

განსჯენ
გმარნივე

განსჯენ

მადლად უნდა
ჩვენად უნდა
უაღრესად
ერთად უნდა
მადლად
სად უნდა მადლად
თან-თანად ჩვენად
სთან-თანად უნდა
განსჯენ

8Г+8Фр
83Гр/83Фр
899.962.1.09+84.09
ბ 951

კრებულში შესულია წერილები და ნარკვევები ქართულსა და ფრანგულ ლიტერატურასა და მათს ურთიერთობაზე.

ავტორი აშუქებს პოეზიისა და პროზის ყველაზე დამახასიათებელ მოვლენებს, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების განხილვას.

БУАЧИДЗЕ ГАСТОН СЕРГЕЕВИЧ

Г р а н и

Литературные статьи

(На грузинском языке)

**Издательство «Сабчота Сакарთველო»
Тбилиси, Марджанишвили, 5
1983**

© გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი ქმმ

70202—153

Б _____ 316—83

М601 (08) 83



ბოდლერის ცივი მუე

ფრანგულ კრიტიკაში არსებობს ცნება „სალხინობელი“, რითაც იმ დუმილს თუ დავიწყებას აღნიშნავენ, რომელიც დროებით მოიცავს ხოლმე მწერლის გარდაცვალების შემდეგ მის შემოქმედებას. ასე აწონ-დაწონის შთამომავლობა ლიტერატურული მემკვიდრეობის ნამდვილ ღირებულებას.

თუმცა შარლ ბოდლერის (1821—1867) შემოქმედება დაიწყო ბას არასოდეს მისცემია, მანაც განვლო ეკლიანი „სალხინობელის“ გზა.

თავისი გზა ხელოვნებაში ბოდლერმა დაჯგუფებებისა და ლიტერატურული სკოლების გარეშე დაიწყო და შეეცადა ეს დამოკიდებულება ბოლომდე შეენარჩუნებინა. მართლაც, ბოდლერის შემოქმედება არც ერთ ცნობილ ლიტერატურულ მიმართულებას არ მიეკუთვნება. ასეა თუ ისე, რა თქმა უნდა, ბოდლერმა ვერ აიცილა თავიდან და ვერც აიცილებდა იმას, რომ მის დროინდელ ამა თუ იმ ლიტერატურულ მიმართულებასთან თავისი დამოკიდებულებით საკუთარი შემოქმედების ხასიათი დაედგინა და დაეზუსტებინა.

შარლ ბოდლერის შემოქმედების სწორად გაგებისათვის მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ იგი თითქმის ერთდროულად გამოვიდა შემოქმედების ორ ასპარეზზე: პოეტის, ხელოვნებათმცოდნისა და კრიტიკოსისა.

როგორც ლიტერატურათმცოდნისა და კრიტიკოსის, ბოდლერის ყურადღებას იპყრობს მისი თანამედროვე ფრანგული ლიტერატურის თვალსაჩინო მოვლენები: გუსტავ ფლობერის „ქალბატონი

ბოვარი“, ექტორ ჰიუგოს „საბრალონი“. ნიშანდობლივია ბოდლერის სიმპათიები და მისი დაინტერესება მეზარცხენე მწერლებით, მუშა-პოეტის პიერ დიუპონისა და პარიზის კომუნის მოღვაწის, მწერალ ლეონ კლადელის შემოქმედებით. ნიუანსირებულია ბოდლერის დამოკიდებულება თეოფილ გოტიეს შემოქმედებისა და ესთეტიკური მრწამსისადმი. ერთი მხრივ, იგი მაღალ შეფასებას აძლევს მის მხატვრულ ნიჭსა და ოსტატობას, მეორე მხრივ კი რამდენჯერმე, პირდაპირ თუ გადაკრულად, გამოთქვამს უარყოფით დამოკიდებულებას თეორიისადმი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, რომლის ერთ-ერთი მქადაგებელი თეოფილ გოტიე იყო.

ამერიკელმა პოეტმა და მწერალმა ედგარ პომ თვალსაჩინო კვალი დატოვა ბოდლერის შემოქმედებაში. შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთ უცხოელ მწერალს ბოდლერი ასეთი ყურადღებით არ მოკიდებია. თხუთმეტი წლის განმავლობაში თარგმნიდა იგი ედგარ პოს ნაწარმოებებს და ამ მწერლის სანიმუშო თხუთმეტომეული თარგმანიც დაგვიტოვა. ედგარ პოს ბოდლერისეული თარგმანი ისეთივე მოვლენა იყო ფრანგულ ლიტერატურაში, როგორც თავის დროზე გალანის მიერ შესრულებული „ათას ერთი ღამის“, ანდა ბოდლერის უფროსი თანამედროვის ჟერარ დე ნერვალის მიერ თარგმნილი გოეთეს „ფაუსტი“.

ფერწერაშიც ბოდლერს, პირველ რიგში, დიდი მხატვრები იზიდავდნენ: რომანტიკოსი ეჟენ დელაკრუა, რეალისტი გუსტავ კურბე, კლასიციისტი ენგრი. როგორც ფერწერის კრიტიკოსმა, ბოდლერმა განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ფრანგული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიაში. იგი ღრმა პროფესიულ დონეზე ჩასწვდა ფერწერის საკითხებს, პირადად იცნობდა მხატვრებს და ჩახედული იყო მათ „ლაბორატორიაში“, უნარი შესწევდა საფუძვლიანად გაეანალიზებინა მათი ქმნილებები. თანაგრძობით ეკიდებოდა ბოდლერი კარიკატურის საჭირბოროტო ყანრს და, განსაკუთრებით, ონორე დომიეს მებრძოლ დემოკრატიულ სატირას. ბოდლერი იშვიათი მოვლენაა იმ მხრივ, რომ იგი თითქმის არ შემცდარა თანამედროვე მხატვრების ავ-კარგის დადგენაში და მის მიერ გამოტანილი მსჯავრი ბეერ შემთხვევაში დღემდე არ მოძველებულა. როგორც ავტორიტეტს, ამ დარგში ბოდლერს დიდროსა და სტენდალის გვერდით აყენებენ, უფრო კი დიდროს გვერდით,

ვინაიდან სტენდალის ნაწერებში ხელოვნებაზე ბატონობს მისი პირადი გემოვნება და მიდრეკილებები.

ფერწერის ცოდნამ და სიყვარულმა ბევრ რამეში განსაზღვრა ბოდლერის, როგორც პოეტის, ადგილი ფრანგულ ლიტერატურაში. საქმე ისაა, რომ ფრანგული მწერლობა, თავის უმნიშვნელოვანეს ნაწილში, ხილვადია, ვ ი ზ უ ა ლ უ რ ი. ამ მხრივ ბოდლერის ფერწერული და პლასტიკური პოეზია დამაბნელებელი და, ამავე დროს, უბადლო მოვლენაა წმინდა ფრანგული კულტურისა.

რა თქმა უნდა, რაზედაც არ უნდა ემუშავა ბოდლერს, იგი, პირველ რიგში, პოეტი იყო და მთელი თავისი შეგნებული ლიტერატურული მოღვაწეობა უდიდესი დაძაბვითა და საკუთარი თავისადმი გამახვილებული მოთხოვნებით დაუმორჩილა თავის მთავარ პოეტურ კრებულს „ბოროტების ყვავილებს“, რომელიც 1857 წელს დაისტამბა.

ამ დროისათვის ბოდლერი 36 წლისა იყო და შედარებით ცოტა ლექსი ჰქონდა გამოქვეყნებული ლიტერატურულ ჟურნალებში. მოწინააღმდეგეებსა .თუ სკეპტიკოსებში მას ისეთივე სახელი ჰქონდა გავარდნილი, როგორიც მოგვიანებით პოლ ვალერის, სახელდობრ, პოეტისა, რომელმაც ისე მოიხვეჭა სახელი, რომ მნიშვნელოვანი არაფერი დაუწერია.

სინამდვილეში ბოდლერი ბევრს და დაძაბულად მუშაობდა, ოღონდ ნაყოფის ნაადრევად გამომზეურებას არ ჩქარობდა. მან მხოლოდ მაშინ გადასცა „ბოროტების ყვავილები“ დასაბუქდად, როდესაც დარწმუნდა, რომ წიგნი უკვე ისეთ მთლიანობას წარმოადგენს, როგორისკენაც იგი ისწრაფვოდა.

კრებულის კრიტიკულმა და რეალისტურმა შემართებამ მწვავე რეაქცია გამოიწვია და ავტორის წინააღმდეგ ფარისევლური პროცესი აღძრეს (ისეთივე, როგორიც, დაახლოებით იმავე დროს, ფლობერის „ქალბატონი ბოვარის“ მიმართ). გათამაშებული სასამართლოს ფარსი დამთავრდა კრებულიდან ექვსი ლექსის აკრძალვით. ამას მძიმე მატერიალური შედეგები მოჰყვა. გაკილვამ მორალური კრილობა მიაყენა ბოდლერს.

სიცოცხლეშივე დევნილი და გამწარებული პოეტის მიმართ ეს განაჩენი მისი სიკვდილის შემდეგაც ძალაში დარჩა. 90 წელი იყო ოფიციალურად აკრძალული მის სამშობლოში დიდი პოეტის ლექსები, ვიდრე 1946 წელს საფრანგეთის პარლამენტმა არ მოახ-

დინა ამ განაჩენის კასაცია და მოგვიანებით არ გამოასწორა მისდამი ჩადენილი დანაშაული. სწორედ ამ გარემოებას ეგულისხმობდით, როდესაც ზემოთ ბოდლერის მიერ განვლილ ეკლიან „სალხინობელს“ ვახსენებდით.

მთელი მეოცე საუკუნის მანძილზე და, კერძოდ, უკანასკნელი ორი-სამი ათეული წლის განმავლობაში ბოდლერის პოეზიის ხევედრითი წონა განუწყვეტლივ მატულობს საფრანგეთშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. სადღეისოდ იგი ბევრის მიერ არის მიჩნეული პოეზიის ერთგვარ მაღალ ეტალონად, სანიმუშო და ქვეშარიტი პოეზიის წარმომადგენლად. იმის დასადგენად, თუ რამდენად პოეტურია ამა თუ იმ პოეტის ქმნილება, მას არაიშვიათად „ბოროტების ყვავილებს“ ადარებენ.

ქვემოთ ჩვენ შევეხებით შარლ ბოდლერის ამ ქმნილების ზოგად ატმოსფეროს და გამოვეყოფთ ზოგიერთ მთავარ თემას.

ცოტა ყვავილია „ბოროტების ყვავილებში“.

თუმცა რა გაახარებდათ? უკაცრიელია დედამიწის მრგვალი სფერო. პოლუსზე გზადანბნულ ხომალდს ბროლის მახე ატყვევებს. სხვა განედებზე საპარის გახურებული წმინდა ქვიშაა. ან ციმბირის ყინვა, რომელსაც აქა-იქ მყინვარები ამოსდგომია მხარში.

ყველგან ლითონი და ქვის მასაა. ამ „ტყვიის ჰორიზონტიან პირქუშ სამყაროს“ იცავს მრავალფეროვანი კლდეები: „ბრინჯაო, შავი და შიშველი კლდე“. „მოჩვენებებით საესე კლდეებში“ წმინდა ანტუანს დაუნახავს მაცთუნებელი ქალღმერთის ლავის შიშველი გულმკერდი. მომხიბლავი სათამაშოა ბროლის კლდე და „ძვირფასი მოგონებები კლდეებზე უფრო მძიმეა“.

ბუნებას ახრჩობს უღმობელი რკალი: ჩამომხმარია ეკლიანი ბუჩქნარი, დაუძლურებულა ქალა, ფერფლად ქცეულა ხრიოკი, დახეთქილი ნიადაგი.

გაქვავებულა ყოველივე: ტაძრად აღმართულა ტყე, თვალს ბურუსის უზარმაზარი კედელი აჰფარებია, სხივი ბროლად ქცეულა, მზერა კი — აღმასად.

ადვილი მისახვედრია: ქვამ, ქალაქის საწყისმა შთანთქა სივრცე. სანატრელ სითბოს დაეძებენ ავადმყოფები და ძლივს მიათრევენ ფეხებს „გაცრეცილი ჰოსპიტლის დიდი კედლის“ გასწვრივ. თვით

ბუნების წიაღში წარმოშობილ უფსკრულს შეეხო ქალაქის ხელი და აქცია იგი „უმოაჯირო მარადიულ კიბედ“.

ადამიანი კი, ქალაქის ფარული კანონზომიერების თანახმად, ან ქალაქის ანარეკლად იქცა, ან ქანდაკებად. „საცოდავი მონუმენტი“ მისი სული და გული კი ქალაქმა მოაშინაურა და თვით აქცია „გახუნებულ სასახლედ“ ანდა თეატრად, ან კიდევ „მარადიული გლოვის ოთახებად“. თვალები ბროლს დაემსგავსა.

მიაქციეთ ყურადღება დაბინდულია, ფერმკრთალის, ფერგადასულის, გახუნებულის მოზღვაეებას. ხშირად ასე გგონიათ, თითქოს ზედავდეთ ბნელ კუთხეში ანდა უკუნ ღამეში ამოსულ მცენარეთა ღეროებს.

გაქვავებულ მიწაზე სრულდება აგონია სიცოცხლისა და პოეზიისა. გემბანზე სულს ლაფავს ალბატროსი, გალიიდან გაქცეული გედი კი მიბარბაცებს ქვაფენილზე, თეთრი ბუმბულით მტვერს ფანტავს და კოკისპირულ წვიმას ნატრობს.

არარაობა ფრთას შლის ძველ ნანგრევებზე, საფლავეებზე, აკლდამებზე, სასაფლაოებზე. ასე აღიმართნენ დასაბამიდან ნილოსის პირას სარკოფაგები და პირამიდები, „გაწოლილან ღიდი სფინქსები მარტოობის სიღრმეში“. სიღრმე და მონუმენტურობა ორი არსებითი განზომილებაა ბოლღერის პოეზიისა.

ზოგჯერ მიწა ველარ ეგუება სიცოცხლის გამოკრთომასაც კი, და მაშინ პოეტს ებადება სურვილი სატრფოს, მომდევნო საუკუნის ატომური სანგრებივით, აუშენოს „მიწისქვეშა სასახლე თავისი სასოწარკვეთის სიღრმეში“.

თუკი სამარადისოდ დაღუძმებულ პომპეიში ლავამ შემოუნახა მომავალ თაობებს გარინდებული სიცოცხლის კვალი, „ბოროტების ყვავილებში“ ეს საზრუნავი ხშირად ბროლს აკისრია. ბროლისაა რითმა და კლდე, ბროლივით. ნათელია თვალები. არის, როგორც ვნახეთ, ისეთი შემთხვევა, როდესაც ტყე ტაძარია.

მთელი ამ ქვის სამფლობელოს სუბლიმაცია ხდება ძვირფას ლითონებსა, თვლებსა და კეთილშობილურ მასალაში. რაც უფრო მაღალი იდრისაკენ მივდივართ, რკინას, ფოლადს, ლოდებს და კენჭებს ისევე, როგორც გონგორასთან, ცვლის მარმარილო, გრანიტი, საჭირონი, ოქრო, ალმასი, ოპალი, მარგალიტი.

საღდაც, მათ მეზობლად მიკუნჭულა „ფერმკრთალი ზიზილა“ მისი დანახვა აქ უზომოდ გახარებთ. თავს გველებათ მედიდურა

ვარდი, წაშით გაიეღვებს იაგუნდი ან უცხო ლოტოსი, მტწილად კი, ფრანც კაფკას პერსონაჟებით, სახელდაკარგული „ყვავილები“ გვევლინებიან.

ვარდი ბატონობს. ვარდი ვარდობს პირობითად. მზე აღვიძებს ველად ლექსსაც და ვარდსაც. ნურავინ იფიქრებს, ვარდი შეუცვლელიაო. წიგნში „ლექსი“ იცვლება „პოეზიით“, „ვარდი“ — „იშვიათი ყვავილით“. რჩება პარალელი, იდეა, სიმბოლო. მთავარია, არ დაირღვეს ზოგადი, წერილმანი ზოგადს მორჩილად ემსახურება.

მაინც ვარდის მეოხებით, მხატვარ გავარნის ქმნილებებთან დაპირისპირებით, იფეთქებს მოულოდნელი, მეამბოხე ბოდლერი:

... ამ ფერმკრთალ ვარდებში ვერ მიპოვია
ყვავილი, ჩემს წითელ იდეალს რომ ჰგავდეს.

ბოროტების კლანჭებში ზოგადია ნგრევა, დაშლა, სიკვდილი, არარაობა. ამ ზოგადის ერთი სახესხვაობაა ჭკნობა:

მე ვარ დამქანარი ვარდებით სავსე ძველი ბუღუარი.

იგივე მოურიდებელი შეცვლა ვარდისა:

გამხმარი ობლები ყვავილებით ჰკნებიან.

ზრდით, სინთეზით მოპოვებული სიბრძნეა ფასდაუდებელი და არა წამიერი მომხიბვლელობა. ამიტომაც მიმზიდველი შემოდგომის ხილი, „ბანალურია“ გაზაფხულის ყვავილები.

ოცნება ოცნების სამყაროში ეძებს თავშესაფარს:

უცნაური ყვავილები თაროებზე,
ჩვენთვის გაშლილი უფრო ლამაზი ცის ქვეშ.

მაგრამ ამ სათბურის თაროებზეც ყვავილებს მიწა ზრდის:

და ვინ იცის, კოვებენ ჩემი ოცნების ახალი ყვავილები
ქვიშასავით გარეცხილ ამ ნიადაგში
მისტიკურ საკვებს, მათ ძალას რომ მისცემს?

ეგზოტიკა ოცნებას ერწყმის. სათბურში თუ არა, სადმე ნილოსის მხარეში მაინც იხარებს ლოტოსი.

შეუმჩნევლად ილუზიონისტის კარავში შედიხართ. სიტყვას გადმოგიგდებთ და ამ ჩვეულებრივად შემოსილი სიტყვით კი უცნობ ცნებას შემოგაპარებთ. ისევე როგორც „ოცნების ყვავილებში“. ყვავილის კვალი ქრება „მოგონების ყვავილში“, საოცარ „ტვინის ყვავილში“, დაკანონებულ ალეგორიაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ: „გრიგალი აახალგაზრდავებს ყვავილებს“ (წაიკითხება — ქალებს).

ილუზიონისტი ქალაქელია, ამიტომ ნუ გააკვირვებთ, თუ მის წარმოსახვაში იბადება სანახაობა „ყვავილთა ბალეტი“.

დილის ნამით დაფარულ ღილილოს თუ ყაყაჩოს ძებნას ამოდ დაუწყებთ აქ. ეს თაიგული, ბოტანიკოსებს რომ არსად უნახავთ. ისეთივე „ბოროტების ყვავილებით“ არის შექრული. ისინიც ზოგადისა და კერძოს ურთიერთობამ შვა, ისინიც ილუზიონისტმა კარაგიდან გამოიტანა (მართალია, ეს მოხდა ბოდლერის მეგობრის რჩევით. სათაური „ბოროტების ყვავილები“ რომ შესთავაზა). ამას ადასტურებს პოეტური კრებულის თითქოსდა ყრუ კედლით ერთმანეთისაგან გათიშული, სინამდვილეში კი ერთმანეთთან ასე თუ ისე დაკავშირებული ვარიანტები სათაურისა: „ლესბოსელი ქალები“, „ლიმბები“, „ბოროტების ყვავილები“. ამ ყვავილთა სელექცია ჩატარდა ადამიანთა კრილობებსა და სიმახინჩეში, ოღონდ უღირსი ნედლეული მოქანდაკის საჭრეთელმა სრულყო.

„ბოროტების ყვავილები“, გვეუბნება ბოდლერი, წიგნია და არა შემთხვევით თავმოყრილ ლექსთა ალბომი. წიგნს აქვს დასაწყისი და ბოლო. წიგნი სამყაროს შინაგანად დასრულებულ სურათს იძლევა. ამ კუთხით „ბოროტების ყვავილები“ შეგნებულად დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ და არსებითად ბალზაკის „ადამიანური კომედიის“ პერსპექტივაში თავსდება.

სამივე ნაწარმოებს ერთი ამოსავალი წერტილი აქვს: ცხოველთა გამოჩენა. დანტე და, მის ნაკვალევზე, ბალზაკი და ბოდლერი ცდილობენ სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე კაცობრიობის ყოფის ზოგადი სურათი დახატონ, გარკვეული საზოგადოების პორტრეტი მოგვეცენ და ადამიანის ადგილი დაადგინონ გარე სამყაროში. აქ მას გარს ერტყმის უსულო ნივთები (სიცოცხლეს მოკლებული მატერია), ცხოველები და მათ შორის არსებული მცენარეულობა. სამყაროს მხატვრული გააზრებისას მასთან პირველი კონ-

ტაქტის დასამყარებლად ბოდღერი, დანტესა და ბალზაყის მსგავსად, ცხოველებს ირჩევს. სხვა არის. როდესაც პასკალი განსაზღვრავს ადამიანს, როგორც მოაზროვნე ლერწამს და კიდევ სხვა, როდესაც თანამედროვე რომანისტი ალენ რობ-გრეიე ცდილობს გაარკვიოს ნიეთების თავისთავადი ბუნება და, მაშასადამე, ნიეთებისაგან მოწყვეტით და ნიეთებთან შეფარდებით ადამიანის ადგილი.

ცხოველების მოხმობა ფარდის აწევის წინ „ღვთაებრივი კომედიის“ პირველ ქებაში, „ადამიანური კომედიის“ წინასიტყვაობასა და „ბოროტების ყვაილებს“ პირველ ლექსში — „მკითხველს“ — განსხვავებულია და ეს განსხვავება ნიშანდობლივია სამივე შემოქმედისათვის.

დანტესთან ადამიანის მანკთა და ვნებათა ზვიადი განზოგადებაა. ფლორენციელი ვერაგ. მაგრამ თავისებურად კეთილშობილ და ძლიერ მხეცებს გადაეყრება უდაბურ ტყეში. ეს წინარენესანსული აღქმაა: ადამიანი — ცხოველთა სამყაროს და საერთოდ ბუნების მეფეა. სიმბოლური ბაბრი, ლომი, ძუ მგელი შორიახლოს ჩაუვლიან დანტეს და შიშა ჰგვრიან.

ბალზაყიც შორეული შთამომავალია რენესანსისა. ადამიანისა და მხეცის მისეულ პარალელში ნაკლები აღმაფრენაა და მეტი რობინზონული წესრიგია, პრაქტიციზმი, თუმცა კაცსა და ქალთან შესადარებლად კვლავაც (თითქოსდა შემთხვევით) არჩეულია ლომი და ძუ ლომი. დანტე რთულ ქრისტიანულ დოგმებსა და მნათობთა მოძრაობას ეყრდნობა, ბალზაყი — ბიუფონის ბუნებისმეტყველებას.

ბოდღერთან პროპორციები კატასტროფულად კნინდება, უშფოთველი მეცნიერული განჭვრეტა განზე რჩება, შიშის ნაცვლად მკითხველს ზიზღი ეუფლება. ზიზღთან ერთად გროვდება სიმწარე. სიმწარე ამბოხის მომასწავებელია.

დრამატული ლერძი „ბოროტების ყვაილებში“ არა ნაკლებ გაგრძელებულია, ვიდრე „ღვთაებრივი კომედიაში“: ერთგან მანძილი განიზომება ჯოჯოხეთის წრეებიდან სამოთხის სიმალემდე, მეორეგან პოლარული წერტილებია სპლინი და იდეალი. იდეალი ოდნავ ბუნდოვანია და ჰაეროვანი, სამაგიეროდ, სპლინი ჭაობში მიიზღაზნება. გველი თითქმის ჭაობზეა გართხმული, ლომის ფაფარი მიწას სცილდება. მანძილი ლომის ფაფრიდან გართხმულ გვე-

ლამდე ან მცოცავ ჭიამდე „ბოროტების ყვაველების“ ღერძს აგრძელებს (რადგან დანტესთან უმდაბლესი პორიზონტია ლომი — ბაბრი—ძუ მგელი, ზოლო ბოდლერთან — მცოცავნი).

დაშლასა და სიკვდილს ემსახურება ჭია, ჭიაყელა, მატლი და სხვა მისთანანი. ისინი შთანთქავენ, წოვენ, ღრღნიან, არარაობისაკენ უბიძგებენ ცოცხალს და ბოდლერის პოეზიას ზედმეტი წნევისაგან ათავისუფლებენ. ცხოველთა უმრავლესობას პოეტი სწორედ ამ სამსახურისათვის უხმობს. ცხოვრებისეულ სანახაობაში მათ ორი პირობითი და განუყოფელი ამპლუა ელოდებათ: „ტურობა“ და „წურბელობა“.

სინდისის ქენჯნად მრავალგზის გვევლინება გვამის ან ჩონჩხის მღრღნელი ჭია, მწერი:

ჩვენ კვებაზე ჩვენს ძვირფას სინდისს ქენჯნას,
როგორც მათხოვრები კვებავენ თავიანთ მწერებს.

პოეტი მათთვის არც სარკასტულ პათეტიკას იშურებს:

ო, კიებო! უყურო და უთვლო ზეო თანამგზავრებო!

მკითხველი მწარე ღიმილით თვალს ადევნებს ბუზის, მატლის მიკროოდისეას, ნაცვლად რომელიმე ჰექტორის ცხედართან მოტირალი ტროელი ქალების გამოთხოვებისა, შესცქერის ღვშს დასეულ „ჭიაყელების გუნდს“.

მათ საქმიანად ყვაევი და მგელი ამოსდგომიათ მხარში: პირველი მომაკვდავს დარაჯობს, მეორე შორიდანვე ტკება ნადიმის საამო სუნით.

მყუდროების სტუმრები არიან ობობა და გველგესლა. მიტოვებულ საფლავზე ობობა ქსელს ქსოვს, გველგესლა კი წიწილებს ჩეკავს. თუმცა, სადაც ობობაა, იქ ყველგან თავისებური სასაფლაოა: რატომ არ უნდა გააბას თავისი ქსელი „შემზარავემა ობობამ“, მაგალითად, ადამიანის ტვინში?

საკუთრივ ტვინის ფართობი, ფიზიოლოგიის ეკლიანი მავთულით დატული ეს პროზაიზმი, პოეტური სახეების შემოსევას განიცდის (გავიხსენოთ წელანდელი ტ ვ ი ნ ი ს ყ ვ ა ვ ი ლ ი). ფიქრი რომ ფიქრია, იმის დაბადებასაც აკვირდება პოეტი და ანგარიშს სთხოვს.

ვარდისა და ყვავილის არ იყოს, გველგესლა და გველი ერთ-მანეთს ენაცვლებიან. ასეა ლექსში „წინასწარმეტყველი“, რომელიც ნიშანდობლივად იწყება:

ამ სახელის ღირსი ყველა ადამიანი
გულში ატარებს ყვითელ გველს.

სწორედ „აუტანელი გველგესლა“ ახსენებს ადამიანს მის მოკვდავობას.

გადავხედოთ ბოროტების განმსაზღვრელ ეპითეტებს: საცოდავი, საშინელი, შემზარავი, აუტანელი... გულისყურიან მკითხველს ესმის ბოდღერის ტანჯვა და ვერ დასწამებს სიმახინჯის ესთეტიზაციას. აქ, და არა სააშკარაოზე გამოტანილ გულგრილობაში, წყდება ბელი „ბოროტების ყვავილების“ ყოფნა-არყოფნისა.

ქალის სხეული, მიმოხვრა, სიარული პოეტს ჟონგლიორის „წმინდა გველს“ ან „მოტყევე გველს“ აგონებს. მათ მიღმა მოჩანს სილუეტი „იმისა“, ვისაც ან ღუმელში გულისჩმობენ, ანდა ძრავალი სახელით იხსენიებენ: ეშმაკი, სატანა, დემონი, ბელზებელი... დოსტოვესკიდან თომას მანამდე იგი ახალ მწერლობასაც ეცხადება დროდადრო. იმის ჩრდილს ამოფარებული ბოდღერი ახლო მიდის ქრისტიანულ მსოფლალქმასთან, ცოდვისა და მონანიების ჭიდილთან.

ცეკვასთან ერთად, გველი გესლავს ფეხსაცმელს ან, თუ მისწვდა, ადამიანის შიგნეულობასაც. გველი არწივის ორეულია, კაეკასიონზე მიჯაჭვეულ პრომეთეს ღვიძლს რომ უგლეჯს. კვლავაც გრძელდება დაქანებული ხაზი: არწივიდან (ლომიდან) გველამდე, სიმბოლური ღვიძლიდან ანატომიურ შიგნეულობამდე.

ბოდღერის პოეზია საყოველთაო განზოგადებას ელტვის. განმავზოგადებელია კრებითი სახელი „ყვავილი“, აგრეთვე — „ქვეწარმავალი“. ადამიანი (იგივე კაცობრიობა) სინათლესა და გასაღებს ეძებს, „ქვეწარმავლებით მოფუთფუთე ადგილიდან“ თავის დაღწევას ლამობს. ამგვარი სურათები გზას უხსნის ისეთ სიმბოლიკას, როგორიცაა სინათლე და გასაღები მეტერლინკის პიესებში ანდა, ფერწერაში, ფერნან ლეეეს „მონა ლიზა გასაღებებით“.

განზოგადებული ბოროტებაა „ურჩხულიც“. „ჩამომხმარი ურჩხულია“ არასასურველი ბავშვი, რომელიც ცეცხლშია გადასაგდები. ბოროტი სიყვარული ქალს ურჩხულად აქცევს:

ქალის ღვთაებრივი სხეული, ნეტარებას რომ გაირდება,
ორთავიანი ურჩხულია!

ასე გადადის ბოდლერის ენაზე ბალზაყის დაკარგული ილუზი-
ები. გაქვავებულ და გაველურებულ სამყაროს ქვის მარწუხებში
მოქცეული პოეტის გული დასტირის და მამა გორიოსავით არ
იმჩნევს.

უფრო ძნელია ურჩხულის აღქმა სილამაზედ, რაც ბოდლერი-
სეული დიალექტიკის კვანძია:

ო. სილამაზე! ეება, საზარელო, გულუბრყვილო ურჩხულო!

პეიზაჟს ღამითაც არ სცილდება დაყინებული მზერა: „ფხიზლო-
ბენ ფისივით წებოვანი და ფოსფორისთვალემა“ ურჩხულები.

იონესკოს პიესამდე „უაკი, ანუ მორჩილება“, ბოდლერის ესთე-
ტიკაში შავი თეთრად იკითხება, ქვეყნის შვიდ საოცრებას ცვლის
„შვიდი შემზარავი ურჩხული“.

ბოროტების განზოგადებული სახე, „სრულყოფილი ურჩხული“,
უპირისპირდება სრულყოფილ სილამაზეს. ბოდლერის ესთეტი-
კური ხილვა სულ ასეთ პოლუსებს შორის ქანაობს, თვითონ კი
შუალედური, მედიალური რჩება.

ძალთა შეფარდებისათვის დამახასიათებელია ისიც, რომ ძლი-
ერი ხარი სისულელეს განასახიერებს: „ხარის შუბლიანი სისუ-
ლელე“.

მეორე მხრივ, სილამაზის, სინატიფის, პოეზიის მატარებელნი
უმწეონი არიან, ფერმკრთალი ზიზილა მიკუნქულა ქვებთან, საცო-
დავია ჩიტი:

სულ ნორჩი ჩიტი, რომელიც კანკალებს და თრთის.

ა ლ ბ ა ტ რ ო ს ი პოეტის სიმბოლოა, რომელიც ბოდლერმა
ისევე აირჩია როგორც სხვები ირჩევენ ბულბულს, ფენიქსს, ვარხვს
ან გომბეშოს. ალბატროსის შემცვლელია თეთრი გედი. ბოდლერს
ამაყი და ღამაზი ფრინველებისაკენ მიუწევს გული.

არსებობის უნატიფეს გამოვლინებებს პოეტი ჩიტებს უკავში-
რებს. ტოროლას იგი ფიქრს ანდობს:

ის, რომლის ფიქრები ტოროლასავეთ
დილით ცაში აფრინდება თავისუფლად...

ტოროლა თავისუფლების იმ განზომილებას სახავს, რომელიც
ეკ პრევერის პოეზიაში დაეკისრება ჩიტებს.

განსაკუთრებული, თბილი და შეუვალი ადგილი უჭირავს ბოდ-
ლერის სამყაროში კატას. პოეტის ოცნებაა ისე იცხოვროს,

ერთ დედოფლის ფერხითი ავხორცმა კატამ.

კატას ეძღვნება „ბოროტების ყვავილების“ რამდენიმე ლექსი,
სხვებში კი მიმოფანტულია ცალკეული დაკვირვებები, ჩანახატები,
თვისებათა გამოვლინებანი. ზოგჯერ კატა მისტიკურ სფეროს
ემიჯნება: „კატა იდუმალი“, „კატა სერაფიმული“, „კატა საო-
ცარი“...

„ბოროტების ყვავილების“ ბესტიარიუმი მდიდარი ნაკრძალია
ფეხზე წამოდგარი და წელში გამართული ათასგვარი სიმანინჯისა.
ფარისევლობას აქ სისულელე მეზობლობს და ორივეს მოწყენი-
ლობით აზმორებს.

ამ უდაბნოსა და სამხეცეში პირველი ტაეპებიდანვე მრავალგზის
ნახსენები მოწყენილობა, l'ennui, სიტყვა-გასაღებია, ისევე, რო-
გორც სხვაგვარად, ჩეხოვის ნოველების პერშია გაშლილი იონას,
სხვა ენაზე ტოლფასოვნად გამოუთქმელი, ТОСКА.

ბაირონის spleen-თან და, მაშასადამე, რომანტიკოსების სევ-
დასთან „ბოროტების ყვავილების“ მოწყენილობის კავშირზე თვით
ბოდლერი მიგვითითებს. რენეს, როლას თუ ჩაილდ ჰაროლდის
პერსპექტივაში „ბოროტების ყვავილების“ მონოლოგების უსახელო
მთქმელის მარტვილობა უფრო გასაგებია, ხოლო ბოდლერი, რო-
გორც ვნახავთ, სიცხადისა და თანაბარ-გაშუქების ოსტატია.

მოწყენილობამ თავისი საცეცები ყველა მიმართულებით გაშა-
ლა. იგი ნერგავს ეგოიზმს, ნიადაგს უთხრის სიყვარულს, რომლის
წყაროა ქალი-მხეცი ან ქალი-ურჩხული. ალერსის ნაცვლად ეს ქალი
სადისტურ მოპყრობას მოითხოვს და სანატრელია თანაგრძნობის
სიბზო. მოწყენილობა ტკივილს ღვინით აყუჩებს და ნებისმიერ
წადილს კვირტშივე სპობს. მისი გამართლებაა უნაყოფობა. დაე,
იყოს უნაყოფო ქალი-ურჩხული, რომ სხვა ურჩხული ვერ შობოს.

ამ აზრითაა კაცობრიობის ვეჭილი შემდეგი მკრეხელური სიტყვების დამწერი:

უნაყოფო ქალის ცივი სიღაღე.

)

მაგრამ, გოეთეს დაკვირვებით, ხელოვნების საწყისიკ ხომ ქალურია. ამიტომ ემუქრებოდა ბოდლერის „ავადმყოფ მუზას“ უნაყოფო დაღუმება.

ეს საშიშროება ბოდლერმა გადალახა საკუთარი ძალების თავმოყრითა და დაძაბვით, დუმილის მხატვრული ობიექტივაციით. შინაგანი დაძაბვა ორ მოქმედებას შეიცავს: ბოროტება იწვევს სიმწარეს, რომელიც სიძულვილში გადაიზრდება.

არარაობის ერთი წახნაგია ღამე. ეს „ამღვრეული და ტყვიისებრი სტიქსის მსგავსი“ სამყარო სიკვდილს ან ღრმა ძილს მოუტავს. ტყვია და სიმძიმე ბოდლერის ფიქრის განუყრელი თანამგზავრია, ძილი მიქელანჯელოს „ღამემ“ გამოხატა. ეს ქანდაკება ნათლიასავით გადაფარებია „ბოროტების ყვავილებს“. მას ასე მიმართავს პოეტი: „დიდო ღამევ, მიქელანჯელოს ასულო...“

ძილი მახინჯი სამყაროდან თავის დაღწევის, თავდავიწყების საშუალებაა: წყდება აზროვნების ძაფი, მასთან ერთად ქრება ტანჯვა, თან მიაქვს ადამიანად ყოფნის მოწოდება და რჩება ბიოლოგია:

მუერს ხედრი უმდაბლეს ცხოველთა,
რომ შეუძლიათ უაზრო ძილს მიეცნენ.

ქვის ტაძრის კედლებში მემამბონე სუღია. გულისთქმას „ბოროტების ყვავილებში“ მოწიწებით უნდა მოვეუსმინოთ. მხოლოდ გული რომ დაღუმდება, წამით გამოდის დაქანცული პოეტი უთანასწორო ბრძოლიდან:

მოთვინიერდი. გულო, დანებდი პირეტველ ძილს.

კვეტექსტში ნაცულისხმევი და ერთმანეთთან გადახლართული ქალი-მსეცი, ძილი-არარაობა და სიყვარული-სისათუთე თავისი ცენტრიდანული მისწრაფებებით ფლეეთენ ერთი შეხედვით უშფოთველ სურათს:

ჩაეფლო თქვენს მშენიერ თვალბში, ვით მშენიერ სიზმარში,
და კთელემდე დიდხანს თქვენი წამწამების ჩრდილში!

მაგრამ დაგროვილი ბოლმა დაუოკებელია:

მინდა ძილი სიცოცხლეზე უფრო — ძილი!

ლამე შავია, მაშასადამე, შავია არარაობაც. შავია მუქარით
სავსე ტალღა, „ბილწი ქალაქის ოკეანე“, საკუთრივ ოკეანე,
უღირსი გულების სიღრმე, სიზმარი, საიდუმლოება, ციმბირი. ამ
უკანასკნელ შემთხვევაში თოვლის სითეთრე უკაცრიელობის სიშა-
ვეს უთმობს ადგილს.

„გაფანტული აჩრდილების შავი რაზმები“ შავი კაეშნის გვერ-
დითაა ჩაბმული სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინებაში:

ულმობელ, დესპოტურ კაეშანს
ჩემს დახრილ კეფაზე აღუმართავს თავისი შავი დროშა.

კანონზომიერია გარდამავალი გრადაციის გამოტოვებით წყვედი-
ადში მზის ამოსვლა. ბოდღერის პოეტიკა ხომ კონტრასტულია:
ქვა და ზიზილა, სპლინი და იდეალი, ბნელეთი და მზე.

ეს უკანასკნელი დაპირისპირება კიდევ იმით არის განპირობე-
ბული, რომ „ბოროტების ყვავილების“ მზეს მეტწილად წყვედიადის
გაშუქება უხდება, ამიტომ არის, რომ

ამ მზის ბრწყინვალეობა ძაძით იფარება.

ამ ტაქსს ოდნავი ვარირებით პოეტი სხვა ლექსშიც იმეორებს.
ეს იმის საუკეთესო დადასტურებაა, რომ „ბოროტების ყვავილებ-
ის“ მზე სინამდვილეში (რაც არ უნდა თქვას ბოდღერმა სხვადა-
სხვა მოსაზრებით ნაკარნახევ განცხადებასა თუ კომენტარში)
გლოვობს ბოროტებას.

ბოდღერი აშკარად მზის თაყვანისმცემელია. მზე მრავალსა და
რთულ მნიშვნელობას შეიცავს. უწინარეს ყოვლისა, უნდა დავა-
ზუსტოთ, რომ ლაპარაკია ბოდღერის პოეზიის მზეზე, რომელიც
ანათებს ყოველივეს, თვით ბუნებრივ მზესაც. თუმცა ეს უკანასკ-
ნელი „ბოროტების ყვავილებში“ ერთის ნაცვლად მრავალია.

წელიწადის დროებში ბოდლერი შემოდგომას ირჩევს. შემოდგომის მზესავით, მისმა მზემაც დაკარგა ზაფხულის მცხუნვარება და ხშირად ნამდვილად ცივია. პარალელების მწკრივს—მე—შემოდგომის მზე—სითეთრე—სიცივე—ემატება ჩვენი ნაცნობი ფერ-მკრთალი ზიზილა, რომელიც ამავე დროს ქალის სახელიცაა, მარგარიტა:

ჩემსავით, განა შენ არ ხარ შემოდგომის მზე,
ო, ჩემო თეთრო, ო, ჩემო ცივო მარგარიტა!

მზე წარმართავს ბოდლერის პოეზიის მაჯისცემასა და დინებებს. მზე მედიალურია. თუკი ბოდლერი მზის თაყვანისმცემელია, ეს იმიტომ, რომ მზეში თავის თავსა ცნობს.

მზე ორად ყოფს „ბოროტების ყვავილების“ სამფლობელოს, ასევე თითოეულ ნივთში უპირისპირებს და მკაფიოდ გამოყოფს ჩრდილოვან და ნათელ მხარეებს. რადგან მზეობა ავალდებულებს, მზე დაჟინებით აკვირდება და ამზეურებს ფარულსა თუ მიჩქმალულს, ფარისევლობით შენიღბულს თუ ჩვეულების ზემოქმედებით ფერგადასულს.

მზე გარეშე მოწმეა, არაფერში ერევა. გულიც რომ აუძგერდეს და სიბრაზეც რომ წაეყიდოს, არ უნდა შეიმჩნიოს. ბოროტებისა და სიკეთის ჭიდილში მზე შუაშია: არც ერთს მიემსრობა, არც მეორეს გადაუდგება. მზე პირუთენელი მოწმეა კაცობრიობის უზენაეს სასამართლოში. თუმცა ბოროტების ყვავილები მრავლად ხარობს, მაგრამ ამ ფორუმზე ძალთა თანაფარდობა სუფევს.

ბოდლერის მზის ძალა იმაშია, რომ მან თვალი გაუსწორა სინამდვილეს და არ დაბრმავდა.

მზე იზიდავს სულდგმულს:

მზით თერება ბედკრული ბავშვი.

მზისკენ მიილტვის მწვანე ყლორტი და ბებერი ხე:

შენს ტოტებს სურთ უფრო ახლო იხილონ მზე!

მზე სიხარულის წყაროა თვით ბოდლერის არსებობაში:

ჩემი სიკვამლე იყო პირქუში ვრიგალი,
რომელსაც აქა-იქ ბრწყინვალე მზეები კვეთდნენ.

ეს უჩვეულო მრავლობითი რიცხვი ხშირია „ბოროტების ყვა-
ვილებში“. მზეები ეშვებიან, სეელდებიან, ახალგაზრდაედებიან.
ისინი შეიძლება დასნეულებულნი იყვნენ. ბურუსიან ამინდს თავისი
მზეები დაპყრებენ. მოწმენდილ ცაზეც მრავალი მზე ბრწყინავს:

რა მშენიერია მზეები თბილ საღამოებში!

მზეების კლასებად, კატეგორიებად, გვარებად დაყოფას წარ-
მართავს კლასიფიკაციის ზოგადი პრინციპი: მზე ცივი და მზე
თბილი. თბილი მზე იშვიათია, თუმცა იგი პოეტის შინაგან წადილს
შეესატყვისება, ამიტომ იგი სარგებლობს შემთხვევით და სხვაზე
ძეტად მას იხსენიებს მრავლობითში. ასეა ზემოთ მოტანილ მაგა-
ლითშიაც.

თბილი მზის მიზიდულობის ძალა იმითაც აიხსნება, რომ იგი
ცოცხალია, ცხოველივით თუ ადამიანივით ცოცხალი. თქვენ შეგყუ-
რებთ „მზის თვალები“, მზის ჩასვლის სურათი ანიმალისტური
კოსმოგონიით არის შეფერილი:

მზე თავის შედედებულ სისხლში დაიხრჩო.

შეგეცოდებათ მზე, როდესაც მას ისე ეპყრობიან, როგორც
არაერთხელ ადამიანი მოპყრობია თავის მსგავსს. აქაც მრავლობითი
რიცხვი ამძაფრებს თქვენს ტკივილს:

ცნობისმოყვარეობა ისე გავწალებს და გვთლავს,
ვეჯონება სასტიკი ანგელოზი ამათრახებდეს მზეებს.

ძლიერ და ანკარა წითელ ფერთან შერწყმული მზე სიყვარუ-
ლად იქცევა:

ეს წითელი მზე, რომელსაც სიყვარულს უწოდებენ!

ქვაზე, ქვიშაზე და ქვეწარმავლებზეც არის დამოკიდებული მზის
ხასიათი. როდესაც მზეს აღმატრეწისა თუ აღელვების მიზეზი არა

აქვს, მონოტონურია. მონოტონურობა ბოდლერს ერთგან პოეზიის ზოგად თვისებად მიაჩნია და, ამდენად, ყოველთვის არ არის უარყოფითი ნიშნის მატარებელი.

ამ თემის განვითარებაა „თეთრი და უფერული“, შემდეგ „სიბნობის მოკლებული“ მზე და ბოლოს, საიქიოს უხალისო სურათში, წარმოიშობა ამოთეობი:

ამ ყინულის მზის ცივი უღმობელობა.

თუკი წითელი ფერისა და მზის პოეტური ჯამი სიყვარულს უდრის, თავისი შემოქმედების შინაგანი ჭიდილის გამოსახატავად ბოდლერი ორ ალეგორიას გვთავაზობს — მზე ცივ ჯოჯობეში ანუ წითელი პლიუს ყინული:

და, როგორც მზე თავის პოლარულ ჯოჯობეში,
ჩემი გული იქნება მხოლოდ წითელი და გაყინული ლიდი.

ბოდლერის მზის სიცივის ახსნა აქ უნდა ვეძიოთ.

ხოლო სიკვდილად ჯოჯობეთის გადაზრდა, აქედან გამომდინარე, პირობითია:

სიკვდილი, ახალი მხესავით რომ აღმართულა...

მაგრამ ყოვლისშემცველი, ყოვლისმზილველი მზის მთავარი შესატყვისია პოეზია. უკვე ითქვა, რომ მზეში პოეტმა საკუთარი თავი იცნო. ამიტომ ბუნებრივია, რომ „ბოროტების ყუაველებში“ ამოდის მზე-პოეტი, იგივე პოეზიის მზე, იგივე მზეპოეტი.

მზეპოეტისაკენ სხვადასხვა ბილიკს ავყავართ. პირველია თვით ღირსება მზისა, რომელიც სახელს, ღიდებას უდრის:

მზის სიღიაღე იისფერ ზღვაზე.

მეორეა პოეტის ერთპიროვნული გადაწყვეტილება:

ჩემის ნებით ვუხმო გაზაფხულს,
გულიდან მზე ამოვიღო და შეექმნა
მხურვალე ფიქრების თბილი ატმოსფერო.

მზისა და პოეზიის პარალელი საგანგებოდ გადაშლილია ლექსში „მზე“. უხვი მზე აქ ამწიფებს მოსაჯალს, ხელს უწყობს ვარდის გაფურჩქვნას, აქარებს ადამიანის დარდსა და საზრუნავს და ტვინებსა და სკებს თაფლით ავსებს.

ლექსი თავდება მზეპოეტის აპოლოგიით. ასეთი შეიძლება ყოფილიყო ბოდლერის პოეზია და ასეთს ისურვებდა იგი, გარემოს რომ ხელი შეეწყო და სინამდვილეს სიცრუით რომ გაქცეოდა. მზის ასეთ განსაზღვრას ხომ „განწირულნის“ ავტორი, ვიქტორ ჰიუგოც მოაწერდა ხელს:

როდესაც, პოეტივით, იგი ქალაქებზე ეშვება,
მზე აკეთილშობილებს ყოველივე უმდაბლესის ხედვას
და მეფურად შედის, უხმაუროდ და ულაქივით,
ყველა სააუადმყოფოსა და ყველა სასახლეში.

მაგრამ განწირულ ბნელეთში უხდება გზის გაკაფვა მზეს. მის საეალსა და „ბოროტების ყვაილების“ არსს გადმოგვცემს ორი ტაეპი, რომელიც ბოდლერის პოეზიის ჯამად გამოდგებოდა:

აი ის შავი სურათი დამის სიზმარში,
ჩემს ნათელმხილველ თვალს რომ გადაეშალა.

მზეპოეტის სახეში ხსნის ბოდლერი აგრეთვე ერთ მნიშვნელოვან და, შესაძლოა, შეუიარაღებელი თვალთ უხილავ თვისებას, სახელდობრ იმას, რომ ფორმის ეს დაუღალავი მუშა, ესთეტი, სილამაზის მსახური არ არის ხელოვნურობის მონა. ბოდლერის კრიტიკულ ნაწერებსა და ლექსებში მრავალჯერ გატარებული ეს აზრი მზის უშრეტი სხივისა და სინათლის მბეუტავი აღის დაპირისპირებით გამოიკვეთა. გარდა ამისა, მომდევნო ნაწყვეტში პოეზია უკავშირდება კიდევ ორ საწყისს — მისტიკურ აჩრდილთა სასუფეველს (პლატონის მოძღვრებას ბევრს უმადლის ბოდლერი) და მზიურ უკვდავებას:

მზემ გააშავა სანთლის აღი;
ასევე, მუდამ გამარჯვებული, შენი აჩრდილი მსგავსია,
კაშკაშა სულო, უკვდავი მზისა!

როგორც ბოდლერის კრიტიკა და ფერწერის ანალიზი მალდება პოეზიამდე, ასევე „ბოროტების ყვაილები“ შეიცავს თავისსავე

კრიტიკას. ეს ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია; რომელიც შეუცნობელი ბიძგების წყალობით კი არ იშვა, არამედ შემოქმედს საკუთარ ავკარგზე ფართოდ ჰქონდა გახელილი თვალები. ამიტომ გამოყოფს ბოდლერი ლექსში „მზე“ თავისი ნახელავის დომინანტს: პირუთვნელობას, სხივფენილობას, სიცხადეს.

თვალი გავაყოლოთ მზის სხივს იმ მიმართულებით, სადაც სიცივისა და სითბოს ორთაბრძოლაა.

სიცივე მოწინააღმდეგეა, დაუფარავი ან ნაგულისხმევი. მეზობლებიც უქმური ჰყავს:

სიგივე და საშინელება, ცივი და მღუშარე.

სიცივე (ამას სხვა მაგალითებიც დაგვიდასტურებენ), უნაყოფობასთან ერთად, სილამაზის შემადგენელი ნაწილია; ვეტრფიო, გვეუბნება პოეტი,

თვით ამ სიცივეს, რომლითაც ჩემთვის უფრო ლამაზი ხარ!

მთელი სტრიქონის ან მხატვრული სახის უნებლიე გამეორება, ზუსტი რეპლიკა ძალზე იშვიათია „ბოროტების ყუავილებში“. მით უფრო ნიშანდობლივია ჩვენს მიერ ცალ-ცალკე ხსენებული ორი სხვადასხვა ლექსიდან ამოღებული ტაეპების აშკარა პარალელიზმი: „ყინულის მზის ცივი სიმკაცრე“ და „უნაყოფო ქალის ცივი სიდიადე“.

ეს პარალელიზმი ავლენს ბოდლერის ხელწერისათვის დამახასიათებელ ხერხს: ერთი მხრივ, ლოგიკურად გაუმართლებელ პარადოქსალურობას (ყინულის მზე), მეორე მხრივ კი კონკრეტული ეპითეტის დაკავშირებას განყენებულ ცნებასთან (ცივი სიმკაცრე, სიდიადე, ქეშმარიტება, შიში...). პარადოქსალურობა და შეუსაბამობა ნუ აღგვაშფოთებს. არისტოტელეს ლოგიკის გვერდით, პოეზიას თავისი ლოგიკა აქვს, ყოველ დიდ პოეტს — კიდევ თავისი. ეს მრავალი მზე ურთიერთს არ ეცილება და მხოლოდ უკეთ გვიწათებს გზას.

ბოდლერის ამავე ლოგიკას ემორჩილება „თვალის გუგების ბრწყინვალება, ღრმა და ცივი გამოხედვა“.

დამაფიქრებელია სიგივისა და სიცივის განმეორებითი კავშირი:

„... გაშმაგებულ და ცივ მოცეკვავე ქალს... სახე გაებადრება მაშინ-
ნალური ღიმილით“.

იქნებ გონების ამღვრევას პოეტი ცივ სამყაროს საბედისწეროდ
უკავშირებდეს?

არსებითად კი სიცივე უკავშირდება თეთრს, ნათელს („გრილი
სიო ნათელ ცაში“), აგრეთვე ცისფერს: დეკემბრის ლურჯი და
ცივი ღამე. აქ, როგორც ურიცხვ სხვა დეტალში, ვლინდება ბოდ-
ლერის ჩახედულობა ფერწერაში და მისი პოეზიის ფერწერულობა.
დახვეწილი მუსიკალური ინსტრუმენტობის მიუხედავად, ბოდ-
ლერის ლექსის (და, როგორც აღინიშნა, ფრანგული პოეზიის დიდი
ნაწილის) ბუნება ხილვადია, ვიზუალური.

მზიური მედიალურობის თანახმად, ბოდლერს გადაწყვეტილი
აქვს არ დატოვოს უპასუხოდ სიცივის გამოვლინებანი და მათ უპი-
რისპირებს სითბოს შესატყვისობებს. სიცივის სტიქიონს სითბოს
განზოგადებული იდეა ეღობება წინ: „მოწმენდილი ცა, სადაც
თრთის მარადიული სითბო“. ყინულის მზეს ხსენებული თბილი
სალამობის მშვენიერი მზეები ეგებებიან. ერთგან სილამაზე ცივია,
ხოლო მეორეგან, პირიქით, ცხელია და წვეავს.

უფრო კონკრეტულად, სითბო ახალგაზრდობას უკავშირდება,
ახალგაზრდობის ტკბილი სითბოსადმი პოეტის ერთგულებას ვერა-
ფერი შეარყევს.

სითბოს ხორციელი განზომილებაც აქვს:

ლესბოსო, მცხუნვარე და მიბნედილი ღამეების მიწაე.

ანდა:

აეხორცობის მწველ გავლენა.

ლირიკულ შედეგში „აივანი“, სითბოს წყალობით, გული
დროებით აღარ არის გაორებული წითელსა და გაყინულს შორის.
პოეტი მოულოდნელად ანდობს მკითხველს და დაპირებასაც
უსრულებს:

მე ვიცი ბედნიერი წუთების გახსენების ხელოვნება.

მზრუნველი ხელით გაჩაღებული, სიყვარულის მანათობელი

კოცონი ანთია ამ ლექსში. ლექსმა შემოგვინახა: გაეარვარებული ნახშირით განათებული საღამოები და „კერის სიტკბოებით“, „საღამოების ეშით“, „ვარდისფერი ორთქლით“, „სისხლის სურნელით“ დანთებული კოცონი...

ბოდლერის ნაწერებიდან მხოლოდ „აივანი“ რომ შემორჩენილიყო, ვინ იტყოდა, რომ იგი დაწერა ცივი გამების ოსტატმა?

იმ საწყისთა შორის, რომლებიც პოეტს გაძლებასა და ძხნეობას ანიჭებენ მის დაუსრულებელ ძიებაში, არის სილამაზე.

ნუგეშთან ერთად, სილამაზე სათუთად შემონახული იმედია, ბანქოს პარტიის უკანასკნელი კარტია, რომელიც, თუკი ეს საერთოდ შესაძლებელია, სრულყოფს ადამიანს. არსებობს „სილამაზის გზა“ და პოეტიც მას ადგას.

„ბოროტების ყვეილების“ სამყაროში სილამაზე გამონაკლისს არ წარმოადგენს და ამიტომ შედგება წინააღმდეგობრივი და ურთიერთგამომრიცხველი წახანაგებისაგან. სრულყოფილ სილამაზეს ძალუძს „ფერხთით მოიქციოს დამარცხებული კაცობრიობა“.

ამავე დროს, იგი გულგრილია ადამიანთა მიმართ:

შენ მკედრებზე დადიხარ და მათი არ გენაღვლება, სილამაზე.

იგი არის „ვეება, საშინელი, მიამიტი ურჩხული“. საშინელი მშვენიერება კიდევ ერთი ბოდლერის ლოგიკით აგებული პარადოქსია.

გამომწვევი პოლემიკურობით დაწერილმა სონეტმა „სილამაზემ“ გამოიწვია კიდევ ესთეტიკოსთა შეხლა-შემოსლა. ცხადია, იგი სილამაზის ბოდლერისეული ხედვის მხოლოდ ერთი კუთხეა, მისი მსატერული დაეუკაცების საფეხური და არა საბოლოო სინთეზი. თუმცა ცხადია ისიც, რომ აქ გამოძერწილი პლასტიკური იდეალის დალი, ხმამალა თუ დახშულად, სხვაგანაც გაისმის. ქვის სიზმარი, უძრავობა, გულგრილობა, სიცივე და „ამოუცნობი სფინქსის“ საიდუმლოება — ესეც იარაღად გამოადგა ბოდლერს ბოროტების აყროლებულ ქაობთან, მაგრამ ყვეყჩად მოეჩვენებოდა მას საკუთარი თავი, აქ რომ დაესვა წერტილი.

სილამაზე კერპიც არის და სერიოზულ მიდგომასაც იმსახურებს, იმდენად სერიოზულს, რომ, პოლ ვერლენის მელანქოლიისა არ იყოს, სასაცილოს, კომიკურს გამორიცხავს. სილამაზე მეფურია

თავისი მოწოდებით, თუმცა ავადმყოფური სილამაზის მეტი რა არის.

როგორც სხვადასხვა შეძლების ადამიანისათვის განსხვავდება ლუკმა პური, ისე განსხვავდება სილამაზე ცხოვრების სხვადასხვა დონეზე: „განცხრომის სილამაზე“, ხეპრეთა სილამაზე, მხატვარ გავარნის „საავადმყოფოს ლამაზმანები“...

მათ თითქოსდა განაზოგადებს „მწუხარე სილამაზე“, რომლის ორეულზე კმუნავს პოეტი: „საბრალო დიადო სილამაზე.“

ქალის პლასტიკური სილამაზე კი, პირიქით, აღაფრთოვანებს მას და სურვილს აღუძრავს მის გარშემო იაროს ისევე, როგორც ამას როდენი ურჩევდა თავის მოწაფეებს:

მიუხაზოვდეთ და ვიაროთ მისი სილამაზის გარშემო.

სილამაზის სამფლობელო პლასტიკურობას სცილდება და „ალერსის სილამაზედაც“ გვევლინება.

სილამაზე საბედისწეროა — ხან „რკინასავით პირქუში“, ხან „სულთა მძიმე უღელი“.

თითქოსდა მტრის ლაშქრით გარშემორტყმული ციხესიმაგრიდან მოისმის სევდისათვის განწირული სილამაზის განაჩენი:

კვიანი იყო, რად მინდა?
იყავ ლამაზი და სევდიანი.

რომც არ არსებობდეს სილამაზე, პოეტი მას უთუოდ გამოიგონებდა. მაგრამ სატრფოს სილამაზეს მხოლოდ დანახვა უნდა:

დამცინავი სამყაროსათვის უხილავი,
ჩემს ნაღელიან გულში აყვავებული მისი სილამაზე.

ბოდლერი მუდამ სუსტის წინაშე ძლიერს აჩოქებს:

ძლიერი სილამაზე მუხლებზეა დაცემული ნაზი სილამაზის წინაშე.

დაკვირვებული მზე ბოდლერის ნაზ სილამაზეს შეავლებს სხივს და თავის სელას განაგრძობს. მან კიდევ ბევრი რამ უნდა გაანათოს და გამოააშქარაოს, მაგრამ ჩვენ აღარ გავყვებით.

შხის, როგორც ყოველივე არსებულის, ბუნება შინაგანი კიდი-
ლია. თუკი შორიდან, შემოდგომის დღეს, იგი ცივი მოგეჩვენებათ.
ეს იმიტომ, რომ გზად მას სიბილწის დათრგუნვა მოუხდა.

და რადგან სიბილწემ ვერ ჩააქრო და მაინც თანაბრად და მშვი-
დად ანათებს, ყოველ დილით ამისათვის უნდა ვესალმებოდეთ
ბოდღერის მზეს.

1971

თეთრი მალარმა

„ის იყო თეთრი...“
პ ა ო ლ ო ი ა შ ვ ი ლ ი.

I

სტეფან მალარმეს შემოსვლა ქართულ მწერლობაში შეამზადეს
და ითავეს „ცისფერყანწელებმა“: ფრანგული სიმბოლიზმის მეტრის
შემოქმედებითი მრწამსი და მარგალიტის დარად გამოთლილი მისი
პოეტური სახეები ახლობელი და სანიმუშო აღმოჩნდა ამ საუკუ-
ნის დამდეგს ქუთაისში შეკავშირებული ახალგაზრდებისათვის.
თავისი მოკრძალებული ხარკი მათ 1919 წელს გამოცემული
წიგნაკით მოიხადეს — ს ტ ე ფ ა ნ მ ა ლ ა რ მ ე, ლ ე ქ ს ე ბ ი
და პ რ ო ზ ა.

მალარმეს მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები მკითხველს შეუძლია
ნახოს ამ ქართული გამოცემის წინათქმაში. ამიტომ აქ შევეცდებით
უმთავრესი თარიღებით შევაჯვაროთ მალარმეს ცხოვრების ქრონო-
ლოგია.

1842 წლის 18 მარტს, დილის შვიდ საათზე, პარიზში, მოხელის
ოჯახში, დაიბადა სტეფან მალარმე.

1847 წელს გარდაიცვალა პოეტის დედა.

1852 წლიდან დაწყებული, მალარმე სწავლობს სხვადასხვა პან-
სიონატსა თუ ლიცეუმში. შემონახულია მისი სკოლისდროინდელი
პროზა და ლექსები. ისინი დავალებითაა დაწერილი და ნაკლებად
ორიგინალურია.

1861 წელს გამოდის შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავი-ლების“ მეორე, შეესებულნი გამოცემა. ბოდლერის პოეზიამ განაცვიფრა ჭაბუკი მალარმე და მნიშვნელოვანწილ განაპირობა მისი ჩამოყალიბება როგორც პოეტისა.

ბოდლერის გარდა, მალარმეს იზიდავს ვიქტორ ჰიუგოს, თეოფილ გოტიეს, თეოდორ დე ბანვილის პოეზია. სრულიად თვითმყოფადი შემოქმედებისაკენ ლტოლვაში, მალარმე თანდათან დასძლევს მათ გავლენას.

1862 წელს მალარმე სხვადასხვა ლიტერატურულ ჟურნალებში აქვეყნებს თავის პირველ ლექსებს. ამავე წელს მალარმემ გაიცნო ახალგაზრდა გერმანელი ქალიშვილი მარია გერჰარდი, მისი მომავალი მეუღლე. მათ 1863 წლის 10 აგვისტოს დაიწერეს ქვარი. მომდევნო წელს დაიბადა მათი ქალიშვილი ენევიევა. ოჯახის სარჩენად მალარმე ინგლისურს ასწავლის და ამ ენის ცოდნას ლონდონში სრულყოფს.

1866 წლიდან იწყება პოლ ვერლენისა და სტეფან მალარმეს მწერ-მომწერა და მათი მეგობრული ურთიერთობა.

1868 წელს გამოდის ალოიზიუს ბერტრანის „ღამეული გასპარის“ ახალი გამოცემა. ბოდლერის „პარიზის სპლინთან“ ერთად ა. ბერტრანის შემოქმედებამ მისცა ბიძგი მალარმეს, რათა შეექმნა თავისი „ლექსები პროზად“.

1879 წელს გარდაიცვალა პოეტის ვაჟი, ანატოლ მალარმე.

1880 წელს დაისტამბა მალარმეს გამოკვლევა „ანტიკური ღმერთები“. ამ წლიდან მალარმე მართავეს „სამშაბათობებს“.

1883 წელს გარდაიცვალა ორი შემოქმედი, რომელთაც მალარმე თაყვანს სცემდა: რიჰარდ ვაგნერი და ედუარდ მანე. მუსიკასა და ფერწერასთან მალარმეს შემოქმედების წილნაყრობას მარტოოდენ ეს ორი სახელიც გვიდასტურებს. ამას უნდა დავუმატოთ მისი მეგობრობა ინგლისელ მხატვარ უისტლერთან. ამავე წელს პოლ ვერლენმა უძღვნა სტეფან მალარმეს ნარკვევი, რომელიც შეიტანა თავის წიგნში „დაწყველილი პოეტები“ (1884).

1884 წელს გამოვიდა ჰიუსიმანსის რომანი „პირუკუ“, რომლის მთავარი პერსონაჟი ჰერცოგ უან დეზ ესენტი მალარმეს პოეზიის მოტრფიალეა.

1885 წელს ვერლენმა სთხოვა მალარმეს ბიოგრაფიული ცნო-

ბები მიეწოდებინა გამოცემისათვის „დღევანდელი ადამიანები“. მალარმეს საპასუხო წერილი „ავტობიოგრაფიადაა“ ცნობილი.

1891 წლის ოქტომბერში ახალგაზრდა პოლ ვალერიმ პირველად ინახულა მალარმე. შემდგომში იგი ივლის მაესტროს „სამშაბათობებზე“ და სიცოცხლის აღსასრულამდე მალარმეს მადლიერ მიმდევრად მიიჩნევს თავს.

| 1898 წლის 9 სექტემბერს სტეფან მალარმე უეცრად გარდაიცვალა ვალენში ყელის სპაზმისაგან. 11 სექტემბერს პოეტის ნეშტი მიწას მიაბარეს სამოროს სასაფლაოზე (სენისა და მარნის დეპარტამენტი).

მალარმეს დაუმთავრებელი დარჩა „პეროდიადე“ და უსათაუროდ დატოვებული დიდი „წიგნის“ ჩანაფიქრი. კაცმა რომ თქვას, თვით მალარმე არც იმედოვნებდა ამ თავისი უმთავრესი ჩანაფიქრის ბოლომდე მიყვანას, რამეთუ საამისოდ ადამიანის ერთი სიცოცხლე ეცოტავებოდა. მაგრამ ერთი ან რამდენიმე დახვეწილი ფრაგმენტის დაწერას მაინც ლამობდა, რომელიც მთელი ჩანაფიქრის სიდიადეს წარმოაჩენდა. ერთი „აბსოლუტური“ ქმნილების წახანგებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ მისი მცირერიცხოვანი, მაგრამ შეუპოვრად დამუშავებული ლექსები, მათ შორის „პეროდიადე“ ფრაგმენტები და დიდებული „ფაენის ნაშუადღევნი“.

II

ქეშმარიტი პოეტის უპირველესი თვისება ის არის, რომ იგი, თვით მალარმეს თქმისა არ იყოს, „ახალ ენას“ ქმნის. „როგორც იქნა, დავიწყე „პეროდიადე“, — 1864 წლის ოქტომბერში სწერს მალარმე თავის მეგობარ ანრი კაზალისს, — საქმეს შიშით შევეუდექი, რამეთუ ახალ ენას ვიგონებ, რომელიც უთუოდ უნდა წარმოიშვას სრულიად ახალი პოეტიკიდან, ამ უკანასკნელის განსაზღვრა კი ორიოდ სიტყვით შემიძლია: ს ა ჭ ი რ ო ა ა რ ა ს ა გ ნ ი ს ა ს ა ხ ვ ა , ა რ ა მ ე დ მ ი ს მ ი ე რ მ ო ხ დ ე ნ ი ლ ი ე ფ ე ქ ი ს ა“.

იმთავითვე უნდა ითქვას: მალარმე რთული პოეტია. დედანში მალარმეს გაგება ერთი წაკითხვით შეუძლებელია. მალარმე წლობით, ხშირ შემთხვევაში კი ათეული წლების განმავლობაში ხეეწავდა ლექსებს, რათა მათში კონდენსირებული სახით

გადმოეცა თავისი სათქმელისა და ნაფიქრალის მარტოოდენ უმთავრესი შედეგი. პოეტი თითოეულ სიტყვას, სიტყვათა შეხვედრას აკვირდებოდა, მრავალგზის გადაამუშავებდა ხოლმე უკვე დასრულებულ და, ზოგჯერ, დასტამბულ ლექსსაც, ყოყმანისა და დაუცხრომელი ძიების შედეგად სულ უფრო იწევედა წინ, მაღალი მოთხოვნილების იმ აბსოლუტისაკენ, რომელიც მას ესახებოდა. ამიტომ მალარმეს წაკითხვას მოთმინება, შრომა, ინტელექტუალური დაძაბვა სჭირდება.

უიულ იურესადმი მიცემულ ინტერვიუში თავისი პოეზიის „სიბნელის“ გამო მალარმემ შენიშნა: „მართლაც, ტექსტის სიბნელე თანაბრად საშიშია, მომდინარეობს იგი მკითხველისა თუ პოეტის უკმარისობისაგან... მაგრამ სიბნელის განფანტვისათვის თავის არიდება თვალთმაქცობაა. თუკი საშუალო ინტელექტისა და არასაკმარისი ლიტერატურული მომზადების მქონე ადამიანი შემთხვევით რომელიმე წიგნს გადაშლის და ამ წიგნით დატკობას მოისურვებს, მაშინ გაუგებრობას აქვს ადგილი და ყოველივეს თავთავის ადგილზე დაბრუნებაა საჭირო. პოეზიაში ყოველთვის უნდა იყოს საიდუმლო და ლიტერატურის მიზანიც სწორედ ისაა, — და არა სხვა რაიმე, — რომ საგნები წ ა რ მ ო ა ჩ ი ნ ო ს“.

ვინაიდან მალარმე ცდილობდა სათქმელი ერთი ლექსიდან მეორეში არასგზით არ გაემეორებინა, ამდენად მისი პოეტური მემკვიდრეობა, თუმცა მოკულობით მცირე, საკმაოდ ფართო და რთულად წ ა რ მ ო ჩ ე ნ ი ლ თუ მ ი ნ ი შ ნ ე ბ უ ლ სამყაროს შეიცავს. საინტერესოა თვალი გავავლოთ მალარმეს რამდენიმე ცნობილ ლექსს, რომლებშიც თავი მოიყარა მისი პოეტური ხედვისათვის დამახასიათებელმა თემებმა თუ მოტივებმა.

III

„მოჩვენება“ რომ დაწერა, მალარმე ოცდაერთი წლისა იყო.

მალარმეს პოეტურ შემოქმედებაში პირობითად ორი „მანერა“ ანუ პერიოდი გამოიყოფა (სიყრმის ლექსების გამოკლებით): პირველი მანერა შეიცავს 1862—1864 წლებში დაწერილ ლექსებს, მეორე კი — 1865 წლიდან მოყოლებული პოეტის გარდაცვალებამდე.

სიყრმის ლექსები მიმბაძველობითი ხასიათისაა და, ამდენად, უფრო მალარმეს პოეტური ჩამოყალიბების ისტორიისთვისაა სა-

ინტერესო. პირველ მანერაში უკვე ჩანს მოწიფული, მალარმესათვის დამახასიათებელი მრავალი თემა, მხატვრული სახე, სტილისტური სელა. ეს უკვე მალარმეა. ოღონდ ამ დროის ლექსებში ჭერ კიდევ მეტწილად დაცულია სახეებისა და პოეტური ფრაზების გადაშლის ლოგიკა. მეორე პერიოდში კი მალარმე უღმობლად აუქმებს თავის ხელნაწერებში ყოველივე იმას, რაც მისთვის თავისთავად იგულისხმება, ანდა რაც პოეტურ ტრიუიზმად ეჩვენება. მეორე მანერა ელიფსურია და მხატვრულად უაღრესად ტევადი. ეს კია, რომ აღრესატი მალარმეს ხელწერას უნდა იყოს გაცნობილი, რათა აღიქვას სიტყვებიცა და მათ შორის გამოტოვებული კავშირებიც (მოწიფულობისას მალარმემ მრავალ თავის ლექსში პუნქტუაიცაიკ კი გააუქმა).

„მოჩვენება“ პირველი მანერით დაწერილი ლექსია და, ამდენად, მოხერხებულ საყრდენს წარმოადგენს მოწიფული მალარმეს გასაგებად.

მალარმეს ლექსების სწორი აღქმისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს მათი შექმნის ისტორიას. ამიტომ ორიოდ სიტყვით შევეხოთ ამ უკანასკნელსაც.

„მოჩვენება“ მალარმეს ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ლექსია. თავისი ჩვეულებისამებრ, ლექსის გამომზეურებას აეტორი არ ჩქარობდა. და იგი დაწერის დღიდან მხოლოდ ოციოდე წლის შემდეგ დაიბეჭდა, 1883 წელს. მალარმეს სხვა, უფრო განყენებულსა და დინჯ ქმნილებებს შორის „მოჩვენება“ უჩვეულო სენტიმენტალურობით გამოირჩევა. ლექსის შეთხზვის ზუსტი მიზეზი და ვითარება უცნობია. ვარაუდობენ, რომ ეს ლექსი მალარმემ დაწერა მისი მეგობრის, ანრი კაზალისის თხოვნით. კაზალისს ახალგაზრდა ინგლისელი ქალიშვილი შეეყვარებია და თავის ახლო მეგობრებს, ზოგს ფანქრით, ზოგსაც კალმით შესრულებულ სატრფოს პორტრეტს სთხოვდა, მათ შორის მალარმესაც.

პირველ სტრიქონებში, სერაფიმების ციური ჰანგების გახსენებით, მალარმე ტრადიციულ, კერძოდ, სიმბოლისტურ სახეებს ეხმინება. ლექსის ლირიკული წიაღსვლა პირობითად სამ შემადგენელ ნაწილად შეიძლება დავეყოთ: მუსიკალური უვერტიურა, სატრფოს კოცნა და მისი ხილვის გახსენება (ამ უკანასკნელ ნაწილში ზღედა საკულარივ „მოჩვენების“ ფიქსაცია). ამ პატარა ლექსის მსგავსი სამნაწილიანი არქიტექტონიკა იმისი მაჩვენებელია, რომ

მცირე მოცულობით მაღარმე დიდ მხატვრულ ფორმებს განაზოგადებს. ვიოლების სევდიანმა და ჰაეროვანმა მუსიკამ თვით ლექსის მსვლელობაც გამსჭვალა. მუსიკას ერთიანი შეფერილობა ეხმიანება. უკვე აქ იჩენს თავს მაღარმეს ორი რჩეული ფერი: თეთრი და ცისფერი. ბოდლერის ცნობილი „შესატყვისობების“ დარად, მაღარმესთან ფერი განაზოგადებს ბგერას ანუ მუსიკას, რომელიც წარმოგვიდგება როგორც ყვავილთა ლაქვარდზე „ჩასრიალებული თეთრი ქვითინი“. ეს სალექსო ტაეპი უკვე მთელს მაღარმეს მოასწავებს. მასში მელანქოლია კავშირთა მაღარმესეული მხატვრული ლოგიკაც და გარეგნული სიმშვიდით დაფარული მისი მდიდარი დინამიკაც. სითეთრისა და ლაქვარდის ილუმინალი შენაცვლება ხდება. თეთრი და ცისფერი მიწაზეც და ზეცაშიც გაბატონებულა: მიწაზე ესაა ცისფერი ყვავილები. რომლებსაც თეთრი მუსიკა ეხება: ზეცის ლაქვარდს კი ანგელოზთა სითეთრე (თუმცა დაუსახელებელი, მაგრამ ნაგულისხმები) უერთდება.

მუსიკალურ „უვერტიურაში“ ძეხორციელი არ ჩანს, მაგრამ — ანგელოზებთან ერთად — აქ ყველაფერი გაცოცხლებულა: მთვარე „დაღვრემილა“, ყვავილები „სიმშვიდეს“ მოუცავს, „მომაკვდავი ვიოლები“ აქვითინებულა... პერსონიფიკაცია — ნებისმიერი მხატვრული ტექსტის ეს განუყრელი კომპონენტი — განსაკუთრებულად დიდ ზვედრით წონას აღწევს მაღარმესთან. მის პოეზიაში ადამიანი კი არ ბატონობს, არამედ გასულიერებულ საგანთა და სიცოცხლეგაფურჩქნილი ბუნების გარემოში ავლენს თავის არსს.

ქვითინის „სითეთრე“ „განწყობილების“ ფერია. სწორედ ამგვარი ფერი მკვიდრდება მაღარმეს თანამედროვე ფერწერაშიც — იმპრესიონისტებთან.

მაღარმესთან ლექსის თითოეული კომპონენტი მის მთლიანობას ეხმიანება და, საუკეთესო შემთხვევაში, შეკუმშული სახით განაზოგადებს კიდევ მთელი ნაწარმოების სათქმელს, დედააზრს. ასე განაზოგადებს სერაფიმების მუსიკის ზეციურ ხასიათს „ყვავილთა გვირგვინის ლაქვარდი“, ყვავილებს ცის ლაქვარდისავე რომ აღამალლებს და ლექსის მსვლელობაში ო რ მ ხ რ ი ვ მ ო - ძ რ ა ო ბ ა ს რომ ამკვიდრებს: დაღმავალია სერაფიმების თეთარი ჰანგების დაშვება ყვავილებზე, აღმავალია ზეცისადმი დაბრუნებული ყვავილთა სილაქვარდე. ეს მოძრაობა ზიარი განწყობილების, „გაზიარებული გრძნობის“, ჰარმონიული სიყვარულის გამოხმა-

ტველია. ტექსტის ამგვარი სიღრმისეული და თითქმის უსასრულო ამოკითხვის შესაძლებლობაში ძვეს მალარმეს ლირიკის ფილოსოფიური ხასიათი.

მთავარ განწყობილებას პარალელიზმი აძლიერებს: მთავარ ღონღება — სერაფიმები ტირიან; ფერის აღმასვლას სურნელის ამაღლება ამზადებს (ამ უკანასკნელს მიგვანიშნებს ეპითეტი „პაეროვანი ყვავილები“).

პირველი, „მუსიკალურ თემად“ გაშლილი ნაწილისაგან განსხვავებით, ლექსის მეორე და მესამე ნაწილები არსებითად თხრობითია.

ლექსის პირველი ნაწილიდან მეორეში ზოგიერთი სიტყვა უცვლელად გადადის, ზოგიც თავის პოეტურ ექოს უხმობს. „ოცნება-ძილი-სიზმრის“ ცნება პირდაპირ ნახსენები თუ ნაგულისხმევეია მთელს ამ პატარა ლექსში ხუთჯერ. ამავე მწკრივს განეკუთვნება თვით სათაურიც, „მოჩვენება“. ლექსის ამ მთავარი ლირიკული ცნების აქტიური ამოქმედება ხდება მეორე, თხრობით ნაწილში, ხოლო არსის გახსნა მესამე, დასკვნით ნაწილში ხორციელდება.

პირველსავე სტრიქონებში გამოჩნდება სევდა და ყვავილები. აქედან წარმოიშობა „სევდის სურნელი“. „სურნელის“ მეშვეობით ოცნების ორი თანმხლები — სევდა და ყვავილები — ერთმანეთს ხვდებიან, პოეტი „ოცნების მოკრეფას“ გვთავაზობს.

ლექსი მოგვითხრობს მშვენიერი სატრფოს გამოჩენას, მისი ამბორი მოწყვეტილი ყვავილის ასოციაციას იწვევს.

არსებითად, მეორე ნაწილში უკვე ითქვა მთელი ლექსის ძირითადი სათქმელი. მაგრამ დასკვნითი ნაწილი „ახანგრძლივებს“ ამ ამბის გადმოცემას მოგონებაში მისი გარდატეხის წყალობით (ეს სელა დამახასიათებელია მალარმესათვის და მას პოეტი თავის ლირიკულ შედეგში, „ფანის ნაშუადღევშიც“ მიმართავს და ხვეწავს). რეალობა მოგონებაში გარდატეხილი ანარეკლის სახით გადმოიცემა.

ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებას მოგონება იერს უცვლის: ზოგ რამეს აცლის, ზოგს ასხვ:ფერებს, ზოგსაც თავისას უმატებს. მალარმე ერთგულია ხელოვნების დანიშნულების ამგვარი გაგებისა. „მოგონების“ მექანიზმი მალარმესთან საკმაოდ დამუშავებულია და ცახვიწილი და, ამდენად, გზას უკაფავს მარსელ პრუსტის ყაიდის შემოქმედს, თუმცა მას ჯერ კიდევ ისეთი მოქნილი ლიტე-

რატურული ტექნიკა არა აქვს, როგორც „დაკარგული დროის ძიებაშია“.

ლექსში ყოველივე იმგვარად იშლება, თითქოს საამო გახსენება ჯერ მუსიკალური ჰანგებით მზადდება, შემდეგ მუსიკის ბუნებაშივე მთელმარე შესაძლებლობებით სწრაფად გაიფრინებს და ბოლოს, დასკვნით ნაწილში, ხილვადი სურათის სიციხადეს იძენს. პირველი ნაწილი მუსიკალურია, მესამე — ვიზუალური, მათ შორის მოთავსებული კი — გარდამავალი. თუკი გავიხსენებთ, რომ ბოლოერი უმთავრესად ვიზუალურია, ვერლენი კი — მუსიკალური, მალარმე ორივე საწყისის სინთეზისაკენ ილტვის, თუმცა თავისი ბუნებით მუსიკისაკენ უფრო იხრება. დასკვნითი ნაწილის პირველსავე სტრიქონში გამოჩნდება სიტყვა „თვალი“ და მართლაც რომ მთელი ამ მზიანი, გასხივოსნებული სურათის აღქმისათვის საჭიროა ყურადღებიანი და გაბადრული თვალი. წამით მიწაზე დაშვებული სატრფოს მშვენიერი ხილვა ლექსის დასკვნით ტაეპში კვლავ ზეციური სერაფიმების ჰანგებისაკენ ილტვის.

ლექსს თავიდან ბოლომდე გაჰყვება ს უ რ ნ ე ლ ე ბ ა, რომელიც ძალდაუტანებელი სიმსუბუქით ხან თავის რეალურ წონას იძენს ყვაილთან დაკავშირებით, ხანაც განყენებულ ცნებად იქცევა სევდასა და ვარსკვლავთან კავშირში.

მაშინ, როდესაც ლექსი თითქოს თავის ლოგიკურ დასასრულს უახლოვდება, პირობითი ფერი და პირობითი სურნელი კვლავ ხსნილად ტოვებს მთელს ამ ლირიკულ თავგადასავალს და ყოველივეს ამოკითხვა თავიდან იწყება. ახალი აღმოჩენები და ფათერაკები კვლავაც მოსალოდნელია. ისევე როგორც არ წყდება ზეცასთან ცოცხალი ყვაილის ურთიერთობა, ასევე მკითხველის ხელში ცოცხალ არსებასავით სუნთქავს მალარმეს ლექსი. აქ გარინდებულობა სიცოცხლეში გადადის და ზოგჯერ სიცოცხლე წამით რინდდება, რათა თვლემიდან ახალი თვისებებით გამდიდრებული დაგვიბრუნდეს. და მოულოდნელად ვარსკვლავები თეთრ ყვაილებად გვათოვს.

IV

1863 წელს, როდესაც მალარმემ, ლონდონში ყოფნისას, შექმნა „ფანჯრები“, იგი ამ ლექსის თაობაზე წერდა თავის მეგობარ ანრი

კახალისს: „ლონდონის მზე როდია პარიზის მხიარული მზე, ბულვარების გასწვრივ სალუდე მაგიდების მომხიბლავ სიმწვანეს რომ წარმოშობს და თავის ნათელ ხალისს გაუჩუქებს. აქაური მზის სხივები თითქოს საავადმყოფოს ღარიბ კედლებს რაღაც სიმკრთალეს დასესხებიან, ამ კედლებში ჩასძინებიათ და მათი სნეული ბათქაში გაუთბიათ. ავადმყოფური პაერი დატვირთულია სილატაკის ოხშივარით, რომელსაც ხრწნის მძიმე სიციხე. და ლატაკათვის ზაფხული მარტოოდენ წელიწადის ის ხანაა, როდესაც გამთბარი ჭია მათ ძონძებში თარეშობს“.

სხვა კერძო წერილებში მალარმე თავის კორესპონდენტებს დაახლოებით იმავე განწყობილებებს უზიარებს, რაც მან ლექსით „ფანჯრები“ გადმოსცა და, სოგჯერ, იმავე სიტყვებსა და ხატებსაც მიმართავს. ყოველივე ეს იმას გვიდასტურებს, თუ როდენ წრფელადაა განცდილი „ფანჯრები“ და როგორი ერთგულებით გამოგვეცემს ეს ლექსი პოეტის სატკივარსა და საფიქრალს.

ფორმის სირთულემ და დახვეწილობამ არ უნდა დაგვიმალოს, რომ მალარმე ვნებიანი პოეტია და რომ მისი ერთ-ერთი ყველაზე „გაშმაგებული“ ქმნილებაა „ფანჯრები“. აქ ყოველდღიურ უზრუნველ, ცხოველურ არსებობას პოეტი დიდი ხელოვნების სფეროში წვას უპირისპირებს. სილამაზისა და მშვენიერებით გამოწვეული მღელვარების გარეშე არსებობა მას სევდისა და სასოწარკვეთილების მომგვრელ საავადმყოფოდ ევლინება. პოეტს იტაცებს იდეალი და ლაყვარდი. უსუსურ არსებობას იგი შემოქმედებით ძიებას უპირისპირებს. ოღონდ ეს კია, რომ თვით ხელოვნებაც მას დაუსრულებელ მარცხად წარმოუდგება. როდესაც პოეტი გვეუბნება, დაე გავტეხო საავადმყოფოს ფანჯრის მინა და უსასრულობამდე ძირს ვეცემოდეთ, იგი იმას გულისხმობს, რომ საკუთარი თავის მიმართ მომთხონი ხელოვანისთვის ნამუშევრით დაკმაყოფილების გრძნობა არ არსებობს, რამეთუ მისი სრულყოფა უსასრულობამდე შეიძლება და, მაშასადამე, იგი საბოლოოდ მიუღწეველია. მაგრამ ეს — ნაწილობრივი და გარდაუვალი მარცხი მშვენიერებისაკენ ლტოლვაში უმჯობესია, ვიდრე სილამაზეზე ეჭვიმუტანელი, სულიერად ბრმა არსებობა.

