

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სამეცნიერო ელექტრონული ჟურნალი სტუდენტებისათვის

**სტუდენტური კვლევები**

ლიტერატურათმცოდნეობა და სხვა

№ 8

თბილისი

**2022-2023**

**E ISSN 1512-1674**

სარედაქციო კოლეგია:

გაგა ლომიძე

(რედაქტორი)

ლევან ბრეგაძე

კონსტანტინე ბრეგაძე

ელენე გოგიაშვილი

ანა ლეთოდანი (პასუხისმგებელი მდივანი)

ინგა მილორავა

მარიამ ნებერიძე

ეკა ჩხეიძე

რუსუდან ცანავა

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. ანანო შალამბერიძე  
შიშველი ქვეცნობიერი, ანუ ცხოვრება სიურრეალისტურად-----4
2. თამარ მეტრეველი  
აბსურდის დრამის ფუძემდებლები (სემუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო) და მათი პიესების  
("გოდოს მოლოდინში", "მელოტი მომდერალი ქალი", "სკამები", "მარტორქა") ანალიზი--10
3. ნინო შიომღვიმელი  
ლიტერატურული და ფერწერული პორტრეტის გენეზისისათვის-----21
4. ნინო ქველიაშვილი, ნუნუკა კიკნაველიძე  
ოფელისას სახის რემინისცენცია ქართველ სიმბოლისტთა პოეზიაში-----28
5. თინათინი ძოძუაშვილი  
«უსახელო პერსონაჟის» მხატვრული სახე შიო არაგვიპირელის ნოველაში «მომილოცნია  
ახალი წელი»-----36
6. ნინო ართილაყვა, ლალი ნარიკაშვილი  
რომან „დიონისოს ღიმილის“ პერსონაჟთა პორტრეტის მნიშვნელობისათვის-----51
7. ანი ბაღდადაშვილი  
„ქალთა პორტრეტები კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებაში“-----57
8. ქეთევან ხუბულავა  
რომანტიკული დრო-სივრცული მოდელი ლექსებში „ვპოვე ტაძარი“ (ნიკოლოზ  
ბარათაშვილი) და „ოზიმანდია“ (პერსი ბიში შელი)-----64

ანანო შალამბერიძე  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი  
სამაგისტრო პროგრამა - „მასობრივი კომუნიკაციისა და  
მედიის კვლევები“  
I კურსის სტუდენტი

## შიშველი ქვეცნობიერი, ანუ ცხოვრება სიურრეალისტურად

„კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება სიურრეალისტურ სამყაროში. გთხოვთ, შემოსვლამდე ფაქტის ლოგიკურად ან მორალურად ახსნის სურვილი გარეთ დატოვოთ“.

ავტორი

რა არის რეალობა, თუ არა გამძაფრებული წარმოსახვის ნაყოფი, რომელიც ჩვენს არაცნობიერში იდგამს ფესვებს და სხვადასხვა ფორმით ვლინდება გარემოში. სად გადის ზღვარი წარმოსახვასა და რეალურ სამყაროს შორის, ან რამდენად სქელია ამ ორ მდგომარეობას შორის გაბმული ძაფი. იქნებ სიზმარში მიმდინარეობს ჩვენი ცხოვრება, სიზმარში მიიღწევა ჩვენთვის უცნობი ჩვენივე სურვილები და აქ ისხამს ფრთებს სიტყვებით გამოუთქმელი მისწრაფებები? ერთ დღესაც, თუ უშინაარსო სიზმრებისგან გათანგულს გულის გადაშლა მოგინდებათ, ეცადეთ სალვადორ დალიზე ნაკლები მსმენელი არ აირჩიოთ, თავის მხრივ, იქნებ თქვენმა მსმენელმაც ორიოდე ლოგიკურობისგან დაცლილი ზმანება გირჩიოთ და აი მაგ დროს ხელები ერთმანეთს შემოჰკარით და ევრიკა-თქო ხმამაღლა იყვირეთ. თქვენ ორს შორის სიურრეალიზმი იხადება.

სიურრეალიზმი, როგორც საზღვრიდან გასვლა, აქამდე არარსებული კითხვების დასმა, უშინაარსო პასუხების წყება, ფარდის გადაწევა ჩვენი სულის ყველაზე ბნელ ოთახში, საფრანგეთში მე-20 საუკუნის 10-20-იან წლებში ჩაისახა და ნელ-ნელა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში გავრცელდა. სიურრეალიზმი ყურადღების ცენტრში აყენებს მშფოთვარე, აფორიაქებულ ადამიანს საიდუმლო და ამოუცნობ სამყაროში. ზოგადად, აღნიშნულ მიმდინარეობაში პიროვნების კონცეფცია შეიძლება შემდეგი ფორმულით გამოხატოთ: „მე ვარ ადამიანი, მაგრამ ჩემი პიროვნებისა და სამყაროს საზღვრები ბუნდოვანია, მე არ ვიცი, სად იწყება ჩემი „მე“ და სად მთავრდება, სადაა სამყარო და როგორია იგი“ (Борев, 2002, გვ. 334). „ზერეალობის“, რაც სიურრეალიზმის მნიშვნელობაა, მიზანია, ფარდა ახადოს ქვეცნობიერს. ცნობიერიდან, რომელიც ასეთი ცხადი, ლოგიკურად ახსნადი და მარტივად წასაკითხია ადამიანებისთვის, გადავიდეს ყველაზე ამოუცნობ, ბნელით მოცულ სამყაროში, სადაც პიროვნება მარტო რჩება საკუთარი ფიქრების, განზრახვების, ჩანათფიქრების წინაშე, იმ ჩანათფიქრების, რომლის შესახებაც ხშირ შემთხვევაში თავადაც არ ჰქონია წარმოდგენა.

სიურრეალიზმისთვის ადამიანი და სამყარო, სივრცე და დრო თხევადი და ფარდობითია. ის მიზნად ისახავს, მიიყვანოს პიროვნება პაემანზე იდუმალ და შეუცნობელ, მკვეთრად დაძაბულ სამყაროსთან. სიურრეალიზმის პირველ მანიფესტში ანდრე ბრეტონი წერს: „სიურრეალიზმი არის სუფთა ფსიქიკური ავტომატიზმი, რაც ნიშნავს აზრის გამოხატვას ან სიტყვიერი, წერილობითი ფორმით, ან აზრის ნებისმიერ სხვა რეალურ

ფუნქციონირებას, აზრის კარნახს, რომელიც სრულიად თავისუფალია გონების მხრიდან ნებისმიერი სახის კონტროლისგან, ასევე თავისუფალია ყოველგვარი ესთეტიკური ან მორალური დამოკიდებულებებისგან“ (Breton, 1929). სიურრეალისტურ შემოქმედებაში ცნობიერს ყოველთვის უმცირესი ადგილი უჭირავს. ხელოვანი თავისუფალია ყოველგვარი ლოგიკური სტრუქტურებისგან, ის არის შიშველი ქვეცნობიერი. თავის მხრივ, არაცნობიერზე გამახვილებული უპირატესობა უკავშირდება ფროიდის სიზმრის ანალიზს, რომელიც სწორედ რომ არაცნობიერისგან იყო დავალებული.

სიზმარი წამყვანი თემაა სიურრეალისტური კინოს შედეგში - „ანდალუსიური ძაღლი“, რომელიც საღვადორ დალისა და ლუის ბუნიუელის ერთობლივი ნამუშევარი, სიზმრების ერთგვარი კრებულაა. ფილმმა, როგორც ირაციონალური, ემოციური ფაქტების სერია, ბუნიუელის დედის ფინანსური მხარდაჭერის წყალობით იხილა დღის შუქი. ძვირფასი იყო ბუნიუელისთვის სიზმრები, ამას მისი სიტყვებიც მოწმობს: „ჩემთვის რომ ეთქვათ: სულ ოცი წლის სიცოცხლე გრჩება, რით შეავსებდი ყოველი დარჩენილი დღის ოცდაათს საათსო, - ვუპასუხებდი: მომეცით ორი საათი აქტიური ცხოვრებისთვის და ოცდაათი - სიზმრებისთვის... პირდაპირ ვალმერთებ სიზმრებს, ისინი სავსეა ნაცნობი და გამოცდილი დაბრკოლებებით, რომელთა გადალახვაც გვინევს“ (შალიბაშვილი, 2013). ასე შეიქმნა კინო, როგორც აზროვნებისა და წარმოსახვის უმაღლესი საფეხური. თანამედროვე რუს ხელოვნების კრიტიკოს ბორის გროისს რომ დავესესხოთ, კინოს შეიძლება ბრალი დავდოთ იმაში, რომ მაყურებელი სკამებს ან ეკრანს მიაჯაჭვა, მაგრამ აღნიშნულმა ფილმმა ადამიანებში არნახული წარმოსახვის უნარი განავითარა; აჩვენა რა ერთმანეთთან გადაბმული უშინაარსო სცენები, მაყურებელს საშუალება მისცა, თავადვე დაესვა შეკითხვები კონკრეტული მოქმედებების შესახებ (გროისი, 2014, გვ. 61-62). კინომ საწყისი დაულო ადამიანის გონების აქამდე არნახულ საზღვარს, მიანიჭა სრული თავისუფლება, გაათავისუფლა რა დოგმატური აზროვნებისგან და ჩარჩოებისგან, მისცა მთავარი იარაღი, წარმოსახვის უნარი. იქნებ ერთი გენიოსის სიტყვებიც დავიხმაროთ ამ ფილმის უნიკალურობის დასადასტურებლად, ის ხომ ამბობდა: არ არსებობს ფაქტები, არსებობს მხოლოდ მათი ინტერპრეტაცია (ფრიდრიხ ნიცშე).

ანდალუსიური ძაღლის ტირილი ადამიანის სიკვდილის მომასწავებელია. ბუნიუელმა მოგვიანებით სწორედ ამაზე მიუთითა, რომ სახელწოდებიდან გამომდინარე იგი გულისხმობდა საზოგადოების აღსასრულს და ამ ყველაფერს აჩვენებდა საკმაოდ უჩვეულო ხერხებითა და ფორმებით, რითაც ცდილობდა, საზოგადოებაში ნონკონფორმისტული სულისკვეთება შეეტანა და საფუძველი დაედო მათი ხანგრძლივი გამოფიხილებისთვის. იცოდა რა, თუ როგორ იმოქმედებდა ფილმი მაყურებელზე, თავის დაზღვევის მიზნით ჯიბეებში ქვები ჩაიწყო, თუმცა საბოლოო ჯამში ყველაფერმა მშვიდობიანად ჩაიარა და ფილმის შემქმნელებმა შესაფერისი აღიარება მოიპოვეს. ფილმი დიდი პოლიტიკური ცვლილებების დროს გამოვიდა, რითაც ნათლად ასახავდა და ზუსტად მიჰყვებოდა იმ გულისცემას, რაც იმ დროს მადრიდში მიმდინარეობდა (შალიბაშვილი, 2013).

ფილმში მრავალი სცენაა, რომელიც სხვადასხვა სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს და მეტათორულად სხვაგვარად შეიძლება გავიგოთ. სამართებლით თვალის გაჭრა, კაცი, რომელიც ველოსიპედიდან ვარდება და კვდება, ქალი, რომელიც მოჭრილ ხელს ჯიბით ეხება, ხელი, საიდანაც ჭიანჭველები ამოდიან, აუსრულებელი სექსუალური ლტოლვა, მკვდარი ვირი როიალზე... იყო კი ეს მხოლოდ ზმანების უშინაარსო გამოვლინება, სიზმარი, რომელიც არარსებობაში შთაინთქმებოდა? თუ ეს იყო აზრი, რომელიც ძალიან დიდ დაფიქრებას და ჩაღრმავებას მოითხოვდა?

ბუნიუელი და დალი მკაცრად უარყოფდნენ ფილმში სიმბოლური დატვირთვებისა და კონკრეტულ მინიშნებების ძიებას. მათი მთავარი ამოცანა იყო, დაეპირისპირებინათ თავიანთი ანარქიული, მხიარული და საშიში გავებით სავსე ფილმი ჩვეული ბურჟუაზიული სანახაობისთვის, მოეხდინათ სკანდალის პროვოცირება და ამით მიექციათ მაყურებლის ყურადღება, მაგრამ ფილმის მასშტაბი ასეთი მცირე ნამდვილად არ ყოფილა. თანამედროვე გადმოსახედიდან „ანდალუსიურმა ძაღლმა“ გავლენა იქონია ცნობილი ჯგუფის „Radiohead“-ის სიმღერაზე „Just“. სიმღერის კლიპი ინსპირირებულია აღნიშნული ფილმის კონკრეტული სცენით, როცა კაცი გზაზე წვება და ადამიანები მის გარშემო იკრიბებიან. „ანდალუსიური ძაღლის“ გავლენა ასევე იგრძნობა ჯგუფ Pixies-ის სიმღერაში Debaser, რომელშიც ნახსენებია სამართებლით გაკვეთილი თვალი და მიმართვა : „მე ვარ ანდალუსიური ძაღლი“ (გომარელი, 2019). ცნობილი ისლანდიელი მომღერალი და კომპოზიტორი ბიორკი 1995 წელს The Independent-თან ინტერვიუში საუბრობს იმ გავლენაზე, რომელიც სიურრეალისტურმა მიმდინარეობამ მოახდინა მასზე და მის შემოქმედებაზე. მან ასევე მოიხსენია ფილმი თავის მუსიკალურ კლიპებსა და ცოცხალ პერფორმანსებში, თავის ნამუშევრებში იგი აერთიანებს სიურრეალისტურ მახასიათებლებს (Hyland, n. d.).

ლაბირინთებში ვმოგზაურობთ, სიზმრიდან სიზმარში გადავდივართ და უკვე ვეღარ ვარჩევთ, რა არის რეალური და რა - ზმანებით გამოწვეული მდგომარეობა. „ანდალუსიური ძაღლი“ კი გვანჯღრევს და გვეუბნება: ჩემთან ეძებე სიმბოლო, აქ არის რეალობაში განუვითარებელი ფიქრები, ჩახშული სექსუალური ზრახვები, უკუგდებული სექსუალური სურვილები და მასზე დაფუძნებული ძალადობა. მიგელ დე უნამუნო ესეში „ჩემი რელიგია“ საკუთარ ცხოვრებისეულ დანიშნულებად მუდმივ ძიებას, ფიქრს და მოყვასის აფორიაქებას მიიჩნევდა, ირჩევდა გზას, რომელიც არ იყო გათელილი, სვამდა კითხვებს, რომლებზეც არ იყო დოგმატური პასუხები და აზროვნებდა ჩარჩოებს მიღმა, სწორედ აქედან გამომდინარე თქვა მთავარი ფრაზა: „არ არსებობს აზრი, არსებობენ მოაზროვნეები“ (უნამუნო, 2008). მისი დამოკიდებულება ზუსტად ემთხვევა ანდალუსიური ძაღლის გარშემო განვითარებულ საუბარს, არ არსებობს ამ ფილმის ერთი ახსნა, ერთი მიმართულება, რომელიც ნებისმიერ სცენას კონკრეტულ პასუხს სცემს, ნებისმიერ ქმედებას ლოგიკური ჩარჩოთი ხსნის, არსებობს მხოლოდ მაყურებლის სუბიექტური აღქმა.

ჩვენ ვხედავთ იმას, რაც ჩვენში ყველაზე ღრმადაა ჩატეული, რაც სულის შიგნიდან ყვირის და რის მიმართაც პროტესტი გვაქვს. ყველაფერი დასრულდება, თუ წარმოსახვის, აღქმის და დანახვის უნარს შეგვიზღუდავენ, სწორედ მსგავსი სცენით იწყება ზემოხსენებული ფილმი: დანით დასერილი თვალი, როგორც სიმბოლო იმ სამყაროსი, რომელიც ბნელი და თვალთ უხილავია. დომინანტი მამაკაცი, რომელიც განსაზღვრავს, ქალმა როდის და რა უნდა დაინახოს, ასევე განსაზღვრავს, საერთოდ უნდა ხედავდეს თუ არა ის. მამაკაცის დომინირება ქალზე მთელ ხაზად გასდევს ფილმს. ქალისადმი გამჟღავნებული სექსუალური ლტოლვა, სურვილის შესრულებისკენ გადადგმული ნაბიჯი საბოლოო ჯამში უარყოფითა და სურვილის უკუგდებით სრულდება. რისგან არის ეს გამოწვეული? იქნებ იმ საზოგადოების მიერ თავსმოხვეული დამოკიდებულებების ან რელიგიისგან, რომელიც მსგავს საქციელს უწმინდურად მოიხსენიებდა, ბურჟუაზიული საზოგადოება კი უარყოფით კონტექსტში განიხილავდა. ბურჟუაზია, როგორც როიალი, სიმდიდრე და მასთან დაკავშირებული ძვირფასეულობა, თოკზე გამობმული ორი კაცი და მკვდარი ვირი კი - სინზინდე, რელიგიურობასთან დაკავშირებული მსოფლალქმა.

ფილმში საკმაოდ საინტერესოა ხელის ფუნქციის დატვირთვა: მოჭრილი ხელი, რომელსაც ქალი ეხება; ხელი, საიდანაც ჭიანჭველები ამოდიან; ქალის გაქცევის შემდეგ

კარში მოყოლილი მამაკაცის ხელი. ხელის, როგორც სიამოვნების, ასევე ტკივილის მომნიშვნელი ფუნქცია საკმაოდ კარგად არის გაშლილი. მისი, როგორც ძალადობრივი იარაღის, მიმანიშნებელი სცენაა, როდესაც ქალი მეორე ოთახში გარბის და მთელი ძალით აწვება კარს, თან შემფოთებული უმზერს ხელს, რომელიც კარშია გაჭედილი. ჭიანჭველები მკვდარ, ძველ ხორცს ესევიან ან დამპალს, ყავლგასულს; მთავარი პერსონაჟი კაცი მკვდარია და იგი საკუთარ სექსუალურ ზრახვებს მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ ახორციელებს. როდესაც ქალის მკერდს ეფერება და გონებაში ამიშვლებს, წამით ცხადად ჩანს, რომ ამას სიკვდილის შემდეგ აკეთებს.

რატომ ათამამებს ჯობით ქალი მამაკაცის მოჭრილ ხელს? ძალადობა, რომელიც კაცის მხრიდან ხორციელდება და რომელსაც ქალი ზემოდან დაჰყურებს, გამქრალია. ახლა ხელი განიარაღებულია და ის ფუნქციადაკარგული აგდია გზაზე, ქალი გამარჯვებული მზერით დაჰყურებს მას, თუმცა ყუთში ინახავს და ცოტა ხანში კვდება. მიუხედავად ძალადობისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებისა, ის ხელს მაინც თავისთან იტოვებს, რადგან ბოლომდე ვერ თავისუფლდება იმ აზრისგან, რომ მამაკაცის საკუთრებაა და მასზე ბატონობა ჩვეულებრივი მოვლენაა.

იერარქიული განსხვავებულობა ამ ფილმშიც იჩენს თავს. მამაკაცი, რომელიც საწოლში დანოლილ მამაკაცთან მივა, ჰაბიტუსიდან გამომდინარე შეიძლება აღვიქვათ დამქირავებლად, რომელიც უკმაყოფილოა დაქირავებული მოხელის შრომით, მას სამსახურებრივ ფორმას ხდის და ფანჯრიდან ისვრის, დასჯის მეთოდად კი კედელთან დაყენებას ირჩევს. აღნიშნულ მომენტში ჩანს დაქირავებულის შიში და ძრწოლა, რომელსაც მასში დამქირავებელი იწვევს. მას უნდა, წინააღმდეგობა გაუწიოს ბატონს, მაგრამ საკუთარი თავი არ ჰყოფნის, ძალა არ აქვს და არ სჯერა, რომ ეს წინააღმდეგობა შედეგს გამოიღებს და საბოლოო ჯამში დგება იმ კედელთან, რომელთანაც წინა სცენაში ქალი იდგა, როცა იმავე მამაკაცისგან ცდილობდა თავის დაცვას. საინტერესოა, რომ საგანი, რომელიც კედელზე იყო ჩამოკიდებული და რომლითაც ქალი მამაკაცის განდევნას ცდილობდა, ახლა ამ კაცის წინაა ჩამოკიდებული, რომელიც ბატონმა დასაჯა და მასზე მორალური და იერარქიული ძალადობა განახორციელა. იქნებ ძალადობა შობს ძალადობას და იქნებ დამქირავებელი, რომელიც გაბრაზებისა და უსამართლობის გამო გაბოროტებას უფროსთან ვერ ამჟღავნებდა, ქალთან ცდილობდა საკუთარი სიძლიერის დემონსტრირებას? ამ შეკითხვაზეც ჩვენ უნდა ვიფიქროთ...

ძლიერი ქალი, რომელიც ხურავს კარს და საბოლოოდ ჰარმონიაში გადადის, ერწყმის წყალს და აგრძელებს ცხოვრებას, სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელია. აღსანიშნავია, რომ სანაპიროზე სეირნობის დროს ის წააწყდება ფანჯრიდან გადავლებულ ნივთებს, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნე. ხომ არ არის ეს ძველ ცხოვრებასთან გამომშვიდობების ნიშანი, როდესაც მისი პარტნიორი ნივთებს ხელს მოკიდებს და შორს მოისვრის, ქალი კი გულგრილი მზერით და ღიმილიანი სახით გააგრძელებს სიარულს... ყველაფერი ჩვენი ინტერპრეტაციის უნარზეა, ეს ხომ სიურრეალიზმია.

სიზმარს თუ რეალობას ყოველთვის აქვს დასასრული. მინაში იქნები ჩაფლული თუ ზღვის ზედაპირზე იტივტივებ, აღსასრული თავისი ჩვეული გზით მოგვიახლოვდება. ბუნიუელმაც და დალიმაც იცოდნენ ამ აღსასრულის შესახებ, რომლის წინაშეც მხოლოდ ხელოვნება და შემოქმედება იყო ხელშეუხებელი. ამ გზით დაგვიტოვებს „ანდალუსიური ძალი“, როგორც აზროვნების ჭიდილი, როგორც ბრძოლა ფესვგადგმული აზრების, დოგმების და მიდგომების წინააღმდეგ და როგორც სამარადისო გაფრენა გალიიდან, რომელსაც აზროვნების შემოსაზღვრულობა ეწოდება. სალვადორ დალისაც ეს უნდოდა, როცა ამ სიტყვებს ამბობდა: „ნორმალურობას ყოველთვის ჩიხში შევყავარ.“

## ბიბლიოგრაფია:

- Borev, I. (2002). Estetika: Uchebnik. [Aesthetics: A Handbook]. Moskva. „Visshaia shkola“. (Борев Ю. (2002). Эстетика: Учебник. Москва. «Высшая школа»).
- [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Borev/\\_22.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Borev/_22.php)
- Breton, A. (1929). Manifestoes of surrealism. [https://monoskop.org/images/2/2f/Breton\\_Andre\\_Manifestoes\\_of\\_Surrealism.pdf](https://monoskop.org/images/2/2f/Breton_Andre_Manifestoes_of_Surrealism.pdf)
- Gomareli, L. (2019). Andalusiuri dzaghli – bodva tu siurrealisturi shedevri? [An Andalusian Dog - a delusion or a surrealist masterpiece?] (გომარელი, ლ. (2019). ანდალუსიური ძალღი - ბოდვა თუ სიურრეალისტური შედევი?) <https://1tv.ge/project/wignebistaromedia/andalusiuri-dzaghli-bodva-tu-siurrealisturi-shedevri/>
- Groisi, B. (2014). Eseebi. [Essays]. Tbilisi. Ilias sakhelmtsipo universiteti. (გროისი, ბ. (2014). ესეები. თბილისი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.)
- Hyland, S. (თ. გ.). Björk's Punk-Surrealist Cult of Personality. <https://sammysworld.org/>
- Shalibashvili, N. (2013). Andaluziuri dzaghli. [An Andalusian Dog]. Cineyema. (შალიბაშვილი, ნ. (2013). ანდალუსიური ძალღი. Cineyema.) <https://cineyema.wordpress.com/2013/11/25/%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%A3%E1%83%96%E1%83%98%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%98-%E1%83%AB%E1%83%90%E1%83%A6%E1%83%9A%E1%83%98/>
- Unamuno, M. (2008). Chemi religia [My religion]. jurnali „Arili“. (უნამუნო, მ. (2008). მიგელ დე უნამუნო - ჩემი რელიგია. ჟურნალი „არილი“). <http://arilimag.ge/%e1%83%9b%e1%83%98%e1%83%92%e1%83%94%e1%83%9a-%e1%83%93%e1%83%94-%e1%83%a3%e1%83%9c%e1%83%90%e1%83%9b%e1%83%a3%e1%83%9c%e1%83%9d/>

Anano Shalamberidze

## Bare Subconscious, or Life in a Surreal Way Summary

Surrealism as super-reality, is an art and cultural movement that developed in Europe in the middle of 20 century. A world that is upside down and irrational is the main goal of Surrealism. The rebellion characteristic of surrealist thinking, the breaking of boundaries, the loss of connection between reality and imagination was well expressed not only in painting, but also in cinema. The joint film „Andalusian Dog” by Salvador Dali and Luis Bunuel is a confirmation of my opinion. A few minutes of film, which is full of metaphors and symbols is quite enough for the viewers, to get the right information about what Surrealism is and how the followers of Surrealism think. Removing the curtain for the subconscious and exploring the world in depth is the main task of Surrealism, which is expressed in all its intensity in the „Andalusian Dog”.

საკვანძო სიტყვები: სიზმარი, სურეალისტური კინო, ლუის ბუნუელი  
Key words: dream, surrealist cinema, Luis Buñuel

თამარ მეტრეველი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
სადოქტორო პროგრამის „მედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა  
(ლიტერატურული კომპარატივისტიკა) და საგამომცემლო საქმე;  
დოქტორანტი

**აბსურდის დრამის ფუძემდებლები (სემუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო) და მათი პიესების  
("გოდოს მოლოდინში", "მელოტი მომღერალი ქალი", "სკამები", "მარტორქა") ანალიზი**

მე-20 საუკუნეში, როგორც ომების ეპოქამ, საკმაოდ საფუძველი შეუქმნა აბსურდის, როგორც ლიტერატურული ფენომენის ჩამოყალიბებას. სამყაროში შექმნილი ვითარება და შეცვლილი ურთიერთობები თუ ადამიანთა ერთგვარი ტრანსოფორმაცია, გაუცხოება, გარიყვა და ა.შ კარგი „მასალა“ აღმოჩნდა აბსურდის დრამის ფუძემდებლებისთვის. 50-იანი წლებიდან სახეზე გვაქვს აბსურდი, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, რომლის ფორმირებაშიც დიდია ეგზისტენციალისტთა წვლილი.

აბსურდის დრამის კვლევისას მარტინ ესლინი იყო პირველი, ვინც ტერმინოლოგიურად დაამკვიდრა აბსურდის თეატრი. მისი ავტორობით გამოიყა წიგნი, სახელწოდებით „აბსურდის თეატრი“, რომელიც ვფიქრობთ, ყველაზე ღირებული მასალაა აბსურდის თეატრის მკვლევართათვის.

მარტინ ესლინი აღნიშნავდა, რომ აბსურდის თეატრის დრამატურგები ყველანაირი ხერხის გამოყენებით, ფორმა-შინაარსობრივი სახესხვაობებით ქმნიდნენ აბსურდულ ტექსტებს და საკუთარი ორიგინალობით აღემატებოდნენ სხვა ეპოქისა თუ მიმართულებების ავტორებს. აბსურდის დრამატურგებად შეიძლება დავასახელოთ: სემუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო, არტურ ადამოვი, ჰაროლდ პინტერი და სხვები. აღსანიშნავია ისიც, რომ აბსურდის დრამატურგების ერთი „სკოლის“ წარმომადგენლებად მიჩნევა არასწორია, ისინი თავადაც ემიჯნებოდნენ ამგვარ კლასიფიცირებას და თავიანთ თავებს სრულიად ინდივიდუალურ მწერლებად მიიჩნევდნენ (ვასაძე, 2020, გვ. 10).

შეიძლება ითქვას, რომ მე-20 საუკუნე, მთელი თავისი უიმედობითა და უღმერთობით, სემუელ ბეკეტის შემოქმედების თემაა. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, ყველაფერი დასასრულისკენ მიდის და თან საშველი მაინც არ ჩანს, მის მიერ შექმნილი პერსონაჟები, თითქოს უკვდავებად ქცეულან და მარადიულ მოლოდინში არიან არა მხოლოდ გოდოსი, არამედ მაყურებლისაც (ბერლინი, 2010).

აბსურდის გამორჩეულმა დრამატურგმა, სემუელ ბეკეტმა დიდი გავლენა იქონია სხვადასხვა ავტორზე. შესაბამის ლიტერატურაში შენიშნულია, რომ ბეკეტი უდიდესი

ავტორიტეტით სარგებლობდა, ავტორებს კი არ ერიდებოდათ იმის აღიარება, რომ სწორედ მისმა პერსონამ განსაზღვრა მათი შემოქმედების გარკვეული ეტაპები. ავტორთა აღიარების გარეშეც ნათელია, რომ გარკვეულ მწერალთა პერსონაჟები (მაგ., ოლბი, კერუაკი და სხვ.) ანალოგიური ყოფით ცხოვრობენ, მსგავსი პრობლემები აწუხებთ და მათაც უჭირთ გამოსავლის პოვნა (აფხაზაფა, 2013, გვ. 9).

მაინც, ვინ იყო ბეკეტი და რა შექმნა ისეთი, რომ გოდოს მოლოდინი, საყოველთაოდ ცნობილ ფრაზად და, შეიძლება ითქვას, კონცეპტად იქცა. „გოდოს მოლოდინში“ აბსურდის დრამის ფასდაუდებელი ტექსტია, რადგან არათერის კეთებითა და გოდოს მოლოდინით დაკავებულმა ვლადიმირმა და ესტრაგონმა, კიდევ უფრო მძაფრად განაცდევინეს მკითხველსა და მაყურებელს ის მდგომარეობა, რომელშიც უწევდათ არსებობა. მათმა სცენიურმა ცხოვრებამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ გაგვიჩნდა საკუთარი ცხოვრების აბსურდულობის შეგრძნება და მასთან შებრძოლების უნარი, თუმცა იმაშიც დავრწმუნდით, რომ ყველაფერი ასე მარტივად არაა. აბსურდი, ხომ მაშინ ჩნდება, როცა ადამიანი მწარე რეალობას ეჯახება და ამ დროს ბედნიერების სურვილით ალტკინებულ ადამიანსაც კი უჭირს ბრძოლა. ალბათ, ამიტომ არის, რომ აბსურდის დრამის პერსონაჟების ცხოვრებაში დუმილს განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა, თანაც დიალოგი რომ უაზო ფრაზებამდეა დაყვანილი, ესეც გაუცხოების ბრალია, რადგან ადამიანებს ერთმანეთთან სასაუბრო აღარაფერი არ აქვთ.

თუკი სიზიფეს მისჯილი ჰქონდა მთაზე ლოდის ატანა, რომელიც ბოლოს აუცილებლად დაბლა გორდებოდა და ასე გრძელდებოდა მარადიულად, უსასრულების განცდა ოდნავ განსხვავებულადაა წარმდგენილი აბსურდის დრამაში. ეს სიტუაცია პიესებში მოქმედებათა გამეორებებით, მათი იქ დასრულებით იქმნება, სადაც დაიწყო. სემუელ ბეკეტისა და ეჟენ იონესკოს პერსონაჟებს კი მოქმედებასთან ერთად, საკუთარი იდენტობაც დაუკარგავთ. მკითხველს/მაყურებელს ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ მათ არც ვინაობა ახსოვთ და არც ის თუ სად იმყოფებიან (დავითულიანი, 2020, გვ. 6). ეს, ალბათ, ასეც არის. რა გასაკვირია პერსონაჟებს იდენტობა რომ ჰქონდეთ დაკარგული, სამყაროში იმხელა უაზრობაა გამეფებული, რომ იდენტობის დაკარგვა ნაკლებ ტრაგიკულად აღიქმება. ადამიანი, რომელიც მარტოა, არ ჰყავს გულშემატკივარი და ელემენტარულად ვერავისთან ამყარებს ჯანსაღ ან უბრალოდ აზრიან კომუნიკაციას, ეკარგება ამაღლებულის განცდა და ეფლობა აბსურდში.

