XVI საერთაშორისო სიმპოზიუმი

ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები
სოციალისტური რეალიზმის ეპოქა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში

საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები

XVI International Symposium

Contemporary Issues of Literary Criticism
Socialist Realism in Literature and Art

Proceedings of International Symposium

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

შოთა რუსთაველის სახელობის
ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია
Georgian Comparative Literature Association (GCLA)

XVI საერთაშორისო სიმპოზიუმი

ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები

სოციალისტური რეალიზმის ეპოქა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში

საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები

XVI International Symposium

Contemporary Issues of Literary Criticism

Socialist Realism in Literature and Art

Proceedings of International Symposium

უნივერსიტეტის გამომცემლობა
TSU Press

სიმპოზიუმის სამეცნიერო კომიტეტი:

ირმა რატიანი (საქართველო) (თავმჯდომარე)
ჯაბა სამუშია (საქართველო) (თანათავმჯდომარე)

დავით ანდრიაძე (საქართველო)
რახილა გაიბულაევა (აზერბაიჯანი)
ნანა გაფრინდაშვილი (საქართველო)
პენკა ვატოვა (ბულგარეთი)
ბენედიქტ კალნაჩი (ლატვია)
მანანა კვაჭანტირაძე (საქართველო)
იურატე ლანდსბერგიტე-ბეხერი (ლიტვა, ვილნიუსი)
გაგა ლომიძე (საქართველო)
მარია ფილინა (საქართველო)
რომან ძიკი (უკრაინა)
დოდო ჭუმბურიძე (საქართველო)
თეო ხატიაშვილი (საქართველო)

საორგანიზაციო კომიტეტი

მაკა ელბაქიძე (საქართველო)
ირინე მოდებაძე (საქართველო)
ადა ნემსაძე (საქართველო)
თათია ობოლაძე (საქართველო)
მირანდა ტყეშელაშვილი (საქართველო)
ლელა წიფურია (საქართველო)
მაია ჯალიაშვილი (საქართველო)

სარედაქციო კოლეგია:

ირმა რატიანი (საქართველო)
მაკა ელბაქიძე (საქართველო)
მირანდა ტყეშელაშვილი (საქართველო)

ყდის დიზაინი
მარიამ ებრალიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

Scientific Committee:

Irma Ratiani Georgia) (Chair)
Jaba Samushia (Georgia) (Co-Chair)

Davit Andriadze (Georgia)
Dodo Chumburidze (Georgia)
Roman Dzyk (Ukraine)
Nana Gaprindashvili (Georgia)
Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)
Benedikts Kalnacs (Latvia)
Teo Khatiashvili (Georgia)
Manana Kvachantiradze (Georgia)
Jūratė Landsbergytė-Becher (Lithuania)
Gaga Lomidze (Georgia)
Maria Philina (Georgia)
Penka Vatova (Bulgaria)

Organizing Committee:

Maka Elbakidze (Georgia)
Maia Jaliashvili (Georgia)
Irine Modebadze (Georgia)
Ada Nemsadze (Georgia)
Tatia Oboladze (Georgia)
Miranda Tkeshelashvili (Georgia)
Lela Tsipuria (Georgia)

Editorial Board:

Irma Ratiani Georgia)
Maka Elbakidze (Georgia)
Miranda Tkeshelashvili (Georgia)

Cover Design by
Mariam Ebralidze

Computer Software
Tinatin Dugladze

UDC(უაკ) 821.353.1.09(475.22)(063)
ლ-681

კრებულში დაბეჭდილი სტატიების შინაარსსა და სტილზე პასუხისმგებლები არიან ავტორები.
The authors are responsible for the contents and the style of the articles printed in the collection.

კრებულში გამოქვეყნებული სტატიები განთავსებული იქნება Google Scholars-ის ბაზაში და მიენიჭება DOI.
The arhiles of this collection will be found on Google Scholars database, and will be registered in DOI.

წიგნი მომზადდა, აიწყო და დაკაბადონდა თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კომპიუტერულ ცენტრში
The book was prepared, organized and uploaded in the computer center of the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature.

© თსუ შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2023
© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია, 2023

© TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2023
© Georgian Comparative Literature Association (GCLA), 2023

0128 თბილისი, ილია ჭავჭავაძის გამზ. 1
1 Ilia Tchavtchavadze Avenue,
Tbilisi 0128 Tel +995 (32) 225 04 84, 6284, 6278
https://www.tsu.ge/ka/publishing-house

ISBN 978-9941-36-182-1 (pdf)
ISSN 1987-5363

შინაარსი
Contents

პლენარული სხდომა
Plenary Session

17 Roman Dzyk, Liliia Shutiak
Ukraine, Chernivtsi
The Reverse Side of the Socialist Realist Canon: the Experience of Ukrainian Literature

22 Teo Khatiashvili
თეო ხატიაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
„Victory Over the Sun" – a New Reality Built with Social Realist „Iconography"
„მზეზე გამარჯვება" – სოცრეალისტური „იკონოგრაფიით" აშენებული ახალი რეალობა

28 Maya Levanidze
მაია ლევანიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Socialist Realism Trends in the Creation of the "New Soviet Man" in Georgian Cinema of the 1930s.
სოცრეალიზმი – „ახალი საბჭოთა ადამიანის" შექმნის ტენდენციები 1930-იანი წლების ქართულ კინოში

33 Lela Ochiauri
ლელა ოჩიაური
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi
Soviet Reality, "General Line" and "Artistic" Forgery in Georgian Cinema of the 30s
საბჭოთა რეალობა, „გენერალური ხაზი" და „მხატვრული" ნაყალბევი 30-იანი წლების ქართულ კინოში

43 Salome Tsopurashvili
სალომე ცოფურაშვილი
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi
The Personality Cult and Socialist Realist Eroticism
პიროვნების კულტი და სოცრეალისტური ეროტიზმი

სოციალისტური რეალიზმი. ტერმინი, პროცესი, მიმდინარეობა
Socialist Realism: Term, Process, Movement

51 S.V. Ananyeva, A.K. Kalieva
Kazakhstan, Almaty
From Social Realism to Magic Realism

57 Sophio Chkhatarashvili
სოფიო ჩხატარაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Ukrainian "Sixties" and their Role In the Issue of Defining National Identity in the Era of Socialist Realism
უკრაინელი „სამოციანელები“ და მათი როლი ეროვნული იდენტობის განსაზღვრის საკითხში სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში

62 Jūratė Landsbergytė-Becher
Lithuania, Vilnius
The Epoch that Did Not Happen. The Poem of the Perished and Its Relationship to History

71 Mariam Miresashvili
მარიამ მირესაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Interpretations of the Period of „Thaw“: Georgian Example
„დათბობის“ პერიოდის ინტერპრეტაციები: ქართული მაგალითი

სოციალისტური რეალიზმი. პოეტიკა და პოლიტიკა
Politics and Poetics of Socialist Realism

77 Teimuraz Doiashvili
თეიმურაზ დოიაშვილი
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi
The Dictates of Vulgar Realism and the Modernist Manifesto of Konstantine Gamsakhurdia
ვულგარული რეალიზმის დიქტატი და კონსტანტინე გამსახურდიას მოდერნისტული მანიფესტი

86 Julieta Gabodze
ჯულიეტა გაბოძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Epigraph as the Code
(Galaktioni's "Gold in Adjara Heaven")
ეპიგრაფი როგორც კოდი
(გალაკტიონის „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“)

95 Manana Gelashvili
მანანა გელაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Fatal Translation: Friedrich Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra* in Georgian
საბედისწერო თარგმანი: ნიცშეს *„ესე იტყოდა ზარატუსტრა“* ქართულად

100 Maia Jaliashvili
მაია ჯალიაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Pseudo-freedom and the Illusions of Socialist Realism
ფსევდოთავისუფლება და სოციალისტური რეალიზმის ილუზიები

108 Nino Kvirikadze
ნინო კვირიკაძე
Georgia, Kutaisi
საქართველო, ქუთაისი
The Political Coloring of Artistic Details in Christa Wolf's Novel *Divided Heaven*
(Some Aspects of Structural-Semantic Analysis)
მხატვრული დეტალების პოლიტიკური შეფერილობა კრისტა ვოლფის რომანში
„გაყოფილი ზეცა“ (სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის ზოგიერთი ასპექტი)

116 Natia Sikharulidze
ნათია სიხარულიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Lyrical Impulse in the Framework of Social Realist Rhetoric
(According to a Poem by Galaktion Tabidze)
ლირიკული იმპულსი სოცრეალისტური რიტორიკის ჩარჩოში
(გალაკტიონ ტაბიძის ერთი ლექსის მიხედვით)

123 Maia Tsertsvadze
მაია ცერცვაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
"Socialist Realism" by Akaki Beliashvili
(Based on Several Short Stories)
აკაკი ბელიაშვილი „სოციალისტური რეალიზმი“
(რამდენიმე ნოველის საფუძველზე)

135 Zoia Tskhadaia
ზოია ცხადაია
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
On the Violent Cases of the Clichés of Socialist Realism
(Lado Asatiani, Ana Kalandadze)
სოცრეალიზმის კლიშეების ძალადობრივი ისტორიებიდან
(ლადო ასათიანი, ანა კალანდაძე)

სოციალისტური რეალიზმი და საბჭოთა დისკურსი
Socialist Realism and Soviet Discourse

142 Zaza Abzianidze
ზაზა აბზიანიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
"Little Man" in the Era of the "Big Man"
(A "Social Realism" Antithesis to the Humanist Tradition of Georgian Prose)
„პატარა ადამიანი" „დიდი ადამიანის" ეპოქაში
(ქართული პროზის ჰუმანისტური ტრადიციის „სოცრეალისტური ანტითეზა")

147 Tamar Barbakadze
თამარ ბარბაქაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Ioseb Noneshvili's Odes – Genre Transformation of Praise Lyricsagainst the Background of Traditions and Socialist Realism
იოსებ ნონეშვილის ოდები – ჟანრის ტრანსფორმაცია სახოტბო ლირიკისა და სოციალისტური რეალიზმის ფონზე

152 Lia (Liana) Basheleishvili
ლია (ლიანა) ბაშელეიშვილი
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi
„My Companion" Maxim Gorky. „We, Different and Alien"
მაქსიმ გორკის „ჩემი თანამგზავრი". „ჩვენ, სხვა და უცხო"

156 Levan Bregadze
ლევან ბრეგაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
The Theory of Socialist Realism and its Relation to Religion
სოციალისტური რეალიზმის თეორია და მისი მიმართება რელიგიასთან

163 Eka Chikvaidze
ეკა ჩიკვაიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Socialist Realism and Sermons of Church Leaders
(Christmas Epistles of Ilia II the Catholicos-Patriarch of All Georgia, 1977-1985)
სოციალისტური რეალიზმი და საეკლესიო მოღვაწეთა ქადაგებები
(სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის, ილია II-ის 1977-1985 წლების საშობაო ეპისტოლეები)

175 Maria Filina
მარია ფილინა
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
From "Ascension to the Pedestal" to Ideological Hunting
„კვარცხლბეკზე ამაღლებიდან“ იდეოლოგიურ დევნამდე

183 Mzia Jamagidze
მზია ჯამაგიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Utopianism in Georgian Socialist Realism Literature
უტოპიანისტური ქართულ სოცრეალისტურ მწერლობაში

189 Grigol Jokhadze
გრიგოლ ჯოხაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Unconscious Passages and Belated Resonance
(Osip Mandelstam's essay "Homecoming")
გაუცნობიერებელი პასაჟები და დაგვიანებული რეზონანსი
(ოსიპ მანდელშტამის ნარკვევ ,,დაბრუნების“ კვალდაკვალ)

197 Gocha Kuchukhidze
გოჩა კუჭუხიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Atheism or New Religion
ათეიზმი თუ ახალი რელიგია?

204 Imants Lavins (Ļaviņš)
Latvia, Riga
Decorative art of the Latvian SSR, Searching the Way Between Party-Mindedness and National-Mindedness

211 Manana Kvataia
მანანა კვატაია
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Retrospective Aspects of "Institutional Memory" in Texts of Socialist Realism
„ინსტიტუციური მეხსიერების“ რეტროსპექტული ასპექტები სოციალისტური რეალიზმის ტექსტებში

217 Avtandil Nikoleishvili
ავთანდილ ნიკოლეიშვილი
Georgia, Kutaisi
საქართველო, ქუთაისი
Towards the Realities Revealing Socialist Realism in Georgian Poetry of the Soviet Period
სოციალისტური რეალიზმის წარმომჩენი რეალიების შესახებ საბჭოთა პერიოდის ქართულ პოეზიაში

226 Natalia Nikoriak, Aliona Matiychak
Ukraine
Socialist Realism Markers in Biopics "Taras Shevchenko"

233 Tamar Paichadze
თამარ პაიჭაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Social Realism and Modernism – to Comprehension Victims and Weapons
სოცრეალიზმი და მოდერნიზმი – მსხვერპლისა და იარაღის გასაცნობიერებლად

238 Tamar Sharabidze
თამარ შარაბიძე
„Undertakings Brought from Russia" – Lado Kotetishvili's Short Story Gveltucha
„რუსობისაგან მოტანილი საქმე" – ლადო კოტეტიშვილის მოთხრობა „გველტუჩა"

244 Lali Tibilashvili
ლალი თიბილაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Socialist Pseudo Humanism in Gulo Kobiashvili's Short Stories
სოციალისტური ფსევდოჰუმანიზმი გულო კობიაშვილის მოთხრობებში

სოციალისტური რეალიზმის მოდელები და ფორმები
Models and Forms of Socialist Realism

249 Rūta Brūzgienė
Lithuania
A Folk Tale "Eglė, the Queen of Serpents" [Eglė Žalčių Karalienė] on the Soviet Stage as a Representation of Lithuanian Culture

259 Kunal Chattopadhyay
India, Kolkata
Reception of Socialist Realism in Bangla Progressive Literature and Alternatives to It: 1930s to 1990s

270 Ketevan Elashvili
ქეთევან ელაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
The Artistic Haze of Social Realism
(Konstantine Gamsakhurdia's "Father of the People")
სოცრეალიზმის მხატვრული ბურუსი
(კონსტანტინე გამსახურდიას „ბელადი")

276 Maka Elbakidze
მაკა ელბაქიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Two Endings and Two Truths of „Haki Adzba“
„ჰაკი აძბას“ ორგვარი დასასრული და ორი სიმართლე

287 Elnara Garagyezova
Azerbaijan, Baku
Literature Movements in Modern Azerbaijani Literature: After Socialist Realism

291 Prabuddha Ghosh
India, Jadavpur
From Socialist Realism to a More Radical Poetic Discourse: Indian Context

299 Soma Marik
India, Kolkata
Representing Women in the Struggle for Socialism: Alexandra Kollontai and Lydia Chukovskaia as Alternatives to Socialist Realism

309 Irine Modebadze
ირინე მოდებაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
“Romanticism in Socialist Realism”
(History of the Soviet Literary Studies)
„რომანტიზმი სოციალისტურ რეალიზმში“
(საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიის ფურცლები)

316 Irma Ratiani
ირმა რატიან ი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Philosophy of Absurd and the Theater of Absurd, and their Soviet Reflection
Theoretical Studies
აბსურდის ფილოსოფია და თეატრი, და მათი საბჭოური რეფლექსია
თეორიული შტუდიები

სოციალისტური რეალიზმი „ადამიანური სახით“
Inter-Textualism and Postmodernism

322 Gia Arganashvili
გია არგანაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
These Texts Will be Saved by Readers
ამ ტექსტებს მკითხველი გადაარჩენს

328 Eter Intskirveli
ეთერ ინწკირველი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
The Influence of Soviet Economic Reforms on the People According to Folklore Materials
საბჭოთა ეკონომიკური რეფორმების გავლენა ხალხზე ფოლკლორული მასალების მიხედვით

339 Kakhaber Loria
კახაბერ ლორია
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi
"Their Eyes Should Not See Blood, Mariam!.."
(Food for Thought About Leo Kacheli's Novel „Gvadi Bigva")
„მათმა თვალებმა სისხლი არ უნდა ნახონ, მარიამ!.."
(ლეო ქიაჩელის რომანის – „გვადი ბიგვა" გააზრებისათვის)

სოციალისტური რეალიზმის ეპოქის ფოლკლორი
Folklore of the Era of Socialist Realism

352 Eka Chkheidze
ეკა ჩხეიძე
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi
Soviet Folklore and Social Realism
საბჭოთა ფოლკლორი და სოცრეალიზმი

358 Ketevan Sikharulidze
ქეთევან სიხარულიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
For the History of Soviet Folklore – The Issue of the Relationship Between Folklore and Pseudo-Folklore
საბჭოთა ფოლკლორის ისტორიისათვის: ფოლკლორისა და ფსევდო ფოლკლორის ურთიერთმიმართების საკითხი

364 Marine Turashvili
მარინე ტურაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Soviet Memory and Narrative Discourse
(According to Oral Histories)
საბჭოთა მეხსიერება და თხრობის დისკურსი
(ზეპირი ისტორიების მიხედვით)

სოცრეალიზმის ეპოქის ლიტერატურული კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, დოკუმენტური პროზა
Criticism and Journalism of the Period of Socialist Realism

368 Lia Karichashvili
ლია კარიჭაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
“Knight in the Panther’s Skin” in the “Light” of Socialist Realism
„ვეფხისტყაოსანი“ სოციალისტური რეალიზმის „შუქზე“

376 Nestan Kutivadze
ნესტან კუტივაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Critical Reflection of the Soviet Discourse in the Magazine “Mnatobi” (1930s)
საბჭოთა დისკურსის კრიტიკული რეფლექსია ჟურნალ „მნათობში (1930–იანი წლები)

386 Tamar Lomidze
თამარ ლომიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
History of the Study of Ancient Georgian Panegyric Poems in Georgian Soviet Literary Studies
ძველი ქართული სახოტბო პოემების კვლევის ისტორია ქართულ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში

392 Ivane Mtchedeladze
ივანე მჭედელაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
“Burned Literature” of the Thaw Period in Ukraine: Oles Honchar's Banned Novel "The Cathedral"
დათბობის პერიოდის „დამწვარი ლიტერატურა“ უკრაინაში: ოლეს გონჩარის აკრძალული რომანი „ტაძარი“

403 Murad Mtvarelidze
მურად მთვარელიძე
Georgia, Gori
საქართველო, გორი
The Ambivalence of Giorgi Leonidze's Lyrics in Conditions of Socialist Realism and the Poet’s Unknown Impromptu
გიორგი ლეონიძის ლირიკის ამბივალენტურობა სოციალისტური რეალიზმის პირობებში და პოეტის უცნობი ექსპრომტი

411 Ada Nemsadze
ადა ნემსაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Renewed *Tsiskari* and the End of Social Realist Criticism
განახლებული „ცისკარი“ და სოცრეალისტური კრიტიკის დასასრული

420 Khatuna Nishnianidze

ხათუნა ნიშნიანიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Precolonial Period Political and Sociocultural State in "Davitiani" and the History of its Study in Socialist Realism Era
პრეკოლონიური ხანის პოლიტიკური და სოციოკულტურული ვითარება „დავითიანში" და მისი შესწავლის ისტორია სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში

429 Hayate Sotome
ჰაიატე სოტომე
Japon, Tokyo
იაპონია, ტოკიო
Does Snake Poison Work on Social Realism?
მოქმედებს თუ არა გველის შხამი სოციალისტურ რეალიზმზე?

434 Solomon Tabutsadze
სოლომონ ტაბუცაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Platon Kikodze – An Adept of Proletarian Literature
პლატონ ქიქოძე – პროლეტარული მწერლობის ადეპტი

ხელოვნება და მეცნიერება სოცრეალიზმის ეპოქაში
Inter-Textualism and Postmodernism

442 David Maziashvili
დავით მაზიაშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Tom Stoppard's Rock'n'Roll and Socialist Realism
ტომ სტოპარდის როკ-ენ-როლი და სოციალისტური რეალიზმი

450 Ketevan Nadareishvili
ქეთევან ნადარეიშვილი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Medea and Totalitarian Ideology in "Colchian Medea in Kolkhoz" by G. Margvelashvili
მედეა და ტოტალიტარული იდეოლოგია გივი მარგველაშვილის წიგნში „კოლხი მედეა კოლხოზში"

სპეციალური ჯგუფური სექცია –
მეცნიერება და ხელოვნება სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში
Science and Art in the Era of Socialist Realism

458 Nino Chikhladze
ნინო ჩიხლაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Modernistic Interpretations with Socrealistical Names on the Example of Lado Gudiashvili's Work
მოდერნისტული ინტერპრეტაციები სოცრეალისტური სახელწოდებებით ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებთა მაგალითზე

467 Dodo Chumburidze
დოდო ჭუმბურიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Scientific Conformism and Ideological Conjuncture in Georgian Historical Studies of the Stalin Era
მეცნიერული კომფორმიზმი და იდეოლოგიური კონიუნქტურა სტალინური ეპოქის ქართულ საისტორიო კვლევებში

478 Otar Janelidze
ოთარ ჯანელიძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Handbook of Communists
(To the 85th Anniversary of the Publication of `History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks): Short Course'
კომუნისტთა სამაგიდე წიგნი
(„საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორია: მოკლე კურსის“ გამოცემის 85 წლისთავისათვის)

488 Bezhan Khorava
ბეჟან ხორავა
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
The Image of Soviet Abkhazia of the 1920s-1930s in Abkhaz Soviet Literature of the 1930s-1950s
საბჭოთა აფხაზეთის 20-30-იანი წლების სურათი მე-20 საუკუნის 30-50-იანი წლების აფხაზეთის საბჭოთა მწერლობაში

497 Nino Khundadze
ნინო ხუნდაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Georgian Culture of the 50s-60s of XX Century and its Historical Premises
XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართული კულტურა და მისი ისტორიული წანამძღვრები

სპეციალური ჯგუფური სექცია –
სოციალისტური რეალიზმის ეპოქის თეატრი
Theater of the Era of Socialist Realism

506 Maia Kiknadze
მაია კიკნაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Shalva Dadiani's Play „From Spark“ on the Shota Rustaveli Theater Stage
შალვა დადიანის პიესა „ნაპერწკლიდან“ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე

513 Tamar Tsagareli
თამარ ცაგარელი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Avant-garde Movement in Georgian Ballet and Socialist Realism
ავანგარდული მოძრაობა ქართულ ბალეტში და სოც. რეალიზმი

518 Lela Tsiphuria
ლელა წიფურია
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Shalva Dadiani's *The Yesterday's People*: the Theatrical Version of the Play in the Period of Developed Socialism
შალვა დადიანის „გუშინდელნი“: სცენიური ხორცშესხმა განვითარებული სოციალიზმის პერიოდში

დოქტორანტების სექცია
PhD Students Session

523 Nunu Balavadze
ნუნუ ბალავაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Fear and Rlay – Ways of Escape and Survival from the Social Realism in Georgian Poetry of the 70s-80s of the 20th Century
(Besik Kharanauli, Lia Sturua)
შიში და თამაში-სოცრეალიზმიდან გაქცევისა და გადარჩენის გზები მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ პოეზიაში (ბესიკ ხარანაული, ლია სტურუა)

530 Nino Kavtaradze
ნინო ქავთარაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Social Realist Iconography of the Labor Woman in the Soviet Cinema of the 1930s
მშრომელი ქალის სოცრეალისტური იკონოგრაფია 1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში

538 Lili Metreveli, Tatia Oboladze
ლილი მეტრეველი, თათია ობოლაძე
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Reception of the Anti-hero in the Literary Text and Criticism of Social Realism
(Mikhail Javakhishvili's „Kvachi Kvachantiradze“ and Polikarpe Kakabadze's „Kvarkvere Tutaberi“)
ავანტიურისტი ანტიგმირის რეცეფცია სოცრეალიზმის ეპოქის ლიტერატურულ ტექსტსა და კრიტიკაში (მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“)

544 Salome Lomouri
სალომე ლომოური
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
The Poetics of Ioseb Grishashvili's "Unpublished Poems"
იოსებ გრიშაშვილის „დაუბეჭდავი ლექსების“ პოეტიკა

552 Tamta Surmava
თამთა სურმავა
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი
Literary Criticism of the Era of Social Realism: Moses Khonel's „Amirandarejaniani“
სოცრეალიზმის ეპოქის ლიტერატურული კრიტიკა მოსე ხონელის „ამირანდარეჯანიანის“ შესახებ

Roman Dzyk
Liliia Shutiak
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Ukraine, Chernivtsi

The Reverse Side of the Socialist Realist Canon: the Experience of Ukrainian Literature

The concept of literary canon to be surprisingly organic for description of what has been formed for a long time through totalitarian state mechanisms, in particular, in Ukrainian Soviet literature. Such canon is extremely structured, but not frozen. The totalitarian nature of this canon meant that nothing could exist outside of it. What was outside these limits we mean by the flip side of a socialist realist canon. These are not only the forbidden texts and authors, but also the transformation of the canon itself, when its front side turned into the reverse side; these are different editions of texts; these are textbooks in literary history, and the changes they underwent; counter-discourse in "samizdat" and the diaspora, etc. The normativity of the socialist realist canon only contributes to the reconstruction of its reverse side.

Keywords: socialist realist, literary canon, socialist realist canon, Ukrainian Soviet literature, Ukrainian literature

Although the concept of literary canon originates from a completely different tradition, it turned out to be surprisingly organic for description of what has been formed for a long time through totalitarian state mechanisms, in particular, in Ukrainian Soviet literature. Such canon is extremely structured, but not frozen because it experienced transformations depending on changes in the "party line". The totalitarian nature of this canon meant that nothing could exist outside of it. What was outside these limits was either forbidden or condemned (and often it was not in the metaphorical, but quite literal sense of a word). This is exactly what we mean by the flip side of a socialist realist canon.

The collapse of the totalitarian state, with all its supervisory and punitive mechanisms, seemed to lead to the fact that the reverse side would automatically turn into the front side. At least as a research object it's worthy of due attention. It is about the comeback from oblivion of forbidden and undeservedly marginalized authors and texts. And we have been observing such processes for the last thirty years. At the same time, the work of once "canonical" authors is undergoing a regular reconsideration. In it, the emphasis shifts to the same reverse side, which was previously branded as certain deviations from the only correct path. In both cases, two demonstrative examples of the poets Pavlo Tychyna and Vasyl Stus can be given. On the other hand, we can state a certain vitality of the Ukrainian socialist realist canon in various guises

until our time. As the latest studies show, it is impossible to fully understand its reverse side without a thorough study of this phenomenon.

The total dominance of socialist realism over a long period of time has resulted in the fact that at the time of its historical end it ceased to arouse the least interest on the part of those who had kept to it before. This is clear from the research carried out by Valentyna Kharkhun, who, as of 2004, managed to find "no more than ten Ukrainian publications of the post-Soviet period that were focused on the issues of socialist realism" (2009, p. 8). The scholar points out that "the reluctance of Ukrainian humanities to understand the phenomenon of social realism was noticeable" and attributes this to "the lack of an optimal discussion field for scientific reflection" (p. 8). Obviously, at first, the necessary distancing for an objective assessment of the phenomenon had not yet taken place. In addition, a lot of attention was required to comprehend everything that had been banned so recently.

However, in the early 2000s, the situation began to change. There were published a number of monographs that, in one way or another, dealt with the phenomenon of socialist realism (Захарчук, 2008; Роготченко, 2007; Свербілова, 2011; Хархун, 2009), not only in literature, but also in the visual arts, theater, architecture, etc. There were even textbooks (Яременко, 2001) and dictionaries (Клековкін, 2021) on the subject. Apart from various types of comprehensive studies, it is also essential to lay a particular emphasis on numerous studies devoted to the work of individual writers in terms of socialist realism (Коломієць, 2016; Коновалова, 2016; Куцевол, 2012; Пізнюк, 2002).

Since socialist realism as a method and style was largely an artificial formation, contemporary Ukrainian researchers prefer to avoid such definitions. On the other hand, even when they argue that "'socialist realism' is a dead end in the history of literature" and admit that it "has become by no means the best page in the history of Ukrainian literature", they must agree that this page "unfortunately cannot be eliminated" (Ковалів, 2009, p. 29). Therefore, Ukrainian studies apply such concepts as socialist realist discourse (Коновалова, 2016), paradigm (Коломієць, 2016), and canon (Куцевол, 2012; Федорів, 2016; Хархун, 2009).

All these concepts are justified and efficient in their own way. Nevertheless, we would like to dwell in more detail on the category of canon, which is perhaps most closely related to the category of memory. Today, there are at least two thorough studies in this respect: Valentyna Kharkhun's "The Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Genesis, Development, and Modifications" (2009) and Uliana Fedoriv's "The Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Mechanisms of Formation and Transformation" (2016).

It is important that the very issue of comprehending and rethinking the socialist realist canon in Ukrainian literature was tackled in 1991 by the Australian literary critic of Ukrainian origin Marko Pavlyshyn in his article "Aspects of the Literary Process in the USSR: The Politics of Recanonization in Ukraine After 1985". This work described the situation during the glasnost period. It was later published in Ukrainian in the journal "Svito-Vyd" under the title "Canon and Iconostasis" (1992) and later reprinted in a book of the same name (1997). Even then, it outlined many issues that have not lost their relevance to this day.

Above all, Pavlyshyn draws attention to the interest that the consideration of the processes of revising the socialist realist canon (not in its central, Russian hypostasis) may cause. "In Ukraine, as in other non-Russian republics of the USSR, the general relief had two main dimensions: in addition to general political liberalization, there were certain shifts in the hierarchical definition of relations between Russia and non-Russia as between center and periphery, metropolis and province, capital and colony. Consequently, consideration of processes far from the center may be more useful in getting to the heart of the matter than the more traditional focus on the culture of the former metropolis" (1997, p. 184). This remark obviously refers to the fact that Western Sovietology has largely been a predominantly Russian studies and has ignored other research objects.

Although Pavlyshyn uses the term "canon" (because it "originated from Western literary studies"), he makes an important clarification: "In Eastern Europe, the object of honor in literature was often not so

much a text as a person, or, more precisely, the totality of a writer's biography, works, and historical role (...). Literary canonization in the Soviet Union took on forms that in some ways resemble the canonization of a church saint. A writer (an individual text!) takes a place in a series of similar individual texts, which is more useful to regard not as a canon but as an iconostasis" (p. 191). According to Pavlyshyn, the perestroika period has made it possible to build up a new vision of the literary canon. The latter vision presented two options, both of which turned out to be utopian: "a radically new canon that would simply reject almost all socialist realist production, preserving only certain works from it, marked (by chance) with attributes that would fit into some new scheme of values. In this way, it would be possible to define a new family tree of worthy works that would grow through the modernism of the 1920s and 1930s, through certain domestic and diaspora writers and poets of the 1960s, to the present day, where such a tradition could become both a logical beginning and a canonical reference point for contemporary literature. (...) the second option is to do away with the concept of the canon altogether, at least temporarily" (p. 188). Instead, "the Ukrainian literary discussion (...) did not choose the path of iconoclasm (...). It has led to the addition of a new layer of newly canonized icons to the iconostasis. The old icons remained in almost the same hierarchy as before. Sometimes, those who have found a place in the iconostasis may possess previously unnoticed attributes symbolizing heretical ideological inclinations" (p. 192).

Pavlyshyn claims that "criticism (somewhat unbridled by publicity) had enough energy to return to the canon the texts that had been banned until recently. (...) But it was not enough to thoroughly thin out the canon that emerged after 1934 in compliance with the formula of socialist realist literature" (pp. 187–188). The mechanism of the formation of the new canon resembled the previous period in many ways. Earlier, "the history of literature was restricted to the eternal return of the story of how (...) an ideologically oriented author writes (...) an ideologically oriented work", later, there emerge "already new biographical motives that signal a positive assessment of a critic or historian (books banned by censorship; prohibition to be published; deformation by editors; conflicts with the authorities and the KGB, even imprisonment)" (pp. 191–192). In other words, the reverse side of the socialist realist canon is emphasized, which, however, does not in any way cancel it.

