშკინმა პოეზიის ასეთი დამორჩილება მოქალაქეობრივი მიზნებისადმი უკიდურესობად ჩათვალა და ის საცვებით სწორი იყო. მისი „ნალიევაიკოს აღსარება“ შთელ იმპერიაში „თავისუფლების ჰიმნად“ აღიარეს. რუსულ ლიტერატურაში „ფიქრები“ პირველად რილეევმა შემოიტანა. „ფიქრები“ უფრო ლირიკულ-ეპიკური ჟანრისაა, რუსეთის ისტორიულ მოვლენებსა და დიდ მოღვაწეებზე დაწერილი. პუშკინის აზრით, რილეევის „ფიქრები“ სამი ელემენტისგან შედგება: მოქმედების ადგილის აღწერა, გმირის მონოლოგი და ჭკუის დამრიგებლობა. რილეევს „ფიქრებში“ არა იმდენად წარსული ამბები აინტერესებდა, რამდენადაც თავისი რევოლუციური იდეების პროპაგანდა. დეკაბრისტ პოეტს თანამედროვეები გმირული წარსულით საბრძოლველად სურდა აღეგზნო. რილეევი ოცნებობდა, „გაეუმჯობესებინა“ და „გაეთანამედროვებინა“ ისტორია, რისი საუკეთესო ნიმუშიც 1823 წელს დაწერილი ნაწარმოები „ვოინაროვსკია“, სადაც ისტორიული ამბები „გაუმჯობესებული ისტორიის“ პრინციპითაა გადმოცემული. რილეევის პოემაში მძაფრად წარმოჩინდება საზოგადოებრივი და სამოქალაქო მოტივები – სამშობლოს გათავისუფლების წყურვილი (იგულისხმება ტირანიისაგან), „პატივისა და მამულის საკითხი“, მაგრამ საზოგადოებრივი მოტივაცია, როგორც წესი, კონკრეტიზებულია: შურისძიება მიმართულია „ტირანებისა“ და მათი დამქაშებისაკენ და არ ვრცელდება მთელ კაცობრიობაზე. შურისძიების მოტივების, ისევე როგორც სულიერი განცდების მთელი კომპლექსის კონკრეტიზაცია, რუსული რომანტიზმის დამახასიათებელი ნიშანია.

ვილჰელმ კიუხელბეკერის (1797-1846) პოეზიაში, სხვა დეკაბრისტი მწერლების მსგავსად, იდეალი „თავისუფლების წინასწარმეტყველი, დესპოტიზმთან მებრძოლი პოეტი – მოქალაქეა“. კიუხელბეკერს რუსეთის საელჩომ საფრანგეთში, სადაც ის მოხსენებით გამოდიოდა, მოგზაურობა შეაწყვეტინა. გამოსვლა მთლიანად რევოლუციას ეძღვნებოდა. დეკაბრისტი-პოეტი თბილისიდანაც (სადაც სამუშაოდ იყო ჩამოსული) იქნა გაძევებული. საქართველომ მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. აქვე დაეძენთ, რომ 1805 წლიდან რუსულმა საზოგადოებამ კავკასიის ხალხების ცხოვრების გაცნობა დაიწყო. პრესაში კავკასიის შესახებ იბეჭდებოდა იქ ნამყოფი რუსი ჩინოვნიკების, სამხედროების, მწერლებისა და მოგზაურების სტატიები.

კიუხელბეკერმა არაერთი ნაწარმოები მიუძღვნა თბილისს, ანანურს, მუდამ მქუხარე და დაუდგრომელ თერგს. რუსი მკითხველი, მისთვის უჩვეულო გარემოთი, ფერადოვანი პეიზაჟებითა და გასაოცარი ამბებით იხიბლება. პოეტი კავკასიის ისტორიით, გეოგრაფიითა და ფოლკლორით იყო დაინტერესებული.

კიუხელბეკერმა თავის სტატიაში „ჩვენი პოეზიის, განსაკუთრებით ლირიკული პოეზიის, მიმართულების შესახებ ბოლო ათწლეულში“ (ალმანახი „მნემოზინა“, 1824) გამოთქვა აზრი, რომ რუსული კრიტიკა „უმართებულოდ აყენებდა ერთ სიბრტყეზე დიდ გოეთესა და უმწიფარ შილერს“. შილერის წინააღმდეგ ამ კადნიერ გამოხტომაში, რომელმაც თანამედროვეები შოკში ჩააგდო, რამდენიმე იმპულსის შერწყმა მოხდა. კიუხელბეკერი უღიმღამო ელეგიზმისა და მიმბაძველობის წინააღმდეგ ილაშქრებდა („ჩვენში მხოლოდ ოცნებები და ხილვებია, სულ რაღაც გვეჩვენება და გველანდება...“), უკან იხევდა ჟუკოვსკის სკოლიდან, რომელიც შილერის გადმოღებით იყო დაკავებული. ძირითადად სწორედ ეს ტენდენცია დაინახეს თანამედროვეებმა (და შემდგომმა ლიტერატურათმცოდნეებმაც) მის ნაწერებში. თუმცა მასში, სინამდვილეში სხვა, ერთგვარად საპირისპირო ტენდენციებიც შეიძლება აღმოვაჩინოთ.

„არგოსელებში“ კიუხელბეკერმა არა მარტო შესამჩნევი ნაბიჯი გადადგა ანტიკური კოლორიტის გადმოსატანად, არა

მარტო ხალხი, ბრბო შემოიყვანა სცენაზე, რითაც სასიყვარულო ინტრიგა უკანა პლანზე დასწია. არამედ ანტიკური დრამის კონსტრუქციის აღდგენაც კი სცადა – ქოროს გამოყენების ჩათვლით. „არგოსელებზე“ მუშაობა შილერთან კიუხელბეკერის პოლემიკის ახალ ასპექტს წარმოაჩენს, რუსი პოეტი მოითხოვდა პერსონაჟთა დიფერენციაციასა და ადგილობრივი კოლორიტის ერთგულებას, „ამ მხრივ იგი შილერსა და ბაირონს გოეთეს უპირისპირებდა“ (ტინიანოვი). თუმცა, კიუხელბეკერის პოლემიკური გამოხტომა ამითაც არ ამოწურულა. მოგვიანებით, თავის დღიურში პოეტი მიუთითებს კიდევ ერთ მიზეზზე - ესაა შილერის ტრაგედიებში სიკეთისა და ბოროტების პოლარიზაცია („წინა პლანზე გამოდიან... სრულიად იდეალური ჭაბუკი და სრულიად იდეალური ქალიშვილი“) და ასევე მოქმედების წინასწარგანსაზღვრულობა (ყველაფერი „წინასწარაა ცნობილი“). კიუხელბეკერი აშკარად ცალმხრივია და ბოლომდე არ ესმის შილერის ტრაგედიები. თუმცა, ეს შენიშვნა ნათელს ჰფენს მის საკუთარ შემოქმედებით სწრაფვას შერეული ხასიათებისადმი, მოქმედების რთული და მოულოდნელი განვითარებისადმი, რაც აისახა „არგოსელებშიც“ და სხვა კომედიური ხასიათის ნაწარმოებშიც – „შექსპირისეული სულები“.

დეკაბრისტი მწერალი ალექსანდრე ბესტუჟევი (ფსევდონიმი – მარლინსკი 1797-1837) რილეევთან ერთად უშვებდა ალმანახ „პოლიარნაია ზვეზდას“. მას დიდი წვლილი აქვს შეტანილი რუსული დეკაბრისტული პროზის განვითარებაში. როგორც კრიტიკოსები მიიჩნევენ, კავკასიური ციკლის მოთხრობები გამოირჩევა თხრობის ცოცხალი მანერით, მოვლენების მრავალფეროვნებით, ეგზოტიკურობითა და ფერადოვანი ენით – „ლეიტენანტი ბელოზორი“, „ამალათ-ბეგი“, „მოლა-ნური“ და სხვები.

ბესტუჟევთან ისტორიული მოვლენები ერთგვარი ლამაზი დეკორაციებია, სადაც ვითარდება დრამატული მოვლენები. მისი მოთხრობების პოპულარიზაციას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამ, რომ მწერალი ზედმიწევნით კარგად იცნობდა კავკასიის ისტორიას, გეოგრაფიას, ფოლკლორს. მისი პროზისათვის დამახასიათებელია რომანტიკული თავგანწირვა, ბრძოლა ბოროტსა

და კეთილს შორის, ისტორიზმი და ფანტასტიკურობა.

ალექსანდრე ოდოევსკი (1802-1839), რომლის ისტორიული და ფანტასტიკური ხასიათის ნოველები რუსეთის ისტორიის, მისი წარსულისადმი ინტერესითაა აღსავსე, გამსჭვალულია სასწაულებრიეი, იდუმალებით მოცული მოტივებითა და ხალხური სიტყვიერებით. მისი თხზულებები ფანტაზიისაა და ამაღლებული გრძნობების, წარმოსახვითი მოელენებისა და ცხოვრებისეული, ყოფისეული ამბების შერწყმას წარმოადგენს, სადაც ხშირად მაღალი მისწრაფებების, ოცნებებისა და მიწიერი სინამდვილის, რომანტიზმისათვის დამახასიათებელ ორ სამყაროს, იდეალურსა და რეალურს შორის შეჯახება ხდება. მნიშვნელოვანია ოდოევსკის ფილოსოფიური პროზაც, რომელსაც მისი ციკლი „რუსული ღამეები" აგვირგვინებს.

დეკაბრისტების დამარცხება ტრაგიკულად იყო აღქმული რუსული მწერლობის მიერ, რამაც განაპირობა პესიმისტურ-რომანტიკული განწყობილების გაძლიერება ლიტერატურაში და ყოველივე ეს („დეკაბრისტთა ცოლების" ფენომენის ჩათვლით) ნათლად იქნა ასახული მათ შემოქმედებაში.

დეკაბრისტების აჯანყების დამარცხებამ გარდატეხა შეიტანა საზოგადოების ცხოვრებაში. რომანტიკული განწყობა ძლიერდება,მაგრამ ხდება აქცენტების გადანაცვლება. ლირიკული გმირისა და საზოგადოების დაპირისპირება ახლა უკვე ტრაგიკული და საბედისწეროა. ეს აღარ არის შეგნებული განმარტოება და ამაოებისგან გაქცევა – გმირი ვეღარ ახერხებს საზოგადოებაში ჰარმონიის პოვნას. სწორედ ამ „ისტორიულმა ხიგზაგმა განაპირობა დეკაბრისტული ლიტერატურიდან ოპტიმისტური მოტივის გაქრობა და ტრაგიკული გამოუვალობის განწყობის გაბატონება. მრავალი ადრინდელი რომანტიკოსებისათვის ნაცნობი ეს ნაოელი განწყობა წარსულს ჩაბარდა და ტრაგიკულმა მსოფლაღქმამ დაისადგურა". საერთოდ გაქრა დეკაბრისტული რომანტიზმი, როგორც ერთ-ერთი „ნებადართული" მიმდინარეობა, იგი ამოვარდა ლიტერატურული პროცესიდან. ეს მხოლოდ აჯანყების ჩახშობის შედეგი როდი იყო, არც იმისა, რომ პრაქტიკულად დეკაბრისტული საზოგადოებების ყველა წევრი დააპ-

ატიმრეს, რომ შეწყდა რილეევის, ბესტუჟევის, კიუხელბეკერის, ოდოევსკისა და ყველა იმ პოეტის შემოქმედებითი მუშაობა, ვინც დეკაბრისტების იდეებს თანაუგრძნობდა. სამთავრობო რეპრესიებმა ცხადყო, რომ იმ თემების, მოტივებისა და პრობლემების გაშუქება, რომლებიც დეკაბრისტებს აინტერესებდათ, ამიერიდან შეუძლებელი გახდა. ტირანების წინააღმდეგ ღია პროტესტი და მათთან ბრძოლისაკენ მოწოდება 1825 წლის რეალობაში, როდესაც ყველაფერი ცენზურას ექვემდებარებოდა, თითქმის შეუძლებელი იყო. მაგრამ რუსული ლიტერატურული პროცესიდან დეკაბრისტების გაუჩინარება მხოლოდ ამითაც არ აიხსნება. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ჯერ ერთი, რომანტიზმის მეთოდის დეკაბრისტული ინტერპრეტაცია არც ერთადერთი იყო და, რაც მთავარია, არც უნაკლო; მეორეც, ამ მეთოდს 1825 წლამდეც ჰქონდა მოწინააღმდეგეები, თანაც არა მარტო კონსერვატიულად განწყობილი ლიტერატორების მხრიდან. ის გადახრა არქაიზმისკენ, რომელიც რილეევისა და კიუხელბეკერის სამოქალაქო პოზიცია იყო, რუსი რომანტიკოსების დიდი ნაწილის მიერ უკან, კლასიციზმისაკენ გადადგმულ ნაბიჯად აღიქმებოდა.

დეკაბრისტების მოძრაობის განადგურება არ ნიშნავდა მათი იდეოლოგიის დაუყოვნებელ აღმოფხვრას. მათი, არსებითად რომანტიკული პროტესტი რუსეთში გამეფებული ძალმომრეობის წინააღმდეგ, მოწინავე საზოგადოების უდიდეს ნაწილში თანაგრძნობას იწვევდა. ცნობიერების რომანტიკული ტიპი ჯერ კიდევ არ იყო წაშლილი, ამ პროცესების რეალისტური აღქმისაკენ მისწრაფება უკვე შეიმჩნეოდა და მალე (1830-იანი წლების მიჯნაზე) პუშკინის შემოქმედებაში ნათელი ასახვა ჰპოვა. ამ პერიოდიდან მკვეთრი სოციალური შეუსაბამოებები ცხოვრების რომანტიკული აღქმის სარკეში სხვადასხვაგვარად შუქდებოდა.

ამგვარად, გაქრა დეკაბრისტული რომანტიზმი, მაგრამ რუსეთის ცხოვრებიდან არ გამქრალა რომანტიკული პროტესტი ძალმომრეობის წინააღმდეგ, შესაბამისად, რომანტიზმი რუსულ ლიტერატურაში 1825 წლის შემდეგაც არა მარტო აგრძელებდა არსებობას, არამედ დეკაბრისტების შემდგომ პერიოდშიც გაბატონებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობად რჩებოდა, მწერ-

ლობა „სინამდვილეს ვერა და ვერ ურიგდებოდა“.

რუსულ ლიტერატურაში 1825 წლის დეკემბრიით დასრულდა რომანტიზმის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი და დაიწყო ახალი. რუსულმა რომანტიზმმა სახე იცვალა, რომანტიკული მსოფლაღქმის ძირითადი მოტივები სხვა მიმართებაში აღმოჩნდნენ ერთმანეთთან, შესაბამისად, რომანტიკოსის ახალი, მანამდე უცნობი ტიპი ჩამოყალიბდა.

დეკაბრისტების დამარცხების შემდეგ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში, ჯერ ერთი, მხატვრული თვალსაზრისით და მეორეც – თვით რომანტიზმის სტრუქტურის მხრივ, იმდენად სწრაფი და ძირეული ცვლილებები მოხდა, რომ 1825 წელი იმ დროის ლიტერატურული პროცესის ბუნებრივ წყალგამყოფად იქცა.

შეიცვალა სინამდვილის აღქმა, ასევე მისი შეფასების ემოციურ-ინტელექტუალური ბაზა. ცხადია, ეს მოჰყვა ქვეყანაში სოციალურ-პოლიტიკური გარემოს შეცვლას. ცნობიერების რომანტიკულმა ტიპმა დაკარგა უწინდელი ოპტიმიზმი და ახალი შტრიხები შეიძინა, რომელთაგანაც უნდა გამოეყოთ ფილოსოფიისადმი, კერძო პრობლემების გლობალური გააზრებისადმი, ყოფიერების ზოგადი კანონების შემეცნებისადმი მიდრეკილება და „საყოველთაო მოუწყობლობის“ განცდა – ერთგვარი მსოფლიო სევდა.

რუსული რომანტიზმი დეკაბრისტების შემდგომ პერიოდში შეცვლილი სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილისადმი უფრო ღრმა ფილოსოფიური მიდგომით გამოირჩეოდა. რომანტიკოსებს საკუთარი ლოგიკა და ისტორიული განვითარების საკუთარი პროგნოზები ჰქონდათ – განმანათლებლობისგან სრულიად განსხვავებული. თუმცა მთელ მსოფლიოში განვითარებულმა მოვლენათა მსვლელობამ მათი ლოგიკა თავდაყირა დააყენა. ისტორია რომანტიკოსების პროგნოზებს როდი ითვალისწინებდა. ამან განაპირობა დაუინებული ინტერესი იმ ძალებისადმი, რომლებიც მართავენ მსოფლიოს, იმ კანონებისადმი, რომლებსაც ყველა ერი და ხოგადად მთელი კაცობრიობა ემორჩილება.

ამით იყო გამოწვეული, წინა პლანზე იმ პოეტების წამოწევა, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებაში ადამიანის შინაგან ცხ-

ოვრება'ხე ყოფიერების 'სოგად პრობლემებთან კავშირ'ხე წერდნენ და სულ უფრო შესამჩნევ როლს ასრულებდნენ ლიტერატურულ პროცესში. რუსულ რომანტი'სმში ფილოსოფიურმა ნაკადმა დარდილა ადრინდელი პერიოდის ელეგი'სმი, რომელიც ბუნდოვანი განცდების სფეროში რჩებოდა. მართალია, ელეგია, როგორც უანრი, არ გამქრალა, მაგრამ ისევე, როგორც სხვა უანრებმა, მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა.

ცალკე უნდა აღინიშნოს, რომ შეიცვალა თვით სტრუქტურა რუსული რომანტი'სმისა: 'სოგიერთი განშტოება საერთოდ გაქრა, 'ზოგიერთის მნიშვნელობა შესუსტდა, 'სოგიერთმა კი პირიქით, მეტი რე'სონანსი შეიძინა.

ამ პერიოდში (ქრონოლოგიურად იგი XIX ს-ის 20-იანი წლების ბოლოთი და 40-იანის დასაწყისით განისა'ღვრება) რომანტიკული მოძრაობა უამრავ პარალელურ სა'სოგადოებად დაიშალა – „სიბრძნიმოყვარულთა სა'სოგადოება", „მწვანე ლამფა" და სხვები.

ჯერ კიდევ 1840-იანი წლების ბოლოსა და მთელს მომდევნო ათწლეულში აშკარა იყო რომანტი'სმის პირველობა. 1825-1840 წლებში მან სხვადასხვა უანრში ჰპოვა ასახვა, მათ შორის ისტორიულ პრო'საშიც და იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებიც ფანტასტიკური ხასიათისა იყო.

ამ პერიოდის რომანტიკული მწერლობის განხილვისას არ შეიძლება გვერდი აეუაროთ პეტრე ვიაზემსკის (1792-1878) შემოქმედებას. ფსიქოლოგიური, ნატურფილოსოფიური, მეტაფი'სიკური სახის დისონანსები ვიაზემსკის ლირიკის სხვადასხვა სახეს აფიქსირებს: ელეგიურს, ფილოსოფიურს, მედიტაციურს, პეი'საჟურს და სხვა. ვიაზემსკი იყო პირველი, რომელმაც რუსეთში რომანტი'სმის დრო'შა აღმართა. შეიძლება ითქვას, რომ მან პირველმა შემოიტანა ლიტერატურაში სიტყვა „რომანტი'სმი" (1816 წელს, ვ. ო'ეროეის ნაწარმოებების წინასიტყვაობაში). იგი იყო ავტორი რუსული რომანტი'სმის ერთ-ერთი პირველი მანიფესტისა – „საუბარი გამომცემელსა და ვიბორგის მხარისა თუ ვასილევსკის კუნძულის კლასიკოსს შორის".

მწერლის ფორმირებაში დიდი როლი ითამაშა იმ სოციალ-

პოლიტიკურმა გარემოებებმა, რომლებმაც მისი ცნობიერების რომანტიკული ტიპი განსაზღვრეს. თავის ლირიკაში ვიაზემსკიმ ტიპური რომანტიკული მოტივების ფართო სპექტრი განავითარა, ამასთან ერთად ხაზგასმითაა არაჰარმონიულ, დისონანსურ ულერადობაზე ყურადღება გამახვილებული. აქაა მღელვარე ენებებიც („მღელვარება"), სუბიექტური განცდებიც და ცხადია, გულგატეხილობა, სევდა და მოწყენა („ნაღველი"). თავისი „ნარვის ჩანჩქერის" შინაარსს პოეტი ადამიანური ენებების სიმბოლოდ სახავდა: „ჩანჩქერი სხვა არაფერია, თუ არა უეცარი ენებით შეპყრობილი ადამიანი". ესაა პანთეისტური ალეგორიის ხღვარზე მდგომი პეიზაჟური სურათი, გარემოს მომენტალური ჩანახატი, მაგრამ ამაღდროულად აქვეა – დანგრეული სამყარო, კოსმოსი, რომელშიც „წინააღმდეგობრიობა" წარმოიშვება ერთმანეთთან დაპირისპირებულ „სტიქიათა ბობოქრობასა და გუგუნში". ეს ნაწარმოები პოეტის მხატვრულ, რომანტიკული მსოფლგაგების ღირსება-შესაძლებლობათა ნათელი მაგალითია.

ვიაზემსკი, ისევე როგორც სხვა რუსი რომანტიკოსები, ბაირონით იყო გატაცებული. ბაირონი მას პოლიტიკურ პოეტად, თავისუფლების მომღერლად, ყოველგვარი ძალადობის წინააღმდეგ ამხედრებულ მოჯანყედ ეჩვენებოდა. ბაირონის ინდივიდუალიზმის ტრაგიზმი ვიაზემსკის ნაკლებ მნიშვნელოვნად მიაჩნდა, მის მსოფლიო პესიმიზმს კი საერთოდ არ აღიქვამდა მთელი სისავსით...

რუსული რომანტიზმის კონტურები ყველაზე მკვეთრად მაინც რომანტიკული პოემის უანრის გაჩენასთან ერთად ჩამოყალიბდა. რუსული რომანტიზმის მიღწევად უნდა მივიჩნიოთ თვით ტიპი რომანტიკული პოემისა, რომელიც სხვადასხვა ხასიათის, სტილისა და მოცულობის ტექსტების ურთიერთგავლენას ემყარებოდა. შეიქმნა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, რომლებშიც ახალი დამოკიდებულება სამყაროსა და ადამიანისადმი უღიდესი ძალითა და გულწრფელობით იყო გადმოცემული. რუსული რომანტიკული პოემის წარმოშობა ბაირონის „აღმოსავლურ თემას" უკავშირდება, მაგრამ ვლინდება „პრინციპი ცენტრალური პერსონაჟის ბედისა", რომელიც „გაუცხოების ეპიკური პროცესის აღწერისას ავტორის სახეს ერწყმის". რუსული რომან-

ტიკული პოემის პირველ ნიმუშად პუშკინის „კავკასიის ტყვე“ ითვლება.

რუსული რომანტიზმის სპეციფიკური ხასიათი კარგად ჩანს იმ პერიოდის ლირიკაში, სამყაროსადმი ლირიკულ დამოკიდებულებაში, ავტორის პოზიციის ძირითად ტონსა და რაკურსში, იმაში, რასაც კრიტიკოსები „ავტორის სახეს“ უწოდებენ.

რუსულმა რომანტიკულმა პოეზიამ „ავტორის სახეების“ საკმაოდ ფართო სპექტრი გამოავლინა, რომლებიც ხან უახლოვდებიან, ხანაც პირიქით, პოლემიკასა და კონტრასტში არიან ერთმანეთთან. „ავტორის სახე“ ყოველთვის ემოციების, განწყობების, აზრების ანდა ყოფითი თუ ბიოგრაფიული დეტალების ისეთი კონდენსაციაა (ლირიკულ ნაწარმოებში ავტორის გაუცხოება ერთგვარი „ნაწყვეტების“ სახით გვხვდება, ეს ხაზი უფრო სრულად პოემაში იკვეთება), რომელიც გარემოსთან ოპოზირებისგან გამომდინარეობს. ინდივიდუმისა და მთელის კავშირი გაწყვეტილია. ავტორის სახე წინააღმდეგობისა და დისჰარმონიის სულითაა განმსჭვალული მაშინაც კი, როდესაც ის თავისთავად აუმღვრეველად და მშვიდად გამოიყურება.

ამ პერიოდშივე ხდება რუსული რომანტიზმის კლასიკური პირობითობისაგან განთავისუფლება. ჩნდება ბალადის ახალი ტიპი, რომანტიკული დრამა. შეიქმნა ახალი წარმოდგენა პოეზიის არსისა და მნიშვნელობის შესახებ: პოეზია აღიარებულია ცხოვრების დამოუკიდებელ ფორმად, ადამიანის უმაღლესი, იდეალური მისწრაფებების გამოხატულებად. უწინდელი შეხედულება, რომლის თანახმადაც პოეზია ფუჭ გართობად და რაღაც დამხმარე სფეროდ ცხადდებოდა, მიუღებელია.

რუსული რომანტიზმის შემდეგი პერიოდი მთლიანი და განსაზღვრულია, რადგან მასში ერთი სახე დომინირებს – პუშკინი. ალექსანდრე პუშკინი (1799-1837) – მთელი რუსული რომანტიზმია „დახვეწილ და ამაღლებულ ფორმაში“. მისმა შემოქმედებამ დიდი როლი ითამაშა რუსული ლიტერატურის ისტორიაში მხატვრული ფორმის „ევროპეიზაციით“. მაგრამ, ამასთანავე ეროვნული მოტივის „წინ წამოწევითა და ისტორიული აუცილებლობის მართებული შეცნობით“. პუშკინის პოეზიამ ევოლუ-

ცია განიცადა: საწყის ეტაპზე, ფორმის თვალსაზრისით, ის ლერმონტოვის გავლენის ქვეშ მოექცა; მომდევნო პერიოდში კი ბატიუშკოვის ანაკრეონტულმა მოტივებმა გაიტაცა. ბატიუშკოვს ჟუკოვსკი ენაცვლება. პუშკინის ნაწარმოებთა სტილი საოცრად ემსგავსება ჟუკოვსკისას. შემდგომ ჩნდება ბაირონი.

ინგლისელი პოეტის სახელთანაა დაკავშირებული ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი განწყობილების ამსახველი ტერმინი „ბაირონიზმი“, რომელიც გულისხმობს ბაირონის პოეზიის გავლენას ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების მწერლობაზე. ბაირონიზმი იმ შთაბეჭდილებების შედეგია, რომელიც მთელ ევროპას მოედო მწერლის თხზულებების გაცნობისა და ავტორის გამორჩეული ბედის გამო. რუსული ბაირონიზმი ძალზედ თავისებური მოვლენაა. რუსი რომანტიკოსი მწერლები, არამარტო ბაძავდნენ თავიანთ თხზულებებში ბაირონს, არამედ ცდილობდნენ ჩაცმის, ვარცხნილობის, ქცევის, ცხოვრების სტილითაც დამსგავსებოდნენ თავიანთ კერპს. რუსულ მწერლობას რომანტიზმის განვითარების სხვდასხვა ეტაპზე ინგლისელი მწერლის მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულება ჰქონდა. ამ პერიოდის რუსი რომანტიკოსების მსოფლმხედველობითი ცვლილებები მთლიანად ევროპელ ხელოვანთა მიმართ დამოკიდებულებაშიც აისახა. მანამდე არსებული ტიპის მომხიბვლელობა გაფერმკრთალდა, პირქუში სახეების მთელი დრამატულობისა და ძლიერი ვნებების მიუხედავად, ისინი უკვე აღარ შეესატყვისებოდნენ ახალ მოთხოვნებს, რაც არა მარტო გარე სამყაროში მიმდინარე მოვლენებს, არამედ მასთან ერთად ადამიანის სულიერი ცხოვრების ღრმა ანალიზს გულისხმობდა.

რუსულმა ლიტერატურულმა სამყარომ ბაირონი გაიცნო XIX ს-ის 20-იანი წლების დასაწყისში. პოეტის ნიჭის თაყვანისმცემლებს უკვე წაკითხული ჰქონდათ „ჩაილდ-ჰაროლდი“ და „დონ ჟუანი“, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ ნაწარმოებებზე, როგორიცაა „ბეპო“, „გიაური“, „შილიონის ტყვე“ და მრავალი სხვა. ბაირონის შემოქმედების მოყვარულები ერთიანად მოხიბლა და მიიხიდა ავტორის სრულყოფილმა პოეზიამ, რაც მის ყოველ სტრიქონში იგრძნობა – ცოცხალი სურათები, დახ-

ვეწილი ირონია და რაც მთავარია ინგლისელი მწერლის უშუალო საუბარი მკითხველთან მისი სულისა და ყოფის საინტერესო საკითხებზე. მგრძნობიარე ადამიანების სულებში ძლიერ გამოძახილს ჰპოვებდა ბაირონის სუბიექტური მელანქოლია და პროტესტი საზოგადოებაში დაკანონებული წესების წინააღმდეგ. რუსულმა პოეზიამ გულთან ახლოს მიიტანა ბაირონის თვითგვემა და სულიერი ტკივილი. იმ პერიოდში „ბაირონიზმი წინ გადადგმულ ნაბიჯად მიაჩნდათ, არა მარტო რუსულ ლიტერატურაში,არამედ საზოგადოების მაღალი წრის ახროვნებისა და ზნეობის ჩამოყალიბების საქმეში". ბაირონიზმი რეალობის მისთვის სასურველ პირობებში ცოცხლობდა და ვითარდებოდა. პუშკინის წინამორბედმა და მეგობარმა პოეტმა ჟუკოვსკიმ, „ალბიონის ქნარის" ხმებს მკითხველისთვის ბაირონის ყველაზე იოლად აღსაქმელი პოემის, „შილიონის ტყვეს" თარგმანით უპასუხა. პუშკინის ეპოქის სხვა პოეტების – იზიაკოვის, ტურინსკის, ბარიატინსკის და განსაკუთრებით, კოზლოვის ლირიკაში ნათლად იკითხება იმ განწყობილების ნიშნები, რამაც პირველად ბაირონის ლირიკაში გაიჟღერა.

პუშკინისთვის 1820-იანი წლების დასაწყისში ყველაზე ახლობელი ბაირონის მოჯანყე სული და თავისუფლებისმოყვარეობაა. იმავდროულად, პუშკინი ერთგვარად მაინც ჩრდილში აქცევს, პოეტის შემოქმედების სხვა სფეროებს – მარტოობისა და გულგატეხილობის მოტივს, ბაირონის ინდივიდუალიზმს. სამხრეთში გადასახლებულმა პუშკინმა რუდუნებით დაიწყო ინგლისური ენის შესწავლა, რათა ბაირონის პოეზია პოეტის მშობლიურ ენაზე წაეკითხა. მან ეს მცირე დროში შეძლო და ამ გავლენის ქვეშ მყოფმა დაწერა პოემა „კავკასიის ტყვე".

პუშკინის რომანტიკული პოემების პირველი ნიმუშებია – „კავკასიის ტყვე", „ბახჩისარაის შადრევანი", „ბოშები" („სამხრეთული პოემების" ციკლი), სადაც თავისუფლების თემასთან გადახლართულია ტუსაღობისა და გადასახლების მოტივები. თუკი „ჩაილდ-ჰაროლდს" და „კავკასიის ტყვეს" ერთმანეთს შევადარით, მაშინვე ვიგრძნობთ ბაირონის ზეგავლენას მთიელებისა და ტყვედ ჩავარდნილი პიროვნების აღწერაში. პუშკინი უშუალოდ

გაეცნო კავკასიელების ცხოვრებას და ამიტომ, პოემის აღწერით ნაწილში, მიმბაძველობას თავი ადვილად დააღწია. დავუკვირდეთ მთავარი გმირის სახეს. აქ იგრძნობა თავად პოეტის მიერ გადატანილი განცდები. 20 წლის ასაკში ის უკმაყოფილოა იმ წარმატებებით, როდესაც „ჭკუა ამაოდ ბრწყინავს, ხოლო გული კი თელემს". ყმაწვილ პუშკინს „წუთიერ მეგობართა" და „ბიწიერ მესაიდუმლეთა" სასოგადოება სულს უფორიაქებდა. პუშკინი თავისი პოემის თაობაზე, ერთ-ერთი მეგობრისადმი მიწერილ ბარათში, ცხოვრების მიმართ გულგრილობაზე და სულის ნაადრევ დაბერებაზე ჩივის, რაც, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, აგრერიგად აწუხებდა მისი თაობის რომანტიკულ ახალგაზრდობას. მხედველობაში მისაღებია ისიც, რომ დაახლოებით ასეთივე აზრი გამოთქვა ბაირონმა „ჩაილდ-ჰაროლდის" შესავალში: „მინდოდა მეჩვენებინა, რომ ხასიათისა და ზნეობის ნაადრევად გარყვნა საწინდარია წარსული სიამოვნების მოყირჭებისა და ახლის მიმართ გულგატეხილობის". პუშკინის პოემაში ჩერქეზი ქალის მოხდენილობა ბაირონის მიერ შექმნილი ორი ქალის ტიპის უშუალო ანარეკლია (ჰაიდე „დონ უანსა" და გულნარა „კორსარში"). როდესაც პუშკინმა ეს პოემა შექმნა, მიხვდა, რომ მთავარი გმირის ხასიათი მაინცდამაინც სრულყოფილი არ გამოუვიდა. იგი დიდხანს ყოყმანობდა, დაეტოვებინა თუ არა ეს ნაწარმოები. თუმცა საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ პუშკინის გმირები განსხვავდებიან ბაირონის გმირებისაგან. თუ ბაირონის გმირებს ახასიათებთ უდრეკი ნებისყოფა, ინდივიდუალიზმი, რომელიც არავითარი დაბრკოლების წინაშე არ იხევს უკან და შეუპოვრად ებრძვის ყოველგვარ ავტორიტეტს - საზოგადოება იქნება ეს თუ უზენაესი ღვთაებრივი განგება, პუშკინის გმირიც ბაირონის გმირის დარად ინდივიდუალისტია, მაგრამ მისი ინდივიდუალიზმი უფრო სადა და უფრო ადამიანურია: „ის უფრო გულწრფელი მსხვერპლია ცხოვრების უკუღმართობის, ვიდრე შეუდრეკელი მებრძოლი ტრადიციული კულტურის მიერ შექმნილი ბორკილებისაგან ადამიანის განთავისუფლების". პოემაში წმინდა რომანტიკულ კონფლიქტთან გვაქვს საქმე – ნატურა (იგულისხმება ბუნება) უპირისპირდ-

ება კულტურას (ცივილიზაციას), პიროვნება - საზოგადოებას. პუშკინის ამ პოემაში, ბაირონიზმი, ერთის მხრივ, ემსახურებოდა პოეტის დამოუკიდებლობას, მეორე მხრივ, კი ელობებოდა და ხელს უშლიდა ავტორს შეეცნო საკუთარი პოეტური „მე“. ადრე თუ გვიან მწერალს თავიდან უნდა აეცილებინა ეს გაკვეთილი, რათა მიეგნო თავისი საკუთარი სტილისათვის და ქცეულიყო „ჭეშმარიტ პუშკინად“.

1821 წელს, პუშკინმა დაწერა „ბახჩისარაის შადრევანი“. ეს პოემა მის ნაწარმოებთა შორის ყველაზე რომანტიკულია და ბაირონის ძლიერი გავლენის შედეგადაა შექმნილი. მთავარი გმირი, ხანი გირეი, „ჩაფიქრებული მბრძანებელია“, რომელსაც გული ისე ატკინა უმანკო ქალიშვილის უპასუხო სიყვარულმა, რომ ცხოვრების ყველა სიამე დაიკიწყა. იგი გაცილებით მეტად მოგვაგონებს ჩაილდ-ჰაროლდს ან სულაც თავად ბაირონს, ვიდრე ყირიმელ თათარს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბაირონის თხზულებებში გამოყვანილი ყველა გმირის თვისება ერთიანად აისახა ხანი გირეის სახეში. ეს არის – იმედგაცრუება, გარემოცვით უკმაყოფილება, ძლიერი ვნება, მტრების წინაშე ქედმოუხრელობა, პირადი უბედურების გამო შურისძიება (კონრადი), სიყვარულივით ძლიერი სიძულვილი (გიაური და კონრადი), უსიტყვო განცდები და სულიერი ტკივილები. ცხრა წლის შემდეგ, პუშკინი დაუნდობლად აკრიტიკებდა თავის ნაწარმოებს და წერდა, რომ ის იმ პერიოდში ბაირონს აღმერთებდა.

„კავკასიის ტყვეს“ შემდეგ პუშკინმა მთელი გულისყური გადაიტანა ნაწარმოებზე, რომლითაც ვალი გადაუხადა ბაირონიზმსა და „მშობლიურ რეალობას – ყოფითსა და ისტორიულს“. მან, როგორც ჭეშმარიტმა პოეტმა, ეს ყველაფერი „ბოშებში“ ასახა.

„ბოშების“ პოემის მთავარ გმირს ალეკოს, რა თქმა უნდა, ბაირონისეული ხასიათი აქვს და ინგლისელი კლასიკოსის გავლენა სიუჟეტის გაშლაშიც იჩენს თავს. იგი იმ რეალობაშია მოთავსებული, რაც თავად პუშკინმა კიშინიოვსა და ოდესაში მოგზაურობისას განიცადა, როდესაც ბოშათა ბანაკთან ერთად სტეპებში დაეხეტებოდა.

ბაირონის პოემებში უპირატესი ლირიკული ელემენტია,

არსებული სინამდვილე აღწერილია მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში გმირი რელიეფურად გამოიკვეთოს და პოეტის სულიერი მღელვარება გამოხატოს. პუშკინს თავისი გმირი შეუყვარს „ბუნების შვილთა“ გარემოცვაში, სადაც, მის წარმოსახვაში განვითარებული დრამის ყოველი პერსონაჟი სათანადოდ არის წარმოჩენილი.

ბაირონს გმირი მხოლოდ „იმიტომ სჭირდება, რომ მისი ენით ხატოვნად ილაპარაკოს და მოქმედებისა და ქცევის თავისუფლებას გვერდი აუაროს“. პუშკინი კი, პირიქით, ალეკოს მოქმედებისა და ქცევის თავისუფლებას ანიჭებს და ამის მეშვეობით, მკითხველისათვის ნათელი ხდება პოემის მთავარი გმირის შინაგანი სამყარო. სწორედ აქ გამოჩნდა ბაირონის ძირითად იდეასთან პუშკინის დაპირისპირება, უკმაყოფილება ადამიანების მიმართ, სიძულვილი და გამოწვევა, რომელსაც არანაირი დასაყრდენი არ გააჩნია, უსასღვრო ენერგიისა და სიმართლის ბუნდოვანი შეგრძნების გარდა. ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, რომ პუშკინმა ალეკოს სახეში ხუსტად განსაზღვრა ბაირონიზმი და მიგვანიშნა მის აქილევსის ქუსლზე: ამაყი მარტოსულის სიმაღლიდან, ბაირონისეული ხასიათი ხედავს მხოლოდ თავის ტანჯვას, მხოლოდ საკუთარ თავს მიიჩნევს თანაგრძნობის ღირსად და იღუპება თავისავე ეგოიზმთან უთანასწორო ბრძოლაში, როცა ის იძულებულია საკუთარ სულიერ სამყაროში ჩაიკეტოს, რაც დარდის საფინდარია და მოახროვნე კაცობრიობას აქტიური მოქმედების საშუალებას უკარგავს. მაგრამ პუშკინის დამოკიდებულება ბაირონისადმი იმ პერიოდიდან უკვე თანდათანობით იცვლებოდა. „ბოშების“ სიუჟეტი აგებულია რომანტიკულ კონფლიქტზე, ეს არის კონფლიქტი „კულტურის ადამიანსა“ და „ბუნების ადამიანებს“ შორის. თემა „ბოშებში“ მაინც იგრძნობა პუშკინისგან ბაირონიზმის თანდათან უფრო და უფრო მიუღებელი მხარეების განკითხვა. ამის დასტურად ლიტერატურის ისტორიკოსებს ხშირად მოჰყავთ მოხუცი ბოშის სიტყვები, ალეკოს რომ ეუბნება: „დაგეტოვე, ამპარტავანო კაცო“, რაც ზოგადად ეგოისტური ინდივიდუალიზმის დაგმობად გამოიყურება.

„ბახჩისარაის შადრევნის“ შემდეგ პუშკინმა „ევგენი ონეგინს“ მიჰკიდა ხელი. ავტორს 1823 წლის მიწურულს ამ ნაწარმოების პირველი ორი თავი უკვე მზად ჰქონდა. „ევგენი ონეგინი“ პუშკინის ცხოვრების უმთავრესი ნაწარმოები იყო, ისევე, როგორც გოეთესათვის „ფაუსტი“, ბაირონისათვის „ჩაილდ-ჰაროლდი“ და „დონ უანი“. ლიტერატურათმცოდნეები „ევგენი ონეგინს“ რუსული ცხოვრების ენციკლოპედიად“ მიიჩნევენ. პუშკინი თავის თავს ონეგინთან არ აიგივებდა, მაგრამ ბელინსკის აზრით, პოემა რუსული ცხოვრების ფაროო პანორამაა და მსოფლიო ლიტერატურაში იშვიათად მოიძებნება მეორე ისეთი ქმნილება, სადაც ავტორის პიროვნება ასეთი სისრულით, ნათლად და ცხადად მთავარი გმირის პიროვნებაშია წარმოდგენილი. „ონეგინში“ ჩაქსოვილია პუშკინის მთელი ცხოვრება, სული, სიყვარული... გრძნობები და იდეალები“. პირველი თავის გამოცემისას ავტორმა პოემას წინასიტყვაობა წაუმძღვარა: „პირველი თავი ერთ მთლიანობად უნდა აღვიქვათ, – წერდა იგი, – აქ არის აღწერილი 1819 წლის მიწურულს პეტერბურგის მაღალი წრის საზოგადოების წარმომადგენელი, ახალგაზრდა მამაკაცის ცხოვრება და მოგვაგონებს პირქუში ბაირონის სახუმარო ნაწარმოებს „ბეპოს“.

პუშკინი თვითონვე აღნიშნავდა „ევგენი ონეგინის“ პირველი სიმღერის მსგავსებაზე „ბეპოსთან“. მეგობრისადმი გაგზავნილ ბარათში პოეტი წერდა, რომ ეს სტრიქონები მას „დონ უანთან“ უფრო აახლოებს და არ მალავდა, რომ „დონ უანის“ მსგავს რომანს ლექსად ქმნიდა. ონეგინის პორტრეტში რომანტიკული გმირისთვის დამახასიათებელი მთელი რიგი თვისებებია აღწერილი. მთავარი გმირის „ტრაგედია იმაშია, რომ მას არც გარკვეული მიზანი გააჩნია და არც სერიოზული და სასარგებლო საქმის კეთება შეუძლია“. ეს ევგენი ონეგინის ცხოვრების ტრაგედიაა. გერცენის შეხედულებით, ონეგინი სკეპტიკოსია, „ის ყველასათვის უცხო, ტანჯული ეგოისტია, რომელსაც საკუთარი ცხოვრებაც კი მძიმე ტვირთად დაწოლია“.

პუშკინი ამავდროულად სიყვარულით ახასიათებს ტატიანას, მის სახეში თავს უყრის ყველა იმ თვისებას, „რომელიც

გამოხატულია სიტყვებით „რუსული სული“. მწერალი ტატიანას გულში ეჭვს აღვიძებს ონეგინის მიმართ: „იგი ხომ პაროდია“ არ არის. ტატიანა ეჭვობს, რომ მის თვალწინ გაიელვა და წარმოსახვა გაუცრუა „ჰაროლდისეულმა ლაბადიანმა მოსკოველმა“. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, ის ფაქტი, რომ ონეგინში პუშკინმა დაუნდობლად ამხილა ბაირონოსმის ის გადაგვარებული არსებანი, ვინც შემდგომ ლერმონტოვმა „მჭვრმეტყველობის არარაობად“ მიიჩნია, როცა „ჩვენი დროის გმირში“ გრუშნიცკის სახე შექმნა. „ევგენი ონეგინზე“ გაცხარებული მუშაობისას, პუშკინს თავზარი დასცა ბაირონის ტრაგიკულმა სიკვდილმა. მისდამი მიძღვნილ ლექსში „ხღვასთან“, იგი დიდ პოეტს „ჩვენი ფიქრების მბრძანებელს“ უწოდებს, პოეტისათვის ბაირონი თავისუფლების მიერ დატირებული მომღერალია. თუ აქამდე პუშკინის შემოქმედება რომანტიზმის ჩარჩოებში ვითარდებოდა, კრიტიკოსები ლექსს „ხღვასთან“ რომანტიზმის პერიოდის დასასრულად მიიჩნევენ. სწორედ პუშკინის გაელენით და უმეტესად პოემის ჟანრში შემუშავდა რუსული რომანტიზმის მთავარი ფასეულობები. ჩამოყალიბდა კონფლიქტის წამყვანი ტიპი. გამოიკვეთა რუსული რომანტიზმის ორიგინალური თვისებები, რომლებიც მას განასხვავებენ ბაირონის აღმოსავლური პოემების რომანტიზმისგან: მთავარი გმირის „თვითშეპყრობილობის“ (ვ. ჟირმუნსკის) შესუსტება, აღწერილობათა ექსტენსიურობა, გაუცხოების მიზეზების გამიწიერება და კონკრეტიზაცია.

როგორც კი ბაირონიზმი სათანადოდ გაითავისა, პუშკინი შინაგანად ნელნელა თავისუფლდება მისგან და საკუთარი გზით იწყებს სვლას. „ევგენი ონეგინის“ დასკვნით სტროფებში ნათლად იკვეთება, თუ როგორ ცდილობდა პოეტი თავი დაეღწია ეჭვისგან, რომ მან „დაჯღაბნა თავისი პორტრეტი, როგორც ბაირონმა, სიამაყის პოეტმა“ და იქვე აღნიშნავდა: „თითქოს ჩვენთვის უკვე შეუძლებელია რაიმე სხვაზე წერა, საკუთარი თავის გარდა“.

ბაირონმა პუშკინსა და მთელ მის თაობას ჩაუნერგა კეთილშობილური ემოციები. იმ დროს, ბაირონის თვალით რეალობის

აღქმა მის მორიობას კი არ ნიშნავდა, არამედ „განმანათლებლობაში ყველასთან თანასწორუფლებიანობას“. ჩვენ ვეთანხმებით იმ შეხედულებას, რომ, თუ „ბოშებში“ პუშკინი ქადაგებდა ადამიანის დამორჩილების იდეას მასზე მაღლა მდგომ საზოგადოებრივ ღირებულებათა წინაშე, „ევგენი ონეგინში“ ის აღწერს ფსიქოლოგიურ პროცესს, თუ როგორ ეწევიან ცხოვრების გავლენით მორჩილებას ბაირონისებური ქედმაღალი და ამაყი ადამიანები. მაგრამ აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ თავად პუშკინის ზოგიერთი შეხედულება, რომელიც პოეტს „ევგენი ონეგინის“ მეექვსე თავში მოჰყავს: „ასე წერს დუნედ და ბუნდოვანად, რასაც რომანტიზმს ვარქმევ სახელად, ოღონდ რომანტიზმს ოდნავადაც ვერ ვამჩნევ და ჩვენ მასთან რა გვესაქმება“. პუშკინი ხშირად იმეორებდა, რომ არ ეთანხმებოდა რომანტიზმის საყოველთაოდ აღიარებულ და გავრცელებულ განსაზღვრას. „რომანტიზმის შესახებ ბევრი წამიკითხავს, მაგრამ არც ერთ მოსაზრებას არ ვიზიარებ“ – წერს პოეტი თაეის მეგობრებს.

ეს ირონიული შენიშვნა პოეტმა მოგვიანებით, XIX ს-ის 30-იან წლებში განმარტა და განაცხადა, რომ სულაც არ არის აუცილებელი, რომანტიკულ ლიტერატურას განეკუთვნებოდეს ყველა ნაწარმოები, რომელიც ატარებს სევდისა და ოცნების ნიშნებს.

ისინი, ვინც „პარნასის მართლმადიდებლობის ყველა წესის“ თანახმად წერდნენ, პუშკინის გაკიცხვას იმსახურებდნენ. პოეტს მიაჩნდა, რომ კლასიციზმის მკაცრი წესების სისტემა ხელმეტად ბოჭავდა და ხღუდავდა წარმოსახვის განვითარებას. უფრო მეტიც, იგი ამტკიცებდა, რომ რომანტიკული სკოლა იყო „ყველა წესის უგულებელყოფა, თუმცა არა ხელოვნების ყველა დარგში“. პუშკინი არად აგდებდა და გმობდა ყველა ლიტერატურულ კანონს. სწორედ ამაზე მეტყველებს მისი გ'ავინილი „როდზიანკოსადმი“. მოგვყავს ციტატა: „შენ შემპირდი რომანტიზმზე ამ პარნასის აფერისტზე, შევხვდებით და ვისაუბრებთ“.

რომანტიზმს პუშკინი განიხილავდა, როგორც კლასიკური წესების შეცვლას და რომანტიკოსებად ხშირად აღიარებდა იმ მწერლებს, ვინც „კლასიკური“ ფორმები უარყო. მისი თეორიის

თანახმად, პოეტი-რომანტიკოსის დამახასიათებელი ნიშანია განდგომა საყოველთაოდ აღიარებული ნორმებისა და ფორმებისგან. ამ მიზეზით, პუშკინი ფრანგ პოეტს ანდრე შენიეს რომანტიკოსად არ მიიჩნევდა და პირიქით, რომანტიკოსებად აღიარებდა დანტეს, შექსპირს, სერვანტესსა და გოეთეს.

ითვლება, რომ ყოველივე უჩვეულო ადამიანში, ბუნებასა და ნაწარმოების ფორმაში – აი, ეს იყო პუშკინისეული რომანტიზმის მთავარი ნიშანი, პრობლემა და პრინციპი. სწორედ ამის დასტურია მის ნაწარმოებებში ასახული ბუნების უჩვეულო სურათები: მოლდავური სტეპები, კავკასიის მთები, ყირიმის ხლიის პეიზაჟები.

პუშკინი თავის ნაწარმოებებში ერთმანეთს უპირისპირებდა სევდიან, ერთფეროვან რეალურ ყოფასა და მკვეთრად განსხვავებულ სახეებს. როგორც ჩანს, ის ამ მეთოდით განერიდებოდა ყოველდღიური ცხოვრების ამაოებას.

მართალია, პუშკინს ყველაზე მეტად ადამიანის უჩვეულო თვისებები აინტერესებდა, მაგრამ მისთვის უმთავრესი მაინც ადამიანური ვნებების პრობლემა იყო.

პუშკინის რომანტიკული ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრული სტრუქტურის ყველა ელემენტი საგრძნობლად დაშორებულია XIX ს-ის პირველი მეოთხედის რომანტიკული თხზულებების სხვა ნიმუშებისაგან. პუშკინის გმირების სამყარო განსხვავდება ჟუკოვსკის, რილეევის და სხვა რუსი რომანტიკოსი მწერლების თხზულებებისაგან. ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებით, პუშკინამდე რუსული ლიტერატურა დამოკიდებული იყო დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურაზე და აქედან გამომდინარე, მოკლებული იყო ორიგინალობას. პუშკინმა ბოლო მოუღო ამ დამოკიდებულებასა და რუსულ ლიტერატურას მისცა საკუთარი, სრულიად ორიგინალური სახე.

პოეტის შემოქმედება სინთეტიკური ხასიათით გამოირჩევა, რომელიც მოცემულ პერიოდში რეალისტური საწყისის მომწიფების სტადიაშია და „ევგენი ონეგინში“ უკვე ნაოლად იკვეთება პუშკინის ლიტერატურული ევოლუცია, ევოლუცია რომანტიზმიდან რეალიზმისკენ. შეუძლებელია როდესმე გადა-

ფასებულ იქნას პუშკინის გაელენა რუსულ და არა მარტო რუსულ ლიტერატურაზე.

პოეტის თანამედროვეთა შორის მისი შეგირდი და მიმდევარი ბევრი აღმოჩნდა. პუშკინის მეგობართა წრეში შედიოდა რომანტიკოსი პოეტი ევგენი ბარიატინსკი (1800-1844). მართალია, ბარიატინსკიმ პუშკინს მიჰბაძა და მის მიერ „გატკეპნილი“ გზით წაიდა, მაგრამ მან ამ გზაზე ბევრი ახალი რამ აღმოაჩინა და შემატა რუსულ რომანტიზმს. ბარიატინსკის შემოქმედებაზე, პუშკინის მსგავსად, დიდი გაელენა ბატიუშკოვის პოეზიამ მოახდინა. პოეტი უმთავრესად ელეგიური ჟანრის ნაწარმოებებს ქმნიდა. მის კალამს ეკუთვნის პოემა „ედა“. პუშკინის თვალსაზრისით, ბარიატინსკის ელეგიები „ორიგინალობითა და მოხდენილობით“ გამოირჩეოდენ და ამ ჟანრის ოხუნჯებათა შორის საუკეთესონი იყვნენ. კირეევსკი კი მათ „ფსიქოლოგიურ მინიატურებს“ უწოდებდა. ბარიატინსკის წარმოდგენით, „რეალობის ფილოსოფიურად გააზრება“, სამყაროს ერთიან სისტემაში ადამიანის ადგილის განსაზღვრა, მისი (ანუ ადამიანის) ზნეობრივ არსში წვდომა და ისტორიული პროცესების საკუთარი ინტერპრეტაციით წარმოდგენა რომანტიკული პოეზიის უშუალო მოვალეობა იყო. ამ ყველაფრის ცოდნა კი მწერლის „ლოგიკურად განყენებულ აზროვნების კომპეტენციას“ განეკუთვნებოდა. რომანტიკოსი ბარიატინსკის იდეურმხატვრული კონცეფცია ყოველივე მიწიერის სწრაფწარმავლობის რწმენაში მდგომარეობდა, რაც მის ქმნილებებში: „უიმედობა“, „ორი ბედი“, „ჭეშმარიტება“ აისახა. ბარიატინსკი, ერთი მხრივ „მიწიერი სიხარულისკენ“ მიილტვოდა, მეორე მხრივ კი, „სიამის ამაოებას“ აღიარებდა. საბოლოოდ იგი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ სიცოცხლის შესახებ არსებული აბსოლუტური ჭეშმარიტება მხოლოდ სიკვდილში იყო. სიკვდილი კი, პოეტის აზრით, „სამყაროს ყველაზე მნიშვნელოვანი საიდუმლოა“, რომლის შეცნობაც სამწუხაროდ ადამიანს მისი „მიწიერი ცხოვრების დასრულების“ საფასურად ეძლევა. თავის თავში ჩაღრმავებული ადამიანისთვის სავალდებულო იყო „სიცოცხლის წუთიერებისა“ და საკუთარი ცხოვრების „არამდგრადობის“

შეგნება, რომელიც ბარიატინსკის პოეზიის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი საკითხია და მწერლის „დაძაბული ლირიკული განცდებისა და ფიქრების“ უმთავრესი საგანი (პუშკინი).

რომანტიზმს წარმომადგენლებად ჰყავდა „საუკუნის ნიჭითა და გენიოსობით დაჯილდოებული“ მწერლები. რომანტიზმის გაელენას განიცდიდნენ თავიანთი შემოქმედების გარკვეულ პერიოდში – ალ. გრიბოედოვი, ივ. კრილოვი, ნ.გოგოლი, ივ. ტურგენევი თავის ადრეულ პროზაში. აღნიშნავდა რა ამ ცვლილებას, რომელიც რუსული რომანტიზმის შემდგომ განვითარებას განაპირობებდა, გერცენი წერდა: „ჩვენ იძულებულები ვიყავით დავდუმებულიყავით, ცრემლები შეგვეკავებინა, საკუთარ თავში ჩავკეტილიყავით და გვესწავლა, დაგვემალა ჩვენი აზრები – თან რა აზრები! ეს უკვე ლიბერალიზმისა და პროგრესის აზრები კი აღარ იყო, არამედ იყო ეჭვების, უარყოფისა და მრისხანებით სავსე აზრები“.

გერცენის წარმოდგენით რუსული რომანტიზმის პირველი პერიოდი პუშკინის ოპტიმისტურ პოეზიას ემყარებოდა, მეორე კი – ლერმონტოვის შემოქმედებას. ეს შეესაბამება ბელინსკის დებულებებს რუსული პოეზიის ძირითადი მიმართულების შესახებ, რომ პუშკინის შემდგომ პერიოდში იწყება უარყოფის გაძლიერება, პოეტური ფიქრებისა და ფილოსოფიური შინაარსის გაღრმავება.

რუსულ რომანტიზმს მიხეილ ლერმონტოვი (1814-1841) აგვირგვინებს. ლერმონტოვის შემოქმედებას რუსული რომანტიკული პოეზიის „აისად და დაისად“ მიიჩნევენ - მშობლიური და უცხოური რომანტიკული მიღწევების სინთეზად. გერცენის აზრით, ლერმონტოვის რეფლექსია იყო მისი პოეზია, მისი ტანჯვა, მისი ძალა. რა თქმა უნდა, ეჭვს არ იწვევს ლერმონტოვის შემოქმედების რომანტიკული ხასიათი, თუმცა მეცნიერები დღემდე ბჭობენ მისი შემოქმედების ევოლუციის თაობისებურებაზე, გადადგა თუ არა რომანტიკოსმა პოეტმა სერიოზული ნაბიჯი რეალიზმისკენ, თუ სიცოცხლის ბოლომდე რომანტიკოსად დარჩა. მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, მწერლის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია რომანტიკულისა

და რეალისტურის თვისობრივი „თანაარსებობა“.

ლერმონტოვი პუშკინისა და დეკაბრისტების უშუალო მემკვიდრე იყო. ის რუსულ ლიტერატურაში შევიდა, როგორც 30-იანი წლების ჟამთა სიავის, დეკაბრისტების აჯანყებისა და 40-იანი წლების დემოკრატიული აღმავლობის მძიმე ისტორიული შუალედის ეპოქის პოეტი. ლერმონტოვი იმ თაობას ეკუთვნოდა, რომელიც, გერცენის თქმით, სენატის მოედანზე ზარბაზნების „ხალპმა“ გამოაფხიზლა. მის შემოქმედებას ახასიათებს რომანტიკოსებისთვის დამახასიათებელი სინამდვილისადმი მკვეთრად უარყოფითი, კრიტიკული მიდგომა. ის მეამბოხე, დაუმორჩილებელი, სულით დაუდგრომელი ადამიანი იყო: „ცხოვრება მოსაწყენია, როდესაც ბრძოლას არ აქვს ადგილი, მე მოქმედება მწყურია, არ მესმის რას ნიშნავს დასვენება“.

XIX ს-ის 30-იან წლებში შექმნილ ლერმონტოვის პოეზიაში. პროზასა თუ დრამატურგიაში ნათლად იკვეთება დეკაბრისტების მოქალაქეობრივ რომანტიზმთან, პუშკინთან და რუსულ ფილოსოფიურ რომანტიზმთან, დასავლეთევროპულ რომანტიკულ ტრადიციებთან და ბაირონის შემოქმედებასთან მჭიდრო კავშირი.

მწერლის დამოკიდებულება პუშკინისა და დეკაბრისტი პოეტების მიმართ საკმაოდ რთული და არაერთგვაროვანია, ის ლიტერატურული მოღვაწეობის პირველივე ნაბიჯებიდან არასოდეს ყოფილა მოწაფის როლში. მისთვის არაორგანული გახლდათ დეკაბრისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული აზრი, რომ საზოგადოებრივ მოვალეობას უნდა დაექვემდებაროს პირადი მისწრაფებები, ხოლო უკიდეგანო ვნებას – გონი, რადგან ლერმონტოვის პოეზია გაჯერებულია პიროვნების ბედსა და „უფლებებზე“ მსჯელობით. რაც შეეხება პუშკინს, ლერმონტოვი „უბრალოდ“ კი არ სწავლობდა პუშკინისგან და არ „ეპაექრებოდა“ მას, „არამედ ქმნიდა კონგენიალურ მხატერულ განზოგადებას, სადაც პუშკინთან პოლემიკა, პუშკინისეული ტრადიციების ათვისება და განვითარება მჭიდროდ შერწყმულია ერთმანეთთან“. აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ დოსტოევსკის სიტყვები, რომ მსოფლიო „პათოსის თანაზიარო-

ბა“,რითაც გაუღენთილია ლერმონტოვის რომანტიკული პოეზია, აკავშირებს მას პუშკინის შემოქმედების იდეურ-ხნეობრივ სამყაროსთან, რომელიც ფლობს იმ თვისებას, რომ „სხვა გენია თავის სულში საკუთარივით მოათავსოს“.

მიუხედავად ლიტერატურული ავტორიტეტებისა, ბაირონი იქნებოდა ეს, პუშკინი თუ რილეევი, ლერმონტოვისთვის დამახასიათებელია ორგვარი პოზიცია – მიზიდულობა-განზიდვა. თავისი მასწავლებლებისა და წინამორბედების ლიტერატურული მიღწევების ათვისება და, ამავდროულად, ტრადიციების გარდაქმნა და ახლებურად გააზრება. ამ მხრივ, ლერმონტოვის სიტყვები: „მსურდა ბაირონამდე მიმეღწია“ და მისივე სიტყვები: „არა, მე ბაირონი არ გახლავართ, მე სულ სხვა ვარ, ჯერ კიდევ უცნობი რჩეული“ – ერთმანეთს არც გამორიცხავს და არც ეწინააღმდეგება. სხვისი შემოქმედებითი ტალანტის თანაგანცდის ნიჭი და თვითგამორკვევის მოთხოვნილება პოეტის შემოქმედებაში „ურთიერთწონასწორობას“ იცავს.

1825 წლის დეკემბრის შემდეგ ბაირონის გავლენა რუსეთში არსებითად შეიცვალა. ლერმონტოვის ბაირონიზმი რთული მოვლენაა. ეიხენბაუმის თვალსაზრისით, ბაირონის შემოქმედება ლერმონტოვისათვის იყო ის „სკოლა“, რომელიც პოეტმა ვერ იპოვა რუსულ მწერლობაში. ლერმონტოვმა რუსული ბაირონიზმი მისი განვითარების ახალ სტადიაში წარმოაჩინა. პუშკინის, ვიაზემსკისა და დეკაბრისტებისაგან განსხვავებით, მისი თვალთახედვის არეში ბაირონის შემოქმედების სხვა მხარეები მოექცა. რეაქციის პირობებში უფრო გასაგები იყო ის განწყობა, რომელიც ბაირონს ნაპოლეონის დაცემის შემდგომ დაეუფლა. ლერმონტოვისთვის ახლობელი იყო ბაირონისეული ტრაგიზმი, რომელიც რესტავრაციის წლებში გამეფებული უიმედობით იყო განპირობებული. ეს მხარე მისთვის განსაკუთრებით არსებითი აღმოჩნდა. ლერმონტოვისა და მისი თაობისათვის ბაირონი უკვე მარტო პოეტი კი აღარ იყო, ვინც პოლიტიკური პროტესტი გამოხატა ძალადობის წინააღმდეგ. რამდენადაც ხელოვანი-მოაზროვნე, რომელმაც უაცნობიერა არსებული მსოფლიო წესრიგის უსამართლობა. სადაც ბოროტე-

ბა მეფობს, ხოლო სიკეთე, სიმართლე და სამართლიანობა პრინციპულად მიუღწეველია. სადაც ადამიანი, რომელიც სულ ახლახან თავს თავისუფლად და ყოველისშემძლედ გრძნობდა, კვლავ იმ ძალების ტყვეობაში აღმოჩნდა, რომელთაც შეუძლებელი და უაზრო გახადეს პიროვნების ყოველგვარი მცდელობა თავისუფლებისა და ბედნიერების მოსაპოვებლად. ლერმონტოვის თაობა და უპირველეს ყოვლისა, თვითონ ლერმონტოვი, ბაირონის პოეზიაში მსოფლიო მასშტაბის „ფილოსოფიურ ეჭვებსა და უარყოფას“ გრძნობდა. მან გააღრმავა ბაირონისეული პესიმიზმი, ლერმონტოვის ლირიკა მსოფლიო სევდის რუსული გამოხატულებაა, „როგორც ადამიანის სულიერი წყობის საწინააღმდეგო სინამდვილის უარყოფა“.

ლერმონტოვი აღიარებს თავის სულიერ სიახლოეს ბაირონთან და მის გაელენას თავის პოეზიაზე, პოეტი შეეგუა იმ აზრს, რომ ისიც ბაირონის მსგავსად „სამყაროსგან ღვენილი ყარიბია“ – „ჩვენ ერთი სული გვაქვს, ერთი და იმავე ტანჯვით, ნეტა, ერთნაირი ხვედრიც გვქონდეს!“

ლერმონტოვი თანდათან განთავისუფლდა ბაირონის „მსოფლმხედველობის ბორკილებიდან“ და „ჩვენი დროის გმირის“ შექმნამდე ცხრა წლით ადრე წერს: „არა, მე არ გახლავართ ბაირონი, მე სულ სხვა, ჯერ იდუმალი რჩეული ვარ“ და, ამავდროულად, იქვე, შემდეგი სიტყვებით ხაზს უსვამს საკუთარ თვითმყოფადობასა და თავისი პესიმიზმის ეროვნულ ფესვებს გამოყოფს: „მაგრამ მხოლოდ რუსული სულით“. ბაირონის პოეზია ლერმონტოვს დაეხმარა, რათა მას საკუთარი – თავი, სულიერი ცხოვრება და გარემო უკეთ შეეცნო.

ლერმონტოვის პოეზიის ლირიკული გმირი მეამბოხე სულისკვეთებითაა განმსჭვალული. პიროვნება, რომელიც გადამწყვეტ ბრძოლას უმართავს ბედს, მისი დასასრული წინასწარ განსაზღვრულია, მაგრამ ბრძოლა გარდაუვალია, რადგან ცხოვრების აზრიც სწორედ ეს არის: „მინდა ვცხოვრობდე! სევდა მწყურია“. ასეთი ვითარება, პირველ ყოვლისა, შეიძლება აიხსნას ლერმონტოვის შემოქმედებაში ეროვნული პოეტური პიროვნულობით, რომელიც ჯერ კიდევ ბელინსკიმ შენიშნა. მწერლის

გმირები, სუბიექტური ნატურები არიან, რომლებიც მზად არიან საკუთარი თავიცა და სამყაროც გაანადგურონ, ვიდრე დაემორონ იმას, რასაც უარყოფს მათი ამაყი და თავისუფალი აზრი. ისინი ბედისწერის ადამიანები არიან და იბრძვიან მის წინააღმდეგ, ანდა ამაყად იღუპებიან მისი დარტყმის შედეგად. ვიანესლავ ივანოვი და ანენსკი ერთი აზრისანი იყვნენ, რომ რუსულ ლიტერატურაში ლერმონტოვის გარდა, არ მოიძებნებოდა სხვა მწერალი, რომლისთვისაც, ადამიანის ღირსება და თავისუფლება იყო არა მარტო ეთიკური, არამედ ესთეტიკური მოთხოვნა.

პოეტის გმირები კაცთა შორის ტოლს ვერ პოულობენ, მათში ღვთაებრივი შტრიხებიც მოჩანს და დემონურიც. ლერმონტოვის „მსოფლჭვრეტა" და პოეტური აზროვნება ხშირად უცნაური და პარადოქსულია, შედეგი კი ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელი. ლერმონტოვის პოეზიაში მოქმედებისა და თვითშეცნობის სურვილი უფრო ძლიერია, ვიდრე არახელსაყრელი გარე პირობები და ბედის გარდაუვალობა. ასე აღმოცენდა პოეტის თავისებური „ანტიფატალური ფატალიზმი", რაზედაც წერდა ასმუსი თავის ნაშრომში „ლერმონტოვის იდეების წრე". ლერმონტოვის პოეზიის ერთ-ერთი ლაიტმოტივი დროის მოძრაობის უწყვეტობა და ამოუწურავობაა. პოეტი ამ უწყვეტობისა და ამოუწურავობის გათვალისწინებით, ქმნის „ადამიანის სულის ისტორიას", სწორედ მთელ „ისტორიას" და არა რომელიმე მის ეპიზოდს. ლერმონტოვის რომანტიკულ პოეზიაში სულიერი ცხოვრების უწყვეტი დინების შეგრძნებას ხელს უწყობს ისტორიული პროცესის „უწყვეტობის გრძნობა" (ჩაადაევი). ისტორიული პროცესის დროის შეუქცევადობა ლერმონტოვის სპეციფიკური თემაა და მისი აღმოჩენა ეპოქის რომანტიკულ ლიტერატურაში. ერთ-ერთი მთავარი მომენტი, რომელიც განსაკუთრებული სიხარბით ასახავს ლერმონტოვის რომანტიზმის მოძრავ და განვითარებად ხასიათს, გახლავთ კონტრასტული საწყისების ურთიერთკავშირის ძიება, ადამიანის ცხოვრების, მისი შინაგანი სამყაროს „ნახევარტონების აღმოჩენა".

ლერმონტოვი, ისევე, როგორც ყველა რომანტიკოსი მწერალი, თავისი მხატვრული განვითარების ადრეულ პერიოდში

აზროვნებს კონტრასტებით და ერთმანეთს აჯახებს ანტითეზებს - ბრბოსა და გმირს. რუსული და ევროპული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ადამიანისა და ბუნების, მიწიერი და ხელიური სამყაროს, წუთიერისა და მარადიულის დაპირისპირება. პოეტის აზრით, უკიდურესად დაძაბულ წინააღმდეგობათა შეჯახება წარმოშობს ისტორიული განვითარების უცნაურ სიგნალს, ადამიანის ფსიქოლოგიაში ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისების შეთავსებას. „ის მეამბოხე, ქარიშხალს ითხოვს, თითქოს ქარიშხალი სიმშვიდეს მოჰგვრის!“ – ეს სიტყვები შემთხვევით როდი გამხდარა ქრესტომათიული და აღიქმება, როგორც შეჯახებისა და შეთავსების კონტრასტების ფორმულა, რითაც გაჟღენთილია ლერმონტოვის პოეზიის სამყარო. 1836-1841 წლების ლერმონტოვის ლირიკა საოცრად მრავალფეროვანია, მაგრამ ეს მრავალფეროვნება არ არღვევს იმ ლირიკულ კონტექსტს, რომელიც წარმოჩინდა მის პოემებში და შემდგომ მწერლის უდიდეს შემოქმედებით აღმოჩენად და მონაპოვრად იქცა. მიუხედავად ჟანრისა, პოეტის ნებისმიერ ნაწარმოებში იგრძნობა ის საერთო საწყისი, რასაც ბელინსკი „ლერმონტოვისეულ ელემენტს“ უწოდებს და რაც შესაძლებელს ხდის მისი თხზულებების მრავალფეროვნებას. ხანდახან ცალკეული ლექსები ერთმანეთს იზიდავენ, ქმნიან მსგავს ან განსხვავებულ „თავისებურ წყვილებს“ და არცთუ იშვიათად იდეურ-თემატურ ან ჟანრულ ციკლებს.

ამავე დროს, ლერმონტოვის რომანტიკული პოემა, გამსჭვალულია მისწრაფებით, ურთიერთსაწინააღმდეგო, დაძაბულ საწყისში ხორცი შეასხას მთლიანობას, ყოფიერების ყოვლისმომცველ კონცეფციას. ურთიერთმიზიდულობა ქმნის ციკლებს, სადაც თითოეულ ნაწარმოებს, ურთულეს პოლიფონიურ იდეურ-მხატვრულ მეტასტრუქტურაში თავისი საკუთარი „ხმის“ ფუნქცია გააჩნია. ლერმონტოვის საუკეთესო პოემათა რიგს განეკუთვნება: „მწირი“ და „დემონი“.

თუ გადავხედავთ XIX ს-ის 30-იანი წლების რუსულ და ევროპულ რომანტიზმს, მისი ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანი გახლავთ იმ წინააღმდეგობების გამოკვლევა, რომლებშიც აღ-

მოცენდებოდა „სუეერენული პიროვნებები“, ვინც ცდილობდნენ ეცხოვრათ და ემოქმედათ „თავიანთი მეტაფიზიკური კანონების მიხედვით,“ რასაც მთელი სიმწვავით აცნობიერებდნენ რომანტიკოსი მწერლები.

1832წ. დაიწერა პოემა „იზმაილ-ბეი“, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეების აზრით, მწერლის მხატვრულ ქმნილებათა შორის შედარებით უფრო სუსტი ნაწარმოებია. როგორც ცნობილია, ის ტიპური ბაირონისეული თხზულებაა, სადაც ავტორი თხრობის რომანტიკულ თარგს იყენებს. ბაირონის ნაწერების მსგავსად, პოემის ცენტრში ერთი მოქმედი პირია და ლერმონტოვის მთელი ყურადღება გმირის შინაგანი სულიერი ცხოვრებისადმია მიმართული. მას არ გააჩნია არც „ბუნების შვილის სიმარტივე და არც კულტურის შვილთა სისრულე“.

პოემა „მწირი“, რომელიც კრიტიკოსთა შორის, რუსულ რომანტიზმში, თავისუფლებისა და „ბუნებისადმი სტიქიური ლტოლვის“ შესახებ მიძღვნილ გამორჩეულ რომანტიკულ-პოეტურ ჰიმნადაა მიჩნეული. პოემის მთავარი მოქმედი გმირი სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე თავისი „პიროვნული „მე-ს, ინდივიდუალობისა და თავისუფლების დასაცავად იბრძვის. ის განსაცვიფრებელი სულიერი ძალის პატრონია. „მწირის“ გმირი სრულიად ახალგაზრდა ჭაბუკი იღუპება, თავისუფლებისათვის ბრძოლა მარცხით მთავრდება, მაგრამ ავტორისათვის უმთავრესია, რომ მწირმა სიკვდილის წინ განიცადა თავისუფლებით მოგვრილი ბედნიერების სანუკვარი წუთები, „ბუნებასთან ადამიანის შეერთების პანთეისტური გრძნობის ჭეშმარიტი სეიმი“, რამაც აზრი მისცა მთელ მის ხანმოკლე სიცოცხლეს. ის უსაზღვრო პირად თავისუფლებას ელტვოდა და თავისუფლებაზე ფიქრმა მოუსპო სიცოცხლე. ეს პრობლემა ყველა რომანტიკოს მწერალს აწუხებდა. „მწირის“ შექმნის იდეა, მასში ასახული გრძნობები და ხრახვები დიდხანს აღელვებდა ლერმონტოვს. მწერალი თავის მხატვრულ შემოქმედებას უკურებდა, როგორც საშუალებას იმის გამოსარკვევად, თუ რა ხდებოდა მის საკუთარ სულსა და გონებაში. პოეზია ემსახურებოდა მას საკუთარი ფსიქოლოგიური „მე“-ს თვითშესაცნობლად, პოემა

„მწირიც“ სწორედ ამის ნათელი დასტურია.