ცნობილი ფაქტია ის, რომ აბსურდის დრამატურგთა შემოქმედებას საზოგადოება თავიდანვე დადებითად არ შეხვედრია. ის ფაქტიც არაა გასაკვირი, რომ ბეკეტის მეუღლე, სიუზენი არაერთი რეჟისორის დარწმუნებას ცდილობდა იმაში, რომ მისი ქმრის პიესები დადგმის ღირსი იყო. ვფიქრობთ, გადამეტებული კრიტიკა ხვდა წილად ეჟენ იონესკოს. სიუზენ სონტაგი აღნიშნავდა, რომ იონესკო, რომელიც მოღვაწეობდა ბეკეტისა და ბრეხტის, ასევე, სხვა ავტორთა გვერდით, ბევრად ჩამუვარდებოდა მათ და ამაღრულად ნაკლებად დამაჯერებელ ტექსტებს ქმნიდა (სონტაგი, 1990, გვ. 124).

აბსურდის თეატრის დრამატურგები საკუთარ თავს მიიჩნევდნენ საზოგადოებისაგან განცალკევებულ, მარტოხელა ადამიანებად. მათ ერთმანეთთან, ძირითადად, დასავლური რეალობისათვის დამახასიათებელი ემოციური ფაქტორები აკავშირებდათ. აღსანიშნავია ისიც, რომ თითოეული მათგანი დაინტერესებულია ადამიანის მდგომარეობით და, მიუხედავად იმისა, რომ საზოგადოების წევრთა აბსურდულ ყოფაზე სხვა ავტორებიც (მაგ.,

სარტრი, კამიუ და სხვ.) გვესაუბრებიან, ისინი მაინც გამოირჩევიან სხვებისგან, რადგან მათთან უარყოფილია მსჯელობისა და თხრობის ლოგიკური თანმიმდევრობით წარმართვა და სხვადასხვა ამბისა თუ მოვლენის ღიად და გასაგებად გადმოცემა (Esslin, 1961, გვ. 18).

მიუახედავად იმისა, რომ აბსურდის დრამატურგებს საერთო თემები და ინტერესები აქვთ (ადამიანის მარტოობა, იზოლაცია, კომუნიკაციის არქონა, შინაგანი წნეხი), ეყენ იონესკო გარკვეული ინდივიდუალობითაც გამოირჩევა. მისთვის სამყარო ბოლომდე პესიმისტური არაა. იგი აღნიშნავდა, რომ პიესებს რაიმეს სათქმელად არ წერდა - თეატრი ვერ იქნება ეპიკური იმ მარტივი მიზეზით, რომ დრამატულია. იონესკოს აზრით, ადამიანები თავად აღმართავენ ბარიერებს ერთმანეთის პირისპირ და, ბუნებრივია, რომ სიტყვები აზრს კარგავს, კომუნიკაცია კი, შეუძლებელი ხდება (Esslin, 1961, გვ. 131-132).

კინომცოდნე გიორგი გვახარიას ცნობით, ეყენ იონესკო, რომელიც 50-იან წლებში მისი შემოქმედების განსაკუთრებულ ტექსტებს ქმნიდა, „შეშინებულ ორმოცდაათიანელთა ლიდერად“ იწოდებოდა. იგი „შავი იუმორით“ უყურებდა სამყაროს, ამგვარად გამოხატავდა მომავლისადმი შიშს და წერდა ტექსტებს, რომლებშიც რეალური აბსურდული სამყარო გროტესკულად იყო დახატული (გვახარია, 2009) . იონესკო ეგზისტენციალურად უყურებს სამყაროს და ინტერესდება ინდივიდით, როგორც სამყაროს ერთეულით, მას აინტერესებს ადამიანის არსებობა თანადრულ ეპოქაში (Harwinder, 2016, გვ. 2).

აბსურდის დრამა ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება ასახო საზოგადოებაში არსებული პრობლემები ლიტერატურულ ტექსტებსა ან თეატრალურ დადგმებში. მართლაც, აბსურდის დრამა ასახავს მექანიკური მდგომარეობისა, სიცოცხლის დეგრადაციისა და საკუთარი არსებობისადმი დაკარგული პატივისცემისა. ბეკეტის პიესებში ძირითადად ურთიერთამოკიდებული წყვილები გვხვდებიან, იონესკოსთან დაქორწინებული წყვილები, ოჯახური ცხოვრებით (გვიანდელ პიესებში მარტოსული და იზოლირებული პერსონაჟებიც). პერსონაჟებმა არ იციან საკუთარი წარმომავლობა, ვინაობა, რატომ შეიქმნენ, რას წარმოადგენენ ან როგორ უნდა მოიქცნენ სწორად, რადგან მათთვის სრულიად უცხოა საღი აზროვნება და ყველაფერი ტრაგიკულად, აბსურდულად აქცევს მათ ცხოვრებას (Esslin, 1961, გვ. 138). ამ უანრის თხზულებებმა, ალბათ, ყოველივე ამის გამო დაიმსახურა საზოგადოების ინტერესი. ადამიანები, აქ, საკუთარ თავს ხედავენ და იწყებენ ცხოვრების ამოებაზე ფიქრს.

სემუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ ტრაგიკომედიაა ორ მოქმედებად, რომელიც მთავარი პერსონაჟების, ესტრაგონისა და ვლადიმირის, იმავე გოგოსა და დიდის მოლოდინს აღწერს. ისინი უცდიან გოდოს და ამ არასცენიურ-სიმბოლური პერსონაჟის ლოდინისას ეცნობიან ლაკისა და პოცოს.

პირველი მოქმედება იწყება სოფლის გზაზე, სადაც დგას ხე, რომელსაც განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება მთელი პიესის განმავლობაში. ესაა ხე, რომელიც მიუახედავად იმისა, რომ ადამიანი არაა, ერთადერთი პერსონაჟია, რომელსაც სასიცოცხლო ნიშნები ეძებნება, რამდენადაც იცვლის ფოთლებს, ხან მწვანედ იფოთლება, ხან კი - მოშიშვლებულია. სწორედ ამ ხის ტოტემ უნდა ჩამოიხრჩონ თავი პერსონაჟებმა, რასაც, როგორც ვიცით, ვერ ახერხებენ.

თხრობის დაწყებისთანავე ნათელი ხდება, რომ იქ, სადაც გოგო და დიდი იმყოფებიან, სრული უმოქმედობაა. ესტრაგონის სიტყვები, თითქოს შესავალია იმ დიდი არათხრობისა,

რომელსაც მთელი ტექსტის განმავლობაში ვისმენთ: „თუ გინდა თავი მოიკალი... არაფერი გამოვა“ (ბეკეტი, 1972, გვ. 141). ორივე მათგანი გასაჭირშია, ოღონდ ეს გასაჭირი უმოქმედობითაა გამოწვეული. ვლადიმირი მზადაა მოსანანიებლად, მაგრამ რა უნდა მოინანიოს, როგორც ესტრაგონი აღნიშნავს, ის, რომ დაიბადნენ?

მიუხედავად იმისა, რომ ვლადიმირი და ესტრაგონი ერთმანეთისათვის ერთადერთ საკომუნიკაციო ერთეულს წარმოადგენენ, მათ შორის დიალოგი, როგორც ასეთი არ შედგება. ისინი საუბრობენ, ერთი თემიდან მეორეზე გადადიან ისე, რომ დასრულებული არ აქვთ წინა საკითხი, არ უსმენენ ერთმანეთს და არ ითვალისწინებენ თავიანთ სურვილებს. მაგ., ესტრაგონი ვლადიმირს ეუბნება, რომ ნახა სიზმარი, რომლის მოსმენაც ვლადიმირს არ სურს, მაგრამ ესტრაგონი მაინც იწყებს საუბარს.

ამბის სხვადასხვა მონაკვეთში მუდგმივად დაისმის შეკითხვა: რა ვაკეთოთ? პასუხი კი ერთია - დაველოდოთ! რას ან ვის? - გოდოს. გოგო და დიდი უნდა დაელოდნონ გოდოს, რომელსაც დანამდვილებით არ უთქვამს, მოვიდოდა თუ არა. ისმის კითხვა: ვინ არის გოდო? ეს კითხვა დაუსვებს თავად ავტორს, სემუელ ბეკეტსაც, რომელმაც არ დააყოვნა პასუხი, რომ მცოდნოდა, ნამდვილად ვიტყვოდიო (ბერლინი, 2010).

გოდოს ამოცნობა და მისი ვინაობის დადგენა არაერთგზის უცდიათ. ხშირად აღარებდნენ ღმერთს, რამდენადაც ინგლისურ სიტყვასთან „God“ ავლებდნენ პარალელს, რასაც თავად ავტორი ეწინააღმდეგებოდა. სამეცნიერო ლიტერატურაში გოდო ასევე შედარებულია საზოგადოებასთან, იმედგაცრუებასთან და სიკვდილის მოლოდინთანაც, თუმცა ჩვენ ვემიჯნებით ამგვარ გაგებას. ჩვენი აზრით, გოდო ისეთ აბსტრაქტულ ცნებებთან ასოცირდება, როგორცაა: იმედი, რწმენა ან ძალა. იმედი ადამიანისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი კატეგორიაა. მთელი ცხოვრება ხომ რალაცის ან ვილაცის იმედი გვაქვს. ველით, რომ დაგვეხმარებიან ან უბრალოდ გვაქვს იმის რწმენა, რომ თუ გავგიჭირდა, ვილაც მოვა, ხელს გამოგვინოდებს და გვეტყვის, რომ მართლ არ ვართ. რატომ გვგონია გოდო იმედი? იმიტომ, რომ ადამიანი, რომელიც სრულიად უიმედოა, აღარ ყოყმანობს. ადამიანი, რომელიც თავს არ იკლავს, არ ნიშნავს, რომ მშიშარაა, პირიქით ეს დიდი გაბედულების ნიშანია. უიმედობით სავსე სამყაროში, მას აქვს იმედი, იმედის ნაპერწკალი, რწმენა, რომ ეს ცხოვრება რალაცად ღირს. თითოეულმა ადამიანმა, რომელიც აბსურდულ მდგომარეობაში იმყოფება, საკუთარ თავში უნდა იპოვოს ძალა, რომელიც დაეხმარება აბსურდის დაძლევაში. იმიტომ არის, რომ მაშინ, როდესაც ყველაფერი ფინალისაკენ მიდის, მაშინ, როდესაც ვლადიმირმა და ესტრაგონმა ისე უნდა დაასრულონ უმოქმედო მოქმედება, როგორც ეს მკითხველს/მაცურებელს წარმოედგინა, ისმის ვლადიმირისა და ესტრაგონის საუბრის ხმა:

„ვლადიმირი: მე და შენ ხვალ ჩამოვიხრჩობთ თავს. (პაუზა) თუ გოდო არ მოვიდა.

ესტრაგონი: და თუ მოვიდა?

ვლადიმირი: მაშინ გადარჩენილები ვართ“ (ბეკეტი 1972, გვ. 204).

გოდო თუ არ მოვა, მათ იმედი საბოლოოდ გადაეწურებათ, მაგრამ რალაც ამოუხსნელი ძალის წყალობით, მაინც ელოდებიან. ალბათ, იმიტომ, რომ იმედი ადამიანის ერთგვარი მორალური მოვალეობაა. ფარდა ეშვება, ისინი ამბობენ, რომ მიდიან, მაგრამ ისევ დგანან.

ეს კი იმ უმოქმედობის დაუსრულობლობის ნიშანია, რომელიც მთელი პიესის განმავლობაში ისედაც ამკარა იყო.

„გოდოს მოლოდინში“ არის ახლო წარსულის ის ანარეკლი, სადაც ერთმანეთთან გაუცხოებული ადამიანები უსუსურებად, მარტოსულებად და გაუცხოებულებად ქცეულან. მიუხედავად იმ საშინლად განელილი, არაფრისმთქმელი ყოფისა, რომელიც ბეკეტმა ფურცლებზე გააცოცხლა, იგი გვაფიქრებს იმაზე, რომ ჩვენ ჩვენი ტვირთის ზიდვა შეგვიძლია (ბერლინი, 2010).

რთულია, ერთმანეთს შეადარო ისეთი პერსონაჟები, როგორებიც არიან ვლადიმირი, ესტრაგონი, ლაკი და პოცო, მაგრამ ერთი რამ ნათელია, რომ ისინი, ყველანი ეგოისტები არიან, არ აქვს მნიშვნელობა მეტად თუ ნაკლებად, მათ არ აქვთ ერთმანეთისადმი თანაგრძნობა. ისინი ხედავენ, ამჩნევენ ყველაფერს, სვამენ კითხვებს, მაგრამ მაინც არაფერს აკეთებენ. არაფერს აკეთებენ მაშინ, როდესაც კისერზე თოკმობმული ლაკი შემოჰყავს პოცოს, რომელიც აღნიშნავს კიდევ, რომ ოდესღაც ყველაფერი ლაკისგან ისწავლა, მაგრამ კითხვაზე „და ახლა ავდებთ მაგას, ასე ძველსა და ერთგულ მსახურს?“ (ბეკეტი, 1972, გვ. 161), პასუხობს ერთი სიტყვით - ღორი!

პერსონაჟები ემსგავსებიან ცირკის ჯამბაზებს, რომელთაც თავიანთი აქსესუარები აქვთ, ამ შემთხვევაში კი - თოკი, მათრახი, ქუდი, ფეხსაცმელი (ბაქრაძე, 1972, გვ. 207). ისინი არაერთგზის რწმუნდებიან იმაში, რომ ერთმანეთის გარეშე ყოფნა უკეთესი იქნებოდა, მაგრამ ცალ-ცალკე არასდროს არიან. მათ იციან, რომ უფსკრულში ცვივიან, იხსენებენ წარსულ ბედნიერებას და ბოლოს მიდიან დასკვნამდე, რომ უნდა იფიქრონ, თითქოს ბედი სწყალობთ. და მაშინ, როდესაც ყველაფერით იღლებიან, მაშინ, როდესაც ვეღარ ხვდებიან აქვს თუ არა აზრი გოდოს მოლოდინს, მოდის მწყემსი ბიჭი, რომელიც ატყობინებს, რომ გოდო მოვა. მთელი ტრაგიკომი იმ აბსურდული მდგომარეობისა, რომელშიც პერსონაჟები იმყოფებიან, ვფიქრობთ, გამოხატულია შემდეგ დიალოგში: „ვლადიმირი: როდესაც ეცემით და არაფერ არის, რომ აგაყენოთ, მაშინ, როგორ იქცევით? პოცო: ვუცდით, როდის მოგვეცემა ადგომის საშუალება. შემდეგ მივდივართ“ (ბეკეტი, 1972, გვ. 200).

გოდოს მოლოდინის რუტინა ერთგვარი ჩვევაა, რომელიც ხელს გვიშლის ყოფიერების და რეალობის ნაყოფიერ გააზრებაში და, მიუხედავად იმისა, რომ აბსურდის დრამატურების მიზანი დიდაქტიკური გზავნილის გაგზავნა არაა, თეატრის მაყურებელი მაინც გავლენას განიცდის და საკუთარ თავს დრამის პერსონაჟებთან აიგივებს. ალბათ, ამიტომ იყო, რომ 1957 წელს მსახიობებმაცა და რეჟისორიც, ჰერბერტ ბლაუ, დიდი მოლოდინითა და შიშით წარსდგა განსაკუთრებული მაყურებლის, მსჯავრდებულების წინაშე. სპექტაკლი, რომელიც დასავლეთ ევროპის საკმაოდ დახვეწილი აუდიტორიისთვის სხვადასხვაგვარად იყო გააზრებული და გაკრიტიკებული, სან-კენტენის ციხის პატიმრებმა მეტად გაითავისეს და გულთან ახლოს მიიტანეს (Esslin, 1961, გვ. 15).

ბეკეტთან ერთად იონესკოც გაემიჯნა სამყაროს რეალისტურად აღქმას; გველისხმობ იმას, რომ მათ პიესებში დარღვეულია დრო-სივრცული და ლოგიკური შესაბამისობები. ისინი რეალობაზე გვესაუბრებიან, ოღონდ არარეალისტურად და ყველასთვის ნაცნობ ქმედებებსა თუ ყოველდღიურობას ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ან ნახტომებით გვიხატავენ. ეყენ იონესკოზე საუბრისას, უნდა განვიხილოთ მისი „მელოტი მომღერალი ქალი“, „სკამები“ და „მარტორქა“.

ევენ იონესკოს პიესა „მელოტი მომღერალი ქალი“ პირველად 1950 წელს ნიკოლა ბატაის მიერ დაიდგა. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს იონესკოს დამოკიდებულება აბსურდის თეატრის მიმართ. იგი ფიქრობდა, რომ აბსურდის თეატრი იყო ერთგვარი დაცინვა რეალობისა. ალბათ, ამიტომაც, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, დასცინა მაყურებელსა და მკითხველს - მელოტი მომღერალი ქალი, რომელიც სათაურზე დაყრდნობით მნიშვნელოვანი პერსონაჟი უნდა იყოს, სულაც არ ჩანს და მეტიც, მხოლოდ ერთადერთხელ, ხუმრობის დროსაა ნახსენები: „მეხანძრე გასასვლელისკენ მიდის და ჩერდება: ჰო, მართლა, მელოტი მომღერალი ქალი როგორ არის? ყველა უხერხულად დუმს. ქალბატონი სმითი: ისევ იმ ვარცხნილობას ატარებს“ (იონესკო, 2006, გვ. 53).

„მელოტი მომღერალი ქალი“ ანტიპიესადაა წოდებული და ამბავი იწყება სმითების „ინგლისური“ საღამოთი. ქალბატონი სმითი აფასებს ქონში შემწვარი კარტოფილის გემოსა და კომშისა და ლობიოს ტორტს. იგი ემოციურად ესაუბრება ბატონ სმითს, რომელიც გაზეთიდან თავს არ წევს და გამუდმებით პირს ატკაცუნებს. მეუღლესთან დიალოგში კი მხოლოდ მაშინ ებმება, როცა ნამდვილი ექიმის შესახებ იწყებენ მსჯელობას - უნდა დაილუპოს თუ არა ექიმი ავადმყოფთან ერთად, ამ უკანასკნელის ვერგანკურნების შემთხვევაში. შემდეგ ბატონი სმითი ატყობინებს ვატსონის დალუპვის ამბავს, ქალი გაიკვირვებს, თუმცა ისიც ნათელია, რომ ვატსონი ორი წლის წინ გარდაცვლილა და ამაზე სამი წლის წინაც უსაუბრიათ. სმითები იხსენებენ ერთი და იმავე ამბის სხვადასხვა დეტალს, უფრო სწორედ ერთნაირ დეტალს, რომლებიც განსხვავებულად ახსოვთ. ქალბატონი სმითი სუფრაზე ღვინის ადგილს ვერ პოულობს, რათა ბავშვებმა სისადავე და ზომიერება ისწავლონ.

იუმორის დიდი ნაკადი ისე გვიხატავს სამყაროს აბსურდულ სურათს, რომ მაყურებელს/მკითხველს სახიდან ღიმილი არ შორდება: „წამოდი, შუქი ჩავაქროთ და ნანა ვქნათ!“ (იონესკო, 2006, გვ. 17) ანდაც „კინოში ვიყავი მამაკაცთან ერთად და ფილმი ვნახე ქალებთან ერთად“ (იონესკო, 2006, გვ. 18), - აღნიშნავს მოახლე, მერი.

„როცა გავიგეთ, რომ ნება იბოძეთ, ჩვენთვის სიამოვნება მოგენიჭებინათ და გაუფრთხილებლად გვწვეოდით, საზეიმო სამოსში გამოსაწყობად გავეშურეთ“ (იონესკო, 2006: 28), - ეუბნება ქალბატონი სმითი მარტინებს, თუმცა კი მათ ტანსაცმელი არ გამოუცვლით. მარტინების სტუმრობისას სახეზეა კიდევ ერთი აბსურდული სიტუაცია, ცოლ-ქმარს ერთმანეთი არ ახსოვთ; მათ მესხიერებაშია ერთად გამოვლილი სიტუაციები, თუმცა ერთმანეთს ვერ იხსენებენ და მუდმივად იმეორებენ ფრაზას: „რა საინტერესოა და რა დამთხვევაა! სრულიად შესაძლებელია, ძვირფასო ბატონო! მაგრამ არაფერი მახსოვს“ (იონესკო, 2006, გვ. 22).

აბსურდულია მეხანძრის სტუმრობაც, რომელიც ჯერ კართან იდგა (რამდენჯერმე დარეკა ზარი და დაიმალა), არაფერს აკეთებდა და ფიქრობდა უამრავ რამეზე, შემდეგ კი შედის სმითებთან, ჩაფხუტს არ იხსნის, რადგან ამის დრო არ აქვს, თუმცა გულისტკივილს გამოხატავს უხანძრობის გამო, - იქნებ იყოს სადმე პატარა ხანძარი, ჩავაქრობდიო, ეუბნება სმითებს.

სმითებთან ყველაფერი აბსურდულია; მათი დიალოგები, იგაგები, მერის მიერ წარმოთქმული ლექსი (რამდენად გასაკვირიც არ უნდა იყოს, აღაფრთოვანებს მარტინებსა და სმითებს, თუმცა მერის მაინც გააგდებენ, ის ხომ მოახლეა) სრულიად ალოგიკურია. ზოგადად, ამ პიესისთვის დამახასიათებელია დანაწევრებული მეტყველება. საინტერესოა

საათი, რომელიც უკუღმართია და საპირისპირო დროს აჩვენებს. ქალბატონი სმითი ამბობს, რომ „ცხოვრებას თანჯრიდან უნდა უყურო“ (იონესკო, 2006, გვ. 54). საბოლოოდ კი, პიესის მოქმედი პირები იწყებენ სიტყვებით თამაშს, ამ აურზაურისას ყველა მოულოდნელად ჩუმდება, სმითები ისევ სავარძელში სხედან და სანყისი დიალოგით საუბრობენ. ეს ალბათ, ნიშანია იმისა, რომ აბსურდი ყოველდღიურობის ნაწილია, რომ ჩვენ მუდამ აბსურდში ვცხოვრობთ. დღესაც ქორწინდება ხალხი ადამიანებზე, რომელთანაც ვერ საუბრობენ ან თუ საუბრობენ, მხოლოდ საჭმლის გემოს ან ვინმეს ცხოვრებას განიხილავენ; მათ არაფერი აქვთ საერთო, ამიტომ რა გასაკვირია, რომ ვერ შედგეს დიალოგი და იგი დაემსგავსოს მონოლოგს? გვინდა თუ არ გვინდა, ხდება ისე, რომ მარტინებივით, გვახსოვს ფაქტები, გვაქვს მოგონებები, მაგრამ ვივინყებთ მათ, ვინც ამ ყველაფრის შექმნაში მიიღო მონაწილეობა. ჩვენც გამუდმებით ვუბრუნდებით სავარძლებს და რუტინული ცხოვრებით ვცხოვრობთ - აბსურდიც ეს არის.

პიესა „სკამები“ არის ტრაგი-ფარსი, რომელიც პირველად დაიდგა 1952 წელს. მთავარი პერსონაჟები მოხუცი ცოლ-ქმარია. ისინი გამოჩენისთანავე უკამყოფილებას გამოხატავენ. მიზეზი უკამყოფილებისა არის წყალი, რომელსაც შმორის სუნი აქვს, თან „ფანჯრიდან ჰორიზონტამდე სულ წყალია...“ (იონესკო, 2006, გვ. 124), ასევე დრო. დრო, რომელიც ღამისკენ მიეწანება, საღამოს ექვს საათზე უკვე ბნელაო, აღნიშნავს მოხუცი კაცი, როცა ადრე შუალამემდე დღე იყო. „იქნებ იმიტომ, რომ რაც დრო გადის, უფრო ვეფულობით. ალბათ დედამიწის ბრალია, რომელიც ბრუნავს, ბრუნავს, ბრუნავს...“ (იონესკო, 2006, გვ. 124).

„სკამებშიც“ ისევე, როგორც აბსურდის დრამის სხვა ნიმუშებშიც, ხშირია სიტუაციათა გამეორება, ამას მოხუცი ქალიც ამჩნევს და მეუღლეს შესჩივლებს, როგორ შეიძლება მთელი ცხოვრება და ყოველი საღამო ერთმანეთის მსგავსი იყოს, ყვებოდნენ ერთსა და იმავე ამბებს და სხვა არაფერზე საუბრობდნენ. ქალი წუხს იმაზე, რომ კაცმა არ მოინდომა, სათანადოდ არ სცადა, თორემ სანადელს ყოველთვის მიაღწევდა, მაგრამ ახლა ყველაფერი წყალში ჩაიყარა.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ მოხუცები აცნობიერებენ აბსურდულ ყოფას, თუმცა ერთს ძალა არ აქვს აბსურდის დაძლევისა, უფრო ზუსტად კი არ სჯერა საკუთარი თავის, ხოლო მეორეს მხოლოდ სიტყვის დონეზე შეუძლია მოქმედება, თეორიულად იცის როგორ უნდა მოიქცეს, მაგრამ რეალურად არაფერს აკეთებს სიტუაციის შესაცვლელად:

„მოხუცი კაცი: ვაი, რომ ძალიან მიჭირს ჩემი აზრის გამოხატვა, ამის უნარი არ მაქვს.

მოხუცი ქალი: დაინყე და უნარიც მოვა, როგორც სიცოცხლე და სიკვდილი. სწორედ ლაპარაკისას პოულობ აზრებს, სიტყვებს, საკუთარ თავს საკუთარ სიტყვებში, ქალაქს, ბაღს, ასე ყველაფრის პოვნა შეიძლება და ობოლიც აღარ ხარ“ (იონესკო, 2006, გვ. 134).

ნელ-ნელა მოდიან სტუმრები, ხშირად რეკავს ზარი და შემოდის ხალხი, რომელსაც მოხუცი ქალი არ იცნობს; იმატებს სკამების რაოდენობაც. სტუმართა შორის განსაკუთრებით ელიან ორატორს, რომელმაც მოხუცი კაცის სათქმელი უნდა წარმოთქვას. ისედაც აბსურდული სიტუაცია, რომელსაც მოხუცების სახლში შეკრებილი სტუმრები (ბრბოს სახე) წარმოგვიდგენენ, კიდევ უფრო მეტად აბსურდული ხდება ორატორის გამოჩენისას. მთელი ამ დროის განმავლობაში ცოლ-ქმარი და უამრავი სტუმარი ელოდა ორატორს, რომელსაც მთავარი სათქმელი უნდა ეთქვა ხალხისთვის, თუმცა ორატორი ყრუ-მუნჯი აღმოჩნდება და დიდ გულგრილობას გამოამჟღავნებს შეკრებილი ხალხისა და მოხუცების მიმართ.

ცხოვრებისგან არაერთხელ იმედგაცრუებული მოხუცები დგამენ ყველაზე საშიშ ნაბიჯს - ხტებიან თანჯრიდან და ცვივიან წყალში. მოხუცი კაცი გადახტომამდე ამბობს: „თუ სივრცეში ერთად ყოფნა არ გვეღირსება, დაე ერთნი ვიყოთ ღროსა და უსასრულობაში, როგორც ერთნი ვიყავით უბედურებაში, ერთდროულად ამოგვხდეს სული...“ (იონესკო, 2006, გვ. 191). ეს, ალბათ, იმ გაუცხოების ნიშანია, რომელიც წყვილს შორის და, ზოგადად საზოგადოების წევრებს შორის იყო. აქვე აღსანიშნავია საზოგადოების კრიტიკა - მოხუცი კაცი გულისტკივილს გამოხატავს თავისი ყოფის გამო და თითქოს ადანაშაულებს საზოგადოებას/ბრბოს: „ჩემს ადგილს იკავებდნენ, მპარავდნენ, მკლავდნენ.. ვიყავი უბედურების შემგროვებელი, კატასტროფათა მესამრიდი“ (იონესკო, 2006, გვ. 180). გარდა ამისა თვალშისაცემია მოხუცი კაცის ირონია: „მადლობა ზეცას, რომელმაც ამდენი გრძელი და მშვიდი წელი გვაჩუქა... ცხოვრება საკმაოდ შინაარსიანად გავატარე. ჩემი მისია შესრულებულია“ (იონესკო, 2006, გვ. 189)

„მარტორქა“ მიიჩნევა სოციალურ-პოლიტიკურ დრამად, რომელშიც ეგზისტენციალური პრობლემები იჩენს თავს. ცხოვრების შემზარავ რეალობას, იონესკო ინდივიდუალიზმისა და კოლექტიურობის დაპირისპირების თონზე ასახავს (Harwinder, 2016, გვ. 3) და ცდილობს სააშკარაოზე გამოიტანოს ის გავლენა, რომელსაც საზოგადოება ნებისთ თუ უნებლიეთ ახდენს ინდივიდზე.

პიესა ალევორიულად ასახავს აბსურდს და ამისათვის ადამიანის გაუცხოების ჩვენებას მიმართავს. ტკივილი, შიში, შფოთვა, სამყაროს უაზროდ წარმოდგენა და ინდივიდუალობის მოპოვების სურვილი - ეს ის თემებია, რომელიც „მარტორქაშია“ გადმოცემული (Harwinder, 2016, გვ. 4). მოქმედება ერთ პატარა ქალაქში ვითარდება და სიტუაციურად ხან სამსახურში, ხან მოედანზე, ხან ღუქანში ან პერსონაჟთა სახლებში მიმდინარეობს.

თხრობის დანწყებისთანავე თვალშისაცემია უსაქმურობა:

„უანი: რა თქმა უნდა, ჩვეულებისამებრ დაიგვიანეთ! (დახედავს მაჯის საათს) თორმეტის ნახევარზე დავთქვით შეხვედრა და სადაცაა თორმეტი გახდება.“

ბერანჟე: მომიტევეთ, დიდი ხანია მელით?

უანი: არა, როგორც ხედავთ მეც ახლა მოვედი... (პარმალზე მდგარ ერთ-ერთ მაგიდას უახლოვდებიან).

ბერანჟე: მაშ დამნაშავეც არ გამოვდივარ, რაკი თქვენც ახლა მოსულხართ“ (იონესკო, 1980, გვ. 81).

უანი და ბერანჟე სრულიად განსხვავებული ადამიანები არიან. უანი წარმოსადეგი მამაკაცია, სამსახურითა და ლამაზი ტანსაცმლით, ხოლო ბერანჟე უმუშევარი და ლოთია, რომელიც დეზიზიუა შეყვარებული. უანი თითქოს ბერანჟეს სწორ გზაზე დაყენებას ცდილობს; არიგებს, რომ ცხოვრებას ფეხი უნდა აუწყოს. პირობა კი, პირველ რიგში, საკუთარ თავს უნდა დაუდოს და არა მას. იქვე უმატებს, რომ დეზის ის შეუყვარდება, თუკი ადამიანს დაემსგავსება.