Thus, both the socialist realist canon and its reverse side continue to coexist, except that they have changed places. This coexistence results in a very bizarre product, which is true not only for the early 1990s, but also for the rest of the time. It is hardly possible to completely agree with Olena Voshchenko that "the collapse of the Soviet Union and the release of the humanitarian sphere of independent Ukraine from direct imperial administration was marked by the curtailment of the socialist realist project and its replacement by a national counter-discourse in the status of one of the official discourses" (2021, p. 7).

Pavlyshyn's criticisms of the formation of a new canon of Ukrainian literature are made largely from a postcolonial point of view. Ivan Dziuba objected to this, insisting that "in the field of culture, we are still far from finally overcoming the colonial condition (...). At best, overcoming this colonial condition will take a whole historical era" (1997, p. 24). Although history often accelerates certain processes (actualizing, for example, the decommunization that was not properly carried out at the time), even today, in the face of a new colonial threat, many issues remain far from being finally resolved. This is about Ukraine's Soviet heritage: is it primarily Soviet, or is it primarily Ukrainian?

Anyway, the very existence of the socialist realist canon opens up a very interesting field of research of not only its essential parameters, but also of what we have labeled as its reverse side. These are not only the forbidden texts and authors, but also the transformation of the canon itself, when its front side turned into the reverse side; these are different editions of texts; these are textbooks in literary history, and the changes they underwent; counter-discourse in "samizdat" and the diaspora, etc. The normativity of the socialist realist canon only contributes to the reconstruction of its reverse side.

Referenses:

Вощенко, О. (2021). Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950-1970-х років. Дисертація доктора філософії. Київський університет імені Бориса Грінченка.

Дзюба, І. (1997). Марко Павлишин: крізь «постмодерністські окуляри». У Павлишин, М. Канон та іконостас (с. 5-26). Київ: Час.

Захарчук, І. (2008). Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). Луцьк: Твердиня.

Клековкін, О. (2021). Соціалістичний реалізм: словник культурних сценаріїв. Київ: Арт Економі.

Ковалів, Ю. (2009). «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. Слово і час, 4, 27-42.

Коломієць, І. (2016). Творчість О. Копиленка і соцреалістична парадигма 1920–1950-х років. Автореферат дисертації кандидата наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Коновалова, О. (2016). Проза Анатолія Шияна: соцреалістичний дискурс. Автореферат дисертації кандидата наук. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди.

Куцевол, О. (2012). Творчість Юрія Шовкопляса і соцреалістичний канон в українській літературі 30-60-х рр. ХХ століття. Автореферат дисертації кандидата наук. Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди.

Павлишин, М. (1992). Канон та іконостас. Світо-вид, 8, 69-81.

Павлишин, М. (1997). Канон та іконостас. Київ: Час.

Пізнюк, Л. (2002). Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка: від «романтики вітаїзму» до соцреалізму. Автореферат дисертації кандидата наук. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Роготченко, О. (2007). Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс.

Свербілова, Т. (2011). Такі близькі, такі далекі... (жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики). Черкаси: Маклаут.

Федорів, У. (2016). Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації. Дисертація кандидата наук. Львівський національний університет імені Івана Франка.

Філатова, О. (2017). Автор і текст у системі соцреалізму. Миколаїв: Іліон.

Хархун, В. (2009). Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: Гідромакс.

Яременко, В. (упор.) (2001). Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. Книга 3: Культурно-історична епоха соцреалізму (тоталітаризму) і активного йому спротиву (антитоталітаризму) 1941-1991 рр. Київ: Аконіт.

Pavlyshyn, M. (1991). Aspects of the Literary Process in the USSR: The Politics of Recanonization in Ukraine after 1985. Southern Review, 21 (1), 12-25.

Pavlyshyn, M. (2006). Literary Canons and National Identities in Contemporary Ukraine. Canadian-American Slavic Studies, 40 (1), 5-19. https://doi.org/10.1163/221023906X00690

Referenses:

Dzyuba, I. (1997). Marko Pavlyshyn: kriz′ «postmodernist·s′ki okulyary». ["Marko Pavlyshyn: Through 'Postmodernist Glasses']. U Pavlyshyn, M. Kanon ta ikonostas (s. 5-26). Kyyiv: Chas.

Fedoriv, U. (2016). Sotsrealistychnyy kanon v ukrayins′kiy literaturi: mekhanizmy formuvannya ta transformatsiyi. [Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Mechanisms of Formation and Transformation]. Dysertatsiya kandydata nauk. L′vivs′kyy natsional′nyy universytet imeni Ivana Franka.

Filatova, O. (2017). Avtor i tekst u systemi sotsrealizmu. [Author and Text in the System of Socialist Realism]. Mykolayiv: Ilion.

Kharkhun, V. (2009). Sotsrealistychnyy kanon v ukrayins′kiy literaturi: heneza, rozvytok, modyfikatsiyi. [Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature: Genesis, Development, Modifications]. Nizhyn: Hidromaks.

Klekovkin, O. (2021). Sotsialistychnyy realizm: slovnyk kul′turnykh stsena¬riyiv. ["Socialist Realism: Dictionary of Cultural Scenarios].Kyyiv: Art Ekonomi.

Kolomiyets′, I. (2016). Tvorchist′ O. Kopylenka i sotsrealistychna paradyhma 1920-1950-kh rokiv. [The work of O. Kopylenka and the socialist realist paradigm of the 1920s-1950s.] Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Kharkiv¬s′kyy natsional′nyy universytet imeni V. N. Karazina.

Konovalova, O. (2016). Proza Anatoliya Shyyana: sotsrealistychnyy dyskurs. [The Prose of Anatoliy Shyian: Socialist Realist Discourse]. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Kharkivs′kyy natsional′¬nyy pedahohichnyy universytet imeni H. S. Skovorody.

Kovaliv, YU. (2009). «Sotsrealizm» – hlukhyy kut istoriyi literatury. ['Socialist Realism' – a Blind Corner of the History of Literature]. Slovo i chas, 4, 27-42.

Kutsevol, O. (2012). Tvorchist′ Yuriya Shovkoplyasa i sotsrealistychnyy kanon v ukrayins′kiy literaturi 30-60-kh rr. XX stolittya. [The Creativity of Yuri Shovkoplyas and the Socialist Realist Canon in Ukrainian Literature of the 30s-60s of the 20th Century]. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Kharkivs′kyy natsional′nyy pedahohich¬nyy universytet imeni H. S. Skovorody.

Pavlyshyn, M. (1992). Kanon ta ikonostas. [Canon and Iconostasis]. Svito-vyd, 8, 69-81.

Pavlyshyn, M. (1997). Kanon ta ikonostas. [Canon and Iconostasis]. Kyyiv: Chas.

Piznyuk, L. (2002). Evolyutsiya khudozhn′oho myslennya Arkadiya Lyubchenka: vid «romantyky vitayizmu» do sotsrealizmu. [The Evolution of Artistic Thinking of Arkadiy Lyubchenko: From 'Romantic Vitaism' to Socialist Realism]. Avtoreferat dysertatsiyi kandydata nauk. Instytut literatury imeni T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny.

Rohotchenko, O. (2007). Sotsialistychnyy realizm i totalitaryzm. [Socialist Realism and Totalitarianism]. Kyyiv: Feniks.

Sverbilova, T. (2011). Taki blyz′ki, taki daleki... (zhanrovi modeli ukrayins′koyi ta rosiys′koyi dramy vid modernu do sotsrealizmu v aspekti porivnyal′noyi poetyky). [So Close, So Far... (Genre Models of Ukrainian and Russian Drama from Modernism to Socialist Realism in the Aspect of Comparative Poetics)]. Cherkasy: Maklaut.

Voshchenko, O. (2021). Kontrdyskurs u literaturi ukrayins′koho sotsrealizmu 1950-1970-kh rokiv. [Counter-discourse in the Literature of Ukrainian Socialist Realism of the 1950s-1970s]. Dysertatsiya doktora filosofiyi. Kyyivs′kyy universytet imeni Borysa Hrinchenka.

Yaremenko, V. (upor.) (2001). Ukrayins′ke slovo: khrestomatiya ukrayins′koyi literatury ta literaturnoyi krytyky KHKH stolittya. Knyha 3: Kul′turno-istorychna epokha sotsrealizmu (totalitaryzmu) i aktyvnoho yomu sprotyvu (antytotali-taryzmu) 1941-1991 rr. .[Ukrainian Word: Anthology of Ukrainian Literature and Literary Criticism of the 20th Century. Book 3: Cultural-Historical Epoch of Socialist Realism (Totalitarianism) and its Active Resistance (Antitotalitarianism) 1941-1991.] Kyyiv: Akonit.

Zakharchuk, I. (2008). Viyna i slovo (Militarna paradyhma literatury sotsialistychnoho realizmu). [War and Word (Military Paradigm of Socialist Realism Literature)]. Luts′k: Tverdynya.

Pavlyshyn, M. (1991). Aspects of the Literary Process in the USSR: The Politics of Recanonization in Ukraine after 1985. *Southern Review*, 21 (1), 12-25.

Pavlyshyn, M. (2006). Literary Canons and National Identities in Contemporary Ukraine. *Canadian-American Slavic Studies*, 40 (1), 5-19. https://doi.org/10.1163/221023906X00690

Teo Khatiashvili
თეო ხატიაშვილი
Ilia State University
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„Victory Over the Sun" – a New Reality Built with Social Realist „Iconography"

„მზეზე გამარჯვება" – სოცრეალისტური „იკონოგრაფიით" აშენებული ახალი რეალობა

Boris Groys in „Gesamtkunstwerk Stalin" argues, that social realism is not the opposite of the Soviet avant-garde, but its ideological successor, since both are built around the idea of a new human and a new reality. Both also follows a triumphant line of victory over nature, which can be read as overcoming poverty and obscurantism, that can be considered a type of Soviet modernism.

Nutsa Ghoghoberidze's "Uzhmuri" is the best example of "transitivity" from one stage to another, in which the expressive visual view of the avant-garde director and the propagandist narrative of the socialist realist art are layered together.

Keywords: Nutsa Ghoghoberidze, "Uzhmuri", Social realism, Soviet modernism, Memory of place
საკვანძო სიტყვები: ნუცა ღოღობერიძე, „უჟმური", სოციალისტური რეალიზმი, საბჭოთა მოდერნიზმი, ადგილის მეხსიერება

ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე რუსი ფუტურისტები გამოაცხადებენ „მზეზე საბოლოო გამარჯვებას" – მზის სხივზე ანუ ბუნებზე გამარჯვებას, რომლის ალტერნატივა ელექტრონული ნათება იქნება. ეს გამარჯვება გახდება საფუძველი იმ ახალი რეალობისა, სადაც ყველაფერ ბუნებრივს ხელოვნური ჩაანაცვლებს. მოდერნიზმი, რომელიც გულისხმობს ინდუსტრიალიზაციის სწრაფ ტემპებსა და ურბანიზაციის მაღალ ხარისხს, მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესსა თუ რაციონალიზმსა და ფაქტებზე დაფუძნებულ შემეცნებას, ლიბერალურ დემოკრატიას, ინდივიდუალიზმსა და სეკულარიზმს, უპირველეს ყოვლისა სწორედ იმ რწმენას ემყარება, რომ ღვთიური თუ ფატალური დეტერმინებულობისგან გათავისუფლებულ ადამიანს შეუძლია ბუნების დამორჩილება და გარდაქმნა.

ბორის გროისის მოსაზრებით, დასავლეთში მომხდარი რევოლუციებისგან განსხვავებით, რომლებიც საკუთარ ისტორიასთან და კულტურასთან მჭიდრო ბმის გამო ბოლომდე მაინც ვერ ახერხებდნენ წარსულისგან გათავისუფლებას, ოქტომბრის რევოლუციამ შეძლო რევოლუციის იდეის – როგორც რადიკალური გარდაქმნის – ტოტალური ხორცშესხმა. მისივე თქმით, რუსეთის წარსული, რომელიც ასოცირდებოდა ჩამორჩენილობასთან და სიღატაკესთან, ბადებდა არა მხოლოდ დასავლეთთან მიმართებით საკუთარი არასრულფასოვნების განცდას, არამედ საკუთარი ისტორიისადმი სიძულვილსაც. ამიტომ გროისი ლოგიკურად მიიჩნევს მე-19 ს.-ის რუსეთში ახალი ესთეტიკური ფორმებისა თუ იდეების, მათ შორის, მარქსისტული იდეოლოგიის, გაცილებით უფ-

რო სწრაფ განვითარებასა და პოპულარობას, ვიდრე თავად დასავლეთში, სადაც ისინი ჩაისახა. რევოლუციურობისადმი რუსეთის მზაობა ჩამორჩენილობის ერთგვარი კომპენსაცია, ამ ჩამორჩენილობიდან, ძველისგან აბსოლუტური გათავისუფლების სურვილი იყო (Gesamtkunstwerk Stalin). მისი მემკვიდრე კომუნისტური რუსეთი არა მხოლოდ ახალი რეალობის, არამედ ახალი ადამიანის „გამოყვანას"/აღზრდასაც დაისახავს მიზნად, რომელიც საბოლოოდ უკლასო და უსქესო საზოგადოებას შექმნიდა (რაც ნიშნავდა არა მხოლოდ იერარქიული მართვის, არამედ ნებისმიერი კულტურული თუ სოციალური ტრადიციული სქემებისგან გათავისუფლებას, რაც სხვადასხვაგვარ ჩაგვრის პრაქტიკებს ამყარებდა). სიმპტომატურია, რომ საბჭოთა სახელმწიფო, რომელიც მუშათა და გლეხთა ჰეგემონიას აცხადებდა, რეალურად გლეხობის სრულად გარდაქმნას ანუ ფაქტობრივად, განადგურებას ესწრაფვოდა, რადგან ეს კლასი მიბმული და მიჯაჭვული იყო ბუნებასთან, მიწასთან. გარკვეულწილად, ეს ფაქტორი – ბუნებასთან/ბუნებრივთან მიბმულობა – განსაზღვრავდა „ახალი ქალის" საბჭოურ პრაქტიკას, რაც ალექსანდრა კოლონტაის რეალურად ემანსიპატორული იდეებისგან განსხვავებით, უფრო მეტად ქალის დედობრივი, „ბუნებრივი" მდგომარობისგან და ჩამორჩენილი პატრიარქალური ყოფის/ოჯახისგან გამიჯვნის აქტად იქცა. „საბჭოური ემანსიპაციის საფუძველში ნაკლებად იდო პიროვნული თავისუფლების მოპოვების მიზანი, არამედ უფრო – თანაბარი უფლებებისა საზოგადოებაში და საზოგადოებრივ საქმიანობაში, კონკრეტულად კი შრომაში. ქალი, უპირველეს ყოვლისა, განიხილებოდა, როგორც სახელმწიფო ერთეული, რომელიც, როგორც სამუშაო ძალა, ძალზე სჭირდებოდა ახალგაზრდა სახელმწიფოს დანგრეული ეკონომიკის აღსადგენად" (ლეკბორაშვილი, 2021, გვ.113-114).

ამიტომ, სავსებით კანონზომიერია რევოლუციისა და რევოლუციური გარდაქმნების პირველ წლებში სახელმწიფოს კურსთან საბჭოური ავანგარდის რიტორიკის თანხვედრა, რადგან ავანგარდი, ტრადიციული ხელოვნებისგან განსხვავებით, რომელიც ემყარება რეალობის მიმეზისის პრინციპს, თვითონ ქმნის ახალ რეალობას. ბორის გროისი რეალიზმისა და ჩამორჩენილი ცარისტული რუსეთის რეალობის კრიზისის უკიდურეს გამოვლინებად მიიჩნევს მალევიჩის „შავ კვადრატს" – ტოტალური შავი რეალობის გამოუვალობას გამოხატავს (რუსეთის დანგრეული ეკონომიკა, უზარმაზარი ღარიბი ქვეყნა), რომლის ნაცვლად უნდა დაიბადოს თეთრი, სინათლე ანუ ახალი (ხელოვნებაში კონსტრუირებული) რეალობა (Gesamtkunstwerk Stalin).

Gesamtkunstwerk Stalin-ის გამჭოლი კონცეფცია თამამ და ხელოვნებათმცოდნებაში დამკვიდრებული შეხედულების საწინააღმდეგო მოსაზრებას ემყარება, რომლის მიხედვითაც სოცრეალიზმი არა საბჭოთა ავანგარდის საპირისპირო მოვლენა, არამედ მისი იდეური მემკვიდრეა, რადგან ორივე მათგანი ახალი ადამიანისა და ახალი რეალობის იდეის გარშემო იქმნება და ორივე მიზნად ისახავს ადამიანის გონების (აზრების, სურვილების) გარდაქმნას. ის მოწოდებულია არა იმისთვის, რომ მასებს მოეწონოს, არამედ შექმნას მასა, რომელსაც ის მოეწონება (აქვე შეიძლება გავიხსენოთ ახალი/რევოლუციური/ემანსიპატორული ხელოვნების ეიზენშტეინისეული გაგება, რომელმაც უნდა „გადახნას ტვინები").

სოცრეალისტურ ხელოვნებასაც – რომელიც საბჭოური მოდერნიზმის სახეობად შეიძლება განვიხილოთ – მიჰყვება ბუნებაზე გამარჯვების ტრიუმფალური ხაზი, რაც იკითხება, როგორც ჩამორჩენილობის, სიღატაკის, გაუნათლებლობის, ცრურწმენებისა და ობსკურანტიზმის დაძლევა ან უფრო სწორად – განადგურება. ამჯერად, ფორმაზე ორიენტირებული ავანგარდის ნაცვლად სოცრეალიზმი გვთავაზობს შინაარსზე („შინაარსით სოციალისტური") ორიენტირებულ ხელოვნებას, რომელიც ახალი ადამიანის შექმნის იდეის რადიკალურ გადაწყვეტას წარმოადგენს. ეკრანზე კონსტრუირდება რეალობის იდეალური მოდელი – ის, რაც დიადი (უტოპიური) კომუნიზმით არის გათვალისწინებული. „სოცრეალისტური კულტურა უტოპიას კი არ აშენებს, არამედ მასში ცხოვრობს: მისთვის უკვე განხორციელდა მარქსის მიერ დაპირებული ნახტომი „აუცილებლობის სამეფოდან" „თავისუფლების სამეფოში", „პრეისტორია" დამთავრდა და დაიწყო ისტორია (ან პოსტისტორია?). ამ დამდეგ – და უკვე მარადიულ – სამეფოში იფურჩქნება სოცრეალიზმიც" (Левченко, http://proletcult.narod.ru/ng.htm).

სოცრეალისტური ხელოვნება გახდება საბჭოთა მითოლოგიის შექმნის საშუალებაც და ფორმაც, რომლითაც დაიწერება ახალი ისტორია კომუნისტური იდეოლოგიისთვის ხელსაყრელი აქცენტებით, შეიქმნება „საბჭოური კოსმოგონია“ თავისი მითებით, გმირებით, ანტიგმირებითა თუ მტრის ხატებით. ყველა „შესაქმეს მითის“ მსგავსად, აქაც ფუნდამენტური მოტივი ძველის ნგრევა და ქაოსიდან (განუკითხაობა/ უსამართლობიდან) ახლის დაბადებაა, რომლის დემიურგი რევოლუციისა და პროლეტარიატის ბელადი, დიდი მამის ფალიკური სიმბოლოა, რომელიც დესექსუალიზირებულ კულტურაში ეროტიკული მიზიდულობის ცენტრადაც იქცევა. საგულისხმოა, რომ კინოში ბელადის სახე, უწინარეს ყოვლისა, სტალინში გამოიკვეთება და არა ლენინში (ბაზენი, სტალინის მითი), რომლის კანონიზაციას ხელს შეუწყობს დეკრეტი სოცრეალისტური ხელოვნების შესახებ.

ამ კანონიკურ დისკურსში საკრალურ მნიშვნელობას იძენს მოსკოვი, როგორც წმინდა/აღქმული მიწა, კაპიტალიზმზე გამარჯვების მსოფლიო ცენტრი, სადაც ახალი რელიგიის კერპ(ებ)ის ტაძარი – კრემლი და მავზოლეუმია. კომუნისტურ რელიგიას თავისი წმინდანები ჰყავს წითელარმიელების, მოწინავე კომკავშირლების, დამკვრელური შრომის გმირების და ა.შ. სახით. საკრალიზებულია თავად შრომის პროცესი, ერთგვარი რიტუალული ქმედება, რომელიც სიმღერისა და ცეკვა-თამაშის თანხლებით სრულდება. „საბჭოთა სოფელი ეკრანზე ნამდვილი ედემის ბაღის სახით მოდელირდება: ირგვლივ ყველაფერი ყვავის და უხვ მოსავალს იძლევა - ჩაი თუ ციტრუსი, ხორბალი თუ ხილ-ბოსტნეული – ძროხები რძის მდინარეებს იწველიან, პატარა გოჭები უსწრაფესად იზრდებიან“ (ხატიაშვილი, 2012). რიტუალს კი აქვს ახალი ლიტურგიული ატრიბუტიკა – სეპარატორი, ტრაქტორი, ტყვიამფრქვევი და სხვა.

აღსანიშნავია, რომ ზოგადად მოდერნისტული ეპოქისთვის დამახასიათებელი მანქანის კულტი საბჭოურ ხელოვნებაში დასავლური ავანგარდისგან განსხვავებულ სემანტიკურ მნიშვნელობას შეიძენს. თუ კლასიკური ავანგარდითვის მექანიკური საგანი თანამედროვე ინდუსტიურ-ურბანისტული ეპოქის იერ-სახეა, რომელიც გამოხატავს უწყვეტ, მუდმივ ავტომატურ მოძრაობას – მოძრაობას თავისთავად, ყოველგვარი სიმბოლური და მით უმეტეს, საკრალური დატვირთვის გარეშე, საბჭოურ ავანგარდში მანქანას მომავალი, ახალი, ნათელი ცხოვრების წარმატების საკრალური მნიშველობა ენიჭება.

თუ როგორ შეითავსებს ნათელი ცხოვრების აღმშენებლობის კინოეპოპეა საბჭოური ავანგარდისა და სოცრეალიზმის ნიშნებს და ამავდროულად იქცევა წინააღმდეგობრივი ეპოქის რეპრეზენტატორად, საამისოდ პირველი ქართველი რეჟისორი ქალის, ნუცა ღოღობერიძის შემოქმედების კვლევა უაღრესად საინტერესო მასალას იძლევა: მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად გადაღებული პირველი ფილმი „მათი სამეფო“ (1928), რომელიც დაკარგულია,[1] სავარაუდოდ, პოეტურ-მონტაჟური კინოს ტრადიციებში უნდა ყოფილიყო გადაღებული, რასაც იყენებს დოკუმენტურ-აგიტაციურ ფილმ „ბუბაშიც“ (1930) და ნაწილობრივ – მხატვრულ ფილმ „უჟმურშიც“ (1934). „ბუბაში“ ბუნების დამორჩილების პათოსი რაჭის მთიანი რეგიონის მძიმე ცხოვრების, ულამაზესი, მაგრამ სახიფათო ბუნებისა და კაშხლად გადაქცეული წყლის სტიქიისა თუ სამკურნალო წყლების ასათვისებლად აშენებული კურორტების დაპირისპირებაში ვლინდება („რაჭის შმაგ მდინარეებს ბეტონის კაშხლებში დავლუქავთ“ – „ბუბას“ ფინალის ინტერტიტრი, ინდუსტრიული მომავლის კონსტუქტივისტული კადრების მონუმენტუროზას რომ „ასათაურებს“), რაც არა მხოლოდ აგიტფილმების მახასიათებელი, არამედ ავანგადრულ კინოშიც გავრცელებული მოტივია. ძველისა და ახლის დაპირისპირებაზე იგება „უჟმურიც“ (სცენარის თანაავტორი შალვა დადიანი, მხატვარი პეტრე ოცხელი), რომელშიც რეჟისორმა ადგილობრივი ლეგენდა კომუნისტური აღმშენებლობის იდეას დაუკავშირა. სოფელში მალარიასთან ბრძოლის მიზნით ჭაობის ამოსაშრობად არხს აშენებენ უჟმურის

[1] რამდენიმე წლის წინ „გოსფილმაფონდიდან“ ამ წარწერით ჩამოტანილი ფირები უბრალოდ დოკუმენტური ქრონიკაა, რაც აშკარად არ უნდა იყოს კალატოზიშვილი-ღოღობერიძის ფილმი; სხვადასხვა წყაროებში ნუცა ღოღობერიძე ასევე მოიხსენიება „18-28“-ისა და „ახალი მფრინავის“ ავტორად, რაც, სავარაუდოდ, „მათი სამეფოს“ სამუშაო სახელწოდებებია.

ველზე, წყეულ მიწაზე, რომელიც ჭაობის დედოფალ დოდო-გომბეშოს სამფლობელოა. ლეგენდის თანახმად, დედოფალი ყოველ მთვარიან ღამეს გამოცოცდება და ციების მწვანე ლორწოს ანთხევს მიწაზე, ვინც თაყვანს არ სცემს, ჭაობში ითრევს, საუკეთესოს კი ცოლად მიჰყვება და მისი ვნებისგან ჭაობის ლერწამი იწვის. ენთუზიასტ კომკავშირლებთან დაპირისპირებული კულაკი ფარნა სწორედ ამ ადგილთან დაკავშირებულ საკრალურ და მისტიკურ წარმოდგენას იყენებს ახალგაზრდების დასაღუპად. ფილმის განხილვაზე ნუცა ღოღობერიძე ლეგენდის მოტივის გამოყენებას ასე ხსნიდა: „ჩემს ფილმში მე მსურდა ლეგენდის წარმოშობისა და მნიშვნელობის პოლიტიკურ და ეკონომიკური ურთიერთობები გამეხსნა. იმ დროს, როდესაც კულაკს არ შეუძლია ფიზიკურად წინააღმდეგობა გაუწიოს საბჭოთა სისტემას, ბრძოლის სხვა საშუალებას იწყებს და იდეოლოგიურად ეწინააღმდეგება მას. და აქ მისი წინააღმდეგობა უფრო ძლიერია, ვიდრე ფიზიკური“ (კონტრიძე, 2022, გვ. 134).

სცენარის თავდაპირველ ვერსიაში ფარნა ჭაობში შეიტყუებს ახალგაზრდებს, საიდანაც ისინი ვერ გამოდიან ანუ იმარჯვებდა „ადგილობრივების განცდითი ცოდნა“[1] (ხალვაში, უჟმური. წერილი საზარელსა და ამაღელვებელზე). ცხადია, ოფიციოზმა რეჟისორი აიძულა, შეეცვალა ფინალი. ამის შედეგად ფილმი, რომელსაც ცენზურის დაჩეხილობის კვალი აშკარად ატყვია, არა მხოლოდ ერთი ეტაპიდან (ავანგარდი) მეორეში (სოცრეალიზმი) ტრანზიტულობის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს, რომელშიც ავანგარდისტი რეჟისორის მეტყველი სახიერი აზროვნება და ახალი, სოცრეალისტური ხელოვნების პროპაგანდისტული ნარატივი ერთმანეთს შრეებად ედება, არამედ იქცა წინააღმდეგობრივ ტექსტად, სადაც ახალი ადამიანის გამარჯვებისა და ბუნების დამორჩილების პათოსი ადგილის, მეხსიერების, იდენტობის გაქრობისა და წაშლის მტკივნეულ პროცესსაც აირეკლავს.

თამთა ხალვაში ფილმს ადგილთან ანუ იმ ტერიტორიებთან მძლავრი ემოციური და კულტურული კავშირების ჭრილში განიხილავს, სადაც იზრდება ადამიანი და რომელიც იქცევა მისი მეხსიერების, სოციალური თუ ემოციური ისტორიების, ბიოგრაფიების საცავებად. მისი თქმით, „უჟმურში“ „კოლხეთის ჭაობიანი დაბლობი საზარელი ადგილია, საიდანაც საბჭოთა რეალობის საპირისპირო პერსპექტივა უნდა დაინახო... საბჭოთა ხელისუფლებისთვის რეალობის ეს საზარელი ადგილი რადიკალურად უცხო და მიუღებელია... ფილმში კარგად ჩანს ადგილთან მიმართებასა და დიდ ინფრასტრუქტურულ საბჭოთა პროექტებს შორის დაპირისპირება... ადგილსა და ადამიანს შორის, ადგილსა და მკვიდრ მოსახლეობას შორის უნიკალური მატერიალური და სულიერი კავშირის დაკნინება არა მხოლოდ საბჭოთა მოდერნიზაციის პროექტებისა და წარმოსახვებისთვის იყო დამახასიათებელი... ადგილობრივი ცოდნები, რწმენა-წარმოდგენები, რომელთანაც ცხოვრებისეული გამოცდილებით მიღებული ბმა აქვთ ადგილობრივებს, წარმოდგენილია, როგორც ჩამორჩენილი, რომელიც უნდა გაქრეს“ (ხალვაში, 2021, გვ. 121).

სოცრეალიზმი, რომელიც ნათელ და ოპტიმისტურ რიტორიკასა და რეალობას შორის აცდენილობას გადაფარავს, ერთგვარი ბალანსის ხელოვნებასაც გულისხმობს. მართალია, დრამატურგიული კონფლიქტის საფუძველი ძველის/ცუდისა და ახლის/კარგის დაპირისპირებაზეა აგებული, მაგრამ ჩამორჩენილობის ასახვას გარკვეული ლიმიტები მაინც აქვს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს იქნებოდა რევოლუციური წარუმატებლობის დადასტურება ანდა გარდაქმნის შენელებული ტემპების მხილება.

---

[1] უნდა აღინიშნოს, რომ ნუცა ღოღობერიძის სცენარებშიც, რომლებშიც მთავარი ხაზი ისევდაისევ ახალი ქვეყნის აღმშენებლობაა, იქნება ეს სოფლად ახალი კულტურების დანერგვა, როგორიც არის ეთერზეთოვანი ვარდის პლანტაციები („პირველი ქალიშვილი“), ხიდებისა („ხიდი ენგურზე“) თუ ჰიდროელექტროსადგურების („ვის“) მშენებლობა, ყოველთვის იგრძნობა ადგილობრივთა ყოფითი კულტურისადმი პატივისცემა და არა კოლექტიური გმირის, არამედ ადამიანური ურთიერთობების ყურადღების ცენტრში მოქცევა. ამგვარი მიდგომა ცენზორთა უკმაყოფილებას იწვევდა. მაგალითად, როგორც ეკა კონტრიძე იმოწმებს საარქივო მასალას, „1933 წლის 16 ივლისს, „სახკინმრეწვში“ სხდომაზე, სცენარი [ხიდი ენგურზე] წარდგენილი სახით დაიწუნეს, რადგან „სცენარში მხოლოდ იდეალიზირებული სვანეთია წარმოდგენილი, რომელიც გადადის წმინდა ეგზოტიკაში და აგებულია თითქმის მხოლოდ ძველი ყოფის ჩვენებით, ხოლო ყოფითი პრობლემები ნაჩვენებია არა სოციალურ-კლასობრივი ბრძოლის კონტექსტში“ (გვ.139).