რაც შეეხება პოემა „დემონს“, ავტორი მასზე სხვადასხვა დროს 12 წლის განმავლობაში მუშაობდა. თუ „მწირი“ ლიტერატურაში თავისუფლების შესახებ შექმნილ ჰიმნად ითვლება, „დემონი“ სიყვარულისადმი მიძღვნილი რომანტიკული ჰიმნია. ბელინსკისადმი გაგზავნილ წერილში ბოტკინი წერდა, რომ დემონი ახალგაზრდობაში პუშკინსაც ეკლინებოდა, მაგრამ პუშკინის ... სული კრთოდა ამ საშინელი არსების წინაშე და მწუხარებით საუბრობდა მასთან შეხვედრაზე, ლერმონტოვმა კი, მისგან განსხვავებით, გაბედულად შეხედა დემონს თვალებში, დაუმეგობრდა და აქცია ის თავისი ოცნებების მეფედ.

ტომაშევსკის აზრით, ლერმონტოვის დემონიზმი ბაირონის დემონიზმთან არის დაკავშირებული. ლერმონტოვის დემონი თავის თვისებებით ადამიანს უფრო ჩამოგავს, ვიდრე ჭეშმარიტ „რელიგიურ დემონს“. სწორედ ეს ადამიანური თვისებები აძლევენ ლერმონტოვის დემონს ტრაგიკულ იერს. ის გაორებული არსებაა და იტანჯება ამ გაორებიდან გამოწვეული სულიერი მარტოობით. უკიდურესად ინდივიდუალისტმა, შინაგანი ყოყმანის მიუხედავად, ვერ დაძლია ეგოიზმი და ვერც ამაღლდა ჭეშმარიტ გრძნობამდე, რადგან მისთვის უცხოა სიყვარულის ძალა და ნიჭი. თამარის საშუალებით დემონი ცდილობს გაემიჯნოს თავის ბოროტ არსებას, მაგრამ ეს მისთვის მიუღებელი და მიუწვდომელია. სიყვარულის განცდის არქონა, სულიერი ობლობა – ეს ის საკითხებია, რომელმაც ლერმონტოვის გმირი სკეპტიკოსი და ყველაფრის უარმყოფელი გახადა. პოემაში თამარი დემონის ანტიპოდადაა გამოყვანილი, ის თავისუფალია ყოველგვარი ანგარებისა და ცივი, ეგოისტური ზრახვებისაგან. მას თავგანწირული სიყვარულის უნარი შესწევს, მაგრამ თამარს ამ სიყვარულით ღმერთსა და დემონს შორის წინააღმდეგობის გადალახვა სურს. ბელინსკი თელიდა, რომ დემონის ამბოხება, მის მიერ ყველაფრის უარყოფა, ადამიანის უმაღლეს მისწრაფებათა დამკვიდრებას ნიშნავდა და რომ თამარის სიყვარულიც ბუნების ნაწილი იყო და ამდენად ბუნების აჯანყება ღმერთის წინააღმდეგ (რომელიც ტრადიციული კულტურის პრინ-

ციპია),დედამიწის აჯანყებაა ზეცის წინააღმდეგ,ესე იგი „ცასთან ამაყი მტრობაა“, რომელიც ყოველთვის ტრაგედიით მთავრდება. ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, რომ ლერმონტოვის რომანტიკული კონცეფციით სიყვარულის გრძნობა არის შემეცნების პირობა, მისი საფუძველი, სულიერი ტანჯვის დაძლევისა და სულიერი აღორძინების საშუალება. დემონის ტრაგედიის მისეზიც სწორედ ეს გახდა. ითვლება, რომ „დემონის დასახასიათებლად ლერმონტოვმა მასალად დასავლეთევროპული ლიტერატურული სახეები გამოიყენა. დემონი არის „განზოგადოებული სახე მთელი ევროპული ლიტერატურის მდიდარი მონაცემისა“. აქვე დავსძენთ, ჩვენ ვიზიარებთ ლიტერატურათმცონეობაში დამკვიდრებულ აზრს, რომ ბაირონისაგან განსხვავებით დემონის სახემ განიცადა „ერთგვარი ანტროფომორფიზაცია“, რადგან ინგლისელი მწერლის მიერ შექმნილი ლუციფერი აბსოლუტურად ბოროტი ძალაა, ლერმონტოვის დემონი კი გრძნობდა „რომ უბედური იყო, მას სურდა სიყვარული, მაგრამ ვერ შეძლო და სამუდამოდ ეული დარჩა“.

„ჩვენი დროის გმირი“ რუსული კლასიკური პროზის ერთერთი საუკეთესო ნიმუშია. რომანის გაცნობისას მკითხველს ისეთი გრძნობა ეუფლება, თითქოს პოეტი თვითონ იმყოფება მოქმედ პირთა შორის და ისე წარმოგვიჩენს მათ. მკითხველში განსაკუთრებულ ფსიქოლოგიურ ინტერესს მთავარი გმირის პიროვნება იწვევს „პეჩორინი ნამდვილი ლერმონტოვია“ - წერდა ბელინსკი. პეჩორინი ეპოქის სახეა. მეცნიერების თვალსაზრისით, პეჩორინის შინაგანი ბუნების გასაგებად ლერმონტოვმა ნოველას საფუძვლად დაუდო კულტურისა და ბუნების ურთიერთწინააღმდეგობის რომანტიკული იდეა. „ბუნების ადამიანებისაგან“ განსხვავებით, პეჩორინი „კულტურის ადამიანია“. იგი უფრო გონებით ცხოვრობს, ვიდრე გულით. მოქმედების დროს ერთი ნაწილი მისი არსებისა მოქმედებს, ხოლო მეორე ნაწილი აფასებს პირველი ნაწილის მოქმედებას, აანალიზებს კეთილია თუ ავი ეს ქმედება, ზნეობრივი თუ უზნეო: „ჩემში ორი ადამიანია, - ერთი ცხოვრობს ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, მეორე სჯის და ასამართლებს მას“. განსჯის უნარიც პეჩორინს უფრო

განეითარებული აქვს, ვიდრე კავკასიის ბუნების შვილებს, თუმცა არასოდეს არ აგებს პასუხს თავის ქმედებაზე. პეჩორინი ტიპური რომანტიკული გმირია, ლერმონტოვის მსგავსად ის სკეპტიკოსია, მაგრამ სწამს ბედისწერის, ყველაფრის უარისმყოფელი, უმიზნო, ამავდროულად მოხერებული და ნიჭიერი. პეჩორინი აღიარებს, რომ მას ჰქონდა „უსახღვრო ძალა“, მაგრამ ვერ გამოიცნო თავისი „დანიშნულება“, გაორებულსა და მერყევს სიყვარულში ყოველთვის უბედურება მოაქვთ მათთვის, ვისაც ის შეიყვარებს: „მე ყოველთვის ჩემი თავისათვის, ჩემი სიამოვნებისათვის მიყვარდა ხოლმე.... მე არასოდეს არ გამიღია რაიმე მსხვერპლი იმათთვის, ვინც მიყვარდა“.

ლერმონტოვისათვის მთავარია პეჩორინის სულიერ განცდათა ფსიქოლოგიური ანალიზი. სხვადასხვა წრის ადამიანებთან პეჩორინის ურთიერთობის აღწერით (მაგალითად, გრუშნიცკი ლერმონტოვის რომანის მეორეხარისხოვანი გმირია, ის სულელი და მხდალი პოზიორია, რომელიც პეჩორინის საპირწონედ არის გამოყვანილი). ლერმონტოვი გვიხატავს მის წინააღნდეგობებით აღსავსე ხასიათს, რაც აძლევს მის პორტრეტს „სტერეოსკოპიული სურათის რელიეფურობას“ (დანელია 1959:8).

ლერმონტოვი პუშკინის კვალს მიჰყვებოდა, პეჩორინი ონეგინის ღვიძლი ძმა იყო. პეჩორინის ხასიათში მან განავითარა პუშკინისეული ადამიანის ტიპი, რომელიც ახალგაზრდაა, მაგრამ უკვე ცხოვრებაზე გულგატეხილი, გამოირჩევა პატივმოყვარეობით, ურწმუნოებით, გამოკვეთილი უცნაურობებითა და მკვეთრი, ცივი გონებით. აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ პუშკინის სიტყვები: „ვინც ცხოვრობდა და არსებობდა, მას არ შეიძლება შინაგანად არ სძულდეს ადამიანები“. ეს სიტყვები ლერმონტოვსაც თავისუფლად შეეძლო ეთქვა. მწერალი აღწერდა თავის თანამედროვე ადამიანს, ისეთად როგორადაც აღიქვამდა მას.

ი. ლოტმანი წერს: „ის, რომ რომანტიზმის ლიტერატურული გმირი იმ ეპოქის თანამედროვე იყო, საგრძნობლად უადვილებდა მკითხველს ტექსტში დაენახა მისივე მომავალი რეალური ქცევის მოდელი. ბაირონის და პუშკინის, მარლინსკის და ლერმონტოვის გმირები ქმნიდნენ მიმბაძველ ახალგაზრდა ოფიცრებისა

და სინიორინიკების მთელ არმიას, რომლებიც იმეორებდნენ ლიტერატურული პერსონაჟების ქცევას, მიმიკას, ჟესტებს. თუ რეალისტური ნაწარმოები ასახავდა ცხოვრების სინამდვილეს, რომანტიზმის შემთხვევაში თვით რეალობა ისწრაფვოდა ლიტერატურისთვის მიებაძა. რეალიზმისთვის დამახასიათებელია, რომ ქცევის გარკვეული ტიპი ჯერ ჩნდება ცხოვრებაში და შემდეგ ლიტერატურული ნაწარმოების ფურცლებზე ხვდება. რომანტიულ ნაწარმოებში ადამიანის ქცევის ახალი ტიპი ტექსტის ფურცლებიდან იბადება და შემდეგ გადადის რეალურ ცხოვრებაში".

რაც შეეხება ლერმონტოვს, გულწრფელია თუ არა იგი, არავინ იცის, მაგრამ „ჩვენი დროის გმირის" მე-2 გამოცემის წინასიტყვაობაში მწერალი პეჩორინზე იტყვის; „ის არის მთელი ჩვენი თაობის მანკიერებისაგან შექმნილი პორტრეტი" და რა გასაკვირია, რომ იმ ვითარებაში ყოველად მიუღებელი და ამაო იქნებოდა „ამაყი ადამიანის" (ანუ ბაირონისეული ხასიათის) „მიწევება", რომ მას თავი მოეღრიკა ან ემუშავა ერისა და საზოგადოების სასარგებლოდ. ეს პრობლემა მოსვენებას არ აძლევდა ახალგაზრდა ლერმონტოვს, ხოლო ეპოქის ამ დაავადებაზე ის გულახდილად, „მტკივნეულად" პასუხობდა: „ვინ უმკურნალებს ამ დაავადებას, მხოლოდ უფალმა უწყის".

რომანტიკული საზოგადოების მსოფლმხედველობა ცდილობდა პეჩორინამდე აემაღლებინა ყველა მომავალი ლიტერატურული გმირის გენიალოგია, ვისაც არ აკმაყოფილებდა არსებული რეალობა და მიისწრაფოდა სიმარტოისკენ. ურომლისოდაც ცხოვრება არ შეეძლოთ. ლერმონტოვმა შექმნა დრამატული ნაწარმოებები – „ესპანელები", „მასკარადი" და სხვა. „ესპანელები," განსხვავებით მწერლის სხვა თხზულებებისაგან, სუსტი ნაწარმოებია, „მასკარადი" კი მიჩნეულია მხატვრულად ყველაზე მომწიფებულ და დასრულებულ დრამატულ ნაწარმოებად.

რომანტიკული ტენდენციები XIX ს-ის 40-იანი წლების მწერლობაშიც, ლერმონტოვის შემდეგაც შეინიშნევა, მაგრამ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მის ლირიკაში, პოემებში („მწირი", „დემონი") და რომანში „ჩვენი დროის გმირი" რუსულმა

რომანტიზმმა თავისი განვითარების ერთ-ერთ უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. ეს სიმაღლე რომანტიკული კონფლიქტის უკიდურესი განვითარებით განისაზღვრება, მისი დიალექტიკის გაღრმავებით, კერძოდ, დაპირისპირებული საწყისების (კეთილისა და ბოროტის) „ურთიერთგანმსჭვალვითა“ და ყოფიერების სუბსტანციური პრობლემების წამოჭრით.

ფიოდორ ტიუტჩევის (1803-1873) პოეზია ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რამდენად არაერთგვაროვანი გახლდათ რომანტიზმი რუსულ მწერლობაში. ტიუტჩევის ბიოგრაფია პუშკინისა და ლერმონტოვის ცხოვრებასთან შედარებით, საოცრად არარომანტიკულია. ის უფრო გოეთეს ბიოგრაფიას ჩამოგაგებს.

ტიუტჩევი XIX ს-ის რუსული ფილოსოფიური ლირიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ახალგაზრდა ტიუტჩევის პოეზია გამოირჩეოდა რომანტიკული ინდივიდუალიზმით. მის პოეზიაში მშვენივრად იყო შეთავსებული სხვადასხვა მხატვრული მეთოდის ელემენტები, სხვადასხვა მხატვრული მსოფლმხედველობა და მათში ერთ-ერთი მთავარი, რომანტიზმი იყო.

პოეტის შემოქმედებას პირობითად ორ პერიოდად ყოფენ: ადრეული (1820-1844) და გვიანდელი (1848-1873) წლები. ის განიცდიდა ფ. შილერის, ი. გოეთეს და ფ. შელინგის ნატურფილოსოფიური იდეების გავლენას.

ურთიერთწინააღმდეგობის ერთიანობა და ბრძოლა სხვადასხვა დონეზე იგრძნობა ტიუტჩევის პოეტურ ცნობიერებაში, მისი პოეზიის უანრის სპეციფიკაში („ფიქრის ლირიკა“), გამომსახველობით წყობაში („თვალით ნანახი“ და „მუსიკალური“ დასაწყისი“), ძირითადი თემების განმარტებაში (ისტორია, როგორც „აზრთა“ შედეგი და ისტორია, როგორც სტიქიური პროცესი, ბუნება, როგორც კულტურული ათვისების ობიექტი და ბუნება – „მსოფლიო სული“).

ტიუტჩევი ბუნებასა და ადამიანს აღიქვამდა, როგორც ორი წინააღმდეგობრივი საწყისის ერთობლიობას: კოსმოსურისა და ქაოსურის, მიწიერისა და ზეციერის. მისი ლირიკა დატვირთულია შემდეგი სახის ანტითეზებით: ღღე-ღამე, ადამიანი-ბუნება, სიცოცხლე-სიკვდილი, დედამიწა-ცა, ფანტაზია-რეალობა, ჩრდი-

ლოეთი-სამხრეთი, აქ-იქ და ა.შ. და ამ ყველაფრის თავი და თავი სიტყვა „ბედისწერაა“, რომელიც ამ წყვილ სიტყვებს აკავშირებს ისე, თითქოს გამოსავალი არსაიდან ჩანს და მათ „მსოფლიო განხეთქილების“ სიმბოლოსა და ადამიანის ცნობიერების ტრაგიკული დანაწევრების მნიშვნელობას ანიჭებს.

ბუნების ტიუტჩევისეულ კონცეფციაში რომანტიკული მიდგომა ჭარბობს განმანათლებლურს, თუმცა ამ უკანასკნელს ბოლომდე არ უგულვებელყოფს. პოეტი ჩამოყალიბდა რაციონალურისა და ემოციურის, გონებრივისა და ინტუიტიურის რთულ წინააღმდეგობრივ ბრძოლაში.

ტიუტჩევისთვის ბუნება – ღვთაებაა, საიდუმლო სტიქიაა. ბუნების, როგორც ზეშთაგონებული და ცოცხალი არსების აღქმა („მასში არის სული, მასშია თავისუფლება. მასშია სიყვარული და ენა“) ტიუტჩევს აახლოებს პანთეისტებთან, კერძოდ კი შელინგთან. პოეტის ლექსი „ის არ არის, რასაც თქვენ ფიქრობთ, ბუნებაა...“ მიიჩნევა პანთეისტურ მანიფესტად და ეს მართლაც ასეა.

ადამიანი განწირულია ბუნებასა და ბედისწერასთან „უიმედო“ და „არათანაბარ“ ბრძოლაში. აქედან გამომდინარეობს ტიუტჩევის რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული ტრაგიზმი.

სიყვარულის თემა კი ტიუტჩევის რომანტიკულ პოეზიაში წარმოდგენილია, ერთი მხრივ ლექსებით, სადაც ამ ამაღლებულ გრძნობას ენიჭება გადამრჩენის, უკანასკნელი ნავსაყუდელის როლი, რომლებიც წმინდა წყლის რომანტიკული ნაწარმოებია, მეორე მხრივ კი, გვაქვს ლექსები, სადაც პოეტი ცდილობს რეალისტურად გამოიკვლიოს სიყვარულის „ფსიქოლოგია და სოციოლოგია“.

რომანტიკული პიროვნების შინაგანი სამყაროს გაგებისას, ტიუტჩევი იმ ნაწარმოებებთან ერთად, სადაც განმარტებულია ინდივიდის თვითშეფასება და თვითრეალიზება („Silentium“, „ჩემი სული – ჩრდილთა ელიზიუმი...“) არაერთ ლექსში ნათლად გვარწმუნებს, რომ ადამიანის „მე“ ვერაფრით დაკმაყოფილდება საკუთარ თავში ჩაკეტილი „სულიერი სამყაროთი“ და პიროვნებას მთლიანობაში განიხილავს.

აღნიშნავენ რა ტიუტჩევის რომანტიკული პოეზიის განსაკუთრებულ თვისებებს, ლიტერატურათმცოდნეები სრულიად დამსახურებულად ჩინ წამოწევენ ხოლმე მისი შემოქმედების ფილოსოფიურობას. ტიუტჩევი სამართლიანად აღიარეს და შეაფასეს, როგორც „აზრის პოეტი," რომელმაც თავის შემოქმედებაში ღრმად ასახა რეალობა და ფილოსოფიურად გაიაზრა პოეზიის ძლიერი ტენდენციები. ტიუტჩევის რომანტიზმს ხშირად „კოსმიურ რომანტიზმს" უწოდებენ.

ტიუტჩევის პოეზია პასუხობდა არა მარტო XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურის საერთო რომანტიკულ მოძრაობას,არამედ მან გზა გაუკვალა მასში რეალისტურ მიმდინარეობას, სადაც ფილოსოფიური პოეზია არცთუ უკანასკნელ ადგილზე იყო.

ჯერ კიდევ რომანტიზმის ბატონობის პერიოდში, XIX ს-ის 20-30-იანი წლების მიჯნაზე, რუსულ ლიტერატურაში რეალიზმი ჩაისახა. 30-იან წლებში ორივე მიმდინარეობა – რომანტიზმიც და რეალიზმიც პარალელურად არსებობს, ისინი გაელენას ახდენენ ერთმანეთზე. შემდგომში კი რომანტიზმმა ნელნელა დათმო პოზიცია და რეალიზმმა გაბატონებული მდგომარეობა დაიმკვიდრა.

დამოწმებანი:

Белинский 1976–1982: В.Г. Белинский. Собрание сочинений 9т. М.: Художественная литература. 1976-1982.

Батюшков 1986: К. Н. Батюшков. Избранные сочинения М.: Правда, 1986.

Жуковский 1959-1960: В. А. Жуковский. Собрание сочинений 4 тт. Гос. издательство художественной литературы, М. - Л.: 1959-1960.

Рылеев 1975: К. Ф. Рылеев. Думы М.: наука. 1975.

Кюхельбекер 1967: В.К. Кюхельбекер. Избранные произведения: 2 т. М. Л.: наука. 1967;

Бестужев-Марлинский 1958: А.А. Бестужев-Марлинский. Сочинения 2т. М. Л.: наука .1958.

Одоевский 1958: А.И. Одоевский. Полное собрание стихотворений: Ленинград: Советский писатель. 1958.

Вяземский 1935: П. А. Вяземский. Избр. Стихотворения: М. Л.: 1935.

Пушкин 1977-1979: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений: 10 т. Л.:

Наука. 1977-1979.

Лермонтов 1948: М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений: 4 т. М. Л.: ОГИЗ Гос. изд-во худож. Лит-ры. 1948.

დანელია 1959: ს. დანელია. ნარკვევები მე-19 საუკუნის რუსული ლიტერატურის ისტორიიდან: თბილისი. სახელგამი. 1959.

Лотман 1994: Ю. М. Лотман. Быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века): Санкт-Петербург. «Искусство». 1994.

Тютчев 1994: Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений: 2 т. М.: Издательский центр «Терра». 1994.

პოლონური რომანტიზმი

XVIII საუკუნის მიწურულს ავსტრიამ, პრუსიამ და რუსეთმა პოლონეთის ტერიტორიები გაინაწილეს, რის შედეგადაც ქვეყანამ, როგორც დამოუკიდებელმა სახელმწიფომ, არსებობა შეწყვიტა. რუსული ცარიზმის ზეწოლამ პოლონელი ხალხის საერთო უკმაყოფილება გამოიწვია. 1830 წელს პოლონეთში რუსი დამპყრობლების წინააღმდეგ მიმართული ერთ-ერთი ყველაზე დიდი აჯანყება მოხდა, რომელსაც, მიუხედავად დამარცხებისა, ქვეყნის ისტორიაში პირველხარისხოვანი როლი და უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭება. დამოუკიდებლობის დაკარგვამ და დანაწევრებამ, ხელი შეუშალა ლიტერატურული პროცესის სრულფასოვან განვითარებას.

პოლონურ მწერლობაში XIX ს-ის დასაწყისში, განმანათლებლობის ეპოქაში ჩამოყალიბებული კლასიციზმი და სენტიმენტალიზმი, ჯერ კიდევ გავლენიანი და პოპულარული ლიტერატურული მიმდინარეობები იყო.

პოლონურ რომანტიზმს საფუძვლად წმინდა პოლიტიკური ხასიათის ფაქტორი დაედო. ის იმ პერიოდში (1822-1863) განვითარდა, როდესაც პოლონეთის სახელმწიფოებრიობა არ არსებობდა, მშობლიური ენა, მწერლობა, კულტურა სასტიკად იდევნებოდა. ანტაგონიზმი მწერლობაში კლასიკურ და რომანტიკულ სტილთა ბრძოლაში გამოვლინდა. რომანტიზმიც სწორედ ამ

პერიოდში ჩაისახა და მოწინავე ეროვნული ძალების მსოფლშეცნობისა და პატრიოტული თვითშეგნების გამოხატულებად იქცა.

პოლონეთის დაქუცმაცების გამო მწერლობაში მტკიცედ გაისმა დამოუკიდებლობის აღდგენის მოწოდება. XIX ს-ის 20-იან წლებში ქვეყანაში ფართოდ გაიშალა ფარული ორგანიზაციების მუშაობა. ძველი ლიტერატურული კანონები პოლიტიკური კონსერვატიზმის თანამგზავრ პროცესებად იქნა აღქმული და დღის წესრიგში მწვავედ დადგა რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის, ჩამოყალიბების საკითხი, რომელსაც ლიტერატურაში მხატერული თემატიკის გაფართოება და ახალი ჟანრებისა და ფორმების წარმოშობა უნდა განეპირობებინა. აქედან გამომდინარე, ეროვნული მოტივის წინ წამოწევით, ისტორიული აუცილებლობის მართებული შეცნობითა და ახალი განწყობების გამოხატვით, შესაძლებელი ხდება მწერლობის შემდგომი განვითარების აქტივიზაცია და მისი გათანაბრება ევროპულ ლიტერატურებთან.

ამ ახალ მიმდინარეობასთან დაკავშირებულმა დისკუსიამ პოლიტიკური ქვეტექსტი შეიძინა. რომანტიკული ნაწარმოებები იქმნებოდა მძაფრი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენების, პატრიოტების კონსპირაციული მოღვაწეობისა და ეროვნულ-გამათავისუფლებელი აჯანყების ფონზე. რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ამავდროულად, რომანტიკული ლიტერატურა პოლონეთის ისტორიულ განვითარებაზე თავად ახდენდა დიდ ზეგავლენას. ამის დასტურია 1830 წლის ნაციონალური აჯანყება, რომელიც ბელვედერზე, დიდი თავადის, კონსტანტინეს სასახლეზე თავდასხმით დაიწყო და რომელიც არაერთმა რომანტიკოსმა თავისი პოეტური მოღვაწეობის შედეგად აღიქვა.

მსოფლიო ლიტერატურის ზოგად კონტექსტში პოლონური რომანტიზმის თავისებურებას ეროვნული სპეციფიკა განაპირობებს. მის მთავარ ნიშნად რეალობის მიუღებლობა, პატრიოტულ-გამათავისუფლებელი პათოსი და ეროვნული თვითდამკვიდრებაა მიჩნეული.

XIX საუკუნის პოლონური ლიტერატურის საერთოევროპუ-

ლი აღიარება, პირველ ყოვლისა, შესანიშნავი რომანტიკოსი პოეტის, ადამ მიცკევიჩის შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული. პოლონური რომანტიზმის ისტორიაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრეს იულიუშ სლოვაცკიმ, ზიგმუნტ კრასინსკიმ, ციპრიან კამილ ნორვიდმა. შესამჩნევი კვალი დატოვეს, აგრეთვე, ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის იდეალების გამომხატველმა რომანტიკოსებმა – ანტონ მალჩევსკიმ, სეკერინ გოშჩინსკიმ, პოლონელ-ბელორუსმა პოეტმა ვლადისლავ სიროკომლიამ (მისი ნამდვილი გვარ-სახელია ლუდვიკ კონდრატოვიჩი).

პოლონეთში რომანტიზმის თაობაზე გაჩაღებული პოლემიკა არა მარტო ესთეტიკურ, არამედ პოლიტიკურ ხასიათსაც ატარებდა. ეპიგონური კლასიციზმი ნაციონალური ოპორტუნიზმის გამოხატულებად იქცა და შეეგუა არსებულ წეს-წყობილებას, რომანტიზმი კი რევოლუციურ-შლიახტური ოპოზიციის, უცხოელთა ბატონობით უკმაყოფილო პატრიოტი ახალგაზრდობის მედროშედ იქცა. ლიტერატურული ენაც განახლებას, მოწესრიგებასა და გამდიდრებას საჭიროებდა. აქედან გამომდინარე. ბუნებრივია, რომ პოლონურ ლიტერატურაში რომანტიზმის განვითარების ეტაპები ქვეყანაში მიმდინარე ეროვნულ-რევოლუციურ მოძრაობასთანაა დაკავშირებული. 1830-31 წლების აჯანყებამ საბოლოოდ განსაზღვრა პოლონური რომანტიზმის იდეური სახე და მისი გამარჯვება მწერლობაში.

პირველი ეტაპი მოიცავდა 1822-1830 წლებს (მიცკევიჩის პირველი პოეტური გამოსვლიდან 1830-1831 წ.წ. ნოემბრის აჯანყებამდე). ლიტერატურული ცხოვრების ცენტრი იყო პოლონეთის სამეფო და ვილნა-შჩინა. რომანტიკული მიმართულებით თავიანთი შემოქმედება განავითარეს ა. მიცკევიჩმა, მალჩევსკიმ, გოშჩინსკიმ, ასევე „აჯანყების პოეზიის“ წარმომადგენლებმა (ი. სლოვაცკიმ, მ. გოსლოვსკიმ და სხვ.). აჯანყების მონაწილე ს. გოშჩინსკიმ ხაზი გაუსვა რომანტიკული მხატვრული სახისა და პოლიტიკური მოქმედების ორგანულ ერთობას: „სიტყვა იქცა სხეულად, ხოლო ვალენროდი ბელვედერად“.

მეორე ეტაპი 1830-1831 წლების აჯანყების დამარცხების შემდეგ დაიწყო და 1848-1849 წლების რევოლუციამდე გაგრძელდა.

სულიერი და ლიტერატურული აზროვნების ცენტრმა პოლონეთიდან საზღვარგარეთ გადაინაცვლა. მიცკევიჩმა, სლოვაცკიმ, კრასინსკიმ თავისი საუკეთესო ნაწარმოებები ემიგრაციაში ყოფნისას შექმნეს. ამ პერიოდში უპირატესობა ენიჭებოდა ისეთ ჟანრებს, როგორიცაა ბალადა, პოეტიკური ამბავი (ეპიკური პოემის პოლონური ვარიანტი), რომანტიკული დრამა.

უკანასკნელი, მესამე ეტაპი პოლონეთის აჯანყებით დასრულდა. ამ პერიოდში, რომანტიკული პოეზიის მინავლების ჟამს, ემიგრაციაში ბევრს და ნაყოფიერად მუშაობდა ნორვიდი. მიუხედავად პოლონეთში მცხოვრები პოეტების გარკვეული შემოქმედებითი წარმატებებისა, აქაც იგრძნობა რომანტიზმის დასუსტება. პოეზიამ ადგილი დაუთმო პროზაულ ჟანრს – მოთხრობასა და რომანს.

კაზიმეჟ ბროძინსკიმ (1791-1835) სტატიით „კლასიკური და რომანტიკული, ასევე პოლონური პოეზიის სული“, პირველმა დაიწყო დისკუსია რომანტიზმის თაობაზე, რაც შემდგომ კლასიციზმისა და რომანტიზმის მომხრეთა შორის პაექრობაში გადაიზარდა.

ბროძინსკი, ამ ორი მიმართულების განხილვისას, თითოეულ მათგანს საკადრისად აფასებდა და ამტკიცებდა, რომ პოლონურ ლიტერატურას უცხოურისათვის ბრმად არ უნდა მიებაძა. მას თავისი ეროვნული გზით უნდა ევლო, კლასიციზმიდან და რომანტიზმიდან ის უნდა აეღო, რაც „ნაციონალურ სულს“ შეესატყვისებოდა და ძველპოლონურ ტრადიციებს, პატრიარქალურობასა და ფოლკლორს უნდა დაყრდნობოდა. ბროძინსკიმ რომანტიზმის სასარგებლოდ შეხედულება მხოლოდ 1830-1831 წლების აჯანყების შემდეგ შეიცვალა, როდესაც პოლონური რომანტიკული ლიტერატურა დამოუკიდებლობისადმი მებრძოლი ერის სიმბოლოდ იქცა.

გამოჩენილი ისტორიკოსი და განმანათლებლობის იდეოლოგიის მეხოტბე, იან სნიადეცკი (1756-1830), თავისი პოლიტიკური მრწამსით ზომიერი კონსერვატული შეხედულებების მომხრე იყო. ისიც პოლემიკაში ჩაერთო და მძაფრად გააკრიტიკა ახალი მიმართულება ნაშრომში „კლასიკური და რომანტიკული ნაწარმოე-

ბები". მისთვის რომანტიზმი შუა საუკუნეებში დაბრუნება, „ღალატი და გადამდები სენია". სნიადეცკის აზრით, რომანტიზმი „მუხანათური" ფილოსოფიური და პოლიტიკური კონცეფციების მატარებელია, ხოლო რომანტიკული ესთეტიკა თავისი „თავაშვებული წარმოსახვითა" და განუსაზღვრელი შემოქმედებითი თავისუფლების პრინციპებით საღ აზრს ეწინააღმდეგება.

ადამ მიცკევიჩმაც მიიღო მონაწილეობა თეორიულ კამათში, რომელიც რომანტიზმის თაობაზე გაიმართა. თავისი კრებულის „პოეზიის" წინასიტყვაობაში, მან კლასიციზმის წინააღმდეგ გაილაშქრა, უარყო შეხედულება, რომ რომანტიზმი უცხოეთიდან შემოსული მოდა იყო. მიცკევიჩის აზრით, ამ ახალ მიმართულებას პოლონეთში „არსებობის უფლება ჰქონდა". იგი რომანტიკულ პოეზიას დროისა და ეროვნული სულის, პოლიტიკური იდეის განახლების გამომხატველად მიიჩნევდა.

რომანტიკულ ლიტერატურას ერთგულ, მგზნებარე დამცველად და ახალგაზრდობას სულიერ ბელადად მაურიციი მოხნაცკი მოევლინა (1804-1835). ის, ამავდროულად, საიდუმლო, კონსპირაციული საზოგადოების წევრი იყო, ვინც 1830 წლის აჯანყება მოამზადა. მოხნაცკი იყენებდა გერმანული იდეალისტური ესთეტიკის (პირველ ყოვლისა შელინგის) რიგ დებულებებსა და ნაციონალურ ლიტერატურას განმარტავდა, როგორც „ერის თვითშემეცნებას თავის ბუნებრიობაში". მწერლობისაგან კი მოითხოვდა რეალობისა და ცვლილებების ასახვას. აუცილებლად მიიჩნევდა ბრძოლას თვითმყოფადი ეროვნული ლიტერატურის დასამკვიდრებლად. იგი ამტკიცებდა, რომ ხალხური შემოქმედების საგანძურისა და ისტორიული წარსულის ღრმა ცოდნა, რომელიც რომანტიკულ პოეზიაში ერის მომავლის იმედს გამოხატავდა, იმის საწინდარი იყო, რომ პოლონური ლიტერატურა ევროპულ ლიტერატურათა რიგში ჩამდგარიყო.

მოხნაცკის აზრით, რომანტიკოსები იცავდნენ ხელოვანის შემოქმედებით თავისუფლებას, ილაშქრებდნენ იდილიური და შემრიგებლური პოეზიის წინააღმდეგ. თავის ნაშრომებში ის მშობლიურ რომანტიკულ პოეზიას დაეყრდნო, რომელიც 20-იან წლებში ადამ მიცკევიჩმა და მისმა თანამოაზრეებმა შექმნეს.

მოხნაცკის თვალსაზრისით, რომანტიკოსები რევოლუციონერები იყვნენ, რადგან სხვადასხვა კავშირებს ეკუთვნოდნენ (იგულისხმება რევოლუციურ-პატრიოტული კავშირები) და იმიტომაც, რომ ხელოვნების თეორიაში ავტორიტეტებს არ სცნობდნენ.

ზიგმუნდ კრასინსკი (1812-1859) ერთ-ერთი იმ სამთაგანია (მიცკევიჩი, სლოვაცკი, კრასინსკი), ვინც იმ პერიოდის პოლონური რომანტიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლად ითვლებოდა. თუმცა, კრასინსკის პოეტური ნიჭითა და შემოქმედების თვალსაზრისით, მიცკევიჩისა და სლოვაცკის გვერდით ვერ დავაყენებთ, რადგან იგი არასოდეს ყოფილა პოლონელი ხალხის იმ ნაწილის შთამაგონებელი, რომელიც ქვეყნის დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის თავდაუზოგავად იბრძოდა. კრასინსკი არასდროს გამხდარა ახალგაზრდა თაობის ფიქრთა მპყრობელი და არც მის შემოქმედებას ჰქონდა ისეთი ზეგავლენა მწერლობაზე, როგორიც მიცკევიჩის პოეზიას.

ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, რომ კრასინსკის შინაგანი გაორება მთელი ცხოვრება სტანჯავდა, რომლის მიზეზი პირად და საზოგადოებრივ ცხოვრებას შორის „გაცნობიერებული წინააღმდეგობა“ იყო.

კრასინსკისა და მიცკევიჩის მსოფლმხედველობათა შორის ღრმა უფსკრულია, რისი ნათელი მაგალითიცაა მათი რუსეთთან დამოკიდებულება. კრასინსკის უშუალოდ არ შეხებია რუსეთის თვითმპყრობელური პოლიტიკა. იმ დროს, როდესაც მთელი პოლონეთი ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის ცეცხლის ალში იყო გახვეული, პოეტი მშვიდად ცხოვრობდა საზღვარგარეთ. ამის მიზეზი კი მამის მოთხოვნაა, რომელსაც ნიკოლოზ I უსაზღვროდ ენდობოდა. 1833 წელს კრასინსკი კვლავ მამის ზეწოლით, პეტერბურგში მიემგზავრება, რათა წარსდგეს ნიკოლოზ I-ს წინაშე და ეს მაშინ, „როდესაც მთელი მისი სამშობლო და საყვარელი კათოლიკური ეკლესია რუსი ჯალათის უღელქვეშ გმინავს“. მოგვიანებით, ლექსში „მოსკალები“ იგრძნობა, მეფის წინაშე დამცირებული, მაგრამ, ბუნებით ამაყი პოეტის სინანული საკუთარი სულმოკლეობის გამო.

კრასინსკის სურდა რეალურ ცხოვრებასა, მის თანამედ-

როცა ისტორიულ პროცესებსა და დრომოჭმულ იდეებს შორის ხიდის გადება, რასაც იგი მისტიციზმისა და ქრისტიანული იდეების ქადაგების საშუალებით ცდილობდა და რაც ნათლად იკვეთება მის ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებებში „ირიდიონი“ და „არაღვთაებრივი კომედია“. მხატვრული თვალსაზრისით, „ირიდიონი“ ყველაზე შეკრული, მთლიანი ნაწარმოებია, რომელიც მიცკევიჩის „კონრად ვალენროდის“ ზეგავლენითაა შექმნილი, ხოლო „არაღვთაებრივ კომედიაში“ იგრძნობა კრასინსკის შინაგანი უთანხმოება და გამძაფრებული უიმედობის შეგრძნება.

რადიკალურად განსხვავებულ პოზიციაზე იდგა რომანტიკოსი პოეტი იულიუშ სლოვაცკი (1809-1849). მანაც, მიცკევიჩის მსგავსად, ცხოვრების ნაწილი ემიგრაციაში გაატარა. ვილნოს უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ ვარშავაში მსახურობდა. აჯანყების ღღეებში გამოაქვეყნა პატრიოტული ლექსები,რომელმაც მწერალს წარმატება და სახელი მოუტანა. სლოვაცკის თანამედროვენი, სამწუხაროდ, ცნობდნენ მას მხოლოდ, როგორც ფორმის დიდოსტატს, მათ ჯეროვნად ვერ გააცნობიერეს მწერლის მეტაფორულ-ალეგორიული პოეზიის სიღრმისეული კავშირი იმდროინდელ პოლონურ რეალობასთან და მხოლოდ XIX საუკუნის მიწურულს დამსახურებულად შეაფასეს სლოვაცკის შემოქმედება. 1831 წელს პოეტი აჯანყებულთა დავალებით საზღვარგარეთ გაემგზავრა და სამშობლოში აღარასოდეს დაბრუნებულა (ცხოვრობდა საფრანგეთში, შვეიცარიაში, იმოგზაურა იტალიაში, საბერძნეთსა და ახლო აღმოსავლეთში). სლოვაცკი, სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე, ვიდრე ჭლექით არ გარდაიცვალა, თავდაუზოგავად მუშაობდა და ზედიზედ გამოსცემდა ახალ წიგნებს, მკითხველთან უშუალო კონტაქტის, კრიტიკოსების თანადგომისა და ყურადღების გარეშე.

სლოვაცკის შემოქმედებაში არ იგრძნობა გარდამავალი პერიოდი. ის თავიდანვე მოგვევლინა, როგორც თავდაჯერებული რომანტიკოსი. ემიგრაციული პერიოდი დაიწყო პოემა „ლამბროთი“, რომელიც აჯანყების გამოძახილად, სულმოკლე და გაუბედავი ადამიანების განკიცხვად იქცა.

ახალგაზრდა სლოვაცკი ლამარტინმა გაიტაცა, მისი ადრეული ლექსები უმეტესად რომანტიკული სევდით არის გაჯერებული, მაგრამ 1829-1830 წლებში შექმნილ პოეტურ ნაწარმოებებში უკვე სრულიად სხვა ტონალობა იგრძნობა („შანფარი", „ჰუგო", „ბერი", „იან ბელეცკი", „არაბი", დრამები - „მინდოვგი" და „მარიამ სტიუარტი"). ამ ნაწარმოებთა ცენტრში, სამყაროსთან დაპირისპირებული, ცხოვრებისაგან გულგატეხილი, განაღგურებული ადამიანები არიან გამოყვანილი. რომანტიზმისათვის ტიპურია ავტორის ისტორიული წარსულით (შუა საუკუნეები), ეგზოტიკური აღმოსავლეთით დაინტერესება და მიცკევიჩის „კონრად ვალენროდში" არსებული კონფლიქტის დამუშავება.

1830 წლის აჯანყებამ გადამწყვეტი გავლენა იქონია სლოვაცკის პოლიტიკურ მსოფლმხედველობაზე. პოეტი ვარშავაში მიმდინარე მოვლენებს ლექსების ციკლით გამოეხმაურა. მათ შორის ყველაზე პოპულარულია „ჰიმნი" (პოლონურ ლიტერატურაში მას მაშინვე გამოუჩნდნენ მიმბაძველები), რომელიც თავისებური პერიფრაზია ძველი რელიგიური სიმღერისა „ღვთისმშობელი". ამ სიმღერას გრიუნვალდთან ბრძოლების დროს მებრძოლი რაინდები ასრულებდნენ. ლექსში სტილიზებული ლიტანიაა (ლოცვის ერთერთი სახეობა), რაც რეფრენის „შემიწყალე მე ღმერთოს" გამეორებაში და სტროფების უწესრიგო წყობაშიც შეიმჩნევა. „ჰიმნი" არის ჩიენილი დეენილი ადამიანის მძიმე ხვედრსა და სიკვდილის გარდაუვალობაზე.

„ოდა თავისუფლებას" კი თითქოს გაგრძელებაა მიცკევიჩის ლექსისა „ოდა ახალგაზრდობისადმი", სადაც ხოტბა ესხმება ერის გამოღვიძებულ სულსა და „ამაყ სამშობლოს". სლოვაცკის პოემა „ჟამი ფიქრისა" ანგარიშსწორებაა პოეტურ სიყმაწვილესთან, რეფლექსიის სამყაროსთან, „საუკუნის დაავადებებთან", რომელმაც მრავალი ახალგაზრდა სული დაღუპა. 1834-1836 წლებში პოეტი ცხოვრობდა შვეიცარიასა და იტალიაში, მოგზაურობდა ახლო აღმოსავლეთში. მის ლირიკაში, კელაეინდებურად პატრიოტული ი ემატიკა დომინირებს. შეიძლება ითქვას, რომ მათში ნაკლებად მოჩანს გმირული პათოსი, თუმცა მაინც ხმიანდება სადღესასწაულო ინტონაცია.

სლოვაცკის თხზულებებში ნათლად იგრძნობოდა მოხეტიალე პატრიოტის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც ტრაგიკული უამთა სიავის ეპოქაში ცხოვრობს. მისი მთავარი მი'ხანი გადარჩენა და უდრეკი სულის შენარჩ'უნებაა.

სამართლიანად არ მიგვაჩნია ემიგრაციაში მყოფი სლოვაცკის პოე'სიის მიცკევიჩისეული შეფასება: „დიდებული ტაძარი, რომელ'შიც ღ'მერთი არ არის". სლოვაცკის პოე'სიამ თანამედროვეთა კეთილმოს'ურნე დამოკიდებ'ულება ვერ მოიპოვა. აუღიარებლობით გამოწ'ეულმა ტკივილმა, ემიგრანტულმა ცხოვრებამ მეტად გაამწ'ავია სამ'შობლოდან დევნილი პოეტის მძიმე ხვედრი, ამ ვითარების ის ლექსით „პარიზი" გამოეხმაურა. მართალია, სლოვაცკიმ ზოგი თანამედროვის, პირველ ყოვლისა, კი, კრასინისკის აღიარება მოიპოვა, მაგრამ მ'წერალი თავს მაინც მარტოს'ულად და მიუსაფრად გრძნობდა. იგი დაუნდობლად ამსხვრევდა იმ მითებს, რითაც ემიგრაცია სულდგმულობდა. სლოვაცკიმდე არავის გაუბედავს მკაცრად, ღიად და დაუნდობლათ გაეკრიტიკებინა მამებისა და შვილების თაობა. პოეტი სამ'შობლოსგან „წყ'ული ძონძების" ჩამოგლეჯას მოითხოვდა და დარწმუნებ'ული იყო პოლონეთის „მესიანურ კონცეფციაში". მისი აზრით, პოლონელი ერი „ღვთის რჩე'ული შვილი" იყო. „რჩე'ულობა" კი მათ საქმითა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლით უნდა დაემტკიცებინათ. მწერალმა ეს იდეა განავითარა თავის ცნობილ ლექს'ში „ჩემი ანდერძი".

XIX ს-ის 40-იან წ'ლებში პოლონელი ემიგრანტების მისტიც'ზმით საყოველთაო გატაცებას ვერც სლოვაცკიმ აუარა გვერდი. 1842 წ'ელს იწ'ყება პოეტის შემოქმედების ახალი პერიოდი, ა. ტოვიანსკის მისტიკური იდეებით გატაცება. რომლის გაელენის ქვეშ ერთი წ'ლით ადრე მიცკევიჩიც მოექცა. სლოვაცკიმ საკუთარი ფილოსოფიურ-მისტიკური პროგრამა შეიმუ'შავა, რაც აისახა 40-იან წ'ლებში შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში. მისტიკური მოტივებით, წინასწარმეტყ'ველებით, ხილვებით, სი'ზმრებით გაჯ'ერებულ სლოვაცკის ლირიკაში „ნამდვილ შედევრებსაც" წააწ'ყდებით. ასეთად ითვლება „პასუხი მომავლის ფსალმ'უნებზე". სლოვაცკი, თავისი შემოქმედების ე.

წ. მისტიკურ პერიოდში, ქმნის არა მარტო ისტორიული და ფილოსოფიური შინაარსის რომანტიკულ ნაწარმოებებს (თითქმის ყველა მათგანი დაუმთავრებელია), არამედ რეალისტი-მხატვრის ღირს დრამას თანამედროვეობაზე „ფანტაზია“.

როგორც ვსთქით აღვნიშნეთ, პოლონური რომანტიზმის საკვანძო პრობლემები მშობლიურ ისტორიასთან იყო დაკავშირებული და წყდებოდა ფილოსოფიურ ჭრილში ისტორიული წარსულის მხატვრული ასახვით. სლოვაცკიმ შექმნა რომანტიკული დრამის რამდენიმე ვარიანტი. მწერალმა თავის ერთერთი საუკეთესო დრამა „კორდიანი“ პოლონეთის ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობას მიუძღვნა. მასში იგი გაინსრახ იმეორებს ზოგ სცენურ სიტუაციას მიცკევიჩის „ძიადებიდან“ და ეკამათება მის ავტორს. სლოვაცკი ღალატის გამო დაუნდობლად აკრიტიკებს ნოემბრის აჯანყების მოთავეებს. მიცკევიჩისგან განსხვავებით, იგი პოლონელების ტანჯვას მიიჩნევს არა მონანიებად, არამედ სასჯელად მამების მიერ ჩადენილი ცოდვებისათვის: „ახლა მთავარია ბრძოლა და არა ცრემლები, ჯობია, ცრემლის ნაცვლად, იქ დაიღვაროს სისხლი“.

სლოვაცკის საუკეთესო ნაწარმოებთა რიგს ეკუთვნის დრამა „ბალადინა“ (არსებობს ამ სიმბოლურ-ფილოსოფიური დრამის განსხვავებული, ხშირ შემთხვევაში კი ურთიერთგამომრიცხავი, რეჟისორული გააზრება). „ბალადინაში“ გამოყენებულია მდიდარი ფოლკლორული მასალა, ზღაპრული მოქმედება დამყარებულია რომანტიკული ირონიის პრინციპებზე, ტრაგედია ფარსთანაა შერეული. „ბალადინას“ ადრე მიიჩნევდნენ ხალხური, რომანტიკული სულისა და „ზღაპრის მორალისტიკის“ განსახიერებად, როდესაც სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე!

შემთხვევითი არ გახლავთ ის ფაქტი, რომ თანამედროვე მკვლევარები ამ დრამას „პოლიტიკურ ზღაპარს“ უწოდებდნენ. მასში ნაჩვენებ მბრძანებლებს არა აქვთ ხალხის მართვის უფლება, ვინაიდან „ერის ნება“ ამის უფლებას არ აძლევს. არ შეიძლება უწმინდურებმა, უსინდისოებმა ერზე იბატონონ, რადგან საბოლოოდ ასეთი ქმედება - ძალადობა, მაოკე შემოუბრუნდებათ.

პოეტისა და მხატვრის, სლოვაცკის ტრიუმფად იქცა მისი

დაუმთავრებელი პოემა „ბენევსკი“, რომელიც გამოირჩევა ჟანრისა და სტილის საოცარი მრავალფეროვნებით. ამ ნაწარმოებში, როგორც ერთიან პოეტურ ორგანიზმში, ერწყმის ისტორია და თანამედროვეობა, ეპიკა და ლირიკა, ტრაგიკული და კომიკური.

პოემაში სლოვაცკი პოლონეთის უპირველეს პოეტთან პაექრობაშია ებმება. იგი, რა თქმა უნდა, აღიარებს მიცკევიჩის დიდებას, მაგრამ ამავდროულად, ხაზს უსვამს საკუთარ ძლიერებასაც, რაც საშუალებას აძლევს თანაბარ დონეზე ეკამათოს მას. სლოვაცკისთვის უცხოა „ძიადებში“ გაბატონებული იდეა ღმერთისადმი მორჩილება: „სად არის ის, ვინც ჩვენ მორჩილებას გვიქადაგებდა? მის გამო, მე ღმერთთან პაექრობაში ვერთვები“. მომაკვდავის მახარობლად სლოვაცკის თავისი მუზა მიაჩნია: „მომაკვდისათვის ვიბრძვი და არა წარსულისათვის“.

ადამ მიცკევიჩის (1798-1855) ეპოქა ბობოქარი ეროვნული მოძრაობისა და გამძაფრებული ნაციონალური თვითშეგნების პერიოდია. პოეტს ქვეყნისათვის ყველაზე მძიმე ეპოქაში მოუხდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. მიცკევიჩი არამარტო მწერალი კლასიკოსია, არამედ პოლონელი ხალხის ეროვნულ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის სულისჩამდგმელი და აქტიური მონაწილე.

მიცკევიჩის შემოქმედებით დაიწყო პოლონური რომანტიზმის მანამდე არნახული წინსვლა. მან განსაზღვრა შემდგომი ხანის ლიტერატურის განვითარება და ხასიათი. მიცკევიჩის პირველი ლექსებიც ამ პერიოდის ნათელი ანარეკლი და პოლონური შლიახტის კულტურული ჰეგემონიის გამოხატულებაა. პოეტმა თავის პირველივე წიგნში გულახდილად აღიარა თავი რომანტიკოსად. ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებულმა რომანტიზმმა გამოაჩინა „მსოფლმხედველობის განსაკუთრებული თვისებები“, ტემპერამენტი, ნიჭი, რამაც დიდი გაკვლენა იქონია პოლონური პოეზიის შემდგომ ბედზე. მიცკევიჩის საპროგრამო ნაწარმოებად ბალადა „რომანტიკა“ იქცა, რომელშიც პოეტი თამამად და კონკრეტულად უპირისპირებს ერთმანეთს თავის ესთეტიკურ პრინციპებსა და კლასიციზმის პოეტიკის ნორმებს.

რომანტიკული კონცეფცია ერთგვარი რეაქციაა პოეტის თანამედროვე ცივილიზაციაში არსებულ წინააღმდეგობებზე.

ადამიანი მოსწყდა რა მისთვის ჩვეულ სამყაროს, გაამრუდა მისი არსი, სულიერი საწყისის პრიმატი. არადა, სწორედ სულიერი ცხოვრება უნდა ყოფილიყო განმსაზღვრელი და განმაპირობებელი ერის ყოფნა-არყოფნის გადაწყვეტის საკითხში. რადგანაც ამ ფაქტორს სპეციფიკური მნიშვნელობა ჰქონდა პოლონური რომანტიზმისათვის.

1822 წელს გამოცემული მიცკევიჩის ლექსების კრებული „პოეზია“ რომანტიზმის მანიფესტად გადაიქცა. ავტორი წინასიტყვაობაში საუბრობს რომანტიკული პოეზიის ისტორიულ ფესვებზე და ლიტერატურის აყვავების უმთავრეს პირობად მის ჭეშმარიტად ეროვნულ ხასიათს აღიარებს. მიცკევიჩის ახალგაზრდობის დროინდელი პატრიოტული, ლაღი ლექსები ღრმად დააფიქრებს ადამიანს სამშობლოს ბედზე და ამავდროულად არსებული წესრიგის შესაცვლელად მოუწოდებს. პოეტი გვიხატავს „მკვდარ სამყაროს“, საიდანაც თავისუფლებისმოყვარე ახალგაზრდობა თავის დაღწევას ცდილობს. „თავისუფლებისმოყვარე სიყმაწვილე“ ამსხვრევს საუკუნოვან ცრურწმენებს, „უმოძრაო ყინულს“, რომელიც ყოველივე ცოცხალს ბორკავს. იგი მკითხველს მომავლის ნათელ პანორამას გადაუშლის, „სიცრუესთან სისხლიან ბრძოლისკენ“ უხმობს, უმღერის მათ „სიდიადესა და უჭკნობ სილამაზეს“, ვინც სიცოცხლის ფასად „თავისუფლების ბედნიერი განთიადის“ მოახლოებას უწყობს ხელს.

თავის ნაწამოებში „ოდა ახალგაზრდობისადმი“ პოეტი ახალგაზრდული ენთუზიაზმის აღტკინებას გამოხატავს, იმ აღტკინებას, რომელიც ძველ სამყაროს საფუძველს უნგრევდა. პოლონეთის ახალგაზრდობის კაეშირმა ეპიგრაფად სწორედ ამ პოემიდან წაუმძღვარა სიტყვები თავის წესდებას.

მიცკევიჩის ბალადები ხალხურ ზღაპრებსა და გადმოცემებს მოიცავდა. ისინი აღსავსეა წრფელი განცდებით, ფაქიზი გრძნობებით, თავისუფლებისადმი ლტოლვით. მკაცრი ცენზურის მიუხედავად, ბალადების პატრიოტულმა განწყობილებამ ეროვნულ მწერლობაში უდიდესი ძვრები გამოიწვია.

პოლონურ ლიტერატურაში მიცკევიჩის პოემამ ისტორი-

ულ-ეროენული შინაარსით „გრაჟინა“ სათავე დაუდო რომანტიკული პოემის ჟანრს. „გრაჟინათი“ დაიწყო პეროიკულ-პათეტიკური ხაზი პოლონურ რომანტიზმში და რომანტიკული პოემის (რომანტიკული ამბავი) პირველ ნიმუშად იქცა. ისტორიზმი აქ, უპირველეს ყოვლისა, ეპოქის კოლორიტის ასახვის მცდელობაში გამოვლინდა. წარსული, ლიტველების ბრძოლა ტევტონთა ორდენის წინააღმდეგ, საზოგადოებრივ-ზნეობრივი პრობლემების საკითხის დაყენების საბაბი გახდა: მმართველის მოვალეობა, პატივი სცეს ხალხის გრძნობებს, უცხო ქვეყნის მტერთან გარიგების შეუძლებლობა. პოემის კომპოზიციაც და მთავარი გმირიც ტიპური ამაღლებულ-რომანტიკული ხასიათის მატარებლები არიან. „გრაჟინა“ არის იმ მაძიებელი რომანტიკული სულის სიმბოლო, რომელსაც ბრძოლა, ქვეყნის ბედნიერებისაკენ ლტოლვა სწყურია.

1824-1825 წლებში მიცკევიჩი იძულებით იქნა რუსეთში გადასახლებული. ადვილი წარმოსადგენია თუ რას განიცდიდა სამშობლოს მოწყვეტილი პატრიოტი მწერალი.

რუსეთში ცხოვრებისას ის მეგობრობდა რილეევთან, ბესტუჟევთან. ახლოს იცნობდა პუშკინს, ვიაზემსკის, კოზლოვს, დელვიგს, ვენევიტინოვს, ბარიატინსკის, ჟუკოვსკის, არაერთხელ შეხვედრია გრიბოედოვს.

პუშკინი მიცკევიჩის ყოველ ახალ ნაწარმოებს ყურადღებით ადევნებდა თვალს. მანვე თარგმნა პოეტის ორი შესანიშნავი ბალადა: „ბუდრისი და მისი ვაჟები“ და „ეოეეოდა“. რუსეთში ყოფნის დროსაა შექმნილი მწერლის საუკეთესო ნაწარმოებები „ყირიმული სონეტები“ და პოემა „კონრად ვალენროდი“. თანამედროვენი პოემას აღიქვამდნენ, როგორც ალუსიას პოლონელების ბრძოლისა დამპყრობლების წინააღმდეგ და მორალის პოლიტიკასთან შერიგების მცდელობას. ამ დროს გარეგნულად თითქოს მტერთან შეგუება ხდება, ემსახურები კიდეაც მას, თუმცა ამავდროულად საიდუმლოდ მის წინააღმდეგ მოქმედებ – „ვალენროდიზმი“.

მიცკევიჩმა დაამკვიდრა სონეტის ჟანრი პოლონურ ლიტერატურაში. მწერლის სონეტები გამოირჩევა მხატვრული ღირე-

ბ'ულებით, რომლებშიც მთელი სისრ'ულით წარმოსინდა პოლონ'ური ენის სიმშ'ენიერე. მეტაფორების სითამამე, ლექსის იშ'იათი კეთილხმოვანება. ფორმის ოსტატობა და ღრმა შინაარსი ერთმანეთთან ორგან'ულადაა შერწ'მ'ული. სონეტების უმთავრესი თვისება მათი გრძნობების სიღრმეა. რა თემაზეც არ უნდა დაწ'ერა ისინი პოეტს, იქნებოდა ეს აკერმანის სტეპების სილამაზე, აბობოქრებულ ხღვის ხმაური, ბახჩისარაის უტყვი სილამა'ზე თუ ღამის ყირიმის მდუმარება, მათ'ში ყოველთვის იგრძნობა სამშობლოსადმი ფარული სევდა, ქვეყნიდან განდევნილი პოეტის უსიხარ'ულო ფიქრები. მიცკევიჩის სონეტები ავტორის პოეტ'ური ღღიურია, რომლის ყოველი ფურცელი, ყოველი სტრიქონი, მშობლი'ური მინდერებისა და ტყეების მოგონებითა და სურნელით არის გაჟღენთილი. პოემა „კონრად ვალენროდსაც", ისევე როგორც მიცკევიჩის ყველა სხვა თხ'ზ'ულებას, საფუძვლად გამოათავისუფლებელი ბრძოლის იდეა უდევს. პოეტის მიერ გაცოცხლებული ისტორიის ფ'ურცლები, თანამედროვეთათვის შეურიგებელი ბრძოლის მაგალითად იქცა.

1830-55 წლებში იქმნება მიცკევიჩის შემოქმედება'ში ყველა'ზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორიცაა „ძიადები" და „პან თადეუში". პოემის ჩანაფიქრი XIX ს-ის 20-იან წლებს განეკუთვნება. პოეტი მას'ზე მთელი თავისი სიცოცხლის განმავლობა'ში პერიოდულად აგრძელებდა მუშაობას. ავტორს სურდა, რომ „ძიადებს" პოლონეთის ისტორიის ყველა'ზე ტრაგიკ'ული პერიოდები აესახა: „მამ'ულის ჩაგერისა და ტანჯვის მთელი ისტორია მოეცვა". „ძიადებში" მიცკევიჩმა ახსნა სიტყვა ძიადების მნიშვნელობა. ის სადღესასწაულო სახეობაა, რომელიც გარდაცვლილი წინაპრების მოხსენიებასა და მათ თაყვანისცემას ნიშნავს და ზეიმობენ ლიტვის, პრუსიის, კურლანდიის მაცხოვრებლები. პოემა'ში წინაპართა აჩრდილები მიწა'ზე ეშვებიან. ამ ძველმა ადათ-წესმა მიცკევიჩი მოხიბლა თავისი რომანტიკ'ული იდუმალებით, წინაპართა აჩრდილების მიერ მიწიერი ადამიანების საქმეთა განსაკუთრებული განაჩენით. მთავარი მოქმედი გმირი გუსტავი სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს. ის „მოსიყვარულე გულის უფლებებს იცავს", თანამედროვეებმა

მას'ში „პოლონელი ეერთერი" დაინახეს. პოემა „ძიადების" მესამე ნაწ'ილ'ში მოქმედება ვითარდება ორი პლანით – ფანტასტიკ'ურით და რეალისტ'ურით: გმირების ინდივიდ'უალი'ზება. დიალოგების წ'ყობა, 'სლაპრულისა და კონკრეტ'ული რეალობის შერწ'ყმა, ფანტასტიკ'ური სახეების პლასტიკ'ური აღწ'ერა, ეფექტ'ური, ლაკონ'ური სცენების შექმნა იდეალთან მიახლოების რომანტიკ'ული სურვილი, რომელიც მიცკევიჩის გმირებს მხატერ'ულ სრ'ულფასოვნებას ანიჭებს.

„ძიადებ'ში" გაჟღერებ'ულია „პოლონ'ური მესიანი'ზმის" დოქტრინა, რომლის თანახმადაც, პოლონეთის ტანჯ'ვა დაკავშირებ'ულია ტანჯ'ული პოლონელი ხალხის – „ქრისტეს ხალხ'ის" განსაკ'უთრებ'ულ ისტორი'ულ მოწ'ოდებასთან.

1830 წ'ლის აჯ'ანყების დროს მიცკევიჩი იტალიაში იმყოფებოდა. იგი პოლონეთ'ში მაშინ ჩავიდა, როდესაც აჯ'ანყება ჩაქრა და მასში მონაწ'ილეობა ვეღარ მოასწ'რო. მიცკევიჩს კარგად ჰქონდა გაცნობიერებ'ული ამ დამარცხების მი'ზე'ზები. დამარცხება მთელი მოწ'ინავე პოლონ'ური სა'ზოგადოებისათვის, ეროვნ'ულ თავისუფლებას მოკლებ'ული ხალხისთვის „მწარე პოლიტიკ'ური გაკვეთილი აღმოჩნდა". მიუხედავად ამისა, რუსეთის კოლონი'ური რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლა არ შესუსტდა, პირიქით, ეროვნ'ული თავისუფლების იდეა უფრო გაძლიერდა და განმტკიცდა.

ამავე პერიოდ'ში პარი'ზში იქმნება მიცკევიჩის შემოქმედების კ'ულმინაცია, ეპიკ'ური პოემა „პან თადეუ'ში". პოემაში მოქმედება მიმდინარეობს XIX საუკ'უნის დასაწ'ყის'ში. მიცკევიჩი შემთხვევით არ შეხებია ამ პერიოდს, ეს იყო ნაპოლეონის ომების ეპოქა. პოლონელთა უმრავლესობისათვის ნაპოლეონი გამათავისუფლებელის როლ'ში იყო. თავდაპირველად, როდესაც მწერალმა „პან თადეუ'ში" ჩაიფიქრა, დარწ'მუნებ'ული იყო, რომ იგი დაწ'ერდა გოეთეს „ჰერმანი და დოროთეას" მსგავს ნაწ'არმოებს, მოცულობით მცირესა და ცხოვრებისეული მოვლენებით შედარებით მწ'ირს. როდესაც მან დაიწ'ყო თავისი იდეის განხორციელება, ჩაფიქრებ'ული ხ'უთი სიმღერის ნაცვლად დაწ'ერა ეროვნ'ული ეპოპეა – დიდი მოცულობის 20-

სიმღერიანი პოემა. „პან თადეუშს“ საფუძვლად რამდენიმე სიუჟეტური ხაზი დაედო: შლიახტების ორი გვარის ბრძოლა წინაპრების ციხესიმაგრის ხელში ჩასაგდებად, რაც შეიარაღებული შეტაკებით დასრულდა. პოლონეთის ბრძოლა ნაციონალური თავისუფლებისათვის, იაცეკ სოპლიცას ამბავი, მთავარი გმირები - თადეუში და ზოსია, როგორც ახალი მსოფლმხედველობის მატარებლები, მათი ბედი და სხვა.

პოემას სრულიად სამართლიანად უწოდებენ „პოლონური ცხოვრების ენციკლოპედიას“. მკითხველი ეცნობა ქვეყნის ცხოვრებას მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, ბუნებით, ცხოვრებისეული სურათებით, ომებით, შლიახტის ყოფისა და ზნე-ჩვეულებათა ჩვენებით, წარმავალი პოლონეთის დაუვიწყარი პერსონაჟებითა და ახალგაზრდა თაობით. პოემა გაჯერებულია ღრმა ეროვნული იდეით — ეროვნული ერთიანობის აუცილებლობით ქვეყნის დამოუკიდებლობის დაკარგვის მოსალოდნელი უბედურების წინაშე.

ქართველი მკითხველისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა მიცკევიჩის ლექსი „ფარისი“, რომლის გავლენა იგრძნობა ნიკ. ბარათაშვილის „მერანში“. ამ საკითხს შეეხნენ თავიანთ კრიტიკულ წერილებში იონა მეუნარგია და კიტა აბაშიძე. ფარისი არაბულად ნიშნავდა მხედარს, რაინდს. პოეტმა თავისი ნაწარმოები მიუძღვნა პოლონელ ორიენტალისტს ვაცლავ რაუევსკის, რომელიც არაბეთში ქვეყნის შესასწავლად გაემგზავრა და თვალუწვდენელ უდაბნოში დაიღუპა. კიტა აბაშიძე ნარკვევში ნიკ. ბარათაშვილის შესახებ წერდა, რომ „ადამ მიცკევიჩი თავისი მხედრის გმირობას გვიხატავს, რომელიც ვერას შეუშინებია, ბარათაშვილი კი მხედრის სასოწარკვეთილებას, რომელიც იმ მდგომარეობაშია, რომ არაფერი არად მიაჩნია და სიცოცხლეს სიკვდილს არჩევს, მაგრამ სიკვდილს აზრიანს, შთამომაელობისათვის თავგანწირულს“... კრიტიკოსი იქვე აგრძელებს, რომ „ყოველ დიდებულ ნაწარმოებს ემჩნევა კვალი მიმბაძველობისა .... მიმსგავსებით დაწერილის ღირსება სრულიადაც არ მცირდება და რომ მიმბაძველობას დიდი მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურაში“.

მიცკევიჩის ნაწარმოებთა პოლიტიკური ელერადობა ერთმნიშნელოვანია. პოლონელი პატრიოტები მწერლის შემოქმედებას აღიქვამდნენ აჯანყებისკენ მოწოდებად. პოეტმა თავის გმირებში დაინახა ის თავისებურებანი, რომელიც მისი თაობის ახალგაზრდობისათვის იყო დამახასიათებელი, მათთვის, ვინც ტანჯვისა და ყოყმანის გარეშე არსებული გააკეთა და თავი შეწირა პოლონეთის დამოუკიდებლობას. მიცკევიჩის სიკვდილიც კი სიმბოლური იყო. 1855 წელს ის სტამბოლში გაემგზავრა, მას გადაწყვეტილი ჰქონდა შეექმნა პოლონებისა და ებრაელებისაგან შემდგარი ლეგიონი, რომელიც ყირიმის ომში რუსეთის საწინააღმდეგოდ ბრძოლაში მიიღებდა მონაწილეობას, მაგრამ მოულოდნელად ქოლერით გარდაიცვალა.

როგორც ცნობილია, ბაირონის შემოქმედებამ უდიდესი გავლენა მოახდინა მრავალი ქვეყნის ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაზე. მას გვერდი ვერც პოლონურმა ლიტერატურამ აუარა. XIX საუკუნის პოლონეთის უდიდესმა რომანტიკოსმა პოეტებმა პატივი მიაგეს ბაირონით გატაცებას. პირველი, რომელმაც დიდი ინგლისელი მწერლის სტილში დაწერა პოემა „მარია", მალლეესკი იყო. კრასინსკი კი ბაირონს „უდიდეს პოეტს, მოელვარე მეტეორს, ბნელეთის გამანათებელ ელვას" უწოდებდა. მის „არაღვთაებრივ კომედიასა" და „ირიდიონში" მკაფიოდ იგრძნობა ბაირონით გატაცების კვალი.

ბუნებით ჭეშმარიტი ბაირონისტი იყო იულიუშ სლოვაცკიც, რომელიც, მართალია, არ იზიარებდა ბაირონის პოლიტიკურ რადიკალიზმს, მაგრამ მისთვის „ადვილად ხელმისაწვდომი" აღმოჩნდა „ჩაილდ-ჰაროლდის" ავტორის მრავალწახნაგოვანი პოეზიის საიდუმლოებანი. 1832-1833 წლებში, მან ბაირონისათვის ჩვეულ სტილში გამოსცა ექვსი პოემა: „ჰუგო", „გუელი", „ბელეცკი", „არაბი", „ბერი" და „ლამბრო". ბაირონისეულ გამოძახილს ეხედებით დრამებში - „მარიამ სტიუარტი" და „მინდოგი", ასევე შედარებით გვიანდელ პოემაში „შვეიცარია" და დრამაში „კორდიანი". „დონ-უანით" გამოწვეული შთაბეჭდილება აისახა და პოეტისადმი დიდი სიმპათიის გამოხატულებად იქცა სლოვაცკის „მოგზაურობა აღმოსავლეთ-

ში“ და პოემა „ბენეცკი“.

ადამ მიცკევიჩიც ვერ აცდა ბაირონის გაელენას, ბაირონისას, რომელსაც პუშკინი „ფიქრთა მეუფეს“ უწოდებდა. „ყირიმულ სონეტებში“ იგრძნობა ბაირონის „აღმოსაელური“ პოეზიის გამოძახილი. „კონრად ვალერროდში“ პოემის გმირი რაღაცით მოგვაგონებს ბაირონისეულ „კორსარს“. პოეტი მოხიბლა მანფრედისა და კაენის ტიტანურმა სახეებმა. მიცკევიჩი ისე გაიტაცა ბაირონმა, რომ ბარიატინსკი იძულებული შეიქნა შეეხსენებინა მისთვის, რომ ისიც საოცარი ნიჭის მქონე პოეტი იყო და სხვისი მიბაძვა არაფერში სჭირდებოდა. მიცკევიჩის ტალანტმა თავისი საკუთარი გზა იპოვა და ბაირონიზმი მისი გენიის ევოლუციის მხოლოდ ერთ ეპიზოდად დარჩა.

პოლონეთში დამკვიდრდა ისეთი ტიპის კულტურა, სადაც რომანტიკული მსოფლმხედველობა და მის მიერ ნაკარნახევი სინამდვილის მხატვრული ანარეკლი, იმ პერიოდის საზოგადოებრივი ცხოვრების აუცილებელი კომპონენტი შეიქნა.

პოლონურ ნიადაგზე აღმოცენებული, განვითარებული რომანტიზმი ძლიერი და სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და მისთვის უმძიმეს წლებშიც კი, საერთო ევროპულ სამკვიდროში თავისი ღირსეული ადგილი მოიპოვა.

დამოწმებანი:

Яцимирский 1908: Яцимирский Я. Новейшая польская литература от восстания 1853 до наших дней. СПБ.: 1908.

Словацкий 1960: Словацкий Ю. Избранные сочинения в двух томах. М.: 1960.

Мицкевич 1968: Мицкевич А. Стихотворения. Поэмы. М.: 1968.

ქართველი მწერლები 1954-1957: ქართველი მწერლები. სოლ. ცაიშვილი რედაქციით. ტ.1,2 თ.: 1954-1957.

აბაშიძე 1962: აბაშიძე კ. ეტიუდები. თ.: თსუ. 1962.

ევროპიდან საქართველომი

სენსორული მეტაფორა რომ გამოვიყენოთ, რომანტიზმის ხანა შეგვიძლია შევადაროთ გახაფხულს, ახალგაზრდობას, ენერგიას და ინტენსიურ წვას, მოჭარბებულ სიმხურვალეს, დაფერფლას. ეპოქაც ხომ ისეთი დინამიური იყო, თავისი სისხლისღვრებით, საბედისწერო სიყვარულით, ზღაპრისმიერი კოშკებით, იდეალებით თუ იმედგაცრუებებით; დრო, როცა საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ, თავისუფლების ცნება ცხოვრების მამოძრავებელ იდეალად იქცა.

1789-1794 წლის საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ, რომელმაც ადამიანი, წარმომავლობის მიუხედავად, ერთადერთ, განუმეორებელ ფასეულობად გამოაცხადა, ძველი ფეოდალური მორალი დაასამარა. საზოგადოებამ პირველად გაიაზრა, თუ რამდენად ღირებულია ინდივიდუალობა, თვითრეალიზება. „ძმობა, ერთობა, თავისუფლების“ მსგავსი ლოზუნგები გამაბრუებლად მოქმედებდა ადამიანებზე, თითქოს ეს-ესაა რეალობად იქცეოდა ის, ბედნიერება თითქოს სულ ახლოს იყო და ნებისმიერ წამს შეიძლებოდა განხორციელებულიყო. ევროპაში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობების ტალღა იწყება.

რომანტიკოსის ფიქრი მუდმივად ორ პოლუსს შორის მოძრაობდა – თავისუფლება (პიროვნება, რომელიც სამყაროში არსებულ ჩაგვრას უპირისპირდება, შეუძლია განერიდოს სამყაროს და მასზე ამაღლდეს) და ბედისწერა (სამყარო, თავისი გარდაუვალობის სტიქიური კანონებით). რომანტიკული ლიტერატურის წარმომადგენლები თავიანთ ნაწარმოებებში ასახავდნენ განსაკუთრებულ, „მაღალი“ მისწრაფებებით შეპყრობილ პიროვნებებს, რომელთა ცნობიერებაც გაჯერებულია სინამდვილის მიუღებლობასა და მაღალ იდეალებს შორის ტრაგიკული ბზარის არსებობით. სამყაროს წყობის ამგვარ მიუღებლობას

რომანტიკული ლიტერატურის გმირი გარდაუვალ დაღეცვამდე მიჰყავდა (ბაირონის მანფრედი და კაენი, დონ უანი და ჩაილდ ჰაროლდი). რომანტიკოსებმა გაიაზრეს, რომ ადამიანის თავისუფლება შეზღუდულია, ის ფატალურად და ხშირად ტრაგიკულად არის დამოკიდებული გარკვეულ გარეგან ძალებზე (გარდაუვალობის უნივერსალური კოსმიური კანონი).

„ძველი სჯულისკანონის“ მსხვრევისას, განსაკუთრებულად საჭირო ხდება ორიენტირები, პიროვნებები, რომელთაც არ იციან რა არის დაეჭვება, მიზანსწრაფული და ნების მქონე ადამიანები, რომლებსაც დაბნეული მასა ერის გარკვეული აღმავლობის იმედს უკავშირებს. მათი მოღვაწეობის ობიექტური შეფასება არ არსებობს – არსებობს მხოლოდ სუბიექტური, რომელთა მიხედვითაც ეს პიროვნებები რეალურ თვისებებს კარგავენ და მათ იდეალური თვისებები მიეწერება – მითებად იქცევიან. მე-18-მე-19 საუკუნეების მიჯნაზე ასეთ პიროვნებად მოგვევლინა ნაპოლეონ ბონაპარტი. ევროპელი რომანტიკოსები გაოგნებულები ქმნიან და ავრცელებენ ნაპოლეონისეულ მითს. ნაპოლეონის სიდიადესა და დაცემაში ხედავენ ერთგვარ პროვიდენციულ საზრისს, დიდ ისტორიულ დანიშნულებას. ნაპოლეონის და სამყაროს ბედი ერთმანეთს უკავშირდება. ნაპოლეონის ბედისწერაში რომანტიკული ცნობიერებისთვის დამახასიათებელი ბევრი იდეა ხორციელდება.