ქალაქის რუტინულ სიმშვიდესა და არაფრობას, ქუჩებში გამოჩენილი მარტორქები არღვევენ. საზოგადოებას არ სჯერა მათი, ვინც მარტორქების დანახვა შეძლო, მაგრამ დროდადრო ყველა ადამიანის ნაცნობი ამჩნევს ან უარეს შემთხვევაში, თავად იქცევა

მარტორქად. ასე მიყოლებით იქცევით მარტორქებად ჰიესის მოქმედი პერსონაჟები, ბოლოს კი, ბერანჟელა რჩება შუბლზე ამოზრდილი რქის გარეშე.

ადამიანები მსჯელობენ უსარგებლო საკითხებზე. რა მნიშვნელობა აქვს რამდენი რქა აქვს აფრიკულ მარტორქას და როგორი შეფერილობისაა იგი. ფაქტია, რომ ხალხი ცხოველად გადაიქცა და თან ეს მართლაც ხდება იმ რეალობაში, სადაც ადამიანები რუტინულად აგრძელებენ მუშაობას. ნელ-ნელა ისინი კარგავენ ერთმენტის გაგების უნარს, ახლობელ-მეგობრების ხმებსაც ვეღარ ცნობენ. რაღაც ეტაპზე კი, დგება მომენტი, რომ ბერანჟე და დეზი აცნობიერებენ სიტუაციის სირთულეს, ამიტომ იწყებენ ფიქრს ადამიანთა გადარჩენასა და ერთ მუშტად შეკვრაზე. თუმცა როგორც კი უმრავლესობა მარტორქად იქცევა, ადამიანობა აღარავის სურს. ამიტომაც, დეზი და ბერანჟე ვეღარ თანხმდებიან:

„დეზი: კაციშვილი აღარ დარჩენილა.

ბერანჟე: ჩვენ მარტონი ვართ, სრულიად მარტო დავრჩით.

დეზი: შენ ხომ ეს გინდოდა.

ბერანჟე: ასე შენ გსურდა!

დეზი: არა, შენ!

ბერანჟე: შენ!“ (იონესკო, 1980, გვ. 108)

დეზისა და ბერანჟეს უკანასკნელი დიალოგი დასტურია იმისა, თუ როგორ იმსგავსებს საზოგადოება თავის თითოეულ წევრს. დეზი ვეღარ ხვდება, რა საჭიროა გადარჩენა, ადამიანად დარჩენილები ხომ შემოიღებენ არიან, თანაც მარტორქების უცნაური ხმის მოსმენით გოგონა სიამოვნებას განიცდის. მასაც უნდება, რომ მათნაირი იყოს და მარტორქებად გადაქცეული ადამიანების რიგებს უერთდება.

ბერანჟე სრულიად მარტო რჩება. მასში გაორება იწყება - ერთ ბერანჟეს სცხვენია საკუთარი თავის, მასაც უნდა შუბლზე რქა და ყოველ წუთში სარკესთან მირბის, იქნებ მასაც ამოუვიდა ნანატრი რქა. მეორე ბერანჟე კი იმედიანადაა განწყობილი: „მე უკანასკნელი ადამიანი ვარ და ბოლომდე ადამიანად დავრჩები! მე იარაღს არ დავყრი!“ (იონესკო, 1980, გვ. 110). მიუხედავად იმისა, რომ მარტორქებმა სრული უპირატესობა მოიპოვეს, ანადგურებენ ყველაფერს და ქაოსის წარმოქმნელ არსებებად იქცევიან, ჰიესის ბოლოს ბერანჟეს მიერ გამოჩენილი გამბედაობა, ერთგვარი იმედია იმ კაცობრიობის გადარჩენისა, სადაც მარტორქების სრული ჰეგემონიაა დამყარებული.

აბსურდის დრამის პერსონაჟთა ყოფა და, ზოგადად აბსურდი არის არაგამორჩეულად ყოფნა. ადამიანი არათრით გამოირჩევა სხვებისგან, ყველა ადამიანი ერთნაირად ქცეულა არათრით გამორჩეულ სამყაროში. აბსურდის დრამა ასახავს ჩვეულებრივ, ადამიანურ და ყოველდღიურ ყოფას - ჩვენც დრო გავგყავს (ნებისთ თუ ინებლივით), მარადიულად ველით რაღაცას და მცირე კმაყოფილება სიამოვნებას გვანიჭებს. ეს ყველაფერი ზოგჯერ გვაშინებს და გვაგრძობინებს, რომ აბსურდს განვიცდით, ალბათ ამ დროს ჩნდება კითხვა - რა აზრი აქვს სიცოცხლეს?

შეიძლება ითქვას, რომ ხშირად სასაცილო ან უაზრო, არასერიოზული მოქმედებებით აღსავსე თეატრი, რეალურად ძალიან სერიოზულ პრობლემებზე გვაფიქრებს. მიუხედავად

იმისა, რომ მისი მიზანი შეკითხვებზე პასუხი არაა, იგი სრული სიმძაფრით შეგვაჯახებს რეალობას - რეალობას, რომელიც აღმაშფოთებელია.

### ბიბლიოგრაფია:

აფხაზავა, გ. (2013). სამუელ ბეკეტის დრამატურგია და მისი პიესის „გოდოს მოლოდინში“ ინტერპრეტაციის პრობლემის საკითხისათვის (სადისერტაციო ნაშრომი), თბილისი, გვ. 101

ბაქრაძე, მ. (1972). სამუელ ბეკეტის პიესა „გოდოს მოლოდინში“, ხომლი N8, გვ. 204-208

ბეკეტი, ს. (1972). გოდოს მოლოდინში, ხომლი N8, საბჭოთა საქართველო, თბილისი, გვ. 141-204

ბერლინი, ნ. (2010). რატომ მაინცდამაინც „გოდოს მოლოდინში“, <http://arilimag.ge/%E1%83%9C%E1%83%9D%E1%83%A0%C2%AD%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%A0%C2%AD%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%98-%E1%83%A0%E1%83%90%C2%AD%E1%83%A2%E1%83%9D%E1%83%9B-%E1%83%9B/>

გვახარია, გ. (2009). იონესკო - 100, 2009 [https://www.radiotavisupleba.ge/a/1890156.html?fbclid=IwAR1BSfWKPRL-k\\_Dm\\_XwmdiOgv-kAwPAi9ZkJmE2lQ8p9h--3170TXtFRpk](https://www.radiotavisupleba.ge/a/1890156.html?fbclid=IwAR1BSfWKPRL-k_Dm_XwmdiOgv-kAwPAi9ZkJmE2lQ8p9h--3170TXtFRpk)

დავითულიანი, ს. (2020). რეალობა და აბსურდი ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბილისი, გვ. 159

ვასაძე, მ. (2020). ბეკეტის „თამაშის დასასრულის“ სტრუქტურული კონცეფცია, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, N1 (82), გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, გვ. 9-25

იონესკო, ე. (1980). მარტორქა (პიესა), საბჭოთა ხელოვნება N6, თბილისი, გვ. 91-111

იონესკო, ე. (2006). სკამები, ჯეოპრინტი, თბილისი

იონესკო, ე. (2006). მელოტი მომღერალი ქალი, ჯეოპრინტი, თბილისი

სონტაგი, ს. (1990). იონესკო, ხელოვნება N4, თბილისი, გვ. 120-125

Esslin, M. (1961) The theatre of the absurd

Harwinder, K. (2016). Authenticity VS Conformity: An Existential Study of Eugene Ionesco's Rhinoceros [http://www.rhinoresourcecenter.com/pdf\\_files/148/1487483187.pdf](http://www.rhinoresourcecenter.com/pdf_files/148/1487483187.pdf)

Tamar Metreveli

**The founders of the drama of the absurd (Samuel Beckett, Eugene Ionesco) and analysis of their plays ("Waiting for Godot", "The Bald Soprano", "The Chairs", "Rhinoceros")**

The 20th century, as an era of wars, created the basis for the formation of the absurd as a literary phenomenon. This century, with all its hopelessness and godlessness, is the theme of Samuel Beckett's work. Although, according to Beckett's words, everything is coming to the end and there is still no way out, the characters created by him seem to have become immortal and are eternally waiting not only for Godot, but also for the audience. Despite the fact that playwrights of the absurd have common themes and interests (loneliness, isolation, lack of communication, internal pressure), Eugène Ionesco also has a certain individuality. For him, the world is not completely pessimistic. He noted that he did not write plays to say something - theater cannot be epic for the simple reason that it is dramatic.

The drama of the absurd is a clear example of how problems in society can be reflected in literary texts or theatrical productions. We'll be looking at Samuel Beckett's "Waiting for Godot" and Eugène Ionesco's "The Bald Soprano", "The Chairs" and "Rhinoceros".

საკვანძო სიტყვები: აბსურდის დრამა, გოდოს მოლოდინი, სიზიფე;

Key words: drama of the absurd, Waiting for Godot, Sisyphus;

ნინო შიომღვიმელი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ქართული ფილოლოგიის საბაკალავრო პროგრამის  
IV კურსის სტუდენტი

## ლიტერატურული და ფერწერული პორტრეტის გენეზისისათვის

ხელოვნება დასაბამიდან მედინი და ცვალებადია. ის ეპოქის მიხედვით სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენს აღსაწერ ობიექტებს. ცვლილებები, როგორც წესი, არის ევოლუციური და არა რევოლუციური. რევაზ სირაძის თქმით, როგორც არის ადამიანზე მოძღვრება, ისეთია ესთეტიკაც. (სირაძე, 1982, გვ. 169). ხელოვნების სახესხვაობები სწორედ ადამიანის რაობის აღქმას უკავშირდება. ეპოქები იცვლებოდა და თითოეულ მათგანს ახალი ტენდენციები მოჰქონდა ხელოვნების დარგებში, იქნებოდა ეს ფერწერა, ლიტერატურა, არქიტექტურა თუ სხვა. სიახლეს აქვს წინაპირობა და სათანადო კონტექსტი, ყოველი ახალი ერა დაფუძნებულია წინამდებარეზე და ზოგჯერ განაპირობებს კიდევ მის ფორმირებას.

ჩვენი კვლევის ინტერესიდან გამომდინარე, განსაკუთრებით საყურადღებოა რენესანსის პერიოდი და მისი ესთეტიკური მახასიათებლები: მიბრუნება ანტიკური კულტურის გარკვეული პრინციპებისადმი, ანთროპოცენტრიზმი და სხვა.

რენესანსის ნიშნები ისახება შუა საუკუნეებში. არა ერთხელ თქმულა, რომ არ გვექნოდა შუა საუკუნეები არ იქნებოდა რენესანსი, სწორედ წინარე ეპოქამ განაპირობა ახალი ეპოქის დადგომა. იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებები ჯერ ჰუმანისტების წრეში ყალიბდება და შემდეგ ვრცელდება. ჰუმანიზმი შუა საუკუნეების „არაჰუმანიზმისაგან“ განსხვავებული მოვლენაა და საპირისპიროს გულისხმობს. აღორძინების ხანის ჰუმანისტები სწავლებისა და პედაგოგის საკითხებით იყვნენ დაინტერესებულნი. ისინი ასწავლიდნენ არა წმინდად საღვთისმეტყველო საკითხებს, არამედ ჰუმანიტარულ დისციპლინებს- გრამატიკას, რიტორიკას, პოეზიას, ისტორიას, პოეტიკას, რომლებიც ეფუძნებოდა ანტიკურ ავტორებს.

ჰუმანიზმი მარტო ბერძნულ-რომაული აღორძინებას კი არ მოიცავდა, არამედ ანტიკურობის და ქრისტიანობის მიერ მოპოვებული ცოდნის სინთეზს ითვალისწინებდა. რენესანსული ანთროპოლოგიის თანახმად ადამიანი სამყაროს მშვენიერება იყო, ღმერთის ნაწილი.

ადამიანი სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარად გამოისახებოდა ლიტერატურაშიც და ფერწერაშიც. იმის გასაგებად თუ რა თავისებურებებით გამოირჩეოდა რენესანსის ეპოქა ამ თვალსაზრისით, საჭიროა, გავიხსენოთ ანტიკური ეპოქა, რადგან სწორედ ამ პერიოდში ჩაისახა პორტრეტისთვის დამახასიათებელი ნიშნები.

პორტრეტის შექმნის მიზანი იყო კონკრეტული ადამიანის სახის უკვდავყოფა. პორტრეტი ადამიანის თვალტანადობის გამოსახულებაა, დახატული მხატვრული სიტყვით, ფერწერით და ქანდაკებით. ლიტერატურაში წარმოდგენილი პორტრეტი შეიძლება იყოს პროზაული და პოეტური. პორტრეტი მხატვრულ ლიტერატურაში არის ადამიანის გარეგნობის გამოსახულება (სახის ნაკვთები, მიმიკა, ტან-ფეხი, სიარული, ყესტი, ტანსაცმელი). ფერწერაში პორტრეტი რეალურად არსებული პიროვნების ან გამოგონილი ლიტერატურული გმირის, ადამიანთა ჯგუფის დასურათხატებას გულისხმობს. ფერწერული პორტრეტი უძველესი დროიდან გვხვდება, კერძოდ, ეგვიპტის ძველი სამეფოს ხელოვნებაში.

ძველი ეგვიპტელების რწმენით სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგაც იყო. შემოიღეს მუმიფიკაციების რიტუალები, რადგან სწამდათ, რომ თუ გარდაცვლილის სხეულს უვნებლად შეინახავდნენ ისინი იმქვეყნად გააგრძელებდნენ ცხოვრებას. იქიდან გამომდინარე, რომ სამარხები და სარკოფაგები სავსე იყო ძვირფასი ნივთებით ხშირად იძარცვებოდა. მუმიებს კი წვავენ, რათა გარდაცვლილი სული არ დაბრუნებულიყო დედამიწაზე და ქურდებზე შური არ ეძიათ. ამ პრობლემის მოსაგვარებლად ეგვიპტელებმა სკულპტურებისა და ფერწერული ნამუშევრების შექმნა დაიწყეს, რაც ფაქტობრივად მუმიის ფუნქციას ასრულებდა. შემდეგ ეტაპზე გარდაცვლილთა ნიღბებსაც ამზადებდნენ, რამაც სერიოზული ბიძგი მისცა სკულპტურული პორტრეტის განვითარებას. (სილაგაძე, მაჭარაშვილი, 2010, გვ. 25).

საუკეთესო ეგვიპტურ ქანდაკებადია მიჩნეული ფარაონ სენუსრეტ III- ის და ამანემხეტ III - ის გამოსახულებები. ეს არის პორტრეტული ხელოვნების უძველესი ნიმუშები, რომლებშიც ინდივიდუალური სახასიათო ნიშნებია ხორცშესხმული. (სილაგაძე, მაჭარაშვილი, 2010, გვ. 36, 37).

ეგვიპტურ ხელოვნებას ეხნატონის რეფორმებმა ღრმა კვალი დააჩნია. აქამდე არსებული მონუმენტური, განზოგადებული სახეები იცვლება და ხდება მეტად პოეტური, რბილი. ახეტატონის სასახლის გათხრების შედეგად აღმოჩენილ რელიეფებში ფარაონი და მისი ახლობლები ბუნებრივ პოზებში არიან წარმოდგენილნი. შეინიშნება მეტი პორტრეტული მსგავსება ადამიანის გამოსახულებაში. მოქანდაკე არ მალავს ფარაონის გარეგნულ ნაკლს და მის უცნაურ, ოდნავ ავადმყოფურ გარეგნობას წარმოგვიდგენს. ამარნას კულტურის საუკეთესო ნიმუშებია დედოფალ ნეფერტიტის სკულპტურული პორტრეტები. (სილაგაძე, მაჭარაშვილი, 2010, გვ. 41).

საქმე ის არის, რომ ეგვიპტური პორტრეტები მონუმენტურია, სიბრტყეზე იყო შესრულებული. მასში არ იგრძნობოდა ხასიათი, ემოცია. ამ ნამუშევრებს ჰქონდა რიტუალური თუ ისტორიულ-პოლიტიკური დანიშნულება. მიუხედავად ამისა, ეხნატონის ხანის პორტრეტული ნიმუშები საყურადღებოა, რადგან აქ ვხვდებით ადამიანის რეალური ვიზუალის გადმოცემას.

ელინიზმის ხანაში პორტრეტმა განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი გაიარა. კლასიკურ პერიოდში პორტრეტი პრაქტიკულად არ არსებობდა. ელინისტურ კულტურაში კი ადამიანის გამოსახულებაში მატულობს ინდივიდუალური, სახასიათო ნიშნები, ნატურის შინაგანი და სულიერი სამყაროს გადმოცემის ცდები. მნიშვნელოვანია ფერწერული პორტრეტებიც, რომლებიც ფაიუმის ოაზისში აღმოაჩინეს. მათი უმეტესობა რომაელთა ბატონობის ხანას ეკუთვნის, მაგრამ ფაიუმის პორტრეტის ტრადიციები ელინიზმის ხანაში

ჩამოყალიბდა. პორტრეტული ხელოვნების აღმასვლა, კლასიკური ხანის საბერძნეთისათვის დამახსიათებელი ტიპური კოლექტიური ცნობიერების რღვევას, უკავშირდება და საფუძველი ეყრება ახალ, ინდივიდუალისტურ კულტურას. ეს ცვლილებები აისახა ხელოვნებაშიც. (სილაგაძე, მაჭარაშვილი, 2010, გვ. 77).

საინტერესოა შემდეგი ეპოქებიც. რესპუბლიკის ხანაში რომაული ქანდაკება ბერძნულს თავისი მაღალმხატვრულობითა და ჰარმონიით ჩამოუვარდებოდა, მაგრამ მასში არსებობდა ბერძნული კულტურისთვის უცნობი ტენდენცია - პორტრეტული მსგავსება, შეუღამაზებელი ცხოვრებისეული სიმართლის, პიროვნების ხასიათი, ფსიქოლოგიური მდგომარეობა. (სილაგაძე, მაჭარაშვილი, 2010, გვ. 82). ასეთია, მაგალითად „მოხუცი რომაელის პორტრეტი“ ( ძვ.წ 80-70 წწ).

ანტიკური და რომაული სამყაროს დასრულების შემდეგ იწყება შუა საუკუნეები, რომლის ძირეული მსოფლმხედველობითი ასპექტებიც ემყარება ქრისტიანობას. შუა საუკუნეებში თავისებური ადამიანთმცოდნეობა ჩამოყალიბდა, შესაბამისად ხელოვნებაც. ამ მოძღვრების მიხედვით ადამიანს აქვს ორი ბუნება: სულიერი და ხორციელი. სულით ადამიანი ენათესავება ღმერთს და ხორცი კი არის მატერია, ამქვეყნიური, ნაკლებად საინტერესო. ამ ორს შორის მუდმივი დაპირისპირებაა. სულიერია ის, რაც ადამიანს სიკეთისა და მშვენიერებისაკენ იზიდავს. ხორციელი მშვენიერება კი წარმავალია, სულიერთან შედარებით მდაბალია. ამის გამო შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ადამიანის ხორციელი სილამაზე არ აისახება. აღარ იზიარებდნენ ცნობილ პრინციპს: „ჯანსაღი სული ჯანსაღ სხეულშია“. (სირაძე, 1982, გვ. 59).

შუა საუკუნეთა ხელოვანი გარეგან მიზიდულობას არ დაეძებდა. ფრესკებზე სხეული ხშირად არაპროპორციულია, შეგნებულად დაგრძელებული, მკვეთრი და მძლავრი ხაზებითაა შემოფარგლული, ეს მხატვრობის არცოდნით არ მოსდიოდათ. თითები საგანგებოდ იხატებოდა და სულის მოძრაობაზე მიანიშნებდა. ადამიანის ხორციელი ბუნება ვერ ავლენს მის სულიერ ბუნებას. სხეულიდან მხოლოდ ადამიანის თვალები და ხელები მიაჩნდათ სულის გამომხატველად. ადამიანის ხელებს ეტყობა მისი სულის მოძრაობა, თვალები კი სულის სარკეა, სადაც ადამიანის სიკეთე და ბოროტება ჩანს. (სირაძე, 1982, გვ. 114).

ხატწერის წესები მკაცრად ნორმირებული იყო და ყველა ქვეყანაში ფაქტობრივად ერთნაირად მოქმედებდა. საინტერესოა ბიზანტიური კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტაძარი სან ვიტალე, რომელიც მდებარეობს იტალიაში, ქალაქ რავენაში. სან ვიტალეს მოზაიკებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იუსტინიანესა და თეოდორას გამოსახულებებს, რომლებიც ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლებზეა წარმოდგენილი. მაღალ მხატვრულ დონეზეა შესრულებული, რაც მიანიშნებს რომ საუკეთესო ოსტატები მუშაობდნენ, მაგრამ მათ ვერ ვუნოდებთ პორტრეტებს, რადგან აქ მათი ინდივიდუალური მახასიათებლები არ არის წარმოდგენილი.

უძველეს ქართულ ფრესკებზეც, მაგალითად დავით გარეჯის მღვიმეებში, რომელიც დაახლოებით მე-7-8 საუკუნეებისაა, გვხვდება ცივი, უტყვი ფიგურები. ჩვენ გვაქვს უკვე მე-13 საუკუნეში შესრულებული ყინწვისის ანგელოზი, რომელიც ლაჟვარდოვან ფონზეა გამოსახული და ფაქტობრივად გაადამიანებულია. ყინწვისის ანგელოზი ყველა ქართული ფრესკის დასახასიათებლად არ გამოდგება, ქართული კედლის მხატვრობის მწვერვალია

და აღბეჭდილია რენესანსული ხელოვნების ნიშნები, რადგან სხეულის სილამაზე ჩანს. (სირაძე, 1982, გვ. 114).

ახლა რაც შეეხება რენესანსის ეპოქას. იწყება აღორძინების ხანა და მკვიდრდება ანთროპოცენტრიზმი. ყველაფრის, მათ შორის ხელოვნების, ცენტრში ექცევა ერთ-ერთი გენიალური ქმნილება - ადამიანი. ხსენებული პერიოდის შემდეგ დიდი ძვრები იწყება კაცობრიობის ისტორიულ-კულტურული თუ აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით. რენესანსმა ფერწერაში და ლიტერატურაში მოიტანა უამრავი სიახლე. მანამდე არსებული სააზროვნო სივრცე, კერძოდ, შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობა, რენესანსის ეპოქაში ნაწილობრივ შენარჩუნდა.

რენესანსის ეპოქაში გაცოცხლდა ძველი გამოთქმა: ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია, მაგრამ თავისებური გაგება ჰქონდა. არავის სჯეროდა არაჯანსაღ სხეულში მაღალი სულის, ან სრულყოფილ სხეულში მდაბალი სულის არსებობა.

რენესანსის უმთავრესი ფიგურა - ადამიანი ყურადღების ცენტრში მოექცა ყველა თვალსაზრისით. ადამიანი იყო არსი ამ ქვეყნისა, პირველ რიგში მისი ინდივიდუალიზმი მნიშვნელობდა. სწორედ ამგვარმა სააზროვნო სივრცემ განაპირობა პორტრეტის (ფრანგ. Portrait<portraire-გამოსახვა) ჩამოყალიბება იმ სახით, რომელიც ჩვენ გვაინტერესებს-გამოკვეთილი ხასიათი, ემოცია, ფსიქოლოგიაში. ცხადია, რენესანსის ეპოქა უნდა ყოფილიყო ასეთი პორტრეტის ხელახლა დაბადების ადგილი, დრო და სივრცე.

ქართული ლიტერატურის ისტორიაც გვაძლევს პორტრეტის გენეზისის საკითხის შესწავლის საშუალებას. ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში ფაქტობრივად ვერ ვხვდებით პორტრეტს. ჩვენ არ ვიცით, როგორ გამოიყურებოდა შუშანიკი, აბო თბილელი, გრიგოლ ხანძთელი, ევსტათი მცხეთელი, ილარიონ ქართველი და სხვა არაერთი პერსონა. მწერლები, როგორც წესი, გვიხასიათებენ მათ, მაგრამ უფრო მეტად შინაგან სამყაროს აქცევენ ყურადღებას. ისინი უასაკონი, მშვენიერი, როგორც ვარდნი, შარავანდედით მოსილნი არიან, მაგრამ არასდროს აღინერება მათი გარეგნობა, ტანსაცმელი, სიარულის მანერა...

ქართული ლიტერატურის ისტორიის განვითარების მეორე საფეხურზე, როდესაც იწყება საერო მწერლობა პორტრეტული ნიშნებიც იჭრება ტექსტში. შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ უკვე ვხვდებით სხვადასხვა პერსონაჟთა პორტრეტებს. თითოეული გმირის ხასიათის თვისებებს, გარეგნობას, ტანსაცმელს და სხვა ნიუანსებს დეტალურად აღწერს ავტორი.

შოთა რუსთაველი ერთგან წერს:

„დილასა ადრე მოვიდა იგი ნაზარდი სოსანი,

ძონეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბალახშოსანი,

პირ-ოქრო რიდე ეხვია, შვენოდა ქარქაშოსანი...“ (რუსთაველი, 2017, გვ. 31).

იტალიური რენესანსის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი ფერწერულ ხელოვნებაში არის ანტონელო და მესინა. მისი ნამუშევრების დიდი ნაწილი სწორედ პორტრეტულია. თითოეული მათგანი გამოირჩევა ინდივიდუალიზმით და დეტალურად არის გამოსახული მათი ემოცია, გრძობა, ხასიათი... როგორც ყველა ამ ეპოქის მხატვარი,

ანტონელოვ აცოცხლებს ბიბლიურ პერსონაჟებს და არც ერთ მათგანში არ შეინიშნება ძველი მიდგომა, კერძოდ, ხატწერის ტენდენციები.

სახეცვლის იმავე გზას გადის ლიტერატურული პორტრეტიც. მიგელ დე სერვანტესის პერსონაჟი დონ კიხოტე ლამანჩელი იმითაც არის საინტერესო, რომ მისი პორტრეტის დეტალურ ასახვას ვხვდებით. რომანის ტექსტში აღნიშნულია: „ჩვენი იდალგო ორმოცდაათს უკაკუნებდა; ტანად ბრვე იყო, თუმცადა ხორცმჭლე და პირხმელი გახლდათ“ . (სერვანტესი, 2008, გვ. 06). ალგვინერს ასევე ტანსაცმელს: „სადღესასწაულოდ წმინდა მუდის ქურთუკს, ხავერდის შარვალსა და ხავერდისავე წაღებს იცვამდა, საყოველღაობად კი ნახევრად წმინდა ტილოს ტანსაცმელს ატარებდა“ (სერვანტესი, 2008, გვ. 06). აღნიშნულ რომანში მხოლოდ დონ კიხოტეს პორტრეტს არ ვხვდებით, ავტორი სხვა პერსონაჟებსაც გვიხასიათებს.

ამრიგად, ლიტერატურულ და ფერწერულ პორტრეტს ვხვდებით ანტიკურ ეპოქაში, თუმცა, ამ ცნებამ თანამედროვე გააზრება რენესანსის პერიოდიდან შეიძინა. ადამიანის განსაკუთრებული მნიშვნელობის წინა პლანზე წამოწვევამ განაპირობა ხასიათის, ემოციის გადმოცემა. ანტიკურ სამყაროში ეტაპობრივად იხვეწებოდა ტექნიკები, მაგრამ ქრისტიანული კულტურის შემოსვლამ ეს პროცესი სხვა რელსებზე გადაიყვანა. შუა საუკუნეებში სხვა საკითხებით დაინტერესებამ უკან ჩამოიტოვა პორტრეტის მნიშვნელოვნობა, ამ დროს სხეულის ენას აღარ ექცეოდა ყურადღება. ხელოვნებაში ყოველი ახალი მიმდინარეობა, საყოველთაო პრაქტიკიდან გამომდინარე, არის წინა ეპოქაზე პასუხი. სწორედ ასეთი აღმოჩნდა რენესანსი, რომელმაც ყველაფერ სხვასთან ერთად ანტიკურ კულტურაში მტვერ დაღებულ პორტრეტული ელემენტები ხელახლა გააცოცხლა.

ბიბლიოგრაფია:

ნათაძე, ნ. (2017) (რედ.). შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. სასკოლო გამოცემა.

სერვანტესი, მ. (2018). მახვილგონიერი იდალგო დონ კიხოტე ლამანჩელი. გამომცემლობა „საუნჯე“.

სილაგაძე, ნ. მაჭარაშვილი, ნ. (2010). მსოფლიო ხელოვნება. გამომცემლობა „მერიდიანი“.

სირაძე, რ. (1982). სახისმეტყველება. გამომცემლობა „ნაკადული“.

ჭილაია, ა. (1971). ლიტერატურის მკვლევარის ძირითადი ცნებები. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ჭილაია, რ. ჭილაია, ა. (1984). ლიტერატურათმკვლევარის ცნებები. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

Nino Shiomgvdlishvili

## Genesis of literature and painting portrait

### Summary

In the article it is discussed the genesis of literature and pictorial painting. In general, the portrait has as much importance in literature as in fine art. That is why many articles have been written around the topic based on its importance. The interest in the internal and external details of the human led to the relevance of the portrait.

It is known that everything starts from the ancient world. In ancient times, the individual characteristics of the human being became interesting - clothes, appearance, visuality, character, manner of walking...

As the time passed, the artists living in the ancient era learned how to represent the human appearance accurately. This process took a long time. The Middle Ages brought a new thinking era, the portrait of a human based on his point of view was no longer relevant, therefore, the knowledge of humanity was slowly forgotten.

As a new era came the art of the ancient world combined with the worldview of the Middle Ages. That is how we got the Renaissance. In the Renaissance era human individuality became primary and the culture of portrait was revived again.

The aim of the paper is to represent the genesis of the development of the portrait, how it was depicted in different eras, what differences or common signs we find in different fields of art.

**საკვანძო სიტყვები:** პორტრეტი, ფერწერა, ლიტერატურა;

**Key words:** portrait, painting, literature;



ნინი ქველიაშვილი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ქართული  
ფილოლოგიის საბაკალავრო პროგრამა  
IV კურსი

ნუნუკა კიკნაველიძე  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ქართული  
ფილოლოგიის საბაკალავრო პროგრამა  
IV კურსი

### **ოფელის სახის რემინისცენცია ქართველ სიმბოლისტთა პოეზიაში**

ლიტერატურათმცოდნეობით დისციპლინაში პორტრეტი და მხატვრული სახე კვლევის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მასალას წარმოადგენს. პორტრეტის ცნება ინტერდისციპლინურია, იგი უკავშირდება ხელოვნების ორ სხვადასხვა დარგს: მხატვრობასა და ლიტერატურას. ლიტერატურული პორტრეტის არსებობა განაპირობა ალორძინების ეპოქაში ადამიანის სამყაროს ცენტრად წარმოდგენამ. ეს გამოიწვია არამხოლოდ პერსონაჟის სულიერების, არამედ ფიზიკური მახასიათებლების მიმართ განსაკუთრებული ინტერესის გაჩენამ. ავტორისათვის პორტრეტის შექმნისას მნიშვნელოვანია როგორც სახის შინაგანი ფსიქო-ემოციური მდგომარეობის გათვალისწინება, ასევე გარემო ფაქტორთა ასხვა, რომელიც ზემოქმედებს მასზე, მათ შორის: პეიზაჟის, ბუნების მოვლენათა და სხვა.

ლიტერატურული პორტრეტი არის მხატვრული სახის ის სპეციფიკური ნაწილი, რომელიც პერსონაჟის გარეგნობის აღწერაზე კონცენტრირდება, ამასთანავე თავისებურად შეესაბამება და ახასიათებს მის შინაგან სამყაროს. მიიჩნევა, რომ ეპოქალურად განსხვავდება ძირითადი ნიშნები პორტრეტის შექმნა-გამოყენებისა. მაგალითად, ინგლისური, შუასაუკუნეების და შემდგომ რენესანსის ლიტერატურული ნაწარმოებები ხასიათდებიან პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტიზაციით. მოგვიანებით, ჩამოყალიბებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში, მაგალითად, რეალიზმში, მწერალი წარმოდგენილი პერსონაჟის პორტრეტში ცდილობს, გარეგნული მახასიათებლების საშუალებით წარმოაჩინოს მისი შინაგანი პიროვნება, თვისებები, ღირებულებანი და სხვა (კიკაჩიშვილი, 2012, გვ. 103-106).