„უჟმური“ ამ მხრივაც საეჭვოდ გამოიყურებოდა. სამხატვრო საბჭოზე განხილვისას რეჟისორი ლეო ესაკია კრიტიკულად აფასებს ფილმს: „...სურათის იდეური ღირებულება არ არის მხოლოდ ცხოვრების ასახვა, არამედ ასახოს მიზანდასახულობა. ჩვენ ვაჩვენებთ კოლხეთს სოციალურ კონტექსტში და უნდა ითქვას, რომ ამ სურათის ტენდენცია არასწორია, ის არასწორად ასახავს რეალობას და ასევე იძლევა არასწორ მიმართულებას. სურათზე ნაჩვენები ყოველდღიური ცხოვრება ეს არ არის თანამედროვე სამეგრელოს ცხოვრება. დღევანდელი სამეგრელო არ არის ისეთი ჩამორჩენილი ქვეყანა, როგორც ეს სურათშია წარმოდგენილი... სურათზე ნაჩვენებია ადამიანები, რომლებიც ბედის ანაბარა არიან მიტოვებულნი. არ არსებობს არანაირი ორგანიზებულობა კაშხლის მშენებლობაში. ვერ ვხედავთ საბჭოთა მთავრობის მუშაობას, არ არის მოცემული უზარმაზარი კოლხეთის ჭაობების ამოშრობის და მშენებლობის დემონსტრირება. არ არის ასევე კულაკების მიმართ ორგანიზებული წინააღმდეგობა. გაუგებარია საიდან იწყება და სად მთავრდება ლეგენდა...“ (კონტრიძე, 2022, გვ. 136)

საწყისი კადრები, მოლივლივე წყალი და მზეზე აბჟყვრიალებული ყვავილები, მზიანი და წყალუხვი კოლხეთის მიმზიდველ სურათს ქმნის. თუმცა მომდევნო ეპიზოდი სასოწარკვეთილი ადამიანების შთამბეჭდავი პორტრეტებით იცვლება – მიზანსცენების დიაგონალურად აგება და ნეიტრალურ ფონზე მსხვილი ხედების ოდნავ ქვედა რაკურსით გადაღება ექსპრესიულობას მატებს გამოსახულებას. ერთმანეთს უპირისპირდება კოლხეთის მაცდუნებელი სილამაზე და მალარიით შეწუხებული სოფლელების ცხოვრება, ერთმანეთს ებრძვის ტექნიკა და ველური ბუნება. ბავშვები ციებ-ცხელებით ავადდებიან, ერთადერთ იმედად სოფლის ექიმბაში ქალია. დასავლეთ საქართველოს სოფლებში გავრცელებული რწმენა-წარმოდგენით ავადობების მიზეზი უჟმური იყო, რომელიც წყლის პირთან ან დაჭაობებულ ადგილებში ცხოვრობდნენ. თამთა ხალვაშის თქმით, მათ „თავიანთი დამზაფრაობითა და საზარლობით შეუძლიათ, წინ აღუდგნენ ჩაგვრის სისტემებსა და იდეოლოგიებს, რომელთა ძალაუფლება ყველანაირი აჩრდილის, დემონისა თუ ავი სულის განდევნითაა სიცოცხლისუნარიანი... „უჟმური“, როგორც კინემატოგრაფიული ნამუშევარი, საბჭოთა ეპოქის შეცნობის მცდელობაა განდევნილისა და საზარლის საშიში ასოციაციების მოხმობით“ (ხალვაში, 2021, გვ. 122).

რაზე მიანიშნებდა ნუცა ღოღობერიძე უჟმურის მისტიკური და საკრალური სახის გახსენებით, რომელიც ისეთივე ქიმერული პერსონაჟია, როგორც საბჭოური რეპრესიებისთვის შექმნილი მტრის ხატები? მოახლოებული საფრთხის ავი განცდის ფონზე, როდესაც ფილმის გამოსვლიდან სამ წელში რეჟისორს, როგორც მოღალატის ცოლს, დაიჭერენ და გადაასახლებენ, როდესაც მხატვარ პეტრე ოცხელს ფორმალისტობის გამო დახვრეტენ, შესაბამისად, მისი სახელი ავტომატურად ამოიშლება ფილმის ტიტრებიდან – ხომ არ შეიძლება სხვა წინააღმდეგობის პერსპექტივიდან წავიკითხოთ ნუცა ღოღობერიძის ეს სიტყვები? – „როდესაც კულაკს არ შეუძლია ფიზიკურად წინააღმდეგობა გაუწიოს საბჭოთა სისტემას, ბრძოლის სხვა საშუალებას იწყებს და იდეოლოგიურად ეწინააღმდეგება მას. და აქ მისი წინააღმდეგობა უფრო ძლიერია, ვიდრე ფიზიკური.“

ერთი რამ ცხადი ხდება, რომ დამშრალი ჭაობებიდან განდევნილი „უჟმურები“ თუ ბეტონის ჯებირებში მომწყვდეული მდინარეები („რაჭის შმაგ მდინარეებს ბეტონის კაშხლებში დავლუქავთ“) პერიოდულად კოშმარულად გვიბრუნდებიან და ბუნების დიალექტიკურ კანონზომიერებას გვახსენებენ. ბუნებაში უხეში ჩარევის პრაქტიკა დიადი სოციალიზმის რიტორიკის ნაცვლად ამჯერად ველური კაპიტალიზმის ბაზრის ხელით ფორმდება. „დამარცხებული მზე“ უფრო მეტი მცხუნვარებით იძიებს შურს კაცობრიობაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კონტრიძე, ე. (2022). ხელოვანის შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემა ტოტალიტარული რეჟიმის დროს. https://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/eka_kontridze_disertacia.pdf?fbclid=IwAR1tiCvwyPrAdEXkZSsheLXAI_V7pDW1-nnrg3FMJuClmF8IUbwabS3b3k

ლეკბორაშვილი, მ. (2021). „ახალი ქალის“ სახე 1920-30-იანი წლების ქართულ საბჭოთა კინოში. ჟურნალი კინ-O, /1.

ხალვაში, თ. (2021). „უჟმური“. წერილი საზარელსა და ამაღელვებელზე. ჟურნალი კინ-O, 1.

ხატიაშვილი, თ. (2012). საბჭოთა მითოლოგიური რეალიზმი (ალექსანდრე მედვედკინის ფილმებზე დაყრდნობით). შოთა რუსთაველის კინოსა და თეატრის უნივერსიტეტის სამცნიერო კონფერენციის „სახელოვნებო პროცესები“ მასალები.

Гройс, Б. (2021). Gesamtkunstwerk Сталин, https://biblioteka-online.info/book/gesamtkunstwerk-stalin/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Левченко, М. КАПЛЯ КРОВИ ИЛЬИЧА: СОТВОРЕНИЕ МИРА В СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ 1920-Х ГОДОВ. http://proletcult.narod.ru/ng.htm

References:

Khalvashi, T. (2021). „Uzhmuri“. Ts’erili sazarelsa da amaghelvebelze. ["Uzhmuri". A letter about the horrific and exciting]. Zhurnali k’in-O, 1.

Khalvashi, T. (2021). Sabch’ota mitologiuri realizmi (aleksandre medvedk’inis pilmebze daq’rdnobit). Shota Rustavelis k’inosa da teat’ris universit’et’is samtsniero k’onperentsiis “sakhelovnebo p’rotsesebi” masalebi. [Soviet mythological realism (the films of Alexander Medvedkin). Materials of the Scientific Conference "Artistic Processes" of Shota Rustaveli Cinema and Theater University].

K’ont’ridze, E. (2022). Khelovanis shemokmedebiti tavisuplebis p’roblema t’ot’alit’aruli rezhimis dros. [The problem of artistic freedom in the totalitarian regime]. https://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/eka_kontridze_disertacia.pdf?fbclid=IwAR1tiCvwyPrAdEXkZSsheLXAI_V7pDW1-nnrg3FMJuClmF8IUbwabS3b3k

Lek’borashvili, M. (2021). „Akhali kalis“ sakhe 1920-30-iani ts’lebis kartul sabch’ota k’inoshi. [The image of the "new woman" in Georgian Soviet cinema of the 1920s-30s.]. Zhurnali k’in-O, /1.

Groys, B. (2021). Gesamtkunstwerk Stalin, https://biblioteka-online.info/book/gesamtkunstwerk-stalin/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Levchenko, M. KAPLYA KROVI IL'ICHA: SOTVORENIYe MIRA V SOVETSKOY POEZII 1920-KH GODOV. [The drop of blood of Ilyich: the creation of the world in soviet poetry of the 1920s.]. http://proletcult.narod.ru/ng.htm

Maya Levanidze
მაია ლევანიძე
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Socialist Realism Trends in the Creation of the „New Soviet Man“ in Georgian Cinema of the 1930s.

სოცრეალიზმი – „ახალი საბჭოთა ადამიანის“ შექმნის ტენდენციები 1930-იანი წლების ქართულ კინოში

Socialist Realism is a trend that accurately reflects the spirit of the era, the basic requirements of the new state, the new ideology. It enshrines in art and reality the ideal images of Soviet society, man, moral and ethical codes, the "Soviet" style of life and relations.

In the 1930s, in a country completely isolated from Western civilisation, the experiments begun in the Soviet film avant-garde of 1925 to create a new man became increasingly relevant. Christian morality began to be replaced by Soviet morality, personal space disappeared, and collective, mass thinking took shape.

The new trend of "socialist realism", which emerged in art during the years of Soviet repression, asserted double standards of life in society, adaptation and conformism in all social strata.

Keywords: socialist realism, collectivisation, religion, personal space
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, კოლექტივიზაცია, რელიგია, პირადი სივრცე

ხელისუფლებაში ბოლშევიკური პარტიის მოსვლის შემდეგ, 1920-იან წლებში აქტიურად დაიწყო როგორც ახალი საბჭოთა ქვეყნის შენების, ასევე ახალი ადამიანის ფორმირების პროცესი. საბჭოთა პროპაგანდისტები ღიად ქადაგებდნენ თუ როგორი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა ადამიანი, იძლეოდნენ მზა რეცეპტებს, რჩევებს, დირექტივებს. ამ პროცესში მნიშვნელოვანი მისია ხელოვნებას დაეკისრა, როგორც მასებთან მიახლოების ყველაზე ეფექტურ საშუალებას. 1920-იან წლებში ჩნდება ინჟინერ ალექსანდრე გასტევის მოსაზრებები ადამიანის „მექანიზირებასთან დაკავშირებით“, ის შრომისუნარიანობის და საბჭოთა ქვეყნის ეკონომიური აღმავლობისთვის აუცილებლად პირობად მიიჩნევდა ადამიანის ნერვებისა და კუნთებისგან ცოცხალი ავტომატების შექმნას, ადამიანის მშრომელ „რობოტად“ გარდაქმნას, მისი მოსაზრებები ტიპურია იმ პერიოდის საზოგადოებაში.

როგორ დაიწყო ადამიანში ახალი მენტალობის ჩამოყალიბება და რა იდეოლოგიურ პოსტულატებზე გაამახვილა ყურადღება საბჭოთა იდეოლოგიამ, როგორ უპასუხა და ასახა ის კინოხელოვნებამ?

1925 წელს კინოხელოვნებაში ჩნდება „საბჭოთა ავანგარდი“, რომლიც გამოირჩეოდა ენობრივი სტრუქტურის ძიების მრავალფეროვანი ექსპერიმეტებით და ძიებებით, შეიძლება ითქვას, რომ ამ მიმართულებამ ძალიან დიდი წვლილი შეიტანა კინოენის განვითარებაში. თუმცა აქვე მინდა დავძინო, რომ სწორედ ამ პერიოდში იწყება ადამიანში მენტალური აზროვნების სახეცვლის პროცესი.1920-იანი წლების მეორე ნახევარში ჩნდება სერგეი ტრეტიაკოვის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „ხელოვნების მუშაკი უნდა იყოს „ფსიქოინჟინერი“, ფსიქო-კონსტრუქტური ანუ აქცენტი უნდა გაკეთდეს საბჭოთა ადამიანის ფსიქიკის გარდაქმნაზე, და თითქოს ამ ფრაზას მოყვება 1924 წელს ეიზენშტეინის ექსპერიმენტები ადამიანის ტვინში იდეოლოგიის მუშტის ჩატენვის მიმართულებით, ეს ექსპერიმენტი გულისხმობს ორი განსხვავებული კადრის შეერთებით მესამე იდეის წარმოქმნას. ქვეცნობიერში წარმოქმნილი აზრი უფრო ღრმად იჭედება ცნობიერში და რაც მთავარია ხდება ამ იდეის კრიტიკის გარეშე მიღება. ეს განწყობები ჩნდება საბჭოთა ავანგარდისტულ ხელოვნებაშიც, რომელიც რევოლუციური სულისკვეთებით განმსჭვალულ ეპოქას აქტიურ რიტმულ, მონტაჟურ წყობაში გამოხატავდა. ამ მოსაზრებას ეხმიანება რუსი ავანგარდისტი კინორეჟისორი ძიგა ვერტოვი თავისი ექსპერიმენტებით, როცა მონტაჟური წყობით სხვადასხვა ადამიანის სხეულის ნაწილებისგან ქმნის საბჭოთა ადამიანის იდეალურ სახე-ხატს, სწრაფი ფეხებით, ინტელექტუალური სახით, ჯანსაღი ტორსით, ძლიერი ხელებით. ადამიანის მანქანად ქცევის, მექანიკურობის იდეა გავლენას ახდენს ხელოვნების სხვადასხვა დარგზე – მაგალითად კონსტრუქტივიზმის ჩამოყალიბებაზე. როგორი უნდა ყოფილიყო ეს საბჭოთა ადამიანი: კომუნიზმისთვის მებრძოლი, რევოლუციური სულისკვეთების, საბჭოთა ქვეყნის მშენებლობის პროცესში აქტიურად ჩართული, დისციპლინირებული, განათლებული, ტექნიკური შესაძლებლობების მქონე იდეოლოგიზირებული. საბჭოთა ადამიანისთვის არსებობდა მხოლოდ ის სწორი მოსაზრებები, რომელსაც გამოთქვამდა მმართველი ძალა. ახალი საბჭოთა ადამიანი უფრო მეტად იყო საბჭოთა კულტურის ანარეკლი, ვიდრე რეალური არსება, თავისი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით. კინო და სახელმწიფო – ერთდროულად ცდილობდა შეექმნათ ახალი საზოგადოება.

პირველი და მნიშვნელოვანი ეტაპზე იწყება რელიგიური მენტალობის საბჭოთა მენტალობით ჩანაცვლება, როცა საბჭოთა ხელისუფლება ცდილობს ქრისტიანული წმინდანების ჩანაცვლებას საბჭოთა კერპებით: ლენინი, როგორც მამა ღმერთი, სტალინი, როგორც ძე და კომუნიზმი, როგორც სამოთხე-სადაც აღარ იარსებების სიღარიბე, არ იარსებებს საზოგადოებრივი იერარქია და ადამიანები იცხოვრებენ თანასწორ, სამართლიან, იდეალურ საზოგადეობაში.

1928-1930-იან წლებში ქართულ კინოში ჩნდება უარყოფითო დამოკიდებულებები ეკლესიისა და რელიგიის მიმართ, რელიგია განიხილება როგორც ცრუ-რწმენა, დრომოჭმული ტრადიცია, რომელიც მიმართულია ადამიანის წინააღმდეგ. მაგალითად რელიგიური თემა „ჯიმ შვანთეში“, რომელიც აღწერს რელიგია-ტრადიციების ანტიადამიანურ ხასიათს და გაიაზრება, როგორც ადამიანის ბუნებრივი ყოფის, მოთხოვნილებების საწინააღმდეგოდ მიმართული მსოფლმხედველობა და ასევე მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“ სადაც ეკლესიების მასობრივი ნგრევის გამართლების მცდელობა გვხვდება. ამ თემებზე აპელირება ამ პერიოდის ხელოვანთ საშუალებას აძლევდა მაყურებლისთვის მიეწოდებინათ „სწორი“ მესიჯები. „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირება ემსგავსებოდა კარგისა და ცუდის, ბოროტისა და კეთილის ჭიდილს, სადაც ახალი-სიკეთე მუდმივად გამარჯვებული, გამართლებული რჩება.

1920-იანი წლებიდან ასევე იწყება მტრის ხატის შექმნის ტენდენცია, რაც ვლინდება „ძველისა“ და „ახლის“ დაპირისპირებაში. „ძველთან“ ასოცირდება მეფის რუსეთის თავად-აზნაურობა და ემიგრანტები, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ იბრძოდნენ, კულაკებთან, რომლებიც ვერ ეგუებოდნენ და ილაშქრებდნენ კოლექტივიზაციის პროცესის წინააღმდეგ, ხოლო „ახალ“ მუშათა და გლეხთა კლასთან, როგორც პროგრესულ ნაწილთან. ამ ხერხით საზოგადოებაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო უარყოფითი დამოკიდებულება ყველაფერი იმის მიმართ, რაც რევოლუციამდე ხდებოდა. ძიგა ვერტოვის ფილმებში ძალიან საინტერესოდ, დინამიკურად, სხვადასხვა რაკურსით და კამერის აქტიური მოძრაობით გაჯერებულ გამოსახულებაში ყველაზე მეტად აქცენ-

ტირდებოდა ორი სამყაროს ერთმნიშვნელოვანი დახასიათება: ძველი დრო – უარყოფითი, სადაც ჩვეულებრივი ადამიანის ცხოვრება ერთ დიდ დამღლელ, რუტინულ ყოფას ემსგავსება და ახალი დროება-უკეთესი მომავლისთვის მებრძოლი საზოგადოების ცხოვრება, რომელიც ერთი იდეით მუშტად შეკრული იდეალური სამყაროს მშენებლობისთვის იღწვოდა. ძველისა და ახლის დაპირისპირებაზე იგება თხრობა მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეში“ – ძველში რეჟისორი გვთავაზობს სამ თემას: მარილის ნაკლებობა სვანეთში, დამღლელი რუტინული ყოფა და მესამე რელიგის, ტრადიციების კრიტიკა, ტრადიციების რომლებსაც ანგრევს საბჭოთა ხელისუფლება. ამგვარად, საბჭოთა ავანგარდი იყო ერთგვარი წინაპირობა სოცრეალიზმის, საბჭოთა (ცრუ) რეალიზმის.

საბჭოთა კავშირში 1920 წლიდან უკვე იწყება ტერორის კულტივირება, ჩაშვების, „მტრული ელემენტების“ გამოვლენისა და განადგურების პროცესი. ამ პროცესში ჩაბმულია არა მხოლოდ პარტიული ნომენკლატურა, არამედ საზოგადოების ყველა ფენა და რაც უფრო მძიმეა მენტალურად, ამ პროცესის მხარდამჭერთა შორის არიან მოაზროვნე ადამიანები. 1920-იან წლების მეორე ნახევრიდან საბჭოთა ქვეყნის ძირითად საყრდენად იქცა პიონერები და კომკავშირლები, ახალგაზრდა თაობა, ვინაიდან ზრდასრული, უკვე ჩამოყალიბებული პოზიციების, შინაგანი კონსტიტუციის მქონე ადამიანების გარდაქმნა რთულია. ახალი თაობა მეტად ექვემდებარება „იდეოლოგიურ გადამუშავებას. რეალობაში არსებული ეს ტენდენცია დომინანტური ხდება კოტე მიქაბერიძის ფილმში „ჩემს ბებია“. რეჟისორი ბიუროკრატიული სამყაროს კრიტიკის დროს ამ ჩაკეტილი სივრციდან თავის დახსნის საშუალებად ახალი თაობის ბუნტს მოიაზრებს, თუმცა ახალი თაობის ძლიერ საყრდენად მუშათა კლასს მიიჩნევს. მაგალითად შეიძლება გავიხსენოთ პირველი ეპიზოდი, მრგვალი მაგიდის გარშემო შემოკრებული ბიუროკრატები, რომელთა მდორე რიტმის დარღვევას, „შეჯანჯღარებას“ მხოლოდ ახოვანი ძლიერი მუშა ახერხებს და ბოლო ეპიზოდი, როდესაც საბოლოოდ სწორედ ის მუშტით განდევნის მავნებლებს და მათ კარიკატურულ პლაკატზე მიუჩენს ადგილს. ეპიზოდი სადაც პიონერი თავისი ბასრი კალმით გააპობს ბიუროკრატის გულს.

1924 წელს, ლენინის გარდაცვალების, შემდეგ სულ უფრო აქტუალური ხდება მასობრივი აზროვნების ჩამოყალიბების ტენდენცია. ეს ერთის მხრივ ჩნდება იმ ფილმებში, რომელიც კოლმეურნეობისა და ინდუსტრიალიზაციის თემაზე იქმნება, ხოლო მეორე მხრივ ქართული ავანგარდისტული კინოს ერთ-ერთ შედევრში ნიკოლოზ შენგელაის ფილმში „ელისო“ განსაკუთრებით მასის „მანიპულირების“ მართვის მექანიზმები ჩნდება ფილმის ფინალურ სცენაში, სადაც გადასახლებულ მოსახლეობას აულის ლიდერი ცდილობს ნეგატიური განწყობების საბრძოლო, პოზიტიური განწყობებით ჩანაცვლებას და მის მცდელობას, როგორც ერთი ისე ემორჩილება მასა.

1925 წლის საბჭოთა კინოავანგარდში დაწყებული ექსპერიმენტები ახალი ადამიანის შექმნის მიმართულებით 1930-იან წლებში, დასავლური ცივილიზაციისგან სრულიად იზოლირებულ ქვეყანაში, უფრო აქტუალური ხდება. ეს არის ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობებითა და მოვლენებით სავსე პერიოდი საბჭოთა კავშირის ისტორიაში: ახალი ბედნიერი მომავლის შენების, ენთუზიაზმით სავსე პერიოდი, როდესაც ადამიანებს სჯერათ, რომ ერთობლივი ძალისხმევით, „სტახანოვური“ შრომით შეუძლიათ ნებისმიერი ბარიერის გადალახვა, ყველა მიზნის მიღწევა და მეორე მხრივ დასმენების, რეპრესიების და ადამიანების წამების პერიოდი. სამყარო, სადაც მომავლის იმედი არ არის, 1930-იანი წლებში სრულიად უცნაურად თანაარსებობდნენ ნათელი მომავლის იმედი და სასოწარკვეთილება, მეორე დღის შიში.

1930-იან წლებში სტალინის ხელისუფლებაში მოსვლასთან ერთად ახალი ძალით იწყება „მტრების წმენდა“, როგორც პარტიის გარეთ ისე შიგნით. მკვეთრად იცვლება კანონი, დასჯადი ხდება ფორმალისტური ძიებები. 1936 წელს კი უკვე იწყება ძველი ბოლშევიკების დევნა-განადგურება. საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრებაში გარდამტეხი ხდება 1937წ. 23 თებერვალს კომპარტიის მიერ ჩატარებული პლენუმი, რომელზედაც გამოვიდნენ ვიაჩესლავ მოლოტოვი, ნიკოლაი ეჟოვი და ანდრეი ჟდანოვი. თავიანთ გამოსვლაში თითოეული მათგანი საუბრობდა თუ რა ნიშნებით შეიძლებოდა ხალხის მტრის გამოვლენა, პლენუმი დახურა იოსებ სტალინის გამოსვლამ, სადაც მან შეაჯამა პლენუმი და ერთგვარად გასცა დირექტივა ყველა სოციალურ ფენაში, თვით კომპარტიის

მაღალ ეშელონებშიც კი მოეძებნათ და ემხილათ ხალხის მტრები. ეს პლენუმი ფაქტობრივად გახდა დიდი რეპრესიული მანქანის ამუშავების მაპროვოცირებლად. ძალიან საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ 1939 წლიდან სტალინმა ქვეყანაში დემოკრატიული გარემოს ილუზიის შესაქმნელად დაიწყო დაჭერილი მოსახლეობის გარკვეული პროცენტის გათავისუფლება. წელიწადში ის რეპრესირებულებისაგან ქვეყნის მასშტაბით ათავისუფლებდა 200-300 ადამიანს. ეს საქციელი კიდევ უფრო მეტად ამყარებდა სტალინის პოლიტიკას, მისადმი საზოგადოების ნდობას და კიდევ უფრო აქეზებდა დამსმენებს მეტი გულმოდგინებით ეძებნათ მტრები.

1930-იან წლებში რეალობაში ჩნდება პირადი სივრცეების გაქრობის ტენდენცია –პარტიულ სხდომებზე პირადი ცხოვრების საჯაროდ განხილვის გზით. შეიძლება ითქვას იდეოლოგიამ და პარტიამ ადამიანების პირად ცხოვრებაშიც დაიკავა მნიშვნელოვანი ადგილი. ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველი“ ალბათ ყველაზე საუკეთესო მაგალითია იმ ნარატივების წარმოსაჩენად, რომელიც ჩნდება საბჭოთა ქვეყანაში. ნიკოლოზ შენგელია ფილმში ორი დაპირიპირებული სამყაროს დახასიათებას გვთავაზობს, კულაკები, რომლებიც ცდილობენ შიგნიდან დაანგრიონ საბჭოთა კოლმეურნეობა, მავნებლურად გაანადგურონ ხალხის მონაპოვარი (აქ ჩნდება შიდა მტრის ხატის შექმნის ტენდენცია) და გლეხობა, რომელიც პატიოსანი შრომით, ცხოვრების წესით, პატრიოტიზმისა და თავდადების გრძნობით ქვეყნის აღმშენებლობას უწყობს ხელს. შინაგანი აღტკინებითა და აღმაფრენით ცხოვრობს ყოველდღიურად სოფელი და ზოგადად საბჭოთა კავშირი, სწორედ ეს იყო უმნიშვნელოვანესი „მესიჯი“ რომელსაც, ხელოვნების მეშვეობით ნერგავდა საბჭოთა იდეოლოგია არა მხოლოდ ქვეყნის შიგნით, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.

ფილმის ძირითადი სიუჟეტი სამი გმირის გარშემო ვითარდება:თედო, გიორგი და ნინო – სასიყვარულო სამკუთხედს მელოდრამატული ელემენტი შემოაქვს თხრობის „გასაცოცხლებლად“. მიუხედავად მათ შორის არსებული გრძნობისა, თითოეული მათგანი ურთიერთობაში უპირატესობას მეგობრობის და პატრიოტიზმის გრძნობა ანიჭებს. სამშობლოს წინაშე პასუხისმგებლობის გრძნობის გამო ფილმის გმირები უარყოფენ პირად გრძნობებს, უარს ამბობენ ახლობელ ადამიანებზეც კი. საზოგადოებას ნიკოლოზ შენგელაია რამდენიმე ფენად ყოფს: კომუნისტები-იდეალური ადამიანები, მტრები, რომელიც იყოფა შინაურ და გარე მტრებად და უარყოფითი თვისებების მატარებელი, მერყევი უმცირესობა. კომუნისტების კასტის გარდა დანარჩენი საზოგადოების ნაწილი მტერია. ასეთი ფართე სპექტრი ფაქტობრივად ასახავს რეალურად საზოგადოებაში დაწყებული რეპრესიების მთელ მასშტაბს. მანდარინის პლანტაციები კოლმეურნეობის საერთო ქონებაა, მას ხელმძღვანელობს თედო, რომელიც ნინოზეა გამიჯნურებული. მათ ურთიერთ დამოკიდებულება ერთი ეპიზოდით შემოიფარგლება. გამიჯნურებული წყვილი პლანტაციის ერთ-ერთ კუთხეში სკამზე ჩამომჯდარი უმღერის სამშობლოს ნათელ მომავალს, სტალინს. მხოლოდ ნაზი გამოხედვა, მორცხვად დახრილი თავი ამხელს შეყვარებულების შინაგან განწყობას. მათი დიალოგები, ყველა შეხვედრა იდეოლოგიურად დატვირთული და აქტიურია. კოლმეურნეობაში სამუშაოდ ჩამოდის კომუნისტი გიორგი, რომელიც ახერხებს განაწყენებული გლეხობის გარკვეული ნაწილის გადმობირებას, სოფლის მკვიდრი მოსახლეობა ახალი შემართებით იწყებს მუშაობას და სწორედ ამ დროს იბადება კომფლიქტი: გიორგის წარმატება აღიზიანებს თედოს, მასში იღვიძებს შური, ამბიცია, ეჭვი. ამ დაპირისპირების პარალელურად ნიკოლოზ შენგელაია გვიჩვენებს კოლმეურნეობაში შეღწეულ კულაკებს, რომლებიც სარგებლობენ ორი კომუნისტის დაპირისპირებით და მავნებლურ საქმიანობას იწყებენ კოლმეურნეობაში. კულაკებს ამხელს თედო, თუმცა საზოგადოებისთვის ამ ამბის გამხელამდე მას მოკლავენ და მასვე აბრალებენ პარტიის ღალატს. ამ მომენტში მნიშვნელოვანი ხდება ერთი ეპიზოდი, რომელშიც ნათლად ჩნდება საბჭოთა რეალობაში პირადი სივრცეების დარღვევის აპრობირებული მექანიზმი – პირადი პრობლემის საჯარო განხილვის, ინდივიდის საქციელის დაგმობის მეშვეობით. საჯარო პარტიულ კრებაზე განიხილება თავმჯდომარის მკვლელობის საკითხი. განსჯის მომენტში ის უარყოფილი და გაკიცხულია არა მხოლოდ საზოგადოების, საყვარელი ქალის მიერ, არამედ დედისგან. რომელიც საჯაროდ ამბობს უარს პარტიის მოღალატე შვილზე. დამწაშავე საზოგადოებისგან სრულად უნდა ყოფილიყო უარყო-

ფილი. რეპრესირების პერიოდში მსგავსი ნარატივი თავისთავად ემსახურებოდა კომუნისტური რეჟიმის ქმედებების სრულ გამართლებას, საზოგადოებიდან მის მხარდაჭერას. საჯარო სივრცეში პრობლემის გამოტანა პირველ რიგში ემსახურებოდა ადამიანში შინაგანი ცენზორის წარმოშობას და მეორე მხრივ ადამიანებს უბიძგებდა იმისკენ რომ დაინტერესებულიყვნენ სხვისი ცხოვრებით და თავისუფლად განეკითხათ, დაედანაშაულებინათ ისინი.

სახალხო კრებაზე რეჟისორი გვთავაზობს ერთ-ერთი პარტიული მუშაკის პათეტიკურ გამოსვლას სტალინის ფოტოს ფონზე. ეკრანიდან ისმის შემდეგი სიტყვები: „ხალხის რისხვა განგმირავს ყველას, ვინც გაბედავს და ჩვენს გამარჯვებას წინ გადაეღობება, ვინც უნდა იყოს მტერი, სულ ერთია, შემოგვიტევს შიგნიდან თუ გარედან, იგი ჩვენთვის საშიში არ არის, სანამ ჩვენი წითელი არმია ჩვენს პატიოსან შრომას იცავს. სანამ წინ მიგვიძღვის და გზას გვიმშვენებს ჩვენი ნათელი გონება დიდი სტალინი“(ციტატა ფილმიდან „ნარინჯის ველი“).

