შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თამილა დავითაძე

ფრანგული დეკადანსის პოეზია ქართველ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში

ჰაოლო იაშვილი

გამომცემლობა
„შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“
ბათუმი – 2009

მონოგრაფიაში, პირველად ქართულ ლიტერატურაში, ახლებურად არის დასმული და შესწავლილი ფრანგული მოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურული გამოვლინება – ფრანგული დეკადანსი, მისი არსი და რაობა; შესწავლილი და დასაბუთებულია დეკადანსის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის, მიზეზები და ხასიათი. ასევე პირველად ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში სისტემატიზირებულადაა წარმოდგენილი დეკადანსის, როგორც მოვლენის, როგორც ლიტერატურული ფაქტის დამახასიათებელი ნიშნები და თვისებები, განხილულია ტერმინ „დეკადანსის" გაჩენა-ჩამოყალიბების, წარმომავლობისა და შემდგომში მისი სინონიმიზაციის საკითხები.

მონოგრაფიის ძირითად მიზანს წარმოადგენს ფრანგულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობის ანალიზი და ამ თვალსაზრისით ფრანგული დეკადანსის მიერ ქართველ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაზე განხორციელებული გავლენის შესწავლის ცდა. ნაშრომის ღირებულებას წარმოადგენს ის, რომ პირველად ჩვენს დროში, მარქსისტ-ლენინური მოძღვრებისაგან გათავისუფლების შემდეგ, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის ტყეობისაგან თავის დაღწევის გზით, მიღწეულია ცისფერყანწელთა შემოქმედების ობიექტური შესწავლა-შეფასება.

ნაშრომში ახლებური მიდგომით მონოგრაფიულადაა წარმოჩენილი და სრულყოფილადაა შესწავლილი პაოლო იაშვილის, როგორც ცისფერყანწელთა ორდენის პეგემონი პოეტის შემოქმედება.

რედაქტორები: **თემურ კობახიძე**, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი.
ემენ დავითაძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი.

რეცენზენტები: **ინგა შამილიშვილი**, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი.
მარინა სიორიძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი.
ნანა ქაჯაია, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორ.

ISBN 978-9941-409-06-6
© „შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი" – 2009

შესავალი 6

თავი I – დეკადანსი – როგორც ლიტერატურული მოვლენა 18
1.1 დეკადანსის ზოგადი დამახასიათებელი ნიშნები.
ტერმინ „დეკადანს"–ის მნიშვნელობა (გაგება),
გაჩენა– წარმომავლობა, და სინონიმიზაცია 24
1.2 ფრანგული სიმბოლიზმი (სტეფან მალარმე, პოლ ვერლენი,
არტურ რემბო) 36
1.3 ფრანგული დეკადანსი (პოლ ბურჟე, პოლ კლოდელი,
ედმონ როსტანი, ფრანსის ჟამი, ანდრე ჟიდი, მარსელ
პრუსტი, პოლ ვალერი, შარლ პეგი) 53
1.4 დეკადანსი – როგორც ლიტერატურული მოვლენა 77

თავი II – ფრანგულ–ქართული ლიტერატურული ურთიერთობანი 81
2.1 სიმბოლიზმამდელი ზოგადისტორიული ფრანგულ–ქართული
ურთიერთობანი და ქართულ ლიტერატურაში
სიმბოლიზმის გაჩენის ობიექტური და სუბიექტური
ფაქტორები 81

თავი III – „ცისფერყანწელთა" სიმბოლისტური შემოქმედება.
პაოლო იაშვილი 95
3.1 ბიოგრაფიული შტრიხები პორტრეტისათვის 95
3.2 პარიზული პერიოდის გამოძახილი 110
3.3 მიძღვნითი ლექსები: ფრანგ დეკადენტთა და ქართველ
სიმბოლისტთა იაშვილისეული პოეტური პორტრეტები.
ავტოპორტრეტი პაოლოსებურად 115
3.4 პაოლო იაშვილი – „იმპროვიზაციის დიდოსტატი".
სიმბოლიზმი პაოლო იაშვილის ექსპრომტულ პოეზიაში 129

3.5 სიმბოლიკა პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში 135
3.6 პაოლო იაშვილი – ფრანგ დეკადენტთა ნაწარმოებების ქართულად მთარგმნელი 162
3.7 ალმანახი „ცისფერი ყანწები“ 168
3.8 „ცისფერყანწელთა“ აუხდენელი ოცნება – გაზეთი „ცისფერი ყანწები.“ 175
3.9 ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“ თუ ალმანახი „ცისფერი ყანწები“ (გამოცემა ცისფერი ყანწების“ ზედწოდებისათვის) 176
3.10 პაოლო იაშვილი ფრანგული დეკადანსის მიმდევარი და ჰეგემონი სიმბოლისტი 181

თავი IV – პაოლო იაშვილი – პოეტი ნოვატორი 198
4.1პაოლო იაშვილი ლიტერატურის კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი 214

ლიტერატურა და წყაროები 248

ერცელი განმარტებანი 258

Annotation 261

ფრანგული დეკადანსის პოეზია ქართველ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში

პაულო იაშვილი

შესავალი

მეცნიერების მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე მიღწეულია საერთო შეთანხმება და დავას არ იწვევს აზრი, რომ ამქვეყნად ყველაფერი განვითარებადია. ხოლო მეცნიერება მოწოდებულია იკვლიოს ეს პროცესი, მისდიოს მას, მოახდინოს მოვლენათა ანალიზი და კონსტატაცია, ხოლო თუ შეძლებს, წინასწარ განჭვრიტოს იგი და მიაწოდოს საზოგადოებას მეცნიერულად შემოწმებულ–დასაბუთებული სახით, – აზრის, თეორიის, ზოგჯერ თუნდაც ჰიპოთეზის სახით. კაცობრიობა იხედება მეცნიერების სარკეში, რომ დაინახოს თავისი მომავალი და ეს სულსწრაფი პროცესი გრძელდება პირველი ადამიანის, პირველი მეცნიერის პირველივე მეცნიერული თეორიის გაჩენიდან აგერ აქამომდე. ჭეშმარიტებაა ის ფაქტი, რომ განვითარების რომელიღაც მომენტში ადამიანის ინტელექტუალური აზროვნების ნაყოფი თავისი განვითარების მაქსიმუმს აღწევს, რის შემდეგაც ითხოვს გარდაუვალ ცვლილებას, ცვლილებას, რომელიც განვითარების მარადისობის კანონის თანახმად უთუოდ წინსვლის ხასიათს უნდა ატარებდეს და ეს საბოლოო ჯამში ასეც არის.

მარადიული განვითარების გზაზე, იქნება ეს მეცნიერებაში, ხელოვნებაში, თუ ინტელექტუალური შემოქმედების სხვა სფეროში ხშირად ეს პროცესი არათანმიმდევრული და წინააღმდეგობრივია. ზოგჯერ განვითარებას პირიქით წინ უსწრებს ჩავარდნები, რომელიც, როგორც საბოლოოდ ირკვევა, დროებითი ხასიათისაა, ხატოვნად რომ ვთქვათ, ეს არის ერთგვარი მსხვერპლი, გაღებული განვითარების გზაზე და იგი არამც და არამც არ უნდა იქნეს გაგებული, მით უფრო გამოყენებული განვითარების მარადიულობაში ეჭვის შესატანად. ისტორიამ დაადასტურა, რომ ამქვეყნად კაცობრიობის განვითარებას ალტერნატივა არ გააჩნია მის ასპექტში, ხოლო ის დროებითი ჩავარდნები, რომელიც ხანდახან თავს იჩენს ამა თუ იმ დარგში,

სხვა არაფერია, თუ არა მტკივნეული მზადება ახალი წინსვლისათვის, ახალი განვითარებისათვის.

ეს ზოგადი თეორიული მსჯელობა ისევე შეეხება ლიტერატურას და ლიტერატურათმცოდნეობას, როგორც მეცნიერების სხვა ნებისმიერ დარგს და ჩვენ ამაზე ახლა ზოგად მსჯელობას აღარ გავაგრძელებთ. ჩვენს ინტერესს ამჯერად იწვევს მოდერნიზმი, როგორც წმინდა ლიტერატურული მოვლენა, რომელსაც თავის დროზე საფრანგეთში ჰქონდა საფუძველი (ფრანგ. **Modernisme - moderne – უახლესი, თანამედროვე**) (ქსე. ტ–7, 1984:60). როგორც ლიტერატურათმცოდნენი აღიარებენ, ეს იყო სრულიად კანონიერ რეაქციაზე დამყარებული და შექმნილი ერთ–ერთი ლიტერატურული მიმდინარეობა, თანაც სხვა მიმდინარეობათა შორის ძირითად მიმდინარეობად აღიარებული, რომელიც წარმოშვა მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში აკადემიურ ლიტერატურულ დაწესებულებებსა და ლიტერატურულ სალონებში გამეფებულმა მხატვრულმა სტილმა. ლიტერატურათმცოდნეობამ ეს სიახლე კანონიერად გამოხატულ რეაქციად ჩათვალა, რომელიც მიმართული იყო უკვე მოსაწყენადქცეული მხატვრული სტილისა და მეთოდების წინააღმდეგ. ეს სტილი და მეთოდები კი დამყარებული იყო კლასიკური ხელოვნების ნიმუშებში გამოყენებული ნორმებისადმი უსიტყვო ქედისმოხრასა და ბრმა მორჩილებაზე. მოდერნისტებმა უკვე მოყირჭებულ მხატვრულ სტილს, საზოგადოდ, შემოქმედებით სფეროში ყოველგვარი ტრადიციულის სრული უარყოფის მეთოდი დაუპირისპირეს, მოითხოვეს შემოქმედებით პროცესში შემოქმედის აბსოლუტური თავისუფლება. მათ მიერ შემოღებული შემოქმედებითი მიმდინარეობა ანუ „მოდერნიზმი“ მისმა მესვეურებმა აღიარეს ახალ ხელოვნებად, ანუ **ხელოვანთა ხელოვნებად**, ახალ პროფესიულ ენად, რომლის მეშვეობითაც პოეტი, მწერალი, მხატვარი, საზოგადოდ შემოქმედი „გადმოსცემს პირად შთაბეჭდილებებსა და აზრებს თავისთვის საინტერესო ფორმებში“(ქსე. ტ–7, 1984:60).

მოდერნიზმის პირველი უმთავრესი არსებითი ნიშანი, რაც მას მანამდე არსებულ მიმდინარეობებისაგან გამოარჩევს, არის

ის, რომ იგი უარყოფს წარსულ კულტურას. მიზეზად და საბაბადაც კი ის მოჰყავს, რომ იგი ებრძვის ამა თუ იმ მხატვრული ნორმის აბსოლუტიზაციას, ე.წ. „უკანასკნელი ინსტანციის ესთეტიკურ იდეალს“ და გზას უხსნის და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს პოეტის, მწერლის, საზოგადოდ ხელოვანის შემოქმედებითი იმპულსების ყოველმხრივ ხელშეწყობასა და გამოვლინებას; ხელ-ფეხს უხსნის გამოსახვის საშუალებებს, მხატვრული ფორმების ძიება–მიგნების გზაზე. მოდერნიზმის მიმდევართა უარყოფითი თვისება ის გახლავთ, რომ ისინი ხელოვანის თავისუფლებას უკიდურეს ფორმას ანიჭებენ, განიხილავენ მას საზოგადოებიდან ცალმხრივმოწყვეტილად, რასაც საბოლოოდ ხელოვნების ჭეშმარიტი დანიშნულების უარყოფამდე მივყავართ. ამგვარი ცალმხრივი გაზვიადებული მიდგომით საბოლოოდ უარიყოფა ხელოვნება, იგი კარგავს მის მთავარ დანიშნულებას, – გამომსახველობით ფუნქციას, რეალური სინამდვილის ასახვის მისიას და ხდება მხატვრის თვითნებობის ამსახველ ნიშანთა სისტემა. მოდერნიზმი დღის წესრიგში კი არ აყენებს რაიმე ნაკლს, პირიქით, იგი ერთ შემთხვევაში მართებულად უპირისპირდება, ებრძვის მანკიერ სინამდვილეს, რომელსაც დღეს ფრიად არაპოპულარულად ე.წ. „ბურჟუაზიულ სინამდვილედ“ მოიხსენიებენ. მეორე შემთხვევაში მოდერნიზმი მართალია სწუნობს და ძრახავს დამხვდურ სინამდვილეს, მაგრამ არ მოითხოვს მის გარდაქმნას, იგი უბრალოდ მოითხოვს სამყაროს ხედვის ძველი წესის შეცვლას ახალი ხედვის წესით. მოდერნიზმის იარაღია მხატვრულ ნაწარმოებში რეალური ფაქტების გამოსახვის ნაცვლად სუბიექტური შთაბეჭდილებების გადმოცემა. მიდგომის ეს პრინციპი რადიკალურად განსხვავებულია კლასიკური ხელოვნების მიდგომის პრინციპებისაგან, რომელიც აგებულია „ადამიანისა და გარემოს პრინციპული ჰარმონიის თვალსაზრისზე“ (ქსე. ტ–7, 1984:60). მოდერნიზმისთვის სახელმძღვანელო პრინციპად ქცეული ყოველგვარი მორალური პრინციპის უარყოფის იდეა მიუღებელი აღმოჩნდა რეალიზმისათვის. მოდერნიზმი დოგმატიზმის ნაცვლად გვთავაზობს რელატივიზმის მეტაფიზიკურ თეორიას. მისთვის ყველა-

ფერი წარმავალია და ყოველ ეპოქას აქვს მხოლოდ თავისთვის დამახასიათებელი განუმეორებელი სული. მოდერნიზმი არ იზიარებს კლასიკური ხელოვნების შეხედულებას, რომ მხატვრული შემოქმედება ეს არის ხელოვანის მიერ ხელოვნების ძეგლში, ნიმუშში მოქცეული ესთეტიკური იდეალის განსახიერება. მოდერნიზმი განსხვავებით ამისაგან, ადგას სიმახინჯის ესთეტიზაციის პრინციპს, უარყოფს ყოველგვარი იდეალის პოზიტიური გამოსახვის შესაძლებლობას და აღიარებს მის მხოლოდ უარყოფით ფორმებს.

მიდგომის ეს პრინციპი ასევე ეწინააღმდეგება კლასიკური ხელოვნების საყოველთაოდ აღიარებულ დოქტრინას, რომ „მხატვრული ნაწარმოებისათვის აუცილებელია, რომ იგი იყოს ნაწილთა ჰარმონიული შერწყმა და ტოვებდეს მთლიანობის შთაბეჭდილებას“ (ქსე. ტ–7, 1984:60).

განსხვავებულია მოდერნიზმის მიდგომა მხატვრული ნაწარმოების ფორმისადმიც. მისთვის მხატვრული ფორმის ძირითად პრინციპად მიჩნეული არის ფრაგმენტულობა. ერთი შეხედვით ეს ერთგვარი „უწყინარი“ მიდგომა თავდაყირა აყენებს მანამდე არსებულ პრინციპებს. თუ ამ აზრს გავყვებით, მაშინ ძველი, ტრადიციული ხელოვნება (რეალიზმი) ასახავდა სოციალურ, ეკონომიკურ, პოლიტიკურ და ა.შ. ურთიერთობებსა და ინსტიტუტებს, რაც „ნამდვილი“ სინამდვილის მხოლოდ „ფასადი,“ მხოლოდ ზედაპირია (ქსე. ტ–7, 1984:60).

მოდერნიზმი უკმარისად მიიჩნევს მანამდე არსებულ შემოქმედებით გზებსა და მეთოდებს და ლამის არის თავისი თავი საერთოდ შემოქმედებითი საქმიანობის პირველსაწყისად გამოაცხადოს. მისი აზრით „საჭიროა გაცილებით უფრო ღრმად ჩაღწევა ადამიანის ყოფიერებისა და ფსიქიკის სიღრმეებსა და „უფსკრულებში“ (ქსე. ტ–7, 1984:60) და ეს მოდერნისტების აზრით უპირველესად მეტაფიზიკური და ტრანსცენდენტური ფესვების განათებით უნდა მოხდეს. ყოველივე ამასთან ერთად მოდერნიზმი უარყოფს „კლასიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ემპირიული სინამდვილის ასახვას, მოითხოვს ახალი

მხატვრული სინამდვილის შექმნასა და გამოსახვას, უგულებელყოფს რეალობის ილუზიის ეფექტს" (ქსე. ტ–7, 1984:60).

მოდერნიზმი, როგორც მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა რა საფრანგეთში, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, ფართოდ გავრცელდა მსოფლიო ცივილიზებულ ერთა ხელოვნებასა და კულტურაში, მწერლობასა და ლიტერატურაში. მოდერნიზმის მამამთავრების მ.პრუსტის, ჯ.ჯოისის, ფ.კაფკას გენიალურ შემოქმედებისთვის დამახასიათებელმა ნიჰილიზმმა, სკეპტიციზმმა, პესიმიზმმა, ნეგატივიზმმა თავის დროზე თავზარდამცემი ბურუსიით გადაუარა მსოფლიო სამწერლობო სამყაროს და ბევრ მათგანს შეჰყარა არსებითისაგან არაარსებითის განურჩეველობის, ყველასა და ყველაფრის გაუფასურების სენი.

* * *

ლიტერატურაში მოდერნიზმი, როგორც მიმდინარეობა დეკადანსის სახელწოდებით გადმოვიდა, გავრცელდა, გაფორმდა და დაფუძნდა. მისი პირველადმოცენებაც, ისევე როგორც მოდერნიზმისა, კვლავ საფრანგეთს, ფრანგულ ლიტერატურას უკავშირდება (ფრანგ.Decadance–დაცემა) (ქსე. ტ.–3, 1978:443).

კითხულობ ერთს მოდერნიზმს, – და იგულისხმება მეორე დეკადანსი, ისევე როგორც თუ გნებავთ წაიკითხავ ცნობებს მეორის შესახებ და წარმოგესახება პირველი. ორივესთვის ერთად კი, თუ ლიტერატურის მეისტორიეთა საერთო აზრს შევაჯამებთ და დავუჯერებთ, დამახასიათებელია საერთო უიმედობა, ცხოვრებისაგან განდგომა, უკიდურესი ინდივიდუალიზმის განწყობილებათა გამოხატულება, ყოველივე ეს კი ერთი ხელისმოსმით დაბრალებულია ე.წ. ბურჟუაზიულ ცნობიერების კრიზისზე. ისტერიული შიში მოსალოდნელ რევოლუციურ გარდატეხებისადმი აიძულებს ამ მიმდევრობის მესვეურთ იქადაგონ ყოველგვარი პოლიტიკისაგან თავისუფალი ხელოვნება, რომელიც საბოლოოდ, მათივე ენით,ასე ყალიბდება: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის."

შემთხვევით არ გავაელეთ პარალელი ტერმინებს, — „მოდერნიზმსა“ და „დეკადანსს,“ „მოდერნისტობასა“ და „დეკადენტობას“ შორის, ისინი თავიანთი თვისებებით ისე ახლო დგანან ერთმანეთთან, რომ ხშირად ერთმანეთის დაუხმარებლად ვერც კი იმარტებიან და მათზე გამოცალკევებულად მსჯელობაც კი ჭირს. ერთი ესაა, რომ პირველი უფრო გლობალურია და მოიცავს მეორეს, ხოლო მეორე უფრო ლიტერატურულ ფენომენია გამოკვეთილსახოვანი. პირველის მამამთავრებად უფრო ფრანგული ინტელექტუალური სფეროს განსხვავებულად ფართო და მასშტაბური მოაზროვნეები სახელდებიან, მეორის წარმომადგენლებად კი უფრო სიმბოლისტი — ლიტერატორები გვეცლინებიან, ისეთები, როგორიც არიან პ.ვერლენი, ა.რემბო, ს.მალარმე, რომელთა იდეები და განწყობილებანი შემდგომ განავითარეს: საფრანგეთშივე — პ.ვალერიმ, პ.კლოდელმა, ა.ჟიდმა, მ.პრუსტმა და სხვებმა; ინგლისში დ.გ.როსეტიმ, ო.უაილდმა, გერმანიაში — შტ.გეორგემ, იტალიაში — გ. დ' ანუნციომ, ბელგიაში — მ.მეტერლინკმა, ავსტრიაში — ჰ.ჰოფმანსთალმა, რ.მ.რილკემ, რუსეთში — ნ.მინსკიმ, დ.მერეჟკოვსკიმ, ზ. გიპიუსმა, თ.სოლოგუბმა, ვ.ბრიუსოვმა, კ.ბალმონტმა, ა.ბელმა, მ.არციბაშევმა, ა.კამენსკიმ; ხოლო რაც შეეხება ფრანგული დეკადანსის ქართველ მიმდევრებს, ჩვენ მათ ახლა აქ აღარ ჩამოვთვლით, რადგან ჩვენი წინამდებარე ნაშრომიც სწორედ ამ თვალსაზრისით მათი ფრიად ნიჭიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესწავლა–წარმოჩენის ცდაა.

რაც არ უნდა დაუჯერებლად მოგვეჩვენოს, დეკადანსზე, თუ სიმბოლიზმზე სერიოზული ლაპარაკი ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში უფრო ადრიდანაც იწყება. მაგალითად, პოეტი და მკვლევარი იოსებ გრიშაშვილი ცდილობს თავისებური პარალელი გააველოს ქართველ, ფრანგ და რუს სიმბოლისტ პოეტებს შორის. მკვლევარი ი.გრიშაშვილი თავის ნაწარმოებში „საიათნოვა“ ჯერ კიდევ 1914-18 წლებში შენიშნავდა, რომ ქართველ და რუს პოეტებს მცდელობა ჰქონდათ შეექმნათ სონეტები ისეთივე ხერხით, როგორც ფრანგ სიმბოლისტებს. ისიც შესამჩნევია, რომ ისინი თავიანთი სონეტებით ჭეშმარიტად ემსგავსებოდნენ ფრანგ

სიმბოლისტებს და თარგმნიდნენ კიდეც მათ ნაწარმოებებს ქართულად. ესენი იყვნენ კ.მაყაშვილი, მ.გობერია, ა.შანშიაშვილი, ტ.ტაბიძე, კ.გამსახურდია, კ.ჭიჭინაძე, ვ.რუხაძე და სხვები, რომლებმაც ჯერ კიდევ 1909 წლიდან ახიარეს ქართველი მკითხველი სიმბოლიზმს, ოღონდ სონეტების სახით. ამაყე პერიოდშია შესრულებული მათ მიერ ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების ნაწარმოებები. ამგვარია მაგალითად ტიციან ტაბიძის „ბალმონტიდან," „კოლხიდა" (ტაბიძე ტ. 1911:63); მ.გაჩეჩილაძის „ვერლენიდან" („ახალი ჩანგი" გვ.352).

იოსებ გრიშაშვილი ჯერ კიდევ 1926-27 წლებში პარალელს ავლებდა იეთიმ გურჯსა და იმაჟინისტ პოეტებს შორის, მსგავსებას პოულობდა მათ შორის და წერდა: „იეთიმის პოეტური მეტაფორა თამამია და ხასხასა. იეთიმ გურჯი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ყარაჩოღელი იმაჟინისტია" (გრიშაშვილი ი. 1963:279). პოეტსა და მკვლევარს ამის დასამტკიცებლად სათანადო მასალაც მოაქვს მუშა პოეტ იეთიმ გურჯის პოეზიიდან. უფრო ადრე ამგვარ პარალელს იგი ავლებდა ანტონ განჯისკარელთანაც, რომლის ნაწარმოებებიც განსაკუთრებით ხშირად იბეჭდებოდა იმდროინდელ ცენტრალურ გამოცემებში, ისეთში, როგორიცაა „ივერია," „მოამბე" და სხვა, ხოლო გაზეთ „ივერიაში" დაბეჭდილი განჯისკარელის ლექსი კი თავიდან ბოლომდე დეკადენტობის მიმდევართა კრიტიკითა და გაკილვა-გაქილიკებით არის სავსე (იხ. გაზ. „ივერია" 1904 წ.№13). განჯისკარელსვე გამოცემული აქვს „უბის წიგნი დეკადენტი" და ა.შ.

მაშ, ქართული სიმბოლიზმის სათავეები ჩვენ შეგვიძლია ვეძებოთ არა მხოლოდ თბილისში მოღვაწე კლასიკური პოეზიის მიმდევრებში, არამედ მუშა პოეტებისა და აშუღების ლექსებშიც, როგორც მიბაძვა, და მიბაძვის კრიტიკა, ასე რომ დაინტერესებულ პირს შეუძლია კვლევა ამ მხრივაც გააგრძელოს.

* * *

დეკადანსი საყოველთაო მოვლენაა XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისის მრავალი ცივილიზებული ქვეყნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. მისი გაჩენა–

ჩამოყალიბება საფრანგეთში მოხდა და აქედან გავრცელდა დანარჩენ ქვეყნებში, მწერლობაში. ფრანგულ სინამდვილეში კი მისი გაჩენა იმდროინდელი საფრანგეთის ცხოვრებაში მომხდარმა კატაკლიზმებმა განაპირობა, ისევე როგორც მისი ინტენსიური გავრცელება სხვა ქვეყნების ლიტერატურასა თუ, საზოგადოდ ხელოვნებაში მსგავსი მოვლენების ფონზე წარიმართა. მეცნიერთა ინტერესს იწვევს არა მხოლოდ მისი გაჩენა, არამედ სხვა კულტურისა და ტრადიციის მქონე ხალხთა ინტელექტუალურ–შემოქმედებით სინამდვილეში მისი ესოდენ სწრაფი და ინტენსიური გადასვლა, გავრცელება და დამკვიდრება, რადგანაც იგი შეიძლება იმ პერიოდის რიგ ცივილიზებულ ქვეყანათა ხელოვნების, ლიტერატურის გლობალურ მოვლენად იქნეს მიჩნეული.

დეკადანსი, კერძოდ კი ფრანგული დეკადანსი იმთავითვე მკვლევართა ფართო ყურადღების საგნად იქცა. ახლის გაჩენისა და ძველის კვდომის, ახლის აღმოცენებისა და ძველის რეაქციური მსხვრევის წარმოშობილი ეს რთული შინაგანი წინააღმდეგობები მიჩნეულია იმ საერთო სულიერი განწყობილების წარმომშობ მიზეზად, რასაც შემდგომ ფრანგულ ლიტერატურაში დეკადანსი მოჰყვა.

დეკადენტური მწერლობის მეორე არსებით დამახასიათებელ ნიშნად მკვლევართა ერთი ნაწილი ლიტერატურაში ჰუმანიზმის იდეების გაქრობას ასახელებს. დეკადენტთა აზრით, მარადი ქაოსით გარშემორტყმულ უაზრობაში ჩაკარგულ ყოველი ცალკე აღებული ადამიანის ერთადერთ რეალურ ფასეულობად მისივე საკუთარი პიროვნებაა ქცეული, მისივე საკუთარი „მე," საკუთარივე სუბიექტური შთაბეჭდილებებითა და განცდებით.

სხვა შეხედულებით საფრანგეთის სინამდვილეში დეკადანსის ჩასახვის მიზეზები ამ ქვეყნის უფრო ადრინდელ პოლიტიკურ–ეკონომიკურ მოვლენებთან არის დაკავშირებული და იგი არამც და არამც არ არის ეკონომიკურ საარსებო სივრცეთა იმპერიალისტურ–ბურჟუაზიული გადანაწილების თანმხლები მოვლენა. ამ თეორიის მიმდევრები დეკადანსის წანამძღვრებს საფრანგეთის 1848 წლის რევოლუციასა და პარიზის კომუნის

პერიოდს შორის ეძებენ და ამ თვალსაზრისით ყურადღებას „პარნასის“ პოეტურ ჯგუფზე ამახვილებენ, პარნასისა, რომელიც XIX საუკუნის ფრანგული პოეზიის განვითარების ახალ ეტაპადაა აღიარებული. სწორედ ამ ჯგუფის წიაღში იშვა ლოზუნგი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ (შარლ ლეკონდ დე ლილი (1818–1894), თეოფილ გოტიე (1811–1872), შარლ ბოდლერი (1821–1867).

მიუხედავად ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული ცალკეული ნაშრომებისა, ზოგადად ფრანგული დეკადანსის და კერძოდ ფრანგული დეკადანსური ლიტერატურის, პოეზიის გავლენა ქართველ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში დღესდღეობით სრულყოფილად შესწავლილად არ ითვლება. თვით საკითხის მონოგრაფიულად შესწავლის ცდის დროსაც კი მკვლევარებთან გამოყენებულია ლიტერატურის აწ უკვე მოძველებული მიდგომა, ლიტერატურის შესწავლა–შეფასების აწ უკვე მიუღებელი თეორია, რაც აუცილებელს ხდის საკითხის ახლებურ ჭრილში განხილვას. ბევრ სწორ დასკვნასთან ერთად მკვლევართა მიერ გაზიარებულია ბევრიც ისეთი მცდარი მიდგომა და აზრი, რაც დღის წესრიგში აყენებს საკითხისადმი ახლებურ მიდგომას, მის ახლებურ გააზრებას და მისსავე ახლებურ მონოგრაფიულ შესწავლას, რომლის ცდასაც ეს ნაშრომი წარმოადგენს და ამავე დროს სამეცნიერო სიახლეც გახლავთ. შევეცადეთ ანალიზისა და დასკვნებისას თავისუფალი ვყოფილიყავით ყველა ზემოთჩამოთვლილი ნაკლოვანებისაგან, რაც ჩვენს წინამორბედ პატივცემულ მკვლევართა არა მეცნიერული ცოდნის დონით, არამედ ეპოქის შესაბამისი მეთოდოლოგიით იყო გამოწვეული. ამან კი თავის მხრივ გვიკარნახა ახლებურად გაგვეაზრებინა და ჩამოგვეყალიბებინა დეკადანსის ზოგადი დამახასიათებელი ნიშნები, პირველად, ფრანგული დეკადანსის ქართულ ენაზე და არა მხოლოდ ქართულ ენაზე კვლევაში ვრცლად შეგვესწავლა ტერმინ „დეკადანსის“ მნიშვნელობა (გაგება), გაჩენა–წარმომავლობა და სინონიმიზაცია; მოგვეხდინა არსებულ სინონიმთა ერთგვარი კლასიფიკაცია და ნაშრომში ისე წარმოგვედგინა.

ზემოთდასახელებულმა სამუშაომ ერთგვარად განსაზღვრა პრობლემის აქტუალობაც, რადგან საკითხის ამ ჭრილში განხილვამ მოითხოვა ფრანგული სიმბოლიზმის თეალსაჩინო წარმომადგენლების შემოქმედების საფუძვლიანი ანალიზი და დასკვნები. ჩვენთვის ყველაზე საინტერესო ფრანგული დეკადანსის ტიპიური სახეების, – პოლ ბურჟეს (1852–1935), პოლ კლოდელის (1868–1955), ედმონ როსტანის (1868-1918), ფრანსის ჟამის (1868-1938), ანდრე ჟიდის (1869–1951), მარსელ პრუსტის (1871–1922), პოლ ვალერის (1871-1945), შარლ პეგის (1873-1914), ანრი ალენ ფურნიის (1818-1914), ანრი დე რენეს (1864-1936) – ქართულ ენაზე პირველად ერთად თავმოყრა და მეტ–ნაკლები სიღრმით წარმოჩენა, რაც ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არ იყო. ამგვარად, ჩვენს მიერ არჩეული საკვლევი თემა და გამოტანილი დასკვნები აქტუალურია, იმდენად, რამდენადაც იგი დამყარებულია საკითხისადმი ახლებურ მიდგომაზე და არა ლიტერატურის პარტიულობის აწ უკვე მიუღებელ პრინციპებზე, ამასთან იგი ჩვენამდე შესწავლილი იყო ნაწილობრივ და არასრულყოფილად. საკითხი საინტერესოა თეორიული და პრაქტიკული დანიშნულებითაც. ჩვენს მიერ გამოტანილი დასკვნები შეიცავს რიგ მეცნიერულ სიახლეებს, რაც მდგომარეობს ლიტერატურაზე სიმბოლიზმის არა მხოლოდ უარყოფით, არამედ ბევრ დადებით ზეგავლენაში.

თანმიმდევრულად განხილულია ფრანგული სიმბოლიზმი და ფრანგული დეკადანსი, მოცემულია ორივე ამათი ჩასახვა–გაჩენის მიზეზები, განხილულია ხელისშემწყობი ისტორიული გარემო, ფონი და პირობები. გაანალიზებულია ზოგადად ფრანგულ–ქართული ურთიერთობანი, კერძოდ, მასში ყურადღება გამახვილებულია ამ ურთიერთობის ლიტერატურულ ასპექტზე. განხილულია სიმბოლიზმამდე ზო-გადისტორიული ფრანგულ–ქართული ურთიერთობანი და გაშუქებულია ქართულ ლიტერატურაში სიმბოლიზმის გაჩენის ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორები.

წინამდებარე ნაშრომი აგრეთვე ერთგვარი მეცნიერული კვლევაა ქართული სიმბოლიზმის მამამთავარ პაოლო იაშვილის შემოქმედებისა. სრულიად ახლებური სახით არის წარ-

მოჩენილი დიდი ქართველი სიმბოლისტი პოეტის დღემდე უცნობი შემოქმედებითი მხარე. ნაშრომში ღრმა სინთეზური ანალიზის საფუძველზე დასაბუთებულია რომ პაოლო იაშვილი არის არა მარტო სიმბოლისტი ცისფერყანწელი, არამედ ქართულ სიმბოლისტური მიმდინარეობის ანალიტიკოსი და ერთ-ერთი ფუძემდებელი. მიგვაჩნია, რომ სიღრმისეულად არის შესწავლილი და წარმოჩენილი პაოლო იაშვილის, როგორც ფრანგული დეკადანსის მიმდევარი პოეტის როლი, დამსახურება და ადგილი ქართულ სიმბო-ლიზმში. ამასთან დამაჯერებლად არის დასაბუთებული პაოლო იაშვილის ჰეგემონობა ახალ ქართულ მიმდინარეობაში. ამისთვის კი გამოყენებულია მრავალრიცხოვანი მეცნიერული მასალა, რომელიც აქამდე შემოტანილი არ ყოფილა სამეცნიერო ბრუნვაში. ახლებური მიდგომითაა წარმოჩენილი და სრულყოფილადაა შესწავლილი პაოლო იაშვილის, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსის და როგორც პოეტი-ნოვატორის შემოქმედება.

ნაშრომის უმთავრესი ამოცანაა ცისფერყანწელთა შემოქმედების ობიექტური შესწავლა–შეფასება.

ნაშრომის მიზანია ფრანგული დეკადანსის პოეზიის საფუძვლიანი გაცნობით, ფრანგი და ქართველი ავტორებისა და მათი შემოქმედებითი ნიმუშების პარალელური ანალიზითა და აქედან გამოტანილი დასკვნებით ვაჩვენოთ, თუ რა გავლენა იქონია ფრანგული დეკადანსის პოეზიამ ქართველი ავტორების, კერძოდ ქართველი ცისფერყანწელების დეკადენტური სულისკვეთების მქონე შემოქმედებაზე. დავასაბუთოთ მათი შემოქმედებითი სტრუქტურა, ურთიერთმსგავსებანი და განსხვავებანი, მიბაძვები და ორიგინალურობანი, დავადგინოთ მათი ერთმანეთთან არსებული მჭიდრო კავშირის განპირობებულობა, მათი როლი საზოგადოდ ქართული მხატვრული სიტყვის, კერძოდ, პოეზიის განვითარებაში.

ნაშრომის მეთოდოლოგიური და თეორიული საფუძველია ფრანგული დეკადენტური ლიტერატურის მკვლევართა სამეცნიერო ნაშრომები, ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, რომლებშიც განხილულია ზოგადად

დეკადანსი და კერძოდ ფრანგული დეკადანსი, რამაც საშუალება მოგვცა შეგვეფასებინა დეკადანსი, როგორც რიგი ცივილიზებული ქვეყნების ლიტერატურის, კულტურის და ხელოვნების გლობალური დამახასიათებელი მოვლენა. სამწუხაროდ, პოსტსაბჭოურ პერიოდში შექმნილი მსგავსი ხასიათის ნაშრომები თავისუფალი არ გახლდათ იმ თეორიულ–მეთოდოლოგიური ნაკლისაგან, რომელზეც ზემოთ მიეთითეთ, რის გამოც მოგვიხდა მრავალი შემხვევრი საკითხის დამოუკიდებელი ანალიზი და შესაბამისი დასკვნის გამოტანა, რაც ქართულ სიმბოლიზმთან მიმართებაში სიახლის თვალსაზრისით საინტერესო უნდა იყოს.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა. ნაშრომი წარმოადგენს ავტორის დამოუკიდებელ ცდას ქართულ ენაზე შეძლებისდაგვარად სრულყოფილად შეისწავლოს და გააშუქოს ფრანგული დეკადანსის პოეზია. რაც უმთავრესია, თემის მიზნიდან და ამოცანიდან გამომდინარე, აჩვენოს ფრანგული დეკადანსისა და ქართული სიმბოლიზმის, კერძოდ, ქართული „ცისფერი ყანწების“ ურთიერთობა, ურთიერთკავშირი და ურთიერთმიმართება. გამოყოს და ერთმანეთისაგან გამოარჩიოს ამ ურთიერთობისას შექმნილ ლიტერატურულ ნიმუშებსა და ტრადიციებში გაელენური და ორიგინალური. კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები შეიძლება გამოყენებული იქნეს ფრანგი და ქართველი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ, საერთოდ, ლიტერატურის სპეციალისტების მიერ ფრანგული დეკადანსის პრობლემური ხასიათის საკითხების შემდგომი კვლევისა და შესწავლისათვის. იგი ასევე მნიშვნელოვნად საინტერესო და პრაქტიკულად გამოსადეგი იქნება სპეციალისტთა და მკითხველთათვის, რომლებიც დაინტერესებულნი არიან ფრანგულ–ქართული ლიტერატურული ურთიერთობით, კერძოდ, ფრანგული დეკადანსის პოეზიის გავლენისა და კვალის ძიებით ქართველ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში. ნაშრომი განსაკუთრებით საინტერესო და გამოსადეგი იქნება სტუდენტთა და პრობლემით დაინტერესებულ სხვა პირთათვის.

თავი პირველი

დეკადანსი – როგორც ლიტერატურული მოვლენა

საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ დეკადანსის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის სამშობლო საფრანგეთია, ფრანგული ლიტერატურა ექცა ნიადაგად და აკვნად დეკადანსს, რომელიც გაჩენისთანავე უჩვეულო სისწრაფითა და ინტენსივობით გადავიდა, გავრცელდა და დამკვიდრდა სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურულ სინამდვილეში. ამ თვისებით იგი, საზოგადოდ, გავრცელების თვალსაზრისით ლიტერატურულ მოვლენაა კონსერვატიულობის ფონზე, ერთგვარ უპრეცედენტო ხასიათს ატარებს, ხოლო მისი გაჩენა რომ უთუოდ ფრანგულ ცხოვრებისეულ და ლიტერატურულ სინამდვილეს უკავშირდება, ეს თვით ამ მოვლენის სახელწოდების, – „დეკადანსი“ – შემდგომში უკვე ყველა ენაზე თითქმის უცვლელად გადატანილი ლიტერატურული ტერმინის (ფრანგ. decadance) ფრანგული წარმომავლობაც მეტყველებს. მაინც რამ განაპირობა კონკრეტულად ერთი ქვეყნის, – საფრანგეთის, – კონკრეტულად ერთ – ამ შემთხვევაში ფრანგულ, – ლიტერატურაში მისი გაჩენა? ამ კითხვის პასუხი ფრანგულ ყოფით სინამდვილეში, საფრანგეთის ისტორიასა და მის ისტორიულ ნიუანსებშია საძიებელი. როგორც ვიცით, ნებისმიერი ლიტერატურული მოვლენა ასახვაა ცხოვრებისეულისა, იმ სინამდვილისა, რომელზეც შენობს ესა თუ ის ლიტერატურა, – ფილოსოფიის ენით რომ ვთქვათ, – როგორც ზედნაშენი ბაზისზე. აქედან გამომდინარე, დეკადანსი იმ ისტორიული რეალობის და ამ რეალობის დროს მიმდინარე ისტორიული პროცესების თანმხლებ მოვლენათა პირმშოა, რომელიც იმხანად, XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის, ფრანგულ სინამდვილეში სუფევდა. ეს კი სხვა არა არის რა, თუ არა საფრანგეთის ბურჟუაზი-ული რეჟოლუცია და სრულიად ახალი მსოფლიო საზოგადოებრივ – ეკონომიკური ფორმაციის – კაპიტალიზმის გაჩენა. ის რომ

ფრანგული ლიტერატურის ეს პირმშო, – დეკადანსი ასეთივად ინტენსიურად გავრცელდა ფრანგული ლიტერატურიდან სხვა ხალხთა ლიტერატურაში, – გამოძახილია მსოფლიო ქვეყნებში თვით კაპიტალიზმის ინტენსიური გავრცელებისა, რომელიც როგორც თანმხლები და დამახასიათებელი სულიერი ფონი, ისევე გადაჰყვა კაპიტალიზმს, როგორც მისი სხვა მრავალი თანმხლები უცილობელი კომპონენტები. ხოლო, დავას არ იწვევს ის ფაქტი, რომ ამ საყოველთაო პროცესში საფრანგეთის ბურჟუაზიულ რეჟოლუციას გამორჩეული, ერთგვარად ჰეგემონური ადგილიც უკავია, რაც შემდგომში ფრანგული ლიტერატურის არაერთი ამ თემაზე შექმნილი შედევრის გაჩენის მიზეზი გამხდარა. მაგრამ, ამჯერად ჩვენ საქმე გვაქვს მისი გაელენის ერთგვარ, უარყოფით შედეგთან, რომელიც გაჩნდა რა ფრანგულ ლიტერატურაში, გავრცელდა სხვა ქვეყნების ლიტერატურებში და როგორც პირველს, ისე დანარჩენებს მოურჩენელი სულიერი ტკივილების დანაშრევად დააჩნდა.

ლიტერატურის ისტორიკოსები და თეორეტიკოსები სხვადასხვა მიზეზით ხსნიან ფრანგულ ლიტერატურაში თვით დეკადანსის, – როგორც ასეთის, – გაჩენას. როგორც ცნობილია, ფრანგული სიტყვა **decadance** ზოგადად, თავისი ლექსიკური მნიშვნელობით, სიტყვა–სიტყვით დაცემას, დაკნინებას, დაქვეითება–გადაგვარებას ნიშნავს. ხოლო დეკადანსი ლიტერატურათმცოდნეობაში საყოველთაო აღიარებით საზოგადოდ ლიტერატურაში, მწერლობაში, გინდა ხელოვნებაში წარუმატებლობას, უკუსელას, მოასწავებს. დროთა განმავლობაში ამ სიტყვამ, ამ წმინდა ლიტერატურულმა ცნებამ უფრო ფართო მნიშვნელობა შეიძინა და მას აქეთ და შემდგომში მასვე ისტორიკოსები, მკვლევარები, საზოგადოდ მეცნიერები, სხვადასხვა ფორმაციის, წყობილების, ვითარების, მოვლენის, დარგის, კულტურის, მიმდინარეობის და სხვათა ამგვართა უკუსვლის, ანუ დეგრადაციის გამოსახატავადაც იყენებენ (ჭილაია ა.1971:102). მაგრამ, რამდენადაც ისტორიაში ერთი საზოგადოებრივ–ეკონომიკური ფორმაციის მეორე საზოგადოებრივ–ეკონომიკური ფორმაციით შეცვლა დღემდე არა უკუსვლად, არამედ წინსვლად, პროგრესად

არის მიჩნეული, მაშინ მით უფრო საინტერესოა, – რატომ უნდა გამოეწვია საზოგადოების შედგომას განვითარების ახალ, პროგრესულ საფეხურზე, შედგომას, ანუ მატერიალურ წინსვლას პირუკუ მოვლენა, მის სულიერ სფეროში, – უკუსვლა ლიტერატურაში?!

ჩვენი ღრმა რწმენით, თუ ისევ ფილოსოფიას მოვიშველიებთ, აქ საქმე უნდა გექონდეს ბაზისისა და ზედნაშენის განვითარებათა ტემპებს შორის თავდაპირველ შეუსაბამობასთან (ზედნაშენი ჩამორჩება ბაზისს), რომლის დროსაც პირველს მეორემ ანუ კაპიტალიზმს მისივე წიაღში შობილმა მწერლობამ, ლიტერატურამ პირველ ხანებში ალღო ვერ აუღო, ვერ იგუა იგი და დროებით არათუ ჩამორჩა მას, პირიქით, დროებითი უკუსვლაც განიცადა. ეს სხვა არაფერია, თუ არა ახალსა და ძველს შორის, სიახლესა და სიძველეს შორის, ცხოერების ახალ წესსა და ცხოერების ძველ წესს შორის გაჩაღებული წინააღმდეგობისა და ბრძოლის სურათის ტრანსმისია ლიტერატურაში. უფრო ზუსტად რომ გამოვხატოთ, ძველის უარყოფისა და ახლის გაჩენის მტკივნეული განცდა ლიტერატურაში. დეკადანსს, როგორც ლიტერატურულ მოვლენას ჩვენ ზემოთ ვუწოდეთ „დროებითი უალღოობა“ და „დროებითი ჩამორჩენილობა.“ შემდეგ, ისევე როგორც ახალი საზოგადოებრივ–ეკონომიკური ფორმაციის სხვა მაფერხებელი ისტორიული ფაქტორები და კატაკლიზმები, ლიტერატურული დეკადანსიც, მალე დაიძლევა და ფრანგული ლიტერატურა ახალ გზაზე გავა და მთელი თავისი დიდებულებით წარმოჩნდება ყველა იმ დადებითისა და მისაღების შენარჩუნებით, რაც დეკადანსის მოვლენას თან ახლდა, ეს კი, უპირველესად, ფრანგული ლექსისა და მოთხრობის, საზოგადოდ, ფრანგული პოეზიისა და პროზის სიტყვიერი კულტურის და კოლორიტის, ენობრივი ქსოვილის, მხატვრული და ვერსიფიკაციული ნიშან–თვისებების სრულყოფაში გამოიხატა.

დავუბრუნდეთ ისევ დეკადანსის წარმოშობის მიზეზებს... როგორც ცნობილია, ახლის გაჩენა და ძველის კვდომა, ახლის აღმოცენება და ძველის მსხრეევა რთული შინაგანი წინააღმ-

დეგობების დაძლევის ფონზე მიმდინარეობს მუდამ. ასე იყო საფრანგეთის მაშინდელ ყოფით სინამდვილეშიც. ისიც ნათელია, რომ ლიტერატურა, საზოგადოდ ხელოვნება, სინამდვილის, ცხოვრების მხატვრული ანარეკლია, მისი მხატვრული ასახვაა, მისი სიტყვიერი გამოვლინებაა სულიერებაში. აქედან, – ლიტერატურული დეკადანსი – ნაწილობრივ, დეკადანსური სინამდვილის, დეკადანსური ცხოვრებისეული რეალობის, დეკადანსური ყოფის ნაყოფი და გამოძახილია სულიერებაში, რაც უპირველეს ყოვლისა საზოგადოების ყველაზე მოწინავე, ყველაზე ინტელექტუალურ ფენაში ისენს ხოლმე თავს და მის სულიერ ნაყოფში აისახება. ასეთი ფენა და ნაყოფი კი უპირველესადვე მწერლები და მწერლობაა. ფრანგული დეკადანსიც სწორედ რომ მსგავსი სულიერი განწყობის ტკივილიანი სულიერი დანაშევრია ფრანგულ ლიტერატურაში.

საზოგადოება, ხალხი, მისი ფსიქიკა ერთბაშად იოლად როდი ეგუება იმ ცვლილებებს, რომელიც რევოლუციებს თან ახლავს–ხოლმე... რევოლუციებს კი ახლავს კატაკლიზმები, რომელიც გავლენას ახდენს საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაზე და მის ყოფაზე მტკივნეულადაც აისახება–ხოლმე. ჩნდება უარყოფითი ემოციები, რომელიც ხშირად დადებითს აჭარბებს. სწორედ ემოციათა ბალანსის ეს დარღვევა გახდა ნიჭიერ ფრანგ პოეტთა და მწერალთა ჭეშმარიტი ლიტერატურიდან გადახვევის მიზეზი, რაც შემდეგ სხვადასხვა უარყოფით ლიტერატურულ მიმდინარეობებად გაჩნდა და ჩამოყალიბდა და რომლებიც დღეს ერთი დიდი ლიტერატურული მოვლენის – „ფრანგული დეკადანსის“ სახელწოდებითაა ცნობილი.

მაინც რაში მდგომარეობს ამ დანაშრევის არსი? უკვე პასუხს უშუალოდ ფრანგული დეკადანსის დახასიათება–შეფასების აუცილებლობასთან მივყავართ, დეკადანსისა, რომელიც ამავდროულად, მეტ–ნაკლებად, სხვა ქვეყნებისა და ლიტერატურების დეკადანსსაც ასახიერებს და იგი მათი შეფასება–დახასიათებაც იქნება. ამ დახასიათება–შეფასებაში კი ლიტერატურათმცოდნეები ერთსულოვანნი არიან: ფრანგული დეკადანსის ლიტერატურა მოწყდა ეპოქის თანადროულ ცხოვრების

ძირეულ პრობლემებს. მიუხედავად ლიტერატურულ პრინციპებში ცალკეული უთანხმოებებისა, დეკადენტი მწერლები ერთ იდეურ პრინციპზე რჩებოდნენ: ისინი ხასიათდებიან ისტორიული უპერსპექტიეობის აღიარებით, რაც უპირატესად გამოიხატებოდა ისტორიის მუდმივი, უსასრულო განმეორებითობად მიჩნევაში და ამ იდეის საქვეყნო ქადაგებაში: მსოფლიო ისტორია ყველა თავისი მოჩვენებითი განვითარებით უაზროდ მეორდება, თითქოსდა იგი ერთ ადგილს ტკეპნის. შესაბამისად, რეალური სამყარო უსიცოცხლო, მკვდარ უძრაობად იქცა, „სადაც ადამიანები უმწეონი და განწირულნი არიან" (Яхонтов М.А. 1965:416-417).

დეკადენტური მწერლობის მეორე არსებით დამახასიათებელ ნიშნად ლიტერატურათმცოდნეები დეკადენტურ ლიტერატურაში ჰუმანიზმის იდეების გაქრობას ასახელებენ; ჰუმანიზმისა, რომლის ქადაგებაც ნებისმიერი მწერლობის, საზოგადოდ ხელოვნების, საყოველთაოდ, შემოქმედების, როგორც მუსაომსახურების უმთავრესი და უპირველესი დანიშნულებაა. დეკადენტთა აზრით, მარადი ქაოსით გარშემორტყმულ უაზრობაში ჩაკარგულ ყოველ ცალკე აღებულ ადამიანთა ერთადერთ რეალურ ფასეულობად იქცა მისივე საკუთარი პიროვნება, მისივე საკუთარი „მე" თავისი სუბიექტური შთაბეჭდილებითა და განცდებით.

დეკადენტთა მიერ ნაქადაგევი ინდივიდუალიზმი ხშირად გადაზრდილა ჰიპერტროფიულ მტკიენეულ ეგოცენტრიზმში. დეკადენტური ლიტერატურა მოუწოდებდა ადამიანებს არად ჩაეგდოთ მორალური ნორმები, გრძნობათა ტაბობას უანგარიშოდ მიცემულთ „ეცხოვრათ ნამდვილი წუთით" (Яхонтов М.А. 1965:416-417).

ფრანგულ ლიტერატურაში ამ მოელენის წარმომშობ მიზეზად და ხელისშემწყობ გარემოებად ერთნი XIX საუკუნის დასაწყისში საფრანგეთში ხელისუფლების სათაეში მონოპოლისტურ–კოლონიური სულისკვეთების მქონე ძალის მოსვლას და მსოფლიო იმპერიალისტურ სივრცეში იმპერიალისტურსაეე ძალების მიერ ეკონომიკური ბატონობისათვის გაჩაღებულ

ბრძოლას ასახელებენ. აქედან გამომდინარე, ისინი მას სახელწოდებასაც შესაბამისს ურჩევენ: „რეაქციული ბურჟუაზიული ლიტერატურა“ ან კიდევ, „იმპერიალისტური აგრესიის ლიტერატურა“ და ამ მიმდინარეობათა იდეოლოგიურ ფუნდამენტად ფილოსოფოსების, – ნიცშესა და გობინოს ე.წ. „რასობრიცი უპირატესობის“ თეორიას მიიჩნევენ. დეკადანსის ლიტერატურის წინამორბედად კი ფრანგულ ლიტერატურაში სწორედ ამ თეორიის მიმდევრებს, – შარლ მორასს (1868–1953), მორის ბარესს (1862–1923), პოლ ადანს (1862–1920), პიერ ლოტს (1850–1923), კლოდ ფარერს (1876–1957) თვლიან (Яхонтов М.А. 1965:415-416), თუმცა, რბილად რომ ითქვას, ამ ვერსიის ავტორთა ავტორიტეტულობის მიუხედავად, ეს დასაბუთება, არსებითად, ტრადიციულ საბჭოურ იდეოლოგიურ არგუმენტაციას არ სცილდება...

მეორეთა შესედულებით დეკადანსის ჩასახვის მიზეზები საფრანგეთის უფრო ადრინდელ პოლიტიკურ–ეკონომიკურ მოვლენებთანაა დაკავშირებული და იგი არ არის ეკონომიკურ საარსებო სივრცეთა იმპერიალისტურ–ბურჟუაზიული გადანაწილების თანმხლები, გნებავთ ქვეყნის შიდა და გნებავთ ქვეყნის გარე მოვლენების ფონზე მყისიერად გაჩენილი, აღმონაცენი. ამ თეორიის მიმდევარნი დეკადანსის წანამძღვრებს უფრო ადრე, საფრანგეთის 1848 წლის რევოლუციასა და პარიზის კომუნის პერიოდს შორის ეძებენ და ამ ჭრილში 50–60–იანი წლების „პარნასის“ პოეტურ ჯგუფს განიხილავენ, რომელიც საზოგადოდ, XIX საუკუნის ფრანგული პოეზიის განვითარების ახალ ეტაპადაა აღიარებული. ჩვენი სიმპათიაც სწორედ ამ თეორიისკენ იხრება, რამდენადაც ლოზუნგი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ სწორედ ამ ჯგუფის წიაღში იშვა. აქედან გამომდინარე, ფრანგული დეკადანსის ნებისმიერი მკვლევარი, და მათ შორის ჩვენც, გვერდს ვერ აუვლის „პარნასის“ სკოლის მეთაურის, შარლ ლეკონტ დე ლილის (1818–1894) და მისი დანარჩენი სახელოვანი წევრების – თეოფილ გოტიეს (1811–1872) და შარლ ბოდლერის (1821–1867) შემოქმედებას, მაოს ნებით თუ უნებლიე

„დამსახურებას“ ფრანგული დეკადანსის აღმოცენებაში (Чернявич М.Н.1965:223-367). მაგრამ, ვიდრე უშუალოდ ფრანგული დეკადანსის სათაოებთან მივიდოდეთ, მანამდე ურიგო არ იქნება მოკლე ტერმინოლოგიური ექსკურსი წარმოგვედგინა საკუთრივ ამ ლიტერატურული მოვლენის სახელწოდებისა („დეკადანსი“ – ფრანგ. Decadance).

1.1 დეკადანსის ზოგადი დამახასიათებელი ნიშნები. ტერმინ „დეკადანს“–ის მნიშვნელობა (გაგება), გაჩენა-წარმომავლობა, და სინონიმიზაცია

საყოველთაო აღიარებით ტერმინი „დეკადანს“–ი პირველად ფრანგულ ენაში გაჩნდა, იგი ფრანგული ეტიმოლოგიისა, ფრანგული წარმომავლობისაა: ფრანგ. Decadance – და „დაცემას“ ნიშნავს (ჭილაია ა. 1971:102). თუმცა, საკუთრივ ფრანგულში იგი ლათინური ენიდან – decadentia – არის შემოსული და იქაც იგივე გაგებას შეიცავს – „დაცემა,“ – რასაც ფრანგულში. სპეციალისტთა განმარტებით იგი გამოხატავს ძალგამოლეულობას, ამოწურვას, ჩამორჩენას, კულტურის მოძველებულობას, საუკუნის საზღვარზე ეს დეკადენტებისათვის გაიგივებული იყო „საუკუნის დასასრულთან“ (ფრ. „fin de siecle“), ძველი სამყაროს კრიზისს, რომელიც იყო დაბნეულობისა და განგაშის გრძნობის გამომწვევი. ტერმინი „Decadance“ პირველად ფრანგულ მწერლობასთან, ფრანგულ ლიტერა-ტურასთან მიმართებაში გამოიყენეს მე–19 საუკუნის 70–იანი წლების დასასრულსა და 80–იანი წლების დასაწყისში. ყოფითი თვალსაზრისით თუ განვსჯით, ამ მეტად მეტყველი და ფრიად ტევადი შინაარსის მქონე სიტყვა–ტერმინის გაჩენა ფრანგულ სინამდვილეში მეტად მნიშვნელოვან, შეიძლება ითქვას, ამ ქვეყნისათვის (და არა მხოლოდ ამ ქვეყნისათვის) ეპოქალური მნიშვნელობის მქონე ისტორიულ მოვლენას, – კერძოდ, კაპიტალიზმის, საზოგადოებრიეი წყობილების ისტორიული განვითარების ამ სრულიად

ახალი, მანამდე უცნობი საფეხურის გაჩენა–ჩამოყალიბებასა და ამ პროცესისათვის დამახასიათებელი ისტორიული მოვლენების პერიოდს ემთხვევა. ხოლო თუ უშუალოდ ლიტერატურული ცხოვრების, ლიტერატურაში მომხდარი მოვლენებისა და სიახლის კუთხით აეთვლით, – ფრანგულ ლიტერატურულ სივრცეში მისი გაჩენა და ენობრივ ბრუნვაში, სამეტყველო ხმარებაში, ლიტერატურ-რული–ტერმინოლოგიურ ზეპირ თუ წერით მიმოქცევაში შემოსვლა ემთხვევა 70–იანი წლების ბოლოსა და 80–იანი წლების დასაწყისში ფრანგულ მწერლობაში ასევე ახალ სახეებად აღიარებულ ორი დიდი ფრანგი პოეტის, – სტეფანე მალარმესა და პოლ ვერლენის ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსვლას და მათ გარშემო ე.წ. „პარნასელებთან," „პარნასის ჯგუფთან" (ლეკონტე დე ლილი, თეოფილ გოტიე, შარლ ბოდლერი და სხვები) მებრძოლ ახალგაზრდა პოეტთა წრის შემოკრებას.

ლიტერატურულ წინამორბედთა ანუ იგივე „პარნასელთა" ლიტერატურულ პრინციპებთან და ტრადიციებთან 70–იან წლებში თავდაპირველად დაწყებული შემოქმედებითი ხასიათის დაპირისპირება შემდგომ თანდათან გამწვავდა, გაღრმავდა, გაძლიერდა, გასერიოზულდა და უკვე 80–იანი წლების დასაწყისში ე.წ. „საზოგადოებრივი სანქციაც" მიიღო; პოეტებმა, ჟ.ვიკერმა და გ.ბოკლერმა ამ ახალ „პოეტურ სკოლას" მახვილგონიერული პაროდია უძღვნეს სათაურით: „Les Deliquescences d'Adore Flourette piete decadent..." ამ გამომწვევი ხასიათის მწვავეტონიან პაროდიაში იგივე ტონით მოთხრობილია „დეკადენტთა" ცხოვრებაზე, თავიანთ „თვითგაღმერთებასა" და თაყვანისცემაზე.

სახელწოდება „დეკადენტები," რომელიც, როგორც ერთგვარი მეტსახელი დაცინვის მიზნით იქნა მირქმეული, თავისებურ გამოწვევად იქნა მიღებულ–აღქმული და ამას შედეგად მოჰყვა მრავალსახოვანი ახალი ჟურნალების ჩამოყალიბება, ჟურნალებისა, რომლებიც „დეკადანსის" პრინციპების დამცველად გამოდიოდნენ. თუმც, როგორც მართებულად შენიშნავენ, ფრანგული

სიმბოლისტური პოეზიის ყველა წარმომადგენელი როდი ურიგდებოდა „დეკადენტობის“ სახელს... ასე, მაგალითად, მორეასი, რომელმაც 1886 წელს სიმბოლიზმის მანიფესტი გამოსცა, სახელწოდება „დეკადენტის“ მირქმევის წინააღმდეგი იყო და საამისო პროტესტსაც კი გამოთქვამდა. იგივე მანიფესტში იგი მაშინდელ ახალგაჩენილ პოეზიას, რომელიც ჭეშმარიტად ახალმოელენილი იყო ფრანგულ ლიტერატურაში, ახალი მიმართულებისა იყო და ჯერ არცკი იცოდნენ და ვერცკი გადაეწყვიტათ, რა ეწოდებინათ სახელად მისთვის: „დეკადენტიზმი“ („დეკადენტი“) თუ „სიმბოლიზმი,“ ამ უკანასკნელის მხარეს იხრებოდა. უფრო მეტიც, ჟან მორეასი (1856–1910) ერთადერთი იყო, რომელმაც უარყო სახელწოდებად „დეკადანსის“ მირქმევა: „...Название, предложен-ное нами, - Символизм, - единственно подходящее для новой школы, только оно передаёт без искажений творческий дух современного искусства“ (Свердлов М.И. 1958:98). ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ ახალი ლიტერატურული სკოლის ფრანგი პოეტები თავდაპირველად თავიანთ თაეს ჰიტროპოტებს უწოდებდნენ, ხოლო სულ ბოლოს, იგივე მორეასის წინადადებით „სიმბოლისტები“ შეირქვეს. სახელწოდების ამგვარ ტრანსფორმაციაზე და მასთან მიმართებულ სხვა ამგვარ საკითხებზეც, სხვათაშორის, წიგნში „გადაგვარება,“ თავის დროზე საგანგებოდ შეჩერებულა სიმბოლისტთა ლიტერატურული მემკვიდრეობისა და გზის ისეთი აღიარებული მკვლევარი, როგორიც იყო მ.ნორდაუ (Нордау М. 1951:153–154). საინტერესოა, ასევე, ფრანგული წარმოშობის ტერმინ „დეკადანსის“ გაჩენა–წარმომავლობის, ეტიმოლოგიის, მნიშვნელობა–გაგებისა და გავრცელების შესახებ არაფრანგი ავტორიტეტების გამონათქვამები არაფრანგულ გეოგრაფიულ სივრცესა და გარემოში. ასე მაგალითად, ცნობილი რუსი ლიტერატორ–ავტორიტეტი იგორ გრაბარი „ავტომონოგრაფიაში“ – „ჩემი ცხოვრება,“ – იგონებს: „ჩვენ „დეკადენტებად“ მოგვნათლეს“–ო... და იქვე დასძენს, რომ სიტყვა „დეკადენტი“ რუსულ ლიტერატურაში, რუსულ ტერმინოლოგიურ ბრუნვაში 90–იანი წლების შუა პერიოდში შევიდა, როგორც ნასესხები ფრანგულიდან,

იმ ქვეყნის ენიდან, სადაც პოეტი–დეკადენტები ტერმინ „decadents“ – იმავე ლიტერატურულ სივრცეში შობილ ე.წ. „პარნასელთა“ საპირისპიროდ იყენებდნენ. გრაბარი იგონებს, რომ ამ ტერმინმა პირველად რუსეთში მისი ძმის ფელეტონში – „პარნასელები და დეკადანები“ – გაიელვა; ფელეტონში, რომელიც მის ძმას საფრანგეთიდან, პარიზიდან გამოუგზავნია 1888 წლის იანვარში „რუსულ უწყებებში“ („Русские ведомости“) გამოსაქვეყნებლად. რამდენიმე წლის შემდეგ იგივე ტერმინი, ოღონდ, ამჯერად, ტრანსკრიპციით, – „დეკადენტები,“ – პ.დ. ბობორკინს გაუმეორებია. ამის შემდეგ კი იგი რუსულ ლიტერატურულ და ლიტერატურათმცოდნეობით ტერმინოლოგიაში კიდევაც მასიურად დამკვიდრებულა. „დეკადენტობად“ მონათლა და მოხსენიება იწყეს თურმე ხელოვნებაში, ლიტერატურაში ყველა ახალი წამოწყებისა და ძიებისა. ის, რამაც – საფრანგეთში, პარიზში სახელწოდებად „L' art nouveau“ („ახალი ხელოვნება“) მიიღო, სხვა ქვეყნის, ვთქვათ, რუსულ სინამდვილეში „დეკადენტობად“ მოინათლა. ამ თვალსაზრისით ტერმინი „დეკადენტობა“ ანუ ფრანგულიდან თარგმნილის მიხედვით „დაცემა“ („დაკნინება“), ერთგვარად, როგორც ტერმინი ბუნდოვანი რამ ტერმინი იყო. უფრო გაუგებარი კი ის გახლდათ, რომ თურმე ამ ტერმინს ერთროულად მიარქმევდნენ ხოლმე პიუვი დე შავანის, ბენერის, ვრუბელის, კოროვინის, სეროვის, მალიავინის, სომოვის მხატვრულ ტილოებს; როდენის, ტრუბეცკის სკულპტურულ ნამუშევრებს; ოსტროუმოვის გრავიურებს, ბოდლერის, ვერლენის, ბრიუსოვის, ბელის ლექსებს (Грабарь И. 1937:126). ერთი სიტყვით, „დეკადენტებად“ და „დეკადენტობად“ აღიქმებოდა და ითვლებოდა ყველა და ყველაფერი, რაც კი მანამდე არსებულ კლასიკოსებისგან და კლასიკისგან გვერდის აყლა იქნებოდა ლიტერატურაშიც, ფერწერაშიც, სკულპტურაშიც და თუ რამ ყოფილიყო, ალბათ ხელოვნების სხვა დანარჩენ სფეროსა და დარგებშიაც კი. გრაბარი დასძენს, რომ მაშინ „ჰორიზონტზე ჯერ კიდევ არ იყვნენ არათუ მეტისები და პიკასოები, არამედ თვალი არ მიუწვდებოდათ თვით იმპრესიონის-

ტების არც ორიგინალებზე და არც რეპროდუქციებზედაც კი, რომ აღარაფერი თქმულიყო სეზანზე, გოგენზე, ვან–გოგზე...“ (Грабарь И. 1937:126).

ტერმინ „დეკადანსის,“ „დეკადენტობის,“ „დეკადენტის“ გაგებათა პარალელის გასავლებად რუსული ინტელექტუალური სივრცე ავირჩიეთ, მისი ლიტერატურა და ხელოვნება, ჩვენს ამ არჩევანს კი ეროგვარი მიზნობრივი გან'სრახვა და დანიშნ'ულება აქვს: ჯერ ერთი, რუს'ული ლიტერატურა, რუს'ული ლიტერატურ'ული გარემო თვით იმ პერიოდ'შიც კი, როცა ფრანგული წარმომავლობის ტერმინი „დეკადანსი“ რუს'ულ ზეპირ თუ წერილობით, მეტყველებასა თუ კულტურაში შემოდიოდა და მკვიდრდებოდა, თვით ის დამხვდური გარემო ახლოს იდგა და მსგავსია ქართულ ლიტერატურ'ული სივრცისა და გარემოსი, – თავისი წინაისტორიული და ტრადიციული ურთიერთობებით, იმ ურთიერთობებით, რომელიც მანამდე, თვით „თერგდალეულებიდან“ მოყოლებული, ჩვენს მოწინავე, პროგრეს'ულ წინაპრებს, ჩვენს ინტელექტუალურ მამა–პაპებს დაუმყარებიათ. მეორეც, ზუსტად ანალოგიური ხვედრი ერგოთ წილად ქართულ სინამდვილეში ქართული ლიტერატურის, ხელოვნების, საზოგადოდ, კულტურის მოღვაწეთა ახლებურ, ორიგინალური სულისკვეთებისა და სტილის ნაწარმოებებს, ახლებურ თარგმანებს, მათ შორის ფრანგ'ულიდან გადმოტანილს და ამ თარგმანთა ავტორებს, იმათ, რაცა და ვინაც კი – ტრადიციულ–კლასიკურს ან კლასიკოსს სცილდებოდა. უფრო მეტიც, ბედ–ხვედრის რუსულთან თანხვდენა გამოიხატება არა თუ, უბრალოდ, ხედწოდება „დეკადენტობის,“ „დეკადენტის,“ „სიმბოლისტის“ და სხვა რამ ამგვართა დაუმსახურებელ მირქმევაში, არამედ მსგავსი მირქმევანი ადრესატთათვის ზოგჯერ საბედისწერო ფინალითაც დასრულებულა. თუმცა, ამაზე შემდგომ... საქმე ის არის, რომ განსხვავებით სხვათა-გან, სამწუხაროდ, წარსული დროის ქართულ ლიტერატურულ სივრცე'ში ნაკლებად შეხედებით დღემდის სახიფათოდ მიჩნე'ულ ამ ტერმინის, ამ სახელწოდების „დამსახურებულად“ თუ

დაუმსახურებლად მირქმეულთა მოგონებებს ამის თაობაზე... მწირია თვითონ მათ შესახებ სხვათა მოგონებებიც ან სხვა რამ ამგვარი, თუ არ ჩაეთვლით შურზე აგებულ თითო-ოროლა შაე დასმენებს, რომელიც, მართალია, აქა იქ არქივებში ჯერ კიდევ შემონახულია, მაგრამ ისინი ჩვენი აზრით, სერიოზულ წყაროდ მაინც არ ჩაითვლება. ხოლო ის, რომ რუსულთან შედარებით ჩვენში ნაკლებია პირადი, გულახდილი მოგონებები თუ მემუარული რამ ჩანაწერები, სრულიად გასაგებია: მაშინდელი საქართველოს ორმაგი რეპრესიის სუსხის ქროლაში მსგავსი „გულახდილობა" ადვილი შესაძლებელი იყო მწერალს სიცოცხლის, უკეთეს შემთხვევაში კი, სულ ცოტა, გაციმბირების ფასად დასჯდომოდა! ამიტომ, ისევ სხვათა გულახდილობას მოეუსმინოთ: საინტერესო, განსაკუთრებით იმ საზოგადოებრივ ატმოსფეროსათვის დამახასიათებელ შტრიხად თვლიან სპეციალისტები ვ.ვ. როზანოვის წიგნში – „განცალკევებული" – მოთხრობილ ერთ ეპიზოდს, რომელ ატმოსფეროშიც მკვიდრდება ტერმინი „დეკადენტი:" „ჩემს დროს, ჩემს სიცოცხლეში შეიქმნა ზოგიერთი ახალი სიტყვები; მე თვითონ ჩემს თავს „ფსიქოპატს" ვუწოდებდი, ვიცინოდი და ვმხიარულობდი ამ ახალი მოხერხებული (მიგნებული) სიტყვის გამო. ჩემამდე მე არავისგან (ვგონებ) იგი არ გამიგონია. შემდგომში (შოპენჰაუერის დროს) ბევრი ასე უწოდებდა საკუთარ თავსა თუ სხვებს, შემდეგში იგი გამოჩნდა ჟურნალებშიც. ამჟამად იგი სალანძღავი ზედმეტსახელია, მაგრამ თავდაპირველად იგი გამოხატავდა „სულის ავადმყოფობას" ბაირონის მსგავსად, გამოხატავდა პოეტებსა და ფილოსოფოსებს. ვერტერი იყო „ფსიქოპატი" – შემდეგში მოგვიანებით წარმოიშვა სიტყვა „დეკადენტი" და მაშინაც მე პირველთაგანი ვიყავი... ეს იყო მანამდე, ვიდრე ჩვენ ორნი შევიტყობდით ბრიუსოვის შესახებ: ა.ბელი – არ დაბადებულა" (Розанов В.В. 1912:94-95).

ტერმინებთან: „დეკადენტები," „დეკადენტობა," – მიმართებაში საინტერესოა ვ.ვ. სტასოვის კრიტიკული წერილები. როგორც ცნობილია მათში ეს ტერმინები მე–19 საუკუნის 80–

იანი წლების შუა ხანიდან ჩნდება. მაგ. სტასოვის წერილში „განმანათლებელი ხატოვნების ნაწილში“ (1897) ვკითხულობთ: „ი.ე.რეპინი ამბობს: „არა მარტო იმპრესიონიზმს, მისტიციზმსა და სიმბოლიზმს ესეოდენ მყარად მჯდართ ხელოვნების წიაღში, გააჩნიათ არსებობის დამსახურებული უფლება, არამედ ეგრეთწოდებული დეკადენტობა, ეს თავისი დასახელებით ეროგვარად („აბდა–უბდა“) უაზრო („нелепое“) დეკადენტობაც, მომავალში შეიმოსება დაფნით, მე ამაში ღრმადა ვარ დარწმუნებული...“ (Стасов В.В. 1937:555).

დიდი მხატვრის ამ სიტყვების ფონს მოსდევს რუსი კრიტიკოსებისადმი საყვედური, რომ ისინი არ სცნობენ ამ ახალი მიმართულების მიღწევებს, რითაც წარმოჩნდებიან „ჩამორჩენილებად, საპირისპიროდ ევროპისა.“

ჩვენთვის ამჯერად საინტერესოა არა იმდენად „დეკადენტის,“ „დეკადენტობის“ შესახებ ქვეყნის შიგნით წამოჭრილი დავა, არამედ უფრო მასზე კომენტარი, რომელშიც კიდევ ერთხელ და კატეგორიული ტონით თვით ამ ტერმინთა წარმომაელობასა და მნიშვნელობა–გაგებაზეა ლაპარაკი: „მაგრამ იგი იეიწყებს ანდა არ იცის, რომ სახელდობრ ევროპაში გამოიგონეს და არა რუსეთში ეს („აბდაუბდა“) „უაზრო“ „დეკადენტობა,“ რომ სახელდობრ ევროპაში და უწინარესად იქ ჯანყდებიან სიმბოლიზმის, მისტიციზმის და დეკადენტობის წინააღმდეგ” (Стасов В.В. 1937:555).

დეკადანსთან მიმართებაში სტასოვის სტატიები ჩვენთვის იმ თვალსაზრისითაც არის საინტერესო, რომ მათში გარდა ამ ტერმინის წარმომაელობა, – „სადაურობისა,“ მის მნიშვნელობაზეცაა ლაპარაკი, ანუ იმაზე, თუ უპირველესად რას გულისხმობდა პუბლიკა ამ ტერმინს ქვეშ: „განა ჩვენთან, რუსეთშია მოგონილი სიტყვები „დეკადენტი,“ „დეკადენტობა?“ არასოდეს... ისინი მოგონილია დასავლეთში და მათი დანიშნულებაა დამღა დაადონ იმ სექტას, რომელიც ადამიანთა უმრავლესობისათვის მიუღებელი, საზიზღარი და აუტანელია...“

„დეკადანსის“ საკუთრივ ფრანგულ წარმომადგენლებსა და ამ ტერმინის მათეულ გაგებაზე გარკვეულ წარმოდგენას

გვიქმნის ლიტერატურის ცნობილი ისტორიკოსის ედუარდ ენგელის ერთგვარი რეზიუმული გამონათქვამი, რომ 80–იანი წლების დასაწყისში, საფრანგეთში უცებ გამოჩნდა მელექსეთა ჯგუფი, ყველანი სრულიად ყმაწვილნი, სრულიად უცნობი სახელებით, რომელნიც უეცრად ამღერდნენ სრულიად ახლებურ ხმებზე... ისინი აღსავსენი იყვნენ აზრებით: ძველმა სასაუბრომ, ძველმა ფორმებმა ამოწურეს თავიანთი თავი, მოძველდნენ. მათ არ სურდათ არც ნატურალიზმის და არც რეალიზმის ცოდნა. „შორს არაპოეტური სინამდვილისაგან, სადღაც ღრუბლებში (ins Blaue), სიბნელეში! პოეზია არ უნდა იყოს გასაგები. ახალგაზრდები მისტიკაში გადაეშვნენ... რა თქმა უნდა, მრავალი წლის შემდეგ ყველა ეს დეკადენტური და სიმბოლისტური მოძრაობები თვითონვე ჩაფლავდებიან... მაგრამ საფრანგეთში ლიტერატურულმა სიგიჟემ გამოიწვია მხატვრული სიგიჟეც. ყველაფერ იმით, რითაც თავმომწონეობდნენ ლიტერატურული დეკადენტები, იმავდროულად იმითვე იწყეს თავმომწონეობა მხატვრულმა დეკადენტებმაც...“ (Стасов В.В. 1937:579-582).

ზემოთმოტანილი ლიტერატურული ფაქტები ადასტურებს და ამყარებს მტკიცებას, რომ ტერმინი „დეკადანს“–ი (ფრანგ. Decadance) ფრანგულ ენაში გაჩნდა, და ფრანგული ლიტერატურული ტერმინოლოგიის პირმშოა, იგი ფრანგულ ტერმინოლოგიურ ბრუნვაში შევიდა მე–19 საუკუნის 70–80–იან წლებში, საიდანაც გავრცელდა სხვა ქვეყნების ხალხთა ენებსა და ლიტერატურებში; დეკადანსის ძირითად იდეას წარმოადგენდა ზეგავლენა მოეხდინა მკითხველზე არა მარტო ნაწარმოების შინაარსის მეშვეობით, არამედ სიტყვებში ხმათა გარკვეული თავმოყრით და სახეთა არაადეკვატურობით. დეკადანსმა ადგილები შეუცვალა „ფორმასა“ და „შინაარსს.“ დეკადანსამდე (მე–19 საუკუნე) პოეზიაში ფორმად სიტყვები ითვლებოდა, შინაარსად კი სახეები, როგორც ნაწარმოების აზრი. დეკადენტებმა მოსვლისთანავე ფორმად გადააქციეს პოეზიის სიუჟეტური ხაზები, ხოლო შინაარსად გაიხადეს სიტყვები; სიტყვიერი, თუ ბგერწერული შეთანაწყობის დანიშნულება იყო იმთავითვე კვალი დაეჩნია მკითხველისთვის და მხოლოდ ამის

შემდეგ მისცემოდა მას შესაძლებლობა, ჩასწვდომოდა ნაწარმოებს სიღრმისეულად.

სიტყვა „დეკადანსი"–ს მნიშვნელობა ყველგან ერთი და იგივეა და იგი „დაცემას" ნიშნავს. იმისდა მიხედვით,თუ რა სიძლიერისა იქნებოდა – კავშირი ფორმასა და შინაარსს შორის, დაიწყო დეკადანსიდან, როგორც ერთი დიდი მიმდინარეობიდან სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლის გამოყოფა. სწორედ ამიტომ ერთი დიდი ტერმინი „დეკადანსი" თითქოს უამრავ წვრილ „ტერმინებად" დაიშალაო, რომელთა გაგება მორგებულია სხვადასხვა დეკადენტური მიმდინარეობის რაობაზე. ამის მიხედვით გვაქვს ამ ტერმინის სახესხვაობები:

- ტერმინი – „სიმბოლიზმი" (ბერძნ. Symbolon – პირობითი ნიშანი, მაუწყებელი, აქედან, ფრანგული Symbolism) – წარმოშობა ფრანგული; სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა, რომელიც ეყრდნობა უპირატესად სიტყვის თვისებას, ამის მიხედვით ნაწარმოების ძირითადი სიუჟეტი გადმოიცემა–ხოლმე სხვადასხვა სტილისტიკური ხერხით: ხშირი ალიტერაციით, განმეორებებით. სიმბოლიზმი (ხმათა და სიტყვათა განსაზღვრულ შეთანაწყობას შინაარსს იყენებდა ნაწარმოების სიუჟეტის განსასაზღვრავად. განასხვავებენ სიმბოლიზმის სამ ძირითად სტილს: 1. ნაწარმოები ერთ მთლიან სურათს წარმოადგენს, თუმც შიგ რიგი მომენტები ბუნდოვანია, ბოლომდე გახსნილი არაა; 2. ნაწარმოები ერთი მთლიანია, თუმც შიგ რიგი სცენები შექმნილია შესაბამისი განწყობის გადმოსაცემად; 3. ნაწარმოები ერთი შეხედვით გაუგებარია, მასში არ არის მკაფიო სიუჟეტური ხაზი, თუმც დაკვირვებულ მკითხველს ამგვარი ნაწარმოებები უქმნიან განწყობის ძირითად „ფონს."-ტერმინ „სიმბოლიზმს" ზოგჯერ ლიტერატურათმცოდნეობაში ენაცვლება ტერმინები „მოდერნიზმი," „ნეორომანტიზმი" (ჭილაია ა. 1971: 418).

- ტერმინი **ექსპრესიონიზმი** (ლათ. Expressio – გამოხატვა. ფრანგ. Expressionism–დეკადენტურ–ფორმალისტური მიმდინარეობის სახელწოდება). წარმოშობის ადგილი გერმანია (ჭილაია

ა. 1971:148). დამახასიათებელია სოციალურ-კრიტიკული პათოსი, სოციალური უთანასწორობა – უსამართლობისა და ომების კრიტიკა, ქაოსური არსებობის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი.

• ტერმინი იმპრესიონიზმი – (ფრანგ. Impressionisme - Impressionn – შთაბეჭდილება). წარმოშობა ფრანგული. სახელწოდება მიმდინარეობისა ლიტერატურაში, მხატვრობაში, მუსიკაში, თეატრში (ჭილაია ა. 1971:173). დამახასიათებელია მკაფიო ფორმის უქონლობა, საგნების ფრაგმენტულად გაჟღმოცემისადმი მიდრეკილება, ცალკეული შთამბეჭდავი შტრიხების მყისიერი ფიქსირება, რომლებიც მთლიანობაში საბოლოოდ ურთიერდაკავშირებულნი არიან და საერთო სურათს ქმნიან.

• ტერმინი ფუტურიზმი – (ლათ. Futurum–მომავალი) – სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. წარმოშობა – იტალიური (ჭილაია ა. 1971:487). დამახასიათებელი ნიშნები: ლექსთწყობის კლასიკური ნორმების უარყოფა, ახალი სიტყვათფორმების გაჩენა ანდა საერთოდ გაუგებარ სიტყვათფორმათა ჩამოყალიბება და შემოტანა. ამგვარი სტილი ახასიათებთ პოეტებს, რომელთაც სურთ თავიანთ შემოქმედებას მიანიჭონ სრული თავისუფლება, მიჯაჭვული არ იყვნენ ლინგვისტურ ნორმებზე.

• ტერმინი „აკმეიზმი“ – (ბერძნ. akme – მწვერვალი, სხვაგვარად, „გაფურჩქნული ძალა“) – სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. წარმოშობა–რუსული. (ენაცველებოდა ტერმინი „ადამისტი“ (ჭილაია ა. 1971:22). დამახასიათებელია გრძნობათა და შესედულებათა ბიოლოგიურად და ესთეტიკურად კრისტალური სიწმინდით აღწერა.

• ტერმინი „იმაჟიზმი“– (ფრანგ. image – სახე, ხატი) – სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. წარმოშობა ინგლისური (ჭილაია ა. 1971:171). დამახასიათებელია სენტიმენტალიზმთან და სიმბოლიზმის მესამე მიმართულებასთან (სტილთან) გამოხმაურება (იხილეთ „სიმბოლიზმის“ – განმარ-

ტებასთან); იგიყეა, რაც პოეტური ანალოგი სახეით ხელოვნებაში გაჩენილი იმპრესიონიზმისა.

- ტერმინი „დადაიზმი“ (ფრანგ. Dada- „ჯოხის ცხენი“ (იგივე, ხის ცხენი), – გადატანითი მნიშვნელობით ბავშვის ტიტინი) - სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. წარმოშობა შვეიცარული, შემდგომ კი ცენტრი საფრანგეთში, პარიზში. დამახასიათებელია უაზრო სიტყვების ხმარება („დადა“ – უაზრო სიტყვა, სიტყვებში ბგერათა შემთხვევითი თავმოყრა. შიშის გამოხატულება. (იშვა ომით შეშინებულთა შემოქმედებაში), უაზრო ნეოლოგიზმი, ბგერათა უაზრო ურთიერთშეწყობით გატაცება.
- ტერმინი ადამიზმი – სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. წარმოშობა – რუსული. (ენაცვლებოდა ტერმინ „აკმეიზმს“) (ჭილაია ა. 1971: 22).
- ტერმინი მოდერნიზმი – (ფრანგ. Moderne – თანამედროვე, უახლესი). სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მიმდინარეობისა ხელოვნების დარგებში. წარმოშობა – ფრანგული). თავდაპირველად ქადაგებდა სიახლეს, განახლებას, ებრძოდა დრომოჭმულ აკადემიზმს. დამახასიათებელია რეალიზმისადმი შეურიგებლობა, ხელოვნებისა და სინამდვილის ერთმანეთისაგან გათიშვა, ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემეცნებითი, ამსახველობითი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობის უარყოფა, ბოლოს დასჩემდა უკიდურესი სუბიექტივიზმი, ინდივიდუალიზმი და ფორმალიზმი.

მოდერნიზმს, როგორც მიმდინარეობას, თავის მხრივ, დეკადანსის, მსგავსად და უფრო ჭარბადაც გაუჩნდა უამრავი განსხვავებული სკოლა და ტენდენცია, რომელთა აქ ჩამოთვლასაც ამჯერად ჩვენ არ შევუდგებით.

- ტერმინი თეურგიზმი – სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. დამახასიათებელია სახეთა მისტიფიკაციის უკიდურესი ფორმები, რომელთა შორის კავშირებიც შეუმჩნეველია. ძირითადი თემები: ოკულტიზმი და ჯადოქრობა თავიანთი ყოველგვარი გამოვლინებებით.

• ტერმინი სატირა – (ლათ. Satira , ბერძნ. Satyros – ტყის ღმერთი, მახინჯი და ავხორცი). სახელწოდება ლიტერატურული მიმდინარეობისა. როგორც წესი სატირულ ლექსებს შობს პოლიტიკური შეხედულებები და სოციალურ ნორმებთან უთანხმოებანი.

• ტერმინი აბსტრაქციონიზმი – (ლათ. Abstractio - მოცილება, დაშორება) – სახელწოდება მოდერნიზმის ყველაზე რეაქციული ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მიმდინარეობის ხელოვნების დარგებში. წარმოშობა ევროპული. გავრცელება – რუსეთში. დამახასიათებელია ხელოვნებისა და ლიტერატურის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან ყოველგვარი კავშირის უარყოფა, უარყოფა ადამიანური ცხოვრების ასახვის საჭიროებისა, ფორმისა და შინაარსის გათიშულობა, უხვეულო, უცნაური, მახინჯი ფორმების ძიება, სიმახინჯის აპოლოგია.

გარდა ტერმინ „დეკადანსის“ აქ ჩამოთვლილი, სახენაცვალი ტერმინებისა, (ე.წ. „ორეულებისა“), ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურათმცოდნეობით ტერმინოლოგიურ ბრუნვაში შეხვდებით ტერმინებს „პრიმიტივიზმი,“ „ნეორომანტიზმი,“ „აპოლოგიზმი,“ და სხვა მისთანებს. ყველა ისინი და ზემოთ განმარტებული ტერმინები მიუხედავად მათი სიმრავლისა და მრავალფეროვნებისა, თავიანთი შინაარსით და იმის გათვალისწინებით, რასაც ისინი აღნიშნავენ, – ტერმინ „დეკადანს“ ვერ სცილდებიან, ყველა ისინი თუმც სხვადასხვა კუთხით, სხვადასხვა რაკურსით, მაგრამ მაინც „დეკადანსის“ ძირითად მნიშვნელობას („დაცემა,“ „დაკნინება“) იმეორებენ.

დასასრულ უნდა შევნიშნოთ, რომ ტერმინ „დეკადანსის“ ჩვენს მიერ ზემოთწარმოდგენილ სინონიმურ ჩამონათვალს სისრულის პრეტენზია არ გააჩნია და ამ მიმართებით დაკვირვება და კვლევა საინტერესო სამომავლო საქმედ უნდა ჩაითვალოს. ხოლო, რაც შეეხება სახეზე არსებულს, იგი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს დეკადანსის, როგორც წარსული დროის ლიტერატურული (და არა მხოლოდ ლიტერატურული) მოვლენის მასშტაბურობაში[1] (იხ. ვრცელი განმარტება).

1.2 ფრანგული სიმბოლიზმი

ფრანგული დეკადანსის ფესვები აშკარად აღწევს „პარნასის“ ჯგუფის უნიჭიერეს წარმომადგენელ შარლ ბოდლერამდე (1821–1867). თეითონ ბოდლერს კი ეს ლიტერატურული „სენი“ საკუთარ შემოქმედებით გარიჟრაჟზე ნაწილობრივ მისიეე „თანაპარნასელ“ ლეკონტ დე ლილისგან, მაგრამ ძირითადად მაინც ცნობილი ამერიკელი რომანტიკოსი პოეტის, დეკადენტური ლიტერატურის ერთ–ერთი ადრეული წარმომადგენლის, ედგარ ალან პოს (1809–1849) ნაწარმოებების გაცნობის შემდეგ „შეეყარა.“

დამსხვრეულმა იმედებმა, აუხდენელმა ოცნებამ, ამაოდ გარდახდილმა ბრძოლამ მასში ყოველგვარი საზოგადოებრივი ხასიათის და მოძრაობისადმი უნდობლობითა და შეურიგებლობით განაწყო, უფრო მეტიც, – მისდამი დაუძლეველი სიძულვილითა და ზიზღით აღაესო. „Бодлер чувствовал непреодолимый ужас перед филантропами, прогрессистами, утилитаристами, гуманистами, утопистами и всеми, кто мшится что-нибудь изменить в неизменной природе и в роковом устройстве общества“ (Готье Т. 1906:16). ეს სიტყვები დიდ ფრანგ პოეტ–სიმბოლისტს და იმავდროულად დეკადანსის ერთ–ერთ სულისჩამდგმელს თეოფილ გოტიეს ეკუთვნის, სიმბოლისტ პოეტს, მან, რომელმაც ათი წლით უფროსმა, ბოდლერისადმი თავისი უზომო თაყვანისცემა ათი წლით უმცროსი მაგრამ მისთვის მაინც ავტორიტეტი სათაყვანო თანამოკალმის დაუზარელ და უშურველ, ობიექტურ ბიოგრაფობითაც დაამტკიცა. ბოდლერის ლექსებში დიდი პოეტის სულის ტრაგიზმამდე დასული უკიდეგანო პესიმიზმი და უძირო სევდა, უნაპირო მწუხარება და გრძნობის-შემძვრელი ქვითინი ისმის. სწორედ მათშია მიმობნეული დიდი შემოქმედის დეკადენტური ნააზრევიც, – შეუდარებელი პოეტური ხელწერის მქონე გენიალური ფრანგი დეკადენტის, პოეტი–სიმბოლისტის ტკივილიანი სულის განუსახღვრელი პოეტური კვნესა. პოეტის ლექსთა კრებულები „ბოროტების ყვავილები“

(„Цветы Зла“ – „Les Fleurs du mal“ -1857-1861), „პატარა–პატარა ლექსები პროზად“ („Стихотворения в прозе“- „Petits poemes en prose“-1869 დაიბეჭდა სიკვდილის შემდეგ.), ერთბაშად, ჟინჭიერეს პოეტურ ნაკადად მოასკდა ფრანგულ პოეზიას. ყოველივე ამას კი, სამწუხაროდ, შედეგად ის მოჰყვა, რომ ბოდლერს, მართალია დეკადენტური, მაგრამ მაინც ლექსი–შედევრებისთვის, რომელიც შესულია წიგნში „ბოროტების ყვავილები,“ცილად საზოგადოებრივი ზნეობრიობის, კერძოდ რელიგიის შეურაცხყოფა დასწამეს, ტყუილუბრალოდ „ბრალი დასდეს, უმართებულოდ დააღანაშაულეს;“ გამოცემიდან 1 წლის შემდეგ წიგნში შეტანილი 6 – ლექსი („ზაფხული,“ „შემკობა,“ „ლესბოსი,“ „წყეული ქალები,“ „მეტისმეტად მხიარულად,“ „ვამპირის მეტამორფოზები)“ აკრძალეს, ავტორიც და გამომცემელიც დააჯარიმეს, წიგნის დარჩენილი ტირაჟი კი დააპატიმრეს, წიგნისა, რომლის შესახებაც 1866 წლის 28 თებერვალს ანსელისადმი მიწერილ წერილში აღიარებდა, რომ მან ამ წიგნში „მთელი თავისი გული, მთელი თავისი სინაზე, მთელი თავისი შენიღბული რელიგია, მთელი თავისი სიძულვილი“ (Косиков Г.К. ст.Шарль Бодлер между „Восторгом жизни“ и „ужасом жизни“) ჩააქსოვა. თვითონ დეკადენტ პოეტ–გენიოსს კი, ამ „სასჯელით“ სულიერად უსიმოდ დამცირებულსა და შეურაცხყოფილს სულიერსაეე ტანჯვასა და გაუსაძლის უკადრის სიღატაკეში აღმოხდა სული.