რეალისტური ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია პერსონაჟის ტიპურობა, რაც გულისხმობს მის მყარ, მკვეთრად ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებათა ასახვას. მიუხედავად იმისა, რომ რეალისტურ ლიტერატურაში პორტრეტი მეტწილად უფრო მკვეთრია მკითხველისათვის, ტიპებს მხოლოდ ამ მიმდინარეობაში არ ვხვდებით. ტიპური შეიძლება

იყოს ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის მხატვრული სახე, რაც მას ხდის უნივერსალურს, ყოველი ეპოქისათვის მისაღებს და საინტერესოს.

უნივერსალური სახე იმითაა ნიშნული, რომ იგი ხდება საყურადღებო სხვადასხვა ეპოქის მწერლისათვის. უნივერსალური სახე არ ძველდება, არ იცვითება, მუდამ აქტუალურია. მსოფლიო ლიტერატურაში ვხვდებით იმგვარ შემთხვევებს, როდესაც მხატვრული სახე იქმნება ერთი ავტორის მიერ კონკრეტულ ეპოქაში, მას ახასიათებს ეროვნულ-კულტურული, ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური ნიშნები და ხდება შთაგონება დრო-სივრცულად დაშორებული მწერლისათვის. ზოგჯერ ერთი ნაწარმოები მეორისათვის ინტერტექსტად გადაიქცევა. არაერთი ნაწარმოების მთავრი ღირსება ალუზიაა, სწორედ მის ერთ-ერთ სახედ მიიჩნევა რემინისცენცია. კლასიკური განმარტებით, იგი გულისხმობს შეგნებით ან უნებლიედ ავტორთა მიერ სხვა მხატვრული ნაწარმოებიდან აღებულ, ნასესხებ ფრაზებს, მხატვრულ კონსტრუქციებს, რაც ხელს უწყობს მათ ასოცირებას ურთიერთთან.

შექსპირი, რენესანსის ეპოქაში მოღვაწე უდიდესი დრამატურგი, ქმნის უნივერსალურ, რთულ ფსიქოლოგიურ სახეს - ჰამლეტს, რომელიც მსჯელობს მარადიული და საკაცობრიო მნიშვნელობის საკითხებზე, როგორებიცაა ადამიანის სინდისი, დიდებულების წარმავალობა, ყოფის რაობა - ყოფნა თუ არყოფნა. ჰამლეტის პორტრეტს ამშვენებს მისი გონის ბრწყინვალეობა. ოფელიას რეპლიკა: „რა ბრწყინვალე გონება წახდა! დიდებულის, მებრძოლის და სწავლულის; მისი თვალი, ენა, მახვილი - მთელი ჩვენი სახელმწიფოს იმედი იყო, გულს ახარებდა!“ (შექსპირი, 2019, გვ. 203) - ასახავს ჰამლეტის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, სინანულით იხსენებს შეყვარებული ქალი სატრფოს გონიერებას. დანიის პრინცის პიროვნება, რომელიც სხვაგვარად ფორმირდა მას შემდეგ, რაც მეფის აჩრდილმა აჩვენა მას მამის რეალური მკვლეელი. კლავდიუსის შეცოდებამ ჰამლეტს ჩაუნერგა შურისძიების წყურვილი. მოლაღატე ბიძის მმართველობის სადავეების ჩამოცილებას, მის დასჯას ჰამლეტი განიზრახავს და ამისათვის თავს შეშლილად აჩვენებს ყველას. მათ შორის ოფელიას, უბრალო მსხვერპლს, მხეველს.

„ლიტერატურასა და მხატვრობას აქვთ შეხებისა და ურთიერთმელწევის წერტილები“ (გაფრინდაშვილი, 2012, გვ. 230). თავად ოფელიას სახე კომპარატივისტული ანალიზისათვის საკმაოდ ვრცელ მასალას გვაძლევს. გარემოების მსხვერპლი, საყვარელი ადამიანისგან იმედგაცრუებული, მამისაგან სატყუარად ქცეული ოფელია შთაგონების წყარო გახდა პოეტებისა და მხატვრებისათვის. განსაკუთრებულ ინტერესს ავტორთათვის იპყრობს მისი ტრაგიკული სვე-ბედი - უარყოფილი სიყვარული. ჰამლეტის მიერ მამისის, პოლონიუსის, მკვლელობით სულდამძიმებული ოფელია შეიშლება, უბედური შემთხვევით თუ გაცნობიერებულად ტირიფებს ჩაბლაუჭებული წყალში ჩაეშვება და მშვენიერი, სპეტაკი სიცოცხლეც უდროოდ მოესწრაფება.

შექსპირი გერტრუდას სიტყვით აღგვიწერს ოფელიას გარდაცვალებას, რაც ქმნის წყალში ჩაშვებული ასულის ლიტერატურულ პორტრეტს. დედოფალი ოფელიას სიკვდილს შეაფასებს - „ცრემლის ნაკადად ქცეულ წყალში ჩაეშვა ისიც“ (შექსპირი, 2019, გვ. 203).

აღსანიშნავია, რომ ამ ეპიზოდში ახალგაზრდა ქალის სიკვდილით გამოწვეული დიდი ტკივილი არ იკვეთება, მას არ ახლავს დიდი გოდება, არამედ გერტრუდა ასახავს ნაზი ნიშნის სევდიან გაცილებას, შეცურვას იმქვეყნიურ სამყაროში.

შექსპირი ოფელიას პორტრეტის ხატვისას მიმართავს ნიშნულ ტროპულ მეტყველებას, რაც განაპირობებს მისი უნივერსალური სახის ჩამოყალიბებას. ოფელიას სახით შთაგონებული პერსონაჟი გვხვდება დოსტოევსკის უმნიშვნელოვანეს რომანში „ძმები კარამაზოვები“. კერძოდ, ნარატორი მოგვითხრობს სენტიმენტალურ ამბავს ქალზე:

*„იგი რამდენიმე წელიწადს თავდავინწყებით იყო შეყვარებული ერთ ბატონზე, რომელსაც სხვათა შორის შეეძლო მშვიდად ცოლადაც გაჰყოლოდა, მაგრამ თავადვე გამოიგონა გადაულახავი წინააღმდეგობები და ერთ მშფოთვარე ღამეს კაპრიზების გამო, მხოლოდ იმიტომ, რომ შექსპირის ოფელიას დამსგავსებოდა, ქარათისადარი მაღალი ნაპირებიდან სწრაფ და ღრმა მდინარეში გადაეშვა!“* (დოსტოევსკი, 2015, გვ. 9).

დოსტოევსკი ცდილობს, ერთი მაგალითის საფუძველზე ახსნას იმ პერიოდის რუსული ყოფა, ტყვექმნილი გონების ნააზრევის გამოძახილი, რომელიც რომანტიკულ და რეალობას ამხედრებულ ასულს წინააღმდეგობრივ ქმედებებს კარნახობდა. ამბივალენტურ გრძნობათა ბუნების მქონე ქალის ტრაგიკული აღსასრულის ჩვენებასთან ერთად მწერალმა წარმოადგინა ოფელიას ბედის ტენდენციური გაგება და მისი მიბაძვა.

როგორც აღინიშნა, ოფელიას სახე არაერთი ეპოქის ავტორთათვის გამხდარა ინტერესისა და შთაგონების ობიექტი. მათ შორის, ყველაზე ნიშნულად გამოიკვეთა სიმბოლისტურ ესთეტიკაში. ირაციონალური სამყარო მიიღწევა სიგიჟით, სიკვდილით. სწორედ აქდან მოდის სიკვდილის ესთეტიზება და თვითმკვლელობის აპოლოგია. ამიტომაც, უჩვეულო არაა, რომ ოფელია გახდა სიმბოლისტური აზროვნების თეთრი ქალბატონი, მიუხედავად იმისა, რომ ბურუსითაა მოცული მისი სიკვდილის გამომწვევი გარემოება - ეს იყო თვითმკვლელობა თუ უნებლიე უბედურება.

სიმბოლისტური ესთეტიკა ყალიბდებოდა სხვადასხვა სწავლებათა გავლენით. სიმბოლისტების გაგებით, შემოქმედების შეცნობა ინტუიციური ჭვრეტის საფუძველზე უნდა შეისწავლო, იდუმალის რაციონალურად გადმოცემა შეუძლებელია. საქართველოში დაგვიანებით შემოიჭრა სიმბოლიზმი, მაგრამ მას მნიშვნელოვანი ზეგავლენა ჰქონდა ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაზე. დასავლური სიმბოლიზმისგან განსხვავებით, მასში აირეკლა ეროვნული თვითშეგნება. ქართველი სიმბოლისტებისთვის, რომელთათვისაც მნიშვნელოვანი იყო შაბლონური ფორმებისა და სახეების შეცვლა, საინტერესო გახდა სარკე და ორეულები, სიმახინჯის კულტი. მათთან ერთად გადააზრდა სიკვდილის მისტიკა, რამაც სიმბოლისტურ პოეზიაში დიდი ადგილი დაიკავა, მით უფრო, რომ ამ მიმდინარობის მხატვრული აზროვნება ეყრდნობა დებულებას - ადამიანის არსებობა გაუცნობიერებელი შინაგანი ყოფიერებაა, ხოლო გარესამყარო არ არის ნამდვილი ეგზისტენცია, იგი ანარეკლია.

ქართველ სიმბოლისტთა მნიშვნელოვანი გაერთიანებაა „ცისფერყანწელთა ორდენი“. იგი მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ტონს აძლევდა არამხოლოდ ლიტერატურულ, არამედ ქალაქურ ცხოვრებას, ხელს უწყობდა მის ესთეტიზმს.

ვალერიან გაფრინდაშვილი ორდენის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. სწორედ მის შემოქმედებაში გამოიკვეთა „ოფელიების ციკლი“, რაც ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში წარმომადგენს სწორედ შექსპირის მიერ შექმნილი მარადიული სახის რემინისცენციას. უნდა აღინიშნოს, რომ ვალერიანის ლირიკა დახუნძლულია სიმბოლოებით, ალუზიებითა და იმ ევროპული სახეებით, რომლებიც ფრანგულ რეალობაში არსებობდა.

ოფელია ვალერიანის პოეზიაში მისტიკურობით, სილამაზითა და ტრაგიკული სეგბედით იჩენს თავს. ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსებში არაერთხელ გაიღვებს ოფელიას სახე, როგორც „მიუნდომელი ოცნება“ (მე და ოფელია), რომელიც ხან წვიმის ასულად, ხანაც მზეთუნახავად (ოფელიას დღესასწაული) გვევლინება. პოეტი გვიხატავს ქალს, რომელზეც შეყვარებულია, მაგრამ ეს არ არის სტრიქონები, სადაც მხოლოდ ქალისადმი ტრფიალი უნდა ამოვიკითხოთ, რომელიც მისი მშვენიერებით არის განპირობებული, გრძნობა ბევრად მეტია და სცილდება ლიტერატურული მუზის გავლენას. პოეტს ოფელიას განვლილი გზა უყვარს, ის მისტიკურობა, ტრაგიზმი და მიუნდომლობა, რაც მასშია თავმოყრილი, ეტაპები, რომლებმაც იგი სიგიჟემდე მიიყვანა, ის, რამაც თეთრ ქალბატონად აქცია. ამაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ მისდამი მიძღვნილ ლექსებში მხოლოდ ლამაზ ფრაზებს და ეპითეტურ დახასიათებას არ ვხვდებით, ვალერიანი ეტაპობრივად გვიყვება ოფელიას ცხოვრების დეტალებს, სიღრმისეულად ხატავს მის ნატანჯ სულს, თუმცა ამავედროულად ფაქიზსა და შესანიშნავს.

ერთი მოსაზრებით, ვალერიანმა ისევე, როგორც იმ პერიოდის პოეტთა დიდმა ნაწილმა, მიუღწეველი ასულისადმი შორით ტრფობა შემოქმედებით თემად გაიხადა, ოფელია კი სიმბოლოურად დაარქვა ლირიკულ გმირს ისევე, როგორც ბეატრიჩე და სხვა. „ამ სახელის პოეტური გასიმბოლოურებით ავტორმა კიდევ ერთხელ განაცხადა განსაკუთრებული მიზიდულობა არა მხოლოდ მისი თანამედროვე, არამედ საზოგადოდ ევროპული კლასიკური მწერლობის მიმართ“ (პაიჭაძე, 2009, გვ. 203).

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსის სტურტურა მკვეთრად უკავშირდება შექსპირის ტრაგედიას თემატურ-ესთეტიკური და სიუჟეტური თვალსაზრისით.

„ჰამლეტის საფლავს დასტირიან შავი გედები  
ამოდის წყლიდან ოფელია ნისლიან ტანით“

(გაფრინდაშვილი, 1990, გვ. 32).

1916 წელს დაწერა ვალერიანმა ლექსი „ოფელია და გედები“, რომელშიც აღწერა ოფელიას ღამეული ლანდის წყლიდან ამოსვლა, სატრფოს საფლავთან მიახლოება და მიწიდან მისი გამოხმობა. ოფელიას უპასუხო სიყვარული ამ ლექსშიც ნიშნეულია, რადგან იგი ისევე მართა ამ ლექსში, როგორც პიესაში. ჰამლეტი კი, მისი უდიდესი სიყვარული და

ამავდროულად ტკივილიც, განიცდის სატრფოს გარეშე ყოფნას, მაგრამ ყოველივე რჩება დაფარული და ქალისთვის შეუცნობელი.

„გათენების წინ ვნებიანად ღამე გუნდდება,  
ინცებენ ქვითინს საფლავებში ძველი გმირები“  
(გაფრინდაშვილი, 1990, გვ. 33).

ამ ეპიზოდში შეუძლებელია, არ მოაგონდეს მკითხველს ჰამლეტისა და ლაერტესის შერკინება ოფელიას ცხედართან, ასულის დასაფლავებაზე. ამ პასაჟში იკვეთება ჰამლეტის სინანული და შურისძიების სურვილით შეპყრობილი გარდაცვლილი ქალის ძმის სახე. მოცემულობას საუკეთესო გმირნიც ვერ შეერკინებიან, მათ მხოლოდ სინანული და გლოვა მართებთ გარემოების უდანაშაულო მსხვერპლის მიმართ.

„გელი პოეზიაში“ - ასეთია წერილის სათაური, რომელიც ვალერიან გაფრინდაშვილმა ოფელიას უძღვნა, მასში ვკითხულობთ:

*„შექსპირის „ჰამლეტში“ პირველად მოგვევლინა ოფელია. თეთრი და ჰაეროვანი ის საუკუნეებს ახლავს. ის მუდამ პირბადეშია, მას შემდეგ, რაც წყალში ჩაიძირა. ის ამშვენებს პოეზიას ისე, როგორც ნისლიანი ლურჯი ვარსკვლავი და პოეტის ოცნება არასოდეს არ უღალატებს ოფელიას. ყოველ როდენმა ოფელია სარკეში დაინახა. ინგლისელი პოეტი შელლი — ზღვაში დაიხრჩო, თითქოს ოფელიას გავლენა განიცადა... ნარსულ საუკუნეებს ჰყავდა თავისი მშვენიერი ქალბატონი ბეატრიჩე, ჩვენს შეგვიძლია რაინდული თავმდაბლობით ვალიაროთ მშვენიერ ქალბატონად ოფელია“* (გაფრინდაშვილი, 1990, გვ. 695).

მხოლოდ ამ მცირე ამონარიდითაც იკვეთება ის პასაჟი, რომ ვალერიანი პოეზიის უმშვენიერეს ქმნილებად ხატავდა ოფელიას, რომელიც მის შემოქმედებას ასაზრდოებდა. ამის გამო მკვლევართა მიერ ოფელიას ციკლის ლექსები ჩვენი პოეტის სავიზიტო ბარათად მიიჩნევა.

1920 წელს დაწერილი ლექსით „მე და ოფელია“ ვალერიანი საკუთარ ოცნებას აცხადებს. თუ ჰამლეტს არ ერგო იგი, პოეტის ტრფობა ნაზი ასულისადმი საიქიოში შეახვედრებს მას. აქ იგი წარმოგვიდგენს, რომ მისი ოცნება ოფელიას კავალერად დაჰყვება.

„უკვდავებისკენ გზა ალური მიდის დაისით  
ჩემი ოცნება ოფელიას კავალერია“ (გაფრინდაშვილი, 1990, გვ.167)

ვალერიან გაფრინდაშვილის თითქმის ყველა ლექსში ვხვდებით ჰამლეტის გამოძახილს, როგორც ტრაგედიაშია მოვლენები განვითარებული, იმავე სიმწყობრით ასახავს პოეტიც. მისთვის საცნაურია ტრაგედიის ფინალიც, იცის, რომ თვით ჰამლეტსაც კი არ ერგო საბოლოოდ ოფელია და ანალიზებს იმასაც, რომ ეს ოცნება მისთვისაც მიუწვდომლად დარჩება.

რაც შეეხება ფერების ესთეტიკას უნდა აღინიშნოს, რომ იგი მრავალფეროვანია. ფერთა ასახვა მისი სულიერი სამყაროსგანაა ნაკარნახევი, ერთადერთი ნათელი ფერი

თეთრია, რომელსაც ოფელიასთან მიმართებით იყენებს, იგი ხომ გარდაცვალების შემდეგ თეთრ ქალბატონად რჩება.

პიროვნული გამოძახილის დროს შექმნილი ფერთა გამა მუქია:

„ისფერი ცრემლი“, რომელსაც იმის გაანალიზების შემდეგ ღვრის, როდესაც ხვდება, რომ ოფელია მისთვის ყოველთვის ხელშეხუებელ ობიექტად დარჩება.

„ნაცრისფერი წვიმა“, რომელსაც „წვიმის ასულში“ იყენებს, სურათი მისტიკურია, შესაბამისად, ნაცრისფერი წვიმაც მისტიციზმთანაა დაკავშირებული.

„ლურჯი მდინარე“ კი ადგილია, რომელიც ოფელიას სულს სამუდამოდ მიიბარებს.

რთულია, წაგვეკითხა ერთი-ორი ლექსი და ვერ მიმხვდარიყავი, თუ რა როლი ეჭირა თეთრ ქალბატონს ვალერიანის შემოქმედებასა თუ ცხოვრებაში. ეს ფაქტი არც მის თანამედროვეთა ყურადღების გარეშე დარჩენილა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში განსაკუთრებულად ნიშნულია მიძღვნილი ხასიათის ლექსები, სიმბოლისტებთან, და არამხოლოდ მათთან, საკმაოდ ხშირად ვხვდებით ამგვარი შინაარსის ლექსებს. ვალერიანის პოეტურმა სტრიქონებმა მისცა სათავე ქართულ მწერლობაში თავად მის მოხსენიებას ოფელიას კავალერად. გაფრინდაშვილისადმი ამ შინაარსის მიძღვნილი ლექსები გვხვდება ტიციან ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, გრიგოლ რობაქიძისა და სხვათა შემოქმედებაში.

გიორგი გამყრელიძე თავის ლექსში ცისფერყანწელ პოეტს „დიდი ოცნების რაინდს უწოდებს“:

„როგორც ტრუბადურს, ფესვი გელო წარსულ ხანაში,  
და სიყვარულმა გაგაგიჟა ვით ოფელია,  
გაშალე ფრთები... გადაფრინდი ლურჯ ქვეყანაში  
და სთქვი - "აქ ჩემთვის საშინელი სამყოფელია“  
(შარაძე, 1991, გვ. 274).

შექსპირის მიერ დახატული ქალის პორტრეტი იმდენად მკვეთრი ხასიათისაა, რომ მეოცე საუკუნის გამორჩეულ პოეტის, გალაკტიონ ტაბიძის, ყურადღებაც კი მიიპყრო. მართალია, მას არ შეუქმნია ოფელიას ციკლის ლექსები, როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილს, თუმცა მაინც ასახა მისი სახე.

გალაკტიონის მიერ ასახული ოფელია არარომანტიზებულია, პოეტი ეყრდნობა უშუალოდ ტრაგედიას, რომელიც დაცლილია ყოველგვარი სუბიექტური აზრისა თუ გრძნობისაგან. ლექსში „ჰამლეტის ქნარი“ გალაკტიონი ტრაგედიის მეტად მნიშვნელოვან ეპოზდს ხატავს, როდესაც ჰამლეტი ოფელიას მოუწოდებს, რომ მონასტერში წავიდეს, თავისი სული განკურნოს, გადარჩეს, ამით იცავს მას, რომ თვითონვე მისი სული არ წაბილწოს, სწორედ აქედან ამოდის ჩვენი პოეტი და რიტორიკული შეძახილით მიმართავს: „წადი..წადი, მონასტერში! მონასტერში, ოფელია!“ (ტაბიძე, გ 1982 გვ. 35) - იბადება შეგრძნება, რომ, თითქოს გალაკტიონი თანაუგრძნობს მას.

გალაკტიონ ტაბიძის მიერ აღებული მხატვრული სახე მთლიანად შექსპირის ჰამლეტს ეყრდნობა, ხოლო ვალერიან გაფრინდაშვილის მიერ შექმნილი პორტრეტის სათავეები ფრანგული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი წარმომადგენლის, არტურ რემბოს,

შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. როგორც ცნობილია, ვალერიანი აქტიურად ეცნობოდა ევროპულ ლიტერატურას და ცდილობდა, ქართული ლექსი გაემდიდრებინა იმ რეალობაში არსებული სიახლეებით, სწორედ აქედან ასაზრდოებდა საკუთარ შემოქმედებას, ეს არ იგრძნობა მხოლოდ ოფელიას ციკლის ლექსებიდან, მაგალითად, ორეულების თემა, რომელიც ასევე აქტუალურია მისი პოეზისათვის. გვაფიქრებინებს, რომ თეთრი ქალბატონის იდეა, მართლაც, ფრანგული სიმბოლიზმის გამოძახილი უნდა იყოს.

შეჯამებისას, უნდა ითქვას, რომ უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ და კერძოდ, ოფელიას მხატვრული სახის მნიშვნელობა მსოფლიო მასშტაბს აღწევს. შემოქმედმა მოახერხა ლიტერატურული პერსონაჟის პიროვნება დაეხუნძლა მეტად საინტერესო ნიუანსებით, იმგვარი დეტალებით, რაც კითხვის დროს არამხოლოდ ესთეტიკურ სიამოვნებას მიანიჭებდა მკითხველს, არამედ მრავალთათვის შემოქმედებითი მუზაც გახდებოდა.

#### **ბიბლიოგრაფია:**

- გათრინდაშვილი, ვ. (1990). ლექსები, წერილები, თარგმანები, ესეები, თბილისი: „მერანი“
- გათრინდაშვილი, ნ. (2012). შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბილისი: „მერიდიანი“
- დოსტოვესკი, ფ. (2015). „ძმები კარამაზოვები“, თბილისი: „პალიტრა L“
- კიკაჩიშვილი, თ. (2012). პორტრეტი, ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, 103-133, თბილისი: GCLAPress
- პაიჭაძე, თ. (2009). ქართველი ლირიკოსები, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
- ტაბიძე, გ. (1982). რჩეული, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“
- შარაძე, გ. (1991). უცხოეთის ცის ქვეშ, ტ. I, თბილისი: „მერანი“
- შექსპირი, უ. (2019). ჰამლეტი, თბილისი: „არტანუჯი“

Nini Kveliashvili, Nunuka Kiknavelidze

#### Reminiscence of Ophelia's portrait in Georgian symbolism poetry

##### Summary

Ophelia is one of the main character in William Shakespeare's drama Hamlet. She is a young noblewoman of Denmark, the potential wife of prince Hamlet. Due to his actions (the

prince of Denmark accidentally killed her father, Polonius) Ophelia ends up in a state of madness that's ultimately leads to her drowning.

According to her life tragedy, Ophelia's character has become an inspiration for many writers such as Dostoevsky and others. She often appears in various cultural contexts, including literature, poetry, paintings, movies, etc.

An apology of madness and suicide was inspiring for symbolism poetry. Symbolism in poetry, they are being used as a tool of figurative language where an image, idea, object or symbol is used to represent something other than literal meaning.

Reminiscence of Ophelia's character has appeared at poetry of Valerian Gaprindashvili and Galaktion Tabidze. Valerian Gaprindashvili was member of The group of Georgian symbolist poets and prose-writers. He had great influence on development of Georgian metaphore and verse. Ophelia's portrait has huge place in his poetry.

**საკვანძო სიტყვები:** სიმბოლიზმი, ქალის სახე, ოფელია

**Keywords:** Symbolism, Portrait of a Woman, Ophelia

**«უსახელო პერსონაჟის» მხატვრული სახე შიო არაგვიპირელის ნოველაში «მომილოცნია ახალი წელი»**

*«პორტრეტი არის მორალური და ფიზიკური აღწერა როგორც რეალური, ისე გამოგონილი პერსონაჟის»... (Schneedecker 1900: 59)*

ნაწარმოებში მხატვრული სახე-პორტრეტი არ არის მხოლოდ პერსონაჟის დახასიათების საშუალება. ის აუცილებელია მკითხველის ინტერპრეტაციული კომპეტენციისა და ტექსტის სემიოტიკური ფუნქციონირებისთვის. მხატვრულ ტექსტებში აღწერილი პორტრეტები ერთგვარად აისბერგის ზედა ნაწილს წამოადგენენ, რადგანაც ლიტერატურული პერსონაჟის და გმირის პორტრეტი შეიძლება იყოს ალევგოლიური, სიმბოლური ან ტიპური, რომელიც დეტალურია ან არ არის სრული და ეხმარება მკითხველს უკეთ გაიგოს მთხრობელის მიერ გამოხატული პირდაპირი ან ირიბი სათქმელი. ნებისმიერი ტიპის ლიტერატურულ ნაშრომს პერსონაჟები «ქმნიან». ტექსტში პორტრეტის და აღწერის ფუნქცია ყველა ეპოქაში განსხვავებულია და ავტორის სათამელი და სტილიც ამის მიხედვით განსხვავდება.

პორტრეტი განსაკუთრებით პოპულარული მწერლობაში მე-17 საუკუნიდან გახდა მაღალი საზოგადოების გავლენით. მე-19 საუკუნის მწერლობაში კი მან მეტად დაიხვეწილი და მრავალფუნქციური ფორმა მიიღო ავტორის სათქმელიდან გამომდინარე. ამიტომაც მე-19 და მე-20 საუკუნის მწერლობა მდიდარია სიმბოლური, ალევგორიული და ინდივიდუალური პერსონაჟების სიმრავლით. ზოგიერთ ავტორთან პერსონაჟის პორტრეტი არგუმენტირებული ფორმითაა წარმოდგენილი, ზოგან წმინდა ნარატიული მისია აქვს და დადებითი ან უარყოფითი აღწერის საშუალებით უბრალოდ აწვდის ინფორმაციას მკითხველს გმირის შესახებ. რეალისტურ ტექსტებში ხშირად მას დოკუმენტური ფუნქციაც აქვს და ავლენს პერსონაჟის რთული ან მარტივი ცხოვრების პირობებს, ამიტომაც ნაწარმოებებში გამოყენებულ აღწერით ფორმებს დიდი მისია აკისრიათ. მისი საშუალებით ავტორმა რაც შეიძლება დამაჯერებლად უნდა «მიაწოდოს» მკითხველს კონკრეტული პერსონაჟის ტიპი, რისთვისაც თითოეულ ავტორს უნდა ჰქონდეს არა მხოლოდ მხატვრული და შემოქმედებითი ნიჭი, ასევე მან უნდა იცოდეს დეტალების ნიუანსებამდე დამუშავება.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარი საინტერესო პერიოდია ქართული მწერლობისთვის. განსაკუთრებით გარდამავალი პერიოდის მწერალთა შემოქმედება, როცა მათი სამწერლობო სტილი ზუტად არ იყო სახელდება, მაგრამ ფაქტია, რომ «მოასწავებდა ქართული პროზის

ევროპულ ცვალებადობას». ამიტომ, ამ პერიოდის მხატვრულ ნაწარმოებებში ბუნებრივად შემოვიდა ახალი თემები და ასახვის ახალბურთი მეთოდები.

შიო არაგვისპირელი ოთხგვერდიან ნოველაში «მომილოცნია ახალი წელი» იყენებს სხვადასხვა ლიტერატურულ ხერხებს პერსონაჟის მხატვრული პორტრეტის შესაქმნელად. ეს ნოველა ერთ-ერთია რომელიც ამტკიცებს რომ მე-19 საუკუნის ქართულმა მწერლობამ განვითარების სწორი მიმართულება აირჩია და შეითვისა იმ პერიოდში ევროპაში დამკვიდრებული გამომხატველობითი თუ მხატვრული ფორმები, როგორც «ახალი სისხლი» და სწორად გამოიყენა ქვეყანაში არსებული პრობლემების აღსაწერად.

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში შექმნილ ქართულ ლიტერატურულ ნიმუშებს მძაფრი საზოგადოებრივი აზრის გავლენის ქვეშ მოუწიათ ჩამოყალიბება, როცა ქართულ საზოგადოებაშიც და ლიტერატურაშიც გავრცელებული იყო ქართველი ქალის, როგორც იდეალურის, იდეალური დედის, დის, ცოლის კულტი და შესაბამისად, ამ პერიოდში შექმნილი ლიტერატურული პერსონაჟებიც ამ იდეას ამჟღავნებდნენ თავიანთი ქმედებებითა თუ არსებობით. ამიტომ, სიახლეც იყო და გარკვეულწილად მოულოდნელობაც განსხვავებული ქალი პერსონაჟების შემოყვანა ლიტერატურაში. ეს ეხება სასიყვარულო სცენებსაც და სიუჟეტებსაც. თუ მანამდე ყველაფერი მხოლოდ იგულისხმებოდა ტექსტებში ან ზოგადად იყო საუბარი მათზე, ახლა უკვე გაჩნდა კონკრეტული სიუჟეტები და კონკრეტული მაგალითები. აღნიშნულმა სიახლემ საზოგადოებაში აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია და ადვილადაც არ მოუკიდებია ფეხი. თუმცა დრო იცვლებოდა და ლიტერატურული მოთხოვნებიც ამ დროსთან ერთად იზრდებოდა.

შიო არაგვისპირელმა ნოველებში აღწერილი ახალი ტიპის ქალი პერსონაჟებით ერთ-ერთმა პირველმა დარღვია ფეხადგმული ლიტერატურული ტრადიცია. მაგალითად მოღალატე ცოლი («ქარი კი ამ დროს ზმუოდა, კენესავდა და გმინავდა», სოფიოს პერსონაჟი ნოველაში «და-ძმა»), პროსტიტუციით დაკავებული ქალები (უსახელო პერსონაჟი ნოველიდან «მომილოცნია ახალი წელი», კატო ნოველიდან «და-ძმა») და სხვ.