1864 წლის 15 აპრილს, გაეცნო რა მალარმეს რამდენიმე ლექსს და, მათ შორის, „ყვავილებსაც“, ეუენ ლეფებური სწერდა პოეტს: „დაყინებული დახვეწა-დამუშავება ფიქრისა, რომელსაც თქვენ იქამდე წურავთ, ვიდრე იგი მთელ თავის წვეწვს არ მოგცემთ, ჯიუტი ინკუბაცია და ზედმიწევნით ზუსტი შრომა წარმოადგენს, ჩემის აზრით, თქვენი ტალანტის არსს. თქვენ დაყინებით უბრუნდებით პირველ შთაბეჭდილებას, რომელიც უკვე თავისთავად ძალზე ოლიერია, და იმ შეწუხებულსა და მოქვითინე, დაძაბულობით აღსავსე ლექსებს გადმოაჩქეფებთ, სადაც დროდადრო, ახალი აზრების დანამატების მიღმა, ამაყად გადაიშლება ხოლმე პირველივე სუნთქვით ამოხეთქილი სტრიქონები, საეცე და მთლიანი, შემდეგი ყაიდის ლექსები:

ნიტების მიერ ბოროტად გაკეთებული დიდი ლურჯი ნახერტები...
და გადახვეწილ სულთა ღვთაებრივი დაფნა...

სახეებით უხვად დახუნძლულ და ზოგჯერ თითქოს აზრთა სიჭარბით დახუთულ თქვენს სტროფებს ეს ლექსები ჰარმონიას უბრუნებენ. ესაა ხემის ის გასრიალება, ბგერა „დო-ს“ რომ წარმოშობს. თქვენ რომ შეგძლებოდათ ნაკლებად კარგად გემუშავათ, ვინძლო უკეთესი რამ გამოსულიყო; მაგრამ, ვფიქრობ, საკუთარი თავი ისეთად უნდა მივიღოთ, როგორიც ვართ...“

ეს საყვედური — მეტისმეტი სრულყოფისა და სირთულის — შეფარვით თუ აშკარად დღემდე გაისმის პოეტის მიმართ.

ჯერ კიდევ „მოჩვენების“ ტექსტიდან დავრწმუნდით, რომ ყვავილები მალარმეს პოეტური სივრცის აქტიური მოქმედი პირებია. მათდამი საგანგებოდ მიძღვნილ ლექსში ზეცისკენ ლტოლვაში ყვავილები თითქოს ფართოდ გადაშლიან იმავე „მოჩვენების“ დასაწყისში მოცემულ ამ მოტივს. ნაირგვარ ყვავილთა რეპერტუარი მშვენიერ ასულთა სახით ცოცხლდება მალარმეს თვალწინ. ამ ასულთა დასში — მალარმესთან პირველად — გამოჩნდება ჰეროდიადე, რომელსაც პოეტი შემდეგ თავის დაუმთავრებელ დრამატულ პოემას უძღვნის.

VI

ლექსი „ზღვის ნიავი“ ბოდლერის „უცხო სურნელის“ მალარმესეული გამოძახილია.

ამ ლექსით შთაგონებული რემი დე გურმონი („ცისფერყანწელთა“ ერთ-ერთი ავტორიტეტი) წერდა: „ლუვერში, რომელიმე სასაცილო კოლექციის დათვალიერებისას, უცაბედად რაიმე სასწაულს წააწყდები ხოლმე, რომელიმე ანდრომედეს, ჩელინის მიერ დამუშავებულ სპილოს ძვალს. ესაა შეშინებული ქალი, რომლის მთელი სხეული შებოჭილობის საშინელებას დაუთრგუნავს: ს ა ი თ გ ა ი ქ ე ს? სწორედ ესაა სტეფან მალარმეს პოეზია“.

მართლაც, „ფანჯრებში“ ასახული ბილწი არსებობისაგან განდგომის სურვილის კიდევ ერთ გამოხატულებას ვხვდებით „ზღვის ნიავეში“, რომელიც მალარმეს ყაიდაზე გადმოღებულ დაახლოებით იმავე ლტოლვას გამოხატავს, რომელსაც თითოეული პოეტი თავისებურად გამოეხმაურა: ლერმონტოვი „აფრაში“, ბარათაშვილი „მერანში“, რემბო „მთვრალ ხომალდში“, გალაკტიონი „ლურჯა ცხენებში“.

VII

„ფავნის ნაშუადღევში“ ჭვარედინდება მალარმეს ლირიკის ნაირგვარი ხაზი და აქვე უმაღლეს ხორცშესხმას პოულობს მისი მრავალი პოეტური მოტივი. მალარმეს დიდი ჩანაფიქრებიდან მხოლოდ „ფავნს“ ეღირსა დასრულება.

„პეროლიადეზე“ და „ფავნზე“ პოეტს მონაცვლეობით უმუშავია, თანაც ისე, რომ — თითოეული თემის ხასიათიდან გამომდინარე — პირველს იგი სუსხიან ზამთარს უთმობდა, მეორეს კი — მცხუნვარე ზაფხულს. ამის შესახებ თვით პოეტი წერს 1865 წლის ზაფხულში ა. კაზალის (აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თავდაპირველად მალარმე სცენაზე წარმოსადგენად წერდა „ფავნს“): „პეროლიადე“ უღმობელი ზამთრებისათვის შემოვიხსნა: ამ ეულმა ქმნილებამ გამომფიტა და, შუალედში, გმირულ ინტერმედიას ვრითმავ, რომლის გმირია ფავნი. ეს პოემა ძალზე ამაღლებულსა და მშვენიერ იდეას შეიცავს, მაგრამ ლექსები უძნელესი გასაკეთებელია, ვინაიდან მათ აბსოლუტურად სცენურად ვაკეთებ, არა თეატრისათვის მისაღები ფორმით, არამედ ისეთი ფორმით,

რომელიც თეატრს უხმობს. და მაინც მინდა შევინარჩუნო ჩემი ლირიკული თხზულებების მთელი პოეზია, თვით ჩემი ლექსი, რომელსაც დრამას ვუსადაგებ. როდესაც მინახულებ, ვფიქრობ, ბედნიერი იქნები: უკანასკნელი სცენის იდეა ჩემში ქვითის იწვევს, ჩანაფიქრი ფართოა და ლექსი ძალზე დამუშავებული...”

მუშაობის პროცესში მალარმემ შეცვალა ჩანაფიქრი და მას საბოლოოდ ლირიკული თხზულების სახე მისცა. მთელი ათი წელი მოანდომა მალარმემ თავისი ლირიკული შედეგის მომწიფებასა და დახვეწას. ხოლო როდესაც 1875 წელს დაასრულა, ოცდაათ წელს გადაცილებული მალარმე არცთუ ჟუნობი პოეტი იყო პარიზის ლიტერატურულ წრეებში. ამიტომ ნაკლებად წარმოსადგენი იყო, რომ „ფაენის ნაშუადღევს“ რომელიმე ჟურნალის რედაქცია დასაბუქდად არ მიიღებდა. მაგრამ სწორედ ეს მოხდა ჟურნალ „პარნასის“ რედაქციაში, სადაც ეიურის სამი წევრიდან ერთს — თეოდორ დე ბანვილს — მხურვალედ დაუპყრია მხარი მალარმეს ლექსისათვის, ორ დანარჩენს კი — მათ შორის — ანატოლ ფრანსს — კატეგორიული უარი უთქვამს. ფრანსის ცოდვის „შესამსუბუქებლად“ იმასაც იხსენებენ, რომ მან ჟურნალის იმავე ნომრისათვის დაიწუნა ვერლენის საუცხოო ლექსები და თან დასძინა, „ამაზე უვარგისი არაფერი წამიკითხავსო“.

„პარნასელთა“ უარი რომ შეუტყვია, დინჯი და დარბაისელი მალარმეც კი წონასწორობიდან გამოსულა. ამას კატიულ მენდესისადმი მიწერილი შემდეგი ენერგიული სტრიქონები მოწმობს: ... „პარნასის“ რედაქლეგიამ უარი თქვა ჩემს ლექსებზე: მაგრამ ამის შესახებ მხოლოდ პირზე ღიმილით ილაპარაკეთ და როგორც, სასაცილო ვარაუდზე, რამეთუ მე თვითონ ასევე აღვიქვი ეს ფაქტი. მე რომ ეს ამბავი სხვანაირად აღმექვა და ეს რომ დადასტურდეს, იძულებული ვიქნები მივიღე და სილა გავაწნა სამივე მსაჯულს, ვინც არ უნდა იყვნენ ისინი, და ერთ ადგილას ფეხიც ვაგემო. და მე ძალზე დავილაღე, ო, მეტისმეტად დაქანცული ვარ მისთვის, რომ რაიმე ახალი წამოვიწყო“.

იმავე 1875 წლის დამლევს „ფაენის ნაშუადღევი“ ცალკე წიგნაკად დაისტამბა — მკირე ტირაჟითა და ძვირფასი გამოცემით. უგზავნიდა რა ინგლისელ პოეტ სუინბორნს ამ გამოცემის ერთ ეგზემპლარს, მალარმე სწერდა მას 1876 წლის 10 მაისს: „...ამ მკირეოდენმა რაღაცამ, არ ვიცი რატომ, აღაშტოთა ამჟამინდელი

ფრანგული პრესა და მქ კი მანც მსურს, რომ მას ეძინოს მეგობართა ბიბლიოთეკებში“.

აღფრთოვანებით მიეგება „ფავნის ნაშუადღევს“ მალარმეს შემოქმედების თაყვანისმცემელი ჰიუსმანსი. გამოცემლებმა შესთავაზეს ავტორს ახალი, უფრო დიდტირაციანი გამოცემა, მაგრამ მალარმე ფეხს ითრევედა და მრავალრიცხოვან პირობებს უყენებდა: მოითხოვდა განსაკუთრებულ ქალაღდს, შრიფტს, ფორმატს, მსატერულ გაფორმებას და ა. შ.

თანდათან „ფავნმა“ საერთო აღიარება მოიპოვა. პოეტი ფრანსის ჟამე (რომელსაც აგრეთვე თარგმნიდნენ „ცისფერყანწელები“) ამგვარად აღიქვამდა მას: „ამ პოემის სინათლე თვალისმომჭრელია. ოცდართი პირველი ტაეპის სინტაქსი უწმინდესი და უზუსტესი რამ არის, რაც კი მწერალს ოდესმე აუგია. მაგრამ ერთი შეხედვით ვერაფერს გაარჩევთ და თუკი შემდეგ გააანალიზებთ, ტექსტის მასა კვლავ დეტალებში გადაიკარგება, რომელთა გამოყოფა ხელახლა საჭირო შეიქნება.

მაგრამ ყოველივე ეს იმას ნიშნავს, რომ ვარდები ირხევიან, რომ მათი სიწითლე ირეკლება წყაროს სიღურაქეში და რომ ამ წყლის სიგრილე, ნიავის სიგრილესთან შერწყმული, ებრძვის სითბოს, ბუტბუტი კი მეტოქეობას უწევს ფლეიტის მოღულაციებს. ყველა ეს შეგრძნება, რასაც მთვლეშარე ფავნი ღებულობს, იმის ილუზიას ქმნის, რომ იგი გულზე იკრავს გაფურჩქნილ ნიშფებს, რომლებიც ერთმანეთისაგან ისევე კონტრასტულად განსხვავდებიან, როგორც სიცივე და სიცხე, ლაყვარდი და ჩრდილი, ვნებიანი ქვითინი და უბიწო ოხვრა.

ყოველივე ეს, აკი ვთქვით, გამქვირვალეა. მაგრამ არც ერთ მომაკვდავს — თუკი იგი არ არის, უსაქმობის ჟამს, ძიღმღვიძარე, ესე იგი თავად პოეტი — არ შეუძლია გაარჩიოს ამ მზიური ვიბრაციის ერთი მოღეკულაც კი“.

1892 წელს დაიწყო კლოდ დებიუსიმ მუშაობა „ფავნის ნაშუადღევის“ პრელუდიანზე და დაასრულა იგი 1894 წლის სექტემბერში. მუსიკის პირველი საჯარო შესრულება 1894 წლის 22 დეკემბერს შედგა, ხოლო ნოტები 1895 წელს გამოიცა.

დებიუსიმ მოასმენინა მალარმეს ფორტეპიანოთი შესრულებული თავისი ნაწარმოები. მოგვიანებით კომპოზიტორი ერთ კერძო

ბრატში იგონებდა: „მალარმე მოვიდა ჩემთან შოტლანდიური პლედით შემკული და უცნაური, მოსმენის შემდეგ იგი კარგახანს ღუმლა და შემდეგ მითხრა: „ამგვარ რაიმეს არ მოველოდი! ეს მუსიკა ჩემი პოემის ემოციას განაგრძობს და მის დეკორს უფრო ვნებიანად საზღვრავს, ვიდრე ამის გაკეთება ფერს შესძლებია“.

როგორც ჩანს, მალარმე ესწრებოდა დებიუსის პრელუდიის პირველ საჯარო შესრულებასაც, რომლის შემდეგ კომპოზიტორისთვის მიუწერია: „ფავნის ნაშუადღევის“ თქვენებური ილუსტრაცია ჩემს ტექსტთან არაერთად დისონანსს არ ქმნის, თუ არა ის გარემოება, რომ მუსიკა ნამდვილად უფრო შორს მიდის ნოსტალგიასა და შუქში, ნატიფად, ძნელად, მდიდრულად“.

„ფავნის ნაშუადღევში“ ყველაფერი მალარმეს ესთეტიკური არჩევანის დამახასიათებელია. მითოლოგიური თემა ყოველდღიურობას შორს იჭერს, ავსებს ნაწარმოებს. საქმე ისაა, რომ პოეტის ასახვის საგანია არა ადამიანის გარეგნული - მოქმედებანი, არამედ მისი შინაგანი სამყაროს იღვამალი ბიძგები, რომლებიც მით უკეთ ისმის, რაც უფრო შორდება პერსონაჟი ყოველდღიურობის ფუსფუსს. ხელს აძლევს მალარმეს თვით ფავნის მითოლოგიური არსებაც, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ადამიანური და ცხოველური საწყისი, რამეთუ პოეტს განუზრახავს ადამიანში იმ ბნელი ხორციელი ბიძგების გამოშეურება, რაც ჩვენს ბუნებაში მთვლემარე ცხოველურ ატავიზმს უკავშირდება. ამგვარად, ეკლოგის მთავარი პერსონაჟი მოთავსებულია ცხოველურსა და ადამიანურ საწყისებს შორის.

მალარმეს აინტერესებს იმ შიდა სამყაროში ჩახედვა, რომელიც ჩვენში თავის სიცოცხლეს განაგრძობს ძილის დროსაც და, სახელდობრ, ძილში ავლენს თავის ყველაზე სანუკვარ ლტოლვას. ამიტომ ეკლოგაში გაცოცხლებული მოჩვენებანი სიზმრის სფეროდანაა მოვლენილი. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სიზმრისეული ჩვენებანი ცხადში ან, უფრო ზუსტად, ძილ-ღვიძილშია გადმოცემული. ფავნი მაშინ იღვიძებს, როდესაც დღის მნათობი ზენიტში იმყოფება. თავის სიზმარს ფავნი ღამის წყვდიადში გახვეული კი არ ხედავს, არამედ მზის შუქით მოფენილი. უთუოდ ეს ანიჭებს მის ზმანებას ამგვარ ჰაეროვნებას და ამ მოლივლივე წარბაც ფერებს. ფავნი სიზმარშიც არ კარგავს მშვენიერ ბუნებასთან კონტაქტს. ფავნის-„ძილის პირობები“ სრულ ფსიქოლოგიურ გამართლებას შეიცავს,

ჯერ ერთი, იმგვარი შთაბეჭდილებების მიღებისა, რომელნიც, მა-
ლარმეს გაგებით, ცხოვრების არსს შეიცავს და, მეორეც, ამ შთა-
ბეჭდილებათა იმგვარი არეკვლისა, საბოლოოდ რომ მკვიდრდება
პერსონაჟის აღქმაში. ამდენად მკითხველის თვალში პოეტის ამო-
ცანა დაყვანილია მარტოოდენ ამ მზამზარეული „შთაბეჭდილებებ-
ის ანარეკლის“ ფიქსირებამდე.

ფაუნისა და ნიმფების გარდა, ეკლოგის აქტიური მონაწილეა
მზე, რამეთუ ყოველივე ბუნდოვანისა და ცნობიერების სიღრმი-
სეულ ფენებში გადამალულის გამომხეურებას ლამობს მალარმე.
მზე ამ შემთხვევაში სწორედ რომ იმ კარტეზიანულ გონისეულ
საწყისს განასახიერებს, რომლის ერთგული მსახური იქნება აგ-
რეთვე მალარმეს მოწაფე პოლ ვალერი, შუადღის მზეს „სამართ-
ლიანს“ რომ უწოდებს (შუქ-ჩრდილის განაწილებასა და საგანთა
არსის გამოვლენაში).

აქამდე ნათქვამს თუ შევაჯამებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ფაუნი
ნაჩვენებია ცხოველურსა და ადამიანურ საწყისებს შორის, ძილსა
და ცხადს შორის — მზის შუქით განათებული. სწორედ ამგვარი,
მიჯნაზე მყოფი სიტუაციების ოსტატია მალარმე.

მსგავსი ვითარების მხატვრულ ხორცშესხმას ხელს უწყობს
მალარმესეულად განლაგებული ეკლოგის სიტყვიერი მასალა. სი-
ტყვები თვისებებსა. თუ ვითარებას მარტოოდენ მიანიშნებენ, ერთ-
მანეთს უკავშირდებიან და ურთიერთს ცვლიან არა ჩვეულებრივი,
ლექსიკონებში აღნუსხული კანონზომიერებით, არამედ პოეტური
სინონიმებისა თუ ანტონიმების ლოგიკით. ტექსტი ერთდროულად
რამდენიმე მხარით ზემოქმედებს; ეს მხარეებია: სემანტური,
რეალური, მითოლოგიური, მუსიკალური, ფერადი და ა. შ. მალა-
რმეს ჩანაფიქრით, „ფაუნის ნაშუადღევის“ გავრცობა შეიძლება
თითოეული ამ მიმართულებით. ამიტომ იყო, რომ მალარმემ დები-
უსის უთხრა: „ფაუნის“ მუსიკალური გაშლა მეტის მომცველი ყო-
ფილა, ვიდრე ფერის მიმართულებითო. მაშასადამე, მალარმეს თვით
შექმნის პროცესში ესახებოდა „ფაუნი“, როგორც მუსიკალური ნა-
წარმოები და ფერწერული ტილო.

ესაა „ფაუნის ნაშუადღევის“ მარტოოდენ ზოგადი მიმოხილვა,
მისი კონტურების გამოყოფის ცდა. უფრო ახლოდან დაკვირვება
მრავალ სხვა თვისებას გამოავლენდა, მაგრამ ეს ძიება და ეს სიამო-
ვნება ამჯერად მკითხველისთვის დაგვიფრია.

„პროზა დეზ ესენტიისათვის“ გამოხატავს მალარმეს პოეტურ კრედოს, ეს არის მისი „პოეტური ხელოვნება“. ოღონდ ბუალოს ან ვერლენისაგან განსხვავებით, მალარმეს თავისი მრწამსი დაშიფრული აქვს და მარტოოდენ გადაკრული სიტყვით გადმოგვცემს.

ლექსი დაიწერა 1884 წელს და მომდევნო წლის იანვარში დაიბეჭდა. ლექსი შეიქმნა მწერალ ჟორის-კარლ ჰიუისმანის თხოვნით. მისი რომანის „პირუკუს“ მეთოთხმეტე თავში მთავარი გმირი დეზ ესენტი — უკიდურესობამდე დახვეწილი ესთეტი — აღიარებს, რომ მისი საყვარელი პოეტი და მწერალია მალარმე. „პირუკუსში“ მალარმეს შემოქმედების დახასიათებას ეთმობა რვა გვერდი. ამ პასაჟმა მალარმეს შემოქმედებაზე მიაპყრო ფართო მკითხველის ყურადღება.

დეზ ესენტს განსაკუთრებით ხიბლავს ალოიზიუს ბერტრანის, ბოდლერისა და მალარმეს ლექსები პროზად. მას ამ ჟანრის პატარა ანთოლოგიაც კი შეუდგენია თავისთვის და აუკინძვინებია. მალარმეს ლექსის სათაურში სიტყვა „პროზა“ დღემდე გაკვირვებასა და გაუგებრობას იწვევს. კ. სულა ვარაუდობს, რომ, მალარმეს ჩანაფიქრით, ეს რთული ლექსი ესთეტ დეზ ესენტიისათვის პროზასავით ნათელი იქნებოდაო. ჩვენ კი უფრო ის გვესახება, რომ მალარმე ამ ლექსს წერს თითქოსდა დეზ ესენტის ხსენებული ანთოლოგიისათვის და „პროზასაც“ იქ მოსათავსებლად უწოდებს. პოეტის ამ ჟესტში, ცხადია, თამაშისა და იუმორის ელემენტიც შეიმჩნევა.

„პროზა“ გაუგებრობის კვინტესენციადაა დასახული“, — წერს მალარმეს შემოქმედების თვალსაჩინო მკვლევარი ალბერ ტიბოდე-მარტლაკ, ამ ლექსის ურთიერთისაგან სრულიად განსხვავებული რამდენიმე წაკითხვა არსებობს, მათ შორის — თვით ტიბოდესი და ქ-ნ ნულესი — ორთავე სადავო.

იღუმალი და თავსატეხი ამ ლექსში ნამდვილად ბევრი რამ არის, მისი სათაურიდან მოყოლებული. სხვა მხრივ, ფრანგულის არმცოდნე მკითხველს ჩვენ ვერ ვურჩევთ ამ ლექსის სრულყოფილი იერითა და ქღერადობით დატკბობას, როგორც ამას ანრი შარპანტიე გვთავაზობს: „მალარმეს „სონეტებს“, მის „პროზას დეზ ესენტიისათვის“ — მის ყველაზე სრულყოფილ ნაწარმოებებს — არ უნდა მოვთხოვოთ ღრმა ფილოსოფიისა თუ გრძნობების

გამონათვა. ამ ლექსების ლოგიკური თუ გრამატიკული ანალიზი ყოველთვის შესაძლებელია და ყველა შემთხვევაში განსხვავებულ და თანაბრად დამაკმაყოფილებელ შედეგს იძლევა. ოდესღაც მეც მთელის ენებით დავეწაფე ამ ვარჯიშს; მას აქეთ დიდი ხანია ხელი ავიღე ამაზე. დღეს ისიც მეყოფა, რომ დაბეჭდილს ვხედავ და ვიხსენებ ხელოვნების ამ ნაწარმოებებს, გულს რომ არ ხედებიან, ლოგიკასა და გონებას არ ასაზრდოებენ, და მე კი ვიცი, რომ მალარმე სწორედ მოიქცა, რომ ისინი დაწერა. და მაინც, სწორედ ინტელექტს ავსებენ ისინი ნეტარებით, სთავაზობენ რა მას გონებრივ სასმელს, შეუდარებელ თრობას, რომელსაც მიზანი არ გააჩნია და, რამდენადაც ვიცი, რომელსაც ვერცერთი სხვა ლიტერატურული ნაწარმოები ვერ გვთავაზობს“.

ამჯერად ისლა დაგვრჩენია, მხოლოდ ზოგადად მივანიშნოთ ქართველ მკითხველს ის სახეები და მისწრაფებანი, რაც მალარმეს ამ ლექსში მაინც ხელშესახებად ძეგს. და ვინაიდან თვით მალარმე გვაძლევს ამის უფლებას, იქნებ ჩვენეული ამოკითხვაც უნებლიეთ გავურიოთ საკუთრივ პოეტის ჩანაფიქრს. პოეტური შემოქმედება — „გონებამახვილური გულების ჰიმნი“ — დიდი მოთმინების ნაყოფია. მარტოოდენ თავისთვის პოეტი ვერაფერს შექმნის, მას ერთი რჩეული და ერთგული მკითხველი მაინც უნდა ჰყავდეს. ამიტომ ამბობს ხაზგასმით მალარმე — ჩვენ ორნი ვიყავითო და ამ მეორეს „დაღ“ მოიხსენიებს. სავარაუდო მკითხველის თვალი საკუთრივ შემოქმედებითი პროცესის მონაწილეა. თვით ნაწარმოების ჩამოყალიბება-წარმოშობა მომწიფების პროცესადაა დასახული. კვლავაც მალარმესათვის ნაწარმოების წარმოშობის მთავარი პირობაა ორი ელემენტის შეხვედრა — შუადღის (მზისა) და არაცნობიერისა (ამ შემთხვევაში პოეტი „ორმაგ არაცნობიერს“ იხსენიებს და უთუოდ თავის თავსა და მკითხველ ქალს გულისხმობს). პოეტური შემოქმედება სამყაროს რაობაზე წინასწარ ჩამოყალიბებულ „ავტორიტეტულ“ აზრს არღვევს, მოვლენებისადმი ერთხელ და სამუდამოდ მინიჭებულ სახელს საკამათოს ხდის და სამყაროს კავშირთა თავიდან აღმოჩენას ეწაფება.

განაგრძობს რა მზისებრი სიცხადისა და არაცნობიერის ბუნდოვანების შეხვედრით წარმოშობილის რაობის დადგენას, პოეტი ისწრაფვის „ხილვასა და არა ხილვებისაკენ“. ეს სტრიქონი არსებითი წარმოგვიდგენია. სამყაროს შემეცნების პროცესში მალარმე

არ ჯერდება საეკვო ხილვებს. არამედ სურს იგივე ბურუსით მო-
ცულ არაცნობიერის სფეროში მყარი ხილვის შეღწევას.

შემოქმედებითი პროცესი ბუნებრივ ზრდად ესახებაო რომ
ვთქვათ, ამის განსახიერებას მალარმეს მედიტაციაში ყვავილები
წარმოადგენენ. შემოქმედების კუნძულზე, სადაც ბუნება თავის
სრულ ინტენსიურობას იძენს, „თითოეული ყვავილი უფრო ფა-
რთოდ იშლება“ ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, თავის საიდუმლო-
ებას ბუნება მარტოოდენ მის ამოხსნაში ჩაღრმავებულ პოეტს
ანდობს და პოეტის თვალში ყოველივე უფრო მნიშვნელოვანი,
ტევადი და „ფართო“, ვიდრე ზერელე ადამიანის თვალით დანა-
ხული.

ყვავილის (ანუ სინამდვილის) ფართო კონტექსტის გამოვლი-
ნებით ეძლევა პირველი ბიძგი შემოქმედებით პროცესს. მზე-გო-
ნების შუქზე პოეტი ერთი რომელიმე ყვავილის თვისებებს გამოა-
ვლენს, ბოლომდე ცხადყოფს და, მალარმეს სიტყვებით რომ
ვთქვათ, „ცხად კონტურს“ შემოაჯლებს. ბუნებრივი ყვავილები-
სათვის ეს კონტური „ხარკეზია“ და, ამიტომ, ამიერიდან ამ
კონტურში შემოვლებულ ყვავილს კუნძულის ბალნარში კი აღარ ედ-
გომება, არამედ მისი ადგილია ახალ, ხელოვნების ბაღში, სადაც
იგი იხარებს როგორც უთვალავი ცოცხალი ყვავილების წარგზავნი-
ლი და მათი სახელით მოლაპარაკე.

პოეტური ყვავილების მეტამორფოზებს ორი ანტიკური სახე-
ლით გამოხატავს მალარმე — ანასტასი და პულხერია. პირველი
ალორძინებას ნიშნავს. მეორე კი — სილამაზეს. ამგვარად, შემოქ-
მედებით პროცესში ბუნებრივი სილამაზე კედება და ახალი სილა-
მაზის სახით ალორძინდება.

IX

და ბოლოს, „გედად“ ცნობილი უსათაურო სონეტი მართლაც
რომ მალარმეს „გედის სიმღერაა“. შესაძლოა, მისი პირველი ბიძგი
მისცა მალარმეს თეოფილ ვოტიეს „მინანქრებისა და კამეების“
ერო-ერთმა ლექსმა.

მოელი სონეტი „ი“ ბგერაზეა აგებული და დიდებულადაა
ორკესტრირებული.

მართალია, ქ-ნი ე. ნულე წერს, რომ მალარმეს ამ სონეტში

მცდარად ამოკითხესო ბანალურად ქცეული რომანტიკული თემა --- „ყოველდღიურობის მიერ დატყვევებული პოეტი, თავისი თანდაყოლილი სიწმინდიდან განდევნილი“, მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს თემაც ეღერს სონეტში, მალარმეს ყაიდაზე განწყობილი.

ლექსი ერთგვარი ხატოვანი უკუსვლითაა აგებული: ნაცვლად იმისა, რომ სონეტის გმირის — გედის — სახემ თავისი ფორმითა და თვისებით გარე სამყაროს სურათი მოიცვას, პირველ კატრენში სწორედ ერთ-ერთი „ღღე“ არის დახასიათებული იმგვარად, თითქოს იგი გედის თვისებებით იყოს აღჭურვილი და გედის ფრთაც ესხას.

სონეტის პირველსავე სტრიქონიდან მალარმე კვლავ თავის მუდმივ საზრუნავს გამოხატავს — განუმეორებელი დღე ვ ა ნ დ ე ლ ი დ ღ ი ს ასახვისა. პირველ კატრენში თავს იყრის მალარმესეული ცნებები: უბიწობა, სითეთრე, თრობა...

სითეთრე და უნაყოფობა სინონიმური ცნებები ჩანს მალარმესთან, რამეთუ თეთრად დატოვებული ფურცელი პოეტისათვის უნაყოფობას ნიშნავს. ამ სონეტში კი უნაყოფობა თეთრი ზამთარი. ამდენად ზამთრის სითეთრესა და ყინულთან მებრძოლი გელი ფურცლის სითეთრესთან შებრძოლებულ პოეტს გვაგონებს. ორივეს წინაშე ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგას (ჰამლეტი ტყუილად კი არ იყო მალარმეს უძვირფასესი სახე) და ისახება აუცილებლობა ამ „თეთრი აგონიის“ გარღვევისა, რათა სამუდამოდ დაშკვიდრდეს მშვენიერებაში გედის ქალწულებრივი და ცინცხალი ბუნება.

სონეტის დაკანონებული პოეტიკის თანახმად, დასკვნითი სტრიქონი მოულოდნელ და არსებით სათქმელს უნდა შეიცავდეს. და სწორედ დასკვნით სტრიქონში ახსენებს მალარმე გედის „არაფრისმაქნის განდევნას“. ეს „განდევნა“, „გადასახლება“, „გადახვეწა“ იმ ბანალური ყოველდღიურობის აღმნიშვნელია, რისგანაც გაქცევას, რისთვისაც ზურგის შექცევას ლამობს პოეტი „ლაჟვარდსა“ და „ფანჯრებში“. დაპირისპირების მეორე წევრი — შემოქმედება, სილამაზე, მღელვარებით აღსავსე არსებობა მინიშნებულია, ოღონდ რომელიმე კონკრეტული ცნებით არ არის გამოყოფილი. ნიშანდობლივია, რომ დაახლოებით ასეთ პირობით დაპირისპირებას ლებულობს ალბერ კამიუც, რომელიც პირველ წევრსაც ასახელებს და ეს დაპირისპირება, გამოაქვს თავისი ნოველების

კრებულის სათაურად -- „სამეფო და განდევნა“. განდევნიდან სამეფოსაკენ ლტოლვა გამსჭვალავს მალარმეს მთელ პოეზიასაც.

X

მალარმეს შემოქმედების ზოგადი წარმოდგენისათვის მისი რამდენიმე ცნობილი ლექსის განხილვას დაუშვართოთ საერთოდ მალარმეს პოეზიისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თემის, სიმბოლოს, მზატვრული სახის განხილვა.

ყოველივე იმას, რასაც სიბილწის ცნებით განაზოგადებს მალარმე, რაც მასში ზიზღსა და გულზიდვას იწვევს (ჯერ კიდევ სარტრის გმირების დაბადებამდე ბევრად ადრე), პოეტი წმინდა შემოქმედებას უპირისპირებს. ამდენად სიბილწისა და სიწმინდის შერკინება მალარმეს ლირიკის დრამატული კვანძია.

მალარმესეული ფსიქიზმის გადმოსაცემად მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს თმის (მეტწილად — ქალის თმის) ცნებას. ისევე, როგორც მოგვიანებით მეტერლინკთან, მალარმესთან თმის ხასიათი, მოძრაობა, განლაგება და ა. შ. პერსონაჟის შინაგანი, ფარული ბიძგების გადმოცემაა. ამიტომ სონეტში „კაეშანი“ (ნ. თარგამაძის თარგმანით — „სევდა“) მეძავე ქალის მიმართ ნათქვამი სიტყვები „უწმინდო თმა“ მისი პიროვნების დავგობას შეიცავს.

ზოგჯერ სიბილწე-სიწმინდის დაპირისპირება სხვა, მონათესავე ცნებებითაა გადმოცემული. ასე მაგალითად, „ლაფვარდში“ ერთმანეთს უპირისპირდება „ცოდვა“ და „სასტიკი იდეალი“.

მრავალ შესიტყვებაში გვხვდება ცნება „წმინდა“. ეს ის არის, რისკენაც მთელი თავისი არსებით ილტვის პოეტი. იგი უმღერის „დილის წმინდა, გამჭვირვალე და ღრმა პაერს“ („ზარის მრეკველი“), „წმინდა ექსტაზს“ („მწარე დასვენებისაგან დაქანცული...“), „მკრთალსა და წმინდა ოქტომბერს“ („ოხვრა“). აქტიური მიმოსვლა აკავშირებს მალარმესთან პოეტური ქმედების ორ სახეს — ყვავილსა და ვარსკვლავს. ამიტომ როდესაც პოეტი „მავანი ვარსკვლავის წმინდა მარგალიტს“ ახსენებს („პეროდიადე“). იგი უთუოდ პოეტური შემოქმედების სიწმინდის ცნებასაც უკავშირდება მალარმეს შემოქმედების კონტექსტში. ამ მაგალითს კიდევ სხვა შემთხ-

ვევა ავსებს, როდესაც ნახსენებია უშუალოდ „წმინდა ვარსკვლავები“ (იმავე „პეროდიადეში“). „სულარის წმინდა მამანი“ („პეროდიადე“) სითეთრესაც მიანიშნებს და ფორმის დახვეწილობასაც.

თეოფილ გოტიესადმი მიძღვნილ „სამგლოვიარო სადღეგრძელოში“ მალარმე მას „წმინდა პოეტს“ უწოდებს. სონეტის „ედგარ პოს საფლავი“ ერთ-ერთ ვარიანტში პოეტის დანიშნულებას მალარმე იმაში ხედავს, რომ მან უნდა „ტომის სიტყვებს უფრო წმინდა აზრი მისცეს“ ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, სიტყვას უნდა მოაცილოს ყოველდღიური ხმარების სიბილწე (დაახლოებით ამგვარი საზრუნავი ასულდგმულებდა რაინერ-მარია რილკეს, როდესაც იგი გერმანულენოვან გარემოში ცხოვრებას განზრახ არიდებდა თავს, რათა თავისი სიტყვისათვის წმინდა პოეტური ქლეადობა შეენარჩუნებინა, და დაეცვა იგი ყოველდღიური ხმარების უხეშობისაგან; მალარმეს ამავე თვისებას გულისხმობს ვალერიან გაფრინდაშვილის დაკვირვება იმის თაობაზე, რომ ფრანგი პოეტი „ანთავისუფლებდა... სიტყვას ყოველდღიურ ცხოვრების სამარცხვინო გავლენისაგან“).

თავისი პოეზიის ცნებებსა და ლექსიკონს მალარმე პროზაშიც ინარჩუნებს. „ლაჟვარდის“, „უძღურობის“, „უბიწობისა“ თუ „განდევნის“ გვერდით თავის ახალგაზრდულ ესეში „ლიტერატურული სიმფონია“ მალარმე სიწმინდესაც ახსენებს. აღწერს რა მშვენიერ დილას, იგი დასძენს: „ყველაფერმა იმან, რაც კი მე გარს მარტყია, მოისურვა ჩემი სიწმინდით აღჭურვილიყო...“

დიახ, ესაა პოეტის დანიშნულება: სიცოცხლისა და სიტყვის განწმენდით სიწმინდის დანერგვა ადამიანის შებილწულ არსებობაში.

შემოქმედებით პროცესში პირისპირ შეხვედრილი სითეთრე არის დაუწერელი ფურცლის სითეთრე. აქედან უნდა წარმოშობილიყო ალბათ პოეტის აღქმაში არარაობის ცნება. სხვა მხრივ, დაუწერელი ფურცელი ქალწულებრივ საწყისს გულისხმობს.

სითეთრე და ლაჟვარდი მალარმეს პოეტური სამყაროს ორი მაფორმირებელი ფერია. აქტიურად მონაწილეობენ ისინი იმ სალექსო სტრიქონში, მალარმეს შემოქმედების ფორმულად რომ გვევლინება: წყლის თეთრი ჩქაფი (ანუ უბიწო შემოქმედება) მიისწრაფის ლაჟვარდისაკენ (ანუ მშვე-

ნიერებისაკენ). ამიტომ მალარმესთან ხშირად სითეთრე და სილაყ-
ვარღე განუყრელი წყვილივით ერთადაა მოხსენიებული და ზოგ
შემთხვევაში ჩვენც გავვიჭირდება მათი განცალკევება. მაშინ
სითეთრის გვერდით ლაქვარდის დახასიათებაც მოგვიწევს და ეს
უნდა გვახსოვდეს ლაქვარდზე საუბრისას.

სონეტში „სალამი“ პოეტი „თეთრი ტილოს საზრუნავს“ მიესა-
ლმება და ეს სახე უნდა გავიგოთ, როგორც მხატვრის თეთრი, ჭერ
დაუწერელი ტილო — ანუ კიდევ ერთი პარალელი თეთრი ფურ-
ცლისა და შემოქმედის განუხორციელებელი ჩანაფიქრისა.

„მოჩვენებაში“, რომელიც ცალკე გავარჩიეთ, სითეთრე ორგზის
გვხვდება და ორივეჯერ პოეტურად მნიშვნელოვან კონტექსტში.
პირველია: „ყვავილთა გვირგვინების სილაყვარდზე ჩასრიალებუ-
ლი თეთრი ქვითინი“. აქ კვლავ თვალში გვეცემა სითეთრისა და
სილაყვარდის შეუღლება, მაგრამ იცვლება მიმართულება: თუკი
წინა მაგალითში სითეთრე სილაყვარდისაკენ აღიოდა, აქ იგი იმავე
სილაყვარდისაკენ ეშვება. უცვლელი რჩება და, ამდენად, არსები-
თია მათი ლტოლვა ურთიერთისაკენ.

სითეთრისა და ქვითინის ერთმანეთთან დაკავშირება კი შეიძლე-
ბოდა შემთხვევით, პოეტის წარმავალ; ჰირვეულობად მოგვჩვენე-
ბოდა, იგი მართო ამ ერთხელ რომ შეგვხვედროდა. მაგრამ იგივე
დაკავშირებას ვხვდებით ლექსში „ყვავილები“, სადაც საუბარია
„შრომანთა აქვითინებულ სითეთრეზე“.

ამგვარი მაგალითები — და მათგან შედგება მალარმეს მთელი
პოეზია — გვიდასტურებენ, თვით ყველაზე „ფანტასტიკურ“ შემ-
თხვევებშიც კი, პოეტის მკაცრ შინაგან ლოგიკას და იმ სარგებლო-
ბას, რასაც გულისყურიანი მკითხველი გამოიტანს, თუკი არ აუ-
ჯანყდება, არამედ გაჰყვება მის მინიშნებებს და შეეცდება მათ
მიღმა ჩაქსოვილი სათქმელის ამოკითხვას, წარმოჩენილი პორი-
ზონტისათვის თვალის მოვლებას.

„მოჩვენებაში“ სხვა იერიითაც გვევლინება სითეთრე: „თოვს
სურნელოვან ვარსკვლავთა თაიგულები“. აშკარაა, რომ თოვლის
მოსვლა სასიამოვნო შეგრძნებას აღუძრავს პოეტს. თოვლით დაფა-
რული მიწა ხომ განიწმინდება და იმავე ქალწულებრივ ხარისხს
იძენს, რასაც დაუწერელი ფურცელი ან დაუხატავი ტილო. მაგრამ
სითეთრის ასოციაციური ძალა ამით არ იფარგლება. თუმცა მა-
ლარმე კი ცდილობს თავისი პოეზიიდან განდევნოს ყოველივე

„უკვე თქმული“, მაგრამ „ზედაპირზე“ მოქცეულ შედარებებს ვერც ის გაექცევა. ასეთია თოვლის ფიფქისა და ვარსკვლავის მოყვანილობის ბანალური, თუმცა აშკარა სიახლოვე. ოღონდ მალარმე ნაგულისხმევ მსგავსებას სცილდება. „ვარსკვლავები ათოვსო“ რომ ამბობს, ეს ფიფქის მეტაფორაცაა, მაგრამ თვით ვარსკვლავების ასოციაციას ეს სახე არ გამოირიცხავს. ხოლო ეს ვარსკვლავები „სურნელოვანი თაიგულებიაო“ რომ გვეუბნება, პოეტი შედარების სამწევიან მწკრივს გადაგვიშლის, სადაც ერთმანეთთან მიმსგავსებულთა თოვლის ფიფქი, ვარსკვლავი და თეთრი ყვავილი (თუნდაც თეთრი მიხაკი). ამგვარი შედარება და დაკავშირება მწკრივის თითოეულ წევრს ამდიდრებს: ვარსკვლავს და ფიფქს ყვავილის სიცოცხლესა და სურნელს სძენს, ყვავილს კი — ვარსკვლავის ციმციმს და თოვლის „გარეცხილ“ სითეთრეს...

ქრება სამყაროს ბანალურობა და წარმტაც „ნამდვილ ზღაპრად“ იქცევა, როგორც კი შეხედავს მას პოეტის თვალი.

სამყაროს გარეგნული, ზედაპირული სურათით მალარმე არ კმაყოფილდება. იგი ეძიებს და აელენს არსისეულ თვისებებს და გულგრილად განზე ტოვებს მოჩვენებითს. ვარსკვლავს შეიძლება სულაც არ ჰქონდეს სურნელი, მაგრამ მალარმესათვის სწორედ ეს სურნელი წარმოაგვლენს ვარსკვლავის არსს. სხვა მხრივ კი საავადმყოფოს ფარდა მართლაც თეთრია, მაგრამ ეს სითეთრე სულაც არ არის ცოცხალი, ასოციაციების წარმომშობი სითეთრე. იგი შემთხვევითი, ბანალურია.

ისევე როგორც მისი პირველი მასწავლებელი ბოდლერი და როგორც ჩვენი ეპოქის არაერთი გამოჩენილი პოეტი, მალარმე ურთიერთგამომრიცხავი ცნებების დაკავშირებიდანაც ლებულობს რაღაც მესამე, პოეტურად ქმედით ცნებას: „თეთრი ბინდი“ (სონეტი „განახლება“).

როდესაც ჩინურ ფაიფურს ახსენებს, მის სიმსუბუქესა და სითეთრეს მალარმე გადმოგვცემს სიტყვებით „თოვლის ფინჯნები“ (ლექსი „მწარე დასვენებით დაქანცული...“).

სხვაგან ლაპარაკია ზაფხულის დღის „თეთრ ელვარებაზე“ („ზაფხულის სევდა“).

მალარმეს შემოქმედებით პროცესს გადაგვიშლის სიტყვები — „ცარიელი ქაღალდი, რომელსაც იცავს სითეთრე“ („ზღვის ნიაფი“). შეიძლება დავსძინოთ: იცავს მის ქალწულებრივ უბიწობას.

სითეთრე პოლივალენტურია: იგი არის არა მხოლოდ თეთრ ფურცელზე დაუწერელი (მაგრამ დაწერის მოლოდინში მყოფი) სიტყვა, არამედ ის სიტყვაც, რომელიც, უკუგდებული, არასოდეს დაიწერება. სითეთრე არის სიცოცხლის დაპირებაც და სიკვდილიც, „თეთრი აგონია“ („გედად“ გადმოღებული სონეტი).

ლ ა ე ვ ა რ დ ი მალარმესთან არის მისი სწრაფვის უმთავრესი პოლუსი. ადამიანთა ბრბოზე მალა წარმოუდგენია პოეტს „ლაევარდის მათხოვარი“ („დათარსვა“). „ფანჯრების“ ლირიკულ გმირს აქვს აღზნებული და „ლურჯ ლაევარდს დანატრებული“ ბაგენი. ერთგან პოეტი ალერსით „ძველ“ (ან—„ბებერ“) ლაევარდს მოიხსენიებს („ყვავილები“), სხვაგან — „ფერმკრთალი ჰორიზონტის ლურჯ საკმეველს“ (იგივე „ყვავილები“). სითეთრის დარად, ლაევარდიც მალარმეს ლირიკის აქტიური საწყისია. გაზაფხულის მშვენიერ დილით „ლაევარდი იცინის“ („განახლება“), სხვაგან კი იგი „გულაჩუყებული ლაევარდია“ („ოხერა“). თავისი ბავშვობა პოეტს წარმოუდგენია, როგორც „ლაევარდის ქვეშ მოქცეული ვარდების ტყე“ („მწარე დასვენებით დაქანცული...“).

სილურჯე და სილაევარდე ყველაზე ნატიფ ცნებებს უკავშირდება. ასეთებია: „სულის ლურჯი ფილიგრანი“ („მწარე დასვენებით დაქანცული...“), ამავე ფერად არის შეფერადებული მალარმესთან სალამოს ლოცვა — „ლურჯი ანეელუსი“ („ლაევარდი“). ლაევარდი — ერთ-ერთი მარადიული და მტკიცე საწყისია, რომელსაც ადამიანთა მოდგმისაგან არაფერი ემუქრება. უთუოდ ამიტომ მოიხსენიებს პოეტი „ქვების და ლაევარდის უგრძნობლობას“ („ზაფხულის სევდა“).

მაგრამ ამოცანას თვით პოეტი გვიადვილებს, ამ თავისი რჩეული ფერის განზოგადებას რომ გვაწვდის: „მარადიული ლაევარდის აღუშფოთველი ირონია“. დიახ, ლაევარდს—სილამაზისა და ჰარმონიის ამ განსახიერებას — სრულყოფისათვის არაფერი სჭირდება, მაგრამ მომაკვდავ ადამიანს სწყურია მისი ზიარება. პოეტი იტანჯება ამ არაადამიანური ამოცანის წინაშე და მას ეჩვენება, რომ ლაევარდი მის უძლურებას დასცინის. ამ აუტანელი დაცინვის წინაშე პოეტი მზადაა ნისლსაც კი ამოეფაროს.

მაგრამ პოეტის ყოველი ცდა — ლაევარდის მიზიდულობას დააღწიოს თავი — ამაოა და ლექსიც ამ მაგიური სიტყვის ოთხგზის.

გამეორებით თავდება: ლ ა ე ვ ა რ დ ი ! ლ ა ე ვ ა რ დ ი ლ ა ე ვ ა რ დ ი ! ლ ა ე ვ ა რ დ ი !

პოეტური შემოქმედების დანიშნულებას მალარმე იმაში ხედავს, რომ საგანთა და მოვლენათა არსში შეიჭრას, მოაცილოს მათ პირობითი — და ყალბი — საფარი და გააშიშვლოს ისინი. ამდენად, ს ი შ ი შ ე ლ ე მალარმეს ესთეტიკის ერთი ცენტრალური ცნებაა. ამგვარ მიდგომას განაზოგადებს პოეტი, როდესაც ამბობს: „ჩემი გაფანტული სიზმრის სიშიშვლის თეთრი თრთოლა“, ან კიდევ „წყალს, რომელიც შიშველი მიდის სასეირნოდ“ („ფანის ნაშუადღევის“ ვარიანტი; ამ უკანასკნელმა შაგალითმა შეიძლება სენ-ჟონ პერსის ხატი — „ზღვა ფეხშიშველი“ — გაგვახსენოს). ასეთივე გაგებით იხსენიებს პოეტი „შიშველ ოქროს“ („პეროდიადე“; ამ შემთხვევაში იგულისხმება გარიჟრაჟზე მზის სხივები), ანდა „შიშველ“ სონეტსა თუ ჰიმნს. მშვენიერი მხატვრული სახე იქმნება ჩვენს წინაშე, როდესაც ქალწული პეროდიადე მიმართავს თავის თავს: „ჩემი ბაგეების შიშველო ყვავილო...“

მალარმეს პოეტურ მეტყველებაში ყველა ცნება ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, ხოლო მათ შორის ქ ა ლ წ უ ლ ე ბ რ ი ვ ი სიწმინდე ვინძლო სხვაზე ხშირადაა ნაგულისხმევი, რამეთუ მალარმესათვის პოეტური ასახვის ღირსია მარტოოდენ პირველსაწყისი ყოველივესი, შეურყენელი და თავის არსში უცვლელი. ქალაღდის ცნებას რომ დაეუბრუნდეთ, მის ქალწულებრივ სითეთრეს ასეთივე წმინდა პოეტური სახეები შეშვენის. ამას გულისხმობს „ქალწულებრივი ლექსი“ („სალამი“). უბიწო არის სხეადასხვა ლექსში: ცხენი, სხეულის „კანო, დედაშიწა, ქალის თმა, ოქროს ფერი... უთუოდ ბოდლერს გაიხსენებს პოეტი, როდესაც პეროდიადეს ათქმევენებს: „მიყვარს ქალწულად ყოფნის საშინელება“. ოლონდ აქ მაინც იმისაგან განსხვავებული საწყისია, რასაც ბოდლერი გულისხმობს: „უნაყოფო ქალის ცივი სიდიადე“. იმ სამყაროს, სადაც ბოროტება და სიმახინჯე წარმოიშობა, ბოდლერი უნაყოფობას უპირისპირებს, როგორც ობსტრუქციას. მალარმე კი ეტრფის ქალწულებრივ არსს და მას ვერ ეღევა. ასევე უნდა გავიგოთ მარად ქალწულებრივი საწყისის განდიდება სიტყვებში: „მერმინდელი მოლოდინის უბიწო გმირი“ („სამგლოვიარო სადღეგრძელო“). ეს

სიტყვები თეოფილ გოტიეს ხსოვნისადმი მიძღვნილ ლექსში გვხვდება და შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ „უბიწო გმირად“ ეელინება მალარმეს ნამდვილი პოეტი თავისი ჯაფით. აკი პოეტის ორეული გედიც უბიწობის მშვენიერი განსახიერებაა („უბიწო, ცინცხალი...“).

იქნებ შემეცნებისა და სიამოვნების ურთიერთმიმართებაშია საძიებელი მალარმეს პოეზიის გასაღები. მალარმესეული შემეცნება სილამაზის საბურველშია გახვეული და, ამდენად, ცოდნასთან ერთად სილამაზეც იქცევა მალარმეს მიზნად. დამათრობელია უცხო მშვენიერება, მაგრამ რაოდენ უფრო დამათრობელია მალარმესათვის შეცნობილი სილამაზე. ამ ორი საწყისის სინთეზს გვათავაზობს მალარმე — „s'enivrer savamment“ — „საქმის ცოდნით (ანდა — „საქმეში ჩახედვით“) დათრობას“.

მალარმეს ნაწერთა — პოეზიის თუ პროზის — აღქმისას ამგვარი „ცოდნით თრობა“ შეიძლება უსურვოს თავის თავს მკითხველმა. მალარმეს პოეზია მშვენიერი ყვავილივით დამათრობელია, თუკი მის სურნელს იგემებ.

1979

ვაჟა-ფშაველას პოემის კომპოზიცია

(„სტუმარ-მასპინძლისა“ და „გოგოთურ და აფშინას“ მაგალითზე)

ეუძღვნი პროფესორ გრიგოლ კიკნაძის ხსოვნას.

ვაჟა-ფშაველას ცალკეულ პოემებში პერსონაჟთა დიდი რაოდენობა არ მოქმედებს. ასევეა „გოგოთურ და აფშინასა“ და „სტუმარ-მასპინძელში“, რომლებიც ამჟამად გვაინტერესებს. უკვე პერსონაჟთა სიმცირე მოასწავებს თხრობის კონცენტრირებულ დაძაბულობას.

ვაჟასეული პოემა მძაფრ შეტაკებას, კონფლიქტის კენძს,

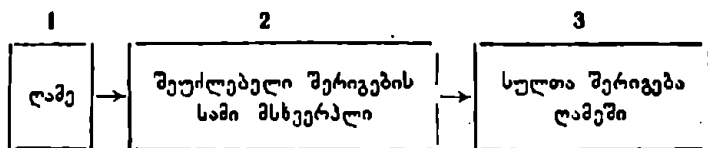
არაჩვეულებრივ ამბავს გადაგვიწლის და უპირატესად მოგვი-
თხრობს „სიკვდილ-სიცოცხლის წუთებზე“.

დაპირისპირებით გამოვლენილი კონფლიქტი არაიშვიათად ლე-
ბულობს დრამატული დიალოგის ფორმას. ასეთ დიალოგს აწარმო-
ებს მეტწილად ორი მთავარი პერსონაჟი, რომლებიც ან უპირისპი-
რდებიან ერთმანეთს, ან თავიანთი ერთობლივი მოქმედებით არღვე-
ვენ სხვათა მიერ დაწესებული ჩვევის ნორმებს, ადათ-წესებს.
ამიტომ ექცევა დიალოგი თხრობის შუაგულში. პერსონაჟების
პოზიციაც ხშირად ავლენს ამ ფარულ არსს და მრავალი პოემის
დაახლოებით შუა ნაწილში მართლაც რომ დიალოგს ეპოვებთ
(თუმცა, ყოველთვის როდია ასე. ზოგჯერ დიალოგი თავშია ან
ბოლოში, ან წყვეტილადაა გაფანტული, ან სულაც არ არის. მაგრამ
ვაჟას პოემის დიალოგურ ხასიათს ეს არ ცვლის).

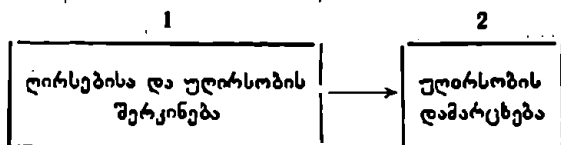
საკუთრივ ორი პერსონაჟის ან მათ მიერ წარმოდგენილი სხვათა
პოზიციების დაპირისპირება და განზოგადება შეადგენს ვაჟასეული
პოემის მთავარ შინაარსს. რასაკვირველია, შინაარსი ორი მოქმედი
პირის ურთიერთობის მიღმა გულისხმობს მრავალ ანალოგიურ
ვითარებას. ვაჟასეულ პოემათა დრამატიზმის პერსპექტივა მოიცავს
აგრეთვე ადამიანის ტოლფასოვნად აღიარებული ბუნების ფენო-
მენსაც, მისი ფაუნითა და ფლორით. ეს ზრდის და აფართოებს
სოციალური ფაქტორის მნიშვნელობას. ამასთანავე, ამ ბუნებრივ
სარტყელს მოჰყვება კიდევ ერთი განმარტოვებული სფერო, რო-
მელიც ყოველთვის არა, მაგრამ ხშირად გვხვდება ან იგულისხმება
ვაჟასთან. ესაა სფერო მეტაფიზიკური, უჩვეულო, რაციონალურად
აუხსნელი, რომელიც ხან ზღაპრულ, ხან მითოლოგიურ, ხან
ტრანსცენდენტურ განზომილებას ანიჭებს პოეტის ქმნილებებს და
რომელიც თავისი გენეზისით უკავშირდება კაცობრიობის სოცი-
ალური მეხსიერების უძველეს და პრემითოლოგიურ აზროვნებას.
ამ უკანასკნელთან კავშირი კაცობრიობას არასოდეს შეუწყვეტია,
განსაკუთრებით ნათლადაა შემონახული მისი ფორმები მთიელთა
ტომების მეხსიერებაში. ვაჟა-ფშაველა ამ ტომებს ახასიათებს და
ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ მისი პოეტური სამყარო არის
პირველი წყაროებისაყენ მიბრუნება.

პოემის აგებულების ცხადყოფაში მისი შინაარსის განმარტოვ-
ებელი სქემა გვეხმარება.

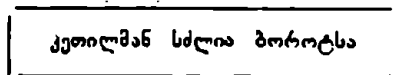
„სტუმარ-მასპინძლისათვის“:



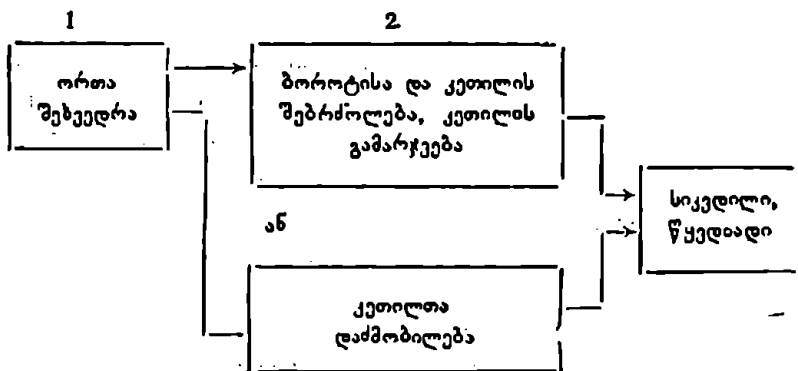
„ვოგოთურსა და აფშინასათვის“:



იგივე ერთ მოქმედებად:



ორივე პოემის მიხედვით ერთი ღერძის დასახვა:



ამ სქემიდან ჩანს, რომ ორთა ბრძოლაა ღერძი. სხვა პერსონაჟების მონაწილეობა, თუნდაც მსხვერპლის (აღაზა), ღერძის არსს არ ცვლის. კვანძს ხსნის სიკვდილი, წყევლიადის სახით წარმოდგენილი. დამეული ფინალი ერთგვარ დამეულ დებიუტს უხმობს. ამიტომ, შესაძლოა, „სტუმარ-მასპინძელი“ იყოს ვაჟასეული პოემის ამდაგვარი სტრუქტურის სრული რეალიზაცია. ვაჟასეული კოლიზიები შავ ფონზეა გამოკვეთილი ფიროსმანის ფერწერასავით.

ვაჟას პოემის კომპოზიცია უფრო სპონტანური თხრობის ნაყოფი ჩანს, ვიდრე წინასწარ აგებული კონსტრუქციების ხორცშესხმა. მჩქეფარე მთის ნაკადივით ჩამოედინება ვაჟას პოეზია, თვითონ იჭრის კალაპოტს იმისდა მიხედვით, თუ რა ხასიათის ფენების გადალახვა უხდება: იქნება ეს ნაყოფიერი ნიადაგი თუ მიუდგომელი კლდე. კეშმარიტების დარად, ეს ხელოვნება პირდაპირი, უშუალო და მიამიტია.

ერთიმეორეზე დახვეწებული მრავალი ფენა უმკლავდება ამბის წინსვლას. სიძნელეთა გადალახვა განაპირობებს შინაგან დინამიზმს იმ შემთხვევაშიც, როდესაც სიუჟეტი დაძაბვის ნატამალსაც არ შეიცავს.

ვაჟას პოემის დინება უეცარია და მწერალი ყველაზე ნაკლებად ზრუნავს თემების შეხმატებულობაზე. ვაჟას პოეტური სივრცე არის ღია ცის ქვეშ, მთაში გადაფენილი სივრცე, რომელშიც მოულოდნელობები ურთიერთშეთანხმების გარეშე იჭრებიან, ისევე როგორც უეცრად შეიძლება შემოიჭრას ქარი ან მოწყდეს ზვავი, ანდა ჩამოგორდეს ლოდი. ამიტომ შემოდის ასევე მოულოდნელად ვაჟას პოემაში სხვადასხვა თემა. მაგრამ თუკი ნაწარმოების ამგვარი აგებულება არ ქმნის ქაოტურობისა და მოუწესრიგებლობის შთაბეჭდილებას, ამას ვუმაღლით თვით ატმოსფეროს, მგოსნის მსოფლხედვის შინაგან ერთიანობას.

თვალთ უხილავი კვანძი ერთად კრავს თვითმყოფად, დამოუკიდებელ და მთიელივით ამაყ ცალკეულ თემებს. ეს თემები, როგორც ვთქვით, გაუფრთხილებლად — ზოგჯერ უხეშადაც — იჭრებიან თხრობის დინებაში და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს პოემას იმდენივე დასაწყისი და დასასრული ჰქონდეს, რამდენიც დამოუკიდებელი თემაა. ასე რომ, პოემის შინაარსი ცალკეულ თემათა თავისებური გამთლიანებაა.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოა „გოგოთურ და აფშინა“. მასში ძირითადი კომპონენტები შედარებით მარტივად და ცხადადაა გამოყოფილი.

ვაჟას სხვა პოემებივით, „გოგოთურ და აფშინა“ თავებადაა დაყოფილი. ოღონდ, სხვა შემთხვევებისაგან განსხვავებით, აქ თითო თავი თითო მთავარ თემას ავითარებს. ამდენად, შინაარსი მაქსიმალური თვალსაჩინოებითაა აღბეჭდილი ფორმაში.

„გოგოთურ და აფშინა“ შეიცავს ხუთი არათანაბარი მოცულობის თავს (კიდევ ერთი დადასტურება იმისა, რომ მოცულობათა სიმეტრიას ავტორი არ ეძებს და რომ თითოეული თემა იმ წერტილამდე ვითარდება, სანამდღაც მას შინაგანი ლოგიკა უბიძგებს). პირველი და მეორე თავების მოცულობა დაახლოებით ტოლია, მესამე — ყველაზე დიდია და მას მოჰყვება ორი ყველაზე მოკლე თავი (IV და V). ისიც საგულისხმოა, რომ ამ ორში ყველაზე მოკლე მეხუთე, უკანასკნელი თავია.

„გოგოთურ და აფშინას“ მასალა, რიცხობრივი თვალსაზრისით, კომპოზიციის ხუთეულზე ეფექტურადაა განაწილებული: მესამე თავი, ზუსტად შუაგულში მოთავსებული, შეიცავს მძაფრი შეტაკების ჩვენებას, ორი პირველი თავი მას ამზადებს, ორი უკანასკნელი კი — მის რეპერკუციებს წარმოადგენს.

ახლა უფრო დაწვრილებით დაეკვირდეთ თითოეულ თავს.

პოემა და პირველი თავი, როგორც ეს ვაჟას შემოქმედების პირდაპირობას სჩვევია, უშუალოდ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის გაცნობით იწყება.

ვეცნობით აფშინას. მის დახასიათებას წინ არაფერი უსწრებს, მაგრამ დახასიათება მანც დისტანცირებულია (ამ გარემოებას ქვემოთ დაწვრილებით დაეუბრუნდებით).

მოქმედი პირები დახასიათებულია ზოგადი გადმოცემებით, იმით, რასაც მათზე „ამბობენ“, „იტყვიან“. თავიდანვე ხდება თხრობის ლოკალიზაცია, მისი მოთავსება ეთნიკურ ელემენტში, საუკუნეების მანძილზე დადგენილი ადათების წყობაში. ესაა ობიექტური საყრდენი, საფუძველი, რომელზეც გაიშლება უჩვეულო მოქმედება.

გოგოთურის დახასიათებისას ცალკეულ ეპიზოდთა მონაცვლეობაში მკაცრად არ არის დაცული თანმიმდევრობა.

პირველი სტროფი გვიჩვენებს აფშინას, როგორც მებრძოლს, მეომარს. ამავე დროს, არც აქ, არც მომდევნო თხრობაში არ შეეხვდებით აფშინას პორტრეტულ დახასიათებას, რაც აგრეთვე დამახასიათებელია ვაჟა-ფშაველასათვის, ვინაიდან მისი დუმილი ხშირად სიტყვის ტოლფასოვანია.

ერთი და იმავე ხერხის განმეორებითი გამოყენება ანალოგიითა და ვარიაციით, შესაძლოა, შეზღუდულ, მაგრამ დაქინებით მზურღავ პერსპექტივას ქმნის: აფშინას ვაჟაკობის საჩვენებლად ხალხის

ნათქვამია დამოწმებული, გოგოთურის ვაჟაკობას კი მეფის სიტყვა ადასტურებს.

ეს ფენომენი, რომელსაც პიროვნების „უპირო განპიროვნება“ შეიძლება ვუწოდოთ (მეფის აზრიც ხომ განზოგადებაა და არა მიკერძოება), პირველი თავის ძირითად ამბავს წარმოადგენს. ამ ამბით იწყება და თავდება იგი.

მეორე თავს შემოპყავს კონფლიქტი ქალის, დიაცის სახით. კონფლიქტი გოგოთურის ცოლთან ერთად მოულოდნელად ჩნდება თხრობაში, იჭრება ვაჟასეულად, ე. ი. ზოგადიდან კონკრეტული-საკენ მიიმართება.

ჯერ ზოგადად ვეცნობით მთიელთა შეხედულებას ქალზე. უჩინმაჩინ ყოელისმცოდნეზე მიგვანიშნებენ სიტყვები „ამბობენ“, „იტყვიან“; აქაც სუნთქავს ის, რაც „ძველთაგანვეა ნათქომი“.

ზოგად მსჯელობას ისარივით სწვდება დიაცის სიტყვა, უფრო ზუსტად კი — დასაძრახი მოქმედებისაკენ წაქეზება. ვიწროვდება თხრობის არე. ის სამაგალითოდ ერთ კონკრეტულ ობიექტს ასახელებს: აფშინას, რომლის ცხენს „ტანი სრულ ვერცხლით ეფარა“. ყოველდღიურობის ალბათობა უფრო იქითკენ იხრება, რომ აფშინა კი არა, ვინმე სხვა შეხვდეს ალაღბედზე გამოსულ გოგოთურს. მაგრამ ვაჟას საკუთარი ალბათობა აქვს. მნიშვნელოვანი მისთვის სტადასხვა პოზიციების შერკინებაა. ამიტომ გოგოთურის საპირისპირო პოზიციის გამომხატველს აფშინა ერქვა თუ არა, ამას არა აქვს მნიშვნელობა.

უთუოდ ამ წახნაგიდან გამოდის პორტრეტის ერთგვარი „გაუქმებაც“ ვაჟასთან, მისი ხელოვნების ეს ერთ-ერთი თანამედროვე თვისება.

მესამე, ძირითადი თავი ამბისაგან ისეთი დამორებით, ისეთი უკუსვლით იწყება, თითქოს ახალი ნაწარმოების დასაწყისი იყოს. ამჯერად დისტანცირებას ბუნების სურათი ახდენს.

გაზაფხულის სურათი თავისთავად ქმნის სიცოცხლის განახლების განწყობილებას, ამძაფრებს კონტრასტს მომდევნო თხრობასთან. გაზაფხულის აღწერა არის ჰიმნი სიცოცხლისადმი და მას მხოლოდ ერთი დრამატული დასასრულის მაუწყებელი შტრიხი შეერევა: „ამ დროს შაფფერად მდინარე“ ყოფილა არაგვი.

უცნობის გამოჩენა ბუნების წიალიდან ხდება. ბუნებასთან კავშირზე მეტყველებს შედარებები — „მთასავით მძვინვარე“,

„მაიზლაზნება ზოვივით“, ანდა რომ „იმღერის, მთანი ხევიან“ და სხვა. ამავე სტროფის მხედველობით არეშია მოქცეული მეორე მოქმედი პირიც: ერთი დაბლაა, მეორე — მაღლა. ბუნებასთან კავშირიც და ამგვარი სიერცობრივი ლოკალიზაციაც წმინდად ვაჟასეულია. თემიდან თემაზე გადასვლის ლოგიკაც ასეთ სიღრმისეულ ფენებშია საძიებელი.

ასეა თუ ისე, გარეშე თვალისათვის მომავალ მეტოქეთა გამოჩენა შეუშინადებელია და უცაბედი.

ყველაფერი ისე ხდება, თითქოს თვით პერსონაჟები ეგებებოდნენ ავტორს, რათა დასახული მხატვრული მიზნის მიღწევა გაუადვილონ. მოპკრავს რა თვალს გოგოთურს, აფშინა დაასწრებს და შეურაცხმყოფელი სიტყვებით მიმართავს მას. მოქმედების ელვისებურ განვითარებასთან შედარებით ექსპოზიციის სიღრმე ქარიშხლის მომასწავებელ მყუდროებას ჰგავს. ერთი ზემოთაა (აფშინა), მეორე კი — ქვემოთ. ამ შემთხვევაშიც ასეთ სიერცობრივ განლაგებას თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს თხრობის სიღრმისეული გეომეტრიისათვის. არსებითია ისიც, რომ დაძაბულობა აღმავალი ხაზით მატულობს, ხოლო მოქმედების განმუხტვა ზემოდან ქვემოთ ხდება. და ბოლოს, პოეტის ხელწერა მისი პერსონაჟების მსგავსია:

პირდაპირია აფშინა,

ვაჟაკს არ უყვარს პარება.

აფშინას შეძახილს მოპყვება შექმნილი ატმოსფეროს გადმოცემა ნარევი, ნაზავი მხატვრული ხერხებით, რომლებშიც წამყვანი ადგილი ეთმობა დიალოგს. ამ უკანასკნელს კი თავისი რეპლიკებით ავსებს ავტორისეული თხრობა, რომლის პერსპექტივას განაგრძობს შინაგანი მონოლოგი, პერსონაჟთა ფიქრები.

საგანგებო დაკვირვების ღირსია ეპიკური თხრობიდან პერსონაჟთა მოქმედების ჩვენებაზე გადასვლის მომენტი. ადამიანთა შერკინების დარად, თხრობის ნაირგვაროვანი კომპონენტიც უკავშირდება ურთიერთს. ამ „შედუღებაში“, შეერთებაში ვლინდება ხოლმე ზოგი რამ გაურკვეველი ან განზრახ გაურკვეველად დატოვებული, მიჩქმალული. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს შედუღება ხდება უხეშად და არა წინასწარ გულდასმით შემზადებული დეტა-

ლებისა, რაც გამომდინარეობს მხატვრულ ფორმაში ჩაქსოვილი ვაჟკაცური, „დაუდევარი“ საწყისიდან. „მანერათა დახვეწილობა“ ან ამის მსგავსი იერი ვაჟას მაინცდამაინც არ აინტერესებს. ასე კონკრეტულად დასტურდება ყველა ჰემშარიტი პოეტისათვის წინასწარვე სავარაუდო ადექვატურობა, შესატყვისობა მხატვრული ქსოვილისა და ასახვის ობიექტისა.

კულმინაციის დროს პირდაპირი მეტყველება წინ წამოიწევს ხოლმე, ავტორისეული რეპლიკები კი „არეზა“ გატანილი.

გოგოთურისა და აფშინას შერკინებას რიგრიგობით მათი რეპლიკები გადმოგვცემს, დაგვანახვებს. მათვე გამოაქვთ მომხდარიდან შორალი, სენტენციები, ჰკუის სწავლება. მკითხველი მოქმედ პირებთან უშუალო კონტაქტში პირდაპირ მეტყველებას მოჰყავს. ასეთი ვითარების ფსიქოლოგიური გამართლება კი ისაა, რომ ადამიანი მხოლოდ იმ მომენტამდე რჩება გულგრილი, სანამ პერსონაჟებთან ერთად მოქმედებაში ჩაბმის სრული ილუზია არ დაეფუტება. მაშინ გარე სამყარო ავიწყდება და მხოლოდ მისდამი მომართული სიტყვები ჩაესმის.

ამიტომ იკითხება ერთი ამოსუნთქვით ასეთი პასაჟები.

ჯერ სივრცობრივად, ხოლო შემდეგ ფსიქოლოგიურად აღმავალი მოქმედების გარდატეხა მაშინ ხდება, როდესაც გოგოთური დიდსულოვნად აპატიებს აფშინას, წამოაყენებს მას ფეხზე და დაუბრუნებს იარაღს. შემდეგ მოქმედების დაძაბულობა თანდათან ქვემოთ ეშვება. ამ დაღმავალ ხაზს გამონატავს ავტორისეული თხრობისა და პერსონაჟთა პირდაპირი მეტყველების შეზავება. ავტორისეული თხრობის ხედრითი წონა იზრდება და დაახლოებით პირდაპირ მეტყველებას ეთანაბრება. მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული მაჩვენებელია.

გარდა ამისა, იცვლება ორივე კომპონენტის შემადგენლობა. ავტორისეულ თხრობაში თავს იჩენს გარე ნივთებისა და ყოფითი საგნების დინჯი მაჩვენებლები, ხოლო პერსონაჟთა პირდაპირ მეტყველებაში — ამბების ბუნებისეული გააზრება. მაშასადამე, ხდება დაშორება. ახლახან მომხდარი სამწუხარო ამბებისაგან, მათი განჰკვრეტა. ფილოსოფიური სიღრმისა და სიღინჯის პოზიციებიდან. მოქმედება დაღმავალი ხაზით წარიმართება, მისი დასკვნითი აკორდია ობიექტივირებული ბოლო სტროფი, ფარდასავით რომ

ეშვება სცენის ფიკარნაგზე. ოლონდ ეს ფარდა არის შავბნელი, შავი, უბელურების შემცველი. ამგვარ დასასრულზე თავიდანვე მიანიშნებდა შავფერად მდინარე არაგვი. ეს თითქოსდა გადავიწყებული სახე წყალში მელნის წვეთივით გაიშალა მოკლე მეოთხე თავში და შავად შეღება იგი.

ვინაიდან ვაჟას სამყარო არის სამყარო უღმობელი შეტაკებისა და უკომპრომისო გადაწყვეტილებებისა, არსებითად დრამატული და ტრაგიზმს ნაზიარევი სამყარო, ამდენად კომპრომისულ გადაწყვეტას იგი თავისი ბუნებით გამოირიცხავს. ამიტომაც მოჩვენებითი აღმოჩნდა შეურიგებელთა დროებითი შერიგება.

მეხუთე დასკვნით ლაკონურ თავში, ანტიკური ქოროს მსგავსად, მთიელთა თემი კოლექტივის თვითდაჯერებულობით ზრდის და აფართოებს აფშინას მიერ საკუთარი თავისადმი გამოტანილ განაჩენს. ასე აიყვანება განაჩენი საკაცობრიო კანონის სიმალლემდე. მაგრამ გუნდის ხმა შინც ვერ ფარავს აფშინას დამსხვრეული სულის ტკივილს, რომლის გამოძახილია პოემის დასკვნითი ნაწილი.

„გოგოთურსა და აფშინას“ განზოგადებული, განყენებული, არსისეული სქემა რჩება ძალაში პოემისათვის „სტუმარ-მასპინძელი“. აქაც და იქაც ორი განსხვავებული ბანაკის ადამიანს სწალია ადამიანურ ნიადაგზე დაახლოება.

ეს არის საერთო ორ პოემას შორის, ოლონდაც „სტუმარ-მასპინძელი“ ბევრად უფრო რთული, კომპლექსური, მრავალგანშტოებულიანი, ასე ვთქვათ, სივრცეში შეჭრილი ქმნილებაა წინა პოემასთან შედარებით.

„გოგოთურსა და აფშინას“ ერთ-ერთი კვანძი იყო ბნელეთის, წყვედიადის სუნთქვა.

„სტუმარ-მასპინძელი“ გვიდასტურებს, რომ ბნელეთის სურათს რომელიმე ერთი ადგილი არა აქვს მკაცრად მიჩენილი ვაჟას პოემებში. იგი შეიძლება იყოს თავში, ბოლოში. შუაში, ნებისმიერ ადგილას, რომელსაც კარნახობს ვაჟასეული დრამატიზმის ცოცხალი კანვა.

ერთი შემთხვევითი ან კანონზომიერი დამთხვევა იჩენს თავს ორივე პოემაში. მათ დასაწყისშივეა მოცემული მომდევნო დრამატიზმის მანიშნებელი. ორივე შემთხვევაში ამ როლში მდინარე გა-

მოდის: „გოგოთურსა და აფშინაში“ — შავალ მდინარე არაგვი, „სტუმარ-მასპინძლის“ პირველსავე სტროფში კი:

ბნელს ხევზე მოჰყვეს მდინარე,
გულამღერეული ჭაერთა.

ამ სტროფისა და მთელი პოემის ამოსავალი წერტილია სინონიმით გაძლიერებული სიბნელე:

ლამის წყვდიაღში ჩაფლული.

პირველ ტაეპსაც რომ არ გასცდეს, მკითხველს შეუძლია წინასწარ იგრძნოს ამბების დრამატული ორომტრიალი, შემოთავაზებული თემის პროგრესიისებური განვითარება.

ნიშანდობლივია, რომ თუკი „გოგოთურსა და აფშინაში“ გაზაფხულის მაჟორულ სურათში ჩაქსოვილი მხოლოდ ერთი ტაეპი მოასწავებს უბედურებას, „სტუმარ-მასპინძლის“ დასაწყისი ერთიანად არის ფარული კენესა, ტანჯვა და ტირილი, ე. ი. თავიდანვე ხდება ის, რაც „გოგოთურსა და აფშინას“ დასკვნაშია მოქცეული.

გარდა ამისა, ლამე, სიბნელე, წყვდიადი გვანიშნებს იმ სულიერ სიღრმეებს, იმ ბნელ ინსტინქტებს, რომელთა გამოძვურება-გადაღახვას ცდილობს შემოქმედი და, ამდენად, სიბნელე არა მხოლოდ ფარგლავს ადამიანის დაკვირვების არეს, არამედ უხსნის კიდევ ზოგიერთ თვისებას. ვაჟასეული პირდაპირი კავშირების გაბმით ადამიანის სულის მდაბალი თვისებები ლამის წყვდიაღში ელონდება.

„სტუმარ-მასპინძლის“ მეორე თავშიც ვპოულობთ „გოგოთურ და აფშინას“ ანალოგიას. ბნელეთის აღწერის შემდეგ პერსონაჟები უეცრად ხვდებიან ერთმანეთს. მთის ბილიკზე შეყრილი უცნობები, უპირველეს ყოვლისა, შეტაკებას ელიან და საბრძოლოდ არიან განწყობილნი.

კვლავ სხვადასხვა დონეზე ხდება შეხვედრა. ჯოყოლა კლდიდან ეშვება ზვიადურის წინ-ვაჟას მთიანეთის სივრცის ეს ერთი არსებითი, ვერტიკალური წახნაგია. ქვებისა და ქვიშის ჩხრიალში მეხივით ჩამოგრიალდება ჯოყოლა. კულმინაციური ამბავი, რომელიც ამჟერად პერსონაჟთა დამძობილებით თავდება, დიალოგური ფორმითაა გადმოცემული.

მეორე თავი გვიჩვენებს საექვოდ ქცეული კონფლიქტის კომპრომისული გადაწყვეტილების შესაძლებლობას.

მესამე თავი შეიცავს დაძმობილების რიტუალს. თხრობა ეპიკურ მშვიდ დინებას უახლოვდება.

ჯარეგაში ჯოყოლასა და ზვიადაურის შესვლას გადმოგვცემს სტრიქონები:

დაეტყო ცხადად, კლდის მსგავსად
სიპით ნაგები სახლები.

ამრიგად, პერსონაჟების მსგავსად, სოფლები კლდიდან აღმოცენდება ხოლმე. მთელს ვაჟას სამყაროს კვებავს „მთათ ძუძუ“.

მეოთხე თავში ამასვე გვიდასტურებს მოხუცი ქისტის დეფინიცია: „კლდის ვეფხვი ძლიერი“.

მომდევნო მოქმედების გაშლის მანერა თავსატეხი არ უნდა იყოს ავტორისათვის, ვინაიდან იგი რიტუალური ქცევის მკაფიოდ დადგენილ ბიძგებს ემორჩილება (მოხუცი ქისტი „სხვის. სახლში ვერ გაშლის ხათაბალასა“ და ა. შ.). ადამ-წესებთან ვაჟას დამოკიდებულება რთულია, მაგრამ იქნებ უფრო დაპირისპირებითა, ვიდრე შემწყნარებლური.

მომდევნო მოქმედება სტრატეგიულ, სამხედრო ოპერაციის სახეს იღებს. ვაჟას სამყარო ხომ ცნობიერად და ქვეცნობიერად ერთ-ერთი ყველაზე საბრძოლო შინაარსისაა და ეს გახლავთ, ბუნების, თემური აზროვნების გვერდით, აუცილებლად ყურადსაღები „ობიექტური კარნახის“ წყარო.

საომარი მოქმედების გარდა, „მილიტარიზებული“ რიტუალი მშვიდობიან მოქმედებასაც დალად აჩნია.

პერსონაჟთა ცნობიერებასა და მეტყველებაში მთელი სიტყვიერი ფენაა „მილიტარიზებული“, რაც დამატებითი მკაცრი ჩარჩოა შემოქმედისათვის. ასეთია თუნდაც: „ენასა პლესავს შხამითა“. აქ იარაღისა და გველის ცნებები ჯვარედინდება აგრესიულობის ჯერ სიტყვიერ. უთქმელი წახნაგის გამოვლენისათვის. ასეთ ყაშირ სახეებშია საძიებელი ვაჟას სამყაროს სიღრმისეული სელა.

ორივე ცნება შემდეგ დამოუკიდებლად ვითარდება. ერთ ტოტზეა: „ფარი“, „ხმალი“, მეორეზე — „გული საესე აქეს გველის შხამით და გესლითა“.

რეგლამენტირებული მეტყველება ჰკუისა და უჰკუობის მზამზარულ რეცეპტებსაც შეიცავს. ამით აიხსნება ქისტის უყოყმანო განცხადება: „მიკვირს ჯოყოლას ჰკვისაგან“... მაგრამ ეს მხოლოდ ტრამპლინია საბოლოო დიაგნოზისაკენ: „ვისა კმასპინძლობს ჰკვათხელი“.

ამ ჰკვათხელობას ორი ამოსავალი პოლუსი ჰქონია: დიატური და ზოგადად ადამიანური, რაც ცალკე დაკვირვების საგანია.

მეოთხე თავი მოულოდნელად თავდება ორი იგავური წყობის ტაეპით:

მამლის საქლოში თუ იცის,
მეტი რა უნდა მელასა?

ასე ხდება განზოგადება ბუნების (ფაუნის) სფეროს მოშველიებით. ბუნების მოხმობა ვაჟასეული სიმართლის ერთი უმაღლესი ფორმათაგანია.

მესუთე თავში ვნებათა ლელვის გადმოსაცემად ვაჟა-ფშაველა კვლავ მონოლოგსა და დიალოგს ირჩევს.

მცირე გადასვლები არის მხოლოდ შინაარსისათვის აუცილებელი, რათა ერთიმეორეს დაუჟავშიროს პირდაპირი მეტყველება სხვადასხვა პერსონაჟისა (ამ შემთხვევაში — ჯოყოლასი), ერთი მხრივ, და მოქმედებაში მოყვანილი ქისტებისა — მეორე მხრივ.

გამოკვეთილ პოზიციათა და განყენებულ იდეათა დაპირისპირებაში ერთი მთავარი კონფლიქტია. ესაა ჯანყი განივების წინააღმდეგ. ეპითეტი „ჰკვათხელიც“ სხვა არაფერია, თუ არა საგნად ჰკევის, ადამიანის თავისუფალი მოქმედების აღკვეთის ცდა.

მაგრამ ვაჟას პერსონაჟების ჯანყიც ლოკალიზებულია, გარკვეულ ჩარჩოშია მოქცეული. ჯოყოლას ჯანყი მიმართულია არა ადამიანის წინააღმდეგ, არამედ წარმოადგენს ადამიანური ბიძგის განხორციელების ცდას. მაგრამ როგორც კი ეს ბიძგი აშკარად და ერთმნიშვნელოვნად დაუპირისპირდება თემური აზროვნების კედელს, მყისვე ჯოყოლა უკან იხევს და არსებითად თმობს თავის პოზიციას.

ამრიგად, ჯოყოლას მიერ ქისტებისადმი გაწეული წინააღმდეგობა ლებულობს, ასე ეთქვათ. პროცედურულ ხასიათს და იგი საყვედურობს ქისტებს არა ზოგადად იმას, რომ მათ სურთ ზეიადატურის მოკვლა, არამედ იმას, რომ მათ სწორედ აქ უნდათ გა-

უსწორდნენ მას (ჯოჯოლა სთავაზობს: „როცა გაცდება ჩემს ოჯახს, იქ მოეპყარით ავად“ და დასძენს: „სახლში ვართ, განა შარად“).

იმ გარემოებას, რომ ვაჟასეული დიალოგი შეიარაღებული შეტაკების ზღვარზეა, თვალნათლივ ადასტურებს მუსასა და ჯოჯოლას მძაფრი დიალოგის გადაზრდა პირად შეტაკებად.

მეხუთე თავი იფეთქებს სწორედ დიალოგური ფორმით — მუსასა და ჯოჯოლას დიალოგით და ამით მიაღწევს თავის კულმინაციას.

მეექვსე თავი ეძღვნება სიკვდილის ცნების მხატვრულ წარმოსახვას. ამ უკანასკნელს კი შეჭფერის სრული უმოქმედობა ან გარინდება და უძრავი მასის ჩვენება. სწორედ ასეთ ელფერს ანიჭებს მეექვსე თავს მის დასაწყისში მოცემული სასაფლაოს პეიზაჟი. პეიზაჟით დაწყება ხომ საერთოდ ვაჟას ერთ-ერთი საყვარელი სელა არის. ამ შემთხვევაში სასაფლაოს პეიზაჟი საბაბია ზოგადად, განყენებულად სიკვდილზე ლაპარაკისათვის. მორალისტი წამით წყდება ამბავს და მეტაფიზიკურ პლანში განიხილავს სიკვდილის თემას.

საგულისხმოა, რომ აქ ერთადერთი მოძრაობა არის აღწერილი და ისიც გაკვრით: ზვიადურს სასაფლაოსკენ მიათრევენ, სადაც იგი უნდა დაკლან. დანარჩენი ან სასაფლაოს აღწერაა, ან ფიქრი სიკვდილზე. რა თქმა უნდა, ამ თავიდან განდევნილია დიალოგი, ვინაიდან დიალოგი არის ვნებათა ლელვა, ვნებათა ლელვა კი ეკუთვნის სიცოცხლეს.

ბოემის განვითარებაში მეექვსე თავს უჭირავს კომპოზიციურად თავისებური ადგილი: აქ დუმილია, თავის მორბეკა სიკვდილის წინაშე და, ამდენად, ეს არის ყველაზე განყენებული, დინჯი და ფილოსოფიური პასაჟი. იგი შეკუმშულია, ვინაიდან ყოველი მხრიდან — წინა თავიც და მომდევნოც — ჰყლებენ მას თავიანთი მოქმედებით, ვნებათა გაშმაგებით.