ბოდლერის შემოქმედებაში თანდათან, სულ უფრო და უფრო ხშირად ჩნდება სიკვდილი, როგორც ერთადერთი „გამოსავალი მეშჩანური ყოფიდან,“ როგორც ერთადერთი გზა, სხნისა. ხოლო ლექსში „ალბატროსი“ (Альбатрос) პოეტმა შარლ ბოდლერმა განუმეორებელი ავტოპორტრეტი შექმნა ისეე შარლ ბოდლერისა, პოეტისა, რომელსაც მხოლოდ უგუნურნი დასცინოდნენ, ხოლო ამის შემხედვარე გენიოსი თავისთავს „დაწყეველილს“ უწოდებდა. დიდი პოეტის ამ ლექსს მსოფლიოს არაერთი კრიტიკოსის კალამი შეხებია ინტერესის თვალით, უფრო კი შიგ ჩაქსოვილი პოეტისეული ფიქრებისა და გრძნობების როგორმე ამოცნობისა და წაკითხვის სურვილით. ამ ხარკის გადახდა

ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკასაც მოსწევია და არცთუ ურიგოდ: „ალბატროსი“ პოეტისა და პოეზიის ალეგორიას წარმოადგენს. ცის ლაჟვარდში ფრთაგაშლილი ალბატროსივით ბოდლერსაც უჭირდა უხეში და ტლანქი სინამდვილის გემბანზე დაშვება. შემოქმედებით წუაში პოეტი დიადია, ყოველდღიურობის ფუსფუსში გარეული კი უსუსურია და სასაცილო“ (ბუაჩიძე გ. 1977:170). ბოდლერი პოეტია, მარადიულობის მსახური და ბინადარი და არა მოკვდავი, ყოველდღიური უაზრობის მორჩილი მსახური. ლექსში „ამაღლება“ სწორედ ეს გრძნობაა გამოხატული, გრძნობა საგანთა ენისა და „ყვავილთა ენის“ იდუმალების ამოცნობას მოწყურებული პოეტისა. ამ ლექსში ხელოვნების ბოდლერისეული გაგება ნათელი და ლაკონურია: „ყოველდღიურ „წუხილსა“ და „დარდზე“ ამაღლებით, მხოლოდ შემოქმედება გვაზიარებს უზენაეს სილამაზესა და ნეტარებას“ (ბუაჩიძე გ. 1977:170).

ბოდლერმა ფრანგულ პოეზიაში პირველმა შებედა კრიტიკულად მოკიდებოდა ხელოვნების მანამდელ ტრადიციულ გაგებას, მან იგი ჯერ თვითონ სრულიად ახლებურად დაინახა და შემდეგ ჩვენც დაგვანახა. ამის დასამტკიცებლად კი დაუზარელი მკვლევარივით „იმოგზაურა“ იმდროინდელ და არა მხოლოდ იმდროინდელ ფუნჯის დიდოსტატთა განუმეორებელ ფერწერულსა თუ გრაფიკულ სამყაროში. შექმნა განუმეორებელი ე.წ. „სალონები,“ „ესთეტიკური ღირსშესანიშნაობები,“ რაც, როგორც მართებულად აღნიშნავენ, „ფრანგული სამხატვრო მწერლობის ოქროს ფონდშია დამკვიდრებული“ (ბუაჩიძე გ.1977:170).

ლიტერატურათმცოდნეები შარლ ბოდლერის და მის მომდევნო შემოქმედთა ნაწარმოებების ღრმა ანალიზმა დაარწმუნა, რომ არსებობს რაღაც ე.წ. თანმიმდევრული გენეტიკური ჯაჭვი, რომელიც ბოდლერის შემოქმედებას მის მიმდევართა, – მალარმეს, რემბოს, ვალერის და მთელს ევროპულ ლიტერატურაში გაბნეულ მათივე ორეულების შემოქმედებასთან აკავშირებს. ამასთან, ეს ჯაჭვი ერცელდება ბოდლერიდან წარსულისკენაც (მაგ. დიდრო) და ბოდლერიდან მომავლისკენაც.

ხოლო, რაც შეეხება საკუთარი „მეს"-ს კრიზისს, – „...кризис „я" и репрезентации в лирической поэзии девятнадцатого и двадцатого веков следует расстматривать как последо-вательный и нарастающий процесс. Бодлер разрабатывает тенденции, которые имплицитно присутствуют у Дидро; Маларме (как он сам утверждает) начинает там, где заканчивает Бодлер; Рембо делает еще один шаг, открывая путь экспериментам сюрреалистов – короче, современность поэзии носит характер исторического продвижения" (Черневич М.Н.1965:368).

ბოდლერის გენიოსიზმი მისი სემოქმედება და გაცლენა თავისებურად გადმოსდებია იმდროინდელ და მომდევნო ქართულ ლიტერატურას, განსაკუთრებით კი მის პოეტურ ნაკადს. ქართველი პოეტები, ღირსეულად აფასებდნენ, მის ღვაწლსა და ოსტატობას. დასტურად ერთს მოვიტანდი მხოლოდ: ქართული ლექსის ისეთ დიდოსტატსა და ჯადოქარს, როგორიც გალაკტიონ ტაბიძე იყო, თავის დღიურში ჩაუწერია: ნეტავ ბოდლერის ლექსი „კურთხევა" ქართველ პოეტს დაეწერაო... მსგავსი ალალი აღფრთოვანება თუ გამოთქმა უადგილო არ იქნება „კეთილი შური" მრავალი ქვეყნის გენიოს პოეტს აღძერია შარლ ბოდლერის განუმეორებელი შედევრების გაცნობისას და ისინი, ჩათვლით გალაკტიონისა, დაუზარებლად და შეძლებისდაგვარად უხდიდნენ სარკს ბოდლერის შედევრების თავიანთ ენაზე ამეტყველებას.

ლიტერატურათმცოდნეები ფრანგული სიმბოლიზმის ათვლის წერტილად შარლ ბოდლერს (1821–1867) და მის წიგნს „ბოროტების ყვაველებს" (1857) ასახელებენ. ისინი მიიჩნევენ, რომ სწორედ ბოდლერმა და სწორედ ამ წიგნში შესული ლექსებით „დაუსახა გზა რომანტიკოს პოეტებს სიმბოლიზმისაკენ." ბოდლერის შემდეგ თეოფილ გოტიემ (1811–1872) თავისი „მინანქრები და კამეებით" (1852) „დაუდო გზა „პარნასელთა" ლიტერატურულ ჯგუფს," გზა, რომელიც შემდგომ ლეკონტ დე ლილმა (1818-1894) განაყრცო და განამტკიცა. მართებულად შენიშნავენ, რომ ლილმა ხელოვნებას სრულიად ახალი ამოცანა დაუსახა: მისი აზრით ხელოვნებას არ შეეძლო ჰქონოდა პრაქ-

ტიკული მიზანი. პოეტის ამოცანად იგი თვლიდა პოეტური სტრიქონების, ფერების და ბგერების საშუალებითა და გრძნობის, აზროვნების, მეცნიერებისა და ფანტაზიის მოშველიებით შეექმნა მშვენიერი. ეს აზრი მან ჩამოაყალიბა ანტიკური ლექსების (1852) წინასიტყვაობაში. აგრეთვე თავის ლექსთა კრებულში „ბარბაროსული ლექსები“ (1862), „ტრაგიკული ლექსები“ (1884). პოეტურ სამყაროში რაღაც მანამდე უცნობის, რაღაც ახალის მომასწავებელი სიოს მოქროლვა იყო თვით სახელწოდებითაც მიმანიშნებელი კრებული „ახალი ლექსები“ (1866) რომელშიც 40–ოდე პოეტის ლექსები დაიბეჭდა. ესენი იყვნენ თვით ლეკონტ დე ლილი, შარლ ბოდლერი, სტეფან მალარმე (1842-1898), თეოფილ გოტიე, ჟოზე მარია ერედია (1842–1905), ტეოდორ დე ბანვილი (1823-1891), პოლ ვერლენი (1844–1896), ფრანსუა ედუარ ჟოაკენ კოპე (1842-1908) და სხვები.

მაინც რა ნიშნებია ის, რამაც ერთმანეთთან დაანათესავა არა მხოლოდ ფრანგი, არამედ სიმბოლისტთა თვით მთელი მსოფლიო კოჰორტა? განსხვავებით თავიანთი წინამორბედებისგან (ფლობერი, მოპასანი, ბოდლერი), რომლებიც სოციალურ სინამდვილეს კრიტიკულად ასახავდნენ, მთელი თავისი წინააღმდეგობებითა და კონფლიქტებით, – სიმბოლისტები საერთოდ ვერ ამჩნევდნენ რა თავიანთ თანამედროვე საზოგადოებაში არსებულ, ყოველივე უკეთურთან დაპირისპირებულ საღ პროგრესულ ძალებს, ზურგს აქცევდნენ ყოველივეს, რაც მათ გარს ერტყათ და რეალურ სამყაროს, ამ სამყაროში მიმდინარე რეალურ მოვლენებს უპირისპირებდნენ მხოლოდ ირეალურს, მხოლოდ იდეალურს, მხოლოდ გონებით განჭვრეტილს, იდეალურს მაგრამ მიუღწევად სიწმინდესა და მშვენიერებას. აქედან გამომდინარე, სიმბოლიზმი შორს იყო არა მხოლოდ ნატურალისტური, არამედ რეალისტური ხელოვნებისგანაც, ხოლო თავისი პესიმიზმით იგი გამოირჩეოდა რომანტიკოსთა შემოქმედებისგან, რომანტიკოსთა, რომელნიც დარწმუნებულნი იყვნენ თავიანთი იდეალების განხორციელების, ხორცშესხმის შესაძლებლობაში, ამასთან, აბსოლუტურ სღეარს არ აელებდნენ,

მაშასადამე ამ ხელყარს არც თელიდნენ რაც ჭეშმარიტად არსებობს იმასა და რაც მათ ოცნებით წარმოესახათ, იმას შორის. სიმბოლისტური ესთეტიკა უარყოფდა გონებას და ნერგავდა ინტუიციას, როგორც ადამიანის ერთადერთ საშუალებას, – გამოიცნოს აბსოლუტური და არარეულებრიული.

სტეფან მალარმე. სამი დიდი წარმომადგენელი ჰყავს ფრანგულ სიმბოლიზმს, მათგან – ერთ–ერთი, – სტეფან მალარმე (1842-1896) – აღიარებულია, სიმბოლიზმის, როგორც ე.წ. შედარებით უფრო „კეთილშობილი" მიმართულების იდეოლოგი, თეორეტიკოსი და როგორც მას უწოდებენ, – „თანმიმდევრული წარმომადგენელი." ამასთან, მალარმე იყო სიმბოლიზმის გაურცელების არა მხოლოდ იდეოლოგი, და თეორეტიკოსი, არამედ თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამ იდეოლოგიის პრაქტიკოსი განმხორციელებელიც, როგორც მას ხატოვნად უწოდებენ, „ფრანგული სიმბოლიზმის მეტრი." გარდა იმისა, რომ იგი თვითონ ქმნიდა სიმბოლისტურ ნაწარმოებებს, რომლებიც შემდგომ მის სიმბოლისტ თანამოკალმეებს აღაფრთოვანებდა და მიბაძვის სურვილით აღავსებდა, ის თავის სახლში გულღიად იწვევდა და მასპინძლობდა–ხოლმე მათ. ამ მასპინძლობაში ითვლებოდა მისივე ინიციატივით გამართული სიმბოლისტური პოეზიის საღამოები, ტარდებოდა პოეზიის გაკვეთილები, რომელსაც ხატოვნად „მალარმეს სამშაბათობები" ეწოდა. როგორც აღვნიშნეთ, ამ შეკრება–საღამოების სულისჩამდგმელი მალარმე იყო. მისი სახლი სიმბოლიზმის თავისებურ შტაბად იქცა, რომლისკენაც პოეტურ, მეგობრულ შეხვედრა–საუბრებზე, ლიტერატურულ კითხვა–პაექრობებზე დასასწრებად მუდამ ხალისით მოუწვევდათ გული თანამოკალმეებს, მალარმეს უმცროს მეგობრებს: რ.გილს (1862-1925), გ.კანს (1859-1936), ა.ფ.ჟ. დე რენეს (1864-1936), ფრანსის ეელეგრიფენს (1864-1937) და სხვებს. ფრანგული სიმბოლიზმისათვის, როგორც მართებულად შენიშნავენ, „პროგრესული მნიშვნელობის მქონე აქციად" იქცა 1886 წელს ე.წ. რვაეულის „სონეტები უაგნერისადმი." ესენი იყვნენ პ.

ვერლენი, ს. მალარმე, რ. გილი, ს.ფ. მერილი, შ.მორისი, შ.ვინე, ტ.დე ვიზევი, ე.დიუჟარდენი. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ახალი სულისკვეთების მქონე შემოქმედთა ამ კოჰორტაში იმთავითვე გამორჩეული ადგილი ერგოთ ვერლენსა და მალარმეს და ეს გამორჩეულობა იმითაც გაფორმდა, რომ „რვაეულის“ მიძღვნაში თვითონ ლექსებსაც ვერლენის „პარციფალს“ და მალარმეს „მიძღვნას“ გამორჩეულად თვალშისაცემადი ადგილი დაეთმო. იმავე წელს ჟ.მორეასი (1856-1910) თავის სტატიაში „ლიტერატურული მანიფესტი. სიმბოლიზმი“ (1886) ამის შესახებ წერდა: „Символистская поэзия пытается „одеть идею в осязыемую формулу.“ ეს იყო ოთხმოციანი წლები, ფაქტობრივადაც, ხომ 1880 წელს დაიწყო სიმბოლიზმის ისტორია, წელს, როდესაც მალარმემ შემდგომში მეტად პოპულარული ლიტერატურული სალონი გახსნა თავის სახლში. ხოლო, რაც შეეხება მის ახალბედა ხშირ სტუმრებს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მართალია თითოეულმა მათგანმა ლიტერატურაში უფრო ადრე, ცალკ-ცალკე აიდგეს ფეხი და თავიანთ შემოქმედებით კრედოსაც იმთავითვე ჰქონდა ბევრი რამ საერთო და საზიარო, – როგორც სიმბოლისტებმა სახელი მაინც აქედან გაითქვეს და როგორც სიტყვის უბადლო ოსტატებმა, საქვეყნო დიდებაც აქედან დაიგდეს. და ბოლოს, აქედან წარუდგნენ მსოფლიოს, როგორც სიმბოლიზმის კლასიკოსები და მამამთავრები. ბევრი რამ შესძინა თითოეულს ამ სამთა შემოქმედებითმა თანამეგობრობამ. მართალია, „მალარმეს სამშაბათობებამდე“ თითოეულს ამათ ფრანგი საზოგადოება ჯერ კიდევ ოცი წლით ადრე იცნობდა და მათ ნაწარმოებებსაც დიდი ინტერესით ეცნობოდა, მას შემდეგ, რაც სამი დიდი ფრანგი სიმბოლისტის შემოქმედებითი გაერთიანება გაფორმდა, სიმბოლისტთა პოეტური სკოლა გასცდა ჯერ სამეულის კერძო მეგობრულ წრეს, გაიჩინა მიმდევრები ჯერ ქვეყნის შიგნით (უან მორეასი, ანრი დე რენე, ჟიულ ლაფორგი, ფრანსის ჟამი), ხოლო შემდეგ ქვეყნის გარეთ, მრავალი ქვეყნის ლიტერატურაში, მრავალი თანამოაზრის სახით.

სტეფან მალარმესადმი, როგორც იმხანად ფრიად გახმაურებულ ფრანგ სიმბოლისტისადმი სჩვა დაინტერესებულ პროგრესულ მწერლობას შორის ქართული ლიტერატურაც დროული და ოპერატიული აღმოჩნდა: სტეფან მალარმეს ნიჭიერებისადმი მიგებულ ღირსეულ ხარკად უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ ჯერ კიდევ 1919 წელს „მეოცნებე ნიამორებმა“ ქალაქ ქუთაისში გამოსცეს სტეფან მალარმეს „ლექსები და პროზა.“ კრებულში შეტანილ ორ ლექსს „გედი“ ჰქვია, ხოლო მესამეს „ლაუვარდი.“ აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართულ ენაზე მალარმეს პირველი ამმეტყველებლები იყვნენ თვითონ შალვა აფხაიძე, კოლაუ ნადირაძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე. ვალერიან გაფრინდაშვილსვე ეკუთვნის მალარმეს განუმეორებელი შედევრის „ფაუნის შუადღის“ ასევე განუმეორებელი მხატვრული ოსტატობით შესრულებული თარგმანი, რის შემდეგაც ამ გენიოსი ფრანგი პოეტი–სიმბოლისტის შემოქმედებითი საგანძურის ქართულად თარგმნის საქმე, როგორც მართებულად წყენით შენიშნავენ, ბევრით აღარ წაწეულა წინ.

შეცდება ის, ვინც დეკადანსს და მის წარმომადგენლებს შეფასების თვალსაზრისით იოლად შებედავს. მათი შრომა თითოეულ ლექსზე, თითოეულ სტროფზე, თითოეულ სტრიქონზე და ბოლოს, თვით თითოეულ სიტყვაზეც კი – მათი თავდადება და ერთგულება, პატიოსნება და ჭეშმარიტი შემოქმედებითი პრინციპებისადმი პასუხისმგებლობა სამაგალითო იყო და მისაბაძად დარჩება ნებისმიერი დიდი თუ მცირე კალმოსანისთვის. ამ მხრივ სტეფან მალარმე ხომ ნამდვილი სარკე იყო თანამოკალმეთათვის. მალარმე მთლად გამორჩეული გახლდათ. იგი, როგორც გარსშემოკრებილთა ლიდერი და მასწავლებელი, პირველ რიგში მაღალ მოთხოვნილებებს საკუთარ თავსა და შემოქმედებას უყენებდა. დიდი შემოქმედის ბოლოს შეძენილ ამ თვისებებზე ლიტერატურათმცოდნენი ხაზგასმით მიუთითებენ: „... რაც დრო გადიოდა, მით უფრო მეტს თხოვდა თავის თავს... ამას ნათლად მოწმობენ ციფრები: თავისი შემოქმედების თითქმის ერთი მესამედი მან პირველ ორ წელს შექმნა, დანარჩენ ორ მესამედს კი მთელი ოცდათოთხმეტი წელი მოანდომა. ეს კი

იმას ნიშნავს, რომ მოწიფული პოეტი თითოეული სტრიქონის გამოძერწვაზე ადრინდელთან შედარებით უზომოდ მეტ დროსა და ენერგიას ხარჯავდა.

მერე და მერე თავისებურმა სენმაც კი შეიპყრო პოეტი: ქაღალდის სითეთრე რაიმე ბანალურობით არ შეებილწა, თუმცა ამ თვისებაზე, შიშზე უფრო – დიდი შემოქმედის რიდი ითქმის, რომლის გამოძახილი გაისმის ლექსში „ზღვაური“. მას იზიდავს ტალღის „უცნობი ქაფი“. ქვემოთ კი მალარმე ახსენებს ქაღალდს, რომელსაც „სითეთრე იცავს“.

თეთრი ფერი მრავალ მეტამორფოზას განიცდის ვიდრე იგი საბოლოოდ გედის სიქათქათეს მიაღწევდეს. მალარმესათვის პოეზიას განასახიერებენ „გედი და ლაჟვარდი“ (ფრანგი პოეტები. 1977: 21).

მორეასის მიერ სიმბოლისტური შემართებით დაწერილ ფრანგ სიმბოლისტთა პოეტურ მანიფესტს, რომელიც პირველად სწორედ მალარმეს სახლში მოინათლა და მოგვიანებით, 1886 წელს პოპულარულ გაზეთ „ფიგარო“–ს ფურცლებზე დაიბეჭდა, წილად ბედნიერი ხვედრი ერგო, – გადაელახა ერთი ენის ენობრივი ბარიერი და სხვა ენაზე შექმნილ სიმბოლისტურ მანიფესტთა მეკვლე გამხდარიყო. ამ თვალსაზრისით ფრანგ სიმბოლისტთა დღემდე ამოუცნობი, გადამდები პოპულარობა უპრეცედენტოა.

ისევე როგორც შარლ ბოდლერს, სტეფან მალარმესაც დარჩა ქართულ პოეზიაში მისი უდიდესი ავტორიტეტის უდიდესი ავტორიტეტული შემფასებელი: თუ გენიალურ გალაკტიონს ისე მოსწონდა ეს პოეტი, რომ იგი ბოდლერის ლექსის - „კურთხევა“– პირველშემქმნელად ვინმე ქართველის ავტორობას ნატრობდა, ტიციან ტაბიძეს მალარმესადმი პატივისცემა იმით გამოუხატავს, რომ ასევე ერთხელ ხმამაღლა მიუღწეველ სურვილად უსურვია: ღირსებოდა და ეხილა რუსთაველისა და მალარმეს თაყვანისებური სინთეზი...

როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში კი ორი გენიოსი ქართველი პოეტის ალალ გამონათქვამებში ორი გენიოსი

ფრანგი პოეტის აღიარება და დაფასება გამოსჭვივის, რაც მათ შორეულ თუ ახლობელ სულიერ ნათესაობაზეც მეტყველებს.

პოლ ვერლენი. არანაკლებ პოპულარულია ფრანგული სიმბოლიზმის მეორე უდიდესი წარმომადგენლის, პოლ ვერლენის (1844–1896) სახელი და შემოქმედება. მისი პოეტური ნათლობა XIX საუკუნის სამოციან წლებში შედგა, როგორც „პარნასის" სკოლის მიმდევარისა („Изъисканные праздники"-„Fetes gabantes"-1869). დაუახლოვდა რა სიმბოლისტ თანამოკალმეებს, მალე მათთან ერთად ჰეგემონადაც იქცა. მისი ლექსი „პოეტური ხელოვნება" სიმბოლისტ შემოქმედთა პროგრამად გამოცხადდა. მასში ხატოვნად და ფრთიანადაა ჩამოყალიბებული, საზოგადოდ, სიმბოლიზმის ძირითადი ესთეტიკური პრინციპები და კრედო. ვერლენის პოეზია გამოირჩევა განსაკუთრებული პესიმისტურობით, თუმც, ეს პესიმიზმი საზრდოობს არა ცხოვრების ზოგადად აბსტრაქტული მწუხარე გააზრებით, არამედ კონკრეტული, თავის თანადროული ეპოქის ცხოვრებისეულ სინამდვილის მიმართ უკმარობითა და უკმაყოფილებით. ვერლენთან ნაკლებად შეხვდებით დეკადენტიზმისათვის დამახასიათებელ უიმედო წუწუნს კაცობრიობის უძლურებაზე. სამაგიეროდ ხშირადაა გადმოცემული სოციალურად დაუცველ, დაჩაგრულ–დამცირებულ ადამიანთა რეალური გულისტკივილი. პოეტი ორიგინალურია სიმბოლისტთა მარადიული თემის, – მატერიალური და იდეალური სამყაროს, – ურთიერთშეუსაბამობისადმი მიმართებაშიც და ახერხებს კიდეც გადმოსცეს იგი პოეტის უნაზეს ოცნებასა და ბინძურ გარესამყაროს შორის არსებული უფსკრულის ტრაგიზმამდე ამაღლებული სიმბოლისტური გააზრებით. ვერლენისათვის დამახასიათებელია კონტრასტული პოეტური აზროვნება, შერწყმული ღრმა სიმბოლიზმთან. ერთი მხრივ პოეტი, რომელიც განასახიერებს მასა და სინამდვილეს, მასა და სოციალურ ყოფას შორის ტრაგიკულ ურთიერშეუსაბამობას, ხოლო მეორე მხრივ იგივე პოეტი, რომელსაც, მართალია, არ ძალუძს რაიმეს შეცვლა, მაგრამ სულის სიღრმემდე სძულს და ეზიზღება იგი.

ვერლენი, ისევე როგორც ბოდლერი სევდისა, უიმედობისა და წვიმის პოეტია. ვერლენის ლექსებს, როგორც მისი კრიტიკოსები მართებულად შენიშნავენ მკითხველი დაჰყავს ქალაქის ქუჩებში, რომელიც სავსეა ერთმანეთში არეული ჯოჯოხეთური და სამოთხისეული კონტრასტებით. მაგრამ განსხვავებულად ყღერს ვერლენის ლირიკული გმირის ხმა და განსხვავებულადვე ესმაურება მას ქალაქი. ბოდლერი ქალაქურ ქაოსზე მსჯელობს შემართებით, ჰარმონიული ენით დასრულებული ფორმულითა და სიმეტრიული ანტითეზით. ხოლო ვერლენს კლასიკური სალექსო ზომა დისონანსურად ექცევა, ლოგიკური კავშირები ადგილს უთმობს ასოცირებულს, სახეები ბუნდოვნდება, ერწყმის ერთურთს. ბოდლერი იშველიებს თავის გროტესკულ საშინელ ჩანახატებს, ვერლენი კი – ლექსის ყღერადობას. ვერლენი ცდილობს სიტყვების დახმარებით განთავისუფლდეს სიტყვიერი, ლექსიკოლოგიური ტყვეობისაგან. პოეტი სპეციალურად ირჩევს ყველაზე ჩვეულებრივს, იოლგასაგებს, რათა მკითხველი ნაკლებად ფიქრობდეს სიტყვებზე მაგრამ მეტად უსმენდეს მას. საინტერესოდ ადარებენ ბოდლერისა და ვერლენის დამოკიდებულებას მუსიკისადმი: „თუკი ბოდლერის ლექსები ლაპარაკობენ მუსიკაზე, ვერლენის ლექსები თვითონ მიისწრაფვიან იქცნენ მუსიკად, ამისათვის მათ მცირე სალექსო საშუალება აქვთ – რიტმი და რითმა" (Свердлов М.И. ст. Символизм: Бодлер и Верлен).

მიუხედავად მისი დადებითი თუ უარყოფითი ბიოგრაფიული შტრიხებისა, აღმავალი თუ დაღმავალი შემოქმედებითი სელაგეზისა, მიუხედავად წარმატებული თუ წარუმატებელი ბიოგრაფიისა, მის მსარეს არის ყველა შემოქმედისათვის სანატრელი და სანუკვარი რამ ერთი, როგორც რუსული სიმბოლიზმის კლასიკოსი და გენიოსი პოეტი ვ.ბრიუსოვი იტყოდა, „Именно „неудачнику" Верлену удалось открыть новые пути в поэзии – пути сближения музыки и стиха" (Свердлов М.И. ст. Символизм: Бодлер и Верлен).

პოლ ვერლენი, როგორც სიმბოლისტი ორსახოვანია: იგი კიდეც მისდევდა მას და კიდეც უმორჩილო იყო მისდამი. ვერლენის პოეზიის ეს თავისებურება იმთავითვე შესამჩნევი გახდა. განსხვავებით სიმბოლისტური დოქტრინისაგან; ვერლენის პოეტური სიტყვა უფრო ნათელი და ნაკლებბუნდოვანია, ამ ხაზით იგი სიმბოლისტთა ერთგვარ ორიენტირადაც ითვლებოდა. „იგი ამ სკოლას შეუერთდა და შემდეგ სათავეში ჩაუდგა. ვერლენი იყო უფრო ნათელი და მარტივი თავის მოწაფეებზე; მ'ედამ მელანქოლიური და უძირო კაეშნით აჟღერებულ მის ლექსებში მკაფიოდ ისმოდა განწირულის კვნესა და ტკივილი უნაზესი, მგრძნობიარე სულისა, რომელიც ელტვოდა სიწმინდეს, ეძიებდა ღმერთს და ვერ მოენახა, სურდა ადამიანთა სიყვარული და არ შეეძლო" (ფრანგული პოეზია.1968:80). პესიმისტურია ვერლენის დებიუტი ლიტერატურაში. ამის დასტურია მისი პირველი წიგნი „სატურნული ლექსები" (1866). ამ წიგნში, როგორც მართებულად შენიშნავენ, ღრმა პესიმიზმთან შერწყმულია პარნასელთათვის დამახასიათებელი თავშეკავებულობა (ფრანგული პოეზია1968:80). ამ შებოჭილობას იგი ნაწილობრივ თავს აღწევს მეორე წიგნში „გალანტური დღესასწაულები," რომელსაც ჰიუგოსა და ბანვილის გავლენის ბეჭედი ასხია. მსუბუქი მელანქოლიური ფორმა, სასაუბრო ინტონაცია, სტრიქონიდან სტრიქონზე ერთგვარი ალოგიკური გადასვლები, ტრადიციული ვერსიფიკაციული ნორმებიდან აშკარა, ზოგჯერ მიუღებელი გადახვევა, — აი თვისებები, რომლითაც ხასიათდება პოეტის ლექსები. ვერლენმა თავის პოეზიაში პირველმა ფართოდ და მოურიდებლად გაუხსნა გზა ჟარგონს, როგორც ასეთს, ლექსი დატვირთა პროვინციალიზმით, ფოლკლორული არქაიზმებით, თვით ენობრივი გადასვლებითაც; ვერლენთან შეიმჩნა სიმბოლისტური ვერლიბრის ნიშნები, რომლის აღმოჩენაც შემდგომ უკვე არტურ რემბოს ეკუთვნის. შედარებით მაჟორული განწყობილება ეტყობა ვერლენის ყველაზე საყვარელ წიგნში „კეთილი სიმღერა" – შესულ ლექსებს, რომელშიც ნათლად გამოიკვეთა მომავალი დიდი შემოქმედის პერსპექტიული სილუეტი, რასაც 1874 წელს მოჰყვა წიგნი–

შედეური „უსიტყვო რომანსები“. ეს იყო ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის სათავედამდები მოვლენა, ეს მისია რემბოსა და მალარმეს შემოქმედებასთან ერთად ვერლენის პოეზიამ ბრწყინვალედ შეასრულა. პოეტის სულიდან მომდინარე ღრმა სევდა პოეტურ სამოსლად თვითმიზნობამდე დასულ, მუსიკალობით გაჯერებულ ფრანგულ სიტყვას ირგებს და ნაღვლიან ხმაზე გვედუდუნება. მისი შინაარსი გულში ჩამწყდომი და გადამღებია, ფორმა ვირტუოზული. პოლ ვერლენი თავისი პოეზიის გამორჩეულობისა და მასშტაბის გამო ლეკონტ დე ლილის სიკვდილის (1891) მერე „პოეტთა მეფედ“ აღიარეს. იგი მოჭარბებული მაგრამ დამსახურებული პოპულარობისა და სახელის გამო თვითონ იქცა სახელოვან თანამოკალმეთა მუზის საგნად: როგორც ცნობილია, იგი მხოლოდ ერთხელ უხილავს თვალით მეოცე საუკუნის უდიდეს ფრანგ კათოლიკე პოეტს, პოლ კლოდელს და ისიც თავისი ახალგაზრდობის ჟამს და მისი სახე სამუდამოდ დამახსოვრებია. შემდეგ კი, 1910 წელს მას სწორედ ვერლენზე დაუწერია ლექსი – ჩანახატები, ჯერ „გამოუსწორებელი“, ხოლო 1919 წელს – „სუსტი ვერლენი.“ მეორე პირველს წინ წამძღვარებია და ორივე ეს ერთ ნაწარმოებად გაერთიანებულა. ფაქტი კი ის არის, რომ იგი დღემდე დიდი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტის ერთ–ერთ საუკეთესო პოეტურ პორტრეტთაგანად რჩება. „საბრალო ლელიანის“ ირგვლივ დასვავებული სტერეოტიპების გარღვევით კლოდელმა ისე ახლოს შეგვახვედრა ვერლენი, რომ მას აქეთ ჩვენც თან დავატარებთ ამ შესვედრის შთაბეჭდილებას“ (ბუაჩიძე გ. 1977:25).

როგორც უკვე ვთქვით, პოლ ვერლენი ფრანგმა პოეტებმა სიცოცხლეშივე პოეტების მეფედ აღიარეს, თუმც, შემოქმედებით დიდების მწვერვალზე მყოფი, ხოლო პირადი ცხოვრებით უფსკრულის პირას მისული ღატაკი პოეტისათვის აწ უკვე ყველაფერი სულერთი იყო, სიკვდილი მას რამდენიმე ნაბიჯის იქით უცდიდა უკვე.

თავისებური იყო ბუნებისადმი პოლ ვერლენისეული დამოკიდებულებაც. საყოველთაოდ ცნობილია სიმბოლისტთა, განსა-

კუთრებით კი ვერლენის, ინდივიდუალიზმამდე დასული აღქმა ბუნების მოვლენებისა. ჩვეულებრივ, ისინი ამას უკიდურესი სიმბოლიზაციის გზით აღწევენ–ხოლმე. ბუნებისადმი ვერლენისეული პოეტური სარკის მოხდაც, როგორც ავღნიშნეთ, ფრიად თავისებური და ორიგინალურია. სიმბოლისტური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი შემოდგომის ფერები ვერლენთან ულერს არა იმდენად სიკვდილისადმი დეკადენტურ გალობად, არამედ გულწრფელ სისათუთედ ბუნებისადმი, რომლის სიწმინდეც მყისიერად უპირისპირდება თანამედროვე დიდი ქალაქის სისაზიზღრეს (Яхонтова М.А. 1965:411-412).

პოლ ვერლენის ნაზი, მაგრამ სევდით შეკაზმული ლექსები დღემდე კლასიკური სიმბოლისტური პოეზიის უბადლო ნიმუშებად რჩება, ნიმუშებად, რომელმაც, თუმც, საღი ლიტერატურული კრედოსგან ფრიად დაშორებული იყო, მის ავტორს მაინც მსოფლიო აღიარება მოუტანა.

არტურ რემბო. თუ არა განსაკუთრებული ბიოგრაფიული ბედი დიდი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტის, არტურ რემბოსი (1854–1891), იგი ფრანგულ პოეზიაში დარჩებოდა როგორც პოლიტიკური ლირიკის ერთი აღიარებული წარმომადგენელი-თაგანი, სახელოვანი პოეტი–კომუნარი, ისე როგორც ეჟენი პოტიე ან სხვა მისი მსგავსნი. საქმე ის არის, რომ რემბოს შემოქმედებით გარიჟრაჟისთანავე უფრო საერთო ჰქონდა საღ, სამოქალაქო ლირიკასთან, ვიდრე სიმბოლიზმთან. ამის დასტურად, ლიტერატურის კრიტიკოსები ხშირად მიმართავენ მის საქვეყნოდ გახმაურებულ ლექსებს „ბოროტება", „ხეში მძინარე," „ჟან – მარის ხელები", „პარიზული ორგია ანუ პარიზი კვლავ სახლდება", პოემას „მჭედელი" და სხვას, რომლებშიც ნიჭიერი პოეტი ერთდროულად ფრანგი ხალხის სახელოვანი ბიოგრაფიის ნაწილად და ბიოგრაფად წარმოგვიდგება. მის ლექსებში საფრანგეთ–პრუსიის ომში ფრანგთა სამარცხვინო მარცხის გამო მწარე სინანული, სისხლში ჩახრჩობილი პარიზის კომუნის სულისშემძვრელი ტკივილი და დაღუპული ახალგაზრდა კომუნარი ქალის სისხლმწვეთარე, ნაჯაფარ ხელთა

ხილვით გამოწვეული სიბრალული გამოსჭვივის, ხელებისა, რომელნიც არასოდეს შეხებიან ძვირფას მორთულობასა და ქსოვილს, მაგრამ ბარიკადული ბრძოლების დროს უქმადაც არ ყოფილან. მაგრამ ყველაფერი პარიზის კომუნის დალუპვით დაიწყო: ისე როგორც მრავალ რიგით ფრანგს, დიდ პოეტსაც იმედები გაუცრუვდა და ოცნება დაემსხვრა. უფრო მძიმე იყო ნიჭიერი შემოქმედის მგრძნობიარე გულის წუხილი და განცდა, ვიდრე რიგითისა. პოეტის შეგრძნებაში კომუნასთან ერთად სამუდამოდ დასამარდა კაცობრიობის თავისუფლებისმოყვარე იმედები. ძნელია განსჯა იმისა, რამდენად დამაჯერებელია ეს არგუმენტი, მაგრამ ფრანგული ლიტერატურის აღიარებული მკვლევარნი სიმბოლიზმთან არტურ რემბოს შემოქმედების წილნაყრობას სწორედ ამ მიზეზს უკავშირებენ. მეორეც, მის მეგობრულ სიახლოვეს სიმბოლისტ პოლ ვერლენთან (Яхонтова M.A. 1965:412-414).

სიმბოლისტი არტურ რემბო, – მიუხედავად ერთი მიმდინარეობისა, ერთი სკოლისა, სულაც არა ჰგავს სიმბოლიზმის დანარჩენ წარმომადგენლებს, იგი, როგორც მასზე სამართლიანად ამბობენ, უფრო „მეამბოხეა." იგი ხშირად გაბედულად არღვევს ფრანგულ პოეტურ სიტყვათწყობაში მანამდე არსებულ მკაცრ ტრადიციებს, გაბედულ ნაბიჯს დგამს კლასიკური რითმიანი ლექსიდან პროზაული პოეზიისაკენ, გზადაგზა, შემოქმედებითი ძიებებისას თავისუფლად ეპყრობა ტრადიციულ სინტაქსურ წყობას, ხშირად მორფოლოგიურადაც მისებურად „არჯულებს" მას, უხვად ქმნის ე.წ. „რემბოსეულ ნეოლოგიზმებს," თუმც, ყოველივე ამას იგი დიდი ხელოვანის მაღალი ოსტატობით ახორციელებს. ერთი სიტყვით არტურ რემბო, როგორც შემოქმედი თანდათან აშკარად განსხვავდება სხვა მისი დროის პოეტთაგან და ეს განსხვავება უპირველესად მისი ლექსების ორიგინალურობის ხარჯზე ხდება. ხშირად ერთნაირია თემა, განწყობა, მაგრამ განსხვავებული, სრულიად ორიგინალურია რემბოსეული ხელწერა თვით ყველაზე ტრადიციულ სიმბოლიკათა გამოყენებისასაც კი! „Неожиданные, необычные, иногда гротескные зарисовки, смелые контрастные сопоставления свойст-

венны Рембо-символисту в такой же мере, как Рембо – поэту Парижской коммуны" (Яхонтова М.А. 1965:414).

ლექსში „გლახაკები ტაძარში" პოეტი თვით ღვთისმსახურთაც კი აღარ ინდობს, არ ეპუება არც რელიგიურ წეს–ჩვეულებებს, ისე როგორც არ ეპუება პრივილეგირებულ მდიდრებს, რომელთაც ეს ქვეყანა მხოლოდ თაყვანთ ნება–სურვილზე მბრუნავ ბურთად მიაჩნიათ. დროგამოშვებით კი ისევ აროკვდება სიკვდილის აჩრდილი, აჩრდილი კი არა, თვითონ სიკვდილის სახე პოეტის ლექსებში და მას ხან წყლის ლიანებში გახლართულ მშვენიერ ქალწულთან (ლექსი „ოფელია") ვხედავთ, ხანაც კონწიალა ჩონჩხებთან და უმყრალესად გახრწნილ გვამებთან (ლექსი „ჩამომსხმვალთა ბალი"– „Бал повешенных").

არტურ რემბოს სიმბოლისტური ლირიკის ტონი, განსხვავებით სხვა სიმბოლისტ პოეტთა ლექსებისაგან, ხშირად ერთდაგვარად შემტევი ენერგიული და თამამია, ნაცვლად უძლური კვნესისა და წუწუნისა. თუმც, მთავარი ნიშანი, მიზნის წარუმატებლობა, იმედის გაცრუება, რწმენის მსხვრევა დაბოლოს, სიმბოლისტისთვის ბოლო ნავსაყუდელი – სიკვდილი აქაც ისევ უცილობელი თანმხლები კომპონენტი, როგორც სხვებთან. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა არტურ რემბოს ლირიკული შედევრი, „მთვრალი ხომალდი." სიმბოლური გააზრებით დატვირთული ამ ლექსის „გმირი" ანუ თავისუფლების სიხარულით დამთვრალი, უკიდეგანო ზღვის უბრალო ხომალდი ერთდროულად, ერთი მხრივ განასახიერებს ცხოვრების უკუღმართობას, ბედის სიმუსთლეს და დასახულ მიზნამდე კაცობრიული სწრაფვის მიუღწევადობას, ხოლო მეორე მხრივ მასში ადვილად შეგვიძლია გაეიაზროთ თვითონ პოეტი და მისი ბედი თანამედროვე სამყაროში. საქმე ის არის, რომ ხომალდი, რომლის კისოსაც ხან ზღვის სივრცეების ფეერიული სილუეტები ელაციცებიან, ხან ამომავალი მზის სხივების ფერად–ფერადი კონები დასთამაშებს, ხან კიდევ ვარსკვლავიანი ღამის სიფერმკრთალე გადაჰკვრია, მაშინ როდესაც, როგორც იქნა დაიხსნა თავი ადამიანთა ტყვეობისგან და ახლა თავის ტვირთიანად ლაღად მინანაობს თავისი გზით და თანაც

სისარულით ირეცხავს ფერდებიდან ტანზე აცხობილ ჭუჭყსა და სიბინძურეს, – გზას მხოლოდ სიკვდილისას ჰპოვებს. ზღვის მკაცრი დინება ხომალდს, ნახევრადდამსხვრეულს, აწ უკვე უაზროდ მიაქანებს ოკეანიდან – ოკეანისაკენ. ეს დინამიური ლექსი იმდენად დიდი შინაგანი პოეტური მუხტითა და ოსტატობითაა შექმნილი, იმდენად უხვი და მრავალფეროვანი სიმბოლოებითაა გაჯერებული და ისეთი სიტყვა–მარგალიტებითაა გაწყობილი, რომ მისი სრულყოფილად არა თუ თარგმნა, უბრალოდ, შინაარსის გადმოცემაც კი მიუწვდომელია. სიმბოლისტური სამკაულებით უხვად გაწყობილი და შემკული ეს ლექსი სპეციალისტთა საერთო შეფასებით ერთ–ერთი საუკეთესოთაგანია არტურ რემბოს მთელს სიმბოლისტურ ლირიკაში: „В нем отчетливо выражены индивидуальные особенности лирика Рембо. Его язык и интонации смелы и энергичны, его трагический накал далёк от духовной расслабленности, которую нередко можно встретит в символистской лирике" (Яхонтова М.А. 1965:414).

შემთხვევით როდი აელებენ პარალელს ლიტერატურათმცოდნეები ლექს–შედევრ „მოურალ ხომალდის" გმირს, – საეჭვრო ხომალდსა და თვითონ ამ ლექსის აეტორს შორის, შემთხვევით როდი ხედაენ „მთვრალ ხომალდში" ისინი თვითონ არტურ რემბოს...

ლექსში, რომელიც პირველ პირშია დაწერილი, პოეტი ხომალდის ენით ლაპარაკობს და იგი როგორც ხომალდი, ყვება თავის სევდიან–ტრაგედიულ თავგადასავალს, ყვება, თუ როგორ ლაღობდა იგი მდინარიდან დიდ ზღვაში გასული და რა უწყალოდ დაამსხვრიეს იგი მოძალადე უხეშმა ტალღებმა... გაიელის ხანი და რემბო თვითონაც მიატოვებს საფრანგეთს, გაცვლის პოეტის კალამს სავაჭრო აგენტის პროფესიაზე და შორეული აზიისა და აფრიკის ქვეყნებისკენ გასწევს უმისამართოდ, ზღვის ტალღებს მინდობილ–მინებებულ ბედისანაბარა ხომალდივით. შემდეგ, ისე როგორც ერთ დროს ამაყად და დიდებულად ზღვის ტალღებზე მოყელყელავე „მთვრალი ხომალდი," უკანასკნელად დაამტკიცებს თავის ხომალდობას,

დასწერს რა პროზად ლირიკულ აღსარებას სათაურით: „ჯოჯოხეთში გატარებული ღამე“ უკანასკნელად მოიგონებს და იამაყებს თავისი პოეტობით, კალამს დაღებს და, ისე როგორც „მთვრალი ხომალდი“ ნაოსნობას, ისიც მგოსნობას სევდიანად გამოეთხოვება, ასე ითქმის, გამოიტირებს და სამუდამოდ თავს დაანებებს. მანამდე კი ლიტერატურის კრიტიკოსთათვის დღემდის აუხსნელ ამოცანად დარჩენილ თავის სიტყვებს იტყვის პოეზიაზე და გამოცანად დაგვიტოვებს: „არაფერი მომცა, გარდა უნაყოფო სულიერი ტანჯვისა.“

1.3 ფრანგული დეკადანსი

რეალისტურ ლიტერატურულ პრინციპებს მოწყვეტილი ფრანგული დეკადენტური ლიტერატურა იქ მიეიდა, სადაც უნდა მისულიყო: ჩაისახა იგი სახელოვან „პარნასელებთან“ (ლეკონტ დე ლილი, თეოფილ გოტიე, შარლ ბოდლერი და მათი ნიჭიერი მიმდევარნი), გამოიარა სიმბოლისტ–კლასიკოსთა ეგრეთწოდებული „პირველი თაობა“ (სტეფან მალარმე, პოლ ვერლენი, არტურ რემბო და მათი მიმდევარნი) და არსებობა გააგრძელა სიმბოლისტთა ეგრეთწოდებულ „მეორე თაობაში.“ მაინც ვინ იყვნენ ისინი, რომელთა შემოქმედებასაც არაჰუმანურობით ასე შორს „გაუთქვა“ სახელი მანამდე და შემდეგაც ჭეშმარიტი ჰუმანური პრინციპებითა და იდეებით საყოველთაოდ ესოდენ ცნობილსა და გამორჩეულ ფრანგულ ლიტერატურას? სპეციალისტთა შეფასებით ესენი უპირველესად არიან: ფსიქოლოგიური რომანის დიდოსტატი პოლ ბურჟე (1852–1935), რელიგიური ლიტერატურის ფანატიკოსი პოლ კლოდელი (1868–1955), რომანტიკული ტენდენციების მიმდევარი–დრამატურგი ედმონ როსტანი (1868–1918), რელიგიურ ფანატიზმში პოლ კლოდელის მიმდევარი ფრანსის ჟამი (1968–1938), ანდრე ჟიდი (1869–1951), მარსელ პრუსტი (1871–1922), პოლ ვალერი (1871–1945), შარლ პეგი (1873–1914), ანრი ალენ ფურნი (1886–1914), ანრი დე რენე (1864–1936)

და ბოლოს შიშველ ერიტიკულ, ამორალურ, სადისტურ თუ პათოლოგიურ სექსუალურ ურთიერთობებზე, მანიაკობებზე, ბოროტმოქმედებებსე, ავადმყოფ, გაორებული ფსიქიკის მქონე ე.წ. ფსევდო–ლიტერატურულ პერსონაჟებზე აგებულ, ფსევდო-ეულგარულ ნაწარმოებთა არცთუ ისე გახმაურებულ, უფრო დეკადენტურ მოდას აყოლილ ავტორთა სახეები, ისეთები, როგორიც არიან: პიერ ლუისი, მარსელ შვობი, ეილი დე ლილ ადანი და სხვები.

მაინც რა არის ის ძირითადი, რაც მათ შემოქმედებას ამ თვალსაზრისით ანათესაებს და ერთმანეთთან აერთიანებს? რამაც ისინი თაეიანთი რადიკალიზმით სხვა მანამდელი ე.წ. ტრადიციულ ანუ, პირობითად რომ ვუწოდოთ, დეკადანსის სხვა „კეთილშობილ“ მიმდინარეობებიდან გამოარჩია და პირდაპირ და ერთბაშად, უშუალოდ, მისი პირველსაწყისი ფრანგული მნიშვნელობის უკიდურესსა და პირდაპირ გაგებას („decadance “– დაცემა) დაუკავშირა?

პოლ ბურჟე. ლიტერატურის ისტორიკოსები პოლ ბურჟეს (1852–1935) ფრანგული პრივილეგირებული კლასის ყოფითი სინამდვილის აპოლოგეტად მიიჩნევენ, ამის დასტურად კი მის რომანებს – „მოწაფე“ (1889), „დავითი,“ „შუადღის დემონი“ – ასახელებენ.

ლიტერატურაში ბურჟე კრიტიკული ესსეებითა და ლექსებით შემოვიდა. მისი შემოქმედებითი დებიუტი 1872 წელს შედგა. თუ შემოქმედებით სიმწიფისას ბურჟე პრივილეგირებული კლასის მეხოტბედ იქცა, დასაწყისში, განსაკუთრებით მისი ადრეული ნაწარმოებები, ისეთი, როგორიცაა მაგალითად „გამოუსწორებელი,“ პირიქით, პრივილეგირებული კლასის კრიტიკას შეიცავდა. მასში დაგმობილია ყოყლოჩინა დიდგვაროვანი ახალგაზრდების ეგრეთწოდებული „ეგოისტური და უზნეო ქცევა, რომელსაც ზოგჯერ ისინი ტრაგიკულ შედეგამდე მიჰყავდა“ (Яхонтова М.А.1965:418). მაგრამ შემდეგ და შემდეგ მწერლის დამოკიდებულება რადიკალურად იცვლება და იგი მათი

ცხოვრების ერთგვარ პოპულარიზატორადაც კი გვევლინება. მაგალითად, ნაწარმოებში „მოწაფე“ ბურჟე თითქოს წინასწარ თვითმინებურად ირჩევს უარყოფითსა და დადებით გმირებს, რათა შემდეგ უარყოფითი მისთვის არასიმპატიური ფენის, – მშრომელთა წრის ინტელიგენციის წარმომადგენელ რობერ გრელს მიაწეროს, შეამკოს იგი ათასნაირი ამორალური ქცევებით და შემდეგ მას ხელოვნურად დაუპირისპიროს ეგრეთწოდებული „მაღალსნეობრივი“ პრინციპის მქონე არისტოკრატი დე ჟუსი. ხოლო ყოველივე გადააბრალოს იმას, რომ გრელი იზრდებოდა ვინმე ადრიენ სიქსტთან, რომელმაც „გადასდო“ მას მავნე მატერიალისტურ–ფილოსოფიური აზრები, რამაც თითქოსდა გადამწყვეტი გავლენა იქონია რობერ გრელის უარყოფითი ხასიათის ჩამოყალიბებაზე. არა და, მატერიალისტური სულისკვეთების შეხედულებები ადრიენ სიქსტისა, რომელთანაც მოსწავლეს სულიერი კავშირი დაუმყარებია, ვულგარული მატერიალიზმისა და ნიჰილიზმის ფარგლებს არ სცილდება. აქ პოლ ბურჟეს დამოკიდებულება პროგრესული მატერიალისტური ფილოსოფიის მიმართ აშკარად ტენდენციური, არაობიექტური და თვითმინებურია. დავას არ იწვევს, რომ ამ კრიტიკაში პოლ ბურჟე აშკარად იდეალისტად გამოიყურება, თუმცა, განსხვავებით მისი შემოქმედების კრიტიკოსთაგან, ჩვენ სწორად მიგვაჩნია ბურჟეს დასკვნა იმის თაობაზე, რომ რობერ გრელის პიროვნებაში უარყოფითი თვისებების გაღვივება მისმა იმ არარელიგიურობამაც და, აქედან გამომდინარე, მისგან გამოწვეულმა არაჭუმანურობამაც გამოიწვია, რომელიც მას მისმა მატერიალიზმმა „შესძინა“ .

პოლ ბურჟეს „ზომიერი“ რელიგიური შეხედულებები, რომელიც მის შემოქმედებაში დასაწყისში შეიმჩნეოდა, როგორც მართებულად შენიშნავენ, შემოქმედების შემდგომ პერიოდში მოჭარბებულ მისტიკურ და უსომო რელიგიურ ფანატიზმში გადაეზარდა, რამაც ერთ–ერთი გადამწყვეტი როლი ითამაშა მწერლის შემოქმედების დეკადენტურ განწყობილებათა მორევში ჩათრევაში.

პოლ ბურჟე სამოცამდე წიგნის ავტორია. ის, როგორც შემოქმედი, იმხანად საკმაოდ პოპულარული ი.ტენის პოზიტივისტური თეორიის მიმდევარი იყო. საქვეყნოდ აღიარებულ რომანებში: „მტანჯველი გამოცანა“ (1885), „სიყვარულის ბოროტმოქმედება“ (1886), „სიკვდილის აზრი“ (1915), ბურჟე სოციალურ–პოლიტიკურ, მორალისტურ თუ რელიგიურ საკითხთა მისეულ ინტერპრეტაციას ცდილობს, მისთვის მონარქიული წყობა მისაღები და სასიკეთო რამაა, სოლო რწმენად კათოლიკობას არჩევს და მის აღორძინებას ქადაგებს.

მწერლობაში ხელხვავიანი და სახელმოხვეჭილი ბურჟე საფრანგეთის ელიტარული საზოგადოების გამორჩეული წევრი და ამ საზოგადოების ინტერესების გამომხატველი იყო. ისე როგორც ბევრი მისი თანამედროვე და მომდევნო შემოქმედი, იგიც საქვეყნო აღიარების ნიშნად საფრანგეთის აკადემიის წევრად იყო არჩეული (1894).

პოლ ბურჟე ფრანგული დეკადანსის ერთ–ერთი დამწყებთაგანია, როგორც ასაკობრივ–ქრონოლოგიურობით, ისე შემოქმედებითი სიღრმითა და მასშტაბურობითაც. ბურჟეს შემოქმედების დეკადენტური ნიშნები და თვისებები შემდგომი თაობის მწერლებში კიდევ უფრო განმტკიცდა და გამრავალფეროვნდა, რაზეც გავლენა მისმა აღიარებული ოსტატობით გამორჩეულმა ნაწარმოებებმა იქონია და ერთგვარი გზამკვლევის როლიც შეასრულა.

პოლ კლოდელი. ფრანგული დეკადანსის მეორე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, პოლ კლოდელის (1868–1955) სულიერი ჩამოყალიბება, როგორც თვითონ კლოდელი აღნიშნავდა, იმ ორმა შემთხვევამ განაპირობა, რომელიც მწერალს ჯერ კიდევ ყმაწვილობის ჟამს, 17–წლისას შემთხვევია: პირველი ის იყო, რომ მას სრულიად შემთხვევით ხელი მისწვდენია და გასცნობია არტურ რემბოს „გასხივოსნებას,“ რის გამოც მისივე თქმით, მომავალ დეკადენტს „ზებუნებრივის თითქმის თვით ფიზიკური შეგრძნება“ განუცდია. მეორეც, ამ შემთხვევიდან რამდენიმე თვის შემდეგ პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში

გამართულ აღდგომის ზეიმზე ქრისტიანული რწმენით განცდილი „გასხივოსნების“ თეითონ მასზე „გარდმოვლენა“ იყო, რამაც მას უბიძგა სამუდამოდ ერწმუნა მასზედ გარდმოვლენილი ღვთის წყალობა. ის კი არა და, ლამის იყო ბერად არ აღიკვეცა, თუმც შემდეგ დიპლომატობის სურვილმა გადასძლია. მეცა მას იმისთვის ებოძა, რომ გააცნობიეროს ამქვეყნიური ბუნებრივი თუ ისტორიული შემთხვევობანი და ადიდოს ზეცით დადგენილი ბრძნული განაწესი. იგი ადიდებს ღვთიური შემოქმედის ყოველგვარ შენამოქმედს დედამიწაზე და თავდადებული მორწმუნის ცხოვრებით ცხოვრობს. ყველაზე წმინდა და ყველაზე საიმედო თავშესაფრად კი ეკლესიას თვლიდა; მიაჩნდა რა ღვთიური ტაძარი სულის ერთადერთ საკანედ, იქ ემალებოდა ირგვლივ გამეფებულ უაზრო, წარმავალ ინტრიგებსა და პოლიტიკანობებს. პოლ კლოდელი მთელი არსებით ღვთითნაკარნახევი წესრიგის მიწიერი მესაყვირე იყო. ამ გრძნობით არის გაჟღენთილი პოლ კლოდელის არაერთი პოეტური კრებული: „აღმოსავლეთის შეცნობა“ (1900), „ხუთი დიდი ოდა“ (1910), „მესა იქ“ (1910), „ღვთის კურთხეული ზაფხულის გვირგვინი“ (1915), „წმინდანთა კალენდარი“ (1915-1925), „კანტატა სამი ხმისთვის“ (1931), „სხივოსანი სახეები“ (1947), და სხვა (Великовский С.И. 1994:249-252). მნიშვნელოვანია კლოდელის დრამატურგია; პიესების უმეტესობა, ისეთები, როგორიცაა „ოქროს თაიგი,“ (დაიბეჭდა 1901), „სატინის ფეხსაცმელი“ (1919–24), „ჟანა კოცონზე“ (1937–38), ეგრეთწოდებული თეოცენტრისტული ქმნილებებია, მათში პერსონაჟთა მოქმედება და საბოლოო ბედ–ხვედრი ღვთიური ძალით განისაზღვრება. კლოდელის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია პოეტური და რიტორიკული საწყისების ურთიერთშერწყმა, თავისი შემოქმედებითი ჩანაფიქრების ლიტერატურული რეალიზაციის მიზნით კლოდელმა შეიმუშავა მეტაფიზიკურ შეხედულებათა მისეული სისტემა. ამ სისტემიდან გამომდინარე, კლოდელის აზრით სამყარო მიისწრაფვის განვითარების მარადიული ჰარმონიისკენ,ამ სწრაფვასა და განვითარებაში კი პიროვნება გვევლინება მიმდინარე ზოგადი პროცესის შემადგენელ ნაწილად. კლოდელს თავის ნაწარმოე-

ბებში თითქოს დროც კი არ რჩება დაახასიათოს გმირები, არც მათი ფსიქოანალიზისათვის იწუხებს თავს, მისი გზა გმირთა მხატვრული სრულქმნისაკენ კი მიზნობრივად მკაცრად მიზანსწრაფულია.

პოლ კლოდელი კათოლიკე პოეტთა შორის ერთ–ერთი უდიდესია მთელს საფრანგეთში. მას სხვაგვარად შეიძლება თამამად ვუწოდოთ „რწმენის პოეტი.“ რასაც საფუძველი, მისივე რწმენით, მასში ისევე და ისევე ღვთიურმა „გასხივოსნებამ“ ჩაუყარა.

კლოდელი უპირველესად შინაარსის პოეტია, იგი ნაწარმოებში ამოცანად ისახავს სათქმელის გადმოცემას და მისთვის ნაკლებ საზრუნავად ითვლება ფორმა. რაფინირებულ ფრანგულ სიტყვას შეჩვეულ ფრანგ მკითხველში კლოდელის პოეზია ხშირად ერთგვარ „ველურ“ შთაბეჭდილებასაც სტოვებდა. თვითონ პოეტი მათ ასეთ დამოკიდებულებას ასე ხსნის: „რაში მჭირდება გაზეთი, რომელშიც მხოლოდ წარსულსა ვკითხულობ; საკმარისია ამ ხის ტოტზე ავიდე, კედლის იქით რომ გადაშვერილა, და ჩვენს წინაშე მთელს აწმყოს დავინახავ; ამოდის მთვარე; ახლა მისკენ ვიბრუნებ სახეს. უძრაოდ ვარ და დრო და დრო ხიდან ვაშლი ეცემა, როგორც მძიმე და მწიფე ფიქრი.“

კლოდელის პოეტური მანერა კარგად ჩანს 1943 წლის 14 სექტემბრით დათარიღებულ ლექსში „ლაპარაკობს საფრანგეთი:“ „... თითო პირობითი ტაეპი ერთ მოკლე აბზაცს იკავებს და ბიბლიის აბზაცების მონაცვლეობას გვაგონებს. არც სიტყვის გამეორებას, არც უმარტივეს, „საყველპურო“ ცნებებს გაურბის პოეტი... პოეტური პერიოდების ბოლოს გამეორებული რითმა ყრუ და მძლავრ გუგუნად ჩაგვესმის“ (ბუაჩიძე გ.1977: 25).

მიწიერი ყოფისგან მოწყვეტამ, სინამდვილიდან განრიდებამ, სულისა და არსების რეალურ მოვლენათაგან თავის ახირებულმა შორს დაჭერამ დიდი არაფერი მისცა ნიჭიერ კლოდელს. იგი, მიუხედავად მისი მასშტაბური აზროვნებისა, ასკეტიზმის ტყვედ და მის უბრალო მეხოტბედ დარჩა ფრანგულ პოეზიაში, ხოლო მისი შემოქმედება ამ ხაზგასმული ნიშნის გამო,

ფრანგული დეკადანსის აწ უკვე მოახლოებული მარცხისა და დასასრულის დასაწყისთაგანად იქცა.

ედმონ როსტანი. ფრანგული დეკადანსის უკანასნელ წარმომადგენელთა შემოქმედებით თავისებურებებზე, განსაკუთრებით მათ მიერ არჩეულ თემატიკასა და ამ თემატიკასთან მისასვლელი შემოქმედებითი გზებისა და საშუალებების ძიებაზე თვალის ერთი გადაკლებითაც კი ლიტერატურის მეისტორიესთვის ნათელი ხდება, რომ მიმდინარეობა, რომელიც თავისთავს დიდი წარსულის უფრო დიდ დღევანდელობად თვლიდა და თავის მიღწევებზე ხმამაღლა ამაყობდა, სინამდვილეში მძიმე კრიზისს განიცდიდა და სულ უფრო და უფრო დაღმა ეშვებოდა, ამ კრიზისიდან გამოსვლას კი მისი ჯერ კიდევ ნიჭიერი წარმომადგენელნი სხვადასხვაგვარად ცდილობდნენ. თუ ერთნი რელიგიას და მისტიკას ჩასჭიდებოდნენ და გადარჩენას ამით იმედოვნებდნენ, მეორენი ლიტერატურის განვითარების აწ უკვე გავლილი საფეხურების უკან დაბრუნებას და თავიანთი იდეების მასზე დაფუძნებას თუმც გატაცებით, მაგრამ მაინც უშედეგოდ და ამაოდ ცდილობდნენ. სწორედ ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება ედმონ როსტანი (1868–1918), რომელმაც თავისი ნიჭიერება ამაოდ შეალია ჩავლილი რომანტიზმის უკუდაბრუნებას და რომანტიკული ტრადიციების მკვდრეთით აღდგენის უნაყოფო მეცადინეობას. როსტანმა, რომელმაც ლიტერატურული მოღვაწეობა სიმბოლისტთა აშკარა გაელენით დაიწყო (პიესა „პრინცესა გრეზა“ – 1895) და არცთუ უმნიშვნელო დებიუტი გამოუვიდა, გადაწყვიტა ფრანგული ლიტერატურისათვის უკვე გავლილი ხანა შემოებრუნებინა და საფრანგეთში რომანტიული დრამა ლექსად აეღორძინებინა. პიესის გმირად XVII საუკუნის ფრანგი მწერალი სირანო დე ბერჟერაკი გამოიყენა, თუმც, ნაწარმოების სიუჟეტში რატომღაც ნამდვილი ისტორიული პიროვნების ბიოგრაფიული დეტალები ისე შეცვალა, რომ სინამდვილისგან თითქმის აღარაფერი დარჩა. მიუხედავად ამისა, მან შეძლო მხატვრულად გამოექანდაკებინა „ნათელი გონების რომანტიკული გმირი,“ რომელიც წარმოშობით დიდ-

გვაროვანთა წრის წარმომადგენელია, მაგრამ ეს ხელს არ უშლის უმეგობროს უბრალო ადამიანებს, ღარიბ–ღატაკებს და მთელი ცხოვრება სასახლის ენატანია დამსმენებს ებრძოლოს.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ედმონ როსტანის „მახვილგონიერული დრამის“ (მაქსიმ გორკისეული შეფასებაა) (Горкий о литературе 1953:22), „სირანო დე ბერჟერაკი“–ის ჰუმანისტური პათოსი, როგორც ფრანგული დეკადანსის მეისტორიენი აღნიშნავენ, მთელი თავით მაღლა გამოჩნდა და გამოირჩა თავის თანამედროვე ნატურალისტურ და დეკადენტურ დრამატურგიისაგან, „სადაც ადამიანი ან გაუხეშებულა, ან კიდევ დაუძლურებულად და დაცემულად გარდასახულა“ (Яхонтова М.А. 1965:420).

მართალია, ედმონ როსტანმა თავის დრამაში მოახერხა დაეძლია სირთულე და თავისი ნაწარმოებები „სიუჟეტის ავანტიურისტული გამძაფრებით, სილამაზისა და უსახურობის, სიკეთისა და ბოროტების კონტრასტული დაპირისპირებით“ (Яхонтова М.А. 1965:420) ნამდვილი რომანტიკული ქმნილებისთვის მიემსგავსებინა, რომანტიკული პოეტიკის სრული შესაბამისობით შეეკავშირებინა ამაღლებული ლირიზმი კომედიურ ყოფით სცენებთან, მაინც ჩანაფიქრი, – ხელმეორედ აეღორძინებინა წარსულად ქცეული რომანტიზმი, – ვერ შეძლო და დიდი ფრანგი რომანტიკოსი მწერლის, ვიქტორ ჰიუგოს ზურგის აჩრდილს შორს მაინც ვერ გასცდა. სულ მალე თვითონვე უღალატა საკუთარი რომანტიკული ქმნილების ამაღლებულ რომანტიკულ პათოსს და სცადა რა ნაპოლეონ I–ის კულტის ხელმეორედ გაცოცხლება („არწივის მართვე“ – 1900), – ლიტერატურული ხარკი შოვინისტურ გრძნობებს გადაუხადა. ყველაფერი კი დასრულდა იმით, რომ იგი უკანასკნელ ხანს ჭეშმარიტი მუზისგან ზურგშექცეული და დამარცხებული ლამის იყო შეუპოვარ ნაციონალისტადაც იქცა.

ფრანსის ჟამი. თანდათან ფეხს იდგამდა და ძალას იკრებდა, ახალი სუნთქვა ფრანგული ლიტერატურისა, რომელსაც პირო-

ბითად შეიძლება დღეს „რეალური დეკადანსი“ (ჩვენი გამოთქმაა თ.დ.) ანუ „აშკარა დაცემა“ ვუწოდოთ, რადგან იგი როგორც მიმდინარეობა, როგორც ლიტერატურული მოვლენა, უკვე უახლოვდება თავის ლოგიკურ დასასრულს, – საბოლოო მარცხს. სწორედ ამ რიგის ლიტერატურული მოვლენების ერთ–ერთი სახეთაგანია ფრანგული დეკადანსის ტიპიური წარმომადგენელი ფრანსის ჟამი (1868–1938). თუ არ ჩავთვლით მის შემოქმედებაში საწყისი პერიოდის ნაწარმოებებს, რომელნიც უმეტესად სოფლის იდილიური გარემოს ამსახველია, ფრანსის ჟამი დეკადენტურ ლიტერატურაში უკიდურესი რელიგიური ფეტიშიზმის ერთ–ერთი გამორჩეული მიმდევართაგანია.

პირინეის მთებში დაბადებულმა, „სოფლის პატრიარქად“ მონათლულმა ფრანსის ჟამმა მწერლობაში თავისი პირველნათლობა პარიზში, სიმბოლისტურ წრეებთან სიახლოვისას მიიღო. „ნათლობის“ შემდეგ მალე გაურკვეველი მიზეზით მოწყდა მათ, მიატოვა და ისევ საყვარელ მთას მიაშურა. პოეტის ბიოგრაფები აღნიშნავენ, რომ მას შემდეგ მშობლიური მთების „ნებაყოფლობითი ტყვეობიდან“ თავდახსნა ფრანსის ჟამს არც უცდია, ის კი არა და მათგან დროებითი დაშორებაც კი არც თუ ისე სიამოვნებდა. იქ იქმნებოდა ფრანსის ჟამის თავდაპირველი, გულუბრყვილო, ფრთიანად რომ უწოდებენ, „უეშმაკო“ ნაწარმოებები, რომლებიც ე.წ. „მალარმეს სამშაბათობების“ მუდმივ სტუმარ – სიმბოლისტთა რთულ და ბუნდოვან ნაწარმოებებთან შედარებით, თავისი უბრალოებით ერთობ გამომწვევადაც კი გამოიყურებოდნენ. მისი სტილი – სასაუბრო ენასთან იყო მიახლოებული, მანერა – სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი მკაცრად მოწესრიგებულობიდან თავისუფალი, თითქოს შეგნებულად ხორკლიანიც და შეგნებულად არარაფინირებული, დაუხვეწავი, ფორმა–ასონანსური რითმებით გაწყობილი ჯერ კიდევ სრულად ჩამოუყალიბებელი ვერლიბრი. თუმცა, ყოველივე ამას ჯერ კიდევ არც ეთქმოდა ვერლიბრი, რადგან საამისოდ მას ჯერ კიდევ ბევრი რამ აკლდა, ან ზოგი რამ ზედმეტიც კი ჰქონდა. ამ სტილით ნაწერ ლექსებში იგი დიდი ბავშვის გაო-

ცებით გვიხატავს ე.წ. „უბრალო საოცრებებს:“ ჩვეულებრივ შინაურ ცხოველებს ყოველდღიურ ჯამ–ჭერქლეულს, თავის თუ თანასოფლელთა საოჯახო საგნებსა თუ სამუშაო იარაღებს, გვიყვება მინდვრის სამუშაოებზე, მთაში სეირნობებზე, იქ შეხვედრილ სიმახინჯემდე უხიბლო ველურ მცენარეებსა და ტყიურ ცხოველებზე, სოფლური ეკლესიის ზარების წკრიალსა თუ, რაც უნდა გასაკვირი არ იყოს, „წინაპართაგან დარჩენილ გლეხური „ჯანსაღი განჯინის“ იდუმალ ფიქრებზე“ (Великовский С.И.1994:249-252).

ყოველივე ეს, რომელსაც ასე სათუთად ელოლიავებოდა პოეტი, ფრანსის ჟამის ადრეულ წიგნებში დარჩა, რომელთა არასრული ჩამონათვალი ასეთია: „დილის შემდგომი სახარებელიდან საღამოს სახარებელამდე“ (1898), „საგაზაფხულო ტრაური“ (1901), „ზეციური ლილოჭრილოები“ (1906).

ფრანსის ჟამისეული ბუნების სურათთა გაღმერთება და საერთოდ, ბუნებასთან მიახლოება, როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ, კეთილშობილური და თავისუფალია ყოველგვარი ასკეტიზმისაგან. თუმც, ერთ გამონაკლის შემთხვევაში ბევრიც კი აღარ უკლია თვით მკრეხელობამდე დაიდეს, როდესაც იგი ბედავს და წერს მიამიტურ ლექსს „ლოცვა–ვედრება სამოთხეში ვირებით შესელის ნებართვაზე.“

ყოველივე ეს და განსაკუთრებით ბუნების სურათებისადმი ფრანსის ჟამისეული უბრალო, თავისუფალი შებაასება, იმ პერიოდის ფრანგული ლიტერატურის მკვლევართა აღიარებით, მთელი იმჟამინდელი ფრანგული ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის ერთგვარი, „ერთი ყლუპი სუფთა ჰაერი“ იქნებოდა, რომ არა პოეტში უკვე 1906 წლიდან, უცაბედად, მანამდე მიძინებული კათოლიკური გრძნობების უეცარი გაღვიძება, რამაც იგი საბოლოოდ „ქრისტიანული გეორგიკების“ (1912) შეთხზვამდის მიიყვანა. ხოლო, იმის საჩვენებლად, თუ როგორ „დაუფასდა“ მას ეს სულიერი მეტამორფოზა, პოეტის შემოქმედების პირუთვნელ შემფასებლებს ხშირად მოჰყავთ ფრანსის ჟამის ერთ–ერთი თაყვანისმცემლის, პოეტესა ანნა დე ნოაის (1876–1933) სიტყვები:

„მე ფრანსის ჟამში მისი შემოქმედების ადრეული პერიოდის „ცცრის წეეთებს“ უფრო ვაფასებ, ვიდრე მომდეენო პერიოდ'ში შექმნილი წიგნების „ნაკ'ერთხ წყალს...“–ო.

ამგვარად, ფრანსის ჟამი, როგორც შემოქმედი, საბოლოოდ ფრანგული დეკადანსის რადიკალ'ური რელიგი'ური ლიტერატ'ურ'ული ფრთის წარმომადგენლად დარჩა.

ანდრე ჟიდი. დღნე, რომელიც ჭეშმარიტი ფრანგ'ული დეკადანსისთვის იყო დამახასიათებელი, შემოქმედებითი ინტერესის მას'შტაბ'ურობა და თვალსაწ'იერის სიფართოვე ნათლად ჩანს ფრანგ'ული დეკადანსის ერთ–ერთი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენლის, ნობელის პრემიის ლაურეატის (1947), ანდრე პოლ გიიომის, როგორც მას ლიტერატ'ურა'ში იცნობენ, – ანდრე ჟიდის (1869–1951) შემოქმედების მაგალითზე. იგი იყო, როგორც მისი ბიოგრაფები აღნიშნავენ, ადამიანი მძიმე შემოქმედებითი ხვედრისა, მწერალი „საგანგებოდ წინააღმდეგობრიყი“ და მუზათმპყრობელი იშვიათი იღბალისა. ბედმა სწორედ მას არგუნა წილად საკუთარი ქმნილებებით ზეგავლენა მოეხდინა მთელი იმ პერიოდის ფრანგულ ლიტერატურაზე და, ამასთან ერთად, ყოფილიყო მისი ლიტერატ'ურული ძერების აქტი'ური თანამონაწილე და თანაავტორი. რადგან, საუკუნის ზღურბლზე სწორედ დეკადანსის წიაღში იშვა და გამოიკვეთა მომავალი მოდერნისტ'ული პროზის პირველი ნიშნები.

ისე როგორც სხვა ბეცრმა მისმა დეკადენტმა თანამოკალმემ, ანდრე ჟიდმაც მწერლობა სიმბოლისტობით დაიწყო. კრიტიკოსთა აზრით მისი პირველი ნაწარმოებები სულერთიანად ადამიანის შინაგანი ყოფითი პრობლემების ასახვას ეძღვნება. ამის მაგალითად კი უპირველესად იმ ნაწარმოებებს ასახელებენ, რომელიც მწერლის პირველ წიგნში – „ანდრე ვალტერის რვეულებში“ (1891) არის შესული და რომელნიც სხვა არა არის რა, თუ არა ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი, ჯერ ისეე ნორჩი სულის აღსარება. კრებული თვითონ მწერლის ავტობიოგრაფიულ დღიურებს უფრო ჰგავს, დღიურებს, რომლის წერაც მას ჯერ კიდეე თხუთმეტი წლისას დაუწყია. მოგეიანებით

ავტორმა ეს წიგნი შეავსო „ანდრე ვალტერის ლექსებით," რომელშიც მძაფრად იგრძნობა ჟიდის დაუოკებელი სიმბოლისტური სულისკვეთება.

მწერლის მუზა სულ სხვა სმიანობითა და სიმძაფრით აჟღერდა, მას შემდეგ, რაც 1893 წელს მან პირველად იმოგზაურა აფრიკაში, ტუნისში. ცხოვრების ეს შტრიხი მწერლის ბიოგრაფთა აზრით მის ცხოვრებაში ახალი ეტაპის დასაწყისი, ლიტერატურათმცოდნეთა შეხედულებით კი შემოქმედებაში უეცარი ფერისცვალების მიზეზი გახდა: მწერლის შინაგან „მე"–ზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა და გარდამტეხი ზეგავლენა იქონია ნანახმა და განცდილმა: სამხრეთ აფრიკის განუმეორებლმა პირველყოფილურმა ბუნებამ, უკიდეგანო უდაბნოს პლაჟებმა, თვალისმომჭრელმა ზეცამ და ზღვამ, უმრავალფეროვანესმა ეგზოტიკურმა მცენარეულობამ. უეცრად, ადრინდელი სევდის გულგატეხილი უიმედობისა და მოწყენილობისაგან, რაც ასე ახასიათებდა მის წინა დროის ე.წ. „წიგნიერ" შემოქმედებას, ჟიდი ერთბაშად მიწიერი აღფრთოვანების მორევში გადაეშვა და მზად იყო ეგალობა მისთვის ისე, რომ „არც წარსულზე და არც მომავალზე არ ეფიქრა." სამყაროსადმი ეს ახალი ცქერა ჟიდმა ერთ მომცრო კრებულში, – „მიწიერი კერძები" (1897) გამოხატა, რომელიც ღირსეულად მხოლოდ მოგვიანებით, XX საუკუნეში შეფასდა და აღიარდა. სხვათაშორის ეს აღიარება დადასტურებულია მეორე დიდი მწერლის, როჟე მარტინ დიუ გარის გახმაურებულ რომანში „ტიბოს ოჯახი," რომლის ქართული თარგმანიც საბედნიეროდ მოგვეპოვება და რომელშიც მოთხრობილია იმ მოწონებასა და აღფრთოვანებაზე, რასაც იწვევდა ანდრე ჟიდის ეს წიგნი ომამდელ ახალგაზრდებში.

მაინც რა იყო ამ კრებულის ესოდენ დიდი რეზონანსის მიზეზი? კრიტიკოსთა აზრით ეს არის ჰიმნი მაშინდელი ე.წ. შემბოჭველი მორალისაგან ადამიანის გათავისუფლებისა, მტკიცება იმისა, რომ ადამიანის ნებისმიერი ქმედება და მიდრეკილება გამართლებულია, თუკი ის მას ტკბობასა და სიამოვნებას ანიჭებს. ამან კი ჟიდი სხვა უკიდურესობამდე მიიყვანა:

მან ამით პირდაპირ თუ არაპირდაპირ უარყო მისთვის მიუღებელი ბურჟუაზიული მორალური კრედო, რომელიც ასე თუ ისე არეგულირებდა ადამიანთა ურთიერთობებს. სოლო, უარჰყო რა იგი, მივიდა საზოგადოდ იმ მორალური კრედოს უარყოფამდე, რომელიც საზოგადოებაში, ოჯახურ ყოფაში, რელიგიურ თუ ზნეობრივ სფეროში სუფევდა. აფრიკა გახდა მისთვის ამ შინაგანი მეტამორფოზის მიზეზი, აფრიკა, რომელიც ჟიდისათვის ნამდვილი ეგზოტიკური აღმოჩენა იყო, აფრიკა, „სადაც ადამიანთა შორის ისეთი ჰარმონიული ურთიერთობა სუფევდა, როგორც ბუნებაში." ჟიდი ადამიანის ხსნას ხედავს არა ტრადიციებით მშობლიურ მიწაზე ან რელიგიაზე მიჯაჭვულობაში, რაც მხოლოდ სუსტებს, უმწეოებს ესაჭიროებათ, არამედ პირიქით, ყოველივე იმისგან გათავისუფლებაში, რაც მას ბოჭავს. იგი უმღერის ადამიანს, რომელიც ეკუთვნის მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ „მე"–ს, მხოლოდ და მხოლოდ თავის თავს. მისი აზრით, ადამიანის პიროვნულობას ყოველმხრივი განვითარება შეეძლება მხოლო და მხოლოდ „საყრდენებზე" უარის თქმით, მხოლოდ სრული თავისუფლების მოპოვებით. თუმც, ამავდროულად იგი აღიარებს, რომ ადამიანის ამგვარ გათავისუფლებას თან მოსდევს გარშემომყოფთა მხრიდან მისი გაწირვა, მაგრამ ძლიერი პიროვნება, რომელსაც იგი გულისხმობს, ამაზეც უნდა წავიდეს. სპეციალისტთა აზრით ანდრე ჟიდის ამ ქადაგებას აშკარად, იმხანად საფრანგეთში ერთობ პოპულარული ფილოსოფოსის, ნიცშეს ზეკაცობრივი ფილოსოფიური იდეების გავლენის ბეჭედი აზის.

ასე ამგვარად, ჟიდი თავისი „თავისუფლების კონცეფციით" უარყოფს საზოგადოდ მიღებულ ყოველგვარ წესებსა და ნორმებს და ადიდებს ყოვლისშემძლე სასიცოცხლო ინსტინქტებს, რომელსაც იგი უპირისპირებს მის ირგვლივ გამეფებულ მერკანტალურ ბურჟუაზიულ ანგარიშიანობას. ეს ყოველივე კი, ლიტერატურისმცოდნეთა აზრით, თავის დროზე მისი პროტესტანტული სულისკვეთებით აღზრდის ზეგავლენის გამონაშუქია, გამონაშუქი, რომელიც, ასევე მართებულად შენიშნავენ, დიდხანს დაჰკრავდა ჟიდის ეთიკურ–ზნეობრივ შეხედულებებს.

„პიროვნების თავისუფლების ჟიდისეული კონცეფცია," ანუ კონცეფცია იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა შეძლოს პიროვნებამ სრულყოფილი თვითრეალიზება, მწერალს მოცემული აქვს თავის გახმაურებულ ორ ერთმანეთისაგან არსებითად განსხვავებულ ნაწარმოებში, ფარსში: „ცუდად მიჯაჭვული პრომეთე" (1899) და მოთხრობაში „იმორალისტი" (1902). თუმც, როგორც აღვნიშნეთ, მათში, ცხადია, ისევ და ისევ ნიცშეანურ ე.წ. „ზეკაცის" ფილოსოფიური მოძღვრებისადმი მოაზროვნე მწერლის არცთუ უნაკლო მიბაძვითი გამოხმაურება იკითხება. ფრიად თავისებური იყო ანდრე ჟიდის დამოკიდებულება ლიტერატურული წარსულისადმი, საზოგადოდ ტრადიციებისადმი. ეს მისი შემოქმედების ანალიზატორთა აზრით განსაკუთრებით კლასიცისტურ პრინციპებისადმი მის დამოკიდებულებაში გამოიხატება: „Жид не превращал в предмет поклонения и ученического подражания эстетику классицизма" (История французской литературы. 1965). მათივე თქმით ეს დამოკიდებულება ჟიდმა ნათლად გამოხატა 1909 წელს გამოქვეყნებულ სტატიების ციკლში „ნაციონალიზმი და ლიტერატურა." არადა თვითონ თავის შემოქმედებაში მუდამ კლასიკურ სიცხადესა და სიმკაცრეს იცავდა. სწორედ მას, – განურჩეველი თავისუფლების, მომსრეს, როგორც პიროვნების განვითარების აუცილებელი პირობისას, უთქვამს: „Искусство рождается из принуждения, живёт борьбой и умирает от свободы" (История французской литературы.1965:62).

თავისებური და რთულია მწერლის კალმისეული მანერა, მას ერთგვარი შენიღბული ხასიათი აქვს და „ნარცისული" თავმოწონების იერი გადაჰკრავს; თხრობა არათანმიმდევრული, თითქოს ქაოსურია, არაიშვიათად ხელოვნური სიტყვებით, ღვარჭნილი ფრაზეოლოგიით, ყოველივე ამას კი, როგორც მართებულად შენიშნავენ, „კლასიცისტური შეფერილობა ახლავს". საერთოდ, ჟიდისათვის გადაჭარბებული ესთეტიზმი და არცთუ იშვიათად უკიდურესი ამორალიზმი (მაგ. „ამორალისტი," 1902) ჩვეულებრივი შემოქმედებითი კომპონენტია. მიუხედავად

ყოველივე ამისა, რაც მისი შემოქმედების უფრო ბუნებრივი „დეკადენტური სამოსელია," ვიდრე ხელოვნური პოზიორობა, ანდრე ჟიდი ფრანგულ ლიტერატურაში იყო და რჩება მასშტაბური მწერლობის ერთ–ერთ გამორჩეულად ღირსეულ წარმომადგენლად.

ანდრე ჟიდი, როგორც შემოქმედი, ერთგვარად გაორებული წარმოგვიდგება თავის მრავალრიცხოვან ნაწარმოებებისა და წიგნების ფონზე. როგორც მწერლისა და როგორც მორალისტის მხატვრულ–ესთეტიკური ნააზრევის გაორებულ ხასიათზე ასევე ხაზგასმით მიუთითებენ მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის სხვა შემსწავლელნი. განსაკუთრებით ეს ჟიდის დრამატურგიასა და „ტრაქტატებზე" ითქმის. იგი მკითხველს, პუბლიკას წარმოუდგება ხან ერთ, ხან მეორე მხრით, რის გამოც მას როჟე მარტენ დიუ გარმა მისდამი მიწერილ წერილში ასეც მიმართა: „თქვენ მთვარესავითა ხართ, მისი სრულად დანახვა არასდროს არ შეიძლება."

დეკადენტ მწერალთა შორის ანდრე ჟიდი ერთ–ერთი, შეიძლება ასე ითქვას, ყველაზე პროდუქტიულია. გარდა ნაწარმოებებისა, რომელიც ჩვენ ზემოთ გზადაგზა ვახსენეთ, მის კალამს ეკუთვნის „ტრაქტატი ნარცისზე" (1891), „სასიყვარულო ლტოლვა" (1893), „ურიანის მოგზაურობა" (1893), „ამინტა" (1893), „საბაბნი" (1903), „ჭაობები" (1895), „მიწიერი კერძები" (1897), „ვიწრო კარიბჭენი" (1909), „ვატიკანის მიწისქვეშეთი" (1944), „ქალბი ფულის მჭრელები" (1925), „ჩადის ტბიდან დაბრუნება" (1928), „იზაბელ" (1912), „დოსტოევსკი" (1923), „უენევიევი" (1938), „ცოლების სკოლა" (1929), „თუ თესლი არ მოკვდა" (1924), და სხვა (История французской литературы, 1959:63).

მარსელ პრუსტი. ფრანგული დეკადანსის ე.წ. მოგვიანო გამოძახილის, – მოდერნიზმის მამამთავარი და ფრანგულ ლიტერატურაში ფსიქოანალიზური დეკადენტური რომანის ფუძემდებელი, მარსელ პრუსტი (1871–1922), მოწოდებით და თავისი შინაგანი სულიერი განწყობილებით იმპრესიონისტი იყო. ამაზე

მეტყველებს მისი ის ძირითადი შემოქმედებითი მეთოდები, რამაც საბოლოოდ პრუსტის, როგორც მწერლის ორიგინალურობა განაპირობა. იგი იმთავითვე უარყოფითად განეწყო მე–19 საუკუნეში ესეოდენ პოპულარულ რეალისტური სოციალური რომანის პრინციპებისადმი, საზოგადოებრივი მოვლენის მანამდე მიღებული ობიექტური ანალიზის ნაცვლად მან აირჩია მოვლენათა ინტუიციური წვდომით მოპოვებულ სუბიქტურ მონაცემებზე დაყრდნობის მეთოდი. იგი არ სცნობდა პიროვნების სოციალური განსაზღვრულობის ფაქტს, ადამიანის პორტრეტს იგი ზეადამიანურ საწყისებზე დაყრდნობით ხატავდა. ამ თვალსაზრისით, როგორც მეისტორიენი აღნიშნავენ, იგი ბერგსონის ფილოსოფიური მოძღვრებისა და ფროიდის ფსიქოანალიზის მიმდევრად წარმოგვიდგება. პრუსტისეული თხრობა სპონტანურ მოგონებებზე, ასოციაციებზე, ქვეცნობიერ მინიშნებებზეა დაყრდნობილი. მოვლენები გადმოიცემა დროითი არაოანმიმდევრულობით, რის გამოც სრულიად შეცვლილია მისამდელი ფრანგული რომანის ტრადიციული სტრუქტურული და სიუჟეტური ქარგა: პრუსტი ეძებს და ცდილობს ადამიანის ფსიქოლოგიური და ინტელექტუალური კანონებისა და ინტუიციური მექანიკის მისეულ ახსნას, პრუსტისეული სამწერლო კონცეპციისთვის უცხოა გარესამყაროსათვის ობიექტური რეალობის სახის შენარჩუნება, იგი მას წარმოგვიდგენს ლიტერატურული ნაწარმო-ების გმირის ცნობიერებაში, როგორც ამ გმირის შინაგან სამყაროში, მის ცნობიერებაში არეკლილ–გარდატესილი სახით. როგორც ცნობილია მსგავსი კონცეპცია ადამიანის წარმოდგენას საკუთარ თავზე, გარესამყაროზე და გარესამყაროში არსებულ საზოგადოებაზე პირობითი ხასიათისაა, რომ „ყოველგვარი ცოდნა სუბიექტურია, ადამიანს არ ძალუძს გასცდეს საკუთარ „მე"–ს ფარგლებს და თავისიევე მსგავსთა ცხოვრების ჭეშმარიტი არსი შეიცნოს" (ქსე.1984:223) მსგავსი კონცეპციის მატარებელი მარსელ პრუსტი საბოლოოდ გამოუსწორებელ პესიმისტად ჩამოყალიბდა და იმის აღარებამდე მივიდა, რომ „მხოლოდ ხელოვნება ათავისუფლებს ადამიანს ყოველგვარი პირობითობისაგან და იგი მარადისობას შეერწყ-

მება“ (ქსე.1984:223). ყოველივე ამის ლიტერატურული, მხატვრული რეალიზაციისათვის პრუსტი ადამიანის ქვეცნობიერ გრძნობათა ამოცნობის, „ფიქსირებისა და ჰიპერბოლიზაციის“ საოცარ ნიჭსა და უნარს ავლენს. პრუსტის მხატვრული მეთოდია უხვი „ლირიკული წიაღსვლების, ფერთა გამმის, ხმის, ღიმილის, შთაბეჭდილებების გადმოცემის ფილიგრანული ოსტატობით გამოყენება, განცდათა, აღქმათა, გრძნობათა უნატიფეს ენობრივ ქსოვილში განსხეულება“ (ქსე.1984:223).