შიო არაგვისპირელი აღწერს თითოეული ქალი პერსონაჟის არა მარტო გარეგნობას, არამედ გვაჩვენებს მის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასაც. ნოველებში ჩანს, რომ პროსტიტუციით დაკავებული თითოეული ქალი გარიყულია საზოგადოებისგან. მიუხედავად იმისა, რომ მათ ტრადეციაში გარემო და სხვა ადამიანების მავნე ქმედებები თუ სურვილებია დამნაშავე, საზოგადოება მაინც მსხვერპლის დადანაშაულებას განაგრძობს და ამ ყველაფერს ამართლებენ საზოგადოდ აღიარებული მორალური კანონების არსებობით. ყოველი ნოველა გვეუბნება, რომ თითოეული ასეთი ქალის ბედი ეპოქალური პრობლემაა, იმ დროის, იმ საზოგადოების პრობლემაა, იმ პერიოდში გავრცელებული დამახინჯებული აზროვნების შედეგია. თითოეული პერსონაჟის ტრადედიის აღწერით, ავტორი ახმაურებს აზრს, რომ ცხოვრების ამ ბნელ მხარეს შეცვლა სჭირდება. არაგვისპირელის ნოველებში აღწერილი ძალადობის მსხვერპლი ქალი პერსონაჟები განიცდიან მძიმე ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ წნეხს. გაუსაძლის პირობებში მყოფნი, მარტო, უპატრონოდ ასრულებენ ცხოვრებას ან თავს იკლავენ საზოგადოებისგან გარიყულები თუ არა და უგზო-უკვლოდ ქრებიან ტექსტში და მკითხველმა უნდა ივარაუდოს როგორ განვითარდება მათი ბედი. ისინი მსხვერპლნი ხდებიან საზოგადოებრივი აზრის და ამავე საზოგადოებაში დამკვიდრებული მანკიერი «მორალური» კანონების.

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში შექმნილმა ლიტერატურულმა ნიმუშებმა გარკვეული გარდატეხა მოახდინა საზოგადოებაში. თუმცა შიო არაგვისპირელის ნოველებში არსებული დასასრულის მიხედვით თუ ვივარაუდებთ, ძირეული ცვლილებებისთვის

საზოგადოება ჯერ კიდევ არ იყო ბოლომდე მზად-ლიტერატურასაც და საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებასაც კიდევ დასჭირდა რამდენიმე ათეული თუ ასეული წელი, რომ უფრო თამამი, მოქნილი და რეალურ პრობლემებზე ხმამაღლა მოსაუბრე გამხდარიყო.

მე-19 საუკუნე ცვლილებების, რევოლუციების, ომების თუ ინდუსტრიული განვითარების ეპოქაა. ყველა ეს ცვლილება ცხოვრების წესზეც აისახა და ბუნებრივია, შეეხო ქალებსაც რომელთა ყოფაც გარკვეულ სტერეოტიპულ ჩარჩოებში მიედინებოდა. ამ პერიოდში გავრცელებული აზრის მიხედვით, ქალები მამაკაცზე დამოკიდებულად და ნაკლები ინტელექტუალური შესაძლებლობის მქონეებად მოაზრებოდნენ. ქალი იყო «*დელიკატური სამკაულო*»<sup>1</sup>, ვინც მუდმივად ელოდებოდა მოგზაურობაში მყოფ მამას, ქმარს, ძმას თუ საყვარელს (Rachwalska von Rejchwald 2010: 12). თუმცა, ქალისა და მამაკაცის ასეთ კონტექსტში განხილვის პარალელურად, არსებობდნენ ქალები, რომლებიც ისტორიაში, ლიტერატურაში, ფილოსოფიასა თუ ხელოვნებაში თავის კვალს ტოვებდნენ და დიდ როლს ასრულებდნენ იმ პერიოდის საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში (Larios 2008: 5).

კანონშიც და რეალურ ცხოვრებაშიც მე-19 საუკუნის ქალი ქმარზე დამოკიდებული იყო. თუმცა ისინი ფემინისტურ მოძრაობებში გაერთიანდნენ და დაიწყეს ბრძოლა ამ ყველაფრის წინააღმდეგ, რაც აისახა კიდევ მწერალ ქალთა ავტობიოგრაფიულ თუ მხატვრულ ნაწარმოებებში. მე-19 საუკუნის ბოლოს, მემამოხე ქალის მოდელი ევროპული საზოგადოების მოდელად იქცა და შექმნა საკუთარი მითი, რომელიც მანამდე არსებულ სტერეოტიპულ აზრებზე არ იყო დაფუძნებული, რომლის მიხედვითაც ფანჯარასთან მჯდომი, მუდმივად მომლოდინე ქალები საშუაოდ გასულ ქმრებს ელოდებოდნენ და ეს იყო რეალობა ევროპაში მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრამდე. იმ პერიოდში ქალებისთვის ქორწინება სავალდებულო აქტივობად ითვლებოდა, მიუხედავად იმისა იქნებოდნენ თუ არა ისინი ამით ბედნიერები. მწერლები ცდილობდნენ ლიტერატურულ ნაშრომებში წარმოეჩინათ გმირები, რომლებიც რეალური ქალების ანალოგები იყვნენ. ამ პერიოდში შემნილი ყველა ნაწარმოების ცენტრალურ ფიგურას ქალი წარმოადგენდა, განსაკუთრებით ნატურალისტური და რეალისტური მოტივით შექმნილ ნაშრომებში, სადაც შექმნეს მიტოვებული, მარტოსული, ქურდი, ძალადობის მსხვერპლი ქალების მხატვრული სახეები, რომლებიც ამ ყველაფრის შემდეგ პროსტიტუციის გზას დაადგნენ. ამათ პარალელურად იქმნებოდა ნაზი, ძლიერი, მებრძოლი, ლამაზი ქალების პორტრეტები. ყველა ნაწარმოებში საუბარი იყო ქალთა პრობლემებზე, მათ საჭიროებებსა თუ უფლებებზე. ამ პერიოდში ცნობილი ავტორების მიერ შესრულებული ნაშრომები სრულად შეესაბამებოდა რეალობას და აღნიშნული ყოფის ნათელ მაგალითს წარმოაჩენდნენ.

ლიტერატურა ეპოქის სახეს წარმოადგენს და ამიტომაც შექმნა მე-19 საუკუნის მწელობამ ქალთა სხვადასხვა სახე-სიმბოლოები. პროსტიტუცია კი ერთ-ერთი საინტერესო თემა გახდა მწერლებისთვის და ქორწინება კიდევ ლეგალური პროსტიტუციის სიმბოლოდ იქცა, განსაკუთრებით მაღალ საზოგადოებრივ წრეებში (Daumard 1990: 33). მე-19 საუკუნის ევროპელი ავტორებისთვის ეს ეპოქის, სიყვარულის თუ მანამდე გავრცელებული ქალის კულტის დესაკრალიზაციის საშუალება იყო. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი ქართული ლიტერატურული ნიმუშები იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ იმ პერიოდში ევროპაში გავრცელებული ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ტენდენციების ასახვა ქართულ ტექსტებშიც ხდებოდა, თუმცა ამბივალენტური იყო დამოკიდებულება ქალების მიმართ. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დამაარსებელი და აქტიური წევრი

<sup>1</sup> «La femme -un bijou délicat, dans un écrin familial de son foyer, attendant celui qui voyage, entreprend, agit — son père, son mari, frère ou son amant.»

ქალების მაგალითით ჩანს, რომ ისინი მნიშვნელოვან «კლიმატს ქმნიდნენ» ქვეყნის კულტურულ, ლიტერატურულ, სოციალ-ეკონომიკურ თუ გარკვეულწილად, ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში, თუმცა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მათი აქტიური ჩართულობისთვის გარემო მენტალურად მაინც არ იყო თავისუფალი და მომზადებული.

მე-19 საუკუნეში ლიტერატურა უფრო «მამაკაცური» იყო და ავტორთა მიერ წარმოჩენილი ქალი პერსონაჟებიც განსხვავდებოდნენ რეალური ქალებისგან. ისინი ძირითადად საბედისწერო, ფატალურ და «ნამუსშერცხვენილ» ქალებს წარმოაჩენდნენ და ამ ფონზე, ლიტერატურის ისტორიაში, ქალები მამაკაცების კომფორტის შემქმნელებად, მათ მუდმივ თანამგზავრებად და მუზეებად რჩებოდნენ [1].

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში საქართველოში დაწყებული ძვრები ქალთა ემანსიპაციის თაობაზე არ იყო უბრალოდ ევროპული გამოძახილი, რომელსაც იმ დროის მოღვაწეები აქტიურად განიხილავდნენ. ეს იყო ქვეყნის და კულტურის რეალური პრობლემა, რომელიც ნათლად ჩანს ამ პერიოდში შექმნილ მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში. ლიტერატურული პროცესები ცოცხალია, არ არის შეზღუდული ან ერთ რომელიმე ერზე თუ სოციალ-კულტურულ სიტუაციაზე მორგებული. იგი მდინარეს ჰგავს, რომელიც თავის კალაპოტში მიედინება და ამავდროულად იძენს სხვადასხვა შენაკადებს სხვადასხვა ქვეყნის ცხოვრების წესისა თუ კულტურის მიხედვით. ამის მაგალითია, რომ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწე ახალგაზრდა ქართველმა ინტელექტუალებმა დიდ როლი ითამაშეს საქართველოში ევროპული კულტურის პოპულარიზაციაში თარგმნილი ლიტერატურისა თუ მათი აქტიური სამოქალაქო საქმიანობის წყალობით.

ქვეყანაში არსებული სოციალ-ეკონომიკური თუ პოლიტიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე, ბუნებრივია რომ იმ დროს რუსული ლიტერატურა თუ რუსულ ენაზე შესრულებული თარგმანები ერთგვარ შუამავლის როლს ასრულებდა ქართული საზოგადოებისთვის. მოსახლეობის უმრავლესობისთვის ეს იყო სიახლეებთან ზიარების საშუალება. თუმცა ამ ფონზე ქართულ ჟურნალებში იბეჭდებოდა უშუალოდ პირველწყაროდან შესრულებული თარგმანები რაც ყურადსაღები ფაქტია, ქართული ლიტერატურის ევროპული ორიენტაციის აღსანიშნავად (Svanidzé 2020: 198) [2]. აქტიურმა მთარგმნელობითმა საქმიანობამ და ქართველი ინტელექტუალების მიერ ევროპული ლიტერატურისა და კულტურის სიღრმისეულმა გაცნობამ თავის შედეგი გამოიღო- იქმნებოდა ნაწარმოებები ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობების გავლენით და ქართული მწერლობის ფერისცვალებაც შესამჩნევი გახდა [3].

შიო არაგვისპირელი ერთ-ერთია იმ მწერალთა შორის, რომელთა შემოქმედებასაც ევროპულ კონტექსტში განიხილავენ. კრიტიკოსების ნაწილის აზრით, მისი ბიოგრაფია, ლიტერატურული ნიმუშები, წერის სტილი და ჟანრული მახასიათებლები გი დე მოპასანთან აშკარად მსგავსებაში იყო [4]. «*ის ქართული ლიტერატურის გი დე მოპასანია, თუმცა მცირე მასშტაბის*» («დროება» 269, 1881: 45).

მკვლევარ ნესტან კუტივაძის აზრით, მის მიერ მწერლობაში შემოტანილი ფსიქოლოგიური პრობლემებით თუ ადამიანის არსის სიღრმისეული ანალიზით, მან დაარღვია ქართულ მწერლობაში მანამდე არსებული ერთფეროვნება (კუტივაძე, 2005). საყოველთაო გაუცხოების ეპოქაში, როცა ადამიანებში თვითგადარჩენის ინსტინქტმა დათრგუნა ეთიკური, ჰუმანური თუ მორალური სტანდარტები, იმატა საზოგადოებაში ნიჰილიზმის განცდამ, რამაც გამოიწვია ადამიანური სახის დაკარგვა. ამიტომაც, სოციალური პრობლემების გარდა, შიო არაგვისპირელისთვის, ისევე როგორც იმ ეპოქის მსოფლიო ლიტერატურისთვის მნიშვნელოვან საკვლევ თემას წარმოადგენდა ადამიანის არსი და მისი ყოფა; კვლევა, თუ რამ

გამოიწვია ადამიანური ქმედებების ცხოველურ ინსტიქტებამდე დაშვება. შიო არაგვისპირელის აზრით, უპირველესად ეს გარემო ფაქტორების, სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემების და უთანასწორობის შედეგი იყო, რომელ აზრსაც ავითარებს მისი ნაშრომების უმეტესობაში.

მწერლებს შორის პარალელის გავლება და შემოქმედებითი კავშიროს პოვნა ყოველთვის პირობითია, რადგანაც ისინი ამ თუ იმ ქვეყნის, განსხვავებული კულტურის, სოციალური თუ პოლიტიკური გარემოს და ეპოქის მკვიდრნი არიან. როცა ქართველი კრიტიკოსები საუბრობენ გი დე მოჰსანისა და შიო არაგვისპირელის ნოველების მსგავსებაზე, პირველ რიგში განიხილება შემოქმედებითი თემების თანხვედრა და მათ ნაწარმოებებში გაუღერებული იდეები. ერთ-ერთი საინტერესო და განსახილველი თემა კი არის მეძავი ქალების ცხოვრების აღწერა და საზოგადოების დამოკიდებულების ჩვენება მათ მიმართ. ამ თემაზე შექმნილ ნაშრომებში (გი დე მოჰსანის ნოველაში «მეძავი ქალის თავგადასავალი» და შიო არაგვისპირელის «მომილოცნია ახალი წელი»), ორივე მწერლთან ერთი აზრია გატარებული, რომ დაუნდობელი საზოგადოება და მასში დამკვიდრებული მანკიერი წესებია დამნაშავე, რომ მეძავი ქალები განწირულები არიან მართობაში სიკვდილისთვის, შიმშილისთვის და გარიყვისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ ეს არ ყოფილა მათი არჩევანი და ისინი გარემოებების მსხვერპლნი გახდნენ.

შიო არაგვისპირელი ნოველაში «მომილოცნია ახალი წელი» აღწერს პროსტიტუციით დაკავებული ქალის ცხოვრებას, რომელიც უკვე მოხუცდა, დაუძლურდა და აღარავის აღარ სჭირდება. ავტორს ამ პრობლემის მთელი სიცხადით და სიდიადით წარმოსაჩენად მხოლოდ ოთხი გვერდი დასჭირდა. დაძაბულ, აუტანელ და გაუსაძლის სიტუაციაში ცხოვების მიზეზს ქალი არ ეძებს მის შინაგან სამყაროში, როგორც ის აღნიშნავს, ყველაფერი გარემოებების ბრალია. მის ამ გაუსაძლის ყოფას ის გარემოება კიდევ უფრო აძლიერებს, რომ მოქმედება ხდება ახალი წლის ღამეს, როცა გარშემო ყველა ბედნიერია და ის იძულებული იყო ამ ბედნიერებისთვის შორიდან ეყურებინა. ნესტიან სარდაფში, ჩულის ნაგლეჯზე მიგდებული დედაბრის მიერ ნათქვამ ფრაზაში «*ხვალ ახალი წელიწადია*»-გამოსტვივის მისი ყოფის აუტანლობა (ქართული პროზა 1989: 14).

ავტორი პერსონაჟის აუტანელი ყოფის მთელი სიმძაფრით გადმოსაცემად სხვადასხვა ლიტერატურულ ხერხს იყენებს, როგორცაა გაუსაძლისი გარემოს აღწერა და მისი შედარება გმირის გარეგნობასთან.

*«ახალი წელიწადია!»- სიცივისგან აკანკალებული ხმით და თავის კანტურით გაიმეორა და მომღვრეული თვალები გამურულ, გვერდით მდგომ ლამპის შუშას მიაპყრო, რომელიც ისე ბუუტავდა, როგორც მისი თვალები»* (ქართული პროზა 1989: 14).

მთავარი გმირის ერთ დროს სიცოცხლით სავსე თვალები, ახლა ოთახში მდგარ ნათებაგამოცლილ ლამპას გავდა და ალევგორიულად მის ჩამქარალ ცხოვრებასაც გამოხატავდა, მისი გაუჩერებელი წრიპინი კი ისედაც აუტანელ ყოფას კიდევ უფრო ამძიმებდა.

ასეთი ცხოვრების შექმნაში მისთვის მთავარი დამნაშავე ღმერთი იყო, რომელსაც შესჩიოდა კიდევ მის გაუკუღმართებულ ბედისწერას და თითქოს, სამღერავსაც ეუბნებოდა- *«ჰა, დასტკბი, დასტკბი ჩემის ტანჯვით!»* (ქართული პროზა 1989: 15).

როგორც თავად ამბობს, ნაგავში კონკების პოვნით და გაყიდვით ირჩენდა თავს, ახლა კი მძიმე დაავადების გამო სიარულიც აღარ შეეძლო. მის ისედაც გაუსაძლის ბედს, კიდევ უფრო გაჭირვებული ყოფა და მძიმე ფსიქოლოგიური მდგომარეობა დაერთო და პატიების უნარიც დაკარგა. სიკვდილს მონატრებულს, აღარც ღმერთის დახმარების იმედი ჰქონდა და თავსაც სულ მისგან მიტოვებულად გრძნობდა.

*«ბევრჯერ მოგმართე ვულწრფელად, ბევრჯერ მოგაპყარ ცრემლიანი თვალები, მაგრამ შენგან ნუგეში ვერ მივიღე. ეხლა, როცა ჩემი დღენი დათვლილია, არ მინდა შენი შველა, უშენოდაც მოვკვდები» (ქართული პროზა 1989:15).*

პერსონაჟის სახის ნაკვთების დეტალური აღწერით, ავტორი მისი სულიერი ფორიაქის თანაზიარს ხდის მკითხველს, როცა ვერანაირი ფიზიკური ტკივილი ვერ გადაფარავდა მის შინაგან ტანჯვას.

*«ისე აწვებოდა თვალებს, თითქოს სურდა თვალის კაკლები გაესრისნა, რომ იმით გამოწვეულ ტანჯვას სულიერი ტანჯვა გაეფარებინა, მაგრამ სულ ამოდ, იმის სულისკვეთებას არა აკლდებოდა-რა» (ქართული პროზა 1989: 15).*

მის სულს კითხვები სტანჯავდა, თუ რატომ დაემართა ეს ყოველივე და მხოლოდ ერთი პასუხი იპოვა-ისჯებოდა წარსული ცხოვრების გამო. თუმცა, როგორც მისივე მონათხრობიდან ვგებულობთ, ეს არ ყოფილა პირადი არჩევანი, ის გარემოებების სხვერპლი გახდა.

*«მერე მე ვარ დამნაშავე? [...] ყველას ენდობი, ყოველივე სიმართლედ მივაჩნია, მაგრამ თურმე ნუ იტყვი, ყოველივე მხამი ყოფილა და მათი მიკარება ადამიანს უწყლოდ სწამლავს.....დახელოვნებულ ვაჭარსავით ვფლიდობდი, ვთვალთმაქსობდი: ვებვეოდი იმას, ვინც მძავდა, ვიცინოდი, ვხარხარებდი, დავბტოდი და დავფუნდრუკებდი მაშინ, როდესაც მეტირებოდა... განა ის ტანჯვა არ კმაროდა, რომ ახლა ესეც არ დაგემატებინა?» (ქართული პროზა 1989: 16).*

ქალს მობეზრდა დამცირებული ცხოვრება. სრულიად სამყაროზე და ადამიანთა მოდგმაზე ისეა გაბრაზებული, რომ მათთვის ლუკმა-პურისა და დახმარების სათხოვნელად ხელისგანვდენას სიკვდილი ურჩევნია. ამ სიბრაზემ და მის მიერ წარსულში განვლილმა მძიმე ყოფამ თითქოს უჩინარი ძალა შეჰმატა ამ დაუძლურებულ არსებას და გადანყვიტა- ფიქრი შურისძიებაზე რეალობად ექცია.

*«რატომ არ შემძლიან, რომ ეხლა ყველა გავსრისო, ჩემი დამცირებისათვის სამავიერო მიეუნყო? ნეტავი ეხლა მოვივდო ვინმე ხელში, რომ ცემით კბილებით დავვლიჯო, დავფლითო და იმის ტანჯვით დავსტკებ, იმის ვაებაზე ვიკასკასო!» (ქართული პროზა 1989: 16).*

ის მზადაა ნებისმიერ ფასად პასუხი აგებინოს მის «მჩაგვრელებს». ამ გადანყვეტილებას გარემო გავრცელებული ბედნიერი ხმები და როიალის უდარდელი გუგუნი კიდევ უფრო ამძაფრებს. პერსონაჟის გაუსაძლისი ყოფისა და სამეზობლოში მიმდინარე ბედნიერი მომენტების კონტრასტული დაპირისპირება მის სულიერ მდგომარეობას კიდევ უფროწარმოაჩენს: *«ჩემი მტანჯველნი მხიარულობენ!»* (ქართული პროზა 1989: 17). ცხოვრების ერთ მხარეს ბედნიერი ადამიანები არიან და მეორე მხარეს მარტოხელა, მიტოვებული და მშიერი მოხუცი ქალი, რომელსაც ერთი ნაჭერი პურის ნატეხიც კი არ აქვს ახალი წლის ღამეს. ამას ემატება მიტოვებულობის და მარტოსულობის აუტანელი განცდა, რომ ის სრულიად მარტოა ამ ცხოვრებაში, არც არავის ახსოვს და არც არავის აღარ სჭირდება.

გარემო პირობებიდან თუ მძიმე სულიერი მდგომარეობიდან გამომდინარე გადანყვეტს ყველას დასჯას. დანაშაულის ჩადენის გადანყვეტილებას ადვილად იღებს და არ ფიქრობს რამდენი სიცოცხლე შეიძლება შეინიროს. მის მიერ განვლილი მძიმე ცხოვრების გამო, იგი მზადაა წამებითაც კი მოკლას ადამიანი.

ნატურალისტური თეორიის მიხედვით, გარემოებამ ან უსამართლობის განცდამ თავისუფლად შეიძლება გადააქციოს ადამიანი მხეცად, ან გააღვიძოს მასში მიძინებული ცხოველი და ნებისმიერი სახის დანაშაულებრივი ქმედებაც კი ჩაადენინოს. ასე მოხდა ამ პერსონაჟის ცხოვრებაშიც, საკუთარი სისხლით პირმოსვრილი, გაავებულ მხეცს ჰგავდა.

*«ააა!...- კიდევ დაიდრიალა, შემდეგ კბილებით თავის გამხმარ ხელს დასწვდა და ერთი ლუკმა ხორცი ამოვლიჭა. სისხლით შეთხუპნული სწორედ გამძვინვარებულ მხეცს ჰკავდა» (ქართული პროზა 1989: 17).*

მოულოდნელად გარეთ გავარდა და ნავთი მიასხა თანჯრებს, საიდანაც მხირული ხმები მოისმოდა. ცეცხლის დანახვით შეშინებული, სასონარკვეთილი ადამიანების დანახვამ კი მას უდიდესი სიმოვნება მიანიჭა.

*«ხა,ხა ,ხა!... მომილოცნია ახალი წელი!... ხარხარით შესძახა ამ დროს დედაბერმა სარკმლიდან და გაძლიერებულ ცეცხლს შეუერთდა» (ქართული პროზა 1989: 17) .*

ერთი შეხედვით უწყინარი მოხუცი სასონარკვეთილ, კრიმინალ ქალად გადაიქცა. მისი ეს ქმედება სრულიად გააზრებული იყო: ზუსტად იცოდა რას აკეთებდა და რა შედეგს მიიღებდა. მას დასაკარგი აღარაფერი ჰქონდა.

«უსახელო» პერსონაჟი განცდილი დიდი სულიერი ტკივილის, წარსულში განვლილი ტრაგიკული გზისა და მიიმე ყოფის გამო ცხოვრებას თვითმკვლელობით ასრულებს. თუმცა იქამდე ის ხდება სხვა ადამიანების განადგურების მიზეზი. როგორც თავად ამბობს, ამ ცხოვრებაში ყველაფერი კანონიერია და აბრუნებს იმას, რაც მან საზოგადოებისგან მიიღო.

როგორც სხვა რომანებისა თუ ნოველებისთვისაა დამახასიათებელი, შიო არაგვისპირელი არ განმარტავს რატომ მოვიდა ქალი ამ მდგომარეობამდე, რატომ გახდა მეძავი. მაგრამ მოვლენების ლოგიკური ჯაჭვით და ტექსტში გაფანტული ცალკეული სიტყვებით: «უთვისტომო», «გამოუცდელი», «თექვსმეტ-ჩვიდმეტი წლის», «გულწრფელი გრძნობა ტალახით შემთხუპნეს» და სხვ. მკითხველს შეუძლია დასკვნები თავად გამიტანოს.

*«უმანკო, გამოუცდელ, თექვსმეტ-ცვიდმეტი წლის ქალს რა უნდა მომეგვარებინა? ყველას ენდობი, ყოველივე სიმართლედ მივაჩნია.....ჩემი გულწრფელი გრძნობა, ჩემი წმინდათა-წმინდა უსინდისოდ შემილახეს, მიწასთან გამისწორეს, ტალახით შემთხუპნეს და ვაი, სათქმელადაც ძნელია, იქამდე მიმიყვანეს, რომ ჩემს ხორცს ყიდვა დავეუნყე....»(არაგვისპირელი 1947: 46).*

ავტორს ადამიანის მარტოობისა და მიტოვებულობის განცდის მთელი სიმძაფრით გადმოსაცემად მხოლოდ რამდენიმე გვერდი და პერსონაჟის ცხოვრებიდან ერთი დეტალის აღწერა დასჭირდა. რაც შეეხება პერსონაჟის სახელს, ეს ავტორისეული აღწერის კიდევ ერთი მეთოდია. «უსახელობით» არაგვისპირელი განაზოგადებს თავის პერსონაჟს და ამით გვეუბნება, რომ იგი არ არის ერთადერთი ამ სამყაროში. შიო არაგვისპირელი თავის ნაშრომებში დიდ ყურადღებას უთმობს დეტალებს და მათ სიღმისეულ აღწერას. მან დასათაურების ახალი სტილი შემოიტანა ქართულ ლიტერატურაში, რითაც მკითხველს გარკვეულწილად წარმოდგენას უქმნის ნაწარმოების შინაარსზე და ამავედროულად, სათაურშივე ნათლად გამოხატავს მთავარ სათქმელს (ჩინჩალაძე, 2009).

შიო არაგვისპირელის რომანებში მთავარია პერსონაჟი, მისი სულიერი, ყოველდღიური თუ ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, მისი ემოციები და განწყობები, მისი განცდები. პერსონაჟის მხატვრული პორტრეტის შესაქმენლად და მოქმედი გმირის უკეთ გასაცნობად ის იყენებს გარემოს, ლანდშაფტის, საცხოვრებლის, სახის ნაკვთების აღწერას თუ სხვადასხვა გრამატიკულ ხერხებს.

ერთ-ერთი დამახასიათებელი მხატვრული ხერხი სიტყვებისა და ფრაზების გამეორებაა. ეს კეთდება მეტი ექსპრესიულობისთვის და მკითხველის ყურადღების მისაპყრობად. «აპატიე მას, უფალო, აპატიე მას!» «გმადლობ, უფალო, გმადლობ!». «მართლა მიყვარხარ, მიყვარხარ, სიგიჟემდე მიყვარხარ!»...

ნოველაში ცოცხალად ჩანს ადამიანთა გრძნობები და ისმის განწირული ადამიანის სიტყვები: «ღმერთო, რა დააშავე ისეთი?» «ღმერთო, ძილი მაინც მომგვარე!», «ღმერთო, - გულჩანყვევით წამოიძახა დედაბერმა...!» «კმარა, მე იმათ ხელს არ გაუწვდი»...

მეტი გამომხატველობისთვის, ნოველაში ხშირია ნაწილაკების გამეორება, «...არა, არა...პატიებას არ ვთხოვ!» (ქართული პროზა 1989: 15). «არა, არა...მეყოფა ამდენი დამცილება!» (ქართული პროზა 1989:16).

სწორედ შორისდებულები სჭირდება ავტორს გმირის შესაქმნელად და მისი განწყობის, სულიერი მდგომარეობის უკეთ გადმოსაცემად, რასაც ასე მრავლად იყენებს თავის ნოველებში: «ოჰ, სანატრელო სიკვდილო, რაღას იგვიანებ?!». «ჰმ... თავის ქნევით მწარედ გაიჭიმა დედაბერმა...». «აჰ, შემომხედე, ორმოცდაათი წლის დედაკაცი რასა ვგეგვარ?»... (ქართული პროზა 1980: 16).

«ვაი, სათქმელადაც ძნელია!» (ქართული პროზა 1989: 16).

«ხა, ხა ხა...გაუწოდო ხელი იმათ, ვინც ამ დღემდე მიმიყვანა!...» (ქართული პროზა 1989: 16).

«აააა!...უცნაური ხმით დაიღრიალა მან და ტანი აუთრთოლდა!» (ქართული პროზა 1989: 17).

«ხა, ხა ხა!...მომილოცნია ახალი წელი!» (ქართული პროზა 1989: 17).

შეჯამებისთვის შეიძლება ითქვას, რომ შიო არაგვიპირელი ნოველაში «მომილოცნია ახალი წელი», სიუჟეტის უკეთ აღსაწერად, პერსონაჟის განცდებისა თუ სულიერი ტკივილების გადმოსაცემად და მხატვრული პორტრეტის შესაქმნელად იყენებს დეტალურ დახასიათებას, როგორც მოქმედი გმირის გარეგნობის, ისე მისი საცხოვრებელი გარემოსი. ასევე, მეტი ექსპრესიულობისთვის მას გამოყენებული აქვს სხვადასხვა მხატვრული და გრამატიკული დეტალი, როგორიცაა სიტყვათა და ნაწილაკთა გამეორება, მრავალწერილობები, შორისდებულები თუ სხვ. მათი დახმარებით თითქოს მკითხველისთვის უფრო მეტად შესაგრძობია პერსონაჟთა ყოფის აუტანლობა და სიმძიმე. ნოველის უსახელო პერსონაჟს მისი ნების საწინააღმდეგოდ, პატარა ასაკში მოუწია მეძავი გამხდარიყო და ყველა ეს შერჩეული მხატვრული საშუალება ავტორს ეხმარება მისი მძიმე ფსიქოლოგიური პორტრეტის თუ ცხოვრების აღსაწერად.

ნაწარმოებში შემოტანილი თემათა სიახლითა და მრავალფეროვნებით შიო არაგვიპირელი მიჩნეულია «სიახლის წინამორბედ» ავტორად. მისი შემოქმედება გახდა საფუძველი ქართულ მწერლობაში ძირეული ცვლილებების დაწყების.

მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში შექმნილ ქართულ ნოველებში იგრძნობა ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობებისა თუ ტენდენციების გამოძახილი. ამ პერიოდში მოღვაწე ქართველი შემოქმედები და ინტელექტუალი ახალგაზრდები აქტიურად ეცნობოდნენ ევროპულ ლიტერატურასა და ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ-თუ ეკონომიკურ სიახლეებს. მათ მიერ გაცნობილ ინფორმაციას კი თარგმნიდნენ და აქტიურად აზიარებდნენ ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში, საზოგადოების ფართო ფენების ცნობიერების გაზრდისა და განათლებისთვის. ყოველივე ამან ნამდვილად გამოიღო შედეგი შემდეგი კუთხით, რომ შეიცვალა ლიტერატურული ნაშრომების თემატიკა, ასახვის სტილი და გამომხატველობითი ფორმები. ლიტერატურა და ლიტერატურული ნიმუშები გახდა უფრო ცოცხალი, მოქნილი და რეალურ პრობლემებზე ღიად მოსაუბრე. ნაწარმოებებში შემოყვანილი რეალური პერსონაჟები კი ეპოქის პროტოტიპებს წარმოადგენდნენ. არაგვისპირელის ნოველებში ფართოდაა საუბარი საზოგადოებაში დამკვიდრებულ მანკიერ წეს-ჩვეულებებზე, მათ უარყოფით გავლენებზე ადამიანთა ცხოვრებაზე. ამიტომაც ნათელი

მაგალითებით და მოქმედი გმირების მძიმე ცხოვრების აღწერით აჩვენებს საზოგადოებას, რომ ამ წესებს, მიდგომებს თუ ჩამორჩენილ აზროვნებას ცვლილება სჭირდება. ცვლილებების მოხდენა კი გაუნათლებელ ადამიანებს არ შეუძლიათ.