სიკვდილი ვაჟას სამყაროს ფასეულობათა შორის არის არა დასასრული, არამედ ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ბუნებისა, და, საბოლოო ჯამში, სიცოცხლის ცნების ერთი წახნაგი.

ამის ფართო გადაშლას წარმოადგენს მეშვიდე თავი, რომელიც იწყება ზვიადურის დაკვლის საშინელი რიტუალით და გრძელდება ამ სიკვდილით გამოწვეული ტალღისებური მოძრაობით. ტალღები

შინაგანად გამოძინარეობენ მომხდარი შემადრწუნებელი ფაქტიდან. პირველი ასეთი ტალღა არის მიმავალი ქისტების ტალღა, რომლებმაც ვერ აისრულეს წადილი და ასეთი ვაჟკაცური სიკვდილის ხილვით დაღვრემილები მიდიან. მეორე ტალღა არის ბუნების ტალღა, რომელიც, აქედან დაწყებული, რამდენიმე სახით ვლინდება. ბუნების მოქმედება შინაგანად თითქოსდა წინააღმდეგობრივია, შეიცავს ჩვეულებრივი ადამიანური ლოგიკის თვალსაზრისით ურთიერთგამომრიცხავ მოქმედებებს, მაგრამ ბუნების სწორედ ამ ყოვლისწვდომაშია სიცოცხლე. ამიტომაც განაზოგადებს ბუნება ყოფიერის ფილოსოფიას.

ამ ტალღას ტალღადვე მოჰყვება სენტენციები, რომლებიც თითქოს ფარავენ ქისტების წასვლას, არიერგარდის მაგივრობას უწევენ და ამართლებენ მათ სასტიკ მოქმედებას. მძიმე ვითარებას კი ბუნება თავის მაღამოს იმით ადებს, რომ წყაროს ჩამონადენით თუ წვიმით დასტირის მკვდარს, მაგრამ, როგორც შემდეგ თანდათან ვლინდება, შესაძლოა, ეს იყოს ბუნების რიტუალი, ერთგვარად ბუნება ამ შემთხვევაში არის „ქისტი ბუნება“ და სავსებით ამართლებს ქისტთა მოქმედებას.

სხვანაირად აღიქვამს ბუნების გლოვას ალაზა. იგი უდგება მას უშუალოდ; ადამიანური გულის ლოგიკით და თვითონ დასტირის, უკვე ერთმნიშვნელოვნად, ზვიდაურს. ამის შედეგად კი მას აუჯანყდება ბუნება და მხარს დაუჭერს აღმფოთებულ მიცვალებულთა ხმებს, ბრაზიან წამოძახილებს. ბუნება უკუაქცევს ქალს, კვლავ დაუბრუნებს სიმშვიდეს აფორიაქებულ სასაფლაოს.

პოლივალენტური ბუნება, ამრიგად, შინაგანად კრავს ერთ ღიდ ჩამონადენად მეშვიდე თავს და ანიჭებს მას იმავე წიალისეულ ერთიანობას, რაც ვაჟას პოეზიას სჩვევია. მეშვიდე თავი აუთენტური ნიმუშია ვაჟასეული ბუნებისა. ამიტომ აქ აღარ არის საჭირო კომპოზიციაზე ლაპარაკი: ისეთი შეგარძნებაა, თითქოს ბუნების სურათი მოსწყდება ვითარებას და ისე აღიმართება თვალწინ.

თავეებს შორის ყოველთვის როდია ყრუ კედელი და არ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს სულ ახალი ამბავი იწყებოდეს. ერთგვარად გადაბმულია მეშვიდე და მერვე თავი. მეშვიდე თავი სრულდება ძალღს გამოჩენით. რომელიც მიიპარება სასაფლაოსაკენ, ზვიდაურის გეამისაკენ. მერვე თავი იწყება იმით, რომ ალაზა ქვებს დაუშენს ძალღს. ეს მოქმედება წარმართავს მერვე თავის მოძრაობას.

იგი არის გაგრძელება მეშვიდე თავის ტალღისებური მოქმედებისა, რომელიც აქ თავგზააბნეულსა და უძლურ გაქცევაში ვლინდება.

გაქცევაშია ჩაქსოვილი აგრეთვე ალაზას მიერ მოგონილი დევების დადევნების ამბავი. ეს მოგონილი ამბავი შექმნილი ვითარების სიბრძნე-სიცრუეა.

მერვე თავს ჯოჯოლასეული აფორიზმი დაასკვნის:

ღიაცს მუდამაც უხდება
გლოვა ვაქაცის კარგისა.

მეცხრე, სულ მცირე თავის ცენტრში კვლავაც რჩება სიკვდილით გამოწვეული მოძრაობა. ალაზა მიდის სასაფლაოზე და ზვიადაურის გვამისაგან გარეკავს დასეულ ფრინველებსა და ცხოველებს. საგულისხმოა, რომ ალაზა საქონლის, ცხოველთა და ფრინველთა ერთიან მოძრაობას მიჰყვება სასაფლაოსაკენ. მეათე თავში გრძელდება ზვიადაურის მოკვლით გამოწვეული მღვლეარება, მხოლოდ ამჯერად მის ამბავს გაიგებენ მის მშობლიურ სოფელში.

კომპოზიციისათვის ნიშანდობლივია ამ თავის აგება მისი პირველი სტრიქონების მიხედვით:

ბისოს მოვიდა ამბავი,
ვით ნაქუხარი მეხადა.

იმ გარემოებას, რომ მკვდრები და სიკვდილი კვლავაც რჩებიან ცოცხალთა ინტერესების არეში, გვიდასტურებს მეთერთმეტე თავი, რომელიც გვიჩვენებს ქისტთა მზადებას ხევსურთა დასათრგუნავად. აღამიანის მოქმედებაში ჩაბმას ჩვეულებისამებრ დიალოგი გადმოგვცემს.

მეთორმეტე თავი შეიცავს ბრძოლის სურათს, რომელშიც ერთ-ერთ ცენტრალურ როლს ასრულებს ჯოჯოლას ცალკე შებრძოლება ხევსურთა ჯართან.

ეს თავი კომპოზიციურად არ გამოირჩევა სხვა ბატალური სცენებისაგან და კვლავ სენტენციით თავდება. ზოგჯერ აფორისტულ დასკვნას ცვლის ესთეტიზაციის შემცველი ხატი. ასე სრულდება, მაგალითად, მეცამეტე თავი, რომელშიც ალაზა დასტირის ყველასაგან ზურგშექცეულ ჯოჯოლას;

თმახშირი, მთვარე პირადა,
ეკერებოდა გულმკერდზე
ქმარს შარგალიტის ღილადა.

სიკვდილი სიკვდილთა გამომწვევია და მეცამეტე თავში თავს იკლავს ალაზა. მას მოიცავს ღამის პეიზაჟი, ბნელეთი, შავი ფერი.

ფორმის და კომპოზიციური სვლის მხრივ ამ თავის დრამატიზმს გადმოგვცემს პალიატივი ან სახესხვაობა დიალოგისა, სახელდობრ, ბუნებისადმი ავტორის მონოლოგიური მიმართვა.

მეთოთხმეტე თავი სრულდება ალაზას შეერთებით, შერწყმით ბუნებასთან:

წაილო წყალმა ალაზა,
ღამსა და ქვიშას შაპრია.

ამ მძიმე ამბის თავისებურად ოპტიმისტურ დასკვნით აკორდს გვაწვდის ვაჟა მეთხუთმეტე თავით, სადაც, მისეული სამყაროს წესების თანახმად, მკვდრეთიდან აღსდგებიან ჯოყოლა, ზვიადაური, ალაზა და ერთმანეთს ძმობას, მეგობრობას და სტუმარმასპინძლობის წესების დაცვას კპირდებიან — ყოველივე იმას, რაც ფეხქვეშ გათელეს სხეებმა.

აქაც, როგორც „გოგოთურსა და აფშინაში“, დასკვნით კვანძს ჰკრავს სიცოცხლის დაუოკებელი დინების ამსახველი ნაკადი:

მხოლოდ მდინარის ხმა ისმის,
დაბლა მიქანავს ზველითა,
და უფსკრულს დასცქერს პირიშზე
მოღერებულის ყელითა...

ახლა შევაჯამოთ ვაჟასეული პოემის აგებულების ზოგიერთი წახანაგი. სათავეშია დეპერსონალიზებული საწყისი და დასაწყისი. აქ რეალისტური რომანის ყოვლისმცოდნე ავტორი კი აღარ გვევლინება, არამედ ერთგვარი კოლექტიური მთხრობელი. ჩვენს წინაშეა ხალხის კრებითი შემოქმედების, ნაამბობის სტენოგრამა (უფრო ზუსტად — ამ სტენოგრამის ზედმიწევნითი მხატვრული ილუზია): „ამბობენ“, „იტყვიან“ აქ იღებს სათავეს თხრობის ფართო, უტყუარი სუნთქვა. თხრობის ქვეტექსტურ დებულებებ-

თან შეკამათებას ვერც ბედავ, ვინაიდან იგი თვით ობიექტურ რეალობად წარმოგვიდგება.

პოემის მხატვრული კრილი ავტონომიზებულია სივრცის, დროისა და ავტორის მიმართ. ავტორის ინდივიდუუმის ადგილს ხსენებული კოლექტიური მთხრობელი იკავებს, ინდივიდუალური მკითხველისას — კოლექტიური მსმენელი. ტექსტის გამოღმა ხდება მთხრობელის დაშოშმინება, ტექსტის გაღმა — მსმენელისა. „ჩაილდ ჰაროლდის“ ან „ევეგენი ონეგინის“ ყაიდის მიმართებები მკითხველს (ან ავტორისა — საკუთარ თავს) იშვიათია ან გამორიცხული: ინდივიდუალური ავტორი ინდივიდუალურ მკითხველს მიმართავს, კოლექტიური მთხრობელი კი — კოლექტიურ მსმენელს. ამ გარემოებას არ ცვლის ის, რომ თითოეული ჩვენთაგანი თავისთვის კითხულობს ვაჟას ტექსტს: ვაჟას მკითხველი თავის ირგვლივ სხვა ადრესატთა მასას გრძნობს.

პოემა-ღაღადის ერთგვარი „ფშაური ქორო“ წარმოთქვამს. „ქორო“ სარჩულად უდევს პერსონაჟთა სიტყვებს და მისი გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ინდივიდუალურ ხმათა ღირებულების სწორი შეფასება.

პოემის გეოგრაფიული არე გარკვეულია და შედარებით ვიწრო. იგი ფშავ-ხევსურეთსა და ქისტეთს მოიცავს. მაგრამ გაობიექტურებული თხრობის შემწეობით კონკრეტული გეოგრაფიული სივრცეც ფართოვდება და ნაწარმოების ზემოქმედების მანძილზე მთელს ხილვად სამყაროს უტოლდება. მკითხველისა თუ მსმენელის წინაშე მთელი სამყაროს ილუზიაა და არა მისი ერთი კუთხისა. საკუთრივ პოემის სივრცე ორ ლერძზეა განაწილებული: პორიზონტალზე და ვერტიკალზე.

პორიზონტალი ქმნის სიღრმეს. მოქმედება შორიდან გვიახლოვდება. ყველაზე დაშორებული პლანი წმინდა ვიზუალურია, უხმო. ხშირად ეს არის პეიზაჟი. ნიშანდობლივია, რომ თვით პეიზაჟის აგებულებაში ვიზუალური საწყისი ჭარბობს და, როგორც წესი, წინ უსწრებს სმენითს. პოემის „გახმოვანებაც“ პორიზონტალზეა წამოცმული და მით უფრო: ხმაშალალია, რაც უფრო გვიახლოვდება. ყველაზე შორეულ პლანს, სადაც დეპერსონალიზებული მთხრობელი ვიზუალურ სურათს გადაშლის, შეიძლება პირობითად „ქოროს ნული ხმა“ ვუწოდოთ და ამ პორიზონტიდან ჩვენსკენ ვაწარმოთ სიღრმის გადათვლა.

სხვა მრავალი საშუალება ემსახურება სიღრმისეული პერსპექტივის შექმნას: მაგალითად, აფშინას დახასიათებით იმ პოემის დაწყება, სადაც მთავარი გმირი გოგოთურია, იგივე შორიდან დაწყებაა. ანალოგიური ვითარებაა დროის პლანში, როდესაც მკითხველის სმენას „ძველ ამბავს“ მიუახლოვებენ.

პოემის აგებულება ირხევა ამ სელაში: ზოგადიდან კონკრეტულისაკენ, შორიდან — ახლოს. სხვა მაგალითი — დიაცის ზოგადი დახასიათება წინ უსწრებს გოგოთურის ცოლის გამოჩენას: ახლაც დასტურდება ის, რაც „ძველთაგანვეა ნათქომი“.

ჩვენ უკვე ვნახეთ, რომ ვაჟასეულ სივრცეში ვიზუალური საწყისი სიშორის სინონიმია, ხოლო სმენითი — სიასლოვისა. ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ სმენითი საწყისი უფრო აფორიაქებულობის გადმოცემისაკენ იხრება, ხოლო ვიზუალური — დინჯი, დიადი, არსებითი განზოგადებისაკენ. და თუ ამ კუთხით დავაკვირდებით მეფის მონოლოგს და გოგოთურისა და მისი ცოლის დიალოგს, ვნახავთ, რომ მონოლოგი თავისი ბუნებით უფრო დინჯია და უახლოვდება „ქაროს“ შორეულ თხრობას, ხოლო დიალოგი (და მით უმეტეს ქისტთა ლაღადი „სტუმარ-მასპინძელში“) უფრო აფორიაქებულია და მკითხველ-მსმენელთან მიახლოებული.

ამრიგად, შემდეგი სქემით შეიძლება სიღრმისეული პორიზონტალის შეჯამება (შორიდან ჩვენსკენ): ვიზუალური და უსიტყვო (ანუ ნული ხმა) — სუსტი ქლერადობის განმზოგადებელი მონოლოგი — მიწიერი, ყოველდღიური, ყოფითი დიალოგი — აფორიაქებული, დაბნეულობის ან არეულობის კულმინაციის გადმოძეგმი ლაღადი.

თავის ტერიტორიულ-დროით სივრცეში ამ შკალის სხვადასხვა შემობრუნებით აღწევს ვაჟა-ფშაველა ურიცხვ დრამატულ ეფექტს.

ყოველივე ზემოთქმული ვაჟასეული სივრცის პორიზონტალურ შრეს შეეხებოდა, ვინაიდან თვით გარინდებული ღროც აქ თავსდება და არა, როგორც დენადი დროის ბუნებაა, — ვერტიკალზე. ვერტიკალს მთის ბუნება კარნახობს, ამიტომ მოსალოდნელი იყო მოქმედების მახვილის ვერტიკალზე გადატანა. ასეც ხდება. ვაჟას პოეტური ლოგიკის თანახმად მოქმედება პორიზონტიდან ჩვენსკენ და ზემოდან ქვემოთ წარიმართება. ერთი სიტყვით: გარედან ჩვენსკენ. მოქმედების ვერტიკალური დაღმასვლა „მაიზლანზეა ზოვივით“.

ამიტომ ვაჟასეულ ვერტიკალს პირობითად ზედაეური დერძი შეიძლება ვუწოდოთ.

მოქმედების მკვეთრი შემოტრიალების ადგილას ვაჟა ზოგჯერ საჩინო საყრდენ წერტილს მიმართავს. ასეთია კოპალას ქვა — ერთგვარი მბრუნავი კარუსელის ცენტრალური უძრავი წერტილი. ასე მოქმედებს ვაჟასთან „მბრუნავი სცენის“ ტექნიკა. კოპალას ქვის არჩევანი იმითაც არის გამართლებული, რომ მისი მაგიური საწყისი საკმაო წონას წარმოადგენს მოქმედების შემობრუნების ასახსნელად. შესაძლოა, ამგვარი წერტილ-კვანძები, — ხილვად ზედაპირზე გამოტანილი, ვაჟასეული სამყაროს წიაღისეულ-მეტაფიზიკურ დინებათა სიგნალები იყოს.

მოქმედების დრო ზოგადად წარსულშია გადატანილი („ძველი ამბავი“) და ერთ სინქრონულ შრედ გარინდებული. შეგრძნება ისეთია, რომ ამბებისა და კოლიზიების ქრონოლოგია. დროის უცვლელ ჭრილში ვითარდება, ეინაიდან მთავარია რომელიღაც ერთი შექმნილი ვითარების გადაშლა.

ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ პოემის სურათები ხშირად ღამის ფონზე რკითხება. პოემის განათებაში უქვ-ჩრდილი არსებითი ჩანს. ქვეტექსტად (შესაძლოა, ქვეცნობიერადაც) ვაჟა გვიჩვენებს პერსონაჟთა ამბავს დილიდან დაღამებამდე. ამის მიღმა იკითხება უფრო ფართო ალეგორია: დაბადებიდან სიკვდილამდე. ციკლი მრავალგზის მეორდება. მას ხან დასაწყისი აკლია, ხან ბოლო, მაგრამ იგი თითქმის ყოველთვის იგულისხმება მთლიანობაში. დაახლოებით ასახულია გოგოთურის ერთი ჩვეულებრივი დღე, რომელიც დაღამებით თავდება („შემოღამდება, შინ მოდის...“). ყურადღების ცენტრშია ერთ პირობით დღედ წარმოდგენილი გოგოთურისა და აფშინას ამბავი, რომელიც იწყება მესამე თავში დილის პეიზაჟით („იღვიძებს, იფშენეტს თვალებსა მის არემარე მძინარე“) და თავდება აფშინასათვის სასოწარკვეთის ღამით („უკუნეთია“).

1974

აკოლინერი

ეს სახელი მათთვისაც კი, ვინც პოეზიის მოყვარული არ არის, პოეზიას განასახიერებს. მისი ბგერები მიედინება ვით სენა მირაბოს ხიდქვეშ.

აპოლინერი — ფრანგული პოეზიის შვილობილი და თვით ფრანგული პოეზია. აპოლინერი — მტერთა და მოყვარეთა შეზღვედრის არე. აპოლინერი ესე იგი ღირიზში, ესე იგი სიყვარული, ესე იგი გულწრფელობა. მაგრამ რატომ სწორედ აპოლინერი?

იმიტომ, რომ ეს არის კაცი, ქცეული ლეგენდად. საფრანგეთისათვის ომში მიღებული ჭრილობა. ტრეპანაცია. შემდეგ — მითი. უკეთ — მითები, ერთ მითად გადადნობილი: „ბესტიარუმის“ ორფეოსი, უიღბლოდ შეეყვარებული, განგმირული პოეტი...

საკუთრივ პოეზიაც, რა თქმა უნდა. აპოლინერის ლექსი, რომლის თავისებურება ხელიდან გისხლტებათ, უპუნქტუაციოა, მაგრამ ეს ხომ მაღარმეს ბრალისა; ბოთლისა და ხის, სახლისა და ვარსკვლავის, შადრევნისა და მტრედის მოყვანილობისა, მაგრამ ეს ხომ ძველი ბერძნებისთვისაც კარგად ცნობილი თავის შექცევას; მეფე არტურის ციკლის რაინდულ თქმულებათა რემინისცენციებით, პეროს ზღაპრებით სადა, ათას ერთი დამესავით მორთულ-მოკაზმული; შვიდი ხმლის ირაციონალური საიდუმლოებით მოცული; ეამთა სვლის შეგრძნებითა და ვიიონისებური ვედრებით, მუსიკითა და რიტმებით, ნერვალსა და ვერლენს რომ გაგონებთ, რემბოს მოუსვენარი მუზის მონათესავე სახეების სიუხვით, ფერწასული პარალელებით, სიტყვათა თამაშით; კალამბურებით, ჭერ კიდევ კლემან მაროს რომ ემარჯვებოდა. და მაინც, ამ ლექსის შემქმნელი ახალი ხელოვნების პიონერია, მეოცე საუკუნის მოტრფიალე...

უცნაურია, რომ გიიომ აპოლინერმა ასე ბუნებრივად შეძლო შერწყმოდა ფრანგული პოეზიის საუკუნოვან ნაკადს, მის ფარულ არსს. აპოლინერის მაგალითი გაფიქრებინებთ, რომ ერთი ადამიანის სიცოცხლის მანძილზე შეიძლება წარიმართოს და ნაყოფიერად დაგვირგვინდეს ის პროცესები, რომლებიც, დაუწერელი კანონების თანახმად, თაობიდან თაობისათვის უძვირფასეს მარაგს წარმოადგენს. აპოლინერი — ფრანგული პოეზიის სტიქიონში გაშლილი ხელოვანია. ეს გარემოება კიდევ უფრო ამრავლებს მისი სელექციური ლექსისაგან მიღებულ სიამოვნებას, თითქოს საქმე გქონდეს ეროვნული პოეტური ცნობიერების გავარჯარებულ მაგმასთან. აპოლინერი წარმოუდგენელ სიტუაციას ასახიერებს: ფრანგული პოეზიის ნაკადის, მისი რიტმებისა და განწყობილების, ინტონაციებისა და საჭირბოროტო თემების, თვალთახედვისა და ელერადობის ერთ სახედ ქცევას; მრავლის დიალექტიკურ ერთიანო-

ბას, კვანძს. მარტივად რომ ვთქვათ, ჭირს აპოლინერის გამოყოფა ფრანგული პოეზიიდან. უფრო ნათელია პერსპექტივა: აპოლინერი — ფრანგი პოეტი, ვიდრე: ფრანგი პოეტი აპოლინერი.

და ყოველივე ეს მეტყველებს „მირაბოს ხილში“. „იგი“ ისევე იქცა აპოლინერის პოეზიის სიმბოლოდ, როგორც ვიფელის კოშკი — პარიზის ემბლემად. კაცს შეიძლება პოეტის ლექსები არ ჰქონდეს წაკითხული, მაგრამ „მირაბოს ხილი“ უთუოდ გაგონილი ექნება. უკვ გოშერონის თქმით, ამ ლექსს უნდა უმაღლოდეს გიომ აპოლინერი „თავისი დიდების ოთხმოცდაათ პროცენტს“. კრიტიკოსი იმ დაბნეულობას გამოხატავს, რომელსაც აპოლინერის პოეზია იწვევს წუფასების ცდისას: „დაბნეული რჩები. ესოდენი ხელოვნება, ესოდენი ხერხი, ესოდენი თვალთმაქცობა იმისათვის, რომ არაფერი თქვა, რომ გააყვე იმავე სენტიმენტალურ ბილიკს, უკვე ამდენჯერ თელილს! საუცხოოა? დიახ. მაგრამ არა ნაკლებ სავალალო“. ამ წამოძახილშია აპოლინერის პრობლემა და ამოცანა.

გიომ აპოლინერს, როგორც ოსტატს, თუმცა პოლ ვალერიზე ნაკლები მკვლევარი გამოუჩნდა, მაგრამ მაინც არ აკლია განმარტებელი დასკვნები. მისი პოეზიის თავისებურებებს ყოველი მხრიდან მიუდგნენ და ბევრ რამეში დაადგინეს კიდევ. ამ აღმოჩენებს ხელახლა მიგნება არ სჭირდება და აქ მათი თავმოყრა იკმარებს: ცნობილია აპოლინერის ტონალობა, მისი პოეტიკა სასწაულისა, თანამედროვე სახე, ყოველდღიური ცხოვრების ფეერიზაცია, რომანტიკულად გადმოცემული დროის თემა, რომანტიკული ოხვრა, შთაბეჭდილებათა სიმულტანური გადმოცემის ცდები, ეგზოტიზმი. კოსმოპოლიტიზმი, პრიმიტიული ხელოვნებისადმი ყურადღება, ათეიზმი, გალური ოხუნჯობა, ეროტიზმი; აპოლინერი — უბადლო მეხოტბე ქალის სხეულისა და სილამაზისა (გოშერონი); წყლისა და ალკოჰოლის სამფლობელო, ფორმათა და ცნებათა ნგრევისა და შენების პროცესები, რიცხვთა უცნაური პოეზია; აპოლინერის შემოქმედება, ისევე როგორც თანამედროვე ხელოვნება, არის არა მიბაძვის, არამედ ჩანასახის (conception) ხელოვნება; ხოლო პოეზია არის უმოკლესი გზა, რომელსაც რეალობამდე მივყავართ (ჟან-კლოდ შვეალიე); აპოლინერთან უპირველესია გონება (ფრანც ელენსი), მას ახასიათებს გრაციოზულობა, აპოლინერი გულითაც ფრანგია და ენითაც (კლოდ შონე); მასთან ერთად ახალი რიტორიკა, ახალი პოეტიკა დაიბადა (როჟე შატონე); აპო-

ლინერი ქეშმარიტად თანამედროვე პოეტია (პიერ ლაგრიუ), მომ-
ჯადობელი (ბლეს სანდრაი); უდიდესი პოეტი, რომელიც კი
გვეოლია საფრანგეთში რონსარის შემდეგ (მაქს ჟაკობი); ლირი-
კული ელვარება (ჟაკ დუსე); გადახიზნულობის, საკუთარ ფესვთა
დაკარგვის პოეტი (როჟე ნავარი); უკანასკნელი ელვგიკოსი, პრე-
სიურარეალისტი, სიმბოლიზმს მოწყვეტილი, ხმელთაშუა ზღვის
უდიდესი პოეტი, ხმელთაშუა ზღვის სინათლის პოეტი (ანრი მეშო-
ნიკი); სიურარეალისტების უშუალო წინამორბედი (ფრანსუაზა ანი);
მის ესთეტიკაში: აბსოლუტური ტრფიალი ხელოვნებისა, სილამა-
ზისა; წესრიგი და თავგადასავალი, აპოლონი და დიონისე, კლასი-
ციზმი და მოდერნიზმი, მეცნიერება და ხელოვნება, იდეალიზმი და
რეალიზმი, ინტელექტუალიზმი და ლირიზმი, ინსტინქტი და გონება,
კუბიზმი და ორფიზმი; თანამედროვე სილამაზე, ფორმებისა და
ფერების ავტონომია; პლასტიკური დინამიზმი, სიმულტანურობა
და კინემატიკური ხელოვნება; მოულოდნელობა და ენერჯია
(ნოემი ბლიუმენკრანცი); პოეტის მითური სამყარო, ფართო
კულტურა, სიმბოლოთა მრავალმნიშვნელობა, მოულოდნელობის
ესთეტიკა (ლიონელ ფოლე) და სხვა.

ამგვარ მიმოხილვას, თავისი განუყენებელი ხასიათის გამო,
გიომ აპოლინერის სამყაროზე საერთო წარმოდგენის შექმნაც
შეუძლია და ამ წარმოდგენის გაფანტვაც. კრიტიკის არსენალი
სხვა, უფრო ვიწრო. რადიუსში მოქმედ, მაგრამ თავისთავადსა და
ეფექტურ ხერხს გთავაზობს: მსგავსი მომენტების შეპირისპი-
რებით მათი სხვაობის გამოვლენას. აპოლინერს მეტ-ნაკლებად
აახლოებენ სხვადასხვა დროის მრავალ ხელოვანთან. შეეჩერდეთ
ამ სიანსლოვის ზოგიერთ გამოვლინებაზე: შესაძლოა მათ ფონზე
უფრო მკაფიოდ გაისმას პოეტის ხმის მოდულაციები.

ხმელთაშუა ზღვის სინათლისაკენ გზას გაუდგეთ დაბნეულობის
წერტილიდან. — „მირაბოს ხიდიდან“. ეს ლირიკული შედეგრი
შინაარსის მხრივ, მართლაც, საესებით ბანალურია. ლექსში გატა-
რებული პარალელი: ჟამთა სვლა — წყლის დინება, პერაკლიტედან
მოყოლებული, ტრუიზმად იქცა. ლექსი მარტივი ქეშმარიტებით
იხსნება: „მირაბოს ხიდექვეშ მიედინება სენა“. პროზას მსგავსი
მტკიცებანი მაინცდამაინც არ დაამშვენებდა, არსებული სახით კი
ეს სიტყვები ყველას პირზე აკერია. ეტყობა, ეს ის შემთხვევაა,
როდესაც მართლდება ჟან-პოლ სარტრის აზრი: პოეზიაში ის კი

არ არის მთავარი, რა ითქვა, არამედ — როგორ ითქვა. მაგრამ სწორედ ესაა საკითხავი: როგორ? რა არის განსაკუთრებული ამ სტრიქონში, ლექსის დანარჩენ სტრიქონებში, აპოლინერის სხვა ლექსებში? ჟამთა სვლა — ეს უკვე მთელი ვიიონია. აპოლინერი ძალიან ახლოა ვიიონთან. მაშ, რას ნიშნავს აპოლინერი ვიიონის გვერდით?

Allé s'en est, et Je demeure,
Les jours s'en vont je demeure
იგი წავიდა და მე კი ვრჩები.
დღენი მიდიან მე ვრჩები

დააკვირდით ამ ორ ტაეპს, ტყუბებივით რომ გვანან ერთიმეორეს. ვიიონთან პოეტი მოთქვამს, რომ ახალგაზრდობა „შეჯდა ცხენზე“ და წავიდა, მეორეში კი დასტირის დღეთა სრბოლას. აქაც და იქაც დროის უღმობელ დინებას უპირისპირდება ცვალებადობაში უცვლელი ყოფიერება. იქნებ, სწორედ ეს აერთებს ამ ტყუბ სტრიქონებს, რომელთა დაბადების დღეებს ხუთი საუკუნე ყოფს?

ცხადია, თუ დედანს დაუბრუნდებით, არ გამოგეპარებათ პირველი სტრიქონის სინტაქსური წყობის კეთილშობილური არქაული იერი: ენა იცვლება, დალატობს პოეტს, ცდილობს დააბეროს დაუბერებელი ნათქვამი. მეორე სტრიქონს, ჩვილსა და თანამედროვეს, მომავალი ასევე უქადის მიწასთან გასწორებას. ამ შემთხვევაში ჩვენთვის ეს მეორეხარისხოვანია, ნაკლებმნიშვნელოვანი, გარეგნული. ჩვენ ვეძებთ ამ ორი ლექსის ნათესაობაშივე სულთა სხვაობას. პირველი, ფრანსუა ვიიონის ხელით გამოყვანილი სიტყვათა მწკრივი, თუმცა მშფოთვარე ძიებით, მღელვარებით არის ნაკარნახევი, მაინც ვაუჟრად მტკიცედ და დინჯად სუნთქავს ორ თანაბარზომიერ (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ქალური რითმის დამატებით მარცვალს) ტაქტად დაყოფილი. აპოლინერთან მეორე ნახევარტაეპს აკლია მარცვალი და ეს ანიჭებს ლექსს მოუსვენრობის, უთანასწორობის, ნერვიულობის, ყოყმანის, მერყეობის ელფერს. თავიდან ბოლომდე თუ ჩავეყვებით „მირაბოს ხიდს“, დარწმუნდებით, რომ ეს შეგრძნება შემთხვევითი არაა: თუ გადავიკითხავთ მთლიანად აპოლინერის პოეტურ შემოქმედებას, ამ განწყობილებას, ამ წყობას არაერთხელ წავაწყდებით. ამ დაშორებაში ყველაფერია: ორი ტემპერამენტი, ორი ეპოქა.

სხვა მხარეც ანათესავენს აპოლინერს ვიიონთან: გოდება, ვედრება, შეწყნარების თხოვნა, ადამიანის წარმავლობისა და სისუსტის განცდა. ერთი და იგივე სიტყვები ხსნის ამ განწყობილებათა ნაკადს ორივე პოეტთან: ღმერთი, შეწყალება, სიცილი (უადგილო, უგონო), ცოდვა. ვიიონი მიმართავს: ძმებო, ადამიანის ძენო; აპოლინერი: ადამიანებო, ყოველი მხრისა და განსაკუთრებით აქაურნო. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, როგორც ზემოთ, ვიიონი აუთენტურია, სიტყვასთან ფიქრითა და მოქმედებით შერწყმული. ხოლო აპოლინერთან გაორებაც იგრძნობა და განცდათა სტილიზაცია.

ვიიონის პოეზია რეფრენზე, სიტყვათა და სტრუქტურათა გამეორებაზეა აგებული. ყველა ეს ელემენტი აპოლინერისთვისაც დამახასიათებელია, ოღონდ სხვა ტონალობით. ვიიონთან რეფრენი აბოლოვებს, ზღუდავს, ჯებირს აღუმართავს მის მწუხარე. ფიცის მსგავს ჩამოთვლას. ეს რეფრენი მელანქოლიურიცაა და მოუსვენარიც, თითქოს საბრალო მოსწავლე ფრანსუა ვიიონი პასუხს სთხოვს ბუნებასა და ღმერთს. აპოლინერის ტკივილსა და მოუთმენლობაში კი უძლურების მელანქოლია იშლება და ბატონობს. ვიიონის ხილვა სინამდვილეს ეტანება წარსულის, აწმყოს თუ მომავლის უხეში მკვევრმეტყველებით აღბეჭდილ სურათებში. აპოლინერის მდიდარი წარმოსახვითი გენია ზოგჯერ ღუნდება და სინამდვილესა და პოეტურ ჭეშმარიტებას შორის ადგილს უთმობს ოცნებას, მირაჟს, ირეკლება წყლის ცვალებად და უკვალო ზედაპირზე, როგორც რომანტიკოსებთან, როგორც ლამარტინის ტბაში:

L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;

Il coule, et nous passons.

ადამიანს არა აქვს თავშესაფარი, დროს კი—ნაპირი;

ის მიედინება, ჩვენ კი მივდივართ.

ვინ იცის, XIX საუკუნის შუა ხანებში რომ დაწერილიყო „მირაბოს ხიდი“, ეს სტრიქონებიც იქ ყოფილიყო? ლამარტინისა და აპოლინერის ლექსიკონი ხომ ერთია, არსებითი სახელებისა და ზმნების ჩათვლით: დრო, დინება, სვლა. მაგრამ აქ ორი დროა, ორი დინება და სვლა! ლამარტინი თითქოს მშრალ და რიტორიკულ თემას იძლევა მასწავლებელივით, დაფაზე მოსწავლეებს თხზულების სათაურს რომ უწერს. აპოლინერი კი ბრწყინვალე ვარიაციებს ქმნის შემოთავაზებულ თემაზე.

თუ ვიიონსა და ლამარტინს შორის თვალს გადავაგლებთ წამის წარმავლობის სხვა მგოსანს, რონსარს, მის გვერდით სრული სიცხადით წარმოგვიდგება აპოლინერის პოეზიის ერთი თვისება: იგი დისპროპორციულია ჰარმონიულობაში. რონსარი, გარკვეულ გამოვლინებებში, აპოლინერის ანტიპოდია: დინჯი, დახვეწილი, სრულყოფილი, კლასიკური იმ გაგებით, რომელსაც ახალი პოეტებიდან პოლ ვალერი განასახიერებს, მომდევნო სტრიქონების ავტორი საკუთარ განცდებს იმორჩილებს, ფილოსოფიური კუთხით აღიქვამს მათ, სატრფოს ჩინებულად უდასტურებს თავის მოსაზრებას და შესცქერის შეყვარებული გონების თვალით:

*Le temps se passe et, se passant, Madame,
Il fait passer mon amoureuxse flamme...*

დრო გადის, ქალბატონო, და თავისი სულით
მიაქვს ჩემი ტრფილის ცეცხლი...

თანამედროვე ელფერს ღებულობს სიტყვის ასეთი მრავალგზისი შემოტრიალება, სიტყვათა სემანტიკურ-მხატვრული რგოლიდან გამოსვლის, ამ რგოლის ვარეშე წყვილიადაში სხივის გაგზავნის ცდა. თითქოს პოეტი ყრუ კედელზე აკაკუნებს და ამ კაკუნის ხმას უგდებს ყურს. ასე უახლოვდება შემოქმედი ენაში ჭერ არარსებულ ცნებათა გამოვლინებას.

მაგრამ აპოლინერისათვის უფრო ახლოვებულ ნერვალსა და ვერლენს მივუბრუნდეთ. ყერარ დე ნერვალთან აპოლინერს აახლოვებს ემფატიკურობაზე უარის თქმა, სიტყვათა მარაგის ეკონომიური და ძალდაუტანებელი ხარჯვა, საუბრის განწყობილება. იმთავითვე ჩანს სხვაობაც, დამორებულობა: ნერვალის ელერადი ლექსი — უსასრულო ტანჯვის ტრაგიკული აგონიაა, მძაფრი და ყოვლისმომცველი. ამ სფეროში კი აპოლინერი მოულოდნელად უკან იხევს: ერთხანს გაპყვება რონსარისეულ გონებით გასხივოსნებულ გზას, შემდეგ გადაუხვევს ნერვალის სამფლობელოსკენ, რომელსაც ზერასოდეს მიადწევს. თუ ვიიონისა და ნერვალის შემოქმედებაში გულგადაშლილ პოეზიასთან გვაქვს საქმე, აპოლინერის ლირიკულ განცდებში იბრება რონსარისა და პეტრარკასეული თამაში ოსტატისა, გალათეას მშვენიერებით პიგმალიონის გატაცება. ამიტომაცაა, რომ აპოლინერის ჰანგებში ხან უფრო ტრფიალი და ტკივილი გაისმის, ხან კი — ენაწყლიანი ტკბილედერადობა, უფხო ხშირად

კი ზღვარის გავლება შეუძლებელია და არც სასწორის გადახრა ხერხდება ერთი ან მეორე მხარისაკენ. ამ გარემოებამ წარმოშვა დიამეტრულად დაშორებული, ერთმანეთის გამომრიცხავი თვალსაზრისები. გოშერონის აზრით, „აპოლინერს არა სწამს სიყვარულისა; საჭიროა გწამდეს მისი და მას კი სრულებითაც არა სწამს. მას არაფრისა არა სწამს... თუკი სიყვარული ყალბია, შეიძლება მხოლოდ სენტიმენტალური კომედია გათამაშდეს და გიომიუც მიჯნურის, მოტრფიალის, მაცთუნებლის, ჰუსარის ტანსაცმლით იმოსება წუთიერი განწყობილებისდა მიხედვით. მას საშინლად სჭირდება. თავი მოაწონოს ვინმეს და ხელოვნურდება (s'artificialise), რათა გააბრუოს მსხვერპლი თავისი ბრწყინვალეობით“. ხოლო აპოლინერის პოეზიის ცნობილი მკვლევარის მიშელ დეკოდენის აზრი საპირისპიროა: „საჭიროა, ერთხელ კიდევ დავუბრუნდეთ მის შემოქმედებას, სინაზეს, სენტიმენტალურ მელანქოლიას, რათა ვღიაროთ, რომ მისთვის უცხოა განხრწნილება და მას უბრალოდ სწამს სიყვარული“. რა თქმა უნდა, ასეთი დილემის გადაჭრა კალმის ერთი მოსმით სასაცილო იქნებოდა. ჩვენთვის სიმპტომატურია თვით აზრთა სხვაობა, რაც ანალოგიურ ასპექტში ნერვალის მიმართ ძნელად წარმოსადგენია.

ვერლენს თუ ენათესავება პოეტი — ლექსის მუსიკით ენათესავება, ხოლო მუსიკა ლექსიდან ვის გამოუყვია? მაინც, ვერლენის უსიტყვო რომანსებს ბუნება და მიაშიტობა ასაზრდოებს, აპოლინერის მუსიკას კი — ახალი ცივილიზაცია და ირონია. იმასაც ნუ დავივიწყებთ, რომ „პარიზის ბეჩავე ტრუვერი“ ვერლენი და ის აპოლინერი, რომელმაც „იციის ლე დედოფლისათვის“ — ერთი გენეალოგიური ხის განშტოებანი არიან.

ვერლენის „ce cœur qui s'écoeur“-ის* მსგავსად, აპოლინერი ხშირ-ხშირად სიმივით კიმავეს ან ფისივით წელავს სიტყვას. სიტყვათა თამაშს, კალამბურს ფრანგულ ენასა და მწერლობაში ღრმა ფესვები აქვს გადგმული. ეს მოვლენა შემთხვევითობის ან დღესასწაულებრივი განწყობილების ფარგლებს სცილდება და ფოლკლორიდან პოეზიაში, პოეზიიდან სცენაზე, სცენიდან პროზაში, პროზიდან კრიტიკულ ესეებში ინაცვლებს და მას ყველგან ხელგაშლილი ეგებებიან. შემოქმედლისათვის, რომელიც ფრანგულად წერს.

* ეს გაწბილებული გული.

ეს იმ შემთხვევათაგანია, როდესაც ენის გენია მის კალამს ამა თუ იმ მიმართულებით უბიძგებს. თუ ენას შევხედავთ, როგორც პირობით ნიშნებში მოქცეული სინამდვილის გარკვეული ნაწილის ათვისება-გაცნობიერების ცდას, ხოლო პოეზიას — როგორც ამავე სინამდვილის ახალი განზომილებების წიაღში ძიებას, მაშინ აშკარაა, რომ კალამბურის მიზანი, განვითარება, მიმართულება პოეზიის მიმართულების პარალელურია და ამიტომ იშვიათია დიდი პოეტი, რომელიც მასთან დაახლოების, მისი ასიმილაციის ცუტნებას აცდენოდეს. სიტყვათა განზომილებების გამოსავლენად პოეტები სხვადასხვა ენის ფენებში ნამდვილ გეოლოგიურ ძიებას აწარმოებენ და კალამბურისეული მადნის მიგნებას განსაკუთრებული ფასი აქვს. რა თქმა უნდა, ამ ენობრივ-პოეტური შრის დანიშნულება და მოქმედების არე შუა საუკუნეების ან აღორძინების ეპოქის ნაწერებში ისე განსხვავდება XIX საუკუნის თხზულებათაგან, როგორც კოლუმბის აფრიკანი გემებისაგან განსხვავდება დღევანდელი ატომური, ენერგიით მოძრავი წყალქვეშა ნავი. ხოლო თუ ფრანგულ პოეზიას დავუბრუნდებით, მასში კალამბური და სიტყვათა თამაში ყოველთვის ზედაპირზე იყო და მოსაწყვეტად მხოლოდ ხელის გაწვდომას მოითხოვდა.

მაშ არსებითად რა განსხვავებაა აპოლინერის კალამბურსა და ვთქვათ, კლემან მაროს კალამბურს შორის? ლექსში „მცირე ბარათი მეფისადმი“ კლემან მარო კალამბურს იმარჯვებს საკუთარი მიზნებისათვის. მის ხელში იგი ძალაა, მოქნილი იარაღი, საშუალება, რომლითაც პოეტი ხიბლავს, თავბრუს ახვევს მსმენელს, არწმუნებს მას თავისი მხატვრული ნიჭის უპირატესობაში, ბრწყინვალეობაში. გადაუშლის მოულოდნელობათა ნაკადს და ყოველივე ამით უმტკიცებს საკუთარი პიროვნებისა და შემოქმედების ღირსებას, რაც XVI საუკუნეში სულაც არ იყო ზედმეტი. კალამბურთა გამებისა და ვარიაციების ოსტატი კლემან მარო გრძნობს ზმებში მთვლემარე შესაძლებლობებსა და ზემოქმედებით უნარს, მაგრამ კარის კურტუაზული მგოსნის კალამბური არსად არ სცდება ეპიკრიული სინამდვილის მონაცემებს, სიტყვათა თამაში არსად არ ამჟღავნებს არსებითად ახალ სახვით განზომილებას, თუ არა საკუთრივ ენის გარემოში. კლემან მაროს პოეზიაში კალამბურის მოქმედების არე შემოფარგლულია და ამ ხერხმა თავისი ადგილი იცის. ენის ზედაპირზე მოპოვებულ კალამბურს მარო პოეზიის ზედაპირზევე

ტოვებს და მიმართავს უმთავრესად თავის დარბაისლურ კმნილებებში, რომლებიც მეტწილად პრაქტიკული მოსაზრებით, ან მიმდინარე ამბებით იყო ნაკარნახევი. რაც ნაკლებად დარბაისლურია ლექსი, მით ნაკლები რაოდენობითაა მასში სიტყვათა თამაში. მაგალითად, ლექსში „ქალბატონ დ'ალანსონს“ კალამბური დაქვემდებარებულია, იგი სახის ან შედარების დაზუსტებას, გამოცოცხლებას ემსახურება, პოეტური მარილის დანიშნულებას ასრულებს. ასეთ შემთხვევებში კლემან მარო გზას უკაფავს მომდევნო ტენდენციებს, გუმანით ხელს უწყდის აპოლინერს. თანაც მრავალ ლექსში კლემან მარო საერთოდ არ მიმართავს კალამბურსა და სიტყვათა თამაშს. აქედან ჩანს, რომ ეს ორი კომპონენტი არ არის პოეტისათვის არსებითი და აუცილებელი, მაშინ როდესაც აპოლინერთან, ამა თუ იმ სახით, ცხადად თუ შეფარვით, ისინი თითქმის უწყვეტ ნაკადადაა წარმოდგენილი. აპოლინერს ისე ხშირად მიუმართავს მათთვის, რომ მკვლევარებს გადაედოთ ეს სენი და ზოგიერთი კალამბურს იქაც ხედავს, სადაც ავტორი, შესაძლოა, არც ვარაუდობს. კლემან მაროსათვის კალამბური — ეს არის ბუნებისაგან მიღებული ფაქიზი და გამახალისებელი სამკაული, აპოლინერისათვის კი — მისი პოეზიის ქანგბადი.

გარდა ამისა, აპოლინერთან სიტყვათა თამაში საფეხურია, სასტარტო მოედანი, საიდანაც წინ ისწრაფვის მისი უახლესი პოეტური იარაღი: სპონტანურობა, ტრანსფორმაცია, სიმულტანურობა... შვიდ ხმალში არის სახელი *Pâline*, რომელიც პოეტმა უთუოდ მიიღო ორი სიტყვის შერწყმით: *pâle* (ფერმკრთალი) და *câline* (ნაზი, მოალერსე). გასაგებია, რომ „პალინ“ არ არის არც ფერმკრთალი და მოალერსე, არც ფერმკრთალ-მოალერსე, არამედ მესამე განზომილებაა, რომლის მიწოდება თანამედროვე ადამიანისათვის თანამედროვე პოეზიას ძალუძს.

ამ მაგალითმა მიგვიყვანა აპოლინერთან, როგორც თანამედროვე პოეტთან. მართლაც, აპოლინერი დღესაც თანამედროვეა ფრანგი მკითხველისათვის. ამას ის გარემოებაც განაპირობებს, რომ აპოლინერის მთელი შემოქმედება აწმყოსა და მომავლისაკენ არის მიმართული. აპოლინერი გულისხმებრად აღნუსხავს ახალი ცნებების, ნივთების, აღმოჩენების შემოსვლას მეოცე საუკუნის ადამიანის ცხოვრებაში. ენთუზიაზმით ეგებება პოეტი ელექტრონერგის

გავრცელებას. აპოლინერისათვის თანამედროვეობა და ელექტრო-
ენერგია ერთმანეთს ავსებს:

Moderne Italie

O Electrique

თანამედროვე იტალიაე

ო ელექტრონიანო

აღტაცებით ადევნებს თვალს აპოლინერი ფოტოგრაფიის მა-
შინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ხელოვნებას. რა თქმა უნდა, პოეტის
ქმნილებაში თითოეული ახალი ცნება ერწყმის ლირიკულ კონ-
ტექსტს, როგორც ეს ხდება ეიფელის კოშკის ბუკოლიკურ სახეში:

Bergère de tout Eiffel la Ircepeau des ponts béle ce matin

მწყემსის ქალო ეიფელის კოშკო ხიდების ფარა ბლავის ამ დილით

აქ ჩვენ მივადექით „ბესტიარიუმის“ ავტორის ანიმალისტურ
ახირებას. რეტიფ დე ლა ბრეტონის ფანტასტიკური კოსმოგონიის
მსგავსად, აპოლინერთან „თვითმფრინავები კვერცხს დებენ“,
„ზარი... ყუფს“, კაფეების „წარწერები... თუთიყუშებივით წივიან“,
„თვითმფრინავი ფრთების დაუკეცავად ეშვება“, გვეგებება „ხიდე-
ბის კავალერია“, „პეიზაჟების აკვნესებული ფარა“ და სხვა მრავა-
ლი. ახირება ახირებად, მაგრამ აქ თავისებური თანმიმდევრობაცაა.

აპოლინერის სამყარო წარმოუდგენელია უავტომობილოდ,
უგაზეთოდ, უინფორმაციოდ. „XIX საუკუნის ძველ სამყაროს“
პოეტი უპირისპირებს „ველზე მხოზავი ტრაქტორების ხმაურს“. თავისი
შემოქმედების პათოსს აპოლინერი აფორისტულად გამო-
ხატავს:

A la fin tu es las de ce monde ancien

და ბოლოს შენ მოგბეზრდა ეს ძველი სამყარო

ასე იწყება ლექსი „ზონა“, რომელმაც პოეტების არაერთი
თაობა აღზარდა.

თვით ადამიანები, რომლებიც იყენებენ ახალ ტექნიკას, მშვე-
ნიერნი არიან პოეტის თვალში: „მშენიერი სტენოგრაფისტ-
მემანქანეები“...

ემილ ვერპარნთან ერთად, აპოლინერი ინდუსტრიული პეიზაჟების პოეტია: „მიყვარს ამ ინდუსტრიული ქუჩის მშვენიერება“.

„ალკოპოლების“ პოეტი ენათესავენა რემბოს, როდესაც წარმოგვიდგენს ელექტროენერგიით განათებული მთვრალი პარიზის სურათს:

პარიზის საღამოებო ჭინით მთვრალეზო
ელექტრონით გაკაშკაშებულნო
ტრამვაიები მწვანე შექუხ ხერხემლით
ამუსიკებენ ლიანდაგის გასწვრივ
მანქანასეულ თავიანთ სიშმაგეს.

აქ აპოლინერი თითქოს განაგრძობს ზოლას „ადამიან-მხეცეში“ აშვებული მატარებლის გრძელი სრბოლის სურათს და, ამავე დროს, ამ სტროფის ტონალობა ეხმაურება უოლტ უიტმენის პოეზიის წინსვლის, ბარიერების რღვევის, სიკეთეში ბუნებრივი არსებობის ძახილს.

ახალი ცივილიზაციის ხმაური პოეტს მელოდიურ სიმღერად ჩაესმის:

ო თქვენ ძვირფასო თანამგზავრნო
სადღურების ელექტრონის ზარებო სამკალი მანქანების სიმღერავ

სიურრეალისტურ დრამაში „ტირესიას კერტები“ აპოლინერს სცენაზე გამოჰყავს მეგაფონი, გაზეთის კიოსკი, კოლექტიური პერსონაჟებიც კი. მოქმედი პირები იყენებენ რევოლვერს, იხსენიებენ ტელეგრაფისტს, რკინიგზას. ყოველივე ეს, ცხადია, უფრო პოეტური რეკვიზიტის სფეროა, ვიდრე საკუთრივ პოეზიისა, მაგრამ ახალი სიტყვებისა და ცნებების შემოსვლას თან სდევს მათი მხატვრული ათვისება, რომლის საშუალებაც მათი მოშინაურობაა, ცოცხალი არსების რეაქციებით აღჭურვა, ფამილარული მიდგომა და ა. შ. ახალი ჰორიზონტებისაკენ აპოლინერი თავის მეგობარ ბლეზ სანდრართან ერთად მიეშურება.

ახალი საუკუნისათვის. ნიშანდობლივია, რომ აპოლინერი ცოდნასა და ერუდიციასზე დაყრდნობილი შემოქმედია და რომ მისთვის კითხვა და წერა ორი ურთიერთდაკავშირებული, გადაჯაჭვული პროცესია:

„ტირესიას კერტების“ წინასიტყვაობაში აპოლინერი ესალმება აღმოჩენის პათოსს და ხოტბას ასხამს გენიოსებს, რომლებიც წინ უსწრებენ და გეზს აძლევენ კაცობრიობის სვლას: „... ისინი გადაუშლიან კაცობრიობას ახალ სამყაროებს, რომლებიც ჰორიზონტებს აფართოებენ, ზრდიან მისი ხილვის შესაძლებლობას, აწვდიან მას ყველაზე საოცარი აღმოჩენების სიხარულსა და პატივს“. ამ სიტყვებით, მართლაც, XX საუკუნის, აღმოჩენათა საუკუნის, ზღვარბლთან მდგარი ადამიანი მოგვმართავს. ამ ტექსტში აგრეთვე აღსანიშნავია კულტურული ტრადიციების განუწყვეტლობის, მონაცვლეობის იდეა, რომელიც აპოლინერმა გარკვეული ყოყმანის შემდეგ გაიზიარა და ამით თავისი დროის ამოცანების დონეზე დადგა.

ინტერესით ადევნებს თვალს აპოლინერი მეცნიერების განვითარებას და მასში ჩვენი დროის ნიშანდობლივ მხარეს ხედავს. ცოდნა და მეცნიერება აპოლინერის პოეზიას ასაზრდოებს. პოეტი წინასწარმეტყველურად გრძნობს მეცნიერების შემდგომი განვითარების მთავარ მიმართულებას: „მანქანებმა ბოლოს და ბოლოს ფიქრი რომ დაიწყონ“, „ხეალ თქვენ გამოგიკვლევენ, ცნობიერების სიღრმენო..“ წინასწარმეტყველებს „... ზუსტი რამეები ეკოდინებათ როგორც მეცნიერებს ჰგონიათ რომ იციან და ყველგან ჩაგვახედებენ“, „თვითონ ადამიანში დაიწყებენ ძებნას გაცილებით მეტისას, ვიდრე უძებნიათ როდესმე“ და სხვა და სხვა. აპოლინერი ყოველთვის მეცნიერებისა და ცოდნის მხარეზეა. ამავე დროს ის ილაშქრებს ცრუმეცნიერების წინააღმდეგ, რომელიც ადამიანისა და კაცობრიობის, სიცოცხლის ინტერესებიდან არ გამოდის:

ვინ არიან ეს სულელი ეკონომისტები
რომლებიც წარმოგვიდგენენ თითქოს ბავშვი
სიღარიბეა
მაშინ როდესაც ეს პირიქითაა.

• („ტირესიას კერტები“).

პიესაში „დროის ფერი“ ანსალდენი ეუბნება მავიზს, რომ ამ უკანასკნელს ყველაზე უფრო მეცნიერება უყვარს. ამავე ნაწარმოებში ნიქტორი კიცხავს უსულო ტექნიციზმს, ავტომატიზმს, რო-

მელიც არაერთხელ გახდება კრიტიკის საგანი თანამედროვე ლიტერატურაში. ფრიად საგულისხმოა მავიზის რეპლიკა:

მე ვეძებ მეცნიერულ ფორმულას
რომელიც შეიცავს მთელ სიძლიერეს
.....
ჩვენ გავერთიანებთ თუ თქვენ გსურთ
მეცნიერებას და პოეზიას
ისე როგორც ეს თავდაპირველად იყო

ამგვარი სინთეზის, სინკრეტიზმისაკენ ლტოლვა აპოლინერთან განპირობებულია მისი პოეტური აზროვნების შინაგანი სტრუქტურებით, პირველ რიგში — პოეტის მისწრაფებით ადამიანისა და გარემოცვის პარმონიული ურთიერთობის დამყარებისაკენ. აპოლინერი უდავოდ გოეთეს ტიპის შემოქმედია, მისთვის პოეზია და მეცნიერება ერთმანეთს ავსებს, ერთიმეორის განვითარებას უწყობს ხელს. ამ ურთიერთობის ხასიათს საბოლოოდ აზუსტებს აპოლინერი თავის გვიანდელ გამოსვლაში „ახალი სულისკვეთება და პოეტები“, სადაც იგი ამტკიცებს, რომ პოეზია წინ უსწრებს მეცნიერულ აღმოჩენებს. ამაშია პროგრესის ჰუმანური ხასიათი და, ვფიქრობთ, აპოლინერმა გზა გაუკვალა თანამედროვე ფილოსოფოსებისა და შემოქმედების საზრუნავს, კერძოდ, უკანასკნელ დროს გავრცელებულ განსხვავების სიტუაციასა და პრობლემას, რომელიც გამოწვეულია ადამიანის მიერ შემოქმედებაზე კონტროლის დაკარგვის საშიშროებით, ანუ, აპოლინერის მსჯელობას რომ დაუბრუნდეთ, პოეზიის ჩამორჩენით მეცნიერებასთან შედარებით ან, უფრო ზუსტად, პოეზიის მიერ მისი ხვედრითი წონის დაქვეითებით და მისი წინამძღოლი როლის შერყევით.

სხვაგან, ამავე პიესაში, ანსალდენი პანეგირიკს უმღერის სი-ცოცხლეს, მშვიდობას და მეცნიერებას, რომლებიც აპოლინერი-სათვის ერთმანეთისაგან განუყოფელნი არიან:

პარმონიულად მშვენიერი მშვიდობა
ეს სრულყოფილი და წმინდა მეცნიერებაა

თუ საპირისპირო მტკიცება, სამწუხაროდ, ყოველთვის არ არის მართალი, ანსალდენის სიტყვები იმის შესახებ, რომ „მეცნიერება...

მშვიდობის სიცივემ შეინახა“ უკვე კარგა ხანია იმ კვშმარტებათა მწკრივს ეკუთვნის, რომელთა მტკიცება არაა საჭირო, მაგრამ გა-
მეორება არ ვნებს.

თანადროულ პოეზიას პლანეტარული განზომილება ახასიათებს. აპოლინერის ლექსსაც ასეთი გლობალური მასშტაბები აქვს. ნოტრ-დამიდან, საკრე-კერიდან, მონმარტირიდან და შარტრიდან დაწყებული, იგი საფრანგეთსა და მთელ მსოფლიოს მოიცავს: მარსელი, კობლენცი, რომი, იაპონია, ამსტერდამი, ლეიდი, გუდა; არგენტინა, ჭერსე, ნიაგარის ჩანჩქერი, ნიუ-იორკი, ზანზიბარი, ტროა, უკატრიელი კუნძული ეკვატორის მასლობლად, ციმბირი, ტიბეტი, ჩინეთი, ოკეანია, გვინეა, ლონდონი, ეგვიპტე, წითელი ზღვა, გერმანია, ქანაანი, ზაპოროველი კაზაკები, თურქეთი, კვი-პროსი, აღმოსავლეთი, მიუნხენი, ფორმოზა, შანხაი, ევფრატი... როგორც ვხედავთ (და როგორც მოსალოდნელი იყო), პოეტის წარმოსახვა აერთიანებს აფშოასა და წარსულს, ისტორიას და მითო-ლოგიას, გეოგრაფიას და ბიბლიას. ცალკე გამოსაყოფია გერმანია და ლონდონი, რომლებმაც თავიანთი კვალი დატოვეს აპოლინერის სატრფიალო ლირიკაში, და აგრეთვე პრალა, რომელსაც პოეტი ში-ნაგანად დაუახლოვდა.

რემბოსა და ლოტრეამონთან ერთად, აპოლინერი მიაჩნიათ სიურრეალიზმის მამამთავრად. „ტირეზიას კერტების“ წინასიტყვა-ობაში აპოლინერმა თავისებური განმარტება მოგვცა სიურრეა-ლიზმისა. მისთვის სიურრეალიზმი ნიშნავს სინამდვილის ღრმა წარმოსახვას, რომელიც უპირისპირდება ფოტოგრაფიულ ასახვას, ნატურალისტურ ტენდენციას, ფრანგულ სცენაზე რომ მოიდგა ფეხი ნიველ დე ლაშოსედან სკრიბამდე. გაუზიარებს რა მკითხველს თავის განზრახვას „დაუბრუნდეს ბუნებას, მაგრამ არ კი მიბაძოს მას ფოტოგრაფების ყაიდაზე“, აპოლინერი განაგრძობს: „როდესაც აღამიანმა მოისურვა სიარულისათვის მიებაძა, მან შექმნა ბორბალი, რომელიც ფეხს არა ჰგავს. ამრიგად, იგი სიურრეალისტურად მოიქცა ისე, რომ არც კი იცოდა“. ცნობილია, თუ რა გამოხმაურება ჰპოვა აპოლინერის ამ გონებამახვილურმა დეფინიციამ XX საუკუ-ნის ლიტერატურაში. თუ დავივიწყებთ მის კონკრეტულ საბაბს, აპოლინერმა აქ აფორისტულად წარმოადგინა საერთოდ ხელოვნე-ბის სპეციფიკა.

მაგრამ აპოლინერი არსებითად პრაქტიკოსია და არა თეორეტი-

კოსი. ახალი ესთეტიკის მოთხოვნილებებს იგი მეტი სიცოცხლითა და დამაჯერებლობით ასახავს თავის ლექსებში, ვიდრე მსჯელობებში.

მინიატურების კრებულში „ბესტიარიუმი“ ელინდება აპოლინერის პოეზიის ზოგიერთი დამახასიათებელი თვისება: დაუსრულებლობის შთაბეჭდილება, ლექსის მოძრაობის, დინების ნებისმიერობა, ესკიზურობა. ლექსში „ტიბეტური თხა“, გარდა ჩამოთვლილი თვისებებისა, ვხვდებით აპოლინერისეულ ელიფსურობას. ისევე, როგორც „გველში“, პოეტი მოულოდნელად (მაგრამ სწორედ ეს მოულოდნელობა იქცევა აპოლინერის პოეზიის მოსალოდნელ მომენტად) გადადის ზოგადი მსჯელობიდან კერძოზე, ამალღებული ტონიდან — ყოველდღიურზე, ზღაპრული ან მითოლოგიური თემიდან — სინამდვილეზე. შემეცნებისა და პედაგოგიკის თვალსაზრისითაც გამართლებული ეს მიდრეკილება უცხო არ არის XX საუკუნის ლიტერატურის იმ ტენდენციებისათვის, რომელიც მითების მრავალგანზომილებიან ამოკითხვაში მდგომარეობს.

აპოლინერის პოეზიაში ვხვდებით ასოციაციურ სურათს ან სიტუაცია-საბაბს, როგორცაა ერთ-ერთ მინიატურაში წიგნებს შორის მოსეირნე კატა. „კატაში“ ასოციაციების გადმოცემისას აპოლინერი მიმართავს მოქნილ რაკურსს.

აქ და სხვა ლექსებშიც ჩაქსოვილია ოდნავ შესამჩნევი იუმორი, რომელიც ლირიზმის ზღვართანაა მისული და რომელსაც ხშირად თვით ლირიკული ფუნქციები აქვს დაკისრებული; ისე, რომ ზოგჯერ („კატა“) ხუმრობას დრამატიზმის შესაძლებლობაც თან სდევს. ეს დრამატიზმი კი სხვაგან („ლოში“) ირონიის სახეს იღებს. თვითონ ხუმრობა აქა-იქ („აქლემი“) თანამედროვე მეტყველების გარკვეულ სქემებს ეყრდნობა ხოლმე.

აპოლინერის პოეზია ფილოსოფიურიცაა და მარტივიც: ვიზუალური, თვალსაჩინო, სხვადასხვა დონეზე მყოფი მკითხველისათვის და სხვადასხვა სიღრმეზე მისაწვდომი. თავის ლაიტმოტივებს, როგორც ხსენებულ დროის დინების შეგრძნებას, პოეტი საგანგებო მახვილის გარეშე, მსუბუქად გვაწვდის, „მირაბოს ხიდის“ ცვალებადი პეიზაჟი იქნება ეს თუ მინიატურა „თაგვის“ იგავური ტონალობა.

პოეტი თავის გულისტკივილსაც ხან უიღბლოდ შეყვარებულის

მელანქოლიით, ხან კი ხუმრობით გადმოგვეცემს. ამაში მგრძნობიარობის, სენტიმენტალურობის დახშობის, შეზღუდვის ტენდენცია ჩანს; ჩანს ჩვენი დროის გადასხვაფერებული, მორიდებული სტილიზმი (იხ. თუნდაც, „რწყილი“) და არა ამაყი და მწარე, როგორც ალფრედ დე ვინისთანაა.

აპოლინერის პოეზიაში მატულობს მეტაფორის ხვედრითი წონა, ფართოდება მისი ფუნქციები. ზოგჯერ მეტაფორა ემსახურება პოეტის ოპტიმისტურ, სიხარულისმომცველ მსოფლშეგარძნებას:

Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie

შენი სიცილის ნაპერწკლები აოქროვებენ შენი სიცოცხლის სიღრმეს

ზოგჯერ სიცოცხლის ინტენსიურ აღქმას გამოხატავს:

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie

Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie

და შენ სვამ ამ ალკოჰოლს მწვავებს

როგორც შენი სიცოცხლე

შენი სიცოცხლე რომელსაც შენ სვამ როგორც არაყს

(სიცოცხლის წყალს)

ზოგჯერ მეტაფორა ერწყმის სიტყვათა თამაშს, რომელიც მთელის პოეტურ სახეში ახლებურად გაილეღებს:

Soleil cou coupé

ყელგამოღარული მზე

ისევე, როგორც მარსელ პრუსტი თავის პროზაში, აპოლინერიც განზრახ ერთმანეთში ურევს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს; ასეთი რამ გრძნობების, აფექტების სფეროში შეინიშნება ხოლმე. ამ პრინციპით არის დაწერილი „უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა“. ამ ლექსის წყობას, ატმოსფეროს შეესაბამება და როგორც წვეთი მთლიანობას, ისე ასახავს მეტაფორა:

J'ai hiverné dans mon passé

გამოვიზამთრე ჩემს წარსულში

აპოლინერს აქვს ისეთი გაბედული პოეტური აღმოჩენებიც, რომელთა ანალოგიებს დღემდე ეხვდებით პოეზიაში და რომელთა

Quelle fichue idée j'ai eue de me fier à la Presse
Je vais être dérangé
Toute lasainte journée
Il faut que ça cesse

ეს რა წყვეული აზრი მომივიღა პრესისათვის მიმენდო თავი
უფენია
შემაწუხებენ
დროა ამას ბოლო მოუელო

1972 წელს ქართულად გამოცემული კრებული გიიომ აპოლინერის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთ პატარა ნაწილს შეიცავს. ფრანგ პოეტს ქართველი მკითხველი პირველად 1924 წელს შეხვდა, როდესაც ჟურნალმა „კავკასიონმა“ დაბეჭდა ლექსის „კროკუსები“ ხელმოუწერელი თარგმანი და ცნობა ავტორის შესახებ. ჩვენთან საუბარში ბ-მა პავლე ინგოროყვამ გაგვიმხილა, რომ „კროკუსები“ მას უთარგმნია (რუსულიდან) და კომენტარიც თვითონ დაურთავს.

ბოლო იაშვილმა აპოლინერი პარიზში 1914 წელს გაიცნო და მასთან ერთად კაფე „როტონდაში“ გატარებული დამე „ფერად ბუშტებში“ აღწერა.

ესკიზურად თუ გაკვრით, წინამორბედებთან, თანამედროვეებთან, მომდევნო თაობებთან, პოეტის საკუთარ თავთან შეპირისპირებით ვცადეთ აპოლინერის პოეზიის სუნთქვასთან მიახლოება.

1969

თავის ქალა, სამკაული და ყვავილები

კვლავაც მოსაგონარია ის დღე თუ ის ნისლიანი დღილა, როდესაც ოცდაშვიდი წლის გალაკტიონ ტაბიძემ ცალი ხელით თავის ქალა, მეორეთი კი პოეტური ყვავილები მიართვა საყვარელ საქართველოს. უჩვეულო ძღვენი უცხო სიტყვებში გაახვია: Crâne aux Fleurs artistiques. ასო „a“-ს ჭახურაივით დაფარული ნიშანი მისმა ამწყობმა ზოგჯერ ორწერტილს მიახლოავს. იღუმალი ჟღერადობის ბგერებს ყველა კენტი ფურცელი ექოსავით გვიგზავნის. ლათინურსა და ქართულ ასოებს ისევე გაუმართავთ დიალოგი,

როგორც ლექსების რომაულ ნუმერაციასა და გვერდების არაბულ ციფრებს.

ქუთაისიდან წასულმა პოეტმა თბილისი, მოსკოვი და პეტერ-ბურგი მოიარა, შინ დაბრუნებულმა კი რატომღაც არნახული საფრანგეთი გაიხსენა. სწორედ რომ შემოქმედი ასურათებს მარსელ პრუსტის დაკვირვებას: ადამიანი ხშირად იქ უფრო არის, სადაც ფიქრს გაყოლია, ვიდრე იმ ქვაფენილზე, რომელზეც მიაბიჯებს. პოდა თავის ქალაც იქ დახვედრია და არტიტული ყვავილებიც. მაგრამ ამაზე — ცოტა ქვემოთ.

სათაურიდან ფრანგულმა ოთხსავე ეპიგრაფში გადაინაცვლა. „Le charme inattendu d'un bijou rose et noir“ („ვარდისფერი და შავი სამკაულის მოულოდნელი ეშხი“), შარლ ბოდლერი; „La demoiselle bleue aux bords de la source“ („ცისფერი ასული წყაროს პირას“), თეოფილ გოტიე; „La mélancolie des soleils couchants“ („ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“), პოლ ვერლენი; „... et les roses trop hautes“ („და მეტისმეტად მაღალი ვარდები“), ანრი დე რენიე.

თუმცა ცისფერი ასულიც, ჩამავალი მზეცა და მაღალი ვარდიც განსხვავებულსა და მოულოდნელ მოგზაურობას გვპირდება, ამჯერად მათ წინამძღოლს გავუყვით.

ვარდისფერი და შავი სამკაული

ამ გაურკვეველი სახის სამკაულს თავისი პატარა ისტორიაც ჰქონია.

1862 წელს პარიზს საგასტროლოდ ეწვია ქალაქ ვალენსიის მკვიდრი მოცეკვავე ქალი ლოლა. ესპანური დასის გამოსვლებზე ტევა არ იყო. ვალენსიელი ლოლა ეღუარდ მანეს ფუნჯმა ალბექდა: მუსიკის მოლოდინში ქალის ფიგურა მშვიდ და ძლიერ კვანძადაა შეკრული. პირველ ტაქტებთან ერთად ქალი თავის დაკეცილ მარაოს დარად გაიშლება. შავი და ვარდისფერი მისი გამოსახულებისა და მთელი სურათის ფერად გამას ქმნის. ქალის გარინდებულობამ კი პოეტის ფანტაზიაში სამკაულთან შედარებას უხმო:

Entre tant de beautés que partout on peut voir,
Je comprends bien, amis, que la désir balance;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.

კაცის თვალი რამდენ ღამაზმანს ნახავს
და მეც მესმის, შეგობრებო, თქვენი სურვილის მერყეობისა;
მაგრამ ვალენსიელი ლოლას სახით აბრწყინდება
შავი და ვარდისფერი სამკაულის ეშხი.

ეს კატრენი ოსტატის მომთხოვნმა ხელმა ბოროტებით
ყვევითა თაიგულში არ მოათავსა, მაგრამ „ნამსხვრევთა“
შორის არ გადაკარგულა იგი. ლექსის განხაურებას და სასამართლო
პროცესზე მის დაგმობას იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ეს სტრიქონ-
ები თან ახლდა მანეს სურათის რეპროდუქციას.

„ვალენსიელი ლოლას“ ორაზროვნება, ჩანს, ბოდლერს თაი-
დანვე განუზრახავს. გარდა ფერწერული კოლორიტის მეტაფო-
რული არეკვლისა, სიტყვა „სამკაული“ — bijou — დიდროს „მოუ-
რიდებელ სამკაულთა“ ხმაზე, ქალის ხიბლის უფრო ინტიმურ
აღქმასაც გულისხმობს (ამიტომაც არჩია თავისი რომანის მიმართ
ანონიმურობა მისმა სკეპტიკოსმა დამწერმა).

ზნეობისა თუ ცრუზნეობის შემოტევისაგან თავის დასაღწევად
ბოდლერმა მოსწრებული, ვითომცდა „გამომცემლის შენიშვნა“
დაურთო თავის „ნამსხვრევს“: „ეს ლექსი დაიწერა, რათა წარწე-
რად გამოსდგომოდა ქალბატონ ლოლას, ესპანელი მოცეკვავე
ქალის, პორტრეტს, დახატულს ბ-ნ ელუარდ მანეს მიერ, ხოლო
ამ სურათმა, მისი ავტორის ყველა დანარჩენი ნაწარმოების მსგავ-
სად, სკანდალი გამოიწვია. ბ-ნ შარლ ბოდლერის მუზას ჩვეუ-
ლებრივ ისე აღმაცერად უყურებენ, რომ აღმოჩნდნენ ურცხვი
კრიტიკოსები, რომლებმაც უწმინდური მნიშვნელობა მოუძებნეს
ვარდისფერსა და შავსამკაულს. ჩვენ კი ასე
გვგონია, პოეტს უბრალოდ იმის თქმა უნდოდა, რომ ქალის სილა-
მაზე, ერთსა და იმავე დროს ბუნდოვანი და გიჟმაყი, ოცნებაში
ვარდისფერისა და შავის ასოციაციას აღძრავს“.

ვინძლო გალაკტიონ ტაბიძეს არ გამოორჩენია არც ეს ახსნა-გან-
მარტება, არც მცირე პოეტური სამკაულით გამოწვეული მითქმა-
მოთქმა. ვინძლო თითონაც არ მორიდებია მკითხველთა გაოგნებას.
ოდონდ საიდუმლო არ გაუხსნია და ვალენსიელი ლოლაც ქართულ
სტრიქონთა შორის არსად ჩანს, თავის თილისმას ამოფარებული
თუ ფერთა შეხვედრით წარმოქმნილ უცხო სამკაულად ქცეული.

ვარდისფერისა და შავის პაემანი კი რამდენჯერმე შესდგება
გალაკტიონთან, უფრო — ვარდისა და ლამის შეხვედრით.

ქართული პოეტის კრებული უკვე გამოცემული და მისთვის
უცნობი იყო, პოლ ვალერიმ რომ გაიხსენა ესპანელი მოცეკვავე
ქალი და მისი მოტრფიალე ორი შემოქმედი: „საკმარისია „ბორო-
ტების ყვავილების“ თხელტანიანი კრებული გადაფურცლო, და-
აკვირდე ამ ლექსთა სიუჟეტების მრავლისმთქმელსა და თითქოსდა
კონცენტრირებულ ნაირსახეობას, მას დაუახლოვო მანეს ნაწარ-
მოებთა კატალოგის მიერ გამხელილი თემების მრავალფეროვნება,
რათა საკმაოდ ადვილად იმ დასკვნამდე მიხვიდე, რომ არსებობს
პოეტისა და მხატვრის წუხილთა ნათესაობა. ადამიანს, რომელიც
წერს „კურთხევას“, „პარიზულ სურათებს“, „სამკაულებს“, „მეჩ-
ვარეთა ღვინოს“ და ადამიანს, რომელიც ხატავს რიგრიგობით
„ქრისტეს ანგელოზებით“ და „ოლიმპიას“, „ლოლასა“ და „აბსენ-
ტის მსმელს“ არ შეიძლება არ აკავშირებდეს ღრმა შესატყვისობა...
სწორედ ამაზე ვფიქრობ, როდესაც მაგონდება საუცხოო ლექსი —
გახრწნილთა თვალში ორაზროვანი რომ ჩანს... — ცნობილი „ვარ-
დისფერი და შავი სამკაული“, ბოდლერმა ვ ა ლ ე ნ ს ი ე ლ ლ ო-
ლ ა ს რომ უძღვნა. ეს იღუმალის მარგალიტი, მე რომ მკითხონ,
ნაკლებად უხდება მკვირვსა და კუნთმაგარ მოცეკვავე ქალს,
დეკორაციას ამოფარებული, ამაყად რომ ელოდება გაფრენის ნი-
შანს, როკვის რიტმსა და ტეხილ სიმშაგეს, არამედ შიშველსა და
ცივ ო ლ ი მ პ ი ა ს, ბანალური სიყვარულის ურჩხულს, რო-
მელსაც ზანგი ქალი ქათინაურით მიმართავს“.

ტომას ელიოტის ფიქრით, ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის
ნაწარმოები თავის გაჩენას მრავალ წინამორბედ მოვლენასაც
უმადლის და თითონ მისი აღქმაც იცვლება მომდევნო ნაწარმოებთა
გაჩენის დღიდან, მას ახალი, უკუქცევეთი შუქით რომ გვინათებენ.
ქმნილებათა ერთ მწკრივში მოექცა მანეს სურათი, ბოდლერის
ვ ა ლ ე ნ ს ი ე ლ ი ლ ო ლ ა, გალაკტიონის ლექსთა კრებული
და პოლ ვალერის გამოძახილი. ურთიერთს ანათებენ ისინი და
ერთიმეორეში ირეკლებიან, ვარდისფერი და შავი სამკაულით
აღჭურვილნი.

არანაკლები იღუმალება დაეპატრონა კრებულის სათაურს. იღუმალებას ერთგვარი უხერხულობა დაუმეგობრდა და, ეფუფიზმს ამოფარებული, მოხდა წიგნის მეორედ მონათვლა: მას „არტისტული ყვაილები“ უწოდეს და, ასე გასინჯეთ, „არტისტული ლექსებიც“ კი. დაისაჯა უმანკო ყვაილები, არტისტიზმს შეეგუენ, თავის ქალას კი გაუმკლავდნენ.

თუმცა სიცოცხლის ბოლომდე ავტორი ერთგული დარჩა თავისი არჩევანისა, კრებულის სათაურს ფრანგულად მოიხსენიებდა და ზოგჯერ ს რ უ ლ ქართულ თარგმანსაც ურთავდა, როგორც შემდეგ საგულისხმო განმარტებაში: „წიგნის სახელწოდებაც კი ირონიულია: „თავის ქალა არტისტული ყვაილებით“ — იგულისხმება თავის ქალა (სიკვდილი), არტისტული ყვაილებით (ხელოვნება), სიკვდილი და ხელოვნება. რომელმა უნდა გაიმარჯვოს? — რა თქმა უნდა, ხელოვნებამ. რა არის ხელოვნება? ხალხისადმი, სამშობლოსადმი სამსახური, ლექსი „შერიგება“ — შერიგებაა ცხოვრებასთან:

„მოდლი, სულო, თეთრ აკლამაზე
მწვენიერების ლექსთა მქებელი.
ღღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან შენი შემრიგებელი.“

ასეთი საკითხები საერთოდ ფილოსოფიის საგანს შეადგენს, „სიბრძნისაა ერთი დარგი“. იგი გარდაუეალია. მაგრამ არსებობს ხელოვნება (არტისტული ყვაილები). აქ საჭიროა აზროვნების გამახვილება. მკითხველი, რომელსაც აქვს გამახვილებული აზროვნება, არასოდეს არ აურევს მცნებებს: სიკვდილისას, ხელოვნებისას და რევოლუციისას, თუ ამ თვალსაზრისით მიუღებით. ამ საკითხზე სწერდნენ ჩვენი კლასიკოსები, მაგრამ მათ არ ჰქონდათ ასე დაპირისპირებული სიკვდილი — სიცოცხლესთან, სიკვდილი — ხელოვნებასთან, სიკვდილი — რევოლუციასთან“ (თხზულებანი, XII, 153).

ღიდი მწერლები -- ნებსით თუ უნებლიეთ — ზოგჯერ დახვეწილი მისტიფიკატორებიც არიან: რაბლე ოხუნჯობდა, ჩემს მრწამსს კოცონამდე დაეიცავო, კოცონის გამოკლებით; ჩივიტა-ვეკიადან

მეგობრისადმი მიწერილ ბარათს სტენდალი რომიდან გამოგზავნილად ასაღებდა, ზამთრის ნაცვლად ზაფხულის რომელიმე თვით ათარიღებდა: ბოსნია და ჰერცეგოვინა მერიმეს თვალად არ ენახა, ამ მხარეებში შეკრებილ ფოლკლორის ნიმუშებად რომ სახაედა თავის ლიტერატურულ სტილიზაციას. არც გალაკტიონ ტაბიძეს დაუკლია გარშემომყოფთათვის მისტიფიკაცია; სტენდალისა არ იყოს, მრავალჯერ თარიღებიც აურევია და სხვა ხერხისთვისაც მიუმართავს.

კრებულის სათაური რომ ირონიულია, ეს ექვსს გარეშეა. ხელოვნება ხალხისადმი სამსახურიო? კეთილი და პატიოსანი. მაგრამ თუ ლექსი „შერიგება“ — შერიგებაა ცხოვრებასთან, მაშინ რატომაა სილამაზე სიკვდილთან პოეტის შემრიგებელი? ანდა, რატომ უნდა აურიოს ერთმანეთში მკითხველმა — თუნდაც რომ გამახვილებული აზროვნება არ ჰქონდეს — სიკვდილის, ხელოვნების და რევოლუციის ესოდენ განსხვავებული მცნებები? ან რატომაა ამ მოკლე ნაწყვეტში შვიდჯერ გამეორებული სიტყვა „სიკვდილი“?

პოეტის თხზულებათა მეორემეტე ტომში ეს სტრიქონები პირობითად 1950—1958 წლებითაა დათარიღებული. ოცდაათ წელზე მეტმა ხანმა განელო ლექსთა კრებულის სათაურის შეთხზვიდან მის სიბილურ ახსნამდე. მაგრამ კიდევ უფრო დამაფიქრებელია „უთარილო დღიურებისა და ჩანაწერების“ რუბრიკით დაბეჭდილი შემდეგი ჩანაწერი:

„ბავშვობიდანვე ჩემი ყვაილებისადმი არაჩვეულებრივი სიყვარულის გრძნობა სავესებით კმაყოფილდებოდა იმ უამრავი ყვაილებით, რომლებიც ახალგაზრდა ქალებს მოჰქონდათ ჩემთვის ჩემს საღამოებზე. მთელი თეატრი ხშირად წარმოადგენდა ერთ უზარმაზარ თაიგულს და ახალგაზრდობის გრძნობით გამთბარი თეატრი პირდაპირ თერებოდა ამ სურნელებით. ყვაილებით მორთული იყო ჩემი ბინა. და მე, ახალგაზრდას, ძლიერი გრძნობით მიყვარდა სიცოცხლე. შემდეგში საშინელმა სიცოცხლის უფრო ღრმა ანალიზმაც ვერ მოსპო სიყვარული ყვაილებისადმი. 1918 გამოსულ წიგნს სახელად ჰქვია „Crâne aux Fleurs“ — თავის ქალა არტისტული ყვაილებით. წიგნს წინ უძღვის ციტატები ყვაილების შესახებ. შარლ ბოდლერის, ვილიე-დე-ლილ-ადანის, ტეოფილ გოტიესის, ვერლენის, არტ. რემბოსის. თავის ქალა —

სიმბოლო ჩვენი არსებობისა და საშინელი წლების. ყვაილები — სიმბოლო არტიტული გრძნობებისა მშვენიერებისადმი. ეს ყვაილები მე მოვთავსე არა პრიუდომის ეაზში, არამედ თავის ქალაში. ეს მოხდა შეგნებულად: წიგნის შინაარსის მიხედვით, ცოტა შორი მანძილის დაახლოვებით. თვით საშინელი სამოქალაქო ომის წლებში, შესაძლებელია, მე მშვიერი ვიყავი, მაგრამ უკანასკნელი გროში უსათუოდ ყვაილებზე მიდიოდა. ჩემს ბინაში ყოველთვის იყო ყვაილები და ეს მმატებდა ენერგიას... ერთხელ, როდესაც უანდარმერია მოვიდა ჩემი ბინის გასაჩხრეკად, მისი ყურადღება მიიქცია ყვაილების სიმრავლემ. ბინის ასეთნაირმა ატმოსფერომ უთუოდ მოახდინა მათზე ერთგვარი გავლენა, რომ მე არ დამაპატიმრეს, მიუხედავად იმისა, რომ ყუთში იპოვეს რამდენიმე ცალი საექვო წიგნებისა“.

მშვენიერია და თითქმის ზღაპრული ეს ამბავი სილამაზის მოტრფიალე ქაბუკისა, რომელიც ყვაილების სიყვარულმა დაპატიმრებისაგან იხსნა. აღარაფერს ვამბობთ კრებულის გამოცემის ერთი წლით დაჩქარებაზე (მაშინ ხომ მასში შესული ზოგიერთი ლექსი დაუწერელი დარჩებოდა?). ინტენსიურია ყვაილის თემის ნებსითი ფოკუსირება. თურმე ყველა ეპიგრაფიცი ყვაილის მოტანილია. მაგრამ სადაა ვილიე-დე-ლილ-ადანი? სადაა რემბო? ან ამდენი ყვაილი ვინ მოკრიფა? მხოლოდ ანრი დე რენიემ მოგვართვა მეტისმეტად მაღალი ვარდები... ესაა და ეს. მაგრამ ნუ დავემდურებით პოეტს. პოეტი ხომ გამოუსწორებელი გამომგონებელია.

ყურადღებას ყველაზე უფრო ცნებათა მეტამორფოზა იპყრობს. გახსოვთ? თავის ქალა — სიკედილი იყო, ყვაილები კი — ხელოვნება. ახლა კი? თავის ქალა — სიმბოლოა ჩვენი არსებობისა და საშინელი წლების. მხოლოდ ყვაილი დარჩა თავისი ბუნების ერთგული და კვლავაც არის სიმბოლო არტიტული გრძნობებისა მშვენიერებისადმი. განა ამას ვერ მიხვდება მკითხველი, რომელსაც აქვს გამახვილებული აზროვნება?

ანდა ამ მწარე გადასვლას: „... მე, ახალგაზრდას, ძლიერი გრძნობით მიყვარდა სიცოცხლე. შემდეგში საშინელმა სიცოცხლის უფრო ღრმა ანალიზმაც ვერ მოსპო სიყვარული (აქ მკითხველი მოელის სიტყვას „სიცოცხლისა“ და კითხულობს:) ყვაილისადმი“.

ღიას, მეტისმეტად მაღალი აღმოჩნდა არა მხოლოდ ანრი დე რენიეს ვარდები, არამედ გალაკტიონ ტაბიძის არტისტული ყვავილებიც, რომელთა ზნემ და სილამაზემ ტკივილიც, საშინელებაცა და ბოროტებაც დათრგუნა სიკეთის სადღეგრძელოდ!

ხანგრძლივი აღმოჩნდა ოცდაშვიდი წლის პოეტის სულში ჩასახული ხელოვნებისა და ყოველივე მომაკვდინებელის ჭიდილი.