მასობრივი აზროვნების ჩამოყალიბებისა და პირადი სივრცეების გაქრობის ტენდენცია ყველაზე მკვეთრად ვლინდება 1930-იანი წლებში გადაღებულ იმ ფილმებში სადაც საუბრობენ კოლმეურნეობის როლზე საბჭოთა ქვეყნის აღმშენებლობის პროცესში – კოლმეურნეობა ასევე იყო სიმბოლო მომავალი კომუნისტური საზოგადოების, ვინიდან თანასწორობის პრინციპზე იყო აგებული. ერთიანი ქონება და ერთი დოვლათი. კოლმეურნეობის როლი, როგორც პირადი სივრცეების შეზღუდვის, გაქრობის მექანიზმი ამ პერიოდის ქართულ და საბჭოთა კინოში ძალიან დიდია. სოცრეალიზმის ერთ-ერთი შედევრი, სიკო ფალავანდიშვილის ფილმი „ჟუჟუნას მზითვები“, რომელიც ერთის მხრივ აქილიკებს საქართველოში არსებული, ქალიშვილის გათხოვების, გამზითვების უძველეს ტრადიციას, მაგრამ მეორე მხრივ ხაზს უსვამს პირადი სივრცეების დარღვევის ტენდენციას. ჟუჟუნა გამიჯნურებულია ცხენის ქურდ ვარდენზე, ვარდენის ოცნებაა ცოლად მდიდარი ქალი შეირთოს, მაგარამ ამავდროულად ვერ ელევა ჟუჟუნას.ფილმის ფინალში სატრფოს მზითვით დაინტერესებული ვარდენი ჟუჟუნასგან პათეთიკურ პასუხს იღებს“ განა მთელი კოლმეურნეობის ქონება ჩემი მზითვი არაა?“ (ციტატა ფილმიდან „ჟუჟუნას მზითვები“) საერთო ქონება, საერთო ინტერესები, საერთო მომავალი ყოველგვარი ინდივიდუალობის გარეშე, 1930-იანი წლებში, ტოტალიტარული რეჟიმის არსებობის პირობებში საბჭოთა ადამიანის ცხოვრების ჩვეულებრივ წესად, ნორმად იქცევა.

გამოყენებული ლიტარატურა:

Андреева Е. 2019 Соцреализм: от расцвета до заката. Jaromir Hladik press.

Стенограмма заседания Пленума ЦК ВКП(б). 4, 7 декабря 1936 г. https://istmat.org/node/60041

Чегодаева М. 2003. Соцреализм. Мифы и реальность. Захаров.

References:

Andreyeva E. (2019). Sotsrealizm: ot rastsveta do zakata. [Socialist realism: from heyday to sunset]. Jaromir Hladik press.

Chegodayeva M. (2003). Sotsrealizm. Mify i real'nost'. [Socialist realism. Myths and reality]. Zakharov.

Stenogramma zasedaniya Plenuma TSK VKP(b). (1936). [Ranscript of the meeting of the Plenum of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks]. 4, 7 dekabrya, https://istmat.org/node/60041

Lela Ochiauri
ლელა ოჩიაური
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Soviet Reality, „General Line“ and „Artistic“ Forgery in Georgian Cinema of the 30s

საბჭოთა რეალობა, „გენერალური ხაზი“ და „მხატვრული“ ნაყალბევი 30-იანი წლების ქართულ კინოში

At the turn of the 1920s and 1930s, the framed and ideologised Georgian art was violated like flying comets by the flashes of individuals and small "artistic associations" and the brilliance of their created works of art. Since 1932, the authorities of the SU, laid the foundation for a new and comprehensive ideology, "method of description" and legalized it as a universal mandatory "rule" – Socialist Realism. "Social order", didacticism, straight-line propaganda, as well as limitation of themes, artificiality of conflicts and characters, over-simplification, fakeness and lies became the main issue. All the doors of free thinking, personal will, creative expression were closed.

Key words: Socialist realism, Stalin, ideologe, propaganda, censorship.
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, სტალინი, იდეოლოგია, პროპაგანდა, ცენზურა.

XX საუკუნის 20-30-იანი წლების მიჯნაზე, ჩარჩოებში მოქცეულ, იდეოლოგიზებულ ქართულ (საბჭოთა) ხელოვნებას კომეტების ქროლვასავით მაინც არღვევდნენ ინდივიდებისა და მცირერიცხოვანი „არტისტული გაერთიანებების“ ნათებები და მათი შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების ბრწყინვალება. ხელოვნებისა და ხელოვანების „სრულფასოვანი“ დევნისთვის, ბოლშევიკებს, „ახალი ქვეყნის შენების“ საწყის ეტაპზე, ნაკლებად ეცალათ (ჯერ სხვა „ხალხის მტრები“ ჰყავდათ გასანადგურებელი) და არც ცენზურას ჰქონდა ბოლომდე ჩამოყალიბებული მყარი ორიენტირები.

1932 წლიდან, ოფიციალურად (თუმცა პროცესები დაწყებული იყო) ხელისუფლებამ, მაქსიმ გორკის იდეითა და კარნახით, ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას, ახალ მეთოდოლოგიურ კურსს, „აღწერის მეთოდს“ ჩაუყარა საფუძველი და სავალდებულო „წესად“, ერთადერთ ფორმად დააკანონა – სოციალისტური რეალიზმი. ყველაფერი გააკეთა მის დასანერგად, დასამკვიდრებლად, შემოქმედებითი თავისუფლები ნებისმიერი მცდელობის „ფორმალისტურად“ გამოსაცხადებლად და კულტურაში რეპრესიების დასაწყებად.

საბჭოთა კინოში მთავარი გახდა – „სოციალური დაკვეთა“, დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სქემატურობა, სიყალბე მოჰყვა. ამ პროცესებმა მნიშვნელოვნად შეცვალეს ქართული კულტურის/კინემატოგრაფის დინების კალაპოტი. დაიწყო სუროგატული, ფსევდოხელოვნების ხანგრძლივი ეპოქა. თავისუფლებისა და თავისუფალი აზროვნების, პიროვნული ნების, შემოქმედებითი გამოხატვის ყველა კარი დაიკეტა. ყველა ფარდა დაეშვა.

ცენზურამ და იდეოლოგიამ, თანმდევმა მოვლენებმა ადამიანების ბედზე, ხელოვნების განვითარების პროცესებზე, 30-იანი და შემდგომი წლების ქართული კინოს ტენდენციებზე, კინოს გარემოვლენებზე მოახდინეს გავლენა. ეს ყველაფერი წინ უძღოდა და იწვევდა – ერთთა აღიარებას, წარმატებებს, კარიერულ მიღწევებს, აღზევებას და უმეტეს შემთხვევაში, მეორეთა – დევნას, დასმენებს, ბრალდებებს, დაგმობასა და რეპრესიებს, შემოქმედებით, მორალურ და ფიზიკურ განადგურებას.

ასეთი მოცემულობისა და რეალობის, ორი ასეთი შემთხვევის მეტყველი ამბავია მოქცეული ორი რეჟისორის, ორი კინომოვლენის – ნუცა ღოღობერიძისა და მიხეილ ჭიაურელის – ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით ბიოგრაფიასა და ფილმებში, რომლებიც, მათდა უნებურად და სახელმწიფოს გადაწყვეტილებით, ურთიერთსაპირისპირო პოზიციებზე, რადიკალური ბედის აღმოჩნდნენ. პირველმა – პირველმა საბჭოთა კინორეჟისორმა ქალმა – რეპრესიების, ბოლშევიკური ტერორის მსხვერპლის ხვედრი გამოსცადა. მეორემ – ქართული კინოს ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა – ყველა პრივილეგია, ხელშეწყობა და დიდება მიიღო და პატივი ერგო, გარკვეულ დრომდე, ყოფილიყო „პირველი“.

XX საუკუნის საბჭოთა საქართველოში (სსრკში), 30-50-იან წლებში ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, რეალური სიუჟეტი უკვე წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია და გაჩნდა ახალი, რევოლუციური ხელოვნება, რომელმაც ყველასა და ყველაფერს „სათანადო“ ადგილი მიუჩინა.

გარდამავალ პერიოდში, როდესაც ძალა ჰქონდა დაკარგული ტრადიციულ იდეალს, სამყაროს ტრადიციულ სურათსა და ცხოვრების შესაბამის წესრიგს, ისე რომ, ახალი ჯერ არ ჩანდა, ადამიანის ცხოვრება, მისი ყოფნა არსებითად ფერხდებოდა და სამყარო მისთვის პრინციპულად უცხო გახდა.

ახალი მითების, ახალი ლეგენდარული სინამდვილის (სოციალისტური რეალიზმის) ჩამოსაყალიბებლად კი, საჭირო იყო ახალი გმირების შექმნა, რომლების ანალოგი ძველ, უკვე ჩამოყალიბებულ, საუკუნეებგამოვლილ სახეებში არსებობდა და გაჩნდნენ – წინასწარმეტყველი რევოლუციონერები და მათი მოციქულები, რაინდი მხედართმთავრები და მათი საჭურველმტვირთავები, მტრები და უწმინდურები, ახალი ხალხი, ახალი მორალი, ახალი დემონები, ახალი გმირები...

„ადამიანი პასუხს აგებს არამხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, თუმცა კი, არანაირი შესაძლებლობა არ ჰქონია, განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი“ (Bonnard, 1957, http://www.questia.com/)

ქართველი ქალი რეჟისორების „ბიოგრაფია“ (ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირისა და ბევრი ხელოვანის) დრამატული და ფიზიკური თუ მორალური მსხვერპლით იწყება. იწყება ნუცა (ნინო) ღოღობერიძიდან (ხუციშვილი) – პირველი ქართველი კინორეჟისორი ქალის, ქალი კინორეჟისორის გადაღებული პირველი საბჭოთა მხატვრული ფილმის ავტორის ბედისწერიდან. პირადი, პროფესიული, ბედნიერი, წარმატებული და, მალევე, წინააღმდეგობებითა და ტკივილით შეცვლილი ამბიდან, რომელიც საერთო ისტორიადაც შეიძლება მივიღოთ – ადამიანების, საზოგადოების, ხელოვანების, კინემატოგრაფისტებისა თუ ფილმების... საბჭოთა ტოტალიტარულ სახელმწიფოში.

ნუცა ღოღობერიძემ სამი ფილმის (1928-1934 წლებში, ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არსებული ინფორმაციითა და დოკუმენტურად დადასტურებით) გადაღება მოასწრო თუ მოახერხა: დოკუმენტურის – „მათი სამეფო“ (1928), მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად, დოკუმენტურ-მხატვრულის – „ბუბა“ (1930) და მხატვრულის – „უჟმური“ (1934). ეს ფილმები დიდხანს „ელოდნენ“ ცხოვრებაში – შინ – ეკრანზე – დაბრუნებას.

„ბუბა“ რამდენიმე წლის წინათ გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმის დირექტორმა, ფილოლოგმა, გერმანისტმა ლაშა ბაქრაძემ კინოსტუდიაში საარქივო მასალებზე მუშაობისას შემთხვევით აღმოაჩინა. მანამდე „ბუბას“ სხვა ასლი, ცალკეული ფრაგმენტების გარდა (ეროვნული არქივი) საქართველოში არსად არსებობდა/იძებნებოდა.

ასევე, რამდენიმე ათეული წელი დაკარგულად ითვლებოდა ნუცა ღოღობერიძის, 1934 წელს გადაღებული 56-წუთიანი, 6-ნაწილიანი ფილმი „უჟმურიც“. მის შესახებ მხოლოდ მწირი დოკუმენტური ჩანაწერებით, საარქივო მასალებით, საგაზეთო და საჟურნალო პუბლიკაციებითა და ფოტოებით შეიძლებოდა ზედაპირული მსჯელობა. ვიდრე საქართველოს ეროვნული კინოცენტრმა 2014 წელს არ დაიწყო ხანგრძლივმოქმედი, ქართული ფილმების რუსეთის ფილმოფონდიდან სამშობლოში დაბრუნების, გაწმენდის, აციფვრის პროექტი (ეს პროექტი დღეს, პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ბუნებრივად გაჩერებულია). შინ დაბრუნებულ რამდენიმე ფილმს შორის ერთ-ერთი პირველი სწორედ „უჟმური“ აღმოჩნდა.

ნუცა ღოღობერიძე რეპრესირებული იყო. 10 წელი გადასახლებაში გაატარა. სპეციალიზებულ ბანაკში „ჩესეირებისთვის“ (член семьи изменника родины) და, ბუნებრივია, „ხალხისა და სამშობლოს მტრის ოჯახის წევრის“ (სწორედ ასეთი ბრალდებით იყო გადასახლებული, ათასობით სხვა ქალის მსგავსად), რომლის შემოქმედებას, ინფორმაციას მის შესახებ და თვით სახელსაც, ცხადია, განსაკუთრებული სისასტიკითა და შეუბრალებლად „დაივიწყებდნენ“, მოსპობდნენ და გაანადგურებდნენ.

„25-26 წლის გოგოსთვის ახლაც ძნელია კინოწარმოებაში დამკვიდრება და მაშინ რამდენად რთული უნდა ყოფილიყო კაცების სრულ გარემოცვაში მუშაობა. 1928 წლის ივნისში შედგენილ სახკინმრეწვის თანამშრომელთა სიაში ის ერთადერთი ქალია და შემთხვევითი არაა მბეჭდავის შეცდომა – ღოღობერიძე ნინო გართლომეს ძე (!)“, – წერს ლაშა ბაქრაძე (ბაქრაძე, 2007, გვ. 16).

ნუცა ღოღობერიძე რეჟისორი 25 წლის ასაკში გახდა. იმ წლებშივე ძმის, რაჟდენ ხუციშვილის ოჯახში გაიცნო რძლის ძმა ლევან ღოღობერიძე – ახალგაზრდა პარტიული მუშაკი და ცოლად გაჰყვა. შემდეგ, იმ პერიოდის პრაქტიკის მიხედვით, სწორედ თანაპარტიელებისა და თანამოაზრეების მიერ სიკვდილით დასჯილი ლევან ღოღობერიძის ცოლობა აღმოჩნდა ნუცა ღოღობერიძისთვის განაჩენის გამოტანის საფუძველი. თითქოს „ჩვეულებრივი“ ისტორიაა, სადღაც სენტიმენტალურიც, მელოდრამატული სურნელითა და სევდისმომგვრელიც. მის მიღმა კი, როგორც ერთი პიროვნების, ასევე მთელი ქვეყნის ისტორია და ბედიც თითქოს ილანდება, ისტორიის მთელი ტრაგიზმი, შემზარაობა და უსამართლობა, რომელიც ქართული საზოგადოების უდიდესმა ნაწილმა საკუთარ თავზე ტანჯვით გადაიტანა.

2011 წელს გამომცემლობა „ინტელექტმა“ გამოსცა ნუცა ღოღობერიძის მოთხრობების კრებული „ბედნიერების მატარებელი“, რომელიც გადასახლებაში დაწერილ ექვს მოთხრობას აერთიანებს და კინორეჟისორ ლანა ღოღობერიძის წინათქმით იხსნება.

> „ციხიდან მამამ წერილი მოსწერა დედას (მისი ორი ბარათი, რომელიც მივიღეთ, პაპიროსისთვის ახეულ ქაღალდზე იყო დაწერილი და გასარეცხად გამოგზავნილი ტანისამოსის სარჩულში ჩამალული): დაწერე, რომ დაშორებული ხარ ჩემთან და დაჭერას გადარჩებიო. ლანაზე იფიქრე და დაწერეო. თვითონ მართლაც ასე დაწერა ციხეში შედგენილ ავტობიოგრაფიაში. დედამ ეს არ გააკეთა, ვერ გადადგა ნაბიჯი, რომელიც ალბათ ათი წლის საშინელებას გადაარჩენდა, რადგან თვლიდა, რომ ამის მორალური უფლება არ ჰქონდა. რომ ვალდებული იყო, თავისი სინდისის წინაშე, მამასთან მისი სასჯელი გაენაწილებინა. მონანიება! დედისთვის ეს სიტყვა ღრმა და ძალიან პირადი მნიშვნელობით იყო სავსე. მას უნდა მოენანიებინა მისი მეუღლის ბოლშევიკური მრწამსი, რომელსაც თვითონ არასოდეს იზიარებდა... როგორ, რითი? ალბათ მხოლოდ ციხით და გადასახლებით“ (ღოღობერიძე, 2011, გვ. 7).

ნუცა ღოღობერიძემ რეჟისორობა დოკუმენტური კინოთი დაიწყო და პირველი ფილმი, რომელზეც მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად იმუშავა, 1928 წელს, „მათი სამეფო“ (იგივე „18-28“) იყო. ის საქართველოს სამწლიანი დამოუკიდებლობის პერიოდში გადაღებულ ქრონიკაზეა აწყობილი, რომელსაც ავტორები შემდგომი წლების ორიგინალურ კადრებს უპირისპირებენ. ასახავენ მოვლენებს, რომლებიც საქართველოში 1918-1921 წლებში და შემდგომ, 1928 წლამდე (როდესაც

ფილმია გადაღებული) ხელისუფლებაში ბოლშევიკების მოსვლიდან განვითარდა. იმ პერიოდის კინოსტილისტიკის მთავარი ხაზებიც გავლებული და იდეოლოგიური მოთხოვნების პრინციპებიც უკვე ფეხმოკიდებულია.

„ბუბა“ – ჟანრობრივ-თემატურ-იდეოლოგიური განსაზღვრებით, „კულტურფილმი“ („კულტურფილმს“ სხვადასხვა თემატიკისა და სახეობის შემეცნებით, პროპაგანდისტულ, სააგიტაციო ფილმებს უწოდებდნენ), 5-ნაწილიანი დოკუმენტურ-სადადგმო კინოსურათი, ნუცა ღოღობერიძის სცენარითვეა გადაღებული. მხატვარია დავით კაკაბაძე, ოპერატორი – სერგო ზაბოზლაევი, მონაწილეობენ ქუთაისის თეატრის მსახიობი პეტრე ჭიჭინაძე და რაჭის სოფელ ღების მცხოვრებლები.

ბუბა რაჭის ერთ-ერთი უმაღლესი და თოვლიანი მწვერვალი და მდინარეა (2023 წელს, აგვისტოში შოვის ტრაგედია სწორედ ბუბას ადიდებამ გამოიწვია. მდინარის ადიდების დოკუმენტური კადრები ნუცა ღოღობერიძის ფილმის ცენტრალური ეპიზოდებია). მას უკავშირდება ფილმის სახელწოდებაც, ბუნების სიპირქუშის, სტიქიის უმართაობისა და ადამიანების ბედზე ბუნებრივი პირობების მძიმე შედეგების მეტაფორულობაც.

თხრობა თავისებური ფორმით ვითარდება – რაჭის ბუნებითა და პეიზაჟებით ტურისტი ტკბება, რომელიც აქეთ-იქით მიდი-მოდის, წყაროს წყლით ბუნების სადღეგრძელოს სვამს, მოსახლეობის ცხოვრებას ეცნობა და ექსპრესიულად გამოხატავს აღფრთოვანებას. მისი „შთაბეჭდილებები“ სააგიტაციო შინაარსის ტიტრების მონაცვლეობითაა „გახმოვანებული“, რომლებსაც შეფარული ირონია დაჰკრავს და ამავე დროს, პოლიტკორექტულია, რადგან დროის „მთავარ სათქმელს“ პასუხობს.

დავით კაკაბაძემ, ისევე, როგორც „ჯიმ შვანთეში“, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა „ბუბას“ ვიზუალური, მხატვრული სახე. რეჟისორი მხატვართან და ოპერატორთან ერთად იყენებს მონტაჟურ-პოეტური კინოს სტილისტიკას (რომელიც იმდროინდელ ქართულ თუ ევროპულ-ამერიკულ კინოში ახალი აღმოჩენილი იყო და მკვიდრდებოდა), აქცენტს აკეთებს ფილმის პლასტიკურ გადაწყვეტაზე. რაკურსები, ხედების და გადაღების წერტილების, მონტაჟური წყობის მონაცვლეობა, სპეციფიკური განათება, თხრობის მანერა, პორტრეტები, ტიპაჟები, ეთნოგრაფიული ეტიუდები, წაფენები, დიაგონალური კადრები – ყველა ის მხატვრული ელემენტია, რომელიც კინემატოგრაფიული სტრუქტურის შესაქმნელად „გამოიყენება“.

„ბუბა“ მაყურებელს აცნობს რაჭას, მის ბუნებას, სამკურნალო წყლებს და ასე შემდეგ. მეორე მხრივ, ასახავს ღების, რეგიონის, ზოგადად, მთიანეთისა და კიდევ უფრო ზოგადად, „ძველი“ საქართველოს მძიმე ყოფას. სოციალურად და ფიზიკურად რთულ ცხოვრებას, ძველს ახალი საქართველო ცვლის. თუ მანამდე გლეხები, სოფლის მცხოვრებლები, დიდიან-პატარიანად, იძულებულნი იყვნენ მუხლჩაუხრელად ემუშავათ, დედებს შვილებისთვის არ ეცალათ, რადგან შრომით იყვნენ დაკავებულნი, მამები შეშის საჭრელად, სარჩოს საშოვნელად, ოჯახებიდან შორს დიდი ხნით მიდიოდნენ, მათი სოფლის ნათესებს კი მეწყერი და წყალდიდობა აჩანაგებდა, ახალმა საქართველომ ეს ყველაფე-რი წარსულში დატოვა.

ბუნება „მოთვინიერდა“, ააშენეს ჰესები, კაშხლები, კურორტები, სანატორიუმები, მშრომელებმა კომფორტულ პირობებში საგზურებით დასვენება, სამკურნალო წყლების სმა დაიწყეს და გაჭირვება დაივიწყეს. ბავშვებმა კი შრომის, ჭინჭრის კრეფის, ხელების დასუსხვის, დედებზე ოცნებისა და მამების მონატრების ნაცვლად, გართობის, მხიარულების, დროსტარების, ცეკვა-თამაშისა და სიცილის უფლება მოიპოვეს, წვალების, ტანჯვისა და ტირილის საპირისპიროდ.

ხერხი – ძველისა და ახლის დაპირისპირება – საბჭოთა კინოს პირველი 20-წლეულისთვის დამახასიათებელი, აზრობრივ-იდეოლოგიურ საფუძველზე დამყარებული სავალდებულო ფორმა და ტენდენცია იყო. საბჭოთა ადამიანებს უნდა დაენახათ, რა მშვენიერი ცხოვრება მოუტანა მათ ახალმა დროებამ და რეჟისორებს მათთვის ეს ყველაფერი უნდა ეჩვენებინათ.

ნუცა ღოღობერიძე ამ მხრივაც – როგორც რეჟისორი – თავისი ეპოქის მსხვერპლი იყო და უნდა დამორჩილებოდა ცენზურის დირექტივების „ბედის ძალას“, რომელსაც შემაკავებელი ჯებირები არ გააჩნდა, ერთადერთი გამოსავლის გარდა – იდეურ კაბალასთან, XX საუკუნის 30-იანი

წლების პირველ წლებამდე, მხატვრული ამოცანების, წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხების, პლასტიკური თუ შემოქმედებითად ესთეტიზებული ხელოვნების ნიმუშებით, ხერხებით დაპირისპირებით. „ბუბა“ სწორედ ამგვარი „დაპირისპირებისა“ და შემოქმედებითი ძიებების ნიმუშია.

„უჟმურიც“ დროის შესაფერისი პროპაგანდისტული ხასიათისაა. ე. წ. სააგიტაციო ფილმი, „აგიტკა“, როგორც მოიხსენიებდნენ მხატვრული ნაწარმოების ასეთ, იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცეულ, სპეციფიკური ხასიათის, შეიძლება, ჟანრისაც კი, ნიმუშებს.

მასაც საფუძვლად უდევს – საბჭოთა პროპაგანდისთვის დამახასიათებელი და სოციალისტური რეალიზმის თეორიისთვის აუცილებელი – ძველისა და ახლის, რევოლუციამდელის, მისი გადმონაშთებისა და შემდგომი პერიოდის სახალხო მიღწევების დაპირისპირების იდეა. არსი კი ისაა, რომ კოლხეთის დაბლობი, რომელიც ჭაობიანი ადგილია, რომელსაც უჟმურს (ადგილობრივ დიალექტზე ციება) უწოდებენ, რაც მალარიას იწვევს. გაუნათლებელ და ლეგენდების, ილუზიების სამყაროში მცხოვრებ ადამიანებში კი ცრურწმენას უკავშირდება – გომბეშოების ბოროტი მწვანე დედოფლისა და მისი ძალით ხალხზე თავსდატეხილი ავადმყოფობით სასჯელის შესახებ. მალარიის (ძველი ცხოვრების) დასამარცხებლად, ჭაობის დასაშრობად კი, ხელისუფლება არხის გაყვანას იწყებს.

პარალელურად ვითარდება კლასობრივი დაპირისპირების ხაზი – საბჭოთა ხელისუფლების მტრებს, რომლებსაც აქ კულაკი ასახიერებს. ბოროტი კულაკის (მავნებლის) ავი მიზნებისა და ინტრიგების მსხვერპლ ახალგაზრდა პროგრესულ გლეხს კი, რომელსაც „ხალხის მტერი“, „მავნებელი“ ჭაობებში შეიტყუებს, კომკავშირელები გადაარჩენენ. შესაბამისად, „ახალი გვარდია“, ახალი სახელმწიფოს შვილები – ახალი გმირები – ამარცხებენ წარსულის გადმონაშთებს და ახალი ქვეყნის აღმშენებლობისთვის იღვწიან.

ასეთი იყო არაერთი საბჭოთა კინონაწარმოების იდეოლოგიური სქემა, რომლის ჩარჩოებსაც, 30-იან წლებში, ვერცერთი ხელოვანი ვერ გადაურჩა. მაგრამ ნუცა ღოღობერიძის (სხვა დიდი რეჟისორების – ნიკოლოზ შენგელაიას, მიხეილ კალატოზიშვილის, მიხეილ ჭიაურელის, კოტე მიქაბერიძის, დავით რონდელის) ფილმების მხატვრული გადაწყვეტა, მისი გამოცდილება „ბუბაზე“ მუშაობისას, პლასტიკური ამოცანების დასახვა და გადაჭრა, საინტერესო სახვითი მხარე, მეტაფორული სახეები და სიმბოლოები, კადრის არაორდინარული კომპოზიციები გამოარჩევს „უჟმურს“ (ისევე, როგორც „ბუბას“) ანალოგიური თემატიკის, მიმართულების პროპაგანდისტული კინოსურათებისგან.

ზუსტად იმ წელს, 1938-ში, როდესაც საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირში რეპრესიებმა – დახვრეტილების, საპყრობილეებში გამომწყვდეულების, „გულაგის“ ბანაკებში გადასახლებულების, მორალურად განადგურებულების, ხალხის მტრების, მათი ოჯახების წინააღმდეგ მიმართულმა წითელმა ტერორმა – კულმინაციას მიაღწიეს, ქართული კინოს ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა მიხეილ ჭიაურელმა (ისეთი კინოსურათების ავტორმა, როგორებიცა „სსაბა“ და ხაბარდა“ – რომლებშიც მნიშვნელოვნად განისაზღვრა და ჩამოყალიბდა კინოენის არაერთი მნიშვნელოვანი მიღწევა) გადაიღო ფილმი „დიადი განთიადი“ და ამით, კინოსტალინიანას მთავარ მიმართულებას, სტალინის მითის შექმნას, „გაღმერთებასა“ და განდიდებას დაუდო სათავე. რეჟისორმა, რომელიც ისევე აღზევდა და ისევე დაემხო, როგორც მისი მონაწილეობით შექნილი „ბელადის ხატი“ და შემდეგ, სსრკ, რომლის ისტორიაც სტალინმა და ჭიაურელმა მის (სტალინის) პირად ისტორიად აქციეს.

მიხეილ ჭიაურელი საბჭოთა კინოში სტალინის მითის, ხელთუქმნელი ხატის, „დიადი მეგობრისა და ბრძენი მასწავლებელის“ იმიჯის, როგორც მითური პერსონაჟის, ოღონდ მუდამ არსებულის, თანამედროვესა და რეალურის მთავარ შემოქმედადაა აღიარებული, „სტალინის ტრილოგიის“ საფუძველზე, თუმცა, სტალინზე გადაღებული მისი ფილმი მეტია.

ზოგადად, სტალინის მითოლოგიზაციის კამპანია 1934 წელს, პარტიის XVII ყრილობის წინ იწყება. ყრილობის, რომელიც ორი სახელითაა ცნობილი – „გამარჯვებულთა ყრილობა“ და „დახვრეტილთა“, რომლის მონაწილეთა უმეტესობა, დიდი ტერორის წლებში, გაანადგურეს.

ფრანგი კრიტიკოსი ანდრე ბაზენი ნაშრომში „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“ წერს:

„ცხადია, რომ ამ კონტექსტში არ შეიძლება ჯეროვნად არ შეფასდეს სტალინის კინემატოგრაფიული სახის მნიშვნელობა. მასში ხაზგასმულია, რომ ამიერიდან სტალინი მთლიანად იდენტიფიცირებულია ისტორიასთან, რომ აქ არ აღმოცენდება სუბიექტურობასთან დაკავშირებული რაიმე წინააღმდეგობა. ეს ფენომენი შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმით, რომ სტალინმა საკმარისად დაამტკიცა პარტიისადმი ერთგულებაც და თავისი გენიალურობაც... ლენინის მუმიფიკაციით, მავზოლეუმის შექმნითა და სტალინის ნეკროლოგით „ლენინი ცოცხალია“ ამ დასასრულის დასაწყისი აღინიშნა. მაგრამ ლენინის ნეშთის ბალზამირება არანაკლებ სიმბოლურია, ვიდრე სტალინის მუმიფიცირება კინოში. ეს მუმიფიკაცია ნიშნავს, რომ სტალინის დამოკიდებულებაში საბჭოთა პოლიტიკასთან არ დარჩა არაფერი შემთხვევითი და, ბოლომდე რომ ვთქვათ ჩვენი სათქმელი, – არაფერი ისეთი, რაც აღინიშნება სიტყვით „ადამიანური“. ადამიანი და ისტორია – ამ შემთხვევაში განვლილი ეტაპია. სტალინი თავადაა ხორცშესხმული ისტორია“ (ბაზენი, 1989, https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/)

სტალინიანას საფუძვლად დაედო თეზისი – „სტალინი – ეს ლენინია დღეს“ და მითოლოგიზაციისთვის შეიქმნა სტალინის ხატი, რომელიც ფორმულაში – „უბრალო დიდი ადამიანი“ მოექცა. წითელი რევოლუციის სხვა ბელადები და იდეოლოგები – ზინოვიევი, კამენევი, ბუხარინი, ტროცკი – ხალხის მტრებად გამოაცხადეს და გზიდან ჩამოიშორეს. ისინი ისტორიის შექმნაში არ მონაწილეობდნენ, რადგან „მის განვითარებას“ უშლიდნენ ხელს.

ცნობილია, რომ თავისი ეკრანული სახეებისა და ზოგადად ბიოგრაფიის (საიმიჯო-პროპაგანდისტული) შექმნაზე სტალინი ბევრს მუშაობდა, ასწორებდა ტექსტებსა და სცენარებს. მოკლედ, თავადვე ქმნიდა „სტალინის მითს“.

ლენინსა და სტალინზე პირველი ფილმი იყო მიხაილ რომის „ლენინი ოქტომბერში“ (1937). შემდეგი, ასევე ლენინსა და სტალინზე, „დიადი განთიადი“. აქ სტალინი ყველა ეპიზოდში, ანუ ისტორიის ყველა პუნქტში, ლენინის თანასწორუფლებიანი მონაწილეა, თან – მონუმენტური ფიგურა. ნახევრადღმერთი. ან ღმერთკაცი. ლენინი (როგორც სხვა, წინამორბედ თუ მომდევნო ფილმებში) უფრო ადამიანურია, უშუალო და უბრალო. შემდეგ „პროლეტარიატის დიდი ბელადი“ ნელ-ნელა მეორე პლანზე ინაცვლებს. ლენინის სიკვდილის შემდეგ კი, სტალინი, კინოშიც ერთპიროვნული ლიდერი ხდება.