მარსელ პრუსტის ნაწარმოებები, მიუხედავად მათი ერთგვარი ეგრეთწოდებული „სტიქიური უშუალობისა,“ მე–19 საუკუნის მიწურულისა და მე–20 საუკუნის დასაწყისის საფრანგეთის ცხოვრებისა და სინამდვილის ნამდვილი სარკეა. მათში ნათლად არის ასახული მაღალი საზოგადოების განსაკუთრებით არისტოკრატიისა და ბურჟუაზიის განცხრომით სავსე ყოფა, ურთიერთშური და პატივმოყვარეობა. სწორედ ამ თვისებების ჩვენებაში, კერძოდ, თავისი დროის ადამიანთა „მართალი, რეალისტური პორტრეტების“ შექმნაში, მწერალს დაეხმარა წერის იმპრესიონისტული მანერა, სტილი, რომელიც სწორედ პრუსტისეულ სტილად არის აღიარებული ფრანგულ ლიტერატურაში.

ჯერი მიდგა, ჩამოთვლით მაინც აღვნიშნოთ ის შედევრებით სავსე გამოცემები, რომლებმაც მარსელ პრუსტს ფრანგულ და მსოფლიო ლიტერატურაში მარადიულად უკვდავი ადგილი დაუმკვიდრა: „განცხრომა და დღეები“ (ნოველების კრებული. 1896), „დაკარგული დროის ძიებაში“ (რომანების ციკლი 7 წიგნად და 16 ტომად, 1907–1927). ესენია რომანები „სვანის მხარეს“ (1913), „შეღერებული ქალიშვილების ჩრდილში“ (1918), გონკურების პრემია (1919), „გერმანტების მხარე“ (1920), „სოდომი და გომორი“ (1922), „ტყვე ქალი“ (1923), „გაუჩინარებული ალბერტინი“ (1925) და „დაბრუნებული დრო“ (1927).

მიუხედავად შემოქმედებითი ნამკალის ესეოდენი სიუხვისა, და კიდევ, ცალკე გამოცემული რომანისა „ჟან სანტეი“ (1952) და მოთხრობებისა და ესსეების კრებულებისა „სტილიზაცია და

ნარეკი (1919)," – მარსელ პრუსტს მაინც „ერთი ნაწარმოების ავტორს" ეძახიან 16 ტომად გამოცემულ იმ შვიდი ერთნაირსულისკვეთებიანი და ერთ საერთო სათაურიანი წიგნის („დაკარგული დროის ძიებაში") გამო, რომელმაც განუსომელი ზეგავლენა იქონია მეოცე საუკუნის ფრანგულ და საზოგადოდ, ევროპულ რომანისტიკაზე და რომელმაც პრუსტს მსოფლიო აღიარება და სახელი მოუხვეჭა (Днепров В. 1973 №4).

პოლ ვალერი. პოეტი, რომელიც არაფრით ჩამორჩებოდა მალარმეს, ლამის რემბოსაც კი... და მაინც, იგი მათ „მოსწაულედ" ითვლებოდა, პოეტი, რომელსაც თავისი გამორჩეულობის, ინტელექტუალურობის, ორიგინალურობის გამო ფრანგული პოეზიის „უკანასკნელი კლასიკოსის" სახელი შერჩა. პოლ ვალერის (1871-1945) ბიოგრაფია ბევრით არაფრით განსხვავდება დანარჩენ დეკადენტ შემოქმედთა ბიოგრაფიისაგან, არც სრულყოფილი განათლებით ჩამორჩებოდა მათ, ხოლო როგორც მისი დიდი სულიერი წინამორბედი, ისიც თავის გატაცებად ედგარ პოს პოეზიას თულიდა. იქნებ ამის აღიარებაც იყო ის ფაქტი, რომ მან თავისი პირველი ლიტერატურული წერილი სწორედ ედგარ პოს შემოქმედებას უძღვნა, ხოლო თავის უშუალო მასწავლებლად მალარმეს თქლიდა.

პოლ ვალერი ახალგაზრდობიდანვე ცხვნაყოფიერი შემოქმედი იყო, სამწერლო ასპარეზზე მე–19 და მე–20 საუკუნეების გზაგასაყარზე გამოვიდა, პირველი ლექსი 1889 წელს დაბეჭდა; ჯერ კიდევ 22 წლის ასაკში შექმნა ლექს–შედევრები, რომელმაც მას მოგვიანებით საქვეყნო აღიარება მოუტანა. პოლ ვალერის წიგნი „ძველი ლექსების კრებული," რომელმაც მსის სინათლე 1920 წელს იხილა, ფრანგული პოეზიის მოკლენა იყო. დღემდის ცნაური, გაურკვეველი მიზეზით მთელ თორმეტ წელიწადს კალამთან „უბრად" იყო: პოლ ვალერს 1900 წლიდან 1912 წლამდე არცერთი მსატურული ნაწარმოები არ შეუქმნია. ერთხანს ზუსტი მეცნიერების მოტრფიალე გახდა, მაგრამ სელოვნებას მაინც ვერ შეელია; პოლ ვალერის ტრაქტატები,

ნარკვევები, წერილები, დიდი პოეტის მიერ სელოუნებისადმი უსაზღვრო ნიჭიერებით გაღებულ უშურველ შემოქმედებით ხარკად დარჩა ფრანგულ სამყაროს. ასეთია, მაგალითად, „ლეონარდო და ვინჩის სისტემის შესავალი“ (1895), „საღამო ბატონ ტესტთან“ (1896); ხოლო სტენდალის, მალარმეს, დეგას, მანესადმი მიძღვნილი მისი ლიტერატურული წერილები ამ რიგის ნაწარმოებთა ეტალონად შეიძლება ჩაითვალოს. როგორც ვთქვით, თორმეტწლიანი დუმილის შემდეგ მისმა ნიჭიერებამ კვლავ პოეზიაში გადმოხეთქა, ლექსები „ახალგაზრდა პარკა“ (1917), „პალმა, „გველის ესკიზი,“ „ჭადარი,“ „ზღვის სასაყვლაო“ (1920), „სვეტების სიმღერა,“ „ნარცისი,“ „მომხიბლაობანი“ (1922), რომლებმაც პოლ ვალერს ფრანგულ, და არა მხოლოდ ფრანგულ პოეზიაში, სამუდამო უკვდავება დაუმკვიდრა, 1913–1922 წლების შუალედშია შექმნილი. ყველა ესენი ერთად თავმოყრილი ფრანგმა მკითხველმა პირველად 1922 წელს იხილა, როდესაც მისი წიგნი „მოჯადოება“ დაიბეჭდა.

პოლ ვალერის პოეტური გზა სიმბოლიზმთან სიახლოვით დაიწყო. მას, როგორც შემოქმედს, ბევრი მისი წინამორბედის მსგავსად ამ პერიოდში მკვეთრად ეტყობა ე.წ. სუბიექტური იდეალიზმის გავლენა; ცდილობს ამოიცნოს და დაძლიოს ის მარადიული წინააღმდეგობრივი ურთიერთდაპირისპირება, შემოქმედსა და სამყაროს მრავალსახოვნებას შორის, პოეტ ინდივიდსა და სამყაროსმიერულ სიმრავლეს შორის რომ არსებობს. პოლ ვალერი ამ წინააღმდეგობის გადალახვის ერთადერთ გზას საკუთარ შემოქმედებით წიაღში ეძებდა და მსატვრული სიტყვით ესწრაფოდა. საამისოდ კი ძალასა და ნიჭიერებას არ იშურებდა შეექმნა ახალი პოეტური სახეები, მიეგნო მანამდე უცნობი მხატვრული საშუალებებისთვის. პოლ ვალერის პოეტური სწრაფვაა როგორმე მიაღწიოს სამყაროს ჭვრეტით აბსოლუტს, სამყარო მისთვის სხვა არაფერია, თუ არა „საკუთარი მე,“ ამ ჭვრეტის „აქტი“ და ნაყოფი კი პოეტური შემოქმედებაა. სამყაროს აღქმის პოლ ვალერისეული ეს თეორიაც, როგორც მართებულად შენიშნავენ, სხვა არაფერია, თუ არა სუბიექტური იდეალიზმი. „იგი ცდილობს ინდივიდუალური

პოეტური ხედვა ახალი კლასიციზმის მკაცრ ფორმებში მოაქციოს და ამით განამტკიცოს და სავალდებულო გახადოს. მისი მხატვრული სიტყვა და სახე წამიერი შთაბეჭდილების ან განწყობილების ნაყოფი კი არ არის, არამედ საგნებსა და მოვლენებზე ლოგიკურად ჩამოყალიბებული პოეტური აზრის გამოხატულებაა" (Яхонтова М.А. 1965:468-471).

პოლ ვალერის პოეზია „რაციონალური ფორმისა და მოვლენათა სუბიექტური აღქმის თანაარსებობაა," მისთვის დამახასიათებელია „მაღალი ინტელექტუალიზმი, ნატიფი, ულერადი რითმა, გამომსახველობის და მუსიკალურ საშუალებათა ძიება, სემანტიკური პლანების სიმრავლე, მითოლოგიური სახეები... პეიზაჟი, უშუალოდაა დაკავშირებული სულიერ განწყობილებასთან" (ქსე. 1979:283).

პოლ ვალერის სიმბოლისტურ–დეკადენტური აზროვნება სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების შესახებ მის შეხედულებებზეა დაფუძნებული. მისი აზრით ადამიანური ყოფა სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილის შესახვედრად სიკვდილისკენვე მისი უაზრო მოძრაობა, ხოლო ამ შინაგან განწყობასა და დასკვნამდე იგი სოციალური პროგრესის შესაძლებელობისადმი უნდობლობამ მიიყვანა.აქედან გამომდინარე, პოეტი, დროისა და ენერგიის ფუჭ, უაზრო ხარჯვად თელიდა როგორც პირად ისე საზოგადოებრივ ინტერესთაოვის ყოველგვარ ბრძოლას, როგორც უსარგებლოს. პოლ ვალერი შემოქმედებითი დასაწყისიდან მის ბოლომდე ამ განწყობის ერთგულ პესიმისტ პოეტად დარჩა. მისი აზრით ერთადერთი, რისთვისაც ღირს არსებობა ამქვეყნად, ეს ისევ ერთადერთი ამქვეყნიური ღირებულება, – ადამიანის შინაგანი სიცოცხლე, მისი ინტელექტია. თუმც, მკაცრმა და უკიდურესმა ინდივი-დუალიზმმა პოეტის სული ჩიხში შეიყვანა, რაც მისი შემოქმედების ანალიზატოროთა აზრით ნათლად ასახულია პროზაულ ნაწარმოებებში „საღამო ბატონ ტესტთან," „ქალბატონი ემილია ტესტი," და სხვა, აგრეთვე პოეტურ ქმნილებებში, განსაკუთრებით კი იმათში, რომლებიც ნარცისის მითოლოგიურ სახეს უკავშირდება.

პოლ ვალერი ბუნებასთან მოსაუბრე პოეტია, მას ხელეწიფება ღრმად ჩაწვდეს ბუნების საიდუმლოს და პოეტურ ენაზე აამეტყველოს იგი, ოღონდ, მისი ბუნება ეროობ პესიმისტური შეფერილობისა და ხმისაა. ამის ნათელ მაგალითად გამოდგება მისი ლექსი–შედეგრები „ჭადარი," „ზღვის სასაფლაო."

პოლ ვალერი აღმეროებს ხელოვნებას და ხელოვანებს, მისი აზრით ხელოვნება ერთადეროია, რომელსაც ძალუძს წარმავლობას წინ აღუდგეს და ადამიანის ნაფიქრ–ნააზრევი გადაარჩინოს, მხოლოდ ხელოვნება არ ემორჩილება დროის გამანადგურებელ დინებას, რომელიც უკვალოდ ნთქავს ყოველგვარ ცოცხალს. მხოლოდ მხატვრული შემოქმედებით ესიარება ადამიანი უკვდაყებას და შეუძლია იცოცხლოს მი'სანსწრაფული და საამო სიცოცხლით. ეს დამოკიდებულება საოცარი ოსტატობით აქვს გადმოცემული პოლ ვალერს თავის ერთ–ერთ უბრწყინვალეს ლექსში „სვეტების სიმღერა." ასევე ხელოვნების, როგორც ერთადერთ უკვდავების წყაროზე გრძელდება პოეტური მსჯელობა პოლ ვალერის დაუმთავრებელ პოემაში „ნემი ფაუსტი."

ხელოვნების ესოდენ გაღმერთებამ, იმის მტკიცებამ, რომ მხოლოდ ხელოვნებაა ერთადერთი ნაყოფიერი სფერო კაცობრიობის მოღვაწეობისა, რომ იგი დამოუკიდებელია პრაქტიკული ყოფისაგან და განუსომლად მაღლა დგას მასზე, – პოლ ვალერი საბოლოოდ დეკადენტურ, უფრო ზუსტად კი მის ერთ–ერთ სახენაცვალ ფორმასთან, – მოდერნისტულ ხელოვნებასთან მიიყვანა. მიუხედაეად ამისა, იგი იმ ფრიად გამორჩეულ ფრანგ პოეტთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებმაც შეძლეს არ აჰყოლოდნენ იმხანად მოდად ქცეულ სიურეალისტურ იდეებს (Яхонтова М.А. 1965:468-71) პოლ ვალერისთეის უცხოა სიურეალისტების ზრახეა, – იბრძოლონ კლასიკური მემკვიდრეობის წინააღმდეგ, დაშალონ ტრადიციული სალექსო ფორმები. პირიქით, პოლ ვალერის მკაცრად თავშეკაეებული პოეზია ტრადიციულ სალექსო ფორმებისადმი პოეტის მოკრძალებული დამოკიდებულების ნათელი მაგალითია.

პოლ ვალერი, როგორც დეკადენტი პოეტი, ფრანგულ სიმბოლისტურ პოეზიაში სხვადასხვა ინტელექტუალური სფეროს, – ფილოსოფიის, მათემატიკის, ფერწერის, არქიტექტურის, მუსიკის, ბალეტის, ფიზიოლოგიის, მედიცინის ერთ პოეტურ სინთეზში მოქცევის ნოვატორად გვევლინება. მიტომაც, იგი პოეზიაში ე.წ. „ინტელექტუალური მიმართულების" სათავედამდებად და ტრადიციული კლასიკური ლიტერატურის ეროგულ მიმდევრად დარჩა.

შარლ პეგი. დეკადანსის პერიოდში საფრანგეთს რატომღაც ერთობ მოუმრავლდა ფრანგული სოფლებიდან, ფრანგი გლეხობის წრიდან გამოსული მწერლები. ერთ–ერთი ამათთაგანი გახლდათ შარლ პეგი (1873–1914). ახალგაზრდობაში პეგს მონაწილეობა მიუღია ე.წ. დრეიფუსართა მოძრაობაში, ყოფილა განსაკუთრებული ქრისტიანული მიმდინარეობის სოციალისტი წარმომადგენელი, რომელიც ცდილობდა ევანგელურ სწავლებასთან დემოკრატიული პრინციპების შეთანხმებას (Яхонтова M.A.1965:412). სწორედ ამას მიუძღვნა მან თავისი შემოქმედების უდიდესი ნაწილი და ამ გრძნობის და მისწრაფების მოჭარბებამ საბოლოოდ იგი ფრანგული დეკადანსის ერთ–ერთ უკანასკნელ მენაღარეთაგანდაც აქცია.

შარლ პეგის შემოქმედებას, ისევე როგორც ზოგი მისი სახელოვანი თანამედროვისას, გვიანი რომანტიკული ელფერი დაჰკრავს. მისი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებებია დრამა „ჟანა დარკი"(1897), რომელიც თავდაპირველად შედარებით მოკრძალებული მოცულობისა გამოვიდა, მაგრამ შემდგომ ავტორმა იგი განაერცო და განახლებული სათაურითაც „მისტერია ჟანა დარკის გულმოწყალების შესახებ" (1910–1911)–გამოსცა. ორივე ამ გამოცემაში პეგისეული ორიგინალური თვალთახედვით არის დახატული ლეგენდარული ორლეანელი ქალწულის სახე, – სახე უბრალო გლეხი გოგონასი, რომელიც მშვიდობიანობის ჟამს ძროხებს მწყემსავდა, ხოლო საჭიროების ჟამს კი თავი გმირად წარმოაჩინა. პეგს ამას გარდა სხვა მისტერიებიც დაუწერია,

ესენია: „მისტერია წმინდა მოწამეთა შესახებ" (1912), „ეიფელემელ ყრმათა მისტერია" (1912), და სხვა. პეგის კალამს ეკუთვნის რელიგიური ხასიათის კიდევ ერთი ნაწარმოები, სათაურით „ევა" (1913), რომელშიც მწერალმა ბიბლიური წინაპრის სახით განადიდა კაცთა მოდგმის წინამორბედი ქალი, რომელსაც წილად ერგო დედამიწაზე პირველმეურნედ, პირველმსარეულად, პირველმწყემსად, პირველ როვა–მქსოველად, პირველმკერავად ქცეულიყო. მართალია, თვითონ ნაწარმოების ლიტერატ'ურ'ულ–მხატერ'ული დონე უშეღავათოდ კლასიკურია, მაგრამ იგი საბოლოოდ მაინც კიდევ უფრო ღრმად რელიგიური და, აქედან გამომდინარე, რეალურ ცხოვრებას, რეალურ სინამდვილეს მოწყვეტილი შედევრია.

მეორე ნი'შანი, რამაც „გვიანი რომანტიკოსი" პეგი დეკადანტთა სიაში ჩარიცხა, მისი მსოფლმხედველობა იყო; როგორც ცნობილია, იმხანად მსოფლიო ლიტერატ'ურ'ულ პროცესებს მკვეთრად დაჰკრავდა ეგრეთწოდებული – „ნიადაგ'ურობა." ამ სიოზე აყოლამ, ისე როგორც მისი ბევრი სხვა მიმდევარი, შარლ პეგიც ვიწრო ნაციონალიზმამდე დაიყვანა. საბოლოოდ კი პეგი, როგორც მწერალი, დემოკრატიულ სიმპათიებთან შერწყმულ უნაყოფო, აბსტრაქტულ, რომანტიულ მეოცნებე შემოქმედად დარჩა. და, მაინც, თუკი ფრანგულ ლიტერატურას შარლ პეგი მაინც შემორჩა, როგორც აღიარებ'ული მწერალი, ეს, როგორც მწერლის შემოქმედების ავტორიტეტ'ული მკლევარ–მეცნიერნი შენიშნავენ, არა იმდენად მისი, როგორც უშუალოდ მწერლის, არამედ უფრო როგორც გამომცემლის დამსახურება და ხვედრია: იგი ხომ ჟურნალ „ორკვირეული რეეულების" (1900–1905) გამომცემელი იყო, ჟურნალისა, რომელიც განსაკუთრებით პროგრესული მიმართულების გამოცემად იქცა 1900–1905 წლებში და ამის გამო ფრიად პოპულარულიც, როდესაც მასში ისეთი აღიარებული ფრანგი კლასიკოსები იბეჭდებოდნენ, როგორიც იყვნენ რომენ როლანი, ჟორესი და სხვანი.

შარლ პეგის ჩრდილოვანი „რომანტიკოს–დეკადენტურობა" მისმა ერთმა სევდიანმა, უიღბლო მაგრამ სახელოვანმა ბიოგრა-

ფიულმა შტრიხმა გადაფარა: მწერალი 1914 წელს მოხალისედ წაიდა პირველ მსოფლიო ომში კაცობრიობის მაღალი იდეალების, — დემოკრატიული მონაპოვრების გადასარჩენად, მაგრამ პირველსავე ბრძოლაში დაეცა და საბოლოოდ ფრანგი ხალხის მახსოვრობას საფრანგეთის ნაციონალური გმირის საამაყო სახელით შემორჩა (Яхонтова М.А. 1965:412).

დასასრულს მიუახლოვდა რა ჩვენი მიმოხილვითი ხასიათის ესკურსი ფრანგული დეკადანსის წარმომადგენელთა შესახებ, სახელდახელოდ უნდა აღინიშნოს ერთი აუცილებელი რამ: ისე როგორც სხვა ქვეყნების ლიტერატურებში, ფრანგულ ლიტერატურაშიც გარკვეულ სიძნელეს წარმოადგენს კონკრეტულად დეკადანსის ნიშნით ამა თუ იმ პოეტის, მწერლის სხვებისაგან გამორჩევა და მისი ამ მიმდინარეობაში ჩარიცხვა. თუ არ ჩაეთვლით იმ შემოქმედებს, რომლებიც თვით დეკადანსის, როგორც ლიტერატურული მოვლენის სათავეებთან დგანან, მის ფუძემდებლებს წარმოადგენენ და თავიანთ შემოქმედებით ბიოგრაფიასაც ამ კრედოთი ამთავრებენ. ასეთები კი ფრანგულ დეკადანსში ერთეულები არიან. დანარჩენ შემთხვევაში დეკადენტურ განწყობათა მატარებელ რიგ ავტორებს ამ ხასიათის ნაწარმოებთა პარალელურად ბევრი ისეთი ლიტერატურული ნაღვაწი გააჩნიათ, რომელიც მათ დეკადენტურობას ეჭვქვეშაც აყენებს. ამას ისიც ემატება, რომ დეკადანსი, როგორც ლიტერატურული მოვლენა თვითონ არის მრავალფეროვანი, თავისი სხვადასხვა მიმდინარეობებითა, თუ სკოლებით. ამიტომ, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ერთ რეგლამენტირებულ მიმოხილვაში, რაც უნდ ერცელიც არ უნდა იყოს იგი, ფრანგული დეკადანსის სრული სურათის ასახვა შეუძლებელია. ესეც არ იყოს, ისინი აღარ ეკუთვნიან მხოლოდ ერთი ქვეყნის ერთ ლიტერატურას, რამდენადაც, როგორც აღვნიშნეთ, დეკადანსი, როგორც მასშტაბური ლიტერატურული მოვლენა, ვერ დაეტია ეროვი ქვეყნის ლიტერატურულ „საზღვრებში“ და უბოდიშოდ გასცდა მის ფარგლებს. ამიტომ, ჩვენ, რიგ წარმომადგენელთა სახელებს, ზოგისას ალბათ კიდეც

განმეორებით, როცა მათზე საუბარის ჯერი მოდგება, სხვებთან ერთადაც მოვიხსენიებთ.

1.4 დეკადანსი – როგორც ლიტერატურული მოვლენა

დეკადანსი, როგორც ასეთი, მიუხედავად თავისი არსებობის სხვადასხვაგვარი გამოხატულობითობისა და საკუთარი თავის სხვადასხვანაირი გამჟღავნებითობისა: „პარნასის ჯგუფი," „სიმბოლიზმი," „დეკადანსი," მოგვიანებით „მოდერნიზმი" და ა.შ. თავთავიანთ უამრავ სკოლებით, მიმდინარეობებით და ტენდენციებით, რომლებზედაც ჩვენ შეგნებულად აღარ ვჩერდებით, – ყველა ისინი ერთ მოლიანი ლიტერატურული წარმონაქმნია, ერთი ლიტერატურული მოვლენაა, უბრალოდ, როგორც აღვნიშნეთ, თავისთავის სხვადასხვა წარმოჩინებით. ჩვენ სხვებთან ერთად ვამტკიცებთ, რომ მართალია, ვერლენი, რემბო, შარლ კრო, ტრისტან კორბერი, ჟერმენ ნუვო სიმბოლიზმის წინამორბედები არიან, მათ შორის ყრუ კედლის აღმართვა მაინც ამაოა, რომ მალარმე თავდაპირველად იბეჭდებოდა „თანამედროვე პარნასში," რემბო თავის ლექსებს ბანვილს უგზავნიდა, ვერლენი კი სტუმრობდა პოეტ „მხატვრებს," რომ ყოფილან აგრეთვე ე.წ. სიმბოლიზმის „პარნასელებიც," როგორც მაგალითად ანრი დე რენე, რომ სიმბოლიზმის ეპოქაში მწერალი, რომელსაც არასოდეს არც კი ეოცნება ამად გამხდარიყო, შეიძლებოდა ისე მომხდარიყო, რომ მისდაუნებურად ამ მოძრაობაში ჩაერიცხათ... ერთი სიტყვით, სიმბოლიზმი იმ სიოს ჰგავს, რომელიც ხან წარსულიდან აწმყოსკენ, ხან კიდევ პირიქით ჰქრის და როგორც ერთ, ისე მეორე მიმართულებით თავის განუმეორებელ კვალს სტოვებს. სწორედ „სახლვართა" და „ჯებირთა" ეს უმორჩილობაც იყო, რომ იგი არა თუ დროის, არამედ სივრცის საზღვრებსაც როდი შეეპუა და სრულიად მოკლე დროში ერთი ქვეყნის ერთი ლიტერატურიდან მრავალი ქვეყნის მრავალ ლიტერატურას მოედო. ამ ფაქტით სიმბოლიზმი,

გნებავთ დეკადანსი, როგორც ლიტერატურული მოვლენა, როგორც მიმდინარეობა, თითქოს ერთგვარად გამოეხმაურა, ოღონდ, ამჯერად უკვე გეოგრაფიულ სივრცეში, ხელოვნების მიმართ სიმბოლიზმისაგან მამამთავართა მთავარ დევიზს: სრული თავისუფლება ხელოვნებაში, – ანუ „ხელოვნება–ხელოვნებისათვის," ოღონდ, შეცვლილი დევიზით: „სრული თავისუფლება ფრანგულ დეკადანსურ ხელოვნებას გეოგრაფიულ სივრცეში," „ფრანგული დეკადანსური ხელოვნება მსოფლიოსათვის." ფრანგულმა დეკადანსმა და მისმა მრავალფეროვანმა ლიტერატურულმა სახესხვაობამ (სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი, ავანგარდიზმი, აკმეიზმი, იმაჟიზმი, იმაუინიზმი, დადაიზმი, ექსპრესიონიზმი, იმპრესიონიზმი და უამრავი კიდევ დანარჩენი), თავისი საოცარი, ერთგვარად უჩვეულო, მანამდე არნახული ქმედუნარიანობა და აზარტულობა იმითაც გამოამჟღავნა და დაამტკიცა, რომ გავრცელდა რა ლიტერატურაში, იგი შემორჩა არა თუ მხოლოდ ლიტერატურებს, არამედ მოედო სხვა დარგებს, საერთოდ მთელ ხელოვნებას მისი მრავალნაირი გამოხატულებით, – მხატვრობას, მუსიკას, თეატრს, კინოს, ბალეტს და ა.შ.

ამგვარად, დეკადანსი არ ყოფილა ერთი ქვეყნის – საფრანგეთის ერთი კერძო ლიტერატურის, – ფრანგულის ერთი კერძო მოვლენა. იგი არ დარჩა, არ გამოდგა ვიწრო ლოკალური გამოელინება, არც ეპიზოდური. ის, საფრანგეთის ყოფით სინამდვილეში, მის ყოფით გარემოში არსებული მიზეზებით გაჩენილ–აღმოცენებული, უპრეცედენტო სისწრაფით გადაევლო ქვეყანათა გეოგრაფიულ საზღვრებს, დაძლია, გადალახა ესოდენ რთული ენობრივი ბარიერები და საყოველთაო ლიტერატურულ მოვლენად იქცა. შორს წაგვიყვანდა ამ კვალზე სიღრმისეული გაყოლა, ამჯერად ჩვენ მისი ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში გადმოსვლა და არსებობა გვაინტერესებს. მანამდე კი, თუნდაც უბრალოდ, ჩამოთვლით მაინც ვახსენოთ ისინი, ვისი გვარ–სახელებიც, ამ მოვლენას, როგორც მსოფლიურს, მარადიულად შეერწა მსოფლიოსაგან სხვადასხვა კუთხეში. ესენი იყვნენ სიმბოლისტები: პ.ვერლენი, ლეტრეამონი,

ა.რემბო, ს.მალარმე, ა. დე რენიე, მ.მეტერლინკი, პ.ვალერი, გ.ჰოფმანსტალი, ს.გეორგე, გ.ჰაუპტმანი, რ.მ.რილკე, ე.ვერჰარნი, პ.კლოდელი, ნ.მინსკი, დ.მერეჟკოვსკი, ზ.გიპპიუსი, ვ.ბრიუსოვი, კ.ბალმონტი, ფ.სოლოგუბი, ი.ანნენსკი, ვ.ივანოვი, ა.ბლოკი, ა.ბელი, ი.ბალტრუშაიტისი, ჯ.პასკოლი, ო.უაილდი, გ.გოცანი; ექსპრესიონისტები: გ.ტრაკლი, გ.ჰაიმი, ე.შტადლერი, ა.შტრამი, გ.ბენნი, ი.ბეხერი, ი.ვან–გოდისი, ვ.ვერფელი, ე.ლასკერ–შიულერი, ვ.ჰაზენკლევერი, ე.ბარლახი, კ.შტერნჰაიმი, გ.კაისერი, ლ.რუბინერი, ე.ტოლერი, ფ.ფონუნრუ, ჰ.იანი, ა.დებლინი, გ.მეირინკი, ლ.ფრანკი, კ.ედშმიდტი; ნეორეალისტები: ჯ.ეეგა, ვ.პრატოლინი, ე.ვიტორინი, ი.კალვინო, ჩ.პაეზე, ბ.ფენოლიო, რ.ვიგანო, ჯ.ბასანი, კ.კასოლა, ფ.იოვინე, კ.ლევი, ე.დე ფილიპო, პ.პაზოლინო, ა.ფოგაცარო; მოდერნისტები: ჯ.ჯოისი, ფ.კაფკა, ვ.ვულფი, გ.სტაინი, თ.ელიოტი, ე.პაუნდი, ა.უიდი, მ.პრუსტი, ჟ.სარტრი, ა.კამიუ, ე.იონესკო, ს.ბეკეტი, დ.ლორენსი, ე.სანგუინეტი, ჰ.ენცენსბერგერი, ვ.მაიაკოვსკი, ლ.არაგონი, პ.ელუარი, ბ.ბრეხტი, ი.ბეხერი, ვ.ნაზყალი, რ.ოლდინგტონი; იმპრესიონისტები: ა.ფეტი, უ.გონკური, ე.გონკური, კ.ჰამსუნი, ა.შნიცლერი, ო.უაილდი, თ.მანი, შ.ცვაიგი, რ.რილკე, ე.იაკობსენი, ჯ.კონრადი, რ.სტივენსონი, გ.ფონ ჰოფმანსტალი, კ.ბალმონტი, მ.პრუსტი; ფუტურისტები: ფ.მარინეტი, ჯ.პაპინი, ლ.პირანდელო; აკმეისტები: ნ.გუმილევი, ს.გოროდეცკი, ო.მანდელშტამი, ა.ახმატოვა, მ.ზენკევიჩი, გ.ივანოვი, ე.კუზმინა–კარავაევა; იმაჟისტები: ტჰიუმი, ე.პაუნდი, რ. ოლდინგტონი, დ.ლორენსი, ე.ლოუელი, ფ.მ.ფორდი, ჯ.ჯოისი. იმაჟინისტები: ს.ესენინი, რ.ივნევი, ა.მარიენგოფი, ნ.კლუევი, ი.გრუზინოვი, ვ.შერშენევიჩი; დადაისტები: ტ.ცარა, რ.ჰიულსენბეკი, მ.იანკო, მ.დიუშანი, ფ.პიკაბია, მ.ერნსტი, კ.შვიტე, უ.არპი, უ.გროსი, ჯ.ჰარტფილდი; სატირიკოსები: ე.იონესკო, ს.ჩორნი, ტეფი, ვ.მაიაკოვსკი...

ჩამოვთვლით რა მრავალრიცხოვან ლაშქართაგან მცირეს, აღვნიშნავთ, რომ მათი ამგვარი დაჯგუფება პირობით ხასიათს ატარებს, რომ როგორც ერთხელ მივუთითებდით, მათ შორის „ყრუ კედლის“ აღმართვა შეუძლებელია, ამასთან არც

ჩამოთვლასა აქვს სისრულის პრეტენზია, ჩვენ შეგნებულად არ დაეყოფთ და არ დაეასახელებთ მათ არც ქვეყნების, არც მათი ლიტერატურების და არც მათი ენების მიხედვით, მათ ყველას ეროი საერთო ლიტერატურული „მისამართი“ „ლიტერატურა“ და „ენა“ აქვთ და ეს „მისამართი“ „ლიტერატურა“ და „ენა“ ფრანგული დეკადანსია. ჩვენ კი ესღა დაგვრჩა ვარკვიოთ, რა ადგილი უჭირავთ ქართველ „ცისფერყანწელებს“ დეკადანსის ამ საერთო კოჰორტაში.

თავი მეორე

ფრანგულ–ქართული ლიტერატურული ურთიერთობანი

2.1. სიმბოლიზმამდელი ზოგადისტორიული ფრანგულ–ქართული ურთიერთობანი და ქართულ ლიტერატურაში სიმბოლიზმის გაჩენის ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორები

მსოფლიო ცივილიზაციის გარკვეულ – საფეხურზე ერებს შორის გარდუვალად მყარდება კულტურული და ლიტერატურული ურთიერთობა. იგი, განსხვავებით ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ სხვა ამ რიგის კავშირებისაგან, მხოლოდ ერთს – ერთა შორის სულიერ კავშირს ისახავს მიზნად. ამ გარდაუვალობის წყალობით ხშირად ერთმანეთთან თვით მტრული ქვეყნების ლიტერატურებიც კი სხვათა დაუკითხავად გამოძახილს ჰპოვებენ – ხოლმე, ისინი უბოდიშოდ გადალახავენ ამ ქვეყნების გეოგრაფიულ საზღვრებს, სძლევენ ენობრივ ბარიერებს, გადადიან ერთურთში და მკვიდრდებიან კიდეც. ამ მხრივ ერები და ლიტერატურები ჯერ კიდევ ზეპირსიტყვიერებაში არსებული ე.წ. მოარული თემებით დაწყებული, კლასიკურ ნაწარმოებებით დამთავრებული, – ერთმანეთისგან არაიზოლირებულ ფენომენებს წარმოადგენენ. ისინი ინტელექტუალურად დაწინაურებული ერთი ქვეყნის ეროვნული ენა–ლიტერატურიდან მეორე ქვეყნის ეროვნულ ენა–ლიტერატურისკენ ისევე მიედინებიან და დინება გათანაბრებისაკენ ისევე ბუნებრივად ისწრაფვიან, როგორც ბუნებაში ერთმანეთთან ზიარჭურჭელიეით საზიარო არსით დაკავშირებული ოკეანეები. ლიტერატურებიც ოკეანეებია, ოღონდ სულიერი ოკეანეები. ამდაგვარად, ერებს შორის ლიტერატურული ურთიერთობაც სულიერი ზიარჭურჭლობის კანონზე აგებული უსასრულო გაცვლა–გამოცვლის პროცესია. ასე გაჩნდა, გადაიდა და გაცელდა, – რომ არაფერი ვთქვათ კულტურისა და ხელოვ-

ნების სხვა მრავალფეროვან დარგებზე, – მსოფლიო ლიტერატურაში გლობალური ლიტერატურული მიმდინარეობები: კლასიციზმი, რომანტიზმი, ნეორომანტიზმი, რეალიზმი და სხვა მისთანანი. ამ პროცესს კი თავისებურად ხელი შეუწყო მანამდე არსებულმა ლიტერატურულმა ურთიერთობებმა, რაც თითოეულ ცალკე აღებულ ერებსა და ლიტერატურებს თავთავიანთი გააჩნდათ და გამონაკლისს ამ მხრივ არც ფრანგულ–ქართული და პირიქითა ურთიერთობა წარმოადგენდა. მოწინავე ფრანგულ კულტურასთან, მწერლობასთან, ლიტერატურასთან სიახლოვე, მათდამი ინტერესი ქართული ინტელექტუალური სიღრმეებიდან იწყება. ჩვენი დიდი მეფე–პოლიტიკოსები, ერთროულად ტახტის მპყრობელიცა და მუზის მსახური მეფე–პოეტები, რომ არა ვთქვათ რა უშუალოდ ჩვენს სახელოვან პროფესიონალ მწერალ წინაპრებზე, იმთავითვე დიდ ინტერესს ამჟღავნებდნენ ევროპისადმი, მათ რიცხვში საფრანგეთისადმიც; ხოლო ფრანგული კულტურისა და ლიტერატურისადმი გულისხმიერი მიდგომა ხომ იმთავითვე ნიშანდობლივია ქართული ინტელექტუალური წარსულისათვის... ამ თვალსაზრისით ძნელია გაარჩიო რომელი სჭარბობდა რომელს: პოლიტიკურ–ეკონომიკური თუ ლიტერატურულ–კულტურული. შორს რომ არ წავსულიყავით, მაგალითად თუნდაც სულხან–საბა ორბელიანის საფრანგეთის მეფე ლუდოვიკო მეოთხმეტის კარზე (1713–1716) თუმცა უნაყოფო, ხელმოცარული, მაგრამ მაინც მისიით მნიშვნელოვანი დიპლომატიური სტუმრობის ამბის გახსენებაც იკმარებდა;

აღსანიშნაია, რომ არა მხოლოდ საქართველო და ქართველი მეფეები ეძებდნენ ევროპისაკენ მიმავალ საურთიერთო გზას, არამედ თვით ევროპაც და კერძოდ საფრანგეთიც ცდილობდა მჭიდრო პოლიტიკურ–ეკონომიკური კავშირი დაემყარებინა ამიერკავკასიასთან და კერძოდ საქართველოსთან. ამ მხრივ ფრიად საყურადღებოა საფრანგეთში ბურბონთა რესტავრაციის ხანაში წამოჭრილი აზიასთან სავაჭრო ურთიერთობის დასამყარებლად სატრანზიტო გზის ძიების საკითხი. სწორედ იმ ხანებში, 1819–1824 წლებში ფრანგი ჟაკ ფრანსუა გამბა სპეციალური მისიით სწვევია საქართველოს. საფრანგეთის მთავრობას

გაუსიარებია გამბას აზრი, რომ „საქართველო შეიძლებოდა გადაქცეულიყო საფრანგეთისათვის ევროპა–აზიის ვაჭრობის მთავარ სატრანზიტო ცენტრად.“ 1821 წ. 8 ოქტომბრის ბრძანებულებით კი ამ ჩანაფიქრს ხორციც შესხმია და ამიერკავკასიაში კიდეც დაწესებულა „გარკვეული ვადით შეღავათიანი ვაჭრობა და ტრანზიტი,“ რაშიც ცენტრალური როლი სწორედ საქართველოს შეუსრულებია. ორი ქვეყნის ეკონომიკურ–კულტურული გზების მრავალი მაძიებლის დასახელება შეიძლება, მათ შორის სწორედ XIX საუკუნის 20–იან წლებში თბილისში საფრანგეთის კონსულად მჯდარი ფრანგი ჟაკ ფრანსუა გამბა, რომელსაც თავის დროზე პარიზში ჟურნალში – „Nouvelles annales des voyages“ ამიერკავკასიაში, საქართველოში თავისი მოგზაურობის ვრცელი ანგარიში გამოუქვეყნებია, ხოლო მისი ორტომიანი „მოგზაურობა ამიერკავკასიაში“ ქართული ისტორიული წყაროთმცოდნეობის მნიშვნელოვან შენაძენად არის მიჩნეული; მე–17 საუკუნის ფრანგი მოგზაურ–მემუარისტების, ჟან შარდენისა და დიუბუა დე მონპერეს ძვირფასი მოგზაურული ჩანაწერები საქართველოს შესახებ*; გამოჩენილი ფრანგი მწერალი–რომანისტის, ალექსანდრე დიუმა – მამის 1858 წლის კავკასიაში, საქართველოში მოგზაურობით შექმნილი წიგნი „კავკასია“ (დიუმა ალ.1964:7); ანდა, პირველად ფრანგულ ენაზე ამეტყველებული არაერთი ქართული მწიგნობრული განძეულის ჩამოთვლა, თუნდაც ისეთის, როგორიცაა საფრანგეთში, გამოჩენილი ფრანგი ფილოლოგის მარი ბროსეს (1802–1880) მიერ ფრანგულ ენაზე შედგენილი და გამოცემული ქართული ენის გრამატიკა; ან ამავე მეცნიერის „დაუსწრებელი“ მეცნიერული თანამშრომლობა მის მიერვე თავის მასწავლებლად აღიარებულ

---

* იხ. ჟან შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, ცნობები საქართველოს შესახებ, თბ.,1975; ს.მაკალითია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ.,1941; А.К.Кудия, Илори. Сухуми,1963; აგრეთვე ჟაკ ფრანსუა გამბა, მოგზაურობა ამიერკავკასიაში, თბ., 1987; ალ.დიუმას, კავკასია, თბ.,1964, გვ.7 აკ.გაწერელიას წინასიტყვაობა.

თეიმურაზ ბატონიშვილთან და ამ უკანასკნელის გულისხმიერი შემწეობა ფრანგი ქართველოლოგისადმი; ქართული ენისა და კულტურის ნაყოფიერი მკვლევარის, ევროპული ქართველოლოგიის ფუძემდებლის ფრანგი მეცნიერი–ორიენტალისტის, მარი ბროსეს 1847–1848 წლების მოგზაურობა საქართველოში და უანგარო, ნაყოფიერი ქართველოლოგიური მოღვაწეობა, მისი იმდროინდელი ფრიად სასარგებლო დოკუმენტურ–ეპიგრაფიკული, ნუმიზმატიკურ–სფრაგისტული შემკრებლობითი საქმიანობა; მის მიერვე 1849–1858 წლებში ფრანგულად თარგმნილი და საფრანგეთში, პარიზში 7 – ტომად გამოცემული ქართლის ცხოვრება, ვახუშტისეული „ისტორიის" გეოგრაფიული ნაწილი, ფრანგულად მომზადებული და საფრანგეთშივე დაბეჭდილი ქართული ენის წიგნი–თვითმასწავლებელი: „ხელოვნება ასნაურობითი გინა ქართულისა ენისა თვითმასწავლებელი," მისივე შრომები „ვეფხისტყაოსნის," „რუსუდანიანის," „ომანიანის" შესახებ და მრავალი სხვა;* ი. კასტრის მიერ 1934 წელს პარიზში გამოცემული ვახტანგ VI–ის სამართლის წიგნი (იხ. Code georgien du roi Vakhtang VI, 1934, ტ. I); იქნებ დიდი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტის, თეოფილ გოტიეს მეგვარე და ახლო ან შორეული ნათესავი, ფრანგი კაპიტანი გოტიე გაგვეხსენებინა, რომელსაც 1820 წელს საქართველოში ყოფნისას აფხაზეთში სოხუმ–კალეს და რედუტ–კალეს ისტორიული რუკა შეუდგენია?! (უაკ ფრანსუა გამბა. 1987:84, 269,287).

შემდეგ და შემდეგ ორი ცივილიზებული ქვეყნის მოწინავე შვილთა ეს ურთიერთობა კიდევ უფრო დაიხვეწა და ინტენსიური და მიზანმიმართული გახდა, რის მაგალითადაც იმ პერიოდის

---

* იხ. რ.დოდაშვილი, მარი ბროსე – ქართული კულტურის მკვლევარი, თბ.,1962; შ.ხანთაძე, მარი ბროსე. თბ.,1966; С.Какабадзе. Акад. М.Броссе и его значения в грузинской историографии, „საისტორიო მოამბე," 1925,ტ.2; Н.Марр, к столетию дня рождения М.И.Броссе, „Записки Вост. отделения Рус. археол. об-ва," 1902, Т.14, в.4; Ш.Хантадзе, Академик Мари Броссе и европейское и русское грузиноведение, Тб., 1970 და სხვ. აგრეთვე, მარი ბროსე, საქართველოს ისტორია, I-II , ტფ., 1900.

ფრანგ და ქართველ მოღვაწეთა ლიტერატურულ–მთარგმნელობითი შემოქმედებითი ურთიერთთანამშრომლობის დასახელებაც იკმარებდა! და ბოლოს, განა ჟამთა ქარტეხილებისგან გადასარჩენად საფრანგეთში „გახიზნული“ ქართული უნიკალური განძის დიდი მწყემს–მხსნებელი და უფხიზლესი მეჭურჭლეთუხუცესი, ჩვენი სახელოვანი მწერალი, მეცნიერი და ისტორიკოსი, ექვთიმე თაყაიშვილი* და თანმხლებნი მისნი 1921 წელს აქეთ, 1945 წლამდის საფრანგეთში სწორედ მაშინ არ ემიგრანტობდნენ და სახლობდნენ, როდესაც ამ ქვეყნის ლიტერატურულ ცხოვრებაში ფრანგული დეკადანსის კორიფეები შემოქმედებითი აღმაფრენობის (თუ, იქნებ უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა: დაღმაფრენობის) ზენიტში იდგნენ?! ან კიდევ, პარიზის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებული (1927), გამოჩენილი ქართველი ისტორიკოსი და ქართველოლოგი, პროფესორი კალისტრატე სალია; მისი მეუღლე, ასევე ისტორიკოსი და ქართველოლოგი, ჟურნალ „ბედი ქართლისა“–ს პარიზში დამაარსებელი ნინო სალია.**

პარიზის ნაციონალურმა ბიბლიოთეკამ შემოგვინახა 26 იშვიათი ქართული ხელნაწერი, მათ შორის „აქ დაცულია რამოდენიმე იშვიათი ხელნაწერი, რომელთა ცალი ან სულ არ არის ან ცოტა მოგვეპოვება ცნობილ წიგნთსაცავებში... ერთი დიდი მნიშვნელობა პარიზის ხელნაწერებისა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ესენი გვაძლევენ გასაღებს ოცი ქართული კრიპტოგრაფისა ანუ საიდუმლო დამწერლობისა...“ (გ.შარაძე. 1991:237-238). აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორედ საფრანგეთში ყოფნისას შეიქმნა ან კიდევ მოსრულდა დიდი ქართველი მეცნიერის ექვთიმე თაყაიშვილის მრავალი ფუნდამენტური

---

* აკადემიკოსი ექვთიმე თაყაიშვილი. ცხოვრება და მოღვაწეობა, სტ. კრებული,თბ.,1966; ი.მეგრელიძე,რუსთველოლოგები, თბ.,1970; რ.მეტრეველი, შ.ბადრიძე, ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ.,1962; ა.სურგულაძე, ექვთიმე თაყაიშვილი თბ.,1977 და ა.შ.

** იხ. ს.თურნავა, ლიტერატურული ნარკვევები,თბ.,1978; ი.მეგრელიძე, კალისტრატე სალია, გაზ. „სამშობლო.“ 1971; №15. და სხვა.

ნაშრომი ქართველოლოგიის საკითხებზე; საფრანგეთთან, ფრანგულ–ქართულ კულტურულ ურთიერთობასთან და ინტელექტუალურ მემკვიდრეობასთანაა დაკავშირებული სხვა ქართველი ემიგრანტების ვიქტორ ნოზაძის, ზურაბ ავალიშვილის, სამსონ ფირცხალავას, დავით ხელაძის, მიხაკო წერეთელის, ალექსანდრე მანველიშვილის, კალისტრატე სალიას, შალვა ამირეჯიბის, გიორგი გამყრელიძის, გიორგი ყიფიანის, გივი კობახიძის, თამარ და აკაკი პაპაევების, სტეფანე კასრაძის, სვიმონ ბერეჟიანის, გრიგოლ რობაქიძის, ნოე ჟორდანიას, ნოე რამიშვილის, ალექსანდრე ასათიანის, სპირიდონ კედიას, კარლო ჩხეიძის, ირაკლი წერეთელის, აკაკი ჩხენკელის, ევგენი გეგეჭკორის, კონსტანტინე კანდელაკის, გიორგი კვინიტაძის, ალექსანდრე ზაქარიაძის, ვლასა მგელაძის, კარლო ინასარიძის, გამოჩენილი ქართველი საბავშვო მწერალი ქალის, ეკატერინე გაბაშვილის უფროსი ვაჟის, რევაზ გაბაშვილის, ვალოდია გოგუაძის და მისი მეუღლის, ნამეტია ბერძენიშვილი – გოგუაძისას, ალექსანდრე ზალდასტანიშვილის, მინდია ლაშაურის (იგივე ილია კუჭუხიძის), ალექსანდრე სულხანიშვილის, სამსონ ფირცხალავას, დავით ხელაძის, ხარისჭირაშვილების, და სხვათა (ქართული ემიგრანტული ლიტერატურა „დაბრუნება," 1991–1992) და სხვათა კალმისეული და ცხოვრებისეული ნაამაგარ–ნამოღვაწარი, რომელსაც დიდი ფასი და მნიშვნელობა აქვს დღეს ქართული ისტორიის, კულტურის, მეცნიერების სრულფასოვნებაში. საფრანგეთს, პარიზს სტუმრობდნენ, ერთხანს ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ თვით აკაკი წერეთელი – ქართული მწერლობის, პოეზიის ბულბული, შემდგომში კი სიმბოლისტებისგან დაუმსახურებლად „შერისხულ–ათვალწუნებული" და ასევე ქართული ხუროთმოძღვრების კლასიკოსი გამოჩენილი ქართველი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი. ერთი სიტყვით, ვიდრე საქართველოში ფრანგული დეკადანსის ანრდილი შემოაბიჯებდა, ვიდრე ქართულ ლიტერატურას მისი ანარეკლი მოევლინებოდა, ვიდრე მისი გავლენა ჩვენში ახალი ლიტერატურული მოვლენის –

დეკადანსის, პირიშო „სიმბოლიზმად“ გაჩნდებოდა და გაფორმდებოდა, მას ამ ორი ქვეყნის ერებს, კულტურებსა და ლიტერატურებს შორის უკვე არსებული ისტორიული, ჯანსაღ ურთიერთთანამშრომლობაზე დამყარებული ჯანსაღი ლიტერატურულ–კულტურული ურთიერთობა უძღოდა წინ. თუ ამას იმასაც დავუმატებთ, რომ ქართველი ელიტარული საზოგადოება, უფრო კი ქართველი ინტელიგენცია, მეცნიერები, ლიტერატორები,მწერლები, პოეტები, მსატვრები, მუსიკოსები ერთგვარი მოდადქცევით ხშირად სწორედ ევროპის შუაგულში, საფრანგეთში, – პარიზში განისწავლებოდნენ – ხოლმე და არც თუ იშვიათად კიდეც სამოღვაწეოდაც იქვე, ადგილზე, ხანგრძლივად რჩებოდნენ, – ამიტომ ძნელი არ უნდა იყოს იმ მიზეზების ამოცნობა და ხელშემწყობი პირობების გასიგრძეგანება, რაც უთუოდ ერთგვარ თავისებურ მასტიმულირებელ ხეგავლენას მოახდენდა ფრანგულ ლიტერატურულ სინამდვილეში გაჩენილი ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ქართულ სინამდვილეში ესეოდენ ენერგიულად გადმოტანასა და სწრაფ გაერცელებაზე. გავიხსენოთ: ასე მაგალითად, გამოჩენილი ქართველი პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე დაყით მიქელაძე (ფსევდონიმით „მეველე“ 1844–1918) (ლაისტი არტურ. 1963:301) სწორედ იმ ხანებში განა საფრანგეთში, პარიზში არ განათლდა? ახლა, საფრანგეთში იმხანად მოღვაწე უნიჭიერეს ქართველ ემიგრანტ მწერალთა მთელი თანავარსკვლავედი, გრიგოლ რობაქიძის თაოსნობით?! ისინი, სომ თითქმის, ერთდროულად ორი ქვეყნის რეაქციული პერიოდის, – ქართული და ფრანგული რეაქციული მოვლენების შემსწრენი იყვნენ! შორს წაგვიყვანდა ამ მოწინავე ერისკაცთა და ნიჭიერ მოღვაწეთა ბიოგრაფიულ გზა–კვალზე გაყოლა, იმათსაზე, რომლებიც ბედმა ზოგი დიდ მეცნიერებას, ზოგი დიდ ლიტერტურას, ზოგიც დიდ ხელოვნებას და ბოლოს ზოგნიც დიდ პოლიტიკას სამშობლოდან მოწყვეტილნი შორს, სწორედ საფრანგეთში, ფრანგ მეცნიერთა, მწერალთა და ხელოვანთა თუ პოლიტიკოსთა ჰამქარში გარეულნი ეზიარნენ. მათ რიცხვში არიან გამოჩენილი ქართველი მხატვარი, პარიზის რონსონის „თავისუფალი აკადემიის“ კურს-

დამთავრებული ლადო გუდიაშვილი (1919–1926) (ბერიძე ჯ.1975), როგორც უკვე ვთქვით, ქართული რეალისტური ქანდაკების ფუძემდებელი, პარიზის ხელოვნების უმაღლესი სკოლის კურსდამთავებული (1894–1901), დიდი ფრანგი მოქანდაკის როდენის მოწაფე და მისსაევე სახელოსნოში ნაწრთობი (1906–1907) ქართველი მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე (В.Беридзе. Н.Езарская. Искусство советской Грузии. 1975).

და ჩვენთვის ამჯერად სისხლხორცეულად საინტერესო მაინც მწერლობაზე და მწერლებზე საუბარია. მაგალითად, თავის დროზე პარიზში უცხოერია და იქაურ დეკადენტ მწერლებთან ახლო ურთიერთობა ჰქონია ქართული სიმბოლისტური ორდენის, – „ცისფერი ყანწების“ ერთ–ერთ უთვალსაჩინოეს წარმომადგენელს, პაოლო იაშვილს (1913), ადრეულ შემოქმედებით პერიოდში სიმბოლისტური ნიშნის მატარებელი ნაწარმოებების ავტორს, კონსტანტინე გამსახურდიას, ქართული პროზის ვარსკვლავს, ქართულ ენაზე ფრანგი გი დე მოპასანის ამმეტყველებელს მიხეილ ჯავახიშვილს (1907),* ფრანგული მწერლობის დიდოსტატების, მოლიერის, ანატოლ ფრანსის, ემილ ზოლას, ასევე მეტერლინკის, როსტანის, გოლდონის თხზულებათა შესანიშნავ მთარგმნელს, მწერალ დავით კასრაძეს (1908–1910); თითქმის ყველა აქ ჩამოთვლილ და კიდევ მრავალ სხვათა ბიოგრაფსა და შემოქმედებით ავ–კარგის შემფასებელს, პირუთვნელ ლიტერატურათმცოდნეს, კრიტიკოსსა და პუბლიცისტს გერონტი ქიქოძეს (1913–1914). პარიზის ქუჩებში ერთად უსეირნიათ და მოუწყინარ საღამოებზე ერთად უფიქრიათ ქართული ლიტერატურის მომავალზე ამ უკანასკნელსა და პაოლო იაშვილს და სხვებს. კლეევის საგნიდან გამომდინარე, ჩვენ გზადაგზა თითოეულ ამათზე კვლავ არაერთხელ მოგვიწევს შეხება; ამჯერად კი სოგადად დავასკვნით, რომ ფრანგული დეკადანსის ქართულ სინამდვილეში გადმოსვლას,

---

* იხ. გ. გვერდწითელი, მიხეილ ჯავახიშვილი, თბ.,1977; ტ.კვანჭილაშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება, თბ.,1966; ქ.ჯავახიშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილი, თბ.,1984.

სიმბოლიზმის, როგორც ფრანგული დეკადანსის ერთ-ერთი გამოვლინების ქართულ ლიტერატურაში გაჩენა-ჩამოყალიბებას, ხელი შეუწყო, ჯერ ერთი ფრანგულ დეკადანსამდე და ქართულ სიმბოლიზმამდე ამ ორ, მდიდარი ისტორიული წარსულის მქონე მაღალინტელექტუალურ და მაღალკულტურულ ქვეყანას შორის ისტორიულად არსებულმა ფრანგულ-ქართულმა და პირიქითა ზოგადისტორიულმა ურთიერთობებმა და ტრადიციებმა; მეორეც, უშუალოდ საფრანგეთში ფრანგული „რეალური დეკადანსის" (დაცემის ლიტერატურის) ჩასახვა-ჩამოყალიბებისა და უშუალოდ საქართველოში ქართული სიმბოლიზმის გაჩენა-ჩამოყალიბების პერიოდში (1921 წელი და შემდგომ) საფრანგეთსა და საქართველოს შორის განსაკუთრებით ჩვენში შექმნილი რეაქციულ-პოლიტიკური ვითარების გამო იძულებით დამყარებულმა ეგრეთწოდებულმა ემიგრანტულმა კულტურულ-ლიტერატურულმა ურთიერთობებმა.

ეს, რაც, ზოგადად, ხელშემწყობ ინტელექტუალურ ფაქტორებს შეეხება.

არსებობს კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელზეც ჩვენ ჯერ კიდევ ნაშრომის დასაწყისში მივანიშნებდით და რომელიც უთუოდ არანაკლებ ხელშემწყობი იქნებოდა დეკადანსური განწყობილების მქონე ქართული სიმბოლისტურ-ლიტერატურული ასროლვების გაჩენა-ჩამოყალიბებისა: ეს ობიექტური ისტორიული ფაქტორია... იგულისხმება მეოცე საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოში მომხდარი მოვლენები, კერძოდ, 1921 წლის ძალდატანებითი გასაბჭოება, მის წინააღმდეგ საღად მოაზროვნე ეროვნული ძალების კონსოლიდაცია და ბრძოლა, ახალ, რეაქციულ ძალასთან ნაციონალურ-ეროვნული ინტერესების გამომხატველი მენშევიკური მთავრობის მარცხი და საფრანგეთში მისი იძულებითი ემიგრაცია, ხოლო ქვეყანაში ამას მოყოლილი ორმაგი რეაქციის სუსხის გამეფება... იძულებითი ემიგრაცია პატრიოტ მენშევიკურ მთავრობის თანმხლები მთელი ქართული პატრიოტულიევე ელიტარული საზოგადოებისა, უგანათლებულესი მოწინავე დასისა, შემდგომ იქ დარჩენილი აგერ აქამომდის მათი სახელოვან-გამოჩინებული

თუ უჩინ-უბრალო შთამომაყლობა, რომელთა სახელობით ჩამოთვლასაც გასაგები მიზეზების გამო ჩვენ აქ არ შეუძლებით!

ეპოქა, რომელშიც გაჩნდა ქართული სიმბოლიზმი, მოყლენათა თაყისებურებებითა და ისტორიული კატაკლიზმებით საოცრად წააგაყს საფრანგეთის ისტორიის იმ მონაკვეთს (იგულისხმება საფრანგეთის 1848–1851 წლების ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუცია და ამ რევოლუციაში ფრანგული დემოკრატიის მარცხი), რომელშიც ჩნდება ფრანგული დეკადანსის წანამძღვრები, თავისი მრავალსახა დეკადანსური სკოლებითა და მიმდინარეობებით; აგრეთვე ეპოქას (იგულისხმება 1914 წლის მსოფლიო ომი და დემოკრატიული იდეალების მარცხი ამ ომში), რომელშიც საბოლოოდ დაგვირგვინდა ჩვენს მიერ „რეალურ დეკადანსად" მონათლული ლიტერატურული „დაცემის" პროცესი. როგორც ერთ, ისე მეორე ქვეყნის სინამდვილეში მომხდარ ამ ისტორიულ პროცესებს თან სდევდა ფართო საზოგადოების გულგატეხილობა, მათი იმედების საყოველთაო მსხვრევა-გაცრუების მძაფრი განცდა, ღრმა პესიმიზმი, რაც დეკადანსური ლიტერატურის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ ნიშნადაა აღიარებული. ცხადია, ამ პერიოდის მწერლობაცა და ლიტერატურაც, როგორც ერის მოწინაყე შვილთა შემოქმედებითი წვის ნაყოფი გულგრილი ვერ დარჩებოდა ამ მოვლენებისადმი, რამაც სხვა ხელშემწყობ გარემოებებთან ერთად საბოლოოდ განაპირობა ლიტერატურაში ახალი, დეკადანსური ხასიათის მიმდინარეობის გაჩენა-ჩამოყალიბება. ეს მტკიცება რომ საფუძველს მოკლებული არ არის, რომ სხვა ქვეყნის ლიტერატურებში დეკადენტური განწყობილების გაჩენას თავისი ლოკალური მიზეზები გააჩნდა და ეს არ იყო უბრალოდ, მოდური გადასვლა-გავრცელება ფრანგულიდან ან რომელიმე სხვა ლიტერატურიდან, ამაზე საქართველოს მაგალითიც ნათლად მეტყველებს. და ამაზე პირველი, ჩვენ არ ვამახვილებთ ყურადღებას: „ე.წ. „ქართული სიმბოლიზმი" 1915–16 წ.წ. მიჯნაზე წარმოიშვა. ამ დროისათვის ფრანგული სიმბოლიზმი უკვე ისტორიის კუთვნილებად იყო ქცეული, რუსული

სიმბოლიზმი კი თავისი არსებობის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა“ (ავალიანი ლ. 1977:35). ამგვარად, გარდა იმისა, რომ ქართული ლიტერატურა თავისი ძველი და ახალი ტრადიციებით ახლოს იდგა ფრანგულ ლიტერატურასთან, ქართულ ლიტერატურას სიმბოლიზმის, – ფრანგული დეკადანსური მიმდინარეობის ამ პირმშოს, გაჩენის თავისი დამოუკიდებელი ეპოქალური მიზეზიც გააჩნდა (დუმბაძე ნ.1973: 237–238).

ის რაზედაც ზემოთ შევჩერდით, ქართულ ლიტერატურაში ფრანგული დეკადანსის გავლენითა თუ მიბაძვით გაჩენილი სიმბოლიზმის გაჩენის ობიექტურ მიზეზთა რიგს, ობიექტურ ფაქტორებს განეკუთვნება. არსებობს სუბიექტური ფაქტორებიც და ჩვენ რამდენიმე სიტყვით ამაზეც შევჩერდებით. როგორც ცნობილია, ლიტერატურული ნაწარმოები მწერლის ინდივიდუალური შემოქმედებითი შრომის ნაყოფია, ყოველ ასეთ შრომაში კი შემოქმედის ინდივიდულური მიდრეკილება დევს. ამა თუ იმ ლიტერატურული თემის არჩევა და საბოლოოდ მისი შემოქმედებითი ათვისება – დაძლეულაც შემოქმედისავე ინდივიდუალური სულიერი მოთხოვნილების კარნახითა და შესაძლებლობით, ანუ ნიჭით, უნარით ხორციელდება. ცხადია, ასეთი არჩევანის დროს პოეტი, მწერალი, საზოგადოდ შემოქმედი საზოგადოების „კარნახისგანაც“ საზოგადოებრივი გარემოს ზემოქმედებისგანაც, საზოგადოებრივი მოთხოვნილებების გათვალისწინებისაგანაც არ არის თავისუფალი, საზოგადოებისა, ვისთვისაც საბოლოოდ იქმნება, იბადება ნებისმიერი შემოქმედებითი ნაყოფი. შემოქმედებითი პროცესის პრინციპებიდან გამომდინარე, ყოველი ნიჭიერი შემოქმედი ისწრაფვის სიახლისა და ორიგინალურობისაკენ. დიდი მწერლები დიდი შემოქმედნი დიდი ხელოვანნი ყოველთვის პირველნი გრძნობენ ლიტერატურაში, შემოქმედებაში, ხელოვნებაში ახალი სიოს ქროლას. და ისინი ხან თვითონვე თავიანთი შინაგანი შემოქმედებითი მუხტის წყალობით იწვევენ ამგვარ ქროლას, ხანაც უკვე მონაქროლს უერთდებიან. ორივე ეს შემთხვევა კი ერთი აუცილებელი მიზეზით, – სიახლისაკენ გამუდმებული სწრაფვის აუცილებლობით

არის განპირობებული. ამგვარ ვითარებაში ამა თუ იმ „სტუმარი“ ლიტერატურიდან ამა თუ იმ „მასპინძელ“ ლიტერატურაში თემის, იდეის, განწყობის, გამოსახვის საშუალებების ან სხვათა ამგვართა შემოქმედებითი გადმოსვლა, თუ გნებავთ, გადმოტანა წმინდა ინდივიდუალურ–შემოქმედებითი ხასიათის მომენტია, რაც სუბიექტური ხასიათის მოვლენად უნდა იქნეს განხილული. ხოლო მის სუბიექტურობას საფუძვლად უდევს და განაპირობებს თვითონ მწერალთა, შემოქმედთა, ხელოვანთა ინდივიდუალური, სუბიექტური შესაძლებლობები, რომელსაც ერთი სახელწოდებით – „ნიჭით“– გამოხატავენ ხოლმე. ეს მოკლე თეორიული ექსკურსი იმისთვის დაგვჭირდა, რომ ვთქვათ: სიმბოლიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის გაჩენას ქართულ ლიტერატურაში სწორედ ამგვარი სუბიექტური ფაქტორიც უნდა ჰქცეოდა მიზეზად. გაბედულად შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლისტური ხასიათის ლიტერატურული ორდენის „ცისფერი ყანწების“ უკლებლივ თითქმის ყველა წევრი ბრწყინვალედ ფლობდა ევროპულ ენებს, განსაკუთრებით ფრანგულს და დედანში წაიკითხავდა ფრანგული დეკადანსის წარმომადგენელთა ნაწარმოებებს. ამას კიდევ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელს ისიც შეუწყობდა, რომ იმ პერიოდში ერთგვარ მოდად იყო ქცეული ევროპულ, განსაკუთრებით ფრანგულ ინტელექტუალურ სივრცესთან ქართული ინტელექტუალური გარემოს მიდრეკილება და სიახლოვე, რაც უპირველესად სწორედ რომ ენების მათ შორის სწორედ რომ ფრანგულის ცოდნაში გამოიხატებოდა. აქედან, გამომდინარე, ძნელი არ არის იმის თქმა, რომ ქართული სიმბოლიზმის გაჩენა–ჩამოყალიბებაში ერთგვარ როლს ფრანგული ლიტერატურისადმი, კერძოდ კი დეკადანსურისადმი ინდივიდუალურ–ლიტერატურული დაინტერესებაც, ამ რიგის ლიტერატურის ინდივიდუალურ–ლიტერატურული ზეგავლენაც ითამაშებდა. ეს უკანასკნელი კი მით უფრო ძლიერი იქნებოდა, რაც უფრო ახლოს და მზად აღმოჩნდებოდა თითოეული ასეთი შემოქმედის შინაგანი სუბიექტური თვისებები, – მიეღო და გაეთავისებინა ის ლიტერატურული განწყობა, ის კრედო, რომელიც ფრანგულ დეკადანსურ ლიტერატურას

გააჩნდა. სწორედ ამიტომაც განიხილება იგი, როგორც სუბიექტური ფაქტორი. ქართულში სიმბოლიზმის გაჩენა–ჩამოყალიბებას ამ თვალსაზრისით ჩვენ უშუალოდ ფრანგული დეკადანსის ზეგავლენით ეხსნით; შემდგომი მიზეზი ზეგავლენის ზეგავლენა ანუ მიბაძვა უნდა იყოს, რაც უკვე არა გაჩენის, არამედ გავრცელების მიზეზად ჩაითვლება. ჩვენს შემთხვევაში, ქართველ ცისფერყანწელებთან მიმართებაში, ეს უფრო შემოქმედებით მიბაძვად თუ აღიქმება, რადგან ცალკე აღებული ყოველი მისი წარმომადგენელი, ამ მიმდინარეობის ორიგინალური სახეა, მისივ ამ ხასიათის ორიგინალური შემოქმედებით. მიუხედავად ამისა, ესეც სუბიექტურ ფაქტორთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ.

და ბოლოს ფრანგული დეკადანსის ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში გადმოსვლის ერთ–ერთ გზად წმინდა მთარგმნელობით–ლიტერატურული ურთიერთობის გზა უნდა ჩაითვალოს. ქართული სიმბოლისტური სკოლის, მეტადრე „ცისფერი ყანწების" ჯგუფის წევრებისათვის თავიანთი მაღალი აკადემიური განათლების წყალობით სრულიადაც არ იქნებოდა ძნელი ეთარგმნათ და გადმოეტანათ ფრანგულიდან ქართულში თავიანთ შინაგან „მე"–სთან ახლოს მდგარი ფრანგი პოეტისა თუ მწერლის თავიანთსაკე სულიერ განწყობისათვის მისაღები ესა თუ ის ნაწარმოები. და ეს ფაქტორებიც ისევ და ისევ სუბიექტური ხასიათის მატარებელია. ჩვენი ვარაუდი ვარაუდად რომ არ დარჩეს, აქვე დავსძენთ, რომ ეს ასეც მოხდა და ბეურმა „ცისფერყანწელმა," თუმცა მეტ–ნაკლებად, მაგრამ მაინც ოქროს ხარკი მოუხადეს თავიანთ სათაყვანო ფრანგ ავტორებს ქართულ ენაზე მათი ნაწარმოებების შესაშური ოსტატური ამეტყველებით. ასე მაგალითად, ფრანგული დეკადანსური პოეზიის წინამორბედი–მამამთავრების, შარლ ბოდლერის, პოლ ვერლენის, სტეფან მალარმეს და არტურ რემბოს ნაწარმოებთა ქართულ ენაზე დღემდე განხორციელებულ თარგმანებს შორის შეუცვლელი ადგილი უჭირავს პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, კოლაუ ნადირაძის, შალვა აფხაიძის, გალაკტიონ ტაბიძის მიერ შესრულებულ თარგმანებს.

და ჩვენ მათი ნიმუშების მოხმობა ქვემოთ „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედების უშუალო განხილვისას უთუოდ დაგვჭირდება. შემდგომში, ღვაწლმოსილ მთარგმნელ–წინამორბედთა კვალზე ამ მიმართებით მნიშვნელოვანი მთარგმნელობითი მუშაობა გასწიეს გიული ბეგეჯკორმა, გიული გაჩეჩილაძემ, მიხეილ მამულაშვილმა, ანა კალანდაძემ, ქეთევან მინდაძემ, დავით აკრიანმა, სიბილა გელაძემ, მამუკა ცეცხლაძემ, გიორგი ქავთარაძემ, მიქელ პატარიძემ, ლევან ბერძენიშვილმა, ბახუკი ჩაბრაძემ, მამუკა სალუქვაძემ, მარინე ჭილაშვილმა, დაფით წერედიანმა, სოფიო ნუცუბიძემ, გაბრიელ ჯაბუშანურმა, ქეთევან გრძელიშვილმა, ნანა თარგამაძემ, ზაურ მეძველიამ და სხვებმა. აქ ჩამოთვლილ მთარგმნელთა ნამუშაკარი ერთად თაყმოყრილი, ფრანგულ–ქართული ანთოლოგიის სახით ქართველმა მკითხველმა მიიღო 2004 წელს,* რაც ფასდაუდებელი წვლილია ფრანგული დეკადანსური პოეზიის უკვე არსებული თარგმანების შეკრებასა და ახლის შეტოლება–გამოცემაში. ამით ქართულმა ინტელექტუალურმა აზროვნებამ და მისმა ნიჭიერმა მსახურებმა შეძლებისდაგვარად მიაგეს ღვაწლი, ზრუნვა და ყურადღება, აგრეთვე ადგილი ფრანგული ლიტერატურის ამ იშვიათ გამოვლინებას. და ეს ყურადღება და ინტერესი კვლაფაც გრძელდება, და არ არის ეჭვი, მომავალშიც გაღრმავდება, რადგან მის სრულყოფილად დაძლევა–წარმოსენამდე ჯერ კიდევ შორი, ობიექტურად ძნელი და საპასუხისმგებლო გზაა გასაყვლელი.

---

* იხ. ფრანგულ–ქართული ანთოლოგია. შარლ ბოდლერი. პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე, არტურ რემბო. (შემდგენელი ზაურ მეძველია), ოთარ ბაქანიძის და გიული (გიორგი) სიდამონიძის რედაქციით. (იდეის ავტორი ნუგზარ სხირტლაძე), გამომცემლობა თბილისის უნივერსიტეტი, თბ., 2004 წელი

თავი მესამე

„ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტური შემოქმედება, პაოლო იაშვილი

3.1. ბიოგრაფიული შტრიხები პორტრეტისათვის

პაოლო იაშვილის, როგორც „ცისფერი ორდენის“ ერთ–ერთი უნიჭიერესი წარმომადგენლის შემოქმედება ქართული მოდერნისტული, კერძოდ სიმბოლისტური ლიტერატურის კვლევასთან ერთად იმთავითვე იქცა საზოგადოდ ქართული ლიტერატურის და კერძოდ ქართველ მკვლევართა ყურადღების საგნად. დღესდღეობით ძნელი სათქმელია გადაჭრით ითქვას ვის უნდა მიეწეროს სიმბოლისტური მიმდინარეობის ორდენის „ცისფერი ყანწების“ დაარსების ინიციატორობა ამ ორდენის წევრ და ერთგულ მიმდევართა შორის; ეს კითხვა თითქმის ყველას ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად გასჩენია, ვისაც კი ამ თემაზე უმუშაია. „ცისფერი ყანწები“ ზოგს კოლექტიური შემოქმედებითი ინიციატორობის ნაყოფად მიაჩნია, ზოგიც ამ საქმეში მეინიციატორეობის პრიორიტეტს ამა თუ იმ „ცისფერყანწელს“ მიაწერს, რომელთა რიცხვშია პაოლო იაშვილიც (დუმბაძე ნ. 1973:92–104). ზოგი ამ უკანასკნელისადმი მეინიციატორეობის მიკუთვნებას გადაჭარბებულად მიიჩნევს: „თუმცა პ.იაშვილი „ცისფერი ყანწების“ რედაქტორი იყო და ქართველი სიმბოლისტების მანიფესტის „პირველთქმის“ ავტორიც, ახალი ალმანახის შექმნის იდეას, რა თქმა უნდა, მარტო მას ვერ მივაწერთ“ (ავალიანი ლ. 1977:34). მაგრამ პაოლო იაშვილი (1894–1937) რომ მისი ერთ–ერთი პირველშემოქმედთაგანი იყო, აშკარა ჭეშმარიტებაა. საამისოდ მას გაევლილი ბიოგრაფიული ცხოვრების გზაც და გამოცდილებაც ჰყოფნიდა, ლიტერატურული გემოვნებაც და ნიჭიერებაც. მას, სახიხერის რაიონის ულამაზეს სოფელ არგვეთში 1892 წლის 29 ივნისს დაბადებულს, სწავლა–განათლების მიღება ჯერ ქალაქ ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში, შემდეგ კი ანაპის გიმნაზიაში მოუწია.

სრულიად ყმაწვილი ჯერ ხელნაწერ ჟურნალს „Стрелы колхиды“ – ხოლო შემდეგ ჟურნალ „ოქროს ვერძსაც“ რედაქტორობდა და მომავალ საასპარეზოს მწერლობასა და მხატვრობას შორის არჩევდა. საბოლოოდ, მდიდარი და შემძლე მამის წყალობით იგი განათლებას 1913–1915 წლებში საფრანგეთში, პარიზში, ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში ესიარა. რამაც ფაქტობრივად განსაზღვრა კიდეც მისი მომავალი: პაოლო იაშვილი საბოლოოდ მაინც მწერლობის გზას, ლიტერატურას გაჰყვა. სწორედ იქ „პარიზის არტისტული ბოჰემისა და სტუდენტობის სამფლობელოში – ლათინურ უბანში“ შეხვედრია პირველად და გაუცნია იგი ჩვენს მეორე ცნობილ მწერალსა და ლიტერატურათმცოდნეს, გერონტი ქიქოძეს, 1913 წლის ზამთარში (ქიქოძე გ. 1963:309–313). პაოლოს ბინა სწორედ ამ, ლათინურ უბანში პანთეონის მახლობლად, ესტრაპადის ქუჩაზე ჰქონია დაქირავებული. ჩანს, იქ, იმ უცნაური სახელწოდების ქუჩაზე ჩამოყალიბდა ჭაბუკი პაოლოს მჭმუნვარე სული, რამაც ის თანამოაზრეთაგან სიკვდილშიაც გამოარჩია: კრიტიკოსები და ლიტერატურათმცოდნე მეცნიერები, რატომღაც პაოლოს მიერ გადადგმულ საბედისწერო ნაბიჯს მიზეზად მხოლოდ და მხოლოდ არსებული ვითარება – (რეპრესიები საზოგადოდ და რეპრესიები მწერალთა მიმართ) და ამ ვითარების მიმართ ამაყი და შეუპოვარი, ვაჟკაცური სულის მქონე პაოლოს ჯანყსა და შეუგუებლობას მიაწერენ, როგორც პოეტის მიერ ამ ფორმით გამოხატულ პროტესტს – პოეტმა ხომ ბოლოს პირდაპირ საქართველოს მწერალთა სასახლეში სანადირო თოფით განიგმირა თავი... საქმე ის არის რომ „ესტრაპადი“ ადამიანის წამებით მოსაკვდინებელ, სახრჩობელასმაგვარ დანადგარს ერქვა, იმ განსხვავებით, რომ იქ მარყუჟი, ნაცვლად ყელისა, ხელფეხშეკრულ სიკვდილ-მისაჯილს პირდაპირ ტანზე ჰქონდა მობმული, მეორე ბოლო კი, რომელიც მაღალი ესტრაპადის რკინის რგოლზე იყო გადადებული, ხელში ეკავა ჯალათს, რომელიც თოკს დაქაჩავდა, თოკი ადამიანს რამდენჯერმე

მაღლა სწევდა, ბოლოს კი ჯალათი თოკს მოწყვეტით უშვებდა და სასიკვდილოდ განწირულ ადამიანს ძირს ანარცხებდა...

საინტერესო მოგონება დაგვიტოვა გერონტიმ მეგობარ პოეტზე, რომელთანაც მრავალი მხიარული საღამო გაუტარებია თურმე სხვა ქართველ მეგობრებთან ერთად. ამ მოგონებებიდან ლაღი, მოქეიფე, ალალი და გულუბრყვილო პაოლო იაშვილი გამოგვეცქერის. სტუდენტი პაოლო კარგი კულინარი ყოფილა, მაგრამ საყასბოში თურმე ცხენის ხორცს ძროხის ხორცისგან მაინც ვერ არჩევდა, სამაგიეროდ თითო ბოთლი იაფფასიანი ღვინისა თუ შამპანურის ყიდვისას ბევრი ყოყმანი და დეგუსტატორობა არა სჩვეოდა. ისიც სიმბოლურია თითქოს, რომ ასეთ საღამოებზე უფრო ხშირად მეგობრები მაინცა და მაინც „ქველა მოხეტიალე და მოუსვენარი პოეტების წინაპრის" – ფრანსუა ვიიონის ლექსებს კითხულობდნენ, ლექსებს, რომელშიც დიდი ფრანგი პოეტი „გონებამახვილურად დასცინის ჯალათებს და მათ მიერ აღმართულ სახრჩობელას" (ქიქოძე გ. 1963:309). პაოლოს განსაკუთრებით ლუქსემბურგის ბაღში მდგარი პოლ ვერლენის ძეგლის გვერდით უხმოდ ჯდომა და იქიდან შადრევნის აუზში მობანავე ბეღურების ცქერა ჰყვარებია თურმე... გაივლის ხანი და იქნებ სწორედ იმ ერთ–ერთი ბეღურა-თაგანია, რომელიც ერთი უნიჭიერესი ქართველი პოეტის ერთ–ერთი საუკეთესო ლექსის „გმირი" გახდება, პოეტისავე სევდიანი განწყობის სულის პარალელად გარდასახული: „ვარ მოწყენილი როგორც ბეღურა და სევდიანი, როგორც ვერსალი..." ხოლო, რაც შეეხება ძეგლსა და ბეღურას, პაოლო ცდილობდა თურმე რაღაც საერთო ეპოვნა „ბავშვივით გულუბრყვილო, მაგრამ ბიწიერ პოეტსა და უწყინარ ფრინველს შორის" (ქიქოძე გ. 1963:309).

როგორც პიროვნებას, პაოლოს მუდამ გულთბილს, ხელგაშლილს და მიამიტს იცნობდნენ მისი მეგობრები. სწორედ ამ თვისებების წყალობით პაოლო იაშვილს არ უძნელდებოდა უცხო გარემოში, მიუხედავად ენობრივი ბარიერისა, ადვილად გაეცნო მისთვის სასურველი ადამიანები, დაახლოებოდა მათ და თვითონაც დაეახლოვებინა ისინი. ასე გაუცნია პაოლოს პარიზ-

ში ყოფნისას ფრანგული დეკადანსის ერთ–ერთი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელი გიიომ აპოლინერი, – ეს სიმბოლიზმს, ფუტურიზმსა და სიურეალიზმს შორის მერყეული ფრანგი მწერალი. მაგრამ დეკადანსისა და სიმბოლიზმის აქტორიტეტად და მამამთაერად, ისე როგორც მაშინდელი პარიზის მთელი მუზათა სამყარო, პაოლო იაშვილიც შარლ ბოდლერს მიიჩნევდა. ხიბლავდა „შავ ვენერაზე," უსაზღვროდ და უანგარიშოდ შეყვარებული, ჯოჯოხეთის ცეცხლით განათებულ პარნასზე მდგარი პოეტი თავისი უნაკლო ფორმის სონეტებით, კრიზისული ინდივიდუალიზმით, არტისტული ბოჰემურობით, დენდიზმითა და სატანიზმით. იყო რაღაც საერთო იაშვილის სევდიან მაგრამ ნაზ სულსა და ბოდლერის სონეტ „გაბზარულ ზარს" შორის, რომელიც ასე მთავრდება: „ჩემი სული გაბზარულია და როდესაც დაჯავრიანების წუთებში მას სურს თავისი სიმღერებით ღამეების ცივი ჰაერი ააკსოს, მისი ჩახლეჩილი ხმა ემსგავსება იმ დაჭრილი მეომრის ხრიალს, რომელიც სისხლის ტბის პირას დაიწყებიაო მიცვალებულთა დიდ გროვაში და კვდება საშინელ კრუნჩხვაში" (ქიქოძე გ. 1963:310).

თანამედროვეთა გადმოცემით, პაოლოს ბოდლერის სონეტთა შორის ყველაზე უფრო „დაწყევლილი პოეტის დასაფლავება" ჰყვარებია თურმე. არადა, სულის სიღრმემდე ამაზრზენია, ამ სონეტში ვირტუოზი „პარნასელის" მიერ გამოყენებული პოეტური ლექსიკოლოგია: „იმ საათში, როდესაც უბიწო ყარსკვლავები თაყიანთ დამძიმებულ თვალებს დახუჭავენ, ობობა თქვენს საფლავზე სუდარის ქსოვას დაიწყებს, ხოლო გველი თავის წიწილებს გამოჩეკს: მთელი წლის განმავლობაში თქვენს შეჩვენებულ თავზე მგლები და მშიერი კუდიანები იყმუვლებენ" (ქიქოძე გ. 1963:310-311).

მიუხედავად ამისა პოეტის ფიქრებთან და შემოქმედებით წვასთან ახლოს მყოფი, მისი ბიოგრაფიის და პიროვნული თვისებების კარგად მცნობი მეგობარი და ამავდროულად კრიტიკულად შემფასებელი გერონტი ქიქოძე, რომელიც შეფასებაში საზოგადოდ ცნობილია თავისი მიუდგომელი ობიექტურობით, თავშეკავებითა და შეუვალი გადაუჭარბებლობით,

ბეურს ვერაფერს ხედაედა და ხედავს პაოლო იაშვილის გარეგნობასა თუ სულში დეკადენტურს: „გეგონებოდათ, ის სიმბოლისტური და დეკადენტური პოეზიის სკოლას უფრო თავით მიემხრო, ვიდრე გულითო“– წერს იგი. საოცრად მოსიყვარულეა მოგონების ავტორი თავისი მოგონებისაქე გმირისადმიც: „ეს იყო ლამაზი, მაღალი, გრუსათმიანი, შავგრეჯმანი ჭაბუკი“ – წერს იგი; ხოლო რომ გაამართლოს ნიჭიერი პოეტის რეალური სამყაროდან ირეალურ სამყაროში ხანდახანური გადანაცვლება, ღამის საჩოთირო რისკითაც ამატებს: „...მას ნარკოტიკები სჭირდებოდა, რათა რეალური სამყაროდან მაცდური მოსვენებების სამყაროში გადასულიყო“–ო... (ქიქოძე გ. 1963:310-311).

პაოლო იაშვილი თვითონ იყო თავისი ცხოვრებით საკუთარი ბოჰემური პოეტური შემოქმედების შემადგენელი ნაწილი და ილუსტრატორი, ოღონდ კეთილბოჰემურისა. თანამედროვეებს ახსოვთ კიდეც „ქუჩაში, სახლის კედელზე ზურგმიყრდნობილი“ პოეტი, „ხალათის ჯიბიდან მუჭა–მუჭა ახლად მიღებული ქაღალდის ფულს რომ იღებდა და თავის მეგობრებს აძლევდა დაუთვლელად.“ და ეს იმ დროს, როცა „თვითონ მუდამ უფულობას განიცდიდა.“ ანგარიშიანად არასდროს უცხოერია პოეტს და, როგორც მისი მეგობარი მარტივი ბუღალტერული ენით აფასებს, „მისი გასავალი ყოველთვის სჭარბობდა მის შემოსავალს“ (ქიქოძე გ. 1963:310-311). თავის შემოსავლის წყაროდ კი ხშირად ისევე ერთადერთი მამა – ეგულებოდა, რომელსაც თურმე სუფრაზე გულს პოეტურად უჩუყებდა: „შენს ხუთ ვაჟიშვილში მე იმით გამოვირჩევი, რომ მსხვერპლად შესაწირავ მოსვერსა ვგავარო...“ (ქიქოძე გ. 1963:310-311). არა და რა უცნაური წინასწარმეტყველებაა საკუთარი თავისა და აღსასრულისადმი: პოეტი ხომ მართლაც საქვეყნოდ, საზვარაკედ დასაკლავ ხარივით შეეწირა მწერალთა სასახლეში, იქვე, ახლოს, დარბაზში მსხდომ მტერ–მოყვარე მეგობარ კალმოსანთა ჰამქარს, დღემდის გამორჩეულ გამოცანად დარჩენილ მიზეზითა და მიზნით, დღემდის გამოცანადვე დარჩენილი თვითშეწირვის გზით. უცნაური ფორმა აარჩია პოეტმა შეწირვისა, მეტადრე ქართველი-

სათვის, ქრისტიანისათვის უცნაური და არატრადიციული, ეიტყოდი, – მიუღებელიც კი, – ტყვიით თვითშეწირვა. იქნებ ამადაც დარჩა იგი თანამედროვეთათვის სიკეთილშიაც რაინდად და გამორჩეულად. აკი სინანულითაც იგონებენ მის რაინდულ გულუხვობას: „...უფრო ის ახსოვდა, ვისგან ისესხა, ვიდრე ის, ვის ასესხა...“ „...ეადვილებოდა ფულის შოვნა, მაგრამ კიდევ უფრო ეადვილებოდა ფულის დახარჯვა...“ და ბოლოს: „პაოლო იაშვილი ნამდვილი ახლადმოვლენილი ავთანდილი იყო თავის მეგობართათვის“–ო (ქიქოძე გ. 1963:310-311).

თითქოს მშრალი და უსაგნოა პოეტის ბიოგრაფიულ შტრიხებზე საუბარი, მაგრამ თითოეულ ამ შტრიხში სიმბოლისტი პოეტის ის თვისებები ჩანს, რომელიც შემდეგ ასო–ასოდ უკლებლივ პოეტისავე ლექსებში გარდაისახა, ამიტომ ამგვარ საუბრისთვის დათმობილი ეს დრო და ადგილი ფუჭად არ შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან იგი საბოლოოდ პაოლო იაშვილის შემოქმედების იმ ჩვენთვის საჭირო და საინტერესო კუთხის განხილვაშეფასებაში გვეხმარება, რასაც პოეტის სიმბოლისტობა ჰქვია.

დასაწყისში ჩვენ კითხვად დავსვით, ვინ შეიძლება მიჩნეულ იქნეს „ცისფერი ყანწების“ პირველშემოქმედად... ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხია ბევრი მისი თანამედროვის მოგონება, რომელთაგან ამჯერად აქ ჩვენ მხოლოდ რამდენიმეს მოვიტანთ: „პაოლო იაშვილი, როგორც ცნობილია, პარიზში ყოფნის წლებშიეე გაიტაცა სიმბოლიზმმა და სამშობლოში დაბრუნებისთანავე საოცარში ჩაუდგა „ცისფერ ყანწებს...“ (პ.იაშვილი საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად, 2004:338). გ. ქიქოძის მოგონებაში „პაოლო იაშვილი“: „როდესაც პაოლო იაშვილი უცხოეთიდან სამშობლოში დაბრუნდა და „ცისფერი ყანწების“ ორდენი დააარსა...“ (პ.იაშვილი, საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად, 2004:338) – ვკითხულობთ იქ. ამ ფაქტის კიდევ უტყუარ დადასტურებას შეიცავს ამ მოვლენების უშუალო მოწმის, გალაქტიონ ტაბიძის მოგონება ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ სახელწოდების შერჩევისა და „ნათლობის“ შესახებ: „ძმებმა ჯაფარიძეებმა დახატეს ყდა „ცისფერი ყანწები...“ წინასწარ დიდხანს ჰქონდათ მსჯელობა, თუ რა დაერქმიათ

ალმანახისათვის... პაოლომ თქვა „ცისფერი ყანწები“ და გაიტანა კიდეც, ვინაიდან მის მეტს ფული არავის ჰქონდა ალმანახის გამოსაცემად...“ როგორც ვხედავთ, პაოლოს არა მხოლოდ ინიციატორის, დამფინანსებლისა და „ნათლიის“ როლიც კი შეუსრულებია ამ საქმეში (პ.იაშვილი, საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად, 2004:27). გერონტი ქიქოძე, როგორც პოეტის თანადროული კრიტიკოსი კიდეც არის და კიდეც არ არის ამ მტკიცებაში კატეგორიული. იგი იგონებს, თუ როგორ აარსია და პირველს ძველი პოეტური თაობის ცენტრალურ ფიგურას აკაკი წერეთელს „შეუტია“ ახალი ორდენის დამაარსებელმა პაოლო იაშვილმა. ეს კი ნამდვილად უტყუარი ლიტერატურული ფაქტია, რაც პაოლო იაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობითაც დასტურდება. მაგრამ იქვე დასძენს, რომ რამდენადაც ეს ფაქტი გასაგები იყო ახლადდაარსებული ორდენის ინტერესებიდან გამომდინარე, იმდენად ძნელი ამოსახსნელი და დაუჯერებელი იყო თვითონ პაოლო იაშვილის „ადამიანური და პოეტური ბუნების თვალსაზრისით,“ რომ „ის უცრო აკაკი წერეთლის ანდერძის დამცველად გამოდგებოდა, ვიდრე მის დამრღვეველად“ და აქვე შეუვალ არგუმენტსაც ასახელებს: „პაოლო იაშვილის საუკეთესო ლექსებს გამჭვირვალობა და სიმსუბუქე ახასიათებდა“–ო (ქიქოძე გ. 1963:311)... ამავე არგუმენტთა რიგში ჩაითვლება ისიც, რომ პოეტის მთარგმნელობითი ინტერესები მიმართული იყო ტრადიციული კლასიკური ავტორებისაკენ (მაგ. პუშკინისაკენ). მოგონების ავტორი იაშვილის პოეტური კრედოს იაშვილისავე ცხოვრების მრწამსთან ერთგვარ შეუსაბამისობაზე, მაშინაც მიანიშნებს, როცა იგი მისი ინტერესების სფეროზე, შემოქმედებითი გზის არჩევანზე ლაპარაკობს და პარალელს მეგობარ თანამეკალმეებთან ავლებს: „პაოლო იაშვილის გონებრივი ინტერესების არე შემოფარგლული არ იყო მარტოოდენ ლიტერატურით, ხოლო მისი მეგობრების წრე სცილდებოდა „ცისფერი ყანწელების“ ასოციაციას. თუ ის მხატვრის გზას გაჰყვებოდა, შეიძლება, გამორჩენილი ოსტატი გამხდარიყო. მან დაუდევარი კალმით ძალიან კარგად გადმოგვცა თავისი მეგობრების ტიციან

ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდა'შვილის, კოლა'უ ნადირაძის პროფილები; მაგრამ მათ გვერდით დახატული ავტოპორტრეტი მას ნაკლებ ჰგავს" –ო (ქიქოძე გ. 1963:312)...