მაშინ, როდესაც ლუდოვიკო XVI-ს გილიოტინაზე აჭრიდნენ თავს, რუსეთის თვითმპყრობელი იმპერატორი ეკატერინე II ბედნიერად აგრძელებდა თავის ფუფუნებით აღსავსე ცხოვრებას. ორ ათწლეულთა მიჯნაზე რუსეთის იმპერიაში, ასევე, საბედისწერო მოვლენები მიმდინარეობდა. ამ დროისთვის ქვეყანაში ისეთი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება შეიქმნა, რომელიც ბევრი თვალსაზრისით ჰგავდა მოელ რიგ ევროპულ სახელმწიფოებში არსებულ მდგომარეობას.

1801 წლის მარტის პირველ რიცხვებში იმპერატორ პაველ I-ის მკვლელობით იხსნება ასწლეული – თვითმპყრობელური აბსოლუტიზმის ხანგრძლივი პროცესი, რომელიც ეროვნული თვითგამორკვევის პროცესთან დაკავშირებული აღმოჩნდა.

„ალექსანდრეს ხანის დიადი დასაწყისი“ რუსეთში ცხოვრების ლიბერალიზაციით აღინიშნა. თანამედროვე რუსეთის მდგომარეობის შესახებ მწვავე სამოქალაქო კამათებში, იდეათა და მოსაზრებათა ბრძოლაში თანდათან ყალიბდებოდა ახალი სამოქალაქო ეთიკის, პიროვნების და საზოგადოების ახალი ურთიერთმიმართების საფუძვლები. ამ გარდაქმნებს თან ინდივიდუალური ცნობიერების ზრდა ახლავდა და ნაპოლეონის პიროვნება ბევრს საგმირო საქმეებისკენ, მაღალი იდეალებისადმი სამსახურისკენ უხმობდა – ამ სიტყვის ყველაზე ამაღლებული გაგებით. სამოქალაქო სიქველის კულტი, რომელიც ახალგაზრდა დიდებულების წრეში გავრცელდა, ქვეყნის მოდერნიზაციას ითვალისწინებდა. იმპერატორიც ქმნის კომისიას, რომელსაც ლიბერალური რეფორმების მომზადება ევალება. მაგრამ ხელისუფლება რევოლუციური იდეების საფრთხესაც გრძნობდა და ეშინოდა, რომ რევოლუციური პროცესების ტალღას რუსეთში არ გადმოენაცვლა. ალექსანდრე, რომელიც კომისიის მიერ შემოთავაზებულ რეფორმებს ეცნობოდა, ცდილობდა ხელისუფლების თვითმპყრობელური ფორმის ძირითადი სტრუქტურები შეენარჩუნებინა. აქ მისი პირველი მრჩეველი და მარჯვენა ხელი – მისი მეგობარი და ფავორიტი ალექსანდრე არაკჩეევი იყო, რომლის კონსერვატიულმა პოლიტიკამ ლიბერალური იდეებით ატაცებული იმდროინდელი საზოგადოების სიძულვილი გამოიწვია.

ალექსანდრეს ასეთი ორმაგი ქმედებები მოულოდნელად შეწყდა: 1812 წლის 22 ივნისს ნაპოლეონი თავს დაესხა რუსეთს. რუსეთმა ომში გაიმარჯვა, მაგრამ მისი შედეგები პოლიტიკური თუ სამხედრო გამარჯვების ფარგლებს საგრძნობლად სცდებოდა.

ნაპოლეონზე მოპოვებული გამარჯვების შემდეგ, „თავისუფლების სიო თვითმპყრობელურ რუსეთსაც ჩამოუქროლა“ (მიხ. ფონვიზინი) და საზოგადოებაში თავისუფალი აზროვნებისკენ სწრაფვა შეინიშნებოდა: იქმნება საიდუმლო პოლიტიკური საზოგადოებები, რომელთა წევრებიც არსებული წყობის შეცვლას ცდილობენ. 1825 წლის 14 დეკემბერს, ახალი იმპერატორის

– ნიკოლოზ I-ისთვის ერთგულების ფიცის მიცემის დღეს, რომელიც ტახტზე მისი ძმის – ალექსანდრეს სიკვდილის შემდეგ ავიდა, სენატის მოედანზე დედაქალაქის გარნიზონის ჯარები გამოვიდნენ, რომელთაც ახალი იმპერატორისთვის ფიცის მიცემაზე უარი განაცხადეს. მათ სათავეში იდგნენ ოფიცრები – „ჩრდილოეთის საზოგადოების“ წევრები. მთელი დღის განმავლობაში, ამბოხებულები დედაქალაქის ცენტრში იდგნენ, სანამ ნიკოლოზ I-მა არტილერიას არ უბრძანა, რომ მათთვის ცეცხლი გაეხსნათ. საღამოს უკვე დაპატიმრებები დაიწყო. ეს იყო მსხვილმასშტაბიანი შეთქმულება. გამოძიებამ შეთქმულებასთან დაკავშირებული ათასობით ადამიანი გამოაელინა. დეკაბრისტები გაასამართლეს, ამბოხების ხუთი მეთაური (რილეევი, პესტელი, კახოვსკი, ბესტუჟევ-რიუმინი, მურავიოვ-აპოსტოლი) პეტერბურგში, პეტრე-პავლეს ციხესიმაგრის ალექსეის რაველინის ეზოში სიკვდილით დასაჯეს. მაღალი არისტოკრატიის ათობით წარმომადგენელს კატორღა მიუსაჯეს, ასობით ოფიცერი კი ჯარისკაცად ჩამოაქვეითეს და კავკასიაში გაგზავნეს, სადაც მთიელებთან ომი იყო გაჩაღებული..

იმპერატორი ნიკოლოზ I შეეცადა ქვეყნის ლიბერალური რეფორმირების მცდელობების ხსოვნაც კი აღმოეფხვრა. თხემით ტერფამდე კონსერვატიული მრწამსის მქონე იმპერატორმა იმპერია ნაწილობრივ ყაზარმად აქცია, ნაწილობრივ კი – ჩინოვნიკების კანცელარიად. ნიკოლოზის რეჟიმის საფუძვლად იქცა არმია და ჩინოვნიკობა. ნიკოლოზ I-ის დროინდელი არმია მკაცრად ორგანიზებული იყო: ტოტალური მორჩილება, არა მარტო სამსახურის, არამედ ყოფის ტოტალური ორგანიზება, მუდმივი სამხედრო წვრთნები, გაუთავებელი მარშირებები. პეტერბურგის პარადებზე პოლკები ბალეტის მოცეკვავეებზე არანაკლებ შთამბეჭდავად გამოდიოდნენ. ნიკოლოზ I-ის დროის პარადი – ეს იყო საგულდაგულოდ გათვლილი რიტუალი, ერთ მწკრივად დგომის ზეიმი – ქვეყანაში პიროვნების წაშლის პოლიტიკის ერთ-ერთი სიმბოლოა. თუმცა ნიკოლოზისეული რეჟიმის საფუძველი არა მარტო ჩინოვნიკები და ჯარი იყო, არამედ მის მიერ შექმნილი მისი საიმპერატორო დიდებულების საიდუმლო კან-

ცელარიის III განყოფილება, რომლის ჯაშუშებიც ქვეყანაში ყველა ქვეშევრდომის გაუთავებელ თვალთვალზე ზრუნავდნენ. ამ სტრუქტურას სათავეში ჩაუდგა იმპერატორის პირადი მეგობარი – გრაფი ა. ბენკენდორფი, რომელმაც განყოფილება ტოტალური ჯაშუშობის სრულყოფილ მექანიზმად აქცია. საზოგადოებაში გულგატეხილობამ და ცვლილებების განხორციელებისადმი ურწმუნობამ დაისადგურა..

თავისუფლებისმოყვარე ილუზიებს არც ევროპაში ეწერა აღსრულება. ნაპოლეონისშემდგომი ომების და მონარქიის რესტავრაციის პერიოდში იმედგაცრუებამ თანდათანობით „კოსმიური პესიმიზმის" მასშტაბებს მიაღწია. პესიმიზმს, რომელმაც ზოგადსაკაცობრიო, უნივერსალური ხასიათი მიიღო, თან ახლდა უიმედობის, სასოწარკვეთილების, „მსოფლიო სევდის" განწყობილებები. სოციალური სრულყოფის შესაძლებლობა სამუდამოდ მიუწვდომელი ჩანდა; სამყარო „ბოროტების საუფლო" აღმოჩნდა.

საყოველთაო თავისუფლებისკენ სწრაფვის განწყობისგან არც საქართველო დარჩენილა განზე. ამას კონკრეტული ისტორიული კონტექსტიც უწყობდა ხელს: 1801 წელს გამოვიდა იმპერატორის მანიფესტი, რომლის თანახმადაც საქართველოში მეფობა უქმდებოდა და ქვეყანა რუსეთის იმპერიის ნაწილად ცხადდებოდა. საქართველოში ამას სტიქიური სახალხო ამბოხებების მძლავრი ტალღა მოჰყვა. რუსული მმართველობით უკმაყოფილების პირველი მძაფრი გამოხატულება 1804 წლის მთიულეთის აჯანყება იყო. მოგვიანებით მეფე ერეკლე II-ს შვილი – ალექსანდრე ბატონიშვილი განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერად იქცა. რუსეთ-ირანის 1804-1813 ომის დროს, ის თეიმურაზ ბატონიშვილთან ერთად იბრძოდა რუსეთის იმპერიის წინააღმდეგ და ქართლ-კახეთის სამეფოს აღდგენას მოითხოვდა. 1812 წელს ის კახეთის აჯანყებას ჩაუდგა სათავეში, რომელიც ფშავსა და ხევსურეთშიც გავრცელდა. მღელვარება დაიწყო ქართლშიც. 1819-1820 წლებში აჯანყდა იმერეთის მოსახლეობა. აჯანყება იმერეთიდან რაჭასაც მოედო და მასში, გლეხებთან ერთად, თავად-აზნაურობაც ჩაერთო. 1820

წლის რეპრესიებმა იმერეთში აჯანყება ვერ შეაჩერა; პირიქით, უკმაყოფილება გურიასა და სამეგრელოშიც გავრცელდა. თუმცა აჯანყების ჩასახშობად გაგზავნილმა სამხედრო ექსპედიციამ იკი დიდი სისასტიკით ჩაახშო. კახეთის აჯანყების დამარცხების შემდეგ, ალექსანდრე ბატონიშვილი ჯერ დაღესტანში, შემდეგ კი ირანში გაიქცა. უკანასკნელი ფართომასშტაბიანი აჯანყება გურიაში 1841 წელს მოხდა. ამ უთანასწორო ბრძოლის საგულისხმო ეტაპი 1832 წლის შეთქმულების გახსნა აღმოჩნდა, რომელშიც თავადაზნაურობის თითქმის ყველა მოწინავე წარმომადგენელი მონაწილეობდა.

1832 წლის შეთქმულება მნიშვნელოვანი მოვლენაა მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოს საზოგადოებრივ ისტორიაში. საიდუმლო საზოგადოება 1825 წელს, პეტერბურგსა და მოსკოვში გადასახლებული ბატონიშვილების – ფარნაოზის, ოქროპირის და დიმიტრის ინიციატივით შეიქმნა. მათ შუამავლად რესპუბლიკური მმართველობის მომხრე სოლომონ დოდაშვილი გამოდიოდა. აღსანიშნავია, რომ შეთქმულების იდეოლოგებისთვის, რომელთა რიცხვსაც ეკუთვნოდა სოლომონ დოდაშვილი და სხვები, არ იყო უცხო თანამედროვე ევროპის რადიკალური იდეები, რომელთაც, კერძოდ, ამ ხანაში რუსეთის საზოგადოებრივ მოძრაობაშიც პოვეს გამოძახილი, დეკაბრისტების შეთქმულებაში 1825 წელს და 1830-1831 წლების პოლონეთის აჯანყებაში. 1832 წლის შეთქმულებასა და რუსეთის დეკაბრისტების მოძრაობას შორის არსებობდა გარკვეული კავშირი. შეთქმულები კარგად იცნობდნენ „ხსნის კავშირის", „კეთილღეობის კავშირის", ჩრდილოეთის და სამხრეთის საზოგადოებების საქმიანობებს. ამას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ გრიგოლ ორბელიანმა ქართულ ენაზე თარგმნა რილეევის „ნალივაიკოს აღსარება", ს. დოდაშვილს აღმოაჩნდა რილეევის წერილის ასლი და ა.შ. ბევრი მათგანი იზიარებდა რილეევის და პესტელის პოზიციას, რომლებიც ამბობდნენ, რომ „აუცილებელია პოლონეთის, საქართველოს და სხვა მხარეების დაბრუნება მათი ყოფილი მფლობელებისთვის". ალ. ორბელიანს მეგობრები „ქართველ პესტელს" ეძახდნენ, ხოლო ე. ერისთავს – „ქართველ რი-

ლეევს". შეთქმულების ერთ-ერთი მონაწილის – ზ. ჩოლოყაშვილის სიტყვით, „თუკი თვითონ რუსები საკუთარი მთავრობის უსამართლობას გრძნობენ, ჩვენ ხომ უფრო ძლიერ უნდა ვგრძნობდეთ ამას". სემიონოვის პოლკის ლეიბ-გვარდიის კაპიტანი ზ. ჩოლოყაშვილი დიდხანს ცხოვრობდა პეტერბურგში, სენატის მოედანზე აჯანყებულთა გამოსვლის და „პოლონეთის ამბოხის" ჩახშობის თვითმხილველი იყო და ამ მოვლენებზე ხშირად ესაუბრებოდა შეთქმულებს. შეთქმულთა მოსამზადებელი მუშაობა ნაწილობრივ ლიტერატურული წრის საფარქვეშ ტარდებოდა. შეთქმულთა მთავარი კომიტეტის დავალებით, ს. დოდაშვილმა ჟურნალის „სალიტერატურო ნაწილნი ტფილისის უწყებათა" გამოცემა დაიწყო. ჟურნალი, ნიკოლოზ I-ის დროის მკაცრი რეაქციის ხანაში, მიზნად ისახავდა საზოგადოებრივი აზრის შემზადებას აჯანყების დაწყების წინ.

დეკაბრისტების მოძრაობასთან ერთად, საქართველოში გამოძახილი ჰქონდა პოლონეთის განმათავისუფლებელ მოძრაობას, რომელიც 1830-1831 წლების აჯანყებით დასრულდა. პოლონეთის დამარცხებას 1831 წელს საქართველოში პოლონელების გადმოსახლება მოჰყვა. 1832 წლისთვის საქართველოში გადმოსახლებულ პოლონელთა რიცხვი რამდენიმე ათასს აღწევდა. ქართველი შეთქმულნი, როგორც ირკვევა, დაკავშირებიან გადმოსახლებულ პოლონელებს და 1832 წლის დეკემბრისთვის, როდესაც საქართველოში შეიარაღებული გამოსვლა იყო დანიშნული, თბილისში მყოფი 500-მდე პოლონელი აჯანყების დროს ქართველების მხარეზე გადმოსასვლელად ყოფილა მომზადებული.

როგორ ჰქონდათ შეთქმულებს წარმოდგენილი საქართველოს მომავალი წყობილება?

შეთქმულების მოწინავე იდეოლოგთა შორის ყოფილან როგორც მონარქიის (ბაგრატიონთა დინასტიის აღდგენის), კონსტიტუციური მონარქიის, ისე რესპუბლიკური წყობილების მომხრენი. საგულისხმოა, რომ 1832 წელს შეთქმულების მონაწილეებს საქართველოს მეფედ სწორედ იმ ალექსანდრე ბატონიშვილის მოწვევა ჰქონდათ გადაწყვეტილი, რომელიც ქართლ-კახეთის ამბოხებას ედგა სათავეში. ამბოხებულთა ნაწილი მი-

ინიშნება, რომ ანექსია საჭირო არ იყო, სხვები – დაუყოვნებელ შეიარაღებულ აჯანყებას უჭერდნენ მხარს. მათ შორის ისეთებიც იყვნენ, ვისაც შესაძლებლად ესახებოდა, რომ საქართველო რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში ავტონომიური სამეფოს უფლებით შესულიყო, რაზეც ნიკოლოზ I-ს უნდა მოლაპარაკებოდნენ. აჯანყებისთვის დანიშნულ ვადაზე 11 დღით ადრე, შეთქმულების ორგანიზაციის წევრი და თბილისის სამოქალაქო გუბერნატორის ძმა იასე ფალავანდიშვილი კავკასიის ჯარების კორპუსის უფროსის მოადგილე გენერალ ვოლხოვსკისთან გამოცხადდა და შეთქმულება გასცა. 10-11 დეკემბერს შეთქმულების ლიდერები ხელისუფლებამ დააპატიმრა. გამოძიებამ 145 ადამიანი დააკავა. ისინი, ძირითადად, არისტოკრატული წრეებიდან გამოსული ახალგაზრდა ოფიცრები იყვნენ.

ამის შემდეგ, გასაკვირი არაა, რომ საზოგადოებას ხალისი ჰქონდა დაკარგული ყველაფრის მიმართ და დათრგუნული იყო.

როგორი იყო იმ დროს თბილისი? თბილისში არ არსებობდა საზოგადოებრივი ცხოვრება, რაც ადამიანის ფორმირებას შეუწყობდა ხელს – არ იყო თეატრი, კლუბი, გაზეთი... იმდროინდელი დროსტარება ერთად სადილი ან საღამოობით შეკრებები იყო. ხან ოჯახებში სადილად დადიოდნენ, ხანაც ბანქოს, ნარდს ან ჭადრაკს თამაშობდნენ და მერე მთვარიანი ღამით ქუჩებში და ბაღებში სეირნობდნენ. იმ დროს საქართველოში ერთ-ერთ გართობათაგანი იყო დუელებიც. გართობა იმიტომ, რომ ის ფუნქცია, რაც დუელს ჰქონდა სხვა კულტურებში, აქ სრულიად უცხო იყო. იმ ოცზე მეტი დუელიდან, რომელიც მე-19 საუკუნის საქართველოში მოხდა, სისხლისღვრით არცერთი არ დამთავრებულა – ყველა დუელი მხარეების შერიგებით სრულდებოდა. ალბათ პარადოქსია, მაგრამ ნიკო ნიკოლაძეს და ილია ჭაჭავაძეს შორის დუელის დროს, ჭაჭავაძის სეკუნდანტი ატირდა, რამაც დუელიანტები შეარიგა.

ერთი სიტყვით, თბილისში, ცნობილი „სალაყბოს“ ერთადერთ ალტერნატიად რჩებოდა წარჩინებულ ოჯახებში სალონური შეკრებები და ხელოვნებაზე და საზოგადოებრივ საკითხებზე მსჯელობა. განსაკუთრებით ხშირად მოიხსენიებდ-

ნენ მანანა ორბელიანის სალონს, რომელსაც მადამ რეკამიე-საც კი ადარებდნენ ხოლმე. სწორედ აქ საუბრობდნენ მწერ-ლობაზე, ხელოვნებაზე და ტონს აძლევდნენ იმდროინდელ სა'ზოგადოებას. 1800-იანი წლების დასაწყისიდან ასეთი იყო ალექსანდრე გავჭავაძის, ბარათაშვილების, ფალავანდიშვილების, ერისთავების, ციციშვილების ოჯახები. სწორედ ამ გარემოში ჩაეყარა საფუძველი ქართულ რომანტი'ზმს.

ჭეშმარიტად ელამპილი

სიმბოლო ქართულ და ევროპულ რომანტიზმში

სიმბოლო კაცობრიობის სულიერი გ'ხის თანმდევი ნი'შანსვეტია – სიტყვაში, საგანსა თ'უ ვი'ზუალ'ურ ხატ'ში განსხე'ულებუ'ლი. ათასწლე'ულების განმავლობაში ამ 'უნიკალ'ურ ფენომენ'ში სიერცული განფენილობა ჰპოვა თითოე'ული ეპოქისა და ეთნოკულტ'ურისათვის დამახასიათებელი იდეების, მითოლოგი'ური წარმოდგენების, მორალ'ური და რელიგი'ური დოგმების ლაკონი'ური და ხატოვანი მინიშნებების მთელმა სისტემამ.

სიმბოლოსათვის დამახასიათებელმა მოუხელთებელმა მისტიკ'ურობამ და მეტყველმა სიერცულმა განფენილობამ, რომელშიც აისახა კაცობრიობის სულიერი თვალსაწ'იერი, მირჩა ელიადეს ათქმევინა, რომ „სიმბოლომ კაცობრიობა იხსნა კულტ'უროლოგი'ური პრეტენციალი'ზმისაგან".

აქვე ერთი გარემოებანიც 'უნდა გავითვალისწ'ინოთ – სიმბოლო თავისი არსიდან გამომდინარე, წარმოადგენს 'უნივერსალ'ურ კულტ'უროლოგი'ურ ფენომენს და ნებისმიერი ერის შემოქმედებითი პათოსის ეროგვარ „ადეპტს". ამიტომ სიმბოლოლოგი'ური დიაპა'ზონის გარეშე სრულიად წარმო'უდგენელია კაცობრიობის ისტორია – მისი ყველა'ზე თვალმი'უდევნებელი და 'უძველესი ბიოგრაფიის მქონე სიმბოლოთა და მითოლოგი'ური არქეტიპების პლასტით.

სიმბოლოს მხატვრული დიაპა'ზონი „რომანტი'ზმის თვალსაწ'იერში", იქნება ეს ევროპული რომანტი'ზმი თ'უ მისი კერძოობითი გამოვლინება – ქართული, მეტ-ნაკლები თანამიმდევრობით გავსების ასპექტით 'უნდა გა'შინაარსდეს; ამ მიმდინარეობის სპეცი'ფიკიდან გამომდინარე, ქრესტომათიულ მითოს'ურ არქეტიპთა თ'უ ბიბლი'ური სახისმეტყველების თავის'უფალ ინტერპრეტირებათა მთელი სპექტრით. ასე წარმოჩნდება ჩ'ვენს

თვალწინ კონცენტრირებული ირეალური ხედვის ხელთუქმნელ მინიშნებათა ლიტერატურული სივრცე.

სამყაროს შეცნობის უმთავრესი „ანბანი" თუ ცნობისწადილის „ოქროს გასაღები" თავად „პირველქმნილ და შეურყვნელ" ბუნებაშია (მის უმთავრეს მოვლენებსა თუ კანონსომიერებებშია) საძიებელი. სწორედ ამიტომ, წუთისოფლის „ფილოსოფიური ჭვრეტა", ქრესტომათიული „რელიგიური წიაღსვლები" თუ „მხატვრული ინტერპრეტაციები" სრულიად წარმოუდგენელია ჩვენი სამყაროს ამ უმთავრესი ფენომენის ფუნდამენტური, თავისუფალი (ხშირად სტიქიურამდე დაყვანილი) შემოქმედებითი ხედვის გარეშე...

ბუნების მარტოოდენ „გონების თვალით" ტკბობამ და შესაბამისად ტრადიციულმა ტროპულმა „კანონმა" ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში მხატვრულად „სტატიკური" გახადა მისი ეზოთერიკული თვალსაწიერი. მხოლოდღა რომანტიზმის წიაღში დაიბრუნა ბუნებამ თავისი იდუმალი შესატყვისობა და შესაბამისად, სრულიად სხვა უღერადობა შეიძინა. თავად სახელდებაშივეა გაცხადებული ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის დიაპაზონიც – ესაა სწრაფვა უნეულობის, იდუმალების თუ სასწაულებრიების შესაცნობად, რაც გამოხატულია „პოეტური სულის ამბოხსა" და შესაბამისად „რაციონალურ სამყაროსთან" მარადიულ დაპირისპირებაში მყოფ ირეალობის გაშინაარსებაში.

რომანტიკოს პოეტთა შემოქმედებაში ამ ორი სამყაროს არსებობა და შესაბამისად მარადიული, უკომპრომისო ჭიდილი მათი შინაგანი სამყაროს წინააღმდეგობრივი არსის ერთგვარი ლიტერატურული დემონსტრირების ჩინებული საშუალებაა. თუმცაღა „მაძიებელი სულისათვის" არ არსებობს აბსოლუტური ჰარმონიის განცდა (ეს შეიძლება იყოს მარტოოდენ წამიერი ემოცია...). ამიტომაც, ამ განწირულობამ და სულიერი სიმშვიდის მიუწედომლობამ შვა – „მსოფლიო სევდა", რითაც საოცარი მისტიკური რკალი იკვრება ევროპულ რომანტიზმში. ამ რომანტიკულ სივრცეში ჩნდება სრულიად ახალი „სამყაროს ცენტრი", სადაც რომანტიკოსი პოეტი საკუთარი გულისთქმის

კვალდაკვალ ცდილობს ცხოვრების შეცნობას. „რომანტიზმი იწყება როგორც პიროვნების აპოთეოზი, პიროვნების კულტი, პიროვნებისა, რომელიც გამოცალკევებულია საზოგადოებისაგან და მხოლოდ საკუთარი თავის იმედად არის დარჩენილი უზარმაზარ სამყაროში. ამიტომ ტოვებს სამშობლოს და მარტოსული დაეხეტება ბაირონის ჩაილდ ჰაროლდი; აქეთ-იქით აწყდება და თავის ადგილს ვერ პოულობს შატობრიანის რენე; ბედის ანაბარად არიან მიგდებულნი ჰიუგოს საბრალონი; სამშობლოდან გაქცევისა და უგზო-უკვლოდ გადახვეწის მოტივი ვხვდებით ბარათაშვილის „მერანში“ და ა. შ.“ (ჩაკუდაშვილი 1997: 35). რეალობასთან გაუცნობიერებულ პოეტთათვის სწორედ ბუნებაა ის ერთადერთი დაცული და „შედარებით აუმღვრეველი“ სივრცე, სადაც „შემოქმედებითი სული“ დაკარგულ წონასწორობას თუნდაც წამიერად აღიდგენს.

რომანტიკოს პოეტთათვის ბუნება ხომ მათი ეროვნული „სულიერი ექოა“ და შესაბამისად სამყაროსთან სივრცითი თანაართულობის უნივერსალურ მხატვრულ ფენომენს წარმოადგენს. ამან, თავის მხრივ, პრინციპულად შეცვალა ასოციაციურ-წარმოსახვითი დიაპაზონი... ანუ ბუნების გათავისება რომანტიკოსებმა დაიწყეს „სულიერ აღქმამდე“. შეიძლება ითქვას, რომ რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივია არა ბუნების სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერიდან გათავისება, არამედ თავად ბუნება წარმოადგენს მათი ასოციაციური ცნობიერების ერთგვარ ილუსტრაციას. ოღონდ, კონკრეტულად ბუნება – შესატყვისი გამოხატულებით, არამც და არამც არ შეიძლება დავიყვანოთ სიმბოლომდე. ესაა მხოლოდღა „სახისმეტყველებითი ალუზია“. თავად ბუნების პოეტური მოწოდების სპექტრიდან უნდა გამოვყოთ ცალკეული ლიტერატურული სიმბოლოები.

ბუნებას შეცნობის ერთ-ერთი „სახისმეტყველებითი ენა“ სწორედ ფერთამეტყველებაა. ამიტომ ფრიად საინტერესოა რომანტიზმის „ფერითი დიაპაზონი“ ქართულ თუ ევროპულ თვალსაწიერში, რისთვისაც აუცილებელია რომანტიზმის განშტოებათა სახისმეტყველებითი გააზრება.

სიმბოლოლოგიის თვალთახედვით, ქართული მწერლობა, ევროპული ლიტერატურის მსგავსად, ძირითადად სახარებობს და აღმოცენებულია ბიბლიურ სახისმეტყველებასა და სიუჟეტებზე. ამასთანავე ის მეტ-ნაკლებად შეჯერებულია ეთნომითოლოგიითა თუ ანტიკური არქეტიპებით. ქართული მწერლობაც გარკვეული ნიშნით ამ ქრესტომათიული სქემითაა წარმოდგენილი და ევროპულ ლიტერატურასთან საკმაო სულიერი ნათესაობა აკავშირებს. ალბათ ამიტომაც, რომანტიზმი ძალზე უმტკივნეულოდ და საესებით ბუნებრივად შეესისხლხორცა ჩვენს შემოქმედებით ცნობიერებას. სწორედ რომანტიზმით იწყება ქართული მწერლობის ახალი ერა – ახალ ქართულ ლიტერატურად სახელდებული, რომლის მხატერული დიაპაზონი მთელ XIX საუკუნეს გასდევს და რომლის მკვეთრი გამოძახილიც ჩვენს თანამედროვე მწერლობაში ღღემდეა საძიებელი...

რომანტიზმითვე იწყება ტრადიციული საკრალური სიმბოლოების ლიტერატურულ სიმბოლოებად ტრანსფორმაცია – პოეტური გამძაფრების ხარისხს მხატერული გამომსახველობის სხვა რეგისტრში გადაჰყავს ბიბლიური არქეტიპები. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება თუნდაც „ლიტერატურული ცის“ გახსნა ქართულ მწერლობაში. ადამიანის თვალსაწიერის უკიდეგანობისა და „ფრთაშესხმულ ოცნებათა“ უნივერსალური სიმბოლო – ცა (ზეცა) რელიგიური სისტემებისა და ეთნოკულტურების უმეტესობაში ზეგარდმო არსებათა საცხოვრისად წარმოისახებოდა. ასევეა ბიბლიაშიც: „ცა არის ღმრთის საყდარი“... ბუნებრივია, რომ ცით სიმბოლიხირებულია ყოველივე ტრანსცენდენტური, უსასრული და ღვთაებრივი“ (აბსიანიძე, ელაშვილი 2007: 117).

ძველ ქართულ მწერლობაში ცა ხედმიწევნით საკრალისებულია (რაზეც მისი ხეცად სახელდებაც მიგვანიშნებს) და ტაბუირებულია... მაგრამ საინტერესოა ის გარმეობა, რომ მხოლოდ რომანტიზმში, კერძოდ კი, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ვხედავთ ჩვენ მის მხატერულ ამეტყველებასა და სიწმინდის პოეტიზირებას.

„ცისა ფერის“ სილაჟვარდით, სიმბოლოლოგიური თვალ-

თახედვით. კიდევ ერთი ახალი ეტაპი იწყება ქართულ მწერლობაში. აკაკის „ცა ფირუზს...“ თუ ვაჟა-ფშაველას „ცისმერისქვეშეთს“ (ხშირ შემთხვევაში – „მთისმერისქვეშეთით“ შეჯერებული) სწორედ ამ რომანტიკული სივრციდანაა აღმოცენებული.

შეიძლება კიდევ ერთიც დავამატოთ: ქართული რომანტიზმი, მიუხედავად თავისი ევროპული წარმომავლობისა, არსობრივად, – მრწამსით. ესთეტიკით თუ წუთისოფლის ფილოსოფიური ჭვრეტით და, რაც მთავარია, უსაზღვროდ თავისუფლებისმოყვარე მეამბოხე სულისკვეთებით, საკუთრივ ბუნებრივად განშტოვდა ჩვენს ეთნოკულტურაში და ქართული შემოქმედებითი ცნობიერების ერთ-ერთ უნივერსალურ ფენომენად იქცა.

რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის გეოგრაფიული დიაპაზონი (რუსული, ფრანგული, გერმანული, ბრიტანულ-ამერიკული...) საოცრად ვრცელია და შესაბამისად, ერთი შეხედვით, სრულიად განსხვავებული ტიპისა და სტილის ავტორთა მთელი ნუსხას მოიცავს: ნოვალისი, შატობრიანი, ანდერსენი, ედგარ პო, კუპერი, შელი, ბაირონი, უიტმენი, პუშკინი, ლერმონტოვი, მიცკევიჩი, კოლრიჯი, ბარათაშვილი...

აბსოლუტურად განსხვავებული წინა პირობები არსებობს, როდესაც რომანტიზმის ეროვნულ სახესხვაობებზე ვსაუბრობთ... მაგრამ ყველა განშტოებებისთვის ნიშანდობლივია ის ძირითადი – სრულიად განსხვავებული აზროვნების სტილი და შესაბამისად მისი მიწოდების ტენდენციები, რომელთაგან ერთ-ერთი საგულისხმო შტრიხია – რომანტიკოსი ავტორის შინაგანი ლტოლვა ფანტასტიკურისაკენ, ხლაპრულისაკენ, ეზოთერიკულისაკენ, მითოლოგიურ არქეტიპთა თავისუფალ ინტერპრეტირებისაკენ. სწრაფვა ყოველგვარი შეუცნობელი და იდუმალი ფენომენისადმი სამყაროს აღქმის განსხვავებულ მხატერულ კონცეფციას გვთავაზობს – შესატყვისი გამომსახველობითი „რეკვიზიტით“.

ასე, მითოლოგიური არქეტიპებისა თუ ბიბლიური სახე-სიმბოლოების შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის შედეგად, ჩამოყალიბდა რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი სახისმეტყველებითი სისტემა – ბუნებრივია, ცალკეული ეთნოკულტურული

ტრადიციისა და სპეციფიკის გათვალისწინებით.

რუსული რომანტიზმის (რომელთან ევროპული რომანტიზმი ოდნავ ხნოვანია) მხოლოდ სედაპირული და არა ძირეული „მიმსგავსების" ნიშნები იკვეთება ქართულ რომანტიზმში (ესაა ქართულ ენაზე შესრულებული ცალკეული თარგმანები თუ უბრალოდ ცალკეულ ავტორთა „მიმსგავსებათა" სტილში შესრულებული ორიგინალური ნაწარმოებები).

რუსული რომანტიზმის საწყის ეტაპზე (ჟუკოვსკი, ბატიუშკოვი) ერთმანეთს ენაცვლება მარადიული თვითსაკარგვა მოგონებებში, ანგარიშმიუცემელი აღფრთოვანება იდუმალ ხილვებით თუ ყოფიერებით ტკბობა (ანუ ანაკრეონტული მოტივები...), ხოლო უკვე პუშკინის შემოხვევაში (ბაირონისაგან განსხვავებით) სამყაროსთან არაადაპტირებული ლიტერატურული გმირისათვის კონკრეტული მომენტები გაცილებით უფრო პროფანულია. პუშკინთან, ბაირონის მეამბოხე სულთან სიახლოვეს და თავისუფლების მისეულ დეკლარაციას, თან ერთვის ტრაგიკული სიყვარულის მთელი დრამატიზმი; ლერმონტოვისთვის კი ბაირონი უკვე ქრესტომათიული სახეა „შემოქმედი მოაზროვნის", რომელიც მამაკაცურ ნებელობას ფრიად ორიგინალურად უხამებს გმირის შინაგან ლირიზმს. დეკაბრისტების (რილეევისა თუ კიუხელბეკერის) განწირული თავისუფლებისმოყვარეობა ეროგვარად ჩაიკარგა რომანტიზმის „მსოფლიო სევდის" „ტრაგიკულ არაარსში". ბაირონის დაუმორჩილებელი პიროვნული საწყისი, მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალიზმითა და შეუნელებელი ტრაგიკული იმპულსით, – ძალადობის წინააღმდეგ ბრძოლის უნივერსალურ სიმბოლოდ იქცა.

პოლონური რომანტიზმი. მცირე ერებისათვის რომანტიკული პათოსი მათი თვითგამოხატულებისა თუ თვითგადარჩენის ეროვნული ინსტიქტების წინა პირობაა, ამიტომაც ამ სიერცეში რომანტიზმი თავისი ტრადიციული გამოსახვის ფორმებს (პიროვნულ ინდივიდუალიზმსა თუ სუბიექტურ ემოციათა მთელ ჯაჭვს) უსადაგებს ეროვნული თვითგამორკვევის იდეას. ამ ფენომენისადმი ერთგვარი „ლიტერატურული თანამიმართების" შტრიხები ქართულ და პოლონურ რომანტიზმს ანათესავებს; როგორც

ქართველი რომანტიკოსებისთვის იყო სანუკვარი ოცნება საქართველოს თავისთავადობის აღდგენა, ასეთივე პატრიოტული პათოსი ახასიათებდა ადამ მიცკევიჩს. არსებობს ამგვარი გადმოცემაც, რომ თითქოსდა „მოხუცმა გოეთემ თავისი კალამი გადასცა მიცკევიჩს, როგორც ევროპის ერთადერთ პოეტს, მის თანამედროვესა და პოეტურ მემკვიდრეს“ (მიცკევიჩი 1951: 3).

მიცკევიჩის პოეზია (პუშკინის მსგავსად, მონუსხული სლავური ხალხური პოეზიით) გაჯერებულია ჭაბუკური უკომპრომისობით, მგზნებარე პათეტიკითა და ოპტიმიზმით. ამიტომაც, ერთი შეხედვით, ქრესტომათიული ლიტერატურული სიმბოლოები (თუნდაც ნათლისა და ბნელის ტრადიციული ხედვით მოწოდების ტენდენციები, სევდა, მარადიული პყრობილობის განცდა...), შინაგანი პოეტური მუხტის წყალობით მდიდარ პოეტურ მეტაფორისტიკას ბადებს. ყველაზე გამორჩეულია შინაგანი ლირიზმით მისი „ყირიმული სონეტები“. სწორედ სონეტის შინაგანმა დახვეწილობამ და სევდიანმა სინატიფემ ფაქტობრივად პოეტური დღიურის ერთგვარი როლიც კი იტვირთა, რადგან თავად სონეტის ხმოვანება პოეტისაგან უშუალობასა და ინტიმის ელემენტს ითხოვს.

ფრანგული რომანტიზმი თავისი არსიდან გამომდინარე არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ერთგვაროვანი, – პირიქით ერთი შეხედვით, სრულიად განსხვავებული ავტორები არიან მოქცეულნი ამ მიმდინარეობაში (ვიქტორ ჰიუგო, ჟორჟ სანდი, შატობრიანი, ალფრედ დე ვინი, ალფრედ დე მიუსე, უერმენა დე სტალი...). საფრანგეთის რევოლუციით გამოწვეული კატაკლიზმები იქცა სწორედ უსაზღვრო პესიმიზმისა თუ სრული დაბნეულობის გამოძახილად ფრანგ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. ზოგადად რომანტიკოსთათვის საფრანგეთის რევოლუცია იყო უდიდესი მუხტი კონსერვატიული მარწუხებიდან – თავისუფლებისაკენ ანუ „შებოჭილი გონების“ კარნახით ცხოვრების მსხვრევის ერთგვარი ბიძგი. პარადოქსია, მაგრამ თავად ფრანგი მწერლები თავისუფლების შეგრძნებასთან ერთად „რევოლუციური ქარბორბალის“ (პირდაპირ თუ გადატანითი მნიშვნელობით) უშუალო მსხვერპლნი აღმოჩნდენ. აქედანაა სულიერი

ბ'სარი შატობრიანთან („ქრისტიანობის არსი"), როდესაც ეს კეთილშობილი მეცნიერი ცდილობს ღვთისმეტყველების ესთეტიკური რაკურსიდან შეცნობას ან დემორალიზებულ საზოგადოებაში ინდივიდუალური პიროვნული საწყისის შენარჩუნებას ოდენ რწმენის მეშვეობით. ანალოგიურადაა ალფრედ დე ვინისთან, რომელიც მარტოსულობის ღამღით განწირულ ადამიანებს, ბედისწერის ქაოსში მოქცეულთ, შეახსენებს, – რომ ტანჯვა და სიკვდილი „რწმენულთა ხვედრია" და სწორედ „ბოროტებაა ხალასი ამქვეყნად". ამ განსაცდელიდან თავის გადარჩენა თუ უბრალოდ მისი შეცნობა უწვეულო ინტერპრეტაციებითაა მოწოდებული: ბიბლიური მოსე დე ვინისეული ხედვით „მარტოსულია" იმიტომ, რომ ადამიანების მსგავსი არაა, ხოლო „სიბრძნე" – განსაცდელია მისთვის... ქველაზე მარტოსული კი ამქვეყნად პოეტია, რადგან ერთგვარი ყრუ კედელია შემოქმედსა და ხალხს შორის აღმართული... „ჭეშმარიტად დუმილია ნემთვის პოეზია" – წერდა ალფრედ დე ვინი.

ასევე სრული გულგატეხილობა, ურწმუნოება და საბედისწერო პესიმიზმია ალფრედ დე მიუსესთანაც. რაც შეეხება ჰიუგოს, – მან სრულიად ახალი კონცეფციები შემოგვთავაზა („რომანტიკული მანიფესტი") სამყაროში არსებული ანტიპოდების კოლიზიით, წარმოსახვისა და ინტუიციის იმგვარი გამაჟრებით, რომელიც რომანტიკული გმირის თვითგამორკვევის უცილობელი ფორმაა. ამიტომაც ასე გამოკვეთილად და შეუნიღბავად გამოჰყავს „ლიტერატურულ ავანსცენაზე" ჰიუგოს ერომანეთის პირისპირ ბოროტება და სიკეთე, სილამაზე და სიმახინჯე, სასაცილო და ტრაგიკული, ბედნიერება და უბედურება. მხოლოდ ამ უკიდურესობათა შეცნობით იკვეთება სულიერი ხედვა რომანტიკული გმირისა და უკიდურესობამდე გამძაფრებული საბედისწერო ემოცია...

ინგლისური (ბრიტანული) რომანტიზმის წარმოშობა და შესაბამისად, მისი წარმომაქლობა უილიამ უორდსუორთისა და სემიუელ ტეილორ კოლრიჯის „შემოქმედებითი ტანდემის" ანუ ერთობლიობად გამოქვეყნებული ბალადების კრებულთან ასოცირდება და ძირითადად, უსაზღვრო წარმოსახვასა და

დახვეწილ ინტუიციას ეფუძნებოდა. ოღონდ ეს ღვთაებრივი წარმოსახვა (ანუ შესაბამისად ბუნება) მხოლოდ შესატყვისი სიმბოლური ენითაა გასხივოსნებული, რადგან ბუნების გათავისების რომანტიკული თვალსაწიერი წარმოადგენს რომანტიკოს პოეტთა „შემოქმედებითი ინტიმის“ დემონსტრირებას.

რომანტიკოსები პეიზაჟს აღწერილობითი შტრიხებისაგან სრულიად ათავისუფლებენ და ბუნების თითქოსდა ქრესტომათიულ და ბანალურ მოვლენებს ასოციაციური ხედვის შემწეობით ერთგვარად ეზოთერიკულ ელფერს სძენენ, მთლიანად გრძნობად გარსში აქცევენ. მაგალითად, უორდსუოროთი სოფლის, ერთი შეხედვით, ისეთ უწყინარ პეიზაჟებს ანიჭებს უპირატესობას, რომელთაც მარტივი, მაგრამ ძლიერი შინაგანი მეტყველება აქვთ შენარჩუნებული. აქ გრძნობისა თუ შთაბეჭდილების ის შეურყვნელი საწყისი მუხტია, რომელიც იდეისა და ემოციის ერთგვარ შერწყმას ექვემდებარება. ამასთანავე უორდსუოროთი და კოლრიჯი ისწრაფვოდნენ სპირიტუალიზმის გზით შეეცვალათ და ერთგვარ სრულყოფილებამდე მიეყვანათ მთელი სამყარო. ამიტომაც, მათთვის ბუნების შეცნობის ინტუიტიური ფენომენი რაციონალურ ტენდენციებსაც ითავისებს ანუ გონებას მართავს ემოცია, რომლის ამაღლებაც მარტოოდენ ცნობიერად ხდება. სწორედ ბუნების ეს უსვეულობა და მრავალშრიანობა, ესთეტიკური რაკურსიდან შეცნობილი, ქმნის „ლეიკისტების“ სახისმეტყველებით სურათს.

ცხადია, ამგვარი შემოქმედებითი ჭვრეტისთვის აუცილებელი იყო ინტელექტუალური წიაღსვლები. რის გამოც, – უორდსუოროთისა და კოლრიჯის საბედისწერო ემოციათა გაცხადების, გამძაფრებული გრძნობის პოეტურ კალაპოტში მოქცევისა და ამგვარად, ცხოვრებიდან თავის გარიდების უნივერსალურ ფენომენად იქცა ტბა (თავისი პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით...).

სწორედ ტბის ამბივალენტური, ხშირ შემთხვევაში, კი იდუმალი არსის გათვალისწინებით „ლეიკისტების“ შემოქმედებაში („ტბის სკოლის“ პოეტები დიდხანს ცხოვრობდნენ კემბერლენდის მხარეში, სადაც მრავალი ტბაა...) იკვეთება ჩვეუ-

ლებრივი ადამიანების შინაგანი სამყაროს „სულიერი რყევები". ტბა ხომ უძრავი წყალიცაა და იმავდროულად „ბუნებრივი სარკეც", – სწორედ ამიტომ, ამ სიერცეში არეკლილი „ცხოვრებისეული ესკიზები" დრამატიზმის ელფერსაც იძენს... ლირიკული დეტალების საკუთარი კონცეფციით განზოგადებული; ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება ამგვარი სახე-სიმბოლოები; *„მწუხარებისგან გონდაკარგული გაზაფხული"*, *„ტბყვი მთების ექო"*, *„თმაგაშლილი დილის ცრემლიანი თვალების ნათება"*, *„მიბნედილი ოკეანე"*...

ეს ტენდენციები კიდევ უფრო გაღრმავდა ბაირონისა და შელის შემოქმედებაში, რომელთა მიერ ბრიტანულ პოეზიაშიც პირადმა განცდამ, ინდივიდუალურმა მარტოსულობამ „მსოფლიო სევდის" მასშტაბი შეიძინა. და შესაბამისად, როგორც „მოხეტიალე ემოცია", „გადამდები პოეტური სენი" ისე მოედო სრულიად ევროპულ რომანტიზმს, რაღა თქმა უნდა, ქართული რომანტიზმის ჩათვლით (კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის მაგალითზე). „ბაირონისეული ვარცხნილობა და ჩაცმის სტილი რომანტიკული ამბოხების ნიშანი იყო. მის გავლენას განიცდიდნენ ვიქტორ ჰიუგო, ალფონს ლამარტინი, ჰაინრიხ ჰაინე, ადამ მიცკევიჩი, შანდორ პეტეფი, ეუენ დელაკრუა, ბენჟამენ დიზრაელი, ჰექტორ ბერლიოზი, ოტო ბისმარკი, ალექსანდრე პუშკინი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე... „Í åò ÿ í å Áàéðî í , ÿ äðóãî é"... – იტყვის მისგან მონუსხული ლერმონტოვი... ბაირონიზმის სული მოედო თითქოს მთელს კაცობრიობას..." (მერაბიშვილი 2002: 13). ბაირონის სულიერმა ამბოხმა, მძაფრმა ენებათაღელვამ, საოცარმა პოეტურმა ხიბლმა და წამლეკავმა შემოქმედებითმა პათოსმა წარმოშვა „ბაირონიზმი", როგორც რომანტიზმის ერთერთი ლიტერატურული განშტოება.

ბაირონის ლირიკა აღსარებითი ხასიათისაა და შესაბამისად, ბიბლიური პერსონაჟები (იქნება ეს ბიბლიური მეფე საული თუ ძმის სისხლისმდომი კაენი) ძირითადად პოეტის შინაგანი ენებათაღელვის მატარებელნი არიან. ბაირონის სულიერი ამბოხი მისი გმირების კაცობრიობასთან კონფლიქტში იკვეთება, განსაკუთრებით გამძაფრებულია ეს ტენდენციე-

ბი მის „ალმოსაყლურ პოემებში“. ბაირონის თვითმყოფადობა (ლორდ ბაირონისა თუ შელის მსგავსად არც მას ჰქონდა საფუძვლიანი ფილოსოფიური განთლება) მხატვრული აზროვნების „თაისუფალი სუნთქვა იყო“. თვალშისაცემია ბაირონისეული რეფრენი ნაადრევი სიკვდილის პოეტური წინათგრძნობისა – გაცხადებული არა მარტო მხატვრულ აზროვნებაში, არამედ სიკვდილისშემდგომ სიმბოლურ მინიშნებებშიც კი. კიტსის შემთხვევაში მრავლისმეტყველია ეპიტაფია მის საფლავის ქვაზე, რომელიც ერთგვარი თვითშეფასებაცაა: „აქ განისვენებს ის, ვისი სახელიც ამოტვიფრულია წყალზე“... (აქ შეუძლებელია არ გავეახსენდეს უნეელო ეოიკურ-ემოციური მუხტით გაჯერებული შელისეული დატირება კიტსისა).

შელის ლირიკა გრძნობის სიწრფელით, საოცარი მუსიკალური სინატიფით, გამორჩეული ტროპული თუ სახისმეტყველებითი ასპექტით სრულიად „კეთილშობილურია“... მისთვის ყეითელი ფერის საბედისწერო დრამატიზმი შემოდგომის ფოთოლთა ხიბლშია. ცივ წყაროთა ვერცხლისფერობა, თუ ლურჯი ყინულების გულგრილი სუსხი ანდა მოხეტიალე – მარტოსული ქარის დაუნდობელი სიშმაგე პოეტური სულის ცხოვრებისეული ლაბირინთიდან თავისდაღწევის მცდელობაა. ანდა თუნდაც, მისი ლექსების სახელდებიდანვე გაცხადებული სიმბოლიკა – იქნება ეს „ცვალებადობა“ თუ „ღრუბელი“ – ამ შემთხვევაშიც, ბუნების მარადარსებობაში წვდომა პოეტისათვის სამყაროს შეცნობის „რომანტიკულ კონცეფციას“ წარმოადგენს. ამიტომაც, შელი ისწრაფვის მშვენიერება შეიცნოს და აღმოაჩინოს, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო მოვლენებშიც; მას ხომ ამაღლებულ-იდეალური საწყისის საოცარი ხედვის უნარი აქვს, რომელიც თავისი არსით გაცილებით აღმატებულია ვიდრე „ხედვითი ობიექტი“, – რისი ყველაზე მეტყველი და კეთილშობილი განსხეულებაა თავად ბუნება...

ამერიკული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია თავისუფლების პათოსის, ოპტიმიზმის მუხტის ძლიერი ეფერადობა. თუმცაღა შესუსტებულია „მსოფლიო სევდის“ ხაზი, მაგრამ მარტოსულობის ემოცია კვლავ ძალაშია – მისტიკურო-

ბის ელფერით ერთგვარად დაბინდ'ული...

ამერიკ'ული რომანტი'სმი მეტ-ნაკლებად თავის'უფალია წ'ინარე ლიტერატ'ურ'ული მიმდინარეობების სტერეოტიპული არქეტიპებისაგან, ისევე როგორც თავად ამერიკა, რომელიც აყალიბებდა და ქმნიდა სრულიად ახალი ტიპის სახელმწ'იფოს. ამერიკ'ული რომანტი'სმი კი ამ ახალი ქვეყნის „შემოქმედებითი სუნთქვა" იყო.

ნი'შანდობლივია ის გარემოებაც, რომ ედგარ პო ქმნის ამერიკ'ული სა'ხოგადოებისათვის მიუღებელ ოცნებათა სამყაროს, რადგან ამ სა'ხოგადოებიდან ამო'ხრდილი ადამიანისათვის „სიძლიერე" სინონიმია უ'სულგ'ულობის, დაუნდობლობისა და ანგარების. ედგარ პოსათვის (ტრადიცი'ულად რომანტიკოს მწ'ერალთაგან და იმავ ჰენრი თოროუსაგან განსხვავებით) რეალ'ურ ცხოვრებასთან შეუგ'უებლობა გამოიხატება არა ბ'უნებასთან აბსოლ'უტ'ურ თანაზართ'ულობაში (და შესაბამისად, ჰარმონი'ული ელფერისა თუ განწ'ყობის გამოხატვაში), არამედ საშინელებათა მოძალების, ში'შის ფენომენის გამძაფრებით. ის სიკვდილის მისტიფიცირების გ'ზით ქმნის ადამიანის ისეთ ფსიქოტიპს, რომლისთვისაც ცხოვრება ში'შისმომგვრელია და ერთგვარად მოძალადეც.

სიკვდილი ესოდენ დრამატი'ზმითა და საშინელებათა ამგვარი მრავალსახეობით რომანტიკოს პოეტთაგან არავის გამოუსახავს ისე, როგორც ედგარ პოს. უსა'სღვრო მისტიცი'ზმით გამსჭვალ'ული მისი შემოქმედება რეალ'ური ცხოვრებიდან გასვლის „რომანტიკ'ული გ'ხაბნე'ულობის" უნიკ'ალ'ური გამოხატ'ულებაა. ამიტომაცაა, რომ მისი „ყორანი", სწ'ორედ სახისმეტყველებით სპექტრის გათვალისწ'ინებით, ერთ-ერთ ყველა'ზე ე'სოთერიკ'ულ სახესიმბოლოდ გვევლინება: შავი ყორანი, როგორც „უბედობის გვერდ'ზე მხლებელი ფრინველი" (აბ'ხიანიძე, ელა'შვილი 2007: 111) გარდაუვალი ბედის'წერის სიმბოლოა (ბარათაშვილის „მერანში" უკან „მომწ'ხაო ავბედითი შავი ყორანის" მსგავსად...) და სრული უიმედობისა და აბსოლ'უტ'ური სასო'წარკვეთის ემოციას ბადებს. თუმცა და არა მარტო ედგარ პოს ლიტერატ'ურ'ულ სიმბოლოთა შესაცნობად, არამედ ზოგადად, რომანტიკ'ული თვალ-

საწიერის უკეთ აღსაქმელად. ისევე და ისევე, გერმანული რომანტიზმის ყველასგან განსხვავებულ ფილოსოფიურ თუ მხატვრულ წინარეპირობებსაც უნდა ჩავულრმავდეთ.

გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა და თეორეტიკოსმა ფრიდრიხ შლეგელმა ამ მიმდინარეობის სამ ძირითად წარმომშობ მიზეზებზე გააამახვილა ყურადღება: ფიხტეს ფილოსოფია (ფილოსოფიური); გოეთეს რომანი „ვილჰელმ მაისტერის მოწაფეობის წლები“ (მხატვრული) და საფრანგეთის რევოლუცია (სოციალური). მაგრამ ეს ყოველივე წარმოუდგენელია კლასიკური მუსიკის გარეშე, რომელიც რომანტიზმის ერთგვარი „შემოქმედებითი სუნთქვაა“. სწორედ გერმანელი ვირტუოზი კომპოზიტორების წყალობით (ბახი, ჰენდელი, მოცარტი, შუმანი, შუბერტი...) მუსიკა, როგორც უნივერსალური კულტუროლოგიური ფენომენი ყველაზე უკეთ ამსხვრევს „კლასიციზმის კანონიკას“ და ამკვიდრებს სრულიად ახალი აზროვნების სტილს – თავისუფალი შემოქმედებითი პათოსით; რასაც ბუნებრივია მოჰყვა შემდეგი თანმდევი გამოვლინებები – ესაა სულიერი სამყაროს „შეგრძნებითი დინამიკა“, უწესრულობის დროის შესაბამისობიდან გასვლა, უსასრულობის ზედროულობისაკენ სწრაფვა ანუ იდეალური ცხოვრების წარმოსახვითი ხატის შექმნა. ამიტომაც „რომანტიზმის თეორეტიკოსები მხოლოდ ლიტერატურასთან დაკავშირებული პრობლემებით როდი იფარგლებოდნენ. ისინი ცდილობდნენ შეექმნათ სამყაროს, ადამიანისა და ხელოვნების უნივერსალური კონცეფცია“ (ნაკუდაშვილი 1998: 30). თუმცაღა რომანტიზმის არსი არაფრით არ შეიძლება მარტოოდენ სრულიად უნიეერსალურ მხატვრულ ხერხთა ერთგვარ ნაკრებამდე დავიყვანოთ; იქნება ეს ფანტასტიკური სიუჟეტი, საბედისწერო შემთხვევითობა, ინტრიგათა ლაბირინთები ანდა „რომანტიკულ პერსონაჟთა“ არაერთგვაროვანი გალერეა (კეთილშობილი ბოროტმოქმედნი, მახინჯთა შინაგანი მშვენიერება თუ ამოუცნობ პიროვნებათა არსებობა...).

ავტორ რომანტიკოსთა ამოსავალია რეალურ მოვლენათა სუბიექტური თვალსაწიერით განცდა-გააზრება. „იდეალური

ჭეშმარიტების“ შეცნობისათვის რომანტიკოსებმა შექმნეს მხატვრული განსაგრძნობების საკუთარი სისტემა სიმბოლოთა ენის მეშვეობით, რადგან სწორედ სახისმეტყველებითი რაკურსით ახდენენ ისინი ხასიათების არა ცხოვრებისეულ კონკრეტიზაციას, არამედ ადამიანის სულიერი ტკივილის ეროგვარი იდეალით გაყურებას. რომანტიკოსებს ასევე საოცარი დამოკიდებულება გაუჩნდათ მუსიკის მიმართ და ეს უსაზღვრო ხიბლი მოწიწებასა და თაყვანისცემაში გადაიზარდა, რადგან მათთვის მუსიკალური ბგერაა სამყაროს შეცნობის წინარე გამოხატულება. სწორედ ამიტომაც, სამყაროს მარადიული ხმოვანება იჭრება და მკვიდრდება, როგორც მხატვრობაში, ასევე მწერლობაში. რომანტიკოსებთან იწყება მუსიკის, როგორც „ღვთაებრივი ენისა“ თუ „სიცოცხლის ზებუნებრივი მადლის“ ერთგვარი რესტავრირება, რაც გამოიხატება სამყაროს პოეტურ შეცნობაში – მხოლოდ არა „გონების თვალით“, არამედ გრძნობის მისტიკური არსით – „შთაგრძნობით“: ნოვალისთან ესაა სულიერი არსის გახსნის პროცესი – „წმინდა სულიერება“, რითაც ბუნების მატერიალიზირებული საწყისი ეროგვარად „თავისუფლდება“. მხსნელი კი – თავად ადამიანია, „ბუნების მესია“, რომელიც შინაგანი ჭვრეტით – ინტუიციით გვევლინება ამ რანგში. მისთვის სამყაროს არსი, მხოლოდ და მხოლოდ, სიმბოლოთა ენით ამეტყველებული (ბუნებრივია მითოსური არქეტიპებისა თუ ზღაპრული ქარგის გათვალისწინებით) სულისმიერი ფენომენით შეიცნობა.

აქედან გამომდინარე ისიც ცხადია, რომ ნოვალისისთვის მხოლოდ ხელოვანი (პოეტია) „წმინდა სულიერების“ ერთგვარი ადეპტი. ამ შემოქმედებითი წყისა და სრულყოფილების სიმბოლური გამოხატულება კი თავად ლურჯი (ლაჟვარდისფერი) ყვავილია – რომანტიზმისა თუ ზოგადად რომანტიკული სულისკვეთების უნიერსალური სახე-სიმბოლო.

„ნოვალისის „ცისფერი ყვავილი“ უმაღლესი პოეზიის მარადიულ სიმბოლოდ იქცა, და, როდესაც ეპოქის ცივი ქარიშხლები ამ ყვავილს წალეკვით ემუქრებიან, მაშინ გაისმის დიდ პოეტთა გოდება. რადგან ამ ყვავილის სიკვდილი ადამიანური

ყოფიერების სრულ გაუცხოებას, ოცნების დასამარებას ნიშნავს...“ (ნოვალისი 1989: 36).

ნოვალისოლოგები მისი შემოქმედების სახისმეტყველებითი სპექტრის შესწავლისას „სწორედ ლურჯ ყვავილს მიიჩნევენ ცენტრალურ სიმბოლოდ, პოეტისეული იგავთმეტყველების (Fabellehre) უპირველეს პოეტურ ხატს. რომელიც არის საღვთო სიბრძნის (სოფია), ტრანსცენდენტური რეალობის, პირველსაწყისის, საღვთო სიყვარულის, ზეციური სატრფოს, სულიერი სრულყოფილების (და ვინ იცის კიდევ რის) სიმბოლო. ყველა გარდასულმა ეპოქამ ამ პოეტური სიმბოლოს სხვადასხვა ინტერპრეტაცია მოგვცა და მომავალშიც ასე იქნება. ლურჯი ყვავილის პოეტური სიმბოლო უსასრულო ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ისევე როგორც მთლიანად ნოვალისის უსასრულო რომანტიკული პოეზია. ლურჯი ყვავილის მოპოვება სიმბოლურად განასახიერებს უმაღლეს საღვთო რეალობასთან ზიარებას, სულიერ სრულყოფას. სწორედ ლურჯი ყვავილია რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენის“ მთავარი გმირის – ჰაინრიხის ლტოლვის საგანი და საბოლოო მიზანი“ (ბრეგაძე 2009: 13).

ლურჯი ფერის მხატვრული დიაპაზონიდან გამომდინარე, ნოვალისის თარგმანისას ერთგვარი უსუსტობაა, როცა ლურჯი ცისფერად იქნა გააზრებული (ნ. გოგოლაშვილი, ნ. გელაშვილი...), ხოლო კ. ბრეგაძესთან კი უკვე ლურჯია. ამავე ინერციით, სწორედ ჩვენს ცნობიერებაში რომანტიკულ ფერად ცისფერი იქნა მიჩნეული და არა კლასიკური ზეცის ფერი – ლაჟვარდოვანი ლურჯი.

გოეთემ იშვიათი ლაკონურობით მონათლა ლურჯი ფერი: „მომხიბლავი არაარსი“. უფრო ზედმიწევნითი დახასიათება ამ რომანტიკული ფერისა ეკუთვნის აბსტრაქტული ფერწერის ერთ-ერთ ფუძემდებელს ვასილ კანდინსკის: „რაც უფრო უძიროა ლურჯი ფერი, მით უფრო უხმობს ის ადამიანს უსასრულობისაკენ, აღვიძებს მასში სიწმინდისადმი, ღაბოლოს ზეგრძნობიერებისადმი სწრაფვას“.

ლურჯი – ტიპური ზეციური ფერია. რაც უფრო იმსჭვალე-

ბა ადამიანი ამ ფერით, მით უფრო მეტი სიმშვიდე ეუფლება მას... ლურჯი ფერის ძირითადი სიმბოლიკა: უსასრულობა, მარადიულობა, ჭეშმარიტება, ერთგულება, რწმენა, უმანკოება, სულიერი და ინტელექტუალური ცხოვრება... საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი საგანგებოდ განმარტავს ამ ფერს:

„ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს,
პირველად ქმნილსა ფერს
და არ ამ ქვეყნიერს,
სიყმიდგან ვეტრფოდი“.

(„ცისა ფერს“)

მეტცლერის ლიტერატურულ სიმბოლოთა ლექსიკონში საგანგებოდ ხაზგასმულია ლურჯი ფერის ლიტერატურული ბიოგრაფია, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ნოვალისის პოეზიის რაკურსით: „Blau – ლურჯი (კლასიკური) მელანქოლიის, სიკვდილის, იდუმალების, ექსტაზის, ღვთაებრიობის, ტრანსცენდენტურობის, პოეზიის, საკუთრივ სულის (Seele – სამშვინველი) სიმბოლო: ა) ლურჯი ფერის სიახლოვე შავ ფერთან (იგულისხმება მუქი ლურჯი) სიკვდილის ასოციაციის ბადებს; ბ) ხოლო ლურჯი ფერის უსასრულობა ზეცისა და ზღვის ფერთამეტყველებით იხსნება. ლურჯი ყვავილი – უსასრულობაა, იდუმალება.

ნოვალისთან ლურჯი ფერი უკავშირდება არა მხოლოდ სწრაფვას (Sehnsucht) და პოეზიას, არამედ, სიკვდილსაც (ნოვალისი, ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი, კერძოდ I ნაწილის VI თავში); იგივე გაგებაა რილკესთან, გეორგ თრაქლისთან და ბოდლერთან... გარდა ამისა, ნოვალისთან ლურჯი ფერი არის ღვთაებრიობის (das Gottliche), ტრანსცენდენტურობის პოეტური ხატი (I ნაწილის I თავი); რომანტიკული „ზეენზუხტის“ – ზუსტად მსგავსი სიმბოლიკაა გერმანელი რომანტიკოსი მხატვრის კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ფერწერაში („ღამე“; „საღამო“)... ამგვარად,რომანტიზმში ლურჯი თაისუფლდება კონკრეტული საგნის გამოსახვისაგან და შესაბამისად სუბიექტის წარმოსახვის ძალის გამოხატულებაა (აბსტრაქტული საწყისი...). საინტერესოა, რომ კლასიკოს შილერთანაც ზეცის სილურჯე

არის პოეზიის სიმბოლო (იხილეთ „იდეალი და სიცოცხლე"). მოგვიანებით ლურჯი (და არა ცისფერი – ლურჯის ღია ტონალობა, რომელიც ისწრაფვის თეთრი ფერისაკენ...) რომანტიზმისთვის იქცა „პოეტური სიტყვის" სიმბოლოდ. ამ თვალსაზრისით, ნოვალისის „ლურჯი ყვავილი" მკვიდრდება, როგორც „რომანტიკული პოეზიის" სიმბოლო" (მეტცლერი 2008: 47-48).

ბარათაშვილისეული „სახისმეტყველებითი ინერციითა" თუ ერთგვარი „ორთოგრაფიული დაუდევრობით" – „ცისა ფერი", რატომღაც „ცისფრად" იქნა მიჩნეული. არადა, კლასიკური ცისფერი ტონალობა სრულიად დაცლილია ლურჯი ფერის შეუცნობელი, მარადიდუმალი, მომნუსხველი უსასრულობისგან და მარტოოდენ უტყვი სიცივე მოეძინება მისგან. ჩვენში (იგულისხმება ქართული წარმოსახვითი აზროვნება) – ცისფერმა სრულიად გადაფარა ლურჯი ფერის სიმბოლური თვალსაწიერი. რაც ფაქტიურად, კიდევ უფრო კანონიკური გახადეს „ცისფერყანწელებმა"...

და კიდევ ერთი, – ნოვალისის *რომანტიკული ყვავილი* დიმიტრი უხნაძესაც ორიგინალის შესატყვისი ფერითი გამომსახველობით აქვს სახელდებული – *ლურჯი ყვავილი*. ნაშრომში – „ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება" *ლურჯი ყვავილი* ბარათაშვილისეული *ცისა ფერის* მხატვრული დიაპაზონით აქვს შეცნობილი და არგუმენტირებულია ამ ფერის „ფსიქოლოგიური კოდით" (ეს ნაშრომი წინათქმის სახით დართული ჰქონდა ბარათაშვილის 1922 წლის გამოცემას) (უსნაძე 1984: 357-360). თუმცაღა, მიუხედავად ამისა, *ლურჯი ფერი* რატომღაც ისევ დაჩრდილა *ცისფერმა* და სრულიად მიითვისა ქართული რომანტიკული თვალსაწიერი.

სემოთქმულიდან გამომდინარე, ლურჯი ფერის ლაჟვარდისფერი ტონალობა (ანდა უბრალოდ, ლაჟვარდი) სწორედ დომინანტი ფერია რომანტიკოს პოეტთა შემოქმედებაში (რომანტიზმის ნებისმიერ განშტოებაში ეს ფერი განსხვავებული მხატვრული შეფერილობითაა ადაპტირებული); ვახტანგ ორბელიანთან „ცის ლაჟვარდიცაა" („გავხედით რისთვისა"; „დახშულის გულით"), ანდა „ცა ლურჯი, წმინდა" („ხმა სამშობლო

ქვეყნისა"), „ცის ნათელიც" („წიგნი მოწერილი რუსეთიდან"), „ლურჯი ცა" („მოგონება")... ალ. ჭაჭავაძესთან ძველი ქართული მწერლობის ტენდენციები იკვეთება ფერთამეტყველებაში და ამიტომ ფერის გამოსახვის დინამიკა ერთგვარად შესუსტებულია. გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაშიც ზეცის ლაჟვარდოვნება ხომ ანტიკური კანონიკითაა („...ვითა ღამეში"; „ალბომში ღრაფინია ოპერმანისას"; „სადღეგრძელო"). რაც შეეხება ბარათაშვილს, მან ამ რომანტიკული ფერის პოეტური ინიციაცია სახისმეტყველებითი ასპექტით წარმოადგინა.

ლურჯის, ლაჟვარდისფერის პოეტური მისტერია ბაირონისა და შელის ლირიკაში იმავე ქრესტომათიული უღერადობითაა. ანალოგიურადაა პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეზიაში, სადაც ვერცხლისფერის და თეთრის უკიდეგანობა ლურჯი ფერის უსასრულობაში თაყვანისუფლდება. ლერმონტოვთან ფერის ეს იმპულსი კიდევ უფრო გამძაფრებულია კაკასიონის მთათა სილურჯით ლექსში „კავკასია" („მე მიყვარს ლურჯი მთების მთაგრეხილები"...). იმავე ლერმონტოვთან, სტეპების შემოუსაზღვრაობა გაშლილი სივრცე თავისი სიცისფრით ჰორიზონტში განიბნევა, რადგანაც ცისფერი ხომ ლურჯი ფერის თეთრი ფერისაკენ სწრაფვაში გამოიხატება და უკვე არაფრისმთქმელი სიმშვიდეა... რაც შეეხება ლურჯი ფერის ლაჟვარდოვნებას ანუ ზეცის მაქსიმალურად შეგრძნებას – ამას ხომ „ლურჯი მთები" თავისი „ზედგომით" უფრო გამოკვეთენ. უბრალოდ, თარგმანში ზუსტი დეფინიცია უნდა მოხდეს ლურჯი ფერის კონკრეტული ტონალობის, რადგან მცირედი „ტონალური ცდომილება" ფერთამეტყველების დიაპაზონს რადიკალურად ცვლის. რომანტიკულ ფერებზე გამოკვლევა აქვს თამარ ნუცუბიძეს (სტატია – „რომანტიკული ფერები"). სადაც სწორედ უნივერსალურ რომანტიკულ ფერად – ცისფერია მიჩნეული (ზემოთქმულის საფუძველზე. ჩვენი სწორებაა ლურჯი – ქ.ე.). „ქართველ და ევროპელ რომანტიკოს პოეტთა შორის საერთოა უპირველესი რომანტიკული ფერის – ცისფერის ემოციური და ხშირი გამოყენება სულიერებისა და არამქვეყნიური საწყისის გამოსახატად" (ნუცუბიძე 2010: 48).

ჟერთამეტქველების გარდა, სოგიერთი სიმბოლოც ასევე უნიველსალურია – სოგადად რომანტიზმში. ესაა სღაპრული რაში თუ მითოლოგიური პეგასი ანდა უბრალოდ ქართულ მწერლობაში მისი „ლიტერატურული სინონიმი“ – მერანი. ამიტომაც, იქნება ეს ადამ მიცკევიჩის „ყორნისფერი ტაიჭი“ („ფარისი“) თუ პუშკინის პეგასი („მონახი“, „მეგობარ პოეტს“), რომელიც ბარათაშვილის მერანის მსგავსად შემოქმედებითი სულის აღმაფრენაა: ცხენი ადამიანის სულის სესხრაფვასთან ასოცირდებოდა, ხოლო ჟრთოსანი ცხენი – მერანი (რაში, პეგასი) – ამასთანავე პოეტური შთაგონების სიმბოლოც გახლავთ.

ბუნებრივია, სწორედ რომანტიკოს პოეტთათვის უნდა გადაქცეულიყო ცხენი უმთავრეს სახე-სიმბოლოდ, რომელსაც ზეცაში აჭრით უნდა გამოესახა გზა „სულიერი ხსნისა“ და, რაღა თქმა უნდა, ჩვენთვის მრავლისმეტყველია, რომ ეს გზა XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში სწორედ ბარათაშვილის მერანმა გაკვალა...

ქართული მასალის გათვალისწინებით (რომელსაც ახლა გვინდა უკვე საგანგებოდ მიეყუბრუნდეთ), შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლიტერატურული სიმბოლოების ერთი წყება სწორედ რომანტიზმთან ასოცირდება და ამ მიმდინარეობის წიაღში შთამბეჭდავ მასშტაბს იძენს.

სიმბოლო ჟართულ რომანტიზმში

ჩვენი ეთნოფსიქოლოგიიდან გამომდინარე – მხატვრული აზროვნება (შემოქმედებითი ცნობიერება) არსებითად პოეტურ-ფილოსოფიურ ჭრილშია წარმოდგენილი, რაც მეტ-ნაკლებად სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერის ერთგვაროვნებითაც შეიძლება აიხსნას; ქართულ მწერლობაში ხომ ძირითადად ბიბლიური სახისმეტყველებაა და მხოლოდ ნაწილობრივ იკვეთება ინტერპრეტირებული მითოსური არქეტიპები. ამასთანავე საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოყოლებული ე.წ. აღორძინების პერიოდის ლირიკით დამთავრებული (იქნება ეს თეიმურაზ I, არ-

ჩილი, ვახტანგ VI თუ მათგან სრულიად განსხვავებული სიმაღლეს მდგომი – დავით გურამიშვილი) და, რაღა თქმა უნდა, ბესიკი (რომელსაც საკმაოდ პრეტენზიული ქართველი სიმბოლისტები თავის დიდწინაპრად მიიჩნევდნენ) სიტყვაკაზმის ნაირფერ ნიმუშებს გვთავაზობენ. ამ მიმართულებით ქართული მწერლობა (და არა ქართული ფილოსოფია) უნიერესალურ ესთეტიკურ კონცეფციას გვთავაზობს, სადაც სწორედ მეტაფორული ანახრონებაა პოეტური სრულყოფილების ერთ-ერთი ფორმა და შესაბამისად, – სიტყვათახსის გზით შექმნილი ესთეტიკური ხატი კი სამყაროს შეცნობის სულიერი საწყისი.

ამიტომაც, რომანტიზმის აღმოცენებისთანავე (ქართული კულტუროლოგიური ფენომენის გათვალისწინებით...), – თავად ჩვენს მწერლობაშიც იყო კოდირებული უნიერესალური გრძნობისმიერი ხედვა და ასოციაციური ანაროვნების ეროვნული წინარესახეები. ამას ადასტურებს თუნდაც ეფრემ მცირესეული ტერმინის სახისმეტყველების (თანამედროვე გააზრებით – შესატყვისი ინტერტექსტუალურის) სულხან-საბასეული განმარტება – „სახის მწერლობა“.

ყოველივე ეს ეროვნული წინა პირობა იყო, რომ ქართულ რომანტიზმსაც შეექმნა საკუთარი ლიტერატურული სიმბოლოები, – რაღა თქმა უნდა, რომანტიკული ელფერითა და შესაბამისი „კანონიკით“. ამ მხრივ, აბსოლუტურ სრულყოფილებას აღწევს ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომელიც თხემით ტერფამდე რომანტიკოსი გახლდათ – შემოქმედებითი თუ ბიოგრაფიული პერიპეტიებით: თუმცაღა (მისი თანამედროვეთა თქმით) რელიგიური ცნობიერებიდან გამომდინარე, – გასაკვირი სულიერი წონასწორობითა და ცხოველმყოფელობით გამორჩეული.

ყოველივე ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ, ჩვენს რომანტიკოსთა მოკლე სიმბოლოლოგიურ სიტყვარს გთავაზობთ:

სიმბოლოლობიური სიტყვარი

რომანტიზმი ავტორს მანამდე არარსებულ შემოქმედებით თავისუფლებას ანიჭებს და უმძაფრებს ასოციაციურ ანაროვნებას.

ამიტომაც კლასიკური ლიტერატურული სიმბოლოების ხელახალი აღმოცენების ფენომენი სწორედ ამ მიმდინარეობის წიაღში იკვეთება.

ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში ეს ეტაპი ქრესტომათიული გამოულინებით ნიკოლოზ ბარათაშვილთანაა, რომლის პოეტური სახელიც (სხვა რომანტიკოს პოეტებისაგან განსხვავებით – ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი) XIX ს. მიწურულამდე ეროვნულად მიჩნეულიც კი იყო. არადა, ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის კლასიკური გააზრებით – რომანტიკოსი პოეტი სწორედ ბარათაშვილია და არა მისი წინამორბედნი, რომელთა პოეზიაშიც, რაღა თქმა უნდა, იგრძნობა ერთგვარი „რომანტიკული პათოსიც", მაგრამ არა იმ სრულყოფილებით, როგორც ესაა **ნიკოლოზ ბარათაშვილთან**.

ვარდი ფურცვნილი („ბულბული ვარდზედ") – სანუკვარ ოცნებათა მყისიერად დაშრეტის სიმბოლო. ქრესტომათიული „ვარდბულბულიანის" რომანტიკული ინტერპრეტაცია („რომანტიკული შლეიფი"). პოეტური სულის ცხოვრებისეული პროფანაცია.

მდინარე – ქსანი („ქეთევან") – სევდის განსაქარვებელი. ეს ასოციაცია გამძაფრებულია *„მიმქრქალებული მთოვარით"*; რომელიც იდუმალებისა და ცხოვრების ამაოებაზე უპასუხოდ დარჩენილი კითხვის ეროვნული „პოეტური მრავალწერტილია"...

მოდუდუნე მტკვარი („ფიქრნი მტკვრის პირას") – სევდიანი ფიქრების ანუ საზოგადოდ, მოძალებული სევდის, დროის თვალმიდევნებული მდინარების, წუთისოფლის ამაოების ერთერთი გამორჩეული მითოპოეტური სიმბოლო, რომელიც ილიასთან უკვე საპირისპირო მნიშვნელობას იძენს და ეროვნული ენერგიის, ხნეობრივი მუხტის მეტაფორად გარდაისახება (თერგი – „მგზავრის წერილებში"...).

მთა – მთაწმიდა („შემოღამება მთაწმიდაზედ") – სულიერი ინიციაციის სიმბოლო; „ხეციური კიბე" და ამიტომაც *„ცის ხატების"* შეცნობის მისტიკური ადგილი, სადაც *„შუქმიბინდული მთვარეა"*, მაგრამ არა სევდისგან გაფერმკრთალებული და

ჩამქრალი, არამედ საკუთარი უმანკოებით – ქალწულებით – სიწმინდით ჯერ „არმნათი". მთა. როგორც ლიტერატურული სიმბოლო ნინდება და იხვეწება რომანტიკოსებთან.

ხმა – ხმოვანება („ხმა იდუმალი") – პოეტური სიტყვის შინაგანი რყევის სიმბოლო; „შემოქმედებითი ნების" ლიტერატურული „ქარბორბალა". ამიტომაც თავისი არსით ფრიად ამბივალენტური (წინააღმდეგობრივი) და, რაღა თქმა უნდა, ბოლომდე შეუცნობელი, ისევე როგორც თავად რომანტიკოსი პოეტი, რომელიც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა არ ერიდება სულის გაშიშვლებას, მაგრამ?!

ყაბახი („ძია გ...სთან", „ღამე ყაბახზე") – თავისი არსითა და შინაარსით ეს ლექსები ერთგვაროვანია და პოეტური შენიღბვა სტილიზირებული პოეტური აკორდით, რომელიც მოწოდებულია *ყაბახით* – ხედმიწევნით გამოხატავს, რომ სამშობლოს „წარსული დიდება" წაშლილი და გაფერმკალებულია. და ამიტომაც, *„ყაბახი"* საქართველოს წარსული დიდების *ორაზროვანი მეტაფორაა*, რომელშიც ბარათაშვილისეული საქართველო მიჩაქლაბული „პოლიტიკურ ასპარეზადაა" მიჩნეული.

ჩონგური („ჩონგურს"); მუსიკალური ბგერა – საკრავთა ხმოვანება რომანტიკული ინტონაციისა და ლირიკული ელფერის ძირითადი მახასიათებელია. ამ ლექსშიც წარსულ მოგონებათა თუ უღიმღამო აწმყოს ფონზე ჩონგური, ცხადია, ოდენ მუსიკალური საკრავი აღარაა – რომანტიკულ განწყობილებათა მეტაფორული სახეა. თავისუფალი ხელოვნების სიმბოლოდ ეს მეტაფორა უკვე მხოლოდ აკაკი წერეთელთან გარდაისახება („ჩონგური", 1871).

ბედის ვარსკვლავი („ჩემს ვარსკვლავს") – ესაა რეალურად არსებული ტრფობის (კერძოდ კი – დელფინა ლაბიელისადმი) ამსახველი მეტაფორა. არცთუ ძლიერ ორიგინალური და გამორჩეული. „ბედის ვარსკვლავი" ხომ ჩვენი ცხოვრების წართქმითი თუ უკუთქმითი გაშინაარსების საკმაოდ ქრესტომათიული სახეა. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, რომანტიკული ელფერით გაჯერებული სიცოცხლის იმპულსისადმი ხორციელი გრძნობის პოეტური ამოთქმაა.

მშვენიერი ხმა და ტკბილი სიმღერა („თავადის ჭ...-ძის ასულს, ეკ...-ნას"); ესაა მიძღვნითი ხასიათის ქრესტომათიული ლექსი. აქ – ეკატერინე ჭავჭავაძის პორტრეტის შესაქმნელად არანაკლებ მნიშვნელოვანია რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი მეტყველი მუსიკა ლექსში,– გაუღერებული *„მშვენიერი ხმითა"* და *„ტკბილი სიმღერით"*.

საგულისხმოა ერთი ფრიად ამოუცნობი ფენომენი – ქართულ სინამდვილეში უიშვიათესი საგალობლებისა თუ ხალხური მუსიკის ფონზე, რატომღაც ერთგვარი ვაკუუმია ქართულ კლასიკურ მუსიკაში; ის ფაქტიურად ფრიად ახალგაზრდაა და ისტორიულ წარსულსაც მოკლებული..., რაც ქართულ რომანტიზმში ბგერწერისა და ბგერათმეტყველების (ყღერადობა-ხმოვანების) უზადობითა და ნატიფობითაა ჩანაცვლებული. და კიდევ ერთი, – „სრულყოფილი ხმოვანება" ერთგვარ მეტაფორულ დატვირთვასაც იძენს, როგორც ეს ზემოდასახელებული ლექსის შემთხვევაშია. *„ტკბილი სიმღერა"* და *„მშვენიერი ხმა"* ქალის სრულყოფილების შეგრძნებას ბადებს. „ხმას მიღებული წარმოსახვა" რეალურ ქალს ერთგვარ „ილუზიათა ხლართში" აქცევს.

სპეტაკი შროშანი – საყურის ანრდილი („საყურე"); *„პეპელა"* – თავად საყურეა. ეკატერინე ჭავჭავაძის მომაკვდინებელი ხიბლი და ის გრძნობის ქარბორბალა, რა საბედისწერო ემოციათა მარყუჟში აღმოჩნდებოდა ხოლმე ბარათაშვილი... ყოველივე ეს პროეცირდა ერთ საოცრად მრავლისმთქმელ ლიტერატურულ სიმბოლოში – *„სპეტაკი შროშანი"*; *სპეტაკი შროშანი* – რომანტიკოსი პოეტის გრძნობის ნატიფი აბსტრაქციაა; პოეტის სულის მოძრაობა; ცეცხლოვანი გრძნობის წმინდა ანარეკლია; პოეტური გზნების განსპეტაკება და ერთგვარი საკრალიზება; ამ სახე-სიმბოლოთა მხატვრული დიაპაზონის გათვალისწინებითა და შეჯერებით, – *შროშანისა* და *სპეტაკის* „სახისმეტყველებითი ტანდემი" გაცილებით მასშტაბური ხდება.

ჩჩვილი („ჩჩვილი"); ჩჩვილი – ყრმა – ბაგშვი – ტრადიციული სიმბოლო სიწმინდის, ცხოერების ამაობისაგან განწმენდის (ქვეყნა გრძნობებისაგან), უმფოთველობისა ანუ სულთა ფურცელი, რომელზედაც ჯერ არ ასახულა „საწუთროს ცნება"... რომან-

ტიკოსთა თვალთახედვით მხოლოდ ჩვეულია თავისი უმანკოებითა და სიწმინდით „აწმყოს მარწუხებისგან თავისუფალი“...

სული ობოლი („სული ობოლი“) – ქრესტომათიული სიმბოლო მარტოსულობისა და მიუსაფრობის; „*სულითობლობა*“ ეს მარადიული სულიერი გაუაბნეულობაა, რომელსაც ამქვეყნიურ ცხოვრებაში არ ეძებნება არანაირი „განმუხტვა“ და ადამიანს ამყოფებს „უსაგნოდ“, „მარტოდ“...

სულო ბოროტო („...სულო ბოროტო“) – სიმბოლო საწუთროში არსებული *საცდურის*, რომლის გარშემოც ხდება რატომღაც „ამა ცხოვრების ვნებათაღელვა“ და რომელ წრებრუნვაშიც არ შეიძლება „სული მეოცნებე“ („სული რომანტიკული“, „სული ობოლი“) დამკვიდრდეს უშფოთველად.

„სულო ბოროტო“ (ბოროტი სულის მიმართვის ფორმაა) – ბიბლიური ალუზიების პოეტური მანიფესტაციაა; სიმბოლო ცხოვრებისეული საცდურისა და ოცნებათა ჩაქრობის.

ლოცვა („ჩემი ლოცვა“) – ბიბლიური სიმბოლიკის გათვალისწინებით შექმნილი ლექსია. უძღები შვილის იგავის მხატვრული ინტერპრეტაცია აქ ერთგვარ ალუზიებს ბადებს გურამიშვილის „დავითიანში“ ჩართულ „ლოცვა-ყედრებათა“ ციკლთან; ოღონდ ბარათაშვილთან, რომელთანაც „გაუაბნეული რომანტიკული სულის ენებათაღელვა“ – უდიდესი განსაცდელია, მდუმარება ეროგვარი ბორკილიცაა და მძიმე ჯვარიც. ამიტომაც, ზემოხსენებულ ლექსში უფლისადმი აღვლენილი ლოცვის სრულყოფილება სწორედ მდუმარებაშია – „მაშა, დუმილიც მიმითვალენ შენდამი ლოცვად!“ და კიდევ: რადგან მამა ღმერთის ხატწერაში გამოსახვა იშვიათია კანონიკის მიხედვით, შესაბამისად, „ჩემი ლოცვა“ – „პოეტური ხატწერაა“ მისი.

მნათი – მზეებრ ცხოველი ანუ მზისადარი („...აღმოხდა მნათი“) და ასევე „*მშვენიერი ცის ვარსკვლავი*“ ტრფობის ზეობის სიმბოლოა, ხოლო „*შავ-ბედისგან დალამება*“ კი ის ტკბილი ტანჯვაა (ტრადიციულ ტრაგიზმისგან სრულიად განსხვავებული), რომელიც რომანტიკოსი მიჯნურის სულიერი გაინცდის სიღრმესა და სიმძაფრეს გამოხატავს. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია ტრადიციული მეტაფორების

ინტერპრეტირება საწყისი არქეტიპების გათვალისწინებით და ლიტერატურულ სიმბოლოთა შექმნის მცდელობა...

P.S. ჩნდება „შაეი ფერი" – სიმბოლო უბედობისა და ჩამქრალი ოცნების.

ტაძარი („...კპოეე ტაძარი") – ტაძრის კლასიკურ სიმბოლურ მნიშვნელობებთან ერთად მოტრფიალე გულის ერთგვარი საუფლოა, სადაც „ციური სხივით განმატფობელი" თავად საყვარელი ქალის სახებაა (რეალური – ირეალურად გარდასახული). მაგრამ ტაძარი, ეითარც პოეტის სულიერი სავანე, ჩაიკარგა „*წუთისოფლის ბინდში*" და ამიტომაც გარდაისახა რომანტიკოსი პოეტის მიუსაფრობის სახე-სიმბოლოდ.

თვალი („...მიყვარს თვალები მიბნედილები"...) – ზედმიწევნით აისახა თვალის ლიტერატურულ სიმბოლოდ ქმნადობის პროცესი. აქ პოეტური პერიფრაზირებაა ბიბლიური სიმბოლოსი – „*თვალი არს სანთელი გვამისა* ", მით უფრო საყვარელი ქალის გრძნობით მეტყველი თვალები (ანალოგიურია – „შენნი დალალნი", 1842 ...).

„სუბმული და მწირი" – ეს არის ქრესტომათიული ფორმით დაწერილი ლექსი, სადაც ბარათაშვილი სიმბოლოთა ენას (**მწირი და სუმბული**) ეროგვარად მიზანმიმართულად იყენებს. ამიტომაც ხშირად სწორედ ამ ლექსის მიმართაა ერთგვარი უხუსტობა, როცა მას მიიჩნევენ – ალეგორიულ-სიმბოლურად, რადგან სიმბოლო და ალეგორია არსობრივად ურთიერთგამომრიცხავი ცნებებია.

მერანი (საბასეული განმარტებით: კეთილ-მოარული ცხენი) მითოლოგიური პეგასის ლიტერატურული ორეულია – ქართულ რეალიებზე აღმოცენებული (სათაური პირობითია: ავტოგრაფშია – „თავგანწირული მხედარი". ამ „მხედარში", როგორც ცნობილია, ლეკთაგან დატყვევებული ილია ორბელიანია ნაგულისხმები).

მერანი („...მირბის, მიმაფრენს...") უნიჭერსალური ლიტერატურული სიმბოლოა წინარე მხატვრული არქეტიპებით გააზრებული. ესაა ზეაწეული სულიერი მდგომარეობის, უკიდეგანო თავისუფლების, რაინდული პათოსის, ძლიერი მამაკაცური ნე-

ბელობის, გრძნობათა დრამატიზმის, ემოციათა თავაწყვეტის საოცრად მეტყველი სიმბოლო; რომელიც ადამიანში ბადებს უსაზღვროობის განცდას, სივრცის დაუფლებისა და ცადაჭრის შეგრძნებას. და, რაც მთავარია, – მერანს სიმბოლოლოგიური თვალსაწიერით აქვს ერთგვარი სნეობრივი მეხტიც. რომელიც თავისუფალი პიროვნების თანამფარველია.

ცრემლი („...შეიშრობ ცრემლსა“) – სიმბოლოა გრძნობათა ქარბორბალით დამშრალი სულიერი ტკივილის. თუმცაღა ღვთაებრივი მადლით *„სულს მოპბერილი ცის ნიჭნი“* სიტყვადქმნილნია კელავ და სულის შეებაა მიუსაფარი მგოსნისათვის.

ჩინარი – ალვის ხის ნორჩი ახალი („ჩინარი“); ალვის ხის სახისმეტყველება უშუალოდ შესისხლხორცებულია ვაზის ბიბლიურ სიმბოლიკას. აქ სედმიწევნით იგრძნობა ეს ალუზიები (თუნდაც ნასხლეტისგან შექმნილი ნინოს ჯვარი...). ასევე იგრძნობა „ეეფხისტყაოსნის“ საკრალური მუხტი.

„რათგან ვარდი ამას იტყვის, უსულო და უასაკო“ (869,1).

„უასაკო და უსულო, არ სიტყვიერი ცნობილი“ (888,2).

ალვის ხე „ეეფხისტყაოსანში“ არის სრულყოფილი სილამაზისა და ნატიფობის სახე-სიმბოლო. ბარათაშვილისეული ჩინარი კი სიმბოლოა რაღაც ახალი, ამაღლებული, იდუმალი მეტყველების, რისი აღქმის უნარიც მის თანამედროვეთ დაკარგვიათ. ამიტომაცაა ეს დიდებული ალვის ხე განმარტოებით მდგარი („წმინდა ნინოს ცხოვრების“ მიხედვით კლდეზე განმარტოებით მდგარი ალვის ხე – სიცოცხლის ხეა, რომლისაგანაც შეიქმნა სამი ჯვარი...). ის ხეთამეტყველების მთელ სპექტრს ითავისებს და რომანტიკოსი პოეტის ოცნებათა შეუცვალი სვეტია. და კიდევ ერთი (*მტკვარი, ვითარცა მიჯნური ჩინარის...*), – მდინარე ხომ ცხოვრების მარადიული და უწყვეტი სვლის სიმბოლოა. ბარათაშვილის ოცნებანი წუთისოფელთან აბსოლუტური პროტესტის ფორმას როდი იძენს. ეს აუხდენელი ოცნებანი მისი ამა სოფელთან შეთვისების ერთგვარი ენაა (იგრძნობა ქრისტიანული ცნობიერების მეტყველი კვალი).

ყვავილი – ციურ ცვართაგან ნამილი („...დამქროლა ქარმან სასტიკმან“); დაკარგული სულიერი სიხარულის სიმ-

ბოლოა, რომელიც წუთისოფლის – ბედისწერის დაუნდობლობამ (*„ქარმან სასტიკმან“*) გაანადგურა. მაგრამ, როგორც თავად პოეტი სულიერი კრიზისის ჟამს მაინც პოულობდა თვითგადამრჩენ – *„ცხოველ რამ ნაპერწკალს“*, ასევეა ამ ლექსშიც. და მშვენიერი ყვავილის თუნდაც დამჭკნარი და ქარისგან შელახული ფურცელი „მოძულებული სიცოცხლის“ დამატკბობად იქცევა კვლავ. ეს ყვავილი – ნოვალისის ლაჟვარდისფერი ყვავილისგან განსხვავებით, პოეტის ცხოვრებისეული კატაკლიზმების სიმბოლოა...

„...ცისა ფერს“ – მიჩნეულია რუსულ ხმოვანებაზედ შექმნილ ლექსად (პარალელი: ალ. ჭაჭანაძის „ფერსა ბნელსა“).

ცისა ფერი ღვთაებრივი ლურჯი ფერი – „ლაჟვარდის ლურჯი“ ესაა პირველქმნილი სულიერი წონასწორობისა და ღვთაებრივი ჰარმონიის სიმბოლო. ამიტომაცაა ხატწერაში იესო ქრისტე და ღვთისმშობელი ამ ფერით მოსილნი. ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის „ცისა ფერი“ - – ესაა მისი რომანტიკული სულისკვეთების ერთგვარი მანიფესტი; სულის გადარჩენის თუ სულისმოთქმის ღვთაებრივი საწყისი და უდიდესი მაღლი დახიანებული სულის ცხოველმყოფელობისათვის, რომელიც პოეტის „სულიერ არსადაა“ ქცეული და წარმოადგენს საკრალურობის შემოქმედებით პერიფრაზირებას.

„ცისა ფერს“ გამოხატავს რომანტიკოსი შემოქმედისათვის დამახასიათებელ ლტოლვას დაუსაბამო ლაჟვარდოვანი სივრცის შეროვისაკენ. „ცისა ფერს“-ში იმდენ უნახეს გრძნობათა სიჭარბეა, იმდენი გურულწრფელობაა, რომ ის თამამად შეიძლება მივაკუთვნოთ ჩვენი პოეტის დამოუკიდებელ შემოქმედებას და ჩავთვალოთ იგი ბარათაშვილის მთელი პოეზიის ორგანულ კუთვნილებად (გრიშაშვილი 1952: 113).

„ბედი ქართლისა“. უმაღლესი არისტოკრატიული შტოს გამგრძელებელი – ნიკოლოზ ბარათაშვილი, სამეფო ოჯახის შორეული შთამომავალი, ქართლის ბედის გარკვევას თავის ერთგვარ ვალად მიიჩნევს. სწორედ ამიტომ, ამ ქრესტომათიულად „მამულიშვილურ პოემაში“ ავტორს მიზანმიმართულად შემოაქვს მთის მდინარის სიმბოლიკა („მორბის არაგვი, არაგვი-

ანი"...), რომელიც ჩვენი ერის რაინდული სულისკვეთების სიმბოლოა. და სწორედ, ერის დაცემის, ქართველთა სიმუხთლით დაუძლურების ჟამს, ერის საბედისწერო გზაბნეულობისას ჩნდება ეს საოცრად მეტყველი სახისმეტყველებითი ნიმუში – მთის მდინარე. თავისთავად, ეს არდაშრეტილი მამულიშვილური პათოსის სიმბოლოდაც უნდა გაიაზროთ.

ამავე პოემაში ერთ-ერთი ყველაზე მაღალხარისხოვანი პოლემიკა (სოლომონ მსაჯულსა და მის მეულლეს სოფიოს შორის) ასევე სახისმეტყველებითი რაკურსითაა არგუმენტირებული; თავისუფლება-დაკარგული სამშობლოს სიმბოლო – „გალიაში დატყვევებული ბულბულია", რომლის მღერასაც დაკარგული აქვს შინაგანი მეტყველება და გამომსახველობა, ამიტომაც ეს უკვე „ღვთაებრივი გალობა" აღარაა. იმაც ასოციაციას იწვევს დიდ იმპერიის მფარველობის ქვეშ მოქცეული პატარა ერი... სიმბოლოლოგიური თვალსაზრისით ტკივილის მუხტი მძაფრდება...

ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდეგ ყველაზე მეტად **ვახტანგ ორბელიანის** შემოქმედებაში იგრძნობა რომანტიკული სულისკვეთება. ის იყო პოეტი. რომელმაც იტვირთა უშუალო წინაპრისაგან (ვახტანგ ორბელიანის დედა იყო ერეკლე II-ის უმცროსი ასული თეკლე ბატონიშვილი) ვერგანჭერეტილი სახელმწიფოებრივი საფრთხის მთელი პასუხისმგებლობა, რაც აისახა კიდეც მის პოეზიასა და ბიოგრაფიაში.

მისი ლექსები მარტოოდენ პათოსური როდია, არამედ ისინი საოცარი უშუალობითა და გრძნობების სისავსით გამოირჩევიან. სწორედ ამ ჭარბ ემოციას შემოაქვს მის შემოქმედებაში რომანტიკული დატვირთვა, თუმცაღა ლიტერატურულ სიმბოლოების სრულყოფილებით ის ჩამოუვარდება ბარათაშვილს, მაგრამ მაინც საინტერესო სახე-სიმბოლოები იკვეთება ვახტანგ ორბელიანის პოეზიაში.

ამ პოეტისათვის რომანტიკული პათოსიდან გამომდინარე, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხია აწმყოსთან გაუცხოება და ისტორიულ წარსულში გახიზვნა, სადაც მამულიშვილური უღერადობა კი არ ჭრის ყურს, არამედ ცნობამიხდილი სამეფო ოჯახის წევრის პოეტური კვნესა ისმის. რისი ილუსტრაციე-

ბიცაა, თუნდაც შემდეგ ლექსებში: „იმედი“, „ძველი დმანისი“, „ღრი შენობა“, „ირაკლი და კოხტა ბელადი“, „ირაკლი და იმისი დრო“, „ძეგლი“. წარსულში გახედვის ეს პოეტური ინტერპრეტაციები, რაღა თქმა უნდა, შენიღბულია – ერთგან ქრესტომათიული მეტაფორებით, მეორეგან კი – თავისუფალი „მხატვრული სცენებით“. რაც ძლიერ რომანტიკულ ელფერს სძენს ვახტანგ ორბელიანის მთელ შემოქმედებას.

ბუნება რომანტიზმისათვის ესთეტიკური ფენომენის გარდა, რეალური სივრციდან ირეალურ სამყაროში გახედვის ილუზორული საშუალებაცაა. შესაბამისად, ერთი შეხედვით, უწყინარი პეიზაჟებიც კი სახისმეტყველებითი სპექტრითაა გაჯერებული. აქ საცალფეხო ბილიკია გასაცლელი, რომ ამგვარი მუხტით შექმნილი ლექსები სუსტად გავმიჯნოთ სხვა პოეტური ნიმუშებიდან და ჩვენი მსჯელობა ხელოვნურ კალაპოტში არ მოექცეს.

ვახტანგ ორბელიანის არაერთი ლექსი საოცრად უშუალო და გრძნობისმიერია. ნიმუში ამგვარი სენსეტიურობისა „გამოსალმებაა“ – თავისი „ხურმუხტ ველით“, „ამაყი მთებით“, „ალმასი წყლითა“ და კიდევ მრავალ მხატვრულ სახეთა რომანტიკული თანწყობით.

სულის სინატიფე და სიღრმე ყველაზე მეტად ლოცვის ჟამს იკვეთება (ლოცვა ხომ სულიერი უშუალობის ფენომენია...) და ფრიად საფრთხილოა ლოცვის ლექსად ამეტყველება, – ანდა საეროდ პოეტურ ქმნილებათა ამგვარი სახელდება. ქართული რომანტიკოსებისათვის რელიგიური ცნობიერება წარმოადგენდა იმ უმთავრეს ცხოველმყოფელ ძალას, რომელიც გაუქმებული სამეფო კარის, „ხნეშეცვლილი სამშობლოს“ და შესაბამისად, „დამსხვრეულ ოცნებათა“ მიუხედავად, მათი არსებობის ზნეობრივ საყრდენს წარმოადგენდა. ამიტომაც, ბიბლიური ალუზიების პოეტური ინტერპრეტაციები მათთან სულიერი შეების გამოხატულებად აღიქმება. მსგავსი ტრადიცია არსებობდა ძველ ქართულ მწერლობაშიც, მაგრამ რომანტიზმმა მხატვრულ ჭრილში გაცილებით თავისუფალი ხელწერა დაამკვიდრა ქრისტიანული სახისმეტყველების გასააზრებლად.

ვახტანგ ორბელიანთანაც სწორედ ამგვარი ხედვაა ძირითადად: ლექსად ამოთქმულ ლოცვებში („დიდმარხვის ლოცვა"; „ლოცვა" და თუნდაც, „იანვრის 14-ს" – საქართველოს მოქცევის პოეტური ინტერპრეტაცია...) საოცარი ნდობაა ავტორისა მკითხველის მიმართ: ის თავს უფლებას აძლევს, სულიერი სიშიშვლის ჟამსაც იყოს საოცრად ალი და ძლიერი პიროვნება. რომანტიკული სულისკვეთების ასოციაციურ შეგრძნებათა იმპულსი მძაფრდება სიხმარ-ზმანებათა ფენომენით და უკვე ტკივილადქცეული განცდა, ერთი შეხედვით, თითქოსდა იბინდება, ირეალური ხდება. ამ მხატვრული ხერხით „ემოციური ამპლიტუდა" და ლექსის „შინაგანი ტემპერატურა" მატულობს („ორი სიზმარი", „ჯვარი ვახისა", ნაწილობრივ – პოემა „განკითხვა"). წმინდა მამები გვასწავლიან სიზმარს არც უნდა მიენდო, თუმცაღა, – არც ბოლომდე შეიძლება იგნორირება მისი... რადგან უცდომელი ხელვარის გაელება სიზმარსა და ხილვას შორის მხოლოდ ღვთისრწმულთ ხელეწიფებათ. პოეტიც ხომ ამგვარი რწმულია („პოეტს", „ქაცი ის არის"..., „გრიგოლ ზურაბის ძის ჯაბაკურიან-ორბელიანის გარდაცვალებაზედ"...) და შესაბამისად პოეტური სიზმარ-ზმანება სარწმუნო და დამაჯერებელი ხდება. სიზმარში გაცხადებულ კონტურთა მსგავსად ერთგვარად მკრთალია ვახტანგ ორბელიანისეული ლიტერატურული სიმბოლოები, მაგრამ თავისთავად მაინც მეტყველი და საინტერესოა. ამის საილუსტრაციოდ, ვახტანგ ორბელიანის რამდენიმე პოეტური ნიმუშის საფუძველზე გთავაზობთ მცირე ფორმატის სიმბოლოლოგიურ სიტყვარს.

მდინარე („მდინარე ა...ს") – მდინარე სულიერი ტკივილის – „მწარე ოცნების" მიძინების სახე-სიმბოლოა. მდინარის შინაგანი მეტყველება იმგვარადვეა მომნუსხველი ვახტანგ ორბელიანისთვისაც, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვის. ამ შემთხვევაში ეს „ტკბილი ბიბინი" ბარათაშვილისეული „დუდუნის" („მოდუნების") პოეტური სინონიმია. „მდინარე ა...ს" (30-იანი წლები).

„დახშულის გულით" (40-იანი წლები) მიმართული უნდა იყვეს ეკატერინე ილინსკისადმი – პოეტის მეგობარი, შემდეგ

პოეტის მეუღლე 1844 წლიდან (ორებლიანი 1928: 166). გრძნობის, ტკბილი დროის კვლავ გათავისების, ერთი შეხედვით, ბანალური სიმბოლოა გული, მით უფრო „დახშული". მაგრამ ვახტანგ ორბელიანი მას „პოეტურ ძგერას" ანიჭებს და ცის სილაჟვარდეში ნაკარგვას. ეს კი სიყვარულის უხსენაესობაა...

„როდესაც მშვენიერებაე" და „როგორც განაბნევს" – ეს ორივე ლექსი – „თემატურად დაკავშირებულია ლექსთან „დახშულს გულით" (ორბელიანი 1928: 166). ორივე ლექსში ვრძნობა ძლიერ განსოგადებულია ბუნების სრულქმნილების პოეტური გაულერებით. ამიტომაც, ვახტანგ ორბელიანისათვის მშვენიერება *„ვარდის ბაგეზე ციური ღიმილია"* და შესაბამისად, *„ცისა ლაჟვარდს კამარა"*, „მსის სხივთა შარავანდედნი" სულის ემოციური მოძრაობაა, რომელიც მსისადარად *„განაბნევს ღამის ნისლს"*. *„ღამის ნისლი"* აქ სიმბოლოა სევდის, რომელიც გამძაფრებულია „ბნელი გზის" უხედველობით (ის – *„შავი ღრუბლის"* მსგავსად ხელმოცარულობის ქრესტომათიული სიმბოლოა), ხოლო იმედი კი *„ცის კიდით აღმოცენებული ვარსკვლავია"*; რომანტიკოს პოეტთათვის სულიერების ხვაღმავლობას განუზომელი დიაპაზონი აქვს – წარსულის *„შავნი და ბნელნი წელნი"* მზით გაისხივოსნდება. ეს კი საოცრად ფილოსოფიური და იმავდროულად ნატიფი პოეტური გააზრებაა ჩვენს ცნობიერებაში აღმოცენებული იმ „ღვთაებრივი მარცვლისა", როგორიცაა – იმედი.

ვახტანგ ორბელიანისათვის იმედი – მსეა (თავად მაცხოვრის პარადიგმა ხომ *„მსე სიმართლისაა"*).

„ჩემი მსე არის იმედი, ხვალ ტკბილს საუბარს კვალად ვსვამ" (ორბელიანი 1928: 11) და კვლავ „იმედი" – ოღონდ უკვე საკმაოდ ერცელი ლექსი, სადაც იმედი – მარტოოდენ ცის სილურჯეში კი არაა ასახული, არამედ ისტორიული თუ პოეტური ხვაღსვლის ნეტარი გახსენებაა. რომანტიზმისთვის ნიშანდობლივია ემოციური ცვიაღსვლების პოეტური პერიფრაზები, თუმცაღა ერის ისტორიული ნებელობის შეცნობა-ჯანხოგადება ქართველი პოეტის ერთგვარი ბედისწერაცაა. მ. ულიშვილური პათოსის „რომანტიული შლეიფი" დამახასიათებელია

ვახტანგ ორბელიანის ხელწერისათვის. ისიც ბუნებრივია, რომ პოეტისაგან უპასუხოდ დარჩენილი კითხვა სწორედ ქრისტიანული სახისმეტყველებით უნდა შეცნობილიყო.

ობლობა („ობოლი") – *„სალმრთო ალით ანთებული უმანკო სულის"* სიმბოლოა. ამიტომაც, ობოლი ერთგვარი მედიუმია, რომელსაც შესწევს უნარი სამყაროს ჭეშმარიტი შეცნობის, რომელიც ქართველთათვის უმთავრეს პოეტურ სახელთანაა შესისხლხორცებული. ეს ხომ „შოთა, დიდი შოთა რუსთაველია!" (ორბელიანი 1928: 63).

„გალია"; ამ ლექსს წამძღვარებული აქვს რუსთველის ეპიგრაფი და ქრისტიანული სახისმეტყველების ფრიად უჩვეულო ინტერპრეტაციაა – *„ფრთაშესხმული, მაგრამ დატყვევებული შროშანის"* სახით. შროშანი ხომ ღვთისმშობლის სიმბოლოა ანუ სულის სისათუთის ხატი. ზეაწეულ შეგრძნებათა განცდა კი პოეტისათვის სულიერი თავისუფლების სინონიმია. ამიტომაც, მისი გალიაში გამომწყდეცა სიკვდილზე უმძაფრესია. გალია კი ამ კონოტაციაში აღიქმება, ვითარც რუსეთის იმპერიის წნეხი უძველესი ქრისტიანული კულტურის მქონე ერისათვის.

„განკითხვა"; ამ პოემაში მშვენიერი შავი მერანია (ტარიელის ტაიჭის ალუსიით), თავდაპირველად ის არ არის ისეთივე ტოლდაუდებელი, როგორც ბარათაშვილისეული „მფრინავი მერანი". თუმცაღა, აღმაფრენის ჟამს ის უკვე რაშადქცეულია (რაში – ზღაპრული ცხენი), ისეთივე „უტოლო, ვით მთვარე ცაში" (ორბელიანი 1928: 42). მერანის ფერითი მინიშნება მის საკრალურობას, თავისდაუნებურად, პროფანულს ხდის... შავი ფერის სიმბოლიკა ხომ ისეთივე ტკივილისმომცველია, როგორც ვახტანგ ორბელიანის რეალური ყოფა...

ამიტომაც, ვახტანგ ორბელიანის პოეზაში უმეტესწილად „გრძნობის სიმი" მოსიდული ისარივითაა, – სამისნე კი უპირველეს ყოვლისა, ავტორის სულიერ სამყაროში დატრიალებული *„განუკითხავი ქარბორბალაა"*... თავად პოეტი გრძნობათა ამგვარი ჭავლისაგან მხოლოდ წამიერად თუ განიმუხტება, ისიც მხოლოდ ქრესტომათიული არქეტიპების (ძირითადად რელიგიური) თანწყობის უჩვეულობით. ამის ილუსტრაციაა,

თუნდაც ლექსი „ვალია“, სადაც შრომანის ღვთაებრივი საწყისი „*ტკბილხმოვანიცაა*“ და „*ფრთაშესხმულიც*“ – ხელოვნურ არსებათა სადარად.

ტრადიციულად, ახალი ქართული მწერლობის საწყისი (XVIII-XIX საუკუნის მიჯნა) და ქართველი რომანტიზმის აღმოცენება ერთ გამორჩეულ პოეტურ სახელს უკავშირდება – ესაა **ალექსანდრე ჭავჭავაძე**, რომლის მიმართაც განსაკუთრებულ მოწიწებას ინენდენ ქართველი მწერლები. ეს აისახა მის „მხატვრულ ხედწოდებებში“: ალექსანდრე ჭავჭავაძეს „ბულბულს“ უწოდებდა გრიგოლ ორბელიანი; აკაკი – „ტკბილ პოეტს“; ილია – „სუბუქ ფრთიან“ ლექსთა მშობს; „გრძნობამოძალებულ მომღერლად“ მიიჩნევს მას იოსებ გრიშაშვილი (გრიშაშვილი 1940: VII).

გრძნობის ამგვარმა გამომწყვლევამ სიტყვაში და მერე, ხშირ შემთხვევაში, მისი დაოკებისა და მოთვინიერების ტენდენციამ ასახა ევროპული მსოფლშეგრძნების უშუალობა, ჩამცხრალი და განეიტრალებული, უპირველეს ყოვლისა, ძველი ქართული მწერლობის არქეტიპებითა თუ აღმოსაყვლური პოეზიის მეტაფორული ხლართებით.

ეს შინაგანი „მხატვრული ნაპრალი“ – საუკუნეთა მიჯნაზე პოეტად შემდგარი პიროვნების ხვედრია, რაც აისახა კიდეც მის გაორებულ ცნობიერებაში. აქვე დაუსძენთ, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძე იყო ერთი იმ პოეტთაგანი, რომელიც თაყის თანამედროვეთაგან იყო სწორედ ხელდასმული, როგორც „გრძნობისა და სიტყვათკაზმის“ ვირტუოზი. ეგებ ამიტომაც აღმოჩნდა „დახვეწილ ლიტერატურულ ფასადს“ მიღმა ნიკოლოზ ბარათაშვილი – იმავ სოციუმის წევრი, მაგრამ როგორც პოეტი – განაპირებული და თვითკმარი...

ალექსანდრე ჭავჭავაძე გაჩენისთანავე იყო ის საპატიო „მძევალ-შვილობლი“ რუსეთის სამეფო კარისა (დედოფალი ეკატერინე მეორეს ნათლული, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ...), რომელსაც თავისი ეროგულებით (დიდი ტკივილის მიუხედავად) უნდა ჩაენაცვლებინა ხელოვნურად გაუქმებული ქართული სამეფო კარი რუსულით და თანაც ყველასათვის თვალსა-

ნინო ქვეშეცნიერულად უნდა გარდასახულიყო. და მართლაც, ზეაღმაფალი სამხედრო კარიერის (ასახული ჯერ პოლკოვნიკის, დაბოლოს – გენერალ-ლეიტენანტის ნინით) უამს ალექსანდრე ჭაჭავაძე სულის სიღრმეში დაგმანული მამულიშვილური მრწამსის ერთგული რჩება. თუმცაღა შეწუნარებული, კვლავ იმავ უმაღლეს იერარქიულ საფეხურზე მყოფი, ცხოვრების ჩვეული წესს უბრუნდება.

ამ გადასახედიდან, ერთი შეხედვით, ალექსანდრე ჭაჭავაძის პოეზია ასეთი გრძნობისმიერი არ უნდა ყოფილიყო. არადა, სწორედ ამგვარი გაორებული ცნობიერების (რუსული სამეფო კარის მაღალჩინოსნობა თუ ქართველი დიდგაროვანის „მეხსიერების გაუსაძლისი ტკივილი") ერთგვარი განმუხტვაა ის „ლირიკული იმპულსი", რითაც ეგზომ ნიშანდობლივია მისი ლირიკა.

აქვე გასათვალისწინებელია, რომ „რომანტიზმის მამამთავრად აღიარებულ" ალექსანდრე ჭაჭავაძის შემოქმედებაში ძალზე მცირე დოზით იკვეთება რომანტიკული შტრიხები და მით უფრო სახისმეტყველებითი ელემენტები; რადგანაც მეტაფორებით ხატვის ქრესტომათიული ტენდენცია (დაწყებული რუსთაველიდან ბესიკით დამთავრებული...) ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კლასიკური სიმბოლოს არსებობას. გერამ ასათიანს (ალ. ჭაჭავაძეს ის არ აღიარებს ქართული რომანტიზმის მამამთავრად – ასათიანი 2002: 158) ალექსანდრე ჭაჭავაძის ლექსის შინაგანი მეტყველება კი ამგვარად აქვს გააზრებული: „ტრადიციული მეტაფორული აზროვნება წარმოადგენს ალ. ჭაჭავაძის პიროვნების „მეორე ბუნებას", მის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თანდაყოლილ თვისებას და ამასთან იმ ერთადერთ მხატვრულ პრიზმასაც, რომლის მეშვეობით იგი აღიქვამს როგორც გარე სამყაროს, ისე საკუთარი სულიერი ცხოვრების ყოველ მოვლენას" (ასათიანი 2002: 170). თუმცაღა, უმეტესწილად, სწორედ ეს „მეტაფორული ბარიერი" ახშობს მის შემოქმედებაში რომანტიკულ პათოსს და ხშირ შემთხვევაში, ავტორის „სულიერი დრამა" ამ ნატიფ, დახვეწილ, მხატვრული მედიტაციების მიღმა სრულიად იკარგება, ქრება უშუალობის განცდა. და ამიტომაც,

სევდისა თუ მარტოსულობის მასშტაბი ნაწერდება და თანაგანცდის ნაცვლად, მკითხველი ისმენს 'სედმიწევნით კლასიკურ „სევდიან მონოლოგს" ქრესტომათიულად ტრაგიკული წიაღსვლებით. ამგვარი სულიერი ტკივილი არაა ისეთი წამლეკავი და გამჭოლი თავისი დრამატი'სმით, როგორც ეს ახასიათებს სა'სოგადოდ, – რომანტი'სმს.

ალქსანდრე ჭავჭავაძესთან ეპოქის ტრაგი'სმი არაა სრული სიმძაფრით გაშინაარსებული და, შესაბამისად, სასო'წარკვეთის სამი'სნედ ქცეული შემოქმედებითი სულის მარადიული ცდომის აბსტრაქცია არაა პოეტურად ფოკუსირებული. 'უფრო მეტიც, ეროვნულად ჩაკარგულია ძველი ქართული მწერლობის „სპეციფიკურ მხატვრულ სახეებში" (ასათიანი 2002: 170-174).

ძველი ქართული მწერლობის ტრადიციებს ჯერ კიდევ ვერმოწყვეტილი პოეტი (ძირითადად რუსთველის და ბესიკის „კლასიკური მეტაფორისტიკის" ალუ'სია იკვეთება) სიტყვაში მოქცეულ თვითგანცდას არ აძლევს იმ სიღრმესა თუ აბსტრაგირებას, რითაც სულიერი ტკივილი რომანტიკულ მსოფლგანცდად 'ცნდა ქცეულიყო.

სიყვარულის, როგორც უმძაფრესი გრძნობისმიერი ფენომენის მხატვრული ინტერპრეტაციის დროსაც კი ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეტური ცნობიერება იმდენად დატყვევებულია ქრესტომათიული მეტაფორებით, რომ ფაქტიურად ახალ სახესიმბოლოებს მასთან თითქმის არ ეხედებით („სახე შენი"; „სიყვარულო ძალსა შენსა"; „ანდა'სათ ხილვამან"; „უწყალო სიყვარულო", „ოჰ, საყვარელო"; „როს გიყვარდი"; „გლახ თვალთა შენი" და ა. შ...). ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიჯნურთმეტყველება თავისი არსით სენტიმენტალური უფროა, ვიდრე რომანტიკული, რადგან ის თავის სულიერ ნაკთსაყუდელში იმგვარად იძირება, რომ პიროვნების არსს, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ გრძნობის 'ხენაესობაში ხედავს.

ამჯერად, ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე ლექსის ლიტერატურულ ილუსტრაციას გთავაზობთ სახისმეტყველებით ჭრილში:

„ჟამნი რბიან" – მძაფრი გამომსახველობითი იმპულსით გამსჭვალულ ამ ლექსში ალექსანდრე ჭავჭავაძე დროის წარ-

მაცლობის ეროგვარ ლოკალიზებას „სულგრძელი სიყვარულით“ ლამობს. ამიტომაც გრძნობის ნათებაა მისთვის მარადიული და შესაბამისად – „სპეტაკ სამბახთ ველად“ გააზრებული (სამბახი – უბიწოების, ასევე სევდის სიმბოლოა. ცისფერი სამბახი ხშირად გვხვდება მგლოვიარე ღვთისმშობლის გამოსახულებებზე. ყოფით სიმბოლიკაში ის სიმპათიასა და სიყვარულზე მიგვანიშნებს).

„ვისაც გსურთ“ – ქრესტომათიული მხატვრული სახეებით ხატვის ნიმუში (“პერობილი სატრფო”, ანუ სამშობლო – ეროვნულ ცნობიერებაში შთანერგილი კლიშე). როდესაც სამშობლოს მოწყვეტილი პოეტი პატიმრის უუფლებობის ტრაგიზმით აცნობიერებს ანექსირებული საქართველოს რეალობას, მის „პოეტურ ქარაგმაში“ (და არა სიმბოლოში) სხვმიწევნითაა კონცენტრირებული ის ემოციური მუხტი, რომლითაც მისი პირველი პატიმრობისა და ტამბოვში გადასახლების პერიოდი გამოირჩევა.

„თუ ხე ბუნებით მწარეა“ – ბიბლიური სახისმეტყველების („ყოველი ხე თავისი ნაყოფით იცნობა“ – ლუკა 6:44) პოეტური ინტერპრეტაცია: სიმწარის, როგორც ბოროტების, უკეთურების ვერ სახეცვლა თუნდაც სამოთხისეული სისათუთითა და მადლმოსილებით მწარე ცხოვრებისეული გამოცდილება აქ “ხეთამეტყველების” უნივერსალურ ენაზეა გაცხადებული.

„მწამებ ხსოვნისა“ – სახელდების რომანტიკული ელფერი თავად პოეტური ტექსტიც ულერადობაშიც გრძელდება. ამასთანავე, ალ. ჭავჭავაძე ბედის „ქცევას“ „ხსოვნის ჩრდილში“ გამოამწყვდევს: „თუ მცვალა დრომან ამით ოდენ, რომ მაცნო თავი...“. მისი პოეზიის ამ რკალის („არ ვსდევ უამთა ცვლას“; „ვაჰ, დრონი, დრონი“; „მწამებ ხსოვნისა“...) ლირიკული გმირი იმდენად ვერ განკარგავს დროის დინებით მოტანილ საბედისწერო მოვლენებს, რომ ერთადერთ გამოსავალს ხედავს: თავად გადაიდეს სტატიკურ მდგომარეობაში და ამით შეაფერხოს, აიცილოს განსაცდელი.

„თავსა უფლად“ – ერთი შეხედვით თითქოსდა სენტიმენტალურია ეს ლექსი, სადაც გრძნობა პოეტური და პიროვნული თვითრეალიზების ფენომენადაა გაცხადებული. თუმცა იმავდროუ-

ლად. იკვეთება ერთი ასპექტიც – *„უძლურ-ლბილი გული“* და *„სევდის გუნდი“* წარმოსჩნდება პოეტისათვის საკუთარი თავის შეცნობისა თუ ცხოვრების გაშინაარსების მეტაფორად. ეს ლექსი, პოეტური ორაზროვნების ნიმუშს წარმოადგენს და ამ თვალსაზრისით – უკვე რომანტიკული ელფერისაა.

„კავკასია“ – „მთისმეტყველების“ ლიტერატურული ასპექტია და არა ოდენ ძველ ქართულ მწერლობაში დამკვიდრებული, ერთგვარად ტაბუირებული ხედვა ამ საკრალური ფენომენისა („სვეტნი ცათანი“...). ეს პირველი მცდელობაა მთის ლიტერატურულ სიმბოლოდ გააზრებისა. შესაბამისად, აქ მთის შთამბეჭდაობა წარმოადგენს მარადიულ, უცვლელ, ისტორიული წარსულის იდეალიზირებას., ფაქტიურად, ვაჟა-ფშაველამდე მთა მთელი თავისი სახისმეტყველებითი სრულყოფილებით არაა შეცნობილი.

„გოგჩა“; ალქსანდრე ჭაეჭავაძის შემოქმედებაში ყველაზე რომანტიკული ლექსი „გოგჩა“ სიმბოლოლოგიური თვალთახედვითაც ფრიად საინტერესოა, რომელიც „თავისი მხატვრული გააზრებით აშკარად სცილდება კლასიცისტური პოეტიკის პრინციპებს და გაცილებით უფრო ახლოს დგას ევროპული რომანტიზმის ისეთ ცნობილ ნაწარმოებებთან, როგორიცაა, მაგალითად, ლამარტინის ლირიკული ლექსი „ტბა“ (ასათიანი 2003: 174).

„გოგჩაში“ ტბა – სიმბოლოა შეჩერებული წამის, გარდასულ დღეთა დიდების და არა ოდენ უტყვი მოწამეობის. ტბა – სარკესთან ანალოგიის ინერციით, თვითჩაღრმავებისა და თვითგამოსახვის უნივერსალური მეტაფორაც გახლავთ; *გოგჩა* ალქსანდრე ჭაეჭავაძისათვის პოეტური მედიტაციის სიმბოლოა, – ანარეკლია უკვე არარსებული რეალობის – ისტორიულ წარსულს რომ ვუწოდებთ... და იმავდროულად – მარტოსული, გაორებული ცნობიერების მქონე პოეტ-ბინოსანის ერთადერთი ნაკოსაყრდენი, თუმცა „დიდი სევდის ანრდილით“...

ალექსანდრე ჭაეჭავაძე თავისი ცხოვრების წესით, ცნობიერებით, რაღა თქმა უნდა, ჩინებული ევროპული განათლებით (ამას ადასტურებს მისი თარგმანებიც...) ერთგვარი „რომანტიკული

პათოსის“ მატარებელი ფრიად საინტერესო პიროვნება გახლდათ. რამდენადაც ცხოვრებაში ახალი ტენდენციების მეტად თამამი დამამკვიდრებელი იყო იგი, იმდენად კონსერვატორი გახლდათ მხატვრულ აზროვნებაში. ეგეც სწორედ ამიტომაც ინენს ერთგვარ სიფრთხილეს ახალი პოეტური სახეების შემოტანისას და გარკვეულ უპირატესობას ანიჭებს უკვე არსებულ არქეტიპებს.

ფაქტიურად, ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა, თუ რა იყო მიზეზი სახისმეტყველებითი სპექტრის სიმწირისა ალქსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში და შესაბამისად, იყო თუ არა. იგი თავისი კლასიკური გაგებით რომანტიკოსი პოეტი...

გრიგოლ ორბელიანი – ორმოცდაათწლიანი სამხედრო ნამსახურეობით, ბოლომდე დარჩა პოეტ-გენერლად და რუსეთის იმპერიის უმაღლესი ჯილდოს – ანდრია პირველწოდებულის ორდენის მფლობელად. მისთვის ეს მამაკაცური ღირსებისა თუ საკუთარი კეთილშობილური გენის ერთ-ერთ გამოხატულებას წარმოადგენდა, თუმცა „დამპყრობლის“ მუნდირის წინეხქეშ მოქცეული, სულიერი ამბოხის ფორმას პოეზიაში პოულობდა. ამიტომაც, ის ხშირ შემთხვევაში, სწორედ რომანტიზმის დიაპაზონში (რომანტიზმი ხომ პიროვნების წინააღმდეგობებით მოცული სულიერების ინდივიდუალური გამოვლინებაა...) ახდენს თავის შემოქმედების ბუნებრივ ინტერპრეტაციას.

გრიგოლ ორბელიანმა 1832 წლის არშემდგარ ამბოხშიც დააპირა მონაწილეობა, მაგრამ „აშკარა დანაშაული არ დაუმტკიცდა და გაანთავისუფლეს საქმის საბოლოო გამოძიების დამთავრებისთანავე. აცლაბრის ყახარმებში სამი თვის პატიმრობის შემდეგ იგი, როგორც მეშვიდე კატეგორიის მცირე დამნაშავე „კავკასიის ხაზზე“ მოქმედ ჯარში გაგზავნეს“ (ორბელიანი 1989: 8). ეს პერიოდი გრიგოლ ორბელიანისთვის ძლიერ დამთრგუნველი აღმოჩნდა და ცხოვრების ოპტიმისტურ რაკურსში ხედვა და შესაბამისად, თანდაყოლილი სილაღე ერთგვარად დაიბინდა; საზოგადო „სევდის ლაბირინთში“ გამომწყვდეულმა (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით) სასოწარკვეთისა და მარტოდმთენის ემოციას პოეტური აღ-

სარების ფორმა მისცა... და შესატყვისად, სულით ნატიფ თავისავე დას გაენდო.

„ჩემს დას ეფემიას“ – აქ ეფემია წარმოადგენს პოეტის სულიერ ნაოსაყუდელს, რომლის არსებობაც ამ რომანტიკულ ქარგაზე გაწყობილ ლექსში ის შინაგანი მეოხებაა, „უსაგნოდ და უიმედოდ“ დარჩენილი პოეტი რომ ებღაუჭება... გრიგოლ ორბელიანი ტრადიციულ მეტაფორულ სახეებს ფილოსოფიურ სიღრმესა და ესთეტიკურ ფერადობას ანიჭებს: *ვარდის* ქრესტომათიული მეტაფორა აქ იერცველილია – კეთილშობილებისა და სინატიფის მიღმა დიდი ტკივილია; ვარდის მშვენიერებაც ისეთივე პირობითია, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად. ამიტომაც, გრძნობათა შორის ყველაზე უსაზღვრო და უსენაესი – სიყვარული სასწაულთმოქმედია – მისი სხივი თვით „ეკალს ვარდად შექმნის“. ამგვარი ქმნადობის მისტერია ლექსის არა მარტო შინაგან მეტყველებას ამძაფრებს და აზოგადებს, არამედ მის „პოეტურ პულსაციას“ ძლიერ ინტენსიურს ხდის. სწორედ ამის თაობაზე წერდა გურამ ასათიანი: „არც ერთ რომანტიკოს პოეტს, და საერთოდ, არც ერთ ქართველ პოეტს ვაჟამდე არა ჰქონია განვითარებული ისე მძაფრად ნივთიერი სამყაროს – საგანთა ფაქტურის, ფერადოვნების, სურნელისა და პლასტიკის განცდა, როგორც ეს გრ. ორბელიანის ლირიკაში იგრძნობა“ (ასათიანი 2002: 185).

პოეტური მეხსტის ძლიერი ნებელობა თავისდაუნებურად ქმნის სრულიად ახალ და მოულოდნელ „მხატვრულ ვარიაციებს“, რომელთა განსოგადებაც ლიტერატურულ სიმბოლოთა ეროგვარი არქეტიპებია. ასეთია ლექსი „ჩემი ეპიტაფია“, სადაც პოეტი კონკრეტული სახე-სიმბოლოებით კი არ გვანებიერებს, არამედ მთლიანად ლექსწყობაა იმდაგვარი, რომ გრიგოლ ორბელიანის მიერ შექმნილი „საკუთარი ეპიტაფია“ სიმბოლოა ერთგვარი თვინიერი სიკვდილის, იდუმალების ლირიზმის თუ საფლაეთჭვრეტით ცხოვრების შეცნობის...

გრიგოლ ორბელიანის „პოეტური უჩვეულობა“, რომელიც მისი შემოქმედებითი ცნობიერების თავისებურებაა – სამყაროს ჭარბ ფერადოვნების მიღმა, მძაფრ ცხოველმყოფელურ საწყისში,

ანდა თ'ენდაც ღამის უხედველ, მაგრამ არცთ'უ ყოველისმსპობ არაარს'ში ახდენს ბუნების თავის'უფალ, პირველსაწ'ყისიერ შეცნობას, რაც სიერცითი ხედვის შესაძლებლობას ქმნის. ამგვარად ინტერპრეტირებ'ული ბუნების ფენომენი (იქნება ეს პეი'საჟი თ'უ უბრალოდ ესკი'ზი...) სცილდება თავის ემპირიულ საწ'ყისს, ერთგვარად იბინდება და აღქმის წერტილის განწ'ყობისა და ემოციის შესაბამისი ცვლა იწ'ყებს ირეალ'ურობის მძაფრ შეგრძნებას, რომელიც სპარს'ული მინიატი'ურებივით ნატიფი და იდ'უმალია.

რომანტიკოსების თვალით აღქმ'ული ბუნების ს'ურათი მათი ს'ულიერი მდგომარეობის ფსიქოლ'ლოგი'ური კოდია – ისევთივე საიდ'უმლოებით მოცვ'ული და ამასთანაავე ამ შეუცნობ'ლობის ამხსნელიც, როგორც თავად სიმბოლოა. ამიტომაც, ბუნება რომანტიკოსებთან 'სოგჯერ მხოლოდ სახისმეტყველებითი ასპექტითაა მოცვ'ული. ამის შესატყვისი მხატვრ'ული ილ'უსტრაციებია:

გაზაფხული („გა'საფხ'ული") – ს'ულიერი ტკივილის სიმძაფრის; ნამქრალი ს'ულისკვეთების ცვრაღდგენის; ფერადოვანი ღღეების 'მინაგანი ქრობის ინვერსი'ული სახე-სიმბოლო.

„გამოსალმება" – ტრადიცი'ულად ქართ'ული ეთნოფსიქოლოგიის თვალსაწ'იერიდან, გამოსალმება საუკ'უნო განშორების სინონიმია (სიცოცხლესთან გამოსალმება...); ამიტომაც განშორების გაუსაძლისი ემოცია სიმბოლი'ზირებ'ულია „გამოსალმების რიტ'უალ'ში", რომელშიც პირადად ავტორის „ს'ულიერი ორეუ'ლის" თანმხლები მთელი სამყაროა...

ღამე („ღამე") – ალბათ, პოეტის მიერ ამგვარი ს'ულიერი სიმყ'უდროვის მომნიჭებელი უნდა ყოფილიყო "ღამისმეტყველება", რომ მომავალში გალაკტიონს შეექმნა „მე და ღამე".

და, რაღა თქმა უნდა, – „საღამო გამოსალმებისა", რომელიც გრიგოლ ორბელიანის პოეტ'ური ხელოვნების ნიმ'უშია. აქ იმდენად ყოველისმომცველი და მას'შტაბ'ურია ბუნების შეგრძნება და პოეტ'ურ ტექსტ'ში განთავსების კ'ულტ'ურა, რომ წ'უთისოფლის უნ'უგეშობა თითქოსდა უნდა ჩაიფერფლოს რომანტიკ'ულ ანტ'ურაჟ'ში. მაგრამ ამ ლექსის ძირითადი აკო-

რდი, როგორც რეფრენი ისე მეორდება – ესაა მთისა და მდინარისმეტყველება: მთა – სილაღის, მდუმარების, მარადიულობის უნიკალური „ხეცური კიბე“, რომლის ძირში – „წყალნი მთის დაქანებულნი, უფსკრულსა იკარგებიან, / თერგი ჰრბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან!“ – განსახიერება ჯანსაღი ნებელობისა, სიცოცხლის პათოსის და მარადიმპულსური იმედი სულის ხსნისა.

გრიგოლ ორბელიანმა სიყვარული და გრძნობითი ხიბლი იმგვარად გახარჯა თავის სატრფიალო ლირიკაში, რომ რეალურად უშვილძიროდ დარჩა. ირეალურად კი ეს სიმარტოვე ილუზორულია, რადგან ყველა მის ლექსში „გრძნობის ქარბორბალაა“. რომელი ერთი ჩამოთვალოთ ამ ციკლის ლექსებიდან: „ნ-დმი“; „მასვე“; „ეკატერინა ჭავჭავაძისას“. „მტირალ ნ...ს“; „მ...დმი“; „ს“; „ე-სა“; „ნ...“; „სო...ორ“ სატრფიალო ლექსები (ოთხტაეპიანი რითმიანი კუპლეტები); „გამოსალმება“ და ა.შ.

ამ მიძღვნილი ლექსების დაჟარაგმებული სახლდებების მიუხედავად, გრიგოლ ორბელიანისთვის მომნუსხველი ყოფილა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ასულთა მშვენიერება და გონების სიკეთე... ზაზა აბზიანიძე გრიგოლ ორბელიანის ლიტერატურულ პორტრეტში პოეტის მამაკაცურ გზნებას ამგვარად ხსნის: „ჭავჭავაძიანთ ქალები მართლაც გულწრფელად ემეგობრებიან მათ განუყრელ მესაიდუმლესა და თანამოსაუბრეს – „კურკას“. გრიგოლის წერილებიდან და ლექსებიდან კი ჩანს, რომ ის სიხარულით აირჩევდა სხვა როლს – საყვარლისა თუ ქმრისას (ჯერ ნინოზე ფიქრობს, მერე – „წინანდლის ვარდზე“ – ეკატერინეზე). ვაი რომ, ქალბატონნი გრიბოედოვისა და დადიანისა, ესოდენ ახლობელნი და მიმზიდველნი, „კურკასთვის“ მიუწედომელნი აღმოჩნდნენ...“ (აბზიანიძე 2009: 126).

გრიგოლ ორბელიანის ლექსთაგან მხოლოდ რამდენიმეშია ბიბლიურ არქეტიპთა თავისუფალი მხატვრული ინტერპრეტირება, – ამ საკრალურ სიმბოლოთა „შინაგანი კანონიკის“ გათვალისწინებით; „ფსალმუნი“ – ბიბლიური პასაჟის პოეტურ ქარგაში განთავსებაა და მთის ხესწრაფვაში მარადიული სიწმინდის შეცნობა; ამდაგვარიეა ლექსი „იმედო“.

სხვათა შორის, ორივე ეს ლექსი გრიგოლ ორბელიანის ცხოვრების მიწურულსაა შექმნილი და შეეძლებელია ამ ლექსებში არ შევნიშნოთ მისი ერთგვარი მზადება ქრისტიანული აღსასრულისა...

ქართული რომანტიზმი თავისი არსით ამ მიმდინარეობის "კანონიკას" ერთგვარად სცილდება. ასევე მეტად თავისებურია სიმბოლოს მხატვრული დიაპაზონი წყენი რომანტიკოსების პოეზიაში, რომელიც სიმბოლოლოგიური თვალსაზრისით სრულიად სხვა სპეციფიკით შეიცნობა. შესაბამისად, აქ წარმოდგენილ გამოკვლევაში ქართული რომანტიზმის ტრადიციული ქრონოლოგიაც მეტ-ნაკლებად დაცარღვეით, ხოლო გზამკვლევად არსებულ „სახისმეტყველებით ორიენტირებს" მივენდეთ.

დამოწმებანი:

აბზიანიძე 2009: აბზიანიძე ზ. ლიტერატურული პორტრეტები (ქართული პოეზიის სამი საუკუნე). თბ.: „ბაკმი", 2009.

აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. II. თბ.: „ბაკმი", 2007.

ასათიანი 2002: ასათიანი გ. ოთხტომეული, II, თბ.: 2002.

ბარათაშვილი 1972: ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო", 1972.

ბრეგაძე 2009: ბრეგაძე კ. ლიტერატურული და ენის ფილოსოფიური ნარკვევები. თბ.: „მერიდიანი", 2009.

გრიშაშვილი 1952: გრიშაშვილი ი. ლიტერატურული ნარკვევები. თბ.: „სახელმწიფო გამომცემლობა", 1952.

მერაბიშვილი 2002: მერაბიშვილი ი. ბაირონი. თბ.: „ლოგოს პრესი", 2002.

მიცკევიჩი 1951: მიცკევიჩი ა. რჩეული. თბ.: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

მეტცლერი 2008: Metzler, Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler Verlag, 2008.

ნაკუდაშვილი 1997: ნაკუდაშვილი ნ. ლიტერატურული მიმდინარეობები. თბ.: 1997.

ნოვალისი 1989: ნოვალისი. თბ.: „ნაკადული", 1989.

ნუცუბიძე 2010: ნუცუბიძე თ. წერილები ლიტერატურისა და კულ-

ტურის შესახებ. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა,2010.

ორბელიანი 1928: ორბელიანი ვ. ლექსები. სრული კრებული. თბ.: გამომცემლობა „ქართული წიგნი", 1928.

ორბელიანი 1989: ორბელიანი გრ. საღამო გამოსალმებისა. თბ.: „მერანი", 1989.

რუსთაველი 1966: შოთა რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი". საბუბილეო გამოცემა. თბ.: „საბჭოთა საქართველო", 1966.

უზნაძე 1984: უზნაძე დ. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება. – ფილოსოფიური შრომები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

ჭავჭავაძე 1940: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ი. გრიშაშვილის რედაქციით,წინათქმით,შენიშვნებით და ლექსიკონით გამოსული ალექსანდრე ჭავჭავაძის თხზულებანი. თბ.: „ფედერაცია" 1940.

ზაზა აბზიანიძე

ქართველ რომანტიკოსთა ლიტერატურული პორტრეტები

ალექსანდრე ჭავჭავაძე

„ალექსანდრე ჭავჭავაძე'ზე ფხიზლად მსჯელობა გრძნობათა და'ეხმარებლად შეუძლებელია, - წერდა იოსებ გრი'შა'შვილი, - იგი იყო დიდი გრძნობის მომღერალი, უხვი. ლაღი, ჭარბი. გ'ულდღელათიანი. მისი ლექსის ჯავარი – ეს არის გრძნობა" (ჭაჭავაძე 1940: VII).

გაეცადეცნოთ თვალი ამ გრძნობამოძალებ'ული პოეტის ბიოგრაფიას, ორი საუკ'ნის მიღმა რომ იწ'ყება, იმდროინდელი საქართველოს სვე-ბედს რომ ირეკლავს და ასერიგად ბევრს გვე'უბნება ჩვენს წარს'ულ'ზეც და ჩვენს ხასიათ'ზეც.

მოგეხსენებათ, ალექსანდრე ვაჟი იყო გარსევან ჭავჭავაძისა, – რ'უსეთ'ში ქართლ-კახეთის სამეფოს ელჩის, 1783 წ'ელს გეორგიევსკ'ში დადებ'ული ტრაქტატის თანაავტორისა და ხელის-მომწ'ერის. მეგობრები გარსევანს „პატარა კახის მარჯვენა ხელს" უწ'ოდებდნენ, ხოლო მტრები გესლიანად ამბობდნენ, რომ „გარსევანმა საქართველოს ერთადეროი ვაჟი შესძინა და სამაგიეროდ დამოუკიდებლობა კი დააკარგვინაო".

ალექსანდრე პეტერბ'ურგ'ში დაიბადა. ეკატერინე მეორის ნათლ'ული იყო, განათლებაც კერძო პანსიონ'ში რ'უს'ულ-ფრანგ'ულ-გერმან'ული მიიღო, მაგრამ როგორც კი 1804 წ'ელს ხმა დაირხა – მთიუ'ლეთ'ში ფარნაო'ს ბატონი'შვილი აჯანყდაო, – ჭაბუკ'ური რომანტი'სმით ატაცებ'ული, სახლიდან გაიპარა და მეამბოხეებს შეუერთდა.

აჯანყებ'ულები მალევე შეიპყრეს,– მათ შორის – თერამეტი წ'ლის „ბედის ნებიერი" – ალექსანდრე ჭავჭავაძე, რომელსაც ახლა დროც ჰქონდა და მი'ხე'ხიც, რათა მისი საყვარელი ევრო-

პელი რომანტიკოსების მსგავსად, სევდიანი ლექსები ეწერა:

ეჰა, ყარიბო, სევდის მკრიბო ნუ გაქცს ღაწვთ ბანა,
მოკვდავთოვის ჭირი ანუ ძვირი უკვდავ არს განა?
ჟამისა ფრთეთა მალად მფრენთა წარიღონ თანა,
ნემებრთა ჰკითხე, წარიკითხე სოფლის ანბანა,
მაშინ სცნო რეცა, ერთგ'სის მეცა ვიყავ პყრობილი.
ნუ ჰგონებთ ვითა სიშორითა ვიყომცა ცვლილი.

(ჭავჭავაძე 1940: 126)

ალექსანდრე ჭავჭავაძის ქრესტომათიულად ცნობილი „ვისაც გსურთ ჩემთა ამბავთა ცნობა...“ და მთელი წყება ლექსებისა - „ოჰ, წარმავალნო“, „მსურდა ოხვრა“, „პყრობილისაგან თანაპყრობილთა მიმართ“, „მწამებ ხსოვნისა“ (რომლის ბოლო სტრიქონებიც აქ გავიხსენეთ) - მისი პირველი პატიმრობითა და ტამბოვში გადასახლებით თარიღდება.

გარსევანი ვაჟიშვილს ტამბოვში გაჰყვა და ახლა იქიდან ევედრებოდა ხელმწიფე-იმპერატორს: „მაჩუქეთ შვილი, აპატიეთ დანაშაული, სიყმაწვილით მოუვიდაო!“ თბილისში დარჩნენ გულშეღონებული დედა პოეტისა – მაია და ბიძამისი – მწერალი და მოგზაური გიორგი ავალიშვილი. რამდენიმე თვის შემდეგ, მათ პეტერბურგიდან სასიხარულო ცნობა მოუვიდათ – იმპერატორმა ალექსანდრემ შეიწყნარა თავისი ჭაბუკი სეხნია და პაუთა კორპუსში განაწესა.

იწყება ალექსანდრე ჭავჭავაძის ზეაღმავალი სამხედრო კარიერა: ამ კარიერას ბრწყინვალე ფურცლებიც აქვს და არც თუ სასახელოც – სიტყვა'ხე, მონაწილეობა კახეთის გლეხთა აჯანყების ჩახშობაში 1812 წელს.

იონა მეუნარგიას გადმოცემით: „ალექსანდრე სწუხდა, რომ საკუთარ ძმებთან უნდა ეომა, მაგრამ მოვალეობისა და სამხედრო დისციპლინის მონა, ის შეება კახელებს და ცდილობდა საქმე ისე მაინც გაეთავებინა, რომ ბევრი უბედურება არ მომხდარიყო“ (მეუნარგია 1954: 22).

ერთ-ერთი შეტაკებისას, ალექსანდრე ჭახლში დაიჭრა და აქიმ თურმანიძეთა მალამო რომ არა, საქმე ცუდად წაუვიდოდა. თურმანიძეები მართლაც დროულად გამოჩნდნენ, რადგან თავ-

მომწონე 26 წლის ოფიცერს უკვე აერჩია თავისი საბედო - სარდალ იეანე ჯამბაკურ-ორბელიანის ქალი - სალომე. საფიქრებელია, რომ სწორედ მისდამია მიძღვნილი ეს სტრიქონები:

ვარდო კოკობო, ყოველთა მჯობო. მომხედე კრულსა,
მე შენსა მჭვრეტსა, განარეტსა, თვალ-დაურულსა,
მოვედ, მეკონე და მიმონე, მეწამლე წყლულსა;
აღთქმა გრძნობითი, წამ-ყოფითი სრულ უქმენ გულსა,
გრძნობათა ჩემთა საკამათოვ, ვაჲ. შენგან კლულსა!
(ჭავჭავაძე 1940: 28)

ბესიკის კვალდაკვალ, ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ლექსი სატრფიალო ბარათად გადაექცია, მაგრამ, თავისი დიდი წინამორბედისაგან განსხვავებით, ამ ბარათებს ადრესატების სახელებს არ აწერდა. სასოგადოდ, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსების უმეტესობის სათაურიცა და თარიღიც პირობითია – ორიგინალში არ არის მითითებული.

ნიშანდობლივია სოგიერთი ავტორისეული კომენტარიც: მაგალითად, ჭავჭავაძისეული ლექსების ნებისმიერ გამოცემაში ვნახავთ მისი ერთ-ერთი ლექსის სათაურში გამოტანილ სტრიქონს – „ნუ მომკალ მწარედ“, იმ დროს, როცა ხელნაწერი დასათაურებულია: „სარ იარი დარამ შაბ. სპარსულია: სურვილი ამაღამ მიჯნურის ნახვისა“ (ჭავჭავაძე 1940: 291).

ქართული პოეზიის ამ, აღმოსავლურ ნაკადთან დაკავშირებით, იოსებ გრიშაშვილი წერდა, რომ სამმა მგოსანმა – ბესიკმა, საათონაგამ და ალექსანდრე ჭავჭაქაძემ „მუხამბაზის ფორმა უმაღლეს ხარისხამდე აიყვანეს. კერძოდ, ალ.ჭავჭავაძე მალე განთავისუფლდა ირანულ ფორმის ზეგავლენისაგან და თვით ამ მუხამბაზშიაც ახალი სიოს შეტანით და შემდგომში ახალი ფორმის მომარჯვებით (ის ხომ პუშკინის პირველი მთარგმნელი იყო) ჩვენს ლიტერატურაში მაღალი და ბრწყინვალე ადგილი დაიჭირა“ (ჭავჭავაძე 1940: XXIII).

ალექსანდრე ჭავჭავაძის გულდამწვარი მუხამბაზები, როგორც წესი, ჭიანურის ან თარ-ჩონგურის აკომპანიმენტს გულისხმობდა. ჩონგურზე თვითონაც უკრავდა, მაგრამ, რაღა თქმა უნდა, განსაკუთრებით უთბებოდა გული, როდესაც გაიგონებდა, როგორ

აცილებდნენ მის გრძნობამოძალებულ სტრიქონებს იმდროინდელი თბილისელი აშუღ-მესაზანდარენი.

დიმიტრი ყიფიანი წერდა, რომ, „იმ სიმღერებიდან, რომლებიც ცოტა თუ ბევრად ცნობილია ყოველი ქართველისათვის, ორი მესამედი მაინც, და ისიც საუკეთესონი გრძნობისა და ბუნების სიმაღლით, ეკუთვნიან ალექსანდრე ჭავჭავაძეს“ (აბაშიანიძე 1950: 18).

მაგრამ გამოხდა ხანი და რუსების შემოტანილმა გიტარამ და ფორტეპიანომ ნელინელი გააძევა აღმოსავლური საკრავები... მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულსა და მეოცეს დამდეგს, უკვე ანდრია ყარაშვილს, ია კარგარეთელსა და ფილიმონ ქორიძეს გადაჰქონდათ „დამწვრის ლექსები“ ქალაქურ ჰანგზე, ხოლო წარმტაცი ნატო გაბუნია მსმენელებს ჭავჭავაძისეული „ჭმუნვის მახვილით“ ატკბობდა:

ჭმუნვის მახვილი გულსა მსომია:
მიკვირს, თუ სული რად არ მხდომია!

მაგრამ ახლა მოგვიწევს გადავინაცვლოთ ბრძოლის ველზე, სადაც ალექსანდრე ჭავჭავაძეს არანაკლები წარმატებები აქვს, ვიდრე სასიყვარულო და სამწერლო ასპარეზზე: „ვარსკვლავმიხდილ“ ნაპოლეონს დადევნებულ რუსულ ჯართან ერთად, მან ბრძოლით გადასერა გერმანია, საფრანგეთი და თეთრ ცხენზე ამხედრებული, პარიზში შევიდა, უკვე როგორც ადიუტანტი გამარჯვებული ჯარის ერთ-ერთი სარდლის – ბარკლაი დე-ტოლისა. ოცდარვა წლის ალექსანდრე ჭავჭავაძე პარიზიდან დაბრუნდა ოქროს ხმლით, ზედ ამოტვიფრული წარწერით „გულადობისათვის“ და რამდენიმე საბრძოლო ორდენით. შემდგომი ორდენები მან მიიღო უკვე როგორც გენერალ-მაიორმა, ბაიაზეთისა და თავრიზის აღებისათვის რუსეთ-ოსმალეთისა და რუსეთ-სპარსეთის ომების დროს. იმავ ხანებში ალექსანდრე ჭავჭავაძე დაინიშნა სომხეთის ოლქის მმართველად, შემდგომ - სამხედრო-მოსახლეო უფროსად კახეთისა და ახლა უკვე მოთარეშე ლეკთა დასაფრთხობად იშიშვლა ორივი ხმალი.

სწორედ ეს ხმალი შემოიხსნა და ჩააბარა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ მის დასაპატიმრებლად მოსულ უანდარმებს

1832 წლის დეკემბერში.

1832 წლის შეთქმულებასე იონა მეუნარგია წერდა: „ხუთმეტიოდე ყმაწვილმა კაცმა განისრახა მოეკლათ საქართველოს მთავარმართებელი და ქველა ცალკე ნაწილების მოთავე რუსები, რაეგდოთ ხელში არსენალი, ხაზინა, მეტეხი და ბოლოს საქართველო თავისუფალ სახელმწიფოდ გამოეცხადებინათ“ (მეუნარგია 1954: 22).