ახლა კი ისლა დაგვრჩენია, ამ ჭიდილის პირველ ჩანასახს მიუუახლოვდეთ სხვა, აგრეთვე სილამაზისა და ადამიანური ღირსებისათვის ნატანჯი პოეტის ყვავილნარში რომ იპოვა გალაკტიონმა. „ბოროტების ყვავილების“ ოთხმოცდამეჩვიდმეტე ლექსში, „სიკვდილის ცეკვაში“, გალაკტიონისეული სათაურის სამივე (ქვემოთ ჩვენს მიერ გამოყოფილი) კომპონენტია მოცემული:

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
Et son crâne, de fleurs artistiquement collés,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.
O charme d'un néant follement attifé.*

ეს ლექსი შთააგონა ბოდლერს ერნსტ კრისტოფის ქანდაკებამ „ადამიანური კომედია“. იგი ბოდლერმა გამოთენაზე ნახა და შემდეგნაირად აღწერა ერთ კერძო ბარათში: „წარმოდგინეთ ქალის ღიმილი ჩონჩხი დღესასწაულზე რომ გამოწყობილა. მას აქვს ზანგი ქალის მიჭყლებილი სახე, უტუჩო და უღძილო ღიმილი, მისი მზერა კი სხვა არაფერია თუ არა ჩრდილით ამოვსილი ნახვრეტები. ეს საზარელი რამ, ოდესღაც ლამაზი ქალი რომ იყო, თითქოს ბუნდოვნად ეძებს სივრცეში პაემანის ნეტარ წამს ანდა საუკუნეთა უხილავ ციფერბლატზე დაწერილი შაბაშის საზეიმო საათს. დროისაგან დაშლილი ქალის გულმკერდი კეკლუცად აღიმართება მისი კორსაჟიდან ისევე, როგორც კორსეტიდან ამოზრდილა გამხმარი თაიგული და მთელი ეს სამარისეული ფიქრი მდიდარი კრინოლინის პიედესტალიდან აზიდულა“.

დასასრულ, ორიოდ სიტყვა გალაკტიონის მიერ ნახსენებ სიული პრიუდომის „ვაზაზე“. ფრანგი პოეტის „გაბზარული ლარნაკი“

* სიკარიელე და წყვდიადი ავსებს მის ღრმა თვლებს. და ყვავილებით არტისტულად დაფარული თავის ქალა ზანტად ირხევა მის ფაქიზ მალეზე. ო, გაეურად მორთული არარაობის ეშხი!

(იგივე „ვაზა“) სიმბოლოა სიცოცხლის უკუღმართობით გულგანგ-შირული პოეტისა. ედგარ პოს „ყორნისა“ და ამ ლექსის მნიშვნე-ლობაზე ეკითხება თავის თავს გალაკტიონი „შიშში“:

რაა ყორნის ხმა?
რას ნიშნავს ვაზა გატეხილი?

ბოდლერისა და სიული პრიუდომის ნაწერებს უხმობს ტიციან ტაბიძე 1916 წლის ლექსში „L'art poétique“:

გაფიზის ვარდი მე პრიუდომის
ჩაედე ვაზაში.
ბესიკის ბალში ვრგავ ბოდლერის
ბოროტ ყვავილებს.

ამ სტრიქონების გახსენებით უწერია გალაკტიონს: „... ყვავი-ლები მე მოვათავსე არა პრიუდომის ვაზაში, არამედ თავის ქა-ლაში“.

სიული პრიუდომის ლარნაკი მეტისმეტად მსხვრეველი აღ-მოჩნდა გალაკტიონის ეპოქისათვის. ამ გადაკრული სიტყვით კი გალაკტიონმა თვალახვეულნი მიგვიყვანა ბოდლერის ხნულთან.

1980

სენ-ჟონ პერსი

1960 წლის ნოემბერში სენ-ჟონ პერსის სახელი ხელახლა გა-მოჩნდა საზღვარგარეთის პრესაში. ნობელის პრემიით დაჯილდო-ვებთან დაკავშირებით გაზეთები და ჟურნალები თავის მკითხვე-ლებს აცნობდნენ პოეტის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. აქ არ იქ-ნება ზედმეტი აღენიშნოთ, რომ სენ-ჟონ პერსის კანდიდატურა და-სავლეთის ამ ყველაზე უმაღლეს ლიტერატურულ პრემიაზე ჯერ კი-დეც 1959 წელს იყო წამოყენებული. ამიტომ შეეცაიის აკადემიის გადაწყვეტილება არ იყო მაინცდამაინც მოულოდნელი, თუმცა წი-ნასწარ შედგენილ, სავარაუდო სიებში პერსის სახელი არ იყო შე-ტანილი.

ლიტერატურულ წრეებში ამ დაჯილდოების გამო გამოწვეული გამოხმაურება უმეტეს შემთხვევაში დადებითი იყო. ლუი არაგონმა აღტაცებული წერილი უძღვნა მას. სათაურად გამოიყენა სენ-ჟონ პერსის სიტყვები „Car c'est de l'homme qu'il s'agit“ („ვიანიდან საუბარი ეხება ადამიანს“). ელზა ტრიოლემ განაცხადა: „იგი ჩემი დიდი ხნის რჩეულია“. ნობელის პრემიის ლაურეატმა ფრანსუა მორიაკმა კმაყოფილება გამოთქვა, რომ ჯილდო მიიღო „საუკეთესო ფრანგმა პოეტმა“. ჟან კოქტომ გაიხსენა ამას წინათ ჩატარებული „ლიტერატურული არჩევნები“: „სენ-ჟონ პერსმა დამიტოვა „პოეტების პრინცი“ საპატიო წოდება. ბედნიერი ვარ, რომ მას ნობელი აქვს“.

თვითონ პერსმა ასე განუცხადა ჟურნალისტებს, რომლებიც მას მოსვენებას არ აძლევდნენ: „ბედნიერი ვარ, რომ ადამიანისათვის ამ მეტად მძიმე დროს პოეზია არის არჩეული“. შვეციის აკადემიამ თავის ოფიციალურ განცხადებაში აღნიშნა, რომ სენ-ჟონ პერსს პრემია მიენიჭა „მისი პოეზიის ამაღლებული და შთაგონებული ხატოვანებისათვის“.

მაგრამ სენ-ჟონ პერსის შემოქმედებას გარკვეული საერთაშორისო რეზონანსი ჰქონდა ჯერ კიდევ ნობელის პრემიით დაჯილდოებამდე. ამაში დავრწმუნდებით, თუ მოკლედ განვიხილავთ პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების გზას.

მარი-რენე-ოგიუსტ-ალექსი სენ-ლევე ლევე დაიბადა 1887 წლის 31 მაისს კუნძულ გვადელუპაზე, რომელიც ანტილის მცირე კუნძულების არქიპელაგს ეკუთვნის და საფრანგეთის ზღვისიქითურ დეპარტამენტს წარმოადგენს. პოეტის წინაპრები XVII საუკუნეში გადმოსახლებულან—საფრანგეთიდან გვადელუპის კუნძულზე. თორმეტ წლამდე ლევე ცხოვრობდა ამ კუნძულზე და თავის თანატოლ ყვითელი, თეთრი და წითელი რასის წარმომადგენლებთან ატარებდა ბავშვობას. ამ გარემოებამ თავისი კვალი დატოვა მომავალი პოეტის პიროვნების ფორმირებაზე და, უნდა ეფიქროთ, რომ ჰაბუს შთაუწერგა ადამიანისადმი პატივისცემა კანის ფერისაგან განურჩევლად. პატარა ლევე ცხოველ ინტერესს იჩენს ბუნებისადმი: ყვავილები, ხეები, ცხოველები, ფრინველები, ყრმობის ყველა დაკვირვებანი დიდ ადგილს იკავებენ პირველ პოეტურ კრებულში „ქებანი“, რომელიც პარიზში 1911 წელს გამოვიდა. ამ დროს ლევე

ოცდაოთხი წლისა, მისი ლექსები უჩვეულოა, ცხოვრების სიყვარულითაა გაყენებული. დიდებული და ბრჭყვიალა ფერებით ხატავს იგი მშობლიური კუნძულის სურათებს ყოველგვარი ეგზოტიკის გარეშე.

ალექსი ლექე სწავლობს სამართალს და სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ იწყებს დიპლომატიურ მოღვაწეობას. იგი იძულებულია დიდი ხნით მიატოვოს პოეზია, რადგან ლიტერატურული შემოქმედებისა და დიპლომატიური მოღვაწეობის შეთავსებას არ ცნობდა შესაძლებლად. ოცდაშვიდი წლის ლექე ინიშნება კე დ'ორსეში (საფრანგეთის საგარეო საქმეთა სამინისტროში) კონსულის მოადგილედ პოლიტიკური და სავაჭრო სამმართველოს ხაზით. ხუთი წლის მანძილზე ლექე მსახურობს პეკინში, შემდეგ 1933 წლიდან ომის დაწყებამდე საფრანგეთის საგარეო საქმეთა სამინისტროს გენერალური მდივანია. 1940 წლის 16 ივნისს ვიშის მთავრობის მიერ ალექსი ლექე ინიშნება ელჩად ვაშინგტონში, მაგრამ უარს ამბობს ამ დანიშვნაზე, მიდის ლონდონში და იქიდან — ვაშინგტონში, უკვე როგორც კერძო პირი. აქ აძლევენ კონგრესის ბიბლიოთეკის ლიტერატურული მრჩევლის თანამდებობას, რომლის მოვალეობასაც ასრულებდა მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამდე. ვიშის მთავრობამ ჩამოართვა ლექეს საფრანგეთის მოქალაქეობის უფლება, საპატიო ლეგიონის ორდენი და მისი ქონების კონფისკაცია მოახდინა. საფრანგეთის გათავისუფლების შემდეგ სენ-ჟონ პერსი დაბრუნდა სამშობლოში თავისი ამერიკელი მეუღლითურთ. ჩვეულებრივ, პოეტი წელიწადის ერთ ნახევარს ატარებდა თავის მამულში („ვინიე“) ტულონის მახლობლად, მეორე ნახევარს კი ვაშინგტონში.

პირველი პოეტური კრებულის გამოცემიდან ცამეტი წლის სიჩუმის შემდეგ გამოდის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კრებული „ანაბაზისი“, რომლის შთანაფიქრი მოგვაგონებს იმავე სახელწოდების ძველი საბერძნეთის მწერლის ქსენოფონტეს ნაწარმოებს. კრებულში ლაპარაკია დამპყრობელზე, რომელიც ზედიზედ იპყრობს სხვადასხვა ქვეყანას. პოემის ფონი მოგვაგონებს აზიას. მაგრამ მოქმედება წარმოებს ყველგან და არსად. პოლონელი კრიტიკოსის ეჟი კვიატკოვსკის სიტყვით (გაზეთი „უიკე ლიტერაკე“, 1960 წ., № 460), პოემა წარმოადგენს „სენ-ჟონ პერსის ისტორიოგრაფიული ალგებრის პირველ ასოს“ ფილოსოფიური

განხრით. კრიტიკა აღნიშნავს აქ ბერგსონისა და ნიკუმეს გავლენას (დაპყრობითი მოტივები და „*élan vital*“ ამით არის ახსნილი). პოემას ხსნიან, როგორც კაცობრიობის ზედის მეტაფორას, როგორც „მამაკაცური საუკუნის“ სიმბოლოს ან, ალენ ბოსკეს თქმით, „წმინდა ეპიკურ მომენტს“. კვიატკოვსკის აზრით, აქ შეიმჩნევა გამარჯვებული საფრანგეთის მოტივი, საფრანგეთისა, რომელიც აღორძინდა ახალ იმპერიად. ნ. ბალაშოვი, პირიქით, „ანაბაზისს“ „სოციალურ უტოპიად“ თვლის და წერს: „მისი შექმნა განპირობებული უნდა იყოს კოლონიალისტური იდეოლოგიის დაძლევით და აღმოსავლეთისადმი, როგორც მძაფრი გართობისა და ეგზოტიკურ-ფერწერული შთაბეჭდილებების რეზერვუარისადმი, „სამომხმარებლო“ მიდგომის უარყოფით“. „ანაბაზისი“ სენ-ჟონ პერსის ფსევდონიმით მოწერილი პირველი ნაწარმოებია. ამ ფსევდონიმით იგი ვახდება საქვეყნოდ ცნობილი. „ანაბაზისთან“ ერთად გამოიცა კრებული „პრინციის მეგობრობა“. ომის და ომისშემდგომ წლებში პოეტის პროდუქტიულობა არ ცხრება. ზედიზედ გამოდის კრებულები: „განდევნა“ (1942), „წვიმები“ (1944), „თოვლი“ (1944), „ქარი“ (1946), „ზღვის ორიენტირები“ (1957), „ქრონიკა“ (1960), „ღიადი დრო“ (1960).

„განდევნა“ დაწერილია სამშობლოსაგან დაშორებით, როდესაც იგი მწარე დღეებს განიცდიდა. პოეტი ნაღვლიანად მსჯელობს თავის მდგომარეობაზე. თავს გრძნობს განდევნილად არა მარტო ამ ისტორიულ სიტუაციაში, არამედ საერთოდ ცხოვრებიდან. მიუხედავად ამისა, ქედს არ იხრის. მისი ლექსები მოუწოდებს ბრძოლისკენ და შეეფერება „წინააღმდეგობის“ მონაწილეთა განწყობილებას.

პერსი ანტიკურობის მკოდნე და მოყვარულია. თავის შემოქმედებაში იგი არაიშვიათად იყენებს ძველი ბერძნების მიამიტ შეხედულებებს, რითაც თავისებურ პოეტურ ფორმას პოულობს. ასე მაგალითად, კრებულებმა — „წვიმები“, „თოვლი“ და „ქარი“ კრიტიკას მისცა საბაბი ელაპარაკა სენ-ჟონ პერსის „მეტაფიზიკაზე“. ამ მხრივ, საყურადღებოა კრებული „ქარი“. ქარი პერსის პოეზიაში ქვეყნის მუდმივი მოძრაობის განსახიერებაა. იგი, როგორც სხვა სტიქიონი პერსის პოეზიაში, გვაგონებს ჰერაკლიტეს „*panta rei*“-ს და ანაქსიმენეს „*ჰაერს*“. კრებული „ქარი“ დაწერილია 1954 წელს, იგი აფრთხილებს ატომური ომის საშიშროებაზე და პოეტის მალაღ

დანიშნულებას ქადაგებს, რადგან მხოლოდ პოეტს შეუძლია ადამიანებს შორის შუამავლობის გაწევა. პერსი ხაზს უსვამს, რომ ამ შემთხვევაში „ლაპარაკია სწორედ ადამიანზე“.

„ზღვის ორიენტირები“ — ჰიმნია ზღვისადმი: რეალური ზღვა, როგორც სიმბოლო მშვენიერი და მღელვარე, გრანობადი და ამალღებული, ნათელი და ავდრის ღრუბლებით დაფარული ქვეყნისა, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ. „ქრონიკა“ მცირე პოემაა, რომელსაც წითელი ზოლივით გასდევს ჩვენი დროის, „დიადი დროის“ სახე.

„ანაბაზისის“ გამოქვეყნებით სენ-ჟონ პერსის პოეზიამ ფართო გამოხმაურება პოვა საფრანგეთში და მის გარეთაც. ფრანგული და უცხოური კრიტიკა თვლის მას ჩვენი დროის ყველაზე დიდ ფრანგ პოეტად. პერსის ნაწარმოებები თარგმნილია ინგლისურ, იტალიურ, გერმანულ, ესპანურ, შვედურ და სხვა ენებზე. საინტერესოა აღინიშნოს ვალერი ლარბოს წინასიტყვაობით გ. ადამოვიჩისა და გ. ივანოვის მიერ შესრულებული „ანაბაზისის“ რუსული თარგმანი, რომელიც 1926 წელს გამოიცა პარიზში და ნაწყვეტები „განდევნიდან“ და „ზღვის ორიენტირებიდან“ გ. ფოლადიანის მიერ თარგმნილი სომხურ ენაზე, დაბეჭდილი პარიზის სომხურ ჟურნალ „ანდასტანში“. სენ-ჟონ პერსის შემოქმედება განხილულია როგორც კაიუას წიგნში „სენ-ჟონ პერსის პოეტიკა“ და ალენ ბოსკეს მონოგრაფიაში, რომელიც გამოსულია ჩვენი დროის პოეტების ფრანგულ სერიაში. პოლონურ გაზეთში „ნოვა კულტურა“ დაბეჭდილია ნაწყვეტები პოემიდან „ანაბაზისი“. საბჭოთა პრესაში გამოქვეყნებულია ნ. ბალაშოვის წერილი „სენ-ჟონ პერსი პოულობს ორიენტირებს“ („Вопросы литературы“, 1961, № 3) და პოეტ გრიგოლ აბაშიძის წერილი „დასავლეთ ევროპის პოეზიის ორი ლაურეატი“ (1959 წ. 11 დეკემბრის „ლიტერატურული გაზეთი“), სადაც განხილულია პერსისა და სალვატორე კვაზიმოდოს შემოქმედება.

ინტერესს მოკლებული არ იქნება, მოვიყვანოთ კრიტიკოსების მიერ გამოთქმული ზოგიერთი აზრი სენ-ჟონ პერსის შემოქმედებაზე. ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე მარსელ არლანი წერს: „ლეჟეს შემოქმედება... ერთ-ერთი ყველაზე მცირეა... მაგრამ აქვს იშვიათი სიმკვრივე და რეზონანსი“. იგი თვლის, რომ პერსის შემოქმედება განაყოფიერებულია რემბოთი, კლოდელით და, შესაძლოა, ანდრე ჟიდის „მიწიერი საზრდოთი“. მაგრამ პერსისათვის უცხოა ჟიდის ეგზალტირებული ტონი. საყურადღებოა, რომ შემდეგ არლანი ლა-

პარაკობს „აღმოსავლურ ლირიზმზე“ და აღნიშნავს პერსის პოეზიის ლაკონიზმს, საზეიმო განწყობილებას, თავშეკავებულ გრძნობიერებას და სხვა ამგვარ თვისებებს. პ. ა. სიმონი აღაჩენს ერთმანეთს ორ „პოეტს-ელჩს“ კლოდელს და პერსს და მათ შორის განსხვავებას ხედავს იმაში, რომ პერსი სრულიად არ არის რელიგიური და „მთელი სიდიადე“ (le sublime) აქ ადამიანისაგან და მისი ისტორიისაგანაა“. ეფი კვიატკოვსკის აზრით, „სენ-ჟონ პერსის პოეზია უნდა ჩაითვალოს ფრანგული სიმბოლიზმის უკანასკნელ სიტყვად“. დაახლოებით ასეთივე აზრისანი არიან ფრანგი კრიტიკოსები გი მიშო და ტანკრედ დე ვიზანი. უკანასკნელი წერს: „იმ ქაღალდში, რომელიც არხევს ტოტებს, არის რაღაც ფსიქიკური, რაღაც ირაციონალური, რაც განაპირობებს იმას, რომ ჩვენ ვგრძნობთ კავშირს გარემოცვასთან“. ნ. ბალაშოვი წერს „ორიენტირების“ შესახებ, რომ კრებულის „მთავარი ხაზია ჩვენი დროის დიდი ადამიანური პრობლემების ჰუმანური გადაწყვეტა“.

სენ-ჟონ პერსის პიროვნების უკეთ გაცნობისათვის ფასდაუდებელია იმ პირების მოგონებები, რომელნიც მას იცნობდნენ. კერძოდ, საინტერესოა მწერალი ქალის მარსელ ოკლერის მოგონებები. პერსმა გამოიყვანა იგი პირველად ლიტერატურაში: „ეს ადამიანი, რომელიც ანტილის შორეული კუნძულებიდან მოსულა, ყველგან ცოტათი უცხოელს ჰგავდა“ და, ამავე დროს, „ყველაფერს ესწრებოდა, მაშასადამე, ყველგან ძმად ჩანდა“. შემდეგ იგი წერს: „პერსი—სიზუსტის პოეტია. შესაძლოა, მისი ვრცელი სიმღერები უკვე წინასწარ გეაცნობენ, თუ როგორი იქნება პოეზია კოსმოსური მეცნიერების ეპოქაში, რომელშიც ჩვენ უკვე შევდივართ და სადაც სინამდვილე წარმოსახვას უსწრებს“. ალენ ფურნიე, „დიდი მოლნის“ ავტორი, თავის წერილებში უკვე რივეიერისადმი, სშირად ახსენებს ლეჟეს, რომელიც მაშინ ბეარნში ცხოვრობდა და თერაპეტი თუ ოცი წლისა იყო. „ლეჟე მაინც მაღიზიანებს თავისი თავხედობით (უნებურად) და თავის გულჩათხრობილობით. მას რაღაც ტრანსცენდენტური აქვს და გულდაჭერებულია“. გავიდა ხუთი წელი, ახალგაზრდებს შორის მეგობრობა განმტკიცდა, თუმცა, მათ სხვადასხვა ბედი ეწიათ (ფურნიე მოკლეს ომში 1914 წლის დასაწყისში). 1911 წლის სექტემბერში ფურნიემ ორი დღე გაატარა ლეჟესთან. ფურნიე წერს: „მომესალმა დიდი ზეიმით, ისე როგორც იცის ხოლმე და მაშინვე დავიწყეთ უგზო-უკვლოდ ხეტიალი შუალამემდე. მისმა

განსაკუთრებულად თავაზიანმა ლაპარაკმა, მნიშვნელობამ, რომელსაც ყოველ ჩემს სისულელეს ანიჭებდა, სამინლად დამალა და თითქმის გამაბრაზა იმ საღამოს, ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ. მაგრამ, როდესაც დავუფიქრდი და მესხიერებაში აღვადგინე ყველაფერი ის, რასაც მეუბნებოდა, გაკვირვებით უნდა აღენიშნო, რომ მისი სიტყვები აღსავსე იყო ნდობითა და თითქმის გულახდილობით... მისი მსჯელობანი ლიტერატურაზე ყოველთვის თითქმის მისტიურად ზუსტი იყო... ჩემდა განსაკვიფრებლად, იგი ეკვის თვალთ უყურებდა ჟიდს, თითქმის მტრულად, მის მიმართ იხმარა სიტყვა „მაწანწალა“...

მაგრამ ყველაზე მეტად მაინტერესებს იგი, როგორც ადამიანი... ვგრძნობდი, რომ სავსე იყო საუცხოო, არაჩვეულებრივი პეიზაჟების მოგონებებით, მის წარმოდგენაში ისახებოდა მწერებისა და ფრინველების მთელი სამყარო, ჩვენი მდინარის ნაპირზე მას აგონდებოდა ოკეანის წყალი, ასეთივე ანკარა, ასეთივე გაყინული... პირველად გაიღიმა კვირა დილით. საუბრის დროს მომხიბლავი იყო, მერე, სანამ მივატოვებდი, ნაკლებად შებოროკილი და უფრო მეტად უშუალო ჩანდა, რაც ადასტურებს იმას, რომ მისი თავდაპირველი სიმკაცრე თითქოს განზრახ მოგონილი იყო. მე ვერ შევძლებდი ასეთი მკაცრი ნებისყოფის ადამიანთან ცხოვრებას“.

როდესაც ჩავუფიქრდებით პერსის პოეზიის სტრიქონებს და გონების თვალთ წარმოვიდგენთ მის მიერ განვლილი ცხოვრების გზას, არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ, რომ იგი ყველაფერში მთლიანი და თანმიმდევრული ადამიანი იყო. დიპლომატი ლეეე ყოველგვარ ზომებს ხმარობდა იმისათვის, რომ პოლონეთი კატასტროფისაგან გადაერჩინა. მოგვიანებით პირად კარიერაზე უარს აცხადებს, მაგრამ თავის სამშობლოში უცხო დიქტატს არ ემორჩილება. სამშობლო და მშობლიური ენა სიცოცხლეს კმატებს მას და მძიმე 1942 წელს სწერს არჩიბალდ მაკლიშს: „თუნდაც რომ მე არ ვყოფილიყავი... ნამდვილი ფრანგული წარმოშობისა, ნამდვილი ფრანგული თიხისაგან გაკეთებული (ჩემი უკანასკნელი ამოსუნთქვა, ისე როგორც პირველი, იქნება ჭიმოურად სუფთა ფრანგული), მაშინაც კი ფრანგული ენა იქნებოდა ჩემთვის ერთადერთი შესაძლებელი თავშესაფარი...“

სენ-ჯორჟ პერსის პოეზია, უპირველეს ყოვლისა, უსიუჟეტოა. აქ ვერ ნახავთ ამბის თანმიმდევრობით მოყოლას, კონკრეტულ მოქ-

მედ პირებს. მაგრამ მაინც ვის ესება, რაზეა იგი? ადამიანი, სი-
ყვარული, მეგობრობა — აი, მისი პოეზიის თემა. მშვენიერია ეს
ქვეყანა, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, გვეუბნება პოეტი, მშვენიერია
დედამიწა, მშვენიერია ცა, მშვენიერია ცხოვრება. პოეტი ცდი-
ლობს შეიცნოს სამყაროსა და ადამიანის საიდუმლოება და ჩვენც
მიყვებით მას ამ თავბრუდამხვევი, ახალი, წარმტაცი გზით.
გულისხმიერი და თანამგრძობი მკითხველი პერსის კრებულის წა-
კითხვის შემდეგ გამდიდრებული დარჩება. პერსი ყველგან უმ-
ღერის სიყვარულს: სიყვარულს ქალისადმი, ცხოვრებისადმი, მი-
წისადმი; ადამიანების, ზღვის, ცის, ქვიშის, მიწის სიყვარულს ზღვი-
სადმი.. ამ ყოვლისშემცველ სიყვარულში მელავენდება პერსის პო-
ეზიის უდავო ჰუმანიზმი და ცხოველმყოფელი ძლიერება. იგი ემ-
სახურება მხოლოდ ერთ მიზანს: ადამიანის განდიდებას მის მიერ
გარემომცველი ქვეყნის აღქმისა და ჩაწვდომის საშუალებით. პერ-
სის პოეზიის მთავარი თემა ადამიანია. ამიტომ პოეტის ზემოთ მო-
ტანილი სიტყვები ეხება მთელ მის პოეზიას: „C'est de l'homme
qu'il s'agit“ („საუბარი ეხება ადამიანს“).

სენ-ჟონ პერსის პოეზია არაა შეზღუდული არც სიუჟეტითა და
არც მოქმედების ადგილით (თუ არ ჩავთვლით მთელ დედამიწას),
პოეტის მზერა ერთი საგნიდან მეორე საგანზე გადადის, სათქმელი
ფილოსოფიური ფიქრითაა გამსჭვალული, თითოეული სიტყვა წი-
ნასწარ აწონილ-დაწონილი, საუბარი — ამალღებული, დახვეწილი,
თუ გნებავთ, არისტოკრატიული, უკიდურესობამდე დატვირთული
სახეებით.

პერსის პოეზიის მეორე თვისება, თუ პარალელს გავავლებთ
ფერწერასთან, ეს გახლავთ — მიდრეკილება დეკორატიულობისა-
კენ, რაც გაბატონებულია ისეთ მხატვართან, როგორიცაა მატისი.
დეკორატიულობა მელავენდება დიდებულ, ზოგჯერ მაღალფარდო-
ვან მეტაფორაში. ამავე დროს, ეს მაღალფარდოვნება და ფერა-
დოვნება, თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურის მრავალი ნა-
წარმოების დაღვრემილ, მოღუშულ ფონზე, უჩვეულო კონ-
ტრასტად მოჩანს, პერსი ამჟობინებს „მაყორულ ტონალობას“.

ანდრე ჟიდიც, აგრეთვე, ამალღებული ვიბრაციის მწერალი
იყო, ოღონდ სხვა სახისა. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ პერსს არ
მოსწონდა ანდრე ჟიდის ავადმყოფური ძიებანი. პერსის პოეზია

თავისი სიმკაცრით ნამდვილ პურიტანიზმად მოგვეჩვენება, თუმცა პერსი სრულიადაც არაა ასეცეტი. „ზოგადკაცობრიულ“, „ზოგადსტორიულ“ და „კოსმოსურ“ პრობლემებთან ერთად პერსის წიგნები გამსჭვალულია დახვეწილი და გაძლიერებული გრძნობიერებით. ამიტომ, როდესაც ვლაპარაკობთ პერსის პოეზიის ინტელექტუალურობაზე, არ უნდა დავევიწყოთ მეორე მომენტიც: გრძნობიერება. პერსის პოეზია ინტელექტუალურ-გრძნობიერია. მასთან დაშიფრული, თავსატეხი ადგილებიც გვხვდება. თუ სტენდალი თავის დროზე შიფრავდა „წითელ და თეთრს“, ეს ცენზორული პირობებით იყო გამოწვეული. პერსს „დაშიფვრა“ უნებურად მოსდის: მას სურს, რაც შეიძლება ნაკლები სიტყვებით თქვას რაც შეიძლება მეტი. აქედან გამომდინარეობს პერსის აზრისა და სახის ძნელად ათვისება. მაგრამ რამდენად აუცილებელია ხელოვნების ალქიმიად გადაქცევა? ყველაზე ძლიერი არგუმენტი ამის წინააღმდეგ—სალი აზრია. ის არგუმენტი, რომ ჩვენი საუკუნე ჩქარი ტემპებით ხასიათდება, ადამიანს არ სცალია და ამიტომ ყველაფერი, „რაც შეიძლება მოკლედ და სწრაფად“, აქ არ გამოდგება, ჯადგან ეს „მოკლედ და სწრაფად“ პერსთან მეტად პირობითია, თუ მკითხველი მოინდომებს ყველაფრის გაგებას.

ცხადია, პოეტს ასეთი სტილი უპირატესობას აძლევს. ჯერ ერთი, იგი მოითხოვს აზროვნების გამუდმებულ, შეუსუსტებელ, თითქმის არაადამიანურ დაძაბულობას. საეკვოა, რომ პერსის „გაბმით“ წაკითხვის შემდეგ შეძლოთ მის შესახებ ისეთი სისრულით მსჯელობა, როგორც დიუმა-მამის შესახებ. სხვანაირად რომ ვთქვათ, პერსი უნდა აითვისოთ უფრო შენელებული ტემპით. მეორეც, სისრულით რომ აითვისოთ პერსი, აუცილებელია თქვენი ერუდიციის გაღრმავება პოეტის ინტერესების ძირითადი მიმართულების მიხედვით და მხოლოდ მესამე, უკანასკნელ ეტაპზე (თუკი ჩვენს აჩქარებულ საუკუნეში მიაღწევთ მას) ნამდვილ და სრულ პერსს შეიგრძნობთ. ერთი შეშვიდროებული ფრაზით, ერთი კონდენსირებული აბზაციით იგი თქვენს წინასწარ მომზადებულ გონებაში წარმოსახავს ვრცელ სამყაროს. მაგრამ, მგონი, ყველაზე თანამედროვე თვისება პერსის პოეზიისა მდგომარეობს მის „კოსმოსურობაში“, რომლის შესახებ ხშირად წერენ კრიტიკოსები. ოლონდ პერსის მიერ ეს „კოსმოსურობა“ შინაგანად განცდილია; თანამედროვეობის მაჩისცემა აშეარად იგრძნობა პერსის მრავალფეროვან პოეზია-

ში. მისი პოეზია უკიდურესობამდე მგრძობიარეა თანამედროვე განვითარების დინამიკის მიმართ, აგრეთვე ყველა მერიდიანის ადამიანის დაასლოებისადმი, რაც მისი პოეზიის არსებითი, გადამწყვეტი თვისებაა. ამიტომ ვერ დავეთანხმებით ეფი კვიატკოვსკის დასკვნას, თითქოს პერსის პოეზია — ეს წარსულისაკენ მიბრუნებულ სამყაროა. ამ სამყაროს ძირები მართლაც წარსულშია (ანტიკუობა), მაგრამ თავის ნათესს იგი იმკის თანამედროვეობაში, დღევანდლობაში.

ახლა დეტალურად შევჩერდეთ სენ-ჟონ პერსის ერთ-ერთ კრებულზე — „ზღვის ორიენტირები“ (1957). ეს კრებული „Aimers“ მოცულობით და მხატვრული ღირსებითაც სენ-ჟონ პერსის შემოქმედებაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია. პოეტი წერდა მას 1950—1952 წლების მანძილზე და, ამავე დროს, ნაწილ-ნაწილ ბეკდავდა ფრანგულ ლიტერატურულ ჟურნალებში. ცალკე წიგნად გამოვიდა 1957 წელს, „გალიმარის“ გამომცემლობაში, 186 გვერდის მოცულობით. გადაშლით თუ არა ფრანგულ წიგნს, შეატყობთ, რომ ჩვეულებრივი „შინაარსის“ მაგიერ კრებულს წამძღვარებული აქვს „Thème“ (თემა), ისიც მხოლოდით რიცხვში, მაშინ როდესაც კრებულში რამდენიმე „თემა“: Invocation, Strophe (კრებულის ყველაზე დიდი ნაწილია), Choeur, Dédicace. მაგრამ, ეტყობა, პერსი მხოლოდითი გულისხმობს მრავლობითს, რადგან შემდეგ ასეთივე თანმიმდევრობით იცავს „Invocations“-ის მაგიერ „Invocation“ და „Strophes“-ის მაგიერ „Strophe“-ს. წიგნის ბოლოს მოთავსებულია ვრცელი „Index“ (მაჩვენებელი). ლექსებს სათაურები არა აქვს, ახალი ლექსი იწყება იქ, სადაც ხაზგასმულია დასაწყისი სიტყვა. და ბოლოს, კიდევ ერთი „უცნაურობა“: მიძღვნა „Dédicace“ მოთავსებულია წიგნის ბოლოს, მაგრამ ეს არა იმდენად ტრადიციული „მიძღვნაა“, რამდენადაც კრებულის ფინალური აკორდი. პერსთან „თემა“, „სტროფი“ და სხვ. იმდენად მრავლის-შემცველი ცნებებია, რომ გარეგნულად ისინი მხატვარ აბსტრაქციონისტის მიერ ფართოდ გამოყენებულ სახელწოდებებს „კომპოზიციას“, „ვარიაციას“ ან უბრალოდ „ფერწერას“ (Peinture) მოგვაგონებს. გარეგნული მსგავსების გარდა, პერსის პოეზიას აბსტრაქციონიზმთან აახლოებს, აგრეთვე, ზოგიერთი რამ პოეტის შემოქმედებითი მრწამსიდან. პერსი ისწრაფვის, თითოეული ლექსი რაც შეიძლება მეტად „განაზოგადოს“, საბოლოო ტექსტი ყოველ-

გვარი მოსამზადებელი ეტაპისაგან გათავისუფლებულია, რაც არაიშვიათად აბუნდოვანებს მის აზრს. პერსის კონდენსირებული ფრაზა მდიდარი და სხვადასხვანაირია რიტმით, კომპოზიციით, ელერადობით და, ცხადია, აზრობრივი მნიშვნელობითა და მრავალგვარი ასოციაციებით. ამავე დროს, პოეტს უფრო იზიდავს მოკლე და კლასიკურად ნათელი ფრაზა, რაც უთუოდ იწვევს აზრის კოლოსალურ დაძაბულობას და კეთილსინდისიერებას. მოკლე, ენერგიული ფრაზა თითქოს ლერძია, რაზედაც ასხმულია სენ-ჟონ პერსის სიტყვიერი და სახეობრივი სიმდიდრე. პერსის აზრი — ეს არის ასოციაციების ხლართის შეუწყვეტელი გადაშლა. პერსის პოეზიის „საიდუმლოების“ გასახსნელად საჭიროა მივმართოთ მის „თემებს“. ცხადია, პერსის კრებულის ყველა „თემაზე“ მსჯელობა უაზრო და უნაყოფო საქმე იქნებოდა. ამიტომ ჩვენ გამოვყოფთ რამდენიმე საკვანძო თემას და მათი გარჩევა-ანალიზით ვეცდებით გამოვარკვიოთ სენ-ჟონ პერსის პოზიცია, როგორც მხატვრისა, თანამედროვეობისა და ცხოვრების წინაშე.

პერსის ერთ-ერთი მთავარი, სრულიად ბუნებრივი საზრუნავია გამოარკვიოს ლიტერატურისა და პოეზიის დანიშნულება ჩვენს მეტად ცვალებად სამყაროში. უმეტეს შემთხვევაში, მისი აზრით, პოეტი ეს არის ადამიანი, რომელიც უკეთესი, უფრო ჰუმანური ქვეყნისათვის იბრძვის. პერსის წარმოდგენით, პოეზია ის აქტიური ძალაა, რომელსაც შესწევს საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოხდენა. აი როგორი მხატვრული, სახეობრივი ენით ლაპარაკობს პერსი პოეზიის დანიშნულებაზე:

„პოეზია რომ იყოს აკომპანემენტი ზღვის პატივსაცემად ხმა-მალა კითხვისა.

პოეზია რომ თან ახლდეს ზღვის გარშემო სელის სიმღერას...

და ეს არის ზღვის ისეთი სიმღერა, რომელიც არასოდეს მოგვისმენია, და რითაც ზღვა ჩვენში ამღერდება...

... პოეზია, რომელიც ჩააქრობს დედამიწის ირგვლივ

ზღვით მოგზაურობის ღამისთვის ციებ-ცხელებას“.

საყურადღებოა, რომ პოეზიის თემა აქ დაკავშირებულია ზღვის თემასთან. და ასე გრძელდება მთელი კრებულის მანძილზე: ორი ერთმანეთზე გადახლართული ხაზიდან ერთი მუდამ ზღვაა, მეორე ცვალებადია — სიყვარული, ქალი, დედამიწა, ადამიანი. სენ-ჟონ

პერსის „მეტაფიზიკაში“ ზღვა ყოვლისშემცველი, კონკრეტულ განსაზღვრებას მოკლებული სიმბოლოა, რომელიც სხვადასხვა კონტექსტში გარესამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების მრავალსახეობის ასოციაციას იძლევა.

პოეტი თვითონ გვიხმობს შევიხედოთ მის შემოქმედებითს ლაბორატორიაში: სენ-ჟონ პერსის პოეზიის გასაგებად ამ ადგილებს არსებითი მნიშვნელობა აქვს.

„...დიდი ხანია მინდოდა განმეცადა ეს პოემა. ამ პოემაში მე ვაქსოვ დღისით ნათქვამსა და შორეული ზღვის ელვარებას, როგორც ტყის ნაპირზე, შავი ლაქის ფოთლებს შორის, ლაყვარდისა და ჭვირფასი ქვების ფერი ცის მოულოდნელ გამოჩენას: წინწყლებს-შუა, ბრჭყვიალა ქერცლი, ლაყუჩებში ჩავლებულ, დიდი თევზისა!

და ვინ მოკერავს ყურს ჩემს ფარულ აზრებს? ღიმილით და თავზიანობით დაფარულს..

რადგან დიდი ხანია მინდოდა განმეცადა ეს პოემა და ფარული ღიმილით ვინახავდი მისთვის ჩემს თავზიანობას: მთლიანად აესებული, მთლიანად გარემოცული, მთლიანად დამუქრებული დიდი პოემებით, მადრეპორის რძესავით, წყნარია მოქცევისას, როგორც შუალამის ძიებებში, სიზმრის დიდი მდინარების მეტად ნელი აზვირთება, როცა ღია ზღვის პულსის ფეთქვას ნაზად მიჰყავს გვარლო და კაბელი.

და საჭირო იყო იმის თქმა, როგორ მომივიდა აზრი შეუუდგე ამ პოემას. მაგრამ განა საკმარისი არაა მასში სიამოვნებას პოულობდე?“

შემდეგ პოეტი ეხება იმას, თუ რა პასუხს აგებს პოეზია ჩვენი დროის წინაშე:

„მე პასუხს ვაგებ დაწერილზე, პატივს ვცემ დაწერილს, ალ-თქმით შექმნილი დიდი ნაწარმოების საფუძვლის ჩაყრისას, ვინც შემოგვთავაზა ტექსტისა და შენიშვნების შედგენა, და ვისაც სთხოვა მომნიჭებელთა ასამბლეამ, ერთს აქვს მოწოდება ამისათვის: და ვერაინ გაიგო, როგორ შეუდგა ამ საქმეს: იტყვიან, რომ ტყავისმხდელების ან მელითონეების უბანში,—სახალხო აჯანყების დროს—საკომენდანტო საათის აზრისა და სამხედრო ბუქ-ნალარის შუა დროს...“

აქ თითქოს პერსი არა იმდენად კოსმოსურია, რამდენად კონკრეტულ-ისტორიული.

ფრიად მნიშვნელოვანია ზღვის მოწოდება პოეტისადმი, რომ მან იპოვოს „თავისი ოქრო“ და ბუნებას შეუუღლდეს.

„იპოვე შენი ოქრო, პოეტო, ნიშნობის ბექდისათვის: და ზარების შენი შენადნობი, გზის მაჩვენებელი მიმართულებით“.

ლექსში „ვარსკვლავებისა და ნავიგაციის პატრონისაგან“ პოეტი სიმწრით ამბობს, რომ მას „ბნელს“ უწოდებენ:

„ბნელი ხარო მეუბნებოდნენ, ჩემი საუბარი კი ზღვას ეხებოდა“. და შემდეგ: „და ჩემი უპირატესობა ზღვის მიმართ ისაა, რომ თქვენთვის ვიოცნებო რეალურობის ოცნებაზე. ბნელი ხარო მეუბნებოდნენ, მე კი ვცხოვრობდი ელვარებაში“.

„ზღვა“ და „ელვარება“ ყოველივე იმ ნათელის სიმბოლოებია, საითკენაც მიისწრაფვის პერსის პოეზია. თვითონ პოეტი არ ცდილობს იყოს ძნელად გასაგები, პირიქით, იგი ლაპარაკობს „ზღვაზე“ და ცხოვრობს „ელვარებაში“. ფრიად მნიშვნელოვანია „რეალურობის ოცნება“, ესე იგი მისწრაფება თავისებურად გადმოსცეს რეალური სამყარო. აქ, შეიძლება, ღირდეს რეალურობის მომენტის აღნიშვნა, იმ კრიტიკოსების საწინააღმდეგოდ, რომელნიც ძალიან ხშირად ლაპარაკობენ პერსის „მეტაფიზიკურობაზე“ და ავიწყლებათ რეალისტური მხარე.

მნიშვნელოვანი მომენტია აგრეთვე ის, რომ პოეტს თავისი მუზეები „les Tragediennes“ გამოყავს (როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ნ. ბალაშოვი) უბრალო, მშრომელ სოფლის გოგონებად:

„შექუჩებულ ხალხში, ზღვისკენ, მთელ გროვად გადმოიღეს ზღვის მერყეობისაგან გლეხი ქალების მსხვილმა ბარძაყებმა—ას! უფრო მიწიერი, ვიდრე პლებსისა და მეფეების მარცვალი!“

ჩვენი გოჭები აგრეთვე ზაფრანის ფერითაა შეღებილი, ჩვენი ხელისგულები შეღებილია მოლუსკების ღრწულით ზღვის პატივსაცემად!“

პოეტს ალაფრთოვანებს და იტაცებს ხალხის შუაგულში ყოფნა, იქ, სადაც სიცოცხლე ჩქეფს და ოპტიმისტურად აღიქვამენ ცხოვრებას. ერთი დეტალია, რომელსაც ხშირად იმეორებს: „გლეხი ქალების მსხვილი ბარძაყები“. განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს ამ სტრიქონებს ასონანსი ბგერაზე *om* (უ), რაც მშვენივრად გადმოსცემს ზღვის ხმაურს.

მუზეების გარეგნულ-მხედველობითი აღწერის დროს პოეტი გამოყოფს აგრეთვე შრომით დაქანტულ ხელებს.

„აი, ჩვენი ხელები, ხელის მტევენები! ჩვენი ხელისგული. ტუ-
ჩებსავით შეწითლებული და დრამისათვის მოსაჩვენებელი ჩვენი
იარები!“

პერსის ლიტერატურულ „მრწამსად“ შეიძლება ჩაითვალოს
შემდეგი ნაწყვეტი:

„უბადრუკობა! უბადრუკობა!.. ვეხვეწებით, რომ ზღვის თან-
დასწრებით პირობა დაგვიღონ მოგვეცენ ახალი ნაწარმოებები:
ნაწარმოებები გამძლე, სიცოცხლისუნარიანი
და მშვენიერი, რომელიც იქნება ცოცხალი ნაწარმოები და მშვენიე-
რი ნაწარმოები, — დიდი მშფოთვარე ნაწარმოებე-
ბი, დიდი უწმაწური ნაწარმოებები, რომელიც ღია იქნება ყოველ
ადამიანისათვის და რომელიც აღადგენენ ჩვენთვის ადამიანის
გემოს ცხოვრებისადმი, მისი გადასარისადმი, ადამიანის
უფრო დიდი ნაბიჯისადმი ქვაზე. ძალიან დიდი ნაწარმოებები და
ისეთი რომ არენაზე არ იცოდნენ, როგორი სახისა და რა
გვარის არიან ისინი... ახ! დაე, დიდმა სტილმა ჯერ კიდევ
გაგვაოცოს და გაცვითოს ჩვენი წლები, რომელიც მოდიან ზღვი-
დან და უფრო შორიდანაც. ახ! დაე, უფრო ფართო საზომმა დაგვა-
კავშიროს და მთელ მსოფლიოში ეს უდიდესი თქმულება ნივთებზე,
მსოფლიოს ყველა ნივთის იქით, დაე, აგვისტოს უფრო ძლი-
ერმა სუნთქვამ, რომელიც ჩვენთვის ზღვაც იქნება და მისი,
უცხო ქალის, დიდი სუნთქვაც“. (ხაზგასმა ჩვენია).

ზღვის სახე აერთიანებს კრებულს „ზღვის ორიენტირები“, ანი-
კებს მას ერთ მთლიან ელერადობას. ზღვის ამღერებაში, ისე რო-
გორც სხვა შემთხვევაში (მაგალითად, ჯანდვენის თემა), მელანდე-
ბა პერსის „ღუალიზმი“. ზღვა — ეს უბრალო ზღვაა, რომელიც
უყვარს პოეტს და ადამიანის ცხოვრების სიმბოლოა, ცხოვრებისა,
რომელიც გადაშლილია სურათების, სახეების, განწყობილებათა,
მდგომარეობათა სახით. შეეჩერდეთ ორივე ასპექტზე.

პერსი შესანიშნავი ფერწერით აღწერს ზღვას, უფრო მეტად,
ადამიანთან დაკავშირებით (საერთოდ, პერსი მეტად „ადამიანურია“.
იმ გაგებით, რომ მას შედარებით ნაკლებად აქვს წარმოდგენილი
„ბუნება“ და „მსჯელობები“ სუფთა სახით, თითქმის ყოველთვის
ბუნება უშუალოდ დაკავშირებულია ადამიანთან, ხშირად ბუნება
ფიზიკურად შედარებულია ადამიანთან). აი ასეთი პარალელიზმის
ნიმუში:

„შუადღე, მისი ელეა, მისი მომასწავებელი ნიშანი: შუადღე, ფორუმზე მისი მტაცებლები, მისი არწივების ყვილი დაცარიელებულ რეიდებზე!..

— ჩვენ, რომელნიც ერთხელ მოვეკვდებით, ვამბობთ, ადამიანი უკვდავია წამიერების წიაღში.

უზურპატორი დგება სპილოს ძვლის სკამიდან. საყვარელი ტანა იბანს ლამეების შემდეგ.

ოქროსნიღბიანი ადამიანი კი ჩამოიხსნის თავის ოქროს ზღვის პატივსაცემად“.

ესაა ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები „მიძღვნა“, რითაც ბოლოვდება კრებული. აი, ნამდვილი ჰიმნი ზღვისადმი, რომელიც კრებულის ლაიტმოტივად გამოდგება:

„ბაალის ზღვა, მამონის ზღვა — ყველა ასაკისა და ყველა სახელწოდების ზღვა.

ო, ზღვაო, უასაკო და უგუნურო. ო, ზღვაო, აუჩქარებლო, რომელსაც წლის დრონი არა აქვს,

ბაალის და დაგონის ზღვა — ჩვენი სიზმრების სახეობა.

ო, ზღვაო, სამარადღეო დაპირებავ და ის, რაც აღემატება ყველა დაპირებას.

ზღვა ჩვენს სიმღერაზე უფრო ძველი — ზღვა მომავლის უცოდინარი.

ო, ზღვაო, ყველაზე ხანგრძლივი დღის გახსენებავ და თითქოს უგუნურობით დაჯილდოებულო!

მეტად დიდი სიმაღლიდან თვალის გადაკვრა ნიეთების ფართო სივრცეზე და არსებობის მსვლელობაზე, მის საზომზე!..“

ამ ლექსში, რომელიც თითქოს შედგება კლასიკური ორსტრიქონიანი სტროფებისაგან ერთი დამაბოლოებელი ლექსით, პოეტი უმღერის ზღვას, როგორც თავისი არსებობით რაღაც მუდმივს და დიალექტიკურს: ზღვა, რომელსაც ყველაფერი ანსოვს და არ იცის მომავალი, ზღვა, რომელიც ყველა დროს ეკუთვნის და არ იცის წლის დრონი, ზღვა — ყველაფრის დაპირება და ზღვა, რომელიც ყველა დაპირებებს აღემატება... და ბოლოს, ზღვა, როგორც ყოველი არსის და ყოველი მოღვაწეობის საზომი, რაღაც ღვთაებრივი რამ.

როგორც დედა თავისი ბავშვისათვის გამონახავს ხოლმე ყველაზე საალერსო სიტყვებს, პოეტი მუდამ პოულობს მეტად მოულოდნელ და, ამავე დროს, კონკრეტულ-პლასტიკურ შედარებებს

და სახეებს: „თვითონ ზღვა მთლიანად ქაფია, როგორც სიბილა, ყვავილებში ჩაფლული რომ ზის თავის რკინის სკამზე“. კრებულის მთელ სიგრძეზე პოეტი ზღვას მიმართავს ხან ნაზად, ალერსით, სიყვარულით, ხან პათეტიკურად, ნდობით, პატივისცემით, ალტაცებით. თუმცა იმისათვის, რომ ყველა ნიუანსი გადმოვცეთ, დაგვჭირდებოდა „ზღვის ორიენტირების“ მთლიანად გადმოწერა. თანაც, ზღვა პერსთან — ცოცხალი, მრავალსახიანი არსებაა. „და თქვენ, ო, ზღვაო, ისეთი საღმით მოგესალმებიან, რომელსაც დაიხსომებენ დიდხანს, როგორც გულის სიტკბოებას“.

პოეტი გრძნობს ზღვის წონას და სხეულს, მის ფერს კი ადარებს საუკუნეების გამძლე ქვების — დოლმენების ფერს.

საერთოდ, პერსის პოეზიაში ოსტატურად გადახლართულია ჩვენნი არსებობის ორი მომენტი — სულიერი და მატერიალური.

გულში ჩამწვდომ ცოტა სიტყვებსა და სახეებს როდი ხმარობს პოეტი შრომისა და ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის სადიდებლად. აკი მიმართავს პოეტი გულახდილი პატივისცემით ზღვას: „ძლიერებისა და შრომის ზღვაო!“

პერსს უყვარს ცხოვრება და მის სილამაზეს აღიქვამს არა მარტო ცივი გონებით, არამედ მთელი სხეულით. პოეტი უმღერის დიად და ამალღებულ სიყვარულს, მაგრამ ეს სიყვარული არასოდეს არაა მხოლოდ „ინტელექტუალური“, იგი გრძნობადია და გასაოცრად მდიდარი. იგი ჰიშნია ქალის სხეულისადმი და პარმონიისადმი.

ზღვის თემასთან დაკავშირებით ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ „ქალის სურნელება“. ეს ერთ-ერთი სახეა, რომელიც პოეტს მუდამ თან სდევს. ისე როგორც იმპრესიონისტები ხატავდნენ თივის ზვინს სხვადასხვა განათების დროს, პერსიც გვთავაზობს ამ სახეს სხვადასხვა კონტექსტში. მოვიყვანთ ერთ მაგალითს:

„... და მთვარე შავი მკითხავი ქალების უბანში მთვრალია ფლეიტების მძაფრი ხმისაგან და ქალის ყვირილისაგან. ადამიანების ტანჯვა, სალამოს ცეცხლი! ასი მუნჯი ღმერთი ფილაქანზე! ზღვა კი მუდამ თქვენს ოჯახურ კამათს ესწრებოდა და მთელი ეს სურნელო ქალი-წყალმცენარისა ნაკლებ უგემურია, ვიდრე მღვდლის სეფსიკერი... შენი ადამიანური გული, ო, გამვლელი, ამაღამ ნავსადგურის ხალხთან ერთად განლაგდება, როგორც უცხო გემზე წითელი ალის ქვაბი“.

არაიშვიათად სენ-ჟონ პერსის პოეზიაში ამოიზვირთება ხოლმე ავხორცობის ნაკადი, რომელიც ყველაფერს თავის გზაზე იტაცებს: აი, სიტყვები, რომლებსაც წარმოთქვამენ პოეტის მუხები, ტრაგიკოსი მსახიობები:

„... და ბოლოს, მოვლივართ შენთან, ჩვენი მამების, ლეგენდარულ ზღვაო! აი, ჩვენი სხეული, აი, ჩვენი ტუჩები, ჩვენი მუხლები, ფართო შუბლი, ჩვენი მუხლები, ფართო ფორმის მედალივით ჩამოსხმული. მიიღებ კი შენ, სანიმუშო ზღვაო, ჩვენი ტანის ფერდებს, რომელთაც ცხოვრებისეული ბეჭედი ატყვია? აი, ჩვენი გორგონის ყელი, ძუ მგლის უხეში ბეწვით შემოსილი ჩვენი გულები და ჩვენი ძუძუ ბრბოსავით, რომელთაც სწოვს მთელი ხალხი, იქნებ საჭირო იყოს, თეატრალური სამოსელი ავიხადოთ და ვაჩვენოთ მუცლის საღმრთო ფარზე სქესის ბალნიანი ნიღაბი.

როგორც გმირის მუშტი, მისი ძუისებური შავი თმის ზვინულით დაბნეული მახვილის წინააღმდეგ თავმოკვეთილი უცხოელი ან გრძნეული ქალი“.

ქალის სხეულის პლასტიკური ფორმების განსახიერებით პოეტი მაიოლის მასიურობისაყენ მიისწრაფვის.

მომდევნო ნაწყვეტში მოცემულია ზღვისა და ქალის თვალების სათუთი პარალელი და, საერთოდ, ბედნიერების არსის პერსისეული გაგება:

„ო, ზღვაო, რომლის წყალობით ქალის თვალები უფრო ნაკრისფერია, სინაზე და სუნთქვა უფრო მეტია, ვიდრე ზღვისა, სინაზე და სიზმარი უფრო მეტია, ვიდრე სუნთქვისა და ალერსი ასეთი სიშორიდან მოსული ჩვენს საფეთქლებთან მომავალი ნივთების უწყვეტობაშია.

თითქოს წმინდა ნერწყვია და თითქოს გამუდმებული სიზმარი და სინაზე სიმღერაშია და არა თხრობაში; სუნთქვის გამოლევაში და არა გამოთქმაში; და არსების ბედნიერება შეეფერება წყლის ბედნიერებას...“

კაცობრიობის სხვა გონიერ წარმომადგენლებთან ერთად პერსი აცხადებს, რომ ცხოვრების სიბრძნე თვითონ ცხოვრებაშია. აქაც პოეტი ლაპარაკობს „მომავალი ნივთების უწყვეტელობაზე“, ლაპარაკობს მომავლის რწმენით.

პერსის „ცხოვრების ფილოსოფიის“ მეტი თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვანთ პოეტის ერთ ლაპიდარულ აზრს: „მაგრამ სი-

კოცხლით ამაყობს ის, ვინც ცხოვრობს შეტევაზე გადასული, და არა ჩვეულებებით და ქონებით“.

პერსი არ თაკილობს რეფრენის გადატანას ერთი ლექსიდან მეორეში, ერთი ფრაზიდან მეზობელ ფრაზაში, ასევე მას არ ეშინია ერთი და იმავე სიტყვის გამეორებისა წინადადებაში, თუკი ამ სიტყვას აქვს მთავარი მხატვრული დატვირთვა. ალტაცებით უმღერის პოეტი სიყვარულის მარად თემას, კაცობრიობის მარად სიყმაწვილეს:

„სიყვარულო, ეს შენა ხარ! არავითარი შეცდომა! ვისაც არ უყვარდა დღისით, ის შეიყვარებს ამ საღამოთი, ვინც დღეს საღამოთი დაიბადება, იმას ჩვენ ჩავთვლით მუდმივ თანამონაწილედ. ქალები მოგვიწოდებენ ამ საღამოთი. კარი გაიღო. ზღვისა და დაისის ჩირაღდნები ალაგზნებენ დიდ დაცარიელებულ დარბაზებს“.

უსაზღვრო ჩაწვდომით და სულ ახალ-ახალი ნიუანსებით უმღერის პოეტი ცხოვრების განმაახლებელ ქალ-ვაჟის სიყვარულს:

„შენ აქა ხარ, ჩემო საყვარელო, და მე მხოლოდ შენში ვარ. მე ავაძალღებ შენკენ ჩემი არსებობის წყაროს, და გაგიღებ ქალის ღამეს, უფრო ნათელს, ვიდრე ვაჟის ღამეა; და ჩემი სიყვარულის სიდიადემ იქნებ გასწავლოს მოწყალება, იყო საყვარელი, მაშინ იქნება სხეულის თამაშის თავისუფლება! წყალობა, წყალობა, და არახებობის უპირატესობა! ღამე გთავაზობს ქალს: მის სხეულს, მის ნავსადგურს, მის ნაპირებს და მის წინანდელ ღამეს, რომელიც მთელ მენსიერებას შეიცავს, დაე, იგი იყოს სიყვარულის თავშესაფარი!“

„მე მხოლოდ სიყვარულში ვარ“, — ამბობს პოეტი, სიყვარულის გარეშე ცხოვრება კარგავს თავის აზრს. ქალის ღამე უფრო ნათელია, ვიდრე ვაჟისა, ქალი გვიმსუბუქებს ცხოვრების მძიმე წუთებს, გვეხმარება შევიცნოთ პოეზია, მას თან მოაქვს პოეზია და სილამაზე. პოეტი უმღერის ბუნების ზეიმს — ნაყოფიერებას, ბავშვების დაბადებას.

ერთი საყურადღებო „მწიგნობრული“ შედარება ქალს ეხება და, მიუხედავად სპეციფიკური სავერსიფიკაციო ტერმინებისა, ახლებურად ჟღერს: „ვიწროა, ვიწროა ცეზურა, რომელიც წყვეტს შუაში ქალის სხეულს ანტიკური მეტრივით“.

პერსის პოეზიაში ბევრია აღმოსავლეთის რემინისცენციები. სამსახურეობრივი მოვალეობის ან უბრალო ცნობისმოყვარეობის

გამო ხანგრძლივი და მრავალი მოგზაურობის დროს პოეტმა შე-
იცნო და შეიყვარა აღმოსავლეთი- ბრწყინვალე ფერებთან ერთად
აღმოსავლეთს შეაქვს პერსის პოეზიაში გრძნობიერება და სიბრძნე.
ეს რემინისცენციები ხან პირდაპირია და ადვილად გამოსაცნობი,
ხან ნაკლებად გარკვეული, მაგრამ მაინც შესამჩნევი: „ზღვა ირხევა
და ქალად იქცევა. ზღვა შეყვარებული ქალის მუცელივით დაუდა-
ლადად ზელს თავის ნადავლს“.

აქვე დახატულია სიყვარულის იდილიური სურათი:

„ჩემი მარცხენა ძუძუ შენს ხელშია, იმპერიის ბეჭედი მოპარუ-
ლია!... დაიჭი ხელის გულში არსებობის ბედნიერება... ხელი, რომე-
ლიც ჩემი ბარძაყის მფლობელია, განაგებს შორით იმპერიის სახეს
და სიყვარულის სიკეთე ვრცელდება მის ყველა პროვინციაზე. დაე,
წყლის სიშშიდე დაბინავდეს ჩვენში! შორს შესასვლელია, თოვლსა
და ქვიშებს შუა, დიდ სანაპირო სამეფოში, რომლის ტალღებში
ბანაობენ თეთრი ცხოველები“.

დედამიწისა და ზღვის მუდმივ ბრუნვას აკვირდება პოეტი შე-
ყვარებული თვალებით და ერთი ფრაზით გადმოგვცემს მსოფლიოს
მარადიულ ახალგაზრდობას და სიცილქეს: „და ფეხშიშველა ზღვა
შორდება ქვიშას“.

ქალისათვის გამირობის ჩაღენის მზადყოფნა მოისმის შემდეგ
სტრიქონებში:

„არც ღალატი, არც ფიცის გატეხა, ნუ გეშინია, გემი, რომელმაც
მოიტაცა ქალი, არაა გემი, რომელსაც კაცი ტოვებს, და ჩემი ლოც-
ვაა ზღვის ღმერთებისადმი: შეინახეთ, ღმერთებო, კაცის გულის
ძლიერ უბიწო დაშნა, ქალის მიერ შეჭვარედინებული“.

პერსს უყვარს ბუნება, იგი ყურადღებითა და გულისხმიერებით
აკვირდება მას. „ზღვის ორიენტირებში“ პეიზაჟი არაა სიტყვამრავ-
ალი, იგი კომპაქტურია, მაგრამ ფაქიზად ამოკვეთილი, აღსავსე ახა-
ლი და უბრალო დაკვირვებებით; ხშირად პოეტის მიერ დახატული
სურათი სიმბოლოს ეღერადობას იძენს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ
ზღვის პეიზაჟები. პერსის „ქალაქური პეიზაჟი“ ზუსტი და მოუ-
ლოდნელია. მას უნარი შესწევს, ერთი შტრიხით წარმოგვიდგინოს
მთელი ქალაქის სახე: „ნავსადგური ყავარაჩნით მეჩჩებზე დამჭდა-
რი“, ან რამდენიმე სიტყვით დაგვიხატოს მისი დეტალები: „ჩვენ
ვიცნობთ ამ ბილიკების, პატარა ქუჩების დასასრულს, ამ გზატყე-

ცილებს, რომლებიც ჰგვანან გემების მოსაწევ ბაწრებს, და ამ გზისპირა თხრილებს, სადაც გარდატეხილი კიბე გადმოღვრის თა-ვისი ქვების ანბანს“.

პერსი შესანიშნავი პეიზაჟისტია და, როცა წვიმას აგვიწერს, ვგრძნობთ მას ყოველ სტრიქონსა და ყოველ სიტყვაში.

მხატვრის პალიტრა არა მარტო ნათელი და მხიარული ფერები-თაა საესე, ზოგჯერ დგება წუთი ექვიანობისა, მარტობისა, სიმწრი-სა, ურწმუნოებისაც კი. ზოგჯერ პოეტს ებადება ფიქრი სიცოცხ-ლისა და შემოქმედების უაზრობაზე და აფორიაქებული სვამს კი-თხვას:

„საქიროა ყვირილი? საქიროა შემოქმედება? — მაშ ვინ შე-გექმნის ჩვენ ამ წუთში? და განა სიკვდილის წინააღმდეგ შემოქმე-დებაა მხოლოდ ერთადერთი?“

დაუდგარი და დაუკმაყოფილებელი გონება, რომელიც ცხოვ-რების ფილოსოფიურ აზრს ეძებს, მოჩანს შემდეგ სტრიქონებში:

„ჩვენი წიგნები წაკითხულია, ჩვენი სიზმრები დამთავრდა, განა მხოლოდ ამაშია ყველაფერი? სადღაა საშველი, სადღაა გამოსავ-ლი? სად ვიგრძნობთ რალაციის უქონლობას და სადაა ის ზღურბლი, რომელსაც ჩვენ არ გადავაბიჯებთ?“

გვარიშვილობავ, თქვენ ტყუოდით, დაბადებავ, თქვენ გვალა-ტობდით! ო, სიცილი, ოქროს ძეგრა ჩვენს გადაძწვარ ბალებზე!... ქა-რი აიტაცებს პარკებში ნადირობისთვის დიდი სახელის მკვდარ ფრთას“.

აქ საქმე გვაქვს ადამიანის არსებობის ხრწნადობის თემასთან, პოეტის მელანქოლიის მომენტებთან.

პოეტი-ქალის პირით პერსი ქებას ასხამს სიმწარეს (l'amertume), რაც „Amers“-ის სათაურის მეორე მნიშვნელობის ასოციაციას იწ-ვევს:

„სიმწარე, ო, წყალობავ! სად ანთია კიდევ სურნელება?... ჩა-მარხულია ყაყაჩოს მარცვალი. ბოლოს ჩვენ შენკენ მოვბრუნდე-ბით, ცოცხლების ძილგამკრთალო ზღვაო, და შენ ჩვენთვის ხარ უძი-ლო და მძიმე ნივთი, როგორც სისხლის აღრევა ფარდის ქვეშ. და ჩვენ ვამბობთ, ჩვენ ამას ვხედავთ, ქალებით საესე ზღვა უფრო მშვე-ნიერია, ვიდრე უბედურება. და ჩვენ არაფერი არ ვიცით უფრო დი-დებული და ქების ღირსი, ვიდრე შენ.“

ო, ზღვაო, შენ ამობერილი ხარ ჩვენს სიზმრებში, როგორც და-

უსრულებელი დამცირება და, როგორც საღმრთო სიმდაბლე, ო, შენ, რომელიც აწვები ბავშვობის ჩვენს კედლებს და ჩვენს ტერასებს, როგორც შემზარავი სიმსივნე, და როგორც ღვთაებრივი ბოროტება!“

პოეტი რამდენჯერმე მიმართავს კრებულში მარტოობის თემას (გაგებულს ისევ და ისევ, როგორც მარტოობა თვითონ პოეტისა და მარტოობა საზოგადოდ ადამიანისა):

„...მარტოობა, ო, ადამიანის გული! ზღვის მოქცევა, შენით გადატანილი, მოგცემს უფრო მეტ საზრდოს, ვიდრე სიზმრისათვის?“

ყველა ზემოჩამოთვლილი თემა პერსის პოეზიაში უშუალოდ ადამიანთანაა დაკავშირებული („საუბარი ხომ ადამიანის შესახებაა“), ყველაფერი—ადამიანისათვის და ადამიანის საშუალებით. თავისი მუშებების პირით პოეტი სიამაყით ლაპარაკობს ცოცხალი ადამიანის სიღიადზე, რომელიც ქვის სიღიადის გაქვევებულ ისტორიას აღემატება, რადგან ადამიანზეა დამოკიდებული ახლის შექმნა, ქვა კი წარსულის, თუნდაც დიდებული წარსულის, მოწმეა:

„ჩვენ მოვითხოვთ ახალ წყალობას დრამის განახლებისა და ადამიანის სიღიადისათვის ქვასთან შედარებით“.

სენ-ჟონ პერსი ფართო პორიზონტების პოეტია. მისი სახე და აზრი ჭვიხმობენ ცოდნისმოყვარეობისაკენ, შემეცნების ფართო გზისკენ, ერთიანი ოჯახით ცხოვრებისაკენ. ვიწროა იმ ადამიანის სამყარო, რომელიც თავის ნაჭუჭშია ჩაკეტილი:

„სივიწროვეა გემზე, ვიწროა ჩვენი საწოლი. ფართოა წყლის სინკრე, ვრცელია ჩვენი სამფლობელო სურვილის დახშულ ოთახებში“.

საუკუნეების მანძილზე ადამიანი თავს აღწევდა თავის ვიწრო „მეს“, ფართო მშვენიერ სამყაროში გამოდიოდა: „ამაოდ ჭვიხაზავს ახლობელი დედამიწა თავის საზღვრებს, ერთადერთი ტალღა მსოფლიოში, ერთადერთი ტალღა მოდის ტროადას დროიდან, ჩვენამდე აღწევს მისი თქო“. და პოეტი მგზნებარე მოწოდებით ამთავრებს: „გიყვარდეთ, ო, წყვილებო, გემები და ზღვის მოქცევა ოთახებში!“

განა ეს არაა დიდებული გამა ყოვლისშემცველი სიყვარულისა ხილვადი და შეგრძნებადი სამყაროსადმი? განა ეს არაა ოპტიმისტური, აქტიური შექრა გარემო სამყაროში? ეს ხომ დღევანდელი დღის პოეტია, ეს არის პოეზია, რომელიც ჩვენ გვეკუთვნის, ჩვენს თანამედროვეებს.

დღევანდელი დღის მაჯისცემას ყურს უგდებს პოეტი. იგი არ ემალება ჩვენს დროს, მას შესწევს უნარი, ვაჟაკურად თვალი გაუსწოროს თანამედროვეობას და სიძნელეებთან ერთად შეამჩნიოს ყველაფერი, რაც ნათელია, მოუწოდოს ახლისაკენ, გარდაქმნისაკენ.

„...გვაქვს, გვაქვს სათქმელი ჩვენი დროისათვის, არის ნივთების გადაკეთებაში უცნაური სიმწკლარტე, თიხის- და რკინის ჭურჭლის ეს გემო მახვილის ნამტვრევევითაა, რომლის ბაგით შეხების სურვილი ყოველთვის ექნება უკეთესად დაბადებულს.

მე თქვენთვის განვიციდი უცხო ნივთების შიმშილს; ყვირილია ზღვის ფრინველისა მალლა ცაში წყვილად შეერთების დროს! და ბაზარივით ჭრელ დედამიწაზე საგნებს არავითარი აზრი არა აქვთ... ჩვენთან ზღვის კონტინენტია, ღამის მიწა და მისი მკენარეების სურნელი კი არა; ჩვენთვისაა ზღვის თავისუფალი სივრცე და არა საშინაო მნათობებით დაბრმავებული ჩვეულებრივი ადამიანის ეს მხარე“.

ჩვენი დროის შეფასება პერსთან დიალექტიკური, სადღეისო და, საბოლოო ანგარიშში, ოპტიმისტურია, პოეტი უმღერის ადამიანის ყველა ნათელ გრძნობას: მეგობრობას, სიყვარულს. პოეტი უმღერის კაცობრიობის აწმყოსა და მომავალს.

დასასრულს, გვინდა შევჩერდეთ სენ-ჟონ პერსის მხატვრულ ოსტატობასა და მის სიტყვიერ ლაბორატორიაზე.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ რიტორიკული მიმართვანი, შეკითხვები და შეძახილები — პოეტის საყვარელი ხერხებია. სასვენო ნიშნებიდან ყველაზე მეტად უყვარს მრავალწერტილი და, განსაკუთრებით, ძახილის ნიშანი მრავალწერტილით. ფართოდ იყენებს რეფრენს, ფრაზის ნაწილის ან ცალკე სიტყვის გამეორებას.

მართალია, პოეტი უარყოფს კლასიკურ რითმას, სამაგიეროდ, ხშირად იყენებს მდიდრულ ბგერით ხერხებს: ალიტერაციას, ასონანსებს და, ბოლოს, სიტყვათა განსაკუთრებულ თამაშს — თანხმეობას.

პერსი ხშირად იმეორებს წინა ფრაზაში დასახულ თემას და იძლევა მის ვარიაციას, რაც უთუოდ მუსიკაში თემის განვითარებას წააგავს. იქნებ, სწორედ თავისი პოეზიის ეს განსაკუთრებული თვისება უნდოდა აღვნიშნა პოეტს, როდესაც სიტყვა „შინაარსის“ მაგიერ კრებულის დასაწყისში დაწერა სიტყვა „თემა“, ესე იგი კრე-

ბულში შესული ცალკეული თავები წარმოადგენენ ერთი ან რამდენიმე „მთავარი“ თემის განვითარებას.

ბოლოს, გადავხედოთ იმ სიტყვებსა და ეპითეტებს, რომლებიც ხშირად გვხვდება კრებულში, რაც ასე თუ ისე ახასიათებს პოეტის მიერ გარესამყაროს ათვისებას და თვალთახედვას. პერსის პოეზიის დეკორატიულობას და ზეიმურობას ახასიათებს სიტყვა „ოქრო“, „ოქროსი“, რაც სხვადასხვა შეხამებით კრებულში 32-ჯერ გვხვდება. აი ზოგიერთი მათგანი: „ოქროს ნიღბები“, „დიდი ტრაგიკოსების ოქროს ფლოსტები“, „ნაცრისფერი ღრუბლების სიმძიმე ნარინჯისფერ-ოქროსფერი ელფერთ“, „ბარძაყით, ოქროთი დამშვენებულია“, „ხილში აინთოს ოქრო“, „ოქროს მუხლები“, „ქალის ტანი — ოქროს რიცხვია“, „სალამოს საღმრთო ოქრო“, „მკრთალი ოქროთი გაცისკროვნებული კუნძულები“. სახეობრივი აზროვნების გრძნობადობა დახასიათებულია სიტყვით „შიშველი“, რომელიც ოცჯერ გვხვდება. აი ზოგიერთი მათგანი: „მარტონი და ნახევრადშიშველნი ჩვენს სადღესასწაულო ტანსაცმელში“, „და შენ, უფრო უმანკოვ, იმიტომ რომ უფრო შიშველი ხარ, მხოლოდ ხელებით ხარ შემოსილი“, „ფეხშიშველა ზღვა“, „და შენ ჩემს მარჯვენა მხარეს მიეკარი, მესმის შენი მოხეტიალე სისხლის ფეთქვა შიშველი ქალის ყელში“, „ჩუმიად იარეთ ჩემი სახლის სახურავზე, ო, საათის ნაბიჯებო, ისე, როგორც ფეხშიშველი ქალი ხიდზე“. ფერები გამოყენებული ისე, როგორც სიმბოლისტურ პოეზიაში: „თეთრი თვალი“, „ზაფხული, რომელიც მესხიერებას კარგავს თეთრი ვარდის ბუჩქებში“, „მწვანე საუკუნე“, „მზის ჩასვლის მწვანე ჩუნჩუნი“, „ქალი უფრო გრილი, ვიდრე მწვანე წყალი“. აღმოსავლეთის თემას უკავშირდება: „მარადი აღმოსავლეთის გაცისკროვნებული მინდვრები“, „შენ ჩემთვის დაპირება ხარ, რომელიც შესრულდება ზღვაზე“ და სხვა.

ასეთია სენ-ჟონ პერსის თავისებური პოეზიის თემები. მათ შეაქვთ თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურაში ადამიანისა და სიცოცხლისადმი სიყვარულის მძლავრი ნაკადი.

პოეზია ჯინსეზუი

გასულ საუკუნეში ფრანგული სალექსო სტრიქონი ასომთავრულთ იწყებოდა და რითმით მთავრდებოდა. ლექსი პროზისაგან ადვილი გასარჩევი იყო და გულუბრყვილო მკითხველს შეიძლებოდა ეფიქრა, რომ ყველა გალექსილი ტექსტი პოეზიაა.

მაგრამ მოუსვენარმა პოეტებმა ალოიზიუს ბერტრანმა („ღამეული გასპარი“), შარლ ბოდლერმა („ლექსები პროზად“ ანუ „პარიზის სპლინი“), არტურ რემბომ („გასხივოსნებანი“), და ლოტრემონმა („მალდორორის სიმღერები“) იმავე XIX საუკუნეში ხელი აიღეს ვერსიფიკაციაზე, პროზასა და პოეზიას შორის გარეგნული ზღვარი წაშალეს და მოკვდავთ უსაშველოდ გაურთულეს ორივე ეანრის ერთმანეთისაგან გარჩევის საქმე. ამოცანა გაურთულეს პოეტებსაც: ადრე თუ ორ მიგნებას შორის ერთი ბანალური სახე რითმას ამოფარებული შეუმჩნევლად ჩაივლიდა, ახლა ტექსტმა თითქოს აბჯარი გაიძრო, ფარ-ხმალი დაყარა და ყოველი მხრიდან მისი უმციურესი ნაკლი შეუიარაღებელი თვალისათვისაც აშკარა გახდა.

აქაო და პოეზია, უპირველეს ყოვლისა, თავისი შინაგანი თვისებებით განსხვავდებოა, პოეტებმა პირი იბრუნეს პროზაიზმებისაგან, გატკეპნილი ბილიკები ათვალისწუნეს და გმირული გარჯის შედეგად თავისი ნაწერები რებუსებს და თავსატეხ ამოცანებს დაამსგავსეს.

ჯიუტად ეძებდა „ახალ ენას“ სტეფან მალარმე, მისი „ფაენით“ გასხივოსნებულმა პოლ ვალერიმ კი მიზნად დაისახა „აბსოლუტური პოეზია“ ანუ პროზაული გადასვლებისა და ახსნა-განმარტებებისაგან განთავისუფლებული, მარტოოდენ ახალი პოეტური სახეებისაგან შემდგარი ტექსტი.

დრო განბანს ყოველივეს და ქვიშიდან მარგალიტებს ამორეცხავს ხოლმე: რჩებიან პოეტები, ქრებიან მოლექსენი. ასეც ხდება, რომ მეორე კატეგორიაში უსამართლოდ მოთავსებულთაგან ზოგი პირველში გადაინაცვლებს.

გამოიკვეთება თითოეულის სახე და სხვაში იგი აღარ აგერევა. ჩვენს თანამედროვეთა შორისაც: ცოტა ხნის წინ წასულთა თუ ცოცხალთა შორისაც — უმდიდრესი, ტროპიკულ ფუფუნებაში ჩაფლული სამყაროს მფლობელი სენ-ჟონ პერსი ანდა „ელვაზე ნაშენი“ სამყაროს შემოქმედი რენე შარი...

მაგრამ დროის პერსპექტივის გარეშე ქირს სახეთა კალეიდოსკოპში ცალკეული სახის დანახვა. ახალი პოეზიის ანთოლოგიაში ისე შედიხარ, როგორც უცნობ მხატვართა ერთობლივ გამოფენაზე: თითოეული თავისას გეუბნება, თავისი ხმით მოგმართავს და შენც თითქოს ათასი ყური უნდა გებას, რომ თითოეულს მოუსმინო და გაუგო. და თუკი სმენა მოდუნდა, დროის გამპკრიახი თვალის წინ როგორი სიყრუეე დაგჩემდება... ამიტომ მსჯავრის გამოტანაზე ნუ აჩქარდები. ეს მხოლოდ პირველი ნახვაა გამოფენისა. შემდეგ დაუბრუნდები ცალკეულ სურათებს.

წიგნის გარეკანიც ხომ ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გხვდება: ყვითელი კანაფით შეკერილი ლურჯი ჭინები და ზედდაკრული ტყავის ნაქერი სათაურით: „ახალი ფრანგული პოეზია“.

თუმცა ეგრეთ წოდებული „ჭიბის“, მაგრამ საკმაოდ მოზრდილი მოცულობის წიგნია, ყველა ჯიბე ვერ დაიტევს. თავისთავად ამ სერიით მისი გამოცემა ცდა არის, რომ წიგნმა ჯიბიდან ჯიბეში, უფრო კი — გულიდან გულში იაროს. ეტყობა, მკითხველიცა ჰყავს, რადგან მეორე, შევსებული გამოცემაა. მისი შემდგენელი ბერნარ დელვაი ამბობს, რომ ანთოლოგიისათვის ისურვებდა თხუთმეტოცი წლის ქაბუქს, რომელიც, რევერდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ხვდება მეგობრებს და წიგნებს. პირველთა წყალობით იგი ადამიანის შესწავლას იწყებს, მეორენი კი მას ქვეყნად იღუმალების არსებობას აუწყებენ“.

პოეტი და კრიტიკოსი ალენ ბოსკე თანამედროვე ფრანგულ პოეზიაში სამ ტენდენციას გამოჰყოფს: პირველია „ტრადიციული, თუკი იმაში შევთანხმდებით, რომ მან ათთვისა რემბოს შემოქმედება, ფსიქონალიზი და სიურრეალიზმი. მეორე გახლეჩილია და, უპირველეს ყოვლისა, მას ჩვეულებრივი სიტყვათა მარჯვის უარყოფა აინტერესებს... იგი ურთიერთგაგებას მხოლოდ სენსორული შოკის დონეზე ეძებს და ენის შემსწავლელ მეცნიერებებს უხმობს. 1968 წლის შემდეგ მესამე ძალაც არსებობს, რომელსაც ბიტნიკი-პოეტების ბიძგით პირდაპირი შემოქმედების პოეზია სურს გააცოცხლოს“. ამ კლასიფიკაციას ზოგადად ბ. დელვაიც იზიარებს.

ანონიმური ლექსის გარდა, კრებულში გაერთიანებულია 103 პოეტი და ისინი საშუალოდ ხსენებულ თხუთმეტოცი წლის სავარაუდო მკითხველზე უფროსნი არიან. ამათგან ყველაზე უმცროსი 1955 წელსაა დაბადებული, ყველაზე უფროსები კი — 1934 წელს.

ანთოლოგია 1974 წელს დაიბეჭდა და მისი შემდგენლის არჩევანით აერთიანებს ორმოც წელს მიულწეველ ავტორებს (საღლეისოდ უკვე მრავალ მათგანს არ დაედგომებოდა ჭინსებში გამოწყობილ ანთოლოგიაში). ორმოცი წელი... ჯერ კიდევ ლევ ტოლსტოის მანდილოსნები, ამ ასაკს მიღწეულნი, მოხუცებულ ქალებად არიან წარმოდგენილნი და ორმოცი წლის კარენინიც ხომ ბებრის სახეა... კრიტიკიუმები იცელება და საღლეისოდ ზოგიერთი ორმოც წელს, პირობითად ახალგაზრდობის ზღვარად წარმოიდგენს. თუ ასე გაგრძელდა, იქნებ მომავალმა თაობებმა ორმოცდაათი და სამოცი წლის ახალგაზრდების ანთოლოგიები იხილონ. საგულისხმო კიდევ ის არის, რომ ანთოლოგიაში წარმოდგენილი ბევრი ავტორის დებიუტი საკმაოდ გვიან შედგა და, ნოვალისისა და ჯიმ მორისონის (მათ ეძღვნება ანთოლოგია) მსგავსად, ისინიც რომ ოცდაათ წლამდე დახოცილიყვნენ, ბევრს ნაბეჭდი სტრიქონიც არ დარჩებოდა.

დროის უღმობელი არჩევანი, რაღა თქმა უნდა, თვით შემდგენელსაც სხვაზე ნაკლებად არ მოეხსენება და იუმორით წერს კიდევაც: „აქ წარმოდგენილი პოეტებიდან ხუთი წლის შემდეგ მხოლოდ ნახევარი დარჩება, ათი წლის შემდეგ — ოციოდე, ორმოცდაათი წლის შემდეგ კი სულ ორი თუ სამი (ხომ არ გავკადნიერებულყავი და დამესახელებინა ისინი?). ყველაზე დიდი აქ არ არის წარმოდგენილი, ვინაიდან მას ჯერ არ იცნობენ. დამშვიდდით: არც მე ვიცნობ! იგი ფარულად წერს და გამომცემლობებს არაფერს უგზავნის. მრავალთაგან განსხვავებით, მას საკუთარი გენიისა არა სწამს, ანდა მეტიმეტად სწამს. ვარსკვლავთა შუქივით, მისი ნაწერები ჩვენამდე მხოლოდ გაცილებით გვიან მოაღწევენ“.

ტექნიკისა და მეცნიერების განვითარებისაგან განსხვავებით, ცხადია, ხელოვნების განვითარება ყოველთვის წინსვლა როდია და წარსულის მონაპოვარიც მარტოოდენ ისტორიული მონაპოვარი კი არ არის, არამედ ცოცხალი, ჭმედითი ძალა. თუმცა ანთოლოგიაში წარმოდგენილი პოეტების თაობა მაინცდამაინც ტრადიციების დაცვაზე არა სდებს თავს, გარკვეული სახით ტრადიციის შეგნება არც მათთვისაა უცხო. კულტურის მემკვიდრეობითობის შეგნება, ალბათ, შემოქმედებითი მოწიფულობის ნიშანია და ამიტომ ოცსა და ოცდაათ წელს გადაცილებული ჩვენი თანამედროვე ფრანგი პოეტების ამბოხი ერთგვარად თვრამეტი წლის რემბოს ამბოხს უტოლდება. სიტყვამ მოიტანა და წარსულის პოეტებიდან (რომელთა ხსოვნას

ქიზოსნები არცთუ მეტიმეტად წყალობენ) სხვებზე უფრო რეზო
უტრიალებს თავში ახალ პოეტებს:

შენ გამახსენდი არტურ რემბო
მინდორში რომ მიაბიჯებდი
ცას აშვერილი თეთრი შუბლით
და წითელ ტალღებს ესროდი

წერს ლექსში „აგვისტოს დღე“ ფილიპ აბუ.

რემბოს ნაწარმოებთა კითხვით შთაგონებულ პროზაულ ლექსს
მასვე უძღვნის დანიელ აბერკორნი. ამ მიძღვნაში დაზუსტებაა გან-
საცვიფრებელი: „არტურ რემბოს (პოეტს)“. როდესაც მძიმე ოპე-
რაციის შემდეგ მარსელის საავადმყოფოში გარდაიცვალა „მოვრა-
ლი ხომალდის“ დამწერი, მაშინ ადგილობრივმა გაზეთებმა „ნეგო-
ციანტ რემბოს“ სიკვდილი აცნობეს მკითხველს (აფრიკაში მარ-
თლაც ნეგოციანტობდა რემბო, თავისი სიყმაწვილის ლექსების
გამოქვეყნებაზე კი ნაკლებად ზრუნავდა). ნუთუ მსოფლიო შარა-
ვანდღვით მოსილი ეს სახელი დღესაც ვინმემ რომელიღაც ნეგო-
ციანტის გვარად შეიძლება აღიქვას?

ანთოლოგიის შემდგენელი, რომელიც, ბუნებრივია, საკუთარი
ნაწერების გარდა, სხვის ლექსებსაც კითხულობს, უფრო ხელგა-
შლილად ასახელებს წარსულის პოეტებს. მეტიც, თვით პოეზიის
არსისა და დანიშნულების დასადგენად იგი ბოლდერის მშვენიერ
სიტყვებს იშველიებს: „ყველა ჭანმრთელმა ადამიანმა ქამის გარეშე
ორი დღე შეიძლება გაძლოს, პოეზიის გარეშე კი — არც ერთი“.

როგორც ჩანს, არ ჰქარგავს აქტუალობას ამ უკანასკნელი ასიო-
დე წლის განმავლობაში ციტირებული და ახალი ანთოლოგიის წი-
ნათქმაშიც მოტანილი მხატვრისა და პოეტის დიალოგი. დასვენების
ჟამს დეგა ლექსებს წერდა, მაგრამ თავისი კალმის პროდუქციით
მაინცდამაინც კმაყოფილი ვერ იყო და ერთხელ თავის მეგობარ
სტეფან მალარმეს შესჩივლა:

— ვერაფრით სონეტი ვერ დამიწერია, თუმცა იდეები, იცოც-
ხლე, არ მაკლია!