იმავე, 1938 წელს, სტალინის რედაქციით, გამოდის „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური (ბოლშევიკური) პარტიის მოკლე კურსი“, რომელიც საბოლოოდ ამტკიცებს სტალინის პერიოდის ისტორიოგრაფიულ კანონს: რევოლუციის ისტორია ლენინ-სტალინის პარტიისა და „მოღალატეებთან“ ბრძოლის ისტორიაა.

„...ვინ, თუ არა პარტიამ და მისმა ბელადმა სხვაზე უკეთ იციან, თუ როგორი ხელოვნება გვჭირდება? ხომ სწორედ პარტიას მივყავართ მიზნისკენ მარქსიზმ-ლენინიზმის, ხომ სწორედ ის ცხოვრობს და შრომობს ღმერთთან მუდმივი კავშირით. აქედან გამომდინარე, მისი და მისი წი-ნამძღოლის სახით, ჩვენ გვყავს გამოცდილი და ბრძენი დამრიგებელი, კომპენენტური ყველა სფეროში... იგი ჩვენი მხედართმთავრიცაა, და მმართველიც, უზენაესი ქურუმი, რომლის სიტყვებში დაეჭვება ისეთივე ცოდვაა, როგორც ღმერთში ეჭვის შეტანა“,

– წერია ამ საბედისწერო დოკუმენტში. ყველა ისტორიული ფილმი სტალინის სიკვდილამდე აზუსტებდა და ავითარებდა მის მიერვე დამტკიცებულ მეტასიუჟეტს. ასე იძენს საბჭოთა კინო – „ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნებათა შორის“ – ჟამთააღმწერლის უნიკალურ სტატუსს, რომლის მიხედვითაც, მითს დოკუმეტის ხარისხი ენიჭებოდა და გამონაგონი ეჭვგარეშედ ცხადდებოდა.

მკვეთრი საავტორო სტილის მიუხედავად, ჭიაურელის სტალინიანა ასევე მკვეთრად გამოხატული სოცრეალიზმის იდეალური ნიმუშია. სოცრეალიზმი, როგორც საბჭოთა კინოს ისტორია

გვიჩვენებს, არა მხოლოდ მხატვრული მეთოდია, არამედ მხატვრის უნარი არაწინააღმდეგობრივად შეათავსოს მითები რეალობასთან და ისაუბროს პოლიტიკის ენაზე.

„დიადი განთიადის“ შემდეგ, II მსოფლიო ომის დროს, სტალინის დაკვეთით, მიხეილ ჭიაურელმა, ორსერიანი, მაშტაბური „გიორგი სააკაძე“ გადაიღო, ანა ანტონოვსკაიას რომანის „დიდი მოურავი“ მიხედვით, რომელიც, ისევ სტალინს ეძღვნება – გიორგი სააკაძის სახე სტალინის მითის კიდევ ერთი და მონუმენტური წახნაგია. საქართველოს XVI-XVII საუკუნეების ისტორიული ამბავი და ისტორიული პერსონაჟები, როგორც იმ პერიოდის რამდენიმე საბჭოთა ფილმშია (მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე მრისხანე“, „ალექსანდრე ნეველი“) თანადროულობისა და ერის (ერების) ფსიქოლოგიური და მორალური გამხნევებისკენ იყვნენ მიმართული და წარსულის გმირობები, გმირული ბრძოლა და დიდი გამარჯვებები – აწმყოსა და მომავლის გამარჯვებას მოასწავებდნენ. ვინ, თუ არა სტალინი იყო (უნდა ყოფილიყო) ფაშიზმის გამანადგურებელი და თან ერთადერთი, ომში ჩაბმული ყველა სახელმწიფოს ლიდერთა შორის.

მითის შექმნა ომის შემდეგაც გრძელდება (უფრო ზუსტად, ღრმავდება) ფილმებში – „ფიცი“ (1946), „ბერლინის დაცემა“ (1949) და „დაუვიწყარი 1919“ (1949) – აქედან 2, უშუალოდ ომს ეძღვნება, მესამე – წარსულში – დასაწყისში აბრუნებს ისტორიას. ამ კინოსურათებში სსრკ ისტორიის სხვადასხვა ეტაპია ნაჩვენები – რევოლუცია, ინდუსტრიალიზაცია, ომის ცენტრალური მოვლენები და გამარჯვება და სხვა. ოღონდ, სტალინურ-ჭიაურელური ინტერპრეტაციითა და მითის ლოგიკით.

„დიად განთიადში“ (სტალინის I ხარისხის პრემია, 1941 წელს) მოქმედება 1917 წლის ზაფხულში ხდება. ოქტომბრის რევოლუციის წინ. აჯანყებისთვის ემზადებიან. იწყება მუშათა გამოსვლები. ყველაფერი ზამთრის სასახლის შტურმით მთავრდება, რომელშიც ფილმის მთავარი გმირებიც მონაწილეობენ.

„ფიცში“ ამბავი 1924-1945 წლებში იშლება. ანუ სსრკ-ს ისტორიის არაერთ მნიშვნელოვან ეტაპსა და ფაქტს ასახავს, სწორედ იმ ჭრილში და იდეოლოგიური საფუძვლით, როგორც მიღებული იყო. ომის ისტორიაც სტალინის „გეგმის“ მიხედვითა და კარნახით იყო დაწერილი და წარმოდგენილი.

ფილმი ჩაიფიქრეს, როგორც საბჭოთა კავშირის ისტორიის „მოკლე კურსი“ – ეს იყო ზეამოცანა. სტალინის ეპოქის ყველა პერიოდი სიმბოლიზებულია, საბჭოთა რიტორიკის ყველა ნიშანი – კინოს ენაზე გადატანილი. სიუჟეტი ერთი, ტიპური საბჭოთა ოჯახის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლების საბჭოთა ცხოვრების გამჭოლ ხაზზეა აგებული.

მთავარი სიმბოლოა – საბჭოების საკავშირო II ყრილობაზე (1924 წლის 26 იანვარი; ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და მნიშვნელოვან ყრილობაზე) სტალინის ფიცი, რომელშიც ლენინსა და პარტიას ერთგულებას პირდება და რომელსაც წითელ მოედანზე წარმოთქვამს.

ერთ-ერთ ცენტრალურ და ზოგადმეტაფორულ ეპიზოდის აღწერას, სტალინზე ფილმების, ფაქტობრივად, ყველა მკვლევრის ნაშრომში ვხვდებით. სტალინი გადის წითელ მოედანზე და ხედავს ტრაქტორისტებს, რომლებიც გაჩერებულ ტრაქტორს შემოხვევიან. *„რა თქმა უნდა, სანთლები“*, – ამბობს სტალინი, ტრაქტორს ქოქავს და ხედავს მომავალს, რომელშიც ათასობით ტრაქტორი საბჭოთა მიწებს ხნავს. მას ღმერთკაცის თვისებები აქვს – უბერებელია, მომავალს ჭვრეტს, შეუძლია ტრაქტორის შეკეთება – მაგიურ ძალას ფლობს.

ვენეციის ფესტივალზე. 1946 წელს, „ფიცი“ პირველი პრემიით დაჯილდოვდა, ომში გამარჯვებული ქვეყნის აღიარებისა და მსოფლიოს გეოპოლიტიკურ რუკაზე ახალი როლისთვის (!). შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებმა კი, სტალინის I ხარისხის პრემიები და 100000 მანეთი (თითოეულმა) ფულადი ჯილდო მიიღეს, სტალინის გადაწყვეტილებით.

„ფიცმა“ ომისშემდგომი სტალინიანას ახალი ეტაპი მოამზადა, რომელიც ბელადის 70 წლის იუბილეს მიეძღვნა და რომელიც 1949 წელს აღინიშნა. ამ წელს გამოვიდა მიხეილ ჭიაურელისა და პეტრე პავლენკოს ორსერიანი, ფერადი მხატვრული ფილმი-ეპოსი, II მსოფლიო ომზე – „ბერლინის დაცემა“ (რომლის გადაღების დაკვეთა ჭიაურელმა პირადად სტალინისგან მიიღო). სტალინის მიერ, საბოლოოდ დამტკიცებული ვარიანტი შეიცავდა ომის მისეულ კონცეფციას, რომლის მიხედ-

ვითაც, „მშვიდობის ორგანიზატორი“ მხოლოდ თავად იყო. ფილმიც მისივე პროექტის ნაწილი იყო – „სტალინის 10 დარტყმა“ – 10-ფილმიანი ციკლის, რომელსაც გენერალისიმუსის საბრძოლო სიბრძნე უნდა აესახა და რომლიდანაც სამი „დარტყმა“ განხორციელდა – ი.სავჩენკოს „მესამე დარტყმა“ (1948), ვ. პეტროვის „სტალინგრადის ბრძოლა“ (1949) და „ბერლინის დაცემა“. ამ ფილმებს საბჭოთა კრიტიკოსებმა „დოკუმენტური დრამა“ უწოდეს. რაც ნიშნავდა, რომ ისინი ასახავდნენ „სიმართლეს ომზე“, მხატვრული კინოს ხერხებით.

„ბერლინის დაცემაც“, როგორც „ფიცი“ საბჭოთა კინოს ტრადიციულ სქემაზეა აწყობილი – გმირების პირადი ბედი ქვეყნის ისტორიის ფონზე ვითარდება და მისი გაგრძელება, თუ სიმბოლური გამოხატულებაა. იდეოლოგიური ფორმულები დრამატულ სიტუაციებზეა მორგებული და ერთი მხრივ, ემოციურ გავლენას ახდენდნენ მაყურებელზე, რომელიც საკუთარ თავს აიგივებდა პერსონაჟებთან. მეორე მხრივ, სინამდვილის მითოლოგიზება, რაც საბჭოთა პროპაგანდის განუყოფელი ნაწილი იყო, სწორედ ამ შეგრძნებების გამოწვევის წყალობით, დამაჯერებელ და რეალურ შეფერილობას იძენდა.

„ფიცში“ – მთავარი გმირი ქალი (რომლის ბედის გარშემო ეწყობა ამბავი და რომელიც მოსე თოიძის ცნობილი პლაკატის „დედა-სამშობლო მოგვიწოდებს“ გამოსახულებასთან იგივდება) საბჭოთა კავშირის ისტორიის ყველა ეტაპზე ოჯახის თითო წევრს კარგავს – ქმარს კულაკი კლავს, ქალიშვილი დივერსიის შედეგად ქარხანაში „ტროცკისტის“ გაჩენილი ხანძრის დროს იღუპება, ვაჟი – სტალინგრადის ბრძოლაში ეცემა გმირულად.

ასეთივე დედა-სიმბოლოა დედა „ბერლინის დაცემაში“, რომლის შვილიც, დაბადებული 1917 წლის 25 ოქტომბერს, ჯერ სტახანოველია და შემდეგ ომის გმირი, რომელიც ბერლინში რეიხსტაგის თავზე დროშას აღმართავს. აქ მითის კიდევ ერთი სახეობაა – მათგან, ვინც ომის დასაწყისში ფრონტზე წავიდა, ცოცხალი ძალიან ცოტა გადარჩა.

სიყვარულის ხაზი ასევე ტრადიციულია საბჭოთა კინოსთვის. პარადოქსი ისაა, რომ მიხეილ ჭიაურელის ფილმის მთავარი გმირი სიყვარულს შეყვარებულს კი არ უხსნის, არამედ თეთრ ფრენჩში გამოწყობილ სტალინს, რომელიც წითელი დროშის ორდენს გადასცემს, აყვავებული ხეხილის ბაღში. სტალინი, როგორც ყველა „საბჭოთა მოქალაქის მამა“ იბარებდა სიყვარულის ამ „ფიცს“ და ჭკუას არიგებდა თავის მრავალრიცხოვან შვილებს.

ფინალში ქათქათა თეთრკიტელიანი სტალინი პოტსდამში ჩადის, უზარმაზარი თეთრი თვითმფრინავით და ადამიანები, რომლებიც გამარჯვებას მოესწრნენ, როგორც ღვთაებას, ეგებებიან. ეს სცენა, უშუალოდ სტალინის შეთხზული იყო, როგორც ამბობენ. საკუთარი კულტი კინოში სტალინს საკუთარი უკვდავების შეგრძნებისთვისაც სჭირდებოდა და არა მხოლოდ პროპაგანდისთვის. ლეგენდა სინამდვილედ იქცეოდა და უკვდავების მითად გარდაიქმნებოდა. რეჟისორმა, სცენარის ავტორმა და მიხეილ გელოვანმა – სტალინის როლისთვის, სტალინის I ხარისხის კიდევ ერთი პრემია მიიღეს. ფილმი 1950 წელს – ჩეხოსლოვაკიის საერთაშორისო ფესტივალზე – მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა. ამ ფაქტს აღტაცებული წერილები მიუძღვნეს გაზეთებმა სსრკ-ში და უკვე ჩამოყალიბებული სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში, რომლებითაც სტალინს სიყვარულს ეფიცებოდნენ.

თუ 1932 წლიდან მოყოლებული, II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ჩათვლით, საბჭოთა კავშირში როგორც საგარეო, ისე საშინაო მტრებთან (ხალხის, რევოლუციის მტრებთან) ბრძოლა მიმდინარეობდა, სტალინიზმის უკანასკნელ ეპოქაში, ხელოვნებაში გაჩნდა ტენდენცია, რომლის მიხედვითაც, კლასობრივი, შიდა და გარე პოლიტიკური თუ სხვა სახის ბოროტება სსრკ-ში უკვე „დამარცხებული“ და „განდევნილი“ იყო.

სტალინური ტრილოგიის მომდევნო, ორსერიანი „დაუვიწყარი 1919“ (1952) „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის ყველაზე ძვირადღირებული კინოსურათია და სტალინის საშინაო და საგარეო პოლიტიკის ჭიაურელისეული (და საერთოდაც) ბოლო გამართლება. იმ ეპოქის ბოლო მხატვრული ფილმი სტალინზე.

მოვლენები პეტროგრადში ვითარდება. ლენინი (რომელიც კომიკურად გამოიყურება) ფილმში იშვიათად ჩნდება. ერთ-ერთი ეპიზოდი შაბათობაა, როდესაც ლენინი მორს მიათრევს. სტალინის ბრწყინვალე სტრატეგია კი, თეთრგვარდიელების კონტრრევოლუციისთვის მზადებასა და წინააღმდეგობას ამარცხებს.

ახალგაზრდა სტალინს მიხეილ გელოვანი ასახიერებს. ესაა მონუმენტური, აუღელვებელი, გაწონასწორებული და „უბრალო“ ადამიანი. მთავარსარდალი, რომელსაც ლენინი უფლებამოსილებით აღჭურვავს – ინტერვენტებისა და თეთრგვარდიელების წინააღმდეგ საბრძოლველად, მათ დასასჯელად, სასამართლოსთვის გადასაცემად.

იმის მიუხედავად, რომ ოფიციოზმა საბჭოთა კინემატოგრაფის განვითარების ახალ ნიმუშად დაასახელა, „დაუვიწყარმა“ სტალინის პრემია ვერ მიიღო. სტალინს თავისი ახალგაზრდობის პერიოდი და გელოვანი არ მოეწონა.

მიხეილ ჭიაურელი, როგორც სტალინის საყვარელი რეჟისორი, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, 1953 წელს, გრიგორი ალექსანდროვსა და სერგეი გერასიმოვთან (კომუნისტებისა და ხელისუფლების მიერ ასევე აღიარებულ რეჟისორებთან) ერთად სტალინზე ბოლო ფილმს იღებს – „დიადი გამოთხოვება“ – დაკრძალვის ქრონიკის მასალებისა და მსოფლიოს მგლოვიარე მუშათა კლასის დადგმული სცენების გამოყენებით.

მიხეილ გელოვანმა, რომელიც სტალინის როლებს 15 წლის განმავლობაში ასრულებდა და რომელიც სტალინმა მხოლოდ „დაუვიწყარი 1919-ის“ შემდეგ გაიცნო, თავი მოიკლა, ეკრანული „პროტოტიპის“ – „სოციალისტური დიქტატორის“ დაბადების დღეზე, იმ, დაუვიწყარ, 1956 წელს, როდესაც, სკკპ XX ყრილობაზე „სტალინის კულტი“ ამხილეს.

ამის შემდეგ იწყება მიხეილ ჭიაურელის კარიერის დაღმავლობაც. სტალინის პრემიის ექვსგზის ლაურეატი, უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, „პირველი“ საბჭოთა რეჟისორი – თამაშმიღმა აღმოჩნდა. ნიკიტა ხრუშჩოვმა, ყრილობაზე, ცნობილ და საბედისწერო მოხსენებაში – „პიროვნების კულტისა და მისი შედეგების შესახებ“ – „ბერლინის დაცემა“ და „დაუვიწყარი 1919“ გააკრიტიკა. ეს კი საკმარისზე მეტი იყო „კულტის“ ერთ-ერთი მთავარი შემქმნელისა და მასზე პასუხისმგებლის კარიერის დასასრულის დასაწყებად.

ლავრენტი ბერიასა და შემდეგ სტალინის სიკვდილის შემდეგ მიხეილ ჭიაურელის მდგომარეობა (ფიზიკურად, მატერიალურად, მორალურად) შეირყა. ხელისუფლებამ დიდი ხნით დაივიწყა (ალბათ, იმ დროში უკეთესიც იყო, რომ დაივიწყა). და თუ სხვა შერისხულების შეწყალების თხოვნით, ხრუშჩოვთან ვიღაცეები მიდიოდნენ, ამბობენ, რომ ჭიაურელის თანადგომის მთხოვნელიც აღარავინ დარჩა. თუმცა, იმასაც ამბობენ, რომ თვითონაც დაიჯერა სტალინი-ღმერთის არსებობა და მისი უკვდავება ირწმუნა.

როდესაც სტალინის სახელი საბჭოეთის ისტორიიდან, „სტალინის კულტის“ ეპოქაში გაქრა და ხსენებაც აიკრძალა, მისმა თანამოაზრეებმა პრივილეგიებთან, თანამდებობებსა და ძალაუფლებასთან ერთად საზოგადოებაში არსებობის ადგილებიც კი დაკარგეს. მიხეილ ჭიაურელი „მთავარი საბჭოთა რეჟისორის“ პედესტალიდან ჩამოაგდეს. ჯერ სვერდლოვსკის დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიაში „გადაასახლეს“, შემდეგ თბილისის მულტიპლიკაციური კინოსტუდიის რიგით რეჟისორად „ჩამოქვეითდა“. იღებდა ანიმაციურ ფილმებს. მოგვიანებით, მხატვრულ კინოს დაუბრუნდა და დრამების („ოთარაანთ ქვრივი“, 1957), ყოფითი დრამების („გენერალი და ზიზილები“, „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“) და კომედიების („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) გადაღებას შეუდგა, ასევე „რიგით მოკვდავთა“ ცხოვრებიდან. და ამ ფონზე, 1969 წელს, გადაიღო ანიმაციური ალეგორიული ფილმი, „როგორ მარხავდნენ თაგვები კატას“, რომლითაც, მეტაფორის ენით, თავისი კერპის უკანასკნელი მითი შექმნა, კიდევ ერთხელ დაემშვიდობა სტალინს და ისევ კინოს მეშვეობით, სიყვარული ბოლოჯერ აუხსნა.

მიხეილ ჭიაურელი გარდაიცვალა 1974 წელს, პირველი მნიშვნელოვანი ფილმების „საბა“ (1929), „ხაბარდა“ (1931) – ქართული კინოშედევრების – გადაღებიდან ოთხი ათეული წლის შემდეგ. მის კინოსურათებს, ბიოგრაფიასა და როლს საბჭოთა კინოს ისტორიასა და სტალინის მითის

შექმნაში კვლვ იკვლევენ და ახალ-ახალ ვერსიებს ქმნიან. მისი ფილმები, მათ შორის „ტრილოგია“, საერთაშორისო ფორუმების, კინოჩვენებების, მსოფლიოში ქართული კულტურის დღეების პროგრამების განუყოფელი ნაწილია. და აღიარებულია, როგორც მაღალმხატვრული ქმნილებები. ქართული კინოს „მეფისტო“ კვლავ დაუბრუნდა კვარცხლბეკს და იოსებ ბესარიონის ძის აჩრდილიც თან აიყვანა.

„...და ნუ დაგვავიწყდება, რომ მარტოოდენ ძლიერნი და სხარტნი იმკობა დაფნის გვირგვინით. იესოს გვირგვინი დაადგეს იმათ, რომელთაც უყვარდეთ იგი და ასევე გვირგვინით შეამკეს მტრებმა, თუმცა ეს ამბავი თვითონ არც კი გაუგიათ“ (სირაძე: 1978, გვ. 40).

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაზენი, ა. (1989). სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, თბილისი: „საბჭოთა ხელოვნება“, 10, https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/)

ბაქრაძე, ლ. (2007). ნუცა ღოღობერიძე – პირველი რეჟისორი ქალი, „კინო ცხელი შოკოლადი“, 5.

სირაძე, რ. (1978). ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბილისი: „ხელოვნება“, 40.

ღოღობერიძე, ნ. (2011) ბედნიერების მატარებელი, ლანა ღოღობერიძის წინათქმით, თბილისი: „ინტელექტი“

Bonnard, A. (1957). Greek Civilization, A. Lytton Sells, L.: http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization)

References:

Bazin, A. (1989). St'alinis miti sabch'ota k'inoshi. [The Stalin Myth in Soviet Cinema]. Tbilisi: "sabchota khelovneba", 10, https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/)

Bakradze, L. (2007). Nutsa Ghoghoberidze – p'irveli rezhisori kali [Nutsa Gogoberidze – The First Female Director]. Zurn. "Tskheli shok'oladi", 5.

Gogoberidze, N. (2011). Bednierebis mat'arebeli, Lana Ghoghoberidzis ts'inatkmit [The Train of Happiness, Lana Gogoberidze's Introductory Text]. Tbilisi: "int'elekt'i".

Siradze R. (1978). Kartuli estet'ik'uri azris ist'oriidan [From the History of Georgian Aesthetic Thought]. Tbilisi: "khelovneba", 40.

Bonnard, A. (1957). Greek Civilization, A. Lytton Sells, L.: http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization)

Salome Tsopurashvili
სალომე ცოფურაშვილი
Ilia State University
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

The Personality Cult and Socialist Realist Eroticism[1]

პიროვნების კულტი და სოცრეალისტური ეროტიზმი

The paper investigates the personality cult and erotic dimension of the party leaders in the so-called 'artistic documentaries' – fictionalised historical-revolutionary films produced in the 1930s and 1940s. It examines the erotic power was constructed around Stalin's and Lenin's figures and distributed through them. It argues that in the process, Stalin not only stepped out from Lenin's shadow as a genuine leader of the working class and subsequently of the Soviet Union, but he also stepped out and overshadowed the eroticism which initially was embodied in Lenin's character in these films and from the end of 1930s was transferred to Stalin. Also, if Stalin appears as a locus of heterosexual desire, Lenin first generates and evokes a homosexual one.

Keywords: Socialist realism, cinema, eroticism, power, Party leader
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, კინო, ეროტიკა, ძალაუფლება, პარტიის ლიდერი

პიროვნების კულტის საწყისები

ფართოდ გავრცელებული აზრის თანახმად პიროვნების კულტი უშუალოდ სტალინის ზეობასთან არის დაკავშირებული. ფაქტად არის ცნობილი, რომ ლენინი საკუთარი პიროვნების კულტის წინააღმდეგი იყო და უფლებას არ იძლეოდა, მისი გამოსახულება საფოსტო მარკებზე დაებეჭდათ. ძველმა ბოლშევიკმა პიოტრ ვიოვოდინმა ჯერ ლენინისგან მიიღო უარი მის ცხოვრებაზე პროპაგანდისტული ფილმის გადაღებაზე, მოგვიანებით კი - მისი ცოლის ნადეჟდა კრუპსკაიასგან. არც ერთს არ სურდა ბელადის ცხოვრება მასების თვალწინ გამოეფინათ. მისი ბიოგრაფია თავიდანვე იმ პოლიტიკური ორგანიზაციის ისტორიასთან უნდა ყოფილიყო გაიგივებული, რომელიც მან შექმნა და ხელმძღვანელობდა (Yangirov, 1993, გვ. 24). თუმცა, რაც არ უნდა პარადოქსული იყოს, ახალი რეჟიმის ჰეროიზირებული მემკვიდრეობის შექმნას სწორედ ლენინი ედგა სათავეში. მას ძალიან კარგად ესმოდა ხალხის განწყობების და ხვდებოდა, რომ რიგით ადამიანებს ძველი რეჟიმის პოლიტიკური და კულტურული გმირების ჩამანაცვლებლები ესაჭიროებოდათ, რომელთა მონუმენტური გამოსახულებები დიდი ქალაქების მოედნებსა და შენობებს ამკობდნენ (Bonnell, 1997, გვ. 137). ომის მოგების შემდეგ ახალ რეჟიმს ახლა საჯარო სივრცეები უნდა დაეპყრო და საკუთარი თავის ლეგიტიმიზაცია მოეხდინა. შესაბამისად, 1918 წლის 14 აგვისტოს გამოვიდა დეკრეტი

[1] კვლევა შესრულებულია ახალი ევროპის კოლეჯში (New Europe College), სასტიპენდიო პროგრამის *Pontica Magna 2019-2020* ფარგლებში. დონორი: Volkswagen Stiftung

მეფეთა და მათი მსახურების პატივსაცემად აღმართული ძეგლების დემონტაჟისა და რუსული სოციალისტური რევოლუციის ძეგლთა პროექტების შემუშავების შესახებ. იმავე წელს ბოლშევიკური რეჟიმისადმი თანაგრძნობით გამსჭვალულმა ხელოვანებმა მუშისა და გლეხის გამოსახულებები შექმნეს. ეს ფიგურები არქეტიპულ ფიგურებად გარდაიქმნენ და მათი გამოსახულება რელიგიური ხატების მსგავსად სტანდარტიზდა. ამ იკონოგრაფიული გამოსახულებების მიხედვით 1919 წელს იქმნებოდა პოსტერები თუ მონუმენტური ქანდაკებები და ალეგორიურად წარმოაჩენდა ამ სოციალურ კლასებს. თუმცა, ლენინის გეგმაში პარადოქსულად ინდივიდთა განდიდება იყო ჩადებული: დეკრეტის თანახმად უნდა აღმართულიყო სოციალიზმის წინამორბედთა, მის თეორეტიკოსთა და მებრძოლთა, ბიუსტები თუ ბარელიეფები, ასევე იმ მეცნიერების, ფილოსოფოსების თუ ხელოვანების მონუმენტები, რომლებსაც შეიძლება არ ჰქონდათ პირდაპირი კავშირი სოციალიზმთან, მაგრამ კულტურის უდავო გმირებს წარმოადგენდნენ. ვიქტორია ბონელის თანახმად, ეს იყო ბოლშევიკთა პირველი ძალისხმევა ინდივიდთა იდენტიფიცირებისა და განდიდებისა. თუმცა ამ ამბავში ყველაზე საინტერესო ისაა რომ მონუმენტურ ფიგურებს შორის ერთიც კი არ ერია ისეთი ახალი ბოლშევიკური რუსეთის ლიდერი, უკვე მკვდარი რომ არ ყოფილიყო. იდეაში ეს იყო მექანიზმი რომელსაც თეორიულად ხელი უნდა შეეშალა მისი თუ თანამებრძოლი ბოლშევიკი ლიდერების განდიდებისთვის. თუმცა თავად ის ფაქტი, რომ ასეთი პროექტი ლენინის ინიციატივით დაიწყო, ნიშნავდა, რომ მან გაუხსნა გზა ინდივიდთა ჰეროიზაციას. მართალია, 1918 წელს მან გამოაცხადა, რომ გმირების პრობლემა ბოლშევიკებისთვის გადაწყვეტილი იყო, თუმცა მონუმენტური პროპაგანდის ეს გეგმა საპირისპირო გზავნილს ატარებდა, რაც აჩვენებს რომ მისი ამ საკითხისადმი დამოკიდებულება ორაზროვანი იყო. დიდი დრო არ დაჭირვებია, რომ მონუმენტალიზაციის ეს პრაქტიკა ცოცხალ ბოლშევიკ ლიდერებზე და თავად ლენინზე გავრცელებულიყო. 1919 წლის თებერვალში დამზადდა ლენინის პირველი ოფიციალური ბიუსტი გრიგორი ალექსეევის მიერ მოსკოვის საბჭოს ბრძანებით. ეს ცოცხალი ბოლშევიკი ბელადის პირველი საჯარო ქანდაკება იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ლენინი ენთუზიაზმით არ უყურებდა მისი თუ სხვა წამყვანი ბოლშევიკებისადმი საჯარო აღფრთოვანების გამოხატვას, 1920 წელს იგი მაინც დათანხმდა შეხვედროდა ხელოვანებს, რათა მათ მისი პორტრეტებისა და ქანდაკებებისთვის ესკიზები შეექმნათ. იგი თან დათანხმდა მისი ორმოცდამეერთე დაბადების დღე გრანდიოზულად აღენიშნათ, მაგრამ თან არ მოსწონდა ეს ფაქტი. სწორედ აქ ჩამოყალიბდა ლენინიანას ესთეტიკის საკვანძო ელემენტები: გამოიკვეთა წინამძღოლის ზეადამიანური თვისებები, მისი უბრალოება და უშუალობა, მისი ძალა. ეს თვისებები შემდგომ სტალინზე გადავიდა, სადაც მათ არანორმალურად მასშტაბური განზომილებები მიიღეს. ლენინი პირველად რელიგიური ტერმინოლოგიით საჯაროდ 1920 წელს დაახასიათეს, მას მერე რაც კინაღამ მოკლა სოციალ-რევოლუციონერთა დაჯგუფების წევრმა ფანია კაპლანმა; ხოლო მისი სიკვდილის შემდეგ ეს ტენდენცია აზვირთდა. მისი სიკვდილიდან რამდენიმე წლის შემდეგ შეიქმნა ახალი რიტუალები, გამოსახულებები და სიმბოლოები რომლებიც ემყარებოდა როგორც რუსულ ორთოდოქსულ ისე ტრადიციულ ფოლკლორულ რიტორიკასა და პრაქტიკას. ლენინს მოიხსენებიდნენ „ძვირფას მამად,“ გასვენებაში მგლოვიარეები ატარებდნენ მაღალ ჯოხებზე დამაგრებულ მის პორტრეტებს, რომლებიც რუსული ორთოდოქსული პროცესიების რელიგიურ ბანერებს ჰგავდა და ყველა საბჭოთა რიტუალის აუცილებელ ატრიბუტად იქცა საბჭოთა კავშირის არსებობის მანძილზე. ვიქტორია ბონელის თანახმად (1997, გვ. 146), ეს საბჭოთა რუსეთში ძალაუფლების ესთეტიზაციის დასაწყისი იყო. ლენინის კუთხეების შექმნა კიდევ ერთი საბჭოთა რელიგიური რიტუალი იყო, სადაც წმინდანთა ხატების ნაცვლად ლენინის გამოსახულებები იყო გამოფენილი თაყვანსაცემად და შთაგონებისთვის. პლაკატები და მარკები მისი გამოსახულებებით ახლა ფართოდ იყო ხელმისაწვდომი და ყველა მათგანი მის უკვდავებას უსვამდა ხაზს.