სასიყვარულო სცენების აღწერა არ წარმოადგენს სიახლეს ლიტერატურის ისტორიისთვის, თუმცა უდავოა, რომ მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობისთვის ნოვატორულია. ავტორი სიძუნწით აღწერს თითოეულ ასეთ სცენას, მოზომილი ტექსტებითა და სიტყვებით. ამ პერიოდის ლიტერატურულ ნიმუშებში გაჩენილი, თუნდაც მცირე, ერთკვირული მოტივები მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენს ქართული მწერლობისთვის. ავტორის შემოქმედებაში ის არის ახალი, მოდერნისტული ხედვის დამადასტურებელი დეტალი.

საზოგადოებრივი წყობა არის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა შიო არაგვისპირელის ნოველებში. მისთვის აზნაურული წრიდან წამოსული ადამიანები გაუნათლებელი, უმიზნო და ქვეყნისათვის არაფრისმომცემები არიან. ამიტომაც ყველა ასეთი პერსონაჟი მის ნოველაში უარყოფით კონტექსტშია დახატული (მაგალითად ნიკოს პერსონაჟი ნოველაში «და-ძმა» და შეძლებული ადამიანების ჯგუფი ნოველადან «მომილოცნია ახალი წელი»), მათ არ შეუძლიათ სხვაგვარად ცხოვრება გარემოებიდან გამომდინარე და ვერც სხვა ადამიანებისთვის არიან დამხმარე და ყოფითი ტვირთის შემსუბუქებელი.

ნოველაში «მომილოცნია ახალი წელი» დახატული ქალი პერსონაჟი (და ზოგადად არაგვისპირელის ნოველებში აღწერილი ქალი პერსონაჟები) არ არის ძლიერი, მას არ შეუძლია შეენინა აღმდევოს გარემო-ფაქტორებს. ის არის საზოგადოების და იმ დროის მსხვერპლი, რომელშიც მოუწია ცხოვრება. არაგვისპირელის ნოველებში, ქალი პერსონაჟების ბედი არა თუ პირად სურვილსა და ინტერესებზე, ოჯახზეც კი აღარ არის დამოკიდებული. ისინი არიან ძალადობის მსხვერპლნი. მათზე ძალადობენ როგორც სულიერად და მორალურად, ისე ფიზიკურად და ამ ყველაფერთან შესაბრძოლებელ ძალას ვერ პოულობენ. თითქოს ლოგიკურადაც, რადგანაც საზოგადოებაში, სადაც ადამიანური გრძნობები და ურთიერთობები ფულითა და ფულით ნაყიდი წოდებებითა თუ თანამდებობებით იყიდება, არაგვისპირელმა პერსონაჟები ბედსა და გარემოებაზე დამორჩილებულად წარმოაჩინა, სადაც სასონარკვეთილებს მხოლოდ შურისძიება და შემდეგ თვითმკვლელობა შეუძლიათ. თუმცა, ამდენი პირადი ტრაგედიისა და გაუბედურებული ადამიანების ჩვენებით ასევე გააჟღერა აზრი, რომ ძირეული ცვლილებების დრო იყო.

შიო არაგვისპირელი აღწერს უსახელო პერსონაჟის როგორც ფიზიკურ, ისე ფსიქოლოგიურ, მორალურ და სოციალურ სახეს, რითაც ზრდის მის მხატვრულ ღირებულებას და მეტად დასამახსოვრებელს ხდის მას. ის პერსონაჟის გარეგნობიდან მხოლოდ რამდენიმე დეტალს აღწერს და არაფერს უმატებს მთელი ნოველის განმავლობაში. ყველა ეს დეტალი მას პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დახასიათებისთვის სჭირდებოდა, რომელიც ნელ-ნელა, თანდათან შემოჰყავს ტექსტში და ასე ნაბი-ნაბიჯ გვიჩვენებს პერსონაჟის სულიერ ტრანსფორმაციას.

შიო არაგვისპირელის ნოველათა მხატვრული ანალიზის მიხედვით («მომილოცნია ახალი წელი») შეიძლება ითქვას, რომ მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობა სიფრთხილით, თუმცა მაინც გამოთქვამს მზაობას სიახლეებისთვის და ნოველებში აღწერილი სიუჟეტების სიახლითა და თემათა მრავალფეროვნებით, ნამდვილად წარმოადგენს იმ პერიოდში არსებული საერთაშორისო ლიტერატურული მიმდინარეობისა და ტენდენციების გამოძახილს- «შიო არაგვისპირელის ნოველა მოასწავებდა ქართული პროზის ევროპულ ცვალებადობას» (სამხარაძე 2004: 116).

## დანართი:

[1] «ლიტერატურის ისტორიაში ქალის რეპრეზენტაცია მუზის, დამხმარეს, მარადიული დედის თუ ცოლის სახესთან ასოცირდება, ქალი არის მისი [მამაკაცის] ცხოვრების თანამგზავრი და მას კომფორტს უქმნის» (8).

ხარატიშვილი ნინო, ცოფურაშვილი სალომე, გაბუნია დავით, მოდერნატორი: გვახარია გოგი, “ქალური ტრადიცია ქართულ ლიტერატურაში: ახალი სახეები და მემკვიდრეობითობა”, შპინრიპ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონალურ ბიუროში 2012 წლის 4 ოქტომბერს გამართული საჯარო დისკუსია.

[2] «On trouve dans les traductions pour la jeunesse publiées dans la revue ჭეჭილი [Blé tendre] des reflets de l'intérêt que les adultes portent à la dimension nationaliste des autres cultures, notamment à travers les versions géorgiennes des textes de Walter Scott, des frères Grimm et d'Andersen» (Svanidzé 2020: 198).

[3] თედო სახოკიას თარგმნილი აქვს ბოკაჩოს, მოპასანის, ჰიუგოს, ზოლას, ვოლტერის და სხვათა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები. მის ბიოგრაფიაში მნიშვნელოვანი მოვლენაა ის, რომ 1900-იან წლებში პარიზის ანტროპოლოგიურ საზოგადოებაში კითხულობდა მოხსენებებს ქართული ხალხური მედიცინის შესახებ („ყვავილ-ბატონები სამეგრელოში“). ამ მოხსენებამ დიდი მოწონება დაიმსახურა და მალევე გამოქვეყნდა ფრანგულ ენაზე (სახოკია 1969: 8).

სახოკია, თედო. *ჩემი საუკუნის ადამიანები*, ნაკადული, თბილისი, 1969.

[4] «ეს ნათესაობა მდგომარეობს იმაში, რომ ორივე მათგანი, დამოუკიდებლად, თავის შემოქმედებით სტიქიას პოულობს ნოველაში, რომლის თემად ჩნდება თანამედროვე საზოგადოების კრიტიკა. აღსანიშნავია, რომ მე-19 საუკუნის ცნობილი ფრანგი ნოველისტის სახელი უდიდეს რეზონანსს პოულობს მთელს მსოფლიოში და კერძოდ საქართველოში. ამის შემდეგ სავსებით ბუნებრივად მოგვეჩვენება ახალგაზრდა ქართველი ნოველისტის გატაცება თავის სახელოვანი თანამოკალმით» (ცისკარიძე 1972: 217).

ცისკარიძე, ვიოლეტა. *უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის საკითხები*, თბ., 1972.

## ბიბლიოგრაფია:

არაგვიპირელი, შიო (1947). *თხზულებათა სრული კრებული*, თბილისი: საბჭოთა მწერალი-ს გამომცემლობა და სტამბა

ქართული პროზა (1989), თბილისი, საბჭოთა საქართველო, ტ.7

არახამია, ნანა (2018). სოციალური ტიპის დიფერენციისათვის მხატვრულ ნარატივში, სოხუმის სახ. უნივერსიტეტი. *სამეცნიერო კვლევების ჟურნალი*, სსიპ -გორის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი. გორი. N 1, ტ. I. გვ. 78-82.

ბარადველიძე, ბეჟან (1967) *პერსონაჟის ხატვის პრინციპები ქართულ რეალისტურ პროზაში (მე-19 ს.)*, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი

გამეზარდაშვილი, დავით (1953-1957) *ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან*, ტ. I-II, (ნაწ. II), თბილისი

ზანდუკელი, მიხეილ (1963). *ახალი ქართული ლიტერატურა*, ტ., II, თბილისი

თბილაშვილი, ლალი (2005). *ვეროპული ლიტერატურა და შიო არაგვისპირელი, კრიტიკრიუმი*, თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

კაკაშვილი, მაია. *შიო არაგვისპირელი* (2019). *ქართული ფსიქოლოგიური ნოველის მამამთავარი*, თბილისი

კუპრეიშვილი, ნონა (2019). *ეროსიდან ეროტიზმამდე, ეროტიკული მოტივები ქართულ მწერლობაში*. რედაქტორები: ნატო გორდელაძე, ზვიად კვარაცხელია, თბილისი: არტანუჯი

კუტივაძე, ნესტან (2017). *სიყვარულის თემის მხატვრული ინტერპრეტაციის სოციალური ასპექტები შიო არაგვისპირელის პროზაში, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოამბე*, 2017, #2 (10).

კუტივაძე, ნესტან (2005). *შიო არაგვისპირელისა და გი დე მოპასანის ნოველათა ურთიერთმიმართებისთვის, ჟურნალი ქართველური მემკვიდრეობა*. ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, #9, ქუთაისი,

კუტივაძე, ნესტან (2005). *ადამიანის არსის ძიება შიო არაგვისპირელის ნოველებში*, ქუთაისის სახ. უნ-ტის გამ-ბა,.

მახარაძე, ალექსანდრე (1963). *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, ტ. II, თბილისი

რატინი, ირმა (2018). *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*, თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა

სამხარაძე, ნათია (2004). *შიო არაგვისპირელი - სიახლის წინამორბედი: [ადამიანის არსის ახლებური, მოდერნისტული ხედვა მწერლის შემოქმედებაში] / ნათია სამხარაძე // ნუგეში*. - თბილისი, N1-2.

სახოკია, თედო (1969). *ჩემი საუკუნის ადამიანები*, თბილისი

ჩინჩალაძე, ნათია (2009). *შიო არაგვისპირელის თხზულებათა ენისა და სტილის საკითხები*, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი

ცაიშვილი, სოლომონ (1955). *განმანათლებლობა საქართველოში იდეები და მოღვაწეები*, წყარო: სახალხო განათლების ქართველი მოღვაწეები და სახალხო მასწავლებლები, კრებული 2, თბილისი

ცისკარიძე, ვიოლეტა (1972). *უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის საკითხები*. თბილისი

ხარატიშვილი ნინო, ცოფურაშვილი სალომე, გაბუნია დავით, მოდერატორი: გვახარია გოგი, *“ქალური ტრადიცია ქართულ ლიტერატურაში: ახალი სახეები და მემკვიდრეობითობა”*,

ჰინრიკ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონალურ ბიუროში 2012 წლის 4 ოქტომბერს გამართული საჯარო დისკუსია.

„კავკასიის ფრანგული დღიური“ (2018). French diary on Caucasus = Journal Français du Caucase /პროექტის ხელმძღვანელი: რუსუდან თურნავა; რედაქტორი: ირმა რატიანი; კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA) თბ: მნიგნობარი

Daumard Adeline (1990). Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIXe siècle. In: *Romantisme*, n°68. Amours et société. pp. 33-47

DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1990.6124>

Harvey, Cynthia (2010). « Liminaire. » Les femmes et le pouvoir dans la littérature du xixe siècle, *Tangence*, numéro 94, automne 2010, p. 5–9. <https://doi.org/10.7202/1003486ar>

Larios, Almudena Delgado (2008). «Femmes et politique: une nouvelle vision du XIXème siècle», Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 05 juin URL:<http://journals.openedition.org/nuevomundo/34213>;

DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.34213>

Rachwalska von Rejchwald, Jolanta (2010). Femme, pouvoir, espace dans Au bonheur des dames et Une page d’amour d’Émile Zola / Woman, power, space in The Ladies’ Delight and One Page of Love by Émile Zola, *Un article de la revue Tangence*, Numéro 94, Automne, p. 87–111

Schnedecker, Catherine (1990). Un genre descriptif: le portrait. In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°66, pp.59-106.

doi : <https://doi.org/10.3406/prati.1990.1611>

[https://www.persee.fr/doc/prati\\_0338-2389\\_1990\\_num\\_66\\_1\\_1611](https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1990_num_66_1_1611)

Svanidzé, Tamara (2020).Penser autrement le champ littéraire géorgien dans la seconde moitié du xixe siècle: le rôle des transferts européens. *Slovo*, How to think of literary history in the 21st century in the Euro-Asian space?, (10.46298/slovo.2020.6145). (hal-02485250)

**აბსტრაქტი:**

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარი საინტერესო პერიოდია ქართული მწერლობისთვის. განსაკუთრებით გარდამავალი პერიოდის მწერალთა შემოქმედება, როცა მათი სამწერლო სტილი ზუტად არ იყო სახელდებული, მაგრამ ფაქტია, რომ «მოასწავებდა ქართული პროზის ევროპულ ცვალებადობას». ამიტომ, ამ პერიოდის მხატვრულ ნაწარმოებებში ბუნებრივად შემოვიდა ახალი თემები და ასახვის ახალბურთი მეთოდები.

განსახილველად არჩეული იქნა არაგვისპირელის ნოველა «მომილოცნია ახალი წელი». ოთხგვერდიან ნოველაში ავტორი იყენებს სხვადასხვა ლიტერატურულ ხერხებს პერსონაჟის მხატვრული პორტრეტის შესაქმნელად. უშუალოდ პირველწყაროზე დაყრდნობით, ნაშრომში დეტალურად იქნება განხილული ყველა ეს გამომხატველობითი ფორმა. იქნება მსჯელობა მათ მნიშვნელობაზე «უსახელო პერსონაჟის» დახასიათებისთვის და ასევე ზოგად, მის ღირებულებაზე მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობისთვის.

ნოველა «მომილოცნია ახალი წელი» ასახული თემებით, ფორმებითა თუ პრობლემების სიციხადით არა მარტო იმ ეპოქისთვის იყო საინტერესო, ის დღევანდლობისთვისაც აქტუალურია. განსაკუთრებით ახლა, როცა ჩვენი ქვეყნისა და მწერლობისთვისაც მნიშვნელოვანია ორიენტირების ზუსტი განსაზღვრა, ეს ნოველა ერთ-ერთია რომელიც ამტკიცებს რომ მე-19 საუკუნის ქართულმა მწერლობამ განვითარების სწორი მიმართულება აირჩია და შეითვისა იმ პერიოდში ევროპაში დამკვიდრებული გამომხატველობითი თუ მხატვრული ფორმები, როგორც «ახალი სისხლი» და სწორად გამოიყენა ქვეყანაში არსებული პრობლემების აღსაწერად.

ნაშრომში წარმოდგენილი კონკრეტული სიუჟეტის ანალიზი იძლევა ახალ ინფორმაციას, რომელიც საინტერესო იქნება განხილული თემით დაინტერესებული მკვლევარებისა და ზოგადად, არაგვისპირელის შემოქმედებით დაინტერესებული ადამიანებისთვის.

**საკვანძო სიტყვები:** ფსიქოლოგიური ნოველა, შიო არაგვისპირელი, ნატურალისტური მოტივები, ქალი პერსონაჟები, მხატვრული პორტრეტი.

Tinatini Dzodzuashvili

### **Artistic portrait of the "unnamed character" in Shio Aragvipeleli's novella " Congratulations on the New Year "**

The second half of the 19th century was an interesting period for Georgian writing. Especially the work of the writers of the transition period, which "caused the European variation of Georgian prose". Therefore, new themes and new methods of depiction naturally entered the artistic creation of this period. Aragvipeleli's novel "Congratulations on the New Year " was chosen for consideration. In the four-page novella, the author uses various literary techniques to create a artistic portrait of the character. Based on the primary source, all expressive forms used by the author will be discussed in detail to describe the "nameless character" and to talk about its importance for the Georgian writing of the second half of the 19th century. The novella "Congratulations on the New Year " was not only interesting for that era, but it is also relevant for today. This novel is one of the ones that proves that Georgian literature of the 19th century chose the right direction of development and adopted the expressive or artistic forms established in Europe at that time as "new blood" and correctly used them to describe the problems in the country. The analysis of the specific story presented in the work provides new information that will be interesting for researchers interested in the discussed topic and for people interested in Aragvipeleli's work.

**Key words:** psychological novel, Shio Aragvipeleli, naturalistic motifs, female characters, artistic portrait.

„კვლევა (PHDF-21-5573) განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით“

„This research (PHDF-21-5573) has been supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG)“

ნინო ართილაყვა  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ქართული  
ფილოლოგიის საბაკალავრო პროგრამა  
IV კურსი

ლალი ნარიკაშვილი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ქართული  
ფილოლოგიის საბაკალავრო პროგრამა  
IV კურსი

### **რომან „დიონისოს ღიმილის“ პერსონაჟთა პორტრეტის მნიშვნელობისათვის**

ექსპრესიონიზმს არავითარი კანონზომიერება არ გააჩნია და სტიქიურობით ხასიათდება. შემოქმედებაში მუდმივი კატასტროფის მოლოდინი იგრძნობა. კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ კლასიკური მოდერნისტული, კერძოდ, ექსპრესიონისტული რომანია, რომელშიც წარმოჩენილია მოდერნის ეპოქის „მითის მოკლებულობის“, მოდერნისტული ქალაქის ქაოსურობის, კულტურის გაუფასურებისა და ყოფიერების დესაკრალიზაციის დისკურსები. „მოდერნული საზოგადოების ძირითადი ნიშნებია: ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაციის მაღალი ხარისხი, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, თავისუფალი საბაზრო წარმოება, კონსტიტუციონალიზმი, ლიბერალური დემოკრატია, ინდივიდუალიზმი, სეკულარიზმი, რაციონალური აზროვნება.“ (ლომიძე, 2021, გვ.7) ამის ფონზე წარმოჩენილია მოდერნის ეპოქაში მცხოვრები ადამიანის ეგზისტენციალური კრიზისი და მის მიერ დაკარგული ღმერთის განუწყვეტელი ძიების პროცესი, რაც სიუჟეტურ დონეზე დიონისურობის კონცეფციით ვლინდება. „მოდერნიზმის ხანაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს არაცნობიერი, რომელიც, როგორც ფროიდი ამბობს, ადამიანების ქმედებებს უღევს საფუძვლად. მაშასადამე, ადამიანის ქმედებების განმსაზღვრელი ცნობიერება კი არ ყოფილა, როგორც ეს აქამდე მიაჩნდათ, არამედ არაცნობიერი, რაც, გარკვეულწილად, მორალური რელატიურობის საკითხსაც აქტუალურს ხდის, ნიცშეს მსგავსად.“ (ლომიძე, 2021, გვ. 17) გერმანელმა ფილოსოფოსმა ფრიდრიხ ნიცშემ თავის პირველ ფილოსოფიურ თხზულებაში “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან” ჩამოაყალიბა დიონისურობის კონცეფცია, რითაც მან უდიდესი გავლენა იქონია ევროპული კულტურის განვითარებაზე. ფაქტობრივად, მოდერნისტული მსოფლმხედველობის საფუძვლად ნიცშეს იდეები იქცა. ნიცშე საუბრობს ორი ძველბერძნული

ღვთაების - დიონისოს და აპოლონის შესახებ. ნიციშეს მიხედვით, დიონისო თრობას, ექსტაზსა და ქაოსს განასახიერებს, აპოლონი კი სიზმრისეული სამყაროს მეტაფორაა, რომელიც ილუზიურ რეალობას ქმნის. დიონისურობა უკავშირდება მითოსს, რომელიც ფრიდრიხ ნიციშესთვის კონკრეტული მითოსური ნარატივი არ არის. მან მითოსი გაიაზრა, როგორც მეტაფიზიკური და საკრალური სივრცე, რომელიც კოსმიურ ჰარმონიასთან აზიარებს ადამიანს. ამის საპირისპიროდ თანამედროვე ეპოქა, რომელიც სრულად დესაკრალიზებულია, განისაზღვრება, როგორც “მითოსმოკლებული დრო”, რომელშიც ადამიანი უღმერთოდ არის დარჩენილი. აპოლონური საწყისი რაციონალურია, ის სამყაროს ლოგიკური მონენსრიგებისაკენ ისწრაფვის და ცდილობს, ყველაფერს თავისი სახელი დაარქვას. აპოლონური საწყისისთვის ნებისმიერი რამ, რისი ახსნაც ლოგიკის კანონებით შეუძლებელია, მიუღებელია. მაშასადამე, აპოლონურობა მატერიალიზმს უახლოვდება და მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისგან დისტანცირდება. ნიციშეს აზრით, მსოფლიოში აპოლონური ცნობიერების გაბატონება სოკრატეს გამოჩენით იწყება, რამაც დროთა განმავლობაში კულტურის დესაკრალიზაცია და ღმერთის სიკვდილი გამოიწვია. სოკრატემ ფილოსოფიაში შემოიტანა დიალექტიკის ცნება. ის ყველაფერს ლოგიკის კანონებით ხსნიდა, რაც ნიციშესთვის უკიდურესი რაციონალიზმის გამოვლინება იყო. ნიციშეს აზრით, სოკრატეზმის თეორიამ წარმოშვა მოდერნისტული სამყარო და მისი პირმშო - „თეორიული ადამიანი“. “თეორიული ადამიანი” გახლავთ თანამედროვე ადამიანი, რომელიც მონყვეტილია მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს. ამრიგად, დიონისურობა თანამედროვე მატერიალისტური სამყაროს აბსურდულობის გაცნობიერებაა. ეს ისეთი შინაგანი მდგომარეობაა, როდესაც პიროვნება სამყაროს დესაკრალიზაციასა და სულიერი საწყისების გაუფასურებას განიცდის. დიონისურობა მატერიალიზმის ტყვეობისგან გაქცევის სურვილია. ეს არის “თეორიული ადამიანის” დაძლევა საკუთარ თავში. დიონისურობის კონცეფციის თანახმად, ხსნა მხოლოდ ხელოვნებასა და ესთეტიკას შეუძლია. ნიციშე განუწყვეტლივ ეძებს გზას, რომელიც ადამიანს პროფანული რეალობის მიღმა არსებული ჭეშმარიტების დანახვაში დაეხმარება.

“დიონისოს ღიმილში” კონსტანტინე გამსახურდიამ წარმოაჩინა მოდერნის ეპოქაში მცხოვრები ადამიანის სულიერი კრიზისი. ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი - კონსტანტინე სავარსამიძე, ტიპური მოდერნისტული პერსონაჟია, რომლის შინაგანი სამყარო დესტრუირებულია - ის არ არის მონოლითული პიროვნება, მის ეგზისტენციაში იკვეთება სუბიექტურობის რღვევა. ავტორი წერილში „დიონისოს ღიმილის“ მეორედ გამოცემის გამო“ (1933) წერს:

*„მე ვაჩვენე მკითხველს ტრაგედია იმ ახალგაზრდა და კულტურული ადამიანისა, რომელიც თუმცა დასავლეთის დიდ კულტურულ ცენტრებში გაიზარდა, მაგრამ ქართველი გუდამშიერი აზნაურის ფსიქოლოგიას მაინც ვერ დააღწია თავი. თავისთავად ცხადია: ვისაც ქართველი ხალხისა და ქართული კულტურის მომავალი სწამს, მას უთუოდ უნდა სჯეროდეს, რომ ეს აზნაურული ფსიქოლოგია უნდა დაძლეულ იქნას. მეტსაც ვიტყვოდი, უნდა დაითრგუნოს“ (გამსახურდია, 1961, გვ. 952).*

უშუალოდ რომანში თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში. ეს, ზოგადად, მოდერნისტული რომანის დამახასიათებელი ნიშანია, ამას გამოუწვევია ავტორისა და მთავარი პერსონაჟის ვინაობის აღრევა, რაზეც თავად ავტორი საუბრობს რომანის ბოლოსიტყვაში: „მე

ნუ ამკიდებთ კონსტანტინე სავარსამიძის ცოდვებს, რადგან მე ჩემი ცოდვებიც მეყოფა“ (გამსახურდია, 1961, გვ. 951).

კონსტანტინე სავარსამიძის პორტრეტს მეტ ყურადღებას დავეთმობთ მოგვიანებით. ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ რომანის პირველ თავში: „კაცი, რომელიც ველარ იყინის“ დახატული პერსონაჟის შესახებ. ეს პერსონაჟი ეპიზოდურად, მხოლოდ ამ პატარა თავში ჩანს. თუმცა, ვფიქრობთ, რომ რომანის იდეის, ამასთანავე სიუჟეტის/კომპოზიციის თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა, რადგან პირველივე თავიდან იგრძნობა მოდერნისტულ სამყაროში მცხოვრები ადამიანის სულიერი რღვევა, ამასვე ემყარება ამ თავის სახელიც: „კაცი, რომელიც ველარ იყინის“. მისი გარეგნობის აღწერაც თითქოს ორგანულად ერწყმის მის სულიერ დესტრუქციულ მდგომარეობას, უიმედობასა და უღმერთობას:

*„ყოველდღე ვხედავ ერთ ინვალიდს. არ შემძლია პირდაპირ შევხედო დამახინჯებულ ადამიანს... ცოცხალთა შორის უფრო მახინჯი ჩემს დღეში არ შემხვედრია. წარბები და თმა გადაუტრუსავს ვაშებს. ცხვირი სავსებით მოჭმული აქვს, ამოკეპილ პირიდან პატარა, ლითონის მილი მოუჩანს. სახე არაჩვეულებრივად წითელი, თითქოს ერთკეცი ტყავი გადაუძვრიათო. თვალების მეტი არაფერი უგავს ადამიანს. მე ვამჩნევ ლეუიონ დონორის ორდენს მის მკერდზე. ძლიერ თავმომწონედ უჭირავს თავი... ნეტავ ვინმე თუ ჰყავს?...სიხარული არ აქვს გულში? ან იმედი?“ (გამსახურდია, 1961, გვ. 627-628).*

პორტრეტის ფუნქცია მხატვრულ ტექსტში განუზომელია, სწორედ პორტრეტის საშუალებით იქმნება მკითხველის წარმოდგენაში პერსონაჟის ხატი, რომელიც როგორც გარეგნულ, ისე შინაარსობრივ-მსოფლმხედველობრივ და ეთიკურ ნორმათა მთლიანობას წარმოადგენს. პორტრეტის საშუალებით მულავენდება ავტორის პერსონაჟისადმი დამოკიდებულებაც. პორტრეტი არის მხატვრული სახის, პერსონაჟის სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილი, გარეგნობის აღწერა ორგანულად ერწყმის პერსონაჟის სულიერ თვისებებს. პორტრეტი ხშირად მიზნად ისახავს, შექმნას პერსონაჟის, როგორც გარკვეული პიროვნების მთლიანი სახე, რომელიც გარკვეული ხასიათის მატარებელი იქნება, ე.ი. ეს არის ემოციურ-ეთიკურ ნორმათა მთლიანობა. ყოველი ხასიათი, რომელიც თავისი არსით პერსონაჟსაც გულისხმობს, პასუხს გვცემს კითხვაზე, თუ ვინ არის ეს პერსონაჟი, როგორი მსოფლმხედველობისაა და რა ღირებულებების მატარებელია.

კონსტანტინე სავარსამიძე ევროპაში მცხოვრები ქართველი აზნაურია, რომელმაც ახალგაზრდობაში მიატოვა სამშობლო და უცხოეთში გადაიხვეწა. მან გაყიდა მამისეული ვენახი, რითაც წინაპრებთან (პირველსაწყისთან) სამუდამოდ განწყვიტა კავშირი. ეს მოტივი კიდევ უფრო გამძაფრებულია მამის წყევლის ფაქტით, რაც უნაყოფობის მომასწავებელია. ამის გამო, სავარსამიძე იქცა გაუცხოებულ პერსონაჟად, შდრ.: „*ხომ აუტანელია: ქვეყანაზე საკუთარი “შინ” არ გქონდეს, ცაში ღმერთი არ გეგულებოდეს და არც არავის უყვარდე ამ გაუცხოებული ცხოვრების ბნელ ღამეში?!*“ (გამსახურდია 1961, გვ. 697). სავარსამიძე ვერ ეგუება მოდერნული ქალაქის ინდუსტრიულ ყოფას, ამიტომ ის თავს ყოველთვის მარტოსულად გრძნობს. პარიზისა და გერმანიის სალონური ცხოვრება და იქ წარმოშობილი ცრუ ურთიერთობები კიდევ უფრო მიუსაფრად აგრძნობინებს თავს მთავარ პერსონაჟს. ფილისტერული საზოგადოება, რომელიც მხოლოდ კაპიტალზეა ორიენტირებული, კიდევ უფრო ამძაფრებს “უსამშობლო” პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას, რისი გამომხატველიცაა სავარსამიძის ნაღვლიანი შექაბილი: “*რათ*

*გამომრიყე, ღმერთო, ამ ბუხპლტერების საუკუნეში?*” (გამსახურდია, 1961, გვ. 677). განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ მოდერნის ეპოქაში ქრისტიანობა აღარ არის სამყაროს ჰარმონიულობის გარანტი – ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ამცნო ფრ. ნიცმემ საზოგადოებას, რომ “ღმერთი მოკვდა”, ამიტომაც, რომ სავარსამიძე ვერც ქრისტიანობის წიაღში პოვნებს შვებას. პირიქით, ეკლესიები მას “თვალვებდათხრილ მიცვალვებულვებს“ აგონვებს, ქრისტე კი “სიკვდილის თავადთან” ასოცირდება. ნათელია, რომ მოდერნის ეპოქაში ხსნა ტრადიციული გვებით შეუძლვებელია, ამიტომ მარტოსული, უღმერთოდ დარჩენილი, გაუცხოვებული პერსონაჟი იძულებულია, საკუთარი თავის გადასარჩენი გზა თვითონ იპოვოს.

რომანში კონსტანტინე სავარსამიძე სხვადასხვა გზით ცდილობს საკრალურ სანყისებთან მიბრუნვებას და საკუთარი ეგზისტენციის ხსნას. სწორედ ამ მიზნით იწყებს ის ევროპის ქვეყნებში ხეტიალს, საყვარელ ქალთან, ჯენეტთან, ცდილობს ახალი ცხოვრების დანყებას. კონსტანტინე სავარსამიძის მითოსურ-დიონისური სანყისებისკენ ლტოლვა ტაია შელიას ისლის სახლში იწყება. თავად კონსტანტინე სავარსამიძის მორღე, ტაია შელია, მითოსური ცნობიერების მატარებელი გლენია, რომელიც ჰატარა კონსტანტინეს მითოსურ სამყაროსთან აზიარებს, ასწავლის შელოცვებსა და რიტუალვებს: „ტაია შელიას ისლის ფაცხა! ქვეყანაზე სხვა სახლი არ მეგულვება, სადაც მეტი ბედნიერება მეგრძნოს. რა ტკბილად მეძინა იმ ისლის სახლში ზამთარულ ქარების ზეზუნის, წვიმების ტლაშუნის გამვონეს, ისლის შრიალი - სულზე უტკბესი ნანინა იყო“ (გამსახურდია, 1961, გვ. 659).