თავისი ქ'უთაისური პერიოდის არც თ'უ ისე ხანგრძლივი, მაგრამ ფრიად ინტენსიური და ახლისმაძიებლ'ური მოღვაწეობით ნიჭიერმა ახალგაზრდა პაოლომ სხვა „ცისფერყანწელებთან" ერთად ნათელი კვალი დააჩინა ქ'უთაისს, 1917–1918 წლებში კი, როდესაც ე.წ. „ლიხთიქეთ'ურებმა" მასი'ურად მიაშ'ურეს დედაქალაქ თბილისს, პაოლო და მისი სულიერი მეგობრებიც თბილისში გადმოსახლდნენ და ახლა იქ'ურ ლიტერატ'ურ'ულ სამყაროს მოედვნენ სიახლის ცეცხლად.

მრავალმხრივი ნიჭის პატრონი იყო პაოლო იაშვილი. გერონტი ქიქოძე მას ძველი დროის რაფსოდებს და ტრ'უბადო'ურებსაც კი ამსგავსებს, მიაჩნია „იმპროვიზაციის ჯადოქრად" და საუბრისა თ'უ სიტ'ყვის, სადღეგრძელოსა თ'უ ორატორიის ოქროპირად, შეჟასება ერთობ ეფექტ'ურიცაა: „აქ ის თითქო თავისთავს სჭარბობდა"–ო, დასძენს ბიოგრაფი უ'შ'ურველად. პაოლო იაშვილის, როგორც სიმბოლისტის და პაოლოს, როგორც პიროვნების, როგორც მოქალაქის ერთგვარ ურთიერთშეუსაბამობაზე მეტ'ყველებს მისი მიმართვა 1921 წლის 25 თებერვალს თბილისში შემოს'ულ წითელარმიელებისადმი, რომლითაც მან მათ ქალაქის თვითმმართველობის მოვალეობიდან მიმართა თ'ურმე. ასევე ითქმის მის მიერ კრემლის პოლიტიკ'ურ ბანკეტებზე წარმოთქმ'ულ სიტ'ყვათა შესახებაც. ასე, რომ ერთი მხრივ სახეზეა პოეტი–მოქალაქე მთელი მისი სისხლსავსე მოქალაქეობრივ–პოეტ'ური ბიოგრაფიით და მეორე მხრივ პოეტი–სიმბოლისტი, უფრო ზუსტად პოეტი –„ცისფერი ყანწების" ორდენის კავალერი, – მთელი თავისი სიმბოლისტ'ური სრ'ულყოფილებით. ეს რაც მის პოეტ'ურ–ბიოგრაფიას შეეხება.

ყ'ურადღების გამახვილების ღირსია პოეტის ცხოვრების ერთი კერძო ბიოგრაფი'ული, თითქოს ერთი შეხედვით ჩვე'ულებრივი, 'ებრალო, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, რომელიც ორი რამით იქცევს ჩვენს ყ'ურადღებას. ამ ეპიზოდის გადარჩენისა და შენახვის მადლიერება კი ისევ და ისევ

გერონტი ქიქოძეს ეკუთვნის: ერთხელ, შემოდგომის ერთ დარიან ღღეს ის და გერონტი ქიქოძე წიწამურის ტყეში ტყის ქათამზე სანადიროდ წასულან თურმე, დაახლოებით იმ მიდამოებში, სადაც დიდი ილიას მკვლელობა მომხდარა უწინ. მეგობრებს ვერაფერი მოუნადირნიათ, ამაოდ დაქანცულან და ერთი ხის ძირში შესასვენებლად პატარა ველის პირას ჩამომსხდარებს გასართობად ბუსკზე მიმაგრებული თამბაქოს კოლოფზე თოფიც კი უსვრიათ. უმალ თავს ორი თოფმომარჯვებული კაცი წამოდგომიათ და უთქვამთ: თქვენივე მონადირე ძაღლმა გადაგარჩინათ, თორემ ის რომ არ დაგეენახა დაგხოცავდით,–ო, გულწრფელად უთქვამთ. საქმე იმაში იყო, რომ წინა დღით თურმე ყაჩაღებს წიწამურის გზაზე მიმავალი მეურმეები გაუძარცვავთ და მცხეთის მილიციას ტყეში დარაჯები დაუყენებინა... „პაოლო იაშვილი შემდეგ ხშირად გულწრფელ სინანულს გამოთქვამდა, რომ ის როყიო ტყვიის მსხვერპლი არ გახდა ილია ჭავჭავაძის მკვლელობის ადგილას"– ასე ამოაყრებს მოგონებას ამ ამბის მონაწილე თვითმხილველი გერონტი ქიქოძე. იმჟამინდელ როყიო ტყვიაზე და სინანულზე რა გითხრათ, მაგრამ ეს სინანული მოგვიანებით მართლა აუხდა (ოუ თავად აიხდინა) პოეტს და იგი სწორედ რომ ტყვიის მსხვერპლი შეიქმნა, მაგრამ არა რიყიოსა და შემოხვევითისა, არამედ საკუთარი ტყვიისა. და ეს მაშინ, როცა ადრე სულ „ჭაღებით განათებული დარბაზების" და „ტაშებით ახმაურებული აუდიტორიის, ბრწყინვალე ბანკეტებისა და არტისტული ყაყახანების მოყვარულს, სიცოცხლის დასასრულის მოახლოებისას 1937 წელს, ერთობ სევდა და მარტოობა მოსძალებია და აფორიაქებული სულის დასაშოშმინებელ წამალს სან თავისი ბინის ლოჯიიდან „მასათის მთის გილგოთისკენ" მაცქერალი, სან კიდევ თბილისის ბოტანიკურ ბაღში „თოთქმის დამშრალი ჩანჩქერის პირას" მჯდარი დაეძებდა.

მოდით ახლა პოეტ–სიმბოლისტ, პაოლო იაშვილს დაეუბრუნდეთ და ცოტა რამ უშუალოდ მის ამ რიგის ნაწარმოებებსაც ვათქმევინოთ და მოვუსმინოთ, რათა ცოტათი მაინც შევეცნოთ ქართულ პოეზიაში ამ უცნაურ, მეტეორული ელვარებით ანთებულ და უეცრად ჩამქრალი პოეტის შესახებ ჩვენი ცოდნა.

პირველი ლექსი „ღმერთო, ღმერთო...“ პაოლო იაშვილს 1911 წელს 17 წლისას გამოუქვეყნებია (გაზ. „კოლხიდა“ №59); 1913 წელს კი უკვე 19 წლისა პარიზშია და ევროპული სწავლა-განათლების ზიარებას იწყებს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საფრანგეთში წასვლამდე ჯერ ქუთაისის, ხოლო შემდეგ ანაპის გიმნაზიაში სწავლობდა, ახალგაზრდა პოეტი ხელნაწერ ჟურნალს „Стрелы колхиды“ და ჟურნალ „ოქროს ვერძს“ რედაქტორობდა. ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ვიდრე ევროპულად განსწავლას დაიწყებდა და იქაურ ხელოვნების, ლიტერატურის ახლოს გაცნობა-დაწაფებას შეუდგებოდა, მას უკვე ჰქონდა გარკვეული განათლების დონე, შემოქმედებითი არჩევანი და მიზანი, ეს მიზანი და არჩევანი, კი როგორც მისი პირველივე ლექსიდან ჩანს, ჩვეულებრივ, ქართული კლასიკური პოეზიის გზით მაღალი პოეზიისკენ სვლა გახლდათ. შემდეგ უეცრად საარსებო შემოქმედებითი სივრცის გამოცვლა (იგი სასწავლებლად საფრანგეთში, პარიზში გაგზავნეს) და ლიტერატურული ინტერესიც იცვლება, მისი ლექსები სრულიად სხვა, ქართული კლასიკური პოეზიისგან განსხვავებულ ინტონაციასა და ელფერს იძენს.

უცნაურად არის დალაგებული პაოლო იაშვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოცემა, – თხზულებათა ერთტომეული, მასში ნაწარმოებები ჩვეულებრივ მიღებული ქრონოლოგიური წესის საწინააღმდეგოდაა მოთავსებული: ჯერ 1924–1937 წლების ლექსებია, ხოლო შემდეგ 1913–1923 წლებისა და მხოლოდ ამის შემდეგ მოსდევს დანარჩენი. ყველაფერი მარტივად და იოლად გასაგებია, კრებული „ლიტერატურის პარტიულობის“ პრინციპითაა შედგენილი, წინა პლანზე პოეტის ე.წ. საღი განწყობილების ლექსებია წამოწეული, ურომლისოდაც ეს კრებული ალბათ ვერც გამოვიდოდა, ხოლო კლასიკური პოეზიიდან გადახვევით ანუ სიმბოლისტური ელფერით ნაწერი ლექსები „გაყოლებულია,“ თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირველისთვის, რასაც შემდეგ კვლავ ქრონოლოგიის დარღვევით მოსდევს სხვა დანარჩენი, თვით თარგმანების ჩათვლით (იხ. პაოლო იაშვილი,

ერთტომეული, 1965). აშკარაა, აქ პრიორიტეტი ნაწარმოებთა არა ჟანრობრივ, არამედ თემატიკურ–კრედოულ განწყობას დათმობია. არადა სწორედ ეს „ძირითადს“ გაიოლებული „მეორეხარისხოვანია“ ის, რაშიც ძირითადად ჩანს პოეტი–ნოვატორი პაოლო იაშვილი. ლექსები, რომელიც ამ რკალშია მოქცეული, ნაწილი უშუალოდ პარიზში ყოფნისას დაწერილია (1915-23). როგორც ცნობილია, სწორედ პოეტის საფრანგეთიდან საქართველოში, ქუთაისში დაბრუნების (1915 წლის დამდეგი) შემდეგ მისი თაოსნობით თუ თანამონაწილეობით არსდება ამ ქალაქში ახალგაზრდა ქართული სიმბოლისტების ჯგუფისაგან შემდგარი ლიტერატურული ორდენი „ცისფერი ყანწები“ – (1916).

პირველი, რაც პაოლო იაშვილის სიმბოლისტური სულისკვეთებით ნასაზრდოებ ლექსებს მისამდე არსებულ ტრადიციულ კლასიკურ ქართულ ლექსისგან გამოარჩევს, ეს სალექსო ფორმის განსხვავებულობაა. 1913 წელს წერს იგი ლექსს „ზარის ხმა ქარში,“ რომელიც ნაცვლად ტრადიციული ოთხტაეპოვანი სტროფებისა ხან ხუთტაეპოვანი, ხან სამტაეპოვანი სტროფებითაა გაწყობილი, სანდახან სტროფს ბოლოში რეფრენად ზარის ხმის საიმიტაციოდ ბგერწერული მიმსგავსება „ნაუ ნანი ნინა!.. „ნაუ ნანი ნანა!..“ ერთვის, ლექსი მდორეა, არაცეცხლოვანი, – თითქოს აღწერილობითი, თითქოს კიდეც მსჯელობისმაგვარი. რითმიანი, მაგრამ მაინც თავისუფალ ლექსს მიახლოებული. და რაც მთავარია, ლექსი თავიდან ბოლომდე ორიგინალური პოეტური შედარებით იმდენადაა გადატვირთული, რომ ზოგჯერ ხელოვნურობის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს, თითქოს ამბავი ლექსში მხოლოდ იმისთვის მოითხრობა, რომ პოეტს შედარებების, მეტაფორების, გაპიროვნე-ბების ერთად თავმოყრისა და დახვავების საშუალება მიეცეს და არა პირიქით, რომ ეს უკანასკნელნი პოეტის ტრადიციულად მიღებულ მთავარ მიზანს, – ამბის თხრობას, მოემსახურონ. ყვავილს ბუჩქეშ მიეძინა...//ქარმა ცვრიან ბალახს ველზე ჩაურბინა //ცვარმა...დაიგმინა// ქარი წავა მთებში//ქარი...მკლავზე დაიძინებს// ზარი კვნესის..//ქარი... ათამაშებს//წყარომ თავის მკერდზე ვერცხლი

დაიფინა..// და ა.შ. ერთი სიტყვით, აქ ფორმაა პრიორიტეტული და არა შინაარსი, რომელიც აზრობრივად ერთგვარად დაულაგებელი, წყვეტილ-წყვეტილი და ალოგიკურიც კი ჩანს. თუ განხილული ლექსი გამომსახველობითი საშუალებების ფრიად წარმატებული ვარჯიშია, მომდევნო, 1915 წლით დათარიღებული ლექსი, „ქორწილი," რომლის დაბადების ადგილადაც ქუთაისია ხაზგასმით დასახლებული, ვირტუოზული მუსიკალობით გამოირჩევა. ტრიოლეტებად გაწყობილი ეს პოეტური შედევრი მკითხველს პირდაპირ თავბრუს ახვევს თავისი კეთილხმოვანებით, ბგერწერითა და კალეიდოსკოპურად მონაცვლე მდიდარი რითმათა ტკბილხმოვანებით. ამას ზედ ერთვის პოეტურ სახეთა ნამდვილი ქარბორბალა, შეკაზმული შიგადაშიგ ახალი მიმდინარეობის მთავარსამკაულით, – სიმბოლოებით: ფირუზის თასი// ქარვისფერი ღვინო//ლალის ფარჩა//ვერცხლის სურები//ცისფერი ვარდები//მტრედისფერი ცა// თეთრი სინაზე// თეთრი დარბაზი// ფერმკრთალი დედოფალი// მზის სხივების ცეცხლი// თვალები – ორი შავი ბრილიანტი// ბნელი თვალები// საწოლი თეთრი, როგორც ძვალი სპილოსი// დედოფალი... ვით ყვავილი ლურჯი ნილოსის... დამეთანხმებით არა თუ ერთი, თვით ათი ტრადიციული ლექსის სამყოფი პოეტური სამკაულია თითქოს უანგარიშოდ და „დაუდევრად" გასარჯული ხუთიოდე ტრიოლეტისგან შემდგარ ამ ერთ ლექსში.

მაგრამ აქ ჯერ კიდევ არ ჩანს სახე ნამდვილი სიმბოლისტი პაოლო იაშვილისა, ისეთი ლექსების ავტორისა, როგორიცაა „ლანდი სიცილეში," „...პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დანტე," „ფარშავანგები ქალაქში," „III ვერჰარნ," „სევდიანი ზურმუხტი," „ასო ლასი," „წითელი ხარი," „თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ," „სონეტი," „ევროპა," „დატრიალება" და სხვა. იმისათვის რომ ნათელი ვახდეს, თუ რა სიღრმით და დოზით არის ნასიარები ჩვენი პოეტის შემოქმედება სიმბოლისტურ პოეტურ საკმაზს, ვცადოთ მრავალთაგან რამდენიმე მათგანის უფრო ახლოდან გაცნობა და წაკითხვა.

ლექსში „ყარ'მაყანები ქალაქში“ აქამდე არსებული შეხედულებით ყველაზე ნათლად არის გადმოცემული იმხანად პოეტის სულში მიმდინარე, ყოველგვარ პოეტურ პოზიორობას მოკლებული ღრმა განცდები, „სამყაროს დასასრულის აპოკალიფსური მოლოდინი, გაორება და სულის მიუსაფრობა.“ მაგრამ, თქმულა: ასჯერ გაგონილს ერთხელ ნანახი სჯობიაო, ისეც პოეზიაში ათას შეჟასებას ერთხელ უშუალოდ წაკითხულმა აჯობოს შეიძლება, წაკითხულმა და უშუალოდ გაანრებულმა... თუმცა, ამოკითხვა, თუ გნებავთ ამოცნობა ანრებისა, რაც პოეტმა ამ ლექსში მოათავსა, ანდა მიზანი, რაც მანვე ამ ჩვეულებრივი პოეტური ხელწერისაგან სრულიად განსხვავებულ ქმნილებას დაუსახა, ერთობ ძნელია. მიყვეთ უშუალოდ ლექსის მდინარებას: *ცხელ ქალაქში* რეტიან ფიქრებს მზე აწვალებს და *ცხელ ნიაღვარში* ახრჩობს. ავია როცა მზე მკბენარ გველებს შემოიკრებს და *ქუჩების ღარში* წითელ სისხლად დაიქცევა. ისევ ქალაქური სიცხის შეგრძნება: მჭროლავი ეტლები... ისინი რატომღაც მომეტებული ნეტარებისთვის ემდურიან მზეს. ხოლო იგივე მზეს ანუ ქვეყნის დულილს მხოლოდ კატები შეჰხარიან და ისიც იმისთვის, რომ თავის ვნებას *ცხელი* დარებისთვის ინახავენ. *ლურჯი ჰაერი* ისე ღელავს, როგორც *დამსხვრეული შუშების მტვერი.* და *ჩქარ ელვარებით* მოძრაობს *ცხელ ოლარებით* მორთული ხალხი. აქვეა ქალაქური სინამდვილისთვის დამახასიათებელი აუცილებელი ატრიბუტი: *ქარხნების ყვირილი* და *კვამლი ღერია*, რომელზეც მირითმულია: ქუჩებში სნეული ძაღლები *ყრია*, სახლებზე კი *ფერადი კატები* კნავიან. წამიერად ეს ბუნდოვანი, ალოგიკური თხრობა იკვეთება და... საყდრის გუმბათები ცას ეშურვიან, ვით *ცეცხლის ენები*... შემდეგ ცნობიერების ნაკადად მოედინება თხრობა, რომ ცხენები დაჰქრიან *მხურვალე ცახცახით*, მწვანე და წითელი ქოლგების *ტრიალი*... სადღესასწაულო დროშების *ფრიალი*... ცნობიერების ნაკადი, რომელიც უხილავი ფუნჯის ტრიალით გაჩენილ სურათთა რეპორტაჟულ აღწერას უფრო მოჰგავს: *ლურჯ ხაევრდიან ხეების ლანდები*, იქროს და *ძვირ-*

ფასი ქვის შუშაბანდები... და უეცრად: *სისხლისფერ გველეშაპს* ბრაზი ემატება, ქალაქში შენიშნეს *ჰაერის ანთება...*

ეს არის ლექსის პირველი ნახევარი, ნახევარზე ოდნავ ნაკლებიც კი, რომელიც თავისებურ უვერტიურას მოჰგავს, რომელსაც მკითხველი, გინა მსმენელი უეცრად სათაურით გამოხატულ იდუმალებამდე მიჰყავს: მოულოდნელად, *მდუღარე მზის მთვრალი განგებით// ჰაერი აყვავილდა წითელ ფარშავანგებით,* რომელთა მოვლენაც შეძრებულია *წითელ ქარტეხილს,* ხოლო ყვირილი მათი *მხერხალედ დატეხილადაა* წარმოდგენილი. *ფრთებზე სპილენძი ჟღუღთ,* მოჰკივიან მაღალი ციდან, ისე, თითქოსდა *ამოცვენილნი* ყოფილიყვნენ *გახერებულ ქვაბებიდან,* რომელშიც *სჩქეფთა რკინა;* იქვე ფრაზად და რითმად: და ფრთებდამწვარებს ვერ ეპოვათ ვერსად *ბინა; ელაგს* მათი *ტანი სისხლით,* და იქვე ფრაზად და რითმად: თითქოს ვინმე მოსდევდა ფარშავანგებს *მზის ხმლით.* უეცრად ლექსიდან მდორე პროზაულ თხრობაზე გადავდიყართ, რომ *ცხელ ჰაერში ცისფერს ხორცს* ჰგლეჯენ (ფარშავანგები) *მკაცრი ნისკარტებით,* (ფარშავანგები) ქალაქში მოფრენილნი *გაგიჟებულ მზის დარდებით,* (ფარშავანგები) ქუჩებს კუშტად დასცქერიან შეპყრობილნი რაღაც შიშით, – და ფრაზა და რითმა: და აივსო ეს ქალაქი ხმაურობით და სიგიჟით... შემდეგ ამას მოსდევს ისეც მეტნაკლები სინათლით აღწერილი ოღონდ ასევე უცნაური და ირეალური მოვლენები: რომ, ლიწინით სცვიყიან ხეების *ტოტები* და ისევ ფრაზა და რითმა: აინთნენ სახლები ალმურის *მოდებით,* რომ, ხალხი ირეოდა კვნესით *და ვაებით,* და ისევ, ფრაზა და რითმა: ყვირილით მაჰქროდნენ ჩქარი *ტრამვაები.* რომ, ფარშავანგები ჰკიოდნენ, *ჰკიოდნენ,* და კვლავ ფრაზა და რითმა: მაღალ სახლებიდან კატები *სცვიოდნენ;* რომ (ჩანან) გიჟი ცხენები *თვალებმოხვეული,* და, ფრაზა და რითმა: (ცხენები იგი) მოჩანდნენ სვეტებზე *მკერდგადახეული,* რომ, ოხრავდნენ ჰაერში *მზისგან დეგნილები,* და, ფრაზა და რითმა: სისხლით ელვარებდნენ *ძირს ქვაფენილები...* აქ ირღვევა ლექსის საერთო მეტრი და უეცრად შემოდის თექვსმეტმარცვლოვნით: *წითელ ქარში* ზარ-

თა *რეკეა* შემომესმა *ცრუ და ჩქარი*// ყველა შიშმა გადარეკა, მხოლოდ მკვდართან *მოსანს მკვდარი*.//*ცხელი ორთქლი. ცრემლისფერი, მხურვალე ცას* ეფინება.//ჩუმად არის ყველაფერი, ქალაქს *წითლად ეძინება*. აქ ასევე უეცრად წყდება თექსმეტმარცვლოვნით აპოკალიფსურ სურათთა წარმოდგენა და თხრობა ისევ მდორდება, მეტრი თოთხმეტმარცვლოვნდება: და *სხივოსნობენ გუმბათები* და *ოქროს ჯვრები*// *იისფერ ნისლში* მდუმარებით ჩანან *ეკლები* (უბრწყინვალესი პოეტური შედარებით): *ცით დაფლეთილი, სისხლისფერი, სოფელი ჩვრები.* // ხეებზე სხედან *დაღალული მზის ფრინველები* (1916 წ.) (პაოლო იაშვილი.1965:122).

არაფერია იმაზე უფრო ძნელი და საპასუხისმგებლო, ვიდრე ლექსის კრიტიკული შეფასება, ამიტომ უბრალოდ ვიტყვით: ლექსი „ფარშავანგები ქალაქში“ მხოლოდ და მხოლოდ შექმნილია იმ შინაგანი პოეტური სამკაულების, შედარებების, ახალი პარალელების, ახალი მეტაფორების, ახალი ბგერწერული ხელოვნების,– მონაცვლე რიტმისა და ორიგინალური რითმის, მეტრთა უწეველო მონაცვლეობის, ფერთა გამმისა და სიმბოლიკის, ანუ, ერთი სიტყვით, მთლიან ერთობლიობაში რომ გამოეხატოთ, იმ პოეტური ნოვატორიის დემონსტრირებისათვის, რაზეც როგორც წესი, პრეტენზიას აცხადებდნენ საფრანგეთში ფრანგი დეკადენტები და საქართველოში კიდევ ქართველი სიმბოლისტები, იგივე „ცისფერყანწელები,“ რომ აღარა ვთქვათ რა ამ მიმდინარეობის სხვა დანარჩენ ქვეყანათა, ენათა, და ლიტერატურათა წარმომადგენლებზე და მას არაფერი არ უნდა ჰქონდეს ლაღი ბუნების, სიცოცხლით სავსე პაოლოს შინაგან სულიერ მდგომარეობასთან. ერთი სიტყვით, პოეტი აქ, ერთგვარად, გაორებულ პიროვნებად წარმოგვიდგება. ამდენად, სხვა რამ დაფარულის ძებნა და ძიება ამ ლექსში უბრალოდ, რბილად რომ ვთქვათ, სრულიად ზედმეტი ჯაფა და გარჯილობა იქნებოდა. ეს არის ლექსი შექმნილი წმინდა დეკადენტური, ჩვენს შემთხვევაში – წმინდა სიმბოლისტური დეკიზით: „ხელოვნება – ხელოვნებისათვის,“ უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, „პოეზია –

პოეზიისათვის," „ლექსი – ლექსისათვის." აქ წინა პლანზე მხოლოდ ფორმაა, შინაარსი სადღაც უკან და ისიც არათანმიმდევრული, არალოგიკური, არასისტემატიზირებულია ისიც, თუ არის... სოლო რამდენადაც თითქოსდა უსაგნოა თვითონ ლექსი შინაარსობრივად, იმდენად ხელშესახები და საგნობრივია იგი პოეტური ვირტუოზულობით, სიახლითა და განუმეორებლობით, რის საჩვენებლადაც ჩვენ იგი ასე ილუსტრირებულად, თავიდან ბოლომდე სპეციალურად სრულად მოვიტანეთ, როგორც ნიმუში. ამით ჩვენ ლექსს „ფარშავანგები ქალაქში" ერთგვარად პოეტის ამ რიგის სხვა ნაწარმოებთა სათქმელიც ვათქმევინეთ, ისეთებისა, როგორსაც კი განეკუთვნება ლექსები: „ლანდი სიციელში" (1915), „სევდიანი ხურმუხტი" (1916), „წითელი ხარი" (1917) და კიდევ არაერთი სხვაც, რომელთა ამათ გვერდში დაყენებაც თავიანთი ორმაგი ბუნებით და ორსახოვნების გამო კიდეც თამამად შეიძლება და კიდეც არ შეიძლება. მაგრამ, როგორც ხატოვნად იტყვიან–სოლმე, ზღვის სიმლაშის გასასინჯად წვეთიც კი კმარა, ამიტომ ჩვენ აქ დანარჩენზე მსჯელობისაგან ამჯერად თავის შეკავებას ვამჯობინებთ.

3.2. პარიზული პერიოდის გამოძახილი

საკითხს, რომელსაც ახლა უნდა შევეხოთ, ეს სათაური ფრიად პირობითად შევურჩიეთ, რადგან ასევე პირობითად შეიძლება, რომ ყველაფერი, რაც კი პაოლო იაშვილთან სიმბოლისტურია, შეიძლება ერთიანადაც მიეკუთვნოთ პოეტის ბიოგრაფიის პარიზული პერიოდის გამოძახილს. მაგრამ ამჯერად ჩვენ ცალკე გამოვყოფთ მის შემოქმედებაში ისეთ მომენტებს, სადაც იგი უშუალოდ პარიზში ნანახს, განცდილს ან თავისთავზე გადახდენილს იგონებს და იყენებს, როგორც ლიტერატურულ წყაროს, ფაქტს, შედარების ობიექტს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ჩვენი პოეტის როგორც პოეზია, ისე პროზა.

1916 წელს პოეტი წერს უსათაურო ლექსს „...პაოლო იაშვილს მომეწყინა...“ ერთი შეხედვით ამ პატარა პოეტურ შედევრს თითქოს არაფერი უნდა ჰქონდეს საერთო პარიზთან. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შესედვით... სინამდვილეში ლექსის თემაზე და იდეაზე ღრმა დაკვირვება, თვითონ ლექსის სიტყვიერი ქსოვილი და რაც მთავარია მისი სათქმელი ანუ მთავარმისანი სწორედ რომ პარიზთან გვაბრუნებს: პოეტი ახლად ჩამოსულია სამშობლოში, ჯერ ხეირიანად მშობლიური ქვეყნისა და კუთხის სურნელიც კი არ შეუგრძნია და უეცრად: „პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დარტე, // ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა, შექსპირს უარი, // რა ექნა რომ ჩემთვის ბეთჰოვენი მხოლოდ ყრუ არი...“ და ბოლოს კატეგორიული პოეტური განცხადება: „და რამ წარსულმა ვერ გადმომცა მე ანდამატი...“ ეს პარიზული დეკადანსის ქუთაისში გადმოყოლილი განწყობაა, მუხტი, რომელიც მან სწორედ რომ იქ შეიძინა და აქ გაუღვივდა და გამოუმხილდა. სხვანაირად იგი სამშობლოში ყოფნის ასე მოკლე დროში ვერც შეცვარებას მოასწრებდა კლასიკისას და ვერც მის მოწყენა–შეძულებას. როგორც ცნობილია, ლიტერატურაში კლასიკურის და კლასიკოსების უარყოფა დეკადენტთა ერთ–ერთი პირველი მახასიათებელი ნიშანია, რაც სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ სიმბოლისტ პაოლო იაშვილსაც გამოუყლინდა: მან ხომ პირდაპირ აკაკის მემკვიდრეობაზე მიიტანა პირველი იერიში...

ლექსში „ალი არსენიშვილს“ (1918) თითქოს სრულიად მოულოდნელად და უადგილოდ არის ხსენებული ბოდლერის ბაღი (ჩვენ აფთიაქმა მძინარ დაბიდან // გამოგვატანა ბოდლერის ბაღი) (პაოლო იაშვილი.1965:135); ლექსში „...თორმეტი წლიდან...“ (1918) გვხდება სტრიქონი „ეეღარ ვუმღერი შუადღის შადრევანს“ – აქ პაოლო უნდა გულისხმობდეს პარიზში, ლუქსემბურგის ბაღის შადრევანს, რომლის ცქერაც უყვარდა ხოლმე მას, პოლ ვერლენის ძეგლთან მჯდომარეს... ასევე იქაური გამოძახილისა უნდა იყოს სიტყვები ასარგადონი... ოლოფერნი... (პაოლო იაშვილი.1965:137-138); მთლიანად პოეტის პარიზული

ყოფისა და იქ მიღებული წარუშლელი შთაბეჭდილების ანარეკლია ლექსი „ევროპა“ (1922) (პაოლო იაშვილი.1965:152). იგი ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა, სადაც პოეტი გვიყვება თუ როგორ გაისტუმრა 1915 წლის იანვარში პორტმა, რომელსაც სახელად „გლასგო“ ერქვა ინგლისური გემ „კაბადოკიით“ ევროპიდან, რომ ეს ის დრო იყო, როცა პარიზელები გერმანელ ტყვეებს პირდაპირ მდინარე სენაში ჰყრიდნენ. „როცა ვერდენს მოადგა შანთი, // როცა დასცალეს ტროკადერო,// ლუვრს მოსტაცეს ლაურა – დე – დიანტი;“ თუ როგორ გადაიქცა პარიზი „უსიცოცხლო და უსიმღერო“ ქალაქად. და უცებ ვერლენის სატება (ცხადია, ძეგლისა) ლუქსემბურგის ბაღში: „იდგა ვერლენი ცრემლიანი და ოოლის ქურქში.“ ერთი სიტყვით ეს არის ომის სამოსიდან მოცქირალი პარიზი, როცა პოეტები აღარ სტუმრობენ „დარკურს“ და კაფე „ლილლას,“ სენის ხიდებს ქვეშ მათხოვრები მარსელიოზას მღერიან, ხოლო პარიზელები ყვაყილებით და პატარა ჯვრებით მკვდარ ბაგშვებს პერლაშეზის სასაფლაოსკენ ცრემლით მიაცილებდნენ. და აქვეა პოეტის გულწრფელი აღიარებაც: „გამოვექეცი ევროპის ქაოსს, // დანგრეულ რეიმსის ტაძარს,// უზარმაზარ ტანკების ქშენას,// რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას...“ ყველა სინანულთან ერთად კი ერთი უშუალო სინანული წამოჰყვა პოეტს: „...პარიზში დამრჩა ერთი საფლავი,// ლეგიონის ორდენის წევრი, // აღმოსავლეთში განთქმული გმირი,// და ქუთაისში გადამტანი რევოლუციის // მკვდარი მარნასთან, პერლაშეზე გასვენებული ბუჭუტა აბაშიძე“ (პაოლო იაშვილი,1965:152-153).

პარიზული პერიოდის სუნთქვა დასდევს ელენე დარიანის ფსევდონიმის გამოყენებით პოეტური მისტიფიკაციის ხერხით შექმნილ ლექსების ციკლსაც „ელენე დარიანის დღიურები.“ ის თვით სათაურშიც კი, ხოლო უსათაურო ლექსში „...უნდა აყვავდეს...“ (1924) (პაოლო იაშვილი. 1965:170) – გვხდება სტრიქონები: „...იქნებ დაიწყოს ცოდვა ლუვრიდან// და გადავიქცე მე ბულ მიშელი.“ ან, „...ყრუ მონასტერში კათოლიკების// სადაც მიკითხავს ლოცვას კლოდელი...“

არსად არაყისთან, ვიქტორ ჰიუგოს შემდეგ, არ გვეგულება ისე შთამბეჭდავად აღწერილი პარიზული ბოჰემური ცხოვრების განსაკუთრებული ატრიბუტი, კერძოდ, ჭაჭყიანი იატაკქვეშეთის ბოგანო მათხოვრები, როგორც პაოლო იაშვილის 1924 წლით დათარიღებულ პროზაულ ნაწარმოებში „ყვრალი ბუშტები“ (პაოლო იაშვილი. 1965:177-189). თხრობას პირდაპირ მათხოვრებით იწყებს: „თბილისში ბევრი მათხოვარი სახისღარია...“ არც მეტი არც ნაკლები, ეს ნაწარმოები თუნდაც ამ ჰატარა თავის გამო ნამდვილი თბილისური „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარია!“ ფრიად ორიგინალური ხერხი აურჩევია მწერალს: იგი თბილისელ მათხოვრებს ადარებს პარიზელ მათხოვრებთან, სიმპათიით კი იმთავითვე რატომღაც ამ უკანასკნელთა მხარეს იჭერს: „პარიზის მათხოვრები ბევრად მაღლა დგანან თბილისის მათხოვრებზე შეგნებით...“ და გვიხატავს, მათ, უფრო შეკაუშირებულთ, ყიდრე თბილისელებს, თუ როგორ დახეტიალობენ ისინი ნოტრ დამის და სანსუპლისის კათედრალების გალავნებში და როგორ სძინავთ მდინარე სენის ხიდებს ქვეშ. გარდა იმისა, რომ ჩვენი პოეტი პარიზული ბოჰემური სურათების აღწერისას თვით ფრანგებსაც კი სომ სჯობნის და სჯობნის და გარდა იმისა, რომ იგი სწორედაც პარიზული პერიოდით არის ნასაზრდოები, ჩვენთვის მისი პროზაული შემოქმედების ეს ნაწილი იმითაც არის საინტერესო, რომ პოეტი აქ პირველ პირში მოგვითხრობს თავის ურთიერთობაზე დიდ ფრანგ მწერალ გიიომ აპოლინერთან; გვიყვება თუ როგორ შეესწრნენ თვითონ ის, ილია ერენბურგი და გიიომ აპოლინერი ალექსანდრე მესამის ხიდის ქვეშ გამართულ მათხოვრების კრებას, რომელიც ნამდვილ პარლამენტს გაჰგდა თურმე თავისი თავმჯდომრით და შემდეგ თუ როგორ დაპატიჟეს ამ სამეულმა და აეახშმეს ათი მათხოვარი კაფე „ალა როტონდა“-ში. და ბოლოს, როგორ აღმოჩნდნენ დამპატიჟებელნიცა და დაპატიჟებულნიც ანუ მათხოვრები, პოეტები და მსატვრები, ყველანი ერთად ერთი ვინმე მეცენატის სტუმრები, რომელიც იმხანად იქ, იმავე კაფეში მოხდენილ ზანგის ქალ ჯულიკას ეტრფოდა; როგორ გაუგზავნეს ავტომობილი მოსასელელად და იმ უცნაური ბოჰემური

„ეროობის“ ტილო'ზე სამუდამოდ აღსაბეჭდად სახელგანთქმულ მხატვარს პაბლო პიკასოს, და რომ სამწუხაროდ იგი ვერ მოვიდა იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ წინა დღით იგი ფრონტ'ზე გამგზავრებ'ულიყო. ამ საღამოს, სხვათაშორის, ერთი პარიზელი ახალგაზრდა პოეტი, ალბერტ ჟანიც დასწრებია, რომელსაც ლექსი დაუწერია და ერენბურგისთვის გადაუცია რუს'ულად სათარგმნელად... საერთოდ უნდა ითქვას, რომ პარიზ'ულმა პერიოდმა განუზომელი როლი შეასრულა მომავალი პოეტის თვალსაწიერის გაფართოებაში, რასაც, როგორც ვთქვით, ხელი შეუწყო მისმა ურთიერთობამ იქ მყოფ ნიჭიერ შემოქმედებთან, მათ რიცხვში ნიჭიერ მექსიკელ მხატვართან რიბერასთან, იმხანად პარიზში მოღვაწე რუს მხატვარ ქალთან მარევნასთან, პოეტებთან ბლეზ სანდრასთან, ჟან კოკტოსთან, მხატვრებთან ვლამინკისთან, ლეჟესთან, პიკასოსთან, მოდილიანთან, შაგალ-თან და სხვებთან, რუს სიმბოლისტ პოეტთან კონსტანტინე ბალმონტთან (ავალიანი ლ. 1977:23–24).

„როდესაც გათენდა, მე გამოვეთხოვე მეგობრებს და იმღვეს-ვე წამოვედი საქართველოში. როტონდის უკანასკნელი ღამე დღემდე არ დამვიწყებია, მახსოვდნენ სენის მათხოვრები. დიდი ხანია არ არის მას შემდეგ, რაც შევხვდი ერთ რუს მათხოვარს, ლეონტი კაჩერგას, სოლოლაკში. მან მომაგონა როტონდის უკანასკნელი ღამე და სენის ხიდები (პაოლო იაშვილი. 1965:177-189), – ამთავრებს პოეტი თხრობის ამ მონაკვეთს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ეს პროზაც იმდენად მაღალმხატვრული და სახიერებით აღსავსეა, რომ პოეზია გეგონება, პოეზია პროზად და ჩვენ მას ასეც გვინდა ვუწოდოთ აქ და მასზე და პოეტის პარიზ'ული პერიოდის გამოძახილზე სისრულის პრეტენზიის არმქონე თხრობაც ამით დავამთავროთ.

3.3. მიძღვნითი ლექსები: ფრანგ დეკადენტთა და ქართველ სიმბოლისტთა იაშვილისეული პოეტური პორტრეტები. ავტოპორტრეტი პაოლოსებურად

პაოლო იაშვილის პოეზიაში ერთობ მოჭარბებული ადგილი უჭირავს მიძღვნითი ხასიათის ლექსებს, რომელთა ადრესატებიც ფრანგული დეკადანსის წარმომადგენლები, აგრეთვე მისივე პოეტური თანამეინახე და თანამოკალმე ქართველი სიმბოლისტი შემოქმედები არიან. ამ მიძღვნებში და ალაგ-ალაგ, არამიძღვნითი ხასიათის ლექსებშიც გამორეული მათი სახელ-გვარები იშვიათი სითბოთი, გულწრფელი სულიერი სიახლოვითა და დაფასებითაა შემოსილი და შემკული. ამასთან, ამგვარ ლექსებში გამომჟღავნებულია თვითონ პოეტის კრედო, რომლითაც იგი თავს თავის უცხოელ „წინამორბედ-მასწავლებლებთან" თუ თანამოაზრეებთან განუყოფლად დაკავშირებულად თვლიდა. თავდაპირველად ჩვენ ფრანგი ადრესატებისადმი მიძღვნებს განვიხილავთ, თუმც წიგნში ქრონოლოგიით მათ ზოგჯერ ქართველ თანამოკალმეებისადმი მიძღვნები უსწრებენ. ტრიპტიხი, რომელშიც სამი ერთმანეთზე საუკეთესო მიძღვნაა გაერთიანებული, მალარმეს, ვერლენსა და ვერჰარნს ეძღვნება. ეს არ არის ჩვეულებრივი, ანდა უბრალო მიძღვნა, ეს არის თითოეულ ამათთა პორტრეტი, საუკეთესო პოეტი-პორტრეტისტის მიერ შესრულებული: „ის იყო თეთრი, თაედახრილი და ოქროპირი..." „და იყო მუდამ სილამაზის მორჩილი გმირი..." „უსხივო ხალხში პოეზიის შნოდ დადიოდა..." „ღვთაებრივ ხმებში ზამბახები თეთრად სცვიოდა..." „ის სიმახინჯის მეგობარიც იყო კეთილი..." და ბოლოს, ერთ ტაეპში დახასიათებულ-დახატული მთელი მალარმე: „ის იყო ბრძენი, მაგრამ ხშირად გაუგებარი..." „მისივე ნათელ სონეტივით გამოკვეთილი..." სონეტის დასასრულ თვითონ პოეტის პირადი დამოკიდებულებაა, მასწავლებლისადმი ფრთოვანი სიტყვით გამჟღავნებული: „იგი, ბევრისთვის დაფარულად და მიუგნებლად, // ჩემს ოცნებაში ამართულა ბრწყინვალე ძეგლად" (პაოლო იაშვილი.

1965:124) – ასე უბრალოდ მაგრამ შესაშური პოეტური უშუალობით ამთავრებს იგი მალარმესადმი მიძღვნილ სონეტს. თუ ვერლენისადმი მიძღვნილ სონეტს დავუგდებთ ყურს, პაოლო იაშვილის შინაგან „მე"–სთან ყველაზე ახლოს მაინც ვერლენი და მისი პოეზია უნდა ყოფილიყო, ხოლო თუ რაიმენაირ გაელენაზე შეიძლება ლაპარაკი, ესეც ისევ ვერლენთან მიმართებაში ითქმის. ამის მინიშნებას თვითონ პაოლო იძლევა სონეტში, მას შემდეგ რაც სონეტის პირველ სტროფში კალმის რამდენიმე დიდოსტატური მოსმით ვერლენის სიმბოლისტური პორტრეტის მოხაზვას დაასრულებს: „უბედურ ვერლენს დასცინოდნენ ძველ სამეფოში, //მე მორიდებით მის ყვითელ თმებს სხივს დავაფენდი..." იგი უმალ დეკადანსის სამი მამამთავრისადმი საკუთარ დაუფარავ სულიერ კავშირს ხმამაღლა ამხელს და სამთაგან ერთის მიმართ გამორჩეულ სულიერ ზიარობას ასევე აშკარად, თანაც ისე, რომ დანარჩენი ორის სულს რაიმე უცაბედად არ „აწყენინოს," საოცარი ტაქტით ამჟღავნებს: „ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე! ამ სამებაში // მე ყველა მიყვარს... მაგრამ ვერლენს თრთოლვით ვისმენდი..." სოლო ამ მოკლე და ლაკონური თვითგამჟღავნების შემდეგ ისევ ადრესატის პორტრეტის ხატვაზე გადადის: „მას სწამდა ღამე, მდუმარება, მღვრიე აბსენტი, // და თავის სევდრი ჰპოვა მხოლოდ მწუხარებაში." ყოველი სიტყვა სონეტისა მიზნობრივია, მკაცრად განსაზღვრულ 14–სტრიქონში ყველაფერი უნდა ჩაატიოს: „მან მეფობასთან შეაერთა მათხოვრის ბედი, //ცხოვრობდა როგორც დიდ ქალაქის ავი ლეგენდა. //ბნელ ოცნებაში დასცურავდა მაისის გედი." და ბოლოს, ბედის ტრაგედიული დასასრული, რაც ასე საერთო, ზიარი და განურჩევლად ნიშანდობლივია უკლებლივ თითქმის ყველა სიმბოლისტისათვის: „წაიდა ისე, რომ მაისი არ გაუთენდა, //მას, როგორც მოწმეს უკვდაეების და დიდებისა// ამკობს გვირგვინი მარმარილოს სონეტებისა" (პაოლო იაშვილი. 1965:124).

ტრიპტიხის მესამე სონეტი, „ვერჰარნ" (პაოლო იაშვილი. 1965:124) როგორც აღვნიშნეთ, ემილ ვერჰარნისადმია მიძღვნი-

ლი (1855–1916). ეს არის ბელგიელი პოეტი, დრამატურგი და კრიტიკოსი, თუმც ფრანგულ ენაზე მოღვაწე. ტრიპტიხში თითქოს უფრო მოსალოდნელი იყო, რომ პოეტი ერთმანეთს არ დააშორებდა ფრანგული დეკადანსის სამ განუყრელ სახელს და მესამე სონეტი ბოდლერის იქნებოდა. ვერლენისადმი მიძღვნილ სონეტში თვითონაც აღიარებს ამ განუყრელ ურთიერთდაუშორებლობას. მაგრამ ამ ერთიანობის მხოლოდ ფორმულისებური წამოსროლით კმაყოფილდება: „ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე!," ტრიპტიხის მესამე სონეტს კი მაინც ბელგიელს უძღვნის. არის ამაში რაღაც დაფარული, რომლის ამოცნობაც სონეტის ადრესატის, თვითონ ვერჰარნის ბიოგრაფიის, განსაკუთრებით კი მისი პოეზიის ახლოს გაცნობით შეიძლება: ისევე როგორც ვერლენთან, პაოლო იაშვილს ვერჰარნთანაც სულიერი, თქვენ წარმოიდგინეთ ბიოგრაფიული შტრიხების მსგავსებაც ანათესავებს: სოფლური ყოფის გაიდეალება, სტილიზაციისაკენ სწრაფვა, ქალაქური ცხოვრების სიმბოლიზირება, სულიერი კრიზისი, არარაობის, სიცარიელის მძაფრი შეგრძნება, სიკვდილის, ნგრევის, სრწნის მოტივები (შდრ. პაოლოს „ფარშავანგები ქალაქში") ისევე ახასიათებს პაოლო იაშვილის პოეზიას, როგორც ვერჰარნისას. ვერჰარნიც ფრანგულენოვან პოეზიაში თავისუფალი ლექსის ისევე ერთ–ერთი დამფუძნებელთაგანია (ქსე.1979:380), როგორც პაოლო იაშვილმა ქართულ პოეზიაში შეასრულა სხვებთან ერთად ეს მისია, ყოველ შემთხვევაში სხვებთან ერთად მაინც სათავე დაუდო ამ სიახლეს. ახლა წუთით თვითონ სონეტსაც მოვუსმინოთ, თუ როგორ ხატავს, პაოლო სულიერ წინამორბედს და ჩვენ მისი კალმიდან გამოსული ლექსის „ფარშავანგები ქალაქში" – დაბადება სულ აღარ გაგვიკვირდება: „შენი კივილი მკვეთრია ვით ცხელი შურდული, // შენს სასახლეში ყეფს ყვითელი საშინელება. //ჭვარტლიან ბაღში აღტაცება არ მეძნელება, // სახრჩობელები, კვამლი, სისხლი, სახე ქურდული,// მშიერთა ურდო, რკინის კვნესა, მზის დაბნელება. //ვერჰარნ! ვიხრჩობით! ცეცხლის ზღვაში, რა გვეშველება! // ოცნება ოხრავს, ვით ფრინველი ფრთადასუდრული. და...

ბოლოს: „მიგასვენებენ თეორი დები სიწუმის ნავზე, //შენი აჩრდილი იმართება ვით სისხლიანი // და საშინელი ქანდაკება ქალაქის თავზე“ (პაოლო იაშვილი.1965:124).

ვფიქრობთ, ნათელია, თუ რატომ შეუტოლა პაოლო იაშვილმა დიდ ფრანგ სამეულს: „ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე,“ – ეს მეოთხე – არაფრანგი, მაგრამ ფრანგულენოვანი ვერჰარნი. მაგრამ თუნდაც სამეულთა იმ ერთხელ ერთად გაყღერებით ბოდლერიც, (თუმც ცალკე სონეტი მას არ რგებია), მაინც ტრიპტიხის ერთ–ერთი მთავარი წევრი და აღრესატია.

ვერლენი გამორჩეულად სათაყვანო კერპია პაოლოსათვის. სხვას თუ თითო, ამ უკანასკნელს ორი მიძღვნითი ლექსი არგუნა უმცროსმა ქართველმა სულიერმა მემკვიდრემ, თანაც ერთსა და იმავე დროს იგი იმხანად ასევე სიმბოლისტური სულისკვეთების თავის თანამოკალმეს კოლაუ ნადირაძეს „უსახსოვრა.“ „ღარიბი ვერლენი“ (კოლაუ ნადირაძეს) (პაოლო იაშვილი.1965:141),– ასე ჰქვია ამ ლექსს (1918), რომელშიც შეულამაზებელი ვერლენია კიდევ ერთხელ დახატული მთელი მისი დაუწყობელი, უკომფორტო, გაწამებული, ეულობაში გატარებული ყოფა–ცხოვრებითა და ბედ–იღბლით, ეჭვით, ნიჰილიზმით, უნუგეშო უიმედობითა და ხელმოცარულობით ჩაღამებული...

სულიერ წინამორბედებისადმი მიძღვნილ პოეტურ „ხარკთა“ შორის ყველაზე „პრეტენზიული“ მაინც არტურ რემბოსადმი“ მიძღვნილი ლექსია (პაოლო იაშვილი.1965:145), პაოლო იაშვილი აქ საოცრად უხვი და უკიდურესია ქება–დიდებასა და დითირამბულობაში, იგი პირდაპირ აღმერთებს თავის ადრესატს: „ცეცხლით აგსილო!..//ხარ ქრისტეს ჯიშის და გაკლია მხოლოდ აღდგომა,“ აქვეა ხოტბა მისი პოეზიის მასშტაბურობისა და ყოველისმომცველობისაც: „ევროპის ზურგზე შენი ჩქარი გადაჭენება // დარჩება ცაზე განთებული ირმის ნახტომად.“ ლექსის მეორე სტროფში ავტორი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მის ღვთიურ წარმომაყლობას: „პარიზის კერპებს მოევლინე ბაყშვი უფალი,“ ხოლო მისი პოეტური სიტყვა სეფესიტყვადაა აღიარებულ–გამოცხადებული: „დასტოევე სიტყვა როგორც მეფე

ნატრიუმფალი...“ უხვად გამეტებული კიდევ რამდენიმე სახოტბო შედარების შემდეგ კი, ბოლოს ფრანგული სიმბოლიზმის ეს მართლაცდა სწორუპოვარი მეფე–პოეტი წმინდანისათვის მისარქმეველი ეპითეტური ზედსახელითაა შემკული: „არტურ მართალო! გვინდა შენთან დაბინადრება“(პაოლო იაშვილი. 1965:145).

* * *

პაოლო იაშვილის მრავალრიცხოვან მიძღვნით ხასიათს ლექსებში თავისი ადგილი უჭირავს უშუალოდ თანამოკალმეებისადმი მიძღვნილ პოეტურ შედევრებს. ამ მხრივ იგი ოთხმის ყველა სიმბოლისტ პოეტს აჭარბებს. ამ ლექსებით იგი თითქოს თავისებურ მხარდაჭერას უწევს მძიმე მისიას შეჭიდებულ თავის თანამებრძოლებს და ხშირად გზას აძლევს და მაგალითსაც აჩვენებს, ზოგისგან კიდევ თვითონ სწავლობს. თანამოკალმეებისადმი მიძღვნილი ეს ლექსები ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: ერთია, როცა იგი მიმართავს უბრალოდ, როგორც თანამოკალმეებს (იხ. მაგ. „პოეზიის ინჟინრებს,“ „მწვერვალებიდან,“ „გიორგი ლეონიძეს,“ „წერილი კოლაუ ნადირაძეს,“ „ნიკო ლორთქიფანიძეს,“ „პავლე ინგოროყვას,“ „ოვანეს თუმანიანი,“ „წერილი ანნა ახმატოვას“ (პ. იაშვილი. 1965:23, 41, 107, 108, 140, 154, 155, 168) და სხვა),და მეორეა, როცა იგი მიმართავს თანამოკალმეებს, როგორც სიმბოლისტ–თანამოკალმეებს; ამ რიგის ლექს–სონეტში „ვალერიან გაფრინდაშვილს“ (1915) (პაოლო იაშვილი. 1965:119) პაოლო ერთ ბედ–ხვედრში მყოფობას შეახსენებს „თანაყაწულს:“ „ლალის კოშკები, სიდიადე ზღაპრულ სახლების, // რაც გვაწამებდა ყველაფერი მზემ გამოცვალა;“ ხოლო იქვე მასთან ერთფიქრ–მეოცნებეობასაც საქვეყნოდ ამხელს: „ოცნებით ცხოვრობ, ოცნებაში შენი ძმა ვარ მე,“ ხოლო ორიეე მათი პოეტური ორიენტირი რომ სულ სხვაა, არც იმ „სხვას“ მალავს: „მიჰქრი უშიშრად ქუდმაღალი ღამის მხედარი, // გაგიუებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს მალარმე;“ და ბოლოს, ამოცნობილივით აცხადებს რა მეგობრის შინაგან შემოქმედებით მრწამსსა და არჩევანს, ამით თითქოს თავის

საკუთარ არჩევანსაც ააშკარავებს: „ არ არის შენთვის გზა ამაზე უფრო ნეტარი, // გულს აღტაცებულს სურს, მგოსანო, მარად იქ-როლო! // ჩემი სონეტი შენ – ძვირფასო ძმაო და ტოლო.“ საგულისხმოა, როგორ იცოდნენ სიმბოლისტმა „ცისფერყანწე-ლებმა“ ერომანეთის დაფასება, მხარდაჭერა და სხვათა თვალში და დასანახავადაც ერთურთის ავტორიტეტის მაღლა აწევა!

პირველი მიძღვნიდან სამი წლის შემდეგ, 1919 წელს, პაოლო იაშვილი კიდევ ერთ ლექსს უძღვნის, ამჯერად უფრო ვრცელს, ვალერიან გაფრინდაშვილს, მაგრამ ეს უკვე უშუალოდ მეგობ-რის ლექსია, მისსავე ინტიმურ გრძნობებსა და სატკივარებზე აგებული, ლექსი, რომელიც თანამოკალმის სულში ჩახედვას და იქ მიმდინარე ჩუმი განცდების ამოკითხვის მცდელობას ჰგავს, ვიდრე პირველ შემთხვევაში ლაღ შეხმაურებას. არც სიმბოლის-ტური გადახვევებია აქ მაინცა და მაინც აშკარად თვალშისა-ცემი, ამიტომ ჩვენ ახლა მასზე საუბარს აქ აღარ გავაგრძელებთ (პაოლო იაშვილი. 1965:143).

ლექსში „ალი არსენიშვილს“ (1918) პაოლო იაშვილი სრული სიმბოლისტური თავისუფლებით ხატავს მეგობარ თანამოკალ-მეს, რომელთან ერთადაც აწყურისაკენ თვით „სიკვდილის დღისთვის შესანახავი“ მოგზაურობა ჩაუტარებია: „და ტო-გამოხსნილს მაინც დაგშვენდა // შენ რეტიანი ლექსით ბარბაცი, // და მოდიოდი, ძვირფასო, ჩვენთან, // ვით ლოენგრინი და ჯვარისკაცი.“ თუ რა აერთიანებთ და აკავშირებთ სულიერად მათ ერთმანეთთან, არც ამის შეხსენება ავიწყდება პოეტს და ამას სულ ერთიოდე ფრაზაშიც იოლად ასერხებს და ატევს: „ჩვენ აფთიაქმა მძინარ დაბიდან // გამოგვატანა ბოდლერის ბაღი.“ და მხოლოდ სადღაც, ლექსის ბოლოში, სრულიად მოულოდნელად ამხელს, რომ ამ მოგზაურობის მოწმე და მონაწილე თურმე მესამე პოეტი–დენდიც, მათთან ერთად მყოფი ტიციან ტაბიძეც ყოფილა!: „უკანასკნელად გაჩნდა ბრომელი // მწვანე ცილინდ-რით, თვალნისლიანი, // შევხედით სამება დაუდგრომელი // ალი, პაოლო და ტიციანი“ (პაოლო იაშვილი.1965:135). და კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, თუ როგორ იცოდნენ ერთი ორდენის

კავალერმა, სიმბოლისტებმა ერთმანეთის სახელის საქვეყნო გატანა და მხარის დაჭერა!!!

წმინდა სიმბოლისტური დარღვიმანდულობითა და შინაგანი თავისუფლების ნაკადით ნასაზრდოებსა ჰგავს მიძღვნა „ტიციან ტაბიძეს“ (1919), სადაც ასეთე ბევრი რამაა ზიარ–აქრობიოგრაფიული. ერთმანეთთან განეყოფლობის გრძნობა აიძულებს ავტორს, გულის ნადები გაუმხილოს მკერდზე წითელმიხაკოსან სიმბოლისტ მეგობარ–პოეტს: „გადაგეაშენებს ჩვენ ბოდეები მომდგარი ჯარით, // მე შენგან ველი ზიარებას, ვიხდი შვიდეულს, // საკმეელის სუნი გეაბარბაცებს შენ და თვითეულს...“ და „მლოცველობაში კათაკმეველებად“ შერილნი უეცრად მხოლოდ სიმბოლისტები თუ აღმოჩნდებოდნენ გარემოსა თუ სიტუაციაში, ისეთში, როგორშიც პოეტი–დენდი ტიციანი: „შეგისკენა გული კოლომბინამ ცისფერი ჩვარით, // მოგეფერება ბალაგანში ღამეგათეულს...“ ხოლო ამას მოსდევს მუდარასავით წართქმული სათაყვანო მეგობრის, პოეტის, თანამოკალმისა და სიმბოლისტობაში ჭეშმარიტი ავტორიტეტისადმი: „მეც შემომხედე შენი ყეითელ ლექსებით სნეულს, // მეფევ და ბაეშვო, დადაღულო ქალდეას ჯვარით!“ – და აი, ისევ... რარიგ იცის სიმბოლისტმა პოეტმა მეორე მისნაირის ფასი და ყადრი, როგორ განადიდებს სხვათა და თავის თვალშიც მას! მსგავს ლექს–სონეტებში უეცრად მოშველიებული ნახევრად სონეტური თუ ნახევრად ცნობიერების ნაკადური, მანამდე უჩვეულო და ახლებური პოეტური შეხმიანებით, სულ ოთხიოდე ტაეპში იმდენს ჩაატევს პაოლო, რამდენსაც სხვა ალბათ ათეულ სტროფშიც ძნელად თუ მოახერხებდა: „შვაღამის კვამლში აგათრთოლებს და აგამბოხებს // დურბელით, ჭლექით დღენაკლული, შენი ლაფორგი; // მოგაგონდება მამაშენი, ღვინო და გედი, // სოველი ჭინკა, ვარსკვლავები და საფრანგეთი“ (პაოლო იაშვილი. 1965:144). რა ლაღი და თავისუფალი თემატური გადასვლა–გადმოსვლაა, სიერცისა და ზღვარის რა უმორჩილო პოეტური დალაშქრა, განსხვავებული ასოციაციების ერთი

სათქმელისთვის რა ოსტატური ერთადთავმოყრა ასევე დიდოსტატური გამოყენება!

თუ დანარჩენ თანამოკალმეებს პარიზული სინამდვილის გახსენებით და ამის გამოისობით აღძრული ასოციაციებით, სანდრო ცირეკიძეს მშობლიური იმერეთის სანახებით ხიბლმორეული ესმიანება პაოლო. „ნასაყდრალის გალავნიდან“ (1922) (პაოლო იაშვილი.1965:150-151), ასე ქვია ლექსს, რომელიც მას მეგობრისთვის მიუძღვნია. არც მეტი არც ნაკლები, – ეს არის შეულამაზებელი, სრულიად ბუნებრივი იმერული სოფელი სელის–გულზე, მთელი თავისი სევდიან–სიხარულიანი და მართალი ატრიბუტიკით, – გულალალი მეზობლობითა და სხვა დანარჩენი ავან–ჩავანით. აქ არის ოსი, რომელმაც პოეტს მიართვა ოერმე „ბეცრი კალმახი“ და ამბავიც აქ არის, თუ როგორ მოეცარათ ხელი მახეში ყარანას ჩაგდების მოწადინეთ, როგორ ინადირეს მწყერებზე და როგორ წაიღო წყალდიდობისას მეწყერებმა სოფლის ისედაც პაწაწკინტელა წისქვილის მთელი ნახევარი; იმხანად სოფელ–სოფელ მოხეტიალე უწყინარი ბერძენი მათხოვრები, კრუხ–წიწილზე უეცრად დაცემული ქორი და მოურავის ორლულა თოფის გრუხუნი, ჭორფლიან ცხენზე შემომჯდარი, სოფლად შემოსული წვრილვაჭარი ურიის ძახილი „საწვრილმანო... ფართალ–ფართალი“–ო და იგივ ურია, იქიდან ფართალში გაცვლილი ქათმებით, იხვით და ბატებით გამომავალი; სოფელში შემოპარულ ურწმუნობის პრეცედენტებზე მწყრალად მობუზღუნე, ერთიოდ ძროხისა და მისი წყვილი ხბოს ამარა და მით მაინც ბედნიერი სოფლის მღვდელი... თქორ–ღრუბლიან, წვიმიან შემოდგომაზე სოფლის სკოლაში „ნიფხავ–პერანგამდე სოველი ბავშვები“ და საღამოობით სოფლისავე გზაზე ნახირს მოყოლილ მწყემსი გოგოების გულის ამხირებელი თეთრი მუხლები... ერთი სიტყვით, ეს არის ლექსი, რომელშიც საერთოდ არაფერია ნათქვამი ადრესატზე და იგი მაინც სანდრო ცირეკიძისადმია მიძღვნილი, მაინც სანდროსია. ლექსი კი მთავრდება იმის ჩვენებით, თუ რა მოუხერხებული მეურნე და სოფლის კაცია თვითონ ლექსის ავტორი, თვითონ პაოლო იაშვილი, რომელსაც ვერც თავლის გადაკეთება მოუხერხებია,

რატომღაც ვერც სახლ'ხე კრამიტის დათვლა და საბოლოოდ, ამასობა'ში უეცრად ჩამომდგარი ცუდი ამინდის ში'შით შუაცეცხლისაკენ მოუკურცხლაყს.

ასეთია ძირითადად პაოლო იაშვილის პოეტური გარჯილობის ის ნაყოფი, რომელიც მას საკუთარი სულის თანაზიარ შემოქმედთათვის ერთნაირი სიყვარულით, ერთნაირი უშუალობით, ერთნაირი დიდოსტატობით მიუძღვნია, განურჩეველად იმისა, ყოფილან ისინი მისი შორეული ფრანგი სულიერი მამები და წინაპრები თუ იყვნენ ისინი მისივე თანამედროვე–თანამეინახენი. ამასთან, როგორც პირველთა, ისე მეორეებისადმი მიძღვნილ პოეტურ ნიმუშებს, ყველას ერთად და ცალ-ცალკე, ჭეშმარიტი სიმბოლისტი შემოქმედის მაღალი ნიჭის უტყუარი ბეჭედი აზის, ბეჭედი „ცისფერყანწელისა," ცისფერიყემელნოვანი.

და ბოლოს რაც უნდა უცნაური იყოს, მიძღვნითი ხასიათის ლექსებად უნდა განვიხილოთ პაოლო იაშვილის ის ლექსები, რომელიც მას საკუთარ თავზე, უშუალოდ საკუთარ „მე"–ზე დაუწერია, სხვაგვარად რომ ეთქვათ, თავისთავისთვის ანუ თვითონ პაოლო იაშვილისთვის მიუძღვნია. ასეთი კი მის შემოქმედებაში არც თუ ცოტაა და ჩვენ მათგან ძირითადს შევეხებით, ოღონდ, აქაც, ისე როგორც ზემოთ, უნდა გამოვარჩიოთ მიძღვნათა ორგვარი ხასიათი: ერთი, როდესაც იგი საუბრობს არასიმბოლისტ, ჩვეულებრივ პოეტ–პაოლოზე, და მეორე, როდესაც იგი სიმბოლისტ პოეტ პაოლო იაშვილს ესაუბრება ანდა, უბრალოდ, საუბრობს მასზე. პირველს გასაგები მიზეზების გამო მხოლოდ ჩამოვთვლით, ხოლო მეორეების შესახებ მსჯელობისას თავს უფლებას მივცემთ შევეცადოთ ვაჩვენოთ, როგორ ახერხებს დაინახოს პოეტმა საკუთარი თაყი ერთდროულად საკუთარი და სხვისი თვალმზერით. ამგვარად, პირველ ჯგუფში შეიძლება პირობითად ჩავრიცხოთ ლექსები: „თბილისი," „პოეტი და ადამიანი" (1921), „ერთი კვირა" (1928) „პოეზიის ინჟინრებს," „პოეტის საქმე" (1931), „როგორც აფრის ტკაცუნი" (1932), „ბაღის ამბავი" (1932), „სამგორისათვის" (1934),

„საკუთარ თავს“ (1934) (პაოლო იაშვილი. ერთტომეული, 1965). ჩამოვთვლით რა ამ ლექსებს, აქვე აღვნიშნავთ, რომ არც ამ ჩვენეულ ჩამოთვლას გააჩნია სისრულის პრეტენზია, ჩვენ ამ სიას პირობითი დანიშნულება დაეუსახეთ და არა კანონიკური მისია.

ახლა მეორეს ანუ იმ ლექსებს გადავხედოთ, სადაც ლექსების (უფრო სიმბოლისტურის) ადრესატი ისევ თვითონ, სიმბოლისტი პაოლო იაშვილია... უპირველესად ამათ რიგშია უსათაურო ლექსი „პაოლო იაშვილს მომეწყინა...“ (1916) (პაოლო იაშვილი. 1965:121), რომელზეც ჩვენ ზემოთ, პარიზული პერიოდის გამოძახილზე საუბრისას უკვე შევჩერდით, ამიტომ აქ ახლა სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. სონეტური ლექსი „აეტოპორტრეტი“ (1917) (პაოლო იაშვილი. 1965:133) კი თითქოს საკუთარ თავისგან „განსხეულებულ,“ საკუთარ „მე“–სგან გარეთ გამოსულ განსზე, განცალკევებულად, გვერდიდან მდგარი პოეტის დაკვირვებაა საკუთარსავე „მე“–ზე. არადა, იშვიათია ესოდენ გულცივად და სიმართლით პოეტის მიერ დანახული საკუთარი სრულიად შეუყვარებელი, ნატურამდე შეცნობილი ორეული: „ამპარტავანი და ყოველთვის პირგაპარსული, // ბუნებით შავი, ხელოვნურად გათეთრებული,“ რომელიც „ამაყობს იმით, რომ არა აქვს ვრცელი წარსული.“ „მრავალმნიშვნელოვანი და ბუნდოვანია ფრაზა: „პოეზიიდან შორს გაეტყორცნე სიტყვა თარსული,“ სამაგიეროდ წმინდა სიმბოლისტი და პოზიციანაოელია პოეტი, როცა საკუთარ თავს ათქმევინებს: „მხოლოდ უალდის ყელსახვევით გაკვირვებული, //მათრობს ხამსაშის სურნელება ძველი სპარსული.“ ამ ერთგვარი აეტოპორტრეტული უვერტიურის შემდეგ იგი უეცრად მთავარზე გადადის და მოურიდებლად, თითქოსდა ყველრებითაც ამბობს: „საქართველოში არ იწამეს ჩემი დენდობა, // მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი SaltoMortale,“ და თავს ისევ თვითონვე იმშვიდებს და არცთუ უსაფუძვლოდ: „მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი თუკი მენდობა, – // ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი.“ არის კიდევ ამ ლექსში ერთი რამ სრულიად გამორჩეული, სრულიად პაოლოსებური, – ეს

წარსულის დიდ გენიოსზე (ამ შემთხვევაში შოთა რუსთაველზე) შებედვაა: „შევხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყვითელ ხავერდსა // და რუსთაველთან გადავდივარ მე ალავერდსა.“ სხვა რომ არა ვთქვათ რა, პოეტური შეთამამების ეს და სხვა ამგვარი ნიმუშები, რაც პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში არცთუ ცოტაა, ცალკე შესწავლის საგნადაც გამოდგება.

უსათაური ლექსი „თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ“ (1918) (პაოლო იაშვილი.1965:137-138) პოეტის მიერ პირველ პირში მონათხრობი საკუთარი პოეტური ბიოგრაფიაა, თავგადასავალია, ოღონდ არა მშრალად და პირდაპირ, არამედ მინიშნებებით, ნიშნებით, სიმბოლოებით სავსე. ზუსტად არავინ იცის და ახლა ვერც ვეღარავინ გვეტყვის, რას ან ვის განასახიერებენ ლექსში „ცხოვრების დიდი ოქროს ჩიტები,“ რომლებიც თურმე თორმეტი წლიდან აღარ აცლიდნენ, საშველს აღარ აძლევდნენ პოეტს, არც ის „ბრაზიანი“ კაცი ვიცით და გვიჭირს რას გულისხმობს მასში პოეტი, როცა ამბობს: „თორმეტი წლიდან მე ბრაზიან კაცს ვეჭიდები“–ო... როგორც სიმბოლიზმს სჩვევია–ხოლმე, უცებ გაჩნდება სევდის, ტკივილის, უკმარობა–უკმაყოფილების მიზეზი, უცებ გვეცხადებიან სიღარიბე, ბურიანი დილები, ჩვენთვის იდუმალებად დარჩენილი პოეტის წითელი ხარები, რომელთა გადაშენებაზეც ხმამაღლა სწუხს პოეტი, დაობებული, ბნელი ფაიფურით დაფარული ზეცა და მოხეტიალე მზიანი პოეტი, რომელსაც ღამე, წყდიადი უპირებს ჩათრევას... და მოსდევს ამას მთელი წყება პესიმისტური განწყობისა, ძველ რომანტიკოსიყით, რომელიც ასევე უეცრად რომანტიკოსის წუწუნიდან ნასტომით უბრუნდება კვლავ სიმბოლისტურს: „ღმერთმა სიგიჟე გადმომივლინა, // რადგანაც ხშირად ვიყავ მშიერი...“ მერე ისევ წუწუნი, უიმედობა და სიკვდილის წინასწარი თვალდათვალური წარმოდგენა: „ქვეყნიერება აღრე დაეტოვე“–ო, რომ იტყვის და თავისთავის უჩვენოდაც ნუგეში: „მომეგებება ჩხიკვაძე ნოე // საიქიოში და დიდუბეში,“ რომელიც მხოლოდ უფრო უარესი წინასწარმეტყველების შემდგომაა ნავარაუდევი: „გაგიჟდა... შემდეგ გარდაიცვალა // პოეტი პაოლო იაშვილი...“ და ისევ ნუგე-

შიანი დასასრული ლექსისა და ბედისწერისა, დასასრული, რომელიც საკუთარ გარდაცვლილ სულის სასურველ ნუგეშადაა პოეტური გათამამებით ნაყარაუდევ-ნასურვები: „მფარველად ჰყავდეს მეფე თამარი // და მთაყარსარდლად მეყსე ირაკლი.“

აქვს პაოლო იაშვილს მრავალთაგან კიდევ სამი ამგვარი განწყობის ლექსი, რომელთაც თავიანთი ზოგადკონკრეტული შინაარსით შეალედური ადგილი უჭირავთ წმინდა ავტოპორტრეტულ და ზოგადპორტრეტულ ლექსებს შორის. ზოგადპორტრეტული კი ზოგადად, პოეტის როგორც ასეთის სახეს გულისხმობს. ერთ-ერთი ასეთია ლექსი „დატრიალება“ (1915) (პაოლო იაშვილი.1965:156), რომელიც ჩვენს ყურადღებას სიტყვის მასშტაბურობით („სისხლი, რომელსაც ვუსიარებ მთელ პოეზიას“), სიმბოლისტისათვის ჯერ ალოგიკურ იმედიანობით („ისევ ცხენზე ვარ და ვაგრძელებ ქროლვას დესიანს“), იქვე, მეორე წუთში სიმბოლისტისთვის დამახასიათებელი გარდაუვალი მარცხის მძაფრი შეგრძნებით („ქარმა სიცხეში თეთრი ტოგა შემომახია, // ოქროს გვირგვინიც მიტომ გატყდა და დაბურდულა“) და ისევ და ისევ პაოლოსათვის ამოჩემებულად დამახასიათებელი დიდ წინაპრებთან სარისკოდ თამამი შეთამაშებით, („ოუ მომეწყინა – რუსთაველი შემომანათებს“) და თავისთავზე ისევ პაოლოსებური ზომიერზე მეტი პასუხისმგებლობის აღებით („და მაშინ ისევ საქართველოს გავალომავებ“) – ხასიათდება.

მეორე ამგვარი ლექსი პაოლო იაშვილის საქვეყნოდ ცნობილი ლექსი-შედევრი „მაგიდა-ჩემი პარნასი“-ა (1932) (პაოლო იაშვილი.1965:31), რომელიც საბედნიეროდ თვითონ პაოლოს განუმეორებელი ბუსუნა და ომახიანი, დინჯად მქუხარე ხმით წაკითხულიც კი შემოგვრჩენია. ეს ლექსი, გარდა იმისა, რომ პოეტური „შინალაბორატორიის“ გარეთ გამომზეურების კლასიკური ნიმუშია, ასევე კლასიკურია მარცვალთა მოულოდნელი მეტრული მონაცვლეობით (10-11-10-11) და რითმით გამოწვეული თავისი განუმეორებელი მუსიკალობით; აი ნიმუშიც: „მარცვლების ძებნას დაიწყებს ცერი, // აავსებს წერილს წუხანდელ ცის დარდი, // და მღერის, მღერის კალამის წვერი, //

კალამის წერი – ბულბულის ნისკარტი.“ ეს უცნაური პოეტური მოგნებით მარგალიტად გადმოინთხეულია, ლექსი-შეღებვა მხოლოდ თავიდან ბოლომდე სრულყოფილი წაკითხვით თუ აღიქმება სიბლწაუკლებლად, სხვა ყოველნაირი ცდა მის შესახებ მოყოლით მისი აღქმისა ან მისი მეტადრე შინაგან გარეგანი რითმული სრულყოფილების გადმოცემისა, განწირულია დამარცხებისთვის და იგი ამის გარეშე უსახური პერიფრასული მსჯელობად აღქმული თუ დარჩება... „მაგიდას პარნასს ყვითელი მტევრი, // მზის ოქროს წერი, სვრელიდან ესობა, // და პოეტს სარმაცს წასვლია ფერი, // ოქროს მტევრი რომ გაუჩნდა მეზობლად. // შრიალა ნარშას, წერით დასერილს, // დაეცა მართლა ყვითელი მზის ვარდი, //და ელის კარნახს კალამის წერი, //კალამის წერი–ბულბულის ნისკარტი.“

დამეთანხმებით, აღფრთოვანებას იწვევს თუ რა ღვთაებრივად არის აღქმულ–დახატული პროცესი თვითონ შემოქმედებისა, რა სათუთი მოფერება, რა ფრთხილი და ნაზი მიახლოებაა შემოქმედებით პროცესთან, რასაც მუზის ტყვე – პოეტის „წერად დაჯდომა“ ჰქვია. ამას კი მოსდევს აზროვნების, ცნობიერების ნაკადი, რომელიც ისე აფართოებს ამ პატარა ლექსის საზღვრებს, თვით სამყაროშიც დატევარს სდის მისგან აღძრულ ესთეტიკურ ტკბობას და მონიჭებულ სიამოვნებას: „სტეპში ყარანა, ყანებში მწერი, // ხეები ბევრი, სერი და ამინდი, // მძიმე გაფრენა შუადღეზე ძერის, // მთები ნაჭედი მოოქრულ კრამიტით. // დიკის და ქერის ყოველი ღერი, // მეძახის, მივალ, მიველივარ, ვისწრაფი, // და აღარ მღერის კალამის წერი, // კალამის წერი – ბულბულის ნისკარტი.“ სულ რომ არა მოეტანა რა სიმბოლიზმს ჩვენთვის სასარგებლო, ეფიქრობთ ეს ერთი ლექსიც კი იკმარებდა მისდამი სამადლიეროდ ან კიდევ ეს ერთი შედარებაც კი: „კალამის წერი ბულბულის ნისკარტი!!!“

მიძღვნითი ხასიათის ლექსების განხილვა გვინდა დავასრულოთ ლექსით „პოეზია“ (1926) (პაოლო იაშვილი.1965:14), რომელიც ჩვენს ყურადღებას უფრო იმით იქცევს, რომ მასში მთლიანადაა გამჟღავნებული პოეტის კრედო, ამასთან, ლექსი

შუა სღვარზე დგას ჩვეულებრივ პოეზიასა და სიმბოლისტურს შორის: მიიჩნევ ჩვეულებრივად, ჩაითვლება და მიიჩნევა, ჩათვლი სიმბოლისტურად და, კიდეც მიიჩნევა და ჩაითვლება... მაგრამ, ის რაც მასშია და კიდევ სტრიქონთა შუა იკითხება, ერთად აღებული ყველა პოეტის, სიმბოლისტისა თუ არასიმბოლისტის – სულიერი აღსარებაა: „გაგიჟება სჯობს თუ გათაყვა სიტყვის მადანი, // და თვალთა დათხრა, თუ მზეს ქებით ვეღარ დახვდები...“ მრავალ პარალელთა შორის („მკვლელობა, ომი, ხანძარი, მიწისძვრა, ჭირი, ტყეში ყოფნა მარად თანაბად), პოეტი ასახელებს ერთს, უფრო დიდსწორუპოვარს და ისე დაასკვნის, შედაევებას ვერ გაუბედავ: „მაგრამ არ არის ტანჯვა უფრო უზარმაზარი, // როგორც პოეტის შთაგონებით დასნეულება.“ ამას მოსდევს ახსნა მტანჯველი ტვირთისა, და გათვითცნობიერებაც, თუ რამდენი თვალი, რამდენი გული უნდა ჰქონდეს და უნდა ედგას, რამდენი პოეტური სახე უნდა პარტახად აქციოს პოეტმა, რომ „ერთი ლექსი მაინც დარჩეს, „წმინდა, როგორც პეპელა.“ და, მოსდევს ამას სტროფი, რომელმაც ლამის არის მთლიანად ეს ლექსი სიმბოლისტურად გაგააზრებინოს: შემომასხურებს სიკვდილივით სიტყვა კვიატი, // და სისხლი, აზრი, სული იქცნენ იმის მონებად, //გავიდა ღამე, მოასკდება კარს განთიადი, // აღარ ხარ კაცი, აღარც ჩონჩხი, ხარ მოგონება.“ საინტერესო შედარებას გვთავაზობს პოეტი: თითო ლექსი საკუთარ ცხოვრებაზე თითო ჩამოწერილ წლად როცა მიაჩნია, ხოლო თვითონ ცხოვრება იმ ადამიანად წარმოუდგენია, რომელსაც იმ „ჩამოწერილ წლების“ სახით თანდათან სიცოცხლეც აკლდება, უმოკლდება და განელევა შაგრენის ტყაეიით: „რამდენი ლექსი დაიწერა, იმდენი წელი // ჩამოეწერა ჩემს ცხოვრებას ვით ადამიანს,“რასაც იქავე მოსდევს ჯამური დასკვნა: „და თუ ეს ლექსი უნდა იყოს უკანასკნელი, // მაშინ ეს ძორი (გულისხმობს კაცის სხეულს, სულგამოცლილ ლეშად ქცეულს) ყვავებისთვის გასატანია.“

ძნელი არ არის თუნდაც აქედან იმ მაღალი იდეალების გააზრება, რომლის მსახურადაც თვლიდა პაოლო იაშვილი,

როგორც პოეტი–მოქალაქე და თუ გნებავთ, პოეტი-სიმბოლისტიც თავის თავს, გააჩნდა იმ მძიმე და მტანჯველი მაგრამ საამო მსახურებისა, რომელსაც ამოცანად უსახავდა იგი, საზოგადოდ, პოეზიას.

3.4. პაოლო იაშვილი – „იმპროვიზაციის დიდოსტატი.“ სიმბოლიზმი პაოლო იაშვილის ექსპრომტულ პოეზიაში

ქართულ პოეზიაში მანამდე დაგროვილი, უკვე არსებული ექსპრომტული პოეზიის მარაგით დაუკმაყოფილებლობა არამარტო პაოლო იაშვილის ლექსებს, მის ექსპრომტებსაც ახასიათებს. როგორც ცნობილია, პაოლო ექსპრომტების დიდოსტატად იყო თავის ჰამქარში აღიარებული და ამადაც დარჩა (პაოლო იაშვილი. 2004:336, 389, 404, 406, 408). სიახლის მოტრფიალე და მუდამჟამს მისკენ მლტოლველი ცისფერი ორდენის ლიდერი ამ პრინციპს ექსპრომტებშიც არ ღალატობდა. თუ ლექსებში სიახლის ძიება რაღაც დროითი რეზერვით მაინც უზრუნველყოფილი იყო და შედარებით იოლად მიიღწეოდა, სახელდახელოდ შეთხზულ ექსპრომტებში ეს არც თუ ისე ადვილი საქმე უნდა ყოფილიყო. და როგორც თვითონ მასალის ანალიზით ირკვევა, პაოლო იაშვილი, როგორც აღვნიშნეთ, აქაც ერთხელ არჩეული პრინციპის ულალატოდ ერთგული იყო.

ცნობილი ქართველი მწერალი–ქალის, საყმაწვილო ჟურნალ „ჯეჯილის“ რედაქტორის, ანასტასია თუმანიშვილი–წერეთლისადმი მიძღვნილ ექსპრომტში „ანასტასია წერეთელს“ (პაოლო იაშვილი. 2004:139) გვხდება სიტყვა „დავგვირგვინდებით,“ რაც მანამდე ქართულ პოეზიაში გამოყენებული არ ყოფილა. სიტყვა „გვირგვინი“–დან ზრდასრულობის გამოსახატავად უეცრად ამგვარი სიტყვის გამოძერწვა სიტყვის ჭეშმარიტი ოსტატობის მანიშნებელია. ხოლო ექსპრომტში „სამეგრელოს ასულს“ (პაოლო იაშვილი. 2004:139) ბოლო ორი სტრიქონი: „ვიცი, რომ ლხენა არი სურვილი // და მისწრაფება ყველა ქალისა“ – ქალის

ბუნებისადმი ტრადიციული ქართული, ერთგვარად შემზღუდველი, დამოკიდებულებისაგან განსხვავებულ მიდგომასთან და განსხვავებულ წაკითხვასთან გვაქვს საქმე, რაც ამ ექსპრომტს თავისი თამამი გაბედულებით პოეტის ე.წ. „დარიანულ“ ლექსებთან ანათესავებს, იმ ლექსებთან, რომლის სცენიდან წაკითხვისას მანდილოსნები აღშფოთებას ვერ მალავდნენ. ექსპრომტში ი.გრიშაშვილს“ (პაოლო იაშვილი. 2004:140), გარდა პოეტური სიახლეებისა: „შუაღამე გადაცურდა,“ ან კიდევ ორასროვანი ტაეპი „მაგრამ იგი გაუარდა,“ ოსტატურად არის დაჭერილი აღრესატის ერთი მთავარი თვისება, ქალებისადმი მეაშუღეობა: „ალბათ არვინ შეუყვარდა // ამ ნადიმზე, ამ სუფრაზე.“ ექსპრომტში „ოფორტი“ (პაოლო იაშვილი. 2004:141), რომელიც პოეტს დაუით კლდიაშვილისათვის პირდაპირ იუბილეზე უძღვნია, სულ რაღაც რვა სტრიქონში მთელი იმერეთია დახატული, იმერეთი და დაუით კლდიაშვილის მთელი შემოქმედება, – ეს ორი რამ ხომ ორი ერთმანეთისგან განუყოფელი მთლიანობაა! ექსპრომტში „ქეთევან (მია) დადიანს“ (პაოლო იაშვილი. 2004:142), გამოყენებულია სრულიად ახალი სიტყვა „ანამწვანი“ („გაზაფხულზე მიყვარს ია // და მაისი ანამწვანი.“) რაც ამ პატარა საგანწყობო იუმორშესავებულ ექსპრომტს დასაწყისშივე უწევს თავსამკაულობას. ექსპრომტი „ტიციანისა და ნინოს ჭინკას“ (პაოლო იაშვილი. 2004:143) პოეტური ღირებულებებითა და სამკაულებით აშკარად სჭარბობს ექსპრომტს და მას ბრწყინვალე ლირიკული ლექსის პრეტენზია აქვს. ამის დასტურია სტრიქონები: „და როცა ღამე ტირის და ღელავს;“ ან „თითქო ზამბახი აგდია ნავში, // და თითქოს ზამბახს რაღაც სწყენია...“ ექსპრომტი „მოხეტიალე პიერო“ (პაოლო იაშვილი. 2004:145), რომელიც ტიციან ტაბიძისა და მისი მეუღლის ნინო მაყაშვილისადმია მიძღვნილი, ორიოდ სტროფში მთელი „იტალიური ნიღბების“ კომედიაა გაცოცხლებული, რომელშიც პიერო – ტიციან ტაბიძეა, ფერწასული კოლომბინა კი მისი სათაყვანებელი ნინო მაყაშვილი–ტაბიძისა. თუ აქამდე დასახელებულ ექსპრომტთა თემა, იდეა და აღრესატები განწყობის

შექმნის დანიშნულებას არ სცილდებოდა, „ექსპრომტი ს.ჩიქოვანს“ (ქართველ ფუტურისტებს) (პაოლო იაშვილი. 2004:145), – თავისი თემატურობით, ტონითა და კილოთი უფრო პამფლეტურის შთაბეჭდილებას ტოვებს. განსაკუთრებით მაშინ, როცა ჭაბუკი ფუტურისტები უწინდელ კახეთის ამომგდებ ლეკებსა და ქისტებთან არიან გაიგივებულნი! აქვე ხსენებულია ბენო (იგივე ბენო გორდეზიანი), პოეტი–ფუტურისტი, რომელსაც ქართველი საზოგადოება უფრო მისი პალეოგრაფიული დამსახურებით იცნობს (იგი ქართული შრიფტის „გორდეზიანის“ შემქმნელია), ვიდრე პოეზიით. ამ მხიარული ტონ–რიტმის ექსპრომტში ცისფერყანწელებსა და ფუტურისტებს შორის არსებული დაპირისპირებაა გამეღავნებული. თვითონ ექსპრომტი კი ყინმე პიტნავას მფლობელობაში არსებულ რესტორანში ქეიფისას 1923 წელს, ხელსახოცზე დაუწერია პაოლოს და გაუგზავნია იქვე, მეზობლად მოსუფრე სიმონ ჩიქოვანისთვის, რომელიც მაშინ ამ სასიათის მცირედი გადახრის გამო ფუტურისტად მოიაზრებოდა. „პოეზიაა მიმიკა მხოლოდ // ამიტომ არ გვსურს ვწეროთ ლექსები“ – ასე ორიოდ სტრიქონშია „დამწყვდეული“ მთელი ფუტურისტული პოეზიის ფილოსოფია, რომ აღარა ვთქვათ რა არანაკლები პოეტური ოსტატობით ჩამოქნილ შემდგომ ორ სტრიქონზე, რომელშიც ადრესატის პირით ისევე ექსპრომტის ავტორი ხატავს თავისსა და თავისი მეგობრის გაშარჟებულ პორტრეტს: „სჯობს მწყადი, ღვინო, მწიფე ნესვები // გიუმაჟ პაოლოს, ტიციანს მსუქანს.“

1925 წელს პაოლო იაშვილს ძველი თბილისის ერთ–ერთ უბანში, ძველებურსავე დუქანში გაშლილ სუფრასთან ქეიფისას გაუცნია აშუღი პოეტი იეთიმ გურჯი (დაბღიშვილი) (1875–1940). სწორედ ეს გაცნობა გამხდარა მიზეზი შესანიშნავი ექსპრომტის გაჩენისა „ეთიმ გურჯს“ (პაოლო იაშვილი. 2004:146,385). გარდა იმისა, რომ იეთიმ გურჯის მთელი ცხოვრების ბოჰემური წესი ორიოდ სტრიქონშია ჩატეული: „მე არა მაქვს საკუთარი ბინაო, // მე წუხელი ქვაზე დამეძინაო“ – არის აქ ერთი ასეთი ფრთიანი სტრიქონი: „საქართველოვ, ზეცას ეთამაშები,“ რომლის მსგავსს მხოლოდ ძველ სტერეოტიპებს შეურიგებელი პოეტი თუ იტყოდა

და ეს პოეტი სწორედ „ცისფერი ყანწების“ სულისჩამდგმელი და გულშემტკივარი პაოლო იაშვილია.

ზოგჯერ ექსპრომტებში გამოერევა ხოლმე ისეთებიც, რომელთაც, როგორც ექსპრომტის წესია, წმინდა საგანწყობო დანიშნულება აქვს და არა რამ სერიოზული მიზანი. ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება პაოლოს მრავალრიცხოვან აღურიცხავ თუ აღრიცხულ ექსპრომტთა შორის ექსპრომტები: „კავშირში,“ „შესვედრა მოსკოვში,“ „გამოთხოვება შემოდგომამდე,“ „თინას და ფისოს,“ „(ფისო) ნესტან ლეონიძეს – მისი პატარა მეგობრისაგან,“ „ნატა ვაჩნაძეს,“ „მარუნია აღნიაშვილს,“ „ქეთევანი მესხიშვილს,“ „გ.საგანელს,“ „პოლკოვნიკ მუხრანსკის,“ „შალვა დადიანს,“ „ოლია სვანიშვილს,“ „შალვა ქართველიშვილის ალბომიდან“ და სხვა (პაოლო იაშვილი. 2004: 148,149,152,153, 154,157,158).

ზემოთჩამოთვლილ ექსპრომტებს ზოგს სათაური წიგნის შემდგენელთა მიერ პირობითად აქვთ შერჩეული, ზოგიც ავტორის მიერაა დასათაურებული, ზოგი იმპროვიზაციულად, პირდაპირ ზეპირად არის ნასროლი და ან თვითონ ადრესატის, ან სხვა ვინმე, იქ დამსწრე საზოგადოების წარმომადგენლის მიერ დამახსოვრებულ–ჩაწერილი და შენახული; ზოგი თვითონ ავტორის ხელით არის შესრულებული, იმწუთიერად როგორც მოუსერხდებოდა და იშოვიდა–ხოლმე, იმისდა შესაბამისად: ქაღალდზე, ხელსახოცზე და სხვა ამგვარზე; ზოგი გამოქვეყნებულია იმდროინდელ პრესის ფურცლებზე, ზოგიც კერძო კოლექციებსა და ხელნაწერთა ფონდებშია დაცული.

და მაინც, ჩვენი მიზანი არ არის პაოლო იაშვილის, როგორც მას უწოდებდნენ „იმპროვიზაციის ჯადოქრის“ განურჩეველად ყველა ექსპრომტის სრული ანალიზი, ჩვენ მათში უპირველესად სიმბოლისტ პაოლო იაშვილს ვეძებთ, პოეტს–რეფორმატორს, პოეტს–ვერსიფიკატორს, პოეტს–ანალიტიკოსს. ამ თვალსაზრისით უთუოდ საყურადღებოა ექსპრომტი „პოეტ გიორგი ლეონიძის ასულებს“ (პაოლო იაშვილი. 2004:148), სადაც პირველადაა გამოყენებული თანამოკალმისადმი გაბედული, გულღია და

თამამი ამასთან ფრიად ორიგინალური შედარებები: „ლექსების სარდალი," „ოქროების მმართველი," „სინდისით მართალი, როგორც ომში გაკვეთილი ქართველი," „მისი ღერბი – მისი ორი შვილი" და ა.შ.