როდესაც ლენინი ავადმყოფობის გამო იძულებული შეიქმნა განზე გამდგარიყო პოლიტიკური ცხოვრებისგან, ის ქარიზმატული ენერგია, რომელსაც იგი განასახიერებდა, პარტიაზე გადავიდა. მაგრამ მისი სიკვდილის შემდეგ უკვე დადგა კონკრეტული ლიდერის საჭიროება, რომელიც

მის ადგილს დაიკავებდა. როდესაც მემკვიდრეობის საკითხი ტროცკისა და სტალინს შორის ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ გადაწყდა, სტალინმა საკუთარი კულტის მშენებლობა დაიწყო, რომელიც პირდაპირ იყო დაკავშირებული ლენინთან. აქცენტი კეთდებოდა მათ ახლო კავშირზე და გამოყენებული პროპაგანდა განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს მემკვიდრეობით, თითქოსდა ბუნებრივ მიმდევრობას. ნატალია სკრადოლმა (2009, გვ. 34) 1929 წელს გაზეთში *პრავდა* დაბეჭდილ ლენინის ხსოვნისადმი მიძღვნილი წერილების დისკურსული ანალიზისას გამოკვეთა ორი მეტაფორა, რომელიც ქრისტიანული ტროპების ტრადიციას მიეკუთვნება. პირველის თანახმად ლენინი უხილავი მამაღმერთია, რომელიც ემიგრაციაში ცხოვრობს, ხოლო სტალინი მისი წარმომადგენელია ადამიანთა შორის, და რუსეთის დედაქალაქის პროლეტარიატს მიუძღვის წინ. მეორე მეტაფორა კი სტალინს წარმოადგენს მოყვარულ მამად, რომელიც მშობიარობის შემდეგ გარდაცვლილი დედის – ლენინის სიკვდილის შემდეგ, ახალშობილ საოცარ ჩვილს – ბოლშევიკურ სახელმწიფოს უვლის და ზრუნავს მასზე. შესაბამისად, სტალინი რიგრიგობით ასრულებს როგორც ლენინის ვაჟის, ისე მისი ქმრის როლს. ამგვარი უცნაური დაჯგუფებები არ იყო უცხო სტალინის კულტისთვის. ლიდერთა სქესობრივი იდენტობის მეტაფორული აღრევა, თავის მხრივ, რუს მონარქთა განმადიდებელი ანდროგინულ-ევლოგიური ნაწერების ტრადიციას წარმოადგენდა. ამასთანავე წმინდანებთან და დიდებულებთან მიმართებაში ოჯახური კავშირების ალეგორიულად გამოყენება ისეთივე ძველია როგორც ქრისტიანული და ლეგალისტური ტრადიცია: თავად ქალწული მარიამი ხშირად იყო ნახსენები როგორც „ქალწული და დედა, თავისი ვაჟის ქალიშვილი“.

ლენინის კულტის ყველაზე ცხადად გამოხატული რელიგიური ნიშანი რაღა თქმა უნდა მისი ბალზამირებული სხეულის მავზოლეუმში დასვენება იყო საბჭოთა კავშირის მომლოცველთათვის. საბჭოთა ტოტალიტარიზმის კიდვ ერთი თვალშისაცემი წინააღმდეგობა ეს არის სიკვდილის კულტის სიცოცხლის ზეიმად წარმოჩენა, რაც უდავო კავშირს ატარებს ქრისტიანული აღდგომის მისტერიასთან. ლენინის მავზოლეუმი ხშირად ფიგურირებდა რიტორიკაში როგორც დედის საშო. მაია ტუროვსკაიას სიტყვებით (1993, გვ. 134), აღარაა საჭირო იმის დამტკიცება, რომ რელიგიის გაცხადებული გაუქმება თავად რეალობის გაწმინდანებით იყო კომპენსირებული და კულტთა უფრო მეტად უნივერსალური და ყოვლის მომცველი ფორმები შექმნა, ვიდრე რელიგიურ მიმდინარეობებს ოდესმე შეუქმნიათ. ამ პროცესმა სოციალური ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა და საკუთარი აპოთეოზი კინოში იპოვა.

პროპაგანდის ილუზორული ხაფანგი

1920-იანი წლების დასაწყისიდანვე კინო, ლენინის თანახმად, ყველაზე მნიშვნელოვან ხელოვნების დარგად იყო მოაზრებული. მართალია დღეს მკვლევრებს ეჭვი ეპარებათ მართლა თქვა თუ არა ლენინმა კინოს უმნიშვნელოვანესობაზე ის ფრაზა იმ სახით, როგორითაც ანატოლი ლუნაჩარსკიმ გადმოსცა მოგონებებში მოგვიანებით, – „კინო ჩვენთვის ყველა ხელოვნების დარგთა შორის უმთავრესია“, – მაგრამ ფაქტია, რომ ბევრი თვლიდა ასე (თავად ლუნაჩარსკი ბოლო-ბოლო) და არც სტალინისთვის იყო ეს მოსაზრება უცხო: 1924 წლის პარტიის მეცამეტე ყრილობაზე მან განაცხადა რომ „კინო უდიდესი საშუალებაა სახალხო აგიტაციისთვის“ და ამ ხაზისთვის არასდროს გადაუხვევია. მან კინო მთავარ ქვაკუთხედად აქცია რაზეც სტალინისტური მითოლოგია დაშენდა. 1941 წლის ივნისამდე, სანამ ოპერაცია ბარბაროსა მოლოტოვ-რიბენტროპის პაქტს დაარღვევდა და დანარჩენი ევროპა მეორე მსოფლიო ომის ცეცხლის ალში იყო გახვეული, სტალინი უშურველად დიდ დროსა და ენერგიას უთმობდა კინოს და ინტენსიურად ადევნებდა თვალყურს რეჟისორების საქმიანობას (Taylor, 1993, გვ. 70). მოგვიანებით, 1956 წელს ნიკიტა ხრუშჩოვმა პარტიის მეოცე ყრილობაზე თქვა რომ სტალინი ზედმეტად ეყრდნობოდა საბჭოთა ფილმებს საბჭოთა ცხოვრების სინამდვილის აღქმაში, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის (სოცრეალიზმის) პრინციპით იქმნებოდა. ტერმინის კლასიკური განმარტებით, ეს იყო შემოქმედებითი მეთოდი, რომლის მიზანი სინამდვილის მართალი, ისტორიულად კონკრეტული გამოსახვა იყო მის ევო-

ლუციურ განვითარებაში. ამასთანავე რეალობის სახელოვნებო რეპრეზენტაციის სინამდვილე და ისტორიული კონკრეტულობა ცნობიერების გარდაქმნასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული სოციალისტური შემართებით. სოცრეალიზმს უნდა ეჩვენებინა, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო სინამდვილე, რაც თავისთავად იდეალურის წარმოსახვას გულისხმობს და არა არსებულისას. შესაბამისად, რეალობაში არსებული გაღატაკებული კოლმეურნეობები და უხალისო გლეხები ნაყოფიერებას და ბედნიერებას ასხივებდნენ ეკრანებზე, ისტორიულ-რევოლუციურ ფილმებში კი მოვლენები ხელახლა იწერებოდა. პერსონაჟები უფრო ბრძენები, დიდსულოვნები და სიმპათიურები იყვნენ თავად სტალინის ჩათვლით, რომელმაც მზრუნველი, ბრძენი მამის სახე დაიმკვიდრა. რომ შევაჯამოთ, სოციალისტური რეალიზმი ეს იყო წარსული რომელიც არასდროს მომხდარა, და აწმყო, რომელიც არასდროს დამდგარა.

სოცრეალისტური ესთეტიკის დამკვიდრებას რამდენიმე გარემოება უძღოდა წინ. ერთ-ერთი ის იყო, რომ ავანგარდისტ რეჟისორთა მიერ გადაღებული ფილმები, რომლებიც პროპაგანდისტულ გზავნილებს ატარებდნენ, მასებისთვის გაუგებარი და მოსაწყენი იყო, რამაც გზა „კინო მილიონებისთვის“ ლოზუნგს გაუკვალა. მეორეს მხრივ, როგორც მაია ტუროვსკაია აღნიშნავს (1993, გვ. 42), ამ დროს კულტურული პარადიგმა გლობალურად შეიცვალა და დაუდგრომელი ოციანი წლების ავანგარდმა ადგილი ცნობიერების უფრო სტაბილურ სტილს დაუთმო. კინოში ეს ტექნიკური პროგრესითაც იყო განპირობებული: ხმის შემოტანამ ეკრანზე ინდივიდუალური გმირების განვითარება გაადვილა, დიალოგის გამოყენებით მოქმედების გადმოცემა გაამარტივა და ხელი შეუწყო კონსერვატიული, ლინეარული ფორმების ჰეგემონიის დაბრუნებას. პიტერ კინეზის სიტყვებით (1992, გვ. 134), სტალინი თავად იქცა საკუთარი პროპაგანდის პირველ „მსხვერპლად“: 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული იგი თავის დღეებს ან კრემლში ატარებდა, ან პერსონალურ დაჩებზე, თითქმის აღარ გადიოდა ხალხში, სოფლებში, კოლმეურნეობებში, მოსკოვის ქუჩებშიც კი და მისი აღქმა სულ უფრო და უფრო მეტად იყო განპირობებული იმით, თუ რას ხედავდა იგი ეკრანზე. კრისტინა ვატულესკუ (2010, გვ. 158) სოციალისტურ-რეალისტურ ხელოვნებას განსაზღვრავს როგორც ლაკანის სარკის სტადიის ვერსიას ზრდასრულთათვის, რომელშიც ლაკანისეული კონცეპტისგან განსხვავებით სუბიექტი საკუთარი გაყალბებული გამოსახულებით კი არ ტკბება, არამედ რეჟიმის.

ძალაუფლების ეროტიზაცია

კატერინა კლარკმა (1981, გვ. 18) სოცრეალისტური რომანების შემდეგი მასტერ-ფაბულა გამოკვეთა: გმირს, რომელიც დავალების ასრულების პროცესშია, მოქმედებს რა ბრძენი პარტმუშაკის მენტორობის ქვეშ, ცნობიერება უმაღლდება. ამიერიდან უფრო ღრმად ესმის საკუთარი თავის, სამყაროსი, კომუნიზმის მშენებლობის დავალების, კლასობრივი ბრძოლის და ა.შ. მსგავსი პატერნი გვხვდება ფილმებშიც, სადაც ბრძენი მენტორის როლს კონტექსტის მიხედვით ირგებენ ფიქციური პარტიული მდივნები, ისტორიული პირები თუ თავად ბელადები - ლენინი და სტალინი. სოცრეალისტური კინო ბევრი პერსპექტივიდანაა შესწავლილი, მაგრამ გენდერისა და სექსუალობის სფერო შედარებით ახალი პრიზმაა. როგორც ჯონ ჰეინესმა (2003) და ლილია კაგანოვსკიმ (2008) თავიანთ მონოგრაფიებში აჩვენეს, სტალინისტური ეპოქის მამაკაცი ყოველთვის დაბალ საფეხურზე დგას: იგი ან სანიმუშო შვილია, მაგრამ ვერასდროს ჯობნის მამას, ან კასტრირებულ-დასახიჩრებულია. ენ ეკინ მოსმა (2009, გვ. 154) წინ წამოწია დაკვირვება, რომ 1930-იანი წლების სტალინისტურ ფილმებში მამაკაცის მზერისთვის, ამ კონცეპტის კლასიკური გაგებით, ადგილი არ იყო. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს რომ ამ მზერის არ ყოფნას განმათავისუფლებელი ეფექტი *ქონდა*. აქ მაყურებელი გენდერის მიუხედავად ყოველთვის ქალთან იყო გათანაბრებული. ფილმები მოითხოვდა, რომ მამაკაცებსაც და ქალებსაც ქალ პერსონაჟთან მოეხდინათ თვითიდენტიფიკაცია და ამავდროულად სურვებოდათ იგი. რადგანაც ერთადერთი ძალაუფლებრივი მასკულინობა მხოლოდ სტალინს ეკუთვნოდა, მაყურებელი ქალის პოზიციას ითავსებდა. სტალინი იყო გმირი ქალის

ეროტიკული მზერის იმპლიციტური ობიექტური და მაკონტროლებელი მამაკაცური მზერის ერთადერთი მფლობელი (Moss, 2009, გვ. 164). მოსი აღნიშნავს, რომ რადგანაც სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა რეალობას წარმოადგენდა, საბჭოთა ფილმების მიერ სტალინის ეროტიკული ძალაუფლების შექმნას ღრმა და ხანგრძლივი შედეგები უნდა ჰქონოდა. ამ დაკვირვებებს ჩამოთვლილი მკვლევარები დიდწილად ისეთ ფილმებზე აკეთებენ, სადაც ბელადები (ლენინი და სტალინი) უშუალოდ არ მონაწილეობენ მოქმედებაში, მაგრამ მათი ყოვლისმომცველი ყოფნა ნაგულისხმევია. მაგრამ რა ხდება როდესაც ეკრანზე ბელადი მთელი თავისი დიდებულებით ჩანს?

როგორც ფროიდმა განსაზღვრა, ქარიზმატული ლიდერების პატერნი მდგომარეობს იმაში, რომ მართალია, ისინი სექსუალურად მიმზიდველები არიან თავიანთი მიმდევრებისთვის, თავად სექსუალურად უკარებანი რჩებიან. სოცრეალისტურ ფილმებში მართლაც არც ერთ პარტიულ ლიდერს (ლენინი იქნება ეს სტალინი თუ რომელიმე სხვა ცნობილი ბოლშევიკი, ან მისი ფიქციური განსხეულება) არ აქვს საკუთარი სასიყვარულო თავგადასავალი, მაგრამ მიუხედავად ამისა ისინი მაინც ძლიერ ეროტიულ მუხტს ატარებენ. ეს მიღწეულია არა მხოლოდ მათ ქარიზმატულობაზე ხაზგასმით, არამედ იმით, რომ ისინი სხვა გმირების ეროტიულ სურვილებს მიმართულებას აძლევენ და სწორედ პარტიულ-იდეოლოგიური ლიდერის პირდაპირი ჩართულობით ხდება შესაძლებელი ამ კავშირების რეალიზაცია. მაგალითად, ფრიდრიხ ერლმერის კიროვისადმი მიძღვნილ ფილმში *დიადი მოქალაქე* (1938) ყველასგან გაღმერთებულ მთავარ გმირ შაკოვს, მართალია, თავად არანაირი რომანტიული ინტერესი არ გააჩნია, მაგრამ იგი მაინც ეროტიული ძალაუფლების მატარებელია. სწორედ მისი ჩარევის შედეგად აცნობიერებს ფილმის ორი გმირი ერთმანეთის მიმართ თავიანთ სიყვარულს, ხოლო მეორე ნაწილში მათი ქორწინება მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ შაკოვს მუშებთან საიდუმლო შეხვედრა ჭირდება, შესაბამისად ისინი ქორწილს მართავენ, რათა მტრებმა ეჭვი ვერ აიღონ. რომანტიულ კავშირს მხოლოდ პარტია (რასაც შაკოვი განასახიერებს) და მისთვის არსებული საჭიროებები ხდის შესაძლებელს. თავად ლენინი და სტალინი ხშირად ასრულებენ შუამავლების როლს. მიხეილ ჭიაურელის „დიად განთიადში“ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მომზადებისას ბელადები მაინც პოულობენ დროს რომ რუსი სვეტლანას და ქართველი გიორგის სასიყვარულო პრობლემები მოაგვარონ, ხოლო „ბერლინის დაცემაში“ სტალინი დროს არ იშურებს, რომ რჩევა-დარიგებები მისცეს ახალგაზრდა მასწავლებელზე უნუგეშოდ შეყვარებულ მუშას.

ზოგადად, ყველა სოცრეალისტური ფილმი პიროვნების კულტის დანერგვას ემსახურებოდა, მაგრამ რიჩარდ ტეილორი (1993, გვ. 88) განასხვავებს კვაზი-საკულტო, პროტო-საკულტო და საკულტო ფილმებს. კვაზი-საკულტო ფილმებში მოქმედება დიდწილად თანამედროვე დროს ხდება ქარხანაში ან კოლმეურნეობაში. პროტო-საკულტო ფილმებში მოქმედება ცხადად პოლიტიკურ კონტექსტში ვითარდება (1905 წელი, ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია, სამოქალაქო ომი, კომუნისტური ინტერნაციონალი), საკულტო ფილმებში კი მთავარი ფიგურა ჯერ ლენინია, შემდეგ კი სტალინი, და ისინი ყველაზე გვიან ჩნდება. ლენინისა და სტალინის გმირები ფიქციურ კონტექსტში პირველად 1937 წელს გვევლინებიან მიხაილ რომის ფილმში *ლენინი ოქტომბერში,* რომელსაც დევიდ ბროდენგერბერმა (2011, გვ. 167) დიდი ტერორის ეპოქის პოლიტკორექტულობის შედევრი უწოდა. მომავალ წელს ამ ფილმს გაგრძელებაც მოყვა *ლენინი 1918 წელს.* რომის ლენინიანა ცხადად გამოკვეთავს ბელადების მიმართ გამოყენებულ იმ მეტაფორებს, რომლებიც სკრადოლმა გამოარჩია 1929 წლის წერილების ანალიზისას და ჰომოეროტიზმითაა დატვირთული.

პირველ ნაწილში ლენინის პერსონაჟი წარმოდგენილია როგორც ცოცხალი წმინდანი, მას აღმერთებენ, ზრუნავენ და იცავენ, ან მასთან შეხვედრაზე ოცნებობენ, და თავს იმტვრევენ, თუ როგორ შეიძლება გამოიყურებოდეს რეალობაში. სახალხო ქედმოდრეკილობის ეს მახასიათებლები უკვე აღარ გვხვდება სტალინიანას ფილმებში, რადგანაც რომის ლენინიანაში მოქმედება კონსპირაციულ პერიოდში ვითარდება, ხოლო ჭიაურელის სტალინიანაში სტალინი უკვე ყველა კედლიდან დაჰყურებს ზემოდან პერსონაჟებს და მაყურებლებს ორუელის „დიდი ძმის“ მზერით. ლენინი ხალხთა შორის მოსიარულე ქრისტეა. უნდა აღინიშნოს, რომ ქრისტიანობაშიც გვხვდება ეროტიზმი

და ჰომოეროტიზმი, რასაც სულ მცირე წმინდანების „ქრისტესთან მისტიკური ქორწინების“ ცნება ხდის ცხადს. ბეჭდური პროპაგანდის მსგავსად ფილმიც ლენინს ენერგიის და მოძრაობის განსახიერებად წარმოადგენს, სექსუალური ენერგიისაც კი და რელიგიური აურითაა განმსჭვალული. ამაზე ცხად მინიშნებას *ლენინი ოქტომბერში* შემდეგ სცენაში იძლევა: ფილმის მთავარი გმირი ვასილი ლენინს საკუთარ ბინაში მალავს და თავდაპირველად თავის ფეხმძიმე ცოლსაც არ უმხელს მის ვინაობას. თუმცა იდუმალი სტუმრის სიხალისით, თავმდაბლობით და უშუალობით ცოლი მაინც ხვდება, თუ ვისთან აქვს საქმე. ქმარიც უდასტურებს მიხვედრას, თუმცა მთელი ეს სცენა სიტყვის უთქმელად თამაშდება, როგორც დიადი რელიგიური მისტერიასთან ზიარება. დიდხანს განშორებული წყვილი ყველაზე ინტიმურ მომენტს მაშინ განიცდის, როდესაც ერთმანეთზე მიხუტებულები სასოებით შესცქერიან მძინარე ლენინს. ეს სცენა სრული ერთი წუთი გრძელდება, ფონად მხოლოდ საათის წიკწიკი ისმის და ალბათ ფილმის ყველაზე ინტენსიური სცენაა. სტალინს აქ ჯერ არ ეთმობა დიდი ადგილი მოქმედების განვითარებაში, მაგრამ იგი ყველა გადამწყვეტ მომენტში ჩნდება. როდესაც ფილმის დასასრულს ლენინი საჯარო სიტყვით გამოდის რევოლუციისა და ბოლშევიკების მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ, სტალინი ადგილმდებარეობას იცვლის და ადგილს მის გვერდით იკავებს. მიზანსცენა აჩვენებს, რომ მის უკან თავმოყრილ ბოლშევიკთა შორის, სწორედ სტალინია ლენინის მემკვიდრე.

ფილმის გაგრძელება, *ლენინი 1918 წელს* კიდევ უფრო მეტად არის ჰომოეროტიული თუ ცოლ-ქმრული მეტაფორებით დატვირთული, და სიმბოლურად გამოსახავს ლენინს და სტალინს, როგორც ბოლშევიკური რუსეთის მშობლებს. ფილმი ოჯახური სცენით იწყება: ვასილი პარტიული დავალებიდან სახლში ბრუნდება ცოლთან, რომელსაც უკვე გაუჩენია ბავშვი. ვასილი გრძელ, შთამაგონებელ სიტყვას წარმოთქვამს, თუ როგორ იქნება მათი შვილის ცხოვრება ბევრად უკეთესი, რომ ისინი შიმშილს გადაურჩებიან. ფილმის ბოლო სცენა ამ სცენას იმეორებს უკვე ბელადთა პერსონაჟებით: სტალინი დაჭრილ ლენინის მოსანახულებლად მოდის და ისინი პატარა ობოლი გოგონას თანდასწრებით საუბრობენ ერთმანეთთან. ისინი ბავშვის, და ზოგადად ახალი თაობის ბედს განიხილავენ სანამ პატარა გოგონა მათ კალთაში მჯდომი თამაშობს. მათი სიტყვები რა თქმა უნდა ეს უფრო პოზიტიურ ტონალობაშია ვიდრე ვასილის, რადგანაც ახლა ფილმის ბოლოა, დაბრკოლებები გადალახულია და ვიცით რომ ამიერიდან მოყოლებული ყველაფერი კარგად იქნება: ბოლშევიკები სამოქალაქო ომშიც გაიმარჯვებენ და დიდებული საბჭოთა კავშირიც შეიქმნება.

ვასილი, რომელიც ამ დროს ლენინთან გამოსამშვიდობებლად მოდის სანამ ახალ დავალების შესასრულებლად გაემგზავრება, კარის ზღურბლთან ჩერდება, ვერ ბედავს ამ ბელადთა ოჯახური იდილიის დარღვევას. იგი ანთებული თვალებით შორიდან უცქერს წყვილს და ნერვიულად აწვალებს პალტოზე ღილებს, და მეტისმეტად ჩამოჭგავს გულგატეხილ ცალმხრივად შეყვარებულს, რომელიც სრულიად აცნობიერებს მეტოქის დიდებულებას. სტალინის მემკვიდრედ გამოცხადებაზე მინიშნება აქაც გვხვდება, ოღონდ კიდევ უფრო ექსპლიციტურად: როდესაც სტალინი მოდის, დაჭრილი ლენინი მას იმ სავარძელში სვამს, რომელშიც თვითონ თვლემდა. ამ მოქმედებით იგი თითქოს თავის ტახტს უთავისუფლებს, ერთის მხრივ როგორც მემკვიდრეს, და მეორეს მხრივ როგორც „ოჯახის უფროსს“. ობოლი გოგონას პერსონაჟი ლენინის დედობრიობისთვის და ბავშვების სიყვარულის ხაზგასასმელად არის შემოყვანილი, რასაც თანამედროვეთა მოგონებების მიხედვით, რეალობასთან საერთო ნაკლებად ჰქონდა (ტუმარკინი, 1983, გვ. 129-130). დაკარგული ბავშვი მთავრობის შენობაში ეძებდა დედას, სადაც ლენინმა იპოვა და ფაქტობრივად იშვილა. როდესაც იგი მტირალ ბავშვის უახლოვდება და ამშვიდებს, იგი უფრო დედობრივი და მზრუნველია, უფრო მეტად არის დაჯილდოებული დედობრივი ინსტინქტებით ვიდრე მის გვერდით მდგომი ქალი, რომელმაც ცხადად არ იცის თუ როგორ მოიქცეს ბავშვებთან.

მიხეილ ჭიაურელის *ბერლინის დაცემა,* მეორე მსოფლიო იმის დროს შერყეულ სტალინის ჰიპნოზურ ძალაუფლებას და ავტორიტეტს აღადგენს (იანგბლადი 2006, გვ. 97). იგი არა მხოლოდ გამარჯვების ერთადერთ არქიტექტორად გამოსახავს მას, არამედ ერთადერთ ვალიდურ ერო-

ტიკულ ობიექტადაც. მთავარი გმირი, ფოლადის ქარხნის მუშა ალექსეი სტალინური ეპოქის კვინტისენციალური სანიმუშო ვაჟია, რომელიც მხოლოდ მამის სუსტ ჩამნაცვლებლად თუ გამოდგება. მისი სატრფოს, სკოლის მასწავლებელი ნატაშას ალექსეის წარმატებისადმი მიძღვნილი სიტყვა არცთუ ორაზროვნად გადაიქცევა სტალინისადმი მიძღვნილ საჯარო სიყვარულის მანიფესტაციაში. მიუხედავად მისი სანიმუშო მასკულინობისა (ფოლადის მუშა, სიმპათიური, რეკორდის დამამყარებელი), ახალგაზრდა ქალისთვის ალექსეი უხილავია, რადგანაც მისი მზერა მხოლოდ სტალინისკენაა მიპყრობილი (Kaganovsky, 2008, გვ. 206), და ეს უკანასკნელი მხოლოდ მას მერე ხდება მისთვის მისაღები, რაც ალექსეი გადასცემს მას სტალინის სიტყვებს. ნატაშა იმდენად არა საკუთარ გრძნობებს ემორჩილება მოგვიანებით ალექსეისთვის სიყვარულის გაცხადებით, რამდენადაც ბელადის ბრძანებას. სლავოი ჟიჟეკის თქმით (2008, გვ. 59) *ბერლინის დაცემა* ზღაპრის სტრუქტურას იმეორებს: მეორე მსოფლიო ომი დაბრკოლებაა, დრაკონი, რომელიც რაინდმა (ალიოშა) უნდა გადალახოს/დაამარცხოს, რათა დატყვევებული პრინცესა (ნატაშა) გაათავისუფლოს. სტალინი კი ჯადოქარია, რომლის დახმარებასაც წყვილი გაერთიანებისკენ მიჰყავს. თუმცა მეორე მსოფლიო ომი არა იმდენად ალიოშასათვის გადასალახი დაბრკოლებაა, არამედ ნატაშას ოცნების – სტალინთან შეხვედრის და მისთვის კოცნის თხოვნის – რეალიზაციის საშუალება. ნახევრად მამობრივნახევრად ეროტიკული კოცნის შემდეგ, იგი ალიოშასთან ბრუნდება, რომელიც სტალინის ფერმკრთალი ჩამანაცვლებელია.

კატერინა კლაკის დაკვირვებით, ფილმებში მთავარი გმირების სტალინთან (თუ სხვა პარტიულ ფიგურებთან) შეხვედრა, ერთგვარი სექსუალური ინიციაციის ფუნქციას ატარებს, მაგრამ შემდგომ განდობილი გმირი სხვაგან იგზავნება და მისი ეროტიული ენერგია სხვა მიმართულებით გადამისამართდება. თუკი ფილმები მიგვანიშნებს, რომ პერსონაჟს ლტოლვა აქვს ბელადისადმი, ეს გრძნობა არასდროსაა ორმხრივი, რადგანაც ბელადები სხვა, არამიწიერ განზომილებას განეკუთვნებიან. კინემატოგრაფიული მედიუმი არა მხოლოდ ხელახლა ქმნიდა ისტორიას და ბელადთა პერსონაჟებს, არამედ საბჭოთა მოქალაქეების სუბიექტურობის ფორმაციასაც ეწეოდა როლური მოდელების შექმნით და არა მხოლოდ მათ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ სურვილებს აყალიბებდა, არამედ ეროტიკულსა და სექსუალურსაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

Bonnell, V.E. (1997). Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. Berkley: University of California Press.

Brandenberger, D. (2011). Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctiriniation and Terror under Stalin, 1927-1941. Yale University Press.

Clark, K. (2003). Socialist Realism and the Sacralizing of Space. In Evgeny Dobrenko and Eric Naiman (eds.) The Landscape of Stalinism: The art and ideology of Soviet space, 3-18, London and Seattle: Washington University Press.

Freud, S. (1949). Group Psychology and the Analysis of the Ego. Trans. James Strachey. London: The Hogarth Press.

Haynes, J. (2003). New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema. Manchester and New York: Manchester University Press.

Kaganovsky, L. (2008). How the Soviet Man was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Kenez, P. (2001). Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin. I.B. Tauris, London – New York.

Moss, A. E. (2009). Stalin's Harem: The Spectator's Dilemma in late 1930s Soviet Film. Studies in Russian and Soviet Cinema, Volume 3, Number 2. Doi:10.1386/srsc.3.2.157/1.

Skradol, N. (2009). Remembering Stalin: Mythopoetic elements in memories of the Soviet dictator. Totalitarian Movements and Political Religions, 10:1, 19-41, DOI: 10.1080/14907609031053307.

Taylor, R. (1993). Red Stars, positive heroes and personality cults. In Richard Taylor and Derek Spring (eds.) Stalinism and Soviet Cinema, London and New York: Routledge.

Turovskaya, M. (1993). The 1930s and 1940s: cinema in context. In In Richard Taylor and Derek Spring (eds.) Stalinism and Soviet Cinema, 54-68, London and New York: Routledge.

Vatulescu, C. (2010). Police Aesthetics: Literature, Film and Secret Police in Soviet Times. Stanford CA: Stanford University Press.

Yangirov, R. (1993). Onwards and Upwards!: the origins of the Lenin cult in Soviet cinema. In Richard Taylor and Derek Spring, Stalinism and Soviet Cinema, 15-33, London and New York: Routledge.

Youngblood, D.J. (2007). Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005. University of Kansas.

Žižek, S. (2008). In Defense of Lost Causes. London: Verso.

S.V. Ananyeva, A.K. Kalieva
Auezov Institute of Literature and Art, Committee of Science of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan
Kazakhstan, Almaty

From Social Realism to Magic Realism

Entire layers of fiction in retrospective light might escape the attention of modern literary criticism. Russian speaking writers and poets living in Kazakhstan introduce elements of Kazakh culture into their work: these are details of Kazakh life, song culture, and the bright imagery inherent in Kazakh literature and its unique artistic flavor. Regional Russian literature, connected by roots with Slavic literature, contributed to the development and mutual enrichment of literary ties between Kazakhstan and Russia. Already by the beginning of the 1920s, two directions in the approach to the Kazakh theme emerged: a contemplative attitude towards the historical past of the Kazakh people, the desire to idealize antiquity in a traditionally romantic sense, and a progressive perception and coverage of everything connected with the life of the Kazakhs.

Russian-language literature in Kazakhstan has gone from socialist realism to magical realism. It is closely connected with the reality, history and traditions of the ethnic groups of Kazakhstan. Historical and revolutionary themes were developed in the spirit of the dominant ideology. The range of material covered included the period of collectivization before the development of virgin lands and the problems of the scientific and technological revolution. Magical realism gives literary texts a unique originality.

***Keywords**:* concepts, literary tradition, leading trends, comparative studies, schools of criticism, dialogue of cultures and civilizations

Throughout the twentieth century, Russian-language literature in Kazakhstan developed in the context of common social themes. The theme of contemplative labor, various problems of social, industrial, and personal relations were depicted through the main conflict of a socio-ethical nature. Moral and psychological conflicts were reflected in prose and journalism. The works of the biographical genre by N. Raevsky, P. Kosenko, M. Simashko gained wide popularity.

The conflict-free theory of the period of the cult of personality, the voluntarism of the Khrushchev years, the embellishment of the reality of the era of mature socialism - all this was reflected in literary work. The literature of the perestroika period was faced with the problems of an ever-increasing complexity of the world, the struggle of ideas, and new social contradictions. During the period of independence, previously unpublished books were published, for instance the works by Yu. Dombrovsky and M. Simashko.

Borges (1994), explaining the new narrative specificity of twentieth-century prose, proposed to distinguish between two types of cause-and-effect relationships that organize discourse: “The first is natural: it is the result of an infinite number of accidents; the second is magical, limited and transparent, where every detail is an omen. In a novel, in my opinion, only the second is acceptable” (p. 19).