საგამოძიებო კომისიას ალექსანდრე ჭავჭავაძე არწმენებდა, რომ არც კი გაეგონა „იგი ჯოჯოხეთური განზრახვა“. სიყმაწვილეში ფრანგულიდან თარგმნილი ტრაქტატი - „ახლოით განსხრეკილი კაცი“, თავისი განწყობით „არაკეთილსაიმედო“ კი იყო, მაგრამ სამხილად მაინც ვერ გამოდგებოდა. მაგრამ აი ის, რომ შეთქმულები, გამარჯვების შემთხვევაში, ჭავჭავაძეს სამხედრო მინისტრად სახავდნენ, ხოლო მისივე ცოლისძმა - ლუარსაბ ორბელიანი, ფიცით აღასტურებდა თავისი სიძის მონაწილეობას „მამულის გამოხსნის შეთქმაში“, - საკმარისი აღმოჩნდა, რათა პოეტი კვლავ ტამბოვში აღმოჩენილიყო.

ამ დროისათვის იგი ორმოცდაექვსი წლისა გახლდათ, ჭალარაშერეული, ცხოვრების სიტკბონაგემი, მაგრამ მარცხის დროსაც ღირსებაშენარჩუნებული. ალბათ, სწორედ მას უნდა ეთქვა:

ვაჰ, დრონი, დრონი ნაგებნი მტკბარად,
წარილტვენენ, განჰქრენ სიზმრებრივე ჩქარად;
მე იგივე ვარ მარად და მარად!
არ ვსდევ ჟამთა ცვლას,
მე იგივე ვარ მარად და მარად!

(ჭავჭავაძე 1940: 4)

რუსეთის ტახტზე ამჯერად ნიკოლოზ პირველი იჯდა, ხალხში „პალკინად“ წოდებული. მაგრამ, ეტყობა, მან ჩათვალა, რომ ქართველებთან ლმობიერი პოლიტიკა უფრო ჭრიდა და, თუმცაღა, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ბრალეულობაში ეჭვი არ ეპარებოდა (წერდა კიდეც ამის თაობაზე გრაფ პასკევიჩს), შერისხული პოეტი შეიწყნარა და პეტერბურგს იხმო. სწორედ იქ, პეტერბურგში წარუდგენია ალექსანდრე ჭავჭავაძეს იმპერატორისათვის „საქართველოს მოკლე ისტორიული ნარკვევი“, რომელშიც იგი

შეუფარავად ლაპარაკობდა სასოწარკვეთილებამდე მისულ თვისტომებზე და ოდესღაც აქვაკებულ, ან კი გაჩანაგებულ ქვეყანაზე: „ახლანდელი საქართველოს მნახველი ძნელად თუ დაიჯერებს, რომ ეს ქვეყანა ოდესღაც პყვაოდა. მისი წინანდელი მოსახლეობის მოწამედ მხოლოდ ციტკი ნანგრევებინი-და დარჩენილა...“ (ჭავჭავაძე 1940: 241). ადვილი შესამჩნევია, როგორ ეხმიანება ეს სიტყვები ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლირიკის აღიარებული ნიმუშის, „გოგჩის“ განწყობილებას:

აჰა, პალატთა დიდებულთა ნგრეული ნაშთი,
აჰა, ქალაქთა ჩინებულთა ხვედრი უცილო...

ალექსანდრე ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილ წერილში კიტა აბაშიძე სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ „ეს სამგლოვიარო კილო მისი ლექსებისა შექმნილი იყო საზოგადოდ მთელი ერის გლოვისა და ოხერის ხეგავლენით“ (აბაშიძე 1962: 23). ამით კიტა აბაშიძე თითქოს არბილებდა თავისსავე ულმობელ განაჩენს: „ალექსანდრე ჭავჭავაძე არ იყო საეროვნო მწერალი, საერო დარდებისა და ვარამის გამომხატველი. პოეტის ამ ნაკლულევანების მიზეზი იმალება იმ ატმოსფეროში, რომელშიაც იზრდებოდა, იმ აზრთა ზეგავლენაში, რომელშიაც თავისი სიყრმე-სიყმაწვილე გაატარა და რომელსაც არ შეიძლებოდა თავისებური დაღი არ დაესვა ამ მწერალზე“ (აბაშიძე 1962: 19).

„გოგჩა“ 1841 წლითაა დათარიღებული. ამ დროისათვის ალექსანდრე ჭავჭავაძე უკვე გენერალ-ლეიტენანტია, ამიერკავკასიის მხარის მთავარმმართველობის საბჭოს წევრი და საქართველოში ერთი, უწარჩინებულესი ოჯახის მამა.

ჭავჭავაძეებს სამი ქალი და ერთი ვაჟი ჰყავდათ: ამათგან ორს - ნინოს და ეკატერინეს - შესტრფოდნენ, ემეგობრებოდნენ, ლექსებს უძღვნიდნენ „ხახვის ფრანტებად“ მონათლული თავანისმცემლები, იქნებოდა ეს ნიკოლოზ ბარათაშვილი, გრიგოლ ორბელიანი თუ გიორგი ერისთავი. მეგობრობა მეგობრობად, მაგრამ არცერთი ჭავჭავაძისათ ქალებმა სხვებზე შეარჩევს: ნინო, მოგეხსენებათ, ალექსანდრე გრიბოედოვზე გათხოვდა და თვალებში შესციცინებდა თავისზე ჩვიდმეტი წლით უფროს, ირონიული ჭკუისა და ენის დიპლომატს და უკვე სახელმოხვეჭილ

მწერალს, რომელმაც, გასად სპარსეთისაკენ, ფორტეპიანოზე დაკვრის რამდენიმე გაკვეთილით მოაჯადოვა იგი. ნიკოლოზ ბარათაშვილის მუსა – ეკატერინე („კატინკა“, როგორც მას ქვეყანა ეძახდა), ცოლად გაჰყვა სამეგრელოს უკანასკნელ მთავარს – დავით დადიანს. და ბოლოს, უმცროსი – სოფიო, უკვე მამის გარდაცვალების შემდეგ მიათხოვეს კავკასიაში საიმპერატორო ადმინისტრაციის დიდმოხელეს – ბარონ ნიკოლაის.

ჭავჭავაძეთა ვაჟიშვილი – დავითი, მამამისს მხოლოდ დარდიმანდობით დაემსგავსა და მას უპირატესად მაშინ იხსენებენ, როდესაც წინანდლიდან ლეკების მიერ მისი ოჯახის გატაცებაზე ჰყვებიან. მაგრამ, ეს ამბავი რომ მოხდა, ალექსანდრე ჭავჭავაძე უკვე ცოცხალი აღარ იყო. ისე რომ, კავკასიის ომში მისი მონაწილეობა და შამილის წინააღმდეგ დიდღეობა ლაშქრობა პირადი ანგარიშსწორების სურვილით არ იყო ნაკარნახევი.

წინანდლის გახსენებაზე: ალექსანდრე ჭავჭავაძე ევროპეიზმს მხოლოდ ლიტერატურაში როდი ნერგავდა – თავისი სასახლეცა და ბაღიც წინანდალში მან სწორედ ევროპულ ყაიდაზე მოაწყო და ქართველ სტუმრებს ჩვენში პირველად ნამოქანილი როიალითა და ბილიარდით ანცვიფრებდა, ხოლო რუსებსა და ევროპელებს – აღმოსავლური სტუმართმოყვარეობითა და მასშტაბით. თანამედროვეთა თქმით – ჭავჭავაძეებთან სუფრა, წინანდალშიც და თბილისშიც, როგორც წესი, ოც კაცზე მაინც იშლებოდა. მრავალი წლის შემდეგაც კი იგონებდნენ ჭავჭავაძეთა სტუმრები მათ ლიტერატურულ სალონს, თბილისური სახლის ბანზე გატარებულ საღამოებს –ტრადიციული დუომა-ნესვითა და წინანდლის ღვინით...

ალექსანდრე ჭავჭავაძე შეუდარებელი მასპინძელი იყო: გულუხვობითაც, სიტყვა-პასუხითაც, იერითაც. პოეტის გარეგნობა ჩვენ იმდროინდელი დაგეროტიპებით ვიცით: გადაწკეპილი ულვაშებით (სხვათა შორის, ისეთ მნიშვნელობას ანიჭებდა თურმე ამ ულვაშებს, რომ ბოლო წლებში იღებავდა კიდეც), ეშმაკურად მოწკურული თვალებითა და ნამალული ღიმილით... სიტყვიერი პორტრეტიც შემოგვრჩა: „ალექსანდრე შუათანა ტანისა, კარგი თვალადი, კარგი ზრდილი, თავმდაბალი, როგორც ეკადრებოდა

დიდი კაცის შვილს, კარგი მოლაპარაკე იყოო...“ – უცებიდა ქეთევან ორბელიანი იხსნა მეუნარგიას (მეუნარგია 1957: 305).

ქუჩას, რომელსაც ალექსანდრე ჭავჭავაძე თბილისში ცხოვრობდა, მისი სახელი პოეტის სიცოცხლეშიც დაარქვეს: ეს არც იყო გასაკვირი. პატივი მიაგეს ბრწყინვალე თაობას, მამაც მხედართმთავარსა და უმაღლესი რანგის მოხელეს. ეს ჩამოთვლა, ერთი შეხედვით უნდა დამთავრებულიყო სიტყვებით – „და სახელმოხვეჭილ პოეტს“. მაგრამ ალექსანდრე ჭავჭავაძის სიცოცხლეში მისი პრესტიჟი სწორედ სახელმწიფო და სამხედრო კარიერასთან იყო დაკავშირებული და არა იმ „მელექსეობასთან“, რომელსაც, ვგონებ, თვითონაც განათლებული არისტოკრატის მოცალეობის ჟამს გულის მოსაოხებელ საშუალებად მიიჩნევდა და არა თავის უმთავრეს და უპირველეს მოწოდებად. ამიტომაც, არც თავისი ლექსების შეკრებაზე უსრულია, არც მათ გამოქვეყნებაზე.

1846 წელს პირველად დასტამბული მისი ლექსები,- დავით ჩუბინაშვილს რომ შეეტანა თავის „ქრესტომათიაში“ და პეტერბურგიდან გამოეგზავნა, უკვე გარდაცვლილი ავტორის სასთუმალთან იდო.

ეგებ სიმბოლურიც იყო, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძე სწორედ სამახურებრივმა რიტუალმა იმსხვერპლა.

ჩვენს მეხსიერებას სკოლის მერხიდან შემორჩა აღწერა იმისა, თუ როგორ დაუფრთხა ცხენი მეფისნაცვალ ეორონცოვთან ვიზიტით მიმავალ ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, როგორ წამოიწია იგი მეეტლის მისაშველებლად და თვალის დახამხამებაში, როგორ დაანარცხა ეტლის ბორბალში მოყოლილმა გენერლის შინელმა ქვაფენილს ეს უმარცხებელი მხედარი...

თბილისი გლოვამ მოიცვა: ოჯახი ეთხოვებოდა თავის ბურჯსა და იმედს, ლიტერატორთა ახალთაობა – ქართული რომანტიზმის მამამთავარს, თანამებრძოლნი – მამაც და საზრისიან მხედართმთავარს...

„უნუგეშოდ ჭმუნავს მთელი საქართველო“, – წერდა პლატონ იოსელიანი. „თბილისის მთელი მოქალაქეობა თავის ამქრებით და ბაიარაღებით გაჰყვა მას საუკუნო განსასვენე-

ბელთან“ (ჭაჭავაძე 1940: XVIII).

კახეთის პირველი მემამულე შეამთაში დაკრძალეს – საგვარეულო ძვალთშესასაგში, რომლის ხავსიანი სიღრმიდან ექოდ მოისმოდა ოდესღაც ნათქვამი: „გეძლიეა სიფელმან ხელმყოფელმან, აწ გვაგო შური...“

დამოწმებანი:

ჭავჭავაძე 1940: ალექსანდრე ჭავჭავაძე. თხზულებანი, (იგრიშაშვილის რედ.), თბ., „ფედერაცია“, 1940

მეუნარგია 1954: იონა მეუნარგია, ქართველი მწერლები. ტომი I. თბ, 1954

მეუნარგია 1957: იონა მეუნარგია, ქართველი მწერლები, ტომი II, თბ., 1957

აბზიანიძე 1950: გიორგი აბზიანიძე, ქართველი კლასიკოსები, თბ.. „სახელგამი“, 1950

აბაშიძე 1962: კოტა აბაშიძე. ეტიუდები.., თბ., თსუ-ს გამ-ბა. 1962

იყო დრო, როდესაც ქართულ სუფრაზე რომელიმე სტუმართაგანი აუცილებლად ჩამოიღებდა კედლიდან ბანტიან ჯიტარას და ქალაქურ ჰანგზე წაიმღერებდა:

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიხიხარ,
თვალთ ავახელ, ზედ წამწამზედ მიხიხარ!
ათი გზა მაქვს, ათივე შენსკენ მოდის!
ფიქრები მაქვს, წინ შენი სახე მოდის!
(ორბელიანი 1959: 65)

დღეს, იმავ სუფრაზე, შესაძლოა ბევრმა არც კი იცოდეს, რომ ეს მუხამბაზი გრიგოლ ორბელიანს ეკუთვნის. იმ გრიგოლ ორბელიანს, რომლის კოლორიტული ფიგურის გარეშე წარმოუდგენელია XIX საუკუნის ქართული სინამდვილე.

იგი ამ საუკუნის გარიჟრაჟზე დაიბადა, 1804 წელს და უკვე თავისი წარმომავლობით იწვევდა გარეშემოთა რიდსა და ინტერესს: გრიგოლის მამა – დიმიტრი (იგივე ზურაბ) ორბელიანი, – დიდი ყაფლან ორბელიშვილის (სულხან-საბას პაპის) შთამომავალი იყო, უკანასკნელ ქართველ მეფეთა კარზე ნამსახურევი, ხოლო დედა – ხორეშანი – ასული გახლდათ მეფე ერეკლეს შვილიშვილის – ელენესი.

გრიგოლ ორბელიანის ბიოგრაფი, იონა მეუნარგია, აღტაცებული ხორეშანის განსაკუთრებული სულიერი თვისებებით, წერდა: „მარტო გრიგოლის გამოზრდით არ იყო შესამჩნევი დედა პოეტისა. გრიგოლის გარდა, მას ჰყავდა სამი სხვა შვილი: ილია, ზაქარია და ეფემია. სამივე თავისთავად შესანიშნავი და სახელოვანი პირნი. პირველ ორთა სახელს კაცი ხშირად შეხვედება კავკასიის სამხედრო ისტორიაში. თავიანთი ცხოვრებითა და სიკვდილით მათ ორთავე დაამტკიცეს თაეგანწირული ვაჟკაცობა და ერთგულება მამულისა. ეფემიამ კი დაუვიწყარჰყო თავისი სახელი იმით, რომ შეიქმნა დედა ჩვენი სასიქადულო პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილისა. იშვიათს ქართველ ქალს გაუზრდია ამდენი წარჩინებული ქართველები...“ (მე-

ურარგია 1954: 31).

ეს ბრწყინვალე შტო ორბელიანებისა შეწყდა გრიგოლის სიკვდილთან ერთად. იგი უძეოდ გადაეგო და აკვანშივე დაწინდული, მაგრამ სხვაზე გათხოვილი თავისი მოგვარე-საცოლის, სოფიო ორბელიანის სახსოვრად, მისდამი მიძღვნილი სამიოდ ლექსიღა დატოვა:

... მე განშორებულს, სულ გამწარებულს
მაშინ გონებით თუ დამიყვებ.
არ შეგინანებ, ოღონდ კი შენს გულს
სოგჯერ ვახსოვდე ჩემდამო ერთგულს!

(ორბელიანი 1959: 52)

ეს ლექსი რიგაშია დაწერილი. პოეტი-პორტრეტი აქეთ გამოამწესეს 1832 წლის შეთქმულებასთან კავშირის გამო.

აქ იგონებდა იგი სიყმაწვილის ბედნიერ დღეებს, თბილისის ლამაზმანებს,თავის ტოლ-ამხანაგებს და ყარაჩოღელ თანამოინახეებს – დიმიტრი ონიკაშვილს, მირზაჯანა მადათოვს, ლოპიანას... ხუთი, გადასახლებას მიმსგავსებული სამხედრო სამსახურის წელი, გაუსაძლისი იქნებოდა, ეს მოგონებები და სიჭაბუკიდან თანაშეხრდილ ადამიანებთან ხელახალი შეყრის იმედი რომ არა:

მაგრამ ნუგეშად, ჩემდა შეებად, სასიხარულოდ,
ლხენად გულისა, უდროოდა მწარ-დამჭკნარისა,
დაო სასურველ! ამა სოფელს შენ დამშთი მხოლოდ
და განმისვენე კვეთებათგან ბოროტ მხვედრისა!
მისთვის ულოცავ ცას, შავნი დღენი ჩემთვის შთომილნი,
არ შეჰსწყდნენ, ვიდრე კვალად ჩემთა თვალთ არ გიხილონ
და მაშინ, ოდეს საუკუნოდ მივლულო თვალნი,
მშობლიურ მიწა ხელთა შენთა გულს დამაყაროს.

(ორბელიანი 1959: 48)

რატომღაც მგონია, რომ, როდესაც საქართველოში დაბრუნებული გრიგოლ ორბელიანი გადაიკითხავდა თავისი დისადმი – ეფემიასადმი მიძღვნილ ამ სტრიქონებს, იქნე გადმოიღებდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის წერილს, რომელშიც დისშვილი ძალზედ დელიკატურად საყვედურობს ბიძას გურიის გლეხთა ამბოხის

ნახშობაში მონაწილეობას და ყურადღებით გადაიკითხავდა ჯერ აქეე თანდართულ ტატოს ლექსს – „ეპოეე ტაძარი“, მერე დანარჩენ ლექსებს და მოძალებულ, უსიამოვნო ფიქრებს განრიდებული, თავის საყვარელ ლიქიორს წაეტანებოდა....

უცნაურია, მაგრამ გრიგოლ ორბელიანის ნანაწერებში თუ პირად წერილებში, რომლებშიც თითქმის მთელი მისი ცხოვრება აისახა, მათ შორის, გულწრფელი დატირება ბარათაშვილისა, სიტყვა არაა დაძრული მისი ღიისშვილის ლექსების შესახებ და ქართულ მწერლობას ბარათაშვილის სახელი გრიგოლ ორბელიანის „მტერ-მოყვარემ“ – ილია ჭავჭავაძემ დაუბრუნა.

აქეე უნდა ითქვას, რომ გრიგოლ ორბელიანი, „მამათა და შვილთა ბრძოლაში“ ერთობ „დაზარალებული“ პერსონაჟი ილიას „გამოცანებისა“ – „სოგჯერ ქეეყანა ფეხებზე რომ ჰკიდია“, აკაკისაგან „ხარაბუზა გენერლად“ მონათლული, იმავ ილია ჭავჭავაძეს დასაბეჭდად უგზავნის თავის „ფსალმუნს“ და ელოდება მის პირუთნელ მსჯავრს.

თავის მხრივ, ილია სთავაზობს გრიგოლ ორბელიანს წარეძღვეს „ეეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენ კომისიას, მონაწილეობა მიიღოს ქართული თეატრის აღორძინებასა თუ ბანკის ღაარსებაში. ილიას არ დავიწყნია, როგორი მოწიწებით შესცქეროდა იგი სტუდენტობისას, არდადაგების შემდეგ პეტერბურგს მიმავალი, მლეთის დაღმართზე ეტლიდან გადმოსულ, ტანმორჩილ, მაგრამ მაინც შთამბეჭდავი გარეგნობის ბაკენბარდებიან პოეტ-გენერალს...

ამ ტანმორჩილებასთან და გენერლობასთან დაკავშირებით: გრიგოლი თავის თავს ხუმრობით, მაგრამ ხაზგასმულად, „ნაპოლეონს“ უწოდებდა, ახლობლებმა კი სიყმაწვილეში „კურკა“ შეარქვეს. შერჩა კიდეც ეს მეტსახელი სიბერემდე და ვიდრე გენერლის კარიერას მიეადგებოდეთ, ერთხელ მაინც თვალი შეეაელოთ „კურკას“ მის ჩვეულ გარემოში: პირველ ყოელისა, ეს თბილისია, ე.წ. „ორბელიანთა აული“ (კოლმეურნეთა მოედნის უბანი, რომელსაც, როგორც იქნა, ორბელიანის სახელი დაუბრუნდა). სადაც მოტიტელებულ ეზოში იდგა დიდი, ორსართულიანი, ფართო მოაჯირით შემოვლებული სახლი

ზურაბ ორბელიანისა. „კაცს შეუძლია ყველგან იყოს, თუნდაც იაპონიაში, – როგორღაც უთქვამს გრიგოლ ორბელიანს, – მაგრამ ცხოვრებით კი მარტო თბილისში უნდა იცხოვროსო“ (მეუნარგია 1954: 137).

ზაფხულობით იგი უმეტესად ტაბახმელაშია, მაგრამ ზოგჯერ კოჯორში გადაინაცვლებს, ან კუმისს, კოდას, წაეკისს ჩააკითხავს... აქ მარტო იწყენს ხოლმე და აგარაკად ეპატიჟება თავის მეგობრებს და ნათესავებს – ანტონ ორბელიანს, დავით ყორღანაშვილს, დიმიტრი ონიკაშვილს. თვეობით ცხოვრობენ მასთან – დიმიტრი ჯორჯაძე (რომელიც ამ მეგობრობას თანაშემწისა და მდივნის მოვალეობას უთავსებს) და ყაფლან ორბელიანი – ბიძაშვილი გრიგოლისა, ეგონებ ყველაზე საყვარელი და სასურველი მისი სტუმარი. ყაფლანს – მომღერალსა და თარზე დამკვრელს, აშიკს, თავისი ღვინით – „ეს ცხოვრება – ქალია“, ეტყობა, ის ხიბლი და ხალისი ჰქონდა, რომელიც ერთფეროვან, მდორე ყოფას აფერადებს და ზეიმად გადააქცევს... სალაპარაკოს რა გამოულევდა ყაფლანსა და უცოლოდ დარჩენილ, თუმცა (შესაძლოა, – სწორედ ამიტომ), სასიყვარულო ისტორიებს დახარბებულ გრიგოლს. აკი წერს ერთი წერილის პოსტსკრიპტუმში ანტონ ორბელიანს: „ანტონ, თუ ვისმე ჩუმად ეარშიყები, ისიც მომწერეო“.

ამ, პიკანტური თემატიკისადმი შეუნელებელი ინტერესი გრიგოლ ორბელიანის ლირიკაშიც შეაღწევს და თუ ჩაკვირვებით გადაიკითხავთ მის „მუხამბაზს“ („არავისთვის მე დღეს არა მცალიან, სალომესთან სადილად მეძახიან“) და იმავ ქარაგმულ მინიშნებებზე აგებულ მის ლექსს – „სალომეს – ბეჟანა მკერეალის მაგიერ“, გაიფიქრებთ, რომ ამ სალომეს ქმარი, – ალექსანდრე ჭავჭავაძე, – აღტაცებული ვერ იქნებოდა გრიგოლის „ლირიკულ-იუმორისტული“ ჟანრით, მაგრამ, როგორც გონიერი კაცი, თაეს არიდებდა ურთიერთობის გამწვაებას თავისი ცოლისა და ქალიშვილების მეგობართან.

ჭავჭავაძიანთ ქალები მართლაც გულწრფელად ემეგობრებიან მაო განუყრელ მესაიდუმლესა და თანამოსაუბრეს – „კურკას“. გრიგოლის წერილებიდან და ლექსებიდან კი ჩანს,

რომ ის სიხარულით აირჩევდა სხვა როლს – საყვარლისა თუ ქმრისას (ჯერ ნინოსე ფიქრობს, მერე – „წინანდლის ვარდზე" – ეკატერინეზე). ვაი რომ, ქალბატონნი გრიბოედოვისა და დადიანისა, ესოდენ ახლობელნი და მიმზიდველნი, „კურკასთვის" მიუწვდომელნი აღმოჩნდნენ...

რადგან „თანამოსაუბრე" ვახსენეთ, არ შეიძლება ცალკე არ აღვნიშნოთ გრიგოლ ორბელიანის მართლაც გამორჩეული ნიჭი თანამოსაუბრისა. აღტაცებული იონა მეუნარგია წერს: „...და მიჰყვებოდა მუსაიფს, მაგრამ რა მუსაიფს. არა, ვისაც არ უნახავს გრ.ორბელიანი გულდამშვიდებით, ტკბილად მოსაუბრე ნაცნობ-მეგობართა შორის, ის თავის დღეში ვერ შეადგენს პოეტზე დაახლოებულ აზრსაც. მარტო იმის ახლო, იმასთან ლაპარაკის დროს, როდესაც ის თავის მოსაუბრეს მაღლიანად შეხედავდა და გულიდან გარდმოფენილს ნათელში გაახვევდა, რეშენდებოდა კაცი, რა გამოულეველი, წმინდა, მოკამკამე წყარო იყო ეს კაცი კეთილგონიერებისა და მაღალი გრძნობისა. არც ერთი საგანი, არც ერთი კითხვა არ იყო კავკასიაში, რომელზედაც მას არ შესძლებოდა ლაპარაკი, არც ერთი კაცობრიობის გონების მაღელვებელი საკითხი არ იყო, რომელზედაც იმას არ შეედგინა თავისი, ქართული, აღმოსავლეთის ქრისტიანის აზრი" (მეუნარგია 1954: 121).

ამ საუბრების (მასლაათის, მუსაიფის, როგორც ადრე იტყოდნენ), ერთი მთავარი თემა – ქართული ენის შერყვნა იყო: გრიგოლს დასტად ედო მაგიდაზე ფერადი ფანქრით აჭრელებული ჟურნალ-გაზეთები ლიტერატურული ახალთაობისა – მეტადრე სერგეი მესხსა და გიორგი წერეთელს კიცხავდა, „დროების" რედაქტორებს...

გრიგოლ ორბელიანის ერთადერთი კრიტიკული წერილი იმდროინდელ „ცისკარში", სწორედ გიორგი წერეთლის ახლადგამოქვეყნებული მოთხრობის („კიკოლიკო, ჩიკოლიკი და კულაბჩიკა") ენობრივ მხარეს ეძღვნებოდა. სხვათა შორის, რამდენიმე შენიშვნა მართლაც მართებული იყო, მაგრამ, საზოგადოდ, დეკანოზ დიმიტრი ალექსი-მესხიშვილის მოწაფე, ანტონ კათალიკოსის ენობრივ პრინციპებზე აღზრდილი გრიგოლ ორბე-

ლიანი, აქაც ისეთივე კონსერვატორი მოჩანს, როგორც თბილისის გუბერნიის მარშლის არჩევისას, როდესაც იგი წინააღუდგა დიმიტრი ყიფიანის ღირსეულ კანდიდატურას და რადგან ყიფიანები მხოლოდ აზნაურები იყვნენ, თანამედროვეთ დაამახსოვრებინა გაწბილებული ფრაზა: „მაშინ დაიღუპა საქართველო, როცა მე და წვიმიტიძე ერთმანეთს შეგვატოლესო.“

მაგრამ მოდით, დაყუბრუნდეთ ამ სუიადი ფეოდალის ოჯახურ გარემოს, სადაც იგი გაცილებით უფრო მეტ სიმპათიას იმსახურებს, ვიდრე სათაყადაზნაურო საკრებულოში.

აქვე ვიტყვი, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძისაგან განსხვავებით, მარტოხელა გრიგოლ ორბელიანს თავისი სახლი ლიტერატურულ სალონად არ გადაუქცევია. ოც-ოცი კაცი დღეში აქ მაგიდას არ შემოუსხდებოდა ხოლმე: ამისი არც შესაძლებლობა ჰქონდა დღენიადაგ ვალებში ჩაყარდნილ გრიგოლს და, ეგრონებ, არც სურვილი. სახლში მას თითო-ოროლა თანამოსაუბრე ერჩია, თუ სუსტი სქესისა იყო – მით უკეთესი... ქვიფი კი – ორთაჭალის ბაღებში, ან ტივზე, ან აბანოში, ან ქალაქის შემოგარენში – დასტით, სურნა-დუდუკით, თარით, არღნით, – ეს უკვე გემოვნებისა და მიხედვით... აკი მოუწოდებდა თანამეინაახეებს ერთ თავის მუხამბაზში:

სულით ერთნო, მოლხინენო, აწ შეკრბით
თასით, ჯამით, ყანწით, ახარფეშებით!
ლხინის სუფრა მოჰფინეთ ყვაეილებით;
ალავერდა დასვით თარით ნაქებით,
ყოჯა ბულბულ ტკბილის ხმით აღუღუნეთ,
დიმპლიპიტო დაჰკარ-დაარაკუნეთ!

და ა.შ.

(ორბელიანი 1959: 49)

არის ტიპი – მომლხენისა, მოქეიფის, რომლისთვისაც სუფრას, მის კოლორიტს თავისთავადი მნიშვნელობა აქეს. გრიგოლ და ყაფლან ორბელიანებისათვის სუფრის ხიბლი იმ უხილავ ნაპერწკალსაც გულისხმობდა, რომელიც მამაკაცთა საზოგადოებაში ლამაზ ქალს შემოაქეს. „არშიყობანი არ იყო და უამისოდ, სწორე გითხრა, წასელა-მოსელა და სადილი სრულებით

არაფერია", – წერს ერთ თავის ადრესატს ვნებადაუმცხრალი პოეტი... (ორბელიანი 1936: 75).

ამ მხარეს გრიგოლ ორბელიანის ცხოვრებისა – გრძნობადსა და რომანტიკულს, ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერი აქვს საერთო მისი ბიოგრაფიის ხილულ კალაპოტთან, მის სამხედრო და სამოქალაქო კარიერასთან, მაგრამ ყოველივე ეს – ერთი ბიოგრაფიის განუყოფელი ნაწილია და თუ გრიგოლ ორბელიანის პორტრეტი სრულად გვინდა წარმოვისახოთ, მისი ცხოვრების ამ მხარესაც უნდა მივადევნოთ თვალი.

ერთი საუკუნის წინ კიტა აბაშიძე თავის „ეტიუდებში" წერდა: „რა უნდა იყოს საერთო იმ გრ.ორბელიანს შორის, რომელმაც, რაც უნდა ვთქვათ, ძალიან მძლავრად ააჟღერა პატრიოტული თავისი ჩანგი და იმ გრ.ორბელიანს შორის, რომელსაც ღედამიწ'ასედ ერთად ერთ საყურადღებო ცენტრად, ერთად ერთ წერტილად თავისი ოჯახობრივი ინტერესი მიაჩნდა და ზურაბიანთ გვარეულობის დაცემასა და საქართველოს დაღუპვას ერთმანეთს უკავშირებდა. აბა მიბრძანეთ ერთი, რა აქეთ საერთო იმ პოეტს, რომლის ქნარიც ნაზი და მომხიბლავი მელოდიებით აღსავსე ჰანგებს გვასმენს, და იმ სასტიკ, გამხეცებულ მეომარს, რომელმაც სხვადასხვა მხარის მმართველობის დროს „დრაკონის კანონები" შეიმოიღო? აბა, რა რიგათ შეგიძლიათ მოთავსოთ ერთ არსში მაღალგრძნობიერი მგოსანი, რომელიც გულზვიად და გულცივ სატრფოსაც კი გზას ულოცავს და ის გაშმაგებული სისხლისმსმელი მეომარი, რომელსაც თავისი სიმკაცრით თავი მოსწონს" (აბაშიძე 1962: 41).

შემდგომ, კიტა აბაშიძეს მოჰყავს რამდენიმე ნაწყვეტი გრიგოლ ორბელიანის პირადი წერილებიდან, სადაც იგი აღწერს, მისი ბრძანებით როგორ ასწორებენ მიწასთან დაღესტნის სოფლებს, როგორ აჭრიან თავებს ყაჩაღებს და ასკვნის: „...ამის დამწერ კაცს ვერ უნდა შეძლებოდა ვერც ერთი სტრიქონის დაწერა, რომელშიაც ადამიანური გრძნობა სჩანდეს. გრ.ორბელიანის პოეზია კი სავსეა ღრმა გრძნობიერებითა და მაღალი აზროვნებით" (აბაშიძე 1962: 41).

კითხვებს, რომლებსაც უფიქრდებოდა კიტა აბაშიძე, დღესაც

არ დაუკარგავთ თავისი მნიშვნელობა და ყოველი მიბრუნება გრიგოლ ორბელიანის ბიოგრაფიასთან და მის შემოქმედებასთან, იმავდროულად მისი გაორებული ბუნების ამოცნობასაც გულისხმობს. ეს გაორება გრიგოლ ორბელიანის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებას შორის კი არ არის მხოლოდ, ზოგჯერ თვით მის პოეზიაშიც გეხვედება.

მაგალითისათვის, პარადოქსებით აღსავსე, სწორედ კიტა აბაშიძის მიერ დაწუნებული, მაგრამ მაინც ქრესტომათიულად ცნობილი „საღღეგრძელო“ ავიღოთ: გავიხსენოთ, როგორ უთავსდება ერთმანეთს ბანგნარევი სტრიქონები, ესოდენ რომ ანანავებდნენ ქართველი კაცის ყურთასმენას:

სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?
ერი – გულადი, პურადი, მებრძოლი თავის ბედისა?!
შაყთა დროთ ვერა შესცვალეს მის გული ანდამატისა,
იგივ მხნე, იგივ მღერალი, მოყვარე თავის მიწისა!..
(ორბელიანი 1959: 100)

და იქვე, რამდენიმე ტაეპით ადრე, მუხლთმორთხმული და ზეატაცებული მიმართება რუსთხელმწიფისადმი:

ხელმწიფევ ჩვენო,
ძლიერო ბრძენო,
ნიკოლოზ დიდო სულგრძელებითა!
მხედარნი შენნი;
ერთგულნი მხნენი,
ვჰსვამთ შენს სადღეგრძოს მოწიწებითა!
გულნი ივერთა გვაქვს მსხვერპლად მზადა,
შენდა შესაფერ-შესაწირავად;
ტაძარი შენი ჰსდგას გულსა ჩვენსა,
მოვედ მშვიდობის ჩვენდა საკმევად...
და ა.შ.
(ორბელიანი 1959: 98)

რაც მთავარია, გრიგოლ ორბელიანი ორივე შემთხვევაში გულწრფელია – იმ, პატრიოტული გზნებით გამსჭვალული სტრიქონებშიც და თავის ქეშეყრდომულ მოწიწებაშიც. კარგად თუ ჩაუკვირდებით 1832 წლის შეთქმულთა ბიოგრაფიებს, დაინახ-

ავთ, რომ გრიგოლ ორბელიანის ეკოლუცია საკმაოდ ნიშანდობლივია: პეტერბურგში გადასახლებულ ბატონიშვილებთან ქართული სამეფო ტახტის გამოტირება, კონდრატი რილეევის „ნალიკაიკოს აღსარების“ თარგმნა, ამობოხებული პოლონეთის თანაგრძნობა... ყოველივე ამის შემდეგ კი — საიმპერატორო ტახტისათვის თავგამოდებული ოფიცრისა და დიდმოხელის კარიერა – აჯანყებული ჩენიეთისა და დაღისტნის დაპყრობით. ამბოხებული თბილისური ამქრისა და გურიის გლეხობის სამაგალითო დარბევით და საჰოგადოდ, რუსეთის იმპერიის განაპირა გუბერნიის ერთ-ერთი წინამძღოლის მსოფლშეგრძნებით.

დაღესტანში შამილთან 15-წლიანი ბრძოლისას, ორბელიანს ჯერ კიდევ შეეძლო ეთქვა: „მამა ვაცხონე, ეს სულ საქართველოს სისხლის ღაღადისაო“, მაგრამ, ისე მგონია, რომ გრიგოლ ორბელიანი ბედმა დაინდო და ნეების საჰღვაო პოლკს, რომელშიც იგი 1832 წლის შეთქმულების შემდეგ გაანაწესეს, აღარ მოუხდა პოლონეთის აჯანყების ნახშობაში მონაწილეობა...

ქვეშევრდომული მზაობა ორბელიანისა ისევეა შენიშნული და დაფასებული ხელისუფალთაგან, როგორც მისი პიროვნული ნიჭი, გონიერება, მეომრული გაბედულება და საზრისიანობა: შეწყნარებული, ბალტიისპირეთიდან კაკასიაში დაბრუნებული გრიგოლ ორბელიანის კარიერა ბატალიონის უფროსობით იწყება და შემდგომ. მას ხან კაკასიის ჯარების სარდლის როლში ეხედავთ, ხან დაღესტნის მმართველისა, ხან თბილისის გენერალ-გუბერნატორის... გრიგოლის პატივმოყვარეობისათვის ყველაზე საამო, ეტყობა, მაინც ის პერიოდები იყო, როდესაც იგი კაკასიის მთავარმართებლის მოვალეობას ასრულებდა და ერთპიროვნულად განაგებდა ამ შფოთიან მხარეს.

1872 წლის შემოდგომაზე. სამხედრო მოღვაწეობის 50 წლისთავი გრიგოლ ორბელიანს თბილისში ჩამოსულმა იმპერატორმა ალექსანდრე მეორემ პირადად მიულოცა და სათანადო რესკრიპტთან ერთად. იმპერიის უმაღლესი ჯილდო – ანდრია პირველწოდებულის ორდენი გადასცა.

აკი იშვიათება ხშირად ყაფლან ორბელიანი – „ხურაბიანი წინ წაიღნეო“. სხვათა შორის, აქ. გრიგოლთან ერთად, მისი

შუათანა ძმაც იგულისხმებოდა – გენერალი ილიკო ორბელიანი, მამაცი მეომარი, შამილთან ტყვედ ნამყოფი და უმცროსიც – ბრძოლის ველზე დაღუპული საქარია, რომლის ქვრივსა და ვაჟიშვილსაც გრიგოლი თავდადებულად პატრონობდა.

70-იანი წლებიდან გრიგოლ ორბელიანს სამხედრო სამსახურისათვის თავი უკვე განებებული აქვს, მრავალ საზოგადოებრივ წამოწყებაშია ჩართული და უკვირს, როგორ ბედავს ახალგაზრდა, ენაკვიმატი პოეტი აკაკი წერეთელი საგაზეთო ფელეტონში ღვაწლმოსილი პოეტი-გენერალი თავშეყვარებულ „ახმედ-ფაშა კახაბერად“ მოხატლოს, რაღაც უცნაურ ფარშევანგებს მისტიროდეს და ოხუნჯობდეს:

გვასწავლეთ, საით გაფრინდა
ის ჩიტი ღვთით-მადლიანი,
და მოგვაშორეთ, არ გვინდა
ეს დათვი ორ ბელიანი.

(წერეთელი 1950: 233)

გაზეთი „დროება“ (1872 წ. 28 ივლისის ნომერი), რომელშიც ეს ფელეტონი იყო დაბეჭდილი, ორბელიანის მსახურს – სოლომონკას შიშით შეაქვს პატრონის კაბინეტში...

ამ გახსენებაზე: პოეტის ბიოგრაფი იონა მეუნარგია სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა, რომ: „უცოლ-შვილო კაცის ცხოვრებაში მოსამსახურეს, მეტადრე იმისთანა მოსამსახურეს, რომელიც განუშორებლად ახლავს კაცს მთელი სიცოცხლე, დიდი ადგილი უჭირავს... ორბელიანისათვის მოსამსახურენი ნამდვილი მეგობარნი იყვნენ, რომელთაც ის სიტყვას უგონებდა, რომელნიც ისე დაახლოვებულად გრძნობდნენ თავს პოეტთან, რომ ხოგჯერ უჯავრდებოდნენ კიდეც.

უხუცესი მათგანი – ნინიკა ემსახურებოდა ორბელიანს ორმოცდაათი წელიწადი... იმის წერილებში ხშირად შეხვდებით ნინიკას ამბავს: „ჩემი ნინიკა დაიჭრა“, „ჩემს ნინიკას ჯვარი დავსწერე“, „ჩემი ნინიკა ავად მყავს“ და სხვ. ამგვარები. ზახარკა ემსახურებოდა პოეტს ლეკების დროიდან... უმრწემესი – სოლომონი იყო ხელზე მოსამსახურე ბიჭი პოეტისა სიბერის დროს... „მე ვარ დაერდომილი, რომელსაც არ გამოადგა არცა

და, არცა რძალი, არცა სხვა ვინმე – სწერდა პოეტი ხუმრობითა თავის რძალს ქეთევან ორბელიანს – და დამრჩა ჩემ ნუგეშად ჩემი სოლომონკა. ღმერთმა მიცოცხლოს, ესეც კმარა ჩემთვის" (მეუნარგია 1954; 128).

ამ სენტიმენტალური წიაღსვლის შემდგომ, თუ კვლავ დაუბრუნდებით გრიგოლ ორბელიანის საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ცხოვრებას, მის მიმართებებსა და შეფასებებს, შეიძლება მისი ცნობილი „მუშა ბოქულაძეც" გაიხსენოთ. მაგრამ არა როგორც გრიგოლ ორბელიანის სოციალური იდეების ევოლუციის დასტური, არამედ როგორც გულაჩუყებული არისტოკრატის წარმოსახვის სურათი; შესაძლოა, რადიკალური ახალთაობის შეხედულებათა ანარეკლიც. დიახ, იმ თაობისა, იმ „თერგდალეულების", რომელთა ერთ-ერთმა მესვეურმა ნიკო ნიკოლაძემ (იმხანად, იგი „რიონელის" ფსევდონიმით წერდა) გერცენის ემიგრანტულ ჟურნალ „კოლოკოლში" (ლონდონში რომ გამოსცემდნენ) გამოქვეყნებულ სტატიაში, მას, გრიგოლ ორბელიანს – თბილისელი ხელოსნების ამბოხის ჩახშობასთან დაკავშირებით, – „ულტრასენტიმენტალისტი პოეტი" და „ზომიერად მომეშჩანო რუსი ვიცე-მეფის-ნაცვალი" უწოდა.

როგორც სამართლიანად შენიშნა კიტა აბაშიძემ, გრიგოლ ორბელიანი ძალზე ხშირად აიგივებდა თავის ბედს საქართველოს ბედთან. ამიტომაც, „თერგდალეულთაგან" შეურაცხყოფილმა, მან მარტო თავისი თავი კი არა, მთელი საქართველო გამოიგლოვა – ეს რა ახალთაობა მოვიდაო:

მოვიდნენ... და რა?
სულ ჩაგვამწარა...
ვაი ჩვენს იმედს... ვაი თქვენს მოსვლას!..
. . . . . .
სხვათა ხელი ჰყვეს
კეთილსა საქმეს:
სტამბით მოჰფინონ სწავლა მამულსა!..
აღჩნდნენ მწერლები,
ჟურნალისტები,

ვაი საბრალოს... ვაი ჩვენს ენას!..
მათ უსწავლელთა,
ცრუ რუსთაველთა,
სრულ წაგებილწეს ენა მდიდარი.
ენა მაღალი,
მის ძალი, მაღლი,
უწყალოდ წახდა უწმინდურთ ხელში!..
ერის ცხოვრება,
მისი დიდება,
მის ისტორია დაცულ არს ენით;
რა ენა წახდეს,
ერიც დაეცეს...
წაეცხოს ჩირქი ტაძარსა წმინდას!..

(ორბელიანი 1959: 68-70)

როდესაც ხუთიოდე წლის შემდეგ (ეს კი XIX საუკუნის 70-იანი წლების მიწურულია), უკვე მხცოვანი გრიგოლ ორბელიანი პოეტურ სიჭაბუკეს უბრუნდება და ოავის ლირიკულ რეფულს ერთ-ერთ საუკეთესო გვერდს შემატებს – „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, ეს მოტივი – „საბრალო, დაქცეული საქართველოსი“, – კელავ მეორდება. ოღონდ, ამჯერად, უკვე როგორც გულდამწვარი მამულიშვილის გოდებით ნათქვამი:

ვაჰ თუ რაც წახდეს
ველარა აღჰსდგეს,
ველარ აღვავდეს ახლის შვენებით?
და რაც დაეცა
ის წარიტაცა
შავმან ყორანმა ვით უმწე მსხვერპლი!
ჰე, ცრუ სოფელო,
დაუნდობელო,
შენში კეთილი სად არს ფერ-უცვლელ?
დიდება ჩვენი,
ცად სხივ-მიმფენი,
ნუთუ ესღა გვაქვს, ვჰხედავთ რასაცა?
დაცრუებულსა,

ვ'ხა შე'უვალსა,
'ულაბ'ურს ტყეში ტაძარს დარღვე'ულს,
სად სახე მეფის,
დიდის თამარის,
სჩანს ძველს კედელ'ზე გამოხატ'ულად!...

(ორბელიანი 1959: 77-78)

აი, ასეთია პარადოქსებითაა საესე გრიგოლ ორბელიანის პიროვნებაც და შემოქმედებაც: ეროგან იგი გენერლის შინელ-წამოხურული, ზემოდან ქედმაღლურად უცქერის მომრაელე-ბულ, კადნიერ, გამაღიზიანებლად მოუსვენარ ახალთაობას და სწორედ ამ აღრეულ თაობაში ხედავს საქართველოს დაცემის პირველმიზ'ზს, მეორეგან კი – ბეთანიის ეკლესიაში, თავისი სიჭაბუკის იდეალებთან მიბრუნებული, თვალდანამული, შეძრ-წუნებული ამ იავარქმნილი ტაძრით და ქვეყნით, მუხლმორთხმ'ულ-ლი ლოცულობს თამარის ფრესკის წ'ინაშე, რათა მისმა მადლმა და ძალამ გადაარჩინოს ეს ტაძარიცა და ეს ქვეყანაც.

გრიგოლ ორბელიანი ისეთი მონდომებით აღნიშნავდა თავი-სი ლექსის შენიშვნებში: „შავი დრონი" – თემურ-ლენგისა და შაჰ-აბასის შემოსევების პერიოდს გულისხმობსო, – რომ ყვე-ლაზე მიამიტ მკითხველსაც კი დააეჭვებდა ამ კომენტარის გულწრფელობაში.

ხანდაზმულობაში შესული გრიგოლ ორბელიანის ცხოვრებ-ის ნირი, ერთი შეხედვით, სევებედნიერი იყო – სადილის შემდეგ ლიქიორი და პასიანსი, დღისით – „დიდუბის დოღი", ორბელია-ნისსავე ცხენების რბოლა – „არაბის", „მერცხალასი", „ტაბასარა-ნის" – მოახლის ხელით ნატო გაბუნიასათვის ყვაყილებისა და იდუმალი ბარათის გაგზავნა... საღამოს – წვეულება მთავარმ-მართებელთან, ან რომელსამე წარჩინებულ ოჯახში; ხოჯერ – თავადაზნაურთა კლუბში – პრეფერანსით, ვისტით...

მაგრამ გადიოდა დრო და მოხუცი მეომრის გული ოდინ-დელი სიფიცხით აღარ ფეთქავდა – სხვა აჭენებდა მის ცხენს და სხვა ეფერებოდა მის სატრფოს... „ცხენი არა, ხმალი არა, ვაჟკაცობა არა..." – გროგოლ ორბელიანის ეს სიტყვები იმ-დროინდელი საქართველოს დაღმასვლაზეა ნათქვამი, მაგრამ,

ვგონებ, მხოლოდ ეს არ იყო...

ოფიციალურ წყაროებში, ბანკეტებზე, მისალოც წერილებში გრიგოლ ორბელიანი ყიანდაზად ეგება მეფისნაცვლებსა და მაღალმოხელეო, მაგრამ პირად საუბრებში და მიმოწერაში სულ უფრო და უფრო ხშირად შეაქვს ეჭვი იმ პოლიტიკაში, რომელსაც, თავის დროზე, კავკასიაში გზას უკაფავდა მისი მბრძანებლური შეძახილი და ბასრი მახვილი: „თუ გარუსებას სცდილობენ, ბრმანი ხომ არ არიან, რომ ჩვენ რუსებზე უფრო რუსები ვართ... მიკვირს, რას უწუხხუნებენ ამ საბრალოს, მორჩილს, კეთილსა და ერთგულსა ერსა?“ (მეუნარგია 1954: 106) – შესჩიოდა იგი თავის ძველ მეგობარს, ლევან მელიქიშვილს. (დააკვირდით, ამგვარი გულგადახსნის დროსაც კი, მაინც როგორი „მოთვინიერებულია“...).

„თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, რაღა თქმა უნდა, მაინც „აკლაბრის ყასარმებში“ გამოტარებულ განწყობილებათა ფონზე შეიქმნა. თუ ორბელიანის ახალგაზრდობის ჟამს დაწერილი „იარალის“ პატრიოტიზმი ქართულ კოლორიტზეა აღმოცენებული, შორეული სამშობლოს მონატრებითაა ნაკარნახევი, გრიგოლ ორბელიანის ბოლოდროინდელი პატრიოტული ლირიკა – გამოთხოვებაა არა მარტო იდეალში წარძოსახულ ქვეყანასთან, არამედ იმ საქართველოსთანაც, რომელსაც გრიგოლისათვის განასახიერებდნენ მისივე ყაფლანი (“ყაფლან – ჩემო ოხერის კეპაროზო!“ – რომ წერდა), მისთვის ნატერად დარჩენილი და უკვე გამოტირებული ნინო და ეკატერინე ჭავჭავაძეები, მანანა ორბელიანი...

ახალთაობას ბოლოს და ბოლოს შეურიგდა და რამდენადმე ანგარიშს უწევდა კიდეც, მაგრამ ესენი, მაინც სხვანი იყვნენ – უცხონი და ბოლომდე გაუგებარნი...

ქართული მწერლობისათვის საბედნიეროდ, სწორედ ამ „ახალმა და უცხო. თაობამ“, თავის დროზე ანგარიში რომ არ გაუწია გრიგოლ ორბელიანის გენერლის მუნდირსა და ეპოლეტებს, ამ მუნდირს მიღმა დაინახა მხცოვანი პოეტის მტკივანი გული და ღირსეული პატივი მიაგო მის ხსოვნას.

გრიგოლ ორბელიანი 1883 წლის 21 მარტს გარდაიცვალა.

სიმბოლური იყო, რომ ქაშვეთის ეკლესიაში მის დაკრძალვაზე გამოსათხოვარი სიტყვები სწორედ ლიტერატურული ახალთაობის ორმა წინამძღოლმა – ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა წარმოსთქვეს.

„...იგი იყო თვითმპყრობელი ჩვენის ქართული ენისა, იგი იყო „მეუფე“ ჩვენის სიტყვიერების ძალ-ღონისა და სიმდიდრისა. იგი იყო მწერალი და მთქმელი, მაღალის ნიჭით ცხებული, იგი იყო მოძღვარი ჩვენი და ჩვენ – სასოებით მისი მსმენელნი...“ – ამბობდა ილია თავის გამოსათხოვარ სიტყვაში (ჭავჭავაძე 1953: 247-248).

განწყობა იმ რჩეული საზოგადოებისა, რომელიც ეთხოვებოდა გრიგოლ ორბელიანს ქაშვეთის ეკლესიის თაღებქვეშ, და იმ სამოცი ათასი კაცისა, რომელიც გოლოვინის პროსპექტზე სულგანაბული უსმენდა ქაშვეთის ზარების გუგუნს, ზუსტად გამოხატა აკაკიმ, როდესაც თქვა, რომ „გრიგოლ ორბელიანის სიკვდილი იყო დიდებული და სანატრელი“.

დღეს, იმ ღირსშესანიშნავი დღიდან თითქმის საუკუნენახევრის შემდეგ, ძნელია ერთი სიტყვით თქმა – როგორი იყო ცხოვრება გრიგოლ ორბელიანისა: „დიდებული და სანატრელი“, თუ დამაფიქრებელი და მრავალისმეტყველი... ერთი კია, რომ გრიგოლ ორბელიანის ბიოგრაფიაცა და შემოქმედებაც ჩვენი ისტორიის, ჩვენი მწერლობის განუყოფელ ნაწილად იქცა და მის ცხოვრებას, მის ლექსებს, მის წერილებსა და დღიურებს კიდევ დიდხანს და დიდხანს ჩავაკვირდებით, როგორც ჩვენი წარსული ცხოვრების ზარნიშიან სარკეს.

დამოწმებანი:

ორბელიანი 1959: გრიგოლ ორბელიანი, თხზულებათა სრული კრებული, თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1959

ორბელიანი 1936: გრიგოლ ორბელიანი, წერილები. ტომი I, „სახელგამი“, ტფილისი, 1936

ორბელიანი 1938: გრიგოლ ორბელიანი, წერილები, ტომი II, ტფილისი, „სახელგამი“ 1938

მეუნარგია 1954: იონა მეუნარგია, „ქართველი მწერლები“, ტომი I, თბ., 1954

აბაშიძე 1962: კიტა აბაშიძე, ქტიუდები, თბ., თსუ-ს გამ-ბა, 1962

ჭავჭავაძე 1953: ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. III, თბ., „სახელგამი“, 1953

წერეთელი 1950: წერეთელი აკაკი, თხზულებათა სრული კრებული 15 ტომად, ტომი I, თბ., „სახელგამი“, 1950.

ვახტანგ ორბელიანი

ვახტანგ ორბელიანის სახელი, ისევე, როგორც ბევრი რამ ჩვენი წარსულიდან, ნელინელ დავიწყებას მიეცა. დასანანია ეს დავიწყება, რადგან შემოქმედება ვახტანგ ორბელიანისა ქართული რომანტიზმის განუყოფელი ნაწილია, ხოლო მისი ბიოგრაფია გასდევს და ასურათხატებს თითქმის მთელს მეცხრამეტე საუკუნეს.

ერეკლე მეორის შვილისშვილმა მთელი ცხოვრება სათუთად გამოატარა, გამოიტირა და თავის „სოფლისგან დაწყლულებულ" გულთან ერთად სიონის ტაძრის ლოდქვეშ დაატანა ოცნება თავისუფალ ქართულ სამეფოზე...

ეს ოცნება მას ბავშვობიდან ქონდა შთანერგილი – იგი ხომ თეკლე ბატონიშვილის ვაჟი იყო, ერეკლეს უმცროსი და უსაყვარლესი ასულისა. იმ თეკლე-ბიჭის, მამამისი რომ მიმართავს – „ჩემო შინაგანო გულის ნათელო, თეკლეე!" და სიმწრით აღმოხდება: „ჩემს ვაჟიშვილებს ჩემის თეკლეს სიკეთე რომ სჭირდეთ, ბედნიერი ვიქნებოდიო". (ორბელიანი 1894: XI).

საქართველოს წარსულისა და მწერლობის უბადლო მცოდნე, პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული თეკლე იყო პირველი აღმზრდელი და გესის მიმცემი თავისი ვაჟიშვილებისა – ალექსანდრესი, სიყმაწვილეში შერქმეული „პუპლიას" მეტსახელით უაღრესად საინტერესო და თვალსაჩინო ფიგურად რომ დარჩება ქართულ ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, შუათანასი – დიმიტრისა და ვახტანგის.

თუკი მოეძებნება ვახტანგ ორბელიანს სულშიჩამწედომი სტრიქონები, სწორედ იმ, ბავშვობისდროინდელი შთაბეჭდილებებითაა ნაკარნახევი:

სული მიკვნესის, გული ჩემი მწარედ ღონდება,
რა საქართველოს მწარე ბედი მომაგონდება;
რა მაგონდება, რასაც დედა ნორჩს მომითხრობდა.
ის უამი იყო, საქართველოს სული ხდებოდა...
აჰა, ირაკლი, გმირთა გმირი, კახი პატარა:
„ურწმუნოს მამულს არ მივცემო, არა და არა!"
„იმედი" (ორბელიანი 1928: 19)

მამა მომაყალი პოეტისა, ერთ დროს საგარეჯოს მოურაული, შემდგომ კი უკვე რუსულ სამსახურში – პოლკოვნიკი ვახტანგ ორბელიანი, – უმცროსი ვაჟიშვილის დაბადებამდე ერთი თვით ადრე დაიღუპა აჯანყებულ კახელებთან შეტაკებისას – 1812 წლის მარტში. უმცროს ვახტანგს მან არა მარტო სახელი უანდერძა, არამედ ის შინაგანი გაორებაც, რომელიც შემდგომში, გარემოებათა სევოლით დამპყრობლის მუნდირში გამოწყობილ მამულიშვილთა მთელი თაობის განმასხვავებელ ნიშანთვისებად იქცა.

ამ მხრივ, უმცროსი ვახტანგ ორბელიანის ბიოგრაფია სანიმუშოდ შეიძლება ჩაითვალოს: კეთილშობილთა სასწავლებელი; შემდგომ, პეტერბურგში – პაჟთა კორპუსი; 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობა; გადასახლებაში ნოსტალგიური ლექსების წერა; მონანიება; სამშობლოში დაბრუნება; დაბოლოს, ხვალმაყალი სამხედრო კარიერა: პრაპორშჩიკობიდან - გენერლობამდე...

ვახტანგ ორბელიანის ლიტერატურული მოღვაწეობა თავდაპირველად ოჯახური სალონის კედლებით იფარგლებოდა. ორბელიანებთან იკრიბებოდნენ დიმიტრი ყიფიანი, სოლომონ რაზმაძე, კონსტანტინე მამაცაშვილი, ელიზბარ ერისთავი, ივანე მუხრანსკი, ზაალ ავთანდილაშვილი – ქართული არისტოკრატული ინტელიგენციის პირველი თაობა. გარდა თავიანთი ნაწარმოებებისა, დიდის გატაცებით უკითხავდნენ ერთმანეთს ვახტანგისა და მისი ძმის – დიმიტრის მიერ პეტერბურგიდან ჩამოტანილ რუსულ და ფრანგულ წიგნებს.

ვახტანგ ორბელიანი განსაკუთრებით პიუგოთი და პუშკინით იყო მოხიბლული – პუშკინის ლექსებიდან ზოგი თარგმნა, ზოგიც გადმოაქართულა. მას უთარგმნია აგრეთვე რუსი დრამატურგის – კარატიგინის პიესა „ნაცნობი უცნობი“...

მეგობრებმა ორბელიანების ოჯახურ სცენაზე რეპეტიციებიც კი დაიწყეს. მაგრამ 1832 წლის მიწურულს, ამ სცენისმოყვარულთა უმეტესობა უწყინარი ვოდევილის ნაცვლად, საბედისწერო დრამის მონაწილე აღმოჩნდა და სახელმწიფო დანაშაულში ბრალდებით, საგამოძიებო კომისიის წინაშე წარსდგა.

სხვათა შორის, 1832 წლის შეთქმულებაში არა მარტო

სამნი ძმანი ორბელიანები მონაწილეობდნენ, არამედ მათი შთამაგონებელი თეკლე ბატონიშვილიც. ერთი კია, რომ არ დაუპატიმრებიათ შვილებთან ერთად. საპატიმროში – „აქლაბრის ყაზარმებში“ ვახტანგ ორბელიანი ჯერ თაეის მეგობართან – დიმიტრი ყიფიანთან ერთად იჯდა და კათოლიკე პატრისაგან ნასწაელ ფრანგულს ხელწდა; შემდგომ, უფროს ძმასთან – ალექსანდრესთან გადაიყვანეს. პუპლიას და ვახტანგს ძალზედ სერიოზული ბრალდებანი ჰქონდათ წაყენებული და თავდაპირველად მათ სიკვდილით დასჯაც კი მიუსაჯეს. მაგრამ, შემდგომში, იმპერატორმა ლმობიერება გამოიჩინა და სამიცე ძმა რუსეთს გადაასახლეს. ვახტანგი კალუგას გაისტუმრეს. ერთხანს მასთან ერთად იყვნენ შუათანა ძმაცა და დედაც, მაგრამ თეკლე ბატონიშვილი ხანდაზმულობის გამო, მალე დაუბრუნებიათ თბილისში.

ვახტანგი, რომელსაც გრიგოლ ორბელიანისაგან განსხვავებით, წერილების წერა არ უყვარდა, იძულებული იყო დროდადრო მიემართა დედისათვის მოწიწებული თხოვნით: „მოწყალეო ბატონო, თუ შეიძლებოდეს ერთი ოქრო მიბოძეთ, არ მინდოდა შემეწუხებინეთ, მაგრამ, რა ვქნა, საჭირო არის და აბა, სხვა თქვენს მეტი ვინა მყავს, რომ შევაწუხო. ღვთის მოწყალებით მე კარგათ გახლავარ და აღარა მიჭირს რა, მხოლოდ ამისთვისღა ვწუხვარ, რომ თქვენ შეუძლოთ ბრძანდებოდით. ახლა არ ვიცი როგორა ბრძანდებით. გთხოვთ სწორეთ შემატყობინოთ თქვენის ბარათით“ (ცენტი 1965: 15).

კალუგაში ვახტანგ ორბელიანმა ოთხი წელი დაჰყო და უნდა ითქვას, რომ იქაურ საზოგადოებას დიდად შეუმსუბუქებია მისთვის გადასახლების სიმძიმე: „ძალიან შეეწუხდებოდი მარტოობით, თუ აქაურს საზოგადოებას ასე მიღებული არა ვყვანდეთ, – წერდა იგი თაეის რძალს ეკატერინეს, – მე არა მგონია, საქართველოში რომ მეღირსოს მოსვლა, ჩემმა ნათესავებმა ასე მიმიღონ, ყოველს სახლში ნათესაურად“ (ცენტი 1965: 15).

და მაინც, რაღა თქმა უნდა, ვახტანგ ორბელიანს – „განდეგილს შორსა, შეუწყნარსა ამ წყვდიადს მხარეს“, გამუდმებით თვალწინ ედგა „ჩვენის სამშობლოს მშვენიერნი მთანი და

ბარნი", „უამნი-დღენი ნეტარებისა, დღენი ლხინისა, შექცევისა და სიმღერისა"...

სამშობლოსთან განშორების ტკივილი უთუოდ გაუსაძლისი იქნებოდა – ლექსად რომ არ გამოთქმულიყო:

მშვიდობით, ველნო, საყვარელნო, ზურმუხტნო ველნო!
ბორცვნო, ჭალაკნო მშვენიერნო, ტურფა არენო,
მთანო ამაყნო, ახოვანნო, ცად მიბჯენილნო,
წყალნო ალმასნო, მოციხარნო, მოკამკამენო!
მშვიდობით, ჩემო გამომზრდელნო, ჩემო მამულო!
მშვიდობით, მაგრამ შენთან მრჩება ოცნება ტკბილი...
გმირთ ძეთ სამარეე, იმათ წმინდა სისხლით მორწყულო,
საღ გინდა ვიყო, რაც გინდა ვიყო, ვარ შენი შვილი!
(ორბელიანი 1928: 3)

ასე მთავრდებოდა „გამოსალმება" – ვახტანგ ორბელიანის ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი პირველი ლექსი. რუსეთში გადასახლების გამოძახილია კიდევ ერთი გამორჩეული გვერდი მისი ლირიკული რეჟისორისა – „მოგონება":

სამშობლოსაგან ეტლით ვიყავ მოშორებული;
ვიყავ ჭაბუკი, სამშობლოსკენ იწევდა გული.
დღე და ღამ მედგა დაბუნდვილთა ჩემთ თვალთა წინა
ჩვენი მამული, მშვენიერი ჩვენი ქვეყანა.
შორს ვიყავ მისგან, მაგრამ გულით სულ ვიყავ მასთან,
ჩემს ღარიბ ქოხთან, ჩემს ვენახთან, ჩემს ველს ლამაზთან.
(ორბელიანი 1928: 5)

აქვე ვიტყვი,რომ ეს „ეტლი", არა როგორც ეკიპაჟი, არამედ როგორც ბედისწერის განმასახიერებელი თანავარსკვლავედი, გასდევს ვახტანგ ორბელიანის მთელ შემოქმედებას.

როდესაც 1837 წელს ვახტანგ ორბელიანი საქართველოში დაბრუნდა, შეწყნარებული და შემორიგებული, ეისმეს, ამ ბრწყინვალე თავადის შემყურეს, უთუოდ გაეღიმებოდა „ღარიბი ქოხის" ან „უიღბლო ეტლის" მეტაფორებზე...

XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან, გეოგრაფიული თვალსაწიერის შენაცვლებამ, ვახტანგ ორბელიანის ლირიკის ადრესატიც შეცვალა და ახლა იგი უკვე თავის თავს კი არ

დასტიროდა, რომანტიულ ჟერებში წარმოსახული სამშობლოსაგან მოცილებულს, არამედ თვით ამ სამშობლოს, დიდებული წარსულის ხაესიანი ნანგრევებითა და ამ ხაესსჩაჭიდებული, განწირული აწმყოთი.

ამ რეფრენს საგანგებოდ მიაქცია ყურადღება ილია ჭავჭავაძემ თავის წერილში, რომელიც მან წარუმძღვარა ვახტანგ ორბელიანის ლექსთა კრებულის პირველ გამოცემას (აქვე აღვნიშნავ, რომ ეს კრებული ილიამ და პეტრე უმიკაშვილმა 1894 წელს გამოსცეს. თვითონ ავტორი უკვე აღარ იყო ცოცხალი, მაგრამ ხელნაწერების შერჩევაშიც და წიგნის გამოცემაშიც მათ დიდად ეხმარებოდა პოეტის ქალიშვილი – გამორჩეული სათნოებითა და ნიჭით აღსავსე მარიამ ორბელიანი).

დავუბრუნდეთ ილიას წერილს: „უმთავრესი კილო თ. ვახტანგ ორბელიანის პოეზიისა, – წერდა ილია, – ერთი გულსაკდომი, მაგრამ გულწრფელი გოდებაა წარსულისათვის, თვითო სიტყვა მის უკეთეს ლექსებისა თვითო ცალკე მარგალიტია ცრემლისა, ღრმად ნატკენ გულისაგან წარმოდინებული. იგი დასტირის იმ წარსულის დამხობილს დიდებას, მაგრამ არც იმას გვიმალავს, რა ჭირი და ვაგლახი გადახდენია საქართველოს:

„ჩვენი ივერი მშვენიერი არს სისხლის კალო,
გმირთა აკლდამა, გულსაკლავი და საეალალო“,

– ამბობს იგი ეროს თავის სახელოვანს ლექსში, რომელსაც ჰქვიან „იმედი“ და რომელიც ერთი უწარჩინებულესი მარგალიტია ქართულ პოეზიაში“ (ორბელიანი 1894: XVI-XVII).

ილიასა და ვახტანგ ორბელიანის ურთიერთობას თავისებური ელფერი ჰქონდა – ეროგვარი ნაზავი შინაგანი დისტანციისა და ერთმანეთისადმი პატივისცემის.

ვახტანგს, გრიგოლ ორბელიანის უმცროს კოლეგასა და ნათესავს, გრიგოლის ამპარტავნობის ნატამალიც კი არ ეცხო, და თუ სიტყვაზე, იმავე ილიას ისტორიულ ოპტიმიზმს არ იზიარებდა, პოეტურ პოლემიკაშიც კი ხაზგასმულად დელიკატური გახლდათ. გავიხსენოთ მისი „სამშობლო ქვეყნის პასუხი“, ქვესათაურით – „ილია ჭავჭავაძის ლექსის გამო: „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია?“:

მკითხავ, ჩემო პოეტო: რაზედ მოგიწყენია?
ნება მომეც მეც გკითხო: შენ კი მოგილხენია?
მეუბნები, მარწმუნებ: „მომავალი ჩვენია!"
მაგგვარი იმედები ჩემს ყურს ბევრი სმენია!

და ა.შ.

(ორბელიანი 1928: 81)

ზემოთ, პოეტის დელიკატურობა ვახსენე. ვახტანგ ორბელიანი ამ თვისებას მხოლოდ თანასწორებთან როდი ამჟღავნებდა. მისი ეროგული მსახური პლატონ ამაშუკელი, რომელსაც როგორც თავის თანასწორს, ისე ეპყრობოდა, იგონებდა: „მადლობით და ბოდიშებით უფრო იღლებოდაო" (ლიტერატურის მატიანე 1949:74).

ნუ დაგვიწყდება, რომ ესოდენ თავმდაბალი ადამიანი არის არა მხოლოდ რომანტიკოსი პოეტი, რომელიც მისტირის იმ დროს, როდესაც – „ყმას ყაყს პატრონი არა ბატონი: ერთნი არიან ყმა და პატრონი", არამედ რუსეთის იმპერიის სამხედრო ადმინისტრაციის ერთ-ერთი დიდმოხელე: ორმოცდარეა წლის ვახტანგ ორბელიანი უკვე გენერალ-მაიორი იყო და მის სამსახურებრივ ნუსხაში მოიხსენიება ყუბანის მაზრის მმართველობაც, თერგის ოლქის უფროსის მოვალეობის აღსრულებაც, საქართველოში დაბრუნებისას კი – არანაკლებ პასუხსაგები თანამდებობა მომრიგებელი მოსამართლისა.

გადასახლების შემდგომ, ხელისუფალთაგან შეწუნარებული და პატივდებული ბრწყინვალე თაობის – ვახტანგ ორბელიანის ცხოვრების გარეგნული ქარგა არ ესადაგებოდა მისი ლირიკის მინორულ ტონალობას. ერეკლეს შვილისშვილს დაახლოებით სამოცი ლექსი დარჩა და უმეტესობა აქედან ისტორიის მუზითაა ნაკარნახევი. თანამედროვე მუსამ, ისეთმა მშვენიერმაც კი, როგორიც მისი ცოლი, ეკატერინე ილინსკაია იყო, შესამჩნევი კვალი ვერ დატოვა ვახტანგ ორბელიანის შემოქმედებაში.

„დედაჩემისთანა უნაკლო სილამაზის ადამიანი მე არასოდეს არ მინახავს. ის არ მისდევდა მოდას, ყოველთვის თავისებურად, სადად იცვამდა და ივარცხნიდა, ან კი რა შესაფერისი იქნებოდა ანტიკური ქანდაკებისათვის მოდის აყოლა?" – იგ-

ონებდა მარიამ ორბელიანი (ლიტერატურის მატიანე 1949: 73).

ანტიკის გახსენებას: ვახტანგ ორბელიანი ეთაყვანებოდა ანტიკურ სამყაროს, საზოგადოდ კლასიკას. არ არის შემთხვევითი, რომ ლექსში „ობოლი" პოეტი „ელინთ მამულს" აედრებს „შეიშვილოს და იმოს იგი ობოლი" ანუ, წარმოსახული გმირი ამ ლექსისა – შოთა რუსთაველი...

როდესაც ვახტანგ ორბელიანი ლექსით „ძველს მეგობარს" ეხმიანება დიმიტრი ყიფიანს და მოუწოდებს „სული და გული დავიტკბოთ რუსთველის ლექსით, გიოტე, შექსპირი, შილერი კვლავ ერთად გადავიკითხოთო" – ეს პოეტური პირობითობა არ არის. ქართული და ევროპული კლასიკა მხოლოდ წიგნის თაროზე როდი მეზობლობდა ვახტანგ ორბელიანთან – მის ესთეტიკურ იდეალსაც ძერწავდა. ამიტომაა, რომ სიჭაბუკიდან მინვეული „ბესიკის მღერას ციურსა", გრიგოლ ორბელიანის გარდაცვალების ლექსით დამტირებელი, – ვახტანგი ერთი წლის შემდეგ (1884 წელს) სწორედ ბესიკისა და გრიგოლ ორბელიანის ტრადიციას ემიჯნება:

მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა,
კინტოთ კილო, კილო შუა-ბაზრისა...

და ლოპიანასა და დიმიტრი ონიკოეს – რუსთველის, შექსპირის, შილერის სამყაროს უპირისპირებს.

აქ ვახტანგ ორბელიანი ეროობ პრეტენზიული ჩანს, თუმცა, საზოგადოდ, ლიტერატურულ ცხოვრებაში, იგი ისეთივე თავმდაბალი იყო, როგორც ყოველდღიურობაში.

ნიმუშად მისი ერთი ტაეპი მინდა მოვიყვანო ბაქარ ქართლელისადმი (ანუ დიმიტრი ყიფიანისადმი) ლირიკული მიმართვიდან:

არ ვარ პოეტი: წყობილის რითმით
დამშვრალს კაცის თვალს ვერ მოვგვერი ცრემლსა,
ლექსით ცხოველით, ძლიერით, მდიდრით
ვერ ავაღელვებ, ვერ აღვძრაე ერსა!

(ორბელიანი 1928: 92)

ეს სტრიქონები რომ იწერებოდა, ვახტანგ ორბელიანი უკვე სამოცდაათს იყო გადაცილებული. შესაძლოა, სიჭაბუკეში, მეფე ერეკლეს შვილისშვილი მართლაც ოცნებობდა ერის სულიერ

წინამძღოლობაზე, მაგრამ ცხოვრებამ მას სხვა როლი არგუნა და უნდა ითქვას, ვახტანგ ორბელიანმა ზუსტად განჭვრიტა თავისი პოეტური მისია – „გზად და შემაყრობელ ხიდად“ ყოფილიყო „ძველ რომანტიულ ლირიკასა და ახალ რეალურ პოეზიას შუა“ (ეს კიტა აბაშიძის სიტყვებია).

სახელოვან პაპას ვახტანგ ორბელიანმა მამულისათვის მეომრული თავგამეტებით ვერ მიბაძა, მაგრამ შთამომავალობას დაუტოვა პატარა ქახის საარაკო გმირობის პოეტური სურათები („ირაკლი და კოხტა ბელადი“, „ირაკლი და იმისი დრო“); მან არა მხოლოდ გამოიგლოვა, არამედ დაასურათხატა იავარქმნილი დმანისი, ორბელიანთა ტრადიციული მაიორატი; გელათი – „დიდი თამარის“ წარმოსახული განსასვენებლით („არის ადგილი“); მან განაერცო ქართული რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი მესიანისტური იდეა („ჯვარი ვაზისა“ და „იანვრის 14-ს“) დაბოლოს, თავის საუკეთესო ლექსში, „იმედში“ წარმოაჩინა საქართველოს ისტორიული არსებობის კონცეფცია.

„აქ სჩანს მთელი სიდიადე, მთელი ძალ-ღონე მამულიშვილურ სიყვარულისა, რომლის რისხვამ თვით სარწმუნოებაც კი აგმობინა ღრმადმორწმუნე პოეტს“, – წერდა ილია „იმედის“ შესახებ (ორბელიანი 1894: XVIII).

„ნანგრევთა შუა მდინარებდა ჩვენი ცხოვრება“ – აღმოხდა ვახტანგ ორბელიანს იონა მეუნარგიასადმი მიძღვნილ ლექსში – „ნანგრევთა შუა ლამპარი“.

სწორედ ამ ლამპარით წარსდგა „დიდის კარის წინ“ ვახტანგ ორბელიანი და სიმბოლურია, რომ მისი ბოლო, დათარიღებული ლექსი, სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე, 1889 წელს დაწერილი, სწორედ ასეა დასათაურებული – „დიდის კარის წინ“:

მიველ კარს დიდსა,
ველი ჩემს რიგსა,
სოფლისგან გულით დაწყლულებული, -
რაც მე გამტანჯა
და რაც დამსაჯა
მასა გრძნობს შენი ეგ წრფელი გული.

(ორბელიანი 1928: 134)

მხცოვანი ვახტანგ ორბელიანი ამ პოეტურ ანდერძს თავის საყვარელ ქალიშვილს – მარიამ ორბელიანს უტოვებდა, მაგრამ ისე მგონია, რომ წრფელ გულში ვახტანგ ორბელიანის მივიწყებული სახელი დღესაც ჰპოვებს გამოძახილს.