მალარმეს უპასუხია:

— ჩემო ძვირფასო, ლექსს იდეებით კი არა, სიტყვებით წერენ!..

სიტყვის ხატოვანების ახლებურ დანახვას სხვა სიმბოლისტებ-
თან ერთად მალარმემაც გაუუკაფა გზა. როდესაც ინგლისური ენის

ღრმა მკოდნე და ედგარ პოს ჩინებული მთარგმნელი მალარმე თავის გამოკვლევას — „ინგლისური სიტყვები“ — წერდა, იგი, ალბათ, არ ვარაუდობდა სწორედ ამ ინგლისური სიტყვების ნაკადის შექრას თანამედროვე ფრანგულ სასაუბრო მეტყველებაში (პირველ რიგში — პარიზელი სტუდენტობის წარგონში). ამ მოვლენის გამო ცნობილმა მკვლევარმა ეტიამბლმა განგაშიც კი ატეხა და რამდენიმე წლის წინ გახმაურებული გონებამახვილური წიგნით მიმართა თანამემამულეებს: „თუ ლაპარაკობთ ფრანგინგლისურს?“ ეტიამბლი პრესისა და ზეპირი მეტყველების სიწმინდის დაცვას მოითხოვს. მაგრამ ანთოლოგიის შემდგენელი ამავე მოვლენას ზუსტად საპირისპირო პოზიციიდან უყურებს.

„ჯოისმა და პაუნდმა გვასწავლეს, — წერს ბერნარ დელევი, — რომ ერთი ენა არაა საკმარისი“. კრიტიკოსი გულისხმობს, კერძოდ, მრავალი ენიდან აღებული სიტყვების შენაკადს, უჩვეულო მოზაიკას რომ ქმნიან ჯეიმზ ჯოისის „ულისეში“. მსგავსად ამისა, არაერთი ახალი ფრანგი პოეტი „ფრანგინგლისურს“ მიმართავს ხოლმე. ტექსტში უცხოური სიტყვების (ან თუნდაც სახელებისა და გვარების) შეტანას, დელევის აზრით, განსაკუთრებული პოეტური ეფექტი მოჰყვება. ამიტომ ფრანგული პოეზიის ერთ-ერთ ყველაზე მიმზიდველ სტრიქონებად მიაჩნია კრიტიკოსს ალფრედ დე მიუსეს შემდეგი ორი ტაეპი:

უეცრად დიდი სიჩუმე ჩამოვარდა,

როდესაც ჯორჯინა სმოლენი სიმღერისათვის წამოღდა...

ჯორჯინა სმოლენის ხსენებას კი არა, ანგლო-საქსური სახელებისა და ზმნების ნამდვილ ჩანჩქერებს წააწყდებით ანთოლოგიაში. ერთ-ერთი პოეტის გვარი, „ბოსოლეი“, „მშვენიერ მზეს“ ნიშნავს და ლექსის სათაურიც მზით მოფენილი შეურჩევია: „პოლინეზია პლაჟის ტექსტია“ (ან, თუ გნებავთ, „პლაჟის კენჭებით ნაშენი ტექსტი...“). ამ ლექსში თითქმის ყოველი მესამე სიტყვა თუ წინადადება ინგლისურია და თვით ფრანგული სიტყვების მნიშვნელობაც არცთუ ადვილად დასადგენია. დანიელ ბიგა უფრო შორს მიდის და ერთი ლექსის ფარგლებში ახერხებს გერმანული, ინგლისური, იტალიური და შედარებით ნაკლებად გავრცელებული შვედური სიტყვების ჩართვას. ბელგიაში ფლამანდიური ენის აღზე-

ვება უკანასკნელი წლების ამბავია. უილიამ კლიფის ლექსში „ფლამანდიელი სტუდენტი“ ფლამანდიური სიტყვებია ჩართული, ოღონდ ფრანგისათვის გასაგები და ზნეობრივად გამომწვევი ხასიათისა. მარკ ზოლოდენკო, რომელსაც თავისებური პოეტური ხმა აქვს და კრიტიკის ყურადღებაც მიიქცია, უფრო ტრადიციულ ხერხს მიმართავს: ორი ლექსი მას მთლიანად ინგლისურად დაუწერია. ზოგჯერ ლექსის უცხოურ სათაურს მისი შინაარსი განაპირობებს: „მე როკ-ნ-როლის ვარსკვლავი ვარ“ ჰქვია ინგლისურად მათივე მესაქიეს ფრანგულ ლექსს.

როკ-ნ-როლისა არ იყოს, არა მხოლოდ უცხოური სიტყვები, არამედ სხვა ნაპირებიდან მოსული რიტმებიც ფართოდ შეიქრა ახალ ფრანგულ პოეზიაში ან, ყოველ შემთხვევაში, მის გარკვეულ ნაწილში. მუსიკა და პოეზია ყოველთვის ასაზრდოებდნენ ურთიერთს. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ — მოითხოვდა ვერლენი; მალარმე გულმოდგინედ და ფანქრით ხელში უსმენდა მუსიკას, თვალყურს ადევნებდა ვაგნერის შემოქმედებას; იმავე ვაგნერს უფრო ადრე ბოდლერმა მისწერა აღფრთოვანებული წერილი. სხვა პოეტური თაობის მუსიკოსები იყვნენ დებიუსი და რაველი. ახალი პოეტების გულის ძვერას ყველაზე უფრო ჯახური რიტმები ხიბლავს და შეესატყვისება. საერთოდ, რიტმის ცნებამ — რითმისა და სხვა ტრადიციული სამკაულების ხარჯზე — წინა პლანზე წამოიწია ამ ახალი თაობის, პირობითად რომ ვთქვათ, პოეტიკაში. „რითმა თუ არა, რიტმი ხომ არის“, — წერს „ბესი სმიტის ბალადაში“ ანდრე ბენედეტო. „პოპ-მუსიკის“ მნიშვნელობას დასავლური ახალგაზრდული პოეზიისათვის ხაზს უსვამს ბერნარ დელვაიც, რომელიც ბობ დაილანის, ჯიმ მორისონისა თუ ლოუ რიდის სიმღერების ტექსტს ახალი პოეზიის ნიმუშად მიიჩნევს. ამგვარად, ენასა და მუსიკალურ რიტმს დასავლეთის თითოეული ეროვნული პოეზია მის საზღვრებს გარეთ ივაჰყავს და ერთი ზოგადი მოვლენის ფარგლებში აქცევს. ახალგაზრდა პოეტების პაპათა პაპები ალაფრთოვანა და ახალი ხალისი შესძინა იოჰან შტრაუსის ჰაეროვანმა და ცეცხლოვანმა ვენურმა ვალსებმა. დღევანდელი პოეტები ბლუზზე ლოცულობენ: „ო, ნოემბერში დიუკ ელინგტონის ბლუზი“ — წამოიძახებს კრისტიან ბაშლენი; „მარხუანა ბლუზს“

უმღერის რიშარ ბელფერი; „ბლუზს ჩარლი პარკერისათვის“ წერს დანიელ რენო... და კიდევ ვინ მოთვლის პოეტურ სტრიქონთა შორის, ლექსის სისხლძარღვში გაბნეულ ბლუზის რიტმებს! გზის გასაკვლევად იძულებული შევიქენი „ლარუსის“ მიერ გამოცემულ „ჯაზის ლექსიკონში“ ჩამეხედა: სიტყვა „ბლუზი“ წარმოიშვა ცნებიდან „ლურჯი ნოტა“ (ინგლისურად „blue note“), რაც აფრიკის ზანგთა მუსიკალური სისტემის ცნებაა. ზანგთა მუსიკა ხუთ ტონს შეიცავს ნაცვლად ევროპული სისტემის შვიდი ტონისა. ამიტომ ზანგების შესრულებით ევროპული მელოდიები ხუთტონიან სისტემაში დამატებით ნახევარი ტონის მინორის ან მაჟორის შეტანას იწვევდა. „ბლუზში ორი ტონალობა თანაარსებობს: მაჟორი და მინორი, სინარული და სევდა“. ბლუზსაც თავისი „კლასიკოსები“ ჰყავს. ერთი მათგანია ზანგი მომღერალი ქალი ბესი სმიტი (1894—1937), რომლის მოსმენის შესაძლებლობა ახალ პოეტებს არ ექნებოდათ, მაგრამ რომლის ხმა მათ ფირფიტებიდან ჩაესმით: „ღიღი ბესი ბლუზებს რომ მღეროდა...“ (ანდრე ბენედეტო).

ისტორიულ პერსპექტივაში ევროპულ ცივილიზაციაზე ზანგური მუსიკის გავლენას წინ უსწრებდა ზანგური მცირე ზომის ქანდაკების „აღმოჩენა“, რამაც პიკასოს ესთეტიკაში გადატრიალება მოახდინა და სახვით ხელოვნებაში კუბიზმს გაუკვლია გზა. კუბიზმი, ექსპრესიონიზმი, აბსტრაქციონიზმი... ფერწერის არც ამ მიმდინარეობათაგან მდგარა ჭანზე დასავლური პოეზიის მნიშვნელოვანი ნაწილი. მაგალითისათვის ერთი ფაქტი ვიკმართ: პიკასოს და „კუბისტი მხატვრების“ პირველადმოჩენი იყო პოეტი გიომ აპოლინერი. იმას, რომ ახალგაზრდა ფრანგი პოეტების ნაწილი კვლავაც ფერწერას აქცევს დიდ ყურადღებას, ბ. დელვაის მიერ მოტანილი ბრიონ ჟიზენის სიტყვებზეც მოწმობს: „სამწერლო ხელწერა ფერწერას ორმოცდაათი წლით ჩამორჩება“. ამ „ჩამორჩენის“ დასაძლევად პოეტები მიმართავენ ელიფსურ წინადადებებს, „სინტაქსურ ნახტომებს“, კუპიურებს და სხვა. ამ ექსპერიმენტატორთა აზრით, ტექსტის ხასიათის შეცვლასთან ერთად კითხვის ტექნიკაც უნდა შეიცვალოს.

მკირეოდენი გამონაკლისის გარდა და ცალკეული პოეტური ხელწერისა თუ ინტონაციის გამოკლებით, კრებულში გაერთიანებულ პოეტებს მიმდინარე სოციალური თუ პოლიტიკური პროცესებისა-

გან გამოიყენა ახასიათებს. თითოეული მათგანი თითქოს ერთ გრძელ მონოლოგს წარმოთქვამს და მსმენელი ეყოლება თუ არა, დარწმუნებული არ არის. პოეტური მონოლოგებისაკენ მისადგომები კი გაცხრილული არ არის: ცალკეული პოეტის სამყაროში შესასვლელად საჭიროა მკითხველის ნებაყოფლობითი დაძაბვა და სრული ყურადღება. ორი თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი ტენდენცია იჩენს თავს: მოურიდებელი (ზოგჯერ — გამომწვევი) გულახდილობა და ავტორის სულიერი სამყაროს გამოუმჟღავნებლობა. გულახდილობა სექსის სფეროსა და სხვადასხვაგვარი ფსიქოლოგიური „კომპლექსებისაგან“ განთავისუფლებას მოიცავს. სექსთა ურთიერთობა პოეზიაში არგაგონილ „მსხვილ პლანამდეა“ გადაშლილი. ზოგიერთ ტექსტს რომ ჩაიკითხავ, გაიფიქრებ, ამაზე მეტი კიდევ რა შეიძლება ითქვასო? და აგერ სხვა ტექსტი და კიდევ მოულოდნელი აღსარება. და, რაღა თქმა უნდა, ასეთი სახით წარმოდგენილი სექსი სიყვარულისაგან გაქცევამრავალია და გაუთავებელი გარე სამყაროს ნიშნების ჩამოთვლა. ამგვარი, მაგრამ შთაგონებული ჩამოთვლების ოსტატი იყო პოლ ელუარი: თითოეულ საგანს იგი ისეთი მხრიდან მოგიტრიალებდათ, რომ მთავარი სათქმელის კიდევ ერთ არსებით მხარესა თუ თვისებას დავანახებდათ. ანთოლოგიის პოეტებთან ეს დედააზრი ყოველთვის ნათლად ვერ ჩანს. ნაცვლად იმისა, რომ ჩამოთვლამ ავტორის სახე უკეთ გაგვაცნოს, იგი პოეტსა და მკითხველს შორის აბეზარა საგნების ტყეს აღმართავს.

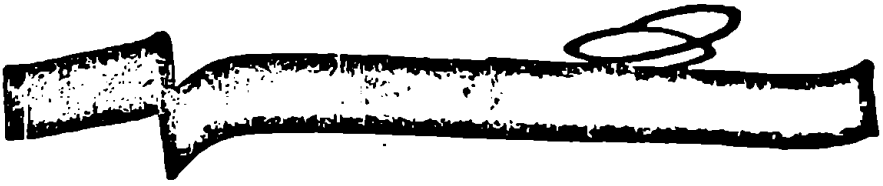
ტექსტის გარეგნული წარმოდგენა ყოველგვარ სურვილსა და ფანტაზიას აკმაყოფილებს და თითოეული ავტორი ისეთ პოლიგრაფიას ირჩევს, რომელიც მას აწყობს: პუნქტუაციით თუ უპუნქტუაციოდ, სტრიქონის ასომთავრულითა თუ პატარა ასოთი დაწყება, ტაეპის გამოტოვება თუ წერტილებით აღნიშვნა, ნებისმიერი სიდიდის შრიფტით ცალკეული პასაჟების თუ მთელი ტექსტის გამოყოფა, ნაირგვარი კალიგრაფები, პარალელურ სვეტებად დაბეჭდილი ტექსტი ან ორ სვეტად გახლეჩილი სიტყვები, რაღაც იღუმალი კანონზომიერებით (ანდა სულაც უწესრიგოდ) გაფანტული ცალკეუ-

ლი ასოები ან მარცვლები... და, ასე გასინჯეთ, ამ წარღვნისეულ სურათში, თუკი ვინმე მოისურვებს (და მსურველები არიან) — კლასიკური ალექსანდრიული საზომი (ფრანგებისათვის დაახლოებით შაირის შესატყვისი ეროვნული ფორმა) შეუძლია მოიმარჯვოს, კეთილხმიანი რითმა ააუღეროს, სონეტებიც კი წეროს!..

მრავალსახოვანია ანთოლოგიაში გაერთიანებული პოეტების ძიება. ზოგიერთი მათგანი, ალბათ, საკუთარ — ჭერ უვალ — გზას გაიკაფავს და ახალგაზრდული ლურჯი ჭინსური უნიფორმის ნაცვლად შორიდან ამოსაცნობი საკუთარი ფერებით შეიმოსება.

1978





ბუნება და ხასიათები ჟან-ჟაკ რუსოსთან

I. ბუნება „ალსარებაში“

ბუნება ჟან-ჟაკ რუსოს (1712—1778 წ.) მსოფლალქმის განუყრელი ნაწილია. რუსოს ნაწარმოებებში მისი ორი მთავარი სახე წარმოგვიდგება: ერთი მხრივ — ბუნებაზე დაკვირვება, მის წიაღში ცხოვრება, მეორე მხრივ კი — ბუნების გააზრება მწერლის ფილოსოფიურ სისტემაში, კონკრეტული მხატვრული სახეებიდან — ფილოსოფიური თეორიისაკენ.

პირველ შემთხვევაში ბუნების უშუალო აღქმასთან გვაქვს საქმე; მართალია—ღრმა, ჩამწვდომ, გულისხმიერ აღქმასთან; რუსო აღელვებულად გვიზიარებს ბუნების მიერ მომადლებულ სიხარულსა თუ აღმოჩენას. მაგრამ ეს — მხოლოდ ერთი ადამიანის შეგრძნებებია, რომლებიც სხვებმა შეიძლება გაიზიარონ ან არ გაიზიარონ: ბუნებას ხომ ყველა თავისებურად ჰქვრეტს.

სხვაა, როდესაც რუსო გაიზარებს ამ შეგრძნებებს, გონების თვალით გადასინჯავს მათ და, უშუალო შთაბეჭდილებების განზოგადებით, საკაცობრიო ხასიათის ამოცანებს დაისახავს. ამგვარად აგებს რუსო ფილოსოფიურ სისტემას და აყალიბებს ბუნებისაკენ დაბრუნების თეზისს.

პირველ შემთხვევაში რუსო ვნებათა მხატვარია, იგი გაღელვებთ და გულს გხვდებათ; მეორე შემთხვევაში კი თქვენს წინაშე მოაზროვნე, რომელიც ლოგიკურად გიმტკიცებთ თავის დებულებებს.

რუსოს რწმენის ძალას, მის მტკიცებათა ლოგიკას პირადი შეგრძნება ასაზრდოებს. რაც უფრო ძლიერია შეგრძნება, მით უფრო დამარწმუნებელია რუსოს არგუმენტაცია: როგორცაა მისი აღქმა (სწორი თუ დამახინჯებული), ისეთივეა მისი არგუმენტების ხასიათი.

ამრიგად, რუსოს შემოქმედებაში ბუნება ორ პლანშია გარდატეხილი: მხატვრულსა და ფალოსოფიურში. პირველი — საფესტურია მეორისაკენ.

რუსოს შემოქმედებაში ბუნების პოეტური სახე პერსონაჟის წარმოსაჩენი დეკორაცია ან ილუსტრაცია როდია. ბუნება პერსონაჟის სასიათისა და განცდების განუყრელი ნაწილია.

ამ გარემოებას ისიც გვიდასტურებს, რომ თავის ნაწარმოებებში რუსო ან თვითონ გამოდის („აღსარება“), ანდა მისთვის ახლობელ, მონათესავე სახეს საკუთარ სუნთქვას „მთაბერავს (სენ-პრე რომანში „ახალი ელოინა“) და მისი მეშვეობით ავტორისეულ შეგრძნებებს გადმოგვცემს.

ბუნების ასახვა რუსოს კომპოზიციურ ხერხად რომ ჰქონდეს გამოყენებული (უფრო ზუსტად: მხოლოდ კომპოზიციურ ხერხად, ვინაიდან ზოგჯერ პეიზაჟს მასთან სწორედ ეს ფუნქცია აკისრია), ბუნება ვერ შევიდოდა მის ფილოსოფიაში; რუსო არ მიაწერდა მას იმ გავლენას, რაც ბუნებამ მოახდინა მწერლის ცხოვრებასა და მსოფლალქმაზე.

„აღსარების“ — ამ წრფელი, გაბედული, მართალი და ანალიზური ავტობიოგრაფიის — მაგალითზე, შევეცდებით წარმოვაჩინოთ ბუნების მნიშვნელობა რუსოს შემოქმედებაში.

ჟან-ჟაკ რუსოსთვის უცხოა ბუნების სილამაზით განყენებული ტკობა; იგი ხარბად ეწაფება მის სურათებს, სურს სულის სიღრმეში აღბეჭდოს ისინი: „მინდოდა გავმძლარიყავი ამ ადგილიდან ფართოდ გადაშლილი მშვენიერი ტბის ხილვით“.

თვალუწედნელი წყლის ზედაპირი მას არაჩვეულებრივად აღელვებს და გულაჩვილებული ცრემლს ვერ იკავებს: „გულმდულარე რამდენჯერ გაჩერებულვარ და მიტირია, დიდ ქვაზე ჩამოჭდარსა და იმის შემყურეს, თუ როგორ ეცემა წყალში ჩემი ცრემლი!“

წვიმის შემდეგ განახლებული და მოელვარე ბუნება მწერლისათვის სიმშვიდესა და ბედნიერებასთანაა წილნაყარი: „ცოტა ხნის წინ უწვიმია; მტკერი არსადაა და ნაკადულებიც საესე მოედინება;

გრილი ნიავე ფოთლებს ამრიალებს, ჰაერი სუფთაა, ჰორიზონტი უღრუბლო; სიმშვიდე სუფევს ცასა და ჩვენს გულებში“.

და განა ამგვარად გაცისკროვნებულს შეიძლება ჰქონდეს სხვა დამოკიდებულება ადამიანთა მიმართ, თუ არა კეთილი და მოსიყვარულე? განა თვით ბუნება არ კარნახობს ზემოთ მოტანილი აღწერის შემდეგ სტრიქონებს? „ერთ გლებთან ვისადილეთ, მან ალალო გულით დაგვლოცა. ეს საბრალო სავოიარები ისეთი კეთილები არიან!“

სიცოცხლის განმამტკიცებელ ჰიმნად ჟღერს მზის ამოსვლის, დედამიწის საზეიმო მორთულობის, ჩიტების ხალისიანი გალობის აღწერა: „დილით განთიადი ისეთი ლამაზი მომეჩვენა, რომ სწრაფად ტანთ ჩავიცვი და სოფელს მივაშურე, რათა მზის ამოსვლა მენახა. ეს სიამოვნება მთელი მისი მომხიბვლელობით ვიგემე... მიწა, დიდებულად შემოსილი, ბალახითა და ყვავილებით იყო მოფენილი; ბუღბუღებს გალობა თითქმის დაემთავრებინათ და თითქოს ჰანგის გაძლიერება მოსწონდათ; ყველა ჩიტი შეხმატკბილებულად ემშვიდობებოდა გაზაფხულს, მშვენიერი ზაფხულის დღის დაბადებას უმღერდა, ისეთი დღისა, ჩემს ასაკში რომ ველარ იხილავს ადამიანი და როგორც ამ მოწყენილ მხარეში, სადაც მე ახლა ვცხოვრობ (ე. ი. ინგლისში), არასოდეს გათენებულა“. უკანასკნელი სეტყვების სიმწარე ემიჯნება სხივთენილი საზაფხულო დღის სურათს და მის ფონზე თითქოს დაუბრუნებლად გარდასულ ახალგაზრდობასთან გამოთხოვებას მოასწავებს.

ყოველგვარი პეიზაჟი როდი ზემოქმედებს რუსოზე. იგი გულგრილად შესცქერის, მაგალითად, დაბლობს. მას იზიდავს ალპური პეიზაჟები მთის ნაკადულებით, „უღრანი ტყეებითა და შემაზრზენი უფსკრულებით“: „მე მჭირდება ნიაღვრები, კლდეები, ნაძვები, შავი ტყეები, მთები, ოღროჩოღრო გზა, ხან მალლა რომ მიცოცავს, ხანაც ეშვება, უფსკრულები ჩემს გვერდით, შიშის ზარს რომ მგვრიდეს“.

ყოველივე ეს ეხმიანება მის გულსა და ცხოველ წარმოსახვას. მთის სიმაღლე თავბრუს ხვევს, მაგრამ სულგანაბული და ნეტარებით აღსავსე რუსო უფსკრულზე გადაიხრება ხოლმე, მის ფერდობზე ქვებს დააგორებს, ქვა ფსკერამდე ვერ მიაღწევს, ისე იმსხვერვა და იფანტება.

პეიზაჟის ჩარჩოს ამგვარი შეზღუდვა და მარტოოდენ ნაწახითა და განცდილით შემოფარგვლა დამახასიათებელია რუსოსთვის. ამაშია ძირითადი განსხვავება რუსოსეული ემოციური პეიზაჟისა და ეოლტერის „აღმოსავლეთის“ ეგზოტიკურობისა.

რუსოსთან აღწერითი ელემენტი მჭიდროდ უკავშირდება ლირიკულს, თანაც ემოციური საწყისი ჰარბობს და სათანადო შეფერილობას ანიჭებს მთელს სურათს; ცალკე აღებული, ეს უკანასკნელი ნაკლების მთქმელი და არასრული იქნებოდა.

ნაცნობი და რჩეული ადგილები რუსოსთან ჭანუყრელადაა დაკავშირებული ძვირფას ადამიანებთან, ერთად გატარებულ დღეებთან: „ვოს მხარეს ვუახლოვდები თუ არა, წარმომიდგება აქ დაბადებული ქ-ნი დე ვარანსი, აქ ნაცხოვრები მამაჩემი, მადემუაზელ დე ვიულსონი, ვისთვისაც აქ პირველად ამიძგერდა გული...“

სათუთად შემონახული ყვავილი ოცდაათი წლის შემდეგ შეახსენებს რუსოს ქ-ნ დე ვარანსთან ერთ გასეირნებას და ყვავილზე ქალის ნათქვამს.

ბუნება რუსომ იგრძნო და შეიყვარა ჯერ კიდევ ბავშვობიდან, მაშინ, როდესაც ბიძასთან ერთად პირველად გასცდა ქალაქის გაღვანს. რუსოს თქმით, ბუნებამ გული მეგობრობისათვის გაუხსნა; წიგნების კითხვით გატაცებულს, მანამდე მეგობრობა არ სცოდნია. შემდგომში იგი წერდა, რომ თუკი ოდესმე დაბადებულა ადამიანი მეგობრობისათვის, ეს ადამიანი თვით იყო და თუკი მეგობრებმა უღალატეს, დანაშაულიც მათ მიუძღვით.

რუსო არ არის ათეისტი. მაგრამ მისი რელიგია, არსებითად, ბუნების კულტია, სამყაროს სრულყოფისა და მშვენიერების გაღმერთება. მისი ლოცვა თავისუფლებით კურთხეულის ლტოლვაა, ჰარმონიითა და სიდიადით ტკბობა. ადამიანურობას ბუნება ასწავლის რუსოს: მას უყვარს გარეული მტრედების მოშინაურობა და მათი გულის მოგება, იტაცებს ფუტკართა ცხოვრებაზე დაკვირვება.

ამაყი და ჰირვეული მწერალი ვერავითარ დამოკიდებულებას თუ დაქვემდებარებას ვერ ეგუება. მას თავისუფლება უხმობს; სურს მოგზაურობა, თანაც — აუჩქარებელი მოგზაურობა ფეხით.

ბუნების სიდიადე ადამიანთა საზოგადოების მეწვერილმანეობასა და გახრწნილებას უპირისპირდება. მთები სიყრმიდანვე ხიბლავენ და იზიდავენ რუსოს: „მშვენიერი მეჩვენებოდა ჩემს ასაკში მთების

გადალახვა და ჩემს ამხანაგებზე აღზევება ალპების მთელი სი-
მალით“.

ბუნება ავიწყებინებს რუსოს ცხოვრებისეულ უსიამოვნებებს;
ანიქებს სრულ ბედნიერებას, სულის სიმშვიდეს, აღამაღლებს სი-
ლამაზისა და ძლიერების ჭკერტამდე: „მოგზაურობისას არავითარ
ფათერაკს გადავყრილვარ; სხეულისა და გონების უნეტარეს გან-
წყობილებას ვეზიარე. ახალგაზრდა, ჯან-ღონით სავსე, უღარდელი,
საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ ნდობით აღჭურვილი, სი-
ცოცხლის იმ სწრაფლმავალ, მაგრამ ძვირფას წამს განვიციდიდი, რო-
დესაც ცხოვრების სისავსე, ასე ვთქვათ, შეგარძნების მეშვეობით
და ჩვენივე არსებობის ეშხით გალამაზებულ ბუნებას წარმოგვიდ-
გენს“.

განსაკუთრებით სძულდა რუსოს იმდროინდელი ქალაქი. თავი
გადახვეწილი, მოუქნელი და უსუსური ეჩვენებოდა არისტოკრა-
ტიულ სალონებში, სადაც ინტრიგას, ავისიტყვაობას, შურსა და უქმ
დროსტარებას მოეკიდა ფეხი.

დალლილი და დაძაბუნებულ, მოთმინებადაკარგული რუსო
შვებასა და ნუგეშს ქალაქგარეთ, ქუჩის მტვერსა და ქალბატონ
მარკიზებთან დახვეწილ საუბარს თავდაღწეული, ბუნებაში დაე-
ძებდა. სოფლად ჩასვლა ზეიმიად რუსოსთვის; თავდაპირველად იგი
ვერც კი იჭერებს, გრენელის ქუჩას განეშორდით; მონატრებული
ადამიანის სიხარბით ეტანება პირველ ყვავილს, ბულბულის გა-
ლობას უსმენს, უკაცრიელი ბილიკებით სახლის გარშემო უთავ-
ბოლოდ დაეხეტება.

სხვაგან, სადაც მოგვითხრობს გაზაფხულზე სოფლად ჩასვლას,
რუსო ამბობს, რომ იგი „სიტყვით უთქმელი სიხარულით“ შეეგება
თოვლისაგან განთავისუფლებულ ხეებზე პირველ კვირტებს.

ბუნებით მომადლებული ეს სასიცოცხლო ენერჯია შთააგონებს
მას და ძალ-ღონეს განუახლებს.

სოფლად, მწერლის მტკიცებით, იგი არასოდეს გადაჰყრია მძი-
მე ავადმყოფობას. ჯანსაღ ჰაერთან ერთად, უთუოდ, კეთილი გან-
წყობილებაც ზემოქმედებდა ამ შემთხვევაში. რუსოს ხუმრობით
ჰყვარებია თქმა: „როდესაც ნახავთ, რომ სიკვდილის პირას ვარ,
გადამიტანეთ მუხის ჩრდილში. გაბრდებით, რომ მყისვე მოვსული-
ერდები“.

რუსო დაეძებს სიმშვიდეს, ბუნებრივსა და ბედნიერ არსებობას, ნორმალურ ადამიანურ ურთიერთობას: „ზარების რეკვა, რასაც მე ყოველთვის გულწრფელად ავუღელევივარ; ჩიტების კიკიკი, დღის მშვენიერება, პეიზაჟის სიტკბო, მინდორ-ველად გაფანტული სახლები, სადაც ოცნებით ჩვენს ერთობლივ არსებობას ვუჩენდი ბინას; ცოცხალი, ნაზი, სევდისმომგვრელი თუ ამაღლევებელი შთაბეჭდილებით აღბეჭდილი, ექსტაზმა იმ ბედნიერ დროსა და იმ ნეტარ ყოფაში გადამიტანა, სადაც მთელს საწაღელ ბედნიერებას დაუფლებული ჩემი გული უთქმელი აღტაცებით აივსო ისე, რომ ხორციელი შეგრძნებები არც კი შეხებია“.

სხვადასხვა გამოთქმებითა და სხვადასხვა ადგილას რამდენჯერ გვიხატავს რუსო განმარტოებული სოფლური არსებობას იდეალს დაწვრილებით აღგვიწერს თავის საქმიანობას შარშეტში, სახლის მდებარეობას, მიდამოს, უმცირეს თავგადასავალს და ამ დაბაში ყოფნას უკავშირებს თავის საუკეთესო მოგონებებს. რუსოს გულს ეამება სოფლური ცხოვრება, თავისი მშვიდი საზრუნავით, დადგენილი წესით, საქმიანობათა მონაცვლეობით. ყურძნისა და ხილის კრეფა, ბოსტნის დამუშავება, შინაური ფრინველისა თუ საქონლის მოვლა ეხალისება რუსოს.

„კაბინეტურ“ მოაზროვნედ ვერასგზით წარმოვიდგინო რუსოს. მთელი მისი ცხოვრება, ესაა მოუწესრიგებელი ხეტიალი საფრანგეთსა და შვეიცარიის გზებზე, გასეირნება და მოგზაურობა, განდევნა და თავის შეფარვა, მოუსვენარი სიკბაბუკე და მხოლოდ დროდადრო, მოწიფულ ასაკში, განმარტოებისა და სიმშვიდის დღეები, ბედნიერების ხანმოკლე ილუზია.

რუსოს აღიარებით, მისთვის განსაკუთრებული ბედნიერება იყო, სიყმაწვილეში, ფეხით მოგზაურობა, კარგ ამინდში, თვალწარმტაც ადგილებში, სასიამოვნო მიზნით (ყველაზე ხშირად — საყვარელ ადამიანთან შეხვედრა) მოგზაურობის დასასრულს.

რუსო გადაქრით წინააღმდეგი იყო ეტლით მოგზაურობისა, რაც საშუალებას არ გაძლევს გავლილი ადგილები რიგიანად დაათვალიერო. მხოლოდ აუცილებელ შემთხვევაში, იძულებით ჯდებოდა ეტლში „მარტოხელა მოსეირნე“. ფეხით სიარულის დროს მგზავრზეა დამოკიდებული ნებისმიერი გზის არჩევა, იგი აუჩქარებლად მიდის, უყურებს, სმენად არის ქცეული, ჩერდება იქ, სადაც მო-

ესურება, ტბება მზის ამოსვლით, ოცნებობს ტბის პირას, დგება გლეხებთან, აკვირდება მათ უბრალო, ჭაფით აღსავსე ცხოვრებას.

ამ ხეტიალში გროვდებოდა და იზრდებოდა ცხოვრების ცოდნა, აღბეჭდებოდა ნანახ ადამიანთა სახეები და სასიათები, მათი სიტყვები, საქციელი, თვალუწვდენლად გადაეშლებოდა ბუნების წიგნი, ცოცხალი, ცვალებადი, მოძრავი, მდიდარი სმების ცხადი, მიყრუებული თუ ოდნავ გასარჩევი ნაირფერობით.

და რუსოც გრძობდა, უგებდა, ხედავდა და უსმენდა. როგორც ნამდვილი მხატვარი, იგი ბუნების ასლს კი არ იღებდა, „ქმნიდა“ მას ნანახი, აღქმული და წარმოსახვით გარდაქმნილი სურათების საფუძველზე. დახვეწა, გააზრება, ნედლი მასალის დამორჩილება მწერლის შემოქმედებით გენიისადმი წარმოებდა გამუდმებით და რუსოსაგან დამოუკიდებლად, როგორც კი იგი აღმოჩნდებოდა ხოლმე საყვარელ ბუნებასთან პირისპირ, მომაბეზრებელი ადამიანებისა და ყოველდღიური საზრუნავისაგან შორს. სურათები და სახეები ერთმანეთს ცვლიდა, ფიქრი ფიქრს მისდევდა და გამოსავალს ეძებდა. და რუსო ამბობს, რომ ასეთ წუთებში მას ათი ტომიც არ ეყოფოდა სათქმელის დასატყეად.

სახლის ატმოსფერო ბოჭავს რუსოს აზრებს და წარმოდგენას ფრთას უკვეცავს, სიარული კი ალღოს უხსნის და უნარს უორკეცებს. აზრები, თანდათან რომ იბადებოდა და იხვეწებოდა, უეცრად მოევილინებინ თვალისმოშვებული ბრწყინვალეობით.

ამგვარ ნათელ ხილვას მიაწერს რუსო თავისი ტრაქტატის, „მსჯელობა მეცნიერებასა და ხელოვნებაზე“, ჩანაფიქრისა და პირველი ჩანაწერის გაჩენას: ზაფხულის ერთ მცხუნეარე დღეს პარიზიდან ვენსენში მიდიოდა დაპატიმრებული დიდროს სანახავად, გაზეთს კითხულობდა, სადაც შემთხვევით წააწყდა დიჟონის აკადემიის მიერ შემოთავაზებულ კითხვას — უწყობს თუ არა ხელს მეცნიერებისა და ხელოვნების წინსვლა ადამიანის ბედნიერებას? არაჩვეულებრივად აღგზნებულ რუსოს იქვე მუხის ქვეშ ჩაუწერია მოზღვავეებული მოსაზრებანი. ასე, ბუნების წიაღში იშვა რუსოს პირველი ფილოსოფიური ტრაქტატი.

შემდგომში, თავისი ნაწარმოებების გასააზრებლად, რუსო განმარტოვდებოდა ხოლმე და სეირნობის დროს წარმოიდგენდა დასაწერს. ბუნებით კურთხეულ ნაწარმოებთა დაბადება მან „აღსარებაში“ აღწერა (კვლავაც დიჟონის აკადემიის მიერ შემოთავაზებულ

შეკითხვასთან დაკავშირებით): „ამ დიდი თემის ჩემს გემოზე მოსაფიქრებლად სენ-ჟერმენისკენ წამოვიწყე შვიდ-რვა დღიანი მოგზაურობა... შესანიშნავი დარი იდგა... დღის მთელს დარჩენილ დროს, ტყის სიღრმეში შესული, დავეძებდი და ვპოულობდი პირველ დროთა სურათს, რომლის ისტორია სიამაყის გრძნობით ავსახე; გვერდს ვუვლიდი ადამიანთა მცირე ტყუილებს; ვბედავდი მათი ბუნების გაშიშვლებას; დროისა და საგნების წინსვლას ვაყოლებდი თვალს, იმ წინსვლას, რამაც კაცთა მოდგმა გადააგვარა, და ვადარებდი რა ადამიანის ნახელავ ადამიანს და ბუნებრივ ადამიანს, ადამიანის მაცდურ დახვეწაში მისი უბედურების ნამდვილ წყაროს ვამხელდი“.

რუსო ზუსტად ახასიათებს თავის დამოკიდებულებას, როგორც მხატვრისა, სინამდვილესთან და შენიშნავს, რომ მას წარმატებით წერა შეეძლო მხოლოდ ამბებისაგან მოშორებულს, გარკვეული დროის შემდეგ, როდესაც იგი ნანახს აღწერს და წარსული მის წარმოდგენას ემორჩილება: „ჩემს ჯიუტ თავს არ შეუძლია საგნებს დაემორჩილოს. შელამაზება არ ძალმიძს: ქმნადობა მსურს. რეალური საგნები ჩემში ისეთნაირად აღიბეჭდება, როგორც არიან. მხოლოდ წარმოდგენილი საგნების შემკობა მეხერხება. თუკი გაზაფხულის დახატვა მსურს, ეს ზამთარში უნდა გავაკეთო; თუკი მშვენიერი პეიზაჟის აღწერა მინდა, კედლებს შუა უნდა ვიყო გამომწყვდეული; ასჯერ მითქვამს, ოდესმე ბასტილიაში თუ მომათავსეს, იქ თავისუფლების სურათს შევქმნი-მეთქი“.

რუსო ერთ-ერთი ღრმად სუბიექტური მწერალია: მხატვრულ სახეებს იგი საკუთარი იდეების მატარებლად აქცევს ხოლმე. აი, რატომ არიან მისი ნაწარმოებების გმირები მათი ავტორივით მგრძნობიარენი, რატომ აღიქვამენ ისინი ბუნებას ასეთი მღელვარებითა და მოწიწებით. ზემოთ ვნახეთ, თუ რა ადგილს უთმობს რუსო ბუნებას თავის სულიერ ჩამოყალიბებაში და ხასიათის გამოწართობაში. წიგნის სხვადასხვა ადგილას რუსო თავის აზრს უბრუნდება; მას მიაჩნია, რომ ბუნება გავლენას უნდა ახდენდეს ადამიანებზე, ასწორებდეს მათ ნაკლს და კეთილი გრძნობებისათვის უხსნიდეს გულებს.

მაგრამ არსებული ვითარება ეწინააღმდეგება რუსოს მრწამსს და მის მწარე შენიშვნას იწვევს: „ქვეყანა და ხალხი, რომელიც მას ფარავს, არასდროს მეჩვენებოდა ერთი მეორისათვის გაჩენილი“.

ამ გაორებას რუსო უპირისპირებს ბუნებისა და ადამიანის პარ-
მონიის იდეალს და გვაფრთხილებს, სიცოცხლეში მას ამაოდ ნუ და-
ეძებთო: „ჩადით ეევეში, დაათვალიერეთ მხარე, წარმტაცი ადგი-
ლები, გაისეირნეთ ტბაზე და აბა, თუ იტყვიო, რომ ბუნებას არ შე-
უქმნია ეს მშვენიერი მხარე რომელიმე ყიულის, კლერისა თუ სენ-
პრესატვის; მაგრამ მათ იქ ნუ დაეძებთ“.

მისთვის ჩვეული თანმიმდევრობით გვიხატავს რუსო თავის
იდეალს. მწერალი განგვიმარტავს, თუ რატომ არ მოათავსა „ახალ
ელოიზას“ გმირები მოგონილ გარემოში, ეგზოტიკაში: მან იმიტომ
წარმოაჩინა ისინი ნაცნობსა და ახლობელ ბუნების წიაღში, რომ
რეალურ გარემოში უკეთ ეწამა პერსონაჟთა რეალურობა. ასეთ
წარმტაც ბუნებას, რუსოს ფიქრით, სწორედ ამგვარი, წმინდა და
ნათელი გრძნობის ადამიანები უნდა წარმოეშვა, ადამიანები რომ-
ლებსაც ძალუძთ ნაზი მეგობრობა და ერთგული სიყვარული: „ჩემი
პერსონაჟები რომ მომეთავსებინა მათთვის შესაფერ გარემოცვა-
ში, ერთიმეორის მიყოლებით წარმოვიდგინე ჩემი მოგზაურობების
დროს ნანახი ყველაზე ლამაზი ადგილები. მაგრამ ვერ ვპოულობდი
საკმაოდ გრილ წარათს, ჩემი განსჯით, საკმაოდ ამაღელვებელ პეი-
ზაჟს. თესალიის ველებს შეეძლო ჩემი დაკმაყოფილება, ისინი ნა-
ნახი რომ მქონოდა; მაგრამ ჩემს წარმოდგენას, გამოგონებით და-
ქანცულს, სწადდა რომელიმე რეალური ადგილი, რომელიც მას
საყრდენად გამოადგებოდა და მე კი ილუზიას შემიქმნიდა იმ მო-
სახლეთა რეალურობის გამო, ვისი მოთავსებაც იქ განმეზარაბა“.

შემდეგი მაგალითიდან შეიძლება დავინახოთ, თუ როგორ ხვდე-
ბოდა რუსოს თავისი ნაწარმოების პეიზაჟი: „...გადავდე სერიოზუ-
ლი საქმეები, რათა მეგობრებთან გამერთო თავი ჩემს წასვლამდე.
ამ გართობიდან ყველაზე უფრო მომეწონა ტბის გარშემო ნავით
გასეირნება მამა დელიუჟთან, მის რძალთან, მის ორ ვაჟსა და ჩემს
ტერეზასთან ერთად. ამ მოგზაურობას შვიდი დღე მოვანდომეთ.
უმშვენიერეს ამინდში. მეხსიერებაში ჩამჩჩა უაღრესად ცოცხალი
მოგონება წარმტაცი ადგილებისა, რომლებმაც გამაოცა ტბის მო-
პირდაპირე ნაპირზე და რომელიც რამდენიმე წლის შემდეგ „ახალ
ელოიზაში“ აღეწერე“.

ჟან-ჟაკ რუსომდე ფრანგული ლიტერატურა არ იცნობდა მხა-
ტერულ ნაწარმოებში პეიზაჟის ესოდენ მძლავრსა და ფართო გა-
მოყენებას, ბუნების კულტის ასეთ გულში ჩამწვდომ ქადაგებას.

რუსოს დროინდელი ფრანგული ლიტერატურის რაციონალისტურ ნაკადში რუსო, თავისი მგრძნობელობითა და ბუნების კულტით, განკერძოებული ჩანს.

მაგრამ, თუკი განზე მოვიტოვებთ მნატურული ფორმისა და ქვრეტის სხვაობას, რუსოსა და ენციკლოპედისტებს მრავალი რამ აღმოაჩნდებათ საერთო იდეურ მიმართულებაში, განსაკუთრებით კი -- მათი შემოქმედების კრიტიკულ ნაწილში. რუსოს მგრძნობელობაც და ბუნების კულტიც ხომ ფეოდალური ცრურწმენების, დრომოკმული იერარქიის, ადამიანის ღირსების შებღალჯისა და ადამიანთა ურთიერთობის გაყალბების წინააღმდეგ აღმართული იარაღია.

რუსო ბუნების ახალი გაგების ქომიგად იქცევა და მას XIX და XX საუკუნის მრავალი შემოქმედი გაჰყვება, ლევ ტოლსტოისა და რომენ როლანამდე მოყოლებული.

1956

II. ხასიათები „ახალ ელოიზაში“

თავისი ყველაზე უფრო „ლიტერატურული“ ნაწარმოებისათვის, „ახალი ელოიზასათვის“, რუსომ ეპისტოლარული ფორმა აირჩია. ეს უკანასკნელი სანტიმენტალიზმის მიდრეკილებებს პასუხობდა და ფართო შესაძლებლობას იძლეოდა პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს წარმოჩენისათვის.

თანამედროვეები მართალი იყვნენ, როდესაც შენიშნავდნენ, რომ შეუძლებელია ესოდენ თბილი და გულწრფელი ნაწარმოების დაწერა, მასში ამგვარი ფსიქოლოგიური სიზუსტის დაცვა ისე, რომ თვით არ გქონდეს განცდილი სიტყვით აღდგენილი მღელვარების თუნდაც ერთი ნაწილი.

ამას მწერალიც აღიარებდა და, მას აქეთ, კრიტიკამაც გაიმეორა, რომ რუსოს განსაკუთრებული გრძნობათა მეხსიერება ჰქონდა. ბუნებრივია, რომ სწორედ ამ სფეროშია გამარჯვებული მისი კალამი. საზოგადოებაში ძალზე შებოკილი, შეწუხებული რუსო მაინც გარემოცვის ყველა წვრილმანს შენიშნავდა ხოლმე და, განსაკუთრებით კი, ნაცნობთა იღუმალ გრძნობებს სწვდებოდა (ამ ნიჭით

შემდგომ უხეად იქნება მომადლებული ონორე დე ბალზაკი). რუსოს საწერ მაგიდასთან გრძობათა მესხიერება უხვ ნაყოფს ისხამს.

აღწერილი პირები ხშირად საკუთარ თავს ამოიცივებდნენ ხოლმე (თუკი რუსო ამ ამოციანას არ გაუადვილებდათ და პირდაპირ არ დაასახელებდა ერთ-ერთ მათგანს) და სამკვდრო-სასიცოცხლოდ გადაეკიდებოდნენ ხოლმე მათი პიროვნების აგრეირგად გაშიშვლებისათვის. სიმართლის, კეშმარიტების კულტი ისეთი ძლიერია რუსოსთან (ამას ხომ მისი დევიზიკ გვიდასტურებს—*Vitam impendere vero**), რომ იგი უშციირეს სიცრუეს უსიამოვნებასა და სხვათა გადაკიდებას ამჯობინებდა.

„ახალი ელოიზას“ პერსონაჟთა შექმნის სქემა შემდეგნაირად შეიძლება განვაზოგადოთ: 1. რუსომ ცხოვრებიდან აიღო პროტიპები, ნაცნობ ადამიანთა შორის; ყველაზე ხშირად, რომანის პერსონაჟი რომელიმე ერთი პიროვნების ასლი კი არ არის, არამედ მრავალი დაკვირვების სინთეზს წარმოადგენს (თუმცა, პირველი ბიძგი ერთ კონკრეტულ პიროვნებას შეეძლო მოეცა); 2. მწერალმა სხვადასხვა ლიტერატურული გავლენა განიცადა, კერძოდ, სემიუელ რიჩარდსონისა (განსაკუთრებით პერსონაჟის წამყვანი „მოტივის“ გადმოცემაში); 3. და ბოლოს, რუსოს სურდა თავისი ფილოსოფიური იდეების ილუსტრირება. ამგვარი გენეზისი თითქმის კლასიკურიცაა.

ადამიანის შემეცნებაში ახალი მონაპოვარია განსაკუთრებით ის საშუალებები, რომლებითაც უან-უკ რუსო აღწევს ხასიათების ცოცხალ წარმოსახვას და მათი ცალკეული ნაკვთების წარმოდგენას. სწორედ აქ გვევლინება რუსო ნოვატორად, მწერლად, რომელიც ახალ გზებს უკაფავს მწერლობას.

რუსოს დროინდელ ლიტერატურაში სანტიმენტალური ნაკადი გარკვეულ გამოძახილს პოულობს პენრი ფილდინგის რეალისტურ შემოქმედებაში, რომელიც მრავალი რამით განსხვავდება რუსოსაგან. მაშინ, როდესაც ფილდინგის პალიტრაზე ეპოულობთ გროტესკს, მძაფრ ფერებს, იუმორს, რომელიც იშლება და ზოგჯერ ცხარე სატირადაც იქცევა, რუსოს განკარგულებაში სრულიად სხვა საშუალებებია. პირველ ყოვლისა, მას იზიდავს ადამიანის განწყო-

* „სიცოცხლეს კეშმარიტებას ვუქვემდებარებ“ (ლათინური).

ბილება, გრძნობები, მაგრამ აგრეთვე — ამ გრძნობათა მიზეზები და მამოძრავებელ ძალები. რუსო ადამიანური არსების მთელსა სამყაროს გვიხატავს, მუდამ ფიზიკურსა და გარდაქმნილს, ადამიანებთან და გარე სამყაროსთან რთულ ურთიერთობაში მყოფს. ფილდინგის გმირები ხშირად კომიკურსა თუ ორაზროვან სიტუაციებში აღმოჩნდებიან ხოლმე. რუსო ამგვარ ვითარებას გულმოდგინედ არიდებს თავს.

ორივე ავტორთან ვპოულობთ ნატურალისტურ (თუკი ამ ცნების ხმარება შეიძლება ნატურალიზმამდელი ეპოქის მიმართ) დეტალებს (ავადმყოფობათა, სნეულებათა, პერსონაჟთა ქცევის აღწერაში და სხვა), თუმცა ეს დეტალები კონტექსტში თავიანთი უღერადობით განსხვავდება.

სემიუელ რიჩარდსონის გავლენა რუსოს შემოქმედებაზე კარგადაა ცნობილი. ერთ-ერთი ინგლისური წყაროს მოშველიება ვიკმაროთ: „ფრანგული და ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში ნიშანდობლივია ჟან-ჟაკ რუსოს თაყვანისცემა რიჩარდსონისადმი. ესაა „ახალი ელოიზა“ (დაწყებული 1756, დასრულებული 1760 წელს), შთაგონებული „კლარისათი“, და რომელიც, თავდაპირველად, ლიტერატურული კრიტიციზმის გატკეპნილ ადგილს წარმოადგენდა. ცხადია, მსგავსება თემასა და მის დამუშავებაში ძალზე საჩინოა... ორივე რომანი დაწერილია წერილების ფორმით, რაც ხელშესახებად გვიდასტურებს გავლენას, რომლის უაჩყოფა რუსოს არასოდეს უცდია“*.

რუსოს მიერ არჩეულ ფორმას დავაკვირდეთ. ეპისტოლარული ჟანრი საკუთარ ხერხებსაც სთავაზობს. მას თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებები აქვს. ეპისტოლარულ და დრამატულ ჟანრებს შორის ერთგვარი პარალელის გავლება შეიძლება. აქაც და იქაც პერსონაჟებს მათივე ნათქვამი ახასიათებთ. ავტორს უშუალო ჩარევა არ მოეთხოვება. მართალია, ეპისტოლარული რომანის ჩარჩო და შესაძლებლობანი პიესაზე გაცილებით ფართეა. კერძოდ, ეპიკური ელემენტი თავის სრულ უფლებას რომანში იძენს. სულიერად ახლობელ ადამიანთა მიწერ-მოწერა თავისი ტონალობით დღიურს უახლოვდება. ხოლო წერილი და დღიური ფართოდ გაგებულა

* The Cambridge History of English Literature, v. X, Cambridge, at the University Press, 1921, p. 17.

„აღსარების“ ნაირსახეობაა. ამდენად, რუსო „აღსარებითი“ გასაღების ერთგული რჩება.

თავისი ფილოსოფიური იდეებიდან გამომდინარე, რუსომ არცთუ სახარბიელო, წინააღმდეგობრივი მსჯავრი გამოუტანა მწერლობას: „ის ქალიშვილი, ვინც, ამ სათაურის“ მიუხედავად, გაბედავს წიგნის თუნდაც ერთი გვერდის წაკითხვას, განწირულია: მაგრამ თავის დაცემას იგი ამ წიგნს ნუ დააბრალებს; ბოროტებას მანამდე ჰქონია ადგილი“^{**}. ეს „მაგრამ“ ერთგვარ შვებას შეიცავს. გაურკვეველია მხოლოდ, რაღა საჭირო იყო მარტოოდენ „ზნედაცემული ქალიშვილებისათვის“ განკუთვნილი რომანის დაწერა?

როგორც ითქვა, რომანის მოქმედება ალპური პეიზაჟის ფონზე იშლება. თავისი მკვერმეტყველი და პოეტური სტილით რუსო თითქოს ბუნების სილამაზეს ეჯიბრება: „ჩემი მხრივ, ვამაყობდი იმით, რომ ასეთ მშვენიერ ბუნებას მცირეოდენი ყვავილით შევამკობდი...“ (II, 5).

ს ე ნ - პ რ ე

სენ-პრეს სათნოება მისი მოსწავლე ჟიული დ'ეტანეისადმი მიწერილ პირველსავე ბარათში ვლინდება. „ზრდილად როგორ განვმორღე ისეთ სახლს, სადაც თვითონ დიასახლისმა მიმიწვია, სადაც მან ესოდენი სიკეთე გაიმეტა ჩემთვის!..“ (II, 6).

თავისი გრძნობის გასაიდუმლოებას სენ-პრე წამითაც არ ფიქრობს. ამიერიდან სიყვარული განაგებს მის ბედს: „უჩვენეთ ჩემი წერილი თქვენს მშობლებს; დაე, მომხიზრონ თქვენი კარები: როგორც გენებოთ, ისე გამაძევეთ. თქვენგან ყველაფრის ატანა შემიძლია; ჩემი ნებით კი ფეხს ვერ მოვიცვლი“ (II, 6). სენ-პრე იდეალურადაა განწყობილი: „...გრძნობათა მომხიზრობას გაცილებით უფრო, ვიდრე პიროვნების მომხიზრობას, ეეთაყვანები თქვენშა“ (II, 7).

^{**} როგორც ჩანს, იგულისხმება სათაური „ახალი ელოიზა“ და, უფრო კონკრეტულად: „ორი შეყვარებულის წერილები...“

^{**} J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse...*, Paris, Hachette, 1925, t. II, pp. 3, 4. (სემბლეომში ტექსტშივე მიუთითებთ ამ გამოცემის სათანადო ტომსა და გვერდს).

სანტიმენტალური განწყობილებაც ხშირია: „ზოგჯერ ჩვენი თვალები ერთმანეთს ხვდებიან; ამოიხერა ერთდროულად აღმოგვხვდება ხოლმე, სწრაფლმავალი ცრემლი... ო, ჟიული! ეს შეხმატკბილებულობა უფრო შორიდან რომ იყოს მოვლენილი... ზეცას რომ განვეკუთვნეთ ერთმანეთისთვის... მთელი ადამიანური ძალა... აჰ, მაპატიეთ! გონება მეზნევა...“ (II, 7).

მიჯნურთა შორის გემოვნებისა და ინტერესების ჰარმონია სუფთქეს: „...ყველა ჩვენი მიდრეკილება თითქოს ურთიერთს უკავშირდება“ (II, 7).

ხატოვანი სტილი: „შიშით ვხედავ, თუ რა მღელვარებას იმზადებს ჩემი გული“ (II, 7). „დააშრეთ, თუკი ძალგიძთ, შხამის წყარო, მე რომ მკვებავს და მკლავს“ (II, 7).

სენ-პრეს პირველსავე წერილიდან გადაგვეშლება სატრფიალო განცდების მდიდარი გამა. სიყვარულის ჩასახვის უმცირესი წვრილმანი ცოცსლდება ჩვენს თვალწინ. ზოგი წვრილმანი ისეთია, რომ XIX საუკუნის ავტორები მას ღიმილით აუვლიან გვერდს. რუსო სერიოზულსა და ელეგიურ ტონალობას არსად ღალატობს. უნდა შეეგუო მის ტემპერამენტსა და სამყაროს, მისეულ აღქმას და მაშინ სრულად აღიქვამ აღწერებსა და პერსონაჟებს. ამათ მოქმედებას მეტწილად კეთილშობილი გრძნობა წარმართავს. ყველა დახვეწილად მგრძნობიარეა: „...მუსიკის დაკერა სიცხეს ან, საკუთრივ, ბოდვას გადამყრის; ვერაფერს ვხედავ, ველრაფერს ვგრძნობ, და განდგომის ასეთ წამს, რა ვთქვა, რა ვაკეთო, სად გადავიძალო, როგორ ვაგო პასუხი საკუთარ თავზე?“ (II, 9).

ეპიკური ელემენტი ზომიერია და მეტყველი: „მოგეხსენებათ, თქვენს სახლში მხოლოდ ქალბატონ დედათქვენის მოწვევით შემოვდგი ფეხი...“ (II, 5). ამგვარ დეტალებს გაშლილი სურათები ცვლის, მოქმედ პირთა ამოსავალ მდგომარეობასა და ურთიერთდამოკიდებულებას რომ გვაცნობს. სწორედ ამას გულისხმობდა 1761 წლის დეკემბრის ნომერში გაზეთი „ეურნალ ეტრანჟე“, როდესაც რომანის ამ პირველი წერილის თაობაზე შენიშნა: „ბ-ნი რუსო ისევე შეიჭრა თავის სიუჟეტში ამ პირველი წერილით, როგორც ბ-ნი რიჩარდსონი „კლარისას“ სამი პირველი ტომით“.

„...თუმცა გავკადნიერდი, მე არასოდეს ვიქნები არც მატყუარა, არც მხდალი...“ (II, 11)-ეს შტრიხი გვიჩვენებს სენ-პრეს სულს პირდაპირობასა და კეთილშობილებას.

ყოული პასუხის გარეშე რომ ტოვებს მის წერილს, სენ-პრე თავის ტანჯვას სიკვდილით მისჯილის მდგომარეობას აღარებს: „...როდესაც დამნაშავეს სასიკვდილოდ ვსწავნიან, მას აღარ აგრძნობინებენ ხოლმე გაწყრომას“ (11, 12).

სენ-პრეს სიყვარული წმინდა და გამორჩეულია. იგი ცას ეწევა სიხარულით, როდესაც შეიტყობს, რომ ქიულისაც უყვარს, და მანც მოაზრდებელი რჩება.

სიყვარულის ჩასახვის თანმსლები ექვი და ყოყმანი, ესოდენ კარგად გადმოცემული რონსარის ცნობილ სონეტში („ვიმედოვნებ და ვშიშობ...“), მოგვეპოვება, აგრეთვე, სენ-პრეს წერილში: „ერთსა და იმავე დროს ვარ მორჩილი და კადნიერი, ფიცხი და თავშეკავებული. ისე არ ძალმიძს თქვენსკენ აღვაპყრო მზერა, რომ ჩემს არსებაში არ შევიტყო შინაგანი ბრძოლა“ (11, 36).

ორივენი, ქიულიცა და სენ-პრეც, თავის გრძნობებს ებრძვიან, თრგუნავენ. თავდაპირველად ამას უფრო ქიული ასერხებს. ამიტომაც კინარულობს იგი სენ-პრეს მოქმედების წარმართვას. ეს უკანასკნელიც მის ნება-სურვილს ასრულებს. შეყვარებულთა შორის ერთგვარი „იდეათა დიალოგი“ იმართება. ისინი ერთად კითხულობენ წიგნებს და ერთმანეთს უზიარებენ წამოჭრილ კითხვებს. ბოლოს სენ-პრე ქიულის მწყობრ ფილოსოფიურ სიტემასაც კი გადაუშლის. ეპიკური, ლირიკული, დრამატული და ფილოსოფიური საწყისი ბუნებრივად დაკავშირებულია რუსოს რომანში. ფილოსოფია გრძნობათა და ვნებათა სინამდვილეს კი არ აუქმებს, არამედ ხელს უწყობს მათი შინაარსის გაღრმავებას, გაუძღვება ცხოვრების გზაზე. რუსოს დამსახურება იმაშია, რომ მასთან ფილოსოფია გრძნობებს კი არ აქარვებს, არამედ, ხშირად, მოულოდნელ და ახალ შექსა ჰფენს.

პირველი და ერთადერთი კოცნა ააფორიაქებს სენ-პრეს და სიყვარულის განცდით აღავსებს. მაგრამ ქიულის უფრო გონივრულად მიაჩნია, რომ ერთმანეთს დროებით დაშორდნენ.

შეყვარებულები თავიანთი გრძნობის სიწმინდ-სათვის იბრძვიან და სენ-პრე ქიულის უმცირეს სურვილს ემორჩილება. იგი მტკიცე და გულითად აღამიანად გვევლინება. მიუხედავად ამისა, წყინს ქიულისაგან მიღებული განშორების პრძანება და გამოგზავნილ ფულსაც იუკადრისებს.

სატრფოს საქციელით გულწრფელად განრისხებული ყიულა სიტყვებს არ ზოგავს: „მაშ, სადაა ჩემ მიერ შელახული ღირსება? ერთი ეს მიბრძანე, უღირსო გულო, გულისხმიერებას მოკლებულ სულს?“ (II, 60).

სენ-პრემ ყიულის საფულე დაუბრუნა, ამ უქანასკნელმა კი კვლავ გადაუგზავნა იგი სატრფოს, ოღონდ ორმაგი თანხით. ავტორის აზრით, ფული იმდენად მცირე რამ არის ამ ცხოვრებაში, რომ არც დიდ ყურადღებას იმსახურებს და, საყვარელი ადამიანისაგან მიღებული, არცაა შეუარაცხმყოფელი.

მოგზაურობა სიყვარულისაგან ვერ განკურნავს სენ-პრეს და მხოლოდ გაუღვივებს ყიულისადმი გრძნობას.

სენ-პრეს მიერ დაშვებული ენის „მცირე შეცდომები“ ამ პერსონაჟის გამოთქმებს შვეიცარიულ კოლორიტს უნარჩუნებს (II, 64).

მოგზაურობისას სენ-პრე ცოცხლად აღიქვამს ბუნების ზილამაზეს (II, 76-80), მისი გემოვნება „აღსარების“ მთხრობელისას ემთხვევა. „უბრალო ადამიანებთან“ დამოკიდებულებაშიც სენ-პრე რუსოს ორეულია: „ბედნიერსო და ბედნიერების ღირსსო ადამიანებო, ვგონებ, საჭიროა რაიმეთი მაინც თქვენ გგავდეთ ადამიანი, რათა თქვენს შორის თავი მოსწონდეს“ (II, 82). (შენიშნოთ, აგრეთვე, მეორე პირით გადმოცემული ამ სიტყვების რიტორიკული ფორმა, რასაც რომანის გმირები საკმაოდ ხშირად მიმართავენ).

ეგზალტაციის დროს სენ-პრე მაღალსა და ემფატიკურ სტილს ეტანება, აჩქარებულ რიტმს იშველიებს. ზოგიერთი წერილი ხუთიოდე ძახილის წინადადებით იხსნება (ტ. II, წერილი XXVI). არც წერილის დარჩენილ ნაწილში იგრძნობა მათი უკმარობა. სენ-პრე ხან „საბედისწერო სილამაზეს“, ხანაც ხვედრს მიმართავს: „ო, ხვედრო, რომლის დაძლევა არ ძალმიძს!“ (იგივე წერილი). სიტყვების სიმძაფრეს არც განცდები ჩამოუყვარდება: „ამგვარად აღელვებულს, ერთ ადგილზე გაჩერება არ შემიძლია, მე მივრბივარ, ფიცხლად მთაზე ავდივარ, ვილტვი კლდეებისაქენ...“ (იგივე წერილი, გვ. 97).

აფექტაციის მიღმა ამ გმირთა მეტყველება რომანტიზმს მოასწავებს.

ბუნება ადამიანთა არსებობას ეხმიანება და ერწყმის: ღიღი ნაბიჯებით დავივლი ხოლმე შემოგარენსა და საგნებში იმავე საშინელებას ვპოვებ, რასაც ჩემს არსებაში დაუხსადგურებია“. ანდა

ამ აღწერის ფინალი: „...ჩემს თვალში მთელი ბუნება ისევე მკვდა-
რია, როგორც იმედი ჩემი გულის სიღრმეში“ (გვ. 97, 98).

ამავე წერილში უხვადაა წარმოდგენილი რიტორიკული შეკით-
ხვები (გვ. 100).

საინტერესოა იმ პასაჟების აღნუსხვა, რომლებიც სენ-პრეს რო-
გორც მწერალს წარმოგიდგენენ. ერთგან ვკითხულობთ: „მან
ყველას მოასენა, იქნებ შენც გითხრა, რომ მე არაფერი მეყურება
და, რაც უარესია, გონებამახვილობის ნატამალიც არ გამაჩნია, რომ
შე ჩემი წიგნებივით უგუნური ვარ“ (II, 122). (აქაც „აღსარების“
რუსოს ხმა ჩაგვესმის.) მეორეგან: „დავასრულე ჩემი კრებული, და-
ვიწყე სპექტაკლებზე დასწრება და ქალაქში ვაშშობა“ (II, 329).
მასასადამე, პირველი მოხსენიება არ იყო წმინდა შემთხვევითობა
ანდა გულმაღვიწყობა რუსოს მხრიდან.

კიდევ ორი სანტიმენტალური შტრიხი: როცა ტოვებს ჟიულის
ადგილსამყოფელს, სენ-პრე „ათასჯერ კოცნის“ მისი კიბის საფეხუ-
რებს (II, 241). ბ-ნი დ'ორბი, რომელიც მას აცილებს, შინ ბრუნ-
დება „თვალეებთან მიტანილი ცხვირსახოცი“ ხელში (II, 242).

სენ-პრეს წერილები ხშირად შეიცავს კრიტიკულ მსჯავრს სა-
ზოგადოებასა და ადამიანთა ნამდვილ ბუნებაზე (მაგალითად, II,
305—314). გრძელ წერილში სენ-პრე ჟიულის აღუწერს პარიზულ
ცხოვრებას და ცივილიზაციის მანკიერებებს (II, 329—349).

ზოგჯერ სენ-პრე ბავშვურად უქცევს სატრფოს: „მაშ ასე, ჩემო
ჟიული, გამკიცხე, დამტუქსე, მცემე, მე ყველაფერს ავიტან, მაგრამ
ვერ მოვიშლი შენთვის იმის თქმას, რასაც ვფიქრობ“ (II, 358).

სენ-პრე საკუთარი თავისადმი მომთხონია: „როდესაც ჩემი და-
კვირებებისა და მსჯავრის ანგარიშს გაბარებ, ამას იმიტომ ვაკეთებ,
რომ გამისწორო და არა იმისთვის, რომ კვერი დამიკრა...“ (III, 5).

სხვა წერილთა შორის, რომლებშიც სენ-პრე უშუალოდ თავის
გრძნობებზე არ ლაპარაკობს, ერთი პარიზელ ქალებზე მსჯელობას
შეიცავს. სენ-პრეს აღაშფოთებს სიყვარულის გაქრობა ცოლქმრულ
ურთიერთობაში და საერთოდ, დიდი ქალაქების ცხოვრებაში (II,
371—376). იგი გვევლინება ქალური რილის, მოკრძალების მკვერ-
მეტყველ დამცველად (II, 400—404).

სენ-პრეს ქცევაში რაინდული ეთიკის გამოძახილსაც ვპოუ-
ლობთ: „ჩემი სისხლი რომ კმაროდეს თქვენი ტყვილების მოსარ-
ჩენად, მე მას უხმოდ დავღვრიდი და მხოლოდ ის გამყვებოდა

ღარდად, რომ ჩემი ერთგულების ესოდენ მცირე დასტურს გთავაზობთ..." (III, 5).

ზნობრივ ტანჯვასთან შედარებით, ფიზიკური ტკივილი შეყვარებულთ არაფრად უღირთ.

სანტიმენტალიზმის ნიმუში, რომელშიც სენ-პრეს კალამი ერთმანეთს ახვედრებს სიტყვებს „უღმობელი“, „სრემლები“, „გული“; და „მგრძნობიარობა“: „აი, უღმობელო არსებავ, ჩემი პასუხი. მისი კითხვისას დაღუარეთ ცრემლი, თუკი ჩემს გულს იცნობთ და თუკი თვითონ თქვენი გული ჯერ კიდევ მგრძნობიარება..." (III, 7).

განზრახ ამარტივებდა რუსო თავისი რომანის ქარგას და სურდა მახვილი გაეკეთებინა ადამიანთა შინაგან დრამაზე და გრძნობათა ფათერაკებზე.

ჟ ი უ ლ ი

სოციალური მდგომარეობისა და წარმოშობის სხვაობა გადაულახავ დაბრკოლებას უქმნის შეყვარებულთა ბედნიერებას. ჟიული აზნაურია, სენ-პრე — მდაბიო. რუსოს დემოკრატიული პათოსი ამ ზღვარს აცამტვევრებს. ადამიანი თავისუფალი და ბუნებისაგან ერთნაირად მომადლებული იბადება ნებისმიერი სოციალური კლასის წიაღში. რუსოს ამ იდეებით შეიარაღდება მომავალში რობესპიერი, სენ-ჟიუსტი თუ საფრანგეთის დიდი რევოლუციის სხვა მებრძოლი.

პარიზიდან და ინგლისიდან გამოგზავნილ სენ-პრეს ზემოხსენებულ წერილებში კრიტიკული ელემენტი მძლავრადაა გამოყოფილი. ყოველივე, ჟიულის გაორებული ქცევის ჩათვლით (სალონებში და სენ-პრესთან პირისპირ), საზოგადოების ფარისევლობას ადასტურებს. „იმის შეკითხვას გკადრებთ, თუ როგორ შეგიძლიათ იყოთ ესოდენ ქარაფშუტა — ხალხში და ესოდენ სერიოზული პირისპირ შეხვედრისას“ (II, 9).

თითოეული პერსონაჟი წარმოჩენილია (შეფასებელი, პორტრეტირებული და ა. შ.) სამგვარად: 1. თავისივე წერილებით; 2. მიღებული წერილებით; 3. მისი მეგობრების მიერ გაცვლილი წერილებით.

სამივე შემთხვევის მაგალითები მოგვყავს. სახელდობრ, ჟიულის განწყობილებათა შესანიშნავ აღწერას ეპოულობთ სენ-პრეს ერთ

წერილში: „თქვენ კლავაც დუმხართ, მაგრამ სმენად ქცეულ ჩემს გულს ყოველივე ამცნობს თქვენს იღუმალ მღელვარებას. თქვენი თვალები მუქი და მეოცნებე სდება, მიწაზე ეშვება თქვენი მზერა; იგი ანაზღაურად ჩემსკენ გამოიპარება ხოლმე; თქვენი კაშკაშა ფერები ქვება; უცხო სიმკრთალე გიფარავთ ღაწვებს; სისარული გტოვებთ, მომაკვდინებელი დაღვრემილობა გეუფლებათ და მხოლოდ თქვენი სულის აღუშფოთველი სინაზე გიხსნით უმცირესი გარაზებისაგან“ (II, 13). ფრაზები — წმინდა და ნათელი, გამოთქმები — ზუსტი და მოკლე, მთელი პასაჟის განწყობილება—პოეტური.

როდესაც სენ-პრე, ყოყმანის შემდეგ, წასვლას გადაწყვეტს, ეიული დარჩენის ნებას დართავს. აკი იტყვის ალფრედ დე მიუსე: „ქალი თქვენი ჩრდილივითაა: დაედევნებოთ — გაგექცევათ: გაექცევიოთ — დაგედევნებათ“.

ეიული მაქსიმალისტიკა, მისთვის ნახევრად გაზიარებული სიყვარული არ არსებობს: „ჩემმა გულმა, რომელმაც მთელი ძალით ვერ გასწია წინააღმდეგობა, ახლა როგორღა დასთმოს ნახევრად?“ (II, 17).

სენ-პრეს მსგავსად, ეიულიც ამაღლებულად მეტყველებს და მორალიზაციასაც არ გაუბრძის: „შენი სათნოება ჩემი უბიწობის უკანასკნელი თავშესაფარია; ჩემი სინდისი ბედავს შენსას მიენდოს, ერთს მეორეს გარეშე ვერ შეინარჩუნებ. ხელგაშლილო სულო, აჰ! შეინარჩუნე ორივე და თუნდაც შენივე სათრით ჩემი შებრალება მოიწადინე“ (II, 18).

ეიულიმ იცის პატიოსნების ფასი: „...პირჩევნია ვიყო შენი მონა და ვიცხოვრო უბიწოდ, ვიდრე შენი დამოკიდებულება შევიძინო ჩემი ნამუხის დაკარგვის ფასად“ (II, 18).

ეიულის გარემოცვა ზეგავლენას ახდენს მის ხასიათზე: „მამაჩემის წასვლის შემდეგ, ჩვენ დაუზბრუნდით არსებობის ძველ ყაიდას და დედაჩემი ნაკლებად მტოვებს ხოლმე მარტო“ (II, 23).

უბიწო ყმაწვილი ქალის ფსიქოლოგიისათვის დამახასიათებელია ეიულის აღიარება: „...ამ პირველი ნაბიჯის ისეთი საშინელი წარმოდგენა მქონდა, რომ მის იქით ოდნავ თუ ვხედავდი მანძილს უკანასკნელ ნაბიჯამდე“ (II, 32).

ეიული სანიმუშო ქალიშვილია, თავისი გარემოს პრინციპებით აღზრდილი, მშობელთა რიდის მქონე. სენ-პრე მას მხარში ამოსდგომია, კვერს უკრავს და უერთდება მის შვილურ გრძნობას. ეიუ-

ლი ერთგული მეგობარია: და, მოგვიანებით, მოსიყვარულე დედად და ღირსეულ მეუღლედ გვევლინება.

ქიულის წერილების ტონი, პირველიდან მოყოლებული, სულ უფრო კონფიდენციალური და ანალიზური ხდება და თან კეთილშობილებას ინარჩუნებს.

მკვერმეტყველება, ფრაზის სიწმინდე და ალერსიანობა საერთოა სენ-პრესა და ქიულის ხელწერისათვის. მათ განასხვავებს საგანთა აღქმა, რომელიც სენ-პრესთან უფრო სწორხაზოვანია, ქიულისთან კი — იმპულსური.

ქიულის მეტყველება ხატოვანია, გამოთქმა — სადა, შედარება ნაცნობი გარემოდანაა ნასესხები: „რისი მაქნისია ფოთლების მორწყვა, თუკი ზე ძირშივეა მოჭრილი“ (II, 93). არც სტილთა მონაცვლეობა, არც ენის ალლო ლალატობს ქიულის. სენ-პრეს იგი ინტიმური წერილისათვის შეუფერებელ განსწავლული ადამიანის გამოთქმებს საყვედურობს (ტ. II, წერილი XXV).

ქიული მართებულად შენიშნავს, რომ განშორებისას წამსვლელზე უფრო დამრჩენი იტანჯება (II, 94).

სენ-პრეს. ქიულის და სხვა პერსონაჟებს ხშირად მოჰყავთ XVIII საუკუნის საფრანგეთში მოღური იტალიური ლექსები. აქედან ქიულის განსწავლულობაც ჩანს.

ქიული იტანჯება მიჯნურობასა და შვილურ გრძნობას შორის. მისი დრამა ყველა გრადაციით არის წარმოდგენილი. ზოგჯერ ქიული რომანტიკოსთა გარიყულ გმირებს მოასწავებს.

მოვალეობისა და გრძნობის კიდილით დაქანცული, რუსოს პერსონაჟები გამალებით ცდილობენ დაუახლოვდნენ ბუნებას და სამართლიანობას (ამ გარემოებასაც დაუფასებს რუსოს ლევ ტოლსტოი). აღზრდით ჩანერგილ ცრურწმენებს სიყვარული გაუნიავენს. ქიულის, გულწრფელსა და პირდაპირს, უმძიმს საზოგადოებაში გრძნობათა შენიღბვა (II, 118—119). არც სენ-პრეს ემარჯვება ფარისევლობა. საკუთარი არსებითა და ვნებით აღსავსენი, შეყვარებულნი განმარტოებას ესწრაფვიან.

ქიულის ნაწერში არსებით სახელს არცთუ იშვიათად პირობითი ეპითეტი მიაცილებს: „...აი როგორ შეუძლია მკაცრ სათნოებას ნაზი სიყვარულის განცდების მოშორება“ (II, 127).

სენ-პრეს ქიული სრული გულწრფელობისკენ მოუხმობს: მას პირველს უნდა გაანდოს სატრფომ სიყვარულის დაცხრომა.

ლიმილი და ხუმრობა მთლად არ ეუცსოვება „ახალ ელოიზას“. ერთგან ეიული პოეტ კლემან მაროს ყადაზე გაწყობილ ზმებსაჲ კი მიმართავს (II, 130).

ეიულის კეთილი გული აქვს და, სენ-პრესთან ერთად, სელს უწყობს შეყვარებული გლეხი ქალ-ვაჟის, ფანშონ რეგარისა და კლოდ ანეს გაბედნიერებას.

როდესაც ეიული ბრაზობს, მისი წერილები უეცრად ტონალობას იცვლის, „თქვენობით“ მიმართავს სენ-პრესს და, შესაძლებლობისდაგვარად, ცივსა და მშრალ სიტყვებს იშველიებს (ტ. II, გვ. 170, წერილი L).

თავის პასუხს სენ-პრე „თქვენობით“ იწყებს და, შეროგების ნიშნად, „შენობით“ ამთავრებს.

ეიულისთან შინაურულ სითბოს მქვერმეტყველება ენაცვლება. სენ-პრეს იგი მესამე პირით იხსენიებს: „ჩარიგ მორცხვი იყო მაშინ ჩემი ვერაგი განმგებელი! როგორ კანკალებდა, როდესაც მკლავს მიწვდიდა გემით გასეირნების წინ! ო, ფარისეველი!... როგორ გამოიცვალა“ (II, 180).

სხვადასხვა საკითხზე მსჯელობისას (მაგალითად, დუელზე) ეიული, რუსოსავით, გრძნობასაც და სიბრძნესაც იშველიებს.

სათნო ეიულიც ზოგჯერ სუსტია და უმოქმედო. საკუთარი ბედნიერება-უბედურების გადაწყვეტას იგი თავის მეგობარ ქალს, კლერს მიანდობს: „ან მოახდინე არჩევანი, ანდა სასიკვდილოდ გამოიმეტე“ (III, 263).

სენ-პრესადმი გაგზავნილი ეიულის ერთი წერილი რიტორიკული ფიგურით იწყება, რომელიც ანალოგიურია კეისრის წამოძახილისა: „Tu disques, Iili!“ („შენც, შეილო!“). ესეც ეიულის ნაკითხობის გამოძახილია: „შენც, ჩემო ტკბილო მეგობარო! შენც, ჩემი გულის ერთადერთო იმედო, შენც განმიგმირე გული მაშინ, როდესაც იგი სევდისაგან იფერფლება“ (II, 274).

დედის გარდაცვალება მტკივნეული განცდაა ეიულისთვის და დაუოკებელ სინანულს აღუძრავს. დედის სარეცელთან ეიულის სენ-პრესთან თავისი ბედნიერებაც ეეჭვება. სენ-პრე ეიულის ერთგულია და საკუთარ გრძნობას ამ დიდ განსაცდელში სატრფოს ტკივილს უქვემდებარებს. მაგრამ სიყვარული „სიკვდილივით ძლიერი“ კი არა, სიკვდილზე ძლიერი აღმოჩნდება: სენ-პრესადმი გრძნობას ეიული ვერ გადალახავს.

თუმცა, ამბები თავისი გზით წარიმართება და ყიულიც მშობლის ნებას ემორჩილება. ნახევრად ოფიციალური ბარათით იგი სთხოვს სენ-პრესს დაუბრუნოს თავისუფლება: „ღროა ხელი ავიღოთ ახალგაზრდობის შეცდომებზე და გამოვემშვიდობოთ მაცდურ იმედს. თქვენი მე არასოდეს ვიქნები. მაშ დამიბრუნეთ ჩემი თავისუფლება, რომლის გამოყენებაც სურს მამაჩემს; თუ არა და, უბედურების ფიალა უარით აღმივსეთ: ეს კი ორთავეს ისე დაგვლუპავს, რომ თქვენც არაფერში გამოგადგებათ“ (III, 24). ამრიგად, ვალდებულებასა და მოვალეობას აყენებს პირველ რიგში ყიული.

სენ-პრესს პასუხში სულგრძელობა და სიმწარე ირევა ერთმანეთში: „ვეუბრუნებ ყიული დ'ეტანეს თავისუფლებას და იმის უფლებას, რომ თავისი ხელი და გული დაუკითხავად უბოძოს იმას, ვისაც სურს“ (III, 24). ამ ბარათის შავი ვარიანტები, რომლებიც მკვლევარ დანიელ მორნეს მოჰყავს კომენტარში, გვიჩვენებს, თუ როგორი დაყინებით ეძებდა რუსო ზუსტ სიტყვას ამ კულმინაციის გადმოსაცემად.

ყიული მყისვე ნანობს მამის სურვილით ნაკარნახევ თავის საქციელს, ოხრავს, მაგრამ შვილურ მოვალეობას ემორჩილება. ოღონდ სენ-პრესს სიყვარულს გულიდან ვერავითარი ძალა ვერ ამოაგდებინებს. სატრფოს ყიული ამას არც უმალავს. ისინი განაგრძობენ მიწერ-მოწერას. ყიულის შვილი სურს სენ-პრესსაგან, რათა აიძულოს მამა — მოკლას ან გააბედნიეროს თავისი ასული. ეს განზრახვა განუხორციელებელი დარჩება.

დათანხმდება რა ბ-ნი დე ვოლმარზე გათხოვებას, ყიული სთავაზობს სენ-პრესს წმინდა სიყვარულს. სენ-პრესს პასუხში სასოწარკვეთილება გამოსჰყვივის. თანდათან ისინი ვითარებას ეგუებიან. ბ-ნი დე ვოლმარიც შეძლებისდაგვარად ხელს უწყობს. მილორდი ედუარი და კლერი (აწ უკვე ქ-ნი დ'ორბი) კეთილ რჩევას არ აკლებენ სენ-პრესს და ყიულს.

სულის სიღრმეში ყიული სენ-პრესადმი გრძნობის ერთგულა რჩება თავისი სიცოცხლის მშვიდ აღსასრულამდე.

ყოლის ბიძაშვილი და მეგობარი კლერი. ავტორის ჩანაფიქრის თანახმად. მიწერ-მოწერაში იმისთვის შემოდის, რომ ახალი შუქი მოჰფინოს შეყვარებულთა ურთიერთობას, ფიქრებს, ხასიათებს. უმთავრესად კი — ყიულის პიროვნებას. ყიული მას ისეთ რამეს ანდობს ხოლმე. რასაც, ამა თუ იმ მიზეზით, სენ-პრესაც ვერ გაუმსელს. კლერისადმი გაგზავნილი მისი პირველი წერილიდან ვეცნობით ყიულისა და მისი მეგობარი ქალის ბავშვობისა და აღზრდის დეტალებს. ყიულის საყვარელი ძმა ჰყოლია („საუყუეთესო ძმათა შორის“, II, 22), რომელიც ადრე გარდაცვლილა. ეს შტრისი თითქოსდა კვლავ შეგვახსენებს: ყოველივეს, რაც კი გარს ეხვევა ყიულის, მასსავე სრულყოფილება მართებს.

ყოლის თვისებებს კლერი თავისი გუვერნანტი ქალის, შაიოს სიტყვებით წარმოგვიდგენს: „...შენი ბედის განმსაზღვრელი შენივე პირველი გულისთქმა იქნება!“ (II, 24). ამავე წერილიდან ჩანს, რომ ყიული და კლერი იცნობენ ვნებათა „ნიშნებსა და შედეგებს“.

კლერს სანგვიწური ტემპერამენტი აქვს, იგი პატარა საქმეში მსუბუქია და ქარაფშუტა, დიდში კი — წინდახედული საკუთარ თავსაც იგი გუვერნანტი ქალის სიტყვებით განსაზღვრავს: „...კეთილ გუვერნანტს ყოველთვის უთქვამს ჩემთვის, რომ მე არასოდეს შექნება მიჯნურობის შეგნება და რომ მეტიწმეტად გიყი ვარ, რათა ოდესმე სიგიჟე ჩავიდინო“ (II, 24).

თვითონ კლერი როგორც არ უნდა აფასებდეს მეგობრის მოქმედებას, მტკიცედ იცავს ყიულის საიდუმლოს: „... არ მსურს ისეთი პატიოსნება, რომელიც მეგობრობას, რწმენას, ნდობას ღალატობს“ (II, 25).

„...ტირილი სიცილის გარეშე არ შემძლია,—წერს კლერი. — და... ამიტომ ნაკლებად მგრძნობიარე როდი ვარ“ (II, 26): ეს დამახასიათებელი შტრისია. მგრძნობელობას კლერი მსიჯრულობის გასამართლებლად უხმობს.

კლერის წერილები ხატოვანი და დახვეწილია. აი, როგორ იხსენიებს იგი მასზე შეყვარებულ ბ-ნ დ'ორბს: „ძლიერ სულთა ეს მამაკაცური ფიქრი, ესოდენ თავისებურ მეტყველებას რომ სძენს მათ, ისეთ ენაში ვლინდება, რომლის გრამატიკა მისთვის უცნობია“ (II, 234). ეს წინადადება ოდნავ პრეციოზულიც კი არის.

ქ-ნ დ'ორბად ქცეული, კლერი ქებით მოიხსენიებს ჟიულის ბუნებას: „აჰ! რომ მართლა სჯეროდეს, დედის დღეები მე შევამცირეო, განა მისი გული აიტანდა საშინელ სინდისის ქენჯნას? არა, არა, ჩემო ძეგობარო, ჟიული მას კი არ დაიტირებდა, არამედ გაპყვებოდა“ (III, 19).

გრძნობათა ლეღვის გადმოსაცემად, სხვა პერსონაჟების მსგავსად, ქ-ნი დ'ორბიც უხეად იშველიებს ძახილის ნიშანს და მრავალწერტილს: „ღმერთო ჩემო, ჩემო კუზინავ, რა სიამოვნება მომანიჭა შენმა წერილმა! მომნიბლავო მქადაგებელო!.. მართლაც რომ მომნიბლავო, მაგრამ მაინც მქადაგებელო, წარმტაცად მოტიკტიკე: საქმეს ნაცლებად ეხები. ათენელი ხუროთმოძღვარი!.. ეს მშვენიერი მოლაპარაკე!.. ხომ იცი... შენს ძველ პლუტარქესთან... მდიდრული აღწერები, დიდებული ტაძარი!.. როდესაც მან ყველაფერა თქვა, მოდის სხვა, მოკავშირე ადამიანი; უბრალო, სერიოზული და დინჯი იერიით... გეგონება შენი კუზინა კლერი იყოს... უფერული, ნელი ხმით და ოღნავ ცხვირისმიერი წარმოთქმით... რაც კი უთქვამს, იმას გავაყეთებდი. იგი დუმდება და თავისთვის კი ტაშს უკრავს!“ (III, 133).