ექსპრომტი „მოწმობა" (პაოლო იაშვილი. 2004:148) პაოლო იაშვილს გამოჩენილი რუსი მწერლის, სიმბოლიზმის თეორეტიკოსის ანდრეი ბელის (იგივე ბორის ბუგაევის) საპატივცემულოდ გამართულ საღამოზე შეუქმნია და მას ერთგვარი, მიზნობრივი დანიშნულებაც ჰქონია: საღამოს მიხვილ ჯავახიშვილიც ესწრებოდა, რომელიც არ გაუშვიათ შინ, სადაც მას ორსული მეუღლე უცდიდა. მაშინ მწერალს უთხოვია, მოწმობა მაინც მომეცით რამე, რომ თავი ვიმართლოო. და ეს „მოწმობა" სწორედ პაოლოს მიუცია ექსპრომტად. ჩვენთვის კი აქ უფრო საინტერესო ის არის, რომ ერთდროულად აქ სამი დიდი ქედმოხრაა ჩანიშნული: პირველი ვახშამზე „ტყვედ ჩაგდებული" „ჯაყოს ხიზნები"–ს და „კვაჭი"–ს ავტორისადმი, მეორე ორსული მეუღლისა და მისი მომავალი „არსენას ტოლი" პირმშოსადმი, და ბოლოს მესამე თვითონ იმ საღამოს გმირის, ანდრეი ბელისადმი, რომლის ნიჭიც უსურვებია ექსპრომტის ავტორს მომავალი ახალშობილისათვის: „ეძლევა ესე მოწმობის ცალი // „ჯაყოს ხიზნები"–ს და „კვაჭი"–ს ავტორს, // რომ ის დავტოვეთ ვახშამზე ძალით // და ტიციანი მას ძალით ათრობს. // რომ დაეამშვიდოთ იმისი ცოლი, // რომელიც მას და ვაჟიშვილს ელის // ალბათ იქნება არსენას ტოლი // და ნიჭით მსგავსი ანდრეი ბელლის..."

ექსპრომტში „ტანიტ ტაბიძეს" (პაოლო იაშვილი. 2004:150), მიუხედავად ექსპრომტისთვის დამახასიათებელი სახელდახელოობისა, სრულად შენარჩუნებულია სტერეოტიპებს უგუებელი პაოლოს პოეტური სტრიქონის სიახლე და ორიგინალურობა: „ლამაზია სახით, ტანით // ჩამოთლილი ელვის დანით // ცოცხალია როგორც წყარო // და ფრინველი გარეგანი," ხოლო მეგობარი პოეტის კორნეი ჩუკოვსკის წიგნზე ჯერ ქართულად წარწერილ და შემდეგ იქვე, სახელდახელოდ მის მიერვე რუსულად თარგმნილ ექსპრომტში – „კორნეი ჩუკოვსკის"– იმპრო-

ვიზაციის დროსაც კი არ დავიწყნია კიდევ ერთხელ თაყვანი ეცა სიმბოლიზმის მსახურისა თუ მსახურის მეგობრებისთვის ანუ ამით ერთად აღებული თვითონ სიმბოლიზმის, როგორც ასეთისთვის: „Какое чудое соседство, // Здесь Белый, Блок и Пастернак.// Я рядом занимаю место, // Как очарованной простак“ (პაოლო იაშვილი. 2004:150).

ექსპრომტი „მიწაფეთა წვეულებაზე“ (1) და (2) (პაოლო იაშვილი. 2004:155,389) ორი რამით იქცევს ჩვენს ყურადღებას: პირველი, აღიარებაა იმისა, რომ პაოლო, როგორც პოეტი–სიმბოლისტი, თავის ფრანგ „წინაპრებში“ აღმერთებს ბოდლერს (ექსპრომტი რუსულ ენაზეა შესრულებული), ხოლო მეორე დასტური იმისა, რომ ფრანგული სიმბოლიზმის შორეულსა და დამოუკიდებელ ფესვებს იგი ქართულში სწორედ რომ ბესიკში ეძებს, პოულობს და ხედავს. სწორედ ამიტომაც, ქუთაისში გამართულ მოწაფეთა წვეულებაზე როდესაც სტუმართა მიერ გამართულ მიწერ–მოწერისას „ორ მანდილოსანს, – ბაბო წერეთელსა და ნინო რევაზიშვილს პაოლოსთვის ჯერ ბოდლერის და შემდეგ კი – ბესიკის ლექსი გაუგზავნიათ, პაოლოს... ჩვეული სისხარტით უპასუხია: „Тебе моя любовь и вера // О, сердце пламением горит! // Ты мне прислала стих Бодлера // и это всё мне говорит!“ (პაოლო იაშვილი. 2004:155) ხოლო, რაც შეეხება ბესიკის ლექსის გამო გაღებულ „იმპროვიზაციულ ხარკს,“ იგი ისეთივე ბაჯაღლო ოქროა, როგორც თვითონ ბესიკის ლექსი, ოღონდაც ამჯერად პაოლოს მიერ სახელდახელო ექსპრომტად გამომდნარი: „ასულო, აღზრდილო ბესიკის ბაღში // რა გვინდა, მტვრიან, მძიმე ოთახში. // წავიდეთ, მოვეძებნოთ ჩვენც მწვანე ბაღები, // იქ შენი სინაზით მე დავიდაღები; // იქ ერთად გვიყვარღეს ბესიკის შაირი, // მუდამ მოთამაშე, მუდამ სხვანაირი“(პაოლო იაშვილი. 2004:155).

შეფასებაში: „მუდამ მოთამაშე,“ „მუდამ სხვანაირი,“ კიდევ ერთხელ და ამჯერად ექსპრომტადაც აღიარებს პაოლო იაშვილი, რომ ის, როგორც სიმბოლისტი–რეფორმატორი არ არის ხელაღებით უარმყოფელი წარსული პოეზიისა, ის მხოლოდ მონოტონური ერთფეროვნების, ქართული პოეზიის მიერ

თავისთავის გაღმამღერება–განმეორებითობის, ეპიგონობის და ცრუ, ხელმოცარული მიმდევრობის უარმყოფელი და სიკვდილამდე შეუგუებელი მოწინააღმდეგეა.

პაოლო იაშვილის მრავალრიცხოვან ექსპრომტ'სე სიმბოლისტური კუთხით ეს ჩვენი ეპისოდური საუბარი გვინდა დავასრულოთ მისი ასევე ერთი პატარა, ოთხთოდსტრიქონიანი ექსპრომტით, რომელშიც ნათლად ჩანს პოეტი–სიმბოლისტი პაოლოს, როგორც „ცისფერი ორდენის" უღალატო წევრის უღალატო სიყვარული და უებრო დამოკიდებულება თანაგუნდელ–თანამოკალმეებისადმი, ექსპრომტი, რომელშიც ასევე ნათლად ჩანს მთელი „ცისფერი ყანწების" სიმტკიცისა და სიძლიერის მთავარი გასაღები: „ჩვენ, ყველანი, როგორც ერთი," ან კიდევ, „ცისფერი ყანწები" – ერთი პოეტია, ერთი პოეზიაა..."

შალვა კარმელს და სანდრო ცირეკიძეს:

ათი გრიალა წელიწადია
რაც ჩვენი ძმობა გრძელდება მტკიცე;
და თითქოს ჩემთვის ისევ ცხადია
რომ ქუთაისის ბაღში დადიან
ერთად კარმელი და ცირეკიძე.

(პაოლო იაშვილი. 2004:157)

3.5. სიმბოლიკა პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში

საკითხი, რომლის შესახებაც ახლა უნდა ვისაუბროთ, სიმბოლისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების, საერთოდ დეკადენტური მიმდინარეობის ნებისმიერი შემოქმედებითი დარგის კვლევის საჯილდაო ქვაა. არადა, ერთი მხრივ იგი მსგავსი სასიათის შემოქმედების ქვაკუთხედია და მისი გამოკვლევის გარეშე საკვლევი ობიექტი შესწავლილად ვერ ჩაითვლება. მეორე მხრივ ეს დაკავშირებულია გარკვეულ ობიექტურ თუ სუბიექტურ ფაქტორებთან, რაც თავის დაღს ასვამს ამ სფეროში ნებისმიერი რანგის მკვლევარის

წარმატებასა თუ წარუმატებლობას. საქმე იმაშია, რომ სიმბოლო, როგორც ასეთი, არ იყო და არც ახლა არის ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრული, შეთანხმებული და აქედან გამომდინარე, მკაცრად კონსტატირებული რამ, იგი როგორც გამოხატვის საშუალება, როგორც იარაღი ხშირად ცვალებადია სხვადასხვა შემოქმედის ხელში, სიმბოლო პირობითი მცნებაა, როგორც დროში ისე სივრცეში. მართალია, ცალკეულ, ერთმანეთთან მყარად შეკავშირებულ, მყარად შეკრულ შემოქმედებით მიმდინარეობებთან თუ ჯგუფებთან, მაგალითად ფრანგ „პარნასელებთან," და სიმბოლისტებთან, დეკადენტებთან (ეგზისმობთ უშუალოდ დაცემას), მოდერნისტებთან, გერმანელ-ექსპრესიონისტებთან, იტალიელ ფუტურისტებთან, რუს აკმეისტებთან და ადამისტებთან, ინგლისელ იმაჟისტებთან, შვეიცარიელ დადაისტებთან, და ა.შ. ქართულში კი „ცისფერყანწელებთან," ერთგვარად კიდეც მიღწეულია რაღაც შეთანხმება ამა თუ იმ სიმბოლოს სიმბოლიზაციაში (სიმბოლოს საგანი, მნიშვნელობა, დანიშნულება, არსი და ა.შ.), მაგრამ ეს მაინც არ იყო და არ არის მკაცრადგანსაზღვრული კანონი, დოქტრინა სიმბოლოსა და მისი გამოყენების შესახებ, თუმც ამის მცდელობა ყოფილა. (განსაკუთრებით ეს ითქმის ფრანგულ სინამდვილეში), ცალკეულ ნოვატორ ჯგუფებს თუ ინდივიდებს უცდიათ შეემუშავებინათ ერთიანი სიმბოლისტური ლექსიკონი, მაგრამ მაშინ, ისევე როგორც ენათმეცნიერებაშია დარგობრიობა, აქაც საჭირო შეიქმნებოდა ცალკ-ცალკე სიმბოლიკური განშტოებების (ვთქვათ ისეთი, როგორიცაა: ფერთა სიმბოლიკა, ძვირფას ქვათა სიმბოლიკა, ცხოველთა სიმბოლიკა, მცენარეთა სიმბოლიკა, ბუნების მოვლენათა სიმბოლიკა, სხვა ყველანაირი სულიერ თუ უსულო საგანთა სიმბოლიკა, გალაქტიკის სიმბოლიკა, სიმბოლიკა აბსტრაქტულ საგანთა და ა.შ. უსასრულოდ) მიხედვით ლექსიკონების შედგენა, რაც, ცხადია, გასაგებ მიზეზთა გამო შეუძლებელიც იქნებოდა და აზრს მოკლებულიც, რადგან საამისოდ მიმდინარეობას არც საჭირო კონსოლიდირება გააჩნდა და არ დაურჩა არც მსგავს პროცესთა ჩამოყალიბები-

სათვის საჭირო დროითი ხანგრძლივობა. ამიტომ, ამ მიმართებით ცალკეულ წარმომადგენელთა მიერ გაწეული შრომა ცალკეულსავე ნოვატორულ მცდელობას ყერ გასცდა და იმადვე დარჩა.

მართალია, ზოგიერთი რამ ამ სფეროში სიმბოლისტებს, საზოგადოდ დეკადენტებს, ასპარეზზე მოსვლისას მზამზარეულიც დახვდათ (მაგალითად, მათ უკვე დახვდათ ზეპირსიტყვიერება'ში, ზეპირმეტყველება'ში, აქედან, მწერლობაშიც გადას'ული,) საზოგადოებაში საუკუნეობრივად შემ'უშაებ'ული და „ისტორიულად" ჩამოყალიბებული ე.წ. მოარ'ული, რწმენითი თუ ცრურწმენითი სიმბოლიკური შეხედულებები ამა თუ იმ საგნის, მოვლენის სიმბოლიზაციის შესახებ, და მსგავს რწმენა–წარმოდგენებზე გაჩენილი მყარი გამონათქვამები,მაგრამ იგი ასევე არასისტემატი'სირებ'ული, ერთგვარი ზეპირი, შე'უთანხმებელი, და'უმტკიცებელი არსენალი იყო; თუნდაც, შეთანხმებ'ულ–დამტკიცებ'ულიც რომ ყოფილიყო, ეს მათთვის მაინც არ იქნებოდა არც წყარო და არც რამ ამგვარი, რადგან ისინი საერთოდ არ ან საერთოდ ნაკლებად სცნობდნენ ყოველგვარ ტრადიციულს, ამიტომ არც ამას დაეყრდნობოდნენ და არც დაყრდნობიან. ისინი თვითონ ქმნიდნენ ახალს, ან უკეთ რომ ვთქვათ, უნდოდათ შეექმნათ იგი, რადგან იმთავითვე ასეთი იყო მათი მისია და, ცხადია, სხვის'შემყურენი, სხვის მოიმედენი ვერც იქნებოდნენ და არც დარჩენილან.

ყოველივე ზემოთთქმ'ულის გამო სიმბოლიზმმა, საზოგადოდ დეკადენტ'ურმა მიმდინარეობამ როგორც ასეთმა, ვერ მოასწრო ერთიანი, შეთანხმებული „სიმბოლისტ'ური ენის" შემ'უშაება; თუმც, ცალკეულ ჯგ'უფებს და უ'მეტესად ამ ჯგუფის წევრთა შორის თვითონ ამ ჯგუფთა შეკრული, ურთიერთ–მხარდამჭერული, ურთიერთგამტან'ური ბ'უნების გამო, რასაც მათ თვითდამკვიდრებისათვის მკაცრი ბრძოლა აიძ'ულებდათ, არსებობდა პრეცედენტ'ულად, ცალკეულ შემთხვევაში წერილობითი (იგულისხმება უფრო შემოქმედებით–ნიმ'უშობრივი) თუ ზეპირი „შეთანხმება" ამა თუ იმ სიმბოლოს „გაყინული" (ენათმეცნიე-

რულად თუ ეიტყვით, „გაქვავებული“) მნიშვნელობის შესახებ. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ეს ყველაფერი ურთიერთმიბაძვის პროცესსა თუ ხერხს არ სცილდებოდა და თუ საბოლოოდ მაინც შეიქმნა რაღაც შეთანხმებული, ურთიერთგაზიარებული „სიმბოლოების ენა,“ ეს ისევ სიმბოლისტთა, ისევ დეკადენტთა შორის, ისევე თავიანთთვის იყო გასაგები, ისევე თავიანთსავე წრეს არ სცილდებოდა და საბოლოოდ, ასევე, როგორც უკვე ვთქვით, ამადაც დარჩა.

ეს ზოგადი ხასიათის თეორიული მსჯელობა, რომელიც ჩვენეულია და აქედან გამომდინარე, განზოგადების, მეტადრე დაკანონების პრეტენზიის არმქონე, იმისთვის დაგვჭირდა, რომ ამთავითვე გაგვეცხადებინა: ყოველგვარ სიმბოლოზე მსჯელობა, ან დასკვნა ნებისმიერ ინდივიდუალურ შემოქმედთან მიმართებაში, პირობითია და სხვა მსგავსი ხასიათის კვლევისას იგი მხოლოდ და მხოლოდ შედარებითი ანალიზისთვის თუ გამოდგება და არამც და არამც განზოგადებისა ან მეორე მსგავს შემოქმედზე უპირობოდ გადასატანად ან გასავრცელებლად. ჩვენთვის არც ეს უნდა იყოს გაუგებარი, რადგან, გარდა იმისა, რომ სიმბოლისტები, საზოგადოდ, დეკადენტური სკოლები და მიმდინარეობები ერთად ისწრაფოდნენ და იბრძოდნენ ერთობლივი სიახლისა და ორიგინალურობის ჯერ გაჩენა–შემუშავება–შემოღებისა და შემდეგ დამკვიდრებისაკენ, შემოქმედებითი აუცილებლობის პირობიდან გამომდინარე, თვითონ სკოლებსა და მიმდინარეობებში შემავალი ინდივიდები, წევრები ამ სკოლებისა თუ მიმდინარეობებისა, თავის მხრივ თვითონაც ილტვოდნენ და ისწრაფოდნენ პერსონალური ინდივიდუალობისაკენ, პერსონალური ორიგინალურობისაკენ, ამის გამო არც თუ იშვიათად, მათ შემოქმედებაში ჩნდებოდა სიმბოლო, რომლისაც ვერც შეთანხმებას ასწრებდნენ ისინი ერთმანეთთან და ვერც საერთო ვიზირებას. თუ ამას იმასაც დაეუმატებთ, რომ თვითონ დეკადანსი, მართალია წარმოშობით ფრანგული, მაგრამ მაინც ყვართო ლიტერატურული მოვლენაა, ხოლო ქვეყნები სადაც იგი გავრცელდა, ისედაც სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე სხვადასხვა ხალხების, კულტურის ტრადიციებისა და რწმენა–

წარმოდგენების ხალხისაგან შედგება, – აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა მწერალ–ინდივიდების მიერ შექმნილი სხვადასხვა ლიტერატურებისგანაა შემდგარი, – ჩვენთვის ცხადი შეიქმნება, თუ რატომ არ შეიძლება ლიტერატურული სიმბოლოების სისტემატიზაციაზე ლაპარაკი. ცხადია, მით უფრო საჭოთირო და ნაკლებსარწმუნო იქნებოდა ცალკეულ სიმბოლისტთა მიერ გამოყენებული ცალკეული სიმბოლოების გაშიფრვის მცდელობანი; ასეთ დროს მკვლევარი ვარაუდის დონეს ვერ გასცდებოდა, რომლის დროსაც ადვილი შესაძლებელია ამა თუ იმ მწერალზე, პოეტზე ისეთი რამის მიწერა, რაც ამა თუ იმ სიმბოლოს გამოყენებისას მას ამაზე არც კი უფიქრია და არც სიმბოლოდ არ ჩაუდვია.

ამ და ყოველგვარ მსგავს უხერხულობათა თავიდან აცილების მიზნით პაოლო იაშვილის პოეტურ სიმბოლიკაზე (და შემდგომ სხვებთანაც, საზოგადოდ სიმბოლიკაზე) საუბრისას ჩვენ მათი გაშიფრვისაგან შეგნებულად ვიკავებთ თავს და უბრალოდ, და პირდაპირ მოგვაქვს, როგორც ლიტერატურული ნიმუში, როგორც სიმბოლიკური ფაქტი. მანამდე კი უპრიანია კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ, რომ სიმბოლოსთან პაოლო იაშვილისა და საერთოდ, ქართველ სიმბოლისტთა ოფიციალური წილნაყრობა ჯერ კიდევ ჟურნალის სახელწოდებად „ცისფერი ყანწების“ შერჩევიდან იწყება... როგორც ცნობილია, ჟურნალის სახელწოდების საკითხი თვითონ სიმბოლისტთა შორის მსჯელობისა და განსჯის საგნად ქცეულა, რომელშიც პაოლო იაშვილის აზრს გაუმარჯვნია, სწორედ მას გაუტანია თავისი და ჟურნალისთვის „ცისფერი ყანწები“ უწოდებია, რაშიც გადამწყვეტი როლი იმასაც უთამაშია, რომ, როგორც გალაკტიონ ტაბიძე იგონებს, პაოლოს როგორც თანამოაზრეებს შორის შედარებით მდიდარს, ალმანახის გამოსაცემი ფულიც თავად გაუღია... მაგრამ ამჯერად საინტერესო უფრო თვითონ სიმბოლოს საკითხია. „ცისფერყანწელებმა“ სიმბოლურად სატარებელ ნიშნადაც „ყანწი“ აირჩიეს, რაზეც ისევ და ისევ საინტერესოა გალაკტიონ ტაბიძის მოგონება, რომლითაც დასტურდება, რომ ამის ინიციატორიც, (თუ არა მთავარი ინიციატორთაგანიც),

პაოლო ყოფილა: „...ამის შემდეგ შეუდგნენ სატარებელი ნიშნის ძებნას, ვინაიდან ქუთაისში არ იმყოფებოდა შესაფერი გრავიორი, რომ „ყანწები“ გაეკეთებინა გულზე სატარებელ ნიშნად, ხოლო ნამდვილი, ყველბერთელა ყანწის მკერდზე ტარება დიდ უხერხულობას წარმოადგენდა, აფრინეს კაცი არგვეთში, იქ ექვსი მამალი დაჭკლეს, მამლის დეზები ძალიან ჰგვანან ყანწებს, მხოლოდ მინიატურულებია, და ასე, – თორმეტი ცალი „ყანწი,“ არგვეთიდან ჩამოტანილი, დაურიგა პაოლომ დანარჩენებს, და ერთ მშვენიერ დღეს (ისტორიულ დღედ უნდა ჩაითვალოს!) ქუთაისის მზიან ბულვარზე, დემონსტრატიულად გამოვიდა თორმეტი ახალგაზრდა მკერდზე „ყანწის“ ნიშნით...“ (პაოლო იაშვილი. 2004, ანოტაცია).

ფერთა სიმბოლიკა.* „სხედან ლურჯ ბუდეებში“ (არგვეთის ღამეები. გვ.15); „შრიალა ნარმას, წერით დასერილს, // დაეცა მართლა ყვითელი მზის ყარდი,“ (მაგიდა – ჩემი პარნასი. გვ.31); „და ლურჯ ჰაერის ელვარება ისე სქელია.“ (დილა. გვ.39); „მწვანე ფოთოლი, ფრინველის სმა, წყაროს წკარუნი“ (მწვერვალებიდან. გვ.41); „ყვაყილთ სურნელი ასქელებდა ვარდისფერ ჰაერს“ (სამგორისათვის. გვ.42); „და შუაღამის მყუდრო მხატვრობა // გაახალისა ვერცხლის ფერებით“ (დებედაჩაის ღამე.გვ.47); „კრიალებდეს როგორც ახლა, როგორც ლურჯი ბრძოლის სვეტი.“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ. 49); „დნეპრის დილა, მტრედისფერი, მისი ზეცის სილამაზე (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ.50); „შენს მწვანე ფოთლებს დილით თუ ეცა //სიო,

---

* შენიშვნა: სიმბოლიკათა ნიმუშების ჩვენებისას ჩვენ მთლიანად მოგვაქვს სალექსო ფრაზა შინაარსიდან შინაარსამდე, რათა სიმბოლიკას სრულად შეუნარჩუნდეს თავისი ბუნებრივი ელვარება კონტექსტში, ისე როგორც ძვირფას ქვას, ჩასმულს თავის ბუდეში, და არა ბუდიდან ამოგლეჯილს და ცალკე არსებულს. როგორც იტყვიან, სხვა არის სამკაული ქალის მკერდზე და სხვა არის უამისოდ...თვალი ბეჭედში და უამისოდ, ასეც. – სიმბოლო პოეტურ კონტექსტში და უამისოდ. (აქ და შემდგომ ყველგან მაგალითები მოტანილია წიგნიდან პაოლო იაშვილი, ერთტომეული, თბ., 1965.)

ჩურჩული, ჩიტების ჭრთები“ (ქუთაისისთვის.გვ.51); „რომ შენი მწვანე ფოთლების ულერა // ვიცოდე, მხოლოდ ჩიტებიო ვერ ძლებს“ (ქუთაისისთვის. გვ. 52); „ორი თვით ასე თეთრად გახმები, // მშობელო მიწა.“ (სოფელში.გვ 55); „რა ლურჯია და რა საწყალია // მეზობლის ბავშვი...“ (სოფელში.გვ 55); „როგორ განდაგან მოჰქრის ჭილყვავი // რა რუხად ბზინავს.“ (სოფელში. გვ 55); „აქ არ ჰყვაოდა ყვითლად ზაფრანა // მწვანე მორევში?“ (სოფელში. გვ 55); „ცას გადაეკრა სილურჯე ბაცი,“ (სამასი არგვეთელი.გვ.60); „ოღონდ სიცხე გამონელდეს // და ვუყიდი ცისფერ ლენტებს,“ (მედეას ლეკვი. გვ.62); „შაეი ღალატი მუხანათური“ (წინ, ესპანეთის გმირული ხალხო! გვ.66); „სახე ყვითელი და მოსაფრანო“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს. გვ.72); „და ქალებს, წითელ თავსაფრიანებს, // როგორ უხდებათ მწკრიეებში დგომა. // მაღლა წითელი დროშა ფრიალებს,“ (მიმართვა კოლხიდას. გვ.70); „რა წითელი მდინარეა, // რომ მოსცურავს გაღმა,“ (ყორათი. გვ.75); „ეს ხომ სოფლის ნახირია, // სულ წითელი ფერის,“ (ყორათი. გვ. 75); „ეს კოლხიდის სერაოთია // მწვანედ მოელვარე,“ (ყორათი. გვ. 75); „მუთაქები ელავენ იისფერი ხავერდით;“ (თავდაპირველ მოსახლესთან. გვ.76); „და მთელ ეზოს ანათებს შუქი ქარეისებური.“ (თავდაპირველ მოსახლესთან. გვ.76); „სამშობლოდან მოსულო მტრედისფერო ქარებო,“ (თავდაპირველ მოსახლესთან. გვ.76); „მასპინძელიც ღიღინებს და მაგარი ხელებით // თავთუხისფერ კრამიტებს ვაზნებივით ალაგებს.“ (თავდაპირველ მოსახლესთან. გვ.76); „გადაიხსნის მწვანე მანდილს // ნერგი გულ–მკერდღია;“ (შემოდგომის დღე ფოთში. გვ.77); „ჩამოიელიდა მრისხანე რუხად,“ (რიონი იცვლის კალაპოტს. გვ.79); „რაც მემუქრება შაეი რიონი,“ (რიონი იცვლის კალაპოტს. გვ.79); „და კიაფობს სუფთა ყუთში // ის დაისისფერი ხილი,“ (თბომავალი „საქართველო“ გვ.82). „კოლხიდაში, სადაც მწვანე აფრებიეით ელავს დაფნა, // სადაც მწიფე ნარინჯები იღერებიან ყვითელ თაფლად,“ (თეატრი. გვ.85); „ზის და დუმს რუხი კურდღელი, // როგორც უძლურის წესია; // ჯიხვებს კი შაეი შუროხები // თიეას

და ბალასს ესერიან" (კარგი დარი, ბაეშვები შორეული სამთარი. გვ.88); „მაღლობიდან მწვანე მორბის, // მწვანე ჩარბის ფერად ბარში," (გ'სა მ'შეიდობისა. გვ. 89.); „მწვანე ბათომი მაისის ხეყდრი." (დაცემულ ბათომს.გვ. 106.); „იისფერ ზღვა'ში მზე ჩამავალი" (დაცემულ ბათომს. გვ.106.); „ცხერის ქონით 'უნდა ფერადი ნოხი // რომ გადალაქოს ჟანგისფერ მტვერმა; (დაცემულ ბათომს. გვ.106.); „შენი ლექსი წითელ ძროხის ჯოგია, // შენი გ'ელი ყვითელ ოქროს მორგვია," (გიორგი ლეონიძეს. გვ.106.); „აქ ყვითელ ტოტებს მიუშვერენ ზღვას მიმოსები" (მალთაყვა.გვ.110.); 1913–1923 → * „დედოფლის ტახტზე ცისფერ ვარდებს შლიან მსეელები. // დილის სხივებმა გაიხარეს მტრედისფერ ცაზე..."(ქორწილი. გვ.116.); „ამ'შვენებს რიყრაუს დედოფალის თეთრი სინაზე," (ქორწილი. გვ. 116.); „აღარ არიან თეთრ დარბაზში ტ'ურფა ქალები," (ქორწილი. გვ. 116.); „ელავს საწოლი თეთრი, როგორც ძვალი სპილოსი." (ქორწილი. გვ. 117.); „და იგიც მოსწყდა, ვით ყვაეილი ლურჯი ნილოსის..." (ქორწილი. გვ. 117.); „პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დანტე," (...პაოლო იაშვილს მომეწყინა... გვ.121.); „და დაიქცევა წითელ სისხლად ქუჩების ღარში." (ფარშაეანგები ქალაქში.გვ.122.); „როგორც დამსხვრეული შუშების მტვერი, // ისე ელაედა ლურჯი ჰაერი," (ფარშაეანგები ქალაქში. გვ.122.); „მწვანე და წითელი ქოლგების ტრიალი," (ფარშაეანგები ქალაქში. გვ.122.); „ლურჯ საეერდიან სეების ლანდები." (ფარშაეანგები ქალაქში. გვ.122.); „სისხლისფერ გველეშაპს ბრაზი ემატება," (ფარშაეანგები ქალაქში. გვ.122.); „ჰაერი აეეაეილდა წითელ ფარშაეანგებით. // იყო მათი მოელენა წითელი ქარტეხილი," (ფარშაეანგები ქალაქში. გვ.122.); „ცხელ ჰაერში ცისფერ ხორცსა ჰგლეჯდნენ მკაცრი ნისკარტებით." (ფარშაეანგები ქალაქში. გვ.122.);

---

* შენიშენა: აქ და ყველგან ჩარჩოში ჩასმ'ული მინიშნება: გ'ელისხმობს, რომ მინიშნების შემდეგ მდგარი სიმბოლიკის ყველა ნიმ'უში ამოკრებილია 1913–1923 წ'ლებში შექმნილი ნაწარმოებებიდან, ანუ პოეტის ბიოგრაფიის წ'მინდა სიმბოლისტ'ური პერიოდის ქმნილებებიდან.

„წითელ ქარში ზართა რეკვა შემომესმა ყრუ და ჩქარი... // ცხელი ორთქლი ცრემლისფერი, მხურვალე ცას ეყინება, // ჩუმად არის ყველაფერი, ქალაქს წითლად ეძინება.“ (ფარშაგანგები ქალაქში. გვ.123.); „იისფერ ნისლში მდუმარებით ჩანან ვულები // ვით დაფლეთილი, სისხლისფერი, სოველი ჩვრები.“ (ფარშაგანგები ქალაქში. გვ.123.); „ის იყო თეთრი, თაედახრილი და ოქროკირი,“ (ტრიპტიხი. I. მალარმე.გვ.124.); „მე მორიდებით მის ყვითელ თმებს სხივს დაეაფენდი.“ (ტრიპტიხი. II. ვერლენ გვ.125.); „შენს სასახლეში ყეფს ყვითელი საშინელება,“ (ტრიპტიხი. III.ვერჰარნ.გვ.126.); „მიგასვენებენ თეთრი დები სიჩუმის ნავსე...“ (ტრიპტიხი. III.ვერჰარნ.გვ.126.); „მაგრამ დედოფალს ჯერ არ სძინავს და თეთრად ელის.“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „ღრმა ღამეებში თეთრ ლანდივით შესახედარი.“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „აღმოსავლეთის ძვირფასი ქვა, თეთრი მადონა“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „ფრთხილად აგროვებს ზურმუხტის ცვრებს იისფერ თასით“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „ძველ სიმღერებში მუდამ შენი წმინდა სახება // თეთრ პილიგრიმებს შენახული აქვს, დედოფალო!“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.128.); „როცა მე ქალაქში მაწუხებს, მახელებს // ყველა ყელსახვევი, შავი ხელთათმანი.“ (წერილი დედას.გვ.129.); „შევხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყვითელ ხავერდსა“ (ავტოპორტრეტი.გვ.133.); „ყვითელი რქებით // წითელი ხარი“ (წითელი ხარი. გვ.134.); „ცეცხლიან ყვავილებში მოჩვენება წითელი“ (წითელი ხარი. გვ.134.); „ხარსა ხარი მისდევს მზესთან, // ვინ დაითვლის წითელ ხარებს.“ (წითელი ხარი. გვ.134.); „სანადიმოდ მოსაწვევად // ჩვენ გვიგზავნის ყვითელ სიკვდილს.“ (წითელი ხარი. გვ.134.); „და მზის ცხოველს, ყვითელ რქებით // ქვეყნად ცეცხლის ფრთით რომ დადის,“ (წითელი ხარი. გვ.134.); „უკანასკნელად გაჩნდა ბრომელი // მწვანე ცილინდრით, თვალნისლიანი,“ (ალი არსენიშვილს. გვ.136.); „გადამიშენდნენ დღეს წითელი ჩემი სარები,“ (...I .თორმეტი წლიდან... გვ.137.); „იმას გედები ჩააბარეს თეთრ სამოთხეში“ (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ.143.); „ჩამოხსნი ფრთხილად თეთრ ნაბადს

და დერიდახოლებს, (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ.143.); „შეგისკვნა გული კოლომბინამ ცისფერი ჩვარით," (ტიციან ტაბიძეს.გვ.144.); „მეც შემომხედე შენი ყვითელ ლექსებით სნეულს, (ტიციან ტაბიძეს. გვ.144.); „ყვითელ ორპირში ყანრების კვალზედ // დადის პოეტი, შიშით, ციებით," (ტანიტ ტაბიძე.გვ.146.); „მწვანე ცხენისწყლის ციება–ცხელება // შენც დაგასუსტებს, ტანიტ ტაბიძე." (ტანიტ ტაბიძე.გვ.146.); „ახიის კარს! ფერად ბაღებით, // ლურჯი ცის თაღით სარ დაფარული!" (ახალ საქართველოს.გვ.148.); „შოტლანდიაში ვნახე თეთრი ძროხების ჯოგი // და გავიღიმე ვით ნახეყრად გაგიყებულმა" (ევროპა.გვ.152–153.); „ქარმა სიცხეში თეთრი ტოგა შემომახია," (დატრიალება.გვ.156.); „თეთრშემოსილი ვწევარ მე შენს ნაცნობ საწოლზე," (ძახილი.გვ.157.); „ჩუმად ვკითხულობ შენს ძველ წერილს ყვითელს, დახეულს..." (ძახილი.გვ.157.); „მე თვითონ ვკოცნი ჩემს თეორ მკლავებს," (ძახილი.გვ.157.); „ვიხუტებ ვნებით მსუბუქ ჰაერს ჩემ ოთახისას // თეთრი მკლავებით." (ძახილი.გვ.157.); „ჩემი ოთახი ცისფერია, ნაზი ფერია, // ცისფრად მორთული დაგიხვდები, გააღე კარი;" (ზამთარში. გვ.159.); „მტრედისფერ თოვლით ჯერ სამყარო არ დაფარულა, // მაგრამ მოსცილდა მას სიმწვანე გასახარელი!" (ზამთარში. გვ.159.); „მარტო ვიყავი! ჩემ გარშემო ლურჯად ბნელოდა," (უვერტიურა.გვ.160.); „მზის ქორწილის დროს მე დავწევი მზისფერ სილაზე." (პირამიდებში.გვ.162.); „ლურჯ სფინქსთან მივა, უცქერს დიდხანს და დაღონდება." (პირამიდებში.გვ.162.); „მწვანე ტალღებში დავამშვიდებთ ჩვენს ღელვას ალურს." (პირამიდებში.გვ.162.); „და დაღონებულ, ვაჟის კოცნას სულერთ წამიანს // ვარდისფერ დილით აელვარებს ცის ლურჯი ფარჩა." (...უკანასკნელი მოვიხსენი... გვ.163.); „ცისფერი ოთახი წითლად იფარჩება." (...ხშირია სიჩუმე... გვ.164.); „იღვიძებს ქმარი, რომ ჩამაცვას თეთრი წინდები." (ყოველთვის მაისში.გვ.165.); „ცისფერი ქოლგა" (გვ.167.); „შემომეხვიენენ ჩუმი მტრედები, // თმებს მიხილავენ ლურჯ ნისკარტებით." (ცისფერი ქოლგა. გვ.167.); „ტყეში ვნახულობ მე ცისფერ სოკოს;" (ცისფერი

ქოლგა. გვ.167.); „ჩვენი მზე, ჩვენი მხარე ლურჯი // ლიცებს აგინოებს.“ („წერილი ანნა ახმატოვას.გვ.168.) 2004 წ. გამ-; „წითელ დღეს სხივმა გააპო მღვიმეს კედელი,“ („წითელი დღე. გვ.13); „წითელი რაშებით მზის სხივი დღეს მოდის,“ (კონსტანტინე ბალმონტს. გვ.18); „ჭრილობის დანება, შავი მზის განება,“ (იქიოური. გვ. 28); „წაიდეთ, სანამ მოჯა დილა თვალგასახელი, // სანამ მზის სხივმა არ აანთო ქვისყური (!) ფარდა.“ (დამე კუბოში. გვ. 31.); „წითელი ფერი! წითელი ყერი! // შეუხარი უხვად დაფანტულ ღილებს // ბედნიერია დღეს ქველაფერი – // მიტომ, რომ დრომა წითლად ფრიალებს. //...მოგლიჯეთ გვირგვინს მწუხარე თალხი!“ (ქუსების ბედნიერება. გვ.39.); „იშვა... და ახლა გაეასკენით თეორი კუბოთი,“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 56.); „რომ ესიზმრება ხლვის ლურჯი ფარხა.“ (ხლაპარი. გვ. 104); მაგრამ ეწეია ნაცარქექია // თეთრი სამთარი, ტკბილი მთქნარება.“ (ხლაპარი. გვ. 104.); „ანთებულ ცისკრის ლურჯ აბრეშუმზე // იისფერ სხივებს შორიდან ისერის“ (გაზაფხული. გვ. 138); „ამბობდი – კიდევ შემხვდები როცა // სადაც ზეცაა ცისფერი მარად...//... მაგრამ იქ სადაც თაღები ზეცის // ცისფერ სხივებში ელაქენ დილით,“ (...შორ სამშობლოში არჩიე წასვლა. გვ.185.); „მზე დაწვდა სისხლად. ჟანგისფერი მძიმობს ჰაერი.“ (ასპინძის ომი. გვ.186.); „გაწითლდა მტკვარი და შეიქმნა სისხლისხაირი,“ (ასპინძის ომი. გვ.186.);

2. ყვავილთა (ვარდთა,ბალახთა) სიმბოლიკა. „შრიალა ნარმას, წერით დასერილს, // დაეცა მართლა ყვითელი მზის ვარდი,“(მაგიდა – ჩემი პარნასი. გვ.31.); „ვარდებად გადმოგი-

---

* შენიშვნა: აქ და ყველგან ჩარჩოში ჩასმული მინიშნება– გულისხმობს, რომ მინიშნების შემდეგ მდგარი სიმბოლიკის ყველა ნიმუში ამოკრებილია წიგნიდან: პაოლო იაშვილი, საიუბილეო – საარქივო გამოცემა ორ წიგნად, წიგნი პირველი, თბ., 2004 წელი, იხა ორჯონიკის რედაქციით. აქვე შევნიშნავთ, რომ ჩვენ შეგნებულად არ ამოგვიკრეფია სიმბოლიკური ნიმუშები ამ გამოცემაში შეტანილი დაუმთავრებელი პიესიდან SPIEGELMENSCH და ლექსთა ვარიანტებიდან.

ყაროს // დამ'სადებ'ული ტაშები.“ (საკუთარ თავს.გვ.45.); „სადაც ფუტკარი არის უთაფლო, // ვერ ხარობს წყარო, ვერც ვარდი ვარდობს.“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს.გვ.70.); „შენს ნაცვლად ვეტყვი ჩემს სიყვარულს, მხიარულ ვარდებს.“(მარიამ წერეთელს.გვ.105.); „გაშლილ ვარდებში ჩემი ტრფობა გამოიცანი.“ (მარიამ წერეთელს.გვ.105.) ;

„ჩვენ სუყველას დაგიღდებით, //ველის ვარდებს მივაშურებთ. (მეორეს.გვ.113.); „ჩვენთვის ლხენა გაუმართავს // ყვავილებით ნაქარგ მდელოს,“ (მეორეს.გვ.113.); „ვარდი ამბობს: ჩემთან მოველენ, // იასამანს გული სტკივა, //შროშანა პირს ილამაზებს, //ბალახს ლხენით ცრემლი სცვივა.“ (მეორეს.გვ.113.); „შორს სადღაცა ყვავილს ბუჩქქვეშ მიეძინა... // ქარმა ცერიან ბალახს ველზე ჩაურბინა, // ცვარი ბალახს მოსწყდა, სევდით დაიგმინა“ (ზარის ხმა ქარში. გვ.115.); „ნუ იტირებ, ია, ზარი ნუ გაშინებს:“ (ზარის ხმა ქარში. გვ.115.); „დედოფლის ტახტზე ცისფერ ვარდებს შლიან მხეველები.“ (ქორწილი გვ.116.); „ერთმანეთს შევხედით, ყვავილებით ხარობდა ველი;“ (სონეტი ელლის. გვ.120.); „ყვავილებია ჩემს გარშემო!.. მაისი მინდა: // ჩემო ბაღებო, აყვავილდით, იმხიარულეთ!“(სონეტი ელლის.გვ.120.); „ღვთაებრივ ხმებში ზამბახები თეთრად სცვივოდა,“ (ტრიპტიხი. I. მალარმე.გვ.124.); „ნოხთა ყვავილებს გადაესხა ოქროს სასხური.“ (სევდიანი ზურმუხტი.გვ.127.); „ცეცხლიან ყვავილებში მოჩვენება წითელი“ (წითელი ხარი.გვ.134.); „ციების პოეტს ცრემლი აქვს თვალზედ // და შვილის აკვანს აესებს იებით“. “(ტანიტ ტაბიძე.გვ.146.); „ჩამოწყდი როგორც ყვავილი ტყემლის,“ (ლილი მეუნარგიას.გვ.149.); „ძვირფასი ყვავილი, ჯერ ხელუხლებელი, // თავადმა გადმომცა მთრთოლვარე ხელით.“ (...გათავდა ნადიმი... გვ.158.); „რად დაღალულა ყვავილები ვენერას მკერდით,“ (ზამთარში. გვ.159.); „ამ სიყვარულით ნაიმედები // თავს ვიმშვენებდი სოველ ვარდებით.“ (ცისფერი ქოლგა. გვ.167.); „უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები, // უნდა ბალახი დილამ დათრთვილოს“ (...უნდა აყვავდეს... გვ.170.) 2004 წ. გამ.→ ;

„ჩემი ვარდი ნორჩათ ჭკნება...“ (ღმერთო, ღმერთო... გვ.11); „ბალმონტს ჩვენი ვარდი, ბალმონტს ჩვენი ქება, ჩვენი სიყვარული.“ (კონსტანტინე ბალმონტს. გვ.18); „ყვავილი დილისა // მომღერალს მიართვეს ჩამით დაცვარული“ (კონსტანტინე ბალმონტს. გვ.18); „ცა ვერ იყარდება, ციცი ცა მკვდარია.“ (იქითური გვ. 28.); „ჩუმად გამოჩნდა აიენის კართან // და ყვავილები მოფინა ხეებს.“ (გაზაფხული. გვ. 138.); „ველზე ყვავილთა ზვირთებში ეუმზერ // როდესაც დილამ გაჰფანტა ნისლი.“ (გაზაფხული. გვ.138.); „გაზაფხულს მიყვარს ია // და მაისი ანამწვანი // ...მე ორიეს ვეტრფი მარად // ეუშლი ქუჩებს ვარდიანებს.“ (ქეთევან (მაია) დადიანს. გვ. 142.); „თითქოს ზამბახი აგდია ნაჯში, // და თითქოს ზამბახს რაღაც სწყენია.“ (ტიციანის და ნინოს ჭინკას. გვ. 143.); „გაიზარდეთ! იყოს თქვენი მხლებელი // ყვავილები საქართველოს მიწისა.“ (პოეტ გიორგი ლეონიძის ასულებს. გვ.148.); „სიყვარულში უშიშარი, // ეს ყვავილი ნუშის არი, // მეორე კი ატმისა.“ (ოევზი და მებადური. გვ. 187.);

3. ცისა და ციურ სხეულთა სიმბოლიკა: „მთვარე თეთრი ხოხობი“ (არგვეთის ღამეები. გვ.15.); „მზის ოქროს წვერი ხვრელიდან ესობა,“ (მაგიდა ჩემი პარნასი. გვ.31.); „შრიალა ნარმას, წერით დასერილს, // დაეცა მართლა ყვითელი მზის ვარდი.“(მაგიდა ჩემი პარნასი. გვ.31.); „და უცბად ვიგრძნობ ჩასვლის უმალ მზე აქ ყოფილა:“ (ბაღის ამბავი.გვ.32.); „და ყველაფერმა მზის აქ ყოფნა შემატყობინა.“ (ბაღის ამბავი.გვ. 32); „ლოგინზე მთვარე გადააფენს ცივ ტილოს საბანს“ (ბაღის ამბავი.გვ. 32); „უეცრად შემხვდა ღამის მზესავით // ნამდვილი კოტე მარჯანიშვილი.“ (შეხვედრა მოსკოვში.გვ.40.); „რადგან სიახლე, რადგანაც მზე ლექსის გერბია,“ (მწერვალებიდან. გვ.41); „საესე მნათობმა, // როგორც გართობა, // ისე გასტოპა // ვარსკვლავთ ჩქერები.“ (დებედაჩაის ღამე. გვ. 47.); „ვარსკვლავების სანოლებს ვუცქერთ, კოცონების ეისმენთ ხმაურს“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ.49.); „ხმაურობას ცაში ასულს მთვარე დიად შუქით ბანდა“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ.49.);

„მთვარემ შუქი გააფინა ხეებსურების ბაირაღზე“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ.50.); „და ეს ცრემლი შეებულ მიწას ვარსკვლავებად დაეყაროს“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ.50.); „რომ ეკმღეროთ კვნესით შობილს, მზეში ჩამჯდარ სიდიადეს“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა. გვ.50.); „მახსოვს იყავი ლამაზი დიდად // და ჩახატული საცხე მთვარეში:“ (ქუთაისისთვის.გვ.51.); „თუ ცისარტყელას ფერადი ხონჩა // არის მშვენება ხეცის კამარის.“ (ქუთაისისთვის.გვ.52.); „მთვარე ძროხის ერთი წველა // დეკს პერანგას* ქიმის ჯამზე“ (ზემოური რთველი. გვ.54); „ბრწყინავდა ზეცის თაროდან // ვარსკვლავი ოქროს თაველა.“ (სამასი არგეთელი.გვ. 58); „პასუხი იყო ნაკეთი // და მშვიდი როგორც მთვარეა.“ (სამასი არგეთელი.გვ. 59); „მთვარე კი თეთრი ბატიკით // ცაში ვარსკვლავებს კენკავდა.“ (სამასი არგეთელი.გვ. 59); „დილა გათენდა. დამადგა // მზის სხივი ათი მტკაველა.“ (სამასი არგეთელი.გვ. 59); „მზემ მოგვაშვირა მილები // და მდუღარებას გზავნიდა.“ (სამასი არგეთელი.გვ. 59); „და ეს ოცნებაც მოვიდა ახლო, // და შენ სხივებად გადმოგეყარა“ (წინ, ესპანეთის გმირულო ხალხო!); „ეხედავ სხივებში შეხიზნულ ხეხილს“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს. გვ. 70); „მზე და სამშობლო გაწვდიან საშველს,“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს. გვ.70); „და ოსმალეთის აბრაგი ვარსკვლავს ვარსკვლავში ირჩევდა,“ (თეატრი. გვ.84); „გაშალეთ მზეზე კრიალა სმლები,“ (დაცემულ ბათომს. გვ.106.); „მზე დაადგება ამ დარჩენილ და წმინდა სილას“ (მალთაყვა. გვ. 110.) 1913-1923 →;

„მზე მოკუდება ერთი წუთით,“(მეორეს.გვ.113.); „ნაცვლად ვარსკვლავს გამოგზაენის,“ (მეორეს.გვ.113.); „გადაგაქცევ მზიან ენებად;“ მეორეს.გვ.113.); „ბალახი ხვალ დილით მზის სხივს გაუცინებს.“ (ზარის ხმა ქარში. გვ. 115) „რაც გვაწამებდა ყველაფერი მზემ გამოცვალა;“ (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ. 119.); „და შენით, ელლი, ანთებული მზის თანასწორი.“ (სონეტი ელლის. გვ. 115.); „სეფე დარბაზში მზის სხივების ცეცხლი

---

* პერანგა –მთაა.

ანთია,“ (ქორწილი. გვ.116.); „მაგ თვალთა ცქერას უხარია მწველი სახე მზის,“ (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ. 119.); „ქალაქში სიცხე იყო, რეტიან ფიქრებს // მზე აწვალებდა და ასრჩობდა ცხელ ნიაღვარში;“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.122.); „მზეს ემდუროდნენ მომეტებულ ნეტარებისთვის; // მხოლოდ კატები ქვეყნის დუღილს, მზეს შეჰხაროდნენ,“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.122.); „მოულოდნელად მდუღარე მზის მთვრალი განგებით, // ჰაერი აყვავილდა წითელ ფარშავანგებით.“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.122.); „და ელავდა მათი ტანი სისხლით, // თითქოს ვინმე მოსდევდა ფარშავანგებს მზის ხმლით.“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.122.); „და ქალაქში მოფრენილნი გაგიჟებულ მზის დარდებით,“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.122.); „ოხრავდნენ ჰაერში მზისგან დევნილები,“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.123); „ხეებზე სხედან დაღალული მზის ფრინველები.“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.123.); „მშიერთა ურდო, რკინის კვნესა, მზის დაბნელება.“ (ტრიპტიხი. ეურჰარნ.III. გვ.126.); „მაგრამ ჩქარი მზე შორეულ ლანდს მიეფარება.“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „და როცა მოვა სურნელება მზით მოტანილი,“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „შეხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყვითელ ხაერდსა“ (ავტოპორტრეტი. გვ.133.); „იქნება მზის ნადიმი შუადღის მშვენიერება.“ (წითელი ხარი. გვ. 134.); „ხარსა ხარი მისდევს მზესთან,“ (წითელი ხარი. გვ. 132.); „ყველა მზისკენ! ყველა მზეში! მიწა ვეღარ გაგვახარებს?“ (წითელი ხარი. გვ. 134.); „და მზის ცხოველს, ყვითელ რქებით // ქვეყნად ცეცხლის ფრთით რომ დადის;“ (წითელი ხარი. გვ. 134.); „ულელტეხილზე მაშინ დაბინდდა, // მზე დაიმალა როგორც ყანაღი,“ (ალი არსენიშვილს. გვ.134.); „თითქოს ამალით შეგხვდა ყვინი, // ან იგერებდი შენ მზის ნატეხებს“ (ალი არსენიშვილს.გვ.135.); „მზიანს მიპირებს ღამე ჩათრევას,“ (...I თორმეტი წლიდან... გვ.137.); „ემორჩილები მზეს და იადონს,“ (ნიკო ლორთქიფანიძეს. გვ.140.); „ახლა მის ნაცვლად მთვარის ლანდებს გაეკიდება.“ (ღარიბი ვერლენი. გვ.141.); „მოგაგონდება მამაშენი, ღვინო და გედი, //

სოფელი ჭინკა, ყარსკულავები და საფრანგეთი.“ (ტიციან ტაბიძეს. გვ.144.); „ევროპის ზურგზე შენი ჩქარი გადაჭენება // დარჩება ცაზე განთებული ირმის ნახტომად.“ (არტურ რემბო.გვ. 145.); „პარიზის კერპებს მოეცლინე ბავშვი უფალი, // მაკადამებში ჩაიტანე მზე უნახავი,“ (არტურ რემბო.გვ. 145.); „მზიან ალაზანს სულხონი ასცდა, // როცა წიწამურს დააღგა თალხი,“ (ტანიტ ტაბიძე. გვ.146.); „არ გაშინებდა ბილწი მონობა, // მზემ მოგაფინა ოქროს ფარჩები;“ (ახალ საქართველოს. გვ.148.); „მზე მიელის... მაწვალებს // მე ვენახები.“ (ნასაყდრალის გალავნიდან. გვ.150.); „საუკუნენი ცხელ თავანებით // ჩვენი სამშობლოს მზეში დნებიან;“ (პავლე ინგოროყვას. გვ.154.); „მოდის ფარჩებით, მზის არღანით ზაფხულის ჯოგი,“ (დატრიალება. გვ.156.); „ეგ ხომ სულ ერთია... მზე უკვე ჩადის. // მახარებს, თავადო, ეს მთვარე ლამაზი,“ (... გათავდა ნადიმი. გვ. 158.); „ჩქარობენ ცხენები, მთვარე ამოცურდა,“ (...გათავდა ნადიმი. გვ. 158.); „მზის სიხარული ჩემს ფანჯარას რად ერიდება?“ (გვ. 159.); „უხმოდ დასრულდა ღღე უმზეო და მგლოვიარე,“ (ზამთარში.გვ. 159.); „ჩემი ტუჩები ცივი არის, როგორც ის მთვარე, // ჩემს ფანჯარაში სიკვდილივით რომ იხედება.“ (ზამთარში.გვ. 159.); „მზის ქორწილის დროს მე დავწვები მზისფერ სილაზე.“ (პირამიდებში. გვ. 162.); „მზის აყვავება გამომტაცებს მწველ ადამიანს,“ (... უკანასნელი მოვისსენი... გვ.163.); „და ჩემი ტანი მზის ალმურში დაითენთება.“ (ყოველთვის მაისში.გვ. 165.); „ჩვენი მზე, ჩვენი მხარე ლურჯი // ლოყებს აგინთებს;“ (წერილი ანნა ახმატოვას. გვ. 168.); „ამ ჩემს სულს კიდევ მზე მოუვლიდა,“ (...უნდა აყვავდეს... გვ.170.) 2004 წ. გამ.→ ; „ირგვლივ მეფობს ბნელი ღამე, – არსად მოჩანს შუქი მზისა...“ (ღმერთო, ღმერთო... გვ. 11.); „დღეს ჩვენთან სხივოსნობს მზის მადიდებელი, ცეცხლის მოხარული.“ (კონსტანტინე ბალმონტს. გვ. 18.); „და იყო კოცნა! თაჳს იჳწყებდნენ, // როგორც ფოთოლნი მთვარის დროს ქარში.“ (სტიროდნენ. გვ. 20.); „უფსკრული ქარდება, ვარსკვლავი ვარდება,“ (იქითური. გვ. 28); „ცა ვერ ივარდება, ცივი ცა მკვდარია.“ (იქითური. გვ.28.); „წავიდეთ, სანამ მოვა დილა

თვალგასახელი, // სანამ მზის სხივმა არ აანთოს ქვისფერი ფარდა.“ (ღამე კუბოში. გვ. 31.); „მღელვარე ქუსებს მზე ალამაზებს!“ (ქუსების ბუდნიერება. გვ. 39.); „ჩვენ როცა გავზრდით შვილის საქებათ, // ჩამოეყუდნენ მზიდან სვეტები.“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 69); „და ეცბად ვიგრძნობ ჩასულას უმალ მზე აქ ყოფილა: // ... და ყველაფერმა მზის აქ ყოფნა შემატყობინა... // ლოგინზე მთვარე გადააფენს ციე ტილოს საბანს,“ (ბაღის ამბავი. გვ. 89.); „მზით გაალული პატარა კალთა // გადააფარა სუსხიან ტყეებს“ (გაზაფხული. გვ. 138); „და სამეგრელოს ტურფა ასულსა // ეუსურვებ მხოლოდ მზიურ ხალისსა“ (სამეგრელოს ასულს.); „მზე დაწყდა სისხლად. ჟანგისფერი მძიმობს ჰაერი.“ (ასპინძის ომი. გვ. 186.);

4. ძვირფას (კეთილშობილ) ქვათა და თვალთა სიმბოლიკა. „შაე ჭაობიდან დახსნილ მიწაზე // ეხედაე ბალახის წეტიან ფირუზს“ (მიმართვა კოლხიდას. გვ. 72.); „დგას მყინვარი მომთვარული, // ალმასივით დაფერილი.“ (თბომავალი „საქართველო.“ გვ. 82); „ჩვენი კოლხეთის ქალები, ელვარე გიშრის კავებით,“ (თეატრი. გვ. 84.); „ეუცქერ ტანჯვით დაბადებულს მიწას ძლიერს, ხალხის საზრდოს, // და ფირუზის კუნძულივით მოელვარე პალეასტომს.“ (თეატრი. გვ. 84.); „სადაც ლექსი რუსთაველის იფანტება მარგალიტად.“ (თეატრი. გვ. 85.); „მე შევეხები ნაზი კოცნით შენს ბროლის ხელებს.“ (მარიამ წერეთელს. გვ.105); „ფირუზის თასი ქარვისფერი ღვინით აივსო,“ (ქორწილი. გვ. 116.); „ცეცხლისფრად ელავს ლალის ფარჩა და ოქრომკედი,“ (ქორწილი. გვ. 116.); „ნეფის თვალები ორი შავი ბრილიანტია,“ (ქორწილი. გვ. 116.); „შენ გსურს იწამო ბროლში თქმული სიტყვების ძალა;“ (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ.119.); „ლალის კოშკები, სიდიადე ზღაპრულ სახლების,“ (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ.119.); „ამკობს გვირგვინი მარმარილოს სონეტებისა.“ (ტრიპტიხი. ვერლენ. გვ. 125.); „ღამისფერ ფარჩით შეიმოსა ფირუზის ტახტი.“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ. 127.); „ფრთხილად აგროვებს ზურმუხტის ცვრებს იისფერ თასით.“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ. 127.); „ემჩნევა სახეს საკვირველი

გაზურმუხტება." (სევდიანი ზურმუხტი. გვ. 127.); (და, თვითონ ლექსის სათაურიც: „სევდიანი ზურმუხტი." გვ. 127); „და იმ სიმღერას, მარად ახალს და შეუვარებულს // პირამიდებში სევდიანი ჰქვია ზურმუხტი." (სევდიანი ზურმუხტი. გვ. 128.); „გაცოცხლდა შენი უცნაურობა, // გადაქცეული მარჯნების ჩვაად;" (ალი არსენიშვილს. გვ.135.); „იმას გედები ჩააბარეს თეორ სამოთხეში // და გულსაფარი მოუქარგეს მარგალიტებით" (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ.143.); „ათ კოცნას თვალი ათ მარგალიტს გადააყოლებს." (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ. 143.); „უფეხო რემბო! მოწინავედ მგოსნებს გეჭირდები, // თორემ ლალი და მარმარილო გადიხვეტება." (არტურ რემბო. გვ. 145.); „მარგალიტები მოვიხვიე ყელზე სამწყება, // მარგალიტები, იაგუნდები..." (ძახილი. გვ. 157.); „და დამშვიდდება ბროლის მკერდი ჯერ ხელუხლები." (...უკანასკნელი მოვიხსენი... გვ. 163.); „ზურმუხტს და ლალებს მოვიფანტავ ტანზე ძვირფასად," (ყოველთვის მაისში. გვ. 165.); „დაიტანჯა // მაჯა // მარჯნის // მძიმე // ჯაჭვის ტარებით" (დარიანული. გვ. 169.) 2004 წ. გამ.; „ბაგენი ლალის, მღეროდნენ სიმთვრალეს," (სტიროდნენ. გვ. 20.); „ხარ მარმარილო და კენტაური" (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 56.); „მზად აქვს პატარა მარგალიტები // და ჩემს ინფანტას ყოველდღე ველი" (ტიციანისა და ნინოს ჭინკას. გვ. 143.);

5. ლითონთა და ძვირფას ლითონთა სიმბოლიკა. „სდუღან ოქროს და წითელ ღვარებად // კვირა დღეებით შენი ქუჩები" (თბილისი.გვ. 13); „შენს გარეშემო მთები თუჯების" (თბილისი.გვ. 13); „ცაზე ვერცხლის მერცხლები" (არგვეთის ღამეები. გვ. 15); „ნუ გეშინია, გულო, დარჩები // ყოველთვის ოქრო უსარმაზარი" (პოეტი და ადამიანი.გვ. 18.); „დროა გადიქცნენ ოქროს ზარებად // აცრემლებული ჩვენი ლექსები" (პოეტი და ადამიანი.გვ. 19.); „...სიტყვები რკინის // გადაქცეულა აყალო მიწად" (პოეზიის ინჟინრებს. გვ.23); „...როცა ზვინები // ჩამწკრივდებიან ოქროს არჩევებად" (პოეზიის ინჟინრებს. გვ.23); „ჩადგება, ალბათ, გულის წიაღში // კმაყოფილება ოქროს ტბორებად." (პოეზიის ინჟინრებს. გვ.23); „მიიღოს ჩემგან ბრინჯაოს

ნაცვლად // სიტყვების ბგერითი დადგმული ძეგლი“ (ცხოვრება ალიოშა ჯაფარიძესი. გვ. 27.); „მთებო, მოგასკდნენ რკინის ჯარები“ (პოეტის საქმე. გვ.28); „და ოქროს მადნებს მივენარები“ (გვ. 28); „მორთმეულია სამყარო გობით // მხოლოდ აკლია ოქროდ დადნობა“ (როგორც აფრის ტკაცუნი, გვ. 29.); „მაგიდას, პარნასს ყვითელი მტვერი // მზის ოქროს წვერი, ხერელიდან ესობა“ (მაგიდა – ჩემი პარნასი. გვ. 31); „ოქროს მტვერი რომ გაუჩნდა მეზობლად.“ (მაგიდა – ჩემი პარნასი. გვ. 31); „მთები ნაჭედი მოოქრულ კრამიტით“ (მაგიდა – ჩემი პარნასი. გვ. 31); „და „მეფე“ ბრძოლების განწირულ ალაგთან // თანდათან შებოჭეს რკინების თასმებმა.“ (ჭადრაკის ქაროველ ოსტატს. გვ.33.); „გედების დასტა მიაპობს // ოქროს ზეთიან ჰაერს“ (ნეტარი მღელვარება. გვ.35.); „გამოკვეთილი გარეგნობით // თითქოს თუჯიდან“ (აფთიაქარი. გვ.38.); „ან თუ წერაქვმა ცხელი რკინის ზოდი დასრისა“ (სამგორისათვის. გვ.42.); „მხიარული კოცონები მიაფენენ ოქროს ენებს,“ (უკრაინელი ქალის სიმღერა.); „რად დავუბრუნდე მოოქრულ ვერძებს.“ (ქუთაისისთვის. გვ.51.); „მის საპასუხოდ ყოველდღე მოჩანს // რიონის წელზე რკინის ქამარი.“ (ქუთაისისთვის. გვ.52.); „ყავრის ჭერში ოქროს დანა // გაურჭვია დილის მზესა.“ (ზემოური რთველი. გვ. 53.); „ბრწყინავდა ზეცის თაროდან // ვარსკვლავი ოქროს თაველა.“ (სამასი არგვეთელი. გვ.58.); „აზრებს შეეუმვი სადავე // წაიდნენ ვერცხლის ღარითა,“ (სამასი არგვეთელი. გვ.59.); „ფორთოხლის სუნი უდის შენს ბავშვებს // და შენი ეზოც ოქროს ბაღია.“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს.გვ. 71.); „როგორც ოქროს ნაკადული // რომ ჩაგირბენთ გვერდით,“ (შემოდგომის დღე ფოთში. გვ.79); „ვეხები და ეისმენ ნამდვილ // ოქროების წკრიალს.“ (შემოდგომის დღე ფოთში. გვ.79); „წელზე დაადეს მძიმე ურდული – // გაუტეხელი რკინის ქამარი;“ (რიონი იცვლის კალაპოტს. გვ. 81); „მოახარა მოსვლა ნაპირს // დიდი ვერცხლის ნაღარებით“ (თბომავალი „საქართველო“); „მივდევ კიბეს, მივალ სადაც // ვერცხლის კოშკი ელავს ზღვაზე.“ (თბომავალი „საქართველო“); 1913-1923.→

„მთების იქით ოქროს სხივმა გაიბზინა // წყარომ თავის მკერდზე ვერცხლი დაიფინა...“ (ზარის ხმა ქარში. გვ.115.); „ვერცხლის სურებში სჩქებს ღვინო და სხვა სასმელები.“ (ქორწილი. გვ. 116.); „გაგიჟებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს მალარმე.“ (ვალერიან გაფრინდაშვილს. გვ.119); „ოქროს და ძვირფასი ქვის შუშაბანდები... “ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 122.); „ფრთებზე დუღდა სპილენძი და კიოლნენ მაღალ ციდან, // თითქოს ახლა ამოსცვივდნენ გახურებული ქვაბებიდან, // რომელშიაც სჩქეფთა რკინა;“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 122.); „და სხივოსნობენ გუმბათები და ოქროს ჯვრები.“ (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 123.); „მშიერთა ურდო, რკინის კუნესა, მზის დაბნელება.“ (ტრიპტიხი. III.ვერჰარნ.გვ.126.); „ნოხთა ყვავილებს გადაესხა ოქროს სასხური,“ (სევდიანი ზურმუხტი. გვ.127.); „ხარის ლანდი გაჩნდა ტევრში. ზღვა აღარ ჩანს ოქროს მტვერში.“ (წითელი ხარი. გვ.134.); „მთვრალი ხომალდით აცურაცე ოქროს ჭვირთები,“ (არტურ რემბო.გვ. 145.); „მაგრამ ჯერ კიდევ ქარაფანები // სცლიან ოქროებს ძველ მადნებიდან.“ (პაულე ინგოროყვას. გვ.154.); „ოქროს სიცოცხლე შემოგეძარცვა,“ (ოვანეს თუმანიანი. გვ. 155.); „შემომაკლდება, დამეფანტა ნუთუ ოქრო და // სისხლი, რომელსაც ვუხიარებ მთელ პოეზიას;“ (დატრიალება. გვ.156.); „ქარმა სიცხეში თეთრი ტოგა შემომახია, // ოქროს გვირგვინიც მიტომ გატყდა და დაბურდულა,“ (დატრიალება. გვ.156.); „ისევ ვაგრძელებ პოეზიას ოქროს ხმებიანს.“ (დატრიალება. გვ.156.); „და მომეწონა, რომ მფარავდა მე ოქროს ბადე...“ (ფერადი სონეტი. გვ.160.); „შენთვის საჩუქრად მაქვს დაირი // და ოქროს გედი.“ (წერილი ანნა ახმატოვას. გვ. 168.);

2004 წ. გამ. → „სვატი, მდუღარე პაპანაქება, // ტვინს გვიდაღავდა ოქროს წვეთებით.“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 69.); „სჭრი ლექსებს, მაგარ რკინის ღვედებათ,“ (გრიგოლ რობაქიძეს. 69.); „მამათქვენი ლექსების სარდალია // პოეტია, ოქროების მმართველი.“ (პოეტ გიორგი ლეონიძის ასულებს. გვ. 148.); „ოქროს მუხების ფესვი ხარ // თერგის ნაპირზე მძინარი,“ (მარუნია აღნიაშვილს. გვ. 153.);

6. სიკვდილის სიმბოლიკა. „შემოსმახურებს სიკვდილიყით სიტყვა კვიატი“ (პოეზია. გვ.14.); 1913-1923. → „სიკვდილი მოდის... სად მიდიხარ, ან სად იყავი?“ (ლანდი სიცივეში. გვ.118.); „მ'შვიდობა ყველას, ვინც ზამთარ'ში მოკვდება გარეთ!“ (ლანდი სიცივე'ში. გვ.118.); „სანადიმოდ მოსაწვეულად // ჩვენ გვიგზავნის ყვითელ სიკვდილს.“ (წითელი ხარი. გვ. 134.); „და რჩება ჩვენი მოგზაურობა // სიკვდილის დღისთვის შესანახავად.“ (ალი არსენი'შვილს. გვ.135.); „და ას'ოგადოდ ავი სიტყვა „როდესაც ვკვდები,“ (...I. თორმეტი წლიდან ...გვ.137.); „მაგრამ მგზაურობას შენსას ჰქვია ბავ'შვის სიკვდილი.“ (ლილი მეუნარგიას. გვ.149.); „ჩემი ტ'უჩები ციცი არის, როგორც ის მთვარე, // ჩემს ფანჯარა'ში სიკვდილივით რომ იხედება.“ (ზამთარ'ში. გვ.159.);

2004 წიოს გამოძიებ. → „ძილი ეტრფის ჩემს ქვეყანას – და სიკვდილიც გალობს ხანას...“ (ღმერთო, ღმერთო... გვ.11); „კ'უბოდან ქრისტე წამოდგა, ქრისტე სიმართლის მჭედელი!“ (წითელი დღე. გვ.13. სიმბოლიკა შერეული ხასიათისა და სადაოა... თ.დ.); „სიჩ'უმე მოდის, როგორც დედა მკვდრის საფლავიდან; // მკვდარ ძმებთან წასვლა და ტირილი მეც მომინდება,“ (ღამე კ'უბო'ში. გვ. 31.); „ცამეტ ე'ხო'ში ატირდება ცამეტი ძაღლი, // თითქოს სოფელი სასიკვდილოთ მიესვენება, // მკვდრების ლანდებით აივსება ეს ჩვენი სახლი, // მომაკვდავ რაშ'ზე ჩემი თავი მომეჩვენება.“ (ღამე კ'უბო'ში. გვ. 31.); „გიყვარდეს მკვდარი, ვით ცოცხალის კოცნა გიყვარდა.“ (ღამე კ'უბო'ში. გვ. 31.); „იშვა... და ახლა გაეასვენოთ თეთრი კ'უბოთი“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ.56.);

7. სტიქიონის (ცეცხლის) სიმბოლიკა. „გასინჯე ცეცხლის ღადარ'ში // სიმაგრე ლექსად თქმულისა, (საკუთარ თავს. გვ.44.); „დიდი სიჩ'უმე უსმო მეხებად // ჩაბ'უდებულა კლდის აკლდამაში“ (დებედაჩაის ღამე. გვ.47.); „თითქოს ქოხები დაეხრა ხანძარს, // ისე ეყარა უბანი თქვენი.“ (ებრაელების დასახლება კოლხიდა'ში. გვ.86.);

1913–1923 → „შენ თეთრ სხეულს, ჩემო სატრფო, // ცეცხლის ალად მოედება...“ (მეორეს. გვ. 114.); „სეფე დარბაზ'ში

მზის სხივების ცეცხლი ანთია," (ქორწილი.გვ. 117.); „მაგრამ ყოველთვის მირჩევნია ცეცხლის ანთება," (...პაოლო იაშვილს მომეწყინა... გვ. 121.); „საყდრის გუმბათები // ცას ეშურვიან, ვით ცეცხლის ენები," (ფარშავანგები ქალაქში.გვ.122.); „ვერჰარნ! ვიხრწობით! ცეცხლის ღვარში, რა გვეშველება!" (ტრიპტიხი. III.ვერჰარნ.გვ.126.); „ცეცხლიან ყვავილებში მოჩვენება წითელი" (წითელი ხარი. გვ.134.); „ქვეყნის ცეცხლი რკალში სახლობს," (წითელი ხარი. გვ.134.); „და მზის ცხოველს, ყვითელ რქებით // ქვეყნად ცეცხლის ფრთით რომ დადის." (წითელი ხარი. გვ.134.); „თითქოს უეცრად შენ გაგარეტა // ნერონის ხმებმა ცეცხლიან ქარში;" (ალი არსენიშვილს. გვ.135.); „ცეცხლით ავსილო! პოეზიის მძიმე ჩვენება, // ხარ ქრისტეს ჯიშის და გაკლია მხოლოდ აღდგომა," (არტურ რემბო. გვ. 145.); „რომ ჩემი გული სიყვარულის ცეცხლში მარხია,"(დატრიალება. გვ. 156.);

2004 წიოს ჯამოძიება. → დღეს ჩვენთან სხივოსნობს მზის მადიდებელი, ცეცხლის მოხარული." (კონსტანტინე ბალმონტს. გვ. 18.); „კიევილი მეხური, ცეკვა უხერხული // უკმეხი ფერხული გიჟი ქალებისა" (იქეთური. გვ. 28.); „ცეცხლანთებული როცა მოკეცა // ელვების ფარჩა და გაქრა წამსვე // ცისარტყელებით მოქარგა ზეცა // ჭექა–ქუხილის სიმღერით საცხე." (გაზაფხული. გვ. 138.);

8. ფრინველთა და მგალობელ ფრინველთა სიმბოლიკა. „ცაზე ვერცხლის მერცხლები" (არგვეთის ღამეები.გვ.15.); „გედების დასტა მიაპობს // ოქროს ზეთიან ჰაერს," (ნეტარი მღელვარება. გვ.35.); „ასე მგონია, ნიავი ნელი // როგორც ბულბული შეფრინდა ქუდზე" (ნეტარი მღელვარება. გვ.35.); „საბავშვო ნაველს ჰგავს იხვების მცურავი ფარა" (დილა.გვ.39.); „ახლა ჩიტებო, თქვენ ერთმანეთს ცივად შეჰწივით," (სამგორისათვის.გვ.42.); „როგორც ზეციდან მტრედების ჯოგი" (ქუთაისისთვის. გვ.51.); „როგორც დასტოვებს კოლხიდის ლოგინს // და ცაში ისრად შესცურავს წერო, –" (ქუთაისისთვის. გვ.51.); „შენს მწვანე ფოთლებს დილით თუ ეცა // სიო, ჩურჩული, ჩიტების ფრთები." (ქუთაისისთვის. გვ.51.); „და მწყემსები ხმა

წკრიალა // გვრიტს ესერიან ფილთა თოფებს“ (ზემოური როელი. გე.54.); „როგორ განდაგან მოჰქრის ჭილყავი,“ (სოფელში. გე.55.); „ვნახე პირველად გნოლის გაფრენა // მთიან ქორეთში!..“ (სოფელში. გე.56.); „მთვარე კი თეთრი ბატიკით // ცაში ვარსკვლავებს კენკავდა.“ (სამასი არგვეთელი. გე.59.); სადაც ყვავილებს ციება ღუნავს, // ბულბულს არ ძალუძს ეშხით გაერთოს.“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს. გე.70.); „მესმის ყიჟილი კოლხიდის მამლის.“ (კოლხიდის პირველ მოსახლეს. გე.70.); „ქვეშ ჭაობი, ცა, ნაცარა // და მტირალი ყანჩა.“ (ყორათი. გე.74.); „როგორც კოლხიდის ბაღებში მოდის // მტრედის გუნდიით ცინცხალი დილა.“ (რიონი იცელის კალაპოტს.); „ჩამოგიცლიდა მეტოქე ქორად,“ (ებრაელების დასახლება კოლხიდაში. გე.86.); „ბათომის ცაზე მე ვუმზერ ყვავებს“ (დაცემულ ბათომს. გე. 106.); „როგორც ზეციდან მტრედების ჯოგი.“ (წერილი კოლაუ ნადირაძეს. გე. 108.); „როგორც დასტოევებს ალაზნის ლოგინს // და ცაში კვნესით შესცურავს წერო, –“ (წერილი კოლაუ ნადირაძეს. გე. 108.); „მეც მომიძებნეს მკერდი ქორებმა, // გულში ვგრძნობ იმათ ნისკარტს წეეტიანს“ (წერილი კოლაუ ნადირაძეს. გე. 108.); „თუ ცოცხალია შაშვების დასტა // და დარჩა ბაღში მათი საკვები“ (წერილი კოლაუ ნადირაძეს. გე. 109.); „სადაც შარშანწინ გადარგული ევკალიპტები // დამძიმებულან მოყრიალე ხღვისფერ ჩიტებით.“ (მალთაყვა. გე.110.); „უფალო! უსმინე შაყარდენს, // მის ხელით გიგზაენი ბარათს.“ (მეღორის სიმღერა. გე.111.); „უფალო გალავნის ყორეზე // დამნიშნე ბელურა ჩიტად.“ (მეღორის სიმღერა.გე.111.);

1913–1923 →

„მგლოეიარე გუნდს ყვავებისას დასცილდა ყვავი,“ (ლანდი სიციეეში. გე.118.); „მგზავრის ძონძებში, ცივ ღამეში გათბება ყვავი,“ (ლანდი სიციეეში. გე. 118.); „მოულოდნელად მდუღარე მზის მთვრალი განგებით, // ჰაერი აყვავილდა წითელ ფარშავანგებით.“ (ფარშავანგები ქალაქში.გე.122.); „და ელაედა მათი ტანი სისხლით, // თითქოს ვინმე მოსდევდა ფარშავანგებს მზის ხმლით.“ (ფარშავანგები ქალაქში. გე.123.); „და ფარშავანგები ჰკიოდნენ, ჰკიოდნენ,“ (ფარშაეან-

გები ქალაქში.გვ.123.); „ხეებზე სხედან დაღალული მზის ფრინველები.“ (ფარშავანგები ქალაქში.გვ.123.); „ყოველი სიტყვა როგორც გედი მან ადიადა,“ (ტრიპტიხი. I. მალარმე. გვ.124.); „ბნელ ოცნებაში დასცურავდა მაისის გედი.“ (ტრიპტიხი. II.ვერლენი. გვ.125.); „ოცნება ოხრავს ვით ფრინველი ფრთადასუდრული.“ (ტრიპტიხი.III. ვერჰარნ.გვ.126.); „თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ // ცხოვრებას დიდი ოქროს ჩიტები...“ (...I. თორმეტი წლიდან...); „ემორჩილები მზეს და იადონს,“ (ნიკო ლორთქიფანიძეს. გვ. 140.); „იმას გედები ჩააბარეს თეთრ სამოთხეში.“ (ვალერიან გაფრინდაშვილი. გვ.143.); „მოგაგონდება მამაშენი, ღვინო და გედი,“ (ტიციან ტაბიძეს. გვ.144.); „ტანიტ, ორპირის მაღალ ყანჩებში // დაცოცავ ნაზად მსუქანი მტრედი.“ (ტანიტ ტაბიძე. გვ. 146.); „ გ'უშინ ყარანას ჩვენ დავუგეთ მახე, // ცერ დავიჭირეთ! ვინადირეთ მერმე მწყერები,“ (ნასაყდრალის გალავნიდან. გვ. 150.); „ქორმა დაგვიწყო წიწილების ჩვენ მოტაცება,“ (ნასაყდრალის გალავნიდან. გვ. 150.); „შენი ლექსები, როგორც მტრედები, // ბუდობდნენ გლეხთა დაბალ ოდებში.“ (ოვანეს თუმანიანი.გვ.155); „დაფანტ'ულ ფიქრით ქალაქებში ვუმზერ საათებს, // რომლებიც სხედან ორბებივით და ბედს ზომავენ,“ (დატრიალება. გვ. 156.); „შემომეჩვივნენ ჩუმი მტრედები.“ (ცისფერი ქოლგა. გვ.167.);

2004 წიოს გამოძიება. →

„შიშით ვისხედები, გაყვითლდნენ გედები,“(იქეთური. გვ. 28.); „ცას ასტუმრე ფარშავანგები, // მთავარ მოედანზე ბალაგანი გამართე.“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 56.); „ყარშავანგებმა გზა გაუხსნეს ციდან // მოსულ მტრედს: ეს არის ალკა.“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 56.); „მე ტან–ანთებულ ფარშავანგებით // მოგართვი შვადღის კარდინალობა.“ (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 69.); „ტირის მერცხალი მოწყვეტილ ბუდეს“ (ზღაპარი. გვ. 104.);

9. ღამის (სიბნელის) სიმბოლიკა. „მწუხარე მგზავრო, ღამე ნახე და აქვითინდი.“ (ლანდი სიციელში. გვ.118.); „მგზავრის ძოძებში, ცივ ღამეში გათბება ყვავი,“ (ლანდი სიციელში. გვ.118.); „მიჰქრი უშიშრად ქედმაღალი ღამის მხედარი.“ (ვალე-

რიან გაყრინდა'შვილს. გვ. 119.); „მას სწამდა ღამე, მღუმარება, მღვრიე აბსენტი," (ტრიპტიხი. II. ვერლენ. გვ.125.); „პირამიდებ'ში გაიფანტა ნისლი სიბნელის" (სეფდიანი ს'ურმ'უხტი. გვ.127.); „მოგვიკლეს მეფე" და ატირდნენ ბნელი მორები, // ...ღამისფერ ფარჩით შეიმოსა ყირუ'ხის ტახტი." (სეფდიანი ს'ურმ'უხტი. გვ.127.); „ღრმა ღამეებ'ში, თეთრ ლანდიათ შესახედარი." (სეფდიანი ს'ურმ'უხტი. გვ.127.); „რაც უნდა ბევრი ღამეები ცრემლებით სთვალო," (სეფდიანი ს'ურმ'უხტი. გვ.127.); „დაობდა ხეცა, დაიფარა ბნელ ფაიფ'ურით..." (...I. თორმეტი წ'ლიდან... გვ. 137.); „მ'სიანს მიპირებს ღამე ჩათრევას," (...I. თორმეტი წ'ლიდან... გვ. 137.); „და თავს დავიხრჩობ ბნელი ღამით ძველ დარაბა'ზე." (სონეტი. გვ. 139.); „მას ღუთის მ'მობელი შეუყვარდა ობოლ დასავით // და შველა სთხოვა, როცა ღამის ჯვარზე ეწ'ვალა." (ღარიბი ვერლენი. გვ.141.); „შვაღამის კვამლში აგათროთოლებს და აგამბ'ოხებს" (ტიციან ტაბიძეს. გვ.144.); „გა'შინებს ლანდი ორპირის ღამის, // მაგრამ კახეთი შენთვის შობაა." (ტანიტ ტაბიძე. გვ. 147.); „სევდიანია ღამე მძინარი," (ძახილი.გვ. 157.); „დავფარე ღამე ბნელ ნაწ'ნაკებით;" (ძახილი.გვ. 157.); „– უთქვენოდ შეწ'უხდა, დაბნელდა დარბაზი." (...გათავდა ნადიმი... გვ.158.) „შორეულ გზაზე სიბნელეა, არ ჩანს არაკინ," (...უკანასკნელი მოკისსენი... გვ.163.); „მერე კი ვათენ ღამეს, 'უმთვაროს" (ცისფერი ქოლგა გვ. 167.);

2004 წ. გამ.→ „ირგვლივ მოჩანს ბნელი ღამე, – არსად მოჩანს შუქი მზისა..." (ღმერთო, ღმერთო... გვ. 11); „როგორ მაშინებს ჩვენს სოფელში მე დაბინდება," (ღამე კუბოში. გვ.31.); „თუ მარტოობა მეტად გვაწ'ვალებს // და როცა ღამე ტირის და ღელავს," (ტიციანის და ნინოს ჭინკას. გვ. 143.);

10. ცხოველთა სიმბოლიკა. 1913-1923 → „მხოლოდ კატები ქვეყნის დ'უღილს, მზეს შეჰხაროდნენ, // რომ ინახავენ თავის ენებას ცხელ დარებისთვის." (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.122.); „ქ'უჩებში სნეული ძაღლები ყრია, // კნავიან სახლებზე ფერადი კატები; (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 122.); „მაღალ სახლებიდან კატები სცვივოდნენ." (ფარშავანგები ქალაქში. გვ.

123.); „და გიჟი ცხენები თვალებახვეული // მოჩანდნენ სვეტებზე მკერდგადახეული." (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 123.); „როს კენტავრების სადიდებლად მომართა სტვირი." (ტრიპტიხი. I.მალარმე. გვ.124.); „ბუხართან კატაა ყოველთვის მდუმარი..." (... ხშირია სიჩუმე... გვ.164.); „და ფეხის გულებით კატის ზურგს ეცხები." (...ხშირია სიჩუმე... გვ. 164.); „და ისევ ხმორება, ენება უწინდელი, // კატასთან თამაში და თრთოლვით ხუმრობა. // ძვირფასმა მაჩუქა პატარა ცინდალი;" (...ხშირია სიჩუმე... გვ. 164.); 2004 წ. გამ. „ცამეტ ეზოში ატირდება ცამეტი ძაღლი," (ღამე კუბოში. გვ. 31.); „მომაკვდავ რაშზე ჩემი თავი მომეხვენება." (ღამე კუბოში. გვ. 31.); „აივნის წინ, ჭიხვინებს რაში," (ზღაპარი. გვ. 104.);

11. **ურჩხულთა სიმბოლიკა.** 1913-1923. „სისხლისფერ გველეშაპს ბრაზი ემატება," (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 122.);

12. **ქვეწარმავალთა (გველის) სიმბოლიკა.** 1913-1923. „ვფიქრობ ლექსებით ჩქარი და ხან გველივით ზანტი," (...პაოლო იაშვილს მომეწყინა... გვ. 121.); „ავია, როცა მკბენარ გველებს მზე შემოიკრებს." (ფარშავანგები ქალაქში. გვ. 122.); „დალალნი დაშლილან ელვარე გველებად." (ასო ლასი. გვ. 132.);

2004 წიოს გამოძიება. „ხმები, ვით გველნი, ხვევნას იწყებდნენ... (სტიროდნენ. გვ. 20.); „ავი სახელები, გველთა გახელება." (იქითური. გვ.28.);

13. **გრძნეულთა (და სატანათა) სიმბოლიკა.** „ხელთ უპყრია 2004 წ. გამ. შავ სატანას საიდუმლო სიცოცხლისა." (ღმერთო, ღმერთო... გვ.11); „დაუდგათ ფერიებს დილა სიცილისა:" (კონსტანტინე ბალმონტს. გვ. 11.); „სახეშეშლილი მიეკვრები ცახცახა კარებს, // გაიტაცებენ შიშის ასულს კოჭლი ქაჯები." (ღამე კუბოში.); „ატეხილია მიწა ზვიადი, // კენტავრის სირბილს „ლილლეს" აყოლებ." (გრიგოლ რობაქიძეს. გვ. 69.);

14.**რწმენითი, სარწმუნოებითი სიმბოლიკა.** 2004 წ. გამ. „გოლგოთის სიომ გადასცა ქრისტესგან დანაბარები: – // მიწამეთ!.. თქვენთვის ვიტანჯე ხორცით წამების ჯვარზედა, //

...აღდგომას წითლად შეღებილს მეც მიტომ ვენაცვალები," (წითელი დღე. გვ. 13.); „სურვილში ვერ ვკვდები, მტანჯაენ ღმერთები," (იქითური. გვ. 28.); „სნეული დედები ქრისტეს ვერ ხედებიან," (იქითური. გვ. 28.); „სოფლის შიშისგან დასახსნელად შეაღამის ზარებს // ცივ სამრეკლოზე ჩამორეკენ ღვთის დარაჯები." (ღამე კუბოში.); „უფალო! ჩემი ხვეწნა–ამბორია. // წინათ მას სდარაჯობდა ქალწული ნინო," (მდუმარე ვედრება.); „მაგრამ მე ვიცი, არ დაგეტოვებ უფალო ისე – // რომ კიდევ ერთხელ არ მოვიდეს ახალი ქრისტე," (მდუმარე ვედრება. გვ.40.);

ახლა უკვე სახეზე გვაქვს პაოლო იაშვილის პოეტური მემკვიდრეობის (გარდა პროზისა და თარგმანებისა) სიმბოლიკური არსენალი. ამჯერად ჩვენს ამოცანას შეადგენდა ცალკე, ამოკრებილი, სახეზე გვქონოდა პაოლო იაშვილის შემოქმედების რაც შეიძლება სრულყოფილი სიმბოლოთა სიმფონია. ამიტომ ნიმუშთა ამოკრება შეგნებულად ვაწარმოეთ „ბულეხვად," ვეცადეთ ამოგვეღო ყველაფერი, რაც კი სიმბოლოს მსგავსი დამახასიათებელი ნიშნისა იქნებოდა, რათა შემდგომ,ამ თემაზე მომუშავე მკვლევარს ამ ხასიათის შრომა ხელმეორედ არ გადახდენოდა. რაც შეეხება მათ შეფასებას, გადარჩევასა და თუ გნებავთ, „გაცხრილვას," ეს შემდგომი რიგის ამოცანაა; იმისათვის, რომ მომავალში ამ საკითხის შესწავლით, დაინტერესებულ პირს ეს რთული და საპასუხისმგებლო სამუშაო გაადვილებოდა, პოეტის მიერ გამოყენებული ყოველი სიმბოლური სიტყვა ჩვენ შეგნებულად მოვიტანეთ არა ცალკეულ სიტყვებად, არა უბრალოდ ფრაზებად, არამედ შესაბამისი პოეტური კონტექსტების შენარჩუნებით, რომლის დროსაც აქცენტი გადატანილი გვქონდა შინაარსის ზღვრულ სისრულეზე. ჯერ ერთი, ეს დაგვეხმარება იოლად გავარკვიოთ, თუ რამდენად ჩაითვლება იგი სიმბოლოდ (წმინდა სიმბოლისტური თვალსაზრისით), მეორეც, ამით სიმბოლოს შეეუნახეთ შემოქმედის მიერ მინიჭებული ის ლიტერატურულ–ესთეტიკური ხიბლი, ურომლისოდაც ძნელად ან საერთოდაც ვერ აღიქმება პოეტური სიმბოლო. ყოველი სიმბოლიკური ერთეული შემოქმედის მიერ პოეტურ კონტექსტში მოთავსებული, დაახლოებით იმ

დანიშნულებისაა, როგორისაც ძვირფასი თვალი, ოქრომჭედლის მიერ ბეჭედში ჩასმული, ან კიდევ სუროთმოძღვრის მიერ მოჭრილი ჩუქურთმა, კედელში დატანებული... ცხადია, ერთიც, მეორეცა და მესამეც თავის ადგილზე და ადგილიანად არიან უფრო მომხიბლველნი, ვიდრე ცალკე და უამისოდ, ამიტომ ვარჩიეთ კონტექსტური ციტირების მეთოდი. ამასთან, ძიების პრაქტიკულობიდან გამომდინარე, უკლებლივ თითოეულ სიმბოლიკურ ერთეულს თან დავურთეთ ცალკ-ცალკე ზუსტი წყაროთმცოდნეობითი „მისამართი," რითაც ისინი დაინტერესებული პირისთვის უფრო იოლად მიიგნება. მართალია, ამან ნაშრომში ადგილის საკმაოდ ტევადი, მაგრამ მაინც ვფიქრობთ ამ მიზნისათვის სამომავლოდ ღირებული დათმობა მოითხოვა.