დამოწმებანი:

ორბელიანი 1894: ვახტანგ ორბელიანი, ლექსები ვახტანგ ორბელიანისა, ტფილისი, „წიგნის გამომცემელ ქართველთა ამხანაგობა“, 1894

ორბელიანი 1928: ვახტანგ ორბელიანი, ლექსები, ტფილისი, გამ-ბა „ქართული წიგნი“, 1928

ჟღენტი 1965: გიგი ჟღენტი, ვახტანგ ორბელიანი, თბ., გამ-ბა „საბჭოთა საქართველო“, 1965

აბაშიძე 1962: კიტა აბაშიძე, ეტიუდები, თბ., თსუ-ს გამ-ბა, 1962

ლიტერატურის მატიანე 1949: „ლიტერატურის მატიანე“, წიგნი 5, (ნაკვეთი პირველი), თბ., წიგნის პალატის გამ-ბა, 1949

ნიკოლოზ ბარათაშვილი

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტი მამამისის - მელიტონ ბარათაშვილის დახასიათებით უნდა დაიწყოთ. ეს არცაა გასაკვირი: მელიტონის მრისხანე ფიგურა ჯერ მყარეელ ანგელოზად. მერე კი აებეჭდით დემონად დასტრიალებს თავს ცხოვრების ხანმოკლე გზაზე კოჭლობით მიმავალ მის პირმშოს. მედიდური, ოქროსეპოლეტებიანი მაიორი, განჯის ოლქის მმართველი და თბილისის თავადაზნაურთა მარშალი სანახავად იყო კარგი, მაგრამ შინაურთათვის გასაძლებად კი, რა მოგახსენოთ: „ჩვენი მელიტონი ისევ-ისევა, ანჩხლი, მჭყივანა, მკვირალა, თავის სახლის დამამწარებელი...“ - სწერდა გრიგოლ ორბელიანი თავის ძმას ილიას (ორბელიანი 1936: 79). მელიტონის კარგი თვისებებიც კი - მომლხენობა და სტუმართმოყვარეობა - უკულმართად შემოუბრუნდა მის ოჯახს და გაღატაკებამდე მიიყვანა.

მელიტონმა 23 წლისამ შეირთო ცოლი - ეფემია ზურაბის ასული ორბელიანი, დაი გრიგოლ ორბელიანისა. ეფემია იმხანად ყმაწვილი ქალი იყო, სულ 15 წლისა და იოლი დასაჯაბნი. ღვთისნიერ ეფემიას, ქანცგამოლეულს ერთმანეთს მიყოლებული მშობიარობებით, ბავშვების სახადით და შეჭირვებულ ოჯახზე ხრუნვით, ეტყობა მოწიფულობაშიც აღარ გასცინია სურვილი გულგორობ ქმართან ჯიბრისა.

ბარათაშვილებს თხუთმეტი შვილიდან ხუთი შერჩათ: პირმშო - ნიკოლოზი (ან ტატო, როგორც მას ბავშვობიდანვე ეძახდნენ), ეკატერინე, ნინო, ბარბარე და სოფიო.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი 1917 წლის 27 დეკემბერს დაიბადა ძველი თბილისის იმ უბანში, მტკვრანის ხიდის სიახლოვეს, რომელსაც ტრადიციულად „ორბელიანთა აული“ ერქვა. ჩვენთვის მემორიალური დაფით ცნობილ სახლში ჩახრუხაძის ქუჩაზე, ანჩისხატის ეკლესიასთან, ბარათაშვილები მხოლოდ 1841 წელს გადმოვიდნენ.

„ორბელიანთა აულში“ მდებარე სახლის უფროსი დიასახლისი იმხანად ხორეშან ბატონიშვილი გახლდათ - დედა ეფემიასი და შვილიშვილი ერეკლე მეორისა. ხორეშანივე ეხმარე-

ბოდა ეყენმიას ტატოს აღსრდაში. კიდეც ერთი ქალის სითბო გამოაჩენა ბარათაშვილს ბავშვობიდან - მაია ზავარაშვილისა, გორიდან გადმოყვანილი გამღელის.

ხომ ვიცით, როგორია იმედროინდელი კეთილშობილი ოჯახისშვილის აღსრდა: წერა-კითხვა რვა წლისათვის, ლოცვანი ზეპირად, სულხან-საბას იგავები, ძილში ჩაყოლილი იავნანა...

ნიკოლოზის უმცროსი დის, ბარბარე ვეზირიშვილის თქმით: „ბარათაანთ სახლში ჰქონდათ სხვადასხვათა საკრავები: დაირა, დიპლიპიტო, ჭიანური, თარი, სანთური. ნიკომ არ იცოდა დაკერა, მაგრამ სიმღერა და მუსიკა ძალიან უყვარდა".

შესაძლოა, ამიტომაც იყო, რომ შემდეგ, უკვე დავაუკაცებულს, ხშირად დაჰყავდა თან ობილისში ცნობილი თარზე დამკვრელი და მომღერალი - სახელად სათარა, ტომით თათარი. ანდა გავიხსენოთ „ღამე ყაბახზედ", გავიხსენოთ, როგორი დაუფარავი შურით წერს ბარათაშვილი ამ ლექსში ყაფლან ორბელიანზე, რომელიც, „სულდგმული აშიკობით, დაიღიღინებს გულის საკლავად და თანდათან ყელს მოიღერებს".

ყაფლან ორბელიანი სული და გული იყო იმ საზოგადოებისა, რომელსაც – ყაბახი, დღისით ცხენოსანთა საასპარეზო მოედანი, საღამოობით – სასეირნო და სალაღობო ადგილად გადაექცია და რაგინდ კარგი მოლექსე ყოფილიყავი, რაგინდ მდიდარი სული გქონოდა, შენიცვე აწყობილი ჰანგით, შენივე მოწონებული ლამაზმანი, ისევ და ისევ ყაფლანს მიაპყრობდა ანთებულ მზერას... (უფრო დაწვრილებით იხ.: გიორგი აბზიანიძე, „ყაფლან ორბელიანი – ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის პერსონაჟი", „ლიტერატურის მატიანე", 1940 წ. №1-2).

თანამედროვეთა თქმით, ყაფლანს მართლაც აუწყვია თარზე ბარათაშვილის „სულო ბოროტო", „ფიქრნი მტკვრის პირას" და „საყურე".

კი გაუგებ კაცი გრიგოლ რობაქიძეს, რომელმაც თავისი ლექციიდან ბარათაშვილზე ცალკე ამონარიდად დასტამბა ჟურნალ „ფასკუნჯში" 1910 წელს ბრწყინვალე მინიატიურა – „თარის ხმა".

მაგრამ ჩვენ ცოტა გავუსწარით მოვლენებს და უკან დაბ-

რუნება მოგვიწევს – გიმნაზიაში.

ათი წლის ტატო თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელში შეიყვანეს. ეს 1827 წელია. სამი წლის შემდეგ, სასწავლებელი გიმნაზიად გადაკეთდა, ხოლო იმავე წლის ბოლოს ბარათაშვილი სახელმწიფო ხარჯზე მიაბარეს გიმნაზიასთან არსებულ პანსიონში, ოღონდ იმ პირობით, რომ დამე სახლში გაეთია. ამას „ნახევარპანსიონერობა“ ერქვა.

ბარათაშვილის მეგობართა წრე (ქალებს თუ არ ჩავთვლით) სწორედ გიმნაზიიდანაა: მიხეილ თუმანიშვილი, დავით მაჩაბელი, კონსტანტინე მამაცაშვილი (ესენი ლიტერატორები იყვნენ), ლევან მელიქიშვილი (შემდგომში – მეფისნაცვლის მოადგილე და საერთოდ, კავკასიაში ძალზედ გაელენიანი სახელმწიფო მოხელე) დაბოლოს – ტატოს ბიძა და იმავდროულად მეგობარი ილიკო ორბელიანი.

კონსტანტინე მამაცაშვილი წერდა, რომ ტატო „უმეტესად განსხვავებული იყო თავის ამხანაგებში მხიარულის ხასიათით, სიმარდით, პირველი მოცეკვავე იყო, საკუთრივ ლეკურისა. ყველასაგან საყვარელი ამხანაგი“ (კ.მამაცაშვილი, „მოგონება ნ.ბარათაშვილზე“, გაზ. „დროება“, 1881, №206). სხვათა შორის, დაკოჭლების მიუხედავად (როგორც ვიცით, გიმნაზიის დამთავრებისას, ბარათაშვილი კიბიდან ჩამოვარდა და მარცხენა ფეხი გადაუტყდა წვიმში), ტატოს ეს სიმარდე შერჩა. იმდენს გარბი-გამორბოდა, რომ ეს სამსახურშიც კი შეუნიშნავთ, ხოლო შაბათობით გიმნაზიის „ტანც-კლასში“ ნასწავლი ლეკურით უკვე კარგა ხნის შემდეგ გაუკვირვებია მარტყოფში „ჯვაროსნებს“ შეკრებილი საზოგადოება.

გიმნაზიამ, როგორც ეტყობა, ბევრი რამ დაამჩნია ბარათაშვილის ნატურას. აქ ერთგვარი ლიტერატურული წრე იყო შექმნილი ჭაბუკ თანამოაზრეთა. „ევფხისტყაოსანს“, „ვისრამიანს“, ჩახრუხაძეს, ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ვკითხულობდითო“, - იგონებდა ლუკა ისარლიშვილი, ბარათაშვილის გიმნაზიისდროინდელი ამხანაგი. კითხულობდნენ უთუოდ პანსიონშიც და ტატოსთანაც, სახლში, რადგან ეროი დიდი ღირსება მელიტონს უყვარდა, სახლში რომ წიგნები და წიგნიერი ადამიანები უყვარდა.

ბარათაშვილების ხშირი სტუმრები იყვნენ ალექსანდრე ჭავჭავაძე და ეგნატე იოსელიანი - მამა პლატონ იოსელიანისა, ერეკლეს კარის მოძღვარი, სიკვდილამდე ვერშეგუებული რუსთ მმართველობას. საფიქრებელია, რომ „ბედი ქართლისას“ პათეტიკური სტრიქონები სწორედ პლატონ იოსელიანის მონათხრობით იყო შთაგონებული.

ზემოხსენებული წრე გიმნაზიის მოწაფეებისა უშვებდა ხელნაწერ კრებულს, შემდეგ კი უკვე ხელნაწერ ჟურნალს (ოღონდ ახლა უკვე რუსულ ენაზე) – „Цветок Тифлисской Гимназии“ - კალმის პირველი მოსინჯვა ბარათაშვილისა სწორედ ამ ხელნაწერ გამოცემებშია შემონახული. და აქვე, „შემოღამების...“ კითხვისას, ვგრძნობთ ჩვენ მისი გენიის პირველ გამონათებას.

ეს ტრადიცია – ლიტერატურული შეკრება-საღამოებისა, ხელნაწერი ალმანახების შედგენისა, გრძელდება გიმნაზიის დამთავრების შემდეგაც. აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ სოლომონ დოდაშვილის – ტატოს მასწავლებლისა და სულიერი მოძღვრის რედაქტორობით 1832 წელს გამოსული პირველი ლიტერატურული ჟურნალის („სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათანი“) შემდეგ, მოელი ოცი წლის განმავლობაში, ქართული საზოგადოებისათვის ამგვარი ჟურნალის, გაზეთისა თუ თეატრის არქონით გაჩენილი სიცარიელე სწორედ ხელნაწერმა კრებულებმა და ლიტერატურულ სალონებში შეკრება-საღამოებმა შეავსეს.

აქ, ამ სალონებში – ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან თუ მანანა ორბელიანთან (ქაროველ მადამ რეკამიესთან. როგორც იონა მეუნარგია ამბობდა) კითხულობს ბარათაშვილი თავის ლექსებს და აქედანვე მოდის მისი პირველი აღიარება.

ალბათ, ბედის დაცინვაა, რომ ამავე სალონებში, ბარათაშვილის პოეზიის თვალწარმტაცი ადრესატები, ქალური ცბიერებით ბოლომდე იმედს რომ არ უკარგავენ შეყვარებულ პოეტს, იდუმალად სხვას ეტრფიან, ცოლად მიჰყვებიან და მხოლოდ მერე, უკვე ხანდაზმულნი, სიმარტოეში, სავარძელში მოკალათებულნი, თვალდანამულნი კითხულობენ მათდამი მიძღვნილ ლექსებს განჯის ხრიოკ მიწას მიბარებული მათი უიღბლო

თაყვანისმცემლისა:

ვითა პეპელა
არხევს ნელნელა
სპეტაკს შროშანას, ლამაზად ახრილს,
ასე საყურე,
უცხო საყურე,
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს...

(ბარათაშვილი 1945: 18)

ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ეს ლექსი, „საყურე", 1839 წელსაა დაწერილი... ამ დროს ეკატერინე უკვე დანიშნულია სამეგრელოს მთავრის ძეზე – დავით დადიანზე. სხვათა შორის, რამდენიმე წლის შემდეგ, როდესაც ნიკოლოზი თავისი წრის კიდევ ერთი ასულით მოიხიბლა - მარიამ ფალავანდიშვილით, ბარათაშვილ-დადიანების ცხოვრების გზა კიდევ ერთხელ გადაიკვეთა: ამჯერად დავითის უმცროსმა ძმამ - კონსტანტინემ იმარჯვა და ცოლად შეირთო ტატოს მოწონებული ლამაზმანი.

ცხოვრებისაგან ამ სილის გაწვნას ბარათაშვილი თითქოს უკვე შეჩვეული უნდა ყოფილიყო. ჯერ კიდევ გიმნაზისტი იყო, მამამისმა სასტიკად რომ გაროზგა დიდგვაროვან მოხელეებზე სატირული ლექსების დაწერისათვის. გიმნაზიის დამთავრებამაც ცივი წყალი გადაასხა მის რომანტიულად აფერადებულ გეგმებს: „აგერ წელიწად ნახევარია, – სწერს იგი ბიძამისს, გრიგოლ ორბელიანს, – რაც მე გიმნაზიაში კურსი დავასრულე და ვიმყოფები სუდაირასპრავაში (ბარათაშვილი განაწესეს სასამართლო უწყებაში, რომელსაც ეწოდებოდა „Экспедиция суда и расправы" – ს.ა.), წარდგენილი ვარ ჩინზედ და ჩქარაც მოველი. მაგრამ უნდა ვალიარო, რომ არც პანციონში ყოფნის დროს, когда будущность моя представлялась мне в радужных мечтаниях და არც მერე, ვიდრე სამსახურში შევიდოდი, სულ არ მომსვლია ფიქრად სამოქალაქო სამსახური: ჩემი სურვილი იყო ჯარის-კაცობა, იგი მზრდიდა მე აქამომდენ და ახლაც ხანდისხან კიდევ შთამომეპარება ხოლმე გულში. მაშ რაღამ დამიშალა, თუ კი ჩემი სურვილი იყო? აი, რამ დამიშალა: ჩემთა მშობელთა მისწრაფებად ეს მომიდეს, რომ კოჭლი ხარო

და, თუ არ ინყალიდის კამანდაში, სხვაგან არ მიგიღებენო. მაშინ, როდესაც ფეხი უკეთ მქონდა და კარგადაც მაქვს. ასე, რომ ჩემებურად კიდეც ვხტი და კიდეც ვტანცაობ. მაგრამ რაღაანაც შეეიტყე უარი მათი და მით უსიამოვნობა, ვსთხოვე უნივერსიტეტში მაინც გაგზავნა, რომ თუ შტატსკი ვიყო, ვიყო... არც ეს შემისრულეს. უბედურების გამო, მამაც ამ დროს ავად შეიქნა და ავადმყოფი ჩემს თხოვნაზე ასე მეტყოდა: „შვილო, ხომ ჰხედავ შენის სახლის გარემოებასო, იქნება მე აღარც კი გავაწიო ამ სნეულებასაო. შენს სახლს არ უპატრონებო?“ ამის შემდეგ გული აღარ იყო, რომ კიდევ შემეწუხებინა მამა ჩემის თხოვნით. დავრჩი ისევ ჩემს მამულში, განვეწყდი სამსახურში და დავემორჩილდი ჩემს მკაცრს ბედსა, თუმცა ხანდისხან ჯავრით ვაპირებ მასთან შებმას...“ (ბარათაშვილი 1945: 76).

ეს წერილი 1837 წლითაა დათარიღებული. მელიტონი იმჟამინდელი სნეულებისაგან კი განიკურნა, მაგრამ სიდუხჭირეს ველარ დააღწია თავი და ოჯახის რჩენა აწ დიდწილად ნიკოლოზის მხრებს დააწვა.

როგორ ხასიათზე უნდა იყოს ცხოვრების ასეთ ხაფანგში მომწყვდეული, რომანტიკული ოცი წლის ჭაბუკი – სად წავიდეს, ვის შესჩივლოს, ვის კალთაში ჩარგოს თავი... სულიერი შეშფოთების ჟამს, როდესაც არ გინდა შენი ნაღველითა და ცრემლით სხვა დაამძიმო, ყველაზე კარგი და ერთგული მსმენელი ისევ დედა-ბუნება თუ იქნება – თბილისის შემოგარენი, მთაწმინდა, მტკვარი... სწორედ აქ მოდიოდა ტატო:

> წარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად.
> აქ ვეძიებდი ნაცნობ აღგილს განსასვენებლად;
> აქ ლბილს მდელოზედ სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით,
> აქაც ყოველი არემარე იყო მოწყენით;
> ნელად მოღელავს მოდუდუნე მტკვარი ანკარა
> და მის ზეირთებში კრთის ლაჟვარდი ცისა კამარა.
> იდაყვ-დაყრდნობილ ყურს ვუგდებ მე მისსა ჩხრიალსა
> და თვალნი რბიან შორად, შორად, ცის დასავალსა!
> ვინ იცის, მტკვარო, რას ბუტბუტებ, ვისთვის რას იტყვი?
> მრავალ დროების მოწამე ხარ, მაგრამ ხარ უტყვი!..

არ ვიცი, ამ დროს ჩემს წინაშე ჩვენი ცხოვრება
რად იყო ფუჭი და მხოლოდა ამაოება?..

(ბარათაშვილი 1945: 12)

შესაძლოა, სასოწარკვეთის ჟამს, ამ სიტყვების წარმომთქმელს ისიც კი გაუფიქრებია, რომ ერთბაშად განთავისუფლებულიყო სულის სიმძიმისაგანაც და მხრებზე დაწოლილი ტვირთისაგანაც - ერთი ნაბიჯი გადაედგა და მტკვრისათვის მიეცა თავი... (ვის არ ჰქონია ასეთი წუთი?); მერე, თვითონვე შერცხვენია ამ სულმოკლეობის და თავისიეე თავისთვის უთქვამს:

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან – შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდეცა მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა,
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,
იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იწრუნვოს!

(ბარათაშვილი 1945: 13)

ეს თვითშეგონება ბარათაშვილს უთუოდ სჭირდება, რადგან გუმანი კარნახობს, რომ მთელი მისი შემდგომი ცხოვრება ყოველდღიურ, დაქმანცავ, ხშირად შეუფერებელ „სოფლის სამსახურში“ (უფრო ზუსტნი რომ თუ ვიქნებით – საარსებო სახსრის მოპოვებაში) წარიმართება. ამიტომაც ოცნებობს იგი თუნდაც პატარა რენტაზე, იმ საარსებო წყაროზე, იმ მატერიალურ დამოუკიდებლობაზე, რომელიც პიროვნული დამოუკიდებლობის შენარჩუნების ერთი მთავარი საწინდარია.

შემდგომში მისწერს კიდეც ყოველივე ამის თაობაზე ბიძამისს, ზაქარია ორბელიანს: „მე რომ პატარა დამოუკიდებელი მდგომარეობა მქონდეს, იმწამსვე მივატოვებდი ქვეყანასაც და ადამიანებსაც მაოი გაუმაძღრობით და დამშვიდებული და მოსვენებული გავატარებდი პატრიარქალურ ცხოვრებას მარტივი ბუნების წიაღში, რომელიც ასე დიდებული და წარმტაცია ჩვენს სამშობლოში“ (ბარათაშვილი 1945: 86).

ისეთი შეგრძნება გაქვთ, თითქოს უკვე გსმენიათ ასეთი ნატვრა და მერე გახსენდებათ, რომ დედამიწის საპირისპირო ნახევარსფეროში, ჩრდილო ამერიკაში, ბარათაშვილის დიდი თანამედროვე და სულიერი თანამოძმე, ჰენრი თოროუ სწორედ ასეთ ნატვრას განახორციელებს, საზოგადოებას განერიდება უოლდე-

ნის ტბის ნაპირას და თაყის „მარტოობის ქრონიკებს“ დაუტოვებს შთამომავლობას, ვითარც გაუხუნარ ლიტერატურულ შედევრს. ერთი სევდისმომგვრელი დამთხვევაა ამ ორ ბიოგრაფიაში: თოროზ სწორედ იმ ჟამს აისრულებს თაყის წადილს და დასახლდება უოლდენის ნაპირად, როდესაც განჯაში გახიზნული ბარათაშვილი სიცოცხლეს ეთხოვება... ეს 1845 წელია.

წერილი ზაქარიასადმი 1844 წლის აპრილითაა დათარიღებული – ბარათაშვილის გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე. მაგრამ ეს მოტივი – საზოგადოებიდან გამოცალკევების, ახლობელთაგან დაუფასებლობის, შინაგანი თვითგვემისა – მთელ მის შემოქმედებას გასდევს.

იმ მოგონებათა ფონზე, რომელნიც გვიხატავენ არანაკლებრივად ხალისიან, მოძრავ, მკვირცხლ და ენამახვილ ბარათაშვილს, თბილისის ყველა სალონისა და წარჩინებული ოჯახის სასურველ სტუმარს, – ეს უკმაროობის გრძნობა ან რომანტიკოსის ნიღბად უნდა ვაღიაროთ, ან ვირწმუნოთ, რომ ბარათაშვილის სალონურ ურთიერთობათა მოვარაყებულ ჩარჩოში ნელინელ ტრაგიკული ნაკვთებით აღბეჭდილი პორტრეტი გამოიკვეთა.

რადგან პორტრეტი ვახსენე, უთუოდ, პოეტის გარეგნობაზეც უნდა ითქვას ორიოდე სიტყვა – ეგების აქაც იმალებოდა მისი დრამის ერთი მიზეზთაგანი.

„ბარათაშვილი მოთეთრო სახისა იყო, – იგონებდა ლუკა ისარლიშვილი, – პირხმელი, შავი ცოცხალი თვალებით. ჭაბლისფერი თმით, საშუალო ტანისა და სისქისა. ხშირი წარბები ერთმანეთთან გადაღობილი ჰქონდა. მოგრძო თვალები ცხვირისაკენ იყო დახრილი. წვერს არ ატარებდა. ხშირად არც ულვაშს. სახე შორიდან შნოიანი ახლოდან ცოტა დამეჭვილსა ჰგვანდა– საგრძნობლად კოჭლობდა, მაგრამ მაინც ბევრს დარბოდა“.

დიმიტრი ყიფიანი, რომელიც ბარათაშვილს კარგად იცნობდა, წერდა, რომ ტატო იყო: „პატარა, ტანდაბალი, ნოღაცხვირიანი, მაგრამ მეტისმეტად ცოცხალი, მხიარული, მოსწრებული თანაც მეტისმეტად უანგარო, მიუხედავად გაჭირვებისა ყველაფერში, და ყოველთვის მზადმყოფი დახმარებოდა გაჭირვებულს რითაც კი შეიძლებოდა“ („ლიტერატურის მატიანე“, 1940, № 1-2, გვ. 409).

ნეტავ რას ფიქრობს ეს „მხიარული და მოსწრებული“ ახალგაზრდა კაცი, როცა სარკეში იცქირება და თავის თავს თავისსავე მეტოქეებს უდარებს?.. ახლა აღარავინ არ მიუალერსებს დედასავით და გადიასავით – „ჩემო დახატულო ბიჭოო“, არც სათნო ნიკოლოზ დემიენტიევი გადაუსვამს ხელს თავზე, რუსულის მასწავლებელი – „Ну, что, напроказничал, курносенький?“. ის საალერსო სიტყვები კი, ჭავჭავაძიანთ სახლის ბანზე, მანანა ორებელიანის სალონში თუ ყაბახზე სეირნობისას რომ მოუსმენია, ახლა ცბიერებად ეჩვენება, რადგან, კაცმა რომ თქვას, მართლაც და რაა მარტო საალერსო სიტყვა ამ მიტოვებული და მაინც გრძნობამოძალებული მიჯნურისათვის, თავის მარტოსულობას რომ დასტირის:

ძნელი არის მარტოობა სულისა:
მას ელტვიან სიამენი სოფლისა,
მარად ახსოვს მას დაკარგვა სწორისა
ოხვრა არის შვება უბედურისა!

(ბარათაშვილი 1945: 20)

ეს ტაეპი „სული ობოლიდან“ ბარათაშვილმა მაიკო ორბელიანისადმი მიწერილ წერილში ჩაურთო, როგორც სურათი მისი იმჟამინდელი სულიერი მდგომარეობისა. ეს წერილი, თავის მხრივ, ამომწურავი კომენტარია მისივე ლექსისა: „... ეს ღამეც წავიდა ვითარცა სიზმარი. კიდევ მამნახა ჩემმა ჩვეულებრივმა მოწყინებამ. ვისაც საგანი აქვს, ჯერ იმის სიამოვნება რა არის ამ საძაგელს ქვეყანაში, რომ ჩემი რა იყოს, რომელიც, შენც იცი, დიდი ხანია ობოლი ვარ. – არ დაიჯერებ, მაიკო! სიცოცხლე მამძულებია ამდენის მარტოობით. შენ წარმოიდგინე, მაიკო, სიმწარე იმ კაცის მდგომარეობისა, რომელსაც მამაცა ჰყავს, დედაც, დებიც, მრავალნი მონათესავენი და მაინც ვერავის მიჰკარებია, მაინც კიდევ ობოლია ამ ავსე და ერცელ სოფელში. ვინც მაღალის გრძნობის მქონე მეგონა, იგი ვნახე უგულო; ვისიც სული განვითარებული მეგონა, მას სული არა ჰქონია, ვისიც გონება მრწამდა ზეგარდმო ნიჭად, მას არცა თუ განსჯა ჰქონია; ვისიცა ცრემლები მეგონებოდნენ ცრემლად სიბრალულისა, გამომეტყველად მშვენიერის სულისა, თურმე ყოფილან ნიშანნი

მცბიერებისა. წყეთილი საშინელის საწამლავისა! სად განისვენოს სულმა, სად მიიდრიკოს თაყვი?..“ (ბარათაშვილი 1945: 82).

ამ წერილის კითხვისას გაიფიქრებ – რა უიღბლობაა: ერთადერთი ქალი ბარათაშვილის გარემოცვაში, რომელსაც იშვიათ ხიბლთან ერთად, სულშიჩამწვდომი მზერა ჰქონდა და პოეტის ჭეშმარიტი ფასი იცოდა, მაინცდამაინც მისი ბიძაშვილი იყო და ამასთანაყვე, უახლოესი მეგობრის – ლევან მელიქიშვილის საცოლე. ამ გაჭიანურებულმა საცოლეობამ, ჯვრისწერის გარეშე დაბადებულმა ვაჟმა, გარეშემოთა მითქმა-მოთქმამ დაასნეულა, დააჭლექა და, საბოლოოდ, საფლავში ჩაიყვანა ახალგაზრდა და სიცოცხლით სავსე მაიკო ორბელიანი – კიდევ ერთი მსხვერპლი იმ „ქართა ვნებისა“, რომელთაგან დახსნას ასე მხურვალედ ევედრებოდა ზენაარს მაიკოს მესაიდუმლე და სიყრმის მეგობარი – ნიკოლოზ ბარათაშვილი:

ცხოვრების წყაროვ, მასვე წმიდათა წყალთაგან შენთა,
დამინთქე მათში სალმობანი გულისა სენთა!
არა დაჰკრთეს ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,
არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა!
გულთა-მხილავო, ცხად არს შენდა გულისა სიღრმე:
შენ უწინარეს ჩემსა უწყი, რაც ვიზრახო მე,
და – ჩემთა ბაგეთ რაღა დაუშთთ შენდა სათქმელად?
მაშა დუმილიც მიმითვალე შენდამი ლოცვად!

(ბარათაშვილი 1945: 22)

ამ ვედრებისა და აღთქმის მიუხედავად, ტატო, განწირულ ფარვანასავით, ისევე და ისევე იმ დამდაგველი ალისაკენ მიილტვის და რაღაც ხანს, მის ცხოვრებას კიდევ ერთი ილუზია აფერადებს, ხოლო მისი ლექსების რეეულს კიდევ ერთი ლექსი ემატება. ასე იყო „ჩემი ლოცვის“ დაწერამდეც და მას შემდეგაც.

ერთხანს, ბარათაშვილი გატაცებული ყოფილა თბილისში ჩამოსახლებული ფრანგი ქალით – დელფინა ლაბიელით (ლუკა ისარლიშვილის ცნობით, სწორედ ამ დელფინას უძღვნა პოეტმა ლექსი „ჩემს ვარსკვლავს“). ო, რარიგი აღტაცებით სწერს ტატო მიხეილ თუმანიშვილს, რომ დელფინას დედამ რამდენიმე დღით წყნეთში მიიპატიჟა, როგორი ნეტარებით წარმოისახავს

ამ რამდენიმე დღეს...

ამის შემდეგ არსად, არც ლექსებში და არც წერილებში, ბარათაშვილს წყნეთში სტუმრობასე ხმა აღარ ამოუღია – ეტყობა მიხვდა, რომ ეს მოპატიჟება დათვალიერებას უფრო ჰგავდა... დელფინას დედას, საკონტროს მფლობელს და პრაქტიკულ ქალს, რომანტიკული ილუზიები როდი ამოძრავებდა, – სასიძოებს ეძებდა თავისი ორი ქალიშვილისათვის. ბოლოს შეარჩია კიდეც საკმაოდ წარჩინებული და გვაროვანი ოფიცრები...

ბარათაშვილის ბოლო გატაცება, განჯაში, უკვე მთლად რომანტიკული ხასიათისა იყო: ნიკოლოზი, როგორც მაიკო ორბელიანისადმი მიწერილი წერილიდან ჩანს, შესტრფოდა „ხანის ქალს" – თერამეტი წლის გონჩა-ბეგუმს, რომელიც ძალად გაეთხოვებინათ, იმხანად ქმრისაგან თავის დახსნას ლამობდა და ნაღვლიან ლექსებს წერდა...

აგონებდა რაღაცით ეს ისტორია ბარათაშვილს თავის „კატინკას" – ეკატერინე ჭავჭავაძეს და ამიტომ განსაკუთრებით თანაუგრძნობდა გონჩა-ბეგუმს, თუ უბრალოდ მისი სიყმაწვილითა და სილამაზით იყო მოხიბლული, ძნელი სათქმელია, მაგრამ ლექსი კი მიუძღვნა. თავისი უკანასკნელი ლექსი –

მაღლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შაყოვალებიანო
დღისით მზეე, ღამე მთოვარეე, წყნარო და ამოდ ხმიანო!..

(ბარათაშვილი 1945: 45)

როდესაც ბარათაშვილის ბიოგრაფიის ამ ინტიმურ მხარეს გადააველებთ თვალს, მის ერთმანეთს მიყოლებულ წარუმატებლობებში რაღაც გულსაკლავ კანონზომიერებას ხედავთ და ცდილობთ ამოიცნოთ ყოველივე ამის მიზეზი: ვგონებ არც ხელმოკლეობაა აქ მთავარი, არც კოჭლობა და არც სხვა რამ თვალშისაცემი გარემოება... რაღაც უფრო ღრმად ჩამალული მიზეზია. რაღაც ის, ბედნიერს რომ ხდის ადამიანს, – ლექსს აწერინებს, ცის სილურჯით თუ საყურის აელვარებით აღაფრთოვანებს, ღამით ვარსკვლავებს ათვლევინებს და წარმოსახულ სამყაროში აცხოვრებს, მაგრამ იმავდროულად, – სჯის და აუბედურებს, რადგან ეს ყმაწვილური იდეალიზმი, ეს რეალობას მოკლებული აღქმა – სხვისიც და თავისი თავისაც, სასურ-

ველის ვერმიღწევა, ხოლო არსებულის ვერმორგება, – საბოლოო ჯამში იმ მწარე იმედგაცრუებად შემობრუნდება, რომელიც გამოსჭვივის ბარათაშვილის წერილებში და ლექსებში, განსაკუთრებული სრულყოფით კი „მერანის“ განწირული მხედრის მონოლოგში:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში,
ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის,
ნუ დამიტიროს სატრფომ გულისა,
ნ'ელა დამეცეს ცრემლი მწ'უხარის!
შავი ყორანი გამითხრის საფლავს
მდელოთა შორის ტიალის მინდვრის,
და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა
ზარით, ღრიალით, მიწას მამაყრის!
სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა, ოხერსა
დამეცემიან ციურნი ცვარნი,
ჩემთა ნათესაით გლოვისა ნაცვლად
მივალალებენ სვავნი მყივარნი!
გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო,
გარდამატარე ბედის სამძღვარი;
თუ აქამომდე არ ემონა მას,
არც აწ ემონოს შენი მხედარი.

იშვიათია ლექსი, რომელიც ეროსა და იმავ დროს, პოეტური ავტობიოგრაფიც იყოს და ანდერძიც, ძალზედ პიროვნულიც და, იმავდროულად, თავისი ეპოქის უძირითადესი ტენდენციის გამომხატველიც.

ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში გიორგი აბზიანიძე აღნიშნავდა „მერანის“ მნიშვნელობას, როგორც ქართული საზოგადოებრივი თვითშეგნების, ასევე, ჩვენი პოეტური კულტურის ისტორიისათვის:

„ეს ლექსი ქართველმა ხალხმა მიიღო, როგორც ეროვნული შეგნების მხატვრული სიმბოლო. მან ძლიერი ბიძგი მისცა ჩვენში მთელი საუკუნის პოეტურ შემოქმედებას. „მერანი“ შეიძლება ჩაითვალოს მე-19 საუკუნის ახალი ქართული პოეზიის საწყისად, როგორც პრინციპულად ახალი საფეხური ქართული

პოეტური კულტურის განვითარებისა“ (აბზიანიძე 1955: 47).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრების მდინარებას თუ დავუბრუნდებით, ავისმომასწავებელ ფერისცვალებას შევნიშნავთ: იგი მართლაც ტრაგიკულ სიტუაციაშია მომწყდეული: სულ უფრო და უფრო უძნელდება ყოფნა თავის წრეში, მაგრამ მის გარეშეც ვერ ძლებს...

„ახლა ჩვენ ვიღას მოვაგონდებით, ვიღაც ორი ტლუ ბიჭი გდია ნახჩევანში...“ – წერს ბარათაშვილი მაიკო ორბელიანს თავის თაზე და მაიკოსსაც საქმროზე – ლევან მელიქიშვილზე... (ბარათაშვილი 1945: 93).

ეს მუდმივი უკმარობის გრძნობა, ცხადია, ბარათაშვილის ხასიათსაც დაემჩნა. „მკვირცხლი, ცელქი, მოუსვენარი, ცოტა ანჩხლი, ნერვებიანი, ენამახვილი“ გიმნაზისტი (იონა მეუნარგიას დახასიათებით) ორიოდე წელიწადში გარდაიქმნა ბედით უკმაყოფილო მოხელედ, რომლის მარტოსულობას მისივე მწარე ენა და უცნაური ხასიათი ამძაფრებს: როგორ უნდა გამოიყვანო მოთმინებიდან ენაკვიმატობით შენი თანშესრდილი მეგობარი და შენივე ბიძა – ილიკო ორბელიანი, დუელში რომ გამოგიწვიოს?.. ის ილიკო ორბელიანი, ორიოდე წლის შემდეგ, ტყვედ რომ ჩაუვარდება შამილს და „მერანს“ რომ მიუძღვნი...

ბედისწერის ხელს ჩვენ ხშირად შემოხვევითობას ვარქმევთ. ცხადია, შეუძლებელი იქნებოდა ტატო ილიკოს დამბაჩიდან ნასროლი ტყვიის მსხვერპლი გამხდარიყო. არც მოხდა ასე. მაგრამ რატომღაც მგონია, რომ სწორედ ბედისწერამ მიიყვანა მამუკა ორბელიანის ეტლი ბარათაშვილების სახლის სადარბაზოსთან ნიკოლოზის თელაეში გამგზავრებამდე რამდენიმე წუთით ადრე. თელავის მაზრის უფროსის თანაშემწედ უკვე განწესებული ბარათაშვილი განჯის მაზრის უფროსმა მამუკა ორბელიანმა თავის თანაშემწეობაზე დაიყოლია და წაიყვანა კიდეც განჯაში.

მერე კი ეხვეწებოდა განჯიდან ნიკოლოზი გრიგოლ ორბელიანს, - როგორმე საქართველოში გამომიძებნე სამსახურიო, - აუტანელ ჰავასა და მწირ საზოგადოებას უჩიოდა... მაგრამ ბედისწერას სხვაგვარად ჰქონდა განზრახული.

როგორ შეიძლება რაიმე ლოგიკა ეძიოთ ოცდაშვიდი წლის

ახალგაზრდა კაცის სიკვდილში, მაგრამ იმ სულიერი ნიხიდან, რომელიც ბარათაშვილის ბოლოდროინდელი ლექსებიდან და წერილებიდან ჩანს, გამოსავალი, ვგონებ, ერთადერთი იყო...

ოუ კაცს არ სჯერა შემოხვევითობებისა და ფატალურად უცქერის ცხოვრებას, იმასაც დაიჯერებს, რომ განუსრახველი და გაუცნობიერებელი თვითმკვლელობაც არსებობს: სწორედ ასეთ თვითმკვლელობად ოუ აღვიქვამთ „განჯის ციებისაგან" დასიცხული, უკვე თითქმის გამორჩენილი ბარათაშვილის მიერ დალეულ იმ ერთ კათხა ციე ლუდს, რომელმაც შეუბრუნა სენი და იმსხვერპლა კიდეც 1845 წლის ცხრა ოქტომბერს...

განჯაში იმხანად ბარათაშვილის არცერთი ახლობელი არ იყო. არც არავის დაუტირია. განგებამ თითქოს აქაც ისურვა „მერანის" მისნური წინათგრძნობა სიტყვასიტყვით აღსრულებულიყო.

ბარათაშვილის ობოლ საფლავთან რუსული ეკლესიის გალავანში მაღალი კვიპაროსი მდგარა და კარგა ხნის შემდეგ მისი სიკვდილიდან, როცა საფლავის ქვაც დაიკარგა, მის სამარეს ამ კვიპაროსით აგნებდნენ...

მხოლოდ ნახევარი საუკუნის შემდეგ, 1893 წელს „ქართველთა შორის წერა-კითხეის გამავრცელებელი საზოგადოების" ინიციატივით, ბარათაშვილის ნეშტი თბილისში გადმოასვენეს, დიდუბის პანთეონში. ხოლო 1938 წელს, უკვე მის საბოლოო და მარადიულ თავშესაფარში – მთაწმინდაზე...

დამოწმებანი:

ბარათაშვილი 1945: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თხზულებანი, თბ., „სახელგამი", 1945

ორბელიანი 1936: გრიგოლ ორბელიანი, წერილები, ტომი I, ტფილისი, „სახელგამი", 1936

აბზიანიძე 1955: გიორგი აბზიანიძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ცხოვრება და შემოქმედება), თბ., მეცნიერებათა აკადემიის გამ-ბა, 1955

რას ბვაუწყებს დღეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საფლავი მეფის ირაკლისა"?

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნებისმიერი საიუბილეო თარიღი, რომელიც უკვე ჩვენს დროს აღინიშნება, საკმაოდ განსხვავებული იქნება პოეტის გარდაცვალებიდან 100 წლისთავის იუბილისაგან – 1945 წელს მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების ეიფორიას რომ თანხვდა; განსხვავებული იქნება არა მხოლოდ იმით, რომ ბორის პასტერნაკი (ან სხვა რუსი პოეტი, – თუმცა მისი რანგისა დღევანდელ რუსეთში ძნელად თუ მოიძებნება) არ წაიკითხავს პოეტის ლირიკის მისეულ თარგმანებს თბილისის საოპერო თეატრის სცენიდან – მთავარი განსხვავება ისაა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის იუბილე, ალბათ, პირველი იქნება უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე, როცა „მერნის" ავტორის „პროგრესულობა" იმით აღარ შეფასდება, თუ რა პოზიცია ეკავა პოეტს საქართველოს რუსეთთან შეერთების საკითხში და მისი „ჯანსაღი და სწორი" პოლიტიკური ორიენტაციის ხაზგასასმელად გადაჭარბებული პათოსით კიდევ ერთხელ არ იქნება ციტირებული „საფლავი მეფის ირაკლისა".

მაგრამ, შესაძლოა, ამ ლექსის ხელახლა გადაკითხვა სწორედაც ახლა იყოს უპრიანი – რუსეთთან ჩვენი ტკბილ-მწარე ურთიერთობების ახალ მოსაბრუნ'ზე. ოღონდ ჩვენ ამჯერადაც არ ვიცით (და არ ვიცოდით?!), რას გვიპირებს ჩვენი ჩაწიხლვისა და იმედის ამოუწურავი წყარო; და როგორც საუკუნეების განმავლობაში, ჩრდილოელი მეზობლის მიმართ ჩვენი გრძნობები – სასოება და აღშფოთება – ისევ განუწყვეტლად ენაცვლება ერთმანეთს.

„საფლავი მეფის ირაკლისა" ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის მწვერვალებს არ განეკუთვნება. თუმცა მისი ნაწერე-

ბის რაოდენობრივი სიმწირის გამო, პოეტის ყოველი სტრიქონი განსაკუთრებული მოწიწებითაა მოცული, ამჯერად ყურადღება მივაპყროთ იმას, რომ პოეტს ასე ცალსახად, აშკარად, ერთმნიშვნელოვნად, თითქმის პუბლიცისტურად სხვაგან არსად განუცხადებია თავისი დამოკიდებულება რუსეთის (და რუსეთის ქართული პოლიტიკის) მიმართ, ან უფრო ზუსტად, ერეკლესეული ორიენტაციის მიმართ; თან ამ ლექსში ის გაორებაა დაძლეული, რომელიც სამი წლით ადრე დაწერილ „ბედი ქართლისაში“ ასე აშკარად იგრძნობა. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავისი ფილოსოფიური სიღრმითა და გაქანებით პოემა უკან იტოვებს ლექსს, – იქ კი, სადაც ფილოსოფიური ნაპერწკალი გაკრთება, ერთმნიშვნელოვანი პასუხების ძებნა უიმედო საქმეა. „ბედი ქართლისა“ გარდაუვალობის წინაშე ტრაგიკულ დამორჩილებას ასახავს და ამიტომ პოემის ფინალი ყოველგვარი ლოგიკის, ემოციის, განსჯის მიღმა დგას, ამიტომ ულერს ბედისწერის დარტყმასავით ბოლო სტრიქონები:

მაგრამ ამაო იყო ყოველი:
დიდი ხანია, გულს ირაკლისა,
გარდუწყვეტია ბედი ქართლისა!

ლექსში „საფლავი მეფის ირაკლისა“ კი პოეტი საღი, ლოგიკური, პრაგმატული მსჯელობის შედეგად აყალიბებს თავის შეხედულებას, თუ რა მოუტანა ქვეყანას მისი პაპისპაპის არჩევანმა (ცნობილია, რომ ბარათაშვილი ერეკლეს პირდაპირი მემკვიდრე – მისი შვილისშვილის შვილი იყო), მაგრამ ეს არაა პოეტის უშუალო, შინაურული საუბარი თავისი წინაპრის აჩრდილთან, – ამ ლექსში იმის ამოკითხვა შეგვიძლია, თუ რას ელოდა საქართველო რუსეთისაგან და ან როგორ წარმოედგინა რუსეთის მისია საქართველოში თუ მთელ ქართველობას არა, ყოველ შემთხვევაში, საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს, იმ ნაწილს მაინც, რომელსაც ოცდახუთი წლის ნიკოლოზ ბარათაშვილი მიეკუთვნებოდა.

პოეტურ ნაწარმოებში საზოგადოებრივი აზრის მანიფესტაციის ამოკითხვა, ალბათ, მკრეხელობა და მხატვრული უგრძნობელობაა, მით უმეტეს, როცა კარგად მოგვეხსენება, რომ ბარათაშ-

ვილისნაირი პოეტები უმთავრესად საკუთარ თავსა და ღმერთს ესაუბრებიან, მაგრამ „საფლაჲი მეფის ირაკლისა“ აშკარად საყოველთაობის ნიშნითაა აღბეჭდილი და ამ საზეიმო, პათეტიკურ ოდაში პოეტი მეფე-პატრონს ქვეშევრდომთა ან ქვეშევრდომთა შთამომავლების სახელით მიმართავს, მათ ხმასა და სათქმელს წარმოადგენს:

ჰა, აღსრულდა ხელმწიფური აწ ბრი შენი
და ესჭამთ ნაყოფსა მისგან ტკბილსა აწ შენნი ძენი.

მაინც რა იყო ეს „ნაყოფი“? რას ემადლიერებოდა რუსეთს შეგნებული, მოაზროვნე, ქართულად მოფიქრალი ქართველი?

პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, გასახსენებელია საუკუნეების განმავლობაში ჩვენს ცნობიერებაში ღრმად ჩაბეჭდილი რეალობა, რომ საქართველო მსოფლიო საქრისტიანოს მესაზღვრეა – აქედან გამომდინარე ყველა მძიმე, მტკივნეული და საპატიო მოვალეობით, რომ საქართველოს შემდეგ ისლამური ოკეანე იწყება, საქართველოს დაცემა კი ქრისტიანული სამყაროს საზღვრის გადანაცვლებას, მისი სიერცის შემცირებას გამოიწვევს. იდეოლოგიური მოძღვრება ამ „მესაზღვრეობის“ შესახებ ისლამური გარემოცვის აღმოცენებისთანავე ჩაისახა (ყოველ შემთხვევაში ამ თვალსაზრისს გამოხატავს უკვე VIII საუკუნის ქართველი მწერალი იოანე საბანისძე, – „აბო ტფილელის წამების“ ავტორი). ქართულ ცნობიერებას ყოველთვის თრგუნავდა ისლამური საფრთხის, ისლამური საშიშროების შეგნება (და შეგრძნება) და ჩვენი საგარეო პოლიტიკაც ძირითადად ამ საფუძველზე იყო აგებული: ყველა პოტენციურ ქრისტიან მფარველს ვარწმუნებდით, რომ საქართველოს დაცვა მათს უშუალო ინტერესებს ემსახურებოდა, მათი ქრისტიანული მეობის უსაფრთხოებას, რადგან საქართველოსათვის დახმარების აღმოჩენით ისინი საერთოქრისტიანულ გალავანს ამატებდნენ (ან შეჰმატებდნენ) სიმყარესა და ურყევობას.

ქართლ-კახეთის სამეფოს რუსეთის იმპერიასთან მიერთების ორმოცი წლის შემდეგ ბარათაშვილი მადლიერებას გამოხატავს ერეკლეს მიმართ, რადგან როგორც მოსალოდნელი იყო, ერთმორწმუნე რუსეთის კალთას შეფარებულ ქვეყანას აღარ ემუ-

ქრება ის ისლამური ქარიშხლები თუ წყალდიდობები, რასაც ლექსში *„კასპიის ღელვა“* და *„შავი ზღვის ზვირთნი“* განასახიერებენ (იგულისხმება, ერთი მხრივ, სპარსეთი – ირანი და, მეორე მხრივ, ოსმალეთი – თურქეთი). პოეტი ამბობს, რომ საქართველოში მრავალი საუკუნის შემდეგ პირველად დამყარდა მშვიდობა და ქართველობას, ბრძოლების მაგიერად, ადამიანური, ნორმალური, სამოქალაქო ცხოვრების დაწყების საშუალება მიეცა:

სადაც აქამდინ ხმლით და ძალით ჰფლობდა ქართველი,
მუნ სამშვიდობო მოქალაქის მართავს აწ ხელი.

აქ კი ბარათაშვილისა და მისგვარად მოაზროვნეთა კიდევ ერთი იმედია გაცხადებული – „სამშვიდობო მოქალაქის მმართველობა“ ან „მშვიდობიანი სამოქალაქო მმართველობა“, როცა, რა თქმა უნდა, გამორიცხულია საგანგებო წესები, საომარი ვითარება, სამხედრო მდგომარეობა, მაგრამ აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის *„მოქალაქე“*, რომელიც ძველ ქართულში წმიდანს, ასკეტური ცხოვრებით მცხოვრებ მოღვაწეს ნიშნავდა, პოეტი კი საუკუნე-ნახევრის წინ ამ ტერმინს არა მარტო იმ მნიშვნელობით ხმარობს, რაც არასამხედრო პირს გულისხმობს და კიდევ ნაკლებად ქალაქში მცხოვრებს, არამედ, შესაძლოა, იმ შინაარსსაც ვარაუდობდეს, რასაც ჩვენ ვდებთ დღეს საკმაოდ გაცვეთილ გამოთქმებში: *„სამოქალაქო საზოგადოება“*, *„სამოქალაქო საზოგადოების მშენებლობა“*, *„სამოქალაქო ცნობიერება“*.

აი, რისი მოლოდინი, რისი იმედია გაცხადებული ამ სიტყვებში, – იმედი, რომ საქართველოში რუსეთი ცივილიზაციას მოიტანდა, იმ ცივილიზებულ ანუ სამოქალაქო ურთიერთობებს, როცა ყველა უთანხმოება საყოველთაო კანონის, წესდების, ხელშეკრულების საფუძველზე წყდება და არა ცემა-ტყეპითა და მუშტი-კრივით, როცა ყველა მოუგვარებელი საკითხი ბიუროკრატიულ-საკანონმდებლო მაგიდასთან გვარდება, თუნდაც უთვალავი ზედმეტი და გამაღიზიანებელი ქაღალდით გადაჭედილ მაგიდასთან, ოღონდ არა ხელჩართული ბრძოლის ველზე. *„სამშვიდობო მოქალაქე“* ამგვარად მართავს ქვეყანას და როცა ბარათაშვილი ამ სტრიქონებს წერდა, ბევრი ევროპული იმპერია თავისი შინაური ცხოვრების მოწყობის უკვე ამგვარ გზას ადგა, – მა-

გრამ არა რუსეთი, სადაც მთელი მისი ისტორიის მანძილზე მოხელის (ჩინოვნიკის) გუნება-განწყობა კანონის ფუნქციას ასრულებს, ხოლო *თვითმპყრობელი* იმპერატორის ნება ნებისმიერ კანონს ენაცვლება ან აღემატება. ცივილიზაცია ევროპული მოვლენაა, რომელიც ამ ძველი კონტინენტის ათასწლოვანი ტრადიციების გაგრძელება-განვითარებას წარმოადგენს და რომელსაც საფუძვლად უდევს, ერთი მხრივ, რომაული სამართალი და, მეორე მხრივ, ანტიკური კულტურული მემკვიდრეობა, სამშუალო საუკუნეებში კი მათ კიდევ ერთი საყრდენი სვეტი შეემატა – რომის ეკლესია. ამ საფუძველთა განხილვა და შეფასება ძალზე რთულ და გრძელ საუბარს მოითხოვს (რომ აღარაფერი ეთქვათ საკითხთა საკამათო და საჭოჭმანო განზომილებების შესახებ), მაგრამ ფაქტია, რომ ევროპა ამ ჩარჩოებში ყალიბდებოდა, რუსეთი კი განვითარების განსხვავებულ გზას მიუყვებოდა, და ამ განსხვავებულობას რუსეთის თაყვანისმცემლებიცა და მოძულენიც შეთანხმებულად აღიარებენ.

დაბოლოს, ის კეთილი ნაყოფი, რომელიც ბარათაშვილის ჩამონათვალში პირველია და, შესაძლოა, მისი შეხედულებით, ყველაზე მნიშვნელოვანია იმ დადებით შედეგთა შორის, რაც საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ მოუტანა – განათლება, კულტურა, რომელიც, თუნდაც რუსული ტყვეობის ფასად, თავიანთ ქვეყანაში ჩამოაქვთ სამშობლოში დაბრუნებულ ქართველებს:

> ჟამ-ეითარებით გარდახვეწილთ შენ შეილთ მიდამო
> მოაქვთ მამულში განათლება და ხმა საამო,
> მათი ცხოველი, ტრფიალებით აღსავსე სული
> უდნობს ყინულსა ჩრდილოეთსა, განცეცხლებული.

ეს ის ქართველები არიან, რომელთაც, განათლებულთ და შთაგონებულთ, გამოოშაივი რუსული ყინულის გადნობაც კი ძალუძთ და რომლებიც რუსეთიდან ჩამოტანილი განათლების თესლს ქართულ ნოყიერ და გამთბარ მიწაზე ათასმაგ ნაყოფს გამოალებინებენ:

> და მუნით ჰხიდვენ თესლთა ძვირფასთ მშობელს ქვეყანად,
> მხურვალეს ცის ქვეშ მოსამკალთა ერთი ათასად!

ჩვენი წინაპრების ხანგრძლივი ორიენტაცია ჩრდილოეთზე,

სხეა მიზეზთა გარდა, კულტურული იზოლაციიდან თავის დაღწევის მცდელობაც იყო, მტკივნეული სწრაფვა ევროპული კულტურისაკენ, – სწორედ ევროპული, რადგან ჩვენი აღმოსავლეთ მტერ-მოყვარე მეზობლის, ირანის, მრავალსაუკუნოვანი და მრავალფეროვანი ხელოვნება და ლიტერატურა ქართველებს შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ. რუსეთი კი იმ ხიდად იყო მიჩნეული, რომელიც საქართველოს ევროპული განათლებისა და სულიერი ცხოვრებისაკენ გაუხსნიდა გზას. აღსანიშნავია, რომ თავად რუსული კულტურა ევროპულ გარემოში მხოლოდ ხანმოკლე დროით იყო ჩართული; მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ ყოველ შემთხვევაში, იმ დროს, როცა „საფლავი მეფის ირაკლისა“ იწერებოდა, ის თავის აღმართს იყო შემდგარი. იმ დროიდან რუსეთი გენიალურ ადამიანთა ნაკლებობას არასოდეს უჩიოდა, მაგრამ კულტურული ცხოვრების ინტენსიურობამ, კულტურულმა გარემომ, ფასეულობათა ევროპულმა კრიტერიუმებმა მხოლოდ რამდენიმე ათწლეულს გასტანა.

ოდითგანვე იმპერიებს ცივილიზატორული ფუნქცია ეკისრებოდათ, – კოლონიებში მათ თუნდაც სკოლები, გზატკეცილები (ან რკინიგზა) და წამალი შეჰქონდათ. რუსეთი, მართალია, უმთავრესად მტრულად იყო განწყობილი ცივილიზაციის მიმართ, მაგრამ XIX საუკუნეში იმპერიის მახასიათებელ სამ ნიშანს მაინც ატარებდა: მეტროპოლიაში დაუნჯებული იყო ძალა, სიმდიდრე და კულტურა. ბოლშევიკურმა რევოლუციამ სიმდიდრის მოსპობა თავის ერთ-ერთ მიზნად დაისახა, კულტურა და განათლება ან განადგურდა ან ნელ-ნელა დაიწრიტა, ამიტომ საბჭოთა პერიოდში იმპერიის მახასიათებელთაგან მას მხოლოდ და მხოლოდ ძალაღა შერჩა.

დღეს საქართველოს ისევ ევროპულ კალაპოტში, ევროპულ დინებაში ჩართვა ეიმედება და ისევ რუსეთის პირისპირ დგას, ოღონდ იმ რუსეთისა, რომელსაც ძალაც შესამჩნევად შეჰრყევია, სიძლიერე ჯერჯერობით სრულებით არ ემუქრება, ხოლო ევროპულ კულტურას საკმაოდ დაჰშორებია.

ქართულ ცნობიერებაში ერეკლე მეფე არა მარტო უმაგალითო ვაჟკაცობის სიმბოლოდ, არამედ რუსეთთან დამოკ-

იდებულების განსახიერებადაც დარჩება. ამიტომ, ალბათ, დღესაც მის არდილს ნიკოლოზ ბარათაშვილის სიტყვებით უნდა მივმართოთ:

„აწ მიხვდა ქართლი შენსა ქველსა ანდერძნამაგსა...“

მაგრამ გამოდგება ახლა ეს სიტყვები? რას მივხვდით? ან როგორ მივხვდით? რა განზომილებას იძენს ჩვენი მწარე გამოცდილების შუქზე ბარათაშვილის ეს დაუვიწყარი ლექსი?!

ქართული რომანტიკული პროზა

„სხვების ფიქრების შესახებ კი არა, ჩემი წარმოდგენების შესახებ მინდა მოგითხრობთ“, – ასე მიმართავს მკითხველს რომანტიზმის ფუძემდებლად აღიარებული ფრანგი მწერალი უან-ჟაკ რუსო რომან „ემილში“ (რუსო 1948: 681). ეს სიტყვები საუკეთესოდ გამოხატავს რომანტიზმის ესთეტიკის უმთავრეს პრინციპს: ავტორი მკითხველის წინაშე წარდგეს ღია გულით და თავისი შინაგანი, სუბიექტური სამყაროს შესახებ მოუთხროს.

რომანტიკოსებმა ლიტერატურული სამყარო გაამდიდრეს სრულიად ახალი ტიპის პერსონაჟებით, რომლებმაც მკითხველი ადამიანის სულის ჯოჯოხეთსა და სამოთხეში ამოგზაურეს, გრძნობათა ლაბირინთებში გზა გააკვლევინეს.

ევროპულსა და ამერიკულ რომანტიკულ ლიტერატურაში წარმოჩნდა რომანტიკული პოეზიაცა და პროზაც. რაც შეეხება ქართულ სინამდვილეს, აქ საქმე სხვაგვარადაა. ქართველმა რომანტიკოსებმა თითქოს დიდი პროზისთვის ვერ მოიცალეს და მთელი ენერგია პოეზიაში დახარჯეს, თუმცა, ვფიქრობთ, მაინც შექმნეს ისეთი ნიმუშები, რომელთა მიხედვითაც თავისუფლად შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართულ რომანტიკულ პროზაზე. უპირველესად, ეგულისხმობთ მათ მიერ შექმნილ მხატვრულ-დოკუმენტურ პროზას. ვახტანგ კოტეტიშვილის აზრით, ქართული პროზის რესტავრაცია დაიწყო ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე: „ამას, რასაკვირველია, თავისი მიზეზები ჰქონდა: უპირველეს ყოვლისა,საერთო ლიტერატურული ტენდენცია,რომელიც ევროპიდან ჩვენშიც გადმოექანა. ეს იყო პროზის დიდ ამოცანად გამოცხადება. პარადოქსების მოყვარულმა ბეილმა, მკაცრად რომ უარყო ტრაგიკული დრამის ლექსად დაწერა, რადგან რითმა ილუზიის შექმნას ხელს უშლისო, ეს უკვე პროზის საკითხის აღძერა იყო. ხოლო დიდი შოტლანდიელის, ვალტერ სკოტის რომანებმა გამოიწვიეს მეტად დიდი და ნაყოფიერი მოძრაობა,

რომელმაც ქვეყანას მისცა მე-19 საუკუნის დასაწყისის პროზის ისეთი დიდი ოსტატები, როგორებიც არიან: დიკენსი, ბალზაკი, ჰიუგო, დიუმა და სხვ. როგორც ჩანს, ჩვენს ბელეტრისტებზე გავლენა ჰქონია ამ მოძრაობას, რადგან უთარგმნიათ ვიქტორ ჰიუგო, დიკენსი, ბერნარი, ოქტავ ელიე და სხვ. მაშასადამე, ჩვენი პროზის რესტავრაციის საკითხი უკავშირდება საერთო ევროპულ მოვლენას. მაგრამ მოთხრობისა და რომანის წამოწყებას სხვა მიზეზიცა ჰქონდა, რაც თვით ამ ხასიათის ნაწარმოების არსებაში იმალება. სახელდობრ: ლიტერატურის გვართა შორის, პროზა უკეთესად აერთიანებს სინამდვილეს და ფანტაზიას, ნატურასა და მხატვრულ გამოგონებას. აქ ავტორი მეტ თავისუფლებას გრძნობს, რადგან ყველაფრის ასპარეზი ეშლება: მას შეუძლიან იყოს ლირიკოსი და თავისი განცდები გმირს ათქმევინოს, შეიძლება იყოს დიდაქტიკოსი, რასაც ბევრი სხვა ჟანრი ვერ იტანს, შეიძლება იყოს მოაზროვნე და თავისი მსოფლმხედველობა გაშალოს, ერთი სიტყვით, მისთვის ყველა გზა გახსნილია“ (კოტეტიშვილი 1959: 214).

ქართულ რომანტიკულ პროზაში გამორჩეულია ალექსანდრე ორბელიანი, რომლის მოთხრობები, დრამები, მხატვრულ-დოკუმენტური ნაწარმოებები ქართული რომანტიკული პროზის მნიშვნელოვანი მაგალითებია: „უმანკო სისხლი“, „ასპინძის ომი 1770-სა“,„დაღისტანიდგან ლეკების გამოსელა და სხვა ამბები“, „ცა საქართველოვ“, „მოგონება“, „რუსების დასი ქართველები ჩემ'სედ“ „საქართველოს მეფის ირაკლის ძე ლევან“, „სიტყვა მამულის ტრაპეს'სედ“, „აღა-მაჰმად-ხანის შემოსელა ტფილისში“, „ჩვენი ძველი სახლე'ულობანი“, „ჭე'შმარიტი სიყვარ'ული“, „არაკი ტარტარო'სისა, ან'უ კუდიანების ღამე“, ისტორიული დრამა „დავით აღმაშენებელი, ან'უ უკანასკნელი უამი საქართველოსი“.

რომანტიკულ პროზად მიგვაჩნია, აგრეთვე, ალექსანდრე ჭავჭავაძის „საქართველოს მოკლე ისტორიული ნარკვევი 1801-დან 1831 წლამდე“, განსაკუთრებით, მისი დასაწყისი ნაწილი. გრიგოლ ორბელიანის ესკი'ზები („ან...დმი“, „ხამთრისა ქარი გრიალებს“, „ნ.ე.მ“, „ანბავი, რიგის ღოშპიტალ'ში ნათქვამი“) და დღიურების ფორმით დაწერილი „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდამ

პეტერბურღამდის“.

იონა მეუნარგია წერს: „წარსული საუკუნის დამლეგს და მდგომარის დასაწყისს ორი ჩინებული მოამბე ჰყავს: ალექსანდრე ორბელიანი და პლატონ იოსელიანი. პირველი არშიყია ძველის ქართულის ოჯახისა და საზოგადოების ცხოვრების, მეორე – ულმობელი მეისტორიე... იმათ სულზე მოუსწრიათ წარსული საუკუნის ისტორიულ პირთა და გარემოებათათვის და თვითონ ყოფილან მოწმენი ამ საუკუნის დასაწყისისა, მაშასადამე, სრული ნდობის ღირსნიც არიან. პირველის ნაწერში მამულის სიყვარულისაგან მომხდარი გადაჭარბება და მეორის გამოკვლევაში ცოტაოდენი ურწმუნოება იმდენად საჩინოა თვალთათვის, რომ არავის არ დაუშლის ჭეშმარიტების გამოცნობას“ (მეუნარგია 2010: 62).

ქართულ რომანტიკულ პროზაში გვხვდება ის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც დამახასიათებელია, ზოგადად, ამ მიმდინარეობის ლიტერატურისთვის:

1. წარსულის იდეალიზაცია;
2. ბუნებასთან სიახლოვე;
3. გმირის ძიება;
4. ღვთის ძიება;
5. შეუცნობლისკენ სწრაფვა;
6. სამყაროს „ცენტრად“ პიროვნების, მეს აღიარება;
7. რაინდობის იდეალი;
8. სიყვარულის გაღმერთება;
9. რელიგიური მოტივები;
10. რეალობასა და წარმოსახულს შორის კონფლიქტი;
11. გმირის საზოგადოებისგან გაუცხოება.

ქართული რომანტიკული პროზა პოეზიასთან ერთად იქმნებოდა და ორივეს ერთი და იგივე წყაროები ასაზრდოებდა, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურის შინაგანი ცვლილებისკენ სწრაფვა, ხშირად იდეათა „ატმოსფერული ზეგავლენის“ შედეგი, თუ პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი მოვლენები.

ალექსანდრე ორბელიანის პროზაში (მხატვრულ-დოკუმენ-

ტ'ური ჩანა'ერები, მოთხრობები, ნარკვევები, დრამები) ირეკლება საქართველოს გაიდეალებული წარსული.

ვახტანგ კოტეტიშვილი ალექსანდრე ორბელიან'ხე წერს: „კითხ'ულობთ ფანქრით წ'მინდად ნა'ერ სტრიქონებს და თანდათანობით მკაფიობას იღებს და ცოცხლდება თქვენ წინაშე მოა'როვნე ადამიანი. თითქოს მისი სახის გამომეტყველებასაც ვხედავთ, თითქოს ხმაც გვესმის და ის გ'ულის ძგერა, რომელიტაც ს'ერდა ჩვენი ავტორი საკუთარი სულის ტკივილებს, ანდა ჩვენი ქვეყნის ავადმყოფობის ისტორიას" (კოტეტიშვილი 1959: 217). „მან იცის, როგორ უნდა სიცოცხლე, იცის ის არსებობის პოეტურობა, რომელიც ი'შვიათად იყო მა'მინ და ამ ლამაზ ხაზებს არანაკ'ულებრივი სიმახვილით და არტისტობით ამჩნევს და წერს" (კოტეტიშვილი 1959: 223). „აღა-მაჰმად ხანის შემოსვლა ტფილის'ში" – ეს ნა'არმოები ისეთი დიდი მღელვარებით არის და'ერილი, რომ თითქოს ცეცხლის მფრქვეე მთიდან გადასცქეროდეს ავტორი მის წინაშე გა'შლილ ბრძოლის ველს. აქაც ს'ურათებით არის ლაპარაკი და ავტორი ზოგჯერ ისეთ ეპიზოდებს ქმნის, რომ გატკბეებო მისი მხატერ'ული მხედველობა და განცდების სიღრმე" (კოტეტიშვილი 1959: 225).

ალექსანდრე ორბელიანისთვის გარდას'ული ჟამი ერთგვარი თავშესაფარი იყო, რათა ს'ულიერი სიმშვიდე მოეპოვებინა. აი, რას წერს იგი: „ჩემი სამსახურის თავის დანებების დროდგან მოკლე სიის გაკეთებას ჩუენის ძველის ამბებისა, ადრინდელი გაგონილები თუ შემდგომნი. ჩემ სახსომრათ, რომ თავიდროზედ ის ანბები თვითკ'ულად აღმე'ერა. ამ ამბებისთვის დაევდიოდი ძველს კაცებში და ისინიც მიამბობდნენ გულახდითა, არაფერს არა მიმალავდნენ. მეც ჩემს სიას უმატებდი იმათ ნაამბობსა, მაგრამ რომლებიც კი მეფის ირაკლისა ოჯახობის მტრები იყვნენ, თუმცა მე იმათთან ძველისა ლაპარაკსა ძალიან ვერიდებოდი, ვიცოდი თავიანთი თავის გამართლებისთვის მართალს არ იტყოდნენ, მაგრამ მაინც კიდევ მოჰკ'უებოდნენ, იცოდნენ რომ ძველს ამბებსა ვკრეფდი, დამაჯერებინონ: მითამ მართალს მიამბობდნენ. მე ის ძველი ამბები ძალიან კარგათ წერილად გამოკვლე'ული, გამოკითხ'ული მაქუს, რომელმაცა ეს

ანბები ვკრიფე, ვიდრე რუსეთიდგან, იქ გაზრდილი ჩუენი ყმაწვილი კაცები მოვიდოდნენ; როდესაც ისინი მოვიდნენ და მნახეს, საქართველოს განთავისუფლება მითხრეს. მაშინვე მეც ვეთანხმე იმათ და საქმესაც შეუდექით. მე აქ ასე მოკლედ ვანბობ, თორემ იმისი ამბაები ბევრი არის.

ბოლოს ჩუენი საქმე გამოცხადდა, დაგვიჭირეს, შემდგომ რუსეთში მიმოგვფანტეს და ბოლო დროს ჩუენს ქუეყანაში დაგვაბრუნეს, სადაც საპყრობილეში ვიყავ დაჭერილი 19-ს თვემდინ და გაგზავნილიც ხუთი წელიწადი და რეა თუემდისინ, და სადაც ჩემს ამ უბედურებაში, აქ თუ იქ რუსეთში უარესად განმიძლიერდა მე მამულის სიყვარული (ორბელიანი ა. 2011: 3).

საგულისხმოა, რომ იმ დროს, როდესაც „დაბრმავებული" ქართველები მოხიბლულნი იყვნენ მეფისნაცვალ ვორონცოვის საქმიანობით, ალექსანდრე ორბელიანი ხელაცდა მის ჭეშმარიტ სახეს და წერდა: „ეს ცფიერი დიდი დიპლომატიკი და გამოსენილი კაცი, ცფიერულად უალერსებდა სუბუქ ჭკოვანს ხოგიერთს ქართულებსა და იმათაც დიდი ყოფა ჰქონდათ ვარანცოვისათვისა, ეროგულებას აჩუენებდნენ... ის დრო ვარანცოვისა საქართველოში, ჩუენგნით გამოუცდელი სულ სხუა გუარი მოსატყუებელი დრო იყო ჩუენი ვარანცოვისაგან, ასე ამგვარად რომ ბევრის კაიკაცობის ალერსითა, მითამ კაიკაცობას გვაჩვენებდა, ნამეტნავად უფრო კიდევ იმათ მომატებით, ვინც რუსეთის ინტერესზე იქცეოდა. ამასთან ხელგაშლილი ჩინებს სხუადასხუა ჯილდოს იძლეოდა, სადაც აღტაცებულისა სიხარულით და გიორგი ერისთავის კომედიებს წარმოადგენდნენ თვით გიორგის ზედამდეგობით და ქართულს ჟურნალს ცისკარსაც გიორგიევ გამოსცემდა და კიდევ რამოენი რამ მოიგონა ვარანცოვმა ჩუენი მოსატყუებელი... ერთი სიტყვით, ის ვარანცოვის დრო ქართველებისათვისა თავისუფალი დრო იყო, როგორც უწინ მეფეების დროები, სადაც ვარანცოვთან ყოველს დიდ-პატარას აღგილი ჰქონდა თავისუფლად სიტყვის თქმის, ანუ საჩივრისა, რომელიცა ისიც ისე ალერსით და სიყუარულით მიიღება, როგორც ჩუენი მეფეები უწინ.

ერთობ ქართველებსა ასე ეგონათ, საქართველოში სულ ეს ამბაები ასე დარჩებოდა: იმისთანა ჯილდოები, იმისთანა

განცხრომაშექცეები, იმისთანა თიატრლიტერატურა, იმისთანა თავისუფლებანი და ამიტომ ვარანცოვის სახელს ადიდებდნენ ქართველები: ეს რა ღვთიური კაცი მოგვივიდაო. მაგრამ მე კი ზედმიწევნით ვიცოდი, ესენი სულ მოჩუენება იყო ვარანცოვისაგან, რომ საქართველოს ხალხი გართულები იყვნენ დროებითად ამაებში და მთავრობაზედ ცუდი ფიქრი აღარავის აღარ ჰქონდეს, ამისთვის რომ ვარანცოვის დროსა შამილი და დალისტანი გაძლიერებული იყვნენ; ქართველებისაგანაც ეშინოდა მაგრამ ვარანცოვმა იმ თავისი ცფიერელის გონებითა ესენი სულ ჩაშალა და ბოლო დროს ისევ ისე მონებაში დარჩნენ ქართველები, როგორც ადრე იყვნენ რუსებისა.

თუ ოდესმე იმისთანა მოუთმენლობის შემთხუევა მექნებოდა, ხანდისხან მეც ჩემი ხასიათის გულგაშლილის სირწფელითა, ვარანცოვის მოქმედებაზედ ვიტყოდი, აღარც მე დაეერიდებოდი.

–გუატყუებს-მეთქი და სხუანი.

ის ჩემი მახლობელი ქართველები გაჯავრებით მიპასუხებდნენ.

შენ რას ხედავ. შენ რა იცი იმის საქმეები? შენ კარგად უნდა იცოდე, რომ ვარანცოვის ჩაყრილი მაგარი საძირკველი საქართველოში ვეღარ მოიშლება, ისევ ისე დარჩება, როგორც ვარანცოვმა დააწყო და ჩაყარაო.

რა ვქნა, მომეტებული ვეღარა მეთქუა, საუნებელი არა ექნათრა ჩემთვის და ამისთვის გაეკმენდდი ხოლმე ხმასა, იქამდისინ, რომ მე იმათ თვალში გიუი დასაბმელი ვიყავ, ისინი საკეირველი დიდი გონიერები. ან, დამონებულობის სიამოუნებით გადარეულები იყვნენ ისინი.

ვარანცოვი ასე ამ სახით იყო ჩუენზე, მე კიდევ მოკლეთ გამამყავ იმისიანებით, თორემ იმისი ყოველი მიმართულება, იმის ცხრა წლის მართულობა კავკასია საქართველოში სულ რუსეთის ამაღლება იყო და ცბიერულად ჩუენი წახდენა.

ჰმ, მითხრან, ან რა კეთილმდგომარეობაში შეგვიყუანა ვარანცოვმა ჩუენა, რა კარგი დაგვეტყო იმისაგან? - პოო, მართალია ერთი კი რამ: იმგვარი საფუძველი დასდუა ჩვენში, რომ თუ ერთი ღვთის განგებულება არა მოხდარა ჩვენზედ, ბოლოს

ჩვენი ქართველები სულ გარუსდებიან, ასე რომ ერთი ენით ქართული სიტყვა აღარ იქნება ქართველებში და მხოლოდ ის გადარჩებულები იტყვიან: ერთს დროს ამ ქუეყანაში ქართველები ყოფილანო. აი ეს საფუძველი დასდგა ჩუენთვის ვარანცოვმა, ასე რომ ვარანცოვამდისინ ქართველები შორს ვიდექით რუსებზე და იმან რუსებში გაგვარია შეგვაეროა ამ ცფიერმა დიპლომატმა“ (ორბელიანი ა. 2011: 3).

ალექსანდრე ორბელიანი ნამდვილი მამულიშვილი იყო, როგორც ილია იტყოდა, ძილშიც რომ არ ეძინა მამულის ბედზე მოფიქრალს: „რა ექნა რა უყო, ღმერთს ისე დაუბადებივარ, რომ საქართველოში მე რუსები არ მიყუარან? - მე ისინი რუსეთში დიდად მიყუარან, იქ უკეთესი ხალხი არ უნდა ისინი არიან და ბევრი კარგიც მახსომ მე იმათაგან, მაგრამ აბა რა ექნა, აქ მე ისინი არ მიყუარან“ (ორბელიანი ა. 2011: 3). სწორედ მოძალადის „უსიყვარულობაა“ მისი შემოქმედების წარმმართველი.