Filled with deep meaning are the reflections of the modern culturologist and diplomat Murat Auezov about the attraction and repulsion of two cultural worlds, about the philosophy of returning a person to the human in himself - over isolation and a wary attitude towards the Other. Building a logical pattern: historical and cultural continuity, the process of interrelations in modern and historical terms, modern quests for culture, with primary attention to its dialogue with modernity, Auezov (2016) summarizes: “The world of nomadic archaism, which has invaded modern and humanitarian consciousness, is one of the main factors, giving modern Kazakh culture features of originality and uniqueness. It contains the specific historical experience of the people, their traditional worldview, ethics and aesthetics, their art. And all of this bears the stamp of constant movement, displacement and the unique relationship to space and time generated by them” (p. 208).

The concept of time is decisive in the work of Auezov. In the evening Caspian steppe, Auezov, immersed in the space of work, experiences something that reminds him of the word “freedom”. It is soaring, ascending, flying, when blank sheets of paper are filled with his hand, heart and mind. A nomad lives in the rhythm of nature, more clearly capturing the “pulse of the earth. Gumilyov is close to the truth, linking the rise and decline of nomadic culture with the breath of the seas, the influence of rainfall, and solar activity” (Auezov, 2016, p. 69). The contrasts of the steppe become clearer: a huge sky, a huge steppe - a tiny yurt.

The universal formula of life: “Leave in order to return.” Science and art follow this path, but only literature can be a form, a means, a way of life. Remembering Bakhtin: “Only memory, not oblivion, can move forward,” Auezov adds: “By being able to remember, we gain the ability to dream about the future and, ultimately, achieve the fulfillment of our dreams” (Auezov, 2016, p. 314).

The problem of “man and space” remains relevant as before. The idea of the path, “which inspired the artistic creativity of nomads, cannot turn out to be archaic in an age when the problem of choice and change, new throws into space is so acute and multifaceted” (Auezov, 2016, p. 209). A national picture of the world is born.

The heroes of the modern prose writer Rollan Seisenbaev are moral maximalists, dissidents, striving to live and create according to their conscience. For them, the main thing is love, the gift of forgiveness, the generosity of the soul, as depicted in “Night Voices”. The writer is close to the genre of the existential journalistic novel, which remains a document of its time. The author's lyrical and journalistic pathos of the novel “The Dead Wander in the Sands” is strong, the heroes of which Nasyr, Kaharman, Marzal, Professor Slavikov are special people, whose souls are rooted in their cause, for the preservation of life on the planet and for everyone around them. Heroes, at times, are similar to the author, who has his own view on everything, his own attitude, he perceives the world in his own way.

A peculiar technique is chosen by Seisenbaev in the novel “Night Voices”, the main character of which is thirty-seven-year-old Aidar Kurmanov, a geologist by profession and a “young” writer, according to critics, “trying to explain the origin of the stories written by him or told to him by random fellow travelers, acquaintances, friends" (Seisenbaev, 2016, p. 5).

The writer sets off on a journey through his native land from his small cozy town in the middle lands of Sary-Arka. Like the hero of Leo Tolstoy’s story “The Death of Ivan Ilyich,” the hero of the novel by a modern prose writer thinks about eternal questions: “To live? How to live?".

The loss of reality, the idea of serving people, is disastrous for a writer. A hero at a crossroads. Dialogue with a stranger helps you understand something important and see perspective. The young man who appeared to him warns and admonishes: “You are losing reality, and mythologization is not only a gain,

but also a loss. You are again at a crossroads and suffering again. Myth is consolation, but reality is life, this is service in the name of man... If you don't kill your conscience, you will live, and then we will definitely meet" (Seisenbaev, 2016, p. 51). The awakened desire to live allows us to take some stock of what we have lived.

The hero's inappropriately direct speech is full of thoughts: "...What kind of book did he write? A series of stories? Novel? Sketch of a novel? "Night voices" - probably, the title could have been found more original, not the point, but the fact that he tried to tell about the state of the human soul both in the hour of despair and in the moment of joy" (Seisenbaev, 2016, p. 21). We heard the sounds of voices that "disturbed his silence with particular authority." The novel encourages readers to think about the eternal problems of existence, to appreciate the joy and fullness of life.

Abish Kekilbayev's favorite genre is a ballad. In Kekilbayev's story "The Ballad of Forgotten Years," the chronotopes of the author and characters can coincide, embodied in the structure of the work. Or pictures of the past, emerging in the memory of the heroes, explain the events taking place in the present, which the author-storyteller is a witness to.

The motif of unconsciousness and mankurtism in Kekilbayev's story is adjacent to the theme of loneliness: lonely prisoners, a lonely high mound, like a sharp spear tip. The theme of loneliness is complemented by the spatial characteristics of the steppe, flat and endless. The spatial framework expands when describing the ocean, which is blurred in the midday haze. The illusory, unsteady nature of what is happening cannot soften the picture of real life.

The reception of contrast (from one of those sitting in the yurt, from his bushy eyebrows there seemed to be a breath of cold) in the kingdom of midday slumber, where everything is sultry, quiet, drowsy, is alarming. The mighty Turkmen peers with an eagle's eye into the steppe. Sad slaves return to the village. The author does not yet use the word "Mankurts"; he only clarifies that these are Kazakhs who were captured by the Turkmens a year ago. Events are moved back a year. Revenge for the murdered Kökbore in "Fierce Wolf", the younger brother of Zhoneut, is terrible. The Adai Kazakhs must remember this revenge. We didn't drive for long – as much time as it would take to leisurely drink tea at dastarkhan. The description is slow. The prayerful silence, which, together with a white cloud of dust, rose to the sky, is replaced by a menacing, dangerous fuss. White clouds turn into brown, thick acrid smoke of half-raw grass rises to the sky. Turkmen funerals are reminiscent of Kazakh ones. The customs, psychology of the two neighboring nations, and the behavior of their representatives are compared.

Before execution, Kazakh youths resemble exhausted, unfledged chickens, and the faces of Turkmen warriors are sunburnt, dry, hard, and emotionless. Kekilbayev uses an interesting technique, inviting readers to become participants in what is happening, for instance, by using the phrases: "Look, look," " take a closer look". The author constantly turns to those who seem to be observing from the sidelines, comments on the execution and describes it in detail, putting himself in the place of those being executed: "Oh, bye! How do these young creatures feel? It probably seemed to them that that great heavenly eye that surrounded them in life suddenly narrowed, came within a few steps and darkened" (Kekilbaev, 2005, p. 57).

Kozubovskaya calls this technique "author's optics", when someone else's point of view is connected to the author's point of view, due to which the author's gaze is not motionless, on the contrary, "the author's point of view is moving" (Kozubovskaya, 2004, p. 27). The motif of unconsciousness, as well as the motif of death, is characteristic of Chingiz Aitmatov's novel "And the day lasts longer than a century", for the stories of Maurice Simashko "Emshan" and Abish Kekilbayev "Ballad of Forgotten Years". The metaphor reinforces the feeling of inevitable execution: "It seemed that even the clay grave of Kökbore itself - a small mound lost among the wormwood bushes - had shrunk into a clay lump of horror."

The narrator in modern literary criticism and his role in the work are of increased interest. Researchers distinguish between the author and the narrator. The author as the creator of a narrative work in prose and a fictitious character not identical with the author who narrates the epic work, from *the*

perspective of which the image and message are conveyed to the reader. Thanks to new subjective reflections of what is happening, interesting refractions arise in the character and characteristics of the narrator.

The poetics of the story includes a short story about someone who sleeps eternally under a clay mound. For his wolfish habits, the Kazakhs nicknamed the warrior's younger brother Zhoneut Kökbore – Fierce Wolf.

The ballad genre, indicated in the title of the story, allows the author to alternate pictures of battles, the excited voice of the narrator and the inappropriately direct speech of the characters. The warrior Zhoneut decided to stand up for his people: "How should his people live in the world now, driven by enemies into the bitter sands? After all, all his pride is the light-footed Turkmen argamak, and all his joy and honor are in the purity of his daughters. And now all this has been taken away, all this has been violated, and how can you look your children in the eyes? No! There must be a limit to all this" (Kekilbaev, 2005, p. 53).

The dreary emptiness of loneliness will become the companion of the aging Zhoneut until his last days, and the motive of loneliness, sounded at the very beginning of the story, reappears on its last pages. Mankurtism deprives the characters of everything human.

Thus, pictures of the past of steppe life, legends and traditions (about mankurts, about Saint Temirbab), included in the text of the story, warn against the senseless cruelty and mercilessness of the rulers of two peoples: the Kazakhs and the Turkmens. The life of a simple warrior or a famous kuishi should not be sacrificed to steppe strife.

One of Satimzhan Sanbaev's stories was published with the symbolic title "When they thirst for myth." Its main character, the old herdsman Elen, on the way to the foot of Karatau, looks back at his path, remembering the past. The author's narration is leisurely: "The lower part of the Karatauchik ridge darkened with frequent gorges. The old man knew that similar gorges cut through the southwestern slopes, invisible from here. He stood again, imagining the ancient noisy villages hidden in the gorges, green oases along the rivers, apricot, apple and mulberry orchards of the Karluks - one of the four tribes that once inhabited the peninsula. All this disappeared since the invasion of the Mongols, then the Khorezmians, was covered with landslides, covered with sand, and unless he, Elen, finds some traces of the ancient life of the Mangystau villages. Nowadays only the caravan routes on both sides of the ridge are clearly visible, they have been torn down for centuries, for centuries and have remained... Merchant caravans from Khazaria and Russia walked to the sea along the northern road, and merchants from Khorezm, which was always at enmity with Mangystau, walked along the upper southern road with their elbows - it was difficult to get there" (Sanbaev, 2009, p. 123).

Love for the native land, its glorious and sometimes tragic past, is the leitmotif of all the artistic works of Sanbaev. The prose writer burst into big literature with his famous "White Aruana," which was included in the anthology of the hundred best stories in world literature about animal life, published in London. In the story, the main character of which, the white camel Aruana, is constantly looking for the way home, the call of the homeland, the motive of the attraction of the native land, sounded powerfully.

So in the story "When They Thirst for a Myth," the hero of the work sacredly believes that on his land there is everything a person needs: ancient and young, land and sea, kumiss and springs, horses and cars, collective farms and forgotten wells.

A fairly common technique in world literature is when the author of a work includes stories, legends, and memories of the past into its fabric. Entering the Shakpak temple, carved into the rock, the young archaeologist Bulat, next to the gray-haired Elen, examines "images of horses, camels and cheetahs, human hands, ornamental patterns, inscriptions in ancient languages. Engravings by unknown artists, incredibly complex in design and execution, lived an eternal life and captivated with their perfection. Multidimensional compositions depicting scenes of hunting and battles alternated with iconic symbolism, magical

emblems and epigraphs in Arabic, and all this was so linked with each other, and with the light falling from above, and with the sky itself, and with the shape of the walls ..." (Sanbaev, 2009, p. 126).

Elen talks about the glorious past of his native land, because "experience and wisdom were a burden to him. The songs that man treasures must be sung, or they will tear the heart; legends are to be trusted by people, your wisdom is to be comprehended by others" (Sanbaev, 2009, p. 159).

Sanbaev assigns a special place to mythology in novels and stories. An artist once drew three lines on a rock. They symbolized three roads: the road of wars, the road of life and the road of eternity. He drew a line - the road of eternity - along a stone whose life is eternity compared to the life of a person.

The past, present and future, pictures of real life and fiction, fantastic plots and images coexist with completely modern heroes in the novels of Aslan Zhaksylykov. The multifaceted narrative of "Dreams of the Damned", the existential orientation of which is obvious, is permeated like a red thread with concern for the fate of one's country. Five books are structurally, semantically, philosophically, and motivationally connected and dedicated to the memory of the innocent victims of testing at nuclear test sites in Kazakhstan. The victims of the nuclear test site in Semipalatinsk, their mutilated destinies are reproduced with all the power of realism within the framework of a philosophical, expressive narrative. The fate of the younger generation, forced to live in isolation on the territory of an abandoned military camp, cannot leave the reader indifferent. The poetics of the work includes several narrative layers and plot lines.

The author's style of narration is hyperbolic and grotesque. The more clearly the topic of war, nuclear testing sites, and the unrestrained arms race is addressed. The mythological aspects of the psychology of war in people's thinking are revealed. Often, in the text of a fictional narrative, the author includes dry statistical data on infant mortality, which was highest in Western Kazakhstan due to insufficient health measures and severe chemical contamination of the environment as a result of the Kapustin Yar and Azgir military training grounds. The combined effect of chemical and radiation factors (synergy effect) leads to a stronger effect on a living organism compared to each of these factors separately.

The meeting of the hero of the first book of the novel "Singing Stones" Jean with himself is important, as is the disclosure of the theme of the Soviet past. The author welcomes the desire for harmony, truth, goodness and beauty. Numerous functions are performed in the novel by dreams, peculiar worlds inside out. The hero often lives in two worlds: the real and the unconscious. The road concept is a traditional symbol of the hero's life journey. The tragic narrative is inherently mythological. Throughout the course of the epic narrative, Zhaksylykov calls for freedom and responsibility, exalting the creator in man, praising the strength of his spirit.

Critics and literary scholars classify the works of Zhaksylykov (2013) as modernism, postmodernism, and neorealism. The writer himself says about this (Zhaksylykov 2013, p. 186): "Why is imagination given to the artist? Didn't the great shaman Don Juan say: "Soar on the wings of imagination." The universe is always wider and richer than our imagination... I liked one definition that I saw on the Internet among the responses to the novel: "Ironic, intellectually associative prose." It seemed exhaustive to me. In addition, the semantic multi-layered text of the books may have been influenced by my interests in quantum philosophy, yoga philosophy, field theories. My texts are often idiostyle, marked by expression, ecstasy, aimed at the complex combination of different consciousnesses in the text of the simultaneity of what is happening. Therefore, free verse, metaphors, allusions, symbols, reminiscences from world poetry appear" (Zhaksylykov, 2013, p. 186).

The symbolic polyphony of metaphorical images in the works of Zhaksylykov is diverse. The image of the Golden Age steppe, beautiful, generous and inexhaustibly rich, is the central image-symbol of Zhaksylykov's texts. The steppe is remembered in the image of a running, calling and screaming woman. The steppe landscape as a result of human activity and atomic testing is fantastic and phantasmogorical.

In Zhaksylykov's novel "Dreams of the Damned" there are different characters: the spirit of dreams, a woman of light, a tall woman-cloud, a boy the size of a finger with the eyes of a frightened gazelle;

shimmering figures that watch over people for many centuries and collide events, people, good and evil to see what is behind it. A stocky medieval warrior gradually peers out of a dusty mirror opening, and from the swirling darkness rises a jagged cliff, the building of the universal assembly. The world of dreams with mythological images, sometimes, turns out to be more real than reality, recreated by a modern Kazakh prose writer, convinced that gradually "the mythological layer went into the subconscious of a person, into his ancestral memory, the doctrines of world religions and the ideology of socio-political teachings came to the fore. However, be that as it may, in their depths they bear traces of ancient myths. World literature also bears these traces, and mythological paradigmatics are often paradoxical" (Zhaksylykov, 2013, p. 217).

Zhaksylykov characterizes the twentieth century as "a century of clashes of ideologies, deep faults and the movement of mythological matrices. The struggle of myths and ideas greatly influences the fate of modern humanity" (Zhaksylykov, 2013, p. 225).

Dialogue of cultures and civilizations is a vital spirit of the times. Kazakh authors move from the method of socialist realism to magical realism. The eternal problems of spiritual and moral values, world ethics, dialogue and cooperation, solidarity, artistically embodied in their works based on myths, legends, and traditions, are in demand and relevant.

References:

Auezov, M. (2016): Times binder thread. Almaty: Zhibek Zholy Publishing House. 758 p.

Borges, H.L. (1994). Narrative art and magic. Borges H.-L. Letters of God. – Moscow: Republic, 15-21.

Kekilbayev, A. (2005). Ballad of Forgotten Years. Space. 11. 42-105.

Kozubovskaya, G.P. (2004): Poetry A.A. Feta and mythology. Barnaul: BSPU Publishing House, 245 p.

Sanbaev, S. (2009). When they thirst for myth. Sanbaev S. Collected works in 6 volumes. T.1. – Astana: Agroizdat. 119-194.

Seisenbaev, R. (2016). Night voices. Space. 10. 3-55.

Zhaksylykov, A. (2013). The Universe is always wider and richer than our imagination. Interview. Zhaksylykov, A. The writer's work and the creative process. Collection of selected lectures. – Almaty: Kazakh University. 180-190.

Sophio Chkhatarashvili
სოფიო ჩხატარაშვილი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Ukrainian "Sixties" and their Role In the Issue of Defining National Identity in the Era of Socialist Realism

უკრაინელი „სამოციანელები“ და მათი როლი ეროვნული იდენტობის განსაზღვრის საკითხში სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში

Modern life has outlined the issue of the Ukrainian nation, Ukrainian culture more actual and dolorous. Ukraine came into the world's attention not only due to geopolitical events and reasons, but also due to its cultural heritage, which undoubtedly deserves observation and analysis.

The concept of identity was defined differently in the sixties of the twentieth century. The young generation known as the "sixties" focused not on place and appearance, but on memory and attitudes.

Key Words: National Identity, Ukrainian “Sixties“, The markers of national identity
საკვანძო სიტყვები: ნაციონალური იდენტობა, უკრაინელი სამოციანელები, იდენტობის მარკერები

თანამედროვეობამ უკრაინელი ერის, უკრაინული კულტურის საკითხი მეტად მწვავე და აქტუალური გახადა. უკრაინა მსოფლიოს ყურადღების ცენტრში მოექცა არა მხოლოდ გეოპოლიტიკური მიზეზებითა და მოვლენებით, არამედ იმ კულტურული მემკვიდრეობითაც, რომელიც დაკვირვებასა და ანალიზს უდავოდ იმსახურებს.

მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში ტარას შევჩენკოს გამოჩენით და მისი პრინციპული პოზიციის წყალობით – შეექმნა ლიტერატურული ნაწარმოებები მხოლოდ უკრაინულ ენაზე და აქტიური მონაწილეობა მიეღო მათ გავრცელებაში, უკრაინული ლიტერატურის, როგორც ცალკე არსებულის, რუსული ლიტერატურისაგან განსხვავებულისა და დამოუკიდებელის აარსებობა იწყება. თავის ნაწარმოებებში ტარას შევჩენკოს, ცხადია, არასდროს გამოუყენებია ტერმინი „იდენტობა“, მაგრამ ადგილის, ტერიტორიის, გარეგნობის, ხასიათის განსაზღვრასა და მათი განმასხვავებელი ნიშნების წარმოჩენას შეეცადა სხვა სლავური ერებისაგან.

იდენტობის ცნება სხვაგვარად განისაზღვრა მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში. ამ პერიოდის უკრაინა ლიტერატურულ-კულტურული პროცესების თვალსაზრისით მრავალფეროვან პანორამას გვთავაზობს და თანაბრად იმსახურებს როგორც ფილოლოგების, ისე ისტორიკოსების ყურადღებას. ამ დროს სამწერლო ასპარეზზე ჩნდება „სამოციანელების“ სახელით ცნობილი თაობა, რომელსაც ლიტერატურაში შემოაქვს ახალგაზრდული ძალა, ენერგია, სიახლეებითა და ექსპერიმენტებით აღსავსე პროზა და პოეზია.

„სამოციანელების“ მოღვაწეობა ე.წ. „დათბობის“ პერიოდს ემთხვევა. ეს არის ეპოქა, რომელშიც წინა პლანზე აღმოჩნდა (საბჭოთა სივრცეში) ეროვნული იდენტობისა და კულტურული თვითმყოფადობის საკითხი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში; საბჭოთა ჰიბრიდული კულტურული იდენტობის ბუნდოვანი საზღვრები („мой адрес советский союз...“), უფრო მეტად ხდიდა აუცილებელს, ადამიანს ჰქონოდა პასუხი კითხვებზე: ვინ არის, საიდან მოდის და რას წარმოადგენს

(„ყველაფრის არჩევა შეიძლება სამშობლოს გარდა“ ვ. სიმონენკო. „უკრაინა ჰქვია ყველაფერს: უნივერმაღს, რესტორანს, ქარხანას...“ ლ. კოსტენკო; „ლიტერატურა ეროვნული საქმის, ეროვნული იდეის მსახურებაა“ ბ. ანტონენკო-დავიდოვიჩი“); ეროვნული კულტურების შევიწროვება მათი გადარჩენის პროვოცირებასაც ახდენდა, თავისდაუნებურად. სამოციანელთა თაობის ახალგაზრდა მწერლებს ამ თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესი მისია დაეკისრათ.

ბუნებრივია, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიით გაჯერებული საბჭოთა სივრცეში ალტერნატიული შემოქმედების არსებობა გარდაუვალი იყო. ერთი შეხედვით „დათბობის“ პერიოდმა კიდევ უფრო გაამძაფრა ზემოაღნიშნული, რადგან რეალურად პიროვნების კულტი არ დამსხვრეულა და განაგრძობდა სოციუმის მართვას.

თუ გავიზიარებთ ტედ ლეველენის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც *„ნაციონალიზმი – ჯგუფური თვითიდენტიფიკაცია რეალური ან სასურველი ტერიტორიით. სახელმწიფო ნაციონალიზმი არსებული მთავრობის მცდელობაა, მოიპოვოს ყოვლისმომცველი იდენტიფიკაცია და ლოიალობა ქვეყანაში მცხოვრები სუბჯგუფებისაგან“* (ლეველენი, 2017, გვ. 296), შევძლებთ XX საუკუნის მეორე ნახევრის უკრაინის მაგალითს დავუკავშიროთ, თუმცა ამ შემთხვევაში დიდ როლს ასრულებს არა თავად ხელისუფლება, არამედ ინტელიგენციის უდიდესი ნაწილი – სწორედ „სამოციანელთა“ მოძრაობა, რომელსაც პროტესტის სახე მიეცა სახელმწიფო მმართველი ორგანოების მიმართ, არა მხოლოდ მწერალთა, არამედ სრულიად უკრაინული ინტელიგენციის მხრიდან.

„სამოციანელები“ აწყობდნენ არაფორმალურ ლიტერატურულ საღამოებს, სამხატვრო გამოფენებს, რეპრესირებული შემოქმედების ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოებს, დგამდნენ მდუმარე თეატრალურ წარმოდგენებს. მათ წრეს ჰყავდა დისიდენტური მწერლობის ფრთა, ანუ ის ნაწილი *(ვასილ სიმონენკო, ვასილ სტუსი, ალა ჰორსკა)*, რომელიც რადიკალურად იყო განწყობილი რეჟიმის მიმართ. მათი უმრავლესობის აღსასრული ტრაგიკული აღმოჩნდა. ვინაიდან „განსხვავებებთან ერთად ლიტერატურასა და მხატვრობას აქვთ შეხებისა და ურთიერთშეღწევის წერტილებიც. ორივე მათგანი მიეკუთვნება ხელოვნების ე.წ. არასაშემსრულებლო სახეს...“ (გაფრინდაშვილი, 2012, გვ. 239), ჩვენთვის თანაბრად მნიშვნელოვანია ხელოვნების ეს ორივე დარგი.

შეხვედრები ივან სვიტლიჩნის სახლში; ბორის ანტონენკო-დავიდოვიჩის კვლევები უკრაინული ენის შესახებ; ივან ძიუბას მონოგრაფია „ინტერნაციონალიზმი თუ რუსიფიკაცია“; ვასილ სიმონენკოს დღიურები; ლინა კოსტენკოს სამიზდატური შემოქმედება; ალა ჰორსკას მხატვრობა, როგორც პერფორმანსი „რკინის ფარდის“ წინააღმდეგ, ო. დოვჟენკოს შემოქმედება (მოთხრობები, დრამატურგიული თხზულებები, კინოსცენარები) რომელმაც შექმნა ერთგვარი სკოლა უკრაინულ (და არა მხოლოდ უკრაინულ) კინემატოგრაფიაში, არასრული ჩამონათვალია ფაქტებისა და მოვლენებისა, რომლებმაც საბოლოოდ შექმნა ფენომენი „სამოციანელობა“. ამ პერიოდში დმიტრო პავლიჩკო, ლინა კოსტენკო, ივან დრაჩი, მიკოლა ვინგრანოვსკი და სხვანი ნიჭისა და ნოვატორობის წყალობით ქმნიან ბრწყინვალე ნაწარმოებებს, რომლებიც აქტუალურობას არ კარგავს დღესაც.

ეროვნული იდენტობის არა ძიებასა და განსაზღვრაში, არამედ დაცვისათვის ბრძოლაში იქმნებოდა ნაშრომები, რომლებიც „სამოციანელებმა“ ერთგვარი სახელმძღვანელოს სახით დაუტოვეს მომავალ თაობას.

საკითხის კვლევას ართულებს ის ფაქტი, რომ თვითონ „სამოციანელთა“ წრეში ცალკე შესწავლას საჭიროებს **„ნიუ-იორკის სკოლა“** – უკრაინულ დიასპორაში შემავალი მწერლები; **„კიევის სკოლა“** – უნივერსიტეტელი ახალგაზრდების პოეზია და **დისიდენტური მწერლობა.** „კიევის სკოლამ“ მეოცე საუკუნის უკრაინული ლიტერატურის ისტორიაში სამართლიანად დაიკავა თავისი კუთვნილი ადგილი. დღესდღეობით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ შემოქმედთა ეს წრე, ნაციონალური კულტურის სულიერი თუ ესთეტიკური მოთხოვნილების თვალსაზრისით, მოწოდების სიმაღლეზე აღმოჩნდა.

XX საუკუნის მეორე ნახევრის უკრაინული ლიტერატურა წარმოუდგენელია „კიევის სკოლის“ პოეტების გარეშე. კიევის სკოლის პოეტების შემოქმედებითი პრინციპები სწორედ ნაციონალიზმისა და იდენტობის განსაზღვრას ემსახურებოდა. მითოლოგიური ისტორიების გაცოცხლება,

ადამიანის, მისი მსოფლაღქმის წინა პლანზე წამოწევა უკრაინელი მოქალაქის თვითმყოფადობას უფრო თვალსაჩინოს ხდიდა.

„კიევის სკოლის“ წარმომადგენლებს, შემოქმედების ნაციონალური კონცეფცია ჰქონდათ გამძაფრებული, შედეგად მათ ლირიკაში გამოიხატა უკრაინელი ხალხის ცხოვრების ჭეშმარიტი დრამატიზმი, ერის ეგზისტენციალური სული. ვიქტორ კორდუნის სიტყვებით რომ ვთქვათ – მათ ახასიათებდათ არა ეთნოგრაფიული „ნომინაციურობა“, არამედ მითოლოგიური ცნობიერების დამკვიდრება ხალხის თვითმყოფადობის შესახებ. ვინც რეჟიმთან არ ითანამშრომლა, ტოტალიტარულმა სისტემამ სასტიკ მოწინააღმდეგედ გამოაცხადა. ეს შემოქმედები გამოითიშნენ ლიტერატურული პროცესიდან. წლების განმავლობაში ვეღარ ბეჭდავდნენ ნაწარმოებებს, მხოლოდ 80-90-იან წლებში შეძლეს საკუთარი შემოქმედების ხელახალი რეალიზაცია.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ „სამოციანელმა“ მწერლებმა საკუთარ მოვალეობად მიიჩნიეს „დაცხრილული აღორძინების“ მწერლების ტრადიციების გაგრძელება ლიტერატურაში. სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიით გამსჭვალულ საუკუნეში და მეტ-ნაკლებად *მოთვინიერებულ მწერლობაში* „სამოციანელთა“ შემოქმედება ერთგვარი ჟანგბადის ფუნქციას ასრულებდა მკითხველისათვის. საზღაური კი განსხვავებული აზრისა და სიტყვისათვის არც ისე სახარბიელო იყო, რადგანაც ეროვნული იდენტობის გამომხატველი ლიტერატურული დისკურსი თავისთავად დისიდენტურ, ე.ი. არალეგიტიმურ, ქმედებად ან მოძრაობად აღიქმებოდა.

აკრძალვებმა და გამოცემული წიგნების ტირაჟთა განადგურებამ ბუნებრივად გამოიწვია სამიზდატების გავრცელება. დაიბადა ალტერნატიული ლიტერატურა. უკრაინელი მკვლევარი, ოლეს ობერტასი, სამართლიანად ასკვნის, რომ: *„რომ სამიზდატმა შეასრულა თავისი ისტორიული მისია, 1960-იან წლებში გახდა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ლიტერატურული პროცესის ჩამოყალიბებაში და იგი საფუძვლად ედო დამოუკიდებელი უკრაინის სიტყვისა და შემოქმედების თავისუფლებას“* (Обертас, 2010, გვ. 10).

„სამოციანელების“ მიერ ეროვნულ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებები იდენტობის ნარატივებად ქცეული ტექსტებია. ლინა კოსტენკოს „მარუსია ჩურაი“ და „ბერესტეჩკო“ ისტორიულ წარსულთან ერთად უკრაინელი გმირების, მათი ხასიათის, ცხოვრებისა და მრწამსის წარმოჩენის მცდელობაა. ყველა ეროვნული გმირი პატრიოტული გრძნობითა და, ამავდროულად, ჰუმანური მიზნებითაა გამსჭვალული. აღსანიშნავია, რომ სამოციანელთა შემოქმედებაში ჰუმანიზმი, როგორც რენესანსის ეპოქის კულტურული მოძრაობა ხელახალ აქტუალურობას იძენს: *„ადამიანის მხატვრული კონცეფცია სამოციანელ მწერალთა შემოქმედებაში გავრცობილია და სრულიად კონკრეტული ისტორიული მარკერები გააჩნია, რაც რენესანსის ეპოქის ადამიანთან გვაბრუნებს, ადამიანთან, რომელიც გამორჩეულია თავისი მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალურობით, განათლებულობით, რაც თავისთავად ჰუმანიზმსა და კეთილშობილებაზეა დაფუძნებული“* (Тарнашинська, 2019, გვ. 287).

ენა, როგორც იდენტობის მარკერი და მისი სიწმინდის დაცვა უმთავრესი პრინციპია სამოციანელთა ცხოვრებასა და შემოქმედებაში. ივან დრაჩის ლექსი „ბავშვები დადიან კიევში“ (დაიბეჭდა კრებულში „წყაროსაკენ“, 1972 წ.) გამოირჩევა უხვი დიალექტიზმებით. როგორც ცნობილია, ეს ავტორის ჩანაფიქრი გახლავთ რუსული ლექსიკისაგან თავისუფალი ტექსტის შექმნასთან დაკავშირებით. უკრაინული იდენტობის შენარჩუნებასა და დაცვას მიეძღვნა ივან დრაჩის შემოქმედება. ამის დასტურია მისი ნაწარმოებები: „მზესუმზირა“, „დანაგაყრილი მზე“, „ბალადა მზესუმზირაზე“, „მზიური ფენიქსი“ , „კიევის ზეცა“ და ა.შ.