მ ი ლ ო რ დ ი ე ლ უ ა რ ი

მილორდ ელუარ დე ბომსტონი საეარაუდო დუელის მომენტში გამოჩნდება (დუელი, საბოლოოდ, არ შედგება). იგი ინგლისურ სათნოებას განასახიერებს. დანიელ მორნეს თქმით, „...მილორდ ელუარი გულუხვია, დიდებული, ადამიანური, მამაცი, გონიერი და ამაცი“ (I, 103).

სენ-პრეს ფიზიკური და ინტელექტუალური თვისებების დადებით აღწერას ვპოულობთ კლერის ერთ-ერთ წერილში, სადაც მოტანილია მილორდ ელუარის სიტყვები: „იგი არის ახალგაზრდა, კარგი აღნაგობის, ძლიერი, მოქნილი; აქვს აღზრდა, ალლო, ზნე, ვაჟაკობა, გახსნილი გონება, საღი სული; მაშ, რაღა აკლია, რომ თქვენი აღიარება დაიმსახუროს?“ (II, 213).

მილორდ ელუარი მიმართავს, აგრეთვე (და განსაკუთრებით), რომანის სხვა პერსონაჟებისთვისაც ნაცნობ პრეციოზულ მეტყველებას: „...თქვენი მეგობარი სხეულით იმდენად ჭანსალია, რამდენადაც შეიძლება იყოს ესოდენ ავადმყოფი გულის პატრონი“ (II,

247), რაც უნდა გავიგოთ, როგორც „ესოდენ შეყვარებული“. ეპითეტი „ჯანსალი“, ამჯერად „სხეულის“ მიმართ ცმარებული, წინა ციტატაში „სულს“ განსაზღვრავდა.

მილორდ ელუარი ადამიანებთან ურთიერთობაში უტყუარი ტაქტიკით გამოირჩევა: „მას ჩემთვის სიტყვა არ უთქვამს. არც მე მისთვის; მოურიდებელი სანუგეშო სიტყვები მხოლოდ აძლიერებენ დაღვრემილობას“ (II, 247).

ყიულის დაშორებული სენ-პრე სასტიკად იტანჯება. კლერის მსგავსად, მილორდიც „მფარველობს“ შეყვარებულებს განსაცდელის ქამს.

სიბრძნისა და ვნების კავშირს მილორდიც განასახიერებს: „...საკუთარ ხარჯზე შევიძინე დიდი გამოცდილება და ფილოსოფიასთან ვნებათა გზამ მიმიყვანა“ (II, 255).

რომანში მილორდ ელუარს რეზონიორის და არა მოქმედი პირის როლი შეხვდა. მისი იშვიათი მოქმედებაც ამა თუ იმ მორალურ დებულებას ასურათებს.

სენ-პრეს მილორდ ელუარი თავისი გამოცდილებით არიგებს: „ბავშვობას დააღწიე, მეგობარო, გაილეიქე. ნუ დაუთმობ მთელს შენს ცხოვრებას გონების ძილს. ასაკი მიდის, შენ იმისთვისა და გრჩენია დრო, რომ გონიერული იყო. კაცი ოცდაათს რომ გადააცილებს, დროა თავის თავზე იფიქროს, მამ დაიწყე შენს თავში ჩაღრმავება და იყავ ადამიანი ერთხელ მაინც სიკვდილის წინ.

ჩემო ძვირფასო, თქვენს გულს თქვენს განათლებაზე დიდხანს პქონდა უპირატესობა. ფილოსოფოსობა მოინდომეთ უფრო ადრე. ვიდრე ამისი უნარი შეგწევდათ: გრძნობა გონებად მიიჩნით და დაკმაყოფილდით იმით, რომ საგნები მათ ზიერ თქვენზე მოხდენილი შთაბეჭდილებით შეათვასეთ და არასოდეს შეგიგნიათ მათი ნამდვილი ფასი“ (IV, 1) და ა. შ.

ბ ა ტ ო ნ ი დ ე ვ ო ლ მ ა რ ი

ბ-ნი დე ვოლმარი, ყიულის სელის მაძიებელი. ყურადღებიანი, წინდახედული და განჭრიახეა.

ბ-ნ დე ვოლმარს, როგორც რომანის სხვა პერსონაჟებს. ფილოსოფიური რეფლექსიები უყვარს. უმწიკვლო მეუღლეობასაც არ დასჯერდება და დროდადრო იდეალურ ადამიანადაც გვევლინება

(როგორც სხვა შემთხვევაში, მილორდ ედუარი). აი რას სწერს იგა სენ-პრეს:

„თუმცა ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცნობთ ერთმანეთს, მე დამავალეს მოგწეროთ. ქალთა შორის ყველაზე ქვეიანმა და საყვარელმა არსებამ ახლანახან გადაუშალა გული თავის ბედნიერ მეუღლეს, რომელსაც მიაჩნია, რომ თქვენ ღირსი იყავით ამ ქალის სიყვარულისა და გთავაზობთ თავის სახლს. აქ სუფევს უბიწობა და მშვიდობა; აქ პოვებთ მეგობრობას, სტუმართმოყვარეობას, პატივისცემას, ნდობას. ჰკითხეთ თქვენს გულს და თუკი ამაში არაფერია ისეთი, რაც შეგაშინებთ, მოლით უყოყმანოდ. აქედან ისე არ წახვალთ, ახალი მეგობარი რომ არ შეიძინოთ“ (III, 152).

სენ-პრე ლებულობს ამ წინადადებას. დედამიწის გარშემო სენ-პრეს მოგზაურობის შემდეგ. რასაც „დაახლოებით ოთხი წელი მოანდობა“ (III, 148), სამთა იდილია იწყება. ორი შეყვარებული თავის გრძნობებს თრგუნავს და ცხოვრობს როგორც ნაზი მეგობრები. სიტყვა „სათნობა“ ხშირად მეორდება. ფსიქოლოგიურ ანალიზს რუსო ხშირად მორალურ დასკვნამდე მიჰყავს (იხ. მაგ., VI ნაწილში მოთავსებული წერილი VII)/

სიუჟეტი, რომელსაც ადამიანთა ურთიერთობანი და ფილოსოფიური იდეები წარმართავს, ისეთ სიტუაციას მიადგება, სადაც ფიქრი ბატონობს; რომანში დახატული ვითარება სიციოცხლის გარკვეულ კონცეფციას გვეარნახობს.

სამთა თანაარსებობა საკმაოდ მიამიტურადაა წარმოდგენილი. თუმცა რუსოს იდეებს კი შეესატყვისება: „აი როგორ წარიმართება საღამო: როდესაც წამოდგომისა და დაშლის დრო მოახლოვდება, ქ-ნი დე ვოლმარი იტყვის ხოლმე. რა იტები გავუშვათო. წამსვე თითოეული კაჟაჟის დასტას იღებს, მისი შრომის დაფასებას რომ ნიშნავს, საზეიმოდ შუა ეზოში გადაიტანს. ერთ გროვად დაყრის... შემდეგ ცეცხლს მოუკიდებენ; მაგრამ ყველას როდი ხვდება წილად ეს პატივი; ჟიული ჩირაღდანს იმას გაუწოდებს ხოლმე. ვინც ყველაზე მეტი იშრომა იმ საღამოს; ეს რომ თვითონ ეუული აღმოჩნდეს, იგი მოურადებლად თავის თავს სცემს ამ პატივს. დიდებულ ცერემონიალს თან სდევს წამოძახილები და ტაში“ (IV, 141). სცენა მოტკბოა დღევანდელი მკითხველისათვის. სოლო ამალ-

ლებული ტონი და ისეთი სიტყვა, როგორცაა „august“ („დიდებული“), რომანტიკოსთა ძირითად ლექსიკონში შევა (პიუვო, ლამარტინი).

წერილის პასუხი გადაკრული სიტყვით ან ნაგულისხმევი ამბის გახსენებით შეიძლება იწყებოდეს: „დას, მილორდ, უდიდესი სიხარულით გიდასტურებთ. მეიერის სენა გახლდათ ჩემი სიგეისა და ჩემი სნეულების კრიზისი“ (IV, 6—7). ეს ხერხი მიწერ-მოწერას საუბართან აახლოებს და რომანის მსვლელობას მეტ უშეალობას სძენს. სხვა ამგვარივე მაგალითი: „არა, ღვირფასო ვოლმარ, თქვენ არ შემცდარხართ; ახალგაზრდა კაცი საიმედოა; მაგრამ მე ნუ დამეყრდნობით, ამაში დარწმუნება კინაღამ ძვირად დამიჯდა“.

მილორდ ედუარის ავტორიტეტს სენ-პრე ზოგჯერ თავისი მსჯელობის გასაძლიერებლად იყენებს; ბ-ნ დე ვოლმარის თქმით, „თავისდათავად ყველა ხასიათი კარგია“ (VI, 65—66).

რ ა მ დ ე ნ ი მ ე ზ ო გ ა დ ი დ ა კ ვ ი რ ვ ე ბ ა

წერილების ერთი ნაწილის „დაკარგვა“, რისი წყალობითაც მკითხველს შეენდობა ზოგიერთი ზედმეტი წერილმანი, ეპისტოლარული რომანის საკმაოდ გავრცელებული ხერხია (II, 27). მსგავსი შემთხვევა არის შოდერლო დე ლაკლოს „სახიფათო კავშირებში“. ლაკლოს ამავე რომანში მოთავსებული შენიშვნა (ლაკლოც ხომ ჩინებულად ერკვეოდა ეპისტოლარული ენარის ავ-კარგში) ძვირფას დაკვირვებას გვანდობს რუსოს შემოქმედებაზე: „...სიყვარულში იმაზე ძნელი არაფერია, დაწერო ის, რასაც არა გრძნობ... ესაა რომანების ნაკლი; ავტორი მხრებზე ხელებს იტყაბუნებს და ფიქრობს, იქნებ უფრო მგზნებარე გავხდეთ, მკითხველი კი ცივი რჩება: „ელოიზა“ ერთადერთი გამონაკლისია...“

თანაც, „ახალი ელოიზას“ წინასიტყვაობის სიტყვები ეპიკრაფად აირჩია თავისი ნაწარმოებისათვის ლაკლომ: „ენახე ჩემი დროის ზნე-ჩვეულებანი და გამოვაქვეყნე ეს წერილები“. შოდერლო დე ლაკლოს პერსონაჟები „ახალი ელოიზას“ ციტირებას ახდენენ: „ზეციერნო ძალებო, ტყვილში გაიწრთო სული, ბედნიერებისათვის მიბოძეთ სული!“ — ვგონებ, ამახ ნაზი სენ-პრე წარმოთქვამს“. — წერს ვიკონტი დე ვალმონი. ცხადია, ორივე რომანის სულისკვე-

თება და ხასიათები მკაფიოდ განსხვავებულია, მაგრამ უდავოა ლიტერატურული მემკვიდრეობითობაც.

თავის „ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში“ იპოლიტე ტენი შემდეგნაირად მოიხსენიებს რუსოს: „რუსოს პერიოდები. რევოლუციას რომ წარმოშობენ, თერამეტ-თერამეტი საათის _ განმავლობაში უტრიალებდნენ თავში, ავტორი მათ საგულდაგულოდ აშალაშინებდა და ასწონ-დასწონიდა“.

ზოგიერთი გაკვიანურებული ადგილის გამო რუსოს სადღეისოდ ნაკლებად კითხულობენ. მაგრამ მისი იდეები კვლავაც ღრმა გავლენას ახდენენ. ამას მოწმობს თავის ერთ-ერთ სტატიაში (ეურნალი „ლა პანსე“, 1958, იანვარ-თებერვალი) ფრანგი კრიტიკოსი ფრანსის ეურდენი: „ზოგიერთი მწერლის გენიამ მოიკვა ფართო სამყარო, ოსმოსის, ან, უკეთ, კაპილარულობის ფენომენის წყალობით. მაგალითად, ჟან-ჟაკ რუსოს იდეებმა იმოქმედეს და დღესაც მოქმედებენ ისეთ ადამიანებზეც, ვისაც მისი დაწერილი თხუთმეტი სტრიქონიც არ წაუკითხავს...“

ეიულისა და სენ-პრეს საუბარში, როგორც ვნახეთ. ფილოსოფიური საკითხები ხშირად წამოიჭრება ხოლმე. ისინი დაობენ სქესის, აღზრდის, აღმიანთა ცნობის, მოვალეობის და სხვა პრობლემებზე. ამ „დიდი კითხვების“ გვერდით თავის ადგილს იკავებენ მსჯელობანი ჩაცმულობაზე, გემოვნებაზე და სხვა.

ბუნებრივია, რომ მუსიკას (რუსო ხომ კომპოზიტორიც იყო) მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს „ახალ ელოიზაში“: ეიული მღერის და ფორტეპიანოზე უკრავს, სენ-პრე — მუსიკოსია.

„ახალი ელოიზას“ პერსონაჟები ჩვენი საუკუნისათვის უჩვეულოდ გრძელი წერილებით მიმართავენ ერთმანეთს. რუსო იშვიათად თუ მოაკლებს მკითხველს გრძნობათა ამსახველ უმცირეს დეტალსაც კი. იგი უფრო ლმობიერია საგანთა აღწერისას (მათ მწერალი, მეტწილად, უბრალოდ ჩამოთვლის ხოლმე): „შენი კაბა, ჩაცმულობა. ხელთათმანები, მარაო, ხელსაქმე, ყოველივე ის, რაც შენს გარშემო ჩემს მზერას ხედებოდა, აიტაცებდა ჩემს გულს და მთელს ამ სასწაულს მხოლოდ შენ ახდენდი“ (II, 137).

რომანში ცოტაა მოქმედება. ფართოდაა გადაშლილი პერსონაჟთა შინაგანი ცხოვრება, გრძნობები, ხასიათები, მორალური პრინციპები. სიუჟეტი მარტივია და სადა.

თითქოს წიგნის მუსიკალური თემის გამოყოფა სურდაო, რუსოს ჟიულისა და სენ-პრეზე რომანსის დაწერა განუზრახავს. რომანსი შემდეგნაირად იწყება:

Auprès de Meillerie
En un réduit désert
Oui jadis par Julie
Saint-Preux a tant souffert. *

ლექსი სუსტია, სამაგიეროდ, ჟიულისა და სენ-პრეს განცდებმა ერთი, ან, იქნებ, ორი თაობის გულში პოვეს გამოძახილი.

1958

ჟიულ ვერნი მიემგზავრება

ყოველდღიურობას წინ არა მხოლოდ ფანტაზია უსწრებს, უსწრებს შეუმჩნეველად და თანდათანობით დაგროვილი ცოდნაც. ეს გარემოება განსაზღვრავს ჟიულ ვერნის ადგილს გასული საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში. მწერალი ფართოდ იყენებდა მეცნიერების მიღწევებს. მრავალ რომანში მხოლოდ ამ მიღწევებს ეყრდნობოდა და მკითხველს საკმაოდ დასაბუთებულ პროგნოზს სთავაზობდა.

ჟიულ ვერნმა ერთბაშად როდი მიაგნო თავის მოწოდებას: ჯერ კომედიებსა და ვოდევილებს წერდა. ზოგიერთ მათგანს მისი მომავალი მეგობარი და მრჩეველი ალექსანდრე დიუმა-მამა უწონებდა. 1850-იანი წლების მეორე ნახევარში ჟიულ ვერნმა განიზრახა შეექმნა „რომანი მეცნიერებაზე“. პირველი ასეთი რომანი, „ხუთი კვირა აეროსტატით“, დაწერა და დასტამბა 1862 წელს. აქედან მოყოლებული ჟიულ ვერნს, ხანდახმულობაში მხედველობის დაკარგვის მიუხედავად, სიკვდილამდე არ შეუწყვეტია წერა

* მეიერის მახლობლად, უკაცრიელ ადგილას, სადაც ჟიულის გამო ასე დაიტანჯა სენ-პრე.

და ბეჭდვა. იგი გარდაიცვალა 1905 წლის 24 მარტს ამიენში. ხელნაწერად დარჩენილი რამდენიმე რომანი მწერლის სიკვდილის შემდეგ გამოქვეყნდა.

ჟიულ ვერნის სამყარო დროში მკვეთრად შემოფარგლული: ადვილი დასადგენია, რომ ამ რომანების დამწერიცა და პერსონაჟებიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ცხოვრობდნენ.

ჟიულ ვერნი ახდენს მოვლენათა განზოგადებას მეცნიერებათა და, პირველ რიგში, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევებზე დაყრდნობით. შედარებისათვის გავიხსენოთ, რომ ბალზაკს თავისი მწერლური მეთოდი გამოჰყავს ბიუფონის საბუნებისმეტყველო დაკვირვებებიდან, ემილ ზოლას—ექიმ კლოდ ბერნარის პრაქტიკიდან.

ჟიულ ვერნი თავისი საუკუნის შვილია. საერთო მომენტი ადვილად მოიძებნება მსოფლმხედველობრივად, მხატვრული მეთოდით. განწყობილებით, სტილით, დასახული მიზნებითა და მათი გადაკრის ხერხებით ერთიმეორისაგან ესოდენ განსხვავებულ მწერლებს შორის, როგორიცაა ბალზაკი, ჟორჟ სანდი, ვიქტორ ჰიუგო. ჟიულ ვერნი თუ ებღ ზოლა. განა ყოველივე ამას არ გულისხმობდა ჟიულ ვერნი, როდესაც თავისი ახალი ტიპის რომანში ცდილობდა გაეერთიანებინა, მისივე თქმით, „გუშინდელი რომანტიზმი ღლეწანდელ რეალიზმსა და ხვალინდელ სიმბოლოსთან?“

ამ მწერალთა ნაწარმოებების მსგავსად, ჟიულ ვერნის რომანებსაც წინ უძღვის ფართო ექსპოზიცია. იგი ვერნის საერთო პრობლემატიკას ემსახურება.

ამ საერთო ამოცანას ცალკეული რომანები ინაწილებენ. ყოველივეს აერთიანებს პროგრესის ცნება. მისი შემადგენელი ნაწილია ტექნიკის განვითარება, კერძოდ კი, ტრანსპორტის საშუალებათა სრულყოფა („მოტივეტივე ქალაქი“).

„არაჩვეულებრივ მოგზაურობათა“ პერსონაჟების გამგზავრებას წინ უსწრებს საგულდაგულო მზადება, წიგნების კითხვა და საკირო აღჭურვილობის შეკერა.

ხოლო თითოეული თავგადასავალი უხილავი ადამიანის ჩანაფიქრს მისდევს. იგი ყველა მოგზაურობის მონაწილეა. ეს მოგზაური თვით ჟიულ ვერნია.

გარეთ სივრცეა და მკვდარი მთვარე

ყოველ ვერნის სამყარო რეალურ მონაცემებს ეფუძნება. იგი ძირითადად დედამიწით იფარგლება. მართლაც, დედამიწას მხოლოდ რამდენიმე რომანის მოქმედება თუ სცდება: „დედამიწიდან მთვარემდე“, „მთვარის გარშემო“.

ამ ორი ნაწარმოებით ვერნი პრაქტიკული საზომით მიუდგა მსოფლიო ლიტერატურაში ოდითგანვე არსებულ, საფრანგეთში კი XVII საუკუნის მწერლის სირანო დე ბერკერაკის სატირულ ნაწარმოებში — „უცხო სამყარო, ანუ მთვარის სახელმწიფოები და სამეფოები“ — ასახულ სელენეს თემას.

საგულისხმოა, რომ ყოველ ვერნის არჩევანი კოსმოსურ სივრცეში კაცობრიობის არსებობასთან საკმაოდ მჭიდროდ დაკავშირებულ ამ უახლოეს თანამგზავრზე შეჩერდა. ამრიგად, მთვარეზე გამგზავრების დროს ყოველ ვერნი არსებითად ისევ მიწიერ საქმეებს იკვლევს. ჩვენმა თანამედროვეებმაც ხომ დაადასტურეს მწერლის ოცნების საფუძვლიანობა ჯერ კოსმოსის სივრცის გადალახვით და შემდეგ მთვარეზე ფეხის შედგმით.

გამართლდა, აგრეთვე, ყოველ ვერნის პროგნოზი ტექნიკის საშუალებათა სრულქმნაზე, რასაც კოსმოსის დაპყრობა განაპირობებს. ვფიქრობთ, სწორედ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის პრაქტიკული ქმედითი მოდელის შექმნაა ყოველ ვერნის სამყაროს ერთი მთავარი თვისება.

ყოველ ვერნის ასტრონავტები ცარიელ სივრცეს გაივლიან და მთვარესთან ახლო მანძილზე მისულები მკვდარ და უკაცრიელ ზეციურ სხეულს იხილავენ.

გარდა ამ „მთვარეული ეპიზოდისა“, მხოლოდ რამდენიმე ცდა არის დედამიწის ფარგლებს გარეშე გასვლისა „არაჩვეულებრივ მოგზაურობებში“. მკვდარი მთვარე და უკაცრიელი კოსმოსი იმაზე მიუთითებენ ადამიანს, რომ მისი ადგილი და დანიშნულება დედამიწაზეა. აქ ჯერ იმდენი სიმდიდრე და სილამაზეა აუთვისებელი, რომ ყოველივე ეს ენთუზიასტთა მრავალ თაობას ეყოფა.

მთვარის გავლით დედამიწელთა მიწას ვუბრუნდებით.

ყოულ ვერნის პერსონაჟები სამოგზაუროდ გულმოდგინედ ემზადებიან. მათთვის მთავარი დასაყრდენია მეცნიერების მიერ მოპოვებული ცოდნა.

ცოდნის პოპულარიზაციის მოქნილი ფორმაა დიალოგი. ვერნისეულ დიალოგს რამდენიმე დანიშნულება და სახესხვაობა აქვს. შესაველ ნაწილში, დაპირისპირების სხვა ხერხების გვერდით (დასპუტი, გარჩევა, სამეცნიერო დაწესებულებაში პაექრობა...), გვხვდება ეგრეთ წოდებული სოკრატული დიალოგი. მეცნიერთა მთავარი ამოცანაა ქეშმარიტების დადგენა, ქეშმარიტება კი აზრთა დაპირისპირებიდან იბადება. ჩვეულებრივ, დიალოგის ორი მონაწილიდან ერთი არის ახალი წამოწყების ენთუზიასტი, მეორე — სკეპტიკოსი. ასეთია ვითარება პირველსავე რომანში, „ხუთი კვირა აეროსტატი“, სადაც ოპონენტებია დოქტორი ფერგუსონი და კენედი. ასევეა „დედამიწის ცენტრისაკენ მოგზაურობაში“, სადაც პროფესორ ლიდენბროკს თავისი არგუმენტებით უპირისპირდება აქსელი. ასევეა მრავალ სხვა რომანში. ენთუზიასტებსა და სკეპტიკოსებს ის აერთიანებთ, რომ ერთნიცა და მეორენიც ცოდნას ეყრდნობიან. მაგრამ მათ, ფაუსტისა და დოქტორ ვაგნერის დაპირისპირებისა არ იყოს, ის განასხვავებთ. რომ ენთუზიასტები შემოქმედებითად ავითარებენ მეცნიერებას, ხოლო სკეპტიკოსები დოგმატურად უდგებიან მას. შეცდომებიც აუცილებელია, მაგრამ სწორედ ამ შეცდომების გათვალისწინებით წარიმართება შემდგომი განვითარება, ხოლო სკეპტიკოსების ხელში მეცნიერება ან გაიჩინდებოდა, ან კუს ნაბიჯით წაიწვევდა წინ.

ვერნის რომანში თანამედროვეობა აქტუალური კუთხითაა დანახული. ამან განაპირობა უჩვეულო წარმატება რომანისა „ხუთი კვირა აეროსტატი“. აფრიკაში მოგზაურობისას პერსონაჟები დაახლოებით იმავე მარშრუტს მისდევენ, რომელსაც იმ დღეებში დასდგომია ერთი ევროპული ექსპედიცია. გამომცემელმა ეტცელმა ამიტომაც ააწყო და დასტამბა რომანი საინფორმაციო ბიულეტენის სისწრაფით — ორ თვეში. ვერნის ზოგიერთი სხვა ნაწარმოების მოკლე შინაარსს ცალკეული თავების გამოქვეყნებისთანავე ამერიკელი ჟურნალისტები ტელეგრაფით აცნობებდნენ ხოლმე თავ-თავიანთ ჟურნალებს.

ამ პირველი რომანიდან მოყოლებული ვერნს ჩვეულებად ექცა თავის ნაწარმოებთა მოქმედების ზუსტი დათარიღება: რომანის „ხუთი კვირა აეროსტატით“ ამბები იწყება 1862 წლის 14 იანვარს და თავდება ამავე წლის 24 მაისს. წიგნი „მოგზაურობა დედამიწის ცენტრისაკენ“ იხსნება თარიღით — 1863 წლის 24 მაისი. ხოლო ჰამბურგში მოგზაურები ბრუნდებიან ამავე წლის 9 სექტემბერს.

თიულ ვერნის „მოგზაურობებში“ ვხვდებით სტერეოტიპულ სიტუაციებსაც, ერთი რომანიდან მეორეში რომ ოდნავ სახეშეცვლილი გადადის. ასე მაგალითად, ვერნის ერთ-ერთი საყვარელი პერსონაჟია პაგანელის ტიპის უცნაური მგზავრი, რომელიც ექსპედიციისა თუ გემის გასვლის ბოლო წუთში გამოჩნდება ხოლმე, ანდა სკეპტიკოსის სახე (აქსელი „დედამიწის ცენტრისაკენ მოგზაურობაში“, კენედი ნაწარმოებში „ხუთი კვირა აეროსტატით“...). არაიშვიათი ხერხია საიდუმლო, სენსაციური, ახლად აღმოჩენილი საბუთი: „დედამიწის ცენტრისაკენ მოგზაურობაში“ ეს არის საკნუსემის ხელით დაშიფრული ბარათი, „კაპიტან გრანტის შვილებში“ — ბოთლში ჩადებული და ოკეანეში გადაგდებული წერილი.

პირობითია ნაწარმოებებში გაფანტული სხვადასხვა ნიშანი: ასეთია მოგზაურთა და მეცნიერთა ინიციალები. გავლისას რომელიმე მიუდგომელ ადგილას აღბეჭდილი ან გამოკვეთილი ეს ნიშნები თავისებურად მოწმობს ადამიანის ძლიერებასა და მის ახალ-ახალ გამარჯვებებს, ბუნების საიდუმლოებაში ჩაწედომას. დედამიწის ცენტრისაკენ მიმავალი მოგზაურები არნე საკნუსემის ინიციალებს ხვდებიან. რომანში „ხუთი კვირა აეროსტატით“ აფრიკის შუაგულში კლდეზე ამოკვეთილ ინიციალებს „ა. დ.“ (ანდრე დებონოსი) მღელვარებით ამოიკითხავს დოქტორი ფერგიუსონი.

ყოველივე ეს საიდუმლოების ელემენტს აძლიერებს თიულ ვერნის რომანში. ზოგიერთი სხვა ხერხიც ამავე მიზანს ემსახურება. ასეთია დრამატული ეპიზოდების ჩართვა თხრობაში. ისინი თან სდევნენ სამეცნიერო ექსპედიციების საქმიანობას და წინ ელობებიან მათ უშუალო მიზნებს. ეს აძლევს მწერალს შესაძლებლობას, შეუმჩნევლად და მიმზიდველი ფორმით მიაწოდოს მკითხველს ცნობები ფლორასა და ფაუნაზე, ეთნოგრაფიასა და ხალხთა ზნე-ჩვეულებებზე, ფოლკლორსა და გეოლოგიაზე... ასეთი ეპიზოდების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. ისინი უხვადაა ვერნის ნებისმიერ ნაწარმოებში.

ამგვარ ეპიზოდებში ზოგჯერ პერსონაჟები ბუნების მძვინვარე ძალებს უპირისპირდებიან. ვერნის პეიზაჟის ნიშან-თვისებაა ადამიანისათვის სარგებლიანობის ხაზგასმა: რომელიმე ჩანჩქერის, მდინარის, ულრანი ტყის, ვულკანისა თუ გადაკარგული კუნძულის რარიტ მშვენიერი სურათები არ უნდა გადაგვიშალოს ვერნმა, იგი არასოდეს კმაყოფილდება ესთეტიკური ტკობით. თუკი ეან-ეაკ რუსოს პეიზაჟი დაკავშირებულია ადამიანის გრძნობებსა და მის შეგრძნებათა გაფურჩქვნასთან, თუკი ბერნარდენ დე სენ-პიერის ან შატობრიანის პეიზაჟში ველური ბუნების სიდიადე უპირისპირდება პროზაულ არსებობას და ეგზოტიკურობას იშველიებს, ვერნის პეიზაჟი, კარგი გაგებით, უტილიტარულია. მწერლის ფიქრით, ბუნების სილამაზე ესთეტიკური შეგრძნების წყაროც არის და მატერიალური სიმდიდრის შემცველიც.

მაგრამ იმისათვის, რომ ბუნებასა და დედამიწას დაეპატრონოს, ადამიანმა ჯერ საკუთარი თავი უნდა დაიმორჩილოს. ამ პრობლემას ეიულ ვერნი მეცნიერული ჰუმანიზმის საკუთარი პოზიციებიდან მიუღდა.

ეს პრობლემატიკა მრავალნაირად არის გარდატეხილი ვერნის თხზულებებში და ადამიანთა შორის წერილმანი შეტაკებების ეპიზოდებში ვლინდება. ეს მოზარდ მკითხველში სინანულსა და ადამიანის სულმდაბალი საქციელის გამო სირცხვილის გრძნობას იწვევს. ავტორისეული ჩარევა ასეთ შემთხვევაში აშკარა და გასაგებია. გაორება არც ავტორს და არც მის გმირებს არ სჩვევიათ.

ვერნის სამყარო მოქმედების სამყაროა. პერსონაჟები აქ პოზიტიურად მოქმედებენ. მათ მრავალი რამ ადარდებთ ობიექტური სამყაროს შემეცნებაში. მწერლის აზრით, ადამიანის სწორად წარმართულ ვნებებსა და განცდებს სამყაროს გარდაქმნა ძალუძს. ეს კი ერთ-ერთი წახნაგია მთელი ვერნისეული სამყაროს სწორ მიმართულებაში.

რასობრივ საკითხში ეიულ ვერნი თანასწორუფლებიანობის მომხრეა. ამას ადასტურებს შეერთებულ შტატებში ზანგთა პრობლემის გაშუქება, ინდიელებისა და სხვა ხალხთა დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის მხარდაჭერა.

ეიულ ვერნი არ იყო პოლიტიკური მოღვაწე. მაგრამ პოლიტიკას განზე ვერ განუდგებოდა: მსოფლიო ამბები სულ უფრო მკვეთრად, ზოგჯერ მუქარითა და საშიშროებით იჭრებოდა კაცობრიო-

ბის არსებობაში. იგივეს თქმა შეიძლება მის პერსონაჟებზეც. ვერ-
ნის მეცნიერთა უმრავლესობას თავისთავად პოლიტიკა არ აინტე-
რესებთ. მათი აზრით, კაცობრიობის ბედნიერი მომავალი მეცნიე-
რების წინსვლამ უნდა მოიტანოს და დაამკვიდროს, მაგრამ თვით
პოლიტიკა შეახსენებს ხოლმე მათ თავის არსებობას.

პოლიტიკის ერთ-ერთი ხელშესახები სფეროა ომისა და მშვი-
დობის საკითხი. ომები აბსურდად მიაჩნიათ მეცნიერებს, მათ სწამთ,
რომ მეცნიერება წარმართავს კაცობრიობის სწორ მოქმედებას.
მეცნიერება უპირისპირდება ომს. ომში ძალას მიმართავენ, ხოლო
მეცნიერება ძალას გონებაში და შემწყნარებლობაში ხედავს.

ვიღუ ვერნის სამყაროს ზემოქმედების ძალა და ერთიანობა
იმაშიც მდგომარეობს, რომ იგი თვითონ იძლევა დადებით მაგა-
ლითს თავის პერსონაჟთა შორის ურთიერთობის აგებით. ეს ურ-
თიერთობა ეყრდნობა თითოეული პიროვნების საჭირბოროტო სა-
კითხების მიღმა პრაქტიკულ მოქმედებას. ეს მოქმედება კოლექ-
ტიურია და ამიტომ თითოეული ადამიანი ერთობლივ ღონისძიე-
ბებში ავლენს თავის მეობას.

სამკვდრო-სასიცოცხლო ან, უბრალოდ, დაძაბულ სიტუაციაში
ვერნის პერსონაჟების ურთიერთობა ადამიანის საუკეთესო თვისე-
ბებს ემყარება. ადამიანებს უხდებათ სულიერი და ფიზიკური ძა-
ლების მაქსიმალური დაძაბვა. ამით ისინი აფართოებენ თავიანთი
პიროვნების საზღვრებს, მოქმედებით განამტკიცებენ თავიანთ არსს.

მოქმედებას სიტყვის წინაშეც ეძლევა უპირატესობა. ვერნის
პერსონაჟები სიტყვაძუნწნი არიან. ისინიც კი, ვისზედაც ეს არ
ვრცელდება, ძალაუნებურად იმდენს ვეღარ ლაპარაკობენ, რამდენ-
საც სახლში, მყუდრო სავარძელში შესძლებდნენ: გზის დაბრკო-
ლებები თავისას აკეთებს.

განსაცდელი და წინსვლის პირობები ალტრუისტულ, თავგან-
წირულ მოქმედებას მოითხოვენ. ამ თავგანწირვას პერსონაჟებია
ერთმანეთს არ ამადლიან.

ადამიანთა ურთიერთობას ავსებს მათი დამოკიდებულება იმ
ცხოველების მიმართ, რომლებიც ერთგულად ემსახურებიან მათ.
ცხენები, მაგალითად, დიდი სიყვარულით ჰყავს გამოყვანილი მწე-
რალს. ისინი ადამიანებივით ამტანნი არიან და ზოგჯერ სამაგალი-
თონიც. მწერალს შესწევდა უნარი, დაენახა სამყარო იმ კუთხით,
რომლითაც ყველაზე მეტი ხალისით აღიქვამს მას ნორჩი მკითხვე-

ლ. კრიტიკაში მრავალგზის აღინიშნა ვერნის შემოქმედებაში ქალთა პერსონაჟების სიმცირე. ზოგი მკვლევარი იმასაც დასძენს, რომ ამით მწერალი პრაქტიკულად გვიჩვენებს სატრფიალო ინტრიგის გარეშე აგებული რომანის უფლებამოსილებას. აქ ვერნი ალექსანდრე დიუმასაგან განსხვავებულ გზას ადგას. ეს მოსაზრება მართებული ჩანს, მაგრამ ჩვენთვის საყურადღებო და ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ვერნი ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად შეეღვია ამ ელემენტს. აქაც უსიტყვო თანხმობა ჩანს ავტორსა და მის პერსონაჟებს შორის. მათი არსება მთლიანად შეუპყრია აღმოჩენათა იმ ორომტრიალს, რომელშიც ისინი თავიანთი ნებით ჩაეფლენ და სადაც ჭირ-ვარამსაც და მამაცთა სიხარულსაც პოუებენ.

ჟიულ ვერნის რომანების გმირები მრავალი ქვეყნისა და ერის წარმომადგენლები არიან. კაპიტანი ნემო ინდოელია. არიან ფრანგები, ინგლისელები, ამერიკელები, გერმანელები, სკანდინაველები, რუსები და სხვა მრავალი.

მნიშვნელოვანი ადგილი მაინც ანგლო-საქსურ ელემენტს უჭირავს. ეს იმით აიხსნება, რომ XIX საუკუნეში ინგლისელებმა და ამერიკელებმა საგრძნობი წვლილი შეიტანეს მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებაში.

მაგრამ გმირთა ეროვნული განსხვავება კი არ თიშავს მათ ერთმანეთისაგან, პირიქით, წინ წამოსწევს მათი ერთიანობის იდეას, იმ გარემოებას, რომ ყველა ისინი ერთი დედამიწის შვილები არიან და მასვე ემსახურებიან. ეროვნული განსხვავებანი გარეგნულადაა წარმოდგენილი, საყოველღეო ქცევისა თუ მანერებიდან გამომდინარე, და ეყრდნობა XIX საუკუნის ცნობიერებაში გავრცელებულ ზოგად სტერეოტიპებს ინგლისელისა, ისლანდიელისა, გერმანელისა და ა. შ.

ისე კი ჟიულ ვერნის ნებისმიერი პერსონაჟის შეცვლა შეიძლება ეროვნების მიუხედავად, მარტოდენ მისი პიროვნული თვისებების გათვალისწინებით. ამრიგად, ვერნისეული ეროვნულობა, არსებითად, დროის მსვლელობასთან შეჭვრებულ რასიანს ან ვოლტერის მიერ მინიშნებული უცხოელთა პირობითი ეროვნულობაა.

ჟიულ ვერნის სტილი სადაა, ფრაზა ბუნებრივი და, როგორც წესი, ესთეტიკური ეფექტებისაგან განტვირთული. საინტერესო იქნებოდა, გავყოლოდით ვერნის ფრაზის ანალიზს იმ შემთხვევებში, როდესაც მწერალი ყველაზე უფრო უახლოვდება მისთვის

პათეტიკურ, ამალელებელ მომენტებს, როგორცაა: 1. ბუნების სურათები (მეტწილად აბობოქრებული და მძვინვარე სტიქიონისა—ეულკანის ამოხეთქვა, მიწისძვრა, ქარიშხალი, მღელვარე ზღვა და სხვა); 2. ადამიანთა შორის ურთიერთობის და მათი ბუნებასთან დაპირისპირების კულმინაციური მომენტები (ადამიანის სიკვდილისაგან გადარჩენა, ავადმყოფობა, შიმშილი, წყურვილი..). თხრობა შემდეგ ნეიტრალურად გრძელდება. სიცივისა და მომადბეზრებლობისაგან მას იხსნის ადამიანური დაინტერესება (მწერლისაც და პერსონაჟებისაც), კვლევა-ძიება, იუმორი, დიალოგები, ასევე ლანდშაფტისა, ეპიზოდების, პრობლემების, გარემოსი და ა. შ. უწყვეტი ცვლა.

კაცობრიობისათვის შემეცნების სარგებლიანობაში ეიულ ვერნი ხედავს ცივილიზაციის წინსვლის მთავარ პირობას. ამიტომ ვერნს არ ზღუდავს, არ ეჩოთირება ენის პირობითობანი, ბანალურობანი, დამკვიდრებული შტამპები. ვერნის მიერ საოკეანო ხომალდის მიმართ ნახმარი ეპითეტი „ზღვის გოლიათი“ მაშინ არავის ეჩოთირებოდა. იგი არ ეჩოთირებათ ახლაც. მართლაც, დღეს ფრანგულ პრესაში ზუსტად ასი წლის წინ ვერნის მიერ ნახმარი სიტყვა *giant* გვხვდება ნებისმიერ შესიტყვებაში, რომელიც აღნიშნავს დიდ ბირთვულ რეაქტორს თუ ატომური ენერჯით მოძრავ ნავს და ა. შ. და განა ჩვენს ყოველდღიურ სინამდვილეშიც ზუსტად იგივე პერიფრაზები არ არის: „გიგანტი ვოლგაზე“ ან „ენისეიზე“...

ვერნის ახირებული მეცნიერები უაღრესად მთლიანი პიროვნებები არიან: მეცნიერებისა და დასახული მიზნის გარდა, მათ არაფერი აღარდებთ. ამიტომ შესწევთ უნარი მთელი არსებით ემსახურონ თავიანთ ძირითად ამოცანას, ამიტომ იტაცებს მათ აღმოჩენათა სიხარული. მტკიცედ იტანენ გზის სიძნელეებს, გამარჯვების უშრეტი იმედი ასულდგმულებთ, ძილიც მშვიდი აქვთ.

თავისი პერსონაჟების ამ თავისებური ახირების აღსანიშნავად ეიულ ვერნი მიმართავს ისეთ ეპითეტებს, როგორცაა „ექსცენტრული“, „ორიგინალური“ და სხვა.

იუმორი, ისევე როგორც ვერნისეული თხრობის სხვა კომპონენტები, უბრალოა და გულშიჩაშწედომი.

ეიულ ვერნის შემოქმედებას საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობა XIX საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის ნაკადს მიაკუთვნებს. გარდა აშკარა ზოგადი თვისებებისა, ვერნთან მრავალი კონკრეტუ-

ლი დეტალის მონახვაც შეიძლება ამის დასადასტურებლად. „ბლოკადის გამრღვევებში“ ვერნი ისე აღწერს საზღვაო გემს „დელფინს“, როგორც ბალზაკი „ეფენი გრანდში“ აგვიწერს პროვინციის პატარა ქალაქ სომიურს. ბალზაკისებურად ვერნიც ჭერ ზოგად მოცულობას და ციფრობრივ მონაცემებს გვაწვდის, ახასიათებს გემის მასალას და სხვ. არ გამოგვაპარებს თავისი გმირების გენეალოგიას. არც იმის აღნიშვნა გამოჩნდება, რომელ ქარხანასა თუ ვერფზე იაწყო მის მიერ აღწერილი გემი, ან რომელმა სამრეწველო კომპანიამ თუ სამეცნიერო საზოგადოებამ ითავა მისი აშენება. თუკი ბალზაკს ყველაზე მეტად სოციალური მექანიზმის აგებულება და ფუნქციონირება იზიდავს, ეიულ ვერნი ხომალდის დანადგარების თავისებურებებისა და მუშაობის დაწვრილებით აღწერას აქცევს ყურადღებას. ბალზაკი გვიჩვენებს სომიურის სოციალურ-ეკონომიურ განვითარებას ისტორიულ ასპექტში, ვერნი კი მისი ხომალდის ტექნიკურ სიახლეებს უკვე მიღწეულისა და მომავალ მიღწევათა პრიზმაში წარმოგვიდგენს. ამავე დროს, ბალზაკიცა და ვერნიც გვერდს უვლიან გაუმართლებელ რომანტიკულ გადაქარბებას, გამოდიან ცხადად გამოძერწილი სინამდვილიდან და ჩვეულებრივს, რიგითს თავისი სახელით იხსენიებენ. ასე იქცევა ეიულ ვერნი, როდესაც ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „დელფინის“ კონსტრუქციასა თუ გაბარიტებში ყოველივე ჩვეულებრივი იყო, და რომ ადგილობრივ მოსახლეობას არა ერთი და ორი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ნიმუში უნახავს.

ვერნის სამყაროს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ღერძს არაჩვეულებრივისა (რომანების ციკლის სათაურშიც რომ არის გამოტანილი) და ჩვეულებრივის ცნებები წარმოადგენს. ვერნს ხელი აქვს აღებული იაფფასიან არაჩვეულებრივობაზე, რეალურ პრობლემატიკას მოწყვეტილ ფანტაზიის ნაყოფზე. ვერნი საჭირობოროტო პრობლემატიკიდან გამომდინარეობს, ემყარება შავ, სამუშაო მონაცემებს. მეცნიერთა ერთობლივი მუშაობით დახვევებული ეს ძვირფასი მასალა ყველაზე არაჩვეულებრივი მოგზაურობისა თუ აღმოჩენისათვის საფუძველს იძლევა. არაჩვეულებრივი ჩვეულებრივ, პროზაულ, ხელმისაწვდომ საგნებში იმალება, გვეუბნება ეიულ ვერნი თავისი შემოქმედებით. რა თქმა უნდა, მის პერსონაჟებს ჭერ აღმოუჩენელი და ადამიანის ფეხით გაუკვალავი ბილიკები იზიდავს პირველ რიგში, მაგრამ მათ გასაღებს ან მინიშნებას ისინი

ხშირად საკუთარ თაროზე მთელმარე ძველ ფოლიანტში თუ ბუკინისტის დახლზე ხელნაწერში პოულობენ. შორეულ ცათა თვალისმომკრელი მოვლენები ჭერ მშობლიურ ცაშია არეკლილი ან თუნდაც ჩასასული: რარიგ მდიდარი არ უნდა იყოს მიწის წიაღი დიდებულ უცხო მხარეში, მისი ძირითადი შემადგენლობა უკვე იმ ნიადაგშია ჩაქსოვილი, რომელსაც დაუფიქრებლად და ანგარში მიუცემლად ყოველ დილით თელავს რომელიმე მეცნიერი პარიზის ქვაფენილზე. გარკვეული გაგებით, ლიტერატურათმცოდნის ვიულ ვერნმა „აღმოაჩინა“ დედამიწა. მანამდე მხატვრულ ლიტერატურაში დედამიწის საკმაოდ დანაწევრებული სურათი იყო. ამიტომ აღმოჩნდა ვიულ ვერნის შემოქმედება პერსპექტიული და წინასწარმეტყველური: XX საუკუნე პრაქტიკულად ხორცს ასხამს დედამიწის ერთიანობის იდეას, რომელიც მხატვრული ხერხებით წარმოადგინა ვერნის კალამმა. ერთიან მოქმედებასა და ვაეკაცურ მეგობრობაში პოულობენ წინსვლის ძალას და გადალახავენ ცალკეული ადამიანის მარტოობას ვერნის პერსონაჟები. მწერლის მოწმობით, მისი ბავშვობის გატაცება იყო „რობინზონადები“. დანიელ დეფოს პერსონაჟმა ადამიანად დარჩენა შეძლო იმიტომ, რომ, კაცობრიობას მოწყვეტილი, ყოველდღიურ საქმიანობაში მაინც გრძნობდა თავის გვერდით კაცობრიობის საუკუნოვან გამოცდილებას და ეყრდნობოდა მას. რობინზონის პრობლემას არაერთი ანარეკლი და სახეისვაობა აქვს ვერნის რომანებში: კაცობრიობას ხორციელად მოწყვეტილი აირტონი იმიტომ დგება დაღუპვის გზაზე, რომ სულიერადაც წყდება მას; კაპიტან ნემოს სტოიკური ცხოვრების დრამა იმაში მდგომარეობს, რომ მან კაცობრიობისადმი დაპირისპირება და მისგან განდგომა სცადა. დეფოს რომანისაგან განსხვავებით, ვერნის შემოქმედების ცენტრშია კოლექტიური ექსპედიციები.

ხშირად ვიულ ვერნის პერსონაჟების გამგზავრებას სპეციალისტებიცა და დიდძალი ხალხიც ენთუზიანზმით ადევნებენ თვალყურს, ხუთკვირიან მოგზაურობას აეროსტატით წინ უსწრებს ლონდონის სამეცნიერო კლუბში მხურვალე შეკრება. ვლინდება მეცნიერულტექნიკური პროგრესის მიმართ საზოგადოების ფართო ფენების ინტერესი: მოგზაურები ცალკეულ მეცნიერთა ახირებას თუ მირაჟს კი არ მისდევენ (თუმცა, ამასაც ვერ გაექცევი), არამედ კაცობრიობის წარგზავნილები არიან. საინტერესოა ხაზგასმა დროული

ალიარებისა, რასაც ვერნის რომანებში ვხვდებით, რადგან მოგზაურ-რობები უშუალოდ მწერლისდროინდელ მეცნიერულ პროგრესს ემსახურებიან. ეიულ ვერნის მეცნიერები სარგებლიანობას, გამდიდრებას, სხვა რაიმე პირად ინტერესებს კი არ ეძებენ, არამედ კაცობრიობის წინსვლას ემსახურებიან. ეიულ ვერნის პერსონაჟები უანგარონი არიან.

ექსპედიციის წევრთა ურთიერთდამოკიდებულება მეტ-ნაკლებად ასეთია: მეთაური—კიდევ სხვა მეცნიერი (ერთი ან მრავალი)—მონადირე — მხლებელი — გამყოლი და სხვა დამხმარე პერსონალი. ყველამ თავისი ადგილი იცის: ნაწარმოებში „ხუთი კვირა აეროსტატით“ ჯო ზშირად ფიქრობს, ამბობს და საქმითაც ამტკიცებს, რომ, უკიდურეს შემთხვევაში, მისი სიკვდილი ნაკლებ ზიანს მოუტანს ექსპედიციას, ვიდრე მეთაურის ან შოტლანდიელის დაღუპვა. ეს მკაცრი შინაგანი დისციპლინა სავსებით ნებაყოფლობითია.

საქმე ისაა, რომ ვერნისეული ექსპედიციების წევრები, ზოგიერთი კურიოზული შემთხვევის გარდა, საკუთარი ნება-სურვილით იღებენ მონაწილეობას ამ საქმეში. ეიულ ვერნს სწამს, რომ დიდი საქმის დაძლევა, მაღალი ზნეობრივი მიზნების მიღწევა ძალუძს მხოლოდ თავისუფალ, დიდბუნებოვან და საღი აზროვნების ადამიანს.

ამიტომ არის დამრიგებლობისა და მორალიზაციისაგან განტვირთული ეიულ ვერნის აღმზრდელობითი რომანი. სულ სხვა არიან ვიქტორ ჰიუგოს პერსონაჟები, მაგრამ ძირეული კეთილშობილება, წინააღმდეგობებთან უდრეკი ბრძოლა, ადამიანებისათვის კეთილი სამსახურის გაწევა, საკუთარი თავის მსხვერპლად მიტანა სხვის საკეთილდღეოდ, აახლოებს ვერნის მოგზაურებს ჟან ვალჟანსა თუ ჟილიატთან.

ეიულ ვერნის სამყარო ნამდვილ ფასეულობებზეა აგებული, ორაზროვნებისა და რაიმე გადაუჭრელი სულიერი კრიზისების გარეშე. ვერნის პერსონაჟების უმრავლესობა სიმპათიური და მიმზიდველი ადამიანები არიან, თუმცა მათი ცხოვრება არაა იოლი. ასეთი სახეები ქმნიან ვერნის სამყაროს ნათელ ატმოსფეროს, პირქუში და სისხლიანი ლეტექტიური რომანებისა და ხრიკებით აღსავსე ალექსანდრე დიუმას რომანისაგან განსხვავებით.

სოლიდარობასა და ალტრუიზმს ემყარება მტკიცე მეგობრობა,

რომლისთვისაც სულ ერთია სოციალური მდგომარეობა, ცოდნას დონე და ა. შ. მთავარი ადამიანის თვისებებია.

ამრიგად, ჟიულ ვერნის გმირებს მრავალი ბარიერის გადალახვა უხდებათ: ბუნების ობიექტური სიძნელეები, ეროვნული შეზღუდულობა, სოციალური ჩაგვრა და უსამართლობა, ცოდნის თუ ქუჩის დონე, ჩამორჩენილობა და კაცთმოძულეობა. ყოველივე ამის გადალახვით ვერნის პერსონაჟები არა მხოლოდ იკვლევენ დედამიწას, არამედ წმენდენ მას მომავალი სამართლიანი და ღირსეული კაცობრიობისათვის.

ქვეყნის კიდე მრავალია

ისევე როგორც ბალზაკის „შაგრენის ტყავში“ ან „აბსოლუტის ძიებაში“, ჟიულ ვერნის პერსონაჟებისათვის უცხო არაა დედამიწის შესწავლაში სხვადასხვაგვარი აბსოლუტებისაკენ ლტოლვა. სწორედ უკიდურესი, ტრადიციული მეცნიერების აზრით მიუღწეველი მიზნები იზიდავს მათ; ამავე დროს, კარტეზიანულად მოაზროვნე ჟიულ ვერნისათვის ეს არის დედამიწის სფეროს გეომეტრიული წერტილები: ორივე პოლუსი, ეკვატორი, დედამიწის ცენტრი.

XIX საუკუნისათვის უკვე ძირითად მომენტებში შესწავლილ დედამიწაზე, კოლუმბების, მაგელანებისა და ვასკო და გამების შემდეგ, მწერალს და მის პერსონაჟებს სწორედ ასეთი მნიშვნელობის აღმოჩენები იზიდავთ, რაც ადამიანის ცოდნას ამდიდრებს, ეს კი მომავალი წინსვლის საწინდარია.

გარდა ამისა, უკიდურესი მიზნების დასახვისას მტკიცდება ადამიანის სილიადე, მისი წარმატებული დაპირისპირება, გატოლება უშრეტ ბუნებასთან.

და ბოლოს, აბსოლუტისაკენ ლტოლვა ხომ, საერთოდ, ადამიანის მოქმედებას, კერძოდ, მის შემეცნებით აქტიურობას ახასიათებს. ჟიულ ვერნის რომანი კი ამოქმედებული ცოდნაა.

თეთრი ლაქები

მაგრამ ჟიულ ვერნს კარგად ესმის, რომ არა მხოლოდ თავის უკიდურეს წერტილებშია ასათვისებელი დედამიწა. წინა საუკუნეების გლობალურმა აღმოჩენებმა საკმაოდ ბევრი „თეთრი ლაქა“

დაგვიტოვა. გარკვეული თვალსაზრისით, ასეთი თეთრი ლაქები არც არასოდეს გაქრება საეკლესიო: მეცნიერება ხომ სულ ახალ საკვლევ უბნებს აღმოაჩენს სწორედ იქ, სადაც ნიადაგი თითქოს ძირფესვიანად იყო შესწავლილი.

ამიტომ, გარდა პოლუსებისა და დედამიწის ცენტრისა, ყიულ ვერნის მოგზაურები და მკვლევარები სწავლობენ აფრიკის კონტინენტის ცალკეულ მხარეებს, სამხრეთ ამერიკის გადაკარგულ კუნძულებს...

ზოგჯერ ისინი შედარებით ვიწრო ამოცანას ისახავენ, როგორც რომანში „სამი ინგლისელისა და სამი რუსის თავგადასავალი“, სადაც ექსპედიციის მიზანია ერთი პერიდიანის ზედმიწევნით ზუსტი გაზომვა.

ოღონდაც თხრობა, ჩვეულებრივ, დასახული ამოცანის ფარგლებს სცილდება. ამოცანა სშირად მიზანიც არის და საბაბიც. ეს განაპირობებს ყიულ ვერნის რომანის თავისებურ აგებულებას. იგი სიუჟეტ-საბაბს შეიცავს და აღემატება მას.

ჰ ა ე რ ი დ ა წ ყ ა ლ ი

ყიულ ვერნის რომანები მოიცავს მთელს დედამიწას და, მაშინ-სადამე, გარდა ხმელეთისა, წყალს, ცეცხლსა და ჰაერსაც. ამ სტიქიონებს მწერალი ისეთივე სიყვარულით, დაკვირვებითა და საქმის ცოდნით აღწერს, როგორც საკუთრივ ხმელეთს.

იმთავითვე ხდება სინთეზი, განზოგადება. ცალკეული რომანი, როგორც ნაწილი მთელისა, იმდროინდელი მეცნიერების საერთო პრობლემატიკას უკავშირდება და ქმნის „არაჩვეულებრივ მოგზაურობათა“ ციკლის გამაერთიანებელ პერსპექტივას.

ამ საერთო პერსპექტივას თითოეული რომანის კერძო ამოცანა ან მიზანი უკავშირდება. ეს მიზნები მეტი სიცხადისათვის ორ დიდ კატეგორიად შეგვიძლია დავეყოთ: 1) დედამიწის შესწავლა და 2) კოსმიური სივრცისა და სხეულების შესწავლა. ყიულ ვერნისათვის ორივე ამოცანა არსებითია, ოღონდ, საბოლოო ჯამში, მეორე პირველს ექვემდებარება.

თავის მხრივ, დედამიწის შესწავლაში ორი დიდი დონე გამოიყოფა. პირველი არის უმეტესად დედამიწის ერთ-ერთი სტიქიის შესწავლა: მიწა, წყალი, ჰაერი, ცეცხლი. ასე მაგალითად,

მიწაზე ხდება ძიება „საიდუმლო კუნძულში“. ოკეანის უმდიდრეს ზღაპრულ სამყაროშია ჩაფლული კაპიტან ნემოს წყალქვეშა ნავი „ნაუტილუსი“ რომანში „ოცი ათასი ლიე წყალქვეშ“; პაერში იმყოფებიან პერსონაჟები წიგნისა „ხუთი კვირა აეროსტატით“; ცეცხლის სამფლობელოს უპირისპირდებიან ვულკანში ჩასული და ვულკანიდანვე ამოსული „დედამიწის ცენტრისაკენ მოგზაურობის“ პერსონაჟები.

წყალი და პაერი, ისევე როგორც მიწა, არის ჟიულ ვერნისათვის, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანის სასიცოცხლო სფეროები. ის გარემო, სადაც ფართოდ შლის ფრთებს მისი შემეცნებითი გენია. სადაც იხვეწება მისი გემოვნება. სადაც იგი ეზიარება სიცოცხლის სილამაზესა და მარადიულ სინორჩეს.

მეორე სიბრტყე მახლავთ სხვადასხვა განზომილებებით დედამიწის შესწავლა. პოეტურია თავისი განწყობილებით ლტოლვა აბსოლუტისაკენ: პოლუსები, დედამიწის ცენტრი. ერთი შეხედვით, უფრო „პროზაული“, მაგრამ სინამდვილეში არანაკლებ სახიფათოა და შთაბეჭდილებებით მდიდარი დედამიწის შესწავლაში დარჩენილი თეთრი ლაქების ათვისება.

ჟიულ ვერნის რომანებს ერთი დედააზრი გაჰყვება — ბრძოლა პროგრესსა და რეაქციას, ცოდნასა და უცილობას, ადამიანურობასა და კაცთმოძულეობას, სამართალსა და უსამართლობას, ეგოიზმსა და ალტრუიზმს შორის. ყოველივე ამის სიმბოლურად განზოგადებას ავტორი ცდილობს ცეცხლისა და ყინულის ცნებების დაპირისპირებით.

ყ ი ნ უ ლ ი დ ა ც ე ც ხ ლ ი

ამრიგად, მატერიის ორი პოლარული მდგომარეობა — ყინული და ცეცხლი — განსაკუთრებით იზიდავს ჟიულ ვერნს. თავის საინტერესო ესეში, თანამედროვე ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი მიშელ ბიუტორი ამ ორ საწყისში სიმბოლურ შინაარსს ხედავს: ყინული უარყოფით საწყისს განასახიერებს, ხოლო ცეცხლი — დადებითს.

გარდა ამისა, ჟიულ ვერნის სამყაროში ყინულისა და ცეცხლის ეს პოლარული ცნებები აბსოლუტის ძიებას უკავშირდება. ასე თუ შევხედავთ მათ, ყინვა და ცეცხლი იმავე უკიდურესობათა ახალი

გამოვლინებებია, რომლებსაც მიეკუთვნებიან სხვა უკვე განხილული ცნებები: პოლუსები, დედამიწის ცენტრი, ეკვატორი...

ყინული და ცეცხლი კაცობრიობის მარადიული დილემაა. იგი ყინვას სწყდება და ცეცხლისაკენ ილტვის.

ყოველ ვერნის მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან ქართულ რვატომეულში წარმოდგენილია „არაჩვეულებრივ მოგზაურობათა“ ციკლიდან შერჩეული მისი სახელმძღვანელო რომანები, რომლებზედაც უკვე არაერთი თაობა აღიზარდა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში (ქართულ ენაზე ეს იქნება სადღეისოდ ვერნის ნაწარმოებების ყველაზე სრული კრებული). ამავე დროს, შერჩეული ნაწარმოებები გარკვეულ წარმოდგენას იძლევიან ვერნის მეცნიერული ინტერესების მრავალმხრივობაზე. „მოგზაურობა დედამიწის ცენტრისაკენ“ და „კაპიტან ჰატერასის თავგადასავალი“ ორი თვალნათლივი მაგალითია მეცნიერთა დაუოკებელი ლტოლვისა აბსოლუტისაკენ. დედამიწის ცენტრი იქნება ეს თუ პოლუსი, მოქმედება სათანადოდ ვითარდება ორ საპირისპირო სტიქიონში: დედამიწის ცენტრის გავარვარებულ მაგმასა და პოლუსის უდნობ ყინულებში. საგულისხმოა, რომ „დედამიწის ცენტრისაკენ მოგზაურობის“ ერთ კრიტიკულ მომენტში ვულკანის კრატერის აუტანელი სიციხით შეწუხებული აქსელი სწორედ პოლუსის ყინულს ინატრებს.

რომანებში „დედამიწიდან მთვარემდე“ და „მთვარის გარშემო“ გასული საუკუნის მეცნიერებისა და ტექნიკის დონის გათვალისწინებით მწერალი მკითხველს არწმუნებს, დედამიწის თანამგზავრის შესწავლა შესაძლებელიაო.

რომანში „ოცი ათასი ლიე წყალქვეშ“ შესანიშნავად აღჭურვილი წყალქვეშა ნავით „ნაუტილუსით“ თავისუფლებისათვის უღრეკი მებრძოლი და კაცთმოყვარე კაპიტანი ნემო სწავლობს სიცოცხლის ფორმების უშრეტ და უჩვეულო სამყაროს — ოკეანეს.

ყოველ ვერნის ყველაზე ცნობილი რომანებია „კაპიტან გრანტის შვილები“, „საიდუმლო კუნძული“, „თხუთმეტი წლის კაპიტანი“. ვერნის შემოქმედებითი მოწიფულობის წლებში შექმნილ ეს თხზულებები ერთიმეორეს უთავსებს წმინდა ადამიანურსა (დაკარგული კაპიტან გრანტის ძიება) და მეცნიერულ (დედამიწის ნაკლებად ცნობილი მხარეების შესწავლა) მიზანს. დედამიწის საი-

დუმლოებათა წედომის სიხარულს აქ ერთვის ტეობა ფართოდ გაშლილი სიცოცხლის სასწაულებით. ამ ტეობაში კი ადამიანი აირტონივით მართო ვერ იქნება. მხოლოდ მრავალთა ერთსულოვან მოქმედებას ძალუძს სიხარულის მოტანა და მხოლოდ გაზიარებული სიხარულია ნამდვილი სიხარული. სწორედ ამიტომაც ვლინდება ყველაზე ჰარმონიულად ასეთი ტიპის რომანში ვერნისეული ცხოველმყოფელი ჰუმანიზმი.

ყოველივეს აერთიანებს ყიულ ვერნის სადა, ოპტიმისტური, ფაქტების ლოგიკით ამოძრავებული, უდრეკი რწმენით გაქლენთილი — „ენთუზიაზმის გადამდები“ თხრობა. ახალგაზრდას ეს თხრობა უსაზღვრო ძიებისა და გაბედული მოქმედების აქტიურ სურვილს აღუძრავს, მოწიფული ასაკის ადამიანს კი მის ახალგაზრდობას უბრუნებს. რადგან, სასიცოცხლო აქტიურობის კუთხით, ვერნის პერსონაჟები ნამდვილად უსაკონი არიან: თხუთმეტი წლის კაპიტნიდან დაწყებული და უკვე ხანში შესული ყაყ პაგანელითა თუ პროფესორი ოტო ლიდენბროკით დამთავრებული. ისინი მომაბეზრებელ ზუთხვას გარიდებული მოსწავლეებივით ეკვეთებიან სამყაროს ყველა განზომილებას. რაღა თქმა უნდა, ამ თვისებაში, „არაჩვეულებრივ მოგზაურობათა“ მრავალ მონაწილეს რომ აერთიანებს, თვით მთხრობელის, ყიულ ვერნის ხალასი ბუნება გამოსჭვივის.

და ბოლოს, ერთი საკითხი წამოიქრება ვერნის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მიმართ. ხომ ყველასათვის ცხადია, რომ მის რომანებში დასმული მრავალი პრობლემა (თუ ყველა არა) მოძველდა ამ ელვისებური ერთი საუკუნის მანძილზე. ვილას მოუვა აზრად მთვარეზე მორიგი გამგზავრებისათვის ვერნისეული ზარბაზნის გამოყენება? ანდა ხომ უკვე დაამტკიცა მეცნიერებამ დედამიწის შიგნითა ბირთვის სიმკვრივე და, მანასადამე, ჩვენი გოდის ცენტრისაკენ გამგზავრების შეუძლებლობა? პოლუსები რახანია ათვისებულია და იქ რეგულარული ექსპედიციებიც მიდიან. სახელმწიფოებისაგან მიტოვებულ უკაცრიელ კუნძულს კი სადღა ნახავ? თვითონ ვერნის მოგზაურთა წინაშე აღმართული სიძნელებიდან ახლა მხოლოდ თითზე ჩამოსათვლელი სიძნელეა თუ დარჩა გადაულახავი.

მაშ, რატომ გამოდის მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში კვლავაც მრავალათასიანი ტირაჟით ვერნის წიგნები, რატომ კითხულობს მას

მოზარდი თაობა და ვერნის შემოქმედება მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიის ვიწრო სპეციალისტის კვლევის საგნად არ დარჩა? პასუხი, როგორც ჩანს, ერთია: ძველდება კვლევა-ძიების საშუალებები, ხოლო უბერებელია თვით ძიება, დაუშრეტელია ცოდნის წადილი, ენთუზიაზმი, ერთმანეთის მხარდაქერა, სოლიდარობა, რწმენა, ვაჟაკობა, აღმოჩენის სიხარული, მოგზაურობის თავებრუდამხვევი მიმზიდველობა. ამიტომ ხიბლავს დღესაც კოსმიურ სივრცეზე მეოცნებეს აეროსტატიტ მოგზაურის თავგადასავალი.

1973

მარსელ პრუსტი ელისეს მინდვრებზე

მარსელ პრუსტი (1871—1922) ახალი ფრანგული პროზა იწყება.

პრუსტის მთელი შემოქმედება იყო გზა მისი დედაქმნილებისაკენ — „დაკარგული დროის ძიებაში“. მთავარი ეტაპებია ამ გზაზე: ნოველების კრებული „სიამოვნებანი და დღენი“ (1896) ანატოლ ფრანსის წინასიტყვაობით, პრესაში გამოქვეყნებული კრიტიკული წერილები და ხელნაწერად დარჩენილი ავტობიოგრაფიული რომანი „ჟან სანტეი“, რომელიც მომავალი ციკლის პირველ ჩანასახს წარმოადგენს.

1905 წლიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე პრუსტი თავის უზარმაზარ რომანზე მუშაობს. ცნობილია, თუ რა დაუცხრომელი მიზანსწრაფვა და შრომა დასჭირდა მძიმედ დაავადებულ მწერალს, რათა მომავალი თაობებისათვის ანდერძად დაეტოვებინა ეს იშვიათი მონუმენტი — „დაკარგული დროის ძიებაში“ — რომლის აგებულება მას კათედრალური ტაძრის სახით ევლინებოდა.

ამ ციკლის პირველი ტომი მწერალმა საკუთარი ხარჯით გამოსცა, და მას თითებზე ჩამოსათვლელი მკითხველი. ჰყავდა. მომდევნო წიგნების გამოსვლამ თანდათან განამტკიცა პრუსტის სახელი, როგორც თავისი დროის უპირველესი მწერლისა.

მას აქეთ მარსელ პრუსტის შემოქმედება, სანიმუშოდაა მიჩნე-

ული და ლიტერატურის ისტორიის. სახელმძღვანელოებში საპატიო ადგილს იკავებს. 1971 წელს ფართოდ აღინიშნა მწერლის დაბადების ასი წლისთავი. საფრანგეთში და მის ფარგლებს გარეთ მრავალი მონოგრაფია და გამოკვლევა მიეძღვნა მარსელ პრუსტის შემოქმედებას. რომენ როლანის მიერ დაარსებულმა სქელტანიანმა ჟურნალმა „ეროპ“ ორი საგანგებო ნომერი მიუძღვნა პრუსტს (ჩვეულებრივ კი ერთ მწერალს ერთი ნომერი ეძღვნება ხოლმე).

საბჭოთა კავშირში მარსელ პრუსტის თხზულებების თარგმანა ოციანი წლებიდან დაიწყო, ხოლო მის კრიტიკულ ათვისებას საფუძველი ჩაუყარა ანატოლი ლუნაჩარსკიმ. პრუსტს მიეძღვნა სტატიები, სადისერტაციო ნაშრომი, ლ. ანდრეევის გამოკვლევა. ამჟამად „დაკარგული დროის ძიებაში“ ორი რუსული თარგმანი თხზულება გამოსაცემად. გამომცემლობა „პროგრესმა“ ფრანგულად გამოსცა ეპოპეის პირველი ნაწილი — „სენანის მხარეს“.

მარსელ პრუსტი თვისობრივად ახალი მოვლენაა ლიტერატურის ისტორიაში. ადამიანის შინაგანი სამყაროსა და ბუნების სურათების გადმოსაცემად პრუსტმა საკუთარი მეთოდი შეიმუშავა. ამ მეთოდის თავისებურებას შემდეგნაირად ახასიათებს თანამედროვე ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი კლოდ მორიაკი:

„პრუსტმა ხელთ მოგვცა გასაღები და საკვირველია, რომ იგი ასე მცირედ და ასე ცუდად გამოიყენეს მას შემდეგ... მაშ, როგორი იყო მისი მეთოდი. როგორი ბუნებისა იყო მისი იარაღი? მეთოდიც და იარაღიც, ჩემი აზრით, მიზნად ისახავდა ამოეწურა გარეშე თუ შინაგანი სანახაობა, რომლის აღწერაც სწადადა ავტორს. სხვანაირად რომ ეთქვათ, იგი ცდილობდა სულ უფრო გადაეწია გამოაშქარავების მიჯნა, ისე რომ არც ერთ დეტალს არ თაკილობდა, არც თვით ამ დეტალის წიაღში კიდევ სხვა დეტალს, და, შესაძლებლობისდაგვირად, ამ დეტალის დეტალს“.

სისრულისათვის, ამ განსაზღვრას თვით პრუსტის მიერ მოცემული მისივე მეთოდის ხატოვანი განსაზღვრა უნდა დავუმატოთ: „თვით ისინიც კი, ვინც კეთილად იყო განწყობილი კეშმარიტებათა ჩემებური დანახვისადმი... იმას მილოცავდნენ, რომ მე ეს კეშმარიტებები თითქოსდა „მიკროსკოპით“ აღმოვაჩინე, მაშინ როდესაც პირიქით, ვიყენებდი ტელესკოპს. რათა თვალი მომეველო მარცხელად სულ მცირე საგნებისათვის. მაგრამ ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი დიდად იყვნენ დაშორებულნი და თითოეული

მათგანი მთელ სამყაროს წარმოადგენდა, ხოლო როდესაც მე ზოგად კანონებს ვეძებდი, წერილმანის ჩიჩქნიას მიწოდებდნენ“.

სწორედ უმცირესი დეტალიდან უდიდეს განზოგადებამდე გადასვლა განაპირობებს მარსელ პრუსტის ქმნილების დომინანტს. ამის ჩვენებას „დაკარგული დროის ძიებაში“ გადაშლილი მრავალი თემიდან ერთის გარჩევით შევეცდებით.

პარიზის ცენტრალურ არტერიას მოკრძალებული ადგილი უკავია მარსელ პრუსტის ფართოდ გაშლილ პროზაულ ნაკადში. მაგრამ მწერლის წერის მანერა ვარიაციულია, სხვადასხვა ობიექტსა და გარემოს იგი თავიდანვე გარკვეული კუთხით უდგება. ამდენად, პრუსტისეული ხელწერის დადგენა შესაძლებელია ნებისმიერი თემის განხილვით, ოღონდ იმ პირობით, რომ ეს თემა აღებული იქნება მთლიანობაში, რადგან პრუსტის ხელოვნება თავის არსს მხოლოდ ციკლურ მონაკვეთებში ამქლავნებს სრულად.

✓ციკლურია ადამიანის ცხოვრება, სადაც სიბერე გარეგნულად ბევრჯობას უბრუნდება, ხოლო არაარაობიდან აღმოცენებული სიცოცხლე არაარაობადვე იქცევა. ოღონდ რომანის „დაკარგული დროის ძიებაში“ ერთიანობას შეადგენს ის, რომ მრავალი ციკლი ერთ კვანძად იკვრება. მას აერთიანებს მთხრობელის, მარსელის, ცხოვრება და მის მიერ წამოწყებული და დაკვირვებულ დიება დაკარგული დროისა.

ელისეს მინდვრებზე უფრო ბანალური ასახვის საგანი ძნელად მოიძებნება. პარიზელები ცნობისმოყვარენი არიან და, მეტწილად, თავიანთ ქალაქს რიგიანად იცნობენ. ისინი წლების მანძილზე აკვირდებიან ასოციაციის, მნიშვნელობის ამ უშრეტ რეზერვუარს, კვლავ და კვლავ იკვლევენ მას ისევე, როგორც რომანის „დაკარგული დროის ძიებაში“ პერსონაჟებს გადააქვთ ყურადღება და ალერსი სატრაფოს გარემომცველ საგნებზე, სახლებზე, ხეებსა თუ ქუჩებზე. ამ გაგებით, რეალური დაკვირვებანი ერთ-ერთი არსებითი, წამყვანი თვისებაა ფრანგული მსოფლაქმისა, რაც თავის რეალიზაციას ხელოვნებაში და ლიტერატურაში პოუვებს. მაგრამ, რარიგ გულმოდგინედ არ უნდა სწავლობდეს თავის დედაქალაქს ფრანგი, ცხადია, მას მთლიანად ვერასოდეს წარმოიდგენს, მხოლოდ მის მიერ წარმოსახულს სჭერდება. არსებობს პარიზი ვიიონის. მერსიეს, რეტო დე ლა ბრეტონის. ბალზაკის, ჰიუგოს. ეჟენ სიუს, ანატოლ ფრანსის, ანდრე მორუასი, ჩვენს დღეებში არმან

ლანუსი და სხვა. ბუნებრივია, სხვა არის პრუსტის პარიზი. პარიზელს უთუოდ უნახავი დარჩება თავისი ქალაქის ესა თუ ის მომხიბვლელი კუთხე, მაგრამ შეუძლებელია გვერდიგვერდ მკიდროდ ჩამწკრივებულ სასლებსა და ქადრებში ჩაფლული ელისეს მინდვრების ქვაფენილზე სიცოცხლეში ერთხელ მაინც არ დაედგას ფეხი.

ამიტომ ძნელია რაიმე ახალი მოუთხრო ადამიანებს იმაზე, რაც მუდამ მათ თვალწინ არის. ისევე ძნელია, როგორც თბილისელს რუსთაველის პროსპექტი „აღმოუჩინო“. ძნელიცაა და ადვილიც... თუკი ხელოვანს საკუთარი ხედვა და მხატვრული ნიჭი გააჩნია.

მარსელ პრუსტის ხელოვნებაც სხვა არაფერია, თუ არა ბანალურში არაჩვეულებრივის დანახვა-აღმოჩენა. ამ თვისების საილუსტრაციოდ კი ზედგამოჭრილია სააშკარაოდ გამოტანილი ბანალურობა — ელისეს მინდვრები.

ელისეს მინდვრები გამოგვადგება, აგრეთვე, როგორც მოდელი იმისა, თუ რანაირად გარდაისახება მარსელის არტისტულ წარმოდგენაში მშობლიური კომბრე, სვანისა და გერმანტების მომიჯნავე მხარეები, ქაბუკობასა და გაფურჩქნილ ქალიშვილთა ჩრდილში დანახული ზღვისპირეთი, მთელი ეს ხილვადი, ფერით, სურნელით, გემოთი და ბგერით აღსაესე მიმზიდველი სამყარო.

იმისათვის, რომ თავიდანვე ნათელი გახდეს, თუ რა მიმართულებით შორდება სინამდვილის ემპირიულ სტენოგრამას პრუსტისეული ასახვა, კარგი იქნებოდა გვერდიგვერდ დაგვედო კლოდ მონეს ტილო „კაპუცინების ბულვარი“ და ამავე ქუჩის ფოტოსურათი. მონეს ქმნილების გვერდით ხელთ რომ გვექონოდა იმავე დღეს იმავე წერტილიდან საუკეთესო ფირითა და ფოტოაპარატით ნორმალური ექსპოზიციით გადაღებული ფერადი ფოტოსურათი, მათ შორის განსხვავება აშკარა გახდებოდა. მონეს სურათი და მარსელ პრუსტის შემოქმედება თანამედროვენი არიან. მონესთან, ისევე როგორც საერთოდ იმპრესიონისტებთან, მარსელ პრუსტს ბევრი რამ აკავშირებს და, პირველ რიგში, პეროვანი გამჭვირვალებით გადმოცემული სიცოცხლის ტრფიალი. საზეიმოა მონეს „კაპუცინების ბულვარი“ და სწორედ სიტყვა „ზეიმით“ ასრულებს მარსელ პრუსტი ელისეს მინდვრებზე გაფურჩქნილი თავისი პირველი სიყვარულის სურათს.

იმპრესიონისტი მხატვრებისა და მუსიკოსების, მათ შორის ედუარდ მანეს, უისტლერის, დეგას, დებიუსის შემოქმედებით

გატაცებებს პრუსტი თანაუგრძნობს და იზიარებს. თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს ამ შემოქმედთა გვერდით კლოდ მონეს. „დაკარგული დროის ძიებაში“ ერთ-ერთი პერსონაჟი, ჭ-ნი ლეგრანდენი წამოიძახებს: „მონე, დეგა, მანე, აი მესმის, მხატვრები! უცნაურია, — დაურთო მან, — და დაქინებული და აღფრთოვანებული მზერა მიაპყრო სივრცის ერთ გაურკვეველ წერტილს, სადაც იგი საკუთარი ფიქრის დანახვას ცდილობდა, — უცნაურია, მაგრამ უწინ მანეს ვამჩნობინებდი. ასლა, ცხადია, მანეს კვლავაც თაყუანსა ვცემ, ოლონდ, ვგონებ, მას მონე მირჩევნია. აჰ! მისი ტაძრები!“ და ბოლოს, მონეს პირადული თვისებები და მხატვრული სამყარო მარსელ პრუსტს ნაწილობრივ გამოსდგომია „დაკარგული დროის ძიებაში“ მხატვარ ელსტირის სახის შესაქმნელად.

კლოდ მონეს „კაპუცინების ბულვარში“, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ აივანზე გადმომდგარი მამაკაცების შედარებით მკაფიოდ გამოხატულ სილუეტებს (თუმცა ისინიც წმინდა იმპრესიის ფარგლებში რჩებიან), ტროტუარზე გადმოღვრილ გამვლელთა ნაკადიდან ვერც ერთ სახეს ვერ ამოიკითხავთ: არც ერთ მათგანს არა აქვს არც ცხვირი, არც პირი, არც თვალები, არც ლოყა თუ ნიკაპი..., ნამდვილად რომ უცხვირპირონი არიან გამვლელები, მაგრამ არა მხატვარი, არა სურათი. ხელოვნების საიდუმლოება იმაშია, რომ ეს უცხვირპირო ბრბო გაცილებით მეტს და, რაც მთავარია, სიღრმისეულს, არსებითს გეუბნებათ პარიზელებზე, ვიდრე ფოტოსურათი.

გამვლელები კაპუცინების ბულვარზე ისევე იშლებიან ჰაერსა და ატმოსფეროში, როგორც მალაზიის წინაფრები, ტროტუარი, ხეები და მათში ჩაფლული ეტლების ლურჯი სახურავები, ხეებით თითქოსდა წალეკილი სახლების კარნიზები...

ასევე იშლება გარესამყარო ჭაბუკი მარსელის ირგვლივ ჟილბერტას ნაცნობი სახელის ხსენებისას ელისეს მინდვრებზე. ამიერიდან ეს ორი სურათი ერთმანეთს უკავშირდება — ჟილბერტასი და ელისეს მინდვრებისა — რათა, მრავალფეროვანი, ერთიანად გაშლილი პრუსტისეული ფერწერა შექმნას.

ჟილბერტას სახელის ხსენებამდეც ერთი ორჯერ გაივლევს „დაკარგული დროის ძიებაში“ ელისეს მინდვრები, მაგრამ ეს გამოწვეულია ჟილბერტას უფრო ახლო გაცნობის ანტიციპაციით. ჭერ კიდევ მაშინ, როდესაც ჟილბერტა პირველად ჩაუვლის მარსელს

სეირნობისას კომბრეს მიდამოებში, „სვანის მხარეს“, მთხრობელი წინ უსწრებს ამბებს და იხსენებს „ელისეს მინდვრების იმ ნაღელიან უბანს, სადაც იგი ცხოვრობდა პარისში“.

აქ მარსელ პრუსტი მიმართავს თავის ჩვეულებრივ ხერხს — ქრონოლოგიურ დროთა აღრევას, რადგან კეშმარიტი დრო მისთვის საათებითა და წლებით კი არა, ხელოვნების მეოხებით გააზრებული არსებობით განიზონება. პრუსტი შეგნებულად თავს არიდებს, მკათოდ დაანაწევროს შეგრძნებათა ნაკადი პერსონაჟის ასაკისა და მისი არსებობის გარკვეული მომენტის მიხედვით. იგი, რა თქმა უნდა, უსასრულოდ აფართოებს მოგონების პრიზმაში დანახულ და ერთი შემთხვევითი დეტალით (ჩაიში გამდნარი ნამცხვრის — მადლენის — ნაჭერი იქნება ეს თუ სხვა რაიმე) გამოცოცხლებულ, დროებით ხილვად არსებობას მოწყვეტილ, მაგრამ სინამდვილეში დაუკარგავ და ახლა კი ახალი სისავესითა და ელვარებით გამოშხუტრებულ ორსებობის სხვადასხვა სურათს. მაგრამ ეს გაცოცხლება ერწყმის მთხრობელის წერის მომენტს და, გარდა ამისა, წარსული ამბისა და თხრობის მომენტებს შორის (ან კიდევ წარსულ ამბავამდე) მოქცეულ დროის მონაკვეთს მოიცავს. ამიტომ არის ასეთი მდიდარი და ტევადი დროის შეგრძნება მარსელ პრუსტთან.

დროის შეგრძნება ისეთი კომპონენტია, რომელიც რომანს „დაკარგული დროის ძიებაში“ ერთიან ფერწერულ ტილოდ აქცევს. თითოეული ფრაზა, ეპიზოდი თუ ნაწილი წიგნისა ფუნჯის მონასშია. თითოეულ მონასმიდანაც კარგად ჩანს მხატვრის თავისებურება; და ტილოს ნებისმიერი ფრაგმენტიც რომ შემორჩენილიყო, უყოყმანოდ შეიძლებოდა წარმოგვედგინა მისი შემქმნელის პირველადმომჩენი ნიჭი. ოღონდ ამ ნაწარმოებს, როგორც კეშმარიტ ფერწერას, დაშორებით, დისტანციით აღქმა მართებს. აქ სიცოცხლის წიაღიდან აღმოცენებული ხელოვნება სიცოცხლესვე წვდება ისეთი დოზით, რომელიც ბუნებაში ბუნწად არის გაფანტული და ამიტომ გაწონასწორებულია.

ცხადია ისიც, თუ რაოდენ შეგნებულად პიროვნულია მარსელ პრუსტის პროზა. იმავე კლოდ მონეს კათედრალების მსგავსად, მწერალი იმდენად საგანს კი არ წარმოგვიდგენს, რამდენადაც ამ საგნისაგან სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა განათებაში მიღებულ შეგრძნება-შთაბეჭდილებებს. ასეთი საგნების მირიადებია „დაკარ-

ბული დროის ძიებაში“, ხოლო ამ საგნების ირგვლივ კი ფანტასმაგორული სიუჟეტისა და აკვარელური სიცხადის ფონია შექმნილი.

ერთი ასეთი ობიექტია ელისეს მინდვრები. ხელოვნურად შექმნილი თხილამურის ელისეს მინდვრები „ნაღვლიანია“ იმიტომ, რომ მთხრობელმა უკვე იცის თავისი სიყვარულის უნუგემო დასასრული. ბუნებრივია, რომ ვერც ერთი ფოტოსურათი, გეოგრაფიულ-სტატისტიკური აღწერილობა, ინფრაწითელი სხივი თუ თანამედროვე ტექნიკის რაიმე სხვა სრულყოფილი საშუალებით მიღებული ანალიზი ვერ აღწესნავს ელისეს მინდვრების მიდამოს ნაღვლიანობას. ელისეს მინდვრების ეს თვისება მწერალ მარსელ პრუსტის კომპეტენციაში შედის და ყველას ეხება. ამიტომაც შექმნილი მარსელ პრუსტის ქმნილების კითხვაში დაკარგული დრო. რომანის „დაკარგული დროის ძიებაში“ სიცოცხლისუნარიანობის მიზეზი ისიცაა, რომ მკითხველი იმავე პარაბოლურ გზას იმეორებს, რაც შემოქმედმა განვლო. სანამ რომანს კითხულობს, იგი სინამდვილის ღრმა წვდომის შემოქმედია.

ელისეს მინდვრებზე ამოვარდნილი ქარი მოულოდნელად აგონებს მთხრობელს ერთმანეთისაგან განუყოფელ ორ კერპს: „... როდესაც ფრანსუაზამ ელისეს მინდვრებზე გამოიყვანა, ქარი გაძლიერებულიყო და მიჩაია, კედლებთან მაინცდამაინც ახლო არ მევილო, კრამიტი რომ არ დამეცემოდა. გაზეთებში მოხსენიებულ კატასტროფებსა და ჩაძირულ გემებზე ოხვრით ლაპარაკობდა. მე კი ერთი დიდი სურვილი მქონდა — მენახა ქარიშხალი ზღვაზე, არა იმდენად როგორც სანახაობა, არამედ როგორც ბუნების ნამდვილი არსებობის ერთი ფარდაახსნილი წამი: ან, უფრო სწორად, ჩემთვის მშვენიერი სანახაობა მხოლოდ ის იყო, რომელიც, მე ვიცოდი, რომ ჩემი სიამოვნებისათვის ხელოვნურად კი არ იყო გამართული, არამედ იყო აუცილებელი, უცვლელი, — პეიზაჟების ან დიდი ხელოვნების მშვენიერება“.