1832 წლის „ფერმკრთალი შეთქმულების“ გაცემამ გაამძაფრა ქართველ შემოქმედთა რომანტიკული განწყობილებები, მათ გააცნობიერეს, რომ პოეზიას (ხელოვნებას) შეეძლო შიშის ზარი დაეცა მტრისათვის („შიშის ზარს სცემდა პოეზია უფრორე მეტად, ვიდრე ფერმკრთალი შეთქმულება აჯანყებისთვის“, – გალაკტიონი).

1832 წლის შეთქმულებასთან დაკავშირებით საგულისხმოა იონა მეუნარგიას მონათხრობი: „1829 წელს თბილისში დაარსდა ფარული საზოგადოება, რომელსაც უნდოდა გაეთავისუფლებინა ჩვენი ქვეყანა რუსეთის დამოკიდებულებიდან. ამ საზოგადოების მოთავენი იყვნენ: ბატონიშვილები: ოქროპირ და დიმიტრი და თავადნი: ალექსანდრე ორბელიანი, ელიზბარ ერისთავი, ია ფალავანდოვი, გიორგი ერისთავი, მამუკა ორბელიანი და სხვანი მრავალნი. შეთქმულობის უმთავრესთა მონაწილეთაგანნი იყვნენ ეგრეთვე ქართულ გაზეთის რედაქტორი სოლომონ დოდაევი, მასწავლებელი სოლომონ რაზმაძე და ბერი ფილადელფოსი, გვარად კიკნაძე. 1830 წელს, როცა პოლშაში არეულობა მოხდა, ამ საზოგადოებამ უფრო დიდის გულსმოდგინებით მოჰკიდა ხელი თავის საქმეს. შეთქმის მოთავეთ გადასწყვიტეს არეულობა მოეხ-

დინათ 1832 წლის დამლევს, როცა თავად-აზნაურების კრება იყო დანიშნული ქალაქში. ამ დროისთვის თითოეულს ამაოგანის უნდა ეშოვა საკმაოდ დაიარაღებული ხალხი და მისთვის მისენილი საქმე აესრულებინა. დანიშნულს საათს უნდა დასცემოდნენ ხახინას, არსენალს, მაღაზიებს, უნდა გაეკრცელებინათ ხმა დაბალ ხალხში, რომ ქართველების სალდათათ გაყვანას აპირებენ რუსები და მოემხროთ დაბალ ხალხს გარდა თბილისში მყოფი პოლიაკებიც. არეულობა უნდა დაწყობილიყო ბალში, რომელიც უნდა გაემართა თავად-აზნაურობას და რომელზედაც უნდა მოეწვიათ ყველა თბილისში მყოფი მართებლობის უმაღლესნი წევრნი რუსთაგან. ყველა ესენი და ამათი მომხრე ქართველები უნდა დაეხოცათ ამ ბალში. მერე უნდა შეექნათ ქალაქში ზარეზის რეკა, გამოესვენებინათ ეკლესიიდან ხატები, დაეფიცებინათ ხალხი და ამ სახით მოეხდინათ არეულობა საქართველოს განთავისუფლებისათვის. მაგრამ შეთქმულთ გაუცუდდათ თავიანთი განსრახვა. ერთმა მოთავეთაგანმა, ია ფალავანდოვმა, 6 დეკემბერს, ყოველივე ამ საქმის გარემოება მოახსენა მთავრობას და შეთქმის მონაწილენი დაჭერილნი იქმნენ" (იონა მეუნარგია).

„რა არის მაინც ეს შეთქმულება, პოლიტიკური რომანტიზმის გამოხატულება და ნიშანსვეტი"? – კითხულობს როსტომ ჩხეიძე და თვითონვე პასუხობს: „პოლიტიკურ რომანტიზმად" კიტა აბაშიძემ მონათლა და ეს ზუსტი განსაზღვრება ჩვენ თვალწინ გაიშალა და გამოიკვეთა ანალიტიკური ჩაღრმაებით კახა კაციტაძის მიერ.

პოლიტიკური რომანტიზმი ისეთი პოლიტიკური პრაქტიკაა, რომლის მიხედვითაც. ნებას შეუძლია დაძლიოს ყოველგვარი წინააღმდეგობა და მხოლოდ საკუთარ თავზე დაყრდნობით მიაღწიოს იმ მიზანს, რაც დაუსახავს. ანუ არსებულის ძირფესვიან გარდაქმნას. ამ მრწამსისათვის უცხოა ყოველგვარი დათმობა ძველის, დასაძლევის წინაშე. ის არარეალისტურ აზროვნებას კი არ ნიშნავს, არამედ ნების ძალაუფლებას ადიდებს და სიცოცხლით აღავსებს მშრალ, რაციონალისტურ გონებას" (ჩხეიძე 1996: 229).

ალექსანდრე ორბელიანის „ჭეშმარიტი სიყვარული" – ეს არის დღიურის სტილში დაწერილი მოგონებები, რომლებშიც

ტკიცილით გახსენებულია 1832 წლის შეთქმულების გაცემის ღღეები. ყოველივე მოთხრობილია ამ ამბების თვითმხილველის, უშუალო მონაწილის, შეთქმულების ერთ-ერთი მოთაყის, ალექსანდრე ორბელიანის მიერ. ამიტომაც აქ პირველ რიგშია წამოწეული მისი სუბიექტური თვალთახედვა. მისი დამოკიდებულება მომხდარის მიმართ რომანტიკულია. მთხრობელი, უან-უაკ რუსოს პერსონაჟთა მსგავსი, „მგრძნობიარე სულის“ ადამიანია.

ამ მოთხრობის ცენტრშია მთხრობელი და სხვა ყველაფერი: მოვლენები თუ ადამიანები – მისი თვალთახედვით ფასდება.

„1823-სა წელსა დავიწერე ჯვარი ანჩისხატის ეკლესიაში პირიმღთისას წინ და 1832-ს წლამდის ასეთი ბედნიერი ვიყავით მე და ჩემი კატინა ერთმანეთით, რომ მეტი ბედნიერება აღარ იქნება!.. მაგრამ ამ უკანასკნელმა წელიწადმა ყოველი ჩვენი ესე ბედნიერება ჩაგვაშხამა“, (ორბელიანი ა. 1992: 177) – ასე იწყება თხრობა, რომლის მდინარებას კატინას კომშარული სიზმარი არღვევს.

სიზმრისთვის ამგვარი წინასწარმეტყველური ფუნქციის მინიჭება მხატვრული ხერხია, რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი. მწერალი წინასწარ აჩენს მკითხველის მოლოდინს რაღაც შეუცნობელსა და გარდაუვალთან შესახვედრად.

მონათხრობი კი ასე მთავრდება: „1834-ს წლის 14-ს ივლისს ღამის მეთერთმეტესა საათზე ჩემი სახლითგან წამიყვანეს ორენბურღის ღუბერნიისაკენ. აი, ჩემი ბედნიერებისა და უბედურობის ამბავი ეს არის“ (ორბელიანი ა. 1992: 195).

ალექსანდრე ორბელიანი ამ მოთხრობაში გამოყოფს ორ უმთავრეს ფენომენს ადამიანის ცხოვრებაში – ბედნიერებასა და უბედურებას. მათ შორის მიედინება კაცის სიცოცხლე. ადამიანი ორიენს ღვთის მადლობით უნდა იღებდეს, როგორც „ეფხისტყაოსანშია“: „თუ ლხინი გვინდა ღვთისაგან, ჭირიცა შევიწყნაროთა“.

ღვთის რწმენითაა გაჯერებული მოთხრობის პერსონაჟთა ცხოვრება. მათი რწმენა ცოცხალია. ეს რწმენა ეხმარება მათ მოთმინებაში. სახარებისეული სწავლება, „მოთმინებითა შენითა მოიპოვე სული შენი“ მათთვის, უბრალოდ, ლამაზი შეგონე-

ბა კი არ არის, არამედ მთელი არსებით განცდილი და საქმით განხორციელებული. დედა, თეკლა ბატონიშვილი, ასე ემშვიდობება ალექსანდრეს: „ღმრთის მადლობით მოვითმინოთ. ამ ცოტა ხანში მეც გამამისტუმრებენ და შენს ძმას ვახტანგსაც. განსვენებულის გულით მივდიცარ მე. თუ შენ ჩემი შვილი ხარ, შენც ჩემსავით მაგრა იყავ და უბედურობას ნუ გაუტყდები. კარგი, წადი, ღვთისათვის მიმიბარებიხარ“ (ორბელიანი ა. 1992: 195). აქ განსაკუთრებით შთამბეჭდავია სიტყვები: „ღვთისათვის მიმიბარებიხარ“, რომელიც წარმოაჩენს დიდ რწმენას.

ალექსანდრე ორბელიანის დედა იყო თეკლე ბატონიშვილი, ერეკლე II-ის უსაყვარლესი ასული, საოცარი ბუნების ადამიანი, გამორჩეული გონიერებითა და სიმტკიცით. ისიც მონაწილეობდა 1832 წლის შეთქმულებაში და კალუგაში გადაასახლეს, მაგრამ ვერაფერმა გატეხა. თეკლე ლექსებსაც წერდა, შეიძლება სწორედ მისგან გამოჰყვათ მის ვაჟიშვილებს, ალექსანდრესა და ვახტანგს, პოეტური ნიჭი.

ალექსანდრე ორბელიანი მოთხრობაში წარმოაჩენს დედის მიმართ დიდ მოწიწებასა და თაყვანისცემას: „წამოვდექ და მინდოდა, ორსავ ხელებზე მეკოცნა, მაგრამ არ მიმიშო და ამ სიტყვით მიბრძანა:

–წადი, იმ ხატებს ემოხვიე, ეს სჯობიან!“ (ორბელიანი ა. 1992: 195)

მოთხრობაში ჩანს რაინდული სულის ადამიანის იდეალიზაცია. მკითხველის წინაშე, ამგვარად, უპირველესად, თვითონ მთხრობელი წარმოჩნდება. ამ ოჯახის და საახლობლო წრის გაცნობისას მკითხველს უნებურად აღმოხდება: „სადღა არიან აწ ესე კაცნი, /რომ არ გვალხენენ სულით მამაცნი“ (ნიკოლოზ ბარათაშვილი „ბედი ქართლისა“).

„სულით მამაცი“ გმირებით საესეა ალექსანდრე ორბელიანის რომანტიკული პროზა.

რომანტიკოსებმა ყურადღება მიაქციეს მისტიკურ ამბებს და, ამ თვალსაზრისით, არაერთი შესანიშნავი ნიმუშია შექმნილი მსოფლიო ლიტერატურაში, მაგალითად, ადელბერტ შამისოს „პეტერ შლემილის საოცარი თავგადასავალი“, ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანის „პატარა ცახესი“, ფრიდრიხ და

დორიოთა შლეგელების ხლაპარი „ამბავი სასწაულთმოქმედი მერლინისა“ და სხვ.

ალექსანდრე ორბელიანსაც აქვს დაწერილი ლიტერატურული ხლაპარი, „არაკი ტარტაროსისა“. „გამოძერწილი იმ ფოლკლორულ რწმენა-წარმოდგენებით, ბალღობიდანვე რომ შეეთვისებინა. ბრუტსაბძელაზე კუდიანები თავცრილობას მართავენო, გაეგონა და ბეცრგცარი სიუჟეტიც მოესმინა მათი შემაძრწუნებელი თავგადასავლებისა თუ იქ უნებლიეთ მოხვედრილი ალალი კაცის ბედისა. თურმე შესაძლებელია, რომ ეს გადმოცემები ისე გადამუშავდეს, სატირულად გამოსახოს ქვეყნის უკუღმართობანი თუ საზოგადოების ფარული არსი. აქ თავი რომ მოაქვთ ღვთისმოსავებად, უმანკოებად, ალალმართლებად, სიმართლის მქადაგებლებად, სინამდვილეში კუდიანთა თავცრილობების მონაწილენი არიან. ანდა მათ მიერ სამუდამოდ გადაბირებულნი. დაცინვა, შემოხვევით გამორეული ავსულთა და კუდიანთა არულში, გაოგნებული აღმოაჩენს ბევრ ნაცნობსა და ნათესაეს. მათ ბრუტსაბძელას მწვერვალზე ნიღბები ჩამოხდილი აქვთ და ეამაყებათ, რომ დაუფარავად შეუძლიათ გაამეღავნონ მრწამსი და სწრაფვა სიცრუის, ცბიერების, მოტყუების, ბოროტების დამკვიდრებისა, რათა კეთილი აღარსად მოიპოვებოდეს. ამ ლიტერატურული ხლაპრის სიუჟეტი მიმზიდველია და ალეგორიული სახეებიც გამოკვეთილი, რათა სრულყოფილად გაიხსნას რეალობა და შემაძრწუნებლად გამოჩნდეს სარკეში შეულამაზებელი სურათები იმ თანამედროვეობისა, რომელიც ზეციური შემწეობისა და ხნეობრივი განწმენდის გარეშე სატანის კერძადაა განწირული“ (ჩხეიძე 1996: 271).

ალექსანდრე ორბელიანის პროზა საგანგებო კვლევის საგნად აქცია ნინო ვახანიამ, რომელმაც წიგნიც გამოსცა „პროზა ალექსანდრე ორბელიანისა“. მასში ერცლად და გამოწვლილვითაა გააანალიზებული ცალკეული ნაწარმოები – მოთხრობები, მემუარული ჩანაწერები, დრამები. მისი აზრით, ალექსანდრე ორბელიანი, როგორც რომანტიკოსი, ცხადია, ახდენს წარსულის იდეალიზაციას, მაგრამ მწერალი, ამასთან ერთად, არ ერიდება გარდასულ დღეთა ჭუჭყის გამომხეურებასაც.

„დაცით აღმაშენებელში“, მაგალითად, სამშობლოსათვის თავგანწირულ პატრიოტთა გვერდით შენიღბულად მოქმედებს თერქებს მიმხრობილი მოღალატე, გამცემი... ეს ეპიზოდი რომ შემოხვეითი არაა, ამას ადასტურებს სხვა ნაწარმოებები და, აგრეთვე, პუბლიცისტური სტატიები, რომლებშიც წარსულის ლაქებიც არის წარმოჩენილი. ასე. მაგალითად, წერილში, რომელსაც აქვს დამახასიათებელი სათაური – „მამაჩემისგან ღალატი მეფის ირაკლისა“, ერცლადაა საუბარი იმ მოღალატე ჯაშუშებზე, რომლებმაც დაღუპეს ქეყანა. ამ თვალსაზრისით, არანაკლებ საინტერესოა, აგრეთვე, ალექსანდრე ორბელიანის გამოუქვეყნებელი სტატიები და ნარკვევები („ვარანცოვთან ჩემი დაბეზღება“, „ჩემი შეცდომები ანუ ჩემი ცოდვანი“ და სხვ.), რომლებიც დაცულია კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში“ (ვახანია 1998: 113).

რომანტიზმის იდეალებითაა გამსჭვალული გრიგოლ ორბელიანის პროზის თვალსაჩინო ნიმუში „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდამ პეტერბურღამდის“.

„ქართველი, – რომელშიაც იღვიძებს სიძლიერე ძველი ჯიშის, ხშირად ისწრაფვის შემოქმედებად, – მაგრამ ვერ იჩენს გამწეობას, ვერ პპოულობს შეცნობელის სფეროში სინოყიერეს, – და მისი სულის ლირიზმი ლამაზ რიტორიკად გამოდის და მისი აფრთოვანება უწყინარ პათოსად. ხელოვნებაში ასეთი ქართველი უთუოდ გრიგოლ ორბელიანია“, – წერს გრიგოლ რობაქიძე (რობაქიძე: 1)

იონა მეუნარგია წერს: „გრიგოლ ორბელიანი ერთობ დაახლოვებული იყო შეთქმულებთან, როგორც ნათესაი და ნაცნობი, რომ მთაერობას ეჭვი არ აეღო იმაზე. გამოძიებიდამაც აღმოჩნდა, რომ იმას შორი-ახლო დამოკიდებულებაც ჰქონია შეთქმულებთან და, როსენის მიწერილობის საფუძველით ის დაიჭირეს. ერთხელ პოეტმა ლაპარაკი ჩამოაგდო ამ საგანზე და გვიამბო შემდეგი: „იმ დროებით მე ლაგერში ვიყავი,ნოეგოროდს ახლო და აფიცრები მყავდა დაპატიუებული სადილად. სადილის წინ ქალაქში წაველი ღვინოების საყიდლათ და დაბრუნებულზე, სანამ სუფრა გაიშლებოდა, ამხანაგებმა ქალალ-

დის თამაში გავმართეთ. ამ დროს უეცრივ ჟანდარმის პოლკოვნიკი შემოვიდა ჩემთან.

– დიდათ მოხარული ვარ, ბატონო, თქვენის გაცნობისა. რა გნებავსთ ჩემგან?

– მე ბრძანება მივიღე მთავრობისა სახლი გაგიჩხრიკო და შევიტყო, რა წიგნები გაქვს,– მიპასუხა განზე გახმობით ჟანდარმმა.

– ჩემი ბიბლიოთეკა ისე ღარიბია, რომ დიდხანს არ დაგჭირდებათ შრომის გაწევა. ინებეთ, ბატონო, აი ჩემი წიგნები,– ვუპასუხე მე.

რასაკვირველია, მე წიგნები არა მქონდა რა, მართებლობის საწინააღმდეგო, მაგრამ ჟანდარმმა, რაც მქონდა, სულ ყველაფერი ჩამომართვა, სხვათა შორის, ჩემი დღიურიც. ამის შემდეგ ერთი კვირა რომ გაეიდა, დამიბარეს პეტერბურგს. არლოვმა (გენერალ-ადიუტანტი არლოვი იყო ხელმწიფისგან დანიშნული პეტერბურგში მყოფთ ქართველ შეთქმულთა ჩვენების ჩამოსახდელად) მკითხა საქმის გარემოება.

– თავადო ორბელიანო, ელისბარ ერისთავს იცნობთ?

– ვიცნობ.

– ალექსანდრე ორბელიანს? გიორგი ერისთავს?

– ვიცნობ.

– ბატონიშვილებს: ოქროპირს, დიმიტრის?

– ვიცნობ.

– საიდან იცნობ ყველა ამათ?

– ყველა ჩემი ნათესავებია და ამხანაგები.

– რილეევის „ნალივაიკოს აღსარება“ თქვენ სთარგმნეთ?

– დიახ, მე.

– „იარალი“ თქვენ დასწერეთ?

– მე.

– რა გინდოდათ გამოგეხატათ ამ ლექსით?

– ის, რაც არის გამოხატული შიგ: ქართული შექცევა და ლხინი.

– გვითხარით, თუ იცით, რა მოიწერა საქართველოში ეგვიპტის ფაშამ.

– არ ყიცი და ვერც მიკმხვდარვარ, ვისთან რა უნდა მოეწერა ეგვიპტის ფაშას. და სხვ. ამ გვარები.

ერთი კვირა გამაჩერეს ამის გამო პეტერბურგს და შემდეგ ქალაქს გამომგზავნეს, საცა რამდენიმე თვე ყაზარმებში ვიყავი დამწყვდეული. ჩემ გვერდით ნომრებში ისხდნენ: ალექსანდრე ორბელიანი, სვიმონ მაჩაბელი, გიორგი ერისთავი. ჩემზე საცოდაკი და საბრალო არა იყო-რა დედამიწაზე. მამულში ვიყავი მოსული და ნაცნობ-მეგობრებთა შორის მხიარულების ნაცვლად საპატიმროს კედლების ხილვა მაწვა გულზედ ტკვიასავით“ (იონა მეუნარგია 2010: 135).

გრიგოლ ორბელიანის დღიურებში „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდამ პეტერბურღამდის“ ჩანს მწერლის რომანტიკული სულისკვეთება. ეს მკლავნდება, უპირველესად, სამშობლოს წარსულსა და ბუნებასთან დამოკიდებულებაში. მწერალი დაწვრილებით აღწერს, როგორ ემშვიდობება საქართველოს, ახლობლებს და მიდის რუსეთში. იგი გზაში შემხვედრ ეკლესიებს, დასახლებებს დეტალურად აღწერს. შთამბეჭდავადაა გადმოცემული განცდები, რომლებიც მას მცხეთაში გავლისას აღეძრა: „დაფიქრებული მოვედ მცხეთას. ღღე იყო მოღრუბლული, ვითარცა გული ჩემი, რომელიცა გამოფხიხლდა, ვიხილე რა შორით მცხეთისა მონასტერი. ესე არს დიდებულებითი და უწმიდესი ძეგლი ივერიისა და ჩვენთაგანი ვინ არა თაყვანისა სცემს მას კეთილმოწიწებითითა კრძალვითა! ესე არს ნაშთი და მოწამე წარსულისა ივერიისა დიდებისა, შემცველი მეფეთა საფლავთა და მხილველი მრავალთა საუკუნეთა, მრავალთა ივერიათა შინა ცვლილებათა მის დამხობისა და კვალად აღდგინებისა. – უნებლიეთ გარდმომცვივდნენ თვალთაგან ცრემლნი, ვიხილე რა საფლავი მეფისა ირაკლისა, რომელსა თანა არს დამარხული დიდება და ყოველი კეთილი ივერიისა...“ (ორბელიანი 1989: 218). ეს განცდაა ასახული „სადღეგრძელოში“: „მამული ვეღარ იხილავს ირაკლის ხმალსა მღელვარეს, / დიდება ივერიისა მასთან მარხია სამარეს“. დღიურში კი ეკითხულობთ; „გარდმომცვივდნენ ცრემლნი, რომელნიცა იყვნენ ტკბილ გულისა ჩემისათვის, რამეთუ იყვნენ უკანასკნელ ხარკად საქართველოს განმადიდე-

ბელისა მიმართ“ (ორბელიანი 1989: 218). აქ გრიგოლ ორბელიანი, წარსულ'ზე ფიქრით გატაცებ'ული, მიმართავს საყვარელ მეფეს: „–მამაცო! დრო, ყოვლისა შემმუსვრელი, ვერა შემუსრავს დიდებულთა საქმეთა შენთა, რომელნიცა აღმოჩნდებიან ვარსკვლავებრ მომავალთა საუკუნეთა შინა, და ესე აწ თითქმის დავიწყებული ყოველთაგან, შეუმკობელი საფლავი შენი იქმნების ყოველთათვის ოდესმე თაყვანისაცემელად“ (ორბელიანი 1989: 218).

მწერლისთვის ერეკლე რაინდული საქართველოს უკანასკნელი წარმომადგენელია, რომელმაც სამარეში გაიყოლა ყოველივე ძვირფასი, რაც გააჩნდა ერს, ეს, უპირველესად, იყო თავისუფლება და თავისუფალი ერისთვის დამახასიათებელი მაღალი ხნეობა.

დღი'ურში საოცარი ფერწერ'ულობითაა წარმოჩენილი საქართველოს პეი'საჟები. „ღმერთო ვინ შესწვდეს შენგან ქმნილს ფერით უთვალავ შვენებას“, – წერს გრიგოლ ორბელიანი „სადღეგრძელოში“. აქ კი ეკითხ'ულობთ: „გ'ხასნელ დაგვიღამდა. მთოვარე მშვენივრად ანათებდა თოვლიანთა მთებისა წვერთა: გარეშე ჩვენსა ყოველივე იყო მდუმარებასა შინა დაფლ'ული. მხოლოდ არაგვი ყვირილითა რბიოდა, და აყრუებდა არეას. კაცი, იხილავს რა დიდმშვენიერებასა ბუნებისასა, უნებლიეთ მდუმარებს დაფიქრებული. ნათელი მთოვარისა, ძლივს მოწვდენილი ჩვენდამო უფსკრულსა შინა, სიწყვდიადე და მდუმარება ტყეთა, ღრიალი არაგვისა, ყოველივე ეს აძრწუნებდა გრძნობათა და ენასა ჰყოფდა უქმად“ (ორბელიანი 1989: 220).

ამ აღწერილ პეიზაჟებში, უპირველესად, იკვეთება ის, რომ, მწერლის აზრით, მას სჯერა, ბუნებას აქვს სული, ამიტომაც შეუძლია ადამიანის თანაგრძნობა, მისი ტკივილისა და სიხარულის გაზიარება (ნიკოლო'ს ბარათაშვილი: „მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთა და უსულთ შორის / და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის საუბრის“ („ჩინარი“)). მწერალს არ შეუძლია გულგრილად ჩაუაროს ბუნების მშვენიერ სურათებს და არ აღბეჭდოს: „საღამო იყო მშვენიერი. მზე მიეფარა მთათა და უკანასკნელნი სხივნი მისნი ცეცხლებრ აღანთებენ თოვლიანთა მთათა აოასფრად. წმინდასა ჰაერსა მოჰქონდა სუნნელება ყვავილთა. ქვეშე ფერხთა ჩემთა არაგვი შორს უფსკრულსა შინა მიმოიკლაკნებოდა

თეთრად ძაფსავით და გრიალი მისი ისმოდა საზარლად. საშინელნი მთანი, ერთმანერთსედა აღმვანილნი ცათამდის, დიდებულებით მდუმარებდნენ. ციჯვ ქლდესა ზედა, უფსკრულსა ზედა გადაკიდებულსა, და ესჭვრეტდი მდინარეთა – მთათაგან გარდმოქანებულთა და უფსკრულთა შინა დაკარგულთა. განკეირებით ფეშხერდი კაცისა სადგურთა, ზოგთა ღრმათა უფსკრულთა შინა აღშენებულთა, და ზოგთა მაღალთა მთათა ზედა, ცისა მეზობლად დადგირებულთა. აღმოსავლეთით, მარცხნივ, ჩემსა, აღმოდიოდა მთოვარე ბრწყინვალებით; მაშინ, ოდესცა მშვენიერი საღამოს ვარსკვლავი სიამით ჰფენდა ნათელსა ლომისა საყდარსა ზედა დასავლეთით. – კაცისა ხელი ფრიად სუსტ არს აღსაწერელად დიდებულებითისა ბუნების მშვენიერებისა. ყოველადშემძლებლობა შემოქმედისა აღბეჭდილ არს ამა მთათა ზედა, რომლისა ხილვით განცვიფრდების, ჰკრთების და იკარგების გონება კაცისა“ (ორბელიანი 1989: 221). ეს შთაბეჭდილებები პოეტმა ლექსში „საღამო გამოსალმებისა“ არანაკლებრივი ფერწერულობით დახატა.

აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის, რომ მწერალი ცხადად შეიგრძნობს ღვთის ხელს, მის მოწყალე მზერას. ბუნება მის წარმოსახვაში ტაძრად იქცევა, ღვთის სხეულად, ამიტომაც იწყებს მხურვალე ლოცვას: „ვიყავ მარტო, გული აღივსო კეთილმოწიწებითა და უნებლიეთ მუხლნი მოვიდრიკნე, ხელნი განვაროხნე და თვალნი მივმართე ცად მიმართ. ენა ჩემი ვერ ეერა წარმოსთქვამდა ეერცა ერთსა სიტყვასა, მარამა არდეს არ მილოცნიეს ესრედ გულსმოდგინედ და ესრედ მხურვალებით, ვითარ მას წამსა“ (ორბელიანი 1989: 221).

გრიგოლ ორბელიანის პოლიტიკური შეხედულებების გასათვალისწინებლად საგულისხმოა ღღიურში წარმოდგენილი მისი საუბარი გენერალ ივანე აფხაზთან. აქ იკვეთება ეროგვარი პოლიტიკური რომანტიზმი. რეალურად, ეს საუბარი წარმოაჩენს მაშინდელი საზოგადოების ორ განსხვავებულ შეხედულებას ქვეყნის მომავალზე. რა თქმა უნდა, საუბარში, უპირველესად, წარმონდება საქართველოსა და რუსეთის ურთიერთდამოკიდებულების ანალიზი და სამომავლო გეგმები. ივანე აფხაზი ამტკიცებს, რომ თუ რუსეთი, რაიმე მიზეზით, დატოვებს

საქართველოს. იგი „მყისვე შეიქმნების მსხვერპლად უწესოებისა, შინაგანისა განხეთქილებისა და ზედა-დასხმისა დაუძინებელთა მტერთაგან“ (ორბელიანი 1989: 235).

გრიგოლ ორბელიანი საწინააღმდეგოს ამტკიცებს, მისი აზრით, რუსეთი რომ დატოვებს საქართველოს, ქვეყანა გაძლიერდება და თვითონვე დაიცავს თავის საზღვრებს.

ივანე აფხაზი საუბრობს იმის შესახებ, რომ საქართველო წინ ვერ აღუდგება მუსულმანურ სახელმწიფოთა შემოტევებს, რადგან არ გააჩნია სათანადო შეიარაღება, არა ჰყავს მუდმივი ჯარი. მისი ყველაზე დაურღვეველი საბუთი კი ისაა, რომ: „ოცდაათმან წელიწადმან ფრიად შეჰსცვალა ერი. არღა მდგომარეობს ჩვენ შორის იგი მხნეობის სული, რომლითაცა იქნებოდნენ უწინ“ (ორბელიანი 1989: 236).

გრიგოლ ორბელიანს სჯერა, რომ მაშინ, როდესაც ქართველებს ეცოდინებათ, რომ საკუთარი ქვეყნის დაცვა მათ ევალებათ, ამას შეძლებენ. საქართველოს ისტორია იმას ადასტურებს, რომ ქართველებს ბევრი მძიმე ხანისთვის გაუძლიათ.

ივანე აფხაზს ეჭვი ეპარება, რომ ქართველთა შორის არიან ისეთნი, რომელთაც შეუძლიათ საზოგადოებისთვის მსხვერპლად გაიღონ ქონება ან სიცოცხლე: „აწინდელი ჩვენი საზოგადოება არს მკვდარ მამულისათვის. ჰსცხოვრობენ უსაგნოდ, დეეხეტებიან უგზოდ, ვითარცა ბნელსა ღამესა შინა: ყოველი ფიქრობს საკუთარისა თვისისა სარგებლობისათვის, რომლისა მისაღებელად არა მიხედვენ არცა სირცხვილსა და არცა უპატიურსა გზასა, რომელსა ზედა ვლენან. ანგაარება არს მათთვის თაყვანისაცემი კერპი, რომლითაცა გვეკარგება პატიოსნება, გარნა ნუ გგონია, რომელ ესე იყოს ბუნებითი თვისება ქართველთა, არა. ესე არს მხოლოდ ნაყოფი ოცდაათის წლის მორჩილებისა“ (ორბელიანი 1989: 238).

თვითონ ივანე აფხაზი მზად არის სიცოცხლე გასწიროს მამულისათვის, მაგრამ სჯერა, რომ „დრომ, დრომ უნდა აღადგინოს საქართველო“ (ორბელიანი 1989: 239).

ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში „პატრიოტული გრძნობა თავისი სიმძაფრით რელიგიურ გრძნობას გაუთანაბრ-

და“ (ეცგენიძე 1982: 43).

ალექსანდრე ჭავჭავაძემ „საქართველოს მოკლე ისტორიული ნარკვევი 1801-დან 1837 წლამდე“ საგანგებოდ დაწერა და რუსეთის იმპერატორ, ნიკოლოზ პირველს წარუდგინა. ამ ნარკვევში კარგად ჩანს მწერლის რომანტიკული სულისკვეთება. იგი ნარკვევის დასაწყისში აცოცხლებს საქართველოს დიდებულ ისტორიას და ცდილობს მეფე დაავიწყოს გუბერნიადქცეული ქვეყნის კულტურის ღირებულებაში. ამ ნარკვევში მწერალი წარმოგვიდგება რომანტიკული იდეალების მოტრფიალედ. იგი მისტირის წარსულს, სურს სხვათა თვალში თანაგრძნობის გამოწვევა, უპირველეს ყოვლისა, გამისჭვალულია იმედით, რომ რუსი მოხელენი შეცვლიან თავიანთი მართვის პოლიტიკას და ქვეყანას მოექცევიან ისე, როგორც მას ეკადრება. მწერალი წარმოაჩენს საქართველოს უძველეს ისტორიას: „იბერია ანუ საქართველო პტოლემეს დროს მოიცავდა ალბანიას, საკუთრივ იბერიასა და კოლხეთს. ალბანიას ანუ ალანიას კავკასიონის ქედის აღმოსაელეთი ფერდი ეკავა, დარუბანდიდან ალაზნამდე სამხრეთისაკენ. იბერიაში შედიოდა ახლანდელი კახეთის ნაწილი, ქართლი, სომხითი. ახალციხის მხარე და მოლიანად არაქსის მიდამოები. კოლხეთი მოიცავდა ლაზიკას,სამეგრელოს,გურიასა და აფხაზეთს,რომელშიც შედიოდა – ახლანდელი იმერეთი, სვანეთი და აბაზინების, ანუ აბასების მხარე ტამანამდე“ (ჭავჭავაძე 1992: 81).

ამ ნარკვევიდან ჩანს, რომ მწერალს საგანგებოდ შეუსწავლია საქართველოს უძველესი ისტორია, რათა სრულყოფილად წარმოეჩინა, რას წარმოადგენდა ქართული სახელმწიფო.

ალექსანდრე ჭავჭავაძე ნარკვევში წარმოაჩენს საქართველოს ეტიმოლოგიასაც: „ძველად ქართველებს მათი საქმიანობის – მიწათმოქმედების გამო იბერებს, ანუ გიორგიებს უწოდებდნენ. გიორგისაგან წარმოსდგა მათი ოსმალური სახელწოდება გურჯი, ძველი რუსული აქტების გურზი და შემდგომ – გრუზია. თვითონ ქართველები თავიანთ თავს „ქართველებს“ უწოდებენ მათი მამამთავრის – ქართლოსის სახელის მიხედვით“ (ჭავჭავაძე 1992: 81).

ალექსანდრე ჭავჭავაძეს XIX საუკუნის საქართველო მი-

ანია ძველი. დიდებული ქვეყნის ფერმკრთალ ანარეკლად. რა თქმა უნდა, ამ ნარკვევში ირეკლება ის სულისკვეთება, რომელიც მას შესანიშნავად აქვს წარმოჩენილი თავის პოეზიაში: „ცა ჯერ დრონი, დრონი, ნაგემნი მტკბარად, წარილტვენ, გაქრნენ სიზმრებრივ ნისარა".

ამ ნარკვევში კი ვკითხულობთ: „ახლანდელი საქართველოს მნახველი ძნელად თუ დაიჯერებს, რომ ეს ქვეყანა ერთ დროს ჰყვაოდა. მისი გარდასული დიდების მოწმედ უტყვი ნანგრევებიღა დარჩენილა და მხოლოდ ბიზანტიელ ისტორიკოსთა ნაწერები მოწმობენ ქართველი ხალხის ყოფილ სიძლიერეს. სხვადასხვა მონასტრებსა და წიგნთსაცავებში ქართულ მატიანეებს ჯერაც არ მიუპყრიათ ყურადღება გულმოდგინე მკვლევრისა, ვინაიდან ქართული ენა მისთვის უცნობია, ხოლო დღევანდელი საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობა – ერთობ უმნიშვნელო. მაგრამ სხვა სახელმწიფოთა მსგავსად, საქართველოსაც ჰქონდა დიდება, ჰყავდა გმირები, მგოსნები და მწერლები" (ჭავჭავაძე 1992: 81).

ყურადღების იქცევს ამ ნარკვევის სადა, ექსპრესიული სტილი, რაც მას იმგვარ წასაკითხად აქცევს, რომელსაც შეუძლია მკითხველის მოლოდინის დაძაბვა, ცნობისმოყვარეობის გაღვივება.

მწერალი ნარკვევში წარმოაჩენს „ხალხთა დიდ მოძრაობას აზიიდან დასავლეთისკენ, რაც საბედისწერო აღმოჩნდა მრავალი სამეფოსთვის, ბუნებით მდიდარ საქართველოსაც დაანია თავისი დაღი". მწერალი მოკლედ მიმოიხილავს იმ მოვლენებს, რომლებიც თავს გადახდა საქართველოს თავისი არსებობის ორი ათასზე მეტი წლის განმავლობაში: „ბიზანტიელი ისტორიკოსების თანახმად, საქართველომ ქრისტიანობა მეოთხე საუკუნეში მიიღო, ხოლო მეხუთე საუკუნეში ქვეყანა გადაჭიმული იყო შავსა და კასპიის ზღვათა შორის, თავრიზიდან არსრუმამდე, დონის სათავეებიდან დაღესტნის ჩრდილოეთ ნაწილამდე და მოსახლეობა 16 მილიონს აღემატებოდა. მთელი ახლანდელი კავკასიის გუბერნია და მცირე სომხეთის ნაწილი მას ეკუთვნოდა" (ჭავჭავაძე 1992: 82). აქ, რა თქმა უნდა, ყურადღებას იქცევს ის, რომ მოსახლეობა 16 მილიონს აღემატებო-

და. ამიტომაც მწერალს სქოლიოში განმარტებული აქვს, თუ რას ეყრდნობა მისი ამგვარი ვარაუდი.

მწერალი ამ ნარკვევში წარმოაჩენს საქართველოს ისტორიის ცალკეული ეპოქის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს: „1089 წელს საქართველოს მეფემ დავითმა, აღმაშენებლად წოდებულმა, აღადგინა საქართველოს ძველი საზღვრები. ამ დროს იწყება და 1223 წლამდე გრძელდება ოქროს ხანა, რომელიც სახელგანთქმული თამარის მეფობასაც მოიცავს".

ნარკვევში, რა თქმა უნდა, დიდი ადგილი ეთმობა იმ ამბების გადმოცემას, რომლებსაც მოჰყვა საქართველოს რუსეთთან შეერთება. მწერალი წარმოაჩენს საქართველოს სტრატეგიულ მნიშვნელობას რუსეთისთვის, ამიტომაც განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ამ ქვეყანაში მართვის ფორმები უნდა გაუმჯობესდეს, რათა ქვეყანამ შეძლოს ფეხზე დადგომა და ყველა ბუნებრივი რესურსის გამოყენება.

რა თქმა უნდა, ნარკვევში მწერალი საუბრობს მხოლოდ არსებული ვითარების გაუმჯობესების პოლიტიკაზე. აქ ის ვერ წარმოაჩენდა თავის სწრაფვას თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისაკენ, თუმცა გაძლიერებისა და განმტკიცების წყურვილი ამხელდა იმას, რომ სამომავლოდ ქვეყანას შეიძლება უფრო მეტზეც ეფიქრა, ჯერ კი იმ ნანგრევთა აღდგენა იყო საჭირო, რომელთა არსებობა განპირობებული იყო დროის უკუღმართობისა თუ ქართველთა დაუდევრობის, ღალატის, გაუტანლობისა და სხვა ათასგვარ უკეთურებათა წყალობით.

ამგვარად, ზემოთ მოყვანილ მაგალითებზე დაყრდნობით, თავისუფლად შეიძლება ვიმსჯელოთ ქართული რომანტიკული პროზის ფენომენზე.

დამოწმებანი:

ევგენიძე 1982: იუზა ევგენიძე. ქართული რომანტიზმის საკითხები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1982

ვახანია 1998: ნინო ვახანია, პროზა ალექსანდრე ორბელიანისა, გამომცემლობა „ლომისი", თბილისი, 1998

კოტეტიშვილი 1959: ვახტანგ კოტეტიშვილი. ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.), გამომცემლობა „საბჭოთა დსაქართველო", თბილისი, 1959

მეუნარგია 2010: იონა მეუნარგია, ცხოვრება და ღვაწლი გრიგოლ ორბელიანისა. თხზულებანი, გამომცემლობა „არტანუჯი", თბილისი, 2010

მეუნარგია 2011: იონა მეუნარგია, ცხოვრება და ღვაწლი თ. გრიგოლ ორბელიანისა, **http://www.nplg.gov.ge/dlibrary/collect**

ორბელიანი: გრიგოლ ორბელიანი, http://lib.ge/body_text.php?5338

ორბელიანი 1989: გრიგოლ ორბელიანი, „მგზავრობა ჩემი ტყისლისიდამ პეტერბურღამდის", წიგნში „საღამო გამოსალმებისა". გამომცემლობა „მერანი", თბილისი, 1989

რუსო 1948: 681 ჟან-ჟაკ რუსო „ემილი, ანუ აღზრდის შესახებ", თბ. 1948

გრიგოლ რობაქიძე, გრიგოლ ორბელიანი, http://burusi.wordpress.com/2009/05/30//გრიგოლ-რობაქიძე-გრიგოლ-ო/

ორბელიანი ა. 2011: ალექსანდრე ორბელიანი, რუსთა დასი http://lib.ge/body_text.php?5347

ორბელიანი 1992: ალექსანდრე ორბელიანი, ჭეშმარიტი სიყვარული, „ქართული მწერლობა ოცდაათ ტომად, ტომი მეცხრე, გამომცემლობა „ნაკადული", თბილისი, 1992.

ჭაჭავაძე 1992: 81. ალექსანდრე ჭაჭავაძე, „საქართველოს მოკლე ისტორიული ნარკვევი 1801-დან 1837 წლამდე". „ქართული მწერლობა ოცდაათ ტომად, ტომი მეცხრე, გამომცემლობა „ნაკადული", თბილისი, 1992.

ჩხეიძე 1996: როსტომ ჩხეიძე, ალექსანდრე ორბელიანი (ბიოგრაფიული რომანი), გამომცემლობა „ლომისი", თბილისი, 1996

ქეთევან ნინიძე

ლიტერატურული ყოფა და სალონური კულტურა

მსოფლიოს ლიტერატურის ისტორიაში XVI-XVII საუკუნეებიდან ჩნდება მრავალპლასტიანი კულტურული ფაქტი – ლიტერატურული სალონი, რომელმაც განვითარების თითოეულ ეტაპზე სხვადასხვა სოციოკულტურული და პოლიტიკური პროცესების გავლენა განიცადა. სალონების აღორძინება მსოფლიოში იმ პერიოდს უკავშირდება, როდესაც ლიტერატურა საზოგადოების ელიტურ ფენებზე დიდ გავლენას ახდენს. ამ რეზონანსულობით მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში კულტურული პროცესების წარმართვისა და სიახლეების ლეგიტიმაციის პროცესში სწორედ სალონს ენიჭებოდა წამყვანი ფუნქცია. აქ აცნობდნენ მწერლები საზოგადოებას თავიანთ ნაწარმოებებს და აქ იკვეთებოდა ახალი ლიტერატურული ტენდენციები. ის გასაუბრებები, რაც ჩნდებოდა სალონში, სწრაფად ვრცელდებოდა და დიდ მასშტაბებს აღწევდა. დღესდღეობით ლიტერატურის ისტორიის კვლევისას მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ექსტრა-ლიტერატურული კომპონენტების – ლიტერატურული და ყოფითი მოდის, გემოვნების, სალონური ველის წარმომადგენელთა, აგენტთა სამეტყველო კულტურის, ჩაცმის სტილისა და ქცევის ნორმების – შესწავლას. ლიტერატურის კვლევა არ შემოიფარგლება მხოლოდ ტექსტების თემატური, მოტივური და მხატვრული პლასტების ანალიზით.

ევროპული „ლიტერატურული სალონის“ სახელის მიღმა, უმთავრესად, მოიაზრებენ კლასიციზმის პერიოდის არისტოკრატულ ფრანგულ სალონს, თუმცა, მისი ისტორია XVI საუკუნის იტალიიდან იღებს სათავეს. ამ მოვლენის სულისჩამდგმელები იყვნენ განათლებული და წარჩინებული ქალბატონები (მაგალითად, იზაბელა დესტე, ელისაბედ გონზაგა და სხვები). თუმცა,

იტალიურ კულტურაში სალონურმა ტრადიციამ იმ მასშტაბს ვერ მიაღწია, რასაც – საფრანგეთში. ნიშანდობლივია, რომ იტალიურ სალონში სტუმრები თავს იყრიდნენ მოსასვენებელ, საძინებელ ოთახში დიასახლისის გარშემო, რომელიც დივანზე იყო მიყრდნობილი და ტაბურეტებზე ჩამომსხდარ სტუმრებს ლიტერატურას უკითხავდა. შესაბამისად, იტალიაში სალონური გამოცდილება უფრო პრივატული და ინტიმურია. ის არ არის ჩართული საზოგადოებრივი პროცესების მიმდინარეობაში. სიტყვა salone იტალიურიდან გამოიყენა ფრანგულმა გამოცდილებამ. ტერმინის სემანტიკა (მისაღები ოთახი, დარბაზი) ცხადყოფს, რომ სალონი გასცდა ვიწრო საზოგადოების ჩარჩოებს და XVII-XVIII საუკუნეებში აღორძინდა, როგორც სოციალური ინტერაქციებისა და ლიტერატურული პროცესების ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული პრაქტიკა.

ფრანგული სალონიც კერძო პირთა კულტურული აქტივობის ხარჯზე განვითარდა, რადგან ის წარჩინებულთა სახლებში ეწყობოდა და თავდაპირველად პოლიტიკური პროცესებისგან მეტ-ნაკლებ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებდა. იგი ექვემდებარებოდა განვითარების იმანენტურ კანონზომიერებებს; აყალიბებდა სპეციფიკურ სტილს, რაც გაიგივდებოდა მაღალ საზოგადოებასა და ინტელექტუალთა კულტურასთან. ასეთი იყო, მაგალითად Hotel de Rambouillet – მადამ დე რამბუიეს ლიტერატურული სალონი საფრანგეთში (1607-1665). აქ ყალიბდებოდა ცალკეული სოციალური ჯგუფებისა თუ ზოგადად, არისტოკრატიული კლასის გემოვნება. მაგალითად, ცისფერი წინდების ჩაცმის მოდა, რაც შემდგომი სამასი წლის მანძილზე არისტოკრატული წარმომავლობის ემანსიპირებული ქალის სიმბოლოდ იქცა, სწორედ რამბუიეს სალონში გავრცელდა.

XVIII საუკუნიდან სალონმა ახალი ფუნქცია შეიძინა. ის აქტიურად ჩაერთო პოლიტიკური და სოციალური პროცესების წარმართვაში. ეტიკეტის ნორმებისადმი ერთგულებამ მეორე პლანზე გადაინაცვლა და მანერული საუბრები ჩაანაცვლა სოციალურიე და ლიტერატურულ თემებზე კამათმა. ამ პერიოდის სალონური ყოფის სიმბოლოდ იქცა მადამ რეკა-

მიეს ლიტერატურული სალონი პარიზში, სადაც ნაპოლეონისადმი ოპოზიციურად განწყობილი საზოგადოება იყრიდა თავს. ინგლისში გაერცელდა ყავის სახლები, სადაც შეინიშნებოდა არისტოკრატულ და ბურჟუაზიულ კლასთა სიმჭიდროვე. ეს მოვლენა ახალი გამოწვევის წინაშე აყენებდა სალონურ კულტურას – გაჩნდა ლიტერატურაზე მოკამათეთა საზოგადოება. აღნიშნულ პერიოდს საუბრების ხანასაც უწოდებენ (Age of conversation). მიუხედავად იმისა, რომ ევროპული სალონები არისტოკრატთა ყოფითი კულტურიდან იღებდა სათავეს, ეს სივრცე ნაკლებად იყო დამოკიდებული პოლიტიკური კონტროლის მექანიზმებზე და აქ იქმნებოდა პლურალისტური გარემო. სალონები იძლეოდა სხვადასხვა პოლიტიკური შეხედულებების მქონე პირების, განსხვავებული ეროვნების წარმომადგენლებისა და სოციალური კლასების ინტეგრაციის, აგრეთვე, ქალთა აქტიურობის წახალისების შესაძლებლობას. მაგალითად, გერმანიაში სალონური კულტურის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანეს ეროვნებით ებრაელმა ქალბატონებმა. XX საუკუნეში საზოგადოებრივი მეცნიერებების წარმომადგენელთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია სასახლის კართან სალონების პოლიტიკურმა მიმართებამ. იურგენ ჰაბერმასი მიიჩნევდა, რომ სალონი მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ოპოზიციურად განწყობილი პირების საზოგადოებრივ ასპარეზზე გააქტიურებაში, თუმცა, არსებობს მოსაზრება, რომ სალონები არათუ პოლიტიკურ ოპოზიციას არ წაახალისებდა, არამედ ხელს უწყობდა სასახლის კარის საზღვრების გაფართოებას.

სალონურ ყოფას თანამედროვე სოციალურ და კულტურულ ანთროპოლოგიაში სხვადასხვა ასპექტით იკვლევენ. სხვადასხვა დროის ეს მრავალპლასტიანი სოციოკულტურული მოვლენა განიხილება, როგორც უფუნქციო არისტოკრატიული და ამბიციური საშუალო კლასის ინტერაქციის სივრცე, ურბანული ცენტრების სოციალური სიმჭიდროვის შედეგი, ან ინტელექტუალური ცხოვრების გააქტიურებისა და არისტოკრატიული ფემინიზმის ფაქტი. ამ თვალსაზრისით მართლაც საინტერესოა ფემინისტების კვლევები, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, მიუხედა-

ვად იმისა, რომ ქალთა საზოგადოებრივი მდგომარეობა XVII-XIX საუკუნეებში ევროპაში არცთუ სახარბიელო იყო, სალონურ პრაქტიკაში მათ ენიჭებოდათ სრული თავისუფლება, ძალაუფლება და ამ სარბიელზე ისინი სრულფასოვნად ახდენდნენ საკუთარი საგანმანათლებლო შესაძლებლობების რეალიზებას. რაც შეეხება ქალთა კულტურალურ ფუნქციას სალონში, ეს პარადიგმა რომანტიზმის ლიტერატურულ გამოცდილებაში, მარკიზ დე სადის, კიტსის, პოს შემოქმედებაში ხშირად „საბედისწერო ქალის" (femme fatale) ხატად გარდაისახება.

ლიტერატურული სალონის წინასახედ საქართველოში შეიძლება, მივიჩნიოთ სამეფო ნადიმები, სადაც სმების თხზვასა და მახვილგონიერული ზეპირსიტყვიერი შაირების გამოთქმაში ერომანეთს ეპაექრებოდნენ კარის პოეტები. ეს ტრადიცია გაგრძელდა XIX საუკუნეშიც. მაგალითად, ლიტერატურულ სადილებზე ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლში, ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და დავით დადიანის ლიტერატურულ სალონებში და სხვ.

ქართული ლიტერატურული სალონი XIX საუკუნეში სხვადასხვა კულტურული იდენტობებისა და პრაქტიკების, ხშირად კი ერთმანეთისადმი წინააღმდეგობრივი გამოცდილებების გადაკვეთის მიჯნაზე ჩამოყალიბდა. მისი ავთენტური კულტურული კონტექსტი მოიცავს რუსულ და ფრანგულ სალონურ ტრადიციებს, აგრეთვე, იმპერიის ოფიცერთა კლუბების გამოცდილებას, აღმოსავლური პოეზიისა და აღმოსავლური ყოფის ელემენტებს. სალონური კულტურის დასაბამი საქართველოში რომანტიკოსი მწერლების მოღვაწეობის პერიოდს ემთხვევა, ევროპული სალონის აღორძინება კი კლასიციზმის ეპოქიდან იღებს სათავეს. ქართველი მწერლები, ევროპელი რომანტიკოსი პოეტების მსგავსად, ლიტერატურული სალონების აქტიური წევრები იყვნენ. მათი მოღვაწეობა არისტოკრატული ყოფის ნაწილია. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ევროპელი რომანტიკოსების გამოსვლა ლიტერატურულ და სალონურ ასპარეზზე დაკავშირებულია რევოლუციური სიახლეების დამკვიდრებასთან, რასაც ვერ ვიტყვით ქართველი რომანტიკოსი მწერლების შესახებ – მათი რომანტიკული რიტორიკა და ეთოსი არ არის ღრმა

ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ ნიადაგზე გამყარებული.

რომანტიკული დისკურსის ისეთი ნიშნები, როგორიც არის ანუამბემანი (როგორც ლიტერატურული ხერხი), ფერადი ეპითეტი, თავისუფლად შეხსნილი ქელსახეები, თმის ბუნებრივი ვარცხნილობა (როგორც ყოფითი მოდის ინდიკატორები) ქართულ კონტექსტში მკვიდრდება, თუმცა ამ მოვლენას ფრაგმენტული ხასიათი აქვს. კლასიციზმის ლიტერატურული და ყოფითი კულტურის ნორმების რღვევაა, რაც დამახასიათებელი იყო ევროპული რომანტიზმისთვის, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში შემოხვევითი, ფრაგმენტული და. რაც განსაკუთრებით ნიშანდობლივია, მიმბაძველობითი ფორმით გამოვლინდა. იმაზეს ვერ ვიტყვით სამოციანი წლების შემდგომი ქართული ლიტერატურული ყოფის შესახებ. ის უფრო ახლო დგას ევროპული რომანტიზმის ბუნებასთან მისთვის დამახასიათებელი პროტესტანტული ვნებებით, როგორც პოლიტიკურ და სოციალურ სიბრტყეზე, ასევე ლიტერატურაში.

აღნიშნულის გათვალისწინებით, ძნელია, ხღვარი გავავლოთ კლასიციზმის, რომანტიზმისა და რეალიზმის ლიტერატურულ პრაქტიკებსა და სალონებს შორის XIX საუკუნის საქართველოში, სადაც სხვადასხვა კულტურული კონტექსტებისა და გამოცდილებების ნიშან-ინსტრუმენტები დროსა და სივრცეში თანაარსებობენ. ამიტომ, ცხადია, ქართველი რომანტიკოსი მწერლების, როგორც ამ ველის აგენტების, ლიტერატურული მოღვაწეობის დასრულებასთან ერთად არ სრულდება და არც მათი ტოპოგრაფიით (გიმნაზია, ოჯახი, რედაქცია, სასახლე) შემოიფარგლება რომანტიზმის ლიტერატურული პრაქტიკა.

ლიტერატურული სალონები XIX საუკუნის საქართველოში ჩამოყალიბდა საჯარო აქტების, შინაური წარმოდგენების, ოჯახური საღილების, ლიტერატურული ნადიმების, ბალებისა და ლიტერატურული საღამოების ტრადიციების საფუძველზე ან მათ პარალელურად. საუკუნის პირველ ნახევარში ასეთი მოვლენები რუსეთის იმპერიის სამხედრო და სამოქალაქო მოხელეების მკაცრი მეთვალყურეობის ქვეშ ტარდებოდა. კულტურული ღონისძიებების საქართველოში ჩატარების ინიცია-

ტიკა პირველად პაველ I-ის მიერ დანიშნულმა ადგილობრივმა მოხელემ, საქართველოს მმართველმა, პეტრე ივანეს ძე კოვალენსკიმ გამოთქვა. მას ეკალებოდა ერეკლე მეფის ქვრივისა და მისი გარემოცვის მოღვაწეობისთვის თვალის მიდევნება (ბალახაშვილი 1940: 15). ამ მიზნით კოვალენსკიმ გადაწყვიტა, რუსეთის სამხედრო და სამოქალაქო მოხელეებისა და ქართული არისტოკრატიის დახმარებით თბილისში შინაური წარმოდგენები ჩაეტარებინა. ამგვარი ფორმით იმპერატორი უკეთ შეძლებდა ქართულ არისტოკრატიაზე პოლიტიკური და სოციალური კონტროლის დაწესებას. ყურადღებას იმსახურებს კოვალენსკის ციციანოვისადმი 1803 წლის 10 თებერვალს მიწერილი წერილი, სადაც ავტორი დაწვრილებით მოუთხრობს ადრესატს აღნიშნული მოვლენის შესახებ. წერილიდან ირკვევა ისიც, რომ შინაურ წარმოდგენებში მონაწილეობას იღებდნენ არაპროფესიონალი, მოყვარული მსახიობები – რუსი სამოქალაქო მოხელეები. 1803 წელს კოვალენსკი საქართველოდან წავიდა, ხოლო 1805 წელს შინაური წარმოდგენების ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი, მუსინ-პუშკინი გარდაიცვალა, რის შემდეგაც ღონისძიებები აღარ გამართულა. შინაური წარმოდგენების ტრადიცია საუკუნის 20-30-იან წლებშიც გაგრძელდა რომან ბაგრატიონის სახლში, სადაც ქართული არისტოკრატიის მონაწილეობით იდგმებოდა სპექტაკლები და ვოდევილები.

1802 წელს კოვალენსკის ინიციატივითვე საზეიმოდ გაიხსნა თბილისის კეთილშობილთა სასწავლებელი, რომელიც კავკასიაში რუსული საგანმანათლებლო პოლიტიკის დასაყრდენი უნდა გამხდარიყო. დიმიტრი ყიფიანის მოგონებებში ვკითხულობთ, რომ სასწავლებელში ყოველი წლის ბოლოს ეწყობოდა საჯარო აქტები. აღნიშნულ ღონისძიებაში მონაწილეობას იღებდნენ გიმნაზიის მოსწავლეები და მასწავლებლები. გამოცდების ჩატარების შემდეგ პედაგოგები კითხულობდნენ ყოველწლიურ ანგარიშს, მოსწავლეები კი სიტყვით გამოდიოდნენ და წარჩინებულები ჯილდოვდებოდნენ. ასეთი საჯარო მოვლენებიც, ცხადია, კონტროლდებოდა მთავარმართებლის მოხელეების მიერ. მოსწავლეებს დამოუკიდებლად არ შეეძლოთ წარმოდგენის გამა-

როგა და თავიანთი სურვილისამებრ სტუმრების მოწვევა. დიმიტრი ყიფიანის გადმოცემით, ერთხელ, როდესაც გიმნაზიის აღსაზრდელმა ქალიშვილებმა, ნინა ჭავჭავაძემ და მანანა ორბელიანმა დირექციისგან დამოუკიდებლად ჩაატარეს საჯარო ღონისძიება, სკოლის ადმინისტრაციის გადაწყვეტილებით, მკაცრად დასაჯეს მათი მეგობრები (ყიფიანი 1990: 21).

მოგვიანებით, ოცდაათიანი წლების დასაწყისში კეთილშობილთა სასწავლებელთან არსებული პანსიონის მოსწავლეებმა შექმნეს შედარებით თავისუფალი ლიტერატურული სივრცე. მიუხედავად იმისა, რომ არაერთხელ დაიმსახურეს მკაცრი მასწავლებლებისა და სამოქალაქო მოხელეების რისხვა, მათი ძალისხმევა მნიშვნელოვანი მონაპოვარით დაგვირგვინდა. თავდაპირველად მოსწავლეებმა, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, მიხეილ თუმანიშვილმა, ილია ორბელიანმა, პეტრე ბაგრატიონმა, ლევან მელიქიშვილმა, ლუკა ისარლიშვილმა, იასე ანდრონიკაშვილმა და სხვებმა, ლიტერატურული წრე შექმნეს. წრის ორგანიზებით ხშირად ტარდებოდა ლიტერატურული შეხვედრები, რის შესახებაც ცნობები დაცულია იონა მეუნარგიას, ივანე ტიტკოეის, ილია ჭყონიასა და ლუკა ისარლიშვილის მოგონებებში. პანსიონის აღსაზრდელებს ევალებოდათ ლიტერატურის კითხვა, მასზე მსჯელობა, თარგმნა და ორიგინალური ნაწარმოების წერაში დაოსტატება, რასაც ისინი დიდი ენთუზიაზმით ასრულებდნენ. მათი მუშაობა საკმაოდ პროდუქტიული გამოდგა და ლიტერატურული პროცესიც საინტერესოდ წარიმართა. ახალგაზრდებს შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა პუშკინის ლირიკა და პოემები. ამ ლიტერატურულ მოდას აყოლილი გიმნაზიელებიც პუშკინის პოეზიას, როგორც საჯილდაო ქვას, ეჭიდებოდნენ და ლიტერატურულ შეკრებებზე ერთმანეთის თარგმანებს განიხილავდნენ. 1833 წლიდან გიმნაზიის აღსაზრდელებმა გამოსცეს ლიტერატურული ალმანახი. გამოცემა შედგებოდა რამდენიმე რუბრიკისგან, მაგ. ბუკოლიკური პოეზია, აპოლოგიური პოეზია, დიდაქტიკური პოეზია და სხვ. ალმანახი გამოიცა ნიკოლოზ ბარათაშვილის, მიხეილ თუმანიშვილის, ალექსანდრე ორბელიანისა და გრიგოლ ორბე-

ლიანის მიერ. მიხეილ თუმანიშვილის რედაქტორობით. გარკვეული ლიტერატურული გამოცდილების შეძენის შემდეგ, 1835 წელს, გიმნაზიელებმა დაიწყეს რუსულენოვანი ხელნაწერი ლიტერატურული ჟურნალის „Öâåòî ê Òèôëèññêî é Ãè ì àçèè“ გამოცემა.

საერთოდ, რომანტიზმის პრაქტიკებისთვის დამახასიათებელია, ლიტერატურის არა სტამბური წესით გამოქვეყნება. არამედ ხელნაწერი ჟურნალების, დღიურების, ალბომების წარმოება და მათი ამ ფორმით გავრცელება. გიმნაზიელების ხელნაწერი ჟურნალის სულ ხუთი ნომერი გამოვიდა, რომლებშიც წარმოდგენილია, ძირითადად, მისი დამფუძნებლების – მ. თუმანოვის, ე. ვილემსის, ი. ანდრონიკოვის, მ. ბებუთოვის, ი. ტიტკოვის, ა. მონასტირსკისა და სხვათა - ორიგინალური და თარგმნილი ტექსტები, ქართული კლასიკური ლიტერატურა, ისტორიული სტატიები. ჟურნალი დაიხურა 1836 წლის თებერვლიდან, მასალების სიმწირის გამო. მალე გიმნაზიელების წრეც დაიშალა და ლიტერატურული მღელვარებაც მინელდა.

1829 წელს თბილისს ეწვია ალექსანდრე პუშკინი. ეს ღირსშესანიშნავი მოვლენა საქართველოში შესაბამისი ღონისძიებებით აღინიშნა. პოეტის პატივსაცემად გაიმართა არაერთი სადილი, ლიტერატურული საღამო, ნადიმი და ბალი. თუმცა, ამ მხრივ გამორჩეულია კონსტანტინე სოფოსტიანოვისა და პუშკინის ლიცეუმის მეგობრების მიერ გამართული აღმოსავლურ-დასავლური ლიტერატურული ნადიმი. ლხინის შესახებ, რომელიც ღამით გაიმართა ორთაჭალის ბაღში, სოფოსტიანოვის მოგონებების საშუალებით შევიტყობთ. მონადიმეების სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ორთაჭალის ბაღი საგანგებოდ იყო მორთული, სრულდებოდა აზიური მელოდიები და თამაშობდნენ ლეკურს. ქართველები ცდილობდნენ, წარმოედგინათ საკუთარი კულტურა (სურნა და ლეკურის თამაში, იმერული სტყირით შაირობა და ქალაქური ჰანგები) ისე, რომ პოეტისთვის თავი მოეწონებინათ. პუშკინში განსაკუთრებული აღფრთოვანება გამოიწვია დიმიტრი თუმანიშვილის ლექსის „ახალ აღნაგო სულოდას“ მოტივზე შექმნილმა სიმღერამ. სოფოსტიანოვისაგე მოგონებით, ნადიმზე შეკრებილი ლიტერატურის მოყვარული სა-

სოგადოება საოცარი პათოსითა და აღტკინებით მსჯელობდა ლიტერატურა'ხე, განსაკუთრებული მღელვარებით – ბაირონსა და მის შემოქმედება'ხე (ბალახა'შვილი 1940: 53).

პუშკინთან შეხვედრა მოეწყო კახეთის სოფელ ყარაღაჯ'შიც, სადაც ნიჟნი-ნოვგოროდის დრაგუნთა პოლკი იდგა და პოეტის რამდენიმე დეკაბრისტი მეგობარი მსახურობდა. აღსანიშნავია, ასევე, მისი სტუმრობა „ტიფლისსკი ვედომოსტის" რედაქციაში, სადაც ლიტერატურის შესახებ საინტერესო საუბრები წარიმართა. პუშკინის საქართველოში ვიზიტმა მნიშვნელოვანი გამოცდილებებით გაამდიდრა სალონური ყოფა საქართველოში და ახალი სული შთაბერა ქართულ ლიტერატურას.

კულტურული პროცესების გამოცოცხლების შედეგად, ოცდაათიანი წლებიდან თბილისში შეკრების ახალი ფორმა – ლიტერატურული სადილების ტრადიცია დამკვიდრდა. 1832 წლის იანვარში ასეთი სადილი მოეწყო ელიზბარ ერისთავის სახლში, სადაც მიწვეულნი იყვნენ დიმიტრი ყიფიანი, სოლომონ დოდაშვილი, სოლომონ რაზმაძე, ვახტანგ ორბელიანი, ალექსანდრე ორბელიანი და გიორგი ერისთავი. ლიტერატურული თვალსაზრისით ეს სადილი მნიშვნელოვანი იყო იმდენად, რამდენადაც სოლომონ რაზმაძემ აღნიშნულ შეხვედრაზე წაიკითხა მიცკევიჩის „ფარისის" საკუთარი თარგმანი, ხოლო გიორგი ერისთავმა – თავისი „ოსური მოთხრობა".

საქართველოში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში კლასიკური ტიპის სალონების პოლიტიკური ფიგურებისგან, უფრო კონკრეტულად კი იმპერიის მოხელეებისგან დისტანცირება ვერ ხერხდებოდა. ამ სტილის სალონების მთავარი ფუნქცია იყო სოციალური ინტერაქცია და გემოვნების დახვეწა. შესაბამისად, მათს არსებობას უზრუნველყოფდნენ წარჩინებული ბანოვანები, ადგილობრივ უმაღლეს ხელისუფალთა მეუღლეები – ელისაბედ როზენისა და ელისაბედ ვორონცოვისა. ეს არ იყო ლიტერატურული სალონები, არამედ აქ დროის მეტი ნაწილი ეთმობოდა გასართობ თამაშებს, ბანქოს, მდიდრულ ვახშამსა და ევროპულ ცეკვებს. აქ წინასწარ მკაცრად განისაზღვრებოდა სტუმრების სია და მათი ვიზიტის დრო. დიდ ყურადღებას აქცევდნენ, მოწვეულების სამეტყველ

ლო კულტურას. ეს უნარი, ფაქტობრივად, ხელოვნების რანგში იყო აყვანილი. სალონის „კრასავიცებში“, ულამაზეს ქალთა შორის სხვადასხვა დროს მოიაზრებოდნენ მარიამ, მაიკო და მანანა ორბელიანები, ელენე ერისთავი, ეკატერინე და ნინო ჭავჭავაძეები; თვით გრაფ ვორონცოვის მეუღლე, ელისაბედ ქსაველრიის ასულიც, რომელიც ერთ დროს პუშკინის ტრფობის ობიექტი გახლდათ.

რაკი მაშინდელ მწერალთა მეუხებზე შეეხერეო ყურადღება, გვერდს ვერ ავუვლით ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლიტერატურულ სალონს, რომელსაც ამშვენებდა მწერლის სამი ასული – ეკატერინე, ნინო და სალომე. ჭავჭავაძეებთან თავს იყრიდნენ თბილისში მყოფი სხვადასხვა ეროვნების წარჩინებულნი და აღგილობრივი თავადაზნაურობა. აქაური მოვლენები საინტერესოდ აისახა იმ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში. ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლიტერატურულ სალონში მასპინძელი ბანოვანების სილამაზით შთაგონებულმა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა დაწერა ლექსები „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“, „თავად ჭავჭავაძის ასულს ეკ ... ნას“. აქვე წაიკითხა მან პირველად „ბედი ქართლისა“. გარდა საყოველთაოდ გაცრცელებული თავშესაქცეებისა (მაგ. ფანტი, ლოტო), სალონში თამაშის ელემენტი შემოჰქონდა ხმებისა და მუნასიბების თხზვას და ლექსებით პაექრობას, რისი უბადლო ოსტატიც თავად ალექსანდრე ჭავჭავაძეც გახლდათ. ასეთი ყოველისმომცველი ხეიმი და კარნავალურობა საზღვრებს შლიდა სინამდვილესა და გამონაგონს, თამაშსა და სერიოზულობას, წარსულსა და აწმყოს, რეალობასა და მისტიკას შორის. ამავე განწყობას ქმნიდა შენობის ინტერიერიც – სადარბაზო გაწყობილი იყო ძვირფასი შპალერით, რომელზედაც გამოსახული იყო ანტიკური სცენები. გადმოცემით, ეს შპალერი იმპერატორ ანას ეჩუქებინა გარსევან ჭავჭავაძისთვის. სადარბაზო ოთახს მისტიკურ იერსახეს ანიჭებდა იმხანად უიშვიათესი სარკეებიანი შუშებიც (ბალახაშვილი 1940: 159).

ქართული ლიტერატურის განვითარების ეს ეტაპი ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ რეფლექსირებულია, როგორც რომანტიზმის ლიტერატურული მიმდინარეობის დომინანტობის პერიოდი. ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, გასათვალ-

ის წინებელია. რომ რომანტიზმი ყალიბდება ლიმიტირებული კულტურის მიმართ ლიტერატურის აგენტთა დაპირისპირების საფუძველზე. გაიხსენოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და გრიგოლ ორბელიანის პირადი წერილები და ლირიკა, სადაც მწერლები თავს ამ კულტურის ორგანულ ნაწილად არ მოიაზრებენ, არამედ მისგან დისტანცირებით ცდილობენ, გარედან გააანალიზონ ეს პრაქტიკა.

XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურული სალონების ისტორიაში ჩვენ გამოვყავით სამი თვისობრივად განსხვავებული ეტაპი. პირველი ეტაპი უკავშირდება საქართველოში მთავარმართებელ ერმოლოვისა და მისი გარემოცვის – დეკაბრისტების ლიტერატურულ ყოფას, შესაბამისად, ქართველ თაყვანისმცემელთა 1832 წლის შეთქმულებას და ამ პერიოდის ლიტერატურულ გამოცდილებებს; მეორე ეტაპზე მოვიაზრებთ მიხეილ ვორონცოვის მეფისნაცვლობის დროს იმპერატორის მიერ წახალისებულ კულტურულ მოვლენებს დაბოლოს, როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიკული ლიტერატურული პრაქტიკის კონტექსტში შეიძლება, განვიხილოთ სამოციანელთა თაობის სალონები.

კავკასიას ალექსანდრე I „თბილ ციმბირს" უწოდებდა, რადგან ეს იყო პოლიტიკურად არასაიმედო პირების გადასახლების ადგილი. მართლაც, XIX საუკუნის 20-30-იან წლებში კავკასიის ფარული საზოგადოების მოძრაობამ თბილისში შექმნა პოლიტიკურად არასაიმედო „ამინდი". საზოგადოების შეკრებები წინ უძღოდა 1825 წლის დეკემბრის აჯანყებას. ჯერ კიდევ არ არის დაზუსტებული მეამბოხეთა მოთავეების ვინაობა, თუმცა აჯანყების საიარაღო ხელმძღვანელები და აქტიური „ერმოლოველები": რილეევი, პესტელი, კიუხელბეკერი, რადულოვი, ავენარიუსი, განგებლოვი, მურავიოვები, გრიბოედოვი, ოდოევსკი და სხვები ოციან წლებში იკრიბებოდნენ თბილისში. ისინი განაგითარებდნენ სალონურ კულტურას (ბანქო, ცეკვები, ლიტერატურის კითხვა) და ქართულ არისტოკრატიაში აღვივებდნენ ოპოზიციურ სულისკვეთებას. ამ საზოგადოებრივი მოძრაობის ორგანიზატორი და დეკაბრისტების ახლო მეგობარი იყო კავკასიის მთავარმართებელი – ალექსი ერმოლოვი.

პესტელის ერთ-ერთი ჩვენების მიხედვით (დეკაბრისტების... 1927: 82), დეკემბრის აჯანყებულებს კავკასიის რუსეთისგან გამოყოფა და იქ ერმოლოვის დინასტიის დამყარება სურდათ. იმპერატორების (ნიკოლოზ I, ალექსანდრე II) ნეგატიური განწყობისა და მის მიმართ 14 დეკემბრის აჯანყების შემდეგ აღძრული საფუძვლიანი ეჭვების მიუხედავად, ერმოლოვმა 1827 წლამდე შეძლო გაცლენისა და თანამდებობის შენარჩუნება. მეტიც, ის თავშესაფარს აძლევდა და მფარველობდა დეკაბრისტებს (ალ. ბესტუჟევს ძმებითურთ, პუშჩინს, მუსინ-პუშკინს, ორჟიცკისა და სხვებს), რომლებიც ოფიციალურად არ ირიცხებოდნენ თბილისის გარნიზონში, მაგრამ რაეცსკის სახლში კვლავ განაგრძობდნენ ფარულ შეხვედრებს (სოხვაძე 1976: 138). ალექსანდრე განგებლოვის მოგონების მიხედვით, ისინი თამაშობდნენ ვისტსა და ჭადრაკს, სახალისო ამბების თხრობასა და ცხარე კამათში თეთრად ათენებდნენ ღამეებს. ერთ-ერთი დეკაბრისტი მოგვითხრობს, რომ ნიკოლოზ პავლეს ძე ტ...ვ-ის სახლში, სადაც საიდუმლოდ იკრიბებოდნენ ხოლმე დეკაბრისტები, „ოთახის შუა ადგილას იდგა მწვანე მაუდ გადაფარებული დიდი მაგიდა, რომლის ზემოთაც ჭერზე ჩამოკიდებული ერთადერთი ლამპა კაშკაშით ანათებდა მკითხველის სახეს, ხოლო მსმენელთ იდუმალ წყვდიადში ტოვებდა“ (ბალახაშვილი 1940: 46). როგორც ჩანს, დეკაბრისტების ლიტერატურული სალონების გამოცდილების მთავარი გმირები რეფლექსირებულნი არიან, როგორც რაინდები / პოეტები / პოეზიის მოყვარულები. ამ კულტურული პარადიგმების მნიშვნელობებს ერთმანეთთან აკავშირებს ორდენი, როგორც პოეტური და რაინდული მოწმობა. როგორც ცნობილია, დეკაბრისტების ჯგუფი ხშირად დეკაბრისტების ორდენის სახელითაც მოიხსენიებოდა მათს თანამედროვეთა შორის. როგორც ვიცით, ორდენს შუა საუკუნეების სარაინდო პრაქტიკაში არამატერიალური დატვირთვა ჰქონდა. იგი წარმოადგენდა არა დამსახურების აღმნიშვნელ ნივთიერ საგანს, არამედ თვით რაინდთა საძმოს ეწოდებოდა ამ სემანტიკურმა არხმა, როგორც ჩანს, გამოიწვია მატერიალური ორდენის მნიშვნელობის მიბმა რაინდის კულტურულ პარადიგმასთან. საუკუნეების შემდეგ კი –

პოეტური ორდენის გამოცდილებებს დაუკავშირდა.

კიდევ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პუნქტი, სადაც ეწყობოდა დეკაბრისტების შეკრებები, იყო გრაფ დავიერის ბინა ერევნის მოედანზე. იმის გამო, რომ გრაფი დახელოვნებული პიანისტი იყო, მის სახლს სტუმრობდნენ მუსიკის მოყვარულნი. დეკაბრისტები, ასევე, ხშირად იკრიბებოდნენ გენერალ ვოლხოვსკისთან. აქ წინასწარ იყო დადგენილი სტუმრების სიები და მკაცრად განსაზღვრული – სუფრასთან მოქცევის ფრანგული წესი.