3.6. პაოლო იაშვილი – ფრანგ დეკადენტთა ნაწარმოებების ქართულად მთარგმნელი

პაოლო იაშვილის შემოქმედებით მემკვიდრეობის ნახევარი მაინც, თუ კიდეც მეტი არა, თარგმნილ ლიტერატურას უჭირავს. როგორც ცნობილია, მას ეკუთვნის ქართულ ენაზე ალ. პუშკინის ნაწარმოებების ყველაზე სრული თარგმანი, კ.ბალმონტის, ვლ.მაიაკოვსკის, აგრეთვე ი.სეყერიანინის, ვ.სოსიურას, ვაგიფის, ოსკარ უაილდის ნაწარმოებთა ქართული თარგმანები. და, როგორც მოსალოდნელი იყო, ნიჭიერი პოეტი ხარკგაუღებელი არც უშუალოდ ფრანგ თანამრწამსელთა შემოქმედებისადმი დარჩენილა, რომელთაგან ჩვენ ამჯერად სამ რჩეულთაგანს განვიხილავთ, ესაა: შარლ ბოდლერის „საღამოს ჰარმონია," არტურ რემბოს „Sensation" და „მთვრალი ხომალდი," ემილ ვერჰარნის „მჭედელი." ვერ ვიტყვით, რომ პოეტმა სამივე ავტორის ერთნაირად, ყველაზე გამორჩეული ნაწარმოები აარჩიაო, ჩანს მან არჩევანი უბრალოდ საკუთარი სულიერი განწყობიდან გამომდინარე გააკეთა, ანუ თარგმნა ის, რაც მოეწონა, რისკენაც უფრო გულმა გაუწია, რაც მის სულთან

უფრო ახლო იყო. ხოლო რაც მოეწონა და თარგმნა, უკლებლივ სიმბოლისტურია. აი, თუნდაც ბოდლერის „სალამოს ჰარმონია:“ ეს ლექსი უფრო პოეტური ნოვატორობისკენ სწრაფვის ნაყოფია, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის თვალსაზრისით. კაცმა რომ თქვას, ლექსს არც გააჩნია ერთი მთლიანი შინაარსი, ერთი შეხედვით ესაა ბუნდოვანი ცნობიერების ნაკადი, სალექსო ტაეპებად გაწყობილი, რომელთა რითმების ფორმულაა 1–2–2–1; უცნაური, ალოგიკური შედარებებითა და მეტაფორებით, ისეთით, როგორიცაა მაგალითად: „სევდის ვალსი და მიბნედილი ტრიალი სერსე!“ // ცა მოწყენილი და ძვირფასი, ვით დიდი ვედრი.“ // „მზე ჩადის სისხლში,“ და მაგრდება ის სისხლი მზე-სა...“ და ა.შ. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთის შეხედვით. ოთხ–ოთხ ტაეპად გაწყობილ სულ ოთხსტროფიანი ლექსის ყოველ მომდევნო სტროფში წინამორბედი სტროფის მეორე და მეოთხე ტაეპი განმეორებადია, ოღონდ ისინი მომდევნო სტროფში პირველ და მესამე ტაეპებად ლაგდებიან და ისე მეორდებიან. და შიფრულად რომ წარმოვიდგინოთ, ფორმულა ასეთია: 1–2–3–4 // 2–5–4–6, // 5–7–6–8 // 7–9–8–10; ამგვარად, თექვსმეტ სტრიქონში, ისეთი, რომელიც სრულიად არ მეორდება, ანუ ახალი მხოლოდ ოთხიოდე სტრიქონია, დანარჩენი თორმეტი კი სტროფიდან სტროფში გარდამაყალი ანუ განმეორებადია. სტროფებში სტრიქონთა ეს უცნაური გადმოდინება მოჰგავს მდინარის ჩანჩქერს, რომელიც გადმოდინებისას ყოველ დაბლა აღებულ საფეხურზე კიდეც არის და კიდეც არ არის ერთი და იგივე; ეს ლექსიც ჩანჩქერსა ჰგავს ოღონდ აქ ერთი და იგივე წყლის ნაცვლად ერთი და იგივე სტრიქონები გადმოედინებიან სტროფიდან სტროფში და მიუხედავად იგივეობისა ახალ სტროფში მოხვედრილნი ახლებურად იკითხებიან, ახლებურად აღიქმებიან და ახალი დანიშნულება აქვთ, ამდენად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისე როგორც ჩანჩქერის შემთხვევაში წყლის ტალღები, აქაც სტრიქონები კიდეც არიან და კიდეც არ არიან ერთი და იგივე! ლექსწყობის ეს „საიდუმლო,“ ეს ორიგინა-ლურობა ამ ერთი შეხედვით სრულიად უბრალო ლექსში მხოლოდ ღრმად დაკვირვებული თვალით ამოიცნობა, ამ

საიდუმლოს ამოცნობის გარეშე კი ლექსი ერთ მეტისმეტად უბრალო, უღიმღამო რამედ მოგვეჩვენება, ამასთან, თუ ამას მის ბუნდოვანებასაც დაეუმატებთ,ხელსაც ჩავიქნევთ და დეკადენტურ, უკეთეს შემთხვევაში კი უბრალო სიმბოლისტურ ნაყარჯიშევად გამოვაცხადებთ. მაგრამ ამაოდ, აცჩარდებით! ჩვენი დასკვნა აჩქარებული და მცდარი იქნება. აი, რატომ არის ბოდლერი ლექსის გენიოს ჯადოქრად მიჩნეული და აღიარებული. რადგან სინამდვილეში ლექსი ბოდლერისებური ჰარმონიული პოეტური ოსტატობის ჭეშმარიტი ნაყოფია, და არა რამე სხვა, რომ საქმეც ნამდვილ ბოდლერისებურ პოეტურ შედევრთანა გვაქვს! ხოლო მთარგმნელის სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ მას სტრიქონთა განუმეორებლობა ზედმიწევნით ზუსტად და ორიგინალურად გადმოუქართულებია და გადმოუცია, რითაც ზედმიწევნითვე მიახლოებულა დედნის ორიგინალურობასთან!

დასასრულ დაესძენთ, რომ ჩვენ აქ მხოლოდ ნაწილობრივ განვიხილავთ წარმოდგენილ ნიმუშს, სრულიად გასაგები მიზეზის გამო ასეთივე იქნება ჩვენი ანალიზი სხვა ნიმუშთა მიმართაც, ამიტომ ჩვენი ეს თითქმის ინფორმაციულობამდე დასული ანალიტიკური მსჯელობა სრულად ვერ იძლევა იმ მხატვრულ ესთეტიკური მშვენიერების ამოცნობის, ჩაწვდომისა და სრულყოფილად აღქმის საშუალებას, რაც სინამდვილეში ამ ლექსს გააჩნია, ეს ყოველივე ალბათ უშუალოდ ლექსის ჯერ ორიგინალში, ხოლო შემდეგ თარგმანში წაკითხვით თუ მიიღწევა მხოლოდ.

ორი ლექსით არის პაოლო იაშვილის თარგმანებში წარმოდგენილი არტურ რემბო: ორიოდ სტროფიან ლექსში „Sensation“ (პაოლო იაშვილი. 1965:417) დიდი ფრანგი პოეტის წუთიერი განწყობაა ხატოვნად გადმოცემული. იგი სიტყვებით დახატულ პოეტურ სურათს, პოეტურ ჩანახატსაც მოგვაგონებს. მიუხედავად სიპატარავისა, რამდენიმე სტრიქონში მოუხერხებია ავტორს, გადმოეცა სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელ სალექსო კომპონენტთა აუცილებელი დოზა: ფერი, ბუნების იშვიათი, განსხვავებული ჭვრეტა და მასთან პირველყოფილური სიახლოვე და რაც მთავარია, ტრადიციულისთვის უჩვეულო, და

განსხვაებული პოეტური აზროვნება, დანახულის ახლებური გრძნობიერი აღქმა, – შეზავებული სათქმელის სიმბოლისტური გაპირობებების ორიგინალურობასთან: „ფეხებთან ვიგრძნობ, რომ ბალახი მთლად დაცვარულა // და შეცურდები ქარში ზვავი და თაეშიშველი;" ან კიდევ: „და მიყალ, როგორც დამშეული ბოჰემიელი, // და ბედნიერი ბუნებასთან: ისე ვით ქალთან." და, აქვეა არტურ რემბოს საყოველთაოდ გახმაურებული ლექსი, ფრანგული დეკადანსური პოეზიის სწორუპოვარ ნიმუშად და სახედ აღიარებული შედევრი „მთვრალი ხომალდი" (პაოლო იაშვილი. 1965:418). პირველ პირში ამეტყველებული, გაცოცხლებული, გააღმიანებული ნავჯაფარ–ნაამაგარი ხომალდი საოცარი დამაჯერებლობით ყვება საკუთარ თავგადასავალს, თანაც თხრობა ბიოგრაფიულია, ხან საამაყოდ ამაღლებული, ხანაც თავის შემაცოდარი, საბოლოოდ კი დამაჯერებელი, მართალი და საინტერესო. ხომალდი ცოცხალი არსებაა, რომელსაც ძალუძს ისევე აღიქვას მოვლენები, როგორც ფხიზელ ადამიანს, უყვარდეს, სძულდეს, მოსწონდეს, ეზიზღებოდეს, იწონებდეს, იწუნებდეს, ფიქრობდეს, ოცნებობდეს, ერთი სიტყვით, გააჩნდეს მას შეგრძნების ყველა ძირითადი და თვით დამატებითი თვისებებიც კი. სწორედ ამიტომ, არტურ რემბოს ბიოგრაფები, შემოქმედებისა და კერძოდ ამ ლექსის შემსწავლელნი იმ აზრამდეც კი მიდიან, რომ სიმბოლისტმა პოეტმა ხომალდში საკუთარი თავი განასხეულა, ხოლო – ზღვაში, – ცხოვრება, ჭუჭყიანი ყოველდღიურობა. რომ ის რაც გადახდა თავს თითქოს საავჭრო ხომალდს, სინამდვილეში თავს გადახდა პოეტს, აეტორს ამ ლექსისას. ახლა ცოტა რამ თვითონ ლექსზე, როგორც პოეტურ შედევრზე, როგორც მხატვრულ ქმნილებაზე: ამ ლექსის ყველა ლიტერატურული ნიუანსი, ყველა მხარე, დაწყებული თვითონ სალექსო თემის არჩევიდან, – გადაწყვეტამდე, ჩათვლით მისი არქიტექტონიკის, გამოსახვის მხატვრული საშუალებების, სიტყვიერი ქსოვილისა და სხვა პოეტური ნიუანსებისა და აქსესუარებისა, – ორიგინალური და განუმეორებელია. იგი ახალი და მანამდე უცნობია, ძველთან ტრადი-

ცი'ელთან მიმართებაში უპარალელოა პოეტ'ური ენითა და გამოსახვის სა'შუალებებით; შედარებები უჩვე'ულო, თითქოს საროსკოდ ხელოვნურიც, მეტაფორები უკიდ'ურესობამდე ახლებური და ასე ამგვარადვე ყველა დანარჩენი კომპონენტი... „როგორც ტკბილია მწიფე ვაშლის წვენი ბავ'შვთათვის, // ისე მატკბობდა მწუანე წ'ალით ტანის ავსება“ – იტ'კვის პოეტი ხომალდის პირით, ხოლო თ'ე დასჭირდა, წმინდა მე'სლვა'ურულ გ'ელისამრევ ს'ურათსაც შექმნის: „მან ჩამომრეცხა სქელი ლ'ურჯი ღვინის წვეთები, // ჩამომაცალა მინარწ'ევი...“ მაგრამ ნამდვილი „ბიოგრაფია“ მა'მინ იწ'ება, როცა ხომალდი „ზღვის პოემაში“ ჩაეშვება, რომელიც არის „განიერი,“ რაც ავტორის ცხოვრებაში შესვლასთან ასოცირდება და იგიც'ება. და მა'მინ იწ'ება ჯერ უხილავთა ხილვაც, უხილავთა, რომელთა ჩვენებაც წმინდა სიმბოლისტ'ური ქალმითა და ფერებით არის გადაწ'ეტილი: „საცა უეცრად ცისფერობა შეიღებება... // ქერა დღის შუქში გაგიწებს და ნელი რიტმი;“ „ენახე გასერილი მზე მისტიურ საშინელებით, // იისფერ სხივის სმელ ჩონჩხებით რომ ანათებდა;“ „მე ვოცნებობდი სხვა წვენების ად'ილებაზე, // ხმიან ფოსფორის ქვითლად–ცისფრად გაღვიძებისთვის;“ უფრო საზარელ, საშინელ სურათთა ხატვაც შე'უძლია კაცად, ადამიანად ამეტ'კვლებულ ხომალდს, რომლის წერი ანუ ანძები ცას ესება და იქ მიმორონინობს, ხოლო ძირი ფსკერ და ფსკერ ზღვისქვეშა უფსკრულებში ეთრევა: „სადაც გველები გაძიძგ'ულნი ბაღლინჯოებით, // შავი სურნელით მახინჯ ხეებს ეხუტებიან;“ იქვეც ამისგან სრულიად ანტიპოდ'ური, ესთეტ'იკ'ური სურათი – სურვილი: „მე მსურს ვაჩვენო ბავშვებს ხლვათა მოვარაყება, //ოქროს თევზები, მომღერალი ოქროს თევზები...// მე გამგზავრებას მილოცაყდნენ ყვავილთ ქაფები.“ ან კიდევ: „ყვითელ ლაჟვ'ნა ღამის ყარდებს მე მთავაზობდა, //და მე ვრჩებოდი როგორც ქალი დაჩოქებული“ და ა. შ. არის ამ ლექსში პოეტ'ური ფრაზა, რომელიც თავისი მასშტაბ'ურობით ლამის უფრო დიდია, ვიდრე სულერთიანად აღებ'ული თვითონ ეს ლექსიც: „უძრავ სივრცეში ხეტიალა – მე მეცოდება, // ევროპა თავის შეღობილი ნავსადგუ-

რებით," აი მომენტი, როცა თავისუფლების მაღმერთებელი პოეტი ველარ ნიღბავს თავს ხომალდის ნიღბით და იშიფრება და აშკარაცდება, რომელსაც მოსდევს წმინდა სიმბოლისტური სამოსში გახვეული, მინიშნებითი უკმარობა არსებულის მიმართ და დაუფარავი, მაგრამ მაინც სიმბოლიზმს შეფარებული ფიქრი მომავალზე: „ბევრი მინახავს დავარსკლული არქიპელაგი, // მათი გიჟი ცა გახსნილია მოცურავისთვის: //იქნებ აქ გძინავს, ჩათრეული სარ ამ ბნელეთში, //მომავლის ღონე: მილიონი ოქროს ნიტების"... კიდევ ორიოდ ტაეპი, ორიოდ აშკარა გამჟღავნება საკუთარი თავისა: „ბევრი ვიტირე ჭეშმარიტად! სულს მწუხრი ჰპოტნის, // ყოველი მთვარე სასტიკია, ყველა მზე მწარე" – რაც ისევ ვერ თავსდება ხომალდის ნიღაბში და ისევ გვაიძულებს ვფიქრობდეთ პოეტისა და ხომალდის იგივეობაზე, – და აქ გვინდა შევწყვიტოთ ამ ლექსის განხილვაც, ლექსისა, რომლის სრულყოფასთან ანალიზს ტომიც კი ძნელად თუ დაიტევს.

მიძღვნითი ხასიათის ლექსებს რომ ვიხილავდით, ჩვენ ზემოთ ხაზი გავუსვით, რომ პაოლო იაშვილმა სამი გამორჩეული ფრანგი ავტორი აარჩია საამისოდ: მალარმე, ვერლენი და ვერჰარნი და ტრიპტიხი უძღვნა. ჩვენდა გასაკვირად მაშინ მან გვერდი აუარა ბოდლერს, – კერპს სიმბოლისტებისას და თვით რემბოსაც კი... სამაგიეროდ ეს „გულგრილობა" მთარგმნელობისას „ჯამოასწორა" და ამჯერად ხარკი არა მალარმესა და ვერლენს, არამედ სწორედ ამ უკანასკნელთ გადაუხადა. მაგრამ ორივე შემთხვევაში უყურადღებოდ არ დატოვა და არ გამოტოვა ემილ ვერჰარნი, რაც კიდევ ერთხელ ამყარებს ჩვენს ვარაუდს, რომ პაოლო იაშვილი ამ, თავისი ბიოგრაფიის მსგავსი ბიოგრაფიის მქონე ფრანგ პოეტში რაღაც განსაკუთრებულს (ყოველ შემთხვევაში თავისთვის განსაკუთრებულს) ხედავდა და აფასებდა. „მჭედელი" ასე ეწოდება ვერჰარნის საკმაოდ გრძელ ლექსს, რომელიც პაოლოს უთარგმნია. არც მეტი, არც ნაკლები ეს არის მომავლის ჰიმნი, სოფლის მჭედელის ცხოვრებასა და სახეში ვერ დატეული. აქვე, აღიარება იმისა, რომ „ყოფნის უფლება – საკუთარი თავისუფლება" „ყალბ კანონების ბნელ

ციხეშია „გამოჭედილი," ხოლო „მოწამლული ღეთაებრივი და წმინდა წყარო, // რომელსაც ხარბად ეწაფება კაცის გონება," ბოლოს და ბოლოს, „ქველა ფიცის და მხილების შემდეგ" მაინც „იგივეა დაწყებიდან უკუნისამდე..." ამ პოეტურ ამონარიდში სწორედ ის გრძნობაა გამჟღავნებული, რაზეც ფრანგული დეკადანსი შენობს, – „სამყარო თავისთავს იმეორებს დასაბამიდან – დღემდის და ეს მომავალშიც ასე გაგრძელდება, რომ ამ ერთფეროვნების შეცვლა და მასში სიახლის ნაპერწკლის შეტანა მხოლოდ სიტყვას, მხოლოდ ლიტერატურას, მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს."

პაოლოს ეკუთვნის ემილ ვერჰარნის მეორე ლექსის „ბანკირი"–ს თარგმანი, რომელიც პირველად ჟურნალ „დროშის" 1923 წლის №5–ში დაიბეჭდა. განსხვავებით პირველი ლექსისგან, ესაა უნიჭიერესი შემოქმედის თვალით დანახული მსოფლიოს უსილაჟი ბატონი, ბატონი ოქრო, ანუ სიმდიდრე, რომელსაც თან ჰმორჩილებს და თან თვით იმორჩილებს ცივი ბანკირი, ასევე უხილავი მმართველი მისი, რომელიც „თავის ციფრებზე წაკუზულა და იმათ თვალში // მეფეებს, ქვეყნებს თავს დაჰყიეის შავ ბედის ზარად" (პ.იაშვილი. საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. 2004:213).

ასეთია მოკლედ პაოლო იაშვილის, როგორც მთარგმნელის შეხება ფრანგულ ლექსთან, შეხება, რომელიც, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, წინააღმდეგ მოლოდინისა, რატომღაც, ერთობ ძუნწი და თავშეკავებულია.

3.7. ალმანახი „ცისფერი ყანწები"

მკვლევარი, რომელიც მიზნად დაისახავს შეისწავლოს ქართული სიმბოლიზმი, ანდა შეეხოს საკითხს, თუ რა გავლენა მოახდინა ქართულ სიმბოლიზმზე ფრანგულმა დეკადანსმა, ან კიდეც გამოიკვლიოს ნებისმიერი ქართველი სიმბოლისტი

მწერლისა თუ პოეტის შემოქმედებაში არსებული სიმბოლისტური გაელენები, კვალი, დანაშრევები, მსგავს შემოქმედთა ხანგრძლივი თუ დროებითი მიღეაწეობა, თანამშრომლობა, ზრუნვა სიმბოლიზმისა და სიმბოლისტურობისადმი, – გვერდს ვერ აუვლის გამოცემა „ცისფერ ყანწებს," როგორც ქართველ ცისფერყანწელთა ერთადერთ პირველ ოფიციალურ ბეჭდურ ორგანოს. ამის გამო დღესდღეობით ამ მიმართებით დაგროვდა და არსებობს მრავალი მკვლევარის მრავალი ნაღვაწი, იქნება იგი მონოგრაფია, გამოკვლევა, წერილი, სტატია, თეზისი, შენიშვნა, ინფორმაცია და ა.შ. ცალკე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „ცისფერი ყანწები" ერთდროულად ყურადღებას იპყრობდა და შეისწავლებოდა ორი მიმართულებით: ერთი, როგორც წმინდა ლიტერატურული და აქედან გამომდინარე ლიტერატურის ისტორიის ანუ ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით და მეორე, – როგორც ჟურნალისტური და აქედან გამომდინარე წმინდა ჟურნალისტიკური ანუ ჟურნალისტიკის ისტორიის თვალსაზრისით. როგორც პირველნი, ისე მეორენი თაეთაეინთი კრიტერიუმებით აფასებდნენ და აფასებენ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში და ქართულ ჟურნალისტიკაში ამ მართლაც და ი'შვიათ ბეჭდურ გამოცემას (იხ. ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია). არსებობს შეხედულებები, დასკვნები ერთნაირიცა და არაერთნაირიც, მსგავსიცა და განსხვავებულიც. ჩვენს მიერ არჩეული საკვლევი თემის განსაზღვრულობის გამო ჩვენ არ შეეუდგებით მათ საფუძვლიან ანალიზს.

არსებული ლიტერატურის გაცნობამ და შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ როგორც ერთი (ლიტერატურის ისტორიის, ლიტერატურათმცოდნეობითი) ისე მეორე (ჟურნალისტიკური, ჟურნალისტიკის ისტორიის) თვალსაზრისით გამოცემა „ცისფერი ყანწების" შესწავლის პროცესი ჯერ კიდევ სრულყოფილად ამოწურული არ არის და ეს რიგი ისეთი მიზეზებით აიხსნება, რაც მკვლევართაგან დამოუკიდებელია. ჯერ კიდევ არც ისე შორ წარსულში, კვლევის ამ სფეროს (ყოველ შემთხვევაში მის ობიექტურ შეფასებას), ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპებიდან გამომდინარე, ტაბუ ჰქონდა დადებული;

ამაყე პრინციპებიდან გამომდინარე არსებობდა მიდგომა: „ან არაფერი, ან არცერთი სიტყვა მასზე, ან მხოლოდ უარყოფითი ნეგატიური შეფასება," რაც ცხადია ხშირ შემთხვევაში ყოველგვარ ობიექტურ საფუძველს აცლიდა ყოველგვარსაკე კვლევას ამ სფეროში; მეორეც, მსგავსი მიდგომიდან გამომდინარე ამ მიმართებით ტაბუდადებული იყო სახელმწიფო არქივები, ფონდები, ხელნაწერთა ინსტიტუტები, მუზეუმები, თვითონ მწერალთა და უპირველესად სიმბოლისტ მწერალთა პირადი ფონდები, მუზეუმები, ხელნაწერები, რის გამოც მსგავს მასალებზე ხელი არ მიუწვდებოდათ მკვლევარებს, ურომლისოდაც შეუძლებელია ცისფერყანწელთა მემკვიდრეობის სრულყოფილად შესწავლა; ამაყე მიზეზით გამოუცემელი იყო და რიგ შემთხვევაში დღესაც გამოუცემელია „ცისფერი ყანწების" ორდენის წევრი ბევრი მწერლისა თუ პოეტის პირად არქივში დაცული ბევრი ისეთი ლიტერატურული მასალა, რომელსაც შეიძლება პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდეს თვითონ გამოცემა „ცისფერი ყანწების" შესასწავლად. გამონაკლისს წარმოადგენს პაოლო იაშვილის შემოქმედება, რომლის საიუბილეო–საარქივო მეტად მნიშვნელოვანი ორ წიგნოვანი გამოცემაც ეს ხანია განხორციელდა (პაოლო იაშვილი. საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. რედაქტორი იზა ორჯონიკიძე. თბ. 2004 წ.) და რაც უთუოდ შესაშური და მისაბაძია. და ბოლოს, დღემდის ჩატარებული არ არის ამომწურავი ხასიათის კვლევა მწერალ–სიმბოლისტთა თანამედროვე თუ არათანამედროვე შემოქმედთა, ლიტერატორთა, მოღვაწეთა, მემკვიდრეთა, ახლობელთა, მეგობართა, თაყვანისმცემელთა თუ სხვათა პირადი საარქივო კოლექციებისა თუ საოჯახო–ალბომური დანატოვარისა, სრულყოფილად შეუსწავლელია დანატოვარი იმ ხალხისა, რომელნიც, მართალია თვითონ არასდროს ყოფილან კალმოსნები, მაგრამ ამა თუ იმ მიზეზით ახლოს იდგნენ და კავშირი ჰქონდათ ცისფერყანწელებთან და, აქედან გამომდინარე, გამოცემა „ცისფერ ყანწებთანაც." ამიტომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამოცემა „ცისფერი ყანწები" და თვით „ცისფერი ორდენის"

წეულ კალმოსანთა შემოქმედება ქართული სამწერლობო ისტორიოგრაფიისათვის ჯერ კიდევ საკვლევ-საზრუნავი სფეროა.

ამ ზოგადი ხასიათის შესავლის შემდეგ ჩვენ ამჯერად დაკმაყოფილდებით გამოცემა „ცისფერი ყანწების“ იმ ორი, პირველი და მეორე ნომრების აღწერილობითი წარმოდგენით, რომლის გამოცემაც მოასწრეს „ცისფერყანწელებმა,“ რომელიც დღეს ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს და რომლის სტერეოტიპული გამოცემაც, საბედნიეროდ, 1990 წელს ვლადიმერ ყაველაშვილს განუხორციელებია.

1.

ცისფერი ყანწები

ქუთაისი. გაზაფხული.

ჩშივ*

შინაარსი:

პაოლო იაშვილი	პირველთქმა. მანიფესტი.[2]
გრ. რობაქიძე	სირენას სიმღერა.[3]
ი.გრიშაშვილი	სძინავს დედოფალს.
გალაკტიონ ტაბიძე	მთაწმინდის მთვარე. ლურჯა ცხენები.
ელენე დარიანი**	უვერტიურა... პირამიდები.
ივ.ყიფიანი	სონეტი.
ვ.გაფრინდაშვილი	სამი ლექსი.
ტიტე ტაბიძე***	„ქალდეას ქალაქები.“
პაოლო იაშვილი	„პაოლო იაშვილს.“
ნ. ლორთქიფანიძე	ქალ–ვაჟიანი.
ლელი ჯაფარიძე	დღესასწაულზე.
ბალმონტი	ორი ლექსი.[4]
ალ. ცირეკიძე	რაინდთა ლანდები.
არ.ჭუმბაძე	მინიატურა.
აკაკი ფაღავა	ჩემი სურვილი.
ტიტე ტაბიძე****	ცისფერი ყანწებით.[5]

ყდა ლადო ჯაფარიძისა.

რედაკტორი პაოლო იაშვილი.

ფასი ათი შაური.

სტამბა ქართ. შორ. წ.–კ. გამავრც. საზოგად. ქუთაისის განყოფილებისა.

---

* 1916 წელი (გამოცემის წელია. „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი გამოვიდა 1916 წლის 28 თებერვალს, რიგი ცნობებით თებერვალ–მარტში).

** იგივე პაოლო იაშვილია (ელენე დარიანი პაოლო იაშვილის მისტიკური ფსევდონიმია).

*** იგივე ტიციან ტაბიძეა.

**** იგივე ტიციან ტაბიძეა.

2.

ცისფერი ყანწები
ქუთაისი. ზამთარი.
ჩშივ*

შინაარსი:[6]

ვ.გაფრინდაშვილი	„ძონძებში.“[7]
ი.გრიშაშვილი	„შეშლილი ოთახი.“
ელენე დარიანი**	„მე და კატა.“[8]
პაოლო იაშვილი	„ფარშავანგები ქალაქში.“[9]
ნ. ლორთქიფანიძე	„ზღაპარი.“
ნიკოლოზ ნადირაძე	„ავზნიანი ქალაქი.“
გრიგოლ რობაქიძე	„ვერის ხიდზე.“[10]
ივ.ყიფიანი	„ზამთარი.“
გრიგოლ ჯაფარიძე	„ოცნება ფირუზისფერი.“
ლელი ჯაფარიძე	„ორსული მზე.“[11]
ალ. ცირეკიძე	„მთვარეული.“
ალ.ჭუმბაძე	„აეროპლანზე.“
ტიტე ტაბიძე***	„ქალდეას ქალაქები.“
ტიტე ტაბიძე	„ცისფერი ყანწებით.“[12]

ყდა ლადო ჯაფარიძისა.
რედაკტორი პაოლო იაშვილი.

ფასი ათი შაური.
სტამბა ფერაძისა და კარნაუხოვისა ქუთაისში.

„ცისფერი ყანწების“ მოსალოდნელ გამოცემაზე ცნობები, როგორც მართებულად შენიშნავს მკვლევარი ლ. ვალიანი

---

* 1916 წელი. (გამოცემის წელი. „ცისფერი ყანწების“ მეორე ნომერი გამოვიდა 1916 წლის დეკემბრის ბოლოს.

** იგივე პაოლო იაშვილია (ელენე დარიანი პაოლო იაშვილის მისტიკური ფსევდონიმია).

*** იგივე ტიციან ტაბიძეა.

(აყაღიანი ლ. 1977:39) პირველად ქართულ პერიოდიკაში 1915 წლის დეკემბრიდან ჩნდება. დეკემბრის ბოლოს გამოსაცემი ჟურნალი მისი რედაქტორის, პაოლო იაშვილის ავადმყოფობის მიზეზით ამ ვადაში ვერ გამოსულა, რაზედაც საზოგადოებას აუწყებდა გაზეთი „მეგობარი“ (იხ. გაზეთი „მეგობარი,“ 1916 წელი, №77). გამოცემის ვადა სხვადასხვა გარემოების გამო კვლავ გადაწეულა, რაზედაც „ტექნიკური მიზეზების“ მოშველიებით იუწყება იგივე „მეგობარი“ (იხ. გაზეთი „მეგობარი,“ 1916 წელი, №102). საბოლოოდ, მხის სინათლე „ცისფერი ყანწების“ პირველმა ნომერმა იხილა 1916 წლის 28 თებერვალს (ჯაში ნ. 1969:34); ხოლო „ცისფერი ყანწების“ მეორე ნომერი გამოვიდა 1916 წლის დეკემბრის ბოლოს. ნომერთა შორის უჩვეულოდ დიდი დროითი შუალედი განპირობებული იყო იმ არნახული სიძნელეების დაძლევის ცდებითა და წინააღმდეგობებით, რასაც წააწყდნენ რეფორმატორი ენთუზიასტები „კონსერვატორი“ მკითხველი საზოგადოე-ბისა და „კონსერვატორი“ პროფესიონა-ლი ლიტერატორების, განსაკუთრებით კი პრესის მხრიდან. თუმცა ენთუზიასტ ახალგაზრდა მწერალთა სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ გააყორებულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ და საზოგადოებრიემა რისხვამ არა თუ ვერ ჩააქრო, არამედ პირიქით, კიდეც უფრო აღაგზნო მათი სწრაფვა, რის ნაყოფიც იყო მათ მიერვე დაარსებული ჟურნალები „მეოცნებე ნიამორები“ (1919–1924 წწ.) „შვილდოსანი“ (1920 წ.) და ყოველკვირეული გაზეთი „ბარრიკადი“ (1920–1922, 1924 წლები), „ბახტრიონი.“

* * *

გავიდა თითქმის სამი წელიწადი და 1919 წლის თებერვალში ჟურნალმა „მეოცნებე ნიამორებმა“ საზოგადოებას აუწყა, რომ მალე მკითხველი იხილავდა „ცისფერი ყანწების“ მესამე ნომერს. ანონსი იმასაც იუწყებოდა, რომ იმ მესამე ნომერში დაიბეჭდებოდა პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, ტიციან ტაბიძის, ლელი ჯაფარიძის, კოლაუ ნადირაძის, გიორგი ლეონიძის, ა. ჩანიკაშვილის, ალ. ცირეკიძის ნაწარმოებები; აქვე

წარმოდგენილი იქნებოდა „მანიფესტი ახიას...“ (იხ. ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები,“ 1919:15). სამწუხაროდ, ანონსი მხოლოდ დაპირებად დარჩა, „ცისფერი ყანწების“ არც მესამე და არც შემდგომი ნომრები აღარ გამოსულა. ამდენად, ქართული ლიტერატურის ისტორიას და ლიტერატურათმცოდნეობას შემორჩა „ცისფერი ყანწების“ ზემოთმოტანილი მხოლოდ და მხოლოდ პირველი და მეორე ნომრები.

3.8. „ცისფერყანწელთა“ აუხდენელი ოცნება – გაზეთი „ცისფერი ყანწები.“

სამაგიეროდ, ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლიდან მეორე თვესვე პროტესტანტი კრიტიკოსებისა და პროტესტანტი საზოგადოებისგან შეწუხებულ და ლამის იყო, „გალახული“ „ცისფერი ორდენის“ კავალერებს მტკიცედ გადაუწყვეტიათ ბრძოლისა და პოლემიკისათვის უფრო ოპერატიული, უფრო მობილური და უფრო მოხერხებული პერიოდიკის ყოველკვირეული გაზეთის დაარსება, გაზეთისა, იგივე სახელწოდებით – „ცისფერი ყანწები...“ „ჩვენ ვაარსებთ საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოს, რომელშიდაც გეტყვით ბ–ნნ პროტესტანტებს დაურიდებელ პასუხს ყველა იმ საოცარ წყეულისათვის, რომლის საგნათ გახდა ჩვენი ალმანახი. ჩვენი გაზეთი იქნება ყოველკვირეული და გამოვა აპრილის პირველ რიცხვებში...“ (იხ. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წ. №13). მუქარით აუწყებდნენ ისინი თავიანთ იდეურ მტრებს. ამას მოსდევს უწყება იმის შესახებ, რომ მათ 11 მაისს უკვე მიღებული ჰქონდათ გუბერნატორის სათანადო ნებართვაც. სწორედ გაზეთ „ჩვენი მეგობარის“ ამ უწყებით დასტურდება, რომ ცისფერყანწელთა მომავალ ამ გაზეთსაც სახელწოდებად „ცისფერი ყანწები“ ერქმეოდა და მისი პირველი ნომერი ორიოდ კვირაში მოევლინებოდა ამ ქვეყანას (იხ. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წ. 11 მაისი, №56) სასიხარულო–საქადილო რეკლამა კიდევ რამდენჯერმე გან-

მეორდა, შეპირებული ყოველკვირეული გაზეთი „ცისფერი ყანწები“ კი ბოლო ვადად დათქმულ 1916 წლის 29 მაისსაც ვერ გამოუიდა. როგორც უცნობი დარჩა მიზეზი, თუ რატომ შეწყდა ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ გამოცემა, ისევე უცნობია თუ რამ შეუშალა ხელი ყოველკვირეულ გაზეთ „ცისფერი ყანწების“ დაბადებას, გარდა ერთისა, რომ ქართველთა შორის წერა–კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას პირდაპირ დადგენილების წესით უარი უთქვამს ამ გაზეთის თავიანთ სტამბაში შესრულების ნებართვის მიცემაზე მოტივით, რომ „ცისფერი ყანწების“ კრედოს არ ვიზიარებთო... (იხ. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წელი, №57).

ასე მარცხით დასრულდა „ცისფერი ორდენის“ წევრთა მცდელობა, ეშვათ ამჯერად იგივე „ცისფერი ყანწების“ სახელწოდებით პირველის, ანუ ალმანახ „ცისფერი ყანწების,“ მასში დასმული იდეების დამცველი და მის ირგვლივ შემოკრებილი ცისფერყანწელების მიზნებისა და ამოცანების განხორციელებისათვის ხელშემწყობი ახალი პერიოდული ბეჭდვითი გამოცემა.

3.9. ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“ თუ ალმანახი „ცისფერი ყანწები“

(გამოცემა „ცისფერი ყანწების“ ზედწოდებისათვის)

დასასრულ გვინდა მოკლედ შევჩერდეთ ერთი შეხედვით ერთ თითქოსდა უმნიშვნელო მაგრამ ტერმინოლოგიის თვალსაზრისით მაინც საყურადღებო ფაქტზე: ისევე როგორც „ცისფერყანწელებს“ („ყანწელები,“ „ცისფერი ორდენი,“ „ცისფერი კოჰორტა“ და ა.შ.), გამოცემა „ცისფერ ყანწებსაც“ ბეჭდური გამოცემის რაობისა და სახეობის აღმნიშვნელ სხვა და სხვა ტერმინით მოიხსენიებენ: ზოგი მას ჟურნალ „ცისფერ ყანწებს“ უწოდებს, ზოგი ალმანახ „ცისფერ ყანწებს,“ ზოგიც სხვა რამ ამნაირს.

ჩვენ არ შეეძლებით ამ მარტივი ამბის მტკიცებულებების დაძებნასა და სათანადო ნაშრომების დასახელებას, ისინი მრავლად არიან და მათში ტერმინის შენაცვლებითი შემთხვევებიც მრავლად გვხდება, რაც მკვლევართა მხრიდან მოსაწყენი ტაქტოლოგის თავიდან აცილებითაა გამოწვეული და არა სხვა რამ უფრო გააზრებული მიზნით. საკითხი თითქოს წმინდა ჟურნალისტიკურია, არა და, ამ ორ ტერმინს ლიტერატურის-მცოდნეობაში საკმაო ნიუანსური განსხვავება გააჩნია, რომ ისინი სუსტად თავ-თავის ადგილას იქნეს გამოყენებული. გამოცემა „ცისფერ ყანწებს“ კი ასეთ ნიუანსად უფრო ტერმინ-ზედწოდება ალმანახი ესადაგება, ვიდრე ჟურნალი. ჟურნალი უფრო პერიოდული გამოცემის წინასწარ მყარადგანსაზღვრულ-დადგენილ სახეობას გულისხმობს, ალმანახისთვის კი თითქოს პერიოდულობის (განსაკუთრებით გამოცემის თვის, რიცხვის) მკაცრად განსაზღვრულობა ნაკლებად აუცილებელია. ალმანახი, ერთად თავმოყრილ სხვადასხვა ქმნილებათა ერთობლიობაა და თითქოს ქვეტექსტით იმასაც გულისხმობს, რომ იგი მაშინ გამოვა, როცა მათი თავმოყრა მოხერხდება ან უკეთესია გვეთქვა მოესწრება. ჟურნალი კი უფრო მსგავს სათუოობის უფლებას მოკლებული ჩანს და გვეჩვენება; ამ ფრიად ნიუანსური ტერმინოლოგიური თავისებურებებისა და თვითონ გამოცემა „ცისფერ ყანწების“ არსისა და პერიოდულობის გათვალისწინებაზე დაყრდნობით მიგვაჩნია, რომ „ცისფერ ყანწების“ როგორც გამოცემის განმსაზღვრელ თანდართულ ტერმინად სწორედ ტერმინი ალმანახი უნდა იქნეს გამოყენებული და არა ტერმინი ჟურნალი. სხვათა შორის „ცისფერ ყანწებს“ თვითონ ცისფერი ორდენის წევრებიც ალმანახად მოიხსენიებენ და არა ჟურნალად. ასე მაგალითად, ტიციან ტაბიძე ერთ-ერთ თავის პირად წერილში, რომელიც მას 1915 წლის 10 ნოემბერს დაუწერია, ამბობს: „Скоро выпускаем альманах „Цисфери канцеби“ (Голубые роги) с литературным манифестом. Футуризма не будет, хотя почти все газеты отметили, что альманах наш будет являться органом грузинских футуристов.“ როგორც ვხედავთ, თვით ჯერ კიდევ გამოცემის დაბადებამდე ჰქონიათ გამოცემის

რაობა განსაზღვრული ცისფერყანწელებს და მას ალამანახად ყარაულობდნენ და არა მკაცრად განსაზღვრულ ჟურნალურ გამოცემად. ამგვარი მტკიცებულებებით სხვა დანარჩენ „ცისფერყანწელთა“ ნაწერებიდანაც შეიძლება მოვიტანოთ; სხვათა შორის გამოცემა „ცისფერ ყანწებს“ არა ჟურნალად, არამედ ალმანახად მიიჩნევენ და მოიხსენიებენ იმდროინდელი პერიოდული გამოცემებიც; ასე მაგალითად, გაზეთი „მეგობარი“ იუწყება: „ალმანახში მონაწილეობას იღებენ უკანასკნელი დროის მწერლები, უმეტესად ისინი, ვინც თანაუგრძნობენ ჩვენი ლიტერატურის განახლების პრინციპს“ (გაზეთი „მეგობარი,“ 1916 წ. №77); ან კიდევ, ქუთაისში გამომავალ გაზეთ „სამშობლოს“ 1916 წლის 1 მარტის ნომერში ვკითხულობთ: „გარეგნული სიძვირფასე ალმანახისა სრულებით არ შეეფერება შინაარსს.“ ამავე ხედსახელით მოიხსენიებს იგივე გაზეთი „ცისფერ ყანწებს“ სხვაგანაც (გაზეთი „სამშობლო,“ 1916 წ. №298, №299); „...ჩვენ ვაარსებთ საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოს, რომელშიდაც ვეტყვით ბ–ნნ პროტესტანტებს დაურიდებელ პასუხს ყველა იმ საოცარ წყევლისათვის, რომლის საგნათ გახდა ჩვენი ალმანახი“ – წერენ ცისფერყანწელები გაზეთ „ჩვენ მეგობარში“ (გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წ. №13); ერთგან ჟურნალი „მეოცნებე ნიამორები“ გამოცემა „ცისფერ ყანწებს“ წიგნსაც უწოდებს, მაგრამ არამც და არამც ჟურნალს: „პაოლო იაშვილის რედაქტორობით მალე გამოვა „ცისფერი ყანწების“ მესამე წიგნი. წიგნში დაიბეჭდება...“ და ა.შ.; გვხდება გამონაკლისიც, როცა თვითონ „ცისფერი ორდენის“ რომელიმე წევრი მოიხსენიებს გამოცემა „ცისფერ ყანწებს“ ჟურნალად; მაგალითად შალვა აფხაიძე იგონებს: „გავიგეთ იმ აურზაურის შესახებ, რაც ჟურნალმა გამოიწვია ქუთაისის საზოგადოებაში... ...ამბობდნენ ჟურნალის მონაწილეთა რაღაც სკანდალურ გამოსვლებზე...“

ესღა დაგვრჩა, გადავიდეთ თვითონ ტერმინთა წარმომავლობით განმარტებაზე:

ალმანახი – (გერმან. Almanach არაბ.) – არაბული სიტყვაა და იგი დროს, საზომს ნიშნავს. თავდაპირველად იგი წარმოადგენდა კალენდარს, რომელსაც თან ერთვოდა სხვადასხვა შინაარსის შენიშვნები, ცნობები, მოთხრობები, ლექსები. ალმანახი თანამედროვე მნიშვნელობით წარმოადგენს ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კრებულს, რომელიც გამოდის პერიოდულად (ჭილაია ა. 1971: 29).

ჟურნალი (ფრანგ. Journal. დღიური) – პერიოდული ბეჭდვითი გამოცემა მრავალფურცლიანი წიგნის სახით. იგი შეიძლება იყოს კვირეული, ორკვირეული ან ყოველთვიური... (ჭილაია ა. 1971: 367-368).

მიუხედავად იმისა, რომ ეტიმოლოგიის მიხედვით სიმბოლისტთა სიმჰათია უფრო მეორე, ფრანგული წარმომავლობის ტერმინისკენ უნდა ყოფილიყო გადახრილი, პირიქითაა, რაც არ შეიძლება შემთხვევით ფაქტად ჩაითვალოს. აქ გარდა ტერმინის სიძველისა მათი ყურადღება უთუოდ მის სხვა უფრო ფარული ანუ ქვეტექსტურ ნიუანსებსაც უნდა მიექცია. დაეაკვირდეთ ტერმინის არაბულ ეტიმოლოგიას: იგი დროს, საზომს ნიშნავს. სიმბოლისტები კი თავისთავს ახალი დროისა და ახალი საზომის მებაირახტრეებად თვლიდნენ. ამასთან, მართალია ისინიც თავიანთ სიმართლეში უტყუარად იყვნენ დარწმუნებულნი, მაგრამ ისიც კარგად უწყოდნენ, რომ მათი წამოწყება არაფრით იყო დაზღვეული და გარანტირებული, რადგან კარგად ქონდათ გააზრებული რას ეჯიდებოდნენ და რომ ამ გზაზე შესაძლებელია თავიანთი გამოცემის პერიოდულობის მყარად შენარჩუნების და მკაცრად დაცვის გარანტიების ნაკლები შანსი დარჩენოდათ. ამიტომ თავიინთ გამოცემას ზედსახელად ნაკლებად მკაცრი პერიოდულობის შინაარსის შემცველ ტერმინ „ალმანახს“ მიარქმევდნენ და არა უფრო მკაცრი პერიოდულობის გაგების მქონე ტერმინ „ჟურნალს.“ გამომდინარე აქედან, მათ შემდეგ არც ჩვენთვის უნდა იყოს თავისუფალი არჩევანი მოცემულ ტერმინებისადმი მიდგომაში და ჩვენი აზრით რაც უნდა მოსაწყენ ტერმინოლოგიასთან გვქონდეს საქმე, გამოცემა „ცისფერი ყანწების“ წერილობითი თუ ზეპირი ყოველი

სესხებისას გამოცემის რაობის ზედსახელად სჯობს მაინც ტერმინ „ალმანახს“ ვიყენებდეთ, რადგან მიუხედავად, მათი შინაარსის სინონიმურობისა, ეს ორი ტერმინი გამოცემა „ცისფერ ყანწებთან“ მიმართებაში, ამავე გამოცემის იშვიათი სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, თანაბარ მნიშვნელობის მხრივ აბსოლუტურ თანაბრობას მოკლებულნი არიან.

დასასრულ, ერთ სრულიად კერძო შემთხვევაზეც უნდა ვთქვათ: ხომ ასეთი აჟიოტაჟი მოჰყვა სამწერლო ასპარეზზე ახალი მესიტყვეების გამოსვლას, მათი გამოცემა „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლას... აკადემიური მიდგომით რომ ვთქვათ, იყო გამოხმაურებები, იყო წინააღმდეგობები, გაწეწ-გამოწეწები, მაგრამ ნაკლები იყო აკადემიური გამოკვლევები, ნაშრომები (თუ არ ჩავთვლით აქა-იქ წერილებს, რომელშიც აკადემიურად იქნებოდა შეფასებული მართლაცდა იშვიათი ლიტერატურული მოვლენა. ეს ლიტერატურათმცოდნეობაში, მაგრამ არც ჟურნალისტიკის ისტორიაში იყო დიდად სახარბიელო ვითარება ახალი გამოცემა „ცისფერი ყანწების“ მიმართ. როგორც ჩვენ მისიის ზედწოდებად ვარჩიეთ, – ალმანახ „ცისფერ ყანწებს“ არა მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიკოსები თელიდნენ „გერად“ და ეპყრობოდნენ უყურადღებოდ, არამედ მას ასევე „გერად“ მიიჩნევდნენ მაშინდელი და შემდგომი პერიოდის ქართული ჟურნალისტიკის მეისტორიენი. როგორც ერთნი, ისე მეორენი, ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპებით ნაზარდნი და ნაწრთობნი ზედმეტ რისკს ერიდებოდნენ, ანდა დუმდნენ, გვერდს უვლიდნენ და საერთოდ არაფერს იტყოდნენ „ცისფერ ყანწებზე.“ დროით ნაკარნახევი იმ შინარევი თუ რიდნარევი იგნორირებით ჟურნალისტიკის მეისტორიეებმა უფრო თავისთავს აჩვენეს და საკვლევი სფერო დაიღარიბეს, თორემ თვითონ „ცისფერ ყანწებს“ ვერა დააკლეს რა. დრო მოვა, ისინიც

---

* იხ.მ.აბულაძე. ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში, თბ., 1977; ლ.ავალიანი, „პაოლო იაშვილი“, თბ.,1977; ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ.5, თბ., 1982 წელი.

ლიტერატურის მკვლევართა მსგავსად პოზიციაშეცვლილნი ჩაულრმავდებიან ამ საქმეს და ჭეშმარიტ სიმართლეს გვეტყვიან.

3.10. პაოლო იაშვილი ფრანგული დეკადანსის მიმდევარი და ჰეგემონი სიმბოლისტი

როგორც ცნობილია, „ცისფერი ყანწები“ მიჩნეულია ევროპული და რუსული სიმბოლიზმის მემკვიდრედ საქართველოში, რომელსაც მათგან განსხვავებით იტალიური ფუტურიზმის ცალკეული ნიშნებიც ახასიათებს. ამის დასტურად კი 1916 წელს ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ გამოქვეყნებული პაოლო იაშვილისეული დეკლარაციული დანიშნულებისა და ხასიათის „პირველთქმა“ სახელდება. მასში ახალგაზრდა პაოლო იაშვილი ქართულ პოეზიას ამოცანად უსახავს „უარი თქვას ძველ ტრადიციებზე და მხოლოდ ურბანისტულ–ინდუსტრიული თემების დამუშავებას მოჰკიდოს ხელი“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია. 1982:480). პაოლოს მიერ ჟურნალზე წამძღვარებულ „პირველთქმაში“ ეკითხულობთ: „...ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას, უარვყოფთ წარსულს, როგორც მზით განათებულს, ისე ღამეში შეწუხებულს. წარსულის ოქროს გვირგვინებს გამოვსტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავიწყების ზღვაში...“

მომდევნოდ, ეს პოზიცია კიდევ უფრო მეტ კატეგორიულ სახეს იღებს და ჯგუფის მიზანიც აშკარად გამოკვეთილია: „ვისაც სურს, მან უმღეროს გაზაფხულის ყვავილებს, მთვარეს და საღამოს მყუდროებას, დამშვიდებულსა და ტკბილ სიყვარულს, ტყის იდუმალებას და ფრინველთა გალობას. ჩვენ გვინდა, რომ საქართველო გადაიქცეს უსაზღვრო, მეოცნებე ქალაქად, სადაც ცოცხალი ქუჩების ხმაურობა შესცვლის ყვავილოვანი ველების სურმუხტობას...“ და როგორც მართებულად შენიშნავენ, იქვე ფორმალისტურ–ფუტურისტული იდეაც: „ჩვენ

გვსურს შეექმნათ გაუგებარი და საოცარი სიტყვები“ (პ. იაშვილი, „პირველოქმა.“ ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“).

მაშ, ევროპული და რუსული სიმბოლიზმისაგან ქართული სიმბოლიზმის პირველი განმასხვავებელი ნიშანი სიმბოლიზმთან ფუტურისტული ელემენტების შერწყმულობაა;

მეორე განმასხვავებელ ნიშნად ასახელებენ „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში არსებულ „რეალისტური მხატვრული აზროვნების ელემენტებსა და ტენდენციებს,“ რომელიც სხვა „ცისფერყანწელებთან“ (ტიციან ტაბიძე, გიორგი ლეონიძე და სხვ.) ერთად, პაოლო იაშვილის პოეზიასაც გამორჩეულად ახასიათებს;

ორთოდოქსული სიმბოლიზმისაგან განმასხვავებელ მესამე ნიშნად კი „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ქართული კლასიკური მწერლობიდან მემკვიდრეობით მიღებული ეროვნული მოტივი მიაჩნიათ, რაც აშკარად „სცილდება დასავლეთისა და რუსული სიმბოლიზმის ვიწრო, კარჩაკეტილი სკოლური ესთეტიზმის ჩარჩოებს“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია. 1982:480). როგორც პირველი ორი ნიშანი, ისე ეს უკანასკნელიც გამოკვეთილად ნიშანდობლივია პაოლო იაშვილის პოეზიისათვის, ასე რომ თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ პირველი ნიშნის როგორც მატარებელი, ისე იდეოლოგიც (იხ. პ.იაშვილი. „პირველოქმა“) თვითონ პაოლო გახლდათ, ჩვენთვის სარწმუნოდ ნათელი გახდება, რომ სწორედ პაოლო იაშვილი იყო ერთ–ერთი წარმმართველი და ტონისმიმცემი „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფისა, როგორც შიგნით ლიტერატურულ ჯგუფში, ისე, საეროდ მის გარეთაც და ეს ლიდერობა მას შენარჩუნებული ჰქონდა ამ ჯგუფის გაჩენა–ჩამოყალიბებიდან–ბოლომდე.

ჩვენ ზემოთ „ცისფერყანწელთა“ შესახებ არსებულ ლიტერატურაზე მსჯელობისას მიეთითებდით ნაშრომთა ერთ ნაწილზე, რომელთათვისაც დამახასიათებელია ორთოდოქსული სიმბოლიზმისაგან ქართული სიმბოლიზმის გამორჩევის მცდელობა. ჩვენს მიერ აქ მოტანილი მსჯელობაც განმასხვავებელ ნიშანთა შესახებ სხვა არაფერია, თუ არა ამ რიგის ერთი

რიგითი ცდა, რადგან საბოლოოდ აქაც, ისე როგორც ბევრ სხვა ნაშრომში, ქართული სიმბოლიზმი მაინც ევროპული და რუსული სიმბოლიზმის გაელენის პირმშოდაა მიჩნეული: „მიუხედავად ამისა, „ცისფერი ყანწების“ ლიტერატურული სკოლა, ნაგვიანევად, მაგრამ მაინც, წარმოიშვა ევროპული და რუსული სიმბოლიზმის მხატვრულ–იდეური გაელენით“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია. 1982:480).

რატომ სახელდება „ცისფერი ყანწების“ ჯგუფის შექმნა–ჩამოყალიბების მასტიმულირებლად მაინცადამაინც ევროპული და რუსული წყარო, რა აკავშირებდა ქართულ ინტელექტუალურ სამყაროს მათთან და რა როლი შეასრულა ამ ორ გარემოს ინტელექტუალური სიერცის ურთიერთდაკავშირებაში თვითონ პაოლო იაშვილმა? – ისმის კიდევ ერთხელ კითხვა, როდესაც ფრანგულ და ქართულ, რუსული და ქართული სიმბოლისტური სკოლების მსგავსება–განსხვავებებზე იწყება ლაპარაკი. კვლევართა აზრით ამაში, როგორც ნაშრომის დასაწყისში ჩვენც მიგუთითებდით, მთავარი თუ არა, ერთ–ერთი განმსაზღვრელი როლი მაინც უშუალოდ ქართველ სიმბოლისტთა პირადმა ბიოგრაფიულმა ფაქტორმა შეასრულა და ამაში პირველთან (იგულისხმება ევროპული, და ფრანგული) მიმართებაში განმსაზღვრელად ისევ პაოლო იაშვილი გვევლინება: 1913–1914 წლებში, საფრანგეთში ყოფნისას როდესაც თავდაპირველად მხატვრობით გატაცებული ახალგაზრდა პაოლო პარიზში, ლუვრთან არსებული ხელოვნების ინსტიტუტის შეგირდი იყო, კაფე „როტონდაში,“ ანუ როგორც მას ფრთოვანად უწოდებენ, – „პარიზელ ხელოვანთა ნავსაყუდელში“ ეცნობოდა და ურთიერთობდა უცხოელ თუ ადგილობრივ „ბოჰემურად განწყობილ მხატვრული ინტელიგენციის წარმომაგენლებთან:“ პაბლო პიკასოსთან, რიბერასთან, მოდილიანთან, გიიომ აპოლინერთან და მრავალ სხვასთან. „ეს იყო თავისებური მექა ევროპული მოდერნიზმისა, სადაც, სხვა მხატვრულ მიმდინარეობებთან ერთად, სიმბოლისტურ პოეზიასაც ჰყავდა თავისი მიმდევრები“ (ქართული ლიტერატურის ისტორია. 1982:482).

ამგვარად, პარიზიდან სამშობლოში დაბრუნებული პაოლო იყო ის მთავარი სულიერი ხიდი, რომელზეც ფრანგულმა დეკადანსმა საქართველოსკენ გადმოიარა. პაოლო ხომ ქართული სიმბოლისტური ალმანახის, „ცისფერი ყანწების“ მთავარი დამაარსებელთაგანი იყო (იხ. შალვა აფხაიძე, „ადამიანები და წიგნები,“ 1964). ხოლო, რაც შეეხება ქართული სიმბოლისტური ჯგუფის გაჩენა–ჩამოყალიბებაში რუსული ინტელექტუალური სიერცის გაელენას, აქ ეს მისია იმხანად, მოსკოვის უნივერსიტეტში სასწავლებლად მყოფმა ტიციან ტაბიძემ, ვალერიან გაფრინდაშვილმა და კოლაუ ნადირაძემ შეასრულეს: „1914–1915 წლებში ლიტერატურული მოსკოვი ჯერ კიდევ სიმბოლიზმის ტყვე იყო, თუმცა უკვე იგრძნობოდა სიმბოლიზმის კრიზისი... მახსენდება სკრიაბინის სიკვდილი და მისი დაკრძალვა, სკრიაბინისავე მუსიკის კულტი... „თავისუფალი ესთეტიკის საზოგადოების“ სხდომა ლიტერატურულ–მხატვრულ წრეში და ვალერი ბრიუსოვის გამოსვლა... ნაცნობობა ბალმონტთან, რომელიც მაშინ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ თარგმნიდა, გატაცება ბლოკითა და ინოკენტი ანენსკით...“ (ტაბიძე ტ. 1966:4).

საბოლოოდ საქართველოში აქ, ქუთაისში შეეროდა პარიზიდან დაბრუნებული პაოლოს და მოსკოვიდან შინ ჩამოსული ტიციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის და კოლაუ ნადირაძის სიმბოლიზმაცრილი პოეტური სულები ერთად და იშვა კიდეც ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“ 1916 წელს, რომელშიც თავდაპირველად გაერთიანებული იყვნენ პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, იუანე ყიფიანი, სანდრო ცირეკიძე, მოგვიანებით, 1918 წლიდან კი გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი, ნიკოლო მიწიშვილი, ალი არსენიშვილი, – ანუ სულ 13 ცნობილი სახე... სწორედ ესენი არიან ბირთვი, რომელნიც ხშირად „ცისფერი ორდენის“ სახელწოდებით მოიხსენიებიან. ვერ ვიტყვით აქამდე შეუნიშნავთ თუ არა, მაგრამ ქართულ რწმენა–წარმოდგენაში ეს არცთუ ისე პატივდებული კენტი ციფრი –13– პაოლო იაშვილს ხაზგასმითაც

აქვს დასახელებული თავის ლექსში „წერილი კოლაუ ნადირაძეს," მოსკოვიდან საქართველოში გამოგზავნილში:

„... ჩემს სალღეგრძელოს თუ ისევ სვამენ,
ჯერ თუ მთელია სანემო თასი,
თუ გამოაკლდა ვინმე ჩვენს ცამეტს
და პოეტების დაინგრა დასი..."

(პაოლო იაშვილი. 1965:109)

მთლად შეუცვალი არ უნდა იყოს არც ეს ციფრი ცამეტი, რადგან ცისფერ ორდენთა შემადგენლობაში ასევე სახელდება ლ.ჯაფარიძე და კიდევ სხვებიც. ერთი ისაა, ციფრი ცამეტი ყველაზე აქტიურებს და გამორჩეულებს თუ გულისხმობს. სხვათა შორის, ცისფერყანწელთა სრულუფლებიანი წარმომადგენლების – რიცხვის გარკვევაზე, ე.წ. „ცისფერი ორდენის" შემადგენლობის განსაზღვრა–დაზუსტებაზე ფიქრი დიდი ხანია თან ჰხლებია ამ რიგის კვლევას. ასე მაგალითად, მკვლევარი ლ.აჟალიანი პ.იაშვილის მიერ 1922 წელს დასახელებულ გვარების მიხედვით ცისფერყანწელთა რიცხვს ათი წარმომადგენლით განსაზღვრავს, თუმცა, რატომღაც იქვე მხოლოდ ცხრას ჩამოთვლის: ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, ნიკოლო მიწიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე და პაოლო იაშვილი (ლ.აჟალიანი 1977:81). ეყრდნობა რა ლ. ავალიანი ტიციან ტაბიძის სიტყვებს, ცისფერყანწელთა ჯგუფს 13 კაცით საზღვრავს (ლ.აჟალიანი 1977:82) და დამატებით იმოწმებს პაოლო იაშვილის მიერ ამ ციფრის განმეორებასაც (ლ.აჟალიანი 1977:82). მოცემულ წყაროებზე და სხვა მასალებზე დაყრდნობით ავტორი ცისფერყანელების რიცხვში ასახელებს სერგო კლდიაშვილს, რაჟდენ გვეტაძეს, შალვა კარმელს, ივანე ყიფიანს, ბიონ საგანელს, ლელი ჯაფარიძეს და სხვებს. მაგრამ, უკანასკნელთაგან, რომელი ავსებენ იმ ცამეტს, არ ასახელებს. სამაგიეროდ, კიდევ ერთხელ ხაზგასმით მიუთითებს: „მაგრამ პ. იაშვილის მიერ დასახელებული ათი პოეტი უთუოდ სული და გული იყო „ცისფერი ორდენის"–აო... (ლ.აჟალიანი 1977:82).

მკვლევართა ერთი ნაწილი სიმბოლისტთა ჯგუფის წევრების ჩამოთვლისას მათ რიცხვში მოიხსენიებენ პოეტ გიორგი ლეონიძესაც, თუმცა შენიშნავენ, რომ იგი მალევე დაადგა უფრო „ჯანსაღ ლიტერატურულ–შემოქმედებით გზას" (დუმბაძე ნ. 1973). მეორეთა დამოკიდებულება კი უფრო „თამამია" და ამ ჯგუფში ათავსებენ თვით გალაკტიონ ტაბიძეს, კონსტანტინე გამსახურდიას და ა.შ.

და ბოლოს, საინტერესოა ტიციან ტაბიძის თითქმის „მკრეხელობამდე" ამაღლებული პარალელი, რაც, ცხადია, „ცისფერი ორდენისადმი" მხოლოდ და მხოლოდ პოეტის თავდადებული ერთგულებით იყო განპირობებული და არა მართლა მკრეხელობით: „შესაძლებელია... შთამომავლობას არ დარჩეს ... დიდი პოეზიის მიღწევები... მაგრამ დარჩება ხსენება იმ ორდენის, რომელსაც ჰქვია „ცისფერი ყანწები"–ს ძმობა, მეგობრობა, რომელსაც შეადგენენ 13 კაცი და ისტორიულ ანალოგიით როგორც 13 ასირიელმა მამებმა საქართველოში დათესეს ორტოდოქსი ქრისტიანობა ისე „ცისფერ ყანწებმა" ნამდვილი პოეზია..." (ტიციან ტაბიძის წერილი, „ბარრიკადი", 1924 წელი, №1).

მომავალ „ცისფერყანწელთა" სიმბოლისტურ ნათლიღებას ცხადია ხელს ისიც შეუწყობდა, რომ რუსული სიმბოლიზმის ერთ–ერთ მამათავარს კ. ბალმონტს ისინი არა მხოლოდ იქ, მოსკოვში ხვდებოდნენ, არამედ მასთან ახლოს იყვნენ მაშინაც, როცა საქართველოში ჩამოსული ბალმონტი ლიტერატურულ საღამოებს მართავდა თბილისსა და ქუთაისში და ქართველ საზოგადოებრიობას იმხანად მის მიერ რუსულად თარგმნილ ქართული მარგალიტის – „ვეფხისტყაოსნის" პირველ ჭაშნიკს ასინჯებდა, პარალელურად კი თავის ორიგინალურ ქმნილებებსაც აცნობდა. ასევე საგულისხმოა ისიც, რომ „ცისფერყანწელებს" ჯერ კიდევ 1910–იან წლებში „პირადი კონტაქტები ჰქონდათ პოეტებთან და მხატვრებთან: ოსიპ მანდელშტამთან, ვასილი კამენსკისთან, ილია ზდანევიჩთან, სუდეიკინთან, კირილე ზდანევიჩთან, ზიგმუნდ ვალიშევსკისთან..."(ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1982:482). ხოლო ალი არსენიშვილს ლიტერატურის საკითხებზე მიმოწერები ჰქონდა ალ.ბლოკთან.

ყველა ამ და სხვა მოკლენებში პაოლო იაშვილს ერთი წუთითაც არ დაუკარგავს ცენტრალური, მაორგანიზებელი, მაკოორდინირებელი, შემოქმედებითად მასტიმულირებელი როლი. ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურულ გამოცემებიდან: გაზეთი „ბარიკადი,“ ჟურნალები „ცისფერი ყანწები,“ „მეოცნებე ნიამორები“ (რედაქტორი სანდრო ცირეკიძე), პირველის ანუ პირველსაწყისი უმთავრესი ჟურნალის „ცისფერი ყანწების“ რედაქტორი სწორედ პაოლო იაშვილი იყო. მასვე ეკუთვნის „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის „ლიტერატურულ დეკლარაციად“ აღიარებული „პირველთქმაც,“ რომელიც 1916 წელს გამოსულ პირველ ქართულ სიმბოლისტურ ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ პირველსავე ნომერს წაემძღვარა. მანამდე კი იგი სხვებთან ერთად ზრუნავდა ერთი ლიტერატურული მრწამსის მქონე სიმბოლისტური ჯგუფის წევრთა ნაწარმოებების სხვადასხვა ქართულ პერიოდულ გამოცემებში დაბეჭდვაზე, როგორიცაა „მეგობარი,“ „კოლხიდა,“ „იმერეთი,“ „თემი,“ „სალამური,“ „სახალხო გაზეთი,“ „ერი,“ „საქართველო,“ „საქართველოს სურათე-ბიანი დამატება,“ „ფასკუნჯი,“ „ოქროს ვერძი,“ „კლდე“ და სხვა.

ყველა ზემოთდასახელებული ფაქტებიდან გამომდინარე, ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ პაოლო იაშვილი იყო „ცისფერი ყანწების“ ჯგუფის ერთი უპირველესი სულისჩამდგმელთაგანი, ორგანიზატორი და მედროშე, რომლის პოეტურ ნიჭსა და შემოქმედებით გაქანებაზე მოდიოდა ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის ძირითადი ჯაფა და სიმძიმე. ამაზე მეტყველებს თუნდაც თვითონ პაოლო იაშვილის პოეტური ქმნილებები, – იგი თავისი განუმეორებელი მიძღვნითი ლექსებით ერთგვარ შემაკავშირებელ–შემადუღაბებელ როლს ასრულებს თანამოკალმეთა შორის, არის ერთდროულად მათი ლიდერიცა და რიგითი წევრიც.

თუ საქმე „ცისფერი ორდენის“ წევრთა შორის ჰეგემონობას შეეხება და არა სხვა რამეს, მაშინ ძნელია, ამ ფონზე დაეთანხმო პატივცემული მკვლევარის აზრს, როდესაც თავის ნაშრომში იგი წერს: „ჩვენ ვერ დავინახეთ გამოცალკევებულად პ. იაშვილი

„ცისფერ ორდენში.“ ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ გამოცემისას უფრო საგრძნობი იყო „ორდენის არქიტექტორის“ როლი...“–ო. მით უფრო, რომ ამ აზრის გამოთქმამდე მასვე მოაქვს პაოლო იაშვილის თანამედროვისა და თანამოკალმის სანდრო ცირეკიძის სიტყვები, რომელიც საყოველთაოდ იქნებოდა „ცისფერ ორდენში“ აღიარებული: „დირიჟორი ყველგან – პაოლო იაშვილი არის გაბედული არხიტექტორი ორდენის. ატლანტივით ორივე ხელით უჭირავს „ცისფერი ყანწების სიმძიმე“–ო (სანდრო ცირეკიძის წერილი, „ბარრიკადი,“ 1924 წ. №1). ცხადია, ესოდენ დიდი აღიარება პაოლოსი განპირობებული იყო უპირველესად მისი როგორც „ცისფერი ყანწების“ წევრი–შემოქმედის პოეტური ავტორიტეტით და არა მხოლოდ „წევრი–მხარჯველის“ მეურვეობითი დამსახურებით. რაც შეეხება მკვლევარის მიერ ამ მოსაზრების დასტურად დამოწმებულ პაოლო იაშვილისვე გამონათქვამს: „ცისფერი ყანწები“ ერთი პოეტია. ამაშია მისი ძალა. შვიდი წელიწადი გავძელით ჩვენ გაუძლებელ საქართველოში, რადგან სიყვარულის გარდა ვიცოდით ერთმანეთის პატივისცემა“–ო (პაოლო იაშვილის წერილი, „ბარრიკადი,“ 1924 წ. №1) – ეს თავმდაბლური გამონათქვამი სულაც არ გულისხმობს პოეტის მხრიდან ინდივიდუალურობის თვითუარყოფას, გამორჩეულობაზე, ინდივიდუალურობაზე უარის თქმას. პირიქით „ცისფერი ორდენის“ წევრთა სიძლიერე სწორედ რომ შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის გუნდურ თანაარსებობასთან საოცარ შერწყმაში მდგომარეობდა, სწორედ ეს განაპირობებდა მათ წარმატებას მათდამი არცთუ კეთილგანწყობილ გარემოებაში. და ამაზე მკვლევარი თავადაც მაროებულად მიუთითებს, როცა დასძენს: უცნაურია და თითქმის პარადოქსადაც ჟღერს, მაგრამ ცისფერყანწელთა ჯგუფის სიძლიერე უწინარეს ყოვლისა განპირობებული იყო „ცისფერი ორდენის“ წევრთა უანგარო მეგობრობით, ერთსულოვნებითა და, რაღა თქმა უნდა, ბრწყინვალე პოეტური ნიჭით.“ ხოლო, პაოლო იაშვილი „ცამეტ ცისფერ ორდენოსანთა“ შორის რამდენიმე გამონაკლისს გარდა ნიჭითაც და ლექსებითაც გამორჩეული რომ იყო, როგორც

პოეტი–სიმბოლისტი, უდაოდ ჭეშმარიტებაა და ამ ჭეშმარიტებას კიდევ ერთხელ უფრო ამყარებს ამ ბოლო დროს ორ წიგნად პაოლო იაშვილის საიუბილეო–საარქივო გამოცემა, რომელშიც პოეტის შემოქმედების ბევრი ისეთი ნიმუშია და მასალაა ხელმისაწვდომად გამომზეურებული, რაზეც დროისა და ვითარებიდან გამომდინარე აღრეულ მკვლევართ მათთვის საპატიო გასაგები მიზეზების გამო ხელი არ მიუწვდებოდათ. ამდენად, ამ კერძო შემთხვევაში პაოლო იაშვილის ჭეშმარიტი როლისა და ადგილის სწორად წარმოჩენისას ჩვენ უფრო სხვის, ანუ სანდრო ცირეკიძის აღიარებაზე დაყრდნობა მიგვაჩნია მართლსომიერად, ვიდრე საკუთრივ პაოლოს თავმდაბლურ გამონათქვამზე.

ხომ ასე გვიმტკიცებენ და ჩვენც ვამტკიცებთ, რომ საქართველოში, ქართულ ინტელექტუალურ სინამდვილეში, ფრანგული დეკადანსის ალზე ანთებული პირველი სანთლები პაოლო იაშვილმა, ტიციან ტაბიძემ და სხვა უშუალოდ ცისფერყანწელებმა შემოიტანეს... ალამანახ „ცისფერ ყანწების“ პირველ ნომერში დაბეჭდილ ტიციან ტაბიძის ე.წ. „საპროგრამო ბოლოთქმაში“ ორ ისეთ ფრაზას ვხვდებით, რომ ერთობ ეჭვქვეშ აყენებს როგორც ჩვენსას, ისე სხვის მტკიცებასაც სიმბოლიზმის მედროშეობაზე. ერთი მათგანი ასეთია: „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრ. რობაქიძემ“ (ციტ. ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ ე.წ. აღდგენილი გამოცემიდან, 1990:29) – რასაც მოსდევს სათანადო დასაბუთებაც... ხოლო მეორე: „გრ. რობაქიძის ლექსები პირველი სიმბოლისტური ლექსებია...“ (ციტ. ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ ე.წ. აღდგენილი გამოცემიდან, 1990:30). თუმცა, ბოლოთქმის ავტორი აქაც და ამ წერილის გაგრძელებაში, რომელიც ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ მეორე და უკანასკნელ ნომერსაც ერთვის, ქართული სიმბოლიზმის ფესვების ძიებას ხან ახლოს სხვებთან, ხანაც უფრო შორეულ წარსულში ცდილობს. თუკი თვითონ სიმბოლისტებს, მაგალითად, მათ ერთერთ უთვალსაჩინოეს წარმომადგენელ ვალერიან გაფრინდაშვილს მოვუსმენთ, ქართული მხატვრული სიტყვისა და მისი ფორმისადმი დეკადენტური მიდგომა ჯერ კიდევ რუსთაველიდან იწყება და შემდგომ, მეორე ეპოქალური მნიშვნელობის პოეტთან,

გ'ურამიშვილთან გრძელდება „პირველი დეკადენტი სიტ'ყვისა და ფორმის უეჭველად იყო რ'უსთაველი...“ გ'ურამიშვილის „სიკვდილი“ ჰგავს ბოდლერის „სიკვდილს...“ გ'ურამიშვილმა ბოდლერ'ზე უფრო ადრე შექმნა სიკვდილის ესთეტიკა... ედგარ პოზე უფრო ადრე შექმნა საშინელების პოეზია... გ'ურამიშვილის პოეზია შუაზე იყოფა – ის ბოდლერია თავისი კეთროვანი სახეებით („საუბარი სიკვდილთან“), უფრო ხშირად კი ვერლენი თავისი აქვითინებ'ული და უიმედო ჩიოვილებით (იხ. „ს'ულის ამბავი,“ „ანდერძი“). მაგრამ, ეს ყოველივე ქართ'ულ ძირებთან ნათესაობის ძიება–მტკიცებაა და მას რა თქმა უნდა არაფერი აქვს საერთო რუსთაველისა თ'უ გ'ურამიშვილის დეკადენტებად შერაცხვასთან. მსგავსი არგ'უმენტები და მტკიცებანი კი ჩვენი აზრით სიმბოლისტებს იმ რისხვის მოსაგერიებლად სჭირდებოდათ და იყენებდნენ, რომელიც მათ ლიტერატ'ურ'ული კრიტიკისა და საზოგადოებისაგან დაატ'ყდათ თავს. სულ სხვაა ამა თ'უ იმ გენიოსი მწერლის შემოქმედებაში აქა–იქ დაძებნილი დეკადენტ'ურ–სიმბოლისტ'ური ელემენტები, რაც ნებისმიერი დროისა და ეპოქის შემოქმედთან შეიძლება დაიძებნოს და სხვაა შემოქმედებაში არსებული სისტემატი'სირებ'ული, გამიზნ'ული დეკადენტიზმი და სიმბოლიზმი. ამდენად, „არაჰეგემონობის“ და „არაპირველობის“ ეს ერთგვარი ოვითაღიარებითი მტკიცებანი ჩვენი აზრით სულაც ვერ ამცირებს ვერც პაოლო იაშვილის, ვერც ტიციან ტაბიძის და ვერც სხვა „ცისფერყანწ'ელთა“ ალამდარობას ამ საქმეში, პირიქით, მათი ეს თავმდაბლობა კიდევ უფრო გვიმტკიცებს აზრს ისევ მათსავე პირველობაზე.

პაოლო იაშვილი, როგორც სიმბოლისტი ერთობ ზომიერი და თავშეკავებ'ულია. იგი არ არის რ'უს'ული ინტელექტ'უალური სივრცის გამოელით თ'უ პირდაპირ და უშ'უალოდ საქართველო'ში დას'ული ფრანგ'ული სიმბოლიზმის იდეოლოგი'ურ–მხატერ'ული ნიშნების ბრმა მიმდევარი, სიმბოლიზმისა, რომელსაც ახასიათებდა: „ანტიდემოკრატიზმი, პრინციპი – „ხელოვნება ხელოვნებისთვის,“ რეალ'ური სინამდვილიდან მოწ'ყვეტა, კასტ'ურობა, ანტირეალიზმი, ირაციონალიზმი, დეკადენტი'ზმი, ფორმა-

ლისტ'ური ძიებანი, ბოჰემ'ური არტისტი'სმის განწ'ყობილებები, ურბანი'სმი, ანარქისტ'ული ბ'უნტარობის ტენდენციები და, ზოგჯერ სოციალ'ურ ინდიფერენტი'სმამდე მის'ული აპოლიტიკ'ურობა" (ქართ'ული ლიტერატ'ურის ისტორია. 1982:479) – ამის ცხელაზე უტყ'უარი და საუკეთესო დასტ'ური თვით მისი სიმბოლისტ'ური შემოქმედებაა. იქნებ სხვა გარემოებათა გ'ეერდით – სწორედ ამითაც იყო განპირობებული საზოგადოდ ქართ'ული სიმბოლი'სმის ზომიერება?! პაოლო იაშვილი რომ თანამოკალმეთათვის მაგალითი და მთავარი ორიენტირი იყო, ეს ფაქტი მტკიცებას არ საჭიროებს, მაგრამ იგი როგორც სიმბოლისტური ჯგ'უფის ლიდერი, ამავდრო'ულად მთავარი სამიზნეც იყო ი'შვიათად მაქებართათვის და უფრო ხ'შირად კი მძრახველ კრიტიკოსთათვის. პირველის მაგალითად, შეიძლება დაეასახელოთ „სახალხო საქმე"–ში 1918 წელს დაბეჭდილი კრიტიკ'ული წერილი „ახალი თუ ძველი სიტყვა?" რომელ'შიც კიტა აბაშიძე აღნი'შნავს: „საჭიროა არა მარტო დეკლარაციების გამოცემა, არამედ ღვთიური შემოქმედება. ეს კი ჯერ თქვენ ვერ შეექმნით, თუ არ მიეიღებთ მხედველობაში ორ–სამ ლექსს გაფრინდა-შვილისას და იაშვილისას"–ო (გაზ. „სახალხო საქმე," 1918წ., №2). სამაგიეროდ, ჟურნალ „ცისფერი ყანწების" გამოსვლისთანავე გაზ. „კვალ'ში" ვინმე „ვინი" თავის კრიტიკ'ულ სტატიაში „უდროობის გმირები" კრიტიკის მ'უსრს აცლებს რა „ცისფერი ყანწების" ლიტერატ'ურ'ულ ჯგ'უფს: „ისტორიაში პერიოდულად არის ისეთი ეპოქები, როცა კრიზისის ხანა დგება... საღი აზროვნება ქრება და მის ადგილს იჭერს ყალბი, ცრუ, ეკლექტიური იდეალები... აზრთა ანარქია, შეხლა–შემოხლა, ცხოვრებისგან გაქცევა, მისტიციზმი, ინდივიდუალიზმი, პესიმიზმი, – აი დამახასიათებელი თვისებანი ამ კრიზისისა..." ამ ავის მომასწავებელი კრიტიკ'ული „უვერტი'ურის" შემდეგ იგი თაეს სწორედ პაოლო იაშვილს ესხმის, ის კი არა და, მთელ სიმბოლისტურ ჟურნალსაც პაოლოს „კუთვნილებად" აცხადებს და პასუხისმგებლობასაც ყოველივეზე მას ერთს აკისრებს და პასუხსაც მას ერთს სთხოეს: „პ. იაშვილმა თავის „ცისფერი ყანწებში" თავისი

პირველთქმა სთქვა. ეს პირველთქმა, როგორც მოგეხსენებათ, საზოგადოებას არ მოეწონა... ჩვენში სიმბოლიზმს აღგილი არა აქვს. ეს ძალით გადმოტანილი, ავადმყოფური სულის განცდების სურვილის ნაყოფია. სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა, არ შეიძლება, რომ ჩვენში დღეს დამკვიდრდეს. მას არ აქვს ამისათვის შესაფერი ნიადაგი" (გაზ. „ახალი კვალი," 1916 წ., 13 ივნისი). მსგავსი პათოსისაა აგრეთვე გაზ. „სახალხო ფურცელში," გამოქვეყნებულ სხვა კრიტიკულ წერილთა ავტორების ტონიც (გაზ. „სახალხო ფურცელი," 1917 წ. პირველი იანვარი). დიახ, მრავალი მწარე ნაღველისა და ბალღამის შესმა მოსწევია პაოლო იაშვილს საკუთრივ თავისი „ცისფერყანწელობისა" და ამ ჯგუფის წევრთა თავგამოდებული თავმეთაურობის გამო. კრიტიკოსები სხვადასხვა ეპითეტებით ამკობდნენ ჟურნალსა და მასში დაბეჭდილ მასალებს; განსაკუთრებული თავდასხმის ობიექტი გახდა პაოლოს „პირველთქმა," – ერთ–ერთი კრიტიკოსის აზრით ეს იყო იტალიური ფუტურიზმის პერემანიფესტაცია, ე.წ. „სიმბოლისტური მართლწერის მიხედვით შესწორებული „მარინეტი" (გაზ. „სამშობლო," 1916 წ. №475). 1916 წლის 9 მარტს მაშინდელი ქუთაისის მეტად პოპულარულ კაფე–საჩაიეში პოეზიის საღამოზე გამოსულ პაოლო იაშვილს დამსწრე საზოგადოებამ ნამდვილი ჯვარცმა მოუწყო: „როგორც კი დაიწყო ლექსების კითხვა... შეიქმნა ზარის რეკვა, სტვენა, ხმაურობა... ქალები მოითხოვდნენ გაეგდოთ გარეთ" (ავალიანი ლ. 1977:51). ფარსმალი არც „ყანწელებს" დაუყრიათ, ის კი არა და, ვალშიც კი არ დარჩენილან, რის გამოც ლამის ხელჩართული ჩხუბიც წამოტეხილა: „ისევ კიტამ (კიტა აბაშიძე. თ.დ.) დაიხსნა ჩვენი „ფუტურისტები" გატყეპისაგან..." (ავალიანი ლ. 1977:51); „გარეგნული სიძვირფასე ალმანახისა სრულებით არ შეუფერება შინაარსს..."; „ეროტიული–ქვენაგრძნობების გაღიზიანებას ემსახურება" (გაზ. „სამშობლო," 1916 წ. №298,299); იქამდის შეურიგებელი ყოფილა საზოგადოება „ცისფერყანწელთა" მიმართ, რომ ქართველთა შორის წერა–კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობას სპეციალური დად-

გენილებით აუკრძალავთ კიდეც მათთვის თავიანთი ახლად-დაარსებული ლიტერატურული გაზეთის სტამბაში დაბეჭდვა (გაზ. „ჩვენი მეგობარი," 1916 წ. №57). მაშინ დაუცხრომელმა „ცისფერყანწელებმა" ბრძოლის პირდაპირ ქმედით გზას – საჯარო გამოსვლებს მიმართეს. და აქაც, მრისხანე საზოგადოების წინაშე წარდგომის პირველობა პაოლო იაშვილმა ირგუნა: 1916 წლის 7 ივნისს ის პირველი წარუდგა ქუთაისის თეატრში შეკრებილ ხალხს მოხსენებით: ახლის მოვლენა და ყოფილის დანიშნულება; სიმბოლიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმართულება და სიმბოლიზმი, როგორც აუცილებლობა; ფუტურიზმის არსება. ფუტურიზმი და „ცისფერი ყანწები"; პოეზიის იდუმალება და ლექსის გრძნეულება. პოეტი – თეურგი; სიმბოლიზმი – მომავლის ხელოვნება. როგორც მკვლევარი ლ. ავალიანი მართებულად შენიშნავს, ამ გამოსვლით იაშვილი გამოჯვნია ფუტურისტებს და ქართველი კრიტიკოსებისთვის სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის ცნებების ერთმანეთში აღრევა უსაფუძვლოა (ავალიანი ლ. 1977: 58). მაგრამ რად გინდა! კრიტიკასაც უფრო უარესად გამოუდგია თავი მის წინააღმდეგ: „... და ჰა მოგვეველინა „მოგვი იგი იდუმალი" – იაშვილი პაოლოდ წოდებული..." „...მომხსენებელი შეეცადა... სიმბოლიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების სახის და ხასიათის გადმოშლას. აქ ჩვენ გავხდით მოწმე მისი სრული უცოდინარობისა ამ საქმეში" (გაზ. „თანამედროვე აზრი," 1916 წ. №135). 1916 წლის 13 ოქტომბერს ქალაქ ქუთაისის თეატრში, იმხანად საქართველოში პოეტური ტურნეების გასამართავად ჩამოსული რუსი ფუტურისტი პოეტების, ვასილ კამენსკისა და ვლადიმერ გოლცშმიდტის საღამოზეც კი გამოსულა ფუტურისტებისაგან ერთგვარი გამმიჯვნელი მოხსენებით „აინთეთ თაყზე ოქროს გვირგვინები." ამ გამოსვლის გამო პრესას პაოლოს მისამართით პირდაპირ ლანძღვაც კი არ უთაკილია, როცა მისი გამოსვლა – „აბდაუბდა"–თი, „ქაჯური"–თ და სხვა ამდაგვარით მოუხსენებია (გაზ. „სამშობლო," 1916 წ. №461). ამგვარი დამოკიდებულება დიდხანს გაჰყვა საზოგადოებას პაოლოსადმი. მას მეტადრე თავისი ბოჰემურობის გამო თვით 1923 წელსაც კი იქცდნურ

მეტსახელად „ცისფერი ყანწების“ თამადასაც უწოდებდნენ თურმე (გაზ. „კომუნისტი,“ 1923 წელი, №84).

ყოველივე ზემოთმოტანილი სულ ცოტა ორ უდავო ჭეშმარიტებაში კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს; პირველი – „ცისფერი ორდენის“ დამკვიდრებისათვის ბრძოლის სიმძიმეს პაოლო იაშვილი უშურველად ახმარდა თავის ნიჭსა და ენერგიას, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ამ საქმეში მის ჰეგემონობას. და მეორე – „ცისფერყანწელთა“ წინააღმდეგ განწყობილი საზოგადოება თვითონაც გრძნობდა ამ ჭეშმარიტებას და სწორედ პაოლოს უტევდა დაუნდობლად, როგორც მიმდინარეობის მთავარ ბასტიონს.

ყველაზე უკიდურესი მომავალი კი „ცისფერყანწელებს“ მაინც კრიტიკოსმა ვარლამ ხუროძემ უწინასწარმეტყველა: „ჩვენი სიმბოლისტებისაგან დიდს არაფერს უნდა მოველოდეთ – ნახევრად ნასესხები აზრი და გრძნობა აბა რას მოუტანს... გაიელის მოდა, ჩვენი ყმაწვილებიც დადუღდებიან და აშკარად დავინახავთ, რომ შეურყეველი და მუდამ ახალი და მიმზიდველი მხოლოდ ის მიმართულება ყოფილა, რომელსაც რეალიზმი ეწოდება.“

თუ კრიტიკოსთა დარტყმის მიღება პაოლო იაშვილს პირველს უწევდა, იგი პასუხსაც, ზეპირსა თუ პუბლიკაციურს, მისთვის ჩვეული ჯენტლმენურობით, პირველი იძლეოდა, რითაც კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ იგი ამ საქმეში თავის წილ ჭაპანსა და პასუხისმგებლობას არასოდეს გაურბოდა. ამის მაგალითად შეიძლება დასახელდეს „ცისფერი ყანწების“ მეორე ნომერში გამოქვეყნებული მისი პასუხი სათაურით „ყვითელ მტრებს,“ რომელიც მაშინაც და დღესაც პოლემიკური ხელოვნების ნამდვილი შედევრთაგანია. მაგრამ რაც შეეხება ვარლამ ხუროძის იმავ წინასწარმეტყველებას, იგი არც მთლად ისეთი ფორმით, მაგრამ მოგვიანებით, მართლაც რომ აუხდათ „ცისფერყანწელებს“ როგორც ცნობილია, 1920–იანი წლების მეორე ნახევარში „ცისფერი ორდენი,“ როგორც ორგანიზებული ლიტერატურული ძალა ფაქტობრივად დაიშალა, ხოლო მისი დაშლა

გაფორმდა 1931 წელს ისეე ცისფერყანწელთა დადგენილებით, – მისი ავტორი ხომ ცისფერყანწელი არსენიშვილი იყო.

• • •

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ სხვადასხვაგვარი მაგრამ საბოლოოდ მაინც უარყოფითი იყო დამოკიდებულება „ცისფერყანწელებისადმი," საბჭოური ტრადიციული სტილის ლიტერატორთა და კრიტიკოსთა მხრიდან. როგორ გამოიყურება ეს დამოკიდებულება შედარებით ახალი თვალთახედვის, პრინციპებისა და კრიტერიუმების მქონე ლიტერატურისმცოდნეთა შეფასებებში? ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ მსგავსად პირველებისა, ესენიც უკიდურესად მიუღებლად თვლიან „ცისფერყანწელთა" მიერ „ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციების გაუგონარი კადნიერებით ხელყოფას." ამ ქცევის გამო ერთგვარი სარკაზმითაც მოიხსენიებენ „ახალგაზრდა თავმომწონე პოეტთა" ასაკსაც კი, რომელთა შორის თურმე „უხუცესს" ჯერ ოცდახუთამდეც არ მიეღწია... ნიშანდობლივია ისიც, რომ „ცისფერი ყანწების," – როგორც ლიტერატურული ჯგუფის, დახასიათება, საერთო შეფასება და მათ შორის უარყოფითიც აქაც, ამასთანაც სწორედ რომ პაოლო იაშვილის შემოქმედებაზე საუბრისას გვხდება, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართულ სიმბოლიზმში ამ პოეტის როლისა და ადგილის გამორჩეულობას. მიუთითებენ კიდევაც, რომ „ცისფერი ყანწები," ისევე როგორც საერთოდ სიმბოლიზმი, წარმოადგენდა დეკადანსის ყველაზე მკაფიო, ყველაზე მწვავე გამოვლინებას XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში" (ასათიანი გ. 1988:344). საინტერესოა შედარებით ახლებური თვალთახედვის მქონე ლიტერატორთა ასხნაც თვითონ დეკადანსისა, როგორც ასეთისა, რომ „დაცემა" იყო მხოლოდ გარეგანი შედეგი, რეზულტატი რთული ფსიქოლოგიური პროცესისა,... ხოლო მიზეზი და არსი ამ პროცესისა (როგორც ევროპაში, ისე ჩვენთან, საქართველოში. ხაზი ჩვენია.თ.დ.) იყო დაღლილობა, სასოწარკვეთა, პერსპექტივის გრძნობის დაკარგვა" (ასათიანი გ. 1988:344). აქვე ჩამოთვლილია

ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები: „ურწმუნობა, სკეფსისი, უიმედობით, მარაზმით, სამყაროს „მთვრალი ქაოსით“ ტკბობის ფილოსოფია, რითაც „ცისფერყანწელები“ ცდილობდნენ „მოძველებულ“ იდეალებთან დაპირისპირებას: „ისინი აღტაცებაში მოჰყავდა კოსმიური კატასტროფის, აპოკალიფსის, ცხენების ავისმეტყველი ჭიხვინის წინათგრძნობას (ავტორი რა თქმა უნდა გულისხმობს ჰ.იაშვილის ლექსს „ყარშაყანგები ქალაქში.“ თ.დ.). ისინი თვრებოდნენ სიმახინჯით, მწუხარებით... ეს იყო შეშლილთა ნადიმი შაჰი ჭირის დროს“ (ასათიანი გ. 1988:344). ან კიდევ: „ქართველ მკითხველთა გაოცებულ აუდიტორიას ისინი მოევლინენ არლეკინებისა და პიეროების სამოსელში, „უაილდის ყელსახვევებით,“ შუა საუკუნეების ჯამბაზებიყით ხელოვნურად გათეთრებული ღაწვებით“ (ასათიანი გ. 1988:344). თუმცა ზემოთ ციტა ადრე და ამ სიტყვების შემდეგაც ქვემოთ, ციტა გვიან, ავტორი მიუთითებს, რომ „ისეთი პოეტებისათვის, როგორიც პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე და გიორგი ლეონიძე იყვნენ“ დეკადენტობა მხოლოდ ერთგვარი თამაში, მხოლოდ ნიღაბი იყო, მომარჯვებული ნამდვილადამიანური, ნამდვილპოეტური სახის დასაფარავად. რომ, „ამ მკვდარი ნიღბების ქვეშ იმალებოდა სიცოცხლით სავსე, ცხოვრებას, მოქმედებას მოწყურებული, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა უაღრესად მგრძნობიარე და ნიჭიერი ადამიანების დაუსარჯავი ენერგია და ტემპერამენტი“ (ასათიანი გ. 1988:344). ქართველ სიმბოლისტთა, კერძოდ, „ცისფერყანწელთა“ გაჩენა–ჩამოყალიბება ავტორის აზრით აქაც, საქართველოშიც, ისევე როგორც საფრანგეთში და ბევრ სხვაგან, გამოწვეული იყო ახალი საუკუნის მიერ მოტანილი ახალი, უცნობი ეპოქალური ძვრების შიშითა და ძრწოლით. ავტორისაგან გამოთქმით ეს „ადრე დაბერებული, წამებული ბავშვები... სულიერად ძალზე შეუიარაღებელნი აღმოჩნდნენ თავისი დროის რთული და სასტიკი კონფლიქტების წინაშე“ (ასათიანი გ. 1988:251). საბოლოოდ, შედეგიც ისეთია შეფასებული, როგორც ლიტერატურის ე.წ. „ტრადიციონალისტ“ შემფასებლებთან: რეალობის გრძნობაწართმეული, მიწიერულობის

შეგრძნებადაკარგული, ემოციურად, პერსპექტივად, ფიდეალებად დარჩენილი ახალგაზრდა რეფორმატორები, რომელთაც „სურდათ ამ მახინჯ სინამდვილეზე მაღლა დამდგარიყვნენ... ეზებურად მოსწყდნენ არა მხოლოდ თავის დროს, არამედ მყარ ეროვნულ ნიადაგსაც“ (ასათიანი გ. 1988:251).