როგორც ითქვა, სიცოცხლესა და ბუნებას პრუსტი ხელოვნების პრიზმით აღიქვამს. ამჯერად იმას მივამოტივით ყურადღება, თუ როგორ დაუკავშირა მთხრობელმა ელისეს მინდვრებზე ჩაქროლილი ქარი თავის საყვარელ საფიქრალს. მაგრამ ეს გადახვევა როდია. რომელიმე სხვა მწერლისაგან განსხვავებით, ეს ხერხი პრუსტთან თითქმის ახარაობამდეა დაყვანილი. ასეთ შენაცვლებაში სიუჟეტი, ინტრიგა თუ კლასიკური რომანის რომელიმე სხვა

კომპონენტი იქცა საბაბად, მთავარ ობიექტს კი — სიცოცხლესა და სიცოცხლის შეგარძნებას — შუამავლები აღარ სჭირდება. მარსელ პრუსტის პროზა, ხარისხობრივად ახალი, ახალ მკითხველსაც მოითხოვს. მართლაც, თუკი ინტრიგაზე აგებულ ძველ რომანს შეიძლებოდა ჰყოლოდა სხვა მკითხველი, რომელიც ცხოველი ინტერესით თვალს შიადევნებდა ინტრიგის განვითარებას და მშვიდად გამოტოვებდა ბუნების აღწერებს ან მეტისმეტად დეტალიზებულ ფსიქოლოგიურ დაკვირვებებს, ამავე სულისკვეთების მქონე პრუსტის მკითხველს ისღა დარჩებოდა, რომ ერთიმეორის მიყოლებით გადაეფურცლა, გამოეტოვებინა თითქმის მთელი რომანი. ანრი ბერგსონის ინტუიტივიზმს ნაზიარები პრუსტი „დაკარგული დროის ძიებაში“ შეგნებული ნოვატორი იყო. მარსელ პრუსტი აფასებდა ბალზაის შემოქმედებას და, ამავე დროს, უპირისპირდებოდა მას, რადგან, მისი აზრით, ხელოვანისათვის წინამორბედი დიდოსტატის გაკვეთილი იმაში მდგომარეობს, რომ დაივიწყოს იგი და სულ სხვა საშუალებებით ზემოქმედების იმავე დონეს მიაღწიოს. მართლაც, გარკვეული თვალსაზრისით, ბალზაისა და პრუსტის შემოქმედება ერთმანეთს აესებს და, ამავე დროს, სხვა კუთხით დანახული, ორ პოლარულად დაშორებულ მოვლენას წარმოადგენს. ბალზაის თხრობა ფსიქოლოგიზმს ინტრიგის გაშლასა და მძაფრი ხასიათის გამოძერწვაში აქსოვს, მარსელ პრუსტი კი ათავისუფლებს ჰერეტას. სიუჟეტის მაჯისცემის შესუსტების მხრივ აქ, ისევე როგორც სხვა მრავალი ახალი დასაველელი შემოქმედისათვის, პრუსტის უშუალო წინამორბედი ფლობერი. მაგრამ, მართებულია და შესაძლოა, რომ პრუსტს მაინც მეტი რამ აკავშირებდა ბალზაის მშფოთვარე და უშრეტ გენიასთან და კიდევ სენ-სიმონთან, XVII საუკუნის ცნობილი მემუარების ავტორთან. ჰერცოგი დე სენ-სიმონი ბევრს საფრანგეთის ერთ-ერთ უდიდეს მწერლად მიაჩნია. მის სახელს „დაკარგული დროის ძიებაშიც“ არაერთხელ ვხვდებით. პრუსტს მასთან აკავშირებს უპირატესი ინტერესი ვნებათა მექანიზმის გაშიშვლებისადმი და სიუჟეტის შესუსტებული პულსაცია. ადამიანის ვნებათა მიმართ ინტერესს თავის წინამორბედ სენ-სიმონთან და შთამომავალ მარსელ პრუსტთან ინაწილებს, აგრეთვე, სტენდალის ანალიზური პროზა, რომელსაც ბევრ თვისებას და, პირველ რიგში, კრისტალიზაციის ფენომენს, — როგორც ეს შესანიშნავად აქვს ნაჩვენები

თავის ესეში ანდრე მორუას, — უმაღლის „დაკარგული დროის ძიების“ ავტორი.

თავის წიგნში „ქარი კავკასიიდან“ ანდრე ბელი შენიშნავს, რომ ქვეყნების აღქმაში მას ეხმარებოდნენ დიდი მწერლები, რომლებმაც თავის დროზე აღწერეს ეს ქვეყნები და, როგორც მაგალითს, ასახელებს გოეთეს წიგნს იტალიაზე. რაც შეეხება მარსელ პრუსტს, მისთვის სინამდვილის დანახვაში ხელოვნების მოშველიება თითქმის უნივერსალური ხერხი ხდება. ხელოვნების პრიზმაში აღიქვამენ „დაკარგული დროის ძიებაში“ მთხრობელი და პერსონაჟები ადამიანებს, ბუნებას, ქალაქებს, ქვეყნებს, თვით სამზარეულოსა და კერძებსაც კი; პრუსტისათვის ხელოვნების შუამავლობა წარმოადგენს გარანტიას უფრო გამოკვეთილი აღქმისა, წვდომისა. დამახასიათებელია მოზარდი მარსელის წინასწარი განწყობილება ელისეს მინდვრებისადმი, რომლებიც თავისთავად მისთვის არავითარ ინტერესს არ წარმოადგენს, ვინაიდან არ არის ასახული მისი საყვარელი მწერლის ბერგოტის შემოქმედებაში. აქ ის გარემოებაც იჩენს თავს, რომ მარსელ პრუსტი ერთგვარ უპირატესობას, პრიმატს, სინამდვილესთან ხელოვნებას ანიჭებს. ის, რომ ამგვარი მიდგომის აბსოლუტიზაცია აბსურდი იქნებოდა, პრუსტს შესანიშნავად ესმის: სინამდვილის გარეშე ხელოვნება ზომ ვერ იარსებებდა. მაგრამ პრუსტის მწერლურ პრაქტიკაში მთავარი ისაა, რომ მისეულ, გარკვეულ დონეზე განვითარებული ადამიანისა და საზოგადოებისათვის განზოგადება შეუძლებელია ხელოვნების გარეშე. ამიტომ შინაგანი სინანული იმის გამო, რომ ელისეს მინდვრები ბერგოტს არ აღუწერია, თვითნებური კაპრიზი კი არ არის, აუცილებლობის გამოხატულებაა. ასე იზოლირებულად აღებულ ამ მაგალითს, შესაძლოა, ოდნავ პარადოქსულობისა და ქარაფშუტობის ელფერი გადაჰკრავდეს, მაგრამ ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ამგვარი მაგალითებისაგან შემდგარი ქსოვილი „დაკარგული დროის ძიებაში“ საწინააღმდეგოს გვიდასტურებს: „ელისეს მინდვრებზე გასვლა ჩემთვის აუტანელი იყო. ბერგოტს რომ ისინი აღეწერა თავის რომელიმე წიგნში, მე უთუოდ სურვილი დამებადებოდა გავცნობოდი, ისევე როგორც ყოველივე იმას, რის „ორეულსაც“ ჩემს წარმოდგენაში ათავსებდნენ. წარმოდგენა მათ ათბობდა, აცოცხლებდა, ინდივიდუალობას სძენდა და სურდა კვლავ

უხილა ისინი სინამდვილეში; მაგრამ ამ ღია პარკში ჩემს ოცნებებს არაფერი უკავშირდებოდა“.

მის მიერ აღმოჩენილი სამყაროს უჩვეულობას, პირველ რიგში, თვით მარსელ პრუსტი გრძნობდა და ამიტომაც პოლემიკურ ფორ-
მაში ამბობდა კადეც, რომ სამყარო იმდენია, რამდენიც ნიჭიერი მხატვარია. ჩვენ კი ვიტყვოდით, რომ სინამდვილე ერთია, უშრიტი თავისი შინაარსით და ამიტომ ყველა თვითმყოფადი მხატვრის მიერ აღმოჩენილი მისი სხვადასხვა მხარე ერთიმეორეს ავებს და ამით სამყაროზე სულ უფრო მრავალწახნაგოვან წარმოდგენას უქმნის კაცობრიობას. სოლო ხელოვნების მიერ შექმნილი ეს სურათი არის სისტემა, სადღეისოდ ყველაზე ადამიანური და ჰუმანური, რომელიც კაცობრიობის გონებრივი განვითარებისა და ბედნიერების საწინდარია.

ჩვეულებრივ, მარსელ პრუსტის პროზაში ამა თუ იმ სურათს რომელიმე პერსონაჟი ანიჭებს თავისებურ ელფერს: ელისეს მინდ-
ვრებს ყილბერტა სვანის პიროვნების პრიზმაში ვხედავთ. მარსელ პრუსტის პროზა აგებულია რამდენიმე ერთიმეორეს მიყოლებული პერსპექტივებით. ერთი სახე სხვა სახეთა ფონზე იკითხება, ერთი სიტუაცია — სხვა სიტუაციების შექმნე... ჩვენს კერძო შემთხვევა-
ში სვანის სატრფიალო თავგადასავლის პერსპექტივაში უკვე სხვა-
გვარად იკითხება მისი ქალიშვილის, ყილბერტას დეტალურად და მრავალმხრივად გაცოცხლებული სახე. ყილბერტას სახე იკითხება, აგრეთვე, დედამისის, ოდეტას სახის პერსპექტივაში. თავის მხრივ, სვანი გამუდმებით ხედავს ოდეტას სახეს სხვადასხვა ხელოვნების ნაწარმოებში. ორივე სახე — სვანისა და ოდეტასი — იკითხება ვერდიურენების სალონის ატმოსფეროში და ა. შ. თითქმის უსასრულობამდე. პრუსტი უფრო „მბურღავია“, ვიდრე „ტოპოგრაფი“.

ამ სიღრმისეული ჩვენების ერთი უცვლელი და უცილობელი კომპონენტია ადამიანის გარემოცვა, რასაც ჩვენ პირობითად საგნებს ვუწოდებთ. ეს — ფართო და ერთ-ერთი მთავარი საუბრის თემაა მარსელ პრუსტთან. აქ ჩვენ მხოლოდ ზოგადად შევეხებით ამ თემას.

ნივთი ადამიანის ნახელავია და ერთგვარი გაგრძელება ადამიანისა ეს განაპირობებს ენობრივ თუ მხატვრულ პერსონიფიკაციას. ასეთი მიამიტი, მაგრამ ჯანსაღი დამოკიდებულება

აუცილებელია ადამიანის არსებობის გამართლებისა და მისი წინ-სვლისათვის. (თუმცა, ამ ბოლო დროს, თავი იჩინა საპირისპირო ცდამაც — ადამიანისაგან ნივთების განთავისუფლებისა — „ახალი რომანის“ ანუ „შოზიზმის“ სახით, რასაც ჩვენთვის საინტერესო კუთხით დაბლა დაეკვირდებით).

რაც შეეხება ფრანგულ კულტურას და, კერძოდ, მხატვრულ ლიტერატურას, იგი დასაბამიდანვე მძაფრად აღიქვამს ნივთიერ სამყაროს. ურიცხვ ფრანგულ რომანსა თუ მოთხრობაში ნივთი ეხმარება ამა თუ იმ მოქმედ პირს თავისი ადამიანობის შეგნებაში. ამ ტენდენციის ერთ პოლარიზაციას შეიცავს ბალზაკის „ადამიანური კომედია“, დაკვირვების ეს უშრეტი წყარო. მეორე სახესხვაობა ნივთთა ადამიანური აღქმისა მოცემულია პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“.

რაში გვესახება არსებითი განსხვავება? ბალზაკის პეიზაჟი, ურბანისტული ჩანახატი, ინტერიერი თუ ჩაცმულობის აღწერა რომანისტს ეშველება პერსონაჟის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ დახასიათებაში, მაგრამ ადამიანი და ნივთი ბალზაკთან მაინც ორი თვითმყოფადი, ერთმანეთისაგან ბუნებრივი ზღვართ გათიშული, „თანაარსებელი“ მოვლენაა. პრუსტი თანამიმდევრულად, თავისი პროზაული ნაკადით შლის ამ ზღვარს. „დაკარგული დროის ძიებაში“ ადამიანის სამყარო იჭრება ნივთთა არსებობაში, ითქვიფება მასში და პირუკუ. ოღონდ პრუსტს, ისევე როგორც ბალზაკს, ფლობერსა და, განსაკუთრებით, ზოლას, ნივთი იზიდავს წმინდა მხატვრულადაც, როგორც ნატურმორტი. (ნაკლებად აინტერესებს როგორც ნივთი, ხოლო იზიდავს ადამიანისა და ნივთის ამ მორევში ადამიანურობის ახალი შტრიხების აღმოჩენის შესაძლებლობა). პრუსტი, ასე ვთქვათ, ადამიანის ნახელავიდან პროცენტებით უბრუნებს ადამიანს მის მიერ ნივთში ჩაქსოვილ (და მხოლოდ ნივთში დაცულ) მის ადამიანურობას. ამავე დემარშს პრუსტი განავრცობს ბუნებაზე საერთოდ.

ელისეს მინდვრების პეიზაჟი იმპრესიონისტული საღებავებითაა გადმოცემული: „... ჩვენ მივძვივართ ელისეს მინდვრებისაკენ გაჩირაღდნებული და ხალხმრავალი ქუჩებით, სადაც მზე და ოზშივარი აივნებს სახლებს აცილებს და მათ წინ ოქროს ღრუბლებივით ატივტივებს“.

ნიშანდობლივია და ამ წამოწყებაში პრუსტის წარმატების საწინდარია ის, რომ იგი ეყრდნობა ადამიანის შედარებით სრულყოფილ, გამოკვეთილ შემოქმედებას — ხელოვნებას. ელისეს მინდვრების, როგორც სხვა დანარჩენის, აღწერაში იჭრება ხელოვნების შუამავლობა: ბალახზე „დაშვებული მტრედები ჰგავდნენ ანტიკურ ქანდაკებებს, რომლებიც კურთხეულ დედამიწაზე ამოიტანა მებალის ნიჩაბმა“. ამ მაგალითშიც, როგორც სხვაგან, ჩვეულებრივ, ხელოვნების მოშველიება ემსახურება დასახული სურათის პოეტიზაციას, წარმავალ შთაბეჭდილებას მარადიულობის, ზეჟამიერის ელფერს ანიჭებს და ამით მჭიდროდ უკავშირდება პრუსტისეულ დროის მეტაფიზიკას. პრუსტი ჯერ მანამდე მიუღწეველ ზღვარამდე განავრცობს კაცობრიობის ლტოლვას, რომ ბუნებაში ნივთის მეოხებით საკუთარი მეობა განამტკიცოს. პრუსტი ასახიერებს ნივთის (ნივთის მიღმა კი მთელი სამყაროს) უკიდურეს ანექსიას ადამიანის მიერ. ამგვარი მოქმედების საპირისპიროა „ახალი რომანის“ წარმომადგენელთა ბრძოლა ნივთის გათავისუფლებისათვის, მისი თავისთავადობისათვის მხატვრულ ლიტერატურაში, რადგან ახალ რომანისტებს პრუსტთან სამართლიანად შეეძლოთ მთელი სიმძაფრით ეგრძნოთ ნივთის დამორჩილება — გაადამიანურება.

ჩვენ მიერ არჩეულ ეპიზოდში მარსელის ყურადღებას იპყრობს საყვარელი არსების, ეილბერტას ირგვლივ მყოფი ნივთები, ადამიანები, რაზედაც მას გადააქვს ყურადღებაცა და სიყვარულიც. როდესაც ელისეს მინდვრებზე უამინდობის გამო ეილბერტა ვერ მივა, მარსელის მთელი ყურადღება გარემოცვაზე გადაინაცვლებს: „იმპოზანტური. მაგრამ მცივანა მასწავლებელი ქალები-საგან მიტოვებული სკამები ცარიელი იყო. გაზონის მახლობლად იჯდა მხოლოდ ხანში შესული მარტონელა ქალი, რომელიც ყველა ამინდში მოდიოდა, ყოველთვის ერთნაირად გამოწყობილი, დიდებული და პირქუში, და რომლის გასაცნობად მე მაშინ შეეწირავდი, თუკი ასეთი გაცელის საშუალება მომეცემოდა, ჩემი მოზავალი ცხოვრების უდიდეს პრივილეგიებს; მას ღომ ეილბერტა ყოველდღე ესალმებოდა და ისიც ეკითხებოდა „მისი საყვარელი დედიკოს“ ამბავს, მე კი მეჩვენებოდა. ეს ქალი რომ გამეცნო, ეილბერტასათვის სულ სხვა ვინმე გავხდებოდი, — ადამიანი, რომელიც მისი მშობლების ნაცნობებს იცნობდა. ვიდრე შეილიშვილები შორიასლოს თამაშობდნენ, იგი მუდამ „დებატებს“

კითხულობდა, რომლებსაც „ჩემს ძველ დებატებს“ უწოდებდა და არისტოკრატიულ ყვირაზე აშობდა ქალაქის პოლიციელისა თუ სკამების გამჭირავებელი ქალის შესახებ: ჩემი ძველი მეგობარი პოლიციელი, სკამების გამჭირავებელი და მე ძველი მეგობრები ვართო“.

ასე მიზანსწრაფულად ერთგანზომილებიანი, ეგოცენტრიულია მარსელ პრუსტის ქმნილება. ოღონდ ეს ერთგანზომილებიანობა ზემომოქანილ „მრავალპერსპექტივიანობის“ პრინციპში უნდა გავიგოთ. თხრობის ცენტრშია მარსელი და მის ცხოვრებასთან ასე თუ ისე დაკავშირებული სხვა ადამიანები. რომანის თითოეული მონაკვეთის წინა პლანზეა, გარდა მთხრობელისა, რომელიც ყველა ეპიზოდს აერთიანებს და თვითონ კი ზოგში უფრო მეტად, ზოგშიც ნაკლებად ჩანს, ჩვეულებრივ. ერთი პიროვნება, რომელიც სხვადასხვა წახნაგით იხსნება ჩვენს თვალწინ, დანარჩენი პერსონაჟების, ნიღბებისა თუ ბუნების საშუალებით. სხვა არის სვანი მისდაპირ მიძღვნილ ნაწილში, სადაც ყველაფერი მას უკავშირდება, და სულ სხვა — იმ ეპიზოდში, სადაც ავანსცენა მის ქალიშვილს, ეილბერტას უჭირავს. პირველ შემთხვევაში იგი უფრო შინაარსიანი ჩანს, მეორეში კი — შედარებით მკრთალია, ზედაპირულია. ეს, ვფიქრობთ. გამოწვეულია არა მხოლოდ და არა იმდენად სვანის ბუნების მრავალმხრივობით, რამდენადაც თვით მარსელ პრუსტის მეტოდით: როდესაც პერსონაჟი ყურადღების ცენტრშია, იგი თავისთავად აინტერესებს მწერალს. მისი პიროვნების ყოველი განცდა და თვისება დამოუკიდებელი დაკვირვების ღირსია, მათ სათითაოდ, დაუღალავად არჩევს და აცოცხლებს მწერლის ხელი; არა მხოლოდ აცოცხლებს, არამედ დაეინებით ეძებს, პოულობს და ამზეუტრებს თითოეულ ატომს, რომელიც ემსახურება ამ ცენტრალური პერსონაჟის, თუნდაც ერთი პატარა თვისების გახსნას. ხოლო, როდესაც პერსონაჟი ავანსცენაზე აღარ არის, იგი უერთდება სხვა პერსონაჟებს, საგნებს, ბუნებას. სინათლის სხივი მასზე მხოლოდ მაშინ ეცემა, როდესაც ყურადღებას მიაქცევს ამჟამად მთავარი პერსონაჟი, ან როდესაც მისი პიროვნება რაიმე გარკვეულობას ანიჭებს პროტაგონისტს. ასეთ მოულოდნელ გარდატენას პოულობს მარსელ პრუსტთან ფრანგული კულტურის ქვეცნობიერებაში ჩაქსოვილი კლასიციზმის პრინციპების შორეული გამოძახილი.

რაც შეეხება ავანსცენიდან მეორე პლანზე გადასულ, ანდა თავიდანვე მეორე პლანზე გამოჩენილ პერსონაჟს თუ ეპიზოდურ სახეს, დამახასიათებელია მისი „შეთქმულება“ საგნებსა და ბუნებასთან. ეს მხარე უემომოტანილ მაგალითშიც ჩანს, სადაც გაზეთი, პოლიციელი და სკამების გამჭირავებელი ქალი, ერთგვარად, ერთ პლანშია მოცემული. მართალია, აქ საქმე გვაქვს არა მთავრობელის მიერ მოწოდებულ მასალასთან, არამედ თვით პერსონაჟის მეტყველებასთან, მაგრამ ასეთია მწერლის ბუნება, იგი არ ჩქმალავს მათ თავისებურებას და არ არღვევს მათ ნამდვილ სახეს, ნებისით თუ უნებლიეთ, გულმოდგინედ აღნუსხავს მათში მისთვის ახლობელ, თხრობის საერთო ტონალობის შესაფერ და ერთგვაროვან გამოვლინებებს.

ზოგჯერ ესა თუ ის პერსონაჟი ღროებით მეორედან პირველ პლანზე გადმოდის, მაგრამ ეს გადმონაცვლება მოჩვენებითია, მას მხოლოდ დამხმარე ფუნქცია აქისრია. ჩვეულებრივ, ისეთ შემთხვევაში, როდესაც პროტაგონისტი ამა თუ იმ მიზეზით მს.დ არ არის, მეორე პლანის პერსონაჟი (ისევე, როგორც ნივთი ან ბუნების დეტალი) ფაქტიურად თავისი სახელით კი არ გამოდის, არამედ წარმოადგენს ძალაუნებურად მოღუენებულ მითითება-სქოლიოს მთავარი პერსონაჟის არსებობაზე, რათა კვლავ თავისი ანარეკლით შეავსოს მისი ღროებითი არყოფნის სიცარიელე. ასეთ როლში გვევლინება შემდგომ თხრობაში, კერძოდ, ელისეს მინდვრების ხანშიშესული ქალი, რომლის სახე დაუინებით წარმოუდგება მარსელს მამინ, როდესაც იგი ამაოდ ცდილობს ყილბერტას სახის გახსენებას.

პერსპექტივის საოცარ მირაჟს აქვს ადგილი მარსელ პრუსტთან: მისი რომანი, ერთი დანახვით, ექსტენსიური უნდა იყოს, სინამდვილეში კი, პირველ ყოვლისა, ინტენსიურია. პროზის ერთსა და იმავე ფართობზე, გარდა ამბებისა, პერსონაჟების რიცხვიც ნაკლებია პრუსტთან, ვიდრე ბალზაკთან, ან თუნდაც სტენდალთან. ბალზაკის თხრობა ადამიანთა არსებობისათვის ყოველდღიურ კიდილში იჭრება. თავისი რომანის ფართობს პრუსტი ახმარს პერსონაჟების სახეების გახსნას. არსებითად რომ ითქვას, კომპაქტურ რვა ტომს მწერალი ახმარს სამი-ოთხი სატრფიალო კვანძის გახსნას და ათიოდე მკაფიოდ გამოხატული პერსონაჟის გამოძერწვას. ოლონდ, რალა თქმა უნდა, და ამას თვით ავტორიც გვიდასტურებს,

თითოეული სახის გამოყენება-ჩამოყალიბებას ემსახურება ასობით ადამიანებზე ცხოვრებაში ჩატარებული დაკვირვებები. ამიტომ პრუსტი სამართლიანად იშორებს თავიდან გაუგებრობით გამოწვეულ იმ ბრალდებას, თითქოს მისი თხრობა მეტისმეტად წვრილმანებს მისდევდეს (ამგვარი ბრალდება ისეთივე გაუგებრობაა, როგორც დოსტოევსკისათვის სიტყვაშიაზღობის დაწამება). სინამდვილეში, პრუსტის წვდომა უდიდეს სიღრმეებს აღწევს, მისი განზოგადება კი, ამის წყალობით, სიტყვაკაზმულობის უმაღლეს დონეზეა აყვანილი. ხარისხობრივი ძერა მარსელ პრუსტის ან ჯიმზ ჯოისის პროზაში შეიძლება შეგვედარებინა წარმოების სფეროში მიმდინარე კონცენტრაციისათვის. ერთ შემთხვევაში ეს კონცენტრაცია ცივილიზაციის ახალ საფეხურს წარმოადგენს, მეორეში — კულტურისას, ორივე პროცესი კი პარალელურად მიმდინარეობს.

ელისეს მინდვრებს თუ დავუბრუნდებით, გავიხსენებთ, რომ ისინი არსებითად (თუმცა, აქაც მცირეოდენი კორექტივის შეტანა დაგვირდება) ჟილბერტას პიროვნების გაშლის ასპარეზია. უდიდესი ინტენსიურობით ეხმარება ელისეს მინდვრები ჟილბერტას სახის გახსნას. შეგვიანებული გოგონას მოლოდინში მარსელისათვის გამზირი და დრო ორ ყოველსმომკველ და, როგორც ყოველგვარ აბსოლუტს შეჰფერის, განყენებულის გაშიშვლებულ სიმბოლოდ ევლინება: „... ეს მოლოდინი, ბოლოს და ბოლოს, ჩემთვის უფრო ამაღელვებელსა ხდოდა... მთელს ელისეს მინდვრებს და ნაშუადღევის უამის ხანგრძლივობას. ის თითქოს იყო ვეება გადაშლილი სივრცე და დრო, რომლის თითოეულ წერტილში და თითოეულ წამში შესაძლებელი იყო ჟილბერტას სახის გამოჩენა...“

ცხადია, ყოველგვარ შემეცნებას და მით უფრო მხატვრული სახის მეშვეობით შემეცნებას თან ახლავს პირობითობა. ხელოვანს ხელოვანისაგან ასეთი პირობითობის ქონა-არქონა კი არ განასხვავებს. არამედ ამ პირობითობის ხასიათი, თვისებები. იმისათვის, რომ პრუსტის მოტანილი ჰიპერბოლის თავისებურება უკეთ გამოჩნდეს, საჭიროა მოვათავსოთ იგი სხვა ანალოგიური მოვლენების, მაგალითად, რაბლეზიანური ან რომანტიკული ჰიპერბოლის გვერდით. წინასწარ კი აღენიშნოთ, რომ პრუსტის ჰიპერბოლას აქვს მიდრეკილება სივრცისეული და განყენებული განზომილები-

საქენ, აგრეთვე მითოლოგიზაციისა და ხელოვნების სისტემაში მოქცევისაქენ.

პრუსტი ახდენს ელისეს მინდვრების მითოლოგიზაციას: ექიმი ურჩევს მარსელის ბებიას: „მიბრძანდით ელისეს მინდვრებზე, ქალბატონო, დაფნის ხეივანთან, რომელიც თქვენს შვილიშვილს უყვარს. დაფნა კარგი იქნება თქვენთვის. იგი წმენდს ფილტვებს. მის შემდეგ, რაც დაფნამ გველი პითონი მოსპო, აპოლონი სწორედ დაფნის ტოტით შევიდა დელფოსში. ამით მას უნდოდა, თავი დაეცვა შხამიანი ცხოველის თესლისაგან“.

ამავე „დაფნის ხეივანს“ უკავშირდება სხვა მოგონება, ჟილბერტას გულის მოსვლისა.

მწერალი ამას არსად საგანგებოდ არ აღნიშნავს, მაგრამ ხალხის ფონი, მონეს სურათისა არ იყოს, აქაც ძუნწადაა მინიშნებული, ხან ნაგულისხმევი, ხანაც — სიცარიელის შეგრძნებას იწვევს. სიცარიელე არის არა მხოლოდ ელისეს მინდვრების იმ ხეივანში და კორტებზე, სადაც ჟილბერტა, მისი რამდენიმე მეგობარი და მარსელი ბურთს თამაშობენ, არამედ, საერთოდ ელისეს მინდვრებზე. ამის შინაგანი ლოგიკა გასაგებია: ფიქრებსა თუ აღქმაში ჩაფლული ადამიანი გარესაგნებს ნაკლებად აღიქვამს. პრუსტის თხრობაც ხომ სიღრმისეულ-კონცენტრირებულია და საკუთარ ტონალობასა და ჭვრეტას ემსახურება.

ბრბო მონეს სურათის მსგავსი პრინციპებით არის დახატული (გარდა ერთი-ორი კოლორიტული ფიგურისა, როგორც ვნახეთ). ასეთია ხსენებული: „იმპოზანტური, მაგრამ მცივანა მასწავლებელი ქალებისაგან მიტოვებული სკამები ცარიელი იყო“, ანდა: „... ვულგარული ფონი სხვადასხვა ფენის მოსეირნეთა, რომლებიც ელისეს მინდვრების ამ ხეივანს ავსებდნენ...“

„სასიცოცხლო სივრცის“ ხელოვნურად გასაზრდელად პრუსტს რამდენიმე ხერხი აქვს მომარჯვებული. ასე მაგალითად, თოვლით დაფარული პროსპექტი და ხეივანი მას ესახება უზომოდ გაზრდილ „ზამთრისეულ და ახალ მხარედ“.

ნივთების მოშინაურების გამოხატულებაა წამოძახილი ხანშიშესული ქალისა, როდესაც იგი ზამთრის ერთ დღეს ჟილბერტას დაინახავს. ეს ქალი, რომლისთვისაც აქ თითოეული სკამი, გამკვლევი თუ პოლიციელი ახლობელია, ამ შემთხვევაში, ავტორის თქმით,

„სიტყვას მღუმარე ელისეს მინდვრების სახელით წარმოთქვამს, რათა მადლობა უთხრას ჟილბერტას იმისათვის, რომ უამინდობამ ვერ შეაშინა და მაინც მოვიდა“. ქალაქის მთავარ არტერიას ეს ქალი „ჩვენს ძველ ელისეს მინდვრებს“ უწოდებს. ასე უთმობს პრუსტი ადამიანურ განზომილებას დიდ სივრცეებს.

დროის გარეგნული ნიშნები საკმაოდ ძუნწად არის მოცემული, მაგრამ ზოგი დეტალით მაინც ხერხდება მისი დინების ლოკალიზაცია: ასეთებია აწ გამქრალი გინიოლის თეატრი, ცირკი, სათამაშო კორტები...

ელისეს მინდვრები თხრობის ცენტრშია მოქცეული რომანის პირველი ნაწილის, „სევანის მხარის“ დასკვნით ეპიზოდში — ჟილბერტასა და მარსელის ყმაწვილურ სიყვარულში, მაგრამ ისევე, როგორც სხვა დანარჩენი წამყვანი თემა, ელისეს მინდვრების რემინისცენცია-რეტროსპექცია რომანის სულ უკანასკნელ ფურცლებამდე გვხვდება. პრუსტისეული მხატვრული შემეცნების თავისებურება სწორედ ამაშია: სახის, მოვლენის თუ შთაბეჭდილების არსი ერთხელ და სამუდამოდ კი არ დგინდება, არამედ მისკენ მრავალჯერ დაბრუნებით სხვადასხვა კუთხით. პრუსტს, რომელმაც მუსიკისაგან მიღებული მრავალი შთაბეჭდილება საგულდაგულოდ ასახა, თავისი რომანის თემები მუსიკალური თემებივით მიყავს და ახალ-ახალი ნიუანსებით ავსებს, თხრობის განვითარებასთან ერთად. სინამდვილის რელატიური მონაცემების გათვალისწინებით, პრუსტი აბსოლუტური განზოგადებისაყენ მიემართება.

შედარებით პლანში ერთხელ მომხდარი ამბავი შეიძლება კნინდებოდეს კიდევ (თანდათან გაქარწყლებული გრძნობა ჟილბერტასადმი), მაგრამ აბსოლუტურ პლანში იგი უწყვეტივ იზრდება, როგორც ადამიანური გამოცდილება, რომელსაც პიროვნება სულ მუდამ რალაც ახალს უმატებს. ასევე რომანის ბოლომდე ფართოვდება და მდიდრდება ელისეს მინდვრების სურათი. ზოგჯერ ეს არის შემთხვევითი რემინისცენცია, რომელიც დამატებით ელფერს იღებს ახალ გარემოებათა წყალობით,

პირადულია ასოციაციები, რომლებსაც იწვევს ელისეს მინდვრები: ელისეს მინდვრების გაქირავების პუნქტს აქვს მთხრობელისათვის „სიგრილე“, რომელიც კომბრეს აგონებს.

ისევე, როგორც მატერიალური სამყაროს სხვა კომპონენტებს, სურნელს ძალუძს მოგონების მრავალი წახნაგი აღადგინოს. აში-

ტომ ელისეს მინდვრების სურათი არ იქნებოდა სრული, რომ მათაც არ უკავშირდებოდეს: „...ელისეს მინდვრებზე მე ვისუნთქავდი ულრანი ტყის სურნელს...“

პრუსტი ერთი შტრიხით ქმნის განწყობილებას: ზამთრის მოახლოებისას „ელისეს მინდვრებზე ნაცვლად ქალიშვილებისა, რომლებსაც ელოდები, მხოლოდ მარტოხელა ბელურები არიან“.

გარდა ამისა, ბუნებისა თუ ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენები მთხრობელის მეხსიერება-აღქმაში ურთიერთს უკავშირდება: „მზით გაშუქებული აივანი“ მთხრობელის წარმოდგენაში აცოცხლებს „ელისეს მინდვრების მტრედებს“.

ზოგჯერ ეს არის გახანგრძლივებული სიამოვნება. მარსელი სავსებით ვერ ტკება თუნდაც სასიამოვნო, მაგრამ წინასწარ შეუმზადებელი ამბით. ამიტომ შემდეგ ხელოვნურად აღრმავებს ამ სიამოვნებას იმით, რომ მოუნახავს ხოლმე ტკობის ახალ-ახალ მიზეზებს. ასე გახანგრძლივებულად ტკება მარსელი ელისეს მინდვრების ხილვით უეილბერტოდ.

პრუსტი იმ მწერალთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც დაუჩინებლად აკვირდებიან მოვლენებსაც და მათ ამსახველ სიტყვებსაც. სიტყვას, უმთავრესად კი საკუთარ და გეოგრაფიულ სახელებს, მისთვის თავისი შეფერილობა, დამატებითი შინაარსი (მითოლოგიური, ასოციაციური და სხვა), ელერადობა, სიმკვრივე, წონა, სურნელება და გემოც კი გააჩნია და ყოველივე ამაში მწერალი სამყაროს შემეცნების დამატებით საშუალებებს ხედავს. ამიტომ პრაქტიკულად თითქმის გარდაუვალი იყო, პრუსტი ელისეს მინდვრების სახელს რომ დაკვირვებოდა.

ამას მწერალი რამდენჯერმე მიმართავს სხვადასხვა კუთხით. ზოგიერთ ოჯახში ელისეს მინდვრების სახელწოდებას ისე აღიქვამენ, როგორც განთქმული ექიმის სახელს. ამ ექიმმა მრავალი არასწორი დიაგნოზი დასვა. ეს იმიტომ, რომ, დედების აზრით, ელისეს მინდვრების ხეივანში თამაშისას ბავშვები ოფლიანდებიან და ხშირად ცივდებიან.

გამზირის სახელწოდების გააზრებით ახერხებს მთხრობელი მის მითოლოგიზაციასაც: „სალამოდებოდა და მეც ვეფლობოდი მოგონების ძველსა და გრილ ატმოსფეროში, ვისუნთქავდი მას იმავე სიამოვნებით, რომელსაც განიცდიდა ორფეოსი ამ ქვეყანაზე, როდესაც უცნობი, მისთვის კი მშობლიური ელისეს მინდვრების

უწმინდესი პაერით თვრებოდა". თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სახელწოდების ამგვარი გაშიფვრა მხოლოდ ელემენტარულ სტადიად რჩება და რომ, ასეთ შემთხვევაში, პრუსტი გაცილებით უფრო გაბედული, ახალი და გაშლილი ასოციაციების ოსტატია.

ისევე, როგორც სხვა შემთხვევებში, სიყვარულის გრძნობა პრუსტთან უკავშირდება ექვიანობის განცდებს. ჟილბერტას შემთხვევაში ეს დაკავშირებულია ელისეს მინდვრებთან, სადაც სადამოს ბინდში მარსელი თვალს მოჰკრავს ჟილბერტას ვილაც უცნობთან, რომლის სახესაც ვერ დაინახავს. ეს წამიერი ხილვა მომავალშიც მრავალჯერ გაიელვებს მთხრობელის თვალწინ, ვიდრე არ შევიცნობთ, რომ ეს, თურმე, მამაკაცად გადაცმული ქალიშვილი ყოფილა.

გარდა სიყვარულისა და ექვიანობისა, მარსელის აღქმაში ელისეს მინდვრები ამ გამზირზე გასეირნების შემდეგ გარდაცვლილ ბებიაშის დაუკავშირდება. ცხადია, ყველა ეს დამთხვევა იმით არის განპირობებული, რომ მთხრობელის შეძლებული ოჯახი და მისი ნაცნობ-მეგობრებიც პარიზის ამ უბნის მკვიდრნი არიან.

ამ საუკუნის დამდეგიდან ელისეს მინდვრებმა იცვალა სახე: მეტი ბრწყინვალეობა შეიძინა რეკლამებმა და განათებამ, ვიტრინებმა და კინოთეატრებმა, გასართობმა ადგილებმა, ბანკებმა და უცხო ქვეყნების საპაერო სააგენტოების წარმომადგენლობებმა... გადაინაცვლა ცირკმა და თოჯინების თეატრმა, სხვაგან თამაშობენ ბურთს მარსელისა და ჟილბერტას ტოლი პარიზელები. მომავალში კი არქიტექტორები ძირფესვიან გარდაქმნას უმზადებენ დედაქალაქის ცენტრალურ არტერიას. ოღონდ ხელოვნების თვისება ხომ ის არის, რომ იგი წვდება ხანგრძლივსა თუ მარადიულს. ამიტომ, ისევე როგორც „დაკარგული დროის ძიების“ შთაგონებულ ფურცლებზე, ზამთრის მოახლოებისას მარტოხელა ბელურები მაინც ქალიშვილებივით დასხდებიან თოვლით მოფენილ მერმინდელ ელისეს მინდვრებზე.

რომენ როლანი

I. თავისუფალი ადამიანი („მან-პრისტოფი“)

ჩვენი საუკუნის დამდევს დასავლურ რომანში იზრდება სასო-წარკვეთილების, ექვის, დაბნეულობის, წყვილადის, ადამიანის ველური ინსტინქტების, სექსუალური საწყისის, ქვეცნობიერის ხვედრითი წონა. რომენ როლანი ამ განწყობილებასა და ინტერესს ჯანსაღ, ოპტიმისტურ სულისკვეთებას უპირისპირებს. შარლ პეგისთან ერთად, რომენ როლანის შემოქმედება წარმოადგენს გასული საუკუნის სულისკვეთების გამოძახილს.

უფრო შორს კი როლანის თვალთახედვის ფესვები რომანტიზმის წინამორბედის ჟან-ჟაკ რუსოს შემოქმედებაშია საგულბელი. რუსოს დროს განსაკუთრებული დრამატიზმით ისახება გულისა და გონების ალტერნატივა. ორივე საწყისი, ბუნებრივია, დასაბამიდან თან სდევს ლიტერატურულ პროცესს და კრიზისულ ეპოქაში განსაკუთრებული ძალით უპირისპირდება ერთმანეთს. ამან განაპირობა ორი გონივრული საუკუნის, მეჩვიდმეტესა და მეთვრამეტეს, მიერ დაგროვილი რაციონალური პოტენციალის მიმართ რეაქცია და ამავე მეტოქეობამ წარმოშვა სხვა ვითარებაში როლანის ნაწერები.

ვინაიდან ადამიანის ბუნებაში გონებისა და გრძნობების საწყისები განუყრელ მთლიანობას წარმოადგენენ, მათი გათიშვა, ან ერთისაგან მეორის შთანთქმა დიდ ქმნილებებში არასოდეს ხერხდება. ვისაც კი ხელოვნურად უცდია ამის გაკეთება, თავის ნაწარმოებისათვის სასიკვდილო ჭრილობა მიუყენებია. ამიტომ ვოლტერისა თუ ანატოლ ფრანსის ნაწერებში ვნებები გონების, სეფტისისა და ირონიის კალაპოტშია მოქცეული, ხოლო რუსოს, ჰიუგოს ან როლანის შემოქმედებაში თვით გონება მიაქვს ვნებათა აბოქრებულ ნაკადს.

გულის მიმართ უღება ხელოვნებაში ყველაზე ახლოს არის ნაკადის სწრაფვასთან, ქარისა თუ ზღვის ღელვასთან. ამით აიხსნება ჩანჩქერებისა და ქარების სიუხვე რომანტიკოსების ფერწერაში, შატობრიანისეული ზღვის სტიქია, რიუდის მარსელისეზის შეუჩერებელი დინება. ამ სიმბოლოთაგან სამყაროზე ადამიანის ზემოქმედებას, გარემოს გარდაქმნის ძალას, ნე-

ბისყოფას, ალბათ, სხვებზე უკეთ ნაკადი გამოხატავს. ამ გარემოებას გამოეხმაურა რომენ როლანი და ნაკადი მისი მსოფლშეგრძნების შემადგენელ ელემენტად იქცა. ნაკადისებურია მწერლის მიერ აღდგენილი ბეთპოვენის, მიქელანჯელოს, ტოლსტოის ცხოვრება, მ დ ი ნ ა რ ე ჰქვია „მოხიბლულ სულში“ ანეტ რივიერს (და იგი სულიერი განწყობილებით არის კიდევ მდინარე), რაინის მძლავრ გუგუნში იბადება, იბრძვის და კვდება ჟან-კრისტოფი.

ბუნების მოდუნებულ უძრობაში, ველებისა და ბორცვების ზანტ ქაოტურობაში მდინარე, მ ა მ ა - რ ა ი ნ ი იქნება ეს თუ დ ე დ ა - ვ ო ლ გ ა, იკაფავს გზას და არ არსებობს ისეთი შეფერხება, რომელიც მის ღინებას დააკეცვს. *Gultra cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo* (წვეთი ქვასა ხვრეტს არა ძალით, არამედ ხშირი დაცემით), ამბობდნენ რომაელები. მდინარე კი გზას იკაფავს მუდმივი ღინებითაც და ძალითაც. ამიტომაა რაინის პირას შობილი ჟან-კრისტოფი გვარად კრაფტი, ანუ ძ ა ლ ა.

რაინი ჟან-კრისტოფის აკვანია. მასში წინასწარაა ჩასახული ჟან-კრისტოფის ცხოვრების და პიროვნების არსი. რაინის თავგადასავალი ჟან-კრისტოფის თავგადასავალია და მისი ცხოვრების მუსიკალური თემაც, ნაწარმოების ათივე ნაწილს რომ ახმოვანებს. ჟან-კრისტოფის დაბადებას თან ახლავს წყლის სტიქია, ერთსა და იმავე დროს წვიმისა და რაინის სახით. მკაფიოდ ისმის რაინის გუგუნის ღამეულ სიჩუმეში. გუნებაცვლადია რაინი — ხან მხიარული, ხანაც შფოთიანი. ჩვილი ჟან-კრისტოფი ჯერ კიდევ ადამიანურ ბგერებს ვერ არჩევს, ფანჯრის იქით კი რაინის ტალღებში მოცეკვავე მუსიკა ჩაესმის. რაინი სიცოცხლეა, რაინი მუსიკაა. რაინი აუხსნელი, მაგრამ ძლიერი არსებება, თავის ძალაში დარწმუნებული და თავისი უფალი. ჰაბტუკი კრისტოფიც მოისურვებს იყოს რაინით „შეუზღუდავი, თავისუფალი!..“ საფრანგეთში მყოფი კრისტოფისათვის რაინი სამშობლოს განასახიერებს, გერმანული კულტურის ღირსებას. სენის ნაპირებზე ჟან-კრისტოფს *Valer Rhein* ელანდება. სენა — „ნაცრისფერთვალეა მდინარე, ღია მწვანე ფერის კაბაში გამოწყობილი... მოქნილი... გონებაშახვილი... მშვენიერი მოსეირნე ქალი“ — საფრანგეთია, ხოლო შორს მიტოვებული რაინის „ყოვლისშემძლე ძალა“ გერმანელი ხალხია. კვლავ რაინის პირას, ამჯერად შვეიცარიის პატარა ქალაქში, დასტირის ჟან-კრისტოფი ოლივიეს სიკვდილს.

რაინი აქ ევროპის ხალხთა ერთიანობას ანსახიერებს. ჟან-კრისტოფის არსებობის უკანასკნელ წუთებში „მთელი მისი სიცოცხლე მიედინება მის თვალწინ, რაინივით“. ჟან-კრისტოფს ეჩვენება, თითქოს იგი მდინარის აღმა მიაბიჯებს: ეს არის რაინისა და კომპოზიტორის მიერ გავლილი გზის გახსენება, სიცოცხლის უხვ ფიალაში გამოსათხოვარი ჩახედვა.

რაინი არამტუთ თან სდევს ჟან-კრისტოფის არსებობას, არამედ შეიცავს მას: გადაიშლება ბავშვის დაბადებისას და დასასრულის ჟამს თავისი სხეულით ფარავს მოწიფულ ადამიანს. რაინი მხოლოდ ჟან-კრისტოფის ხასიათსა და მოქმედებას კი არ განაპირობებს, არამედ რომან-ნაკადის სახესაც.

ჟან-კრისტოფის ბედის ადამიანისათვის რაინი მუსიკას განასახიერებს. როგორც რაინის ზვირთები იჭრებიან პატარა კრისტოფის, გერმანიის პატარა ქალაქის, მთელი გერმანიის, მთელი შეგნებული ევროპის არსებობაში, ასევე ჭადონსური მუსიკა შეიჭრება ჟან-კრისტოფის ცხოვრებაში, აავსებს მას.

რაინი პირველი ელემენტია რომანში, რომელიც მოლოდინს აღბეჭდავს: დიდი, ღირსეული, მოქმედებით საევე ადამიანური არსებობის მოლოდინს. ამ მოლოდინის თემას რომანის ორკესტრის სხვა ინსტრუმენტებიც ავითარებენ. ნაყოფიერ მუსიკოსს ელოდება თაობიდან თაობამდე კრაფტების ოჯახი, მშობლიური მხარე, გერმანელი ხალხი, რომლის ორი მთავარი მიდრეკილება, თომას მანის თქმით, ფილოსოფია და მუსიკაა.

აზრის ასეთი დედუქციური მსვლელობა აბსტრაქტული იდეიდან (მოლოდინი) მის კონკრეტულ ხორცშესხმამდე (ჟან-კრისტოფის დაბადება) დამახასიათებელია რომენ როლანისათვის. ამას სხვა მრავალი მაგალითიც ადასტურებს. ჟერ კიდევ 1893 წლის ჩანაფიქრით, რომენ როლანი საერთოდ ხელოვნების მიზანს და, კერძოდ, თავისი რომანის დანიშნულებას ხედავს კაცობრიობის ერთიანობის ჩვენებაში. როლანის შემოქმედებითი აზრის მსვლელობა აქ ანალოგიურია ზოლას აზრის მსვლელობისა: როდესაც იგი ისახავს „რუგონ-მაკარების“ ციკლს, როგორც საზოგადოებაში მიმდინარე ბიოლოგიური და სოციალური პროცესების ილუსტრაციას, და წინასწარ არ იცის, რა სახეს მიიღებს ამა თუ იმ ცალკეული ნაწარმოების ზოგადი სქემა, იდეა. პარიზში ყალბი ადამიანებით გარშემორტყმული ჟან-კრისტოფი დაეძებს და პოუვებს

კიდევ ნამდვილ საფრანგეთს. „მოედანზე ბაზრობის“ მხილველს, მას სურს ნამდვილი საფრანგეთის ღირსი ადამიანის გაცნობა და შეყვარება. ასეთ ადამიანად ოლივიე ჟანენი მოევლინება.

ეს დედუქციური მსვლელობა განაპირობებს რომანის არქიტექტონიკის სხვა თვისებასაც — სწორხაზოვნებას. ეს სწორხაზოვნება თავს იჩენს „ჟან-კრისტოფის“ ფაბულის აგებაშიც, კომპოზიციაშიც, თვით სახეებსა და ხასიათებშიც...

რომენ როლანი არ იზიარებს მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში გავრცელებულ კომპოზიციურ სიკრელეს, თხრობის ამოსავალი წერტილის ცვალებად ადგილს, დროის ცნების აღრევას და სხვა ფორმისეულ ძიებას. რომენ როლანი მეთვრამეტე საუკუნის შვილივით თანამიმდევრულად გეიყვება პერსონაჟის თავგადასავალს დაბადებიდან სიკვდილამდე.

განმანათლებლობის საუკუნის მწერალივით, რომენ როლანი კეთილსინდისიერად აღწერს არა მარტო თავისი გმირის ოჯახსა და მისი ცხოვრების გარემოცვას, არამედ მის შორეულ წინაპრებსაც ახასიათებს. ამით როლანს ფესვების იდეასთან მიყვავართ, იმ აზრთან მიყვავართ, რომ, ნაყოფიერი ხეხილივით, ადამიანის ნიჟის გაფურჩქვნას მშობლიურ ნიადაგში გაშვებული ღრმა ფესვები განაპირობებს. ამ აზრს მწერალი თანამიმდევრულად ავითარებს თავისი ნაწარმოების მთავარ სახეებში: ამრიგად, კრაფტები — გერმანიის სიღრმიდან ამოსული შტო არის, ჟანენები — ფრანგული პროვინციის ნიადაგზე აღიზარდნენ, გრაცია ბუონტემპი იტალიის ცამ და მიწამ გამოძერწა.

ამ პერსონაჟთა ფესვებში ჩახედვა იმითაც არის გამოწვეული, რომ ისინი კეთილნი არიან, თორემ მინაღვე კერძის, ოტო დინერის ან ლევი-კერის ფესვები მაინცდამაინც არ აღარდებს აეტორს, მიუხედავად იმისა, რომ მინაღვე ოტო ისეთივე გერმანელები არიან, როგორც ჟან-კრისტოფი, ლევი-კერი კი ანტუანეტა და ოლივიე ჟანენების სრულფასოვანი თანამემამულეა. რომენ როლანი თითქოს გვეუბნება: მდაბალი, ბოროტი ადამიანები გადაგვარების გზას ადგანან და ამიტომ ხალხის ცნობიერებაში ჩაქსოვილი ზნობრივი საწყისები აქ დამახინჯებულიაო.

ფესვების გაშიშვლებას სხვა ფარული აზრიც აქვს. ხსენებული კაცობრიობის ერთიანობის იდეიდან გამომდინარე, რომენ რო-

ლანი ბოტანიკოსივით სელექციურ სამუშაოს ატარებს. მას სურს ხალხთა მეგობრობისა და ურთიერთგაგების ბალი გააშენოს და ამ ბალისათვის გულმოდგინედ არჩევს და სწავლობს მთლიანობაში საუკეთესო „ნარგავეებს“: ჟან-კრისტოფს, ანტუანეტას, ოლივიეს, გრაციას. მათი მეგობრობის საფუძველზე იმედოვნებს რომენ როლანი გულგახსნილი ევროპის აშენებას. ამ გაერთიანებული ევროპის სურათს იგი შვეიცარიაში ხედავს.

ევროპულ იდეას თავად ჟან-კრისტოფი განასახიერებს: გერმანელი კომპოზიტორი იტალიას ეწვევა და შეიყუარებს მას, მერე შვეიცარიაში პოეებს თავშესაფარს (ისევე, როგორც რომენ როლანი პირველი მსოფლიო ომის წლებში), საფრანგეთში მოღვაწეობს. ჟან-კრისტოფები, რომენ როლანის აზრით, ევროპის და კაცობრიობის გარდაქმნის იმედია.

ჟან-კრისტოფი პოლიფონიური სახეა: კონკრეტული პიროვნება და განმარტოვებული სიმბოლო, მასში ერთმანეთს ერწყმის ბეთჰოვენის პროექცია და როლანის თაობის მისწრაფებანი. როგორც რომენ როლანმა აღიარა. ჟან-კრისტოფი ხან თავის აზრს გამოხატავს, ხანაც — ავტორისა. ასეთი სინთეზური ხასიათის სახეს არ შეიძლებოდა არ აესახა როლანის, როგორც მხატვრისა და მოაზროვნის, სიმპათია-ანტიპათიები. მეორე მხრივ, ჟან-კრისტოფმა შეისისხლბორცა ევროპული კულტურის მრავალი გამოვლინება. ზოგიერთ მათგანს თვით ავტორი უსვამს ხაზს, ზოგიერთიც ობიექტურად დასტურდება. ყოველივე ეს ანიჭებს ჟან-კრისტოფის სახეს უნივერსალურობას. ჩვენ შევეცდებით ჟან-კრისტოფის სახის შემადგენელი ელემენტების გაშლას; საამისოდ, დავეყრდნობით მისი პიროვნების მთავარ მაჩვენებელს — თავისუფლებას, რაც ავტორმა წიგნის მიძღვნაშიც გამოყო: „ყველა ერის თავისუფალ სულებს, რომლებიც იტანჯებიან, იბრძვიან და გაიმარჯვებენ“.

თავისი წიგნით რომენ როლანი გეზს იღებს არაჩვეულებრივი, პათეტიკური პიროვნების ასახვისაკენ. მის შემოქმედებაში ეს ბუნებრივად აგრძელებს „გმირული ბიოგრაფიების“ ხაზს. ამრიგად, როლანი იმთავითვე უპირისპირდება პროზაული არსებობის სამყაროს და ევროპის კულტურულ ტრადიციებში მოახდენს თავის არჩევანს.

ჟან-კრისტოფის პიროვნება ადამიანებთან ურთიერთობაში მტკიცდება, ადამიანებს კი იგი ბავშვობიდანვე უნილბოდ ხედავს.

სავეის მდიდარ თანატოლებთან ჩხუბის სცენიდან დაწყებული იგბ ომს გამოუცხადებს ადამიანის დამცირებას, უსამართლობას, უმწეობას, უხეშობას, შეზღუდულობას, ეგოიზმს, სილამაზის იგნორირებას.

ეს ერთი მხარეა კრისტოფის გრძნობათა აღზრდისა, მეორე არის ტანჯვა, შრომა, საკუთარი თავის იმედი, საკუთარ ძალებზე დაყრდნობა. ჟან-კრისტოფი სიღარიბეში იზრდება. მას ლუკმაპური ენატრება და იცის ფულის ფასი. ამიტომ შეიგნო მან მთელი თავისი არსებით ადამიანის ღირსება და არასგზით არ დათმობს მას.

განცდები აკაეებენ ჟან-კრისტოფის პიროვნებას. მძიმეა პატარა ბიჭისათვის სიკედლის აღმოჩენა. უღმობელია გარემოცვა. კრისტოფისათვის არიადნეს გორგალად მუსიკა იქცევა. ჟან-კრისტოფს ყველა საბაბი ჰქონდა, რომ მუსიკა შესძლებოდა: ძველი, გაცვეთილი პიანინო, მშვიერ-მწყურვალნი და გაყინული ბავშვისათვის იძულებითი დაკვრა. ჟან-კრისტოფს მაინც შეუყვარდა მუსიკა. მან საკუთარ თავზე გამოსცადა, რომ, დაბრკოლებათა მიუხედავად, ბევრი სიკეთის გაკეთება შეიძლება.

ჟან-კრისტოფის, როგორც ხელოვანის, ჩამოყალიბებისათვის მნიშვნელობა აქვს კომპოზიტორ ჰასლერთან შეხვედრებს. პირველად კრისტოფი კომპოზიტორს ბავშვობაში შეხვდება. მაშინ პროვინციულ ქალაქში ზეიმით მიღებული ჰასლერი ბავშვს ღმერთადაც კი ესახება, თუმცა კომპოზიტორის მიერ ნადიმზე წარმოთქმულ სადღეგრძელოში პატარა კრისტოფი არასასიამოვნო, ყალბ ნოტას იგრძნობს.

სიყალბე უფრო მეტად იჩენს თავს ჰასლერთან მეორე შეხვედრაზე, ბერლინში, სადაც ახალგაზრდა ჟან-კრისტოფი მაესტროს სამსჯავროზე წარმოუდგენს თავის ნაწერებს; ეს შეხვედრა გამოამჟღავნებს იმ განსხვავებას, რომელიც ნამდვილ ადამიანსა და დამახინჯებული ბუნების ადამიანს შორის არსებობს. მდგომარეობისა და სახელის შარავანდელით მოსილი ჰასლერის წინ ჟან-კრისტოფს იმის შეგრძნება მატებს გაბედულებას, რომ იგი ნამდვილ საქმეს ემსახურება.

ჟან-კრისტოფის ნაწარმოებების ენერგია და სიმშვენიერე რამდენიმე წუთით ჰასლერსაც გადაეცემა. და თუმცა ჟან-კრისტოფის მუსიკით გატაცებული ჰასლერის მშვენიერი სიმშაგე მხოლოდ

რამდენიმე წუთს გასტანს და შემდეგ იგი კვლავ ჩაეფლობა თავის აპათიაში და „სალი გონების“ პოზიციებიდან აძლევს ახალგაზრდა კოლეგას რჩევა-დარიგებას, მაინც კრისტოფისათვის ეს მცირე დროც საკმარისია. რათა თავისი შემოქმედების ქვეშაირიტება ირწმუნოს. ამიერიდან ჟან-კრისტოფი გონივრულად დაადგება დიდი შემოქმედის გზას: რარიგ გულცივად არ უნდა შეხედეს მსმენელი და ბრბო, ამიერიდან ჟან-კრისტოფი ეკვის ძნელ წუთებში საკუთარ თავს დაეყრდნობა.

მუსიკის ერთგულება ჟან-კრისტოფის ერთგულების მარაგის მხოლოდ ერთი ნაწილია; დანარჩენს იგი მეგობრობასა და სიყვარულს სწირავს. ჭაბუკის ჩამოყალიბებაში მეგობრობა წინ უსწრებს სიყვარულს, მისთვის მეგობრობა ამ პირველ ეტაპზე (ნაწილობრივ შემდეგაც) სიყვარულის გრძნობას ემსგავსება. ასე ხდება ოტო დინერთან, რომელიც ჟან-კრისტოფის ექვიანობასაც იწვევს. საქმე ისაა, რომ ჟან-კრისტოფი უალრესად მთლიანი, მონოლითური პიროვნებაა, იგი დაუცხრომელია ცხოვრებაშიც და მუსიკაშიც.

მაგრამ ოტოსთან ურთიერთობა მალე ქარწყულდება, ვინაიდან ჟან-კრისტოფისათვის მთავარი ნამდვილი სიცოცხლე და არსებობა, ხოლო ოტოსთვის — მოჩვენებითი, გარეგნული; სარტრი იტყობდა, რომ ჟან-კრისტოფი აქტის, მოქმედების კაცია, ხოლო ოტო — მისი სუროგატისა, ეესტისა. ოტოს რცხვენია გაუთლელი და მოურიდებელი მეგობრის გამო ბიურგერთა წინაშე, ეს კი ჟან-კრისტოფს ძალზე აღიზიანებს და იგი უფრო მოურიდებელი და ენამწარე ხდება.

ჟან-კრისტოფი შეამბოხება, რემბოს ტიპის შემოქმედი. მას მეტი საქმე არა აქვს, ბურჟუას სიმშვიდეზე იზრუნოს. ამიტომ არაფრად უღირს, ადასთან ერთად იაროს პროვინციული ქალაქის ქუჩებში, იქაური ჭორიკანების სამსჯავროზე გამოიტანოს მათი ტრფიალი, პატარა ქალაქში ნამდვილი პატარა სკანდალი გამოიწვიოს. ადას მხრიდან კი ეს კვლავ ეესტია, სხვა ელფერის, მაგრამ მაინც ეესტი, რაც კრისტოფისათვის შინაგანად უცხოა. კრისტოფს ასეთი ბავშვური შექცევისათვის არც სცალია, ვინაიდან მას ყოველი მხრიდან ნამდვილი ცხოვრება უტევს თავისი ნამდვილი პრობლემებით.

მინა დე კერიხისადმი გაცრუებული სიყვარულის შემდეგ ადა გააღვიძებს კრისტოფში მის ხორციელ საწყისს, მაგრამ ჟან-

კრისტოფს არასოდეს არ ძალუძს ხორციელის დონეზე დარჩეს და ამით დაკმაყოფილდეს, შემოიფარგლოს. ამიტომ იგი უკვე პასუხისმგებლობას გრძნობს (ესეც ერთ-ერთი თვისებაა, ბავშვობიდან რომ ჩაუნერგა ცხოვრებამ) და ცდილობს აამაღლოს მათი სიყვარული. ჟან-კრისტოფი ცდილობს დაარწმუნოს თავი, რომ მას უფრო უყვარს ადა, ვიდრე ეს სინამდვილეშია.

მით უფრო მტკივნეულია კრისტოფის დაცემა ამ ნახევრად ხელოვნურად აგებული ტაძრიდან, როდესაც იგი დარწმუნდება, რომ ადასთვის ეს მხოლოდ უზნეო გართობა იყო. კრისტოფის ილუზიების გაქარწყლებაში მისი ძმა ერნსტიც არასახარბიელო როლს თამაშობს. კრისტოფი ასე ვერ მოიქცეოდა, იგი შინაგანად ზნეობრივია. ამ თვისებას, სხვა მრავალთან ერთად, იგი ნაწილობრივ თავის შრომით აღზრდას უნდა უმადლოდეს, ნაწილობრივ კი — თავის ბუნებას (ლოთი მამა და მოღალატე ძმაც ხომ იმავე პირობებში ჩამოყალიბდნენ).

ამრიგად, ჟან-კრისტოფის პიროვნების ძირითადი თვისებების გამოკვეთა ბავშვობაში ხდება და მისი მაგალითი ალფრედ დე ვინის ნათქვამს ამართლებს: „წარმატებულია ის, ვინც შეგნებულ ასაკში ბავშვობის ოცნებებს ახორციელებს“.

ბავშვობის მათორმირებელი როლი სხვა პერსონაჟებისათვისაც უცილობელია. როგორც ბავშვობაში ხარ, ისეთივე იქნები მოზრდილი, ეუბნება მკითხველს როლანი: თუ ოტომ და მინამ ბავშვობიდანვე უმტყუნეს კრისტოფს, ისინი არც მოწიფულ ასაკში ივარგებენ (გაიხსენეთ მრავალი წლის შემდეგ ჟან-კრისტოფის შეხვედრის სცენები ოტოსთან და მინასთან). პირიქით, ოლივიე ჟანენი და მისი და ანტუანეტა ბავშვობიდანვე ნათელი ადამიანები არიან და ასეთებად დარჩებიან ბოლომდე, თუმცა აქაც ავტორი და-ძმას განასხვავებს: ანტუანეტა უსასრულოდ პატიოსანი, მშრომელი და გულითადი ადამიანია, ოლივიეს კი — სუსტი, ნაზი, ფაქიზი და ზოგჯერ მდაბალი მიდრეკილებები აწუხებს. ანტუანეტა კრისტოფის მონათესავე სულია, მაგრამ კრისტოფს ისიც და ოლივიეც უდროოდ ეცილებიან ხელიდან. ანტუანეტა მოკვდა და თავისი სისპეტაკე გადასცა ჟან-კრისტოფს.

ანტუანეტასა და ოლივიეს სიკვდილის შემდეგ ჟან-კრისტოფი კიდევ ერთ კეთილ მეგობარს დაკარგავს — გრაციას. შემოქმედი კვლავ მარტო რჩება, მაგრამ ეს სიმარტოვე მოჩვენებითია:

ყველა კეთილი ადამიანი (დედამისი, პაპა და სხვა და სხვა) კრისტოფის არსებობაში შევიდნენ, გაამდიდრეს იგი, კრისტოფად იქცნენ, რათა მისი ხელოვნების წყალობით სიცოცხლეს დაბრუნებოდნენ. აქაა საიდუმლოება იმისა, რომ კრისტოფი არ კვდება.

კრისტოფი-შემოქმედი ერთდროულად ცხოვრებასაც ეკუთვნის და ხელოვნებასაც. ამიტომ ცხოვრებაში ყოველი არსებითი მას თავის მხარდაჭერას სთავაზობს, რათა რაინის შვილმა, კრატების სასობამ ოლივიეს, ანტუანეტას, გრაციას განუხორციელებელი ოცნებები აღასრულოს. თითქოს ადამიანები თავიანთ სიკეთეს სწირავენ ჟან-კრისტოფს. ჟან-კრისტოფში თავმოყრილი მთელი ეს სიკეთე მას უფლებას აძლევს ბოროტებაზე ამაღლდეს. ვინაიდან ხელოვნების უპირველესი დანიშნულება არა სიძულვილია, არამედ სიკეთე, სილამაზე და პარმონია. თავისი ეპოპეის დასასრულს როლანმა უჩვენა მკითხველს მებრძოლი, ძლიერი და თავისუფალი სიკეთე.

ჟან-კრისტოფის ამაღლებული და კეთილშობილი სული აახლოებს მას ჟან ვალჟანთან. ორივე პერსონაჟს, ისევე როგორც ორივე ავტორს, ბევრი რამ აქვთ საერთო. ჟან ვალჟანიც და ჟან-კრისტოფიც ღარიბი ოჯახიდან არიან, ორივე საკუთარ შრომას ეყრდნობა, სიცოცხლის დასასრულს ორივე ქრისტიანულად ურიგდება კაცობრიობას. ორივე მარტოხელაა და სხვისი ბავშვების ბედნიერებაზე ზრუნავს. ორივე ფიზიკურად ძლიერია და კეთილი. ძალისა და სიკეთის გაერთიანება კი პოზიციის სიმტკიცეს მოითხოვს. შემოქმედების და სიკეთის სამსახურისათვის ჟან-კრისტოფს მუდამ იზიდავს ძალა და იგი მას ისეთივე აღფრთოვანებით მიმართავს, როგორც შატობრიანის რენე ამოვარდნილ ქარს: „ო, ძალა! ძალა! ძალის უბედნიერესო ქუხილო!...“ ვიქტორ ჰიუგო და რომენ როლანი თავისი გმირებით გვიჩვენებენ, რომ სიკეთის, სამართლის და სილამაზის დანერგვას. შესაძლოა, მეტი ძალა სჭირდება, ვიდრე ბოროტების გავრცელებას. ამ საკითხში როლანის პოზიციის დაადგენად არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს მის დაპირისპირებას ნიცშესთან. ხანში შესული ჟან-კრისტოფი თავისი გამოცდილების და დაკვირვებებიდან გამომდინარე სწერს გრაციას: „ზარატუსტრების როლის თამაში არაჯანსაღია“.

ყან ვალჟანსა და ჟან-კრისტოფს კიდევ ერთი რამ აახლოებს -- მათი განდგომა პოლიტიკიდან და სოციალური ბრძოლებიდან. თუმცა, სოციალური ბრძოლა ერთსაც და მეორესაც ჩაითრევს და ჟან ვალჟანი და ჟან-კრისტოფი სხვადასხვა დროს პარიზის ბარაკებზე აღმოჩნდებიან. საოცარია მათი მსგავსება: ორივეს მიაჩნია, რომ ეს შეხლა-შემოხლა მათ არ ეხება. ორივეს თითო სუსტი არსება ჰყავს, ვისზეც უნდა იზრუნოს: ჟან ვალჟანს — მარიუსი, ჟან-კრისტოფს — ოლივიე. ორივეს მიაჩნია, რომ კაცობრიობის წინსვლა ადამიანთა სულიერი სრულყოფის გზაზეა და არა სოციალურ ბრძოლებში. თუ ჟან-კრისტოფი მაინც ჩაებმება ბრძოლაში და მოწინააღმდეგეს მოკლავს, ეს მსხვერპლი მხოლოდ მისი ტემპერამენტის ბრალია და იგი პირველი ნანობს თავის აბსურდულ საქციელს.

ამ დაახლოებაში არა ნაკლებ საგულისხმოა ის ენა, რომლითაც ჟან ვალჟანმა და ჟან-კრისტოფმა თავიანთი ავტორები ააღაპარავეს. „ავტორის საკუთარ ჩრდილთან დიალოგში“ რომენ როლანი თითქოსდა უჩივის ჟან-კრისტოფს: მეტისმეტად გაბედულ აზრებს გამოთქვამ და ხალხი არ დაეიმღუროო. მაგრამ სხვანაირი ჟან-კრისტოფი ხომ წარმოუდგენელია: თავისუფალი ადამიანი თავისუფალი. ენით ლაპარაკობს და თავის ნათქვამზე პასუხსაც აგებს.

რომენ როლანის სტილს ორი განზომილება ახასიათებს: კონკრეტულ-რეალისტური და სიმბოლურ-განზოგადებული. ამ თვისებითაც რომენ როლანი უახლოვდება „საბრალონის“ ან „ოთხ-მოცდაცამეტის“ პროზას. ვიქტორ ჰიუგოსთან შედარებით როლანი თითქოს უფრო თავშეკავებულია ემოციების გადმოცემაში, ჰკუთის დარიგებაში, თუმცა ამ უკანასკნელზე უარს არ ამბობს. პირიქით, მორალიზაცია როლანის, ისევე როგორც ვიქტორ ჰიუგოს, ნიჭის ბუნებრივი მიდრეკილებაა. ამიტომ აღწერილ ამბებს ყოველთვის გაოკრეცებული მნიშვნელობა ენიჭება. მერიმეს ან სტენდალის რეალიზმთან შედარებით ეს სულ სხვა რეალიზმია.

მონტენის ან მონტესკიეს მოზაიკური პროზისაგან განსხვავებით, სადაც სხვადასხვა ტონალობის, მეტ-ნაკლებად ჰერმეტიული და თვითმყოფადი მონაკვეთები ნაწარმოების ერთიან შენობას აგებენ, როლანთან, ისევე როგორც სარტრთან, ვარიაციულ პროზასთან გვაქვს საქმე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ერთსა და იმავე მოტივებს მწერალი მრავალჯერ და სხვადასხვა გაშუქე-

ბით უბრუნდება. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ როლანის პირველ წინადადებაში — „სახლს უკან მდინარის გუგუნი თანდათან მატულობს“ — მთელი ნაწარმოების ჩანაფიქრი და მსვლელობა ირეკლება. ამ წინადადებაშივე წვდები ჟან-კრისტოფის მისწრაფებას სიცოცხლისა და ხელოვნების მწვერვალებისაკენ და უსმენ იმ გუგუნს, შემოქმედის სულს რომ აავსებს და მუსიკად იქცევა.

ჟან-კრისტოფის თავისუფალი სულის თავგადასავალს რომენ როლანი აღფრთოვანებულ-ბუნდოვანი ფერწერითა და ბგერწერით გადმოგვცემს. რა თქმა უნდა, არც თავისუფლებაა თვითმიზანი, არც მდიდარი მრავალგანზომილებიანი პიროვნება. თავისუფლება პიროვნების ჩამოყალიბება-განმტკიცებას უწყობს ხელს, პიროვნება კი ღრმა, მრავლისმომცველი ბედნიერებისაკენ ილტვის. ჟან-კრისტოფიც დაუცხრომლად ბედნიერებას დაეძებს მთელი თავისი „ძალით, სიხარულით, სიამაყით აღსავსე პატარა არსებით“. ამ ბედნიერებას როლანი ხან ღამის წყვილიაში მოცეკვავე სალამანდრით წარმოგვიდგენს, ხან უსაზღვრო ოცნებით, იმედით, სიცილით, გამუდმებული სიმთვრალით, უსასრულობით...

ჟან-კრისტოფის თავისუფლების დასაყრდენად ჩვენ ვახსენებთ მისი უკომპრომისობა. ეს უკომპრომისობა ჭერ კიდევ მაშინ ვლინდება, როდესაც პატარა ჟან-კრისტოფი უსამართლობას აუჭანყდება და სკოლაში სიარულზე უარს იტყვის, ხოლო როდესაც მას იქ ძალით მიიყვანენ, თავის მოკვლას ცდილობს. სხვა დროს უკომპრომისობა იფეთქებს ხმამაღალ და გამომწვევ ხარხარში, რითაც ახალგაზრდა ჟან-კრისტოფი ეგებება მამაკაცთა გუნდს, რომელიც ბოხი ხმით გლეხი გოგონას ნაზ სიმღერას ასრულებს. უკომპრომისობა გამოსტკევივის პარიზში ჩასული ჟან-კრისტოფის მსჯელობებში, იმ პირდაპირობაში, რითაც იგი დიპლომატიისა და ფრთხილი აწონ-დაწონის გარეშე უზიარებს თავის აზრს მწერალს, კომპოზიტორს თუ კრიტიკოსს. ამაო აღმოჩნდება იმ პირთა იმედიც, ვინც ჟან-კრისტოფს უქებს მუსიკას და პასუხად სამაგიეროს მოვლის. ასეთი თამამი და გულუბრყვილო მოქმედებისაგან შედგება ჟან-კრისტოფის ყოველდღიური არსებობა.

ერთ-ერთი ამ სიტუაციათაგანი მსგავსია იმ სიტუაციისა, რომლითაც მოლიერის „მიზანთროპი“ იწყება: დამსწრე საზოგადოება და ალსესტის მეგობარი ფილენტიც უნიჭო მოლექსეს მის ახლახან შეთხზულ ლექსს უქებენ. ამაში არავინ ხედავს დანაშაულს. არც

რაიმე მნიშვნელობას ანიჭებენ თავიანთ ქებას. იმას არ დარდობენ. რომ სიტყვა უფასურდება და სული სიყალბეს ეჩვევა. ჭეშმარიტების დამცველად მხოლოდ მიზანთროპი ალსესტი აღიმართება. სიცრუის წინააღმდეგ მიმართულ დონ-კიხოტისეულ ჯანყს ვერავინ უგებს და მისი პირდაპირობა ქარის წისქვილთან შერკინებად იქცევა. ალსესტისათვის არ არსებობს დიდი და პატარა სიცრუე, დიდი და პატარა ჭეშმარიტება. მისთვის არსებობს სიცრუე და ჭეშმარიტება.

ასეთია ჟან-კრისტოფიც. იგი გულუბრყვილოდ მიწასთან ასწორებს დეპუტატ აშილ რუსენთან საუბარში ზომღერალ ქალს და მის შეცვლას მოითხოვს, ის კი არ იცის, რაც მთელმა პარიზმა იცის: ეს ქალი რუსენის საყვარელია და ჟან-კრისტოფის ოპერის დადგმას რუსენმა მხოლოდ იშითომ შეუწყო ხელი, რომ თავისი საყვარლის ახალი პარტია მოესმინა. ასევე დონ-კიხოტისა და ალსესტის მეგვიდრედ გამოდის ჟან-კრისტოფი ადასთან სატრფიალო კოლიზიაში. და ბოლოს, ჟან-კრისტოფი თვითონ აღიარებს თავის თავში მიზანთროპიისაკენ მიდრეკილებას. უაკლინას მოქმედებით გაოგნებული ჟან-კრისტოფი სწერს ოლივე ჟანენს: „...სხვებთან ერთად ცხოვრებისათვის არა ვარ შექმნილი, რომ ჩემს კუთხეში დავრჩე და მიყვარდეს ადამიანები — შორიდან, ასე უფრო გონივრულია. როდესაც მათ მეტისმეტად ახლოდან ვხედავ, მიზანთროპი ვხდები“.

რარიგ ახლოა ეს სიტყვები ჟან-ჟაკ რუსოს ასჯერ სხვადასხვა ფორმით გამოთქმულ ანალოგიურ აზრთან! ისევე როგორც პიუგოსთან, რუსოსთან როლანს მრავალი რამ აახლოებს. ესაა ბუნების კულტი, ჯანსაღი და პარმონიულად განვითარებული ადამიანის იდეალი, და ბოლოს — ერთ სახეში ორი ხელოვნების თანამშრომლობა — ლიტერატურისა და მუსიკის.

„ჟან-კრისტოფის“ მრავალი ფრაგმენტი მუსიკისა და რიტორიკის დაახლოების ცდას წარმოადგენს. ფრანგული პროზის ისტორიაში ჟან-ჟაკ რუსო და რომენ როლანი იმ ტენდენციას წარმოადგენენ, რომლის ბრწყინვალე პარალელია პოეზიაში პოლ ვერლენის შემოქმედება. მუსიკოსის სულის მატრიანეში შეუძლებელი იყო ზუსტი, სკრუპულოზური, ფლობერისეული წერის მანერა დაკვა. ამიტომ რომენ როლანი შეუზღუდავად მისდევს თავის არტისტულ მიდრეკილებებს და აქ თავს გრძნობს საკუთარ სტიქიაში. რომენ

როლანი, უმთავრესად, მიმართავს ფართო ფენებს, ფერწერულ ზოლებს, ნიაღვრებს, ლაქებს, ფერთა შეხამებას, საღებავების აღრევას, ნიუანსებს, უხვ გაშუქებას და იმპულსურ ორკესტრიკებას. რომენ როლანი კი არ წარმოგვისახავს დეტალებში აღდგენილი სინამდვილის სურათებს, კი არ გვამცნობს ბალზაკისეულ ნივთთა, ქესტთა, სიტყვათა, სახეთა, ნაკეთთა მრავალმნიშვნელოვან ალქიმიას. არამედ გადავყავართ გარკვეული განწყობილების, სულიერი მიდრეკილების, მშვენიერი პოეზიის, ადამიანური გრძნობების, ღირსების, სიდიადის, ჰუმანიზმის, სილამაზის, თანაგრძნობის და შემოქმედის გაშმაგებული ძიების, აღმოჩენათა თვალწარმტაც სამყაროში, რომელსაც გულით უფრო ვწვდებით, ვიდრე გონებითა და თვალთ.

ცნობილია, რომ ჟან-ჟაკ რუსომ მწარედ უსაყვედურა მოლიერს მისი თეატრის ყველაზე კეთილშობილი ადამიანის — ალსესტისა — გამსახარავება და მაცურებლის წინაშე მისი სასაცილოდ გამოყვანა. ალსესტის სახეში რუსო იმ პირდაპირობასა და უკომპრომისობას აფასებდა, მან რომ საკუთარი შემოქმედების დევიზად აქცია: „სიცოცხლე მიუძღვენ ქვეშაობებს“. თუმცა რუსო არასამართლიანია მოლიერის მიმართ, აშკარაა, რომ როლანის მიერ მიზანთროპიის ფილოსოფიური პრობლემის გაშუქება უფრო ახლოა ქენეველი მეოცნების სულისკვეთებასთან, ვინაიდან ის გამოირიცხავს იუმორისტულ-სატირულ ელემენტს და ადგილს უთმობს ლირიკულ-ჰერეტიკულ განდიდებას.

ცხადია ისიც, რომ ჟან-კრისტოფის სახე, თუკი იგი ალსესტისეულ ელემენტებს შეიცავს, მათ არ უდრის, არამედ მალღდება მათზე ისევე, როგორც რაინი შეიცავს კიდევ სხვა ჟან-კრისტოფების შესაძლებლობას. ჟან-კრისტოფი მალღდება ალსესტზე თავისი დადებითი პროგრამით, შემოქმედებით, ადამიანურობით, მუსიკით. ადამიანთათვის სიხარულის მოტანის აუცილებლობა დააძლევინებს ჟან-კრისტოფს უღირს გარემოცვასთან კონფლიქტს, რომლის წინაშე მხოლოდ უარყოფის ეინით ატაცებული ალსესტი უძლურია.

ამოსავალ წერტილში ალსესტისა და ჟან-კრისტოფის კეთილსინდისიერი ნებისყოფა თანაბარია. მაგრამ ჟან-კრისტოფის ხასიათის განვითარებაში და ალსესტის უძრავობაში ეს თავდაპირველი პროპორცია ირღვევა ზემოთ მოყვანილი მიზეზით. არა

მხოლოდ ნგრევის. არამედ აშენების პროცესში ჩაბმული ეან-კრისტოფი გაცილებით მეტი ნებისყოფის ადამიანი ჩანს, ვიდრე აღსესტი.

ლესინგის სიკვდილი რომ შეიტყო, გოეთეს სინანულით უთქვაშ: მისებრ ჰეკიანი ადამიანები გერმანიას სხეაც ჰყოლია, მაგრამ ასეთი ხასიათი აბა სხვას ვის გააჩნიაო? ასეთი დაუცხრომელი ხასიათით ეან-კრისტოფიც არის დაჯილდოებული. ამ დაახლოებას წიგნობრივ ასოციაციებს მივაწერდით, მისი აღმოჩენის პრიორიტეტის წართმევასთან ერთად რომენ როლანს რომ არ დაედასტურებინა მისი სისწორე: „თქვენს ხელოვნებას ნიჭი კი არ აკლია, — ეუბნება კრიტიკოსი სილვენ კონს, — არამედ ხასიათი. თქვენ გესაქიროებათ დიდი კრიტიკოსი, რომელიმე ლესინგი...“

თვითონ ეან-კრისტოფი თავის ხასიათსა და ნებისყოფას ზნეობრივი დაცემულობის, სიმახინჯის, უგემურობის, ხელოვნებისა და ადამიანის დამდაბლების გამათრახებას ახმარს. ჩვენ არ შევჩერდებით „მოედანზე ბაზრობის“ მამხილებელ სატირაზე. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ აღნაგობით სხვადასხვაგვარი ანატოლ ფრანსის „პინგვინთა კუნძულის“ ირონიული თხრობა და რომენ როლანის სერიოზული აღშფოთება ერთმანეთს უწედიან ხელს. ამის ხელშესახები დადასტურებაა ხელოვნებათმცოდნის ორი გროტესკული პორტრეტი, რომლებშიც ანალოგიური ხერხია გამოყენებული და თითქოს ერთსა და იმავე პიროვნებას წარმოადგენს. ანატოლ ფრანსი: „რათა შეევსო მისი დასუსტებული თვალის ჩინი, მისი წაგრძელებული, შესანიშნავი ტაქტით დაჯილდოებული ცხვირი გრძნობად სამყაროს შეისწავლიდა. ამ ორგანოთი ფულებანს ტაპირი კონტაქტს ამყარებდა ხელოვნებასა და სილამაზესთან. შეიმჩნევა, რომ საფრანგეთში, ყველაზე ხშირად, მუსიკალური კრიტიკოსები ყრუნი არიან, ხოლო ხელოვნებათმცოდნენი ბრმანი. ეს მათ შესაძლებლობას აძლევს სათანადოდ ჩაუფიქრდნენ ესთეტიკურ იდეებს“. რომენ როლანი: „მეორე იყო მუსიკალური კრიტიკოსი, თეოფილ გუეარი. ამ უკანასკნელს — (ეს უფრო მარტივი იყო) — არც ესმოდა და არც უყვარდა მუსიკა; მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდა მასზე ელაპარაკა: ვინაიდან მათთვის სულ ერთია, მუსიკაზე რასაც იტყვიან“.

სიყალბისა და სიცრუის უკუგდებაში ეან-კრისტოფს მისი ჯანსაღი ბუნება შეეღის. ეან-კრისტოფი წმინდაა და ერთგული

ადამიანებთან ურთიერთობაში: მეგობრობაშიც, სიყვარულშიც. ჟან-კრისტოფი სიყვარულის სხვადასხვა გრადაციას განიცდის ანა ბრაუნისადმი ხორციელი სიყვარულიდან დაწყებული გრაცია ბუნოტემპის პლატონურ სიყვარულამდე, მაგრამ მისთვის მუდამ უცხოა ადიულტერიტ დატეობა, სისხლის აღრევისა თუ სხვა პათოლოგიური მიდრეკილებების ანალიზი. ჟან-კრისტოფი მათ უბრალოდ ყურადღების ღირსად არ ცნობს. იგი ძალდაუტანებლად ინახავს თავის ადამიანურობას ჭანსად თანასწორობაში. არ იქნებოდა ინტერესს მოკლებული ამ მრავალგზის განმეორებული მოტივის დაპირისპირება ფროიდისტული ფსიქოანალიზის შემოქმედსთან დასავლურ ხელოვნებაში. ასახავს რა რამდენიმე სტრიქონში ბ-ნი ლანჯეს ქვეცნობიერ დამოკიდებულებას თავისი ქალიშვილისადმი, როლანი იქვე დასძენს: „გულის ამ საიდუმლოებაში არის ჩრდილი და სხივი, რომელთა არცოდნა სიჭანსალის ნიშანია“. ამრიგად, რომენ როლანი შეგნებულად იქ სვამს წერტილს, საიდანაც დაიწყებდა თხრობას ჯოისი ან სარტრი.

ამ კონტრასტს აგვირგვინებს „ჟან-კრისტოფის“ დაპირისპირება თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსთან“. ეს ორი ნაწარმოები თითქოს ერთი მედლის ორ მხარეს ასახავს. აქაც და იქაც მუსიკოსის ხვედრია გაშუქებული, შემოქმედებისა და, საერთოდ, ცხოვრების პრობლემა. ჟან-კრისტოფიც და ადრიან ლევერკიუნიც გერმანელი კომპოზიტორები არიან, მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლით დაშორებულნი. მაგრამ ისინი ანტიპოდები არიან. ჟან-კრისტოფი სიცოცხლის, სიხარულის, გამარჯვების სახეა, ლევერკიუნი — დაშლის, ტანჯვის, დამარცხებისა... დაპირისპირების საქმეს საერთო პოსტულატი გვიადვილებს: ბეთჰოვენი. ჟან-კრისტოფი ბეთჰოვენის ტიპის მოღვაწეა, ადრიან ლევერკიუნი კი ანტიბეთჰოვენია. აქედან გამომდინარეობს ყოველივე: ლევერკიუნისათვის — Hetaera Esmeralda, ჟან-კრისტოფისათვის — ანტუანეტა, ანა, გრაცია; ლევერკიუნისთვის — თანასკოლელი ცაიტბლომი, რომელსაც იგი ცივად თქვენობით მიმართავს, ჟან-კრისტოფისთვის — მისი ძმობილი ოლივიე ჟანენი; ლევერკიუნისთვის — შემოქმედებითი შარკხი და საშინელი დასასრული. ჟან-კრისტოფისთვის — აღიარება; მისი მუსიკის ნაყოფიერი შერწყმა სამყაროსთან, ჟან-კრისტოფების უკვდავება; ლევერკიუნებისთვის — ჯოჯობეთი, ჟან-კრისტოფისათვის — სამოთხე. ერთი დამახასიათებელი შტრიხი:

ლევერკიუნი ბრბოსაგან განზე დგას, ნაცნობებისათვის ხელის ჩამორთმევას ერიდება. ჟან-კრისტოფს მიაჩნია, რომ „ბრბოსათვის ანგარიშის გაწევა სიჯანსაღეა“ და მას სიამოვნებს კეთილი ადამიანის ხელის სითბო იგრძნოს თავის ხელში.

ფაქტიურად, ადრიან ლევერკიუნი ანტიფაუსტური ხასიათია, ჟან-კრისტოფი კი — ფაუსტური. ამას თვითონ რომენ როლანი ამბობს: „სიცოცხლე! მთელი სიცოცხლე! ყველაფერი ნახო და ყველაფერი შეიცნო... ჟან-კრისტოფმა ზურგი მიუბრუნა დოქტორ ვაგნერებს, რომლებიც თავიანთ კოლბებს დასტრიალებენ, რათა წარმოშვან რომელიმე პომუნკულუსი ბოთლში, გაექცა ფრანგულ მუსიკას და სცადა გასცნობოდა პარიზული საზოგადოების ლიტერატურულ წრეებს“.