მითოსური სიმბოლიკა კონცეპტუალურად ამთლიანებს რომანს: სმარაგდის ბეჭედი, გველი, დიონისური ფერთამეტყველვება. სმარაგდის ბეჭედი დიონისური არქეტეპია, რომლითაც ხაზგასმულია ჯენეტისა და სავარსამიძის სიყვარულის საკრალური ხასიათი. ნანარმოების ბოლოს სავარსამიძე ჯენეტს უკან უბრუნებს ამ ბეჭედს, რაც მის მიერ დიონისურობის სამუდამოდ დაკარგვას, ანუ პერსონაჟის სრულ უიმედობასა და გაუცხოებას გამოხატავს. დიონისოს კულტს უკავშირდება ცხოველთა სიმბოლიკაც. ცნობილია, რომ დიონისოს მისტერიების მონანნილევები ცხოველთა ტყავით იმოსებოდნენ, ცეკვისას ცხოველთა მოძრაობებს იმეორებდნენ და ცხოველთა ხმებს გამოსცემდნენ. რომანშიც უხვად გვხვდება ცხოველური სიმბოლოები. მითოსურად დიონისოს ჰიპოსტასია გველიც. ერთ-ერთი მითის თანახმად, დიონისოს დაბადებისას ზევსმა ის გველვების გვირგვინით შეამკო. გველის სიმბოლიკა რომანში ალბანოს ვილაში გვხვდება, სადაც ჯენეტი და სავარსამიძე მიდიან დასასვენებლად. იტალიელი ბარონის ვილის ლარების საკურთხევლის კედელზე ორი გველია გამოსახული, რომლვებიც ამ სახლის მფარველ ღვთაებებს განასახიერებენ. დიონისური სიმბოლოების საპირისპიროდ რომანში წარმოდგენილია ანტიდიონისური სიმბოლოები, რომლვებიც მოდერნის ეპოქის დესაკრალიზებაზე მეტყველვებს. საზოგადოდ, მოდერნის ეპოქის კრიტიკა ლაიტმოტივად გასდევს რომანს. “დიონისოს ღიმილში” მოდერნის ეპოქის კრიტიკა მეტაფორებისა და სიმბოლოების საშუალებით უნდა ამოვიცნოთ.

ბრეგაძე კ. (2016). „ლიტერატურული ტრადიციის გაგება ქართულ მოდერნიზმში“, თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გამსახურდია ვ. (1961), რჩეული თხზულებები, ტომი V, თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

კანკავა გ. (1983). „დიონისოს ღიმილის“ მითოსური სტრუქტურა, კრიტიკა 2. თბილისი

კიკაჩიანი თ. (2012). „პორტრეტი“, GCLAPress, თბილისი

ლომიძე გ., რატიანი ი. (2021). „ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია“ თბილისი, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ნიცშე ფრ. (2021). ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან, თბილისი: გამომცემლობა „აქტი“

რატიანი ი. (2021). „ლიტერატურის მცოდნეობის შესავალი“, თბილისი: GCLAPress,

ჯავახიშვილი ა. (2028). „დიონისოსის კონცეფცია კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“, სტუდენტური კვლევები ლიტერატურათმცოდნეობა და სხვა: სამეცნიერო ელექტრონული ურნალი სტუდენტებისათვის, №6, <https://www.litinstitutu.ge/studentkvleva/nomeri-6/ani%20javakh.pdf>

Nino Artilakva, Lali Narikashvili

**For the meaning of the character portrait of the novel "Dionysus's Smile"**

Summary

In general, the function of the portrait in the artistic text is immeasurable, it is through the portrait that the image of the character is created in the reader's imagination, which represents the totality of both external and content-worldview and ethical norms. Through the portrait, the author's attitude towards the character is also revealed. "Portrait as a part of the story/composition in Konstantine Gamsakhurdia's "Dionysus's Smile" was chosen as the topic title. The main research object will be the episodic character and the portrait of Konstantine Savarsamidze.

The first part of the report will be devoted to distinguishing the main characteristics of modernism, and the relation of Friedrich Nietzsche's philosophy to it. Nietzsche's Dionysian concept is revealed in the face of the main character. Since the concept of Dionysianism was formulated by Friedrich Nietzsche in the work "Birth of Tragedy from the Soul of Music", we also mention this philosophical work when talking about the idea of the novel. The issue of the interpretation of the title will also be important within the report, first of all, the title of the novel emphasizes the mythic-Dionysian essence. We will feel all this directly by talking about the characters and their portraits, which we will connect again with the title of the work, the idea. We will certainly talk about the self-portrait of the main character, Konstantine Savarsamidze, and in the background we will recall the author's letter about the second edition of "Dionysus's Smile", in which he talks about the psychology of the hero and the author. In the framework of the report, we will also talk about a seemingly secondary, but, we think, very important character, who appears episodically only in the beginning chapter of the novel: "The Man Who Can't Laugh Anymore".

საკვანძო სიტყვები: მოდერნიზმი, პერსონაჟის პორტრეტი/ხატი, სულიერი კრიზისი, მითოსური სიმბოლიკა.

Keywords: Modernism, character portrait/icon, spiritual threat, mythic symbolism.

ანი ბალდადაშვილი

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის

მეოთხე კურსის სტუდენტი

### „ქალთა პორტრეტები კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებაში“

პორტრეტის ხელოვნება უკვე ათასწლეულებს ითვლის. ჯერ კიდევ ძველ ეგვიპტეში ქმნიდნენ ადამიანის სახის ზუსტ ასლებს, იმ მიზნით, რომ გარდაცვალების შემდეგ სულს შესძლებოდა მათში „ჩასახლება“. პორტრეტის შექმნის ხელოვნება გავრცელებული იყო აგრეთვე ძველ საბერძნეთსა და რომშიც. რეალურად, პორტრეტის მთავარი დანიშნულება თავიდანვე იყო: ადამიანის ხასიათის, გარეგნობის, სულიერი სამყაროსა და თავისებურებების გამოსახვა. აღსანიშნავია, რომ ერთია, პორტრეტის იდეა და მეორე, მისი გამოსახვის საშუალება, ფორმა. ამ კუთხით, ყველაზე რთულად, ალბათ, მწერლებს აქვთ საქმე, რადგან მათ საკუთარ გონებაში შექმნილი პერსონაჟის პორტრეტი მკითხველს წერილობითი ფორმით უნდა გადასცენ და თან ისე, რომ ამ უკანასკნელმა (მკითხველმა) შეძლოს ცოცხალი პერსონაჟების წარმოდგენა. ძველი ეგვიპტელებისა არ იყოს, შეიძლება ითქვას, რომ მწერლებიც „სულს შთაბერავენ“ და აცოცხლებენ ადამიანთა სახეებს, ოღონდ არა გარდაცვლილ, არამედ მათ გონებაში მყოფ პერსონაჟებს. ქრისტიან ვენგერი(ამერიკელი თეოლოგი) აღნიშნავს, რომ ლიტერატურაში პორტრეტის შექმნისას, „შინაგან მეს“, ინდივიდუალიზმზე კონცენტრაციას საბოლოოდ მივყავართ ესთეტიკურად დახვეწილ ნაწარმოებამდე. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი ყურადღება მიიქცია მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი გამორჩეული მწერლის, კონსტანტინე გამსახურდიას ნაწარმოებებში, პერსონაჟ-ქალთა გამოკვეთილად ინდივიდუალურმა პორტრეტებმა. შევეცდებით, თვალი მივადევნოთ, როგორ ფორმებს მიმართავს ავტორი ქალთა პორტრეტების ხორცშესხმისას, რამეთუ მის შემოქმედებაში ქალთა გარეგნობისა და ხასიათის ასახვისათვის სპეციფიკური დეტალებია გამოყენებული. თითოეულ დეტალს კი ფუნქციური დატვირთვა აქვს. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქალი მის შემოქმედებაში შორენა კოლონკელიძეა, რომლის პორტრეტის შესაქმნელად ავტორი არაერთ მხატვრულ ხერხს მიმართავს. მისი პორტრეტის შექმნისას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა თვალს, რომელიც ზღვის სილურჯესთანაა შედარებული. ლურჯი კი უსასრულობის, ერთგულების, სიმშვიდის ფერად მიიჩნევა. ფერთა სპექტრში ხომ მას ყველაზე „არამატერიალურ“ ფერს უწოდებენ. შორენას შემთხვევაში ეს მახასიათებელი მის „არამატერიალურ“, ღვთაებრივ ერთგულებას უსვამს ხაზს, ის ხომ საკუთარი სიყვარულის ერთგულია და სწორედ ამას ეწირება მისი სიცოცხლეც. შესაძლოა, სწორედ ამიტომაც აქცენტი თვალის ფერზე, შორენაზე შეყვარებულ არსაკიძეს, სატროფოზე ფიქრისას, სწორედ ამიტომ წარმოუდგება პირველ რიგში ზღვისფერი თვალები: „ზღვისფერი

გაქვს თვალები და თავად ჰგავხარ ზღვას“ ;“მართლაც ზღვასავით მოუსვენარი იყო შორენა“ (გამსახურდია,გვ 318) შორენას პორტრეტი იქმნება გარეგნობის, სამოსლის აღწერით, რომელსაც ჰარმონიულად ერწყმის მისი შინაგანი ბუნების თავისებურებანი. ამ პერსონაჟის სახის წარმოსაჩენად ავტორი მრავალფეროვან მხატვრულ ხერხებს იყენებს. გავისხენოთ გიორგი მეფის კოლონკელიძესთან სტუმრობის ეპიზოდი,სადაც შორენას პორტრეტის უკეთ წარმოსაჩენად ავტორი იყენებს ესთეტიკურად დახვეწილ შედარებებსა და მეტაფორებს, შორენას სისავსეს კი, როველის მიწურულს მწყრის სისავსეს ადარებს, აქცენტი აქაც კეთდება მის „ნუშისგულივით“ თეთრ ხელებსა და გამოხედვაში,რომელიც ,თურმე, ირმის ნუკრისას ჰგავდა:

*„...ამ საღამოს აღრინდებოდა მეტად მოეწონა მეფეს ერისთავის ასული. დაქალაქებულიყო შორენა. ქალწულურ ტანკენარობას მისას სრულიადაც არ არღვევდა მონიფულობის მაცნე სავსება ხორცისა, ოდნავი სიყვითლე მაინც შერჩენოდა ღანვებზე; ძაძა მუქყვითელ სამოსს შეეცვალა ირანული აბრეშუმისას, რომელსაც მწყრისფერი იერი გადასდიოდა ზოგან .სხეულის კიდურები დარგძელდებოდა, გულ-მკერდისა და თეძოების სისავსე ჰარმონიულად შერწყმულიყო ისეთ სიმრგვალებში, როგორიც მწყერს სჩვევია ხოლმე როველის მიწურულში, ამ ძვალწვრილსა და ხორცმრავალ არსებას...ისევ შეხედა შორენას, შეუძლებელი იყო რაიმე მზაკვრობა ხლებოდა ამ მშვენიერ, შეურყვანელ თვალებს. ეს იყო, მის მხერაში გიორგიმ დაიჭირა ის ველური დარცხვენისობა, რომელიც ირმის ნუკრების გამოხედვაში შენიშნა წელან.,როცა ჯიხვი გამოართვა და ნუშისგულივით თეთრ ხელებს დაჰხედა, ასეთი ხელებით მორთმეული სანამლავიც საამური იქნებაო ალბათ, ეს გაიფიქრა და გამოსცალა ჯიხვი...“ (გამსახურდია,გვ.93)*

რომანში „დიდოსტატის მარჯვენა“ შორენას პორტრეტისაგან განსხვავებულადაა წარმოჩენილი ბორდოხანის სახე. მკვეთრი კონტრასტი იკვეთება ამ ორი ქალის პორტრეტის ხატვისას რომანის ტექსტში.ბორდოხანის ხელები „მამაკაცურია“, შორენასი კი, „ნუშისგულივით თეთრი“ და მათგან გიორგი მეფე „სანამლავსაც კი სიამოვნებით სვამს“. ბორდოხანის ხმა ბოხია, ხოლო შორენასი, „წკრილა, ვერცხლის ეფუნების“ მსგავსი. შორენას სევდიანი ბუნება ყინვისის მთავარანგელოზის მჭმუნვარე სახეს ედარება,ხოლო ბორდოხანის სახის ხატვისას ისეთი მრავალფეროვანი მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს ვერ ვხვდებით, როგორც შორენას პორტრეტის აღწერისას. ბორდოხანის სახე შორენას პორტრეტთან შედარებით „ქუნნად“ და ისეთი ეპითეტებითაა გადმოცემული, ეჭვს აჩენს, თითქოს მკითხველში მისდამი უფრო ნაკლებად დადებითი განწყობილების შექმნას ისახავს მიზნად ,თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ შორენას პერსონაჟის ფუნქციური დატვირვა ტექსტის სიუჟეტის განვითარების მხრივ, ბევრად მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბორდოხანისა და შესაძლებელია, ესეც იყოს მიზეზი იმისა, რომ დედოფლის სახე ასე მწირადაა აღწერილი.მიუხედავად ამისა, ამ ფონზეც თვალშისაცემია მისი მკვეთრი კონტრასტი შორენას სახესთან,მაგალითისთვის:

*„როცა შორენა და ვარდისახარი პირისპირ წარსდგნენ არსაკიდის წარმოდგენაში, ოვსთა მეფის ხარჭაყოფილი კოლონკელიძის ქალმა დაჩრდილა ანაზღად. ოდნავ ტლანქი, თითქმის მამაკაცური ხელები ჰქონდა ვარდისახარს, როცა თმას გადაინევდა, საკმაოდ მოზრდილი, მოყვითალო ყურები გამოუჩნდებოდა ხოლმე, ხმა ჰქონდა ბოხი, ივიც მამაკაცური ოდნავ.“*

*ფაქიში იყო შორენა, როგორც ქერუბიმის ფრთენი და სვედიანი, როგორც ყინვისის მჭმუნვარე ანგელოსი. ყელისმიერი ხმა ჰქონდა, ისეთი ნკრიალა, როგორც ვერცხლის ეფენები, ხევისბერების დროშის ბუნზე შებმულნი. ჰარილესავით რბილი და ტფილი იყო მისი ბუნება სრულად“ (გამსახურდია, გვ 204)*

რომანის ტექსტში ხომ შორენას სახე სხვადასხვა სიტუაციასა და ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზეა წარმოდგენილი. მას ვხედავთ: მგლოვიარეს, ტყვეობაში მყოფს, ცხენზე ამხედრებულს და ბოლოს, მონაზვნად აღკვეცილს, ნაადრევად დაბერებულს-შუმანიკად სახელდებულს, რომელსაც ეფემია „ ნუშისგულივით თეთრ“ ხელებს უკოცნის. მისი პორტრეტი დინამიკურია, რადგანაც ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენები სრულიად ცვლის შორენას, როგორც პერსონაჟის იერსა და ცხოვრების სტილს, მისი ხასიათის შტრიხებს, თუმცა მიუხედავად ამ ცვალებადობისა, ნაწარმოების დასასრულამდე შორენას ხასიათის ნიშან-თვისებები უცვლელია, მტკიცეა. ამას კი, თუნდაც ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ შორენა არ შეიყვარებს მეფე გიორგის, მეტიც, თამამად ეუბნება, რომ მისი გული დიდი ხანია უკვე სხვას ეკუთვნის, ე.ი, ის დათმობს ფაქტობრივად ყველაფერს, გარდა მისი სიყვარულის ერთგულებისა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მისი პორტრეტის ხატვისას ყურადღება გამახვილებულია გამორჩეულობაზეც, შორენაა „ეკბატანას ვარდი“, რომელიც „რჩეულია რეულთა შორის“.

კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ქალია გამსახურდიას შემოქმედებაში ჯენეტი, ნაწარმოებიდან „დიონისოს ღიმილი“. შესაძლოა, ჯენეტის პორტრეტი განვიხილოთ შორენა კოლონკელიძესთან კონტრასტშიც, რადგან ჯენეტსაც თან დაჰყვება გამორჩეული შარმი, რომელიც ნაწარმოებში აღწერილ ფრანგულ წვეულებებზეც მას აბსოლუტურად ყველა ქალისაგან განასხვავებს, მაგალითისთვის, ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟთან კონსტანტინე სავარსამიძესთან დიალოგის დროს ხალილ ბეი შემდეგ ფრაზას წარმოთქვამს: „იტალიელს, ამერიკელს პარიზელს, შოტლანდიელს, ჰოლანდიელს, ებრაელს, ყველას მაინც ჯენეტი სჯობია, არა?“ (გამსახურდია, გვ 27)

ჯენეტ-ხანუმის პორტრეტის შექმნისას ხაზგასმულია რამდენიმე გარეგნული შტრიხი, კერძოდ, განსაკუთრებული ყურადღება ამ მხრივ გამახვილებულია სადაფივით თეთრი კბილების ელვარებასა და დარდისფერ სახეზე, რომელზეც თვალებს ჩრდილები ჩაღრმავებით:

*„...მისაღები სალონის კარებიდან სახეში შემომანათა ჯენეტ ხანუმის სადაფივით თეთრი კბილების ელვარებამ... მე ვფიქრობ ჯენეტ-ხანუმი ოდნავ გამოცვლილა. მის სახეს რაღაც იდუმალი დარდის იერი გადაჰკვრია, თვალებს ჩრდილები გაღრმავებია, თუმცა ეს მომეტებულ სინამცე აძლევს მის ფართე, უმოძრაო მელანქოლიურ თვალებს..“ (გამსახურდია, გვ 27)*

როგორც ვხედავთ, შორენას სახის მსგავად, ჯენეტის შემთხვევაშიც გამოკვეთილია თვალები. თვალები სიმბოლურად სინათლეს, სიბრძნეს, გონებას, სულიერ ხედვას უკავშირდება. მას აქვს ამბივალენტური მნიშვნელობა და ერთდროულად აღნიშნავს შემოქმედებით და დესტრუქციულ ენერგიას. მართლაც, ჯენეტის თვალებით ძლიერ მოიხიბლება ძლიერ კონსტანტინე სავარსამიძე, რომლისთვისაც ერთდროულად სინათლე, სიბრძნე და დესტრუქციულ ძალად იქცევა ჯენეტის სიყვარული.

ჯენეტის პერსონაჟის სახესთან სხვა ქალთა პორტრეტებიც კონტრასტს ქმნის. ამერიკელი მისის ბლუტი, მაღამ ფონ სტაუნი (ლურჯთვალებიანი, ჭორფლიანი ქალი, რომელსაც პირველ ორ სიტყვაზე ეტყობა ჰოლანდიელი რომაა) და რამდენიმე ფრანგი ქალი, რომელთაც „ვეფხვისებური ვნებიანი თვალები, რგვალი ნიკაპები, დასრულებული, თეთრი სახსრები, შვენიერი, გრძელი თითები ჰქონდა“ (გამსახურდია, გვ. 18) ხაზგასმა ყველა შემთხვევაში ხელებსა და თვალებზეა. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ამ დეტალებს პორტრეტის შექმნისას, პერსონაჟის პიროვნული მეს გამოკვეთისას, მწერალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ხელები ამ შემთხვევაში, შესაძლოა, რომ ძალაუფლების სიმბოლოც იყოს, რადგან ხელი სიმბოლოურად უკავშირდება ძალაუფლებას, ბატონობას და შესაძლოა ამ მხრივ დაკავშირებულებაც იყოს იმასთანაც, რომ ძირითადად ქალთა ხელებია აღწერილი, რომლებიც „ ბატონობენ“ „ეუფლებიან“ მამაკაცთა გულებს.

შორენას პორტრეტისა არ იყოს, ჯენეტის პორტრეტიც დინამიკურია. აქ თვალს ვადევნებთ პერსონაჟის სულიერ და ფიზიკურ სახეცვლილებას ნაწარმოების დასაწყისიდან-დასასრულამდე. თუ რომანის დასაწყისში ჯენეტის „კბილთა სითეთრე“ და „თვალების მელანქოლიურობა“ იქცევს კონსტანტინე სავარსამიძის ყურადღებას, დასასრულისკენ მისი გარეგნული სილამაზე მიმქრალია და განსხეულებულია მისი შვილის, ფავრიზის სახეში. ამ შემთხვევაშიც, შორენას მსგავსად, ჯენეტი წარმოჩენილია სხვადასხვა სიტუაციაში. მას ვხედავთ წვეულებებზე, ძვირფას სამოსში გამოწყობილს, ასევე, მგლოვიარეს, ძაძვით მოსილს, აქაც ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ჯენეტის ხასიათის დინამიკურობაზე და მისი პერსონაჟის განვითარების რთულ გზაზე ნაწარმოების დასაწყისიდან-დასასრულამდე. მწერალი ქალს წარმოგვიდგენს სხვადასხვაგვარ სიტუაციებში- წვეულებების ძვირფას სამოსელში გამოწყობიდან-ძაძვში მოსილს, შვილის დატირებამდე, როცა მისი ყველასაგან გამორჩეული ფიზიკური სილამაზე მიმქრალია და მთავარი აქცენტი მის რთულად აღსაქმელ და გადმოსაცემ ტრაგედიაზე გადადის, რომელიც, როგორც ფიზიკურად, ასევე მენტალურად ჩამოანგრევს მას, როგორც ქალს. ჯენეტის სახის აღქმისათვის საგულისმო ეპიზოდია, როცა საფრანგეთიდან გამოქცეული კონსტანტინე სავარსამიძე და ჯენეტი ქრისტეს ჯვარცმის სურათებს ათვალიერებენ . მთავარი პერსონაჟი ამ დროს აღნიშნავს, რომ „ **ჯენეტი ისევ ჯვარცმის სურათებისაკენ მიიწევდა ის კი მასში კვლავ სიკვდილის თავადზე შეყვარებულ დედაკაცს ხედავდა, რადგან ჯენეტს ვოლგოთის ჯვართან დედისა და სასძლოს მტირალი სახეები უფრო მოსწონდა . ვიდრე ეროსისა და არიადნეს ბაკხანტური გამომეტყველება (გამსახურდია, გვ. 110)**

ამ ეპიზოდში კონსტანტინე სავარსამიძის თვალითაა დანახული ჯენეტის შინაგანი სამყარო, ხასიათი, რომელიც მრავალფეროვანი თავგადასავლების მიუხედავად, უფრო სევდიანია. აქაც, გარკვეული მსგავსება შეიძლება დავინახოთ შორენას სახესთან, მისი ხასიათის ერთ-ერთი მტავარი შტრიხიც სევდაა, ორივე ქალი პერსონაჟის შემთხვევაში ეს თანმდევი სევდა, საბოლოოდ, შეეზრდება და შეუსისხლხორცდება მათ პირად ტრაგედიაში.

კონსტანტინე გამსახურდიას სტილურ თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ, ის, რომ პორტრეტს დეტალების საშუალებით ხატავს. ჩანს, რომ მნიშვნელოვანია, როგორც პერსონაჟის გარეგნული მახასიათებლები, ასევე, მისი პიროვნულობის, მეობის გამოხატველი, შინაგანი ბუნების ამსახველი ნიშნები. მისი ქალი პერსონაჟები, რომელთა შესახებაც სტატიაში ვსაუბრობთ, ხასიათის სიმტკიცითა და სიმამაცით გამოირჩევიან. ამას მოწმობს, თუნდაც, ის

ეპიზოდი, როცა შორენა უშიშად მიდის ავაზებთან. ჯენეტის შემთხვევაში აღსანიშნავია, მისი დამოუკიდებლობა და სითამამე გადაწყვეტილებების მიღების დროს, რისკიანობა. ყურადღებას შევაჩერებთ, ასევე, თამარ შარვაშიძის სახეზეც, რადგან მასაც შორენა კოლონკელიძისა და ჯენეტის მსგავსად, ტრაგიკული ბედი აქვს. ამ შემთხვევაშიც, ქალი პერსონაჟი გამორჩეული გარეგნობისაა, რასაც ემატება მისი ლიტერატურის, მუსიკისადმი დიდი სიყვარული და სასწავლებლად გამგზავრების ოცნება- ამგვარად გამოიკვეთება თამარის პორტრეტი, თამარსაც ზღვისფერი თვალები აქვს. თუ კი ნაწარმოების დასაწყისში თამარ შარვაშიძე, შარვაშიძეთა ოჯახის გამორჩეული ქალიშვილი, რომლის გამოც ძიძიშვილები ერთმანეთს ეპაექრებიან, არისტოკრატიული ბუნების მქონე და პატივმოყვარე, საბოლოოდ თარამ ემხვართან გატარებულ ღამეს შეეწირება და მისი ფიზიკური სილამაზე აგრეთვე ფერმკრთალდება, აქცენტი გადატანილია მის სწეულებზე.

ფეიქრობთ, რომ „მოვარის მოტაცებაში“ თამარ შარვაშიძის სახესთან კონტრასტს ქმნის ლამარია, რომელსაც ცბიერი ღიმილი აქვს, ვნებიანი სახე, ჯიხვის ფეხებივით წვრილი ფეხები, თუმცა წერა - კითხვის უცოდინარია, თამარ შერვაშიძისაგან განსხვავებით, რომლის განათლებაც არაერთხელაა ტექსტში ხაზგასმული, რადგან ის შესანიშნავად უკრავს და ამასთან, მუდმივად კითხულობს, სასწავლებელში ჩაბარებაზეც ფიქრობს. ჩვენი დაკვირვებით, ასეთი კონტრასტები, ქალთა პორტრეტების ხატვისას, ზოგადად დამახასიათებელია კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებისათვის:

*„მიდის და ფიქრობს, ლამარიას ცბიერ ღიმილს ივონებს. თვალწინ დაუდგა ჭორფლიანი ქალის ვნებიანი სახე, მისი მკვრივი სხეული ინატრა, ჯიხვის ფეხებივით წვრილი ფეხები მოიგონა“ (გამსახურდია, გვ. 174)*

საბოლოოდ შეიძლება ითვას, რომ ჩვენ მიერ დასახელებულ ქალ პერსონაჟთა პორტრეტები დინამიკურობით გამოირჩევა - ნაწარმოების დასაწყისში ისინი სრულიად სხვა პიროვნებებად წარმოგვიდგებიან, ხოლო დასასრულს ფაქტობრივად სრულიად განსხვავებულები, სახეშეცვლილნი არიან და თან ისე, რომ არ კარგავენ ხასიათის ძირითად შტრიხებს. გარეგნულ სილამაზესთან ერთად ეს პორტრეტები მოიცავს შინაგანი ბუნების სიმტკიცეს, რამეთუ, თითოეულის შემთხვევაში სახეზეა, მათი პიროვნული მეობა, რაც გარდა იმისა, რომ მათ ესთეტიკურობას სძენს, ხაზს უსვამს პორტრეტის ხატვის გამსახურდიასეულ სტილს - დეტალების მეშვეობით პორტრეტის ასახვას, გარკვეული მნიშვნელოვანი ნიუანსების წინ წამოწევით, ქალების ხასიათზე მკითხველისთვის წარმოდგენის შექმნას. ის ყურადღებას ამახვილებს დეტალებზე, ხოლო ძირითად შემთხვევაში ხაზგასმულია თვალები (როგორც ჯენეტთან, ასევე თამარ შერვაშიძესთან და შორენა კოლონკელიძესთან), ხელები, ჩაცმულობის შტრიხები, ხასიათის სპეციფიკური დეტალები (მაგ. როგორცაა შორენა კოლონკელიძის ავაზებთან უშიშრად მისვლა, ან ჯენეტის მიერ სპეციფიკური სტილის ნახატების თვალიერება) ასევე, საგულისხმოა, რომ ჩვენ მიერ გამოყოფილ პერსონაჟთა უმეტესობის პორტრეტებს შორის არის მსგავსი შტრიხები, ასევე მათ აერთიანებთ ტრაგიკული ბედი, თუმცა, თითოეულის პორტრეტი თვითმყოფადია, ინდივიდუალურია და მისი ხასიათი ტექსტში ფუნქციურ დატვირთვას შეესაბამება.

### ბიბლიოგრაფია:

გამსახურდია კონსტანტინე „მთვარის მოტაცება“ ,პალიტრაL,თბილისი,2010

გამსახურდია კონსტანტინე „ დიონისოს ღიმილი, პალიტრაL,თბილისი,2012

გამსახურდია კონსტანტინე,“დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“, პალიტრაL ,თბილისი, 2011

მაჭარაშვილი ნანა ,“მოკლე ენციკლოპედიური ლექსიკონი“,მერიდიანი,თბილისი2004

ზაზა აბძიანიძე, ქეთევან ელაშვილი, სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია,ტ. 2, ბაკმი. 2007:82

[Christian N. Wenger](#),“An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture“. Vol.50, No. 2 (Jun., 1935), pp. 615-629 (15 pages)

### ინტერნეტ-წყაროები:

სიმბოლოთა და ნიშანთა ენციკლოპედია. <https://sigils.ru/symbols/glaz.html> [ნანახია 04.08.2023,14:45]

„პორტრეტის განვითარების თეორია“,ჭელიძე ქეთი ,2011 <http://www.ambioni.ge/portoretis-ganvitarebis-istoria>

[ნანახია03.08.2023, 14:35]

[www.nplg.gov.ge](http://www.nplg.gov.ge)

[www.jstor.org](http://www.jstor.org)

Ani Bagdadishvili

**Key words: portrait art, portraits of women, Konstantine Gamsakhurdia, The Right Hand of the Grand Master, "Stealing of the Moon" , "The Smile of Dionysus"**

### Summary

Konstantine Gamsakhurdia is really distinguished from others by his peculiar style of creating portraits, which clearly depict everything. That is why the portraits of women created by him do not lose their value even in current reality, and their research is interesting in this regard. His creativity is rich in artistic and expressive means. It should also be noted that every detail in the writer's work has its role in creating the artistic faces of the characters, and further, these portrait faces make their own contribution to the development of the exposition of the work. Therefore, as the subject of our

article, we have chosen portraits of women in the work of Konstantine Gamsakhurdia. The first part of the article will be devoted to a brief review of Konstantine Gamsakhurdia as a writer and a thesis discussion of the characteristic features of his work. In the second part of the article, we will talk about the main female characters and the portraits of these women in the works "The Right Hand of the Grand Master, "Stealing of the Moon," and "The Smile of Dionysus," as well as the portraits of other female characters that contrast the so-called "main character." with women. We will cite relevant arguments and examples from the works. We will talk about the role of the portraits of these female characters—including Shorena Kolonkelidze, Tamar Sharvashidze, Lamaria, and Janet—in creating the main line of the work, the story line. We will focus on the artistic and expressive means used to convey the portraits and their uniqueness, the Gamsakhurdia style of portrait creation.