1819 წელს ერმოლოვის თაოსნობით დაარსდა კლუბი, სადაც საღამოობით თბილისის ლიტერატურული ელიტა იყრიდა თავს. კლუბი ადგილობრივი შეძლებული ეროვნებით სომეხი პიროვნების სახლში იყო განთავსებული, სადაც რამდენიმე ოთახი ბიბლიოთეკას ეკავა, დანარჩენები კი განკუთვნილი იყო ბანქოს თამაშების. ცეკვებისა და სხვა მსგავსი თავშესაქცევი ბისთვის. თავდაპირველად ქართველი ქალები, რომლებიც ვერ ეუფლებოდნენ ევროპულ ცეკვებს, სპეციალურ დარბაზში დაირისა და თარის აღმოსავლურ მოტივებზე ცეკვაობდნენ, შემდეგ კი მათ შეისწავლეს და მოხდენილად ასრულებდნენ მაზურკასა და კადრილს. ბიბლიოთეკას, როგორც ცნობილია, გამოწერილი ჰქონდა რამდენიმე ფრანგულ და გერმანულენოვანი ჟურნალი. კლუბს ამ ფორმით დიდხანს არ უმუშავია. მან მთავარმართებლის ბინაზე განაგრძო არსებობა.

კავკასიის ფარულ საზოგადოებაში მალევე გაწევრიანდნენ ქართველები. რუსი და ქართველი „ერმოლოველები“ წარმოადგენდნენ, უმთავრესად, მოსკოვისა და თბილისის არისტოკრატიას. ალექსანდრე განგებლოვის მოგონებების მიხედვით შევიტყობთ, რომ თბილისის ლიტერატურული საღამოები ისკრიცკის „სამშაბათებს“ ემსგავსებოდა პეტერბურგში (ბალახაშვილი 1940: 40). ფარულ შეხვედრებზე მსჯელობდნენ საქართველოს ისტორიაზე. დეკაბრისტები ინტერესს იჩენდნენ ქართული კულტურის მიმართ. ქართველი ერმოლოველების პროტესტანტულ განწყობას განაპირობებდა არა მხოლოდ ნაციონალური ფაქტორები, არამედ სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების მიმართ მზაობა.

დეკაბრისტთა ქართველი თანამოაზრეებიდან ცნობილია პაე-

ლე ციციშვილი, ზაქარია ჩოლოყაშვილი, მიხეილ ბარათაშვილი, ალექსანდრე ჭაჭავაძე და სხვები. ასევე, 1832 წლის შეთქმულების მოთაყვანები: სოლომონ დოდაშვილი და ელიზბარ ერისთავი. ეს უკანასკნელნი 1825 წლის დეკემბერში სენატის მოედანზე მომხდარი აჯანყების დროს პეტერბურგში იმყოფებოდნენ, რაც, რასაკვირველია, მათზე დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდა. რაც შეეხება ალ. ჭავჭავაძეს, იგი დეკაბრისტებს ჯერ კიდევ ათიან წლებში დაუახლოვდა, როდესაც ლეიბ-გვარდიის ჰუსართა პოლკში მსახურობდა რაევსკისთან ერთად. 1821 წლიდან იგი წინანდლის ახლოს არსებული ნიუგოროდის დრაგუნთა პოლკის მეთაური გახდა, სადაც მოღვაწეობდნენ იაკუბოვიჩი, ჩილაევი (იაგორ ჭილაშვილი) და სხვ. ალექსანდრე ჭაჭავაძის წინანდლის სახლი გახდა რუსი და ქართველი სამხედრო არისტოკრატიის შეკრების ადგილი. წინანდალს სტუმრობდა პარიზიდან ახლდად ჩამოსული კიუხელბეკერიც, საიდანაც რუსეთის ისტორიაში წაკითხული თავისუფალი ლექციების გამო იძულებით დააბრუნეს მშობლიურ ქალაქ მოსკოვში. კიუხელბეკერი მეგობარი და ავტორიტეტი იყო ალექსანდრე გრიბოედოვისა და, მის მოგონებებს თუ დაეყრდნობით, კომედიას „ვაი ჭკუისაგან“, რომელიც საქართველოში იწერებოდა, გრიბოედოვი პირველად მას უკითხავდა ხოლმე (სოხაძე 1976: 57).

დეკაბრისტთა მოღვაწეობისა და 1825 წლის აჯანყების გაჯლენით ოცდაათიანი წლების დასაწყისში საქართველოში სალონურმა შეხვედრებმა ახალი ფუნქცია შეიძინა. ლიტერატურული ტექსტი ამ პერიოდის სალონურ ბაზარზე უკვე პოლიტიკური გზავნილების გამტარია, მასში აკუმულირდება ის პროგრამული თეზისები, რაც 1832 წლის შეთქმულებას დაედო საფუძვლად. ოცდაათიანი წლების შეკრებების ერთ-ერთი მთავარი პუნქტი იყო გრიგოლ ორბელიანის საგვარეულო სახლი. პოეტი თავს იწონებდა საკუთარი კარ-მიდამოს ისტორიული მნიშვნელობით და ცდილობდა, სახლისთვის ძველი იერსახე შეენარჩუნებინა. სახლის კარი მუდამ ღია იყო და პოეტთან ვიზიტი არ საჭიროებდა წინასწარ ოფიციალურ შეთანხმებას. ინტერიერი არ შეესაბამებოდა კლასიციზმის სალონურ ყოფას, აქ არ მოგჭრიდათ თვალს

სარკეებიანი დარბაზებიდან ანარეკლი შუქებისა და სადღესასწაულო ჩირაღდნების ციალი. აქ ოქვენს ყურადღებას მიიპყრობდა მხოლოდ საწერ მაგიდებსა და თაროებზე მიჯრილი წიგნები და ხელნაწერი ჟურცლების ფოლიანტები. რაც მთავარია, გრიბოლ ორბელიანთან თავს იყრიდნენ არა მხოლოდ თავად-აზნაურები, არამედ მის ბინას ხშირად სტუმრობდნენ თბილისელი აშუღები. ამგვარი ბოჰემური სულისკვეთებით გრიბოლ ორბელიანი და მისი ლიტერატურული სალონი ყველაზე მეტად უახლოვდება რომანტიკულ ყოფას. რომანტიკულია პოეტის გატაცებები აღმოსავლური პოეზიით, თქმცა, მისი დამოკიდებულება ახიური კულტურის მიმართ, რომელიც სიმპტომატერია XIX საუკუნის ქართული არისტოკრატიისათვის, რეფლექსიერია. ეს არის არა შიგნიდან გარეთ მიმართული ხედვა, არამედ ახიური კულტურისგან დისტანცირება და მისი ეგზოტიკურობით ტკბობა.

გრიბოლ ორბელიანის სახლში იკრიბებოდნენ 1832 წლის შეთქმულების მონაწილეები. ალექსანდრე ორბელიანის ჩვენების მიხედვით, აქვე, გრიბოლ ორბელიანს ელიზბარ ერისთავმა სათარგმნელად გადასცა 1825 წლის დეკემბრის აჯანყების საპროგრამო ტექსტი, რილეევის „ნალივაიკოს აღსარება“, რომელიც პოეტმა თარგმნა და ერთ-ერთ შეხვედრაზე შეთქმულებს წაუკითხა. ლექსმა, როგორც ალექსანდრე ორბელიანი იგონებს, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მსმენელებზე. „ნალივაიკოს აღსარების“ მიბაძვით გრიბოლ ორბელიანმა თანასწორობისა და თავისუფლების თემაზე დაწერა „გიჟი ამილახვრის აღსარება“. დეკაბრისტულმა მოძრაობამ და 1825 წლის აჯანყებამ ქართველ თავად-აზნაურობას 1832 წლის შეთქმულების იდეა შთააგონა. ამას ის ფაქტიც მოწმობს, რომ კავკასიის ფარული საზოგადოებისა და 1832 წლის შეთქმულთა წესდებები არაერთი მუხლის მიხედვით იდენტური იყო (სოხაძე 1976: 181).

აღსანიშნავია „ამხანაგური წრის“ შეხვედრები სოლომონ დოდაშვილის სახლში, გოლოვინის პროსპექტზე. წრე პეტერბურგიდან ჩამოსვლის შემდეგ სოლომონ დოდაშვილმა დააარსა, მისივე თქმით, ქართველების გამოსაფხიზლებლად და ქართული მწერლობის აღორძინების მიზნით. წრეში მოიაზრებოდნენ

სხვადასხვა თაობის ქართველი მოღვაწეები: ვახტანგ ორბელიანი, გრიგოლ ორბელიანი, ბერი ფილადელფოს კიკნაძე, გიორგი ერისთავი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ლუკა ისარლიშვილი, სოლომონ რაზმაძე და სხვები. სოლომონ დოდაშვილი საზოგადოებას მოუწოდებდა, არ გაეფლანგათ და ეფექტურად გამოეყენებინათ საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური რესურსები. ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ თემებზე მსჯელობის გარდა სოლომონ დოდაშვილის სახლში მუსიკალური საღამოებიც იმართებოდა. მან იცოდა, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა საზოგადოების კულტურული ცხოვრებისთვის ამგვარ ღონისძიებებს მაშინ, როდესაც ქალაქში ჯერ კიდევ არ არსებობდა ქართული თეატრი და იტალიური ოპერა. ამიტომ სოლომონ დოდაშვილი ხელს უწყობდა მცირე მასშტაბის სალონური ტიპის მუსიკალურ საღამოებს. ცხადია, მისი მთავარი საზრუნავი მაინც საზოგადოებრივი აზრისა და სიტყვიერების განვითარება იყო, რისთვისაც სოლომონ დოდაშვილი და მისი მეგობრები გეგმავდნენ ბიბლიოთეკისა და სტამბის შეძენას და ნიჭიერი ქართველი ახალგაზრდების უნივერსიტეტში სწავლის დაფინანსებას. ასეთივე შეხვედრები იმართებოდა თეკლა ბატონიშვილის სახლში, ვახტანგ ორბელიანთან, სადაც ფარული საზოგადოების წევრები ეცნობოდნენ იმპერიის პოლიტიკური რეჟიმის წინააღმდეგ მიმართულ ლექსებსა და პოემებს. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, აგრეთვე ქართული კლასიკური ლიტერატურის კითხვას. ამ პერიოდში გაცხოველდა მსჯელობა ქართული ხასიათების, ნაციონალური იდენტობის – წარსულისა და აწმყოს შესახებ. შეთქმულების მონაწილეებს ჰქონდათ მკაფიოდ ჩამოყალიბებული პოლიტიკური შეხედულებები და მათს მოძრაობას ხელს აძლევდა ევროპასა და რუსეთის იმპერიის ფარგლებში ნაციონალური და ლიბერალური მოძრაობების გააქტიურება. მსოფლიო პოლიტიკაში მცირე ერების მიერ საკუთარი იდენტობის გადარჩენისთვის ბრძოლის ხანა იწყებოდა, რაც არაერთ კულტურულ კონტექსტში ნიადაგს უმზადებდა რომანტიკული ლიტერატურის აღორძინებას. ინგლისში ვიგების პარტიის დროის ლიბერალიზმი და რომანტიკული ლიტერატურის პრაქტიკა

XIX საუკუნის ოციან წლებში სწორედ სალონურ სივრცეში გადაიკვეთება. საქართველოში ამ პროცესებმა განვითარება ვერ პოვა, რადგან ნაციონალური და განმანათლებლური პროექტი 1832 წლის შეთქმულების გაცემითა და შეთქმულთა პოლიტიკური რეპრესიების შემდეგ საბოლოოდ ჩაფარდა.

შეთქმულთა რეპრესიებიდან, თითქმის, ხუთი წლის თავზე, 1837 წლის 8 ოქტომბერს თბილისს ეწვია ნიკოლოზ პირველი. 10 ოქტომბერს ყოფილი სემინარიის შენობაში მას ბრწყინვალე ბალი გაუმართეს. იმპერატორმა კავკასიაში ვიზიტის შემდეგ აღნიშნა, რომ თბილისის არისტოკრატია იმგვარად დახვდა, როგორც მას მიეგებებოდნენ მოსკოვში. ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში საქართველოში იმპერიის პოლიტიკური სტრატეგიები გადაიხედა, რის შედეგადაც მოულოდნელად შეწყვიტეს 1832 წლის შეთქმულთა საქმეების გამოძიება. ცნობილია, რომ უკმაყოფილებას ვერ მალავდნენ გამოძიებლები ჩეკინი და ვოლხოვსკი. გადასახლებულთა ძირითადი ნაწილი, რომელნიც განსაკუთრებით მძიმე დამნაშავეთა კატეგორიას მიეკუთვნებოდნენ, შეიწყალეს და თბილისში დააბრუნეს. აღსანიშნავია, რომ სოციერთი მათგანი დააწინაურეს (ბერძნიშვილი 1980: 25).

პოლიტიკური კურსის ცვლას განაპირობებდა საგარეო პოლიტიკის ახალი გამოწვევები. ინგლისელი დიპლომატი, დეკიდ ურკვარდი თავის პორტფოლიოში აკრიტიკებდა იმპერიას ე.წ. „ქაზარმობის“ გამო (ბერძნიშვილი 1980: 24). რუსეთის იმპერიის, როგორც „ევროპის ჟანდარმის“ ვითის ეფექტურობას ააშკარავებდა პოლონეთის ნაციონალური აჯანყება, ქართველ თავად-აზნაურთა შეთქმულება. გარდა ამისა, საჭირო გახდა რეგიონში იდეოლოგიური დაპირისპირების გაღვივება და ქრისტიანული კავკასიის სამხედრო რესურსების გამოყენება მუსლიმანთა წინააღმდეგ. იმისათვის, რომ ქართველი არისტოკრატიის თვალში არ შელახულიყო იმპერატორის ავტორიტეტი და „მფარველი მამის“ პრობაგანდირებული ხატი, ქაზარმობასა და რეპრესიებზე პასუხისმგებლობა მთავარმართებელ როსენს დაეკისრა. იმპერატორმა დროის მცირე

მონაკვეთში ვამოიყენა „მათრახისა და ნამცხვრის“ პოლიტიკად წოდებული სტრატეგიები და მათ შორის არჩევანის გაკეთება მიანდო ქართველ არისტოკრატიას. თეკლა ბატონიშვილი წერდა, რომ მისი ტყვეობიდან განთავისუფლება „ღვთისა და იმპერატორის წყალობა“ იყო (ბერძნიშვილი 1980: 32). ეს რიტორიკა ჩნდება იმ მწერლების ლიტერატურაშიც (გრიგოლ ორბელიანი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე), რომელნიც 1825 წ. დეკემბრის აჯანყების პერიოდში განიცდიდნენ ნაციონალისტური და ლიბერალური იდეოლოგიების ზეგავლენას.

ვორონცოვი, რომლის მეფისნაცვლობიდან იწყება კულტურული აღმავლობა, იმპერატორისადმი წარდგენილ ორმოციანი წლების რაპორტში ჩამოთვლიდა საანგარიშო პერიოდის მნიშვნელოვან მოვლენებს (ჟურნალ „ცისკრის“, თეატრის, ოპერის, ბიბლიოთეკის დაარსება; ლიტერატურისა და სამეცნიერო კოლექციების განვითარება, საგამომცემლო საქმის გამოცოცხლება და ა.შ.), რომლებმაც, მისი აზრით, დიდი გავლენა მოახდინა აღმოსავლეთის გეშოვნების ჩამოყალიბებაზე, ხნეობრივ დახვეწაზე და, საბოლოოდ, „ტუსენტების“ იმპერიაში „გათქეფაზე“[3]. ვორონცოვი აღნიშნავს, რომ კავკასიაში მის დანიშნვამდე ქართული თეატრის ჩამოყალიბება წარმოსადგენადაც ძნელი იქნებოდა. ასეთივე ფუფუნებად მიაჩნდა მას იტალიური ოპერა იმ ადამიანებისთვის, რომელთა კულტურული „საზრდო“ დიდი ხნის მანძილზე სპარსული ბაიათები იყო (გერსამია 1950: 101).

კულტურული აღმავლობის პერიოდი კავკასიაში ვორონცოვის პიროვნული აქტივობის შედეგი იყო. მეფისნაცვლის მიდგომებს ჰყავდა სკეპტიკოსები კატკოვისა და მისი თანამოაზრეების სახით, რომლებიც გაზეთ „კავკაზს“, იმპერიული საინფორმაციო პოლიტიკის გამტარებელ ორგანოს, იყენებდნენ ვორონცოვის კრიტიკისთვის. თუმცა, როგორც ჩანს, იმპერატორისათვის მეფისნაცვლის ტაქტიკას ჰქონდა თავისებური გამართლება: ერთი მხრივ, კეთილშობილთა ნდობის მოპოვებისთვის საჭირო იყო ქართული კულტურისადმი ინტერესის გამოვლენა, მეორე მხრივ კი – ეს იქნებოდა პოლიტიკური და სოციალური კონტროლის დაწესება კულტურული პროდუქციის წარმოებასა და არისტოკრატთა

შეკრების ადგილებზე. გავიხსენოთ, რომ კავკასიის საცენზურო კომიტეტი ვორონცოვის მმართველობის დროს დაარსდა.

XIX საუკუნის 40-50-იან წლებში არისტოკრატიაში გაჩნდა გულუბრყვილო რწმენა, რომ იმპერიის მოხელეები მართლაც აღფრთოვანებულნი არიან ქართველებითა და მათი კულტურ'ულ მემკვიდრეობით. ამ პერიოდის სამოქალაქო ლირიკაში ჩნდება ცარისტული ნარატივი. მაგალითად, ალექსანდრე ჭაჭავაძის ლექსში „კავკასია" ვკითხულობთ: „შეიჭრნენ ჩრდილოს ვაშტნი წიაღსა გრანიტთასა, / არ ჰრიდეს ღელეთ სიღრმეს, არც სიმაღლეს მთათასა. / ფოლადნი, ქვათ მკვეთელნი, ათასთა შინა ხელთა, / ხელოვნებითნი მესხნი, მედგრად მჭედელნი ცეცხლითა, / ჰსცემდენ, ჰგლეჯდენ, ქუხოდენ და კავკასი მკვნესარედ / ეხოთა შიერ წყლულთა თვისთა ცხად ჰყოფდა მწარედ. / განიხსნა გზა და ეშვათ ივერელთ სასოება, / რომე მჭირთ შევიდეს მათ შორის განათლება" – წერს პოეტი (ჭაჭავაძე 1992: .62). მოყვანილი ციტატის დეკოდირს თუ გადმოვცემთ, ჩრდილოელებმა (იგულისხმება რუსეთის იმპერია) „პირველყოფილ" კავკასიაში „ქაჩირი გატეხეს", ცივილიზაცია შეიტანეს, რის შედეგადაც საქართველო განათლებას ეზიარა. იგივე ნარატივებია წარმოდგენილი გიორგი ერისთავის ლექსში „კავკაზი და უხანები" და ბარბარე ჯორჯაძის ლექსში „მოსწყენება" - ქრისტიანი რუსეთი დაიცავს კავკასიას (/საქართველოს), არ დაანებებს „ურჯულოებს" (ოსმალებს), რადგან მას „განათლებული" საფრანგეთის მხარდაჭერა აქვს. ამ მხრივ აღნიშნავს იმსახურებს, აგრეთვე. გრიგოლ ორბელიანის მიერ 1854 წელს თემირხანშურაში დაწერილი ტექსტი, რომელიც პოეტმა იმპერატორს მიუძღვნა და დაურთო პოემა „სადღეგრძელოს". იგი ნიკოლოზ I-ს მიმართავს: „მხსნელსა მიგელის / ქეყანა სწყალის / გარმონიისა, პოეზიისა, / ძველნი ბერძენნი, / ნათლისა ძენი / აწ მონა მტკრი ბარბაროზისა" (ორბელიანი 1959: 146). ორბელიანი წერს, რომ ბერძნულ-რომაული ცივილიზაციის ლეგიტიმური მემკვიდრე არა ევროპა, არამედ რუსეთია. ბარბაროსების მიერ დაპყრობილი კონსტანტინოპოლი არა „ევროპამ", არამედ რუსეთმა უნდა დაიბრუნოს, რადგან „ღმერთი მასთან არის". „...დიდად ეთენის ნემს გულსა, / როდესაც

ვხედავ ივერში გრძნობით როსიას შემსჭვალულთ, / როსთაგან ქაროველთ ამრჩეველი და მათს სამართლად მობრალულთ“ – წერს ალექსანდრე ჭავჭავაძე მიხეილ ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში 1840 წელს (ჭავჭავაძე 1986: 173). ეს რიტორიკა იკითხება მეფისნაცვლის ზემოხსენებულ ანგარიშშიც. „ვანმანათლებელი რუსეთის“ ნარატივი ფუნქციონირებს ეორონცოვის გარემოცვის მწერლობასა და ლიტერატურულ პრაქტიკებში. თუმცა, მომდევნო პერიოდში ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“ მის საბრძოლო პერიფრაზს წარმოგვიდგენს.

ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებაში, როგორც სიმბოლოში, ს'მირად, კოდირებულია გარკვეული პოლიტიკური რიტორიკები და გ'ავნილები. XIX საუკუნის 40-50-იანი წლების პერიოდული გამოცემებისთვის შეირჩეოდა ასეთი შინაარსის დასახელებები „ცისკარი“, „სინათლე“, „ფარასკევლავი“, „მზე“. იმის გამო, რომ აღნიშნულ პერიოდში „ცისკარი“ იყო ერთადერთი ქართულენოვანი ჟურნალი, მისი ფუნქცია ბუნებრივად გაიგოცდა პერიოდული გამოცემის დასახელების შინაარსთან. მაშინდელ ლიტერატურულ კრაქტიკებსა და ყოფაში ცისკარი, როგორც გაერცელებული მეტაფორა თუ ენობრივი კლიშე, საზოგადოების ხსნას, განათლებას აღნიშნავდა. ბარბარე ჯორჯაძე სტატიაში „რამდენიმე ა'სრი ეხლანდელს მდგომარეობაზე“ თანამედროვეთა მისამართით საყვედურს გამოთქვამს, რადგან, მისი აზრით, „მძინარე“ ქართველები „ცისკრის სხივს“ ვერ ჭვრეტენ (ჯორჯაძე 1988: 122). ჩვენი აზრით, ჟურნალ „ცისკრის“ სახელწოდებაც ერგება ეორონცოვის პერიოდში გავრცელებულ რიტორიკას „მხსნელი რუსეთის“ შესახებ.

ეორონცოვის მმართველობის პერიოდშივე დაიწყო ფუნქციონირება მანანა ორბელიანის სალონმა, რომელიც ერთ-ერთი ცენტრალაზე მასშტაბური იყო XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურულ სალონებს შორის. აქ დაიბადა ჟურნალ „ცისკრის“ გამოცემის იდეა და სხვა არაერთ ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენას ჩაეყარა საფუძველი. სალონის სტუმრობდნენ როგორც ქართული არისტოკრატიული კლასის წარმომადგენლები, ასევე უცხოელები ევროპიდან და აზიიდან. ეს კულტურული მრავალფეროვნება

საინტერესო კვალს ტოვებდა მანანა ორბელიანის სალონზე, აქ გაერცელებულ გემოვნებაზე, ეთოსსა და, რაც მთავარია, ლიტერატურაზე. ეს გახლდათ კლასიკური სტილის ლიტერატურული სალონი, მისთვის დამახასიათებელი ენებათაღელვით, მითქმა-მოთქმით, განაწყენებით, ცნობისმოყვარე სულისწვალილით, ეტიკეტური და მანერული „მიმოკანკლედობებითა“ და პოეტური პათოსით. სალონს ხშირად სტუმრობდა თვით მეფისნაცვალი ვორონცოვიც, რაც ლევ ტოლსტოის „ჰაჯი მურატშიც“ აისახა.

თავად მანანა ორბელიანი, ქართველი მადამ რეკამიე თანამედროვეთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე გაელვებიანი ბანოვანი იყო. მას ჰქონდა განათლებული ქალის სტატუსი და რუსული ენის არცოდნის მიუხედავად ახერხებდა, როგორც ლიტერატურის კარგ ჭაშნიკსა და ამ სფეროს უბადლო მცოდნეს, ლიტერატურა ისე შეეყვასებინა. მანანა ორბელიანი საკმაოდ თამამად აკრიტიკებდა თავის თანამედროვე მწერლებს. როგორც ცნობილია, ერთხელ მისი კრიტიკის საგანი გრიგოლ ორბელიანის ლექსი „სულით ერთნო მოლხენასო“ გახდა. პოეტები, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზების გამო თბილისში არ იმყოფებოდნენ, სალონში საკუთარ შემოქმედებას სარეცენზიოდ აგზავნიდნენ (ბალახაშვილი 1940: 18ი). რამდენად ემპირული ლიტერატურული ინდიკატორებით აფასებდა მანანა ორბელიანი ლიტერატურული ტექსტების ავკარგიანობას, ჩვენთვის უცნობია, თუმცა, მან წარმატებით გაართვა თავი ლიტერატურული სალონის და მასთან დაკავშირებული მოყლენების წინამძღოლობას და ამ ნიშნით ალიბეჭდა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

ავარიის გამგებლად დანიშნული გრიგოლ ორბელიანი ძმებისადმი წერილებში არაერთგზის გამოთქვამს უკმაყოფილებას მანანა ორბელიანისა და მისი გარემოცვის („ზემოუბნელების“) ცხოვრების წესზე. ორბელიანი საყვედურობს მათ „სულიერი ცხოვრების“ დავიწყების გამო (ორბელიანი 1936: 121). ადანაშაულებს მატერიალიზმსა და დროის ფლანგვაში. თავად კი, როგორც ამბობს, სამსახურისაგან თავისუფალ ჟამს ფსალმუნების კითხვას უთმობს. მწერალი მოუწოდებს „ზემოუბნელებს“,

დიდმარხვაში მაინც დაძლიონ ცდუნებები და გაიხსენონ ღმერთი. ამგვარი დამოკიდებულების შედეგად, როგორც ჩანს, გრიგოლ ორბელიანისა და მანანა ორბელიანის ურთიერთობა გარკვეული პერიოდის განმავლობაში დაძაბულია. წერილებში პოეტი „ზემოუბნელებს“ აღარ მოიხსენიებს, თუმცა ზოგჯერ ცნობის-მოყვარეობით მაინც მოიკითხავს მათ. ერთ-ერთ წერილში ირონიით დასძენს: „დიდი სანია, აღარ მახსოვან ზემოუბნელები, ეხლა როგორღაც ეშმაკმა მაცდინა და მომაგონა“ (ორბელიანი 1936: 142), სხვაგან კი სინანულს გამოთქვამს, იმის გამო, რომ მათი მოძღვარი არ არის, რათა ცოდვებში ამხილოს (ორბელიანი 1936: 145). ორბელიანის გაღიზიანებას იწვევს ყალბი ურთიერთობები და ემოციები, რასაც ერთ-ერთ წერილში ეხება ნიკოლოზ ბარათაშვილიც: „არ ვიცი,ეს ლეკსი [„მერანი“ – ქ.ნ.] როგორ მოგეწონება. აქ კი ბევრი ცრემლი, ტკივილი და მართალი. დაინთხა ამის წაკითხვაზე...“ (ბარათაშვილი 1992: 613).

ლიტერატურული პრაქტიკების შესწავლისას მნიშვნელოვანია მათი აგენტების, როგორც სოციოკულტურული მოღვაწეების, ანალიზი და მათი პოზიციის შეფასება ლიტერატურის ისტორიაში. საქართველოში XIX საუკუნის სალონში ყველაზე გავრცელებული სოციოკულტურული ტიპია ახალგაზრდა არისტოკრატი სამხედრო მოხელე, რომლის მუნდირსაც ამშვენებს ჯვრები და ორდენები. იგი საზოგადოებაში საყოველთაო აღიარებით სარგებლობს, სწორედ ამიტომ ის მრავალთათვის სასურველი სასიძო და ნათლიაა (ნინიძე 2009: 78-80). გავრცელებული ტიპია, ავრეთვე, კავკასიის ომის მონაწილე მელანქოლიკი ყმაწვილი, რომლის ლიტერატურული ჰაბიტუსი შექმნა მიხეილ ლერმონტოვმა ნარკვევში „კავკასიელი“, რომანში „ჩვენი დროის გმირი“ (პეჩორინისა და მაქსიმ მაქსიმიჩის სახით) და სხვ. ამაყე მოღვაწესთან ახლოა დგას ბაირონის კულტურული პარადიგმა, რაც აერთიანებს შემდეგ ნიშნებს – პოეტი, მებრძოლი, ჯენტლმენი, დონჟუანი, ფიზიკური ნაკლი, საზოგადოებასა და ქალებზე განაწყენება. ამ გამოცდილებასთან საკუთარ თავს აიგივებს მიხეილ ლერმონტოვი და, რაც ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ლიტერატურული ანთროპოლოგიის არსებობა

დამოკიდებულია ყოფისა და ლიტერატურული ტექსტის მუდმივ ინტერაქციაზე. ლიტერატურა აირეკლავს ყოფას, ხოლო ეს უკანასკნელი დავალებულია ლიტერატურისგან იმდენად, რამდენადაც მხატვრული ტექსტი იძლევა მზა კულტურულ პარადიგმებს.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ XIX საუკუნის სამოციანი წლებიდან სალონურ კულტურაში გავრცელებული იდეალტიპი ჩანაცვლდება ახალი სოციოკულტურული მოდელით, რომელიც „საზოგადო მოღვაწის“ სახელით არის გაფორმებული. ილია ჭავჭავაძის მიერ რუსული ენიდან შემოღებული ეს ტერმინი ახლო დგას განმანათლებლობის „წესრიგიან ადამიანთან“ (honnete homme) (ინგლისურ თარგმანში gentleman) (პასკალი 1908: 220). მას ახასიათებს:

ა) უნივერსალურობა – „წესრიგიანი ადამიანის“ თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ მას აქვს არა სპეციალიზირებული დისციპლინური განათლება, არამედ თანაბრად კომპეტენტურია სხვადასხვა სფეროებში. ამდენად, „წესრიგიან ადამიანს“ ვერ განვიხილავთ, როგორც პოეტს, გეომეტრს ან ფილოსოფოსს, არამედ თითოეულს ერთად (პასკალი 1908: 59). პასკალის „წესრიგიანი ადამიანის“ მიღმა მოიაზრება პაულე მოციქულის „სულიერი“ (შდრ. „ხოლო სულიერი განიკითხავს ყოველასვე და იგი არავისგან განიკითხვის“. I კორ. 2,15).

ბ) ჰედონიზმი – „წესრიგიანი ადამიანი“ სიცოცხლეს წარმართავს იმგვარად, რომ განდევნოს სიკვდილზე ფიქრი. ამის შედეგია ასარტული თამაშების გავრცელებაც საზოგადო მოღვაწეთა ყოფაში;

გ) ინდივიდუალიზმი – განმანათლებლობის მიერ ადამიანის გონების უსენაესობისა და ინდივიდის თავისუფლების აღიარება საფუძვლად ედება პიროვნების კულტივირებას, რითიც „წესრიგიანი ადამიანი“ ენათესავება ლესინგის Bildungsideal–ს, გოეთესა და კანტის სრულყოფილ ადამიანსა (Целостный человек) (გოლდმანი 2001: 251) და შემდგომში – Homo Oeconomus-ს (მილი), რომელიც წინააღმდეგობაში მოდის Homo Sociologicus-თან (დარენდორფი).

მიუხედავად იმისა, რომ სალონური კულტურა ქაროველი

სამოციანელი მწერლების ყოფაშიც დიდ ადგილს იკავებს და, როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიკული სალონის ელემენტები მათს ლიტერატურულ გამოცდილებაში კიდევ უფრო მეტად სიმპტომატური ხდება, ეს პერიოდი გამორჩეულია იმით, რომ აღორძინდება ინდივიდუალისტური კულტურა. სამოციან წლებამდე „თამაშის მოედანი“ ლიმიტირებულია სალონური ყოფით, ვიწრო არისტოკრატიული სოციუმისთვის. ხოლო თერგდალეულებისთვის საასპარეზო სივრცე ვირტუალურია, რამდენადაც სიმძიმის ცენტრი არა სოციალური ინტერაქციის, არამედ იდეების სიბრტყეზე დაეშვება. აქ საასპარეზო მოედანია ჟურნალი / ტექსტი. კომუნიკაცია ორ წევრს: მკითხველსა და მწერალს (უკეთ, ორ ინდივიდს) შორის ფუნქციონირებს. ამ უშუალობას გამოხატავს ტექსტის ადრესატისადმი მიმართვა: „მკითხველო“, / „ჩემო მკითხველო“ და მისთ.

ქართულმა ლიტერატურულმა სალონმა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში განვითარების სხვადასხვა ეტაპები გაიარა. მასში აისახა არაერთგვაროვანი გამოცდილებებისა და პრაქტიკების გავლენა. არსებობის სხვადასხვა საფეხურზე იგი ყალიბდებოდა იმპერიული კულტურული პოლიტიკის ორგანულ ნაწილად, ან მასთან დაპირისპირებით. ლიტერატურული და საზოგადოებრივი პროცესების წარმართვისთვის სალონური ყოფის განვითარებას სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა განსაკუთრებით პერიოდული გამოცემების არარსებობის პირობებში. მასში წარმოჩინდა ევროპული რომანტიკული სალონის ცალკეული ნიშნები, თუმცა იმის გამო, რომ ეს მოვლენა არ იყო ამოზრდილი ლოკალური კონტექსტიდან და მას მიმბაძველობითი ხასიათი ჰქონდა, მისი კულტურალური გამოვლინება ფრაგმენტული ხასიათისა იყო და მკვეთრად ჩამოყალიბებული სახე ვერ მიიღო.

დამოწმებანი:

ბალახაშვილი 1940: ბალახაშვილი იაკობ: ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში. XIX საუკუნის პირველი ნახევარი: *საბლიტგამი*: 1940

ბარათაშვილი 1992: ბარათაშვილი ნიკოლოზ: წერილები: ქართუ-

ლი მწერლობა: ტ. IX: თბ. *ნაკადული* 1992

ბერძნიშვილი 1980: ბერძნიშვილი მაქსიმე: მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის: თბ. *მეცნიერება* 1980

გერსამია 1950: გერსამია სერგო: გიორგი ერისთავის თეატრი: თბ. პოლიგრაფკომბინატი *კომუნისტი* 1950

ყიფიანი 1990: ყიფიანი დიმიტრი: მემუარები: თბ.: *საქართველო* 1990

Гольдман 2001: Гольдман Люсьен: Сокровенный Бог: Издание осуществлено в рамках программы «Пушкин»: М. изд. Логос 2001

Восстание декабристов: т. 4: М. 1927

ნინიძე 2009: ნინიძე ქეთევან: მილიტარისტული ნარატივის მორფოლოგია. ლიტერატურული პოლიტიკის საკითხები: თბ. *ინტელექტი:* 2009

Оссовская М.: Рыцарь и буржуа: Исслед. по истории морали: Вступ. ст. А. А. Гусейнова и К. А. Шварцман: Москва *Прогресс* 1987

ორბელიანი 1936: ორბელიანი გრიგოლ: წერილები: ტ. 1: თბ. ცეკავშირის სტ. 1936

ორბელიანი 1959: ორბელიანი გრიგოლ: თხზულებათა სრული კრებული: თბ. *საბჭოთა მწერალი* 1959

Pascal Blaise: Thoughts: Selected and Translated by Moritz Kaufmann: Cambridge University Press: 1908

სოხეაძე 1976: სოხეაძე ბ.: დეკაბრისტული მოძრაობა და ქართველი საზოგადოებრიობა: თბ. *თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა* 1976

ჭავჭავაძე 1992: ჭავჭავაძე ალექსანდრე: კავკასია: ქართული მწერლობა: ტ. 9: თბ. *ნაკადული* 1992

ჭავჭავაძე 1986: ჭავჭავაძე ალექსანდრე: თხზულებები. ლექსები,ნარკვევები, დრამების თარგმანები, წერილები: თბ. *მერანი* 1986

ჯორჯაძე 1988: ჯორჯაძე ბარბარე: რჩეული თხზულებანი: თბ. *საბჭოთა საქართველო* 1988

ბიბლიოგრაფია

1. აბაშიძე გ. ალექსანდრე ჭაჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობა და XIX საუკუნის საზოგადოებრივი აზრი // ალექსანდრე ჭაჭავაძე (საიუბილეო კრებული). თბ., 1986;

2. აბაშიძე კ. ეტიუდები. თბ., 1962;

3. აბზიანიძე. გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება. თბ., 1955;

4. აბზიანიძე ზ. ორი პორტრეტი (ალექსანდრე ჭაჭავაძე, ვახტანგ ორბელიანი) // ლიტერატურული ძიებანი, 1999, XX;

5. აბზიანიძე ზ. გრიგოლ ორბელიანი (ლიტერატურული პორტრეტი) // ლიტერატურული ძიებანი, 2000, XXI;

6. აბზიანიძე ზ. ქეთევან ცლაშვილი- "სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია", გამომცემლობა "ბაკმი"; ორტომეული, 2006-2007 წლები;

7. აბზიანიძე ზ. ლიტერატურული პორტრეტები (ქართული პოეზიის სამი საუკუნე), თბ, 2009, გამომცემლობა "ბაკმი";

8. ასათიანი გ. ქართველი ლირიკოსები. თბ., 1959;

9. ასათიანი გ. „მერანი" და მისი ავტორი. თბ., 1969;

10. ასათიანი გ. „ვეფხისტყაოსნიდან" „ბახტრიონამდე". თბ., 1974;

11. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კრებული, თბ., 2006;

12. ბალახაშვილი, ი. ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში. XIX საუკუნის პირველი ნახევარი: დოკუმენტალური ნარკვევი / რედ. ი. გრიშაშვილი. – თბ. საბლიტგამი, 1940;

13. ბენაშვილი დ. ბრძოლა კლასიკოსებისთვის. ტფ., 1931;

14. გამყრელიძე დ. ალექსანდრე ჭაჭავაძე და ქართული რომანტიზმი. თბ., 1948;

15. გამყრელიძე ზ. ჰეროიკულის ასახვის ძირითადი კანონზომიერებანი ქართულ რომანტიზმში : [ბროშურა / რედ.: თენგიზ კიკანიძე]. – თბ. : სახ. უნ-ტის გამ-ბა, 2003;

16. გაჩეჩილაძე გ. „მერანი" და მისი მკითხველი // „ლიტერატურული საქართველო", 1983, № 30-31-32;

17. გაჩეჩილაძე ი. იდეალი და სინამდვილე რომანტიზმში //„ლიტერატურული ურთიერთობანი", 1978, , № 11;

18. გაჩეჩილაძე ი. ბუნებისა და საზოგადოების დაპირისპირების მოტივი რუსულ და ქართულ რომანტიზმში // „ლიტერატურული ძიებანი“, 1987, XVI (I);

19. გაჩეჩილაძე ი. ბუნების აღქმის თავისებურება ქართულ და რუსულ რომანტიზმში // „ლიტერატურული ძიებანი“, 1987, XVI (II);

20. გაწერელია ა. ნიკოლოზ ბარათაშვილი (მონოგრაფია). თბ., 1947;

21. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები ტ. I, თბ., 1962;

22. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები ტ. III1, თბ., 1981;

23. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები ტ. III2, თბ., 1981;

24. გორგაძე ს. ნიკ. ბარათაშვილის ლექსის ფორმა // ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ლექსები. ბეჭდ ქართლისა. წერილები. ტფ., 1922;

25. ეგეგენიძე ი. ქართული რომანტიზმის საკითხები. თბ., 1982;

26. ეგეგენიძე ი. გრიგოლ ორბელიანი. თბ., 1995;

27. ეგეგენიძე ი. ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. თბ., 2000;

28. ელაშვილი ქ. სპეტაკ შროშანში ჩაძირული პოეტის სული (ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საყურე“), წიგნში: ქ. ელაშვილი „სიტყვით თრობა“, თბ., 2009, გამომცემლობა „პაკმი“, გვ. 48-52;

29. ვასაძე თ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, წიგნში: თ.ვასაძე „ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში“, თბ., 2010; გვ. 20-36;

30. ვახანია ნ. ოღონდ მშობელი ქვეყანა ვნახო...: (ალექსანდრე ორბელიანის რამდენიმე გამოუქვეყნებელი თხზულების შესახებ) // კულტურათაშორისი კომუნიკაციები. – თბილისი, 2007;

31. ვახანია ნ. ვახტანგ ორბელიანის მსოფლმხედველობის ზოგიერთი საკითხი / ნინო ვახანია // მაცნე / სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ჰუმანიტარული და სოციალურ-პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი. ტ. I, თბ., 2007;

32. ვახანია ნ. ალექსანდრე ორბელიანის „ზოგი ერთი შემცნევა“ / / ფილოლოგიური პარალელები: სამეცნიერო შრომების კრებული / სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; ქართული ენისა და კულტურის ინსტიტუტი. – თბილისი, 2009. 1987-8095. – 1. ვეფხვაძე თ. ქართული პრერომანტიზმის ტიპოლოგიური ასპექტები, გამომცემლობა „საარი“; თბ., 2006;

33. ზაქარაძე ლ. გერმანული რომანტიზმი და ქართველი რომანტიკოსები / ლალი ზაქარაძე ; [რედ. თენგიზ ირემაძე]. – თბ. : „ნეკერი“,2008

34. ინგოროყვა პ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ბიოგრაფიული ნარკვევი) // ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ლექსები. ბედი ქართლისა. წერილები. ტფ., 1922;

35. კანდელაკი დ. მასალები საქართველო-რუსეთის ურთიერთობის შესახებ გერმანულ პერიოდულ გამოცემებში (XIX საუკუნის პირველი ნახევარი). თბ., 2001;

36. კაკაბაძე მ. რომანტიზმის გმირის საკითხი და ნ. ბარათაშვილის პოეზია // ნიკოლოზ ბარათაშვილი (საიუბილეო კრებული). თბ., 1968;

37. კაკაურიძე, ნ. თეორია და სინამდვილე: შტურმერთა ლიტ.-ესთეტ. შეხედულებანი და ადრეული გერმანული რომანტიზმის ლიტ. თეორია, პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა 207.896/3 - საერთო ფონდი;

38. კაკაურიძე ნ. თომას მანი და მუსიკალური რომანტიზმი Thomas Mann und die musikalische Romantik;

39. 73.123/3 – ხელუხლებელი ფონდი, პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა;

40. კაკაბაძე მ. ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძვლები. თბ., 1983;

41. კალანდაძე ალ. ლიტერატურული წერილები. თბ., 1972;

42. კაციტაძე კ. რომანტიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები //ლიტერატურა და ხელოვნება, 1998, №1;

43. კაციტაძე კ. სოლომონ დოდაშვილი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი //მასწავლებლის ბიბლიოთეკა, ქართული ენა და ლიტერატურა, 2009, ტ. IV;

44. კაციტაძე კ, ქართული რომანტიზმის ფილოსოფიური საფუძვლები და გრიგოლ ორბელიანი, სჯანი, ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული სამეცნიერო კრებული I, თბ., 2000, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა,გვ. 75-88;

45. კენჭოშვილი ა. ალექსანდრე ჭავჭავაძე. თბ., 1959;

46. კენჭოშვილი ი. ალექსანდრე ჭავჭავაძე და „მსუბუქი პოეზია“ // ლიტერატურული ძიებანი, 1987, XVI (II);

47. კეტაიშვილი ე. მეტაფორული აზროვნების თავისებურებანი ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში // ალექსანდრე ჭავჭავაძე (საიუბილეო კრებული). თბ., 1986;

48. კოტეტიშვილი ვ. ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.) თბ., 1959;

49. XVIII-XIX საუკუნეების ქართული პორტრეტული ფერწერა : [ალბომი / ტექსტის ავტ.: მაია ციცი შვილი ; რედ.: ეახტანგ გაბელია]. - თბ. : ხელოვნება, 1997;

50. კულტურათა გზაჯვარედინი: XVIII-XIX საუკუნეთა ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები [წერილების კრებული]. – თბ. : ლომისი, 2002;

51. ლომიძე თ., ალექსანდრე ჭაჭავაძე – კლასიცისტი თუ რომანტიკოსი? // ლიტერატურა და ხელოვნება. 1991,№ 1;

52. ლომიძე თ. „მერანი" (მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურა) // ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი. თბ., 1995;

53. ლომიძე თ. ალ. ჭაჭავაძის „გოგჩა" (მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურა) // ლიტერატურა და ხელოვნება, 1998,№ 1;

54. ლომიძე თ. გრიგოლ ორბელიანის „ჩემს დას უფუმიას" (სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზი) // ლიტერატურა და ხელოვნება, 1998,№ 2;

55. ლომიძე თ. ნიკ. ბარათაშვილის პოეტური სტილის პრობლემა // /ახალი პარადიგმები, 1998, № 1;

56. ლომიძე თ. მხატვრული აზროვნების თავისებურებანი ქართულ რომანტიზმში // ლიტერატურული ძიებანი, XIX, 1998;

57. ლომიძე თ. ნიკ. ბარათაშვილის „ხმა იდუმალი" (სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზი) // ლიტერატურა და ხელოვნება, 1999,№ 3;

58. ლომიძე თ. პოეტური ტექსტის ანალიზის ლინგვისტური საფუძვლები // სჯანი, 2000, № 1;

59. ლომიძე თ. ფერის მხატვრული გააზრების თავისებურებები ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში // ლიტერატურული ძიებანი, XXI, 2000;

60. ლომიძე თ. თეორიული დაფუძნების პრობლემა პოეტიკაში // სჯანი, 2002, №3;

61. ლომიძე თ. ალ. ჭაჭავაძის პოეტური სტილის პრობლემა // ლიტერატურული ძიებანი, XXIII, 2002;

62. ლომიძე თ. კარნავალური მოტივები ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ლიტერატურული ძიებანი, XXV, 2004;

63. ლომიძე თ. „მე"-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში // სჯანი, 2005, № 6;

64. მაჭავარიანი გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსი „ფიქრნი მტკვრის პირას" (ესე ყმაწვილთათვის) – ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება", 2002, №1.

65. მახარაძე აპ. ქართული რომანტიზმი. თბ., 1960;

66. მეუნარგია ი. ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა, თბ., 1945;

67. ნადირაძე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო. თბ., 1961;

68. ნუცუბიძე თ. ფერის პოეტური ფუნქცია ქართველ და ინგლისელ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში (შედარებითი ანალიზი) // მაცნე (ენისა და ლიტერატურის სერია), 1980, № 1;

69. ნუცუბიძე თ. ქართული რომანტიზმის ტიპოლოგიის საკითხები. თბ., 1981;

70. ნუცუბიძე თ. ნ. ბარათაშვილის „მერანი" და გმირული რომანტიზმი // ლიტერატურული ძიებანი, 1987, XVI (II);

71. რადიანი შ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ქართული რომანტიზმი. – თბ. : საბლიტგამი, 1946;

72. საღირაშვილი ნ. „მოგზაურობანი" XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში : დამხმ. სახელმძღვ. უმაღლ. სასწ. ფილოლ. ფაკ-ტის სტუდენტებისათვის. – თბ. : „განათლება", 1989;

73. საშვილიშვილო მოკაშირე – დიმიტრი ყიფიანი: მასალები XIX საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიისათვის / ალექსანდრე ორბელიანის სახ-ბა ; [შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა თამაზ ჯოლოგუამ]; ტომი I, თბ., 1997;

74. სირაძე რ. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი" (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის) გალაკტიონოლოგია, IV, თბ., 2008 წელი, გვ. 215-229;

75. სოხაძე თ. რობერტ ბერნსი და ქართველი რომანტიკოსები : [მონოგრაფია]; თსუ-ს სოხუმის ფილიალი - თბ., 2005;

76. სულავა ნ. გრიგოლ ორბელიანის „ფსალმუნი", ალექსანდრე ორბელიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მეორე სამეცნიერო კონფერენციის კრებული, თბ, 1998;

77. ტაბიძე ტ. ახალი ქართული ლიტერატურა – Новая грузинская литература : მეცხრამეტე საუკუნე – მეოცე საუკუნის 30-იან წლებამდე : (მოკლე ნარკვევი) / ტიციან ტაბიძე ; თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 2008;

78. ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ / [კრებული შეადგინეს, წინასიტყვ. შეს. წერილი, კომენტ. და საძიებელი დაურთეს: ი. ევგენიძემ, ვლ. მინაშვილმა]; – თბ. : თბილ. უნ-

ტის გამ-ბა, 1980;

79. ქართველი რომანტიკოსები : ლექსები [შემდგ.,შენიშვნების და კომენტარების ავტ. ნ. ალანია და ი. ლოლაშვილი] ; თბ., 1978;

80. ქართველიშვილი მ. XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული და უკრაინული ლიტერატურების ტიპოლოგიური თავისებურებანი; საქ. სსრ მეცნ. აკად., ქართ. ლიტ. ინ-ტი. - თბ. : მეცნიერება, 1989;

81. ქიქოძე გ. წერილები, ესეები, ნარკვევები. თბ., 1985;

82. ქუთელია მ. არაბული რომანტიზმი : [დამხმ. სახელმძღ.] თბ. : „მწიგნობარი“, 2009;

83. შათირიშვილი ს. ქართული რომანტიზმის გენეალოგია. http://www.lib.ge/body_text.php?4972;

84. შარაბიძე თ. ქრისტიანული მოტივები XIX საუკუნის ქართველ კლასიკოსთა ლირიკაში,თსუ 2007;

85. ჩიქოვანი ს. რჩეული წერილები. თბ., 1963;

86. ჩხეიძე რ. ალექსანდრე ორბელიანი. თბ. 1996;

87. ჩხენკელი თ. წერილები. თბ., 1972;

88. ჭუმბურიძე ჯ. ქართული პროზის ისტორიიდან : რომანტიკული პროზის საკითხისათვის ქართ. ლიტ-რაში, თბ. : თბილ. უნ-ტის გამ-ბა,2001;

89. ჭუმბურიძე ჯ. მეცხრამეტე საუკუნე: ლიტ. ნარკვევები, თბ. : თსუ, 2004;

90. ხავთასი გრ. ნარკვევები გერმანული ლიტერატურის ისტორიიდან [ნაწ. 2]: იენის რომანტიზმი: ახალი ეტაპი გერმანული რომანტიზმის განვითარებაში. გოეთეს შემოქმედება XIX საუკუნეში. თბ. „განათლება“, 1965;

91. ხახანაშვილი ალ. ქართული სიტყვიერების ისტორია : (მეცხრამეტე საუკუნე) (გამოცემა მე-2); ტფილისი, ქართველთა შორის წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა, 1913;

92. ხინთიბიძე ა. რომანტიკოსთა რითმა // ლიტერატურული ძიებანი, XXIV, 2003;

93. ხუნდაძე ს. ქართველი ინტელიგენციის პროფილი მეცხრამეტე საუკუნეში - ტფილისი; სახელმწ. გამ-ბა, 1927;

94. ჯალიაშვილი მ. „ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი“. წიგნში „სიცოცხლის საიდუმლო“ (ლიტერატურული წერილები), გამომცემლობა „წყაროსთოვალი“, თბ., 2006;

95. ჯამბურია კ. „არის გრძნობა ესთ სანუკველი“, ალექსანდრე

ორბელიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი მეორე სამეცნიერო კონფერენციის კრებული. თბ., „ლომისი“; 1998;

96. ჯოლოგუა თ. ტფილისის კერძო ბიბლიოთეკა : (მასალები XIXს. ქართ. საზოგად. აზრის ისტორიისათვის). - თბ. : „ნეკერი“, 1997;

97. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973;

98. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977;

99. Ванслов В.В. Эстетика романтизма., М., 1966;

100. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978;

101. Гайденко П.П. Философия Фихте и современность, М., 1979;

102. Гайм Р. Романтическая школа. М., 1891;

103. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М., 1968;

104. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. М., 1972;

105. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX-XX вв. М., 1985;

106. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык лирики XIX века. (Пушкин, Некрасов). М., 1981;

107. Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе. М., 1980;

108. Давыдов Ю.Н. Оскар Шпенглер и судьбы романтического миросозерцания // проблемы романтизма. М., 1971;

109. Елистратова А.А. Наследие английского романтизма и современность. М., 1960;

110. Зарубежная литература XIX века. Романтизм (Хрестоматия историко-литературных материалов). М., 1990;

111. Иванова Н.Н. Поэтический язык XIX-XX вв. Лексикографический аспект изучения // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990;

112. Кибальник С.А. Неоклассицизм в русской лирике конца XVIII – начала XIX веков // На путях к романтизму. Л., 1984;

113. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980;

114. Романчук Л. Генезис „демонического героя“ в романтизме, м., 1998;

115. Фихте И.-Г. Сочинения в 2-х томах. т.1. М., 1993;

116. Фихте И.-Г. Сочинения в 2-х томах. т.2. М., 1993;

117. Шеллинг Ф.-В.-И. Сочинения в 2-х томах. М., 1987;

118. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983;

119. Große W./Grenzmann, L: Klassik, Romantik; Stuttgart, 1983;

120. Uerlings, Herbert (hrsg.): Theorie der Romantik, Stuttgart, 2000;

121. Gerhard Schulz, Romantik, Geschichte und Begriff;

122. Christian Baier: Romantiker. Edition Splitter, Wien 2006. ISBN 3-901190-99-6;

123. Marianne Bernhard (Hg.): Deutsche Romantik. Handzeichnungen. Herrsching: Pawlak, o. J. [Band 1: Carl Blechen (1798–1840) bis Friedrich Olivier (1791–1859); Band 2: Friedrich Overbeck (1789–1869) bis Christian Xeller (1784–1872)];

124. Karl Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989;

125. Ders.: Der romantische Brief. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989;

126. Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989;

127. Ders.: Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989;

128. Gerald Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterle (Hg.): Romantic Prose Fiction. Amsterdam;

129. John Benjamins 2008 (= A Comparative History of Literatures in European Languages, XXIII);

130. Peter Hacks: Zur Romantik, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2001;

131. Gerda Heinrich: Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik. Kronberg/Ts.: Scriptor 1977;

132. Isaiah Berlin: Die Wurzeln der Romantik (1965);

133. Isaiah Berlin: Revolution der Romantik lettre international 34, Herbst 1996, S76-83;

134. Eckart Kleßmann: Die deutsche Romantik. Köln: DuMont 1979;

135. Detlef Kremer: Romantik, Stuttgart: Metzler 2003;

136. Eberhard Roters: Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft. Köln: DuMont 1995;

137. Rüdiger Safranski: Romantik. Eine deutsche Affäre. Hanser, München 2007. ISBN 3-446-20944-1.;

138. Rüdiger Safranski (Hrsg.): Romantik – was sonst bei dem Sauwetter? Texte der Romantik;

139. Hanser, München 2007. ISBN 978-3-446-20886-5;

140. Helmut Schanze (Hrsg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1994;

141. Carl Schmitt: Politische Romantik, Berlin: Duncker & Humblot 1919, 1925, 1968;

142. Hans Steffen (Hrsg.): Die deutsche Romantik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989;

143. Silvio Vietta (Hrsg.): Die literarische Frühromantik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1983;

144. Winfried Wehle/K. Maurer): Romantik – Aufbruch in die Moderne. Romanistisches Kolloquium V, München 1991;

145. Benno von Wiese: Romantik. Für die Gegenwart ausgewählte Texte. Verlag Carl Ueberreuter, Wien-Heidelberg ISBN 3-8000-3007-1;

146. Harm-Peer Zimmermann: Ästhetik der Aufklärung: Zur Revision der Romantik in volkskundlicher Absicht Königshausen & Neumann, Würzburg 2001;

147. Theodore Ziolkowski: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen. München: dtv 1994;

148. Commons: Romanticism – Sammlung von Bildern, Videos und Audiodateien;

149. Wiktionary: Romantik – Bedeutungserklärungen, Wortherkunft, Synonyme, Übersetzungen und Grammatik;

150. Wikiquote: Romantik – Zitate;

151. Aufsätze zur Romantik im Goethezeitportal;

152. Audiofeature über die Epoche der Romantik auf Bayern2 Mediathek RadioWissen;

153. Das Internationale Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft – Forum für die Erforschung von Romantik und Vormärz;

154. Epochen der Romantik (pdf);

155. Übersicht zur literarischen Romantik (pdf);

156. Online-Referat über die geistige Epoche der Romantik;

157. 3sat Kulturzeit: Wie das Romantische bis ins 20. Jahrhundert wirkte;

158. Glänzend und gefährlich: Romantik – Der Philosoph Rüdiger Safranski über eine deutsche Geisteshaltung (Aspekte/ZDF);

159. Killinger (1990): Literaturkunde Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Wien;

160. Hans-Jürgen Schmitt (1993): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung Romantik I Philipp Reclam jun. Stuttgart;

161. Hans-Jürgen Schmitt (1995): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung Romantik II Philipp Reclam jun. Stuttgart;

162. Harenberg Lexikon-Verlag (1989): Harenbergs Lexikon der Weltliteratur Band 4;

163. Karl Propst (1972): GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR Hölder-Pichler-Tempsky;

164. Rüdiger Safranski, Romantik, Eine deutsche Affäre, 2007;

165. Romantik: Sekundärliteratur;

166. Arendt, Dieter: Der "poetische Nihilismus" in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. 2 Bde. Tübingen 1971;

167. Behler, Ernst: Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 1 (1957) S. 211 - 252;

168. Benz, Richard: Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha 1908;

169. Böckmann, Paul: Zum Poesie-Begriff der Romantik. In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. In Verbindung mit Karl Robert Mandelkow u. Anthonius H. Touber hrsg. v. Alexander von Bormann. Tübingen 1976. S. 371 - 383;

170. Bohrer, Karl Heinz: Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München 1987;

171. Boie, B.: Der zärtliche Haubenstock und die schöne Automate. Zur weiblichen Kunstfigur der Romantik. In: Seminar 20 (1984) S. 246 - 261;

172. Bormann, Alexander von: Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus. In: Aurora 30/31 (1970/71) S. 94 - 112;

173. Borysiak, Marianna: Das deutsche Trivialdrama in der Zeit der Romantik. Wroclaw 1988. (= Acta Universitatis Wratislaviensis. Nr. 880.);

174. Brandstetter, Gabriele / Neumann, Gerhard (Hrsg.): Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg 2004. (= Stiftung für Romantikforschung. 26.);

175. Brinkmann, Richard: Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen. In: DVjs 32 (1958) S. 344 - 371;

176. Brüggemann, Fritz: Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der deutschen Romantik. Jena 1909. Reprograf. Nachdruck. Darmstadt 1976;

177. Brummack, Jürgen: Komödie und Satire der Romantik. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 14. Europäische Romantik I. Hrsg. v. Robert Mandelkow. Wiesbaden 1982. S. 273 - 290;

178. Brunschwig, Henri: Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und

die Entstehung der romantischen Mentalität. Frankfurt/M. u.a. 1976. [Original: La crise de l'état prussien à la fin du XVIIIe siècle et la genèse de la mentalité romantique. Paris 1947];

179. Dischner, Gisela: Ursprünge der Rheinromantik in England. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik. Frankfurt/Main 1972;

180. Ehrlich, Lothar: Die frühromantische Dramaturgie August Wilhelm Schlegels. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle 18 (1969) H. 2. S. 157 - 170;

181. Feilchenfeldt, Konrad: Die Berliner Salons der Romantik. In: Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin. Hrsg. v. Barbara Hahn u. Ursula Isselstein. Göttingen 1987. (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik [LiLi]. Beiheft.) S. 152 - 163;

182. Frank, Manfred: Die Philosophie des sogenannten "magischen Idealismus". In: Euphorion 63 (1969) S. 88 - 116;

183. Frank, Manfred: Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein der Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. München 1974;

184. Frühwald, Wolfgang: Anfänge der Katholischen Bewegung. Zur Parteinahme der Romantiker im Streit zwischen Kirche und Staat in den preußischen Westprovinzen 1819 - 1845. In: Rheinische Vierteljahrsblätter 41 (1977) S. 231 - 248;

185. Glück, Alfons: Hegel und Heine als Kritiker der Romantik. In: Romantik im Vormärz. Hrsg. v. Burghard Dedner u. Ulla Hofstaetter. Marburg 1992. (=Marburger Studien zur Literatur. 4.) S. 179 - 210;

186. Greisenegger, Wolfgang: Schauspiel- und Ausstattungskunst im Zeitalter der Romantik in Deutschland. In: Maske und Kothurn 19 (1973) S. 281 - 303. [Mit zahlreichen Bildtafeln];

187. Groß, Edgar: Die ältere Romantik und das Theater. Hamburg u. Leipzig 1910. (= Theatergeschichtliche Forschungen. 22.);

188. Grunert, Bernhard: Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und Romantik. Diss. Marburg 1960;

189. Güttinger, Fritz: Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel. Frauenfeld/Leipzig 1939. (= Wege zur Dichtung. Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft. Bd. 34.);

190. Heckel, Hans: Die Gestalt des Künstlers in der Romantik. In: Literaturwissenschaftliches Jarbuch der Görres-Gesellschaft 2 (1927) S. 50 - 83;

191. Heiner, Hans-Joachim: Das "goldene Zeitalter" in der deutschen Romantik. Zur sozial-psychologischen Funktion eines Topos. In: ZfdPh 91 (1972) S. 206 - 234. [Auch in: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 93. Literaturwissenschaft.) S. 280 - 303];

192. Hörisch, J.: Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie. Frankfurt/M. 1976;

193. Hoffmann-Axthelm, Inge: Geisterfamilie. Studien zur Geselligkeit der Frühromantik. Frankfurt/M. 1973;

194. Huch, Ricarda: Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall. Tübingen 1951. [Zuerst: 1899 / 1902];

195. Japp, Uwe: Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick. Tübingen 1999. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 100.);

196. Jenisch, Erich: Die Entfaltung des Subjektivismus. Von der Aufklärung zur Romantik. Königsberg/Preußen 1929. (= Königsberger Deutsche Forschungen. 6.);

197. Jenisch, E[rich].: "Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke". Goethes Kritik der Romantik. In: Goethe. N.F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 19 (1957) S. 50 - 79;

198. Kapp, Volker u.a. (Hrsg.): Subversive Romantik. Berlin 2004. (= Schriften zur Literaturwissenschaft. 24.);

199. Karoli, Christa: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik. Bonn 1968. (= Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik. 46.);

200. Kindermann, Heinz: Romantik und Realismus. In: DVjs 4 (1926) S. 651 - 675;

201. Kleßmann, Eckart: Romantik und Antisemitismus. In: Der Monat 21 (1969) H. 249. S. 65 - 71;

202. Kluckhohn, Paul: Die deutsche Romantik. Bielefeld u. Leipzig 1924;

203. Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. 2. Aufl. Halle/S. 1931;

204. Kluge, Gerhard: Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Zur Struktur der Komödiendichtung der deutschen Romantik. Diss. Köln 1963;

205. Kluge, Gerhard: Das Lustspiel der deutschen Romantik. In: Das deutsche Lustspiel. Hrsg. v. H. Steffen. Bd. 1. Göttingen 1968. S. 181 - 203;

206. Kluge, Gerhard: Das romantische Drama. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 186 - 199 und S. 550 f. ;

207. Koch, Manfred: Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erin-

nerung in Romantik und Symbolismus. Tübingen 1988;

208. Kohlschmidt, Werner: Nihilismus der Romantik. In: Ders.: Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern 1955. S. 157 - 176. [Zuerst: 1953] [Auch in: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 93. Literaturwissenschaft.) S. 53 - 66];

209. Koopmann, Helmut: Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840. Tübingen 1989. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 50.);

210. Krauss, Werner: Französische Aufklärung und deutsche Romantik. In: Ders.: Perspektiven und Probleme. Zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze. Neuwied u. Berlin 1965. S. 266 - 284. [Auch in: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 93. Literaturwissenschaft.) S. 168 - 179];

211. Kucher, Gabriele: Die Literatursatire als Lösung einer Strukturkrise. Eichendorffs Beitrag zur satirischen Komödie im Wandel der Spätromantik. In: Studien zur Literatur des Frührealismus. Hrsg. v. Günter Blamberger, Manfred Engel u. Monika Ritzer. Frankfurt/M., Bern, New York u. Paris 1991. S. 151 - 173;

212. Loquai, F.: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt/M. 1984;

213. Lüthi, K.: Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion. Wien 1985;

214. Lukács, Georg: Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur. In: Ders.: Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Neuwied u. Berlin 1963. S. 64 - 87. [Zuerst: 1945]

215. [Auch in: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 93. Literaturwissenschaft.) S. 40 - 52];

216. Mayer, Hans: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen 1963;

217. Mennemeier, Franz Norbert: Friedrich Schlegels Poesiebegriff. Dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie. München 1971;

218. Müller, Andreas: Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik. Stuttgart 1955;

219. Neubauer, John: Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung. In: DVjs 46 (1972) S. 294 - 319;

220. Neureuther, Hans-Peter: Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano. Studie zum romantischen Ich-Bewußtsein. Frankfurt/M. 1972;

221. Nivelle, Armand: Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin 1970;

222. Peter, Klaus: Der spekulative Anspruch. Die deutsche Romantik im Unterschied zur französischen und englischen. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1985) S. 105 - 150;

223. Peters, Günter: Das tägliche Brot der Literatur. Friedrich Schlegel und die Situation des Schriftstellers in der Frühromantik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27 (1983) S. 235 - 282;

224. Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt/M. 1979;

225. Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche - Werk - Wirkung. München 1992;

226. Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. Diss. Bonn 1956;

227. Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, Paderborn u. Wien 1966;

228. Prang, Helmut: Die romantische Ironie. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt 1980. (= Erträge der Forschung. Bd. 12.) [Zuerst: 1972];

229. Renker, Arnim: Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über "Leonce und Lena~. Berlin 1924. (= Germanische Studien. 34.) [Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1967];

230. Riemen, Alfred: Die reaktionären Revolutionäre? oder romantischer Antikapitalismus? In: Aurora 33 (1973) S. 77 - 86;

231. Sauer, Liselotte: Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik. Bonn 1983. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 335.);

232. Schillemeit, Jost: Systematische Prinzipien in Friedrich Schlegels Literaturtheorie. Mit textkritischen Anmerkungen. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1972) S. 137 - 176;

233. Schlaffer, Hannelore: Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21 (1977) S. 274 - 296;

234. Schmidt, Peter: Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons. In: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hrsg. v. Reinhold Grimm. Bd. 1. 3., verbess. Aufl. Wiesbaden 1980. (= Athenaion-Literaturwissenschaft. Bd. 11.) S. 223 - 242;

235. Schneider, Ferdinand Joseph: Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die

geistige Kultur in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts. Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Romantik. Prag 1909;

236. Schubert, B.: Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie. Königstein/Ts. 1985;

237. Schwarz, Christopher: Langeweile und Identität. Eine Studie zur Entstehung und Krise des romantischen Selbstgefühls. Heidelberg 1993. (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik. 25.);

238. Staiger, Emil: Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik. In: Ders.: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit. Zürich u. Freiburg/Br. 1963. S. 175 - 204;

239. Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. 2. Aufl. Tübingen 1977. (= Hermaea. Germanistische Forschungen. N.F. Bd. 6.) [Zuerst: 1960];

240. Szondi, Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien. In: Ders.: Satz und Gegensatz. Sechs Essays. Frankfurt/M. 1964. S. 5 - 24;

241. Thalmann, Marianne: Provokation und Demonstration in der Komödie der Romantik. Mit Grafiken zu den Literaturkomödien von Tieck, Brentano, Schlegel, Grabbe und zum Amphitryon-Stoff. Berlin 1974;

242. Thrum, Gerhard: Der Typ des Zerrissenen. Ein Vergleich mit dem romantischen Problematiker. Leipzig 1931. (= Von deutscher Poeterey. 10.);

243. Träger, Claus: Ideen der französischen Aufklärung in der deutschen Romantik. In: Weimarer Beiträge 14 (1968) Bd. I. S. 175 - 186;

244. Träger, Claus: Ursprünge und Stellung der Romantik. In: Weimarer Beiträge 21 (1975) Bd. II. S. 37 - 73. [Auch in: Romantikforschung seit 1945. Hrsg. v. Klaus Peter. Königstein/Ts. 1980. (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 93. Literaturwissenschaft.) S. 304 - 334];

245. Ulshöfer, R.: Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik. Berlin 1935;

246. Walzel, Oskar: Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger. In: Helicon 1 (1938) S. 33 - 50;

247. Weimar, Klaus: Versuch über Voraussetzung und Entstehung der Romantik. Tübingen 1968. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 2.);

248. Wendriner, Karl Georg: Das romantische Drama. Eine Studie über den Einfluß von Goethes "Wilhelm Meister" auf das Drama der Romantiker. Bern 1907. [nach diversen anderen Angaben: Berlin 1909];

249. http://www.inkultura-online.de/biograf/romantik.htm;

250. http://www.xlibris.de/Epochen/Romantik;

251. http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/literaturge/romantik.htm;

252. http://oregonstate.edu/instruct/ger343/romantik.htm;

253. http://www.in-output.de/AKE/akerom.html;

254. http://www.lehrer-online.de/epochenmotive.php;

255. http://www.xlibris.de/Epochen/Zwischen %20Klassik% 20und% 20Romantik;

256. http://www.sewanee.edu/german/Literatur/romantik.html;

257. Abrams, M. H. ed. English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism Oxford UP, 1975;

258. Abrams, M. H. The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism. W.W.Norton & Co, N.Y. 1984;

259. Andrews, William L. Literary Romanticism in America. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1981;

260. Bloom, Harold (ed.), Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism. Edited with an Introduction. New York: Norton, 1970;

261. Brown, Marshall (ed.), The Cambridge History of Literary Criticism, vol. 5: Romanticism. Cambridge UP, 2000;

262. Curran, Stuart. Poetic Form and Britishi Romanticism. Oxford UP, 1986;

263. Frye, Northrop (ed.), Romanticism Reconsidered. New York: Columbia UP, 1963;

264. Jordan, Frank (ed). The English Romantic Poets, a Review of Research and Criticism. 4th edn New York, 1985;

265. English Fiction of the Romantic Period, 1789 – 1830 London, Longman 1989;

266. McGann, Jerome J. The romantic ideology: a critical investigation niversity of Chicago Press, 1983;

267. Mellor, Anne Kostelanetz. English romantic irony Harvard UP, 1980;

268. Rajan, Tilottama, Wright, Julia M. (ed.) Romanticism, History, and the Possibilities of Genre: Reforming Literature. Cambridge UP, 1998.

National and International Borders of Georgian Romanticism

The Current Collection addresses Georgian romanticism as a significant literature phenomena, combining both national and international trends.

It is sad to admit, but scholars of the history of Georgian romanticism were forced to work under the pressure of Russian (or Soviet) ideology that undoubtedly had an effect on their writings. During the last two decades it became possible to conduct research on literary processes freely; therefore the current paper presents the result of a new, much deeper study. Although it should be noted that the authors of the anthology, took into consideration the researches of Georgian writers of the XIX – XX centuries, their perceptions and the results of studies and memoirs related to the history of romanticism. No wonder that the works of foreign researchers are also considered and contemporary methodologies of literary research are used to create a panorama of Georgian romanticism in the context of the world culture.

"The Historical-Cultural Context of Georgian Romanticism~ clearly represents the depth of romanticism philosophy – from antiquity to the XVIII century. This ideological foundation of Georgian Romanticism is recognized in a new way in its historical-philosophical context.

This book outlines the place of Georgian romanticism in the world literature of the XIX century. The diversity of scientific papers researched shows, that an interesting process of typological similarities between cultures occurred and despite their geographical distances the countries shared an epidemic of "critical cognition" named in literature and art as "romanticism" at the beginning of the XIX century.

One group of researchers led by George Ekizashvili (scientist, translator of the French literature) was supported by a competent specialist of English-speaking literature, Teimuraz Kobakhidze, a researcher and translator of Spanish literature, Mary Titvinidze, and the representatives of the following generations of specialists in literature – Tamar Tsistishvili (Russian and Polish romanticism), Shorena Shamanadze (German romanticism),

and Tamar Koshoridze (Italian romanticism).

The essay written by Gaga Lomidze "From Europe to Georgia~ is designed as the linking "bridge~ between the two main parts of the anthology. Ketevan Elashvili's "Symbols in Georgian and European Romanticism~ serves the same function, but from a symbology perspective.

The book is an opportunity for readers to learn about the lives and creative works of the Georgian romantic poets (Alexander Chavchavadze, Grigol Orbeliani, Nikoloz Baratashvili) through literary portraits, written by Zaza Abzianidze, the chief editor of the book.

These literary portraits organically supplement Merab Ghaghanidze's analytical essay "The Grave of King Irakli~ and Maia Jaliashvili's contribution "Georgian romantic prose~. It should be highlighted, that Ketevan Ninidze, the youngest author of this anthology, submitted an essay "Literary life and the Culture of Literary Salon~, which fully describes the imagination of the romanticism epoch in Georgian reality.

The idea for the creation of this collection, in which immanent or typological trends would be researched together, was developed by Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature. At the same time, "Georgian romanticism~ is the first collection of a research project, which aims to research Georgian historical periods and trends. The head of this project is the Institute's director, Irma Ratiani.

The scientific work **"National and International Borders of Georgian Romanticism"** was being created for two years by support from the Shota Rustaveli National Scientific Fund. The book will be interesting not only for literary scholars, but for university students, teachers and literature enthusiasts as well.

შინაარსი

ზაზა აბზიანიძე
ქართული რომანტიზმი XXI საუკუნის თვალსაწიერიდან 5
კახა ჯამბურია, კახა კაციტაძე
ქართული რომანტიზმის ისტორიულ-კულტურული კონტექსტი 10
გიორგი ეკიზაშვილი
ევროპული რომანტიზმის პანორამა 59
თემურ კობახიძე
ბრიტანული და ამერიკული რომანტიზმი 70
შორენა შამანაძე
გერმანული რომანტიზმი 91
გიორგი ეკიზაშვილი
ფრანგული რომანტიზმი 124
თამარ კოშორიძე
იტალიური რომანტიზმი 135
მერი ტიტვინიძე
ესპანური რომანტიზმი 143
თამარ ციციშვილი
რუსული რომანტიზმი 154
პოლონური პომანტიზმი 199
გაგა ლომიძე
ევროპიდან – საქართველოში 217
ქეთევან ელაშვილი
სიმბოლო ქართულ და ევროპულ რომანტიზმში 226
ზაზა აბზიანიძე
ქართველ რომანტიკოსთა ლიტერატურული პორტრეტები
ალექსანდრე ჭავჭავაძე 269
გრიგოლ ორბელიანი 278
ვახტანგ ორბელიანი 294
ნიკოლოზ ბარათაშვილი 303
მერაბ ღაღანიძე
რას გვაუწყებს დღეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საფლავი მეფის ირაკლისა?“ 317
მაია ჯალიაშვილი
ქართული რომანტიკული პროზა 324
ქეთევან ნინიძე
ლიტერატურული ყოფა და სალონური კულტურა 345
ბიბლიოგრაფია 370
ინგლისური რეზიუმე 386