ყოველსმომცველ ცნობისმოყვარეობასთან ერთად ჟან-კრისტოფმა ფაუსტისაგან ისესხა მისი დაუცხრომელი ბრძოლის პათოსი. ფაუსტივით, ჟან-კრისტოფიც ყოველდღე საბრძოლველად გადის. კრისტოფისათვის, ისევე როგორც ფაუსტისთვის, თავისუფლების ღირსია მხოლოდ ის, ვინც ბრძოლითა და შრომით მოიპოვებს მას. ოლივიესა და ჟაკლინას ოჯახური უთანხმოებით აღშფოთებული ჟან-კრისტოფი ფიქრობს: „ვინ წაართმევს მათ სიმდიდრეს, ჯანმრთელობას, ყველა ამ შესანიშნავ საბოძვარს, რომელთა ღირსი ისინი არ არიან! ვინ მოაქცევს კვლავ ნამდვილი სიღარიბისა და შრომის უღელქვეშ ამ მონებს, რომლებსაც არ ძალუძთ იყვნენ თავისუფალნი, რომლებსაც საკუთარი თავისუფლება აშინებთ!“.

საერთოდ, გოეთეს სახელის და შემოქმედების შემოჭრა „ჟან-კრისტოფში“ გარდაუვალი იყო, თუკი ჟან-კრისტოფი ასახავს ყოველივე საუკეთესოს გერმანულ სულში. გარდა ამისა, გოეთე შინაგანად ახლობელი შემოქმედია როლანისათვის და მისი სახელი, სახეები და აზრები ხშირად გვხვდება ნაწარმოებში.

ჟან-კრისტოფი, ფაუსტური სახე, ძლიერი პიროვნება, უპირისპირდება პოლ ვალერის ფაუსტის მიერ აღწესხულ ახალ დროთა ტენდენციას: „ინდივიდუუმი კვდება. იგი რიცხვში იძირება. სხვაობანი ქრება არსებათა გამრავლებასთან ერთად“.

ჟან-კრისტოფი ზოგჯერ როლანისათვის ისეთივე საბაბად იქცევა. როგორც ჩაილდ-პაროლდი ბაირონისათვის და, რომანტიკოსი პოეტის მსგავსად, როლანიც აქა-იქ საკუთარ თავს აიგივებს თავის გმირთან. რომენ როლანივით ჟან-კრისტოფიც წერილს სწერს ლევ ტოლსტოის; არაიშვიათია წიგნში შემდეგი ტიპის წინადადებები: „კრისტოფი ფიქრობდა, როგორც მუსორგსკი“, „კრისტოფი ფიქრობდა, როგორც გოეთე...“

და ბოლოს, „ჟან-კრისტოფს“ კიდევ ერთი განზომილება თანამიმდევრულად მისდევს თავიდან ბოლომდე: ეს არის დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ანარეკლი შუქი. ბალზაკმა ისესხა სათაურის მეორე კომპონენტი, როლანმა — პირველი, მკითხველთა მიერ მიმატებული, რათა ღვთაებრივის ეპითეტით განესაზღვრა განუსაზღვრელი — მუსიკა. დანტეს ტერცინებს როლანი ნაწარმოების თითქმის ყველა ნაწილში იშველიებს. ჟან-კრისტოფის ცხოვრების გზა ანალოგიას წარმოადგენს ფლორენციელის პოემის წრისებრ კომპოზიციასთან. მაშინ „ბაზრობას მოედანზე“ „ჭოჭოხეთის“ როლი აკისრია, „აღმოდებულ მაყულოვანს“ — „სალხინობელისა“, ხოლო დასკვნით დღეს — „სამოთხესი“. ახალ მნიშვნელობას მიიღებს რომანის უკანასკნელი ნაწილი — როგორც წრისებრი განვითარების ბოლო ფაზა და არა დამამცირებელი, კომპრომისული შერიგება, რომელიც ჟან-კრისტოფის ხასიათს არ უდგება: მან ბრძოლით და მასში თავისი წვლილით დაიმსახურა ეს შესვენება, მაგრამ იგი აღსდგება, თავისუფალი და ძლიერი ახალი ბრძოლებისათვის.

1970

II. ათასი სიცოცხლე

სამი ათეული წელი გვაშორებს რომენ როლანისაგან, მისი მღელვარე ცხოვრება და შემოქმედება კი თითქოს დღევანდელია.

კლამსი, 1866 წელი — ვეზლე, 1944 წელი. ამ პატარა ქალაქებს შორის ოცდასამი კილომეტრი ფეხითაც დაიფარება, მაგრამ მოუსვენარი ბურჯუნდიელის ცხოვრებამ ეს მანძილი დედამიწის

ზურგზე გავლილ შორეულ გზებზე გადაამრავლა, ხოლო თარიღთა შუალედში ქვეყნები და საუკუნეები მოიცვა.

ხავერდოვანი ღვინო, ამწვანებული ბორცვები ამ მხარის მკვიდრს საკუთარი ხვედრით კმაყოფილებას შთააგონებს, მწერლის მოხიბლული სული კი სამართლიანობის დანერგვასა და სილამაზის გავრცელებაზე იოცნებებს.

რასაც არ უნდა მოჰქიდოს ხელი, ხელი კი ბევრ რამეზე მიუწვდება, ზნეობრივი სრულყოფა დარჩება მისთვის მთავარი. მიშელ მონტენიდან აღენსა და ალბერ კამიუმდე ფრანგულ მიწას არაერთი მორალისტი აღუზრდია. მათ წყებაში ნაწერისა და საქმის შერწყმას ლამობს რომენ როლანი: მის სიტყვას ქმედების ქრუანტელი უვლის.

ქმედება ასაზრდოებს შინაგან ჭიდილს, დაპირისპირებას: ხელოვანი განჰკრეტს სამყაროს, ზოგჯერ მოჩვენებითი უღარდლობით, ოხუნჯობით, უფრო ხშირად — სევდიანად, თუმცა იმედს არასდროს კარგავს; მეცნიერი ფაქტებსა და დოკუმენტებს ეყრდნობა, ცალკეული დაკვირვება თუ არგუმენტის გაშლა დინჯია, განზოგადება კი მკვერმეტყველი, აღგზნებული ან დისპროპორციული, გეგონება, როლანს მიზნად დაუსახავს დიალექტიკურად მოხსნას პასკალის შენიშვნის პოლარულობა: „Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas“ (გულს თავისი, გონებისათვის უცნობი მოსაზრებანი აქვს). ჩავარდნის, შეცდომის, მიგნების მიღმა ერთი რამ რჩებოდა ურყევი: როლანის დაუნდობელი და წრფელი ძიება ჭეშმარიტებისა. ეს ცეცხლი ღიღხანს არ შეიძლებოდა დარჩენილიყო ფარული. თანამედროვეთა თვალს იგი სხვადასხვაგვარად ეცა. ზოგმა როლანს სამშობლოს მოღალატე და საფრანგეთის მტერი უწოდა, სხვებმა, ამ კაშკაშა შუქით ნაკლებად დაბრმავებულებმა, ევროპის სინდისი.

არიან სილამაზეში შეყვარებული ხელოვანები, საკუთარ სუნთქვას ჰარმონიულ ქმნილებას რომ შთაბერავენ. მათში თვლემს ნარცისი ან პიგმალიონი. მძლავრია ესთეტიკური საწყისის ზიარება როლანთანაც, ოღონდ აქ მის პრიმატს, განდისა და ტოლსტოის მსგავსად, ადამიანის არსებობის ძირეული მოთხოვნილებების მოწესრიგება ეცილება.

ამ მიზანს ემსახურება ყველა საშუალება. როლანი მრავალია: მუსიკათმცოდნე, დრამატურგი, რომანისტი, ხელოვნებათმცოდნე,

ლიტერატურათმცოდნე, თეატრის თეორეტიკოსი, ბიოგრაფი, ლექტორი, მოგზაური. საზოგადო მოღვაწე, პუბლიცისტი, მოაზროვნე, კინოსცენარისტი...

როლანი ერთია: იგივე ფიქრები გადადის მისი გამოკვლევებიდან მის რომანში, სტატიიდან — პამფლეტში, ფილოსოფიური ნარკვევიდან — დღიურში, ნათქვამი განაპირობებს სორბონის კათედრიდან თუ მსოფლიოს ნებისმიერი ტრიბუნიდან წარმოთქმულ სიტყვას.

მუსიკათმცოდნის დაწერილია: „ოპერის ისტორია ევროპაში ლიულიდან სკარლატიმდე“ (1895 წ.), „წარსულის მუსიკოსები“ (1908 წ.), „დღევანდელი მუსიკოსები“ (1908 წ.), „ქენდელი“ (1910 წ.), ოთხი ნაშრომი ბეთჰოვენზე; დრამატურგმა, ცალკეული ნაწარმოებების გარდა, დაგვიტოვა სამ და რვაპიესიანი ციკლები: „რწმენის ტრაგედიები“ და „რეეოლუციის თეატრი“; ხელოვნებათმცოდნემ — გამოკვლევა მიქელანჯელოზე; თეატრმცოდნემ — წერილების კრებული „ხალხური თეატრი“ (1903 წ.); ლიტერატურათმცოდნემ — ორტომიანი გამოკვლევა „პეგი“ (1944 წ.); ბიოგრაფმა — „გმირული ცხოვრებანი“: „ბეთჰოვენის ცხოვრება“ (1903 წ.), „მიქელანჯელოს ცხოვრება“ (1906 წ.), „ტოლსტოის ცხოვრება“ (1911 წ.); რომანისტმა — „უან-კრისტოფი“ (1904—1912 წწ.), „კოლა ბრონიონი“ (1914 წ.), „პიერი და ლუსი“ (1920 წ.), „კლერამბო“ (1920 წ.), „მოხიბლული სული“ (1922—1933 წწ.); კინოსცენარისტმა — „მანქანების ჯანყი“ (1921 წ., მხატვარ ფრანს მაზერელის თანავტორობით); ადამიანებზე და საკუთარ თავზე დაკვირვების შედეგია დღიურები, ავტობიოგრაფიული ციკლი: „შინაგანი მოგზაურობა“ (1924—1942 წწ.), „ზღურბლი“ (1945 წ.), „მოგზაურობა დედამიწის გარშემო“ (1946 წ.).

თუმცა პირველი მსოფლიო ომის წლებში რომენ როლანმა „შეჯახების მალა“ პოზიცია აირჩია და შემდგომშიც თავს არიდებდა რომელიმე პოლიტიკურ დაჯგუფებაში შესვლას, რათა განსჯის დამოუკიდებლობა შეენარჩუნებინა, იგი მაინც დღენიადაგ თავისი დროის ორომტრიალში იყო: გასული საუკუნის დამლევს დრეიფუსის საქმეში ემილ ზოლას მიემხრო; 1914—1918 წლებში ებრძოდა ძმათამკვლელ ომს, შოვინიზმსა და ნაციონალიზმს, ოცდაათიან წლებში — ფაშიზმს, დაუახლოვდა მაჰათმა განდის მოძღვრებას და ინდურ ფილოსოფიას, გამოდიოდა როგორც საბჭოთა

კავშირის ერთგული მეგობარი, 1935 წელს კიდეც ესტუმრა მაქსიმ გორკის, მეგობრობა და მიწერ-მოწერა ჰქონდა თავისი დროის სხვადასხვა ქვეყნის გამოჩენილ მოღვაწეებთან: შტეტან ცვაიგთან, გეორგ ბრანდესთან, მაქსიმ გორკისთან, როჟე-მარტენ დიუ გართან, ჟან-რიშარ ბლოკთან, ეპტონ სინკლერთან, მაპათმა განდისთან, ალბერტ აინშტაინთან, ელეონორა დუზესთან...

ძიებისა და ბრძოლის გზებზე მწერლის საიმედო დასაყრდენი გახდა ხელოვნება. თუმცა ბევრი რამით როლანი ენათესავენა ჟან-ჟაკ რუსოსა და ლევ ტოლსტოის, ხელოვნების ღირებულებაში მას არასდროს შეუტანია ეკვი. ამით როლანმა ენეველი მეოცნებისა და იასნაია პოლიანას პატრიარქის საშინელი გაორება აიცილა თავიდან. დაპირისპირებული წყვილის ნაცვლად — ზნეობა და ხელოვნება — მან ზნეობრივი ხელოვნება იწამა და თავისივე ნებით, დიდი ხალისით ჩადგა მის სამსახურში.

„ბეთოვენის ცხოვრებას“, „მიქელანჯელოს ცხოვრებას“ და „კოლა ბრონიონს“ — ხელოვანთა თავგადასავალი აერთიანებს. ქანდაკებისა და ფერწერის იტალიელი ჯადოქარი მიქელანჯელო, მუსიკის გერმანელი მესაიდუმლე ბეთოვენი და მწერლური ფანტაზიის ნაყოფი — კლამსელი ხის მეჩუქურთმე ოსტატი — სამივე მსოფლიოს როლანისეული აღქმის შვილია. თვით მსოფლშეგარძნებაც ხომ მასალის შერჩევასა და გაშუქებაში ყალიბდება.



რომენ როლანის ხელწერა მკაფიოა. მწერალი არ მალავს დაუოკებელ წყურვილს პირველ რიგში დახატოს, მისი გაგებით, სათაყვანო პიროვნებანი. ამიტომ ბუნებრივია, რომ როლანის ნაწერი მისეულ ფასეულობებს ნერგავს. ეს გარემოება რომანტიკოსებთან სიახლოვის მომასწავებელია, რაც ხორცს ისხამს ვიქტორ ჰიუგოსადმი დამოკიდებულებაში: ორივე მწერალს ბევრი აქვთ საერთო ფრაზის ძალუმ სუნთქვაში, დიად შედარებებსა და ამალღებულ მქვერმეტყველებაში. ვიქტორ ჰიუგოსი არ იყოს, რომენ როლანის პროზა ავტორიტარულია, მკადაგებლური და, ამდენად, შეუპოვარი, თუმცა თავის უკიდურეს განზოგადებაში იგი ყოვლის შეწყნარებისაკენ მიილტვის.

როლანი დგას ცდუნების წინაშე — დაშალოს ზღვარი ფიქციასა და სინამდვილეს შორის: თუ ჟან-კრისტოფი ან კოლა ბრო-

ნიონი ზოგიერთ თვისებას ბეთაოვენის ხასიათიდან სესხულობს, მეორე მხრივ, იკმნება შთაბეჭდილება, რომ ბონელი მუსიკოსიც თავისი პიროვნების ამა თუ იმ გამოვლინებას როლანის პერსონაჟებს უმაღლის. რა თქმა უნდა, ეს ილუზიაა და მწერალი (შეგნებულად მაინც) ზღვარს არ გადადის.

ფაქტი ფაქტად რჩება: როლანის „გმირული ცხოვრებების“ კითხვა თავის უშუალო დანიშნულებასაც პასუხობს და მწერლის სამყაროსაც გვაცნობს. ამას როლანი ზემოხსენებული საშუალებით აღწევს: თუ პიროვნება არ მოსწონს, მის გამოყვანაზე ხელს იღებს. ხელუხლებელი რჩება ცხოვრების სიმართლეს და როლანისეული სამყაროს ქეშმარიტებას.

მორალისტის მოქმედება ხომ სელექციურია: აღზრდა მაგალითებზე წარმოებს. რომენ როლანის აზრით, ნამდვილი ხელოვნება ყოველთვის აღმზრდელია, დიდი ხელოვნის ცხოვრება კი მეტწილად მაშინ, როცა ეს ცხოვრება მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებებს შეესატყვისება. ლუდვიგ ვან ბეთოვენი ამ მხრივ თითქმის იდეალური მაგალითი აღმოჩნდა. მიქელანჯელოს ტანჯულ სულშიც ასეთი შესატყვისობა ამოიკითხა მწერალმა. როლანისათვის აუტანელი იყო გულწრფელობის დაკარგვა: ეს ვერც შილერს შეუძლო; ამიტომ გამოირიცხული იყო, რომ როლანს ოდესმე შილერის ცხოვრება დაეწერა.

ამრიგად, როლანისთვის დემილი არ ნიშნავს სიცრუეს. წიგნის, ჟანდაკების, ფერწერული ტილოს, სიმფონიის დანიშნულება გამათავისუფლებელიცაა და მომწესრიგებელიც. მათ გარკვეული მიმართულებით უნდა წარმართონ ადამიანის ღირსეული ძალები და შესაძლებლობანი. ამ არჩევანშიც, „უან-კრისტოფშიც“, როლანის სხვა ნაწერებშიც ადგილი აქვს ამეტყველებული ობიექტის ნებსით შეზღუდვას. როლანის მხატვრული პროზა მოგვაგონებს არა ტბის სარკისებრი ზედაპირით დაფარულ ნებისმიერ ნაირსახოვან ნიადაგს (რაც „მადამ ბოვარის“ ტიპის ქმნილებას წარმოშობს), არამედ მიწის ურჩ ფენებში გაჭრილ მდინარის კალაპოტს. ამას, პირველ რიგში, თვით როლანი გრძნობდა. მდინარის სიმბოლიკას ჩვენ ქვემოთ შევეხებით.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს მასალის შერჩევისას როლანი გაურბოდეს ცხოვრების ბნელ და ულამაზო მხარეებს. ცხოვრებას ისეთად ხედავდნენ, როგორც სინამდვილეშია და მაინც გიყვან-

რდეს, — რომენ როლანი ამას უმთავრეს ღირსებად თვლიდა. სხვა ამბავია, რომ თავის ნაწარმოებებში იგი პეროიკულ მხარეს გამოყოფს და არა ყოველდღიურ-პროზაულს.

საერთოდ, როლანის შემოქმედებას და, კერძოდ, მის ბიოგრაფიებს საფუძვლად უდევს მწერლის ფართო განსწავლულობა, ეპოქისა და ხელოვანის მშობელი მხარის თავისებურებათა გათვალისწინებით ახლის აღსაქმელად მზადყოფნა. დემოკრატიულია რომენ როლანთან საშენი მასალის შერჩევაცა და გადამუშავებული ნედლეულის მიწოდებაც მკითხველისადმი.

ასეთია როლანისეული გაგება ბიოგრაფიული ქანრისა. „ბეთჰოვენის ცხოვრება“, „მიქელანჯელოს ცხოვრება“ და მწერლის სხვა ამგვარი ნაწარმოებები თავისებურად ადგილს იკავებს კაზმულ-სიტყვაობის ამ უძველეს დარგში, სადაც წარმოდგენილია ბერძენი პლუტარქე, როლანის მეგობარი გერმანელი შტეფან ცვაიგი, ჩვენი ფრანგი თანამედროვე ანდრე მორუა. ჩანს, როლანს პლუტარქე თავის წინამორბედად მიაჩნია. როლანის ციკლის სათაურშიც იგრძნობა ბერძენი ავტორის „რჩეული ბიოგრაფიების“ გამოძახილი. აღფრთოვანებით კითხულობს ამ ნაწარმოებს კოლა ბრონიონი.

ნიშანდობლივია ის შემოქმედებითი პროცესები, რომლებიც უბიძგებენ როლანს რეალური პიროვნების ბიოგრაფიიდან მოგონილი პერსონაჟის თავგადასავალის გადმოცემისაკენ: ასე მოჰყვა „უან-კრისტოფი“ „ბეთჰოვენის ცხოვრებას“, „კოლა ბრონიონი“ კი — „მიქელანჯელოს ცხოვრებას“. კომპოზიტორისა და მოქანდაკის სახეებმა აამუშავა მწერლის წარმოდგენა, სათქმელი მას ვაცილებით მეტი გაუჩნდა, ვიდრე ამას რეალური ცნობების ფარგლებში წარმართული დოკუმენტური თხრობა დაიტევდა. „უან-კრისტოფის“ შემკვიდრეობითი კავშირი ბეთჰოვენთან ტრუიზმია. სავარაუდოა სიღრმისეული მონაცვლეობა, აგრეთვე, „კოლა ბრონიონისა“ მიქელანჯელოსთან, თუმცა, ავტორის აღიარებით, ეს უკანასკნელი რომანი მისდა მოულოდნელად იშვა.

ეს ორი პარალელი რამდენიმე მოსაზრებას უხმობს. დიდ, ხელოვნების არსებული ნიმუში თვით არაას ხოლმე მატარებელი მომავალი, ჭერ შეუცნობი და არნახული კმნილებისა. შესაძლოა, ამასთან იყოს დაკავშირებული როლანის მიერ ფრქვსირებული „კარნახის“ ცნებაც, რაზედაც ცალკე გვექნება საუბარი. ვის შეუძლია, მაგალითად, ახლა გარეშე მდგომის პოზიციიდან განსაჯოს,

თუ რა რიგ წაყოფიერი აღმოჩნდა ბალზაკისათვის ერთი 'შეხედვით გარეგნული მოპენტი, როდესაც იგი გაეცნო დანტეს ქმნილებას' და თავისი „ადამიანური კომედიის“ სათაურზე შეჰერდა? ხელოვანთა მონაცვლეობას, წარსულის ოსტატებთან ერთგვარ ერთობლიობას, როლანი მრავალჯერ მიგვანიშნებს. ახალგაზრდებს იგი ურჩევს მიქელანჯელოს ქმნილებების წინ კი არ გაირიხდონ, არამედ მოქმედების წყურვილით აივსონ. როლანი ბეთოვენის დაკვირებასაც გამოყოფს: პირველივე მიგნებული ბეგრები მთელ ნაწარმოებს მოასწავებენო.

თუკი როლანი ცალკეულ შემოქმედთა მშობლიურ ნიადაგში გაშვებულ ღრმა ფესვებს მნიშვნელობას ანიჭებდა, საამისოდ მას საკმაო მიზეზი ჰქონდა: მიქელანჯელო მან იტალიის ცის ქვეშ აღმოაჩინა, ბეთოვენის შესახვედრად კი გერმანიაში გაემგზავრა. ამ შეხვედრებმა იმდენი „პირველი ბეგრა“ მიაწოდა როლანს, რომ ისინი თავისუფლად უნდა განევეითარებინა. ეს ერთ-ერთი მიზეზი იყო ბიოგრაფიიდან რომანზე გადასვლისა, თუმცა მწერალს არც „ცხოვრების“ ენარი მიუტოვებია საბოლოოდ.

როგორც ჩანს, ხატოვანი აზროვნებიდან ანალიზურზე გადასვლა უფრო გავრცელებულია: კრიტიკოსი ლეონარდო და ვინჩი მხატვარ ლეონარდო და ვინჩის გამოცდილებას განაზოგადებს. მაგრამ არსებობს თვალსაჩინო მაგალითები პირუკუ ბრუნვისა: ასეთია მუსიკათმცოდნე რომენ როლანი, პიესებისა და რომანების წერას რომ იწყებს. როლანის შემოქმედების ამ საერთო ტენდენციაში გარდამავალი რგოლია „გმირული ცხოვრებანი“.

რომენ როლანის ბიოგრაფიებს, თემის მიუხედავად, საერთო მიზიდულობის ცენტრი აქვთ: სიყვარული. და ეს საყოველთაო სკეპტიციზმის, ტრადიციული ფასეულობების გაჭიანურებული კრიზისის ხანაში. ამ გრძნობის მრავალი სახეობიდან როლანი აქვნიბასა და ხორციელ სიყვარულს კი არ მიმართავს, არამედ სულიერ სიახლოვეს, დიდებულსა და, ხშირად, ძმური განწყობილების შემცველს (მსოფლიოში სახელმწიფოებრივმა გრაფმა ლევ ტოლსტოიმაც ხომ ასე უპასუხა უცნობი პარიზელი სტუდენტის რომენ როლანის წერილს: „ჩემო ძმაო“). საკუთარი არსებობის ქარ-ცეცხლში გახვეული ბეთოვენი ყურადღებას არ აკლებს ძმისწულს, თან ჰყვება უმაღურ მამასა და ნათესაობას მიქელანჯელო, ასევე გულ-

უხვია ქალიშვილის, სატრფოსა და მეგობრების მიმართ კოლა ბრონიონი.

შემოქმედების ცერებრული სახესხვაობის ნაცვლად რომენ როლანი რომანტიკული ტიპის ხელოვანს გეთავაზობს, რომლის გენიას გული განაპირობებს (გავიხსენოთ ალფრედ დე მიუსეს სიტყვები: „ხელი გულს იყარ, ნიჭი იქ არის!“). თავის ფასეულობათა სკალაში როლანი თუმცა პატივს სცემს ინტელექტს, მას მაინც გრძნობას უმორჩილებს; აკი სილამაზეც სინდისს დაუქვემდებარა. გულში პოეებს როლანი თავისი მებრძოლი ჰუმანიზმისა და ადამიანში რწმენის დასაყრდენს. გული ესახება ყველა მნიშვნელოვანი მოქმედების მამოძრავებლად. ამის საილუსტრაციოდ ბეთჰოვენის, ჟან-კრისტოფისა თუ კოლა ბრონიონის ცხოვრების მატიანის ნებისმიერი ფურცელი გამოდგებოდა.

როლანისეული სიყვარული არსებითად მეოცნებეა. გარდა ამისა, იგი გულუხვია, უფრო გაცემა ეხერხება, ვიდრე მოხვეჭა და, რაც მთავარია, თავისთავად მიზანს კი არ წარმოადგენს, არამედ მოქმედების საშუალებაა. როლანის სამყარო თითქმის გამოირიცხავს ეროტიზმს, ამიტომ სიყვარული მისთვის შეიცავს ადამიანური სითბოსა და ენთუზიაზმის ბუნებრივ მარაგს. კარგია მისი არსებობა იმიტომ, რომ იგი უზომოდ ამრავლებს ადამიანის შესაძლებლობებს, ბევრად მდიდარს და, ამდენად, უფრო მიმზიდველს ხდის მის სულიერ სამყაროს.

სიყვარული მოკაეშირეა, რომელსაც, მართალია, ზოგჯერ ტანჯვაც მოაქვს, მაგრამ უფრო ხშირად აღმაფრენას გვანიჭებს და, ორივე შემთხვევაში, ხელს უწყობს ინტროსპექციულ ხილვას. როლანის სამყაროს რეალური და წარმოსახვით პროეცირებული პერსონაჟების პირისპირ ჩვეულებრივ არც სილამაზე აღიმართება (როგორც ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის“ პორტრეტში“), არც სიყვარული (როგორც ამატ პრევეოს „მანონ ლესკოში“ ან პროსპეს მერიმეს „კარმენში“), არამედ ქმედება.

სიყვარულის წყალობით როლანის პერსონაჟები პირადი ბედნიერების მოსაპოვებლად კი არ იბრძვიან, არამედ ემორჩილებიან ადამიანური საქციელის იმპერატივს. როლანის ადამიანი ვერც უსიყვარულოდ იმოქმედებდა და ვერც მხოლოდ სიყვარულისათვის.

მოკაეშირედ სიყვარული რომ აირჩია, რომენ როლანს აქედან გარკვეული დასკვნების გამოტანა მართებდა. მან ძალადობაზე

აილო ხელი. ამ რჩევას ქრისტე, განდი და ტოლსტოი აძლევდნენ. სიმართლით, სამართლიანობით, თანაგრძნობით, ალტრუიზმითა და სინდისით აღჭურვილ ადამიანს რეალურ სამყაროში ტანჯვა და დამცირება ელოდა (ჩვენ ვნახავთ, თუ რა გადაჭრა მოუწახა მწერალმა ამ საკითხს). აქედან რელიგიურ ასკეტიზმამდე ერთი ნაბიჯი იყო, რომელსაც როლანი არ გადადგამს — ხასიათის ბუნებრივი კეთილშობილებისა თუ სიცოცხლის სიყვარულის გამო. თავისი სულიერი მასწავლებლებისაგან განსხვავებით არსებობის არსი ზეციური სფეროებიდან მიწიერ ადამიანზე გადააქვს და მას ნამდვილად ღვთაებრივ მოთხოვნილებებს წაუყენებს. უფერულ არსებობათა მტერი, როლანი, მათ ზოლასავით როდი გამოუცხადებს სიძულვილის წმინდა ომს, პირიქით, სანუგეშოდ გადაუშლის ბეთპოვენისა თუ მიქელანჯელოს მწარესა და უტკბეს არსებობას.

თვით ძალადობაზე ხელის აღება როლანთან თავისებურია: არსებითად, ბოროტების გავრცელებას მწერალი ხელოვნებას უპირისპირებს.

ხელოვნება ამხნევებს და აკაეებს ადამიანს, რომელიც მას ემსახურება, ისეთ გამძლეობას ანიჭებს, რომელიც უამისოდ არ ექნებოდა. ასეთნაირად გაგებულ ხელოვნებას მხოლოდ ჭანსალი გაფურჩქენა ძალუძს. ამიტომ, სხვა არგუმენტებთან ერთად, ეს გარემოებაც ამართლებს ხელოვნებისადმი ნდობას. ხელოვნება ერთგვარად „სულთა მკურნალია“, ტონუსის მიმცემი. ასე ხედავს როლანი მიქელანჯელოს ხედრს: სუსტ და წინააღმდეგობრივ ადამიანს ხელოვნება გარდაქმნის და გაასხივოსნებს, რათა მიწიერი არსებობის მწვერვალზე აიტაცოს იგი. სხვა გარემოებაში წვრილმანი კაცი ამიერიდან გარდაუვალი, თითქოსდა მისგან დამოუკიდებელი, და მარად განახლებული შინაარსით ივსება.

შემოქმედებითი წვა წარმატაცი ფორმაა არსებობისა, ხელოვანისათვის — უშრეტი სიხარულის წყარო. ამ ორივე მიზეზით, ნაწარმოების საიდუმლოება როლანის შეუხელებელ ყურადღებას იპყრობს. მწერლის დაკვირვების და თვითდაკვირვების შედეგად დასტურდება სხვათა მიერ ამ ბურჟსით დაფარულ მხარეში აღმოჩენილი კანონზომიერება და ჩვენს ცოდნას რამდენიმე ახალი კრისტალი ემატება. აქ ბევრ რამეში შთაბეჭდილებას, შეგრძნებას. შეუფოწმებელ ასოციაციას უნდა ვენდოთ.

ერთი დაკვირვება მრავალგზის გვხვდება მიქელანჯელოზე

თბრობისას და სხვაგანაც. დიდოსტატის ხელიდან, გვეუბნება როლანი. ქმნილება თითქოსდა მის დაუკითხავად გამოდის. შთაგონება თუ სხვა რამ უსახელო ძალა მის სხეულს ბრმა, მორჩილ იარაღად იყენებს, ქმნის მის მიღმა, მასზე გავლით. შედეგი, იღბლიან შემთხვევაში, სიცოცხლის განუმეორებელ ნაპერწკალს შეიცავს. თაობებს რომ მოაჯადოებს და რომლის ზუსტად იმავე სახით ხელმეორედ მიღება არავის ძალუძს, თვით ავტორის ჩათვლით. ეს კარგად იციან ხელოვნების მოყვარულებმა, როდესაც მხატვრის მიერ რამდენჯერმე ასახული სიუჟეტიდან ერთ რომელიმე ეგზემპლარს ამოიჩემებენ, ანდა ავტორისეულ ასლს დედნისაგან რომ გაარჩევენ. ეს დაკვირვება არ არის ახალი. მას რომენ როლანი თავის შემოქმედებაზეც ახდენს, როდესაც „კოლა ბრონიონისათვის“ დაწერილ წინასიტყვაობაში „კარნახის“ ცნება შემოაქვს. მკითხველს ეუბნება, ასეთი მოულოდნელი ნაწარმოების შექმნით თავადაც გაოცებული ვარო, ოინბაზ კოლა ბრონიონის თვითნებური გამოჩენა ორი „ოდნავ ტრაგიკული ატმოსფეროს“ შემცველი ჩანაფიქრის განხორციელების ნაცვლად რაღაცით გვაგონებს მოგზაურობის დროს გასართობად დაწერილ ერაზმ როტერდამელის „სისულელის ქებას“, რომელსაც ავტორი მნიშვნელობას არ ანიჭებდა და რომლის გარდა დღევანდელი მკითხველი მისას არაფერს კითხულობს. წარსულის კოლა ბრონიონებმა, განაგრძობს როლანი, მე თავიანთ „მდივნად“ ამიყვანეს:

„რა გაეწყობოდა? იძულებული ვიყავი დავმორჩილებოდი და მათი კარნახით მეწერა“.

ცნებანი და ვითარება ბალზაკის „ადამიანური კომედიის“ წინასიტყვაობიდან გეგონება ამოღებული: „შემთხვევა მსოფლიოს უდიდესი რომანისტია, ნაყოფიერი რომ იყო. უნდა შეისწავლო იგი. ისტორიკოსი თვით ფრანგი საზოგადოება უნდა ყოფილიყო. მე მისი მდივნობა დამრჩენოდა“.

ეს დამთხვევა კანონზომიერია: ორივე შემთხვევაში რეალისტმა მწერლებმა სინამდვილის კარნახით რეალისტური ნაწარმოებები შექმნეს.

მსგავსი სიტუაცია გამოხატა პაბლო პიკასომ. როდესაც „გერნიკას“ სიმძაფრით გაოცებულმა ესესელებმა მხატვარს ჰკითხეს:

— ეს თქვენ გააკეთეთ?

პიკასოს უპასუხია:

— არა, თქვენ.

რა არის ეს, თუ არა რეალური სამყაროს მდივნობა? მაგრამ ჩანს, ამ კარნახის პროცესში ხელოვანი არც ისე პასიურია, როგორც ამას ერთი შეხედვით ბალზაკი, როლანი ან პიკასო გვეუბნებიან. მართლაც, ასეთივე „კარნახით“ ჯეიმზ ჯოისმა სულ სხვა ხასიათის, „ქვეცნობიერების ნაკადის“ ნაწარმოები მიიღო — „ულისე“, მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“ კი სინამდვილემ მანამდე არნახული არეკვლა პოვა. მაშასადამე, მასალის გადამუშავებისას გეზს შემოქმედი იძლევა. ამას ანდრე ბრეტონმა ხელოვანის კონტროლი უწოდა. მოხსნა ეს კონტროლი და მიიღო „ავტომატური წერის“ ნიმუშები, ანუ სიურრეალიზმი, „ზე-რეალიზმი“.

როგორი სიმკაცრითაც აწესრიგებს რომენ როლანი მის მიერ განხილულ სხვა მოვლენებს, ასევე აწესრიგებს იგი შემოქმედებითი პროცესის ამ სათუთ უბანს. აქაც, როგორც „გმირული ცხოვრებებისათვის“ მასალის შეკრებისას, მწერალი ნაწილს ლებულობს. ნაწილს უკუაგდება არჩევანის უფლებით. თუმცა როლანი ჯოისისა და პრუსტის ძიებების მოწამე და თანამედროვე იყო, მან მხოლოდ ერთი სახეობა აირჩია „კარნახისა“ და თავის შემოქმედებაში დაამკვიდრა: რეალისტური, ბალზაკისეული კარნახი, რომელსაც იგი ხედავს, თითოეული ეპოქისა და ქვეყნის თავისებურებების გათვალისწინებით. ბეთოვენის სიმფონიებში, მიქელანჯელოს ქანდაკებებსა და სიქსტის კაპელის მოხატულობაში, ჟან-კრისტოფის თხზულებებში, კოლა ბრონიონის ხელით გამოქრილ სახეებში.

სიამისა და ტანჯვის პროპორციას შემოქმედის არსებობაში თვით სიცოცხლე განსაზღვრავს. აქ როლანი სინამდვილის გულისძგერას უგდებს ყურს. სიამე თითქმის არ უგემია მიქელანჯელოს, ცოტა სიხარული ხვდა წილად ბეთოვენს, არაერთი ბედნიერი წუთი ჰქონია ჟან-კრისტოფს, ხოლო კოლა ბრონიონი ისე განეწყო, რომ ბუნებისაგან თავისი წილი ღებნა მიეღო. დანარჩენი დრო? დანარჩენი თითქმის ერთიანად ტიტანურ შრომას უჭირავს. ამჟამა ზიზლს იწვევს როლანსა და მის პერსონაჟებში უსაქმურობა.

„დანტეს ცხოვრებაში“ ბოკაჩო მოგვითხრობს, თუ როგორ კითხულობდა დანტე ფლორენციის ერთ პატარა მოედანზე. სკამზე პირქვე დაწოლილი, წიგნს, რომელმაც დააინტერესა: ქუჩაში ხალხმრავლობა იყო და ცეკვა-სიმღერით ახალგაზრდების ჯგუფსაც

ჩაუვლია. მაგრამ დანტეს საღამომდე ერთხელაც არ აუღია თავი, ვიდრე წიგნის ბოლო ფურცელი არ ჩაუკითხავს. გარე სამყარო ამ ხნის განმავლობაში მისთვის არ არსებობდა.

ასეთი თავდავიწყებით, გაშმაგებით შრომობენ როლანის პერსონაჟები. ცხადია, როლანს არ მოუგონია დაუცხრომელი ჭიდილი, სიქსტის კაპელის მოხატვის ეპიზოდი. სმენადასუსტებულ და ბოლოს დაყრუებულ ბეთოვენს მუსიკის სტიქიონი თან სდევდა ქუჩაში, საუბრისას, არისტოკრატიულ სალონში. წერის დროს სანოტო ნიშნები გიჟურ სრბოლაში ვერა და ვერ ეწეოდნენ ბგერებისა და აკორდების მოზღვაებას, ფანტაზიის ბობოქრობას. შესაძლოა, ამ შემთხვევაშიც, მისი ავადმყოფობის გამო, ბეთოვენის მაგალითი სხვაზე თვალნათლივ მოწმობდეს იმას, რომ რეალურ შეგრძნება-შთაბეჭდილებებსა და გამოცდილებაზე დაყრდნობით ხელოვანი სულ სხვა, შემოქმედების სამყაროში გადადის, სადაც ყოველდღიურობის კანონზომიერება ქრება და ძალაში შედის მისი გენიის დაუწერელი კანონები. სხვანაირად რომ ყოფილიყო, იგი ვერც შექმნიდა ცოცხალ სამყაროს, სიცოცხლისუნარიანს, პომეროსის ეპოსისა ან ესქილეს ტრაგედიებივით, რომლებიც მსოფლიო იმპერიების ზრდასა და გაქრობას მოესწრნენ ისე, რომ მათ ნათელმხილველ ტექსტში ერთი სტრიქონიც არ დამხობილა.

თავის პრაქტიკულ საქმიანობაში ადამიანი ხელმისაწვდომ მონაკვეთებს აწესრიგებს, ხელოვნება კი თვალუწვდენელ სივრცეებს ეკიდება. ორივე ერთნაირად აუცილებელია კაცობრიობის წინსვლისათვის: პრაქტიკული საქმიანობის გარეშე იგი ფიზიკურად დაილუპებოდა, ხოლო ხელოვნების შუქს მოკლებული ბრმასავით რეალობის კედლებს გაჭყვებოდა. ერთის საზომი მეორეს არ უნდა მიეყუენოთ. ამ პრობლემას რომენ როლანი ხელოვნებისა და საზოგადოების რთულ ურთიერთობაში იხილავს.

როლანის მიერ გაშლილი შემოქმედებითი შრომის შინაარსი ის არის, რომ აქ ხედება წამიერი მარადიულს, ზედაპირული — არსებითს და თვით სიცოცხლის ფეთქვა, შესაძლოა, ყველაზე მძლავრად აქ გაისმოდეს.

გარდა ამისა, ხელოვნების დიდ ქმნილებებს შორისაც არის განსხვავება: ზოგნი შედარებით ვიწრო და ინტიმურ სფეროს განიხილავენ, ერთეულნი კი სამყაროს მის მთლიანობაში ეკიდებიან.

ეს უნივერსალური ტიპი იზიდავს როლანს მიქელანჯელოსა და ბეთჰოვენის სახით.

ამ ორი ელემენტის — შრომისა და ხელოვნების — გადაჭვარედინებაში თავს იყრის რომენ როლანისათვის სხვა საკვანძო ფაქტორები.

შრომის თემის მეშვეობით როლანი დემოკრატიული პოზიციებიდან იძლევა ხელოვნების ფენომენის ანალიზს. მიუხედავად ხელოვნების სოციალური მდგომარეობისა — არისტოკრატია იგი, მდებარე თუ გლეხი, მისი შემოქმედება არის სერიოზული შრომა, უღელი და არა შრომა-გართობა, წარჩინებულთა ან პრივილეგირებულთა ლამაზი თავშესაქცევი. პოდა, როლანის ფიქრით, შემოქმედებითი შრომა ერთგვარად მიწათმოქმედებას უახლოვდება (სიტყვამ მოიტანა და ისიც აღვნიშნოთ, რომ ქართული ენის არსმა როლანის საყვარელი ეს სამი ცნება ფუძით დააკავშირა: მოქმედება, შემოქმედება და მიწათმოქმედება, მართლაც, ფრანგი მწერლისათვის ადამიანის დამოკიდებულებას გამოხატავს სამყაროს მიმართ). მიწათმოქმედება და შემოქმედება, ორივე სასიცოცხლო მოთხოვნილებას უპასუხებს (ამგვარად მიუახლოვდა როლანი ბოდლერის დებულებას: პოეზია პურივით აუცილებელია), ორივე დამქანცველია და ნაყოფიერების სამსახურში დგას. არსებობს სიღრმისეული ანალოგია გლეხის მიწასთან ურყევი კავშირისა და შემოქმედებისა — ცხოვრებასთან. მოქმედება ორივე შემთხვევაში შექრას გულისხმობს (მიწაში, ცხოვრებაში) და როლანის ხელოვნება-მდინარე, როგორც ვთქვით, ასეც იქცევა.

ამ ვითარების ნათელსაყოფად რომენ როლანი ხელიდან არ უშვებს შემთხვევას, რომ არ შეაქოს ბეთჰოვენის თუ მიქელანჯელოს „გლეხური“ თვისებები. მთელი სისრულით კი ამ სიახლოვეს გამოხატავს კოლა ბრონიონი, გლეხი-ხელოვანი. კლამსელის თავზე დატეხილი მრავალი ჭირისა, ბედის უკუღმართობისა თუ ადამიანთა სულმდაბლობის მიუხედავად, ამ ორ საწყისში სიხარულისა და სისავსის საწინდარია.

ცხადია, ამ შეწყვილებას პატრიარქალურობის ელფერიც გადაჰკრავს, ისმის გამოძახილი რუსოისტული თეზისისა, რომელიც მოგვიანებით თავს იჩენს „მანქანათა ჯანყის“ ტექნიკური ცივილიზაციის გროტესკულ აბსურდულობასა და პირველყოფილ ადამიანთა მოდგმის ყოფის იდილიურ სურათებში.

შრომისა და ნიჭის გარდა. ხელოვნებისათვის არც ის არის უმნიშვნელო, თუ რა ცხოველმყოფელობა მოაქვთ მის საკუთრებულზე. ვინაიდან როლანისეულ ზნეობრივ ხელოვნებაში ურყეობის იგივე გამოვლინებანი ფასობს. რაც ნამუსიან ცხოვრებაში, კემპარიტ ჰარმონიას ოსტატი მაშინ მიადწევს, როცა მას, ბეთპოვენივით, პირადი ვაჟკაცობა და მტკიცე ხასიათი აქვს. ასეთ ძღვენს ხელოვნებაც საკადრისად უპასუხებს. იქცევა რჩეულ სულთა სიცოცხლის ელექსირად და სიმხნევეს მატებს მათ განსაცდელისა თუ ეჭვის ეამს. გამწარებული. იმედგაცრუებული. გაუგებრობის ბარიერთან მიმწყვდეული ბეთპოვენი მუსიკამ იხსნა თვითმკვლელობისაგან: ხელოვნება სამკედრო-სასიცოცხლო რამაა.

არ შეიძლება გვერდი აუარო ალტრუისტულ აქტს, რასაც არსებითად წარმოადგენს ხელოვნება. წიგნის დაწერა თუ ქანდაკება განუყოფელია როგორც შრომისაგან. ისევე გულუხვობისაგან. ბეთპოვენთან ეს თითქოს აშკარაა. ამიტომაც უფრო გააფთრებოთ უკუაგდებს როლანი მიქელანჯელოს წინააღმდეგ დახვევებულ სიძუნწის ბრალდებებს. როლანისათვის ძუნწი გენიოსი ისეთივე შეუსაბამობაა, როგორც, ალბათ, მუნჯი მქადაგებელი.

აქ კვლავ მქლავნდება როლანისეული რწმენა ხელოვნების სიწმინდისა, სისპეტაკისა, საიდანაც გამომდინარე მწერალი განასხვავებს ნამდვილ ხელოვანთ (მხოლოდ ესენი არიან ღირსნი ამ სახელისა) სხვა დანარჩენ მღებაეთა თუ მკლაბნელთაგან, რომლებმაც თავიანთი ამორალურობით წინასწარვე დაგმეს საკუთარი თავი. ასეთია პიეტრო არეტინო, რომლის სილუეტი რამდენჯერმე უხალისოდ გაიღვებებს მკითხველის თვალწინ „მიქელანჯელოს ცხოვრებაში“, ესეც მოქანდაკის კეთილი სახელის დაცვის აუცილებლობამ მოიტანა, თორემ როლანის ზიზლი ავხორცობის მიმართ ისეთია, რომ იგი თავს ძალას ატანს და იძულებული ხდება ასეთი პიროვნებების გამოყვანით დაიმციროს კალამი. ამ მხრივ როლანის მორალურ შეურიგებლობას, ერთგვარ პურიტანიზმსა და დასავლური ლიტერატურის ერთი ნაწილის „ლამის კიდემდე მოგზაურობებს“ შორის საგრძნობი ზღვარია. რა თქმა უნდა, ცნობილია, რომ სწორედ მორალური შეფასების ფაქტორი იჩენს დროთა განმავლობაში ღიდ ცვალებადობას (ბეთპოვენის მუსიკა ზოგ მის თანამედროვეს უზნეოდ და გარყვნილად ეჩვენებოდა, ხოლო არეტინოს ნაწარმოებთა დადებითი გადაფასება ახლა მიმდინარეობს), მაგრამ

როლანი სამყაროს მყარი მოწესრიგების შინაგანი მოთხოვნილებიდან გამომდის.

როლანი გვიჩვენებს მორალურ თავდაპირველობას და უბიწოებას, რის გამოც იგი თავისუფლად გრძნობს თავს მოზარდთა თუ ახალგაზრდათა აუდიტორიის წინაშე (ამიტომაც იქცა „ბეთჰოვენის ცხოვრება“ მთელი ერთი თაობის განუყრელ თანამგზავრად). მას არ სჭირდება მიმართოს რაიმე საგანგებო „თვითცენზურას“, ვინაიდან ეს უკანასკნელი მასში გამუდმებით მოქმედებს, მისი ნიჭისა და ბუნების ნაწილია. ასე შეაქვს თვით როლანს დაზუსტება ზემოხსენებულ „კარნახის“ ცნებაში.

კეშმარიტი ზნეობა როლანის მიერ გამოყვანილ პიროვნებებსაც ახასიათებს. ამის გამო ისინი ზოგჯერ სტოიციზმისა და ბერად შედგომის მიჯნაზე აღმოჩნდებიან ხოლმე. ალტერნატივის შემთხვევაში მიქელანჯელო და ბეთჰოვენი პირად კეთილდღეობას ხელოვნების მოთხოვნებს ანაცვლებენ. მაგრამ ნუ დაევიწყებთ, რომ ჩვენ აქ საქმე გვაქვს ნამდვილ ამბავთან და რომ მწერალი მხოლოდ ამა თუ იმ მხარეზე ამახვილებს ყურადღებას. თუმცა ესთეტიკურ ღირებულებათა შექმნა შემოქმედებითი პროცესია და თავისთავად ხალისის მომგვრელი, როლანს სურს, როგორც ჩანს, უშუალოდ ხელოვანის არსებობაშიც მეტი სიხარული დაგვანახოს. იქნებ ამით მწერალი ხსენებული ასკეტიზმის ცდუნებასაც განზრახ უპირისპირდებოდეს. ეს შესაძლებლობა მას მხატვრულ ნაწარმოებებში ეძლევა: „კოლა ბრონიონისა“ და „ჟან-კრისტოფის“ ატმოსფერო უფრო გამთბარია მეგობრობით, სიყვარულითა და თანაგრძნობით, ვიდრე „გმირული ცხოვრებანი“, როლანი აქ კაცთმოყვარეობას ვვიანდერძებს.

ბიოგრაფიების ციკლისათვის მოგვიანებით მიცემულ სათაურშიც და თვით ტექსტშიც რომენ როლანი საგანგებოდ გამოყოფს შემოქმედების გმირულ ასპექტს. როლანი ემიჯნება გმირობის განყენებულ, შელამაზებულ და მიუდგომელ გაგებას. ასეთი გაგება მისთვის ადამიანური შინაარსისაგან არის დაკლილი. მწერლის კონცეფციით გმირობა მტკიცდება ადამიანის სისუსტეთა მიუხედავად, ან თუნდაც მათი მეოხებით. გმირობის მთავარი საზომი გულია, მიზანი კი — ადამიანთა ურთიერთობის სრულყოფა. სულდგმულის უმაღლეს ღირსებას განსაზღვრავს სიცოცხლესთან რაც შეიძლება ახლოს მისვლა, ეს კი გმირობაა.

გმირობაა თუნდაც იმიტომ, რომ გზად ადამიანს აუცილებლად ტანჯვა გადაეღობება. ჩვენ უკვე ვახსენეთ რომანტიზმთან და, კერძოდ, ალფრედ დე მიუსეს და ვიქტორ ჰიუგოს მსოფლშეგრძნებასთან როლანის შეხების წერტილები. ტანჯული ხელოვანის სახე როლანთან გარკვეულად უახლოვდება მიუსეს „ვარხეში“ დასახულ ალეგორიას პოეტისა, რომელიც საკუთარი სისხლით წერს ლექსებს. ოღონდ ამ ხილვაში როლანს მძლავრი ოპტიმისტური კორექტივი შეაქვს. ამაში ბეთჰოვენის ცოცხალი მაგალითი ეხმარება. სწორედ კომპოზიტორის მიერ განვლილი გზიდან გამოაქვს როლანს მთელი თავისი მოღვაწეობისათვის გამოსადეგი პარაბოლა: ტანჯვის გავლით — სიხარულისკენ.

პარაბოლა სხვა მხრივაც გვაინტერესებს. იგი, როგორც წვეთი, არეკლავს არა მხოლოდ „ბეთჰოვენის ცხოვრების“ შემაჯამებელ სიბრძნეს, არამედ შეიცავს „უან-კრისტოფის“ ჩანაფიქრსაც. ეს არის თავისებური მათემატიკური პროგრესიის პირველი წევრი: სხვადასხვა ელემენტების მიმატებით (ან გამოკლებით) ეღებულობთ ორ ან მეტ დამოუკიდებელ თვითმყოფად ნაწარმოებს. ცხადია, ყოველივე ეს შემოჭმედების რთული პროცესების გავლით ხდება. ასეთი პროგრესიის ეული წყობა ბევრ ნაწარმოებში შეიმჩნევა. ამასვე გულისხმობს ბეთჰოვენისეული „პირველი ბგერა“. შექსპირის ტრაგედიების პირველსავე მოქმედებაში ხედავენ კონფლიქტის ჩანასახს. ამოსავალი წერტილის ძიებით იწყება გოეთეს შედევრი. და როდესაც დოქტორი ფაუსტი ბიბლიის თარგმნისათვის მისეულ ეკვივალენტს მიაგნებს — „დასაბამიდან იყო ქმედება“ — „ფაუსტი“ უკვე „დაწერილია“. მოულოდნელ „პირველ წევრს“ გეთავაზობს ბალზაკი „ადამიანური კომედიისათვის“. „ამ ნაწარმოების იდეა, — წერს იგი, — დაიბადება კაცობრიობისა და ცხოველთა სამყაროს შედარებისგან“. აქაც მოპოვებულია ვეება ფრესკის დედააზრი. თვით ეს სიტყვა „დედააზრიც“ უღგება ამ მოვლენას, რადგან სწორედ იგი ბადებს ნაწარმოებს. ამ უკანასკნელ მხარეს ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით.

დედააზრის ხორცშესხმის თავისებურ ფორმას წარმოადგენს პორტრეტ-პეიზაჟი. მას როლანი ზოგჯერ დასკვნის ნაცვლად მიმართავს. ასეთია „ბეთჰოვენის ცხოვრების“ ბოლოს შესანიშნავი აბზაცი, რომელიც იწყება სიტყვებით: „მისი სიცოცხლე ქარიშხლიან დღესა ჰგავს“. ამ ერთი დღის ცვალებადი პეი-

ზაეი შეესატყვისება კომპოზიტორის მიერ განვლილი გზის მთავარ ეტაპებს. -მაზე, რომ ეს შემთხვევითი ხერხი არ არის, მეტყველებს „მიქელანჯელოს ცხოვრების“ ბოლოს სხვა ამდაგვარი პორტრეტი-პეიზაჟი: „დიადი სულები მაღალ მწვერვალებს ჰგვანან...“ ამ მწვერვალებზე ასვლა, გვეუბნება მწერალი, განაახლებს პაერს ფილტვებში და ახალი ბრძოლებისათვის მოგვიხმობს.

პორტრეტი-პეიზაჟი კლასიკური ფორმით ჯერ კიდევ შარლ ბოდლერმა შემოიღო „შუქურებში“, სადაც რუბენსის, ლეონარდო და ვინჩის, რემბრანდტის და სხვათა დახასიათებას თითო კატრენი ეთმობა (გარდა დელაკრუასი, რომელსაც ლექსის ოთხი დასკვნითი სტროფი უჭირავს).

მკითხველს შეუძლია როლანის მიერ დახატული მიქელანჯელოს პორტრეტი-პეიზაჟი ბოდლერისეულ წარმოსახვას შეუდაროს:

მიქელანჯელო, ეს ბერუსი, სადაც ქრისტეებს
პერაკლები აღრევიან და სად კირთებით
წამომართული წყვილიდან წყვილადს მისდევენ
და თეთრ სუდარას დაკრუნხული ხევენ თითებით.

(თარგმანი გ. გეგეპკორისა)

პორტრეტი-პეიზაჟი მხოლოდ ერთი განზომილებათაგანია რომენ როლანთან ბუნების აღქმისა. როგორც მოყვანილი მაგალითებიდანაც ჩანს, მწერალი თვალსაჩინო ადგილს უთმობს ბუნებას თავისი პერსონაჟების ვნებიან სამყაროში. ცხადია, ამ მხრივ ყველაზე თავისუფლად იგი თავსა გრძნობს ჟან-კრისტოფთან. რომელიც მაღლიერებით ერწყმის მამა-ჩაინის მაცოცხლებელ სტიქიონს, მშობლიური გერმანიის, მეზობელი შვეიცარიისა თუ გულით არჩეული სამშობლოს, საფრანგეთის ბუნებას. როდესაც ისტორიულ პიროვნებებთან აქვს საქმე, როლანმა ნამდვილ მონაცემებს უნდა გაუწიოს ანგარიში: ბეთპოვენს უყვარდა ბუნება, რომლის მიმართ მიქელანჯელო მეტ-ნაკლებად გულგრილი იყო. მიუხედავად ამისა, თვით მწერლის დამოკიდებულება ბუნებისადმი ორივე შემთხვევაში ახერხებს გამოვლინებას და სწორედ ამგვარად განმტკიცდება როლანისეული ერთიანი საწყისი, რაზედაც უკვე გვქონდა საუბარი. როლანმა ჩინებულად იცის ბეთპოვენის ბუნების ტრფიალის წინა პლანზე წამოწევა. მიქელანჯელოს მოთმინებით ელის, სანამ სიბერეში შესული მხატვარი ბუნებისაკენ იგრძნობს ლტოლვას და

მაშინ როლანიც მორიდებით ნათელყოფს ამ შემობრუნებით მოპოვებულ სიმშვიდესა და წონასწორობას.

ახლოს დგას იგი ბუნებასთან თუ შორს, ხელოვანი მის სიღრმისეულ არსს დაეძებს და გამოხატავს. ფაქტიურად, იგი ყოველდღიურობასთან შედარებით სხვა, თავისი ხელოვნების რეალობაში არსებობს. მაგრამ, ხელოვნების დიალექტიკის თანახმად, სინამდვილის შესაცნობად ჭერ უნდა დაშორდეს მის ყოველწამიერ გამოვლინებებს, რათა აღიქვას გარდაუვალი ბირთვი. მართალია, რომენ როლანი მთავარ ამოცანად ისახავს გააშუქოს შემოქმედების ადამიანური განზომილება და ამიტომ მეტწილად გაკვრით ეხება ამ „განზე გადგომას“, რომლის აღსანიშნავად იგი ერთგან ბეთპოვენის სიტყვებს მოიშველიებს. ბეთპოვენი ამბობს, რომ მისი „სამეფო პაერშია“, რაც მოგვაგონებს ანალოგიურ სახეს, ჟან-პოლ სარტრის „სიტყვებს“ დაჟინებით რომ გაჰყვება, ანდა ალბერ კამიუს ნოველების კრებულს, რომლის სათაურშივეა გადმოცემული ყოველდღიურობისა და არსებობის დაპირისპირება: „სამეფო და განდევნა“.

არსებითი საკითხმა კიდევ სხვა განზომილებასთან მიგვიყვანა. მართლაც, არსებითი ხომ კონდენსირებული რეალობაა. ეს მხარე ზუსტად გამოხატა მაიაკოვსკიმ: ერთი გრამი მხატვრული მასალის მისაღებად საჭიროა ათასობით ტონა სიტყვის ნედლეული გადაამუშაოო. ასე გადადის რაოდენობა ნაწარმოების ხარისხში; ამავე ვითარებას გამოხატავს სხვაგვარად ჰემინგუეის აისბერგის ცნება. ყოველივე ეს მიუთითებს ხელოვნების ინტენსიურ არსებობაზე, ექსტენსიურად მიღებული ცოდნის ერთი მიმართულებით ზიდვა-აყოლიებაზე (ამ შინაარსსაც წვდება როლანისეული მდინარის სიმბოლო). ინტენსიური არსებობა ხელოვანში იწვევს სურვილს, რომელსაც ესოდენ კარგად გამოხატავს ბეთპოვენი ვეგლერისადმი მიწერილ ბარათში: „ო! რა მშვენიერია, ათასი სიცოცხლე იცოცხლო!“ სწორედაც რომ ბეთპოვენის სიცოცხლე — ათასი სიცოცხლეა. ეს სიტყვები იმდენად ნიშანდობლივი მოეჩვენა რომენ როლანს, რომ თავისი პატარა ბიოგრაფიის ფურცლებზე მათ სამ ადგილას იმოწმებს.

ინტენსიურ არსებობას როლანის პერსონაჟები აბსოლუტის ძიებასთან მიჰყავს. ჩვენ გვახსოვს, რომ ბალზაკის სტუდენტმა რაფაელ დე ვალანტენმა სცადა ნეტარება ეგემა და ამისათვის უმო-

კლესი გზა ამჯობინა -- შეიძინა ჯადოსნური შაგრენის ტყავი, მაგრამ, როგორც ჩანს, აქაც ირიბ გზას უფრო ნაღდად მივყავართ მიზანთან, ვიდრე სწორს. ტყუილია, თითქოს მიქელანჯელოს და ბეთჰოვენს ცოტა სიხარული ეგემოთ ცხოვრებაში. სინამდვილეში წარმავალ პატარა სიამებებზე ხელის აწებით ისინი ეზიარნენ ათასი სიცოცხლის სიხარულს. რაც არც თუ ბევრთა ხვედრია. ამიტომ საესებით სწორია როლანი თავის „გმირულ ცხოვრებათა“ დადებითი ჯამის გამოყენებისას. რაფაელ დე ვალანტენმა კი არა, მიქელანჯელო ბუონაროტიმ და ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენმა იპოვეს, როგორც დღეს იტყოდნენ, აბსოლუტის ძიების ოპტიმალური ვარიანტი. მარტოოდენ სიამეთა მოხვეჭით ყოველგვარ სიამეს ჯკარგავ და გრჩება მხოლოდ სიცარიელე და სასოწარკვეთილება. მიღებული ტანჯვისა და სიმწრის საპასუხოდ. უხვად და სამარადისოდ გაცემული სიხარულით კი მთელი ამ ქვეყნის პოტენციურ სიხარულს ეზიარები.

ხსენებულ თვისებებს უმაღლის ხელოვნება იმ პატივისცემას, რასაც მის მიმართ მოკვდავნი იჩენენ. უკმაყოფილო ბეთჰოვენის წასვლა ვენიდან ავსტრიის სირცხვილი იქნებოდა და ამ ქვეყნის მოამბაგენი ყველა ღონეს ხმარობენ, რათა თავიდან ააცილონ მშობლიურ მხარეს ეს დამცირება. ხელოვნება არის გენიის გმირული დამაბავით მიღწეული სულის იშვიათი განწყობილება, უზენაესი გამართლება ადამიანური არსებობისა. მისი უსაზღვრო შესაძლებლობების ხელშესახები დასტური. ხელოვანს, რომელიც თავის განზოგადებაში ხილვადი სინამდვილის მიღმა შეაღწევს, სკირდება სულიერი სიმშვიდე (რომლის უქონლობას ბევრი და, კერძოდ, დოსტოვესკიცი უჩიოდა) და მატერიალური საზრუნავისაგან განტვირთვა. ხშირად ადამიანები და საზოგადოებები გაბრაზებულნი უკუაგდებენ გენიის შექრას ჩვეულებათა მდორე სფეროში, ამ ჩარევისაგან უხერხულობას გრძნობენ და ცდილობენ მისი გამომწვევი გასრისონ. დრო და გენიის გასხივოსნებული სიამქარავე ზოგჯერ აიძულებენ თანამედროვეებს აღიარონ იგი. გარემოებათა ბედნიერი დამთხვევისას გარშემომყოფნი ცდილობენ შეუქმნან გენიას სათანადო პირობები. თუმცა, ყველაზე ხშირად, კეთილი ზრახვანი დიდხანს ვერ უტოლდება სინამდვილის მკაცრ შეხებას. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, გენია იძულებულია საკაცობრიო საქმე ნაწილობრივ კაცობრიობის წინააღმდეგ, ანდა მისი უგუ-

ლვებელყოფით გააკეთოს. ამ ვითარებას რომენ როლანი ნათლად აღიქვამს და გამოხატავს „წინამორბედების“ წინასიტყვაობაში.

ეს პრობლემა გაშლილია ბიოგრაფიებში, ერთი მხრივ, გენიისა და ბრბოს ურთიერთობის ასპექტით. მიქელანჯელოსა და ბეთხოვენს მტერი და ავის მოსურნე იმთავითვე ბევრი ჰყავდათ. მიუხედავად ამ დაპირისპირების სიმძაფრისა, ცხადია, რომ მთავარი ბრძოლის ხაზი აქ არ გადის, რადგან გენიის დანიშნულება ხომ სწორედ შემწყნარებლობის დამკვიდრება და ახალ შესაძლებლობათა აღმოჩენაა.

მაგრამ არსებობს დაპირისპირების სხვა ხაზიც, სადაც გენია რეაქციულ წესწყობილებებს უნდა გაუმკლავდეს. ხელოვანს რომც არ უნდოდეს, ეს დაპირისპირება გარდაუქვია. რეაქცია ფანატიზმს ეყრდნობა, ხოლო ფანატიზმის პირველი მტერია კრიტიკული გონება და შემოქმედება. ფანატიზმის მასაზრდოებელი არსია ეიწრო და უცვლელი დოგმა, შემოქმედების კი — ნაცნობისა და უცნობის მიჯნაზე ძიება, მოულოდნელი და წინასწარ გაუთვალისწინებელი აღმოჩენები. ეჭვი, ძიება და აღმოჩენა აშოშმინებს ობსკურანტიზმს და გამოირიცხავს ბრმა თვითდაჯერებულობას. ამიტომ თრგუნავენ პაპები და არისტოკრატები მიქელანჯელოს, ამიტომ ელის ვოლტერს ბასტილია, დიდროს კი ვენსენის საპყრობილე, ხოლო ბეთხოვენი, ბოდლერი და ფლობერი სხვადასხვა დროს უზნეობის ბრალდებას უზნეთაგან ისმენენ.

ამ პრობლემას გულისყურით იხილავს როლანი თავის ნაწერებში. სოციალურ-ისტორიული ვითარებისა და არტიტული ტემპერამენტის მიხედვით ხელოვანნი სხვადასხვაგვარად უპირისპირდებიან რეაქციას, მათი მიზანი კი ერთია. ეს იძლევა მტკიცე და მთლიან პოზიციას, ანდა მიქელანჯელოს მოჩვენებით მორჩილებას და თავდაცვისათვის მოშველიებულ დამამცირებელ ხერხებს. ამ მხრივ ხელოვანება გამონაკლისს კი არ წარმოადგენს, არამედ განუყოფელი შემადგენელი ნაწილია კაცობრიობის წინსვლისა. ხელიხელჩაკიდებული მეცნიერი და ხელოვანი სოლიდარულნი არიან: მიქელანჯელო იქნება ეს თუ გალილეო გალილეი, ისტორიულ პერსპექტივაში რეაქციონერ ხელისუფალთათვის მათთან გათამამებული პარტია წინასწარვე წაგებულა.

უფრო დაწერილებით შევჩერდეთ გოეთესა და ბეთხოვენის ურთიერთობიდან ვაიმარის განმაურებულ ეპიზოდზე, სადაც მი-

საღმება-არმისაღმებისა თუ გზის დათმობა-არდათმობის ალტერნატივა დაისვა. ამასთან დაკავშირებით ხშირად უთქვამთ, გოეთე ფილისტერულად მოიქცა, ბეთხოვენი კი როგორც დამოუკიდებელი ადამიანი და მემბოხეო. საპირისპირო აზრიც არსებობს: ბეთხოვენმა უპასუხისმგებლო ბიჭივით დაიჭირაო თავი, გოეთე კი მოქმედებდა, როგორც ზრდილი და ბრძენი ოსტატი, რომელიც თავისი ნაწარმოებებით იბრძვის და იცის, რომ გამომწვევად ჯიბეში ჩაწყობილი ხელები ამქვეყნად ვერაფერს შეცვლის.

ამ შემთხვევაში ჩვენ ბეთხოვენის საქციელი გვაინტერესებს, თანაც გარკვეული კუთხით. კომპოზიტორის პიროვნება ახლოს დგას რომენ როლანის სულისკვეთებასთან (სწორედ „ბეთხოვენურად“ იქცევა ჟან-კრისტოფი). ბეთხოვენის საქციელს მაგალითის ძალა აქვს, იქნებ არც იმდენად საქმეში ჩახედულთათვის, რამდენადაც „საშუალო“ ადამიანისათვის, რომელიც შორსაა ხელოვნების სპეციფიკური პრობლემებისაგან. ამ „ქესტიო“ ბეთხოვენმა განამტკიცა ხელოვნების ადგილი და ღირებულება და თავი — სახელმწიფო მასშტაბებით უმწეო ეული ფიგურა — ძალაუფალთ დაუპირისპირა: თუკი ხელოვნება პატივი უნდა სცეს ხელისუფლების წარმომადგენელს მისი საჭირო და აუცილებელი საქმიანობისათვის (იმდენად, რამდენადაც იგი საზოგადოების ინტერესებიდან გამომდის), თავის მხრივ, ხელისუფალს არანაკლები დაფასება მართებს ხელოვნისა, რომლის „დანიშნავ“ არ იქნება და რომლის არსებობასაც შემოქმედებითი პროცესი მთლიანად შთანთქავს. თანაც, როგორც ვთქვით, ხელოვნება განასახიერებს ადამიანთა ურთიერთობის მომწიფებულ, მაღალ მოდელს. ისევე როგორც მედიცინა შესაძლებლობისდაგვარად ისწრაფვის ქირურგიული ჩარევისაგან თერაპიული მკურნალობისაკენ, ასევე ადამიანთა ურთიერთობაში მეტ-ნაკლებად იძულებითი ძალადობის ადგილს ესთეტიკისა და მეცნიერების კატეგორიები უნდა იკავებდეს. ამას გვეუბნება რომენ როლანი შემოქმედთა მრავალი მხატვრული სახით, რომელთა სულიერი მამა ბეთხოვენია და საწყისი — მისი ეს „ბიჭური გამოხტომა“.

გარკვეულ ეტაპზე რომენ როლანიც ყოყმანობს ნიცშესა და განდის, ძალადობასა და ძალდაუტანლობას შორის. ეს დილემა, როგორც ვთქვით, მწერალმა იმით გადაჭრა, რომ ძალა ხელოვნების მშვიდობიანი შემოქმედების სამსახურში დააყენა და არსებითად

კეთილ, ხალხის ღრმა ზნეობის მატარებელ, მოქმედსა და 'მთაგონებულ' „გლეხურ“ პიროვნებას დაეყრდნო.

თავისებურად ავითარებს ხელოვნების როლანისეულ კონცეფციას „კოლა ბრონიონი“, სადაც, ბეთპოვენის პარაბოლას თუ გავიხსენებთ: „ტანჯვის გავლით — სიხარულისაკენ“, მახვილი აშკარად მეორე კომპონენტზეა გადატანილი. წიგნის მყოფრულ ტონალობაში გამოსკვივის გალუბი, რაბლესებური, ბურგუნდიული ოხუნჯობა. აქაც ხელოვანის სახე არის გამოყვანილი, ოღონდ ბიოგრაფიებთან შედარებით უფრო. მკვეთრად ჩანს ის გარემოება, რომ „სიცოცხლეა უპირველეს ყოვლისა“, ხელოვნება კი მის ერთ-ერთ სახესხვაობას წარმოადგენს. ცხადია, ამ წიგნში არის დაბრუნება პირველსაწყისებისაკენ, „მარადიული განახლების“ წყაროსთან.

მწერლისათვის დამახასიათებელი ხერხია ამ ვითარების გახსნისათვის მოშველიებული პარალელი: სიცოცხლე-მდინარე. ამ ცნების გარშემო შეიძლება აიგოს რომენ როლანის შემოქმედების „ტიპოლოგიური“ ანალიზი. არც კოლა ბრონიონია ბეთპოვენი და ვერც ბურგუნდიის პატარა მდინარე ბოვრონი გაუტოლდება დიდებულ რაინს. სათანადო პროპორციის დაცვით, ბოვრონი ხშირად ჩნდება „კოლა ბრონიონის“ ფურცლებზე; მას ხალისი და ზნეობა მოაქვს ადამიანებისათვის, მოძრავი წყალი მკიდროდ ერწყმის როლანის პერსონაჟების ხვედრს. ვინ დაგვარწმუნებს, რომ მხოლოდ შემთხვევით გადაპყურებს ჟან-კრისტოფის სახლი რაინს (რომლის დუდუნი გვაუწყებს მომავალი კომპოზიტორის და მისი მუსიკის დაბადებას) და რომ კოლა ბრონიონიც სწორედ ბოვრონის პირას იშენებს საცხოვრებელს? ბოვრონი სიცოცხლესა და ნაყოფიერებას განასახიერებს.

„მოხიბლული სულიდან“ მკითხველს ეხსომება ანეტ რივიერის სახე, რომლის გვარი ფრანგულად „მდინარეს“ ნიშნავს. თუმცა რივიერები, ლარივიერები, დერივიერები და სხვ. არსებობენ საფრანგეთში, ცხადია, რომ მწერალი სიტყვის სემანტიკამ მიიზიდა. ასევე არ მოუგონია როლანს გვარი „ბრონიონი“ და მისი ბურგუნდიული ვარიანტი „ბრენიონი“, რომელსაც ენათმეცნიერი ალბერ დოზა სიტყვა „შავგვრემანს“ უკავშირებს. როლანის ხატოვან აზროვნებაში კი ჩვენს ყურადღებას სხვა გარემოება იპყრობს. ფონეტიკურად „ბრონიონი“ ახლოა „ბოვრონთან“. მე-

ტიც, მის ანაგრამას გვაგონებს, სადაც მხოლოდ ერთი კომპონენტია განსხვავებული — „გა“-ს ცვლის ბგერა „ა“. განზრახ თუ უნებლიეთ, როლანმა აქაც გამოჰყო კლამსელი ოსტატისა და ბურგუნდიის მდინარის ნათესაური კავშირი.

მიამიტ და უაზრო გაიგივებს თუ გამოვრიცხავთ, შეუმჩნეველი არ დაგვრჩება ის, რომ მდინარეთა მრავალი განსაზღვრება, ამავე დროს, ზედმიწევნით უდგება პერსონაჟთა დახასიათებას. გავიხსენოთ, თუ რა მოაქვს რაინის აღწერას ეან-კრისტოფის ფიზიკური და მორალური პორტრეტისათვის. ასევე ბოვრონის აღწერა ავსებს, აზუსტებს, ნიუანსებს ქმეტებს კოლა ბრონიონის სახეს. ისევე როგორც „გარგანტუა და პანტაგრუელში“, „კოლა ბრონიონშიც“ ხდება „მიწის საკვებთა“ სუბლიმაცია.

მართლაც, სხვა კუთხით თუ მიუუდგებით ზემოხსენებულ ცნებას, როლანის ნაწარმოები რაბლესებური მონაცვლეობის პროგრესიას წარმოადგენს. ისევე, როგორც გოეთეს ტრაგედია — ხალხური „ფაუსტისას“, ოსკარ უაილდის „დორიან გრეის პორტრეტი“ — ბალზაკის „შაგრენის ტყავისას“, ჯონისის „ულისე“ კი — პომეროსის „ოდისეისას“. ცხადია, მოყვანილ მაგალითებს მხოლოდ აპოზიციურობა აერთიანებს და არა ამ აპოზიციის კონკრეტული ფორმები და ხასიათი.

თავის ძირეულ ფასეულობას — თავისუფლებას — რომენ როლანი უხვად უნაწილებს მდინარეებსა და ადამიანებს. ბოვრონის პირას იგემებს კოლა ბრონიონი ხსნასა და შებნას.

არტიტული ლოგიკის თანახმად, მდინარეები იმიტომ უწყობენ ხელს ადამიანთა ნაკვების გამოყოფას, რომ თვითონ მათ განსაზღვრავენ ადამიანის თვისებები. პერსონიფიკაციის ამ მორევში ადამიანის თვისება მასვე უბრუნდება, ოღონდ მდინარის სტიქიონის გავლით, სადაც იგი განახლდება და თავს იგრძნობს ბუნების ნაწილად. ასეთია ბოვრონისა და ბურგუნდიის მთავარი მდინარის, იონის დახასიათება: იონი „ზარმაცია“, ხოლო „ბოვრონი“ „უსაქმური“.

ორივე ამ ეპითეტს, რა თქმა უნდა, აფექტური, მოფერებითი ელფერი, ფოლკლორში გავრცელებული ხერხის მსგავსად, რომენ როლანი სისტემატურად იყენებს ბურგუნდიის მდინარეების დასახასიათებლად. ესეც ერთი კომპონენტია კოლა ბრონიონის პერსო-

ნაჟის განსაზღვრაში იმდენად, რამდენადაც შემოქმედება შეიცავს, თავის გარეგნულ გამოვლილებაში, „სიზარმაცის“, ანუ ოცნების მომენტს, რასაც კოლა ბრონიონი უწოდებს „ღვთაებრივ უსაქმურობას, როდესაც ამდენს საქმიანობ“. სწორედ აქ, ბოვრონის წყლებში. ისევე როგორც ბურგუნდიელის ბუნებაში, ძეგს ტკობისა და ნეტარების საიდუმლო.

ასე მიგვიყვანა „სიზარმაცის“ განშტოებამ სიცოცხლის სიზარულისა და სიტკობების რაბლესებურ პერსპექტივასთან. იონის და მისი შენაკადის ბოვრონის თვისებები ერთმანეთში ირევა და კიდევ სხვა ხარისხში გადადის. ასე წარმოიშვა „მომაჯადოებელი იონი“. იგივე ითქმის კოლა ბრონიონის ხელოვნებაზეც.

იონი „კოლა ბრონიონში“ სხვა შინაარსსა და ასოციაციებსაც გულისხმობს. იონის სახელი ჰქვია იმ დეპარტამენტს, რომლის მიწასაც იგი კვეთს და ანაყოფიერებს, იგივე ითქმის საფრანგეთის ბევრ სხვა დეპარტამენტზე და, ალბათ, მსოფლიოს ყველა ქვეყანაზე: მდინარე პეიზაჟის აქტიური შემადგენელი ნაწილია. ამ აქტიურობას უნდა უმაღლოდეს იგი, სხვა მიზეზთა შორის, თავის წარმომადგენლობას. მართლაც, ნილოსი ეგვიპტეს „წარმომადგენს“, მისიხიპი — ამერიკაა, ვოლგა — რუსეთი და ა. შ., ხოლო განგის ტალღას უერთდება, სიცოცხლის დასასრულს, ინდოელის ფერფლი. ამრიგად, მდინარის წარმომადგენლობა რომენ როლანის ნაწერებში თავისებური ანარეკლია მისი მდგომარეობისა თვით ბუნებაში. ამ კონტექსტში ისიც შეიძლება აღინიშნოს, რომ ქართული სიტყვა „მდინარე“ ინარჩუნებს თავის კავშირს „დინების“ ცნებასთან, რაც გამოყოფილია ბუნებაშიც და როლანთანაც (ხოლო ფრანგული სიტყვა „rivière“ პარადოქსალურად უკავშირდება სტატიკურ ნაპირს). ის გარემოება, რომ „მდინარე“ უდგება ისეთ ცნებებს, როგორცაა „მიმდინარეობა“, „აქედან გამომდინარე“ და სხვა, როლანისეულია თავისთავად. ასე მოულოდნელად გვეხმარება ქართული სიტყვის ბუნება როლანისეული ცნების აღქმაში.

ფრანგული ენის მასალაზე ფართო და მიგნებებით სავსე ექსკურსს შეიცავს ტოპონიმისა და ადგილობრივი კულტურის, ცივი-

ლიზაციის, ავით ადამიანთა ბუნების ურთიერთკავშირის თაობაზე მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, რასაც ცალი კუთხით „კოლა ბრონიონი“ უდგება.

კოლა ბრონიონის სახით რომენ როლანი ესალმება სასარგებლო, ან თუნდაც უტილიტარული დანიშნულების ხელოვნებას. ამით როლანი ეხმაურება ლოტრეამონის დევიზს: „პოეზიას მიზნად უნდა ჰქონდეს პრაქტიკული ჰუმბარიტება“. ასეთია კოლა ბრონიონის სახლი, მის მიერ მრავალგზის აშენებული და აღდგენილი. ოსტატის ახირება — პირვანდელი სახით აღადგინოს ომისა თუ სხვა მიზეზით დაზიანებული ნაგებობა, არის, ამავე დროს, ხელოვნების ღირსებისა და საჭიროების განმტკიცება. ისევე როგორც მდინარეს თუ ბუნების სხვა ნებისმიერ ელემენტს, არქიტექტურულ ნაგებობასაც ადამიანური განზომილება აქვს. ასეთია, მაგალითად, მოქარგულკაბიანი „სენ-მარტენის კოშკი“.

ქუაამოკლე არისტოკრატთან საუბარში კოლა ბრონიონი ერთს ამბობს, ზუსტად საპირისპიროს კი გულისხმობს, შენიღბულად ხობტას ასხამს „გამოყენებით ხელოვნებას“, რომელიც თითქოსდა „შეზღუდული გონების“ ხვედრია. კოლა ბრონიონი ერთმანეთს უკავშირებს სილამაზისა და საჭიროების ცნებებს და დასცინის სენიორს, რომლისთვისაც მხოლოდ უსარგებლო რამ შეიძლება იყოს ლამაზი.

შემოქმედების ნაყოფი კოლა ბრონიონისათვის ნაზი ქმნილებაა, რასაც სათუთი შენახვა და ფრთხილი მიდგომა სჭირდება. ამ მხრივ ნიშანდობლივია წიგნის პირველსავე თავში მოქცეული კოლა ბრონიონის ტირადა, სადაც იგი ერთ მწკრივში მოიხსენიებს ხელოვნებას, სიცოცხლის სიამეს, ნაყოფიერ მიწას რაბლესებური სიუხვით. მრავალ ზმნას იშველიებს რომენ როლანი, რათა გადმოგვეცეს ოსტატის უხეში თითებიდან მშვენიერი ნახელავის წარმოშობა, ის დაუვიწყარი წუთები, როდესაც ბუნება ამიშველებს თავის საიდუმლოებას ცნობის წყურვილით შეპყრობილი ადამიანის თვალწინ. საგულისხმოა, რომ კაკლის ხე, რომლისგანაც გამოქრის კოლა ბრონიონი ნიშნებს, და ბურგუნდიის მდინარეები მსგავსი ან იდენტური ეპითეტებითაა დახასიათებული: „ნაზი და მსუყე“. მეორე

კომპონენტს -- ნაყოფიერებას, რომენ როლანი ამავე პასაჟშიც და წიგნის სხვა ადგილებშიც გამოყოფს. მშობლიურ ნიადაგთან ურყევი კავშირის დასრულებულ პროგრამას შეიცავს ოსტატის სიტყვები: „ჩემი ველი მე თავის სხეულს მძღლევს. ჩემი ვაზი კი — თავის სისხლს“. ასევე სხარტად გადმოგვცემს სიცოცხლის ნადიმს, რასაც ხელოვნება წარმოადგენს, მეტაფორა: „მიწისა და მზის გაშლილი სუფრა“.

ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა შედარებითი ანალიზი როლანისეული ცნებებისა: ღვინო, ვაზი, სუფრა, სიცოცხლე-ნადიმი — და ქართული მწერლობიდან ამოკრებილი მათი შესატყვისობებისა. ასეთი შედარება უთუოდ მოგვცემდა შეხების წერტილებსაც და ნიუანსებსაც, რასაც ორი ცივილიზაციის თავისებურება განაპირობებს. მათ ბევრი რამ აშორებს, მაგრამ საერთოც აქვთ: ისტორიულად — ქრისტიანობა და დღემდე — სმელთაშუაზღვის აუზი, ეს „ვაზის ცივილიზაცია“. ასეთი შეპირისპირებისათვის. რაბლეს წიგნის გარდა, სწორედ როლანის „კოლა ბრონიონი“ იძლევა უხვ მასალას და ესეც იმის საწინდარია, რომ ქართველი მკითხველი ინტერესით გაეცნობა კლამსელი ოსტატის თავგადასავალს თავის ენაზე.

„კოლა ბრონიონში“ შემოქმედებითი აქტი დანახულია როგორც შობა (engendrement). ნაწარმოების წარმოშობა ცოცხალი არსების დაბადებაა. ხატოვანი აზროვნების ეს კატეგორია იმდენად ბუნებრივია როლანისათვის, რომ იგი მას სწრაფად დაწერილ და გადაუმუშავებელ პირად ბარათებშიც მიმართავს. ასე მაგალითად, მხატვარ ფრანს მაზერელს „მანქანათა ჯანყის“ შავ ვარიანტს რომ უგზავნის, როლანი აუწყებს: „ესეც ცხოველი, ჯერ ისევ თბილი და გამოუშვიგნაეი. იმედი მაქვს, რომ ამ სიცხეში (ბარათი ივლისის თვეშია დაწერილი) საკმაოდ შენახული მოაღწევს თქვენამდე“.

აქ რომენ როლანი არსებითად ემიჯნება ბოდლერისეული უნაყოფობის ცნებას. როლანისათვის ისევე, როგორც პოლ ველუარისთვის, შემოქმედება არის სასიცოცხლო მოქმედება, თბილი, ცეცხლოვანი; ამიტომ ბუნებრივია, რომ შობის, მოდგმის გამრავლების ცნება მასთან შემოქმედებასაც მოიცავს. მის მიერ არა-

რაობას მოწყვეტილ ქმნილებებს კოლა ბრონიონი უყურებს ხან როგორც თავის ქალიშვილებს, ხან კი, ზოგადად, როგორც თავის ნაშიერთ. სიცოცხლისეული ძალა და შემოქმედების ნაყოფიერება მისთვის პარალელურია: „ვიდრე ხელოვანს ჯანი მოსდგამს, იგი სიცოცხლეს ბადებს და ნაშიერზე აღარა ფიქრობს“.

წრე შეიკრა. ბუნებისაგან მიღებული სითბო და საკვები ხელოვანმა ბუნებასვე დაუბრუნა გამრავლებული, ცოცხალი არსების — ნაწარმოების — სახით. ცხოვრების ჩარხს აყოლილი ხელოვანი წვდება იშვიათ სიხარულს — ათას სიცოცხლეს.

ს ა რ ა ე ბ ი

პოეზია

ბოლღურის ცივი მზე	7
თეთრი მალარმე	29
ვაჟა-ფშაველას პოემის კომპოზიცია	35
აპოლინერი	72
თაეის ქალა, სამკაული და ყუაიულები	90
სენ-ჟონ პერსი	98
პოეზია ჭინსებში	121

პროზა

ბუნება და ხასიათები ჟან-ჟაკ რუსოსთან	133
I. ბუნება „აღსარებაში“	133
II. ხასიათები „ახალ ელოზაში“	142
ვიულ ვერნი მიემგზავრება	161
მარსელ პრუსტი ელისეს მინდვრებზე	178
რომენ როლანი	197
I. თავისუფალი აღაშინი	197
II. ათასი სიცოცხლე	213

რედაქტორი რ. სირაძე
 მხატვარი ლ. ლუნდუა
 მხატვრული რედაქტორი თ. შარიფაშვილი
 ტექნიკური რედაქტორი ნ. ქაეთარაძე
 კორექტორი ლ. გულიაშვილი
 გამომშვები ნ. მანაგაძე

ს. ბ. წ. 2460

გადაეცა წარმოებას 13.07.83 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21.12.83 წ.
 საბეჭდო ქალაქი № 1. გარნიტური ეენა. ბეჭდვა შალალი.
 პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 14,18. პირ. სალ.-გატ. 14,3. საალრ.-საგამომქ.
 თაბახი 11,7 ტირაჟი 2000. უე G5228. შეკვ. № 1077.
 ფასი 0,5 კაპ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
 თბილისი მარჯანიშვილის 5

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა, თბილისი, 380028, ი. ჯავახიძის პარსპექტი, 1.
 Тбилисского университета, Тбилиси, 380028 пр. И. Чавчаваძის 1