არაერთგვარი დამოკიდებულება ცისფერყანწელებისადმი, კიდევ უფრო მეტ ინტერესს იწვევდა საზოგადოებაში მაშინ და არანაკლები ინტერესია ამ საკითხისადმი დღესაც, ხოლო აქვე დავსძენთ, რომ პრიორიტეტული ამ საკითხის კვლევაძიებაში ემოციურესად ცისფერყანწელთა შემოქმედების ობიექტური შესწავლა-შეფასებაა.

პაოლო იაშვილი – პოეტი ნოვატორი

ქართული სიმბოლიზმის არცთუ ისე ხანმოკლე კვლევის მანძილზე მრავალი აზრი გამოთქმულა სიმბოლიზმის თვალსაზრისი წარმომადგენელთა შემოქმედების შესახებ. იყო ქება, უფრო კი – ძაგება, მაგრამ გამოთქმულ აზრთა კრიტიკული ანალიზი და შეჯამება ცხადყოფს, რომ ხშირად ესა თუ ის შეხედულება, აზრი, მთაბეჭდილება ურთიერთგამომრიცხველი და წინააღმდეგობრივიცაა, მაგრამ ყველაზე უარყო ერთი აშკარა ჭეშმარიტება: სიმბოლისტებმა, კერძოდ კი ცისფერყანწელებმა, საყოველთაოდ ნათელი კვალი დააჩნიეს ქართული მხატვრული სიტყვის განვითარებას. მათ შეცვალეს სიტყვისადმი ტრადიციული, მაგრამ უკვე ზღვარამოწურული დამოკიდებულება, უარი თქვეს ტრადიციულსავე გატკეპნილ გზაზე და სრულიად ახლებური გზით სვლა–სიარული ამჯობინეს. განსაკუთრებით ეს ითქმის პოეზიაზე, რომელიც მუდამ იყო და რჩება მხატვრული სიტყვის სასინჯ ქვად.

ქართველ სიმბოლისტთა წვლილი და დამსახურება ქართულ ლიტერატურაში უშეღავათოდ აშკარა და უდავოა, ამათ შორის კი ერთ–ერთი გამორჩეული ადგილი სწორედ რომ პაოლო იაშვილს უკავია. სიახლისაკენ სწრაფვა პაოლო იაშვილის სტიქიაა, იგი თვით ძველშიც და ტრადიციულშიც ეძიებს მხოლოდ ახალს, ჯერ გამოუყენებელს და განუმეორებელს, და ძალიან ხშირად პოულობს კიდეც! დავიწყოთ თუნდაც ბგერით, ან კიდევ სიტყვით, – სალექსო ერთეულთა ამ უმარტივესი ერთეულებით. პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში უამრავი ახალი ბგერწერა და სიტყვა ან ფორმაა, რომელიც მანამდის უცნობია ქართული პოეზიისთვის. ისინი, როგორც ობოლი მარგალიტები მიმობნეული პაოლო იაშვილის ლექსებში, გამორჩეული სიახლით ბრწყინავს. სარისკო არ უნდა იყოს იმის თქმაც, რომ პაოლომდე ქართულმა პოეზიამ არ იცოდა ისეთი სიტყვები,

როგორიცაა მოერთბაშენი (ვიყაიო მარად), მოშვილდაობს, გაეაშლდა (როდესაც კვირტი), ჩაემეგობრა, ნამათრახევი, გადეუფანტე (ნაპერწკლები ხალხს), პეროდიადა, ჭვირთები, გაეალმავებ (საქართველოს), სასიზმრო (ლოცვა ვიგალობე), ტანსაფარავი (მოვიხსენი უკანასკნელი) და ა.შ.

სიტყვაზე მუშაობა, გამუდმებული ძიება, ექსპერიმენტი, ხელწერა, რანდევა და ბოლოს ქმნა პაოლო იაშვილის, როგორც პოეტის იმ თვისებათაგანია, ურომლისოდაც საეროოდაც წარმოუდგენელია სიმბოლიზმი, და მისი მიმდევარი პოეტის შემოქმედებითი პერსონა; რომ აღარაფერი ვოქვათ პაოლოზე, არათუ როგორც სიმბოლიზმის მხოლოდ არა ვინმე უბრალო, რიგით მიმდევარზე, არამედ საქართველოში ამ მიმდევრობის მეთაურთაგანსა და მესაძირკვლეთაგანზე. და ამას თვითონაც გრძნობს, არც მალავს და კიდეეაც ხაზგასმით მიგვანიშნებს პოეტი, როდესაც წერს:

მარცვლების ძებნას დაიწყებს ცერი,
აავსებს წერილს წუხანდელ ცის დარდი,
და მღერის, მღერის კალამის წვერი,
კალამის წვერი – ბულბულის ნისკარტი.
(„მაგიდა – ჩემი პარნასი").*

გამორჩეული და ასეე ძიებითია პაოლოს დამოკიდებულება ქართული ლექსის მეტრისადმი, იგი სალექსო ფრაზას, ტაეპს ისე მიმოხრის, როგორც ლერწმის ტოტს, ისე მიმოიქნევს, როგორც ოქროს მათრახს, ისე იხვევს კალმის წვერზე, როგორც ოქროცურვილ ნართს. სწორედ ამას გულისხმობს და დაუფარავადაც ხაზს უსვამს თავის მაღალპასუხიმგებლურ დამოკიდებულებას ქართული ლექსისადმი, მეტადრე მისი მეტრისადმი პოეტი–სიმბოლისტი, როდესაც წერს:

---

* აქ და შემდგომ ყველგან პოეტური ნიმუშები მოტანილია წიგნიდან: პაოლო იაშვილი, ერთტომეული, თბ., 1965 წელი.

„ციდან მოსმენილ შუადღის ჟღერის
მონად გამხდარა ლექსების ხომა...“

ან კიდევ:

„მაგიდას პარნასს ყვითელი მტვერი,
მზის ოქროს წვერი, სვრელიდან ესობა,
და პოეტს ზარმაცს წასულია ფერი,
ოქროს მტვერი რომ გაუწნდა მეზობლად...“

(„მაგიდა – ჩემი პარნასი“)

მეტრის ცვალება პაოლოსთან არ არის თვითმიზნური, იგი სათქმელთან, გადმოსაცემ აზრთან, დასაძლევი აზრის სიძნელესთან არის დაკავშირებული. ერთი სიტყვით, პოეტი მეტრს ისე ურჩევს თავის სათქმელს, როგორც მძერწველი ან კიდევ სამკაულის ჩამომსხმელი – თიხას და ყალიბს. და მისი ლექსიც სამკაულია თვითონ სამკაულებისგან ჩამოსხმული და დამშვენებული. მეტრისადმი მიდგომა გაბედული და თავისუფალია. ავიღოთ მაგალითად ლექსი „არგვეთის ღამეები:“ ამ ლექსის ტაეპთა მეტრული ფორმულა ასეთია: 7–7–7–14 – მარცვალი. თვითონ ლექსის სტროფი კი ამ სიახლის წყალობით ასე ჟღერს:

ალვის ხეებს აცვია
სირმიანი ნაბდები,
ტკბილი სიზარმაცეა
და მდინარეც სავსეა
თითქოს თეთრი ბატებით.

(„არგვეთის ღამეები“)

ავიღოთ მეტრის თვალსაზრისით თუნდაც ისევ ყველასათვის კარგადცნობილი ლექსი–შედევრი „მაგიდა – ჩემი პარნასი:“ ამ ლექსში, რომელიც თითქოს ათმარცვლოვანი მეტრითაა შესრულებული და სამი რვა–რვა ტაეპოვანი სტროფ–მონაკვეთისგან შედგება, თითოეული სტროფ–მონაკვეთის ხან მეექვსე და მერვე (პირველ სტროფ–მონაკვეთში), ხან მეორე, მეოთხე, მეექვსე და მერვე (მეორე სტროფ–მონაკვეთში), ხან კიდევ მეორე, მესამე,

მეოთხე, მეექვსე და მერვე (მესამე სტროფ–მონაკვეთში) ტაეპები უცვლად ისე თერთმეტმარცვლოვნდება და ისეთ საამო მუსიკალობას იძენს, რომ გეგონება პოეტის თარს დამატებითი ჯადოსნური სიმი გაება და ისე გამოსცემსო განსხვავებულ ტონს, გამორჩეულ ყურადღებას. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოდით ერთხელ კიდევ, ოღონდ ამჯერად სრულად მოვუსმინოთ მეორე სტროფ–მონაკვეთს, რომელშიც ეს ხერხი ყველაზე ხშირადაა გამოყენებული:

„მაგიდას პარნასს ყვითელი მტვერი,
მზის ოქროს წვერი, ხერელიდან ესობა,
და პოეტს ზარმაცს წასვლია ფერი,
ოქროს მტვერი რომ გაუჩნდა მესობლად.
შრიალა ნარმას, წერით დასერილს,
დაეცა მართლა ყვითელი მზის ვარდი,
და ელის კარნახს კალამის წვერი,
კალამის წვერი – ბულბულის ნისკარტი.“

(„მაგიდა – ჩემი პარნასი“)

ლექსში „ნეტარი მღელვარება“ მეტროა შენაცვლების სრული სხვა ხერხია გამოყენებული: ლექსის პირველი მონაკვეთი (ანუ პირველი „ნამლევი“) რომელიც სრულ სამი სტროფისგან შედგება, თავიდან–ბოლომდე 8–7–8–7 მარცვლოვანი ფორმულით–თაა გამართული, ხოლო მეორე მონაკვეთი (ანუ მეორე „ნამლევი“), რომელიც ოთხსტროფიანია, ასევე თავიდან–ბოლომდე 10–10–10–10 მარცვლოვანი ფორმულით;

თუ წინა, განხილულ სამ ლექსში სალექსო ტაეპთა მეტრის მონაცვლეობა რაღაც კანონზომიერებასთან მაინც იყო დაქვემდებარებული, ლექსში „აფთიაქარი“ საერთოდ ზედმეტია ლაპარაკი ყოველგვარ უფრო ზუსტად რაიმენაირ კანონზომიერებაზე, აქ ისეა სტროფები გამაროული, და მეტრიც თითქოს ისე და იმგვარადაა მომარჯვებული, როგორც ეს გადმოსაცემ აზრს მოუთხოვია. ანუ სალექსო მეტრისადმი ავტორის მიდგომა ყოველგვარი შესწავლისაგან თავისუფალია ანუ სხვანაირად

რომ ეთქვათ, საქმე გვაქვს, თუ შეიძლება წინ ვუსწრათ ქართულ ლიტერატურაში ამ მოვლენის ოფიციალური გაფორმების თარიღს და ასე შევარქვათ, ე.წ. „რითმიან თავისუფალ–ლექსთან," თავისუფალ პოეზიასთან, ოღონდაც არა ტრადიციულად მიღებულ–დამკვიდრებულ თეთრ ანუ ურითმო ლექსთან, როგორი გაგებაც ამ ტერმინებს დღეს აქვს:

„როცა ჩამოდის მამა,
ჩამოაქვს სურნელი ძვირფასი ერთი.
ჩამოაქვს ვაჟკაცს ლამაზს
უბრალო სუნი პიტნის წვეთის...

ან:

რა ტკბილი არის
ჩემთვის მაისი.
„ქვანტუმ სატისი."
დაისვამს მუხლზე
შვილიშვილს და დაუწყებს ბოხად:
„ეს რად გჭიროდა,
გაციებ ხშირად რად იცი!

(„აფთიაქარი")

მოტანილი მაგალითები, რომელთა მსგავსიც პაოლო იაშვილის პოეტურ ნამკალში უამრავზე – უამრავია, იძლევა უფლებას დავასკვნათ, რომ სიმბოლისტი პაოლო იაშვილი არ ღალატობს „ცისფერყანწელთა" კრედოს, – თავიდან აიცილოს ქართულ პოეზიაში მანამდე არსებული, უფრო ზუსტად რომ გამოვხატოთ, მის დროს გამეფებული პოეტური მეტრის ერთფეროვნება, დაარღვიოს და გავიდეს ქართული პოეზიის მეტრის მოჯადოებული წრის გარეთ, იმ წრის გარეთ, რომელიც ქართული კლასიკური პოეზიის კორიფეებს თავიანთი მეტისმეტად პოპულარული პოეზიით ჰქონდათ შეკრულ–შესალტული, ეიდრე ლიტერატურულ ასპარეზზე „ცისფერყანწელები" გამოვიდოდნენ! პაოლო იაშვილი კი ერთ–ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც წარმატებით დაძლია ეს სიძნელე, ეს გაელენა და სათავე დაუდო ქართული ლექსის ახალ მეტრს, ახალ ჟღერადობას. აქვე შეიძლება ხაზგასმით ითქვას, რომ სიახლისადმი პოეტის ეს სწრაფვა, თუ

იმთავითვე, იმთავიდანვე არა, შემდგომ და შემდგომ ქართულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის ანუ ვერლიბრის წარმატებული დანერგვა–გამოყენების შესაძლებლობის აღმოჩენამდე მივიდა, ამიტომაც, პაოლო იაშვილი სამართლიანად შეიძლება ითქვეს–ბოდეს ქართულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის, ვერლიბრის ერთ–ერთ პიონერად.*

და მაინც, რითმა პაოლო იაშვილის ნამდვილი სტიქიაა, არადა, რუსთაველისა არ იყოს ჭეშმარიტი პოეტიც, ნამდვილი მელექსეც ხომ, „გრძელად თქმასთან ერთად," რითმაში გამოიცდება, რითმით იცნობა! პაოლო იაშვილისთვის პოეტურ ასპარეზზე გამოსვლისთანავე უცხოა რითმის სიმარტივე, იგი არ ცნობს სიტყვათა შეწყვილება–შერითმვას, ასე ეთქვათ, „ლევანი–მტევანი"–ს პრინციპით. მისთვის რითმა სამკაულია, ოღონდ ისეთი, სხვას რომ არა აქვს და არ უნდა ჰქონდეს, სხვას რომ არ უნდა ეკეთოს და არც უკეთია. ყოველი ლექსი, და ეს უფრო მის სიმბოლისტური ხასიათის პოეზიაზე ითქმის, ახალ რითმათა ძებნის, ძიების და წარმატებული მიგნების პროცესია, რუდუნებითი შრომაა, რომელიც ყოველი პოეტისთვის ჩუმი ტანჯვაა, ჯაფა და საამო ტანჯვა, რომლის ასევე წარმატებული ნაყოფიც სხვა არა არის რა, თუ არა პოეტური სიახლის აღმოჩენა, ხოლო მისგან რგებული ხვედრი – დიდება, სახელი და საყოველთაო შემოქმედებითი აღიარება. პაოლო იაშვილის პოეზია სავსეა ამგვარი ჯაფით, ტანჯვითაცა და აღმოჩენითაც და ამაზე ხაზგასმით მიუთითებდნენ ჯერ კიდევ მისივე ავტორიტეტი თანამედროვენი, ისეთები, როგორიც იყვნენ ვალერიან გაფრინდაშვილი, შალვა აფხაიძე, ლადო ჯაფარიძე, ირაკლი აბაშიძე, აკაკი გაწერელია, შემდგომ კი გ.ასათიანი, და სხვები.

ხოლო, რაც შეეხება პოეტის ჯაფასა და ხვედრს, – გარდა მიღწეულ–აღიარებული დიდებისა, და მისივე თანამედროვეთა

---

* იხ. აგრეთვე ამის შესახებ ლ.ავალიანი, პაოლო იაშვილი, თბ., 1977, გვ. 189.

თუ არათანამედროვეობა საამისო დასტურისა, ეს თვითონ პაოლოსაც სულ რაღაც ორიოდ პარალელურ სტრიქონში აქვს საოცრად გაბედული სიმბოლისტური ხატოვანებით გადმოცემული:

„არაყის არ სძინავს ისე აბნეულად,
როგორც რომ ლექსის და ჭადრაკის ოსტატებს...“
(„ჭადრაკის ქართველ ოსტატს“)

ისევე რითმას მიყუბრუნდეთ... ვნახოთ რაში მდგომარეობს ტრადიციული რითმების პაოლო იაშვილისეული მსხვრევის და ახალთა ძიება–მოგნების საიდუმლო.

რითმა სამკაულია, ყოველი სამკაული კი თაყის ადგილზე, ანუ იქ არის ყველაზე უფრო მომხიბლველი, იქიდან იცქირება ყველაზე მიმზიდველად, ვისთვისაც და რისთვისაც შექმნილა იგი! სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სულ სხვაა ძვირფასი თვალი, აღქმული ბეჭედში როცაა ჩასმული, ანუ თვალი ბეჭდიანად! სამწუხაროდ, გასაგები მიზეზის გამო, ჩვენ მოკლებული ვართ ყოველთვის სრულად მოვიტანოთ პოეტის მიერ შექმნილ–გამოყენებული რითმათა ნიმუშები სტროფებიანად, თუმცა, შეეცდებით ჩვენი მსჯელობა არც ვამისად დავტოვოთ, რადგან სიმბოლისტი პაოლო იაშვილის პოეტური ვირტუოზობის დანახვა, მით უფრო შეფასება, ვამისად შეუძლებელია!

პაოლო იაშვილი რითმების დიდოსტატია, იგი ერთ–ერთი პირველია, ვინც ქართულ პოეზიაში გავრცელებულ კონსონანსურ რითმებს დისონანსური რითმების მშვენიერება და ხიბლი დაუპირისპირა:

„ცაზე ვერცხლის მერცხლები
სხედან ლურჯ ბუდეებში,
მთვარე ცივად ეცემა...“

ან:

„ღამეში დაფარფატებს
უბედური ღამურა.
ნეტავ არვინ დაჰფანტოს...“
(„არგვეთის ღამეები“)

დისონანსური რითმათწყობა პაოლო იაშვილის პოეზიისთვის, განსაკუთრებით მისი სიმბოლისტური ხასიათის ლექსებისათვის, ერთ–ერთი გამოსარჩევი დამახასიათებელი ნიშანია: ელვარებით–ოლარებით// მან ადიადა–ჰეროდიადა// მრაცხაევნ–მოსარწყავი//ინახულე–ხახული//ასეთია–ოსეთია// წუხილი–წუხელი// ბევრი კალმახი–დავუგეთ მახე// ნაზი ზმანებით–მეც დამანებეთ//დანანებით–ბანანებით// დათრთვილოს–საქართველოს და ა.შ., მაგალითების მოტანას ჩვენ აქ აღარ გავაგრძელებთ. დაკმენთ მხოლოდ, ერთს, რომ იგი ასევე წარმატებით თუმც ისევ და ისევ ახლებური მიდგომით და ჟღერადობით, იყენებს შერითმვის ტრადიციულ, კონსონანსურ მეთოდსაც: დასტური–ალადასტური//გობით–კოპიტს// ტკაცუნი–ვაკაცური//ჭადართან–ჩატარდა//მარჩენალს–გაჩენას//ეძებდეს–რეცეპტებს // კუბოში–წყალტუბოში//გაშლილმა–იაშვილმა//გალმა–თანხმად*// მოყვასი–იელოვასი//შორი–ნიამორი//უარი–ყრუ არი// სისხლით-მზის ხმლით// ფიქრებს–შემოიკრებს//ქროდნენ–შეჰხაროდნენ,//ნეტარებისთვის–ცხელდარებისთვის// კატები–გუმბათები// ლანდები–შუშაბანდები//მთვრალი განგებით–ფარშავანგებით// ნისკარტებით–მზის დარდებით //ვაებით–ტრამვაები, //სანთელი–კორიანტელი// ვერ ვენახევები–მევენახები//მწყერები–მეწყერები// ნახევარი–ყევარი//პერანგის–ჰანგის// უზანგის–ზანგის//ზმორება–ეამბორება// ხელუხლები–მუხლები,//დარჩება–იფარჩება// ქვიშნები–დავინიშნები//დატოვება–ათასრტოება // შეუცოდველი –კლოდელი // საროს ტანს–წყაროსთან და ა.შ.

---

* სტროფში სიტყვა: „ხმაშეწყობილად,“ ანუ „ერთხმად“ გადმოცემულია ე.წ. მოდრეკილი სიტყვით: „თანხმად.“ „რა წითელი მდინარეა, რომ მოსცურავს გალმა, // ეს ბავშვები ვინ არიან, რომ მღერიან თანხმად.“ საერთოდ, საჭიროების შემთხვევაში სიტყვის ვირტუოზული პოეტური მოდრეკა–დამორჩილება პაოლო იაშვილისთვის სრულიად უბრალო და ჩვეულებრივი მოვლენაა, რასაც სხვაგვარად პოეტიკაში ე.წ. „პოეტურ დამახინჯებას“ უწოდებენ.

პოეტი თავის შედეგრებში ჩარმატებით იყენებს თავრითმებსა და შინაგან–გარეგანი გარითმვის ხერხებს, რომლის მხოლოდ ერთ მაგალითს აქვე გავეცნოთ:

ოცდაჩვიდმეტი წელიწადი ისე გაცურდა,
როგორც მხატვარის მეგობრობა საყვარელ ფერთან.
იყავი ჩემთან, გამტანელთან და ვაჟკაცურთან,
ამ დიდ დღეებში ყოველ წამში ვიაროთ ერთად.
(„ლირიკული მისამართიდან“)

გარითმვის მაღალი ხელოვნება ბგერწერა და მეტრის ოსტატური შეხამება და სიახლე ამ თვალსაზრისით გამუდმებით აღმავალ ხასიათს ატარებს პაოლო იაშვილთან, ხოლო ზოგჯერ იგი თვით თავიდან–ბოლომდე, მთელ ლექსში, ვირტუოზულ სახესაც იღებს:

დაიტანჯა
მაჯა
მარჯნის
მძიმე
ჯაჭვის
ტარებით.
ბევრი ცრემლი
დამეხარჯა
ერთ ღამის
ნეტარებით.
დაიტანჯა
მაჯა
მარჯნის
მძიმე ჯაჭვის
ტარებით.
მე ლოყაზე
დამრჩა
ფარჩა
ცხელი პირის
მოკარებით.
დაიტანჯა

მაჯა
მარჯნის
მძიმე ჯაჭვის
ტარებით.
ჩემს დამტანჯველს
ღმერთი
დასჯის
ქაჯად
გადაგვარებით.
(„დარიანული“)

ამ უცნაურ მაგრამ დიდოსტატური ლექსთწყობით შექმნილ ლექსში ისეთ მწვერვალზეა ასული პოეტური ხელოვნება, რომ საჭირო კომენტირებისას საამისო ნიმუშთა გამორჩევა, სახგასმა ან შრიფტული გამოყოფა ჭირს. აჯობებდა ალბათ იგი უბრალოდ, თაიდან-ბოლომდე ანუ მთლიანად ხახგასმულად წარმოგვედგინა! სწორედ ამან გვაიძულა ლექსი თაიდან-ბოლომდე მოგვეხმო! აღსანიშნაეია, რომ მეტად სპეციფიკური მხატერული გამომსახველობითი შინაარსისა და მეტადრე ფორმის გამო ამ სიძნელეს სხეებიც წაწყდომიან და გამოსაელად მათაც უხვი ციტირება მოუშეელებიათ.*

ან, აი ნიმუში, სადაც ბგერწერისას ასობგერები წინაუკმო მონაცვლეობენ და
გადადიან:

დიდი სიჩუმე უხმო მეხებად
ჩაბუდებულა კლდის აკლდამაში
(„დებედაჩაის ღამე“)

ან:
არ კაკანებენ კაკბები
(კარგი დარი, ბავშეები,
შორეული ზამთარი“)

---

* ამაზე ხახგასმით მიუთითებს კრიტიკოსი გურამ ასათიანი: პაოლო იაშვილი, (მოგონებები პაოლო იაშვილზე), იხ. პაოლო იაშვილი, საიუბილეო-საარქიეო გამოცემა ორ წიგნად, წიგნი მეორე, თბ. 2004, გვ. 397; აგრეთვე, ნ.დუმბაძე, ქართული სიმბოლიზმი, ბათუმი, 1973, გვ. 105–106.

ზოგჯერ ბგერწერას პოეტი თითქოსდა გამიზნულ ექსპერიმენტის სახეს აძლევს და მას ერთ რომელიმე სიტყვაზე ან კიდეც ასო–ბგერაზე აგებს:

ლეილას თვალები ელავენ ბნელიდან,
ასული მწველია ძველი სურნელებით,
დედოფალს ასლავენ მხევალნი მცველებად;
დედოფლის ალერსი გრძელია, ძნელია;
ყვაელიც მწველია ლეილას ხელიდან,
ლეილა ლოცულობს დაღალულ ხელებით,
დალალნი დაშლილან ელვარე გველებად.
ქალები გალობით ალიონს ელიან.

(„ასო ლასი“)

დაგეთანხმებით, სიტყვის, ფრაზის ასეთი მოქნილი მიმოხერა, თანაც ისე, რომ ასრი, შინაარსი მისხალითაც არ დაირღვეს, არ დაზიანდეს, არ შეიხლულოს და არ შეილახოს, მხოლოდ ლექსის დიდოსტატს შეუძლია. როგორც წინა, – („დარიანული“) ისე ამ ლექსში პოეტის მიერ მიღწეული– გამოყენებული ბგერწერის ხელოვნება ჭეშმარიტად განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია.

ცალკე განხილვის თემაა პაოლო იაშვილთან, სხვა პოეტური სამკაულები, ისეთი, როგორიცაა, მაგალითად: ალიტერაცია, შედარება, გაპიროვნება, მეტაფორა, პირაპირი:

ასე მგონია მოვა ეს ხე და
მკერდში ძმასავით მე ჩამიხუტებს.

(„ნეტარი მღელვარება“)

ან:

ხელისგულიდან სიო ძირს რომ გადმოგიყარდეს,
მწვანე ბალახში წიფილივით დაფაცურდება!

(„დილა“)

ანდა:

ქისტის ქალი, დახატული

მძიგებიან მკერდით,
როგორც ოქროს ნაკადული
რომ ჩაგირბენთ გკერდით.

ანკიდეც:

გადაისხნის მწყანე მანდილს
ნერგი გულ–მკერდღია...

(„შემოდგომის დღე ფოთში“)

ან:

ხეებმა წყალში ჩაყარეს
ჩრდილები, როგორც რტოები
მოკლული ყვავის ფრთებიცით
ჭერზე აყრია ყავარი.

(„გზა მშვიდობისა“)

ანდა

ვწოე ყურძენს, როგორც მკივანა ბზიკი,
ტყეში ვნახულობ მე წითელ სოკოს;
ხან მღვრიე მაჭარს ვსვამ მრგვალი ჭიქით,
ხან ეგაყარ სოფლის მკერდსაცვე გოგოს.

ან კიდეც:

წვიმაში ვარჩევ სიმინდის ტაროს
და ლამაზ ტაროს ვაკოცებ უცებ.

(„ცისფერი ქოლგა“)

და ა.შ.

მსგავსი მაგალითების მოტანა პაოლო იაშვილის შემოქმედებიდან, განსაკუთრებით კი მისი სიმბოლისტური ხასიათის ლექსებიდან, უამრავისა შეიძლება, რაც საშუალებას გვაძლევს თამამად ვთქვათ: პაოლო იაშვილი, როგორც შემოქმედი, როგორც ფრანგული სიმბოლიზმის მიმდევარი და ამ პრინციპების ერთგული პოეტი, შემოქმედი, ამასთან პოეტი–ნოვატორი ერთი წუთითაც არ ღალატობს სიმბოლისტთა მთავარ პრინციპსა და მიზანს, პრინციპს, ოღონდაც ცხოვრებიდან აღებულსა და ხელოვნებაში, ლიტერატურაში გადმოტანილს:

მაშ აეაფეთქოთ ახალ ნაღმებით
ძველი ქვეყანა დახაჯებული.
(„ახალ საქართველოს“)

* * *

ახლა როდესაც ნაწილობრივ და ოდნავ მაინც ჩავიხედეთ ქართული სიმბოლისტური პოეზიის გამორჩეული წარმომადგენლის პოეტური ოსტატობის საიდუმლოებებში, საგანგებოდ და თვითაღიარებით უნდა ვთქვათ, რომ ზღვაში წვეთია, ის რაც აქამდე და მათ შორის ჩვენც შეგვისწავლია; პაოლო იაშვილის პოეტური ნოვატორია, ოსტატობა და ნიჭიერება კვლავაც უკეთეს ანალიზატორსა და შემსწავლელს უცდის. ეს რომ ასეა, მისი სიბლმოჭარბებული შემოქმედებიდან თუნდაც ოთხიოდ სხვადასხვა ლექსის მაგალითად დასახელებაც იკმარებდა: ერთი ასეთია ლექსი „ლანდი სიცივეში,“ რომელშიც პოეტი ფრანგული დეკადანსის მამამთავრების სულდამძიმებულ სულიერ ძმად წარმოგვიდგება; ძმად, რომლის სულიც საცსეა დეკადენტური ლანდებით, ბედ–იღბლის სიმბოლური განცდით (ყვავი), კაეშნით, სევდით, სიკვდილით, გლოვით, მწუხარებით და ეს ყველაფერი ისეა ლექსის სიმბოლისტურ პოეტურ სამოსელში გახვეული–წარმოდგენილი, რომ მის თვალნათლიე საჩვენებლად, მით უფრო აღსაქმელად, უძლურია ყოველგვარი კომენტარი და მშრალი რიტორიკა:

„წვიმა და წვიმა, ცივი ველი, გამხდარი ლანდი,
ვინ არი ლანდი?.. გზა სად არი?.. გამხდარ ლანდს სცივა,
უნდოდა ბინა... გაციებულს დააგვიანდა,
გაყინულ კვნესით დიდხანს იელის და ვერსად მიყვა.

სიკვდილი მოდის... სად მიდიხარ, ან სად იყავი?
დახეულ თვალებს ძილი უნდა, ახლოა ბინდი.
მგლოვიარე გუნდს ყვავებისას დასცილდა ყვავი,
მწუხარო მგზავრო, ღამე ნახე და აქვითინდი.

არ იცის ქარმა ვის წაუღოს ველის ამბავი,
არ იცის წვიმამ ვის კარებთან იტიროს მწარედ,
მგზავრის ძონძებში, ციე დამეში გაობება ყვავი,
მშვიდობა ყველას, ვინც სამთარში მოკვდება გარეთ!
(„ლანდი სიცოცეში“ 1915 წელი.)

მეორე ჩვენს მიერ არჩეული ლექსია „ფარშავანგები ქალაქში,“ პაოლო იაშვილის წმინდა სიმბოლისტურ ლექსი–შედევრი, რომელშიც თითქოს პირდაპირ გადმოდინდება, პირდაპირ იღვრება პოეტის ყოველისმომცველი აპოკალიფსით შეპყრობილი მძრწოლვარე სული, სული რომელიც რატომღაც არა საკუთარ „მე“–ში არსებულს, არამედ თითქოს სხვის სულსა და სხეულში ჩასახლებულ შემზარავ შიშის განცდას გადაბწენია:

წითელ ქარში ზართა რეკვა შემომესმა ერთ და ჩქარი,
ყველა შიშმა გადარეკა, მხოლოდ მკვდართან მოჩანს
მკვდარი...

და სხვას ვეღარას ხედავს ყოველისმომცველ–ნგრევა–განადგურებაში, თუ არა მხოლოდღა სიმბოლოებად აღქმულ ნახევრად ნამდვილსა და ნახევრად წარმოსახულს:

და სხივოსნობენ გუმბათები და ოქროს ჯვრები.
იისფერ ნისლში მდუმარებით ჩანან ველები.
ვით დაფლეთილი, სისხლისფერი, სოველი ჩვრები,
ხეებზე სხედან დაღალული მხის ფრინველები.
(„ფარშავანგები ქალაქში“ 1916 წ.)

ჩვენ ამ ლექსზე, რომელზეც ნაშრომის ჯერ კიდევ დასაწყისში გვქონდა მსჯელობა, კომენტირებას აქ აღარ გაეაგრძელებთ.

მესამე ლექსი, როგორც თავიდან–ბოლომდე პოეტური ნოვაციის ჭეშმარიტი ნიმუში, თუმცა მსგავსი რამ ლიტმცოდნეობაში პოპულარული, მიღებული და მომგებიანი, შეიძლება ითქვას, დაშვებულიც კი არ არის, მაინც პირდაპირ უკომენტაროდ მოგ-

ვაქვს და ჩვენ მის გააზრებას ამჯერად სრულიად შეგნებულად თვითონ მკითხველს ვთხოვთ:

პ ო ე ზ ი ა

გაგიჟება სჯობს, თუ გათაქდა სიტყვის მადანი,
და თვალთა დათხრა, თუ მზეს ქებით ყელარ დახყდები,
ლექსო, გულიდან ხორცად რომ ხარ გამონატანი,
თუ უნაპიროდ, სამუდამოდ არ გაჩაღდები.

არი მკვლელობა, არი ომი, არი სანძარი,
მიწისძვრა, ჭირი, ტყეში ყოფნა მარად თულებად,
მაგრამ არ არის ტანჯვა უფრო უზარმაზარი,
როგორც პოეტის შთაგონებით დასნეულება.

დადის ქალაქში პეერის მსგავსი ჩემი სხეული
და სალხი ამბობს: „ეს კაცია ლექსის მწერალი,“
მაგრამ ვინ იცის, რა ცეცხლშია გამოხვეული
ეს ჩემი ტვინი, დასაქცევი, ტვინი ვერანი.

რამდენი თვალი უნდა მქონდეს, რომ ყველა ვნახო,
რამდენი გული უნდა მედგას, რომ ვიგრძნო ყველა,
რამდენი სახე მე თვით უნდა გავაპარტახო,
რომ ერთი ლექსი დამრჩეს წმინდა, როგორც პეპელა.

შემოშახურებს სიკვდილივით სიტყვა კვიატი,
და სისხლი, აზრი, სული იქცნენ იმის მონებად,
გავიდა ღამე, მოასკდება კარს განთიადი,
აღარ ხარ კაცი, აღარც ჩონჩხი, ხარ მოგონება.

რამდენი ლექსი დაიწერა, იმდენი წელი
ჩამოეწერა ჩემს ცხოვრებას ვით ადამიანს,

და თუ ეს ლექსი უნდა იყოს უკანასკნელი,
მაშინ ეს ძორი ყვავებისთვის გასატარია.

1926 წ. (პაოლო იაშვილი 1965:14)

და ბოლოს, მეოთხეა ლექსი „დატრიალება," რომელიც, რაც უნდა უცნაურიც იყოს, სიმბოლიზმისათვის მეტადრე დეკადანსისათვის არადამახასიათებლად და სრულიად განსხვავებულად, ამასთან პირველი ორისგან გამორჩეულად, პირთამდე საესა მომავლისკენ პოეტის უსაზღვრო სწრაფვით, უზომო აღმაფრენით, დაუოკებელი შეუპოვრობით და გაუტეხელი იმედით:

შემომაკლდება, დამეფანტა ნუთუ ოქრო და
სისხლი, რომელსაც ვუსიარებ მთელ პოეზიას;
თუ ჩემი სიტყვა შუადღეში სანჯღლად მოჰქროდა,
ისევ ცხენზე ვარ და ვაგრძელებ ქროლვას დეზიანს.

ქარმა სიცხეში თეთრი ტოგა შემომახია,
ოქროს გვირგვინიც მიტომ გატყდა და დაბურდულა,
რომ ჩემი გული სიყვარულის ცეცხლში მარხია,
პოეტთა ბაღში, სადაც ღამე მივალ ქურდულად.

დაფანტულ ფიქრით ქალაქებში ვუმზერ საათებს,
რომლებიც სხვადან ორბებივით და ბედს ზომავენ,
თუ მომეწყინა – რუსთაველი შემომანათებს,
და მაშინ ისევ საქართველოს გავალომავებ.

მოდის ფარჩებით, მზის არღანით ზაფხულის ჯოგი,
მჯერა, ლექსები კიდევ თავზე დამესხმებიან,
თუ ერთხელ მაინც დამინახეთ მე დანაჩოქი,
ისევ ვაგრძელებ პოეზიას ოქროს ხმებიანს.

(„დატრიალება" 1915 წელი.)

ამ ლექსს შექმნის, გაჩენის, პოეტის სულიდან გარდმოელენის თარიღად ესოდენ აღრეული 1915 რომ არ ესვას, და რომ იგი

პოეტის სიცოცხლის საბედისწერო თვითაღსასრულის, თვითმკვლელობის წლების სიახლოვეს იყოს დაწერილი, ძნელი არ იქნება ამოცნობა საბედისწეროვე ბოლო ორი სტრიქონის არსიც: „თუ ერთხელ მაინც დამინახეთ მე დანაჩოქი// ისევ ვაგრძელებ პოეზიას ოქროს ხმებიანს.“ ვაითუ პოეტმა სწორედ ამიტომაც აირჩია ჭეშმარიტი სიმბოლისტისთვის შესაფერი სიცოცხლის აღსასრული, რომ არც ცხოვრებაში და ვერც პოეზიაში იგი უნიათო, ნირწამხდარი და დანაჩოქი ყერაფის ენახა!

ასეთია მეტად მოკლედ, ჩვენ მიერ მხოლოდ და მხოლოდ სქემატურად დანახული პოეტური ოსტატობა, პოეტური ხიბლი და ნოვაცია პაოლო იაშვილის სიმბოლისტური და არა მხოლოდ სიმბოლისტური პოეზიისა.

4.1. პაოლო იაშვილი ლიტერატურის კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი

მკვლევარმა გულდაგულაც რომ ეძებოს ვერაფერს იპოვის პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში არამხატვრულს, არალიტერატურულს, არაკრიტიკულს და არათეორიულს. აქ ყველაფერი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული, აღმოცენებულია ერთ დიდ მცენარედ, რომელსაც ფესვები პოეტის სულში უწყია, ტოტები და ფოთლები კი მთელ მის გარშემოს პოეტისეულ სულის თრთოლვას გადასდებენ და გადაეცემიან. პაოლო იაშვილის შემოქმედება თვითონ არის ერთი დიდი, მთლიანი კრიტიკა არსებულისა და არარსებულისა, ეს არის უკმარობა ერთი კაცის სულიდან და სხეულიდან ზღვასავით აბობოქრებული და გადმოხეთქილი, უკმარობა, რომლის მთავარი ნიშანი არსებულით უკმაყოფილება, უკმარობა და დაურწყულებელი წყურვილია, – წყურვილი მეტის, მეტის და კიდევ უფრო მეტის, წყურვილი იდეალურ სრულყოფილებაზე. პაოლო იაშვილის მრავალრიცხოვან წერილებში, ესეებში, რეპლიკებში, შენიშვნებში, ყველგან, სადაც კი პროზად დასცდენია პოეტს სიტყვა,

ერთნაირად საინტერესოდ ისმის პოეტი–სიმბოლისტის კმარ–ჟამარობით საუსე გულისცემა, რომელშიც ძნელია გაარჩიო მთავარი და მეორეხარისხოვანი, არაძირითადი და ძირითადი. და მაინც, ჩვენ შევბედეთ და შევეცადეთ ცალკე გამოგვეყო პოეტის ის წერილები, რომლებიც უფრო ლიტერატურულ–პოლემიკური ხასიათისაა, თანაც უფრო ისეთს დავეხარბეთ, რომლებშიც მთელი სისავსით ჩანს სულის თრთოლვამდე მგრძნობიარე პაოლო, რომლისთვისაც ყველაფერი პირველხარისხოვანია, რაც კი სიმბოლოსმს ანუ მისი გაგებით მომავლის პოეზიას შეეხება.

* * *

1916 წელს პაოლო იაშვილი აქვეყნებს წერილს „ყვიოელ მტრებს,“* რომელიც ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე „ცისფერყანწელთა“ იდეური მტრების წინააღმდეგაა მიმართული, ნაღმია, პაოლოსებური პირდაპირი გაპასუხებაა, მათს მტრო ბაზე, გაპასუხება და მერე როგორი გაპასუხება! წერილი სავსეა არა ლანძღვით, არამედ დიდსულოვნებით, სიამაყით და საკუთარი ძლიერების შეგრძნებით. პოეტის პოლემიკური მეთოდი ორიგინალურია, არა პირდაპირი და უშვერი, არამედ მინიშნებითი კრიტიკა: „ჩვენ მოვისმინეთ თქვენი წყეველა, დავინახეთ, როგორ ანთებდით კოცონს ჩვენი მღელვარებით სავსე გულების დასაწვავად...“ ეს უცერტიურაა მოწინააღმდეგის სახის წარმოსაჩენად, მაგრამ შემდგომი ფრაზა ნიღბის ჩამოხდაა ხელმოცარულ მოწინააღმდეგეებზე: „გეესმოდა ხმები უძლური და არ ჩანდა თქვენი ხმალი ბრძოლისთვის ამართული.“ სწორედ ხმალზე, – ბრძოლის ამ სიმბოლოზე აგებს პაოლო თავის პოლემიკას: „გეწამს მტერი რაინდი, მხედარი გზაზე მოთამაშე (რომელიც) მოგეხიბლავს

---

* საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვა „ყვითელი“ პაოლოსათვის ყველაზე დიდ „სალანძღავ“ სიტყვას წარმოადგენს, როგორც პოეზიაში, ისე პროზასა და კრიტიკაში, რაც, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. ამ ფერისადმი ანტიპათიამ პაოლოს პოეზიას ბევრი გენიალური სტრიქონი და სტროფი შესძინა და შემოუნარჩუნა, მაგრამ ამაზე სხვა დროს.

სიძლიერით და გადმოგვძახებს პასუხს სასტიკს, მაგრამ კეთილ არსს.“ ამას კი მოსდევს სწორედაც რომ გამაცამტვერებელი შეფასება: „არ ვიცით რა არი თქვენი სახელი. არ ვიცით სად არის თქვენი ხმალი.“ განაჩენიც აქვეა, ლოგიკურად გამოტანილი, რომელიც კრიტიკული წერილისთვის უჩვეულო უკვდავი აფორისტული ასრით მთავრდება: „თქვენს მხეცურ ყვირილში გსურთ დაადუმოთ ჩვენი შეურყეველი ხმები, ჩვენი წმინდა ლოცვები. მაგრამ ვინც ეზიარა ხელოვნების უკვდავებას, მას ვერ შეაშინებს თქვენი ბოროტებით სავსე ზეიმობა.“

პოლემიკოსი პოეტის სიძლიერე დიდ შინაგან ამაღლებაშია გამოსახული. იგი დამთმობია მოწინააღმდეგეთა გრძნობების მიმართ: „იყავით თაეისუფალნი თქვენს სიხარულში.“ და აქვე ახვედრებს სიმბოლისტთა შეუვალობას: „ხომ ხედავთ ჩვენ სიმშვიდეს, ასეთი ვიქნებით ბოლომდის...“ დაგვეთანხმებით, უკეთეს პოლემიკურ მეთოდს ვერც მოიგონებს კაცი, მოწინააღმდეგის წონასწორობიდან გამოსაყვანად. ერთსაც გულახდილად პირდება იგი მეტოქეებს, რომელთა ხმალსაც ვერა და მაინც ვერ ხედავს იგი: „მაგრამ თუ უნდა მოვიდეს დრო ჩვენი სამუდამო დაძინებისა, ჩვენ ვიგრძნობთ დასასრულის სიახლოვეს და ვნახავთ თქვენგან განშორებულ ადგილს უკანასკნელი ლოცვების სათქმელადა.“ ამ ყოვლად ქრისტიანული შენდობით გასტუმრებულ „ყვითელ მტრებს“ ბოლო შანსს ისევ ლაკონურობით ართმევს პოეტი, როცა მოურიდებლად მაგრამ თავშეკავებით უცხადებს: „ჩვენ არ გვიხარია თქვენთან დიდხანს საუბარი...“–ო. და ბოლოს წერილს თითქმის იმითვე ამთავრებს, რითაც იწყებს, რომ უხმლო მოწინააღმდეგეებთან ბრძოლა რაინდ სიმბოლისტთა ხელობა არ არის: „გაგიჟდით კიდევ ერთხელ, კიდევ დაინახავთ ჩვენს ციე ღიმილს... თქვენ, რომელთა სახელი ჩვენ არ ვიცით და რომელთა მოელვარე ხმალს ჩვენ ვერასოდეს ვერ დავინახავთ“ (პაოლო იაშვილი, საიუბილეო–საარქივო გამოცემა.2004 :246–247).

კიდევ უფრო მოკრძალებული და ტაქტიანია პაოლო იაშვილის გაპასუხება უკმაყოფილო მანდილოსნებისადმი, რომელიც

გადმოცემულია ნახევრად პოლემიკურ, უფრო კი ასსინა-განმარტებით წერილში „ჩვენი განმარტება“ (1916 წ.) (პაოლო იაშვილი, საიუბილეო-საარქივო გამოცემა. 2004:247–248) ალამანახ „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლით გამოწვეული მღელვარება საზოგადოებაში თანდათან იწრდებოდა. ჟურნალ „ახალი კვალის“ მეორე ნომერში, როგორც პაოლო სიტყვა-სიტყვით აღნიშნავს, გამოჩენილა „ქალთა ერთი ჯგუფის მინდობილობით დაბეჭდილი წერილი,“ რომლითაც ნათელი ხდება, რომ ცისფერყანწელთა ყოფნა „გადაქცეულა ერთგვარ ტანჯვათ მრავალ ფაქის და პატიოსან არსებათათვის.“ პოეტი ფრიად მორიდებული ტონით, მისთვის ჩვეული რაინდობით ჰპირდება მანდილოსნებს, რომ ცისფერყანწელებს სერთ და აპირებენ უფრო კრცლად სთქვან ყოველივე ის, რისთვისაც ასე გიჟურად სწყველის... ალმანახს აღელვებული ხალხი. იგი უბოდიშებს საზოგადოდ მკითხველს და კერძოდ მანდილოსნებს, რომ მაშინდელ გამომავალ ქართულ გაზეთებს და მათ რიცხვში გაზეთ „მეგობარს“ ვერ ავალებენ უსაზღვროდ დიდი ადგილი დაუთმოს ამ საპოლემიკო საქმეს, ამიტომ სწორედ აქ, ამ წერილში პირველად გაიჟღერებს შეპირება, რომ ცისფერყანწელები საამისოდ აარსებენ სპეციალურ საკუთარ ლიტერატურულ ორგანოს,... „რომელშიდაც ვეტყვით ბ-ნ პროტესტანტებს დაურიდებელ პასუხს ყველა იმ საოცარ წყეულისათვის, რომლის საგნათ გახდა ჩვენი ალმანახი“-ო. აქვეა განსაზღვრული მომავალი გაზეთის პერიოდულობა, რომ იგი იქნება ყოველკვირეული, ხოლო გამოსვლა ნავარაუდევია აპრილის პირველ რიცხვებში.

* * *

სრულიად გამორჩეული პათოსისა და დანიშნულებისაა კრიტიკული წერილი ჩვენი სეზონი“ (1920 წ.). წერილს საზეიმო ელფერი დაჰკრავს, თითქოსდა ნაადრევ გამარჯვებას ზეიმობს სიმბოლიზმის პოეტი-მამათავარი. აი მისი პირველი ფრაზაც: „1920 წელიწადი ჩვენია,“ აი მეორე:„ოთხი წელიწადი ჩვენ

დაგვრნა ქართ'ულ პოეზიაში. მომავალ'ში დაც არავისგან ველით ღ'ველს.“ აი კიდევ უფრო უარესი სითამამე: „ჩვენთან ბრძოლით ბევრს ბნედა დაემართა. დაღ'ემდა ძველი მწერლობა, – ეს აღმოსავლეთის მაჭანკალი, რომელმაც მოხდენილათ მოაქცნა საქართველოს ვებერთელა აზია.“ პოეტი ხარობს, რომ მათ გამოსვლას მოჰყვა პოლიტიკ'ური რევოლ'უცია, რომ მათ ასევე ახარებთ საქართველოს რესპუბლიკა და რომ მათ მოსწონთ ახალი გ'ზა ევროპისაკენ... ამ აღტყინებ'ულ უვერტიურას მოსდევს პაოლოსათვის უჩვე'ულო, ერთგვარ თავმოწონების (ტრაბახ'ზე რომ არა ვთქვათ რა) სტილ'ში ჩამოთვლილი ოდისეები: რომ ისინი არიან ოთხი და რომ მათ დაიტირეს ყველა ღამე საქართველოში... მაგრამ სჯობს თვითონ მას პირველ პირშივე ვათქმევინოთ: „გახელებ'ულ ურდოებათ დავდიოდით ერთი ქალაქიდან მეორეში. ვაცოცხლებდით ანაბარათ დატო-ვებ'ულ მაზრებს. ქ'უთაისს დავარქვით ფანტასტი'ური ქალაქი, ავახმაურეთ ქ'ეჩები ახალი სა'მინელებით და თბილისი გამოვაცხოდეთ პოეზიის სატახტოთ. მივეცით ბრწყინვალება ქართ'ულ ბოგემას და ქ'უჩებში ვცემდით და ველწვავდით საქართ-ველოს მტრებს. ჩვენ დავაარსეთ პოეტების ორდენი – პოეტების ძმობა.“

ეს ყველაფერი ვაითუც და მართლაც ჰქნეს მათ, მაგრამ გაუგებარია ყოველივე ამის, ყოველ შემთხვევაში დღევანდელი გადასახედიდან მაინც, ესოდენ ხმამაღალი აფიშირება? რა მიზანს ისახავს ეს: იქნებ იმას, რაც ამ მომდევნო ერთ ფრაზაშია გამხელილი? „საქართველო კმარა – ველით მსოფლიო რეზო-ნანსს.“ თ'უ ეს ასეა, მაშინ ქართველ ცისფერყანწელთა თავისთა-ვისადმი შეფასება გადაჭარბებ'ული, ხოლო მომავლის ამოცანა კიდევ უფრო ამბიცი'ური ჩანს.

უწყება, რომელსაც პოეტი–სიმბოლისტი გადასცემს ალავერ-დის სპილენძის ქარხნებიდან ველ'ურ სვანეთში, თბილისს, გ'უთნიან ქართლს დანგრე'ულ გორით, მარნებიან კახეთს და გამოსხეპილ იმერეთს, ა'შორდიას სამეგრელოს და რევოლუციის გ'ურიას, ჯვაროსან ხევსურეთს, აფხაზეთის ჯვარს და მთავარეს,

თვალ ნაკრავ და დანავსულ ქუთაისს, ერთი სიტყვით, მთელ საქართველოს „დარუბანდიდან ტრაპეზონამდე," კიდევ უფრო გაბედულია, ცოტა არ იყოს, გაუგებარიც კი ფრაზა: „იწყება ჩვენი გაფრენილი სეზონი."

ეს რაც აქამდე ითქვა, დაუწყობელი სიმართლეა, მაგრამ შემდეგი კიდევ უფრო გაბედულად წამოსროლილია: „თბილისი უცხოელებს დანებდა." ხოლო, რაც ამას მოსდევს, ძნელად რომ შეეძლო ამაში სიმბოლისტ პოეტს, რომლის სულშიც ჯანყი ბობოქრობს: „ყოველისმხრიდან შემოგვესიენ ომით და რევოლუციით გადმორეკილი ემიგრანტები, ბებერი და უნიჭო აქტიორები". დასანან სიმართლესაც ამხელს, რომ „არის მცირე გამონაკლისი, ჩვენთვის საყვარელ და მისაღებ მათ სახელს ხერხიანად (რომ) ამაღლებენ ქუჩის რედაქტორები." მაგრამ აქვეა შიშველი სურათი, ნამდვილი რეალობისა: „რჩება გახუნებული ოპერა, დანაგვიანებული ბალეტი. (რომ) სატახტოს ხელოვნებას დაეპატრონენ ირდილოეთით დაქირავებული კლაკიორები და ესთეტიკის სპეკულანტები."

ერთობ დიდ ამოცანას უსახავს პაოლო იაშვილი ამ ერთ ციცქნა წერილში თავის ჰამქარს და ეს არის ჩვენს გაოცებას რომ იწვევს ნებით თუ უნებლიედ: „არსებობს ბევრი გათამამებული კავშირი, რომელიც კადნიერათ ამტკიცებს თავის ძლიერებას. საჭიროა მათი გარეკა. ჩვენ ბევრი სალახანა ბუდე შევანგრიეთ, ბევრს ჩავაწყვეტიებთ ხმას თბილისში ბატონობისთვის."

წერილის აეტორი დაუფარავად ამხელს, ამხელს კი არა და ჰპირდება საზოგადოებას ფრიად საჭოჭმანო გარდაქმნებს, რომლის შესატყვისი ძალაც კაცმა არ იცის სად მოეძიებიათ ჰა–ჰა, ცამეტიოდე თაგვადადებულ კაცს, ცამეტიოდე ნაღდ სიმბოლისტს: „ჩვენ გავწვდებით აგრეთვე უნიჭოთ შინ გაზრდილ ხელოვნებს. ჩვენ ვიქნებით რაინდები კულტურის, პოეზიის, რესპუბლიკის დემოკრატიის რასის კეთილშობილებისთან. ტრისთვის ჩვენ ვმართავთ უკანასკნელ საღრობელას" (1920 წ.) დამეთანხმებით, უპრეცედენტო გაბედულებაა ხოლო თუ ამას

დავუმატებთ გააზრებას იმ წლებისასაც, როცა ეს სიტყვები ითქმებოდა და იწერებოდა, სიტყვები – გმირობის ტოლფასიც კი... მაგრამ რამდენად რეალისტური, რამდენად მისაღწევი, რამდენად აღსრულებადი?!

• • •

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართველმა ცისფერყანწელებმა თავიანთი გამოსვლა დამსჯდური კლასიკოსების, მათი ენით რომ ვთქვათ, საზოგადოებისათვის უკვე მოყირჭებული შემოქმედების დაწუნებით, უფრო მეტიც, – განქიქებით დაიწყეს. და რაც უნდა გასაკვირიც იყოს, მოყირჭებულთა სიაში მათ მეცხრამეტე საუკუნის ისეთი კლასიკოსებიც მოახვედრეს, რომელთა სახელზე და შემოქმედებაზე ქართველ ხალხს მაშინაც და ახლაც მზე აბოსდიოდა. რა სამალავია, მათ პირველ სამიზნეზე თვით აკაკი წერეთელი დაისვეს და შეუკადრებელიც შეჰკადრეს. და არა მარტო აკაკის, სხვასაც და სხვის პოეზიასაც. აი მაგალითად ნაწყვეტი პაოლო იაშვილის კრიტიკული წერილიდან: „პოეტი საქართველოში:" „საფლავში საქართველო ესვენა და მთელი უკანასკნელი ლიტერატურა ამოიწურა სიტყვებში, „არ მომკვდარა მხოლოდ სძინავს და ისევე გაიღვიძებს." ან კიდევ, ამაზე შორს როგორღა წავა ახალბედასაგან დინჯი, ენაბულბულა პოეტისა და მისი პოეზიის განქიქება? „ბარათაშვილის „მერანი" უკვე დაიღალა ორმოცდაათი წლის ჭენებით, ახლა ის ბებერი, ტყავ გამსმარი, და ფერდებ ჩაცვენილი ჭაკი ცხენია, და ვიღას გააკვირვებს? მისი უნაგირი ჩიმჩიმმა დახრა, და მხედარიც სერხემალ მოღუნული უკანასკნელ დასვენებას ელის. „ქართლის დედას" ძუძუები დაუშრა, ისინი ჰკიდიან გალურჯებულ გულის ტყავზე, როგორც ორი რკინის ლაფათქა, და ბავშვებს ეშინიათ მათი მოფერებაც კი. საიდუმლო ბარათს ჩვენი საუკუნე აღარ უპასუხებს, და აღმართ–აღმართ სიარული ისე ნელი იყო, რომ მწვერვალამდის ვერ მიაღწია (ეს უკვე აკაკის გაბიაბრუებაა. თ.დ.), მეოთხეთ გზაზე სიბერე

დაეწია პატიოსან მოგზაურს და ტკბილად დაიძინა მამა დაეითზე...“

შემდეგ პაოლო ჰიმალაებს, თერგის ღრიალს, გრიგოლ ორბელიანის „აბღაულებას“ მოგვაგონებს და არც იმის თქმა ავიწყდება, რომ ჯერ კიდევ ახანზარებს ყურებს. და ბოლოს ასე მოჭრითაც დაასკვნის: „ღრმა და დიდებულია დარიალის ხეობა, მაგრამ იქ ცხოვრება სამუდამოდ მოსაწყენი.“

ამ ერთგვარ შემაშფოთებელ განქიქების ფონზე სრულიად მოულოდნელი ჩანს სიმბოლისტი პაოლოს განუზომელი სიმპათია ვაჟა–ფშაველასადმი. და აქაც დასძენს: „ჩვენს საუკუნეს შერჩება–ო ბახტრიონის დეკი, გველის მჭამელი ვაჟა–ფშაველა, დაუბერებელი მოახლე ლაშარის გიორგის“ და ა.შ.

ამ შესაელით ჩვენ გვინდა პაოლო იაშვილის წერილის „მაგარი შემოქმედების“ (1922 წელი) განხილვაზე გადავიდეთ: ეს წერილი, რომელიც იმდენად ვაჟა–ფშაველას შემოქმედების განხილვას არ ეძღვნება, რამდენადაც, ზოგადად, ქართული ლიტერატურული მოღვაწეობისა და მოღვაწეთა ნამოღვაწარის ანალიზს, უბრალოდ იმით იწყება, რომ აეტორი იწონებს ახალი მწერლობის კავშირის საზეიმო სხდომის გახსნას ვაჟა–ფშაველას სახელით. პაოლო, აღფრთოვანებული ამ ფაქტით, პირდაპირ აცხადებს: – „ეს ხაზი ეკუთვნის ახალ პოეზიას, რომელსაც ყველაზე მეტი სურვილი და საშუალება აქვს დაიცვას ინტერესები, და სათაეში ჩაუდგეს თანამედროვე ქართული ხელოვნებას“.

ბევრს რასმე მართალს ამბობს პაოლო ამ ზოგადკონკრეტული ხასიათის კრიტიკულ ნააზრევში. ბევრს კიდევ ისეთსაც გამოურევს–ხოლმე, რასაც დღესაც კი არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა: „ქართველ საზოგადოებაში არა თუ გაიზარდა ინტერესი ხელოვნებისადმი, არამედ ის ახლა მხოლოდ ხელოვნებას ისმენს. მას ეყრდნობა და მისი იმედი აქვს... სამწუხაროდ, ჩვეულებრივ ქართული გესლიანობა, და დროს შეუგნებლობა, ხელს უშლის ხელოვნების შეკავშირებას, დისციპლინის დამყარებას, და საერთო ხმას. საქართველოს ბიოლოგიურად ვერ აცდება სიმრავლე წერილფეხა და ქონდრის ხალხის, რო-

გორც ყველა პატარა ქვეყანას, საუბედუროთ, ასეთი ხალხისათვის დღეს კარგი ნიადაგია ჭორების და პროვოკაციების განაღდებისათვის."

პაოლო იაშვილის წინამდებარე წერილი საპროგრამოა ახლაც და მომავალშიც ჩვენი მწერლობისათვის. ცხადია, იყო მაშინაც, როცა იგი იწერებოდა და ქვეყნდებოდა და აი რატომ: „პირველი აუცილებლობა შემოქმედებისათვის არის ენერგია და ტემპერამენტი... საქართველომ ყერ შესძლო უკანასკნელამდის მაგარის ხმით ლაპარაკი, თუმცა შესაძლებლობა ჩვენ გვაქვს უფრო მეტი, ვიდრე რომელიმე სხვა ახლო აღმოსავლეთის ერს; მე ელაპარაკობ კულტურის სამუალებით." ამის მიზეზად უმთავრესად პოეტი ასახელებს „შინჩაქტილობას" და „საკუთარ წუენში დულილს." „ჩვენ ათეულ წლებით ერჩებოდით უკან, და რაც უფრო საშინელია, ამ ჩამორჩენას ანგარიშს არ უწუენდით... ჩვენ მწერლობას თითქოს ჭია შეეპარა, დასნეულდა და გაქვითლდა. საჭიროა თერგის ღრიალი და არა წყაროს რაკრაკი – აცხადებს პაოლო იაშვილი, – საჭიროა გრიგალი და არა სიოს სიამოვნება, – ამატებს იგი, – საჭიროა სიცოცხლე და არა საფლაუზე ტირილი" – დაასკვნის იგი. სიმბოლურად კი დასძენს: „აქ სადაც დეების ნაკვალევი, ჯერ კიდევ ღრმათ სჩანს, ჩვენ უკვე გადავეჩვიეთ კაცურად სიარულს."

პაოლოს აზრები სცილდება ერთი წერილის ფარგლებს და იგი საყოველთაო დანიშნულებასა და მნიშვნელობასაც იძენს. ასეა მაგალითად, როცა იგი გაჭრილად აცხადებს: „ყოველთვის მწერლობა იყო დამახასიათებელი ერის სიძლიერის." ხოლო ამის შემდეგ დროის იმ ანალიზზე გადადის, რაც დღესაც საჯილდაოა: „ჩვენი დრო პირველად ყოველისა ცდილობს სამუდამოთ მოსპოს რომანტიზმი, როგორც ცხოვრებასა ისე შემოქმედებაშიც. აზრი რომელიც რკინით და თუჯით არ გაიჭედება, ის არ იქნება მარადიული და საერთო."

მხოლოდ ამის შემდეგ უბრუნდება პაოლო მას, ვისითაც ეს წერილი დაიწყო, ანუ უბრუნდება ვაჟა–ფშაველას, რომლისადმი მისი დამოკიდებულებაც დღემდის უპრეცედენტოდ გამორჩეუ-

ლია: „ეს არის მოწოდება მათი, ვისაც თავის საყვარელ ფალავნათ ვაჟა-ფშაველა გამოჰყავს, და იმედის გასამარჯვებლად, თავისი მარადიული სიყვარული საქართველოსი.“ და ბოლოს ამას მოსდევს ს.ყუყთა პაოლოსებური რიტორიკა მხოლოდ მისთვისვე დამახასიათებელი დასასრულით: „უდიდესი მიზანი და ოცნება ქართველი პოეტის უნდა იყოს, რომ მან სავსემ და დამძიმებულმა ერის ყველა ხმებით, და ისტორიის რაინდული ეპოპეებით, გააგონოს მთელ ქვეყნიერებას „ყურის მგლეჯელი გრიალი.“

* * *

პაოლო იაშვილის დამოკიდებულება დიდ პოეზიასთან საკმაოდ იყო ათასნაირი ფიქრებით, ოცნებებით, ასოციაციებით. მაგრამ ყველა ამ შემთხვევაში იგი, როგორც ჭეშმარიტი პოეტი და კიდევ უფრო მეტიც, ჭეშმარიტი სიმბოლისტი, პოეტი, უპირველესად მაღლა სწევდა პოეტურ ხელოვნებას, მის უპირატესობას ყველა დანარჩენთან, რაც კი მწერლობას, ხელოვნებას უკავშირდებოდა. ამის დასტურად გამოდგება 1922 წლით დათარიღებული მისი წერილი „პოეზიის დღე.“ პაოლო კატეგორიულია თვით წერილის დასაწყისშივე, როცა აცხადებს: „საქართველოში ნამდვილი პოეზიის დღე არ გამართულა აქამდის, – ხალხისათვის. და იქვე შენიშნავს, რომ იყო ღამეები, პოეტური საათები, საღამოები, პათოსები და ხმამაღლა გამოხატული გრძნობები, მაგრამ მას არ ჰქონდა საერთო-სახალხო ხასიათი, იგი იყო ვიწრო წრისათვის, ცოტასთვის, ანუ როგორც თვითონვე იტყოდა, „მხოლოდ ჩემთვის, ჩვენთვის, ასისთვის.“

პაოლო იაშვილი სინანულით ყვება 8 წლის წინანდელ განწირახვაზე, რომ პირველად 7 მაისს, ჩაეტარებინათ „ფართო ტფილისის – ყოველ შემთხვევაში – დღესასწაული.“ პაოლო დაუფარავად მსჯელობს ამ განზრახვის ჩაშლაზეც და ამის მიზეზად მწერალთა შორის არაერთსულოვნებას, არათანაბარნიჭიერებას, ანუ როგორც მხატვრულად თვითონვე ამბობს, პესიმიზმს, ნოტიოობას, ხერხემალ-დასუსტებულობას ასახე-

ლებს. სამგვარ მწერლობას გამოყოფს ამ დროს პაოლო იაშვილი: პირველს სწორედ იმათ, ხერხემალ–დასუსტებულთ, რომელთაც ხელობად ახალ მწერლობასთან ბრძოლა აირჩიეს, და რომელთაც „უნდოდათ შეკავშირება, მაგრამ ისინი მხოლოდ შეჯგუფდნენ...“ და ისიც ერთი ნიშნით, „ახალ მწერლობასთან საწინააღმდეგო ინტერესებით.“

საინტერესოა პაოლოს ასრი მწერლობის იმ ჯგუფის მიმართ, რომელშიც იგი თავისთავსაც აერთიანებდა. ამ ჯგუფს იგი ახალ მწერლობას უწოდებს და ასე ახასიათებს: **„რაც შეეხება ახალ მწერლობას (იწყება მსოფლიო ომთან ერთად) მისი ენა სხვაგვარია, ძნელია, გაუგებარია: და გასაკვირველი არ არის თუ აქამდის არ მოხდა შეერთება ხალხათან, საერთო პოეზიის დღესასწაულში.“**

პაოლო მესამე სახედ გამოყოფს ძველ მწერლობას, რომელიც თურმე იმ წელს (ლაპარაკია 1922 წელზე. თ.დ.), პოეზიის დღის გამართვას სახელმწიფო თეატრში აპირებდა. იგი ამ ღონისძიებას ერთგვარი ცინიზმითაც აღწერს და მაინცა და მაინც როდი მოსწონს, რომ მოავარი პუნქტი დღეობისა იქნება თაყვანის ცემა სცენაზე გრიმებში გამოყვანილი რაფიელ ერისთავის, ნინოშვილის, ევდოშვილის და სხვების. და იქვე დაუფარავად დასძენს: „ჩემის ფიქრით თუ გრიმებში გაცოცხლებულ მწერლებზე მიდგა საქმე, რუსთაველი, ილია და აკაკი საკმარისი იქნებოდნენ, (რომ) ყველას შეწუხება არ ღირდა... პაოლოს ამ გამონათქვამში დაკვირვებული თვალი წარმომთქმელის პოზიციასაც იოლად ამოიკითხავს, იუმორშეზავებულ პოზიციას.

ამის შემდეგ კი პაოლო თითქოსდა ამაყად, გამოკვეთილად აცხადებს, რომ „ახალი მწერლობა კი ხელოვანთა სასახლეში მართავს მოხსენებების და სიტყვების საღამოს და მეგობრულ ბანკეტს.“

პაოლო ერთ საინტერესო რამეზე ჩერდება აქ: ჯერ ერთი აღიარებს, რომ არ არის სხვა ქვეყანა, სადაც საქართველოს მსგავსად არჩეული იყოს პოეზიის ზეიმისათვის განსაკუთრებული დღე. შემდეგ იხსენებს, რომ პარიზმა მოიგონა დღე

„ყველა ხელოვნების," რომ 14 ივლისის შემდეგ ეს ყველაზე ცოცხალი დღეა პარიზში. ამ დღეს თურმე ყველა პოეტი, მხატვარი, არტისტი ქუჩაში გამოდიან გმირული და ძველ ტანსაცმელში გამოწყობილები, ხოლო საღამოს ესწრებიან გრანდიოზულ მასკარადსა და ვახშამს, რომელიც სპეციალურად მათთვის უფასოდ იმართება „ქაფე დე ბოზარ"–ში.

ამ მოგონების შემდეგ ჩვენ წარმოგვიდგება სამდვილი პაოლო იაშვილი თავისი დიდმასშტაბური ნანატრით. აცხადებს რა იგი არ ვიცით ხუმრობით, არ ვიცით კიდევ სერიოზულად: „ახალ მწერლობის კავშირს ჰქონდეს სანუქრად ჩემი პროექტი მსოფლიო პოეზიის დღის"– შემდეგ კიდევ უფრო შორს მიდის, რადგან ეს მხოლოდ პაოლო იაშვილს შეეძლო და შეუძლია თქვას: „მე მინდა მიემართო პოლ კლოდელს პარიზში წინადადებით, რომ მან საფრანგეთის სახელით აიღოს თავის თავზე მსოფლიო პოეტების კონგრესის მოწვევა. ამ პოეტების გრანდიოზულ დემონსტრაციაზე და უნდა დაწესდეს ერთი ორდენი პოეტების დღე მსოფლიო პოეზიისთვის ყველა სახელმწიფოს სატახტოში იმ დღეს იქნება სიტყვის დიდება პირველ პოეტების კონგრესზე შემუშავებულ გეგმით."

დაწვრილებითი პროექტის გამოქვეყნებას პაოლო ვარაუდობდა საქართველოში და თანაც დასძენდა: „შეიძლება ეს დღე იქნეს 7 მაისი, რადგან ჩვენის წინადადებით საქართველოში პირველად დაარსდა დღე პოეზიისთვის. შეიძლება ეს იქნეს დღე შექსპირის დაბადებისა"–ო.

პაოლო იაშვილის ფანატიზმი თბილისის, როგორც პოეზიის, პოეტების ქალაქისადმი კიდევ უფრო შორს მიდის, როცა იგი ამჯერად უკვე სრულიად სერიოზულად წერს: „მე ვიხურევე, რომ მორიგი კონგრესი პოეტებისა ტფილისშიაც მოხდეს. ევროპა უნდა დარწმუნდეს, რომ ტფილისი არის ამის ღირსი."

ამ მასშტაბის ჯერ–ჯერობით ვერშემწვდომი რეალისტი პაოლო კი უფრო გულწრფელია და თავის მიწაზე, როგორც თვითონვე იტყოდა, – „მდგარი ორივე ფეხით," – როცა ამ ნატვრას, სურვილს თუ ოცნებას ასე უბრალოდ და მოხდენილი უბრალოებით ამთავრებს: „ჯერ კი ჩვმათ, დამალულ აღელვებით,

მეგობრულ სუფრაზე ვსთქვათ საყვარელი სიტყვა პოეზიის დიდებისათვის და გვჯეროდეს, რომ პოეზია მართალია და პოეტი ბედნიერი."

• • •

ნაკლებად ლიტერატურულ–კრიტიკულს და უფრო მეტად მოგონებითი ხასიათისაა პაოლო იაშვილის საოცრად თბილი წერილი თავის უმცროს ძმა–სიმბოლისტზე (ასე მიაჩნდა ეს თვითონ პაოლოს. თ.დ.) შალვა კარმელზე, სათაურით კარმელი–მართალი (1923 წელი). ეს საოცრად მოკლე მაგრამ მრავლისმთქმელი წერილი–მოგონება უბედური კარმელიის თითქმის მთელ ბიოგრაფიას მოიცავს. პირველი და უმთავრესი ის არის, რომ სწორედ ამ წერილიდან ვიგებთ, რომ შალვა კარმელის პოეტური ნათლია და პირველი გზის გამკვალავ–გზის დამლოცავი სწორედ პაოლო იაშვილი ყოფილა: „1915 წელს შემოდგომაზე ჩემთან მოვიდა ბავშვი, რომელმაც დამიტოვა რვეული ლექსების და თითქმის ვერაფერი ვერ მითხრა. ის იყო როგორც ნიბლია. გადავიკითხე ლექსები და იმ ღამესვე წავედი ვალერიან გაფრინდაშვილთან. ბავშვურ შთაგონებაში, ჩვენ დაგინახეთ მომავალი ჩვენი ძმა ჩვენს ორდენში შალვა კარმელი. იმ დღიდან ჩვენ ძმები ვიყავით."

ეს ნაწერი გულალალად და გადაუჭარბებლად დახატული პორტრეტი უფროა ავადმყოფი, ტუბერკულოზიანი, დების სიკვდილით სამუდამოდ დამწუხრებულ–დაობლებული შალვა კარმელისა, ვიდრე უბრალო მოგონება ან სხვა რამ. აქვე რამდენიმე ძუნწ სტრიქონშივეა კარმელი დახატული, როგორც პირველსარისხოვანი სიმბოლისტი პოეტი: „შალვა კარმელი ჩუქურთმების ოსტატი იყო პოეზიაში. ყველა მისი ლექსი ამოჭრილი იყო მარმარილოზე თუ სპილენძზე. მას, როგორც მთვარეულს იტაცებდა რითმა და ლექსის გამართულობით, ის ყოველთვის საკვირველი იყო..." და უცნაური პარალელიც: „...ის რითმაზე ფიქრობდა ისევე, როგორც თავის ტუბერკუ-ლოზზე (!), მისი ლექსი ხშირად გაუგებარი იყო, მაგრამ არასოდეს არ იყო

გაუგებარი მისი რითმა. ყველაზე დიდი სიხარული ცხოვრებისა იყო მისი წიგნი ლექსების „ბაბილონი.“ ეს წიგნი იყო მისთვის იმედი, ამ წიგნით გრძნობდა ის სიცოცხლეს...“

როგორც ჩანს „ყანწელების“ ორდენის პირველი დანაკლისი სწორედ კარმელი აღმოჩნდა, რადგან პაოლო თვითონვე იგონებს: „პირველი ტრაური ყანწელების. ჩვენ წაგიღებთ ქუთაისში პირველ გვირგვინს პოეტების ორდენის სახელით...“ და ბოლოს მოგონების სევდიანი უცერტიფიკატო თუ დაისი: „ყველაზე უნცროსი ძმა. ყველაზე უფრო ჩუმი და გაფითრებული დაეკარგეთ ქუთაისში უბედური დურგლის ქოხში.ამ ქოხიდან ხუთშაბათს გამოვიტანთ მეოთხე კუბოს ამოწყვეტილ შვილებისას...“

• • •

ლიტერატურულ–კრიტიკულ წერილთა ერთი ნაწილი უშუალოდ ეძღვნება პაოლო იაშვილის მთავარზე – მთავარ საფიქრალს, მის მთავარ სუნთქვას, – „ცისფერ ყანწებს.“ ამ თემაზე წერისას პოეტის კალამი განსაკუთრებულ სისათუთეს იძენს, კალამი იგი კი არ წერს, წვეროდან მელანს კი არ აწვეთებს, ცრემლებს ჰკრის და ფურცელს ცეცხლოვანი კურცხლებით სწვავს და შანთავს. ამ თვალსაზრისით ფრიად საინტერესოა წერილი „7 წელიწადი“ (1924 წელი). ეს არის ერთგვარი შეჯამება პერიოდისა, რაც არსებობს ანუ პოეტის ენით თუ ვიტყვით, „რაც პირველად დატრიალდა „ცისფერი ყანწების“ ქარიშხალი”. პოეტი ქარაგმულ–სიმბოლური მინიშნებებით მსჯელობს განელილსა და გასაელელზე: „გამწევი ბრძოლა გრძელდება, მაგრამ შეჩერდა ხელჩართული ომი და მარნასთან ბრძოლა ჯერაც გადაუხდელია.“

პაოლო იაშვილი უკმაყოფილოა იმ ერთგვარი „დიპლომატიური სიმშვიდით,“ რაც მათსა და დანარჩენებს შორის სუფევს. იგი „ცისფერყანწელთა“ გზას სხვა გზად თვლის, მიუხედავად გარეგნული სიმშვიდისა და ერთგვარი დიპლომატიური შერიგებულობისაც კი. მას არ მოსწონს საშიში ურთიერთდაახლოება და ეს „ცისფერი ყანწების“ მთავარი კრედოსთვის

საფრთხედ მიაჩნია. „დაძმობილებამ ისეთი სახე მიიღო, რომ ცისფერ ყანწელებს აღარაფერი არ დარჩენიათ გარდა იმისა რომ სთქვან: „გაგიხარდეთ ძმებო.“ ეს კი ნიშნავს არქიეთან მიახლოებას...“ ამბობს რა ამას, აქვე შეუვალზე–შეუვალია მისი განაჩენი: „არ ყოფილა ცამეტ ყანწელებში არც ერთი, რომელსაც რაღესმე მიეღოს ფორმულა, არც მარცხნივ არც მარჯვნივ. ასეთი აზრი დღეს მარცხდება როგორც პოლიტიკაში, ისე რა თქმა უნდა ხელოვნებაშიაც.“ ამ შეფარვითი მინიშნებების შემდეგ პაოლო იაშვილი პირდაპირ იშიფრება თავის ფიქრებში: „მარცხენა ფრონტზე დგომა, შეგნებულ და ჭკვიან ხალხისთვის ყოველთვის ნიშნავს ახლის ძიებას. მემარცხენეობა მაშინ, როდესაც ცენტრად აღიარებულია მხოლოდ თანამედროვე ქართული პოეზია – ეს არ არის მაინცა და მაინც დიდი დამსახურება...“ ხოლო ამ სინანულშერეულ აღიარებას ნაღმიეით მოსდევს მთავარი აზრი: „მოელი ჩვენი 7 წლის ისტორია იმას ამტკიცებს, რომ ჩვენ არ შეგვიკლავს თავი იმ პოზიციისთვის, რომელსაც ჩვენი დროის ქართული მწერლობა ეწოდება.“

პაოლო იაშვილი არ გამორიცხავს ძველთან, მათამდელ ქართულ მწერლობასთან ურთიერთობას, მაგრამ ამ ურთიერთობამ ურთიერთბრძოლის გარდა არა მოიტანა რა, რადგანაც მათ ვერ იპოვეს მათი ღირსი „საწინააღმდეგო იდეოლოგია,“ არა და მათ სურდათ და უნდოდათ „მწერლობის ატმოსფეროს გაწმენდა, გაწმენდა, – როგორც თვითონ ამბობს, – იმ ნიადაგისა, რომელზედაც გვისდება ჩვენ შემოქმედება, როგორც ქართველ პოეტებს.“

პაოლო იაშვილი როცა ამას ამბობს, არ გამორიცხავს არც პროვოკატორთა გამოდაგებას, თითქოს ცისფერყანწელები ერის წინაშე მოვალეობას მეორეხარისხოვან საკითხათ თვლიდნენ, თითქოს ამათ არ სურდათ და მთავარ მიზნად არ ესახათ, იყვნენ პოეტები მხოლოდ საკუთარი ერისა და საკუთარი ერისათვის. აქ პაოლოს პასუხი ფორმულასავით ძლიერი და შეუვალია; „... ეს საკითხი თავიდანვე გამორკვეულია. პოეტი, რომელსაც შემოქმედების მთავარ იარაღად აღებული აქვს მშობლიური

სიტყვა, რჩება თავის ხალხის პოეტად, თუნდაც მთელი ერი მისი წინააღმდეგი იყოს.“ დაგეთანხმებით, საოცარი პარადოქსული მტკიცებაა, პარადოქსული მაგრამ მაინც შეუდაეებლად მართალი!

ამ არსებითი საკითხის გადაწყვეტის შემდეგ პაოლო იაშვილი იშვიათი დამაჯერებლობით ამტკიცებს, რომ ცისფერყანწელთა ფიქრი მუდამ „მსოფლიო პოეზიის არესაკენ“ იყო მიმართული. და ამას არა თუ მოყვრები, ცისფერყანწელთა მტრებიც კი ერთხმად ადასტურებენ. „ჩვენ შესაძლებლობის ფარგლებში, სინდისიერად ვსწავლობდით და ვამუშაებდით ყველა იმ პრობლემებს, რომელიც დღეს არსებობენ მსოფლიოს პოეზიაში.“ ეს არის საოცარი აღიარება იმ ტიტანური შრომისა, რომელსაც ეწეოდნენ ცისფერყანწელები, რომ მათი ხაზი არ იყო ჰაიჰარადი რამ გატაცება, რომ იგი იყო მიღწეა, ოფლშეუშრობელ შემოქმედებით შრომაზე დამყარებული. მაგრამ უფრო გასაკვირი ის არის, რომ პაოლო იაშვილი თავიანთ არჩევანს მსოფლიო პოეზიაში, თავიანთ ცისფერყანწელობას, ერთადერთ და სწორ არჩევანად თვლის და არც ეკუთვნება მეორე სხვა ლიტერატურული უცხო სკოლა, რომელიც შეძლებდა მათს გადაბირებას! თუმცა, აქვე შენიშნავს და სწორადაც, რომ „ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თავისთავად ჩვენ პირველ გამართულ გზას დავაკვდებით“–ო... მაშ, შემოქმედებითი განვითარებადობა იმთავითვე იყო ჩადებული ცისფერყანწელთა შემოქმედებით პროგრამაში.

საუბრობს რა უცხო ლიტერატურულ სკოლასა თუ მიმდინარეობაზე, პაოლო იაშვილი პირდაპირ „თავს ესხმის“ ერთ–ერთ მათგანს: „დადაიზმი გახრწნილების იდეოლოგიაა. ეს არ არის მემარცხენეობა. ეს საზოგადოთ არაფერი არ არი, გარდა დედის გინებისა“ – აცხადებს იგი. და აქვე ფიცშერეულ წყეულსაც უთვლის ყველა თავისიანს, ვინც ამ გზას თავისად გაიხდის: „არ ენახოს არასოდეს არც მზე, არც ბავში, არც სიზმარი და რეეოლუცია, რომ დადაისტი გახდეს.“

ამ საკითხის ასე თუ ისე თეორიული გადაწყვეტის შემდეგ პაოლო იაშვილი ეხება პოეზიაში, შემოქმედებაში ისეთ მარადიულ საკითხს, რასაც კრიზისი ჰქვია. კრიზისს, როგორც ნორმალურ შემოქმედებით მოვლენას პაოლო დასაშვებად მიიჩნევს ყველა კეთილშობილ და ნამდვილ პოეტისათვის. „უამისოდ შემოქმედება ანალიზის გარეშე რჩება, მწერლობა იქცევა შეუჩერებელ და გამძლე ლაყბობათ.“ მაგრამ აქვე უმკაცრესად განსჯის მას და ამბობს, რომ კრიზისიც არის და კრიზისიც. „მაგრამ როდესაც კრიზისი იმდენათ გააბოროტებს პოეტს, რომ ის აყროლდება როგორც ლეში, დაკარგავს სამუდამოდ იმედს, დაუინებით მიყვას სიტყვა თვით მკელელობისაკენ, მაშინ როგორ შეიძლება ლაპარაკი რაიმე შკოლაზე, შემოქმედებაზე, მომავალზე, ახალ ცხოვრებაზე.“ აი, აქ კი პაოლო იაშვილი, როგორც ცისფერი ორდენის ლიდერი–ლიდერთაგანი ეროპიროვნულად აგებს პასუხს ცისფერი ყანწების შემოქმედებით სახესა და მომავალზე: „ცისფერი ყანწები“ არასოდეს არ მიელენ იქამდე, რომ სიტყვას აზრი და შინაარსი დაუკარგონ...“ აქვე პაოლო ეხება ევროპის მწერლობაში იმხანად გაჩენილ მოძრაობას, მიმდინარეს ე.წ. ექსპრესიონიზმის სახელით და იგი უკვე გაელილ ეტაპად მიაჩნია არა მხოლოდ თვით ევროპისათვის, არამედ ქართული სინამდვილისთვისაც. და პირველად, მთელი მისი ლიტერატურული მსჯელობის მანძილზე მოკრძალების ზღვარსაც გადადის და აცხადებს: „არ დაეერიდები იმის თქმას, რომ ყველაფერი რაც ახლა საღდება ექსპრესიონიზმის სახით, უკვე მოცემული იყო ჩვენი შკოლის (იგულისხმება „ცისფერი ყანწები.“ თ.დ.) პირველ პერიოდში.“

ამთავრებს რა შეჯამებას, „ცისფერი ყანწების“ მიერ გავლილი 7 წლიანი ისტორიისას, ბუნებრივად სვამს კითხვას ბოლოზე, ან უფრო მომავლის შესახებ. „როგორი განვითარება უნდა მიეცეს ჩვენ ორდენს, როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ ჩვენ ახლო მომავალი?“ დასმულ კითხვას იქვე პასუხობს ლაკონურადაც, რომ „არც ერთ სკოლისთვის არ არის სავალდებულო, რომ ის სწერდეს შემოქმედების კონსტიტუციას.“ უფრო

მარტივად და გასაგებად ამ აზრს ასე განმარტავს იგი: „როგორი ლექსია საჭირო ხალხ, – ეს ღღეს არავინ არ იცის“ (!) მკითხველთან და უფრო თავისთავთან მოდაქე პოეტი მცირედი შემგონებლობითი მსჯელობის შემდეგ, რომ ყოველი ლიტერატურული სკოლა მოვალეა იცოდეს თავისი სერვილი, ძალა, პერსპექტივა, შესაძლებლობა, მოთხოვნილება, იცოდეს აწარმოოს თუ არა ახალი ბრძოლა, რომ „თუ იგი დარწმუნდა, რომ ყველაფერი ნაფიქრია, ახალი აზრი არ არსებობს, ენერგია დალეულია, საჭიროა ლოდინი მხოლოდ იღბლიანი წუთის, როდესაც დასწერ კარგ ლექსს, მოთხრობას, დრამას. თუ ამ უკანასკნელმა გადაწყვეტილებებმა გაიმარჯვა, მაშინ უკვე დრო არის სიკვდილის ან იუბილის.“

როდესაც მისდევ ცისფერყანწელთა ლიდერის ამ მსჯელობას, გებადება ეჭვი: ხომ არ ფიქრობს პირველი ცისფერყანწელი თავიანთი პირმშო ორდენის გზა-ამოწურულობაზე? ეჭვი ხომ არ შეჰპარვია რამეში? არა! პასუხიც იქვეა: „ჩვენ ასე არ ვფიქრობთ. ჩვენი არსებობის ყველაფერი, რაც მოგვცა 7 წელიწადმა, ეს იყო მხოლოდ შესავალი იმ სამი სეზონის უდაბნოში, რომლის შენება უნდა დაიწყოს. „ცისფერი ყანწები“ ერთი პოეტია, ამაშია მისი ძალა.“

ეს ფრაზა, რომელიც ცისფერი ორდენის სიძლიერის მთავარი საიდუმლოს ნებაყოფილებითი მამხილია, შემდეგ უკვე დინჯად არის გაშიფრული და კიდევ უფრო გაშლილ–გამხელილი. გამხელილია საიდუმლო ცისფერყანწელთა ორდენის სიძლიერისა, რომ ეს არის გარდა ურთიერთ და საზოგადოდ სიყვარულისა, ცოდნა ერთმანეთის პატივისცემისა, შინაგანი გამტანობისა, ადამიანური ერთობისა პოეტთა შორის, მუდმივი კავშირი, – აი ეს თვისებებია, რომელიც ქმნის ამა თუ იმ ლიტერატურული სკოლის და მათ შორის „ცისფერი ყანწების“ შინაარსს. სწორედ ეს თვისებებია, რომელიც ამაყად ათქმევინებს პაოლოს: „შვიდი წელიწადი გავძელით ჩვენ გაუძლებელ საქართველოში.“

ზემოთ ვენ მოსალოდნელ პესიმიზმზე ვთქვით, პაოლო იაშვილის ამ წერილის ბოლო ნაწილმა რომ აღგვიძრა. განა ვინმეს უნახავს პესიმისტი, ფარხმალდაყრილი პაოლო იაშვილი?! ჰოდა, ვერც ახლა ნახავთ მას. აი სიტყვები, რითაც ამთავრებს იგი ცისფერი ყანწების შვიდწლიანი არსებობის ამ საოცრად მრავლისმეტყველ მიმოხილვას: „ცისფერ ყანწელებს შორის ყველა მომხრეა ახალ, ქუთაისის და ტრიესტის დღეების. „ბარრიკადი" გვამზადებს ამისთვის, ყანწელთა შორის მე მომხრე ვარ პერმანენტულ რევოლუციის. ამიტომ დრო არის დავამზადოთ ცისფერი ყანწების შემდეგი ნომერი." (1924 წელი).

* * *

პაოლო იაშვილის წერილებს შორის სრულიად გამორჩეული ადგილი უკავია წერილს „ყანწელები 1942 წელში." შეიძლება ვთქვათ, რომ იგი თითქოსდა „შეცდომით" არის მოხვედრილი რუბრიკის „კრიტიკული წერილების" – ქვეშ. ეს უფრო მშვენიერი თხრობაა ცისფერყანწელებზე, თხრობა იშვიათი მხატვრული ენით, ორიგინალური მანერით და რაც მთავარია, აღსავსე უამრავი ისეთი ცნობით, ამბით, რომლის მსგავსსაც სხვაგან იშვიათად ან სულაც ვერ წააწყდებით. წერილი იწყება ცნობით, რომ 1942 წელს ცისფერყანწელთაგან მხოლოდ ათი წარმომადგენელიღა ყოფილან ცოცხლად დარჩენილნი, დანარჩენები კი უკვე გარდაცვლილან. ამ წერილში სრულიად მოულოდნელად გაიჟღერებს ესპანელი კრიტიკოსის ხოსესიერი ნევადის სახელი, რომელიც 1939 წელს ატლანტიური გემის „პლანეტის" კატასტროფის მსხვერპლი გამხდარა. მანამდე კი მოუსწრია და 1937 წელს თბილისში ჩამოსულა და ყანწელების მიერ გაშართულ პოეტების პირველ კონგრესს სათათბირო ხმით დასწრებია. დედით ქართველი (ამილახვარი) საქართველოში დარჩენილა და ვაჟა-ფშაველას შესახებ მონოგრაფია შეუქმნია, რომელიც შემდეგ ფრანგულ ჟურნალში – „Mercure de France"დაბეჭდილა და დიდადაც გახმაურებულა. მაგრამ დავუბრუნდეთ თვითონ წერილს: ეს მშვენიერი საკითხაი

თოთხმეტ პატარა ნაწყვეტადაა წარმოდგენილი. იწყება „პირველით“ და მთავრდება „მეთოთხმეტეთი.“ მათში მოთხრობილი ამბებიც ნაწყვეტ–ნაწყვეტადაა აკინძული, ეს არის თოთხმეტი პროზაული მარგალიტი ერთ ძაფზე ასხმული და შეიცავს უამრავ უძვირფასეს ცნობას ყანწელების შესახებ. პირველი ის არის, რომ 1942 წელში ათი „ყანწელის“ გვარი „სცოდნია“ საქართველოს. ესენი იყვნენ გრიგოლ რობაქიძე, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, ნიკოლოზ მიწიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე და თვითონ წერილის ავტორი, პაოლო იაშვილი. „პირველში“ გამჟღავნებულია თვითონ წერილის დაწერის მიზეზიც: „აქამდის ბევრი ჩვენს გარშემო მყოფი ცდილობდა ჩვენი ცხოვრების შესახებ ყალბი ცნობები მიეწოდებია საქართველოს ერისათვის, რომელსაც ღირსეულად მეთაურობს პრეზიდენტი გიორგი ლაშარელი (თ.დ.), პიროვნება რომელსაც აქვს უახლოესი კავშირი ყანწელების ორდენთან.