საკვანძო სიტყვები: პორტრეტთა ხელოვნება, ქალთა პორტრეტები, კონსტანტინე გამსახურდია, "დიდოსტატის მარჯვენა", „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“

Key words: Art of portraits, portraits of women, Konstantine Gamsakhurdia, "Right hand of the great master", "Dionysus' smile", "Abduction of the moon"

ქეთევან ხუბულავა; ფილოლოგიის დოქტორანტი;  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
სადოქტორო პროგრამის  
„თეორიული და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“  
დოქტორანტი

**რომანტიკული დრო-სივრცული მოდელი ლექსებში „ვპოვე ტაძარ“ (ნიკოლოზ  
ბარათაშვილი) და „ოზიმანდია“ (პერსი ბიში შელი)**

“პოეტმა იმაზე კი არ უნდა ილაპარაკოს, რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმაზე, რაც  
შეიძლებოდა მომხდარიყო და, მაშასადამე, რაც ალბათობისა თუ აუცილებლობის მიხედვით  
არის შესაძლებელი“. (არისტოტელე, გვ. 49)

„ხელოვნებას ძველთაგანვე განმარტავენ როგორც სინამდვილის „მიბაძვას“, ანუ, სხვაგვარად,  
სინამდვილის, ნამდვილი ცხოვრების ასახვასა და სურათს. მეორე მხრით, ცნობილია ისიც, რომ  
საგნები და მოვლენები, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოებში გვხვდებიან, არ არიან ზუსტად  
სინამდვილიდან გადმოღებული, არამედ მთლიანად ან ნაწილობრივ მაინც ავტორის  
ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენენ“. (კაკაბაძე, [https://scroll.ge/29289/zurab-kakabadze-saubar/?fbclid=IwAR3hI8MfZmVv63sIEd0\\_4yiwTq0G62\\_-nz3SF5sKxkJM-i7-aGhNXVigUa0](https://scroll.ge/29289/zurab-kakabadze-saubar/?fbclid=IwAR3hI8MfZmVv63sIEd0_4yiwTq0G62_-nz3SF5sKxkJM-i7-aGhNXVigUa0))

თუმცა ხელოვნება არ შემოიფარგლება რეალობაში არსებული საგნებისა და მოვლენების  
ასახვით, იგი ასახავს რეალობის იმგვარ ატრიბუტებსაც, როგორც არის დრო და სივრცე.  
როგორ აისახება დრო და სივრცე ხელოვნებაში?  
ზუსტად ისე, როგორც ყველაფერი დანარჩენი, გარდასახვის გზით. მხატვრულ ნაწარმოებში  
ასახული მხატვრული დრო-სივრცული მოდელი ზუსტად არასდროს ემთხვევა ფიზიკურ  
რეალობაში არსებულ ობიექტურ დრო-სივრცეს.  
უძველესი დროიდანვე ქრონოტოპული მოდელი იქცა მწერლის მსოფლხედვის  
გამოხატულებად, ამავდროულად, მასში ასახულია საზოგადოებრივი მოდელები, ეროვნული  
აზროვნების თავისებურებები, ავტორის ესთეტიკური შეხედულება.

ის აუცილებელი კატეგორიაა მწერლის ინდივიდუალური სამყაროს აგებისთვის. ქრონოტოპი გულისხმობს დროისა და სივრცის მთლიანობას, დროის მსვლელობა დამოკიდებულია გარკვეულ სივრცეზე და, პირიქით, სივრცის განფენილობა დამოკიდებულია დროის შინაარსზე.

ტერმინი „ქრონოტოპი“ ლიტერატურისმცოდნეობით სივრცეში დაამკვიდრა მიხაილ ბახტინმა მე-19 საუკუნეში. ამ ეპოქიდანვე მიიჩნევა, რომ ქრონოტოპის ასახვის ფორმა დამოკიდებულია ამა თუ იმ ჟანრისა და მიმდინარეობის სპეციფიკაზე; ასეა რომანტიზმშიც - ამ მიმდინარეობის ფარგლებში შექმნილი და გავრცელებული ქრონოტოპული მოდელები რომანტიკული შინაარსით არის დატვირთული. აქ დროისა და სივრცის აღქმა უკიდურესი სუბიექტურობით გამოირჩევა; როგორც წესი, ეს მით უფრო მძაფრდება ლირიკულ ჟანრებში, სადაც, უპირატესად, სუბიექტური განცდებია ასახული. დროსა და სივრცესთან და, მაშასადამე, ქრონოტოპთან დაკავშირებული კითხვებია: „რა არის დრო? რა არის ხანგრძლივობა? როგორია მათი ბალანსი? აქვს თუ არა დროს მიმართულება? და თუ აქვს, საით მიემართება იგი? რა არის მარადისობა? ჭეშმარიტად არსებული განფენილობა თუ გონის ილუზია? შეიძლება კი დროის ზუსტი გაზომვა? რა არის სივრცე? რამდენად ინტეგრირდება იგი დროსთან? რა მიმართებაშია ერთმანეთთან ყოფიერება და დრო? დრო და სუბიექტი?“ (რატიანი, 2010, გვ.90)

\*\*\*

ლექსის „ვპოვე ტაძარი“ დრო-სივრცული მოდელი რომანტიკული სიმბოლიზმით არის დატვირთული. პირველივე სტროფიდან ჩანს, რომ დრო და სივრცე ურთიერთდამოკიდებულია - „ვპოვე ტაძარი, შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი. / მუნ ენთო მარად უქრობელი წმინდა ლამპარი“. ლექსში ასახული ტოპოსები ლექსის ფარგლებში არის განმარტებული: მაგალითად, ტაძარზე ვიცით, რომ იგი არის „შესაფარი“ და „უდაბნოდ მდგარი“.

ტაძარს განიხილავენ კოსმოსის ხილულ გამოსახულებად, ხოლო ადგილი, სადაც ის მდებარეობს, მსოფლიოს ცენტრად მოიაზრება. ტაძარი არის მისტიური ცენტრი, იგი საკურთხეველთან ერთად განიხილება ორი სამყაროს შემაერთებლად. (Энциклопедия Символы и Знаки, <https://sigils.ru>)

თუმცა რომანტიკულ ფილოსოფიაში ყველა საგნის აღქმა უკიდურესად სუბიექტურია: გასაგებია, რისი სიმბოლოა ტაძარი, მაგრამ რა არის იგი უშუალოდ ლირიკული გმირისთვის? ტექსტში ტაძრის მსაზღვრელია „შესაფარი“.

რატომ მიეწერება ტაძარს ეს ფუნქცია? რისგან უნდა შეიფაროს მან ლირიკული გმირი? ტაძრის ამ მსაზღვრელით ჩნდება ორი სივრცე - ტაძარი, რომელიც ნახსენებია და უცნობი სივრცე, ის რისგანაც ტაძარმა უნდა შეიფაროს გმირი და რომელიც პირდაპირ ნახსენები ჯერ არ არის.

ტაძარი უდაბნოშია.

უდაბნო მეორე სიმბოლური ტოპოსია: აქ გვხვდება ორი სივრცის თანაკვეთა - ერთი

სიმბოლური სივრცე მდებარეობს მეორე სიმბოლურ სივრცეში. უდაბნო - ეს არის გადარჩენის, სიცხადის, ღვთაებრივი გამოცხადების, დაბრკოლებების გადალახვისა და მართობის გამომხატველი სიმბოლო. უდაბნოს მოცულობისა და იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ იგი ვარიდებულია ველურ ბუნებასა და ადამიანურ საქმიანობას, იგი აღიქმება ადგილად, რომელსაც შეუძლია გამოიწვიოს ძლიერი ემოცია და სულიერი სიცხადე, რაც შეიძლება გახდეს წინაპირობა სულიერი გაღვიძებისა და გამოცხადებების ხილვისა. ამავე მიზეზით, მიჩნეულია, რომ უდაბნო წმინდა ადგილია, სადაც ადამიანს შეუძლია ნათელი გონებით განჭვრიტოს თავისი არსი. უდაბნო მნიშვნელოვანი ადგილია ბიბლიაში, სადაც იგი აღიქმება იდეალურ გარემოდ ღვთაებრივი გამოცხადებისთვის. ამავდროულად, ეს არის ადგილი, სადაც ადამიანი იკრებს ძალას (მოსეს მოგზაურობა). ვრცელი მოცულობისა და სიცარიელის გამო, უდაბნო ხშირად ასოცირდება მართობასა და იზოლაციასთან. (Symbolism and metaphor, Desert symbolism and meaning - <https://symbolismandmetaphor.com/desert-symbolism/#:~:text=The%20desert%20symbolizes%20survival%2C%20creativity,What%20is%20this%3F&text=Deserts%20are%20vast%2C%20barren%20spaces,be%20very%20difficult%20to%20traverse.>)

არის თუ არა ლექსში უდაბნო ნეგატიური პეიზაჟი? იქნებ სწორედ უდაბნოს გაურბის ლირიკული გმირი და მისგან თავის დაღწევას ცდილობს ტაძარში? უდაბნო ბარიერია თუ მედიაციური-შუამავალი სივრცე? ლექსში, ერთი შეხედვით, უდაბნოზე მხოლოდ ის ვიცი, რომ იგი იტევს და მოიცავს საკრალურ ადგილს - ტაძარს. უდაბნოს მთავარი ღირსება სწორედ მასში ტაძრის არსებობაა (რომლის გარეშეც უდაბნო დუმილს ინყებს). ლექსის „ვპოვე ტაძარი“ პირველივე სტროფში სივრცე დაკავშირებულია დროსთან - ტაძარში არსებული ლამპარი ჩვეულებრივი ლამპარი არ არის; მართალია, იგი ობიექტურ რეალობაში არსებული ლამპარივით ანათებს, მაგრამ მისგან განსხვავებით, არასდროს ქრება, იგი „მარად უქრობელია“, ე.ი. აქ ხაზგასმულია, რომ ტაძარში მარადიულობასთან ზიარებული ლამპარი არსებობს, რომელიც განათლების, პროგრესის სიმბოლოსთან ერთად ქრისტიანულ ტრადიციაში ღალატსაც დაუკავშირდა, რამდენადაც ქრისტეს შეპყრობის დროს, გზას სწორედ ლამპრით იკვალავდნენ. (Энциклопедия Символы и Знаки, Факел <https://sigils.ru/signs/fakel.html>) ლამპრის სიმბოლიკა მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც იგი კონკრეტული სივრცის ატრიბუტია. ლამპარი ლექსში ღვთაებრივი სინათლის სიმბოლოა, რომლის დაკარგვასაც ლირიკული გმირი მტკინვეულად განიცდის. აქვეა ნახსენები ციური დასი, რომელიც, არ ჩანს, რადგან ლირიკული გმირის დროსა და სივრცეს არ ეკუთვნის, თუმცა მათი გალობა ისმის; ამგვარი რამ შეიძლება მოხდეს მხოლოდ ტაძარში, რადგან სწორედ ეს არის საკრალური სივრცე. პირველივე სტროფში ირიბად ჩანს, რომ არსებობს ორი სივრცული გამოხატულება: ტაძარი და უდაბნო, რომელთაგან ტაძარი უსასრულო დროსთან, მარადიულობასთან არის ზიარებული.

ლირიკული გმირი თავის თავს უწოდებს სოფლის<sup>1</sup> მწირს; მწირი განმარტებულია ასე: 'ესე არს უცხო ვინმე უცხოთა ადგილთა იყოფებოდეს და გამოიზ(ა)რდებოდეს, გინა სულსა ზრდიდეს და წმიდათა ადგილსა მოილოცევდეს (24, 18 ლუკა) ZA.'

(<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=8&t=30642>)

სოფელი ახალი ტოპოსია, რომელიც უპირისპირდება ტაძარს - სოფელს ახასიათებს ღელვა, მასში მცხოვრებ ადამიანებს - სიავე, ხოლო მის ატრიბუტს-ბედს კი ბრუნვა, ანუ ცვალებადობა, ე.ი. სოფელი ზიარებულია ცვლილებას, მოძრაობას, ტაძარი კი მარადიულობას, სოფელში კაცნი სიავეს სჩადიან, ტაძარში კი ანგელოზთა დასის ზარი ისმის - აქ ანტაგონისტური წყვილებია - ცვალებადი/მარადიული, სიავე/გალობა.

ლირიკული გმირი სხვაგან სოფელს ახასიათებს, როგორც „ცრუსა“ და „მუხთალს“. თუმცა მიუხედავად ამ ორი სივრცის რადიკალურად განსხვავებული ბუნებისა, ტაძრის არსებობით დაშვებულია მიწიერის კავშირი მიღმიერთან. ლირიკული გმირისთვის ნამდვილად არსებობდა დრო, როდესაც იგი სიამითა და ნეტარებით იყო აღვსილი, რადგან ტაძრის მეშვეობით დაკავშირებული იყო მიღმიერ რეალობას, ე.ი. ტაძარი იყო მიღმიერის ხატი „სოფელში“.

ლირიკული გმირი ტაძრის პოვნამდე „დამაშვრალია“, დაღლილია თავის დროსა და სივრცეში და განსვენება მას შესაძლებლად მიაჩნია მხოლოდ მარადიულთან და მიღმიერთან წილნაყარ ადგილას. ე.ი. გმირი მიილტვის სპეციფიკური დროისა და სივრცისკენ (ანუ საკუთარი თავის მისთვის მოსაწონი ვერსიისკენ).

ლექსში ტაძარი საკრალური სივრცეა, სადაც მსხვერპლშენიერის რიტუალი ვერ შედგა. ამიტომ დაისმის კითხვა - რამდენად შეასრულა ტაძარმა მისი ფუნქცია? ლირიკულ გმირს ჰქონდა მოლოდინი, რომ მას ლამპარის ციურ სხივს აზიარებდა, თუმცა ასე არ მოხდა, რადგან მან მოინდომა შეუძლებელი - ტრანსცენდენტურის აბსოლუტური არსებობა ამქვეყნიურ დრო-სივრცეში, „მეგონა ვხედავ სასუფეველს აქ დაშენებულს“ - ამ სურვილის ამსახველია. „სასუფეველი“ და „აქ“ (ე.ი. „საწუთო“) ურთიერთგამომრიცხავი სივრცეებია, ერთი მეორეს საზღვარს ვერ გადალახავს, რადგან ისინი სწორედ ერთმანეთისგან დისტანცირებით ინარჩუნებენ თავიანთ არსებობას. მათი თანაარსებობის დაჯერება მხოლოდ იმედგაცრუების წინაპირობაა.

რომანტიკული ფილოსოფიის თანახმად, 'მდაბალ და მაღალ ყოფიერებათა და საგანთა ურთიერთშეთავსების, მათი სინთეზის ცენტრი არის თავად შემმეცნებელი სუბიექტი, მისი ცნობიერებისეული ნებელობა და წარმოსახვის ძალა'. (ბრეგაძე, 2017, გვ.78) ლექსში სოფელს ლირიკული გმირი სხვა ადგილას უწოდებს „საწუთოს“. ერთი სივრცე აღნიშნულია ორი აღმნიშვნელით - საწუთო ტოპოსია, რომელიც იგივე „სოფელია“, თუმცა ამ ცნების/აღსანიშნის უფრო სპეციფიკური აღმნიშვნელია, რადგან მასში ასახულია ლირიკული გმირის სუბიექტური დამოკიდებულება „სოფლისადმი“; კერძოდ, ის, რომ იგი წუთიერია და, მამასადამე, მირაჟულიც, რადგან ხელიდან გისხლტება. სწორედ ამიტომ ლოგიკურია, რომ „საწუთოში“ ე.ი. ადგილას, სადაც ყველაფერი წუთიერია, ქრება ტაძარიც და ლამპარიც

<sup>1</sup> იგულისხმება წუთისოფელი

ჩამქრალია.

საწუთო არის იმგვარი სივრცის გამოხატულება, რომელიც ღროითი მონაკვეთით - წუთით აღნიშნება, აქ ცხადად ჩანს ღროისა და სივრცის ერთიანობა. რა არის საწუთოდან ტაძრის გაქრობის შედეგი? - უდაბნოს მდუმარება. გამოდის, რომ ტაძრის არსებობის დროს უდაბნო ტაძრით „მეტყველებდა“, მის გარეშე კი იგი ღუმს. თუმცა, იგი ღუმს ყველასთვის თუ მხოლოდ ლირიკული გმირისთვის? იგი ამბობს: „უდაბნო ჩემდა მდუმარებს“. ლექსში ნახსენებია დრო და მინიშნებულია მის ძლიერებაზე:

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

აქ აღნიშნულია, რომ ტაძრის კვალის განადგურება დროის ბრალი არ არის, ე.ი. დროს აქვს უნარი „ავი თვალით“ განადგუროს გარკვეული სივრცითი მოდელები, უბრალოდ, ამ შემთხვევაში, სივრცის გაქრობა დროის ნების გამიხატულებად არ გვევლინება და საკუთრივ უდაბნოს „გადანყვეტილებაა“.

ჩანს, რომ ობიექტურ რეალობაში არსებული სამი ტოპოსის - ტაძრის, უდაბნოსა და სოფლის/საწუთოს არსებობა ურთიერთდამოკიდებულია: ტაძრის გაქრობის მიზეზი საწუთოა, რომელიც მას „მოსძაგდა“ და რომლის გაქრობის შედეგადაც უდაბნო მდუმარებას მიეცა, ე.ი. მეტყველება, ლირიკულ გმირთან დიალოგური ურთიერთობა შეწყვიტა. მაინც, როგორი სივრცეა ტაძარი? სად ვლინდება ლირიკული გმირის მკვეთრად სუბიექტური დამოკიდებულება ტაძართან?

ლექსის ბოლო სტროფში ჩანს, რომ ტაძარი რეალობაში არსებული სივრცე არ არის - იგი ცნობიერების ნაწილია, კონკრეტული სივრცითი კატეგორიით გამოხატული: ტაძარი ლირიკული გმირის ინტელექტის პროექცირებულია.

„ვერღა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი!“ - ამბობს ლირიკული გმირი. ეს „ტაძარი“ არ არის „საწუთოში“ მდგომი რელიგიური, კონკრეტული, ნამდვილად არსებული (თუნდაც მხატვრულ სინამდვილეში) დაწესებულება, არამედ ეს არის ლირიკული გმირის რომანტიკული ცნობიერებით მოცული გონის კატეგორია, ლირიკული გმირის „სულიერი მეს“ გამოხატულება;

ტაძრის გაქრობა-დაკარგვა ლირიკული გმირის სულიერი „მეს“ ზეცნობიერი შინაარსის დაკარგვაა, იგი კარგავს მისი პიროვნების სინამდის, იმას, რაც მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია სულიერი ცხოვრებისთვის. როგორც დროის სუბიექტივისტური თეორიის მიმდევრები ამბობენ, „დრო შინაგანი კატეგორიაა, მას წინააღმდეგობრივი რიტმი და არასტანდარტული, ინდივიდუალიზებული პულსაცია გამოარჩევს, რაც ზედმინევით ესადაგება სუბიექტის არათანაბარ ბუნებას“. (რატიანი, 2010, გვ.91) იმავეს თქმა არის შესაძლებელი სივრცეზე. აქ უდაბნოსა და ტაძრის სივრცე ინტერიორიზებულია, ამ ორი სივრცის შინაარსით არის დატვირთული ლირიკული გმირის ცნობიერება, ე.ი. მისი „სული“ განფენილია ობიექტური რეალობიდან ნასესხები სივრცითი მოდელების ინტერიორიზებულ ვერსიაში. მაგრამ რა არის უდაბნო? უდაბნო ლირიკული გმირის ცნობიერების ალტერნატიული პროექციაა, რომელშიც იქმნება ტაძრის ხატი, მყარდება კავშირი ზეცნობიერთან, იქმნება შინაგანი სივრცითი კატეგორიები, რომელიც მიელტვის მარადიულ დრო-სივრცულ განფენილობას, მაგრამ ფიზიკური რეალობიდან თავს ვერ აღწევს: „ტაძარს“ სძაგდება შემოსაზღვრული დრო-სივრცე და ქრება, უდაბნო დუმს - იქნებ იმიტომაც, რომ მან იცის, ეს მისი გადანაცვლებულია.

ფიხტე ამბობს: „მოარიდე მზერა ყოველივეს, რაც შენ გარშემოა და მიმართე საკუთარი შინაგანი სამყაროსკენ. აი, პირველი მოთხოვნა, რომელსაც ფილოსოფოსი აუცილებელ პირობად წაუყენებს ერთგულ მიმდევართ. იმს, რაც შენ გარეთაა, არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს: ერთდერთი პრობლემა შენთვის შენ თვითონ ხარ.“ (ფიხტე, 2012, გვ.39) მაშასადამე, ლექსის მხატვრულ სინამდვილეში არსებობს ორი სივრცე - ამქვეყნიური „სანუთო“, რომელიც ცვალებადობით, დინამიურობით ხასიათდება და იმქვეყნიური „სასუფეველი“, რომელიც მარადიულობასთან არის წილნაყარი. თუმცა, ამავდროულად, არსებობს სუბიექტური დრო-სივრცეც, რომელიც ლირიკული გმირის ცნობიერების კატეგორიაა და სიმბოლურად გამოხატულია „უდაბნოსა“ და „ტაძრის“ სახეებში. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსი დაწერილია პირველ პირში: ლირიკული გმირი თავად აღწერს ტაძრის პოვნისა და გაქრობის ეპიზოდს; მან თავადვე ნახა ტაძარი, იგი მის სუბიექტურ ხილვაზე თუ ჩვენებაზე საუბრობს, განსხვავებით პერსი ბიში შელის „ოზიმანდიას“ ლირიკული გმირისგან, რომელსაც თავად არასდროს უნახავს ის, რაზეც წერს, იგი მხოლოდ სხვისი ხილვის

შესახებ ყველა. შელის ლექსში აქცენტირებულია ის, რომ ქანდაკება აუცილებლად მოგზაურმა ნახა, მას სხვა ვერ ნახავდა, რადგან არა-მოგზაურმა მისი არსებობის შესახებ არ იცის. ლექსში „ოზიმანდია“ უდაბნო ვრცელი, უსასრულო, მარადიულად არსებული ტოპოსია. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსისგან განსხვავებით, აქ „ტაძრის“ ადგილს „ქანდაკება“ იკავებს. თუმცა აქ უდაბნოს, ისევე როგორც მისი ქანდაკების, განსხვავებული სახეები მულავენდება. ლექსში ოთხი გმირის კონტური იკვეთება: 1. მთხრობლის 2. მოგზაურის 3. ქანდაკების შემქმნელი ხელოვანის 4. ოზიმანდიასი, ანუ რამზეს მეორის. პერსონაჟად მოგზაურის არსებობა თავისთავად გულისხმობს სხვადასხვა სივრცის არსებობას, სადაც მოგზაურობაა შესაძლებელი, თუმცა, როგორია ეს მოგზაურობა? ის „მოგზაურობს“ „ინტელექტუალურად“ თუ რეალურად გადაადგილდება ფიზიკურ რეალობაში? ამ შემთხვევაში, მართებული მეორე ვარიანტია: განსხვავებით „ვპოვე ტაძრის“ გმირისგან, „ოზიმანდიას“ მოგზაური ნამდვილად უნდა გადაადგილდებოდეს რეალურ (და არა ინტელექტუალურ, სულისმიერ) სივრცეში; ამიტომაც ხვდება (შეხვედრა გულისხმობს გზას, მოგზაურობას) იგი მთხრობელს, თუმცა მათი შეხვედრის ადგილი უცნობია - ვიცით მხოლოდ ის, თუ საიდან არის მოგზაური - შორეული, ძველი ქვეყნიდან (ancient land). ეს ტოპოსი შეიცავს დროის ელემენტსაც, ეს ქვეყანაა, რომელსაც წარსული აქვს, ისტორია აქვს. ეს სპეციფიკური შინაარსით ავსებს მოგზაურის „მეს“, რომლის პიროვნებაზეც სხვა ინფორმაცია არ გვაქვს, მისი იდენტობა დაკავშირებულია იმ სივრცესთან, რომლიდანაც ის არის და მის პიროვნებაზე წარმოდგენა გვექმნება იმ შთაბეჭდილებით, რაც მან მიიღო სიმბოლური ტოპოსის - უდაბნოს ხილვისას.

აქ უდაბნო ვრცელი, უსასრულო და შიშისაღმძვრელი სივრცეა, რადგან იგი მარად იყო და, ჩანს, რომ მარად იქნება; ხოლო ის, ვინც მას მართავდა, მკვდარია, მასზე აღმართული ქანდაკების პირველსახე დაკარგულია, უდაბნოს ქვიშას მისი ნაწილი დაფარული აქვს. ეს ბადებს სიყაროელის, ამოების, შიშის, თუმცა, ამავდროულად, კანონზომიერების განცდას. ქვიშა უდაბნოს „ატრიბუტია“, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს მართობას, დროის მსვლელობას. სწორედ ამიტომ აქ სივრცე დაკავშირებულია დროსთანაც - უდაბნო მარადიულად არსებულ სივრცედ მოიაზრება. აქ ასახულია სუბიექტის მიერ აღქმული ობიექტური რეალობის ხატი; ეს ხატი, შესაძლოა,

მკვეთრად სუბიექტურია, მაგრამ რეალურად არსებულ საგანს/მოვლენას ასახავს. ამ კუთხით, „ვპოვე ტაძარი“ უფრო მეტი ინტიმურობით გამოირჩევა, მისი ლირიკული გმირის ფიქრები რეალობაში არსებულ საგნებზე რეფლექსია არ არის, რასაც იგი ხედავს, ეს საკუთარი „სულის“ გამოხატულებაა (რადგანაც მზერა საკუთარი „მე“-სკენ აქვს მობრუნებული). უბრალოდ, ეს გამოხატულია სივრცული ტოპოსებით. იგი გარესამყაროსგან იზოლირებას ცდილობს, თუმცა ამ პროცესში თავის სულიერ მდგომარეობას სწორედ რეალობაში არსებული სახეებით გამოხატავს, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი მის გარემოცვას აბსოლუტურად ვერ აღწევს თავს.

მოცემული ლექსების ანალიზზე დაყრდნობით, ჩანს, რომ აქ სივრცითი კატეგორიების საშუალებით ლირიკული გმირი თავის სულიერ „მეს“ გამოხატავს, „ვპოვე ტაძრის“ მაგალითზე ლირიკული გმირი თავისი შინაგანი მენტალური პროცესების გამოსახატად იყენებს სიმბოლური მნიშვნელობით ტოპოსებს, „ოზიმანდიაში“ კი სივრცულ მოდელების აღქმითა და მათთან დამოკიდებულებით ვლინდება ლირიკული გმირის შინაარსი. აქვე იკვეთება რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში დრო შინაგანი კატეგორიაც არის, მაგრამ აქვე ჩანს დრო, რომელიც სუფევს მარადიულ საუფლოში და დრო, რომელიც მიედინება ობიექტურ რეალობაში. „ოზიმანდიაში“ დრო ფიზიკური სამყაროს ატრუბუტია, აქ ერთგვარი ისტორია (რომელიც დროის გარეშე არ არსებობს) იკითხება - ოზიმანდია იყო მეფეთ-მეფე, სივრცის მბრძანებელი, მისი ქანდაკება შექმნა ხელოვანმა და მასში გამოკვეთა ვნებები, რომელიც მის სახეზე დღესაც აღბეჭდილია; უდაბნომ ყველაფერი „აღგავა პირისაგან მიწისა“, გადარჩა მხოლოდ ქანდაკების ნაწილი - როგორც წარსულის ატავიზმი, თუმცა ახლაც ძალიან საინტერესო; ქანდაკება ნახა მოგზაურმა, რომელიც შეხვდა მთხრობელს და უამბო მისი „თავგადასავალი“. აქ დრო წარსულიდან აწმყოს გავლით მიემართება მომავლისკენ. „ვპოვე ტაძარში“ მარადიული სასუფეველია, „ოზიმანდიაში“ კი - უდაბნო. დროითი ხანგრძლივობა განსხვავებულ ტოპოსებს მიემართება. პირველ მათგანში, წუთისოფელი მედინია, „ბრუნავია“, „ოზიმანდიაში“ კი უდაბნო როდესაც ცოცხალ ქალაქზე ძლიერია და თავისი ბუნებით უფრო მეტად აპოლონურია, ვიდრე დიონისური. დრო ორივე ლექსში ჭეშმარიტად არსებულ განფენილობად გვევლინება, თუმცა „ვპოვე ტაძრის“ შინაგანი ქრონოტოპი გონის ილუზიაა; ეს არ ნიშნავს, რომ იგი ნაკლებად

მნიშვნელოვანია, აქ, უბრალოდ, ასახულია ლირიკული გმირი, რომელსაც არ მოსწონს ის დრო და სივრცე, რომელშიც ცხოვრობს და დაენგრა ის შინაგანი დრო-სივრცული მოდელიც, რომელიც მისთვის სასურველი იყო. ორივე ლექსში დრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული და ინტეგრირდება სივრცესთან, ორივე ლექსში ჩანს მოგზაურობა, თუმცა „ვპოვე ტაძარში“ ლირიკული გმირი „მწირია“, რომელიც ინტელექტუალურად მოგზაურობს, რადგან სურს „წმინდა ადგილის მოლოცვით“ „სული გაზარდოს“.

მოცემულ ლექსების ქრონოტოპი ნამდვილად „დასაჯერებელია“, აქ გამოვლინდა ტექსტის მხატვრული იდეაც და, გარკვეულწილად, ავტორის მსოფლმხედველობაც, რადგან რომანტიზმის თეორეტიკოსი, შლეგელი, რომანტიკოსი პოეტებისგან სწორედ მათ სულში მიმდინარე პროცესების ასახვას ითხოვდა. შესაბამისად, სტატიის თავში დასმულ კითხვას - რა არის ქრონოტოპი: „ჭეშმარიტად არსებული განფენილობა თუ გონის ილუზია?“ - არსებული ლექსები განსხვავებულად პასუხობს, რადგან ობიექტური რეალობა და გონის მიერ შექმნილი ახალი რეალობა ურთიერთმელწევადა.

### **ბიბლიოგრაფია:**

არისტოტელე (2009). „პოეტიკა“. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, ტომი 1:

ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი

ბრეგაძე, ვ. (2017). „ნიკოლოზ ბარათაშვილი და გერმანული რომანტიზმი“, „სჯანი“ N18,

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი

კაკაბაძე, ზ. „საუბარი ხელოვნების თემაზე“, [https://scroll.ge/29289/zurab-kakabadze-saubar/?fbclid=IwAR3hI8MfZmVv63sIEd0\\_4yJwTq0G62\\_-nz3SF5sKxkJM-i7-aGhNXVigUa0](https://scroll.ge/29289/zurab-kakabadze-saubar/?fbclid=IwAR3hI8MfZmVv63sIEd0_4yJwTq0G62_-nz3SF5sKxkJM-i7-aGhNXVigUa0)

რატიანი, ი. (2010). „ტექსტი და ქრონოტოპი“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი

ფიხტე, ი.გ. (2012). ეკიზაშვილი გიორგი, „ევროპული რომანტიზმის პანორამა“, „ქართული რომანტიზმი. ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები“, გამომცემლობა „საარი“, თბილისი,

ლექსიკონი ქართული, მწირი <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=8&t=30642>

**Symbolism and metaphor, Desert symbolism and meaning -**

<https://symbolismandmetaphor.com/desertsymbolism/#:~:text=The%20desert%20symbolizes%20survival%2C%20creativity,What%20is%20this%3F&text=Deserts%20are%20vast%2C%20barren%20spaces,be%20very%20difficult%20to%20traverse.>

Энциклопедия Символы и Знаки, храм, <https://sigils.ru/symbols/hram.html>

Энциклопедия Символы и Знаки, Факел <https://sigils.ru/signs/fakel.html>

Ketevan Khubulava

Romantic Chronotope in the poems of Nikoloz Baratashvili and Percy Bysshe Shelley

## Summary

Chronotope is a common term widely utilized in literary studies; The term was coined by literary theorist Mikhail Bakhtin (1895–1975) to refer to the coordinates of time and space which is recognized as a whole.

Romanticism, as a movement that is based on a subjective consciousness, is characterized by specific models of the chronotope. Some of the space models are Dessert, Temple, Heaven etc.

After analyzing and comparing chosen poems according to the theory of chronotope, we believe that both of the lyrical subjects of these poems are affected by the time and space they live in. The relationship between the chronotope and the lyrical subject of Nikoloz Baratashvili's poem becomes even more complicated as he intellectually creates his own subjective romantic spaces. They became main components of his self-concept and are deeply connected with his romantic worldview.

**საკვანძო სიტყვები:** ქრონოტოპი, დრო, სივრცე, რომანტიზმი, რომანტიკული ცნობიერება, ტაძარი, უდაბნო

**Keywords:** Chronotope, Time, Space, Romanticism, Romantic consciousness, Temple, Dessert