„მეორე“–ში გაუღერებულია აქამდე უცნობი ამბავი, რომ ისევე, როგორც შორეულ წარსულში ქართველმა კეთილშობილმა მუშებმა გააშენეს „ნაძალადევი,“ ისე ყანწელებს მტკვრის მარჯვენა მხარეს, მცხეთის სადგურიდან ნახევარი ვერსის მოშორებით გაუშენებიათ ქართველი პოეტების კვარტალი, სახელწოდებით – „ცისფერი ყანწები,“ რომლის ადგილმდებარეობას, მისამართს და თვითონ ფაქტს ავტორი ხაზგასმით მიუთითებს და აღნიშნავს „ვსწერ მომავლის ეტნოგრაფისთვის“. სწორედ ამ კვარტალში არსებულ კაფე „ცისფერ ყანწებში“ ჰქონიათ ფაროე შეხვედრა 1942 წელს ყანწელებს. ამბის დასასრულს პოეტი სახელდახელოდ მიუთითებს: „სხვათა შორის იმ წელს პირველათ გამოჩნდა ცისფერი ღვინო, მანამდის კი მხოლოდ თეთრი და წითელი ღვინო არსებობდა“.

„მესამე“–ში ვგებულობთ, რომ სუფრაზე მსხდარან ათივე ყანწელი ცოლ–შვილებითურთ და რომ უფროსი შვილები მარხულობდნენ თურმე იმ ღამეს და ლოცულობდნენ ცოდვილ

ყანწელების სულის შესანდობარად. (აქვე ხაზგასმით „ეს იყო, საქართველოს ახსოვს ჩვენი ტრადიცია“).

„მეოთხე“ – ამბავი ფრიად ლაკონურია: „ყანწელებს“ რადიო–ტელეფონით უცნობებიათ ყახშამიდან სახლებში წასულ ოჯახებისთვის: „ჩვენ სახლში არ დაებრუნდებით.“

„მეხუთე“–ში ასევე ლაკონური ნოსტალგიაა გამჟღავნებული: „ღამე გაატარეთ აბასთუმნიდან მომავალ ტიცებსე: ტიცები იყვნენ უკანასკნელი ნაშთი ძველ, ბარბაროსულ საქართველოსი, რომელსაც კიდევ სწამდა ილიას და აკაკის პოეზია. მეტიჩეები იყვნენ უკანასკნელი ჩოხოსნები...“ აქ საინტერესო ის გახლავთ, რომ გვგონია აქ პაოლო კიდევ ერთხელ არასასურველ კონტექტში მოიხსენიებს წინაპარ კლასიკოსებს, რომელთა მსრებზეც იდგა მათამდელი პოეზია...

„მეექვსე“–ში – დიდი და საპატიო „ყანწელის,“ გრიგოლ რობაქიძის ავადმყოფობის ამბავია გამჟღავნებული, რის შესახებაც თურმე „თბილისის გეროლდები ავტომობილზე აცხადებდნენ: ავად არის გრიგოლ რობაქიძე.“ ბუმბერაზი მწერლის ვაჟი ძლივს აკავებდა თურმე პატარა ოთახში მწოლარე ავადმყოფი მამის სანახავად „უსლვაოდ მოგროვილ ხალხს:“ „ოთახი, რომელშიდაც სწევს მამა ჩემი, პატარაა, დაიტევს მხოლოდ ათ მის ამხანაგს და რესპუბლიკის პრეზიდენტს...“ „ყანწების“ გამოჩენაზე ხალხს დაუგუგუნია: „გზა პოეტების ორდენს, გზა რჩეულებს, გაუმარჯოს ორდენს.“

საბედნიეროდ რობაქიძე გადარჩენილა და „ქართულ პოეზიისთვის ქველაფერი კარგად დასრულდა.“

„მეშვიდე“– 2 აპრილს გამართულ ტიციან ტაბიძის იუბილეზე გაჟღერებს იუბილეზე დასასწრებად ჩამოსულ საფრანგეთის პოეტებს ტიციანისთვის ფრიად ორიგინალური საჩუქარი: ნალვეწლით სავსე თასი და მორიელის მანეკენი ჩამოუტანიათ და მიერთმევიათ. ხოლო იუბილარს ერთაზროვნად უთქვამს: მადლობელი ვარ გაგებისათვის და საპასუხოდ მხარზე ცოცხალი მორიელი შეუსვამს.

„მერვე“–ში საოცარზე – საოცარი, ასევე აქამდე გაუხმაურებელი ამბავია მოთხრობილი: ვალერიან გაფრინდაშვილს მცხეთის სასაფლაოზე წნელის კარავი აუშენებია. და ღამეს იქ ითევდა თურმე. 28 აპრილს მასთან, ამ კარავში, წეღულ თანამოკალმეებისთვის ჩუმად უთქვამს: „ამ კარავში მიტომ ვარ რომ ვერიდები თანამედროვეს და შეგნებულ სიგიჟეს.“ მაგრამ უფრო საოცრება ჯერ კიდევ წინ იყო, როდესაც გათენებულა, სტუმრებს მაშინღა შეუტყვიათ, რომ კარავში დადგმულ ტახტის ქვეშ უკვე გათხრილი ყოფილა საფლავი პოეტის გასვენებისთვის... „ჩვენ ვერ აუკრძალეთ პოეტს სიკვდილისთვის მომზადება, მით უმეტეს როდესაც დავინახეთ რომ საფლავის იატაკი და კედლები მოფენილიყვნენ გაფრინდაშვილის წიგნებით და ლექსებით. ჩვენ გვიხაროდა რომ გაფრინდაშვილს სურდა საკუთარ პოეზიასთან მოსვენება. ჩვენ გამოვეთხოვეთ და ხელზე ვაკოცეთ როგორც უსპეტაკესს. გაფრინდაშვილის კარავი მომავალ პოეტებისთვის იქნება როგორც სიონი ქართველ ქრისტიანებისათვის.“

„მეცხრე“ – პოეტი სიმბოლისტების რაინდულ–ყარაჩოღელურ ჩვეულებაზე გვიამბობს, კერძოდ, თუ როგორ უთქვამთ 7 მაისს თბილისის მებაღეებს უარი ყვავილების გაყიდვაზე, რადგან... ყველა ყვავილი შეისყიდა პოეტების ორდენის ხასინადარმა გრიგოლ რობაქიძემ, იმ მიზეზისა გამო, რომ იმ დღეს გარდაცვლილა კოლაუ ნადირაძის უფროსი ქალი და „ყველა მაისის ყვავილები თბილისში ამ საფლავისთვის დაბანდდა. „კოლაუ ნადირაძე სტიროდა და ცხენების ნაცელად თვითონ იყო გაბმული ბაღდახინში. ჩვენ ვსთქვით სიტყვები და მამა–პოეტი დაჩოქებული მოისმენდა.“

„მეათე“– აქამდე ჭეშმარიტად ფართო საზოგადოებისთვის „უცნობ სინამდვილეს,“ ან კიდევ პაოლოს მიერ გაზვიადებულ–გასიმბოლურებულ ამბავს ახმოვანებს. რომ თურმე სანდრო ცირეკიძეს ახლა ჭლექი კი აღარ აწუხებდა, თავის ჭლექიან ლექსებზე დარდობდა. „მან მიიღო ნობელის პრემია ზავის და მშვიდობის ქადაგებისთვის.“ თანხის დიდი ნაწილი ქუთაისის

მათხოვრებისთვის დაურიგებია, ნაწილით „ყანწელების“ წიგნები დაუსტამბავს, ხოლო სტამბის ასოთაამწყობებს, რომლის უფროსიც თვითონვე ყოფილა, სტამბის კუთხეში ქრისტეს და შარლ ბოდლერის ნაცვლად მისი სურათი დაუკიდიათ... თუ პირველი ქცევა ცოტა არ იყოს, მკრეხელობასთან ახლოსაა, მეორეს ახსნა ისევ და ისევ ქართველ ცისფერყანწელთა და მათზე მსრუნველთა პატივისცემა–დაფასებაში უნდა ვეძებოთ.

„მეთურთმეტე“ – ცისფერყანწელ ალი არსენიშვილს აკადემიკოსობა მიუღია საფრანგეთის და რუსული პოეზიის გამოკვლევისთვის, ხოლო მისი დისერტაცია, რომელიც პოეტების ორდენს ეძღვნება, საპატიო ლეგიონის მისაღებად წარუდგენიათ. რსენიშვილს კათოლიკობა მიუღია და იმხანად თურმე პირისეებში, ვინმე უხუცეს ფრანცის ჟამესთან ცხოვრობდა, რომლის შვილებსაც ქართველ პოეტების ორდენის ისტორიას ასწავლიდა. 1942 წელი მას საქართველოში გაუტარებია, რაც ცისფერი ორდენის უთვალაე დღესასწაულად ქცეულა და ამადაც არის წერილში ხაზგასმით აღნიშნული.

„მეთორმეტე“– გვაუწყებს ნიკოლოზ მიწიშვილის პროპაგანდისტულ დამსახურებაზე ცისფერყანწელთა წინაშე. მას მთელი ქვეყნიერება მოუვლია და ცისფერი ყანწების ორდენის საქეყნოდ გასატან–გასაცნობათ მოხსენებები წაუკითხავს პარიზში, ლონდონში, პეტერბურგში, ნიუ–იორკში, რომში, პეკინში, ტოკიოში და სხვა უდიდეს ქალაქებში. წერილში დაუჯერებელ ამბავსაც წააწყდებით: „ამ მოკლე ხანში ნიკოლოზ მიწიშვილი პეკინში მიემგზავრება, რადგან იქ საცოლოდ დაუნიშნავს ჩინეთის პრეზიდენტის ქალი...“

„მეცამეტე“– „წარსულ წელს (იგულისხმება 1942 თ.დ.) ცისფერ ყანწელების ორდენთან დაკავშირებული არის უდიდესი პოლიტიკური აქტი საქართველოსი“ – გვაუწყებს წერილის დასაწყისში პაოლო. რამდენად დამაჯერებელია, რა მოგახსენოთ, მაგრამ საქმე იმაში ყოფილა, თურმე, რომ ცისფერყანწელ პოეტ გიორგი ლეონიძეს კახეთის თავადების დახმარებით საქართველოში გადატრიალების მოხდენა და თავისთავის სრულიად საქართველოს მეფედ გამოცხადება განუზრახავს. თეთრ ცხენზე

ამხედრებული თითქმის მიახლოებია კიდეც თბილისს. წინ კი ორი დროშა წამოუძღვარებია: ლაშარის გიორგის და ვაჟა-ფშაველასი. საქმეში მუშები ჩარეულან, თითქოს, ყარწელების სასახლეს მისწყდომიან და უთხოვნიათ: „გადაარჩინეთ საქართველო უბედურებას. დაარწმუნეთ თქვენი ძმა, რომ მისი პოეტის სახელი სრულებით არ უნდა ეძებდეს უფრო მეტ ამაღლებას. ორდენს ყურად უღია მუშების თხოვნა და... ლეონიძესთან დიდი თათბირობის შემდეგ“ ეტლებით შეუმოსულან თბილისში. ხალხი კი იძახდა თურმე: „გაუმარჯოს პოეზიას და სიძველით დამწყარ პოეტს.“ ამ წერილის ყველაზე საინტერესო მომენტი მის ფინალშია: „ლეონიძე ახლაც ოცნებობს წარსულზე, მაგრამ ჩვენ მას შევიქცეთ და დავაყენებიებთ თეიმურაზის გეირგვინს”.

ბოლო „მეთოთხმეტე“ – ყანწელ შალვა აფხაიძეს ეძღვნება, კერძოდ, პაოლოსებური ენამახვილობით არის ნათქვამი, თუ როგორ დადის აფხაიძე საქართველოში, როგორ ეძებს ძველ ეკლესიებში ქართველ მადონებს და როგორ სტოვებს ეკლესიის კედლებზე წმინდა სონეტებს, რომ, მართალია, მისი წიგნი ჯერ არ შობილა და არ გამოსულა, მაგრამ მის ლექსებს ნახევრად დანგრეულ ეკლესიის კედლებზე ნახულობენ ქართული პოეზიის მოყვარულნი.

პაოლო ნახევრად იუმორით ამთავრებს თხრობის ამ ნაწილს, რომ თურმე აფხაიძის, როგორც სრულიად საქართველოს მაშინდელი კათალიკოსის დიდი მეგობარის გაელენით ეს უკანასკნელი სიონში ლოცვის დროს ახსენებს ხოლმე ყანწელთა სახელებს და ხალხს მათი ჯანმრთელობისთვის ალოცვინებს...

წერილების ეს სერია მთავრდება მინაწერით „ძვირფასები,“ სადაც პაოლოსებური ენამოსწრებულობის ერთგვარ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმც ბოლოში ერთგვარ გადაჭარბებულადაც: „არ დაგეტოვა ცეცხლიანმა არჩილ მიქაძემ. თბილისის ოსტატებმა დურგლებმა და ზეინკლებმა შაენაბადას მთაზე აუშენეს მას უდიდესი ბიბლიოთეკა, იქ იყო მხოლოდ ორი განყოფილება წიგნების: პოეზია და რევოლუცია. მთელს საქართველოში მხოლოდ არჩილ მიქაძეს ჰქონდა პირველი ნომერი „ყანწების“ რვეულისა. ბიბლიოთეკის ზემო სართულში

აღტაცებულმა რევოლუციონერმა გამართა ლადო გუდიაშვილის სამხატვრო ქარხანა. გუდიაშვილმა დაასრულა ბახტრიონის ტაძარი. ათი წელიწადი მხატვარმა ამ ტაძარს შესწირა. უკანასკნელი წლები განუწყვეტლად ლოთობს, მის სურათებში უძვირფასესია საიდუმლო სერობა პოეტების. ქრისტე – რემბო, იუდა – ლიტერატურა" (1922) .

რისთვის განეხილეთ და მოეხატანეთ ამონარიდები ესოდენ ვრცლად ამ წერილთა სერიებიდან? ჩვენი პასუხი ამჯერად მოკლე და მინიშნებითია: თუ სადმე რამეში ჩანს, მასში ყველაზე კარგად ჩანს სიმბოლისტი პოეტი პაოლო იაშვილის სიმბოლისტურ–კრიტიკული ნააზრევი და ფრიად ორიგინალური ნამოღვაწარ-ნაკალმევი, რაც შემდგომ გამოწვლილვით შესწავლა–შეფასებას მოელის.

* * *

ვერ ვიტყვით პაოლო იაშვილის პროზაული, ლიტერატურულ-თეორიული და კრიტიკული მემკვიდრეობა მის პოეტურ მემკვიდრეობაზე ძლიერია. მაგრამ ვერც იმას დავეთანხმებით, ვინმემ პირველის მცირემნიშვნელოვნობა გვიმტკიცოს ვიდრე მეორისა. პაოლო იაშვილის პოეზია და პროზა ფარსა და ხმალს თუ შეედრება, – უურთმანეთოდ ვერც ერთი რომ ხმლობს და არც ერთი ფარობს. ამ მიმოხილვით ჩვენ ამის დამტკიცება გვინდოდა. ჩვენ ვიცდილეთ ჩავწვდომოდით და გაგვემხილა დიდი პოეტის ლიტერატურულ–კრიტიკული ნააზრევი, თუმცა კვლავ რჩება მისი წერილები ქართულ სალიტერატურო ენაზე, მწერლებზე და მწერლობაზე, პოეზიაში იუბილარ პოეტ–მასწავლებლებსა, კოლეგებსა თუ მოსწაულეებზე, მისი მოკლე მაგრამ გრძნობისა და გულისშემძვრელი პირადი წერილები „ყანწელებისადმი," „თანაორდენლებისადმი" და არა მხოლოდ „თანაყანწელებისადმი."

პაოლო იაშვილის ლიტერატურულ–კრიტიკული და ლიტერატურულ–თეორიული ხასიათის წერილები კვლავაც დიდ ანალიზსა და სათანადო შემოქმედებით გამოკვლევასა და გამოყენებას საჭიროებს.

ნატარებ'ულმა ანალი'ზმა ცხად'ყო, რომ დეკადანსი, როგორც ლიტერატ'ურ'ული მოვლენა არ წარმოადგენს მსოფლიოდ ფრანგ'ული ლიტერატ'ურისათვის დამახასიათებელ მოვლენას. იგი ი'შვა თავდაპირველად ფრანგ'ულ სინამდვილე'ში, ფრანგ'ულ გარემო'ში, მის წარმოშობას ჰქონდა სათანადო ეპოქალ'ურ–ისტორიული, სოციალ'ური, ეკონომიკ'ური, საზოგადოებრივი მიზეზები, რომელიც გადაეიდა იმ ეპოქისაეე ფრანგ'ულ ლიტერატ'ურა'ში, ჩაისახა, გაღვივდა, განვითარდა და მიიღო სრ'ულიად სერიოზ'ული ლიტერატ'ურ'ული მოვლენის სახე; ლიტერატ'ურა'ში მოიტანა მისთვის დამახასიათებელი თემატიკა და გამოსახვის საშ'უალებები, – ახალი და განსხვავებ'ული მანამდე არსებ'ულისაგან. ფრანგ'ულმა დეკადანსმა როგორც ლიტერატ'ურ'ულმა მოვლენამ თავისი გაჩენა–ჩამოყალიბებიდან, მისივე შემდგომი განვითარებითა და საბოლოოდ ფრანგ'ულსაეე ლიტერატ'ურა'ში განენილი ახალი ლიტერატ'ურ'ული მიმდინარეობათა ზემოქმედება იქონია და ფრანგულ ლიტერატ'ურას შესძინა ბეჭრი დადებითი ნიშანი, რაც დაკავშირებ'ულია ლიტერატ'ურის საყოველთაო საზოგადოებრივ როლთან და დანიშნ'ულებასთან, ასევე ფრანგ'ული დეკადანსის ზეგავლენასთან ფრანგ'ული ლიტერატ'ურის ენობრივ–გამომსახველობით, სტილისტ'ურ, პოეტიკ'ურ, ერთი სიტყვით, მხატვრ'ული გამომსახველობითი ხერხების გამდიდრება–გამრავალფეროვნებასთან, მის წვლილთან ამ მიმართებით საზოგადოდ ფრანგულ ლიტერატ'ურა'ში შეტანილ ნოვაციაში.

დეკადანსი ფრანგ'ული წარმომაელობისაა (Decadance –დაცემა, დაკნინება) და ამგვარივე სახელწოდებით შევიდა და გავრცელდა იგი სხვა ქვეყნების სხვაენოვან ლიტერატ'ურებში. მართალია თვითონ ტერმინი ენობრივ-ლიტერატ'ურ'ულად აღიქმება, როგორც უარყოფითი მოვლენა, მაგრამ თ'უ პირობით ქრონოლოგიზაციას მიემართავთ, რაც „დეკადანსის," როგორც ასეთის ხარისხობრივ სხვადასხვა გამოვლინებასაც გ'ულისხმობს, თვითონ საგანს, უფრო აღრინდელი საწ'ყისი გააჩნია და

მისი ათვლა ფრანგულ ლიტერატურაში „პარნასის ჯგუფიდან“ იწყება (მე–19 საუკუნის 70–იანი წლები); შემდეგ გამოიარა მან „ფრანგული სიმბოლიზმი“ (მე–19 საუკუნის 70–იანი წლებიდან მე–20 საუკუნის დასაწყისი), რომელსაც მოჰყვა შემდგომ უშუალოდ „ფრანგული დეკადანსი“ (რომელიც ეპოქალურად მოიცავს მე–20 საუკუნის მთელ პირველ ნახევარზე მეტ ხანს). დასასრულ, ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ეს ქრონოლოგიზაცია პირობითია და მას კატეგორიულობის პრეტენზია არ გააჩნია. ამასთან, ასევე აღსანიშნავია, რომ დეკადანსი, როგორც ლიტერატურული (და არა მხოლოდ ლიტერატურული) მოვლენა, მიუხედავად თავისი არსებობის სხვადასხვაგვარი ფორმისა და გამოხატულობითობისა, ანდა საკუთარი სხვადასხვანაირი გამჟღავნებითობისა: „პარნასის ჯგუფი,“ „სიმბოლიზმი,“ „დეკადანსი,“ მოგვიანებით „მოდერნიზმი“ და ა.შ., თავთავიანთი უამრავი სკოლებით, მიმდინარეობებით და ტენდენციებით ერთ მთლიან ლიტერატურულ წარმონაქმნს წარმოადგენს, ერთი ლიტერატურული მოვლენაა თავთავიანთივე სხვადასხვაგვარი გამოვლინებითა და წარმოჩინებით. ფრანგულმა დეკადანსმა და მისმა მრავალფეროვანმა ლიტერატურულმა სახესხვაობამ („სიმბოლიზმი,“ „ფუტურიზმი,“ „ავანგარდიზმი,“ „აკმეიზმი,“ „იმაჟიზმი,“ „დადაიზმი,“ „ექსპრესიონიზმი,“ „იმპრესიონიზმი,“ და სხვა) თავისი საოცარი, ერთგვარად უჩვეულო, მანამდე არნახული ქმედუნარიანობა და აზარტულობა იმითაც გამოამჟღავნა და დაამტკიცა, რომ გავრცელდა რა ლიტერატურაში, იგი მოედო სხვა შემოქმედებით დარგებსაც, საერთოდ მთელ ხელოვნებას, მისი მრავალნაირი გამოხატულებით, – მხატვრობას, მუსიკას, თეატრს, კინოს, ბალეტს და ა.შ.

ამგვარად, დეკადანსი არ ყოფილა ერთი ქვეყნის – საფრანგეთის ერთი კერძო ლიტერატურის–ფრანგული ლიტერატურის ერთი კერძო მოვლენა. იგი არ დარჩა, არ გამოდგა ეიწრო ლოკალური გამოვლინება, არც ეპიზოდური მოვლენა. იგი, როგორც უკვე დასაწყისში აღვნიშნეთ, საფრანგეთის ყოფით სინამდვილეში, მის ყოფით გარემოში არსებული ობიექტური თუ

სუბიექტური მიზეზებით გაჩენილ–აღმოცენებული, უპრეცედენტო სისწრაფით მოედო სხვა ქვეყნებს და დაძლია რა რთული ენობრივი თუ სხვა სახის ბარიერები, მსოფლიო მრავალი ცივილიზებული ქვეყნის ლიტერატურულ (და არა მხოლოდ ლიტერატურულ) მოვლენად იქცა.

• • •

ფრანგული დეკადანსის ქართულ სინამდვილეში ჩასახვა–განვითარებას თავისი მიზეზები ჰქონდა. ამ მიზეზებს ჯერ კიდევ შორეული ფრანგულ–ქართული ისტორიული და ფრანგულ–ქართული ლიტერატურული წანამძღვრები გააჩნდა და გააჩნია. მოწინავე ფრანგულ კულტურასთან, მწერლობასთან, ლიტერატურასთან სიახლოვე, მათდამი ინტერესი, ქართული ინტელექტუალური სიღრმეებიდან იწყება. ეს ინტერესი ისტორიულად მოიცავდა როგორც პოლიტიკურ–ეკონომიკურს, ისე ლიტერატურულ–კულტურულს. ამასთან, საზგასმით უნდა მივუთითოთ, რომ მსგავსი ინტერესები ცალმხრივი არასოდეს ყოფილა, რომ საფრანგეთიც და მოწინავე ფრანგული საზოგადოებაც მუდამ ცდილობდა მჭიდრო პოლიტიკურ–ეკონომიკური კავშირები ჰქონოდა ამიერკავკასიასთან, კერძოდ, საქართველოსთან.

ამგვარად, ზოგადად რომ დაუასკვნათ, ფრანგული დეკადანსის ქართულ სინამდვილეში გადმოსულას, სიმბოლიზმის, როგორც ფრანგული დეკადანსის ერთ–ერთი გამოვლინების ქართულ ლიტერატურაში გაჩენას სიმბოლიზმამდე ამ ორ, მდიდარი ისტორიული წარსულის მქონე მაღალინტელექტუალურ და მაღალკულტურულ ქვეყანას შორის ისტორიულად არსებული ტრადიციები უძღოდა. ამ პროცესს ხელი შეუწყო ჯერ ერთი ფრანგულ დეკადანსამდე ფრანგულ–ქართულმა და პირიქითა ზოგადისტორიულმა ურთიერთობებმა და ტრადიციებმა; მეორეც, უშუალოდ საფრანგეთში „რეალური დეკადანსის" (ჩვენი გამოთქმაა და ვგულისხმობთ დაცემის ლიტერატურას თ.დ.) ჩასახვა–ჩამოყალიბებისა და უშუალოდ საქართველოში ქართული სიმბოლიზმის გაჩენა–ჩამოყალიბების პერიოდში

(1921 წელი და შემდგომ) საფრანგეთსა და საქართველოს შორის (განსაკუთრებით ჩვენში შექმნილი რეაქციულ–პოლიტიკურ ვითარების გამო) „იძულებით“ დამყარებულმა ეგრეთწოდებულმა ემიგრანტულმა კულტურულ–ლიტერატურულმა ურთიერთობებმა.

ფრანგული დეკადანსის საქართველოში გავრცელებას ობიექტური ფაქტორიც ჰქონდა. მეოცე საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოში მომხდარი მოვლენები, კერძოდ, 1921 წელს თავსმოხვეული ძალდატანებითი გასაბჭოება, მის წინააღმდეგ საღად მოაზროვნე ეროვნული ძალების კონსოლიდაცია და ბრძოლა ახალ რეაქციულ ძალასთან, ნაციონალურ–ეროვნული ინტერესების გამომხატველი მენშევიკური მთავრობის მარცხი და საფრანგეთში მისი იძულებითი ემიგრაცია, ქვეყანაში გამეფებული ორმაგი რეაქციის სუსხი, მენშევიკურ მთავრობის თანმხლები ქართული პატრიოტული ელიტარული საზოგადოების ემიგრაცია და სხვა. ამგვარად, გარდა იმისა, რომ ქართული ლიტერატურა თავისი ძველი და ახალი ტრადიციებით ახლოს იდგა ფრანგულ ლიტერატურასთან, ქართულ ლიტერატურას სიმბოლიზმის გაჩენისათვის თავისი დამოუკიდებელი ეპოქალური მიზეზიც გააჩნდა.

ფრანგული დეკადანსის ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში გადმოსვლის მიზეზებად ვასახელებთ ასევე ზეგავლენას, ზეგავლენის ზეგავლენას ანუ მიბაძვას, მთარგმნელობით ლიტერატურულ ურთიერთობას. ფრანგული დეკადანსის ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში გადმოსვლის ერთ–ერთ გზად ჩვენში მთარგმნელობით–ლიტერატურული ურთიერთობის გზა უნდა ჩაითვალოს. ქართული სიმბოლისტური სკოლის, მეტადრე „ცისფერი ყანწების“ ჯგუფის წევრებისათვის თავიანთი მაღალი აკადემიური განათლების წყალობით სრულიადაც არ იქნებოდა ძნელი ეთარგმნათ და გადმოეტანათ ფრანგულიდან ქართულში თავიანთ შინაგან „მე“–სთან ახლოს მდგარი ფრანგი პოეტისა თუ მწერლის თავიანთსავე სულიერ განწყობისათვის მისაღები ესა თუ ის ნაწარმოები. და ეს ფაქტორებიც ისევ და ისევ სუბიექტური ხასიათის მატარებელია. ბევრმა „ცისფერყანწელმა,“

თუმცა მეტ–ნაკლებად, მაგრამ მაინც ოქროს ხარკი მოუხადეს თავიანთ სათაყვანო ფრანგ ავტორებს ქართულ ენაზე მათი ნაწარმოებების შესაშური ოსტატური ამეტყველებით. ასე მაგალითად, ფრანგული დეკადანსური პოეზიის წინამორბედი–მამამთავრების, შარლ ბოდლერის, პოლ ვერლენის, სტეფან მალარმეს და არტურ რემბოს ნაწარმოებთა ქართულ ენაზე დღემდე განხორციელებულ თარგმანებს შორის შეუცვლელი ადგილი უჭირავს პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, კოლაუ ნადირაძის, შალვა აფხაიძის, გალაკტიონ ტაბიძის მიერ შესრულებულ თარგმანებს.

* * *

ჩვენს მიერ გაწეული შრომა ყოველგვარ ეჭვს და ნაყოფს მოკლებული იქნებოდა, რომ არა თვითონ ქართულ ლიტერატურაში ფრანგული დეკადანსის ანალოგიური მაგრამ ორიგინალური შენაძენი, – „ცისფერყანწელთა“ მდიდარი სიმბოლისტური შემოქმედება. როგორც დღემდე ოფიციალურად თუ არაოფიციალურად აღიარებულია, ალმანახ „ცისფერი ყანწების“ ინიციატორ–ორგანიზატორად და მზრუნველ–დამაარსებლად პაოლო იაშვილი ითვლება. თავისი შედარებით უკეთესი და გამორჩეული სოციალური მდგომარეობის და შესაძლებლობის გამო მასვე მიეწერება, ალმანახის გამოცემის მთავარი დამფინანსებლობაც. ნაშრომში, განვიხილავთ რა საფუძვლიანად პაოლო იაშვილის, როგორც ჰეგემონი სიმბოლისტი პოეტის შემოქმედებას ჩვენთვის ხელმისაწვდომ და დასაძლევ თითქმის ყველა ასპექტში, ახალ დასაბუთებას ვუძებნით ამ აზრს და სათანადო მტკიცებულებებზე დაყრდნობით ერთ ნამდვილ ჭეშმარიტებად ვაღიარებთ, თუმცა, არ გამოვრიცხავთ ამ საქმეში დანარჩენ სიმბოლისტთა გადამწყვეტ როლსა და დამსახურებასაც. ამისათვის, პარალელურად, ერთ მთლიანობაში განვიხილავთ სიმბოლისტების მთლიან შემოქმედებას ისე, როგორც თვითონ მათივე ლიდერი პაოლო იაშვილი აღიარებს, რომ „ცისფერი ყანწები“ ერთი პოეტია, ამაშია მისი ძალა.“

პირველი და უმთავრესი, რაც სიმბოლისტი პოეტების ლექსებს მათამდე არსებულ ტრადიციულ კლასიკურ ქართულ ლექსისგან გამოარჩევს, ეს სალექსო ფორმის განსხვავებულობაა. ეს იმიტომ, რომ სიმბოლიზმი, მისი კრედო პირველყოფილისა ლიტერატურული ნიმუშის, უპირველესად მისი მიმდევრისაგან ლექსის ფორმაზე, მხატვრების ენით რომ გამოვთქვათ, მის ფაქტურაზე ყურადღების გამახვილებას მოითხოვს. მაგრამ დიდ ცოდვად, მით უფრო შეცდომად არ ჩაითვლება, თუ ამ აზრს ქართველი სიმბოლისტების შემოქმედებაში ლიტერატურაში, საეროდ შემოქმედებით საქმიანობაში მოთავარზე–უმთავრესზე, – შინაარსზეც გავავრცელებთ, რადგან ქართველი სიმბოლისტები შინაარსის მხრივაც სრული ორიგინალურები იყვნენ. **სწორედ ამაში მდგომარეობს ქართული სიმბოლიზმის განსხვავებულობა ფრანგულ დეკადანსთან და საერთოდ, თუ გნებავთ, მსოფლიო დეკადანსთან მიმართებაში.** თუმცაღა, არის ცალკეული შემთხვევები და, არცთუ ისე იშვიათი, რომ მათი ლექსები ატარებენ წმინდა დეკადენტურ ხასიათს, და ისინი შექმნილია ჩვენს შემთხვევაში წმინდა სიმბოლისტური დევიზით: „ხელოვნება–ხელოვნებისათვის," უფრო კონკრეტულად თუ გამოვხატავთ, „პოეზია–პოეზიისათვის," „ლექსი – ლექსისათვის." აქ წინა პლანზე მხოლოდ ფორმაა, შინაარსი საღღაც უკან და ისიც არათანმიმდევრული, არალოგიკური, არასისტემატიზირებული. მაგრამ რამდენადაც უსაგნო ჩანს ჩვენი თვალთახედვით შინაარსობრივად, თვითონ ლექსი (სიმბოლისტებისმიერი წაკითხვა ყოველთვის სხვანაირი იყო იმ ლექსებისა, რომლებიც ჩვენთვის თვით ყველაზე უსაგნოებად ითვლებიან თ.დ.), იმდენად ხელშესახები, თვალშისაცემი და საგნობრივია ისინი პოეტური ვირტუოზულობით, სიახლითა და თავიანთი განუმეორებლობით.

* * *

პაოლო იაშვილის როგორც ლიდერი სიმბოლისტი პოეტის შემოქმედებაში, მის ემოციურ–ინტონაციურ საკრალურობაში დაკვირვებული თვალს ადვილად შეუძლია გამოარჩიოს პოეტის

ბიოგრაფიის პარიზული პერიოდის გამოძახილი, ჭარბია მიძღვნითი ხასიათის ლექსები, რომლებიც ძირითადად განიხილება არა უბრალოდ როგორც მიძღვნა, არამედ სიმბოლისტი პოეტის მიერ შესრულებული ანუ ფრანგ დეკადენტთა თუ ქართველ სიმბოლისტთა ე.წ. იაშვილისეული პოეტური პორტრეტები. ასევე ჭარბადაა პოეტის შემოქმედებაში აუტოპორტრეტული ხასიათის ლექსები.

პაოლო იაშვილი „იმპროვიზაციის დიდოსტატია." ჩვენი დაკვირვებით, რასაც მრავალრიცხოვანი ნიმუშებიც ადასტურებს, პაოლო იაშვილი სიმბოლისტია თვით იმპროვიზაციულ პოეზიაშიც, ამიტომ ცალკე გამოვყავით რა საკითხი „სიმბოლიზმი პაოლო იაშვილის ექსპრომტულ პოეზიაში," დავრწმუნდით და შეძლებისდაგვარად შეეცადეთ დამაჯერებლად წარმოგვედგინა, რომ სიახლე პაოლო იაშვილის სალექსო–სამეტყველო ანბანია მაშინაც, როცა ის დიდტანიან ლექსს ეჭიდება და მაშინაც კი, როცა სულ პაწაწინა, თუნდაც ორიოდსტრიქონიან ექსპრომტს ისვრის. მაგრამ ყველაზე მთავარი ის გახლავთ, რომ ამ ექსპრომტებში წარმოდგენილი და გამჟღავნებულია ბევრი ისეთი ფარული მომენტი საზოგადოდ ქართული სიმბოლიზმისა და ქართველ სიმბოლისტთა ბიოგრაფიულ თუ სხვა ხასიათის ურთიერთდამოკიდებულებისა, რომელსაც სხვაგან, სხვა შემთხვევაში სიმბოლისტთა მრავალრიცხოვან როგორც პროზაულ ისე პოეტურ არასიმბოლისტურ თუ სიმბოლისტურ ნაწარმოებებში ვერ წააწყდებით.

პაოლო იაშვილის სიმბოლისტური შემოქმედების სარკედ დაესახეთ ქვეთავი „სიმბოლიკა პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში;" სისტემატიზირებული სახით მოტანილი პოეტის სიმბოლიკური სიმფონია თავად მეტყველებს, რომ პაოლო იაშვილი, როგორც პოეტი–სიმბოლისტი, როგორც ბევრ სხვა რამეში, აქაც სწორუპოვარია!

* * *

პაოლო იაშვილი, ფრანგული ენის ბრწყინვალე მცოდნე, ფრანგული დეკადენტური პოეზიის ასევე ბრწყინვალე მთარგმ-

ნელია. ამის დასტური კი ისევ და ისევ ის პოეტური ნიმუშებია, რომელიც პოეტს ფრანგ სიმბოლისტთა სტილი ფრანგულ დეკადენტურ პოეზიის ნიმუშებში აურჩევია და გადმოუქართულებია. პაოლო იაშვილის თარგმანები მთარგმნელობითი თეორიის ყველანაირი სასომის მიუხედავად და შეფასებით დღემდის შეუცვლელი ხასიათისაა!

* * *

ალმანახი „ცისფერი ყანწები" და მასში დაბეჭდილი პირველი სიმბოლისტური ნიმუშებია ძირითადად ის გაანძი, რომელიც ფრანგულმა დეკადანსმა შვა ჩვენში, როგორც ფრანგული დეკადანსის ზეგავლენის (თუ უკეთეს შემთხვევაში მიბაძვის) ნაყოფი. არსებული ლიტერატურის გაცნობამ და შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ, როგორც ლიტერატურის ისტორიის, ანუ წმინდა ლიტერატურისმცოდნეობითი, ისე ჟურნალისტური ანუ წმინდა ჟურნალისტიკის ისტორიის თვალსაზრისით, გამოცემა „ცისფერი ყანწები"–ს შესწავლის პროცესი ჯერ კიდევ სრულყოფილად ამოწურული არ არის. არსებობდა მიდგომა: „ან არაფერი, ან არცერთი სიტყვა მასზე, ან მხოლოდ უარყოფითი, ნეგატიური შეფასება." მსგავსი მიდგომა ყოველგვარ ობიექტურ საფუძველს აცლიდა ყოველგვარსავე კვლევას ამ სფეროში; ტაბუდადებული იყო სახელმწიფო არქივები, ფონდები, მათიენ პირადი მუზეუმები და ხელნაწერები, რის გამოც საკვლევ მასალაზე ხელი არ მიუწვდებოდათ სპეციალისტებს, ურომლისოდაც შეუძლებელია ცისფერყანწელთა მემკვიდრეობის სრულყოფილი შესწავლა. ეს მხარე შედარებით გაუმჯობესდა ამ ბოლო დროს, როდესაც განხორციელდა ჯერ თეითონ ალმანახ „ცისფერი ყანწების" სტერეოტიპული გამოცემა (1990 წ. ელ. ყავლაშვილი), ხოლო შემდეგ პაოლო იაშვილის საიუბილეო საარქივო გამოცემა ორ წიგნად (2004 წელი, რედაქტორი იზა ორჯონიკიძე). მრავალზე მრავალი მწარე ნაღველისა და ბალღამის შესმა მოუწია პაოლო იაშვილს საკუთრივ თავისი „ცისფერყანწელობისა" და ამ ჯგუფის წევრთა თავგამოდებული

თავმეთაყრობის გამო, მაგრამ პაოლოს, როგორც ფრანგული დეკადანსის გააზრებულ, ჭკვიან მიმდევარს და ჰეგემონ სიმბოლისტს უარი არასოდეს უთქვამს თავის ტკივილზე, თავის გოლგოთაზე. დასასრულ დაბეჯითებით და გაბედულად ვიტყვი, რომ სიმბოლისტთა მიერ არჩეული მისწრისაღმი დამოკიდებულება ასეთიც ერთგული და შეუპოვარი იქნებოდა, რომ ეს ტკივილი არა პაოლოს, არამედ ნებისმიერ სხვა ცისფერყანწელს რგებოდა. სწორედ ამიტომ კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ პაოლო იაშვილის მრავალისმეტყველი ცნობილი გამოთქმა, „ცისფერი ყანწები," – ეს ერთი პოეტია," რომ ამაშია, რომ სწორედ ამ ურთიერთობაშია მისი გამორჩეული ძლიერება!

ლიტერატურა და წყაროები

1. აბულაძე მ. 1961–ტიციან ტაბიძის პოეზია, თბ.
2. აბულაძე მ. 1977–ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში, თბ.
3. აჟალიანი ლ. 1977–პაოლო იაშვილი, თბ.
4. ალმანახი „ცისფერი ყანწები." №1 – 1916 წლის 28 თებერვალი.
5. ალმანახი „ცისფერი ყანწები." №2 – 1916 წლის დეკემბერი.
6. ამირანაშვილი შ. 1971–ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ.
7. ასათიანი გ. 1977–კრიტიკული დიალოგები, თბ.
8. ასათიანი გ. 1988 –„პაოლო იაშვილი" საუკუნის პოეტები, თბ.
9. ასათიანი გ. 1973–შესავალი წერილი და ბოლოსიტყვა გალაკტიონ ტაბიძის რჩეულზე, თბ.
10. აფხაიძე შ. 1964–ადამიანები და წიგნები, თბ.
11. აფხაიძე შ. 1988–მახსოვს მარადის, თბ.
12. აფხაიძე შ. 1969–წერილები და მოგონებები, თბ.
13. ბენაშვილი გ. 1986–წყურვილი წვდომისა, თბ.
14. ბერიძე ვ. 1975–გუდიაშვილი, (ფოტოალბომი) თბილისი–ბუდაპეშტი.
15. ბროსე მ. 1900–საქართველოს ისტორია, I-II, ტფ.
16. ბუაჩიძე გ. 1977 –„შუქი სულისა." ფრანგი პოეტები, თბ.
17. გამბა ჟაკ ფრანსუა, 1987–მოგზაურობა ამიერკავკასიაში, თბ.
18. გარი როჟე მარტინ დიუ, 1988 –„ტიბოს ოჯახი," თბ.
19. გეერდწითელი გ. 1977–მიხეილ ჯავახიშვილი, თბ.
20. გეერდწითელი გ. 1989–მწერლებზე და მწერლობაზე, თბ.
21. გეერდწითელი გ. 1984–შორეულნი და ახლობელნი, თბ.

22. გორკი მ. 1968–ციტირებულია წიგნიდან „ფრანგული პოეზია,“ თბ.

23. დადიანი შ. 1972–რჩეული წერილები, თბ.

24. დადიანი შ. 1962–სახეები და შთაბეჭდილებანი, თბ.

25. დავითაძე ე. 1975– „გაზეთი „ფუხარა“ და მისი წინამორბედნი.“ ბათუმი.

26. დემეტრაძე შ. 1975–ბიოგრაფიული ნარკვევი პაოლო იაშვილზე და ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები პაოლო იაშვილის შემოქმედებაზე. პაოლო იაშვილი, პოეზია, პროზა, წერილები, თბ.

27. დიუმა ალ. 1964–კავკასია, თბ.

28. დიუმა ალ. 1964–კავკასია, აკ.გაწერელიას წინასიტყვაობა თბ.

29. დოდაშვილი რ. 1962–მარი ბროსე – ქართული კულტურის მკვლევარი, თბ.

30. დუმბაძე ნ. 1995–რაჟდენ გვეტაძე, ბათუმი.

31. დუმბაძე ნ. 1973–ქართული სიმბოლიზმი, ბათუმი.

32. თაყაიშვილი ე. 1991–ემიგრანტული ნაშრომები, 1, თბ.

33. თაყაიშვილი ე. 1991–ემიგრანტული ნაშრომები, 2, თბ.

34. თაყაიშვილი ე. 1966–ცხოვრება და მოღვაწეობა, სტატიების კრებული, თბ.

35. თურნავა ს. 1978–ლიტერატურული ნარკვევები, თბ.

36. იაშვილი პ. 1965–ერთტომეული, თბ.

37. იაშვილი პ. 2004–საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი პირველი, რედაქტორი იზა ორჯონიკიძე. თბ.

38. იაშვილი პ. 2004–საიუბილეო–საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი მეორე, რედაქტორი იზა ორჯონიკიძე, თბ.

39. კალანდაძე გ. 1967–გიორგი ლეონიძის შემოქმედება, თბ.

40. კვანჭილაშვილი ტ. 1966–მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება, თბ.

41. კლდიაშვილი ს. 1964–ახლობელი და შორეული, თბ.

42. ლაისტი არ. 1963–საქართველოს გული, თბ.

43. მაკალითია ს. 1941–სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ.

44. მარგველაშვილი გ. 1972–ლიტერატურული წერილები, თბ.

45. მახარაძე გ. 1960–ჭაღრაკი და გამოჩენილი ადამიანები, თბ.

46. მეგრელიძე ი. 1970–რუსთველოლოგები, თბ.

47. მერკვილაძე გ. 1975–ფიქრები პოეზიაზე, თბ.

48. მესხი ნ. 2002–ექსპრესიონიზმი ქართულ მწერლობაში, დისერტაცია 10.01.01. საქ. მეცნ. აკად. ქართ. ლიტ. ინსტიტუტი, თბ.

49. მეტრეველი რ., შ.ბადრიძე, 1962–ექვთიმე თაყაიშვილი, თბ.

50. მზიური პაოლო, 1995–თბ.

51. მირიანაშვილი ა. 1964–როგორ წავიკითხოთ ლექცია თემაზე: „პაოლო იაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება," თბ.

52. ნიკოლეიშვილი ა. 1995–პაოლო იაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება. ქუთაისი.

53. ორტეგა იგასეტი, ხოსე. 1992–ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, (ესპანურიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ), გ.მალხაზიშვილის და რ. ჩხეიძის რედაქციით, თბ.

54. ორჯონიკიძე ი. 2004–სანდრო ცირეკიძე (1894–1923), ლიტ. მატიანე. თბ.

55. პოსტმოდერნი, როგორც „ასეთი" 1999-(ინგლისურიდან თარგმნა მაია გოგოლაძემ), დ.ბარბაქაძის რედაქციით, თბ.

56. რადიანი შ. 1972–რჩეული წერილები, თბ.

57. სამშობლო მისი ლექსის სახელი, 1970–თბ.

58. სიგუა ს. 1994–ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში, თბ.

59. სურგულაძე ა. 1977–ექვთიმე თაყაიშვილი თბ.

60. ტაბიძე ტ. 1966–თხზულებანი სამ ტომად, ტ. I, თბ.

61. ფრანგი პოეტები, 1977– (თარგმანი გიგი გეგეჭკორისა), თბ.

62. ფრანგული პოეზია, 1990 –(თარგმანი გიგი გეგეჭკორისა), თბ.

63. ფრანგულ–ქართული ანთოლოგია, 2004–შარლ ბოდლერი, პოლ ვერლენი, სტეფან მალარმე, არტურ რემბო, (შემდგენელი ზაურ მეძველია), ოთარ ბაქანიძისა და გიგი (გიორგი) სიდამონიძის რედაქციით. (იდეის ავტორი ნუგზარ სხირტლაძე), გამომცემლობა თბ. უნივერსიტეტი, თბ.

64. ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1982–ტომი -V, თბილისი,.

65. ქიქოძე გ. 1958–ეტიუდები და პორტრეტები, (შევსებული და შესწორებული გამოცემა), თბ.

66. ქიქოძე გ. 1963–„პაოლო იაშვილი;" გ.ქიქოძე, რჩეული თხზულებანი, ტ.I, თბ.

67. შარაძე გ. 1992–ქართული ემიგრანტული ლიტერატურა „დაბრუნება," მრავალტომეული, საერთო რედაქციით, თბ.

68. შარდენი ჟ. 1975–მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, ცნობები საქართველოს შესახებ, თბ.

69. ჩიგოგიძე ე. 2005–სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ–კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ–სემანტიკური ველი მხატვრულ ნარატიულ ტექსტში (ნეორომანტიკული ზღაპრული ნარატივის მასალაზე), დისერტაცია 10.02.10. თბილისის ენ. და კულტ. სახ. უნივერსიტეტი, თბ.

70. ჩხენკელი თ. 1966–წერილები, თბ.

71. ჭილაია ა. 1971–ლიტერატურისმცოდნეობის ძირითადი ცნებები, თბ.

72. ჭილაია ს. 1962–მეოცე საუკუნის ქართული მწერლობა, ნაწილი მესამე, თბ.

73. ხავთასი გ.რევიშვილი შ. ორლოვსკაია ნ. გაჩეჩილაძე გ. 1977 – საბღვარგარე-თული ლიტერატურის ისტორია, II, თბ.

74. ხანთაძე შ. 1966–მარი ბროსე. თბ.

75. ხეთერელი ც. 1986–პოეტები მზის ახლოს, თბ.

76. ხერხეულიძე გ. 1959–გიორგი ლეონიძის პოეზია, თბ.

77. ხერხეულიძე გ. 1977–თანამედროვე ქართული პოეზია, თბ.

78. ჯავახიშვილი ქ. 1984–მიხეილ ჯავახიშვილი, თბ.

79. ჯიბუტი ელ. 1969–თანამედროვენი, თბ.

80. ჯიბუტი ელ. 1962–მწერალი და თანამედროვეობა, თბ.

81. ჯორჯაძე ა. 1911–თხზულებანი, წიგნი III და IV, თბ.

82. Андреев Л.Г. 1968-Пруст, М.

83. Афасижев М.Н. 1986-Между иллюзией и действительностью, (критич. анализ теории и практики модернизма), М.

84. Бакунин В. 1907-Русские символисты, «Весы,» №9 М.

85. Бейкер Ф. 2003-Абсент. М.

86. Беридзе В.Н.Езарская, 1975-Искусство советской Грузии. 1921-1970, М.

87. Бодлер Ш., 1852- „Эдгар Аллан По, его жизнь и произведения" - литературно-биографический очерк, М.

88. Бодлер Ш. 1857-„Новые заметки об Эдгаре По," - литературно- биографический очерк. М.

89. Борисова Е.А. Стернин Г.Ю. 1990-Русский модернизм., М.

90. Великовский С.И. 1994-Поэзия [французская литература на рубеже XIX и XX веков]. История Всемирной литературы: в 9 томах, АН СССР: Институт мировой лит. им. А.М. Горького , М., „Наука," 1983 г. том 8. М.

91. Гегель Г.Ф. 1959-Феноменология духа. Сочинения. т-4.М.

92. Горький о литературе, 1953-М.

93. Готье Т. 1906-Предисловие к книге Ш.Бодлера „Цветы Зла," М.

94. Грабарь И. 1937- „Моя жизнь," М.

95. Днепров В., 1973-Искусство М.Пруста, „Иностранная литература,", №4.

96. Дъконицын Л.Ф. 1975-Сущность модернизма, Л.

97. Иаташвили Ш. 2003-„Розу Гафиза я бережно вставил в вазу прюдома..." (Об изменении культурных ориентаций грузинской поэзии). „Новое литературное обозрение,"№ 62. М.

98. Избранное, 1936-М.

99. История французской литературы, 1956-т.2 М.

100. История французской литературы, 1963-т.4 М.

101. История французской литературы, 1965- т.3. М.

102. Какабадзе С. 1925-Акад. М.Броссе и его значения в грузинской историографии, „სასჩეროთი მოამბე,“,ტ.2;Тб.

103. Ковалёва Т.В. 1997-французская литература конца XIX - начала XX века. Минск, Завигар,.

104. Коган А.Б. 1966-Декаденство в жизни и в искусстве. М.,.

105. Крючкова В.А. 1979-Социология искусства и модернизм, М.

106. Крючкова В.А. 1985-антиискусства теория и практика авангардист. движений, М.

107. Куликова И.С. 1980-Философия и искусство модернизма, М.

108. Куция А.К. 1963-Илори. Сухуми,.

109. Лансон Г. 1909-История французской литературы. Современная эпоха. М.

110. Ларпин О.В. 1965-Модернизм – против человека и человечност, М.

111. Лирика, 1966-М.

112. Лифшиц М.А. 1978-Искусство и современный мир. М.

113. Лосев А.Ф. 1976-Проблема символа и реалистическое искусство, М.

114. Малахов Н.Я. 1986-Модернизм: критический очерк., М.

115. Малахов Н.Я. 1970-Социалистический реализм и модернизм. М.

116. Малахов Н.Я. 1975-О модернизме, М.

117. Марр Н., 1902- Кстолетию дня рождения М.И.Броссе, „Записки Вост. отделения Рус. археол. об-ва,“, Т.14, в.4; М.

118. Модернизм: Анализ и критика основных направлений. 1987-М.

119. Можнягун С.Е. 1970-О модернизме, Этюд первый, Истина и антиистина в эстетике модернизма, М.

120. Можнягун С.Е. 1970-Призраки модернизма, М.

121. Об искусстве, 1976-М.

122. Обломиевский Д. Д. 1973-французский символизм, М.

123. О чтении „Вопросы литературы," 1970, №7. М.

124. Пенкин М.С. 1963-Куда ведут декаденты, Враги разума, Эстетика модернизма, Искусство и политика, М.

125. По направлению к Свану. 1973-М.

126. Пруст М. 1934-38 -„В поисках за утраченным временем," т.1-4, Л.

127. Риленков Н. 1962-Традиция и новаторство, М.

128. Розанов В.В. 1912 -„Уединенное," М.

129. Свердлов М. Символизм: Бодлер и Верлен.

130. Сибиряков В.Н. 1969-Поп-арт и парадоксы модернизма, М.

131. Стасов В.В. 1937- „Просветитель по части художества", I. М.

132. Тастевень Г. 1914-Футуризм (На пути к новому символизму), М.

133. Хантадзе Ш. 1970-Академик Мари Броссе и европейское и русское грузиноведение, Тб.

134. Эллис – Итоги символизма, 1909 -«Весы,» №7 М.

135. Эллис – Русские символисты, 1910-М.

136. Яхонтова. М.А. 1965-Борьба литературных направлений в конце XIX – начале XX века. Литература декаданса. История французской литературы, М.

უცხოური ლიტერატურა:

1. Alleau, Rene, 1996-La science des symboles: Contribution a l' etude des principes et des methodes de la symbolique gen. Paris.
2. Balakian Anna, 1967-The symbolist movement: A critikal appraisal, N-Y.
3. Code georgien du roi Vakhtang VI, 1934- ტ. I.ტფ.
4. Chadwick, Charles, 1971-Symbolism. London.
5. Chiari, joseph, 1974-The aesthetics of modernism. L.
6. Crepet E., 1928-Charles Baudelaire. Etude biographique, P.
7. Flanagan, Georhe A. 1954-How to understand modern art. New York, London: The studio publ; Crowell,.
8. Guillemin H., 1955-Claudel et son art d' ecrire, P.
9. Hayghe, Rene, 1985-Les signes du temps et l' art moderne. P.
10. Hugo Friedrich, 1967-Die Struktur der Modernen Lyrik, расширенное издание. Гамбург.
11. Marcel Proust, 1954-A la recherche du temps perdu, Pierre Clarac and Andre Ferre, eds., Pleiade edition Paris.
12. Mmanente Esthetik, Esthetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne, W.ser, ed., Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forchungsgruppe, 1966-Munich.
13. Meschonnic, Henri, 1988-modernite modernite – P.
14. Riha, Karl. 1995-Pramoderne Moderne Postmoderne. (Frankfurt am Main): Suhrkamp.
15. Simbolisme e intimismo fine secolo. Saggio intr. di Bruno Toscano. 1966-Milano.

ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია

1. ჟურნალი „მეცნიერება ნიამორები," 1919 წ. თებერვალი, „მხატვრული მატიანე."
2. ჟურნალი „მნათობი," 1960წ. №11,12 აფხაიძე შალვა, პაოლო იაშვილი.
3. ჟურნალი „მნათობი," 1964 წ, №7 ასათიანი გ. „პაოლო იაშვილი."
4. ჟურნალი „სკოლა და ცხოვრება," 1989წ. №12, გრიშაშვილი იოსებ, პაოლო იაშვილის უცნობი ფსევდონიმები და ნაწერები, ნ.გრიგორაშვილის პუბლიკაცია.
5. ჟურნალი „ცისკარი," 1971 წ. №4 ბუაჩიძე გ. „ბოდლერის ციკი მზე."
6. ჟურნალი „ცისფერი ყანწები," 1916 წ. №1 იაშვილი პაოლო, „პირველთქმა."
7. ჟურნალი „ცისკარი," 1968 წ. №6 აჟალიანი ლ. რიტიკული წერილი.
8. ჟურნალი „ცისკარი," 1964წ. №8 მირიანაშვილი ანდრო, კრიტიკული წერილი.
9. ჟურნალი „ქართული მწერლობა" 1928 წ. №1.

საგაზეთო სტატია

1. გაზეთი „ახალი კვალი," 1916 წ., 13 იუნისი „ვინი," „უდროობის გმირები."
2. გაზეთი „ბარრიკადი," 1922 წელი, №5.
3. გაზეთი „ბარრიკადი," 1924 წელი,№1.
4. გაზეთი „თანამედროვე აზრი," 1916 წელი, №59.
5. გაზეთი „თანამედროვე აზრი," 1916 წელი, №135. ჭუმბურიძე თ., „კიდევ ცისფერი ყანწები."
6. გაზეთი „კომუნისტი," 1923 წელი, №84.
7. გაზეთი „მეგობარი," №77, 1916 წ.

8. გაზეთი „მეგობარი,“ №102, 1916 წ.
9. გაზეთი „რუსთაველის ღღე,“ 1967 წ. დემეტრაძე შალვა, „იმპროვიზაციის ჯადოქარი.“
10. გაზეთი „სამშობლო,“ 1916 წელი, №298,
11. გაზეთი „სამშობლო,“ 1916 წელი, №299.
12. გაზეთი „სამშობლო,“ 1916 წელი, №309.
13. გაზეთი „სამშობლო,“ 1916 წელი, №461.
14. გაზეთი „სამშობლო,“ 1916 წელი, №475.
15. გაზეთი „სამშობლო.“ 1971, №15 მეგრელიძე იოსებ, კალისტრატე სალია.
16. გაზეთი „სახალხო საქმე,“ 1918 წ., №2 აბაშიძე კ. „ახალი თუ ძველი სიტყვა?“
17. გაზეთი „სახალხო ფურცელი“ 1917 წლის 1 იანვარი. აკ. პაპავას წერილი.
18. გაზეთი „სახალხო ფურცელი“ 1917 წლის 9 თებერვალი. (წერილი ცისფერყანწელებზე).
19. გაზეთი „ფუხარა“ 1928 წელი, იანვარი, №20 (1900).
20. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წელი, №13.
21. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წელი, 11 მაისი, №56.
22. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი,“ 1916 წელი, №57.

ენციკლოპედია

1. ქ.ს.ე. ტომი მე–4, გვ. 380. სტატია ვერჰარნი ემილ
2. ქ.ს.ე. ტომი მე–5, გვ. 65. სტატია იაშვილი პაოლო ჯიბრაილის ძე
1. ქ.ს.ე. ტომი მე– , გვ. 223. სტატია პრუსტი
2. ქ.ს.ე. ტომი მე–8, გვ. 250. სტატია ჟიდი ანდრე პოლ გიიომ

ვრცელი განმარტებანი:

დეკადანსის ზოგადი დამახასიათებელი ნიშნები. ტერმინ „დეკადანს“–ის მნიშვნელობა (გაგება), გაჩენა– წარმომავლობა, და სინონიმიზაცია გვ. 27

1

ტერმინი „დეკადანსი“ და ამ ტერმინით აღნიშნული ლიტერატურული მოვლენა (decadance–დაცემა) დღემდე არსებულ ე.წ. „საბჭოურ“ ლიტერატურათმცოდნეობით ნაშრომებში, ცნობარებში, ლექსიკონებში თუ აკადემიური ხასიათის ენციკლოპედიურ გამოცემებში უმეტესწილად „ლიტერატურის პარტიულობის“ პრინციპებითაა განმარტებული და დახასიათებული... მოკრძალებით უნდა შევნიშნოთ, რომ ზოგჯერ ამ განმარტება–შეფასებებს „მიზნობრივი“ ელფერი დაჰკრავთ, ხოლო განმარტებისათვის საჭირო ფრაზეოლოგიაც ამავე პრინციპითაა შეთხზული თუ შერჩეული. განსაკუთრებით ეს ითქმის ტერმინოლოგიურ ბრუნვაში შემოტანილ ამ რიგის გამოთქმებზე როგორიცაა: „ბურჟუაზიული ლიტერატურა,“ „ბურჟუაზიული კულტურა,“ „ბურჟუაზიული ხელოვნება,“ „ბურჟუაზიული ცნობიერება,“ „ბურჟუაზიული ესთეტიკა“ და ა.შ. ამგვარ გამოთქმებში თითქოს წინასწარ აკუიატებული მძულვარება გამოისჭვივის, თითქოს იმას, რასაც ასე და ამ ფორმით ახსენებენ, მხოლოდ უარყოფითი აქვს და ჰქონდა, მხოლოდ უარყოფითი ახასიათებდა და ახასიათებს და სრულიად არც არაფერი დადებითი... ამგვარი განწყობილების ელფერი დაჰკრაულა და მგონია კვლავაც დაჰკრავს ჩვენში ტერმინ „დეკადანსის“ ყოველგვარ განმარტებას, ყოველ ხსენებას. ეს ე.წ. „აჩემებულობითი“ მტკიცება, რომელიც აგერ აქამომდე გვესმოდა, და გვესმის, ლამის არის, პირიქითა უკურეაქციასაც კი იწვევს. ამიტომაც რუსებს უთქვამთ: „Но и с точки зрения собственно творчества декаданс никогда не имел бы таково значения, если бы являл собой только отрицание и упадок. По существу, он стал шоковым способом „устать от старой культуры.“ Декаданс помог русской

культуре преодолеть провинциализм передвижничества, совместить новый порыв национального духа с находками европейской культуры второй половины XIX в.“ ჩვენში კი ერთი–ორი სიტყვა თუ დაგვცდებოდა დაღებით გაელენაზე...

მსგავს მიდგომას, და საერთოდ, „დეკადანსთან“ მიმართებაში მსგავს ტერმინოლოგიურ ცნება–გამოთქმებს, ახლა როცა ერთდროს ფრიად პოპულარულმა და ლიტერატურათმცოდნეობაში ლამის მოდირებულმა იდეოლოგიამ თვითონ განიცადა და განიცდის დროის შეხებას, ჩვენ გარდა გარდაუვალი საჭიროებისა, შეგნებულად გვერდს ვუვლით მათ ხშირ ხმარებას, ვიდრე საბოლოოდ ეს ტერმინები შეფასდებოდნენ – და, თუ ასეთი საჭირო დარჩა, გადაფასდებოდნენ...

ალმანახი „ცისფერი ყანწები“ გვ.172

2

საპროგრამო წინასიტყვაა; აქ და, საერთოდ, გამოცემებში დაცული არ არის ზუსტი თარიღები და ნუმერაცია. პაოლოს ეს წერილი „ცისფერყანწელთა“ ერთგვარი დეკლარაციაა.

3

ლექსთა სტრიქონებისაგან აქ და სხვაგანაც, უმეტეს შემთხვევაში, რითმები გამოყოფილია დეფისით, ამასთან, რითმა ძირითადი ტექსტიდან გამორჩეულია ფერითაც, წითელი ფერის შრიფტითაა დაბეჭდილი (ჩანს, რითმათა სიახლეზე ხაზგასმის მიზნით...)

4

ბალმონტის ორი ლექსიდან ერთი კლიშის ტექნიკური უხარისხობის გამო გადმობეჭდილი არ არის.

5

საპროგრამო ბოლოთქმაა. განსხვავებით „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში დაბეჭდილი ყველა მასალისაგან, მას ბოლოში აზის დაწერის ადგილი და თარიღი: „ქ. მოსკოვი 26 იანვარი. 1916 წ.“

ალმანახი „ცისფერი ყანწები“ გვ.173

6

ვიდრე ნაწარმოებები დაიწყებოდეს, წინ ახლავს წინათქმა „ყვიოელ მტრებს,“ რომელიც პაოლო იაშვილს უნდა ეკუთვნოდეს.

7

ამ ლექსამდე დაბეჭდილია ვ. გაფრინდაშვილის კიდევ სამი ლექსი: „სხვანაირი ტრფობა,“ „მაღალი მთვარე,“ „სონეტი,“ შინაარსში კი რატომღაც მხოლოდ ეს ბოლო ლექსია მითითებული.

8

გამოცემაში ამ ლექსამდე დაბეჭდილია ელ.დარიანის „ფერადი სონეტი,“ ამ ლექსის შემდეგ კიდევ ლექსი „ყოველთვის მაისში,“ შინაარსში კი მხოლოდ ეს ლექსია მითითებული.

9

გამოცემაში ამ ლექსამდე დაბეჭდილია პ. იაშვილის კიდევ სამი ლექსი: ტრიპტიხი: მალარმე. ვერლენ. ჟერჰარნ. შინაარსში კი მხოლოდ ეს ლექსია მითითებული.

10

გამოცემაში ამ ლექსამდე დაბეჭდილია გრ რობაქიძის „სონეტი ლოცვის,“ შინაარსში კი მხოლოდ ეს ლექსია მითითებული.

11

გამოცემაში ამ ლექსამდე დაბეჭდილია ლელი ჯაფარიძის კიდევ ერთი ლექსი: „თეთრ ქუჩებში,“ შინაარსში კი მხოლოდ ეს ლექსია მითითებული.

12

საპროგრამო ბოლოთქმაა, თეორეტიკული ხასიათის, ამასთან „პოლემიკურ–ანალიტიკური შინაარსისაა, იგი გაგრძელებაა „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში იგივე სათაურით დაწყებული ტიციან ტაბიძის საპროგრამო წერილ–ბოლოთქმისა, რომლის წერაც ავტორს 1916 წელს მოსკოვში ყოფნისას დაუწყია. წერილის ამ ბოლო ნაწილს თარიღი არ აზის, არ არის გამორიცხული ტიციან ტაბიძის ამ წერილების მსგავსი წერილი – საუბარი გაგრძელებულიყო „ცისფერი ყანწების“ მესამე და შემდგომ ნომრებშიც, რომლის შეპირებული გამოცემაც სამწუხაროდ, აღარ შემდგარა.

French Decadence Poetry in the Creative Works of "Blue Bowl" Representatives

(Annotation)

Presented Doctoral Thesis is related to one of the most important period and simultaneously problems in Georgian – French literary relationship, i.e. influence of French symbolism on Georgian "Blue Bowl" representatives and in particular, on the Poetry of Paolo Iashvili. Hence, novelty and actuality of the work is evolved from the fact that there is no practice of upholding Doctoral thesis on the above-mentioned topic in Georgia, thus the presented Thesis serves as the first trial for scientific observation. Out particular interest towards the above-mentioned issue is conditioned due to the fact that revelation of Georgian and European literary relationships at the end of XIX and beginning of XX century has always been actually significant for developing our national culture and further presenting it as a part of international culture.

My interest was always towards the "World night", "The Sunset epoch", as it is called in literal-philosophic meaning, at the beginning of XIX and XX centuries, as the examples of this poetry is created by the principle- "Art for Art", it has to be mentioned that in past and even at present there is special and different dependence towards the examples of this epoch. And those examples of poetry were the new words on its deepening way and it was responded even in Georgia. Generally, about verse, as an example of poetry, our "Blue Bowl" Paolo has said: "What kind of verse is necessary for tomorrow, -nobody knows it today" (!) I should mention here that each epoch has its typical unique soul, that's why, new literary appearance provoked special interest, which appeared in the midst of these centuries and influenced the world's literary universe. We did not mentioned Georgian symbolist Paolo Iashvili by chance, as Paolo was the main animated bridge, on which the French decadence moved towards Georgia.

Presented Doctoral Thesis **"French Decadence Poetry in the Creative Works of the 'Blue Bowl" Representatives"** consists of a preface, four chapters and conclusions.

Chapter I – Decadence as a literary event;
Chapter II – Relationship between Georgian and French literature;
Chapter III – Symbolist work of "Blue Bowl" representatives;
Chapter IV – Paolo Iashvili - A Poet Innovator.
Conclusion
Each chapter includes paragraphs
The work has the lists of literature and sources in the form of attachment

Chapter I –Decadence- as a literary event
§ Typical marks of Decadence. Meaning, origin and synonymy of the term "Decadence"
French Symbolism
French Decadence
Decadence - as a literary event

Chapter II– Literary relationship between Georgian and French
Objective and subjective facts of the origin of symbolism

Chapter III– Symbolist Works of "Blue Bowl" Representatives. Paolo Iashvili
Biographical facts for the portrait
Echo of Parisian Period
Dedicated poems: Iashvili poetic portraits of the French and decadents and Georgian Symbolists. Auto Portrait by Paolo
Paolo Iashvili – "Master of Improvisation ". Symbolism in Paolo Iashvili's Impromptu Poetry
The symbolism in Paolo Iashvili's works
Paolo Iashvili - Translator of French Decadents' works
Almanac "Blue Bowl"
Paolo Iashvili, a follower of French Decadence and Hegemonic Symbolist

Chapter IV– Paolo Iashvili - A Poet Innovator
§ Paolo Iashvili, Literary Critic and Theorist

About the work

Decadence is a significant event in the literature and art of the whole civilized world at the end of XIX century and at the beginning of the XX century, which originated in France and spread into other countries. Above was given a general and literary definition of the term "Decadence", whereas below is given etymology and synonyms of the term.

And in French reality its creation conditioned by cataclysms in French life, as well as its intensive spread in other countries' literature or generally in art it developed on the basis of the same phenomenon. Scientists' interest is not only its creation, but its quick and intensive movement, spread and in calculation in intellectual-creative reality of the people bearing different culture and traditions, as it might be regarded as an civilized countries' art, literal and global appearance.

Decadence and generally French decadence became the point of interest from the beginning. This complex inside resistance based on creation of new and death of old, origin of new and old revolutionary smash, is considered as the reason of general animated mood, which was followed in French literature by decadence. Word by word definition of the word decadence (French- decadence) means overthrow, fall into decay, lowering-degeneration. In art, in literature it is traditionally considered as failure, lack of motion, degradation. French decadence literature torn away from the main problems of epoch's modern life. Acknowledgement of historic non-perspectives become typical for decadence writers, for them history is considered as constant, endless reiteration, which is frozen on one place, and the real universe has become lifeless, dead immobility, "where people have become feeble and predestined".

Second essential typical sign of decadence writing is diminish of humanism ideas, according the decadents, the only real valuable thing for each separate person, lost in senselessness constant chaos, is his own person, his own "me", with his own subjective impressions and feelings.

According other views, the reasons of decadence creation in French reality is connected with the country's early political-economic situations and it is not accompanying occurrence of economic space of imperial-

bourgeois redistribute. The followers of this theory search decadence leaders between French revolution of 1848 and Paris commune and by this standpoint they put their attention towards "Parnassus" poetic group, Parnassus, which is recognized as a new period of XIX century French poetry. Exactly into the bowels of this group was born slogan "Art for Art " (Sharle Lecond de Lile , Theophile Gotie, Charl Bodler.

Literature, generally art, is vivid picture of reality, life, its artistic depiction, its verbal display in animated world, hence – literal decadence-partially, is product of decadence truth, reality of decadence life, and decadence existence and is echo in animate world, which, first of all, appears in most intellectual layer of foremost society and is depicted in its animated product. Such layer and product are writers and writing. And French decadence is exactly painful animated part of the same animated mood in French literature.

Society, people, their psychics easily don't get used to those changes, which follow to revolutions- often... And revolutions are followed by cataclysms, which influence on the soul life of society, and is painful picture of its existence. Negative emotions come along, which exceeds positive emotions. Exactly the abrogating of this emotional balance became the reason of digress of French poets and writers from true literature, which after all, became different negative literature course and was created and which is known as great literature phenomenon –" French Decadence".

Despite of certain works existing in Georgian Literary Science, influence of French Decadence in general and French Decadence Literature and Poetry in particular on Georgian "Blue Bowl" Literature is not considered to be completely studied. Even during monographic study of the issue an old fashioned and no longer accepted approach was applied, providing a necessity to re-study the issue by applying a new approach. In parallel with a number of correct conclusions, certain incorrect approaches and viewpoints were proposed, raising a necessity for updated consideration and new monographic study of the issue. In view of the above-stated scientific novelty of conducted work lies in removing all the above-mentioned drawbacks which was not conditioned by to the level of scientific knowledge of highly respected researchers,

moreover it was motivated due to the methodology relevant to the epoch. All the above-stated prompted to re-considering and re-forming general characteristic signs of Decadence, as well as to thoroughly studying definition (general understanding), origin and synonymy of the term "Decadence" in Georgian Literature, as well as certain classification of existing synonyms and further presenting them in the Doctoral Thesis.

The issue is interesting from theoretical and practical viewpoint. As it includes certain scientific novelties expressed by not only negative as well as positive impact of symbolism on Literature. .

Thus, the researched issue selected by us is of actual importance, which is based on studying it with a new approach as contracted to an old unacceptable one.

Discussing the issue in the above-mentioned framework requires analysis and conclusions on creative works of the important representatives of French symbolism, i.e. "Parnass group".

The most interesting point of the Thesis is to represent a creative works by typical French decadence representatives: Paul Burgeot, Paul Claudel, Edmon Rostan, Francis Jeam, Andre Jidy, Marcel Prust, Paul Valer, Charl Pegue, Anri Alen Furni, Anri de Rene, as well as collecting and exposing them with more or less depth, which lacked in Georgian Literary Science.

So, the research thesis and outlined conclusions are actual, as far as, it is based on a new approach and not on a literal Party principle's already unacceptable principles, therefore, it was researched before us partially and incompletely. The matter is interesting in theoretic and practical meaning too. Our researches contain some scientific novelties, what is based on not only symbolism's negative but also on many positive influence on literature.

The Aim of work is to highlight the influence of French Decadence poetry on creative structure of Georgian authors, especially "Blue Bowl" representatives by introducing the works of French and Georgian authors, as well as parallel analysis and conclusions drawn from the samples of their literary works, as well as to justify existing similarities and

differences, imitations and original features, to define a literary conditionality for mutual relationship between the representatives of above-mentioned nations, as well as the role in development of Georgian Fiction, in particular Poetry.

Principal aim of the Thesis is an objective study and evaluation of the works by "Blue Bowl" representatives.

Methodological and theoretical basis of the work is presented by a number of creative and scientific works of French decadence followers, scientific literature discussing Decadence, in particular French Decadence, enabling us to grade Decadence as a global and typical event in literature, culture and art of numerous civilized countries.

Practical function and importance of Doctoral Thesis. Presented work serves an independent effort taken by author to deeply study and light up French Decadence Poetry. We suppose it is of utmost importance to highlight the issue not only generally, as well as originally, to show relationship between French decadence and Georgian symbolism, especially "Blue Bowl", to single out original and influential forms of literature as well as traditions formed out of the above-mentioned relationship contact. The results and general conclusions of undertaken studies can be applied by French and Georgian specialists of literature to further research a problematical character of French Decadence.

The work shall be particularly interesting and practically useful for specialists and readers interested in French – Georgian literary relationship, in particular for searching the influence and marks of French Decadence on "Blue Bowl" representatives. Presented work will be of particularly valuable for students and individuals interested in the above-spoken problem.

Content of Doctoral Thesis. The preface provides a presentation of French Modernism, as a literature event, its formation and origin, aim, principles, typical signs and the followers of French Modernism. An important part of preface is dedicated to general analysis of French Decadence, listing its principal French as well as cross-border representatives.

Chapter I "Decadence as a Literary Event" provides a critical analysis of French Decadence as a literature event, which, on the basis of numerous scientific sources and literature is recognized as a literary event of civilized countries .The reasons as well as supporting factors for the origin of French Decadence have been studied in French reality. Whereas he presented work presents definition of the term "Decadence" as a general name of the event, as well as its essence, character, and etymology, further showing process of synonymyzation of the term.

In a given chapter, basing on new and recognized material partially is strengthened idea, conclusion, that decadence's main idea was to influence on the reader not only by the content but by distinct gathering of voices and sounds and by the non-adequacy of faces too. Decadence changed places to "form" and "content". Before decadence (XIX century) the words were the form of the poetry, and as for content-faces, as the idea of the writing. Decadents made the forms from the plot lines, and as for the content – the words. As for the term- "decadence"- its meaning is one and the same and it means "falling".

The work provides a sequential discussion of French Symbolism and Decadence, listing the reasons for its existence and origin, favourable historical environment and conditions. On the basis of thorough study of French symbolism a conclusion was drawn that unlike its former representatives who critically described social truth with its conflicts - symbolists did not remark progressive ideas and ignored a real world.

Typical representatives of French Decadence such as Paul Burget, Paul Claudel, Edmon Rostan, Francis Jeam, Andre Jid, Marsel Pruste, Paul Valer, Charl Pegue, Anri Alen Furni, Pierre Luis, Marcel Shvob, Vili de Lil Adan, etc are presented in the work.

The chapter is summed up with a conclusion that decadence with its number of schools and tendencies is a whole united literary creation, a single literature event, thus with different introductions.

Chapter II –"French – Georgian Literary Relationship" – provides a description of French and Georgian literary relationships. There much attention is paid to the literary aspect of this contact,

presenting a historical period before symbolism and French-Georgian relations during this period, subjective and objective facts leading to appearing Symbolism in Georgian literature. The Chapter deals with discussion of historical events occurring in Georgia in successive period, creating identical developing conditions in French and Georgian literature.

Moving of French decadence in Georgian reality, symbolism, as creation of French decadence in Georgian literature was helped by first of all before French decadence and before Georgian symbolism, between those high-intellectual and high-cultural countries having rich historic past, historically present French-Georgian and vise versa, historical relations and traditions; secondly, mainly in France, during the period of formation of "Real decadence" (fall of the literature) and mainly during the period of formation of Georgian symbolism in Georgia (1921 and later) between France and Georgia, especially because of the reactionary-political situation compulsory so called emigrant cultural-literal relations.

It is generally about accomplice intellectual factors.

There are much more important facts, which would be more accomplice in formation of Georgian symbolist-literature thinking bearing decadence mood : it is objective historic factor... is meant phenomena which took place in Georgia at the first quarter of the XX century, mainly, 1921 compulsory Soviet system, consolidation of national forces bearing sensible thoughts and struggle, the failure of Menshevist government with new reactionary forces bearing national interests and its compulsory emigration in France, thus the spread of double reactionary system...compulsory emigration of patriotic Menshevist government and accompanying whole Georgian elite society, educated foremost group, their famous-eminent or simple posterity, whose nominative enumeration we will not make for some reasons.

The epoch, in which Georgian symbolism was created, is amazingly similar, with its originality and historic cataclysms, with that period of French history (is meant French Bourgeois-democratic revolution of 1848-1851 and in this revolution- the failure of French democracy), in which there come out leaders of French decadence, with many

dimensional decadence schools and courses, also it is the epoch (is meant World War of 1914 and the failure of democratic ideas in this war), in which was finally finished the process of so called "real decadence " literal failure. As in first, as in second country's reality, those historical processes were followed by disappointment of great society, strong feelings of universal disappointment, deep pessimism, what is acknowledged as one of the characterizing sign of decadence literature. It is clear, that the poetry and literature of this period, as a creative example of the nation's foremost people, could not have stayed indifferent towards those appearances, what with other accomplice circumstances finally conditioned creation of new course bearing decadence character. These are substantial arguments, that the creation of decadence mood in other countries' literature had its own local reasons and it was not simply fashionable moving-spread from French or any other literature, Georgian example vivid too. Georgian symbolism was created in 1915-1916. At this period French symbolism was already a possession of history, and Russian symbolism was counting last days of its existence. So, besides that Georgian literature with its old and new traditions was at close distance with French literature, Georgian literature symbolism- the firstling of French decadence, had its independent epochal reasons for creation.

The topic at which we stopped, created decadence in Georgian literature by the influence of French decadence, has its objective factors. There are some subjective factors too and we will discuss it. As it is known, literal work is the product of writer's individual work, and in each work there is creator's individual inclination. Choosing and creative mastering and overcoming of literal work is realized by creator's individual animated needs and possibility, or by gift, ability. It is clear, that during such choosing poet, writer, and generally the creator is not free from society's dictation, a society, for whom is created, born any kind of creative product. Out coming from creative principles, each gifted creator is aspired towards novelty and originality. Great writers, great creators, great artist always feel such kind of breeze in literature, art, and they sometimes provoke such breeze with the help of their inner creative charge, but sometimes they unificate with such whiff. Both of these cases are conditioned by one necessary reason-constant aspiration towards novelty. In such situation, transfer or moving of literature ways of

expressing theme, idea, mood from this or that ""guest" literature" to this or that "host" is a moment bearing vivid individual-creative character, what should be discussed as subjective case and its subjectivity is based and conditioned writers', creators', artists' individual, subjective possibilities, which is expressed by one word – "talent" . this short theoretical excursus was needed to say: symbolism, as creating literal course in Georgian literature had exactly such subjective literal factor as a reason. We can say fearlessly, almost all the members of symbolist literal society "Blue Bowl" knew European languages, especially French and could read the works of French decadence writers in original. It was helped, as we mentioned above, for that period it was fashionable to inclination of Georgian intellectual society towards European, but especially French intellectual sphere and closeness, that was outlined in knowing foreign languages and especially French language. It is nor difficult to say, that in creating Georgian symbolism, towards French literature, exactly individual-literal interest towards decadence, would have played great role individual-literal influence. This last one would be stronger, as each creator's inner subjective characteristics would be closer and ready-to receive and share that literal mood, credo, which was possessed by French decadence literature. That is why it is discussed, as subjective factor. Creating symbolism in Georgian by this point of view, we explain by the influence of French decadence; next reason is influence of influence or imitation should be, what might be considered not as a reason of creation, but as a reason of spread. In our case, talking about Georgian "Blue Bowls", it might be considered much more as a creative imitation, as its separate representative, is an original face of this course, by original creation of this mood. Despite of it, we should count it as subjective factor.

A pure **translation-literary relationship** can be considered as one of the ways of transforming French Decadence in Georgian Literary reality. Due to high academic education of Georgian symbolist school "Blue Bowl" representatives translation and adoption of French literary works close to their inner work and spiritual echo would not have been difficult. Thus, the above-mentioned factors are of subjective character. To approach our supposition with reality we can state that most of "Blue Bowl" representatives managed to more or less contribute to their highly adorable French Symbolist representatives by perfect translation of their

masterpieces into Georgian. Hence, among translation of works by original founders of French Decadence Sharl Bodler, Paul Verlen, Stephen Malarme and Artur Rembo the translations made by Paolo Iashvili, Titsian Tabidze, Valerian Gafrindashvili, Colau Nadiradze, Shalva Apkhaidze, Galaktion Tabidze, Valerian Gafrindashvili, Galaktion Tabidze are incomparable.

Chapter III. Symbolist works of "Blue Bowl" Representatives. Paolo Iashvili. Much attention is paid to the work of Paolo Iashvili. Efforts were made to wholly describe Paolo Iashvili's work in this chapter.

Dedicative poems are separately and for the first time highlighted in the present Chapter of Work, in particular portraits of French Decadents and Georgian symbolists as well as Paolo Iashvili' poetic Self Portrait trait, poems with improvised character, impromptu are presented. Particular attention is paid to the symbolic signs in poet's creative work.

Principal part of the present chapter is dedicated to symbols found and collected from almost every symbolist and non-symbolist works by Paolo Iashvili.

The following symbols were singled out: 1) Colours' symbols 2) Flowers' symbols 3) Heaven' s symbols 4) Jewellery s symbols 5) Valuable metals' symbols 6) Death' s symbols 7) Element' s symbol 8) Birds' symbol 9) Darkness symbols 10) Animals' symbols 11) Monsters' symbols 12) Snakes' symbols 13) Satan's symbols 14) Religious symbols.

Presented chapter provides a clear knowledge not only about Paolo Iashvili's works as well as Georgian Symbolism, particularly "Blue Bowl" representatives in general, its great importance and influence on the future of Georgian Literature.

Chapter IV "Paolo Iashvili – Innovator". In the presented Chapter we tried to show Paolo Iashvili's masterpiece, wealth and eloquence of his poetry. It aimed at getting closer to Paolo Iashvili, a poet- innovator, looking into his poetic laboratory and highlighting him as an innovator-versifier of Georgian Symbolist Poetry. For this purpose separate samples

from his poetry have been selectively analyzed, among them popular pieces of poetry commented by authoritative authors and critics, as well as less popular work. As the result of analysis one can boldly declare that Paolo Iashvili is not only a poet of form, but a poet of content as well. In his poems a significant attention is paid first to the content, and later to the form as contrary to symbolists in general.

Paolo Iashvili's works reveal an evident striving for novelty, his searching for unapplied and incomparable novelty even in old traditional works. His works are characterized by a number of new sounds, rhythm, words and the form unfamiliar to Georgian Poetry. Paolo Iashvili is an author and creator of a number of words in Georgian poetry.

Study of poetic masterpieces by Paolo Iashvili's poetry assured us that the Poet is devoted follower of "Blue Bowl" credo, i.e. avoidance of monotonous poetry of existing poetic tendencies and crossing out bewitched circle of Georgian poetry tied and limited by the coryphaeus representatives of Georgian classical poetry. Paolo Iashvili was the first to overcome this obstacle, further contributing to creating a new style of Georgian poetry and its sounding.

Conclusions

Conducted analysis has shown that Decadence as a literary event isn't only typical for French literature. Though it is true that it was originated in French reality, in French environment, having corresponding epochal-historical, social and economic reasons which moved in the French literature at that period and further developed into a serious literary event. It brought to light the themes and the ways of depiction which were new and different from former ones. French Decadence as a literary event had a great influence and acquired both positive and negative signs to the French literature from its early development stage. The first one is related to social role and aim of literature, whereas the second one refers to the influence of French Decadence with its ways of expressing French literature, its stylistic, poetic devices, their enrichment and role in French literature.

Hence, Decadence wasn't only an event of French literature. It was neither narrow literary, nor episodic event. As we have already mentioned it was born with the existing objective and subjective reasons in French reality, was quickly spreading into other countries and having overcome a complicated lingual or other kinds of barriers has become a literary event of many civilized countries of the world.

To conclude, transformation of French Decadence into Georgian reality as well as appearance of symbolism as one of the events of French decadence in Georgian literature was based on the historical traditions of those two highly-developed intellectual and cultural countries. On the one hand, this process was supported by French – Georgian and on the contrary, general historical relationships and traditions, on the other hand in the period of formation of "Real-Decadence" in France and Georgian symbolism in Georgia forced emigrant cultural-literary relationships between France and Georgia were formed.

Besides the fact that Georgian literature with its new and old traditions was close to French literature. Thus, Georgian symbolism, the first-born of French Decadence had its own independent epochal reasons of creation.

One more reason for transformation of French Decadence into Georgian reality can be also signed out, i.e. influence or imitation, literary-interpretative relationship, etc.

* * *

Having thoroughly studied Paolo Iashvili as well as his creative works in every possible aspect within the frame of Doctoral Thesis, I have tried to search for new justification of the abovementioned idea on the basis of relevant genuinely recognized statements. Though we shall not exclude a crucial role and contribution taken by other symbolists as well, further presenting Paolo Iashvili together with a set of creative works by other symbolists, as considering "Strength of "Blue Bowl" group lies in being one Poet" by Paolo Iashvili himself.

Primary and most important feature which distinguishes the poems of symbolist poets from existing traditional, classical Georgian poems is a

verified form of poetry, which is conditioned by the fact that symbolism requires a particular attention to the form of the poetry, though it will be rather fair to adopt the same idea for the content in the creative works of Georgian symbolists, as they were original in view of content as well. This is exactly one of the most distinguishing features which make Georgian symbolism different from French or the world Decadence. Though there are many cases when symbolists' poems are characterized by specific marks of Decadence, thus created with the sole symbolist aim: "Art for Art", or if we express it in a more concrete way: "Poetry for Poetry; "Poem for Poem".

Here, at the first place is only the form, content is somewhere behind and non-consecutive, illogical, non systematized but as pointless it seems from the point of content, the verse (reading verse by symbolists was always different, who count themselves as much pointless. T.D.) as tactile, eminent and index with its poetic masterly, novelty and unique character.

* * *

In Paolo Iashvilis' as symbolist leader's creation, attentive eye can easily mention in his emotional-intonation fatality echo of Parisian period of poet's biography, the verses of devoting character are surplus, which are discussed not as deduction, but as represented be symbolist poet or French decadents' or Georgian symbolists' so called Iashvili's poetic portraits. The verses bearing auto-portrait character are redundant too.

Paolo Iashvili is "Grand master of improvisation". According our observation, what is proved by many models, Paolo Iashvili is symbolist in even improvised poetry, that is why we apportioned task- "symbolism in Paolo Iashvili's impromptu poetry, we became convinced and tried as far as possible to represent convincingly, that novelty is Paolo Iashvili's poetry-von it cal alphabet even then, when he deals with the great-sized poetry and even when he compiles a two-line poetry. But the most interesting thing is that in these impromptus many covert moments are represented and divulged about generally Georgian symbolism and Georgian symbolists biographical or different information, which you can con find in any other symbolists' numerous prosaic or poetic non-symbolist works.

We planned sub-unit "Symbolism in Paolo Iashvili's creation" as a mirror of symbolist creation; Poet's systematic symbolic symphony talks, that Paolo Iashvili, as poet-symbolist, as in many other things is perfect.

Paolo Iashvili, a perfect expert of French language, is also the perfect translator of French decadence poetry. An example of it are those poetic models, which he had chosen in countless decadence poets' writing and had translated it into Georgian. Paolo Iashvili's translations according all the standards of translating theory and by estimation are perfect!

Anthology "Blue Bowls" and first symbolist standards printed in it are that treasure, which was created by French decadence in us, as a products of French decadence (in best case imitation). Acquainting study of present literature convinced us, that from the point of view of literature history, or literary criticism, journalistic or journalism history, research process of publication "Blue Bowl" is not studied yet. There was a saying: " nothing or none of the words about him, or only negative estimation". Similar approach used to take out any kind of objective basis to any kind of research in this sphere; state archives, funds, their personal museums and writings were tabooed, that is why the specialists did not have any possibility to those research materials that were necessary for perfect study of "Blue Bowls" inheritance. This position became a little better during last period, when it became possible to publish stereotype anthology "Blue Bowl" (1990 Vl. Yavlashvili), later Paolo Iashvili's anniversary archives publishing in two books (2004, editor Iza Orjonikidze). Paolo Iashvili went through many grieves and problems for "Blue Bowls" and for selfless leadership of his members, but Paolo, as intelligent, clever follower of Decadence and hegemonic symbolist has never refused to carry his load, his Calvary. As a conclusion I would say convincingly and boldly, that symbolists' attitude towards chosen purpose would have been so devoted and obstinate, if that load had been not Paolos' but of any other "Blue Bowl's " member. That is why we should remember once more Paolo Iashvili's famous expression, " Blue Bowls,"- it is one poet," that in it, in this relation its distinguished might!

Doctoral Thesis is a certain scientific research of the ancestor of Georgian symbolism - Paolo Iashvili and his creative works, which is dedicated to

depiction of unknown creative points of great Georgian symbolist writer in an absolutely new way. Based on the deep synthetical analysis Thesis states that Paolo Iashvili isn't only the symbolist representative of "Blue Bowl" group as well as analytic of Georgian symbolism and one of its founders. We consider that the role of Paolo Iashvili as the follower poet of French Decadence, his merit and place in Georgian symbolism is estimated with a deep knowledge of the issue.

Furthermore, Thesis provides a through justification of Paolo Iashvili, as a leader of Georgian symbolism. To prove the above-mentioned opinion the scientific materials unknown within scientific circle have been applied. Creative works by Paolo Iashvili as literary critic and theoretic and as a poet innovator work is thoroughly studied and introduced with the new method of approach.

გამომცემლობის დირექტორი
ნანა ხახუტაიშვილი

გამომცემლობის რედაქტორი – ლალი კონცელიძე
ტექნიკური რედაქტორი – ედუარდ ანანიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10.03.2009
ქაღალდის ზომა 60X84 1/16
ფიზიკური თაბახი 17.3
ტირაჟი 100

შპს სახელმძღვანელოთა

დაიბეჭდა უნივერსიტეტის სტამბაში
ქ. ბათუმი, ნინოშვილის 35