ბალადების გაცოცხლება იყო ყველაზე კარგი მიგნება ეროვნული იდენტობის საკითხის საჯაროდ გაშუქებისათვის. თითოეული ის კომპონენტი, რითიც შეიძლებოდა, რომ ნაციონალური ნიშნები გამოკვეთილიყო, ბალადურმა სტილმა თავის თავში დაიტია: ისტორია, მითოლოგია და მითოლოგიური არქეტიპები, ეროვნული რეალიები და არქაული ლექსიკა ერთად მოთავსდა მცირე ზომის ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რამაც მკითხველზეც მოახდინა შთაბეჭდილება და ლიტერატურის კრიტიკოსებზეც. დავიმოწმებთ უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნის, მიკოლა

ტკაჩუკის, სიტყვებს: *,,სამოციანელთა თაობიდან ივან დრაჩი გამოირჩევა განსაკუთრებული ორიგინალურობით, ექსპერიმენტებისაკენ სწრაფვით. შემოქმედებითი ნიჭი და პოეზიის რეფორმირების შესაძლებლობა, აქცევს მას დაუვიწყარ პოეტად მთელ სლავურ სამყაროში.* ივან დრაჩმა *უკრაინული ლირიკა ახალ ესთეტიკურ სიმაღლეზე აიყვანა"* (Ткачук, 2014, გვ. 418).

„სამოციანელთა" მოღვაწეობით სამეცნიერო-კულტურულ ცხოვრებაში შეტანილი მნიშვნელოვანი წვლილი კიდევ უფრო იზრდებოდა, თუმცა მცირდებოდა მათი უსაფრთხოება და დაცულობა. მაგალითად მოვიყვანთ ალა ჰორსკას[1], რომლის მონაწილეობა „სამოციანელთა" საპროტესტო მოძრაობაში მრავალმხრივი იყო. მან ოპოზიციური სიტყვა თქვა არა მხოლოდ თავისი შემოქმედებით, არამედ თავისი უშუალო მონაწილეობით მოძრაობის მიმდინარეობაში. ამას ადასტურებს მისი პირადი მიმოწერა სამოციანელთა თაობის მწერლებთან. 1964 წელს პანას ზალივახასთან თანაავტორობით, ლუდმილა სემიკინასთან, ჰალინა სევრუკთან და ჰალინა ზუბჩენკოსთან ერთად შექმნა კიევის უნივერსიტეტის ვიტრაჟი ***„შევჩენკო. დედა".*** ვიტრაჟი უნივერსიტეტის ადმინისტრაციამ დაიწუნა და ნამუშევარი შერაცხულ იქნა როგორც მტრული იდეის მატარებელი. ალა ჰორსკა და ლუდმილა სემიკინა მხატვართა კავშირიდან გარიცხეს.

რაც მეტად ცდილობდა საბჭოთა ხელისუფლება უკრაინელი ხალხის რუსიფიკაციას, მით უფრო ძლიერდებოდა ნაციონალური თვითმყოფადობისკენ ლტოლვა, იკვეთებოდა ინდივიდის პრობლემა. სამოციანელები ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთ უმთავრეს მარკერებად მშობლიურ ენასა და ისტორიული წარსულის შენარჩუნებას მიიჩნევდნენ, მათთან ერთად კი იმ ღირებულებებს მ(ჰუმანიზმისათვის ბრძოლა, სიკეთისათვის ცხოვრება, სულიერების წინა პლანზე წამოწევა დაა.შ), რაც მათი აზრით, თანამედროვე უკრაინელ ადამიანს უნდა ჰქონოდა.

უკრაინელმა სამოციანელებმა შექმნეს ნაწარმოებები, გაამრავალფეროვნეს ჟანრული პალიტრა და მხატვრული ხერხები, რომლებიც მიმართული იყო უკრაინულ ცნობიერებაში ეროვნული იდენტობის მკაფიოდ გამოხატვისაკენ.

დასკვნის სახით, უნდა აღინიშნოს, რომ ნაციონალიზმისა და ეროვნული იდენტობის საკითხის წინა პლანზე წამოწევა უკრაინულ ლიტერატურაში სამოციან წლებში არ დაწყებულა, თუმცა „დათბობის პერიოდსა" და „სამოციანელთა" შემოქმედებას იგი, შეიძლება ითქვას, ყველაზე დიდი სიმწვავით უკავშირდება. მშობლიური ენის, ისტორიისა და კულტურული რეალიების დაცვითა და წარმოჩენით ცდილობდნენ უკრაინელი მოღვაწეები თვითმყოფადობის შენარჩუნებას. დევნისა და ჩაგვრის პერიოდში მოღვაწე მწერალთა შემოქმედებისათვის ფოლკლორული და ეთნო-კულტურული მოტივები, ბუნებრივია, დამოუკიდებელი, უცხო გავლენისაგან თავისუფალი ნაწარმოებების შექმნისთვის აუცილებელ ნიშან-თვისებას წარმოადგენდა, ჟანრობრივი მრავალფეროვნება (ბალადები, სონეტები, რობაიები, ეტიუდები) კი შინაარსთან ერთად, „სამოციანელთა" შემოქმედების ფორმობრივ ინდივიდუალურობას განსაზღვრავდა. ზემოაღნიშნული სირთულეების მიუხედავად, სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში სწორედ მათ შეძლეს სამშობლოსთვის კულტურული იდენტობა შეენარჩუნებინათ.

[1] უკრაინელი მხატვარი, რომელსაც „სამოციანელთა მოძრაობის სული" უწოდეს. ცნობილია მხატვრული ნამუშევრებით - ფრესკების, ვიტრაჟების, პანოების მოხატულობებით. მათი ნაწილი 2022 წელს აღმოსავლეთ უკრაინაში მიმდინარე საომარი მოქმედებების შედეგად განადგურდა. შემოქმედების ეროვნული მოტივების გამო საბჭოთა ხელისუფლება ხშირად კრძალავდა, ხან ანადგურებდა მის ნამუშევრებს. გარიცხულ იქნა მხატვართა კავშირიდან. ალა ჰორსკა მოკლეს 1970 წელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გაფრინდაშვილი, ნ. (2012). შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები. თბილისი: „მერიდიანი“.

ლეველენი, ტ. (2017). პოლიტიკური ანთროპოლოგია: შესავალი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.

Обертас, О. (2010). Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і - початок 1970-х років). Київ: Видавництво „Смолоскип“.

Тарнашинська, Л. (2013). Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Київ: Видавництво „Смолоскип“.

Тарнашинська, Л. (2019). Сюжет Доби: Дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. Київ: „Академперіодика“.

Ткачук М. (2014). Українська література ХХ століття. Тернопіль: 2014.

References:

Gaprindashvili, N. (2012). Shedarebiti lit'erat'uratmtsodneobis teoriuli sapudzvlebi. [Theoretical foundations of comparative literary studies]. Tbilisi: „meridiani“.

Leveleni, T'. (2017). P'olit'ik'uri antrop'ologia: shesavali. [Political Anthropology: An Introduction]. Tbilisi: Tsu gamomtsemloba

Obertas, O. (2010). Ukrayins′kyy samvydav: literaturna krytyka ta publitsystyka (1960-i – pochatok 1970-kh rokiv). [Ukrainian self-publisher: literary criticism and journalism (1960s - early 1970s)]. Kyiv: Vydavnytstvo „Smoloskyp“.

Tarnashyns′ka, L. (2013). Ukrayins′ke shistdesyatnytstvo: profili na tli pokolinnya. [Ukrainian sixties: profiles against the background of the generation]. Kyiv: Vydavnytstvo „Smoloskyp“.

Tarnashyns′ka, L. (2019). Syuzhet Doby: Dyskurs shistdesyatnytstva v ukrayins′kiy literaturi XX stolittya. [Story of the epoch: The discourse of the 1960s generation of writers in ukrainian literature of the 20th century]. Kyiv: „Akademperiodyka“.

Tkachuk M. (2014). Ukrayins′ka literatura XX stolittya. [Ukrainian literature of the 20th century]. Ternopil′: 2014.

Jūratė Landsbergytė-Becher
Lithuania, Vilnius
Lithuanian Culture Research Institute

The Epoch that Did Not Happen. The Poem of the Perished and Its Relationship to History

It is difficult to exclude the expression of socialist realism in Lithuanian literature because of a deep *coup d'état* of intellectual values caused after the Soviets occupied Lithuania in 1940, in a System collapsing and masking political facts. Then, a year later, when the German occupation started, all the horrors of the Soviet occupation revealed their reality, the grip of censorship fell, and a *call to the nation* began... At that time, Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967) created a poem which would become a great historical exception from the poetry of the Soviet era, which, after the return of the Red Army in 1944 "folded its wings" against propaganda and censorship legitimising the occupation, and against the introduction of the dogma of socialist realism in literature. The fate of Putinas' poem became exceptional, breaking destinies by circulating in the underground and remaining anonymous, as the author could not name himself for the sake of survival in literature, spreading from the partisans' movement to the American Lithuanian press. It is worth taking note of three factors: a) the relevance of the courage of the poem's insights, which are constantly reborn at the non-end of the story; b) the controversy of the relationship between the poem and the author in the era of "socialist realism" and the uncertainty of that era, which penetrated even the life of a famous writer, fearing the openness of historical truth, c) significance of the creation date of the poem "Vivos plango. Mortuos voco" (1943), its spontaneous spread, concealment of authorship and the circumstances of its returned relevance in the present, which speak of its phenomenon, overshadowing the ineffectiveness of the "socialist realism" introduced by the Soviets in the context of Lithuanian literature.

Keywords: poetry, Putinas, a call to the nation, Vivos plango, Mortuos voco, occupation era, realism

The epoch of socialist realism has never come to Lithuania. In its place, nihilistic horror, war, Soviet and Nazi occupations began. With the return of the Soviets, realism became a warped time that became increasingly difficult to decode. The Overturning of the World is an accurate code of that era with its definitive history. The beginning of a new epoch in Lithuania exposed the tragedy of the occupation, which showed the essence of distorted concepts in its transformations. The realism of war and occupation slashed the romantic idealism of poetry: The obvious Antichrist, the mass-murder of the of nations – the occupant, the monster of anti-civilisation, the leader of the overturned world was named. It is how Lithuania colludes with the red apocalyptic Bolsheviks – Russia, the Western casuistry of stepping back from red lines and the final return to repentance. One poem in Lithuania best illustrates the turning of the world, before which even the author stumbles. In poetry, this era of occupations and the darkness of Sovietism in the 1940s comes as a plainsong with its culminating expression. It is so important to mention that poetry slips out of self-censorship into its highest breakthrough of Shakespearean tragedy, shaking the images of the occupants' lies with the voice of truth. It is achieved with just one example – an exceptionally majestic phoenix bursting out of the lyric into the space of tragedy – a poem worthy of special researchers' attention due to its

dominant overshadowing of propaganda – the call of the fate of Lithuania – responding to the essence of the occupation. It is the poem "Vivos plango, mortuos voco" (1943-1944) by the writer and poet Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967) (pen name Putinas means Viburnum).

When Nazi Germany in 1941 entered Lithuanian land, the first Soviet occupation left Lithuania with the retreating front, leaving behind its terrible and shocking images of the Lithuanian *Buchas* (Rainiai, Pravieniškės, Panevėžys, Kaunas, etc.). Then, the poet was free to reflect on the apocalyptic intersection of worlds. The poem very well reflected the general turmoil and the desecration of values brought by the Soviets with anti-humanist bacchanalia, KGB basements, torture, murders, and the collapse of state structures when Lithuania became the *Bloodland* from a typical European state (Snyder, 2007, Amazon.com). The poet very precisely reflected this upheaval in perhaps the only poem of that time that later changed destinies.

Legally, for the first time, the poem saw the daylight in America in the magazine "Echoes" in 1967 (Brooklyn, No. 7), and a year later, it was included in Putinas' book "*Vivos Plango. Mortuos voco*", published in Chicago (1968). From the very beginning, it was shrouded in controversy over its authorship. Although Irena Kostkevičiūtė, a literary researcher of the writer's legacy, claimed that Putinas never hid his authorship, although it seems to be otherwise... This intriguing story of non-admittance of the poem's authorship forces us to look at the ambiguity of *Soviet realism,* that of crushed and poisoned reality. How could the word be stronger than the author himself and not depend on the ideology rules, and how far or close was realism from socialist realism, separated from the truth in the bloody lands of war?

1. **An outcry.** Putinas could open up his thinking here without fear of censorship, says his close friend and researcher Kostkevičiūtė (Kostkevičiūtė 1991:116), pinpointing the date of the poem to be 1943–1944. It was the time of the German occupation... However, in 1941, after the speedy leave of the Soviets and the arrival of Germans, the dark soil revealed the terrible traces of the occupants' deeds, and specifically Russian war crimes demonism: Rainiai, Pravieniškės, Panevėžys... The Germans dug them up, exhibited them, photographed them, described them... similar to how they did in Katyn... The breathtaking images left no doubt about the anti-civilisational state committing war crimes... Later it was suppressed, transformed, blocked, and all doing was shifted onto the Nazis, following Katyn's example. But during the war in Lithuania, this *Bucha-type* censorship did not work then... So, Putinas' poem resonated in this situation, which left no doubt about the gross antihuman red delirium context. Therefore, its ban and secret transcripts that spread in the post-war Soviet era were self-evident and fatally dangerous... Why was it necessary to hide his authorship, to be worthy of prison and exile? Even in the 1970s, why was this famous academic author inclined to deny it, willing not to damage his high recognition and publishing career? It seems self-evident: it is the reality of socialist realism, masking creative life with all overshadowing conformism...

And the poem itself has risen far above the networks of the conscience of socialism. It lives a separate life, leaving the author and interpreters in the "socialist realism" to clear their Self ... Its essence is the outcry of the epoch. It could only be the response of great poets to the occupation – to cry out to history. It was created practically on the move. Bernardas Brazdžionis wrote about already being in America in 1942[1]:

"I call the nation abused by KGB
And tossed around like fallen autumn leaves…"

"Šaukiu aš tautą, GPU užguitą
Ir blaškomą it rudenio lapus..."

(Brazdžionis, 1991, p. 5)

[1] All poetry translations are only intended to reveal the historical meaning of the poem. They are not offcially published translations and not applicable to the value of the poetry itself.

In 1943, Putinas' outcry sounded similar:

"Through chasms and mountains	*"Per bedugnes ir kalnus*
You walk like giants!	*Jūs žengiat kaip gigantai!*
You dive deep down the seas,	*Išnardote marias,*
And rising to the skies,	*Ir kylant į padanges,*
You spit with fire,	*Ir spjaudotės ugnim,*
You vomit sulphur,	*Ir vemiate siera,*
And there is no God on earth for you	*Ir dievo žemėj jums nėra*
<...>	*<...>*
A spirit filled with vengeance	*Kerštu patvinusi dvasia*
And the mark of Cain on foreheads,	*Ir Kaino ženklas kaktose,*
And the same macabre fate–	*Ir ta pati klaiki dalia –*
To suffer from deceit and lies,	*Kentėt apgaulėj ir mele,*
And perish, cursing azureous sky,	*Ir žūti, keikiant žydrą dangų,*
Vivos plango.	*Vivos plango.*
<…>	*<...>*
You ascend to thrones.	*Jūs žengiate į sostus*
And trample altars,	*Ir minate altorius,*
The laws collapsed because of you	*Nuo jūs įstatymų sugriuvo*
And kings land in the dust,	*Ir nuodėmės, ir doros*
And in tribunals, proudly	*Ir tribunoluos išdidžiai*
The murderers condemned righteous.	*Teisiuosius smerkia žmogžudžiai.*
<...>	*<...>*
And the tyrants rejoice,	*Ir džiūgauja tironai,*
And a gang of executioners.	*Ir budelių gauja.*
And the earth is already glowing red	*O žemė žėri jau raudonai*
In blood and in the fire.	*Kraujuos ir ugnyje.*
And a crowd of slaves and harlots	*Ir švenčia pjūtį pabaigtuvių*
celebrate the end of the harvest	*Minia vergų ir paleistuvių*
In the darkness of the midnight tango.	*Naktovidžio naktiniam tango.*
Vivos plango	*Vivos plango*
And we, and we, who suffer,	*Ir mes, ir mes, kur kenčiame,*
These colourless grey millions!	*Pilkieji milijonai!*
<...>	*<...>*
The fallen!	*Sukniubę!*
And from dewy cellars	*O iš rasotų rūsių*
(And we, we will be there)	*(Ir mes, ir mes ten būsim)*
Through the night–black and withered,	*Per naktį juodą, nykią*
Someone screams, losing his own mind.	*Pablūdęs kažkas klykia.*
<...>	*<...>*
In the abyss of pain, so sorrowful,	*Bedugnėj skausmo sielvartingo*
Life disappears like a drop	*Gyvenimas kaip lašas dingo*
Behind the window with the iron bars.	*Už geležim apkalto lango.*
Vivos plango"	*Vivos plango"*

(Mykolaitis-Putinas, 1969, p. 212-214)

The poem has clear signs of a red apocalypse. As an example of a different response to this epoch, we remember the poet Salomėja Nėris (1904–1945), who smelted her fate in this glorification of the reds:

"We will stop when in red blossoms	*"Apsistosim, kai raudonu žiedu*
The whole earth will brightly bloom!	*Visa žemė skaisčiai pražydės!*
Let the nations sing one hymn,	*Tegu tautos vieną himną gieda,*
All nations from all their hearts!"	*Visos tautos iš visos širdies!"*

("The Path of Bolshevik", 1940. A poem dedicated to greeting the Soviet occupation. Nėris, 1957, p. 457)

In Putinas' poem, the red glow of the earth already has a different meaning... Here, the poet and history meet each other in all the depths of spiritual suffering, realisation of truth, and outcry for justice. The poet shows the world's upheaval by changing the song's words. Instead of "I mourn the dead. I call the living" ("Mirusius apverkiu. Gyvuosius šaukiu"), he says "Vivos plango. Mortuos voco" – "I mourn the living. I call the dead!" ("Gyvuosiu apverkiu. Mirusius šaukiu!"). The poem is divided into two parts. Part one enunciates the plainsong for the living because life becomes suffering, hell, sorrow, and destruction ("In the abyss of pain, so sorrowful / Life disappears like a drop / Behind the window with the iron bars /Vivos plango. [Bedugnėj skausmo sielvartingo/ Gyvenimas kaip lašas dingo? Už geležim apkalto lango – *Vivos plango*.]) (Mykolaitis-Putinas, 1989, p. 214). Here is a clear association with the darkness of the totalitarian regime of Soviet Russia, the boundless sufferings of slavery, deaths, exiles, and the destruction of identity. The poet condemns the existence of the living in the milling jaws of tyranny. His voice of protest cuts in here with words: **slavery, fallen millions, tyrants, a gang of executioners, the mark of Cain on your foreheads, there is for you no God on earth, you sprout as an immortal seed**... **In the stench of lies and snares. Vivos plango**! Limitless *en masse* is emphasised in the image of the plague. The lines **"And in tribunals, proudly / The murderers condemn righteous"** exactly show the horror of Stalin's lawlessness. The word, *Lies* is repeated very often: "**Only evil lie and deception... Unnecessary and empty / The suffering of the despised man...**" ("Vien piktas melas ir apgaulė... Nereikalinga ir tuščia / Žmogaus paniekinta kančia..."). This emphasis *en masse* is associated with the image of the *Red Plague* (The Red Flood), the Red Apocalypse, which permeated the Lithuanian literature of the upheaval epoch (Ignas Šeinius. *Red Flood*. New York, Talka. Patria Press, 1953). Although the apocalyptic assessment of the world could be partially attributed to Nazism, in some of its associations, it is clearly linked to Sovietism and its creation – global propaganda of socialist realism. Therefore, the spirit of the curse of that era, which has in some way returned in modern times, has its new lexicon and rhetoric, rejecting any shoots of Soviet socialist realism or its fruits as unworthy of the attention of great literature and literary studies. At that time, it accurately expressed the relationship of the Lithuanian elite with reality, the destruction of the state and the aesthetic status of its crushed meanings. *Vivos plango*!

2. Walking into silence

Further, in the second part of the poem, the poet seems to prophesy the state of mind of the Lithuanian writer–*going into silence*. Three decades later, it will become a music paradigm in the name of the eras of Baltic minimalism. *Walking into silence* is the second phase of inverted time (Soviet times) when singing has been abandoned, and praying has begun, even if only metaphorically, a *medieval hymn* begins... Putinas writes:

"I'm going now into the great silence,	*"Dabar einu į didžią tylumą,*
Into the silence blessed and grand,	*Į tylumą palaimintą ir didžią,*
Where, in the shroud of black, soft canvas,	*Kur į calūno juodą, minkštą drobę*
The night holds all thy sorrows.	*Naktis visų mūsų sielvartus suglobia.*
I'm going to freedom, big and wide,	*Einu į laisvę, didelę ir plačią,*
Who will receive me as a welcome guest.	*Kuri priims mane kaip lauktą svečią.*
Through the grey mists of dusk	*Pro pilkus sutemų rūkus*
I'm going to my brothers and friends.	*Einu pas brolius ir draugus.*
But in the silence, the bells will still ring in towers	*Bet tyloje varpai dar bokštuos gaudžia*

And the western glow still burns
And again, the pain grips my chest,
And there's still bitterness and fever in the heart.
Not everything has perished in the dark,
The heart suffused with warmth of blood
And did not learn how to obey oppression:
Mortuos voco!"
(V. Mykolaitis-Putinas, 1969, p. 215)

Ir dega vakarų žara. –
Ir vėl krūtinėj gėla maudžia,
Širdy pagieža ir aitra.
Ne viskas sutemose žuvo,
Šiltu krauju širdis pasruvo
Ir prievartai paklusti neišmoko:
Mortuos voco!"

In this second part of the poem, the red catastrophe reveals itself in the condemnation of socialism, the path of the profound paradigm of the deep state's resistance to the long occupation. Such active words mark it as: "...I'm going into the great silence, ... I'm going to freedom, big and wide, ... I'm going to my brothers and friends, ... Not everything has perished in the dark, ... the heart ... did not learn how to obey oppression". It speaks of a long perspective of resistance, the joint fight of forest brothers and friends against oppression. It indicates the image of the endurance of the Soviet system, especially its enormity and the massive blackout... "But in that silence, the bells will still ring in towers" like God's cry against impiety. The Soviet crime of destroying the nation continues to unfold:

"I'm calling you all from the graveyards,
And roadside pits and ditches...!"
(V. Mykolaitis-Putinas 1969, p. 215)

"Šaukiu aš jus visus iš kapinynų,
Ir pakelės duobių ir griovių..."

This way, the partisans, the "forest brothers'" bodies, were thrown and left.

"Arise, the ghastly millions of skeletons,
The Honourable Regiments and Legions –
And those who found their deaths
From cold and hunger in the blizzard's symphony..."

"Pakilkit griaučių šiurpūs milijonai,
Garbingieji pulkai ir legionai –
Ir tie, kurie nuo šalčio, ir nuo bado
Pūgų simfonijoje mirtį rado...

They were the victims of deportations.

"And those who died for free thought
Decaying after torture."
(V. Mykolaitis-Putinas 1969, p. 215)

Ir tie, kurie už laisvą mintį
Dūlėja nukankinti"

These were political prisoners, clergy, partisan leaders, and statesmen.

"Arise, the desecrated ones,
Disfigured, mutilated,
With moans and screams,
With prayers and curses,
With a drunken gang of executioners,
Which, in the lamplight,
Kicked and danced on your grave.
Mortuos voco!"
(V. Mykolaitis-Putinas 1969, p. 216)

"Pakilkite, išniekinti,
Subiauroti, apluošinti,
Su aimanomis ir klyksmais,
Su maldomis ir su keiksmais,
Su budelių girta gauja,
Kuri žibintų žaroje
Ant jūsų kapo spardėsi ir šoko.
Mortuos voco!"

Such beastly rampage is known only to the Soviets, the ungodly descendants of the Bolsheviks, mocking the dead, the dumping of desecrated partisans' bodies in town squares in post-war Lithuania is well

remembered by everyone. This act of hell, of devil deeds, characteristic of the barbarism of the Russian army, has been glossed over by history, but in Putinas' poem, its true image emerges, although not directly named. Later, everybody remained silent. So, no one doubts why this poem was strictly forbidden for over 20 years, and its copies passed from hand to hand... Such "socialist realism" flourished in Lithuanian self-consciousness, covered with layers of Stalinist propaganda... In this context, a chasm opens between what should have been called the dogma of "socialist realism" but instead became a catastrophism. And later, this already authentic style of post-war Lithuanian literature appeared not in Lithuania but in the Free World, in the emigration to America. The self-awareness of Lithuanian literature moved there with its codes, archetypes and the paradigm of the free world: the mourning of free Lithuania, prayer and the call of the nation. Perhaps the only thing in Lithuania that responded to this was this banned Putinas' poem, testifying to the undercurrents of the history of "socialist realism", secretly published underground.

Here, the motif of silence, night, all-encompassing darkness, and condemnation is repeated again and again.

"As no one guesses meaning,
Of the suffering neither end of it nor its beginning,
And the secret will protect all that,
Like this horrific, silent night.
And the living will go through that dreadful mode of life
With the eternal pain so deep inside."
(V. Mykolaitis-Putinas, 1969, p. 216)

"Kaip niekas neįspės kančios,
Prasmės nei galo, nei pradžios,
Ir viską saugos paslaptis,
Kaip ta šiurpi, tyli naktis.
Ir eis gyvieji per tą buitį klaikią
Su gėla amžina, gilia."

<...>
"I won't come back to the sunny day
From this black night.
Maybe at the roadside through the witch grass turf
Someone will stretch his hand out
And say: let's go together into the deep,
To the great and holy silence,
Where your face has no more tears or laughter.
Mortuos voco!"
(V. Mykolaitis-Putinas, 1969, p. 216)

<...>
"Negrįšiu jau nė aš į saulės dieną
Iš tos juodos nakties.
Tik pakelėj pro varpučio velėną
Gal ranką kas išties
Ir tars: eime drauge į gilumą,
Į didžią, šventą tylumą,
Kur ašarų nebėr nė veide juoko.
Mortuos voco!"

<...>
"And I'm going into silence.
To the blessed and great silence...
I walk across a high and narrow bridge
Into a fragrant and warm night <...>
The night is good; the night is like a mother,<...>
And then she says: stay here, son,
I know your sorrow.
And I shall stay."
(V. Mykolaitis-Putinas, 1969, pp. 216, 217)

<...>
"Ir aš einu į tylumą,
Į tylumą palaimintą ir didžią...
Einu per aukštą, siaurą tiltą
Į naktį kvepiančią ir šiltą <...>
Naktis gera, naktis kaip motina <...>
Ir sako ji: lik čia sūnau,
Aš tavo sielvartą žinau.
Ir aš lieku."

The paradigm of darkness, silence, and depth, which comforts, and the finality, permanence, and inevitable fatal finale of suffering in this poem speak of the actual situation of Soviet occupation and the Twilight into which Lithuania will plunge. The metaphor of Russia as darkness, of vanishing life and loss of human enlightenment, is deeply ingrained in the reflections of the present history, exploring the distant past as well. Here is an allusion to Valdas Rakutis' monograph about the historical depth of the Lithuanian-Polish state before the division of Rzeczpospolita, symbolically titled "Before the Darkness" (*Prieš panyrant į*

tamsą, Rakutis, 2022). This paradigm, then revealed in Putinas' poem, was an echo of a bold breakthrough and a censorship-free era in literature, which coincided with the turning points in history brought in by the Second World War and after... Someone had to respond to what happened in literature as well...

3. The story of the renunciation of the poem. Long-lasting self-censorship

At the dawn of the return of Lithuania's Independence, in January 1991, the literary magazine "The Year" published an article "The Phenomenon of Resistance in Putinas' Lyrics" by Irena Kostkevičiūtė, a well-known literary scholar and researcher of Putinas' works, highlighting the importance of the sign to resist two occupations. She points out that this poem, with a unique fate, had been rewritten and handed over many times and became a real phenomenon of resistance because only reading this poem could impose ten years of imprisonment. In 1947, Dangerutis Čebelis, a student expelled from Vilnius University because of his anti-soviet stand, a teacher at the Kaunas Gymnasium at that time, was arrested for the possession of this poem, interrogated and claimed its authorship in order not to betray his professor, and was sentenced to 5 years in prison.

Recognition of authorship of the poem "*Vivos plango, mortuos voco!*" for a long time remained a no-trespassing limit for its actual author, Vincas Mykolaitis-Putinas, a writer who was fully supported by the Soviet authorities, who was awarded an honorary title and became an academician of Academy of Science of the Lithuanian Soviet Socialist Republic, a professor of Vilnius University in 1957, and Laureate of the LSSR State Prize. In 1959, the publication of the first volume of his writings began. According to Palmira Čebelienė, the wife of the aforementioned former student, gymnasium teacher (and later university professor), the governing organs of the communist party wanted such a prominent figure of Lithuanian literature like Vincas Mykolaitis-Putinas to appear in unison with "the people who create socialism" (Čebelienė, 1991, p. 190-191). Meanwhile, the poem relentlessly told a different story... The real name of the author of "*Vivos plango, mortuos voco!*" was known to everyone, including the security agents. Literature critics like Irena Kostkevičiūtė (*Metai*, 1991, No. 1) and Elena Vajėgienė (*Šiaurės Atėnai*, 13.11.1991) wrote about this.

So, after 19 years, in 1966, Dangerutis Čebelis started seeking rehabilitation so that his family and son could pursue a fulfilling life and career in Soviet Lithuania at that time. In this pursuit, the lawyer Simonas Alperavičius helped him, confirming that nothing was incriminating in the poem, and professor Vanda Zaborskaitė acted as an intermediary between Čebelis and Putinas, who had to confirm his authorship. As Čebelienė writes, Čebelis finally made up his mind and talked to Putinas, who, after listening to him, "told him to come back in a couple of days as he could not make a decision right away. He told Čebelis, who visited him for the second time: 'Why do you need this rehabilitation? After all, you have all so well. You will be rehabilitated, and I will not be published anymore...!', so he refused to testify to his authorship" (Čebelienė, 1991, p. 191).

The poem becomes a symbol rising above Soviet realism, highlighting the establishment of red lines and self-censorship, even the inner captivity of the most prominent literary figures, and the shackled "enslaved mind", which, according to Nobelist Czeslaw Milosz (1911-2004) tends to retreat even in relation to the *rehabilitation* of their own work.

The profound anti-Sovietism of the poem no longer requires a reverse political rehabilitation. Due to Čebelis' unsuccessful efforts, after the intervention of the Supreme Court staff in 1966, Putinas eventually wrote a statement acknowledging his authorship. Then, the poem was included in volume 10 of his writings so that Lithuanian society could read and comprehend. Even today, it is a work of exceptional value – a work of political, philosophical, and historical truth, the turning point of epochs, outcries of open catastrophism, which any socialist realism has ever seen. It could not even exist in Lithuania because it was impossible to rule and control the flow of spiritual resistance to Sovietism. "*Vivos plango, mortuos voco*" is the testimony of this current that carries everything away in its waves.

Conclusions

Vincas Mykolaitis-Putinas' poem "*Vivos plango. Mortuos voco!*" shows the true face of Lithuanian literature during the period of occupation. The use of expressiveness speaks of the controversial nature of the Soviet era and the instrument of its ideology-socialist realism, rejected by the Lithuanian society, and the attitude towards the lack of confirmation of socialist realism in relation to Lithuanian mentality and self-awareness. This epoch starts with a deep impulse named "call of the nation." Putinas' poem turns out to be crushing not only with its content but also with its story about the conformism of intellectual self-censorship.

Primarily, the poem liberates means by using the principle of overturning. Words change places and the language opens up like a sinkhole beyond which there is the depth of horror. Instead of socialist realism, the relationship with brutal occupation realism is born "with the mark of Cain on the forehead".

Another aspect of the condemnation of complete governance is the lack of humanity: "Life disappears like a drop…" There is no value in life, nurturing, faith, or security. And in this case, creativity is "going into silence".

It can be argued that instead of socialist realism, catastrophism gains the ground. And its denial leads to the *nothingness* of literature. Literature written after the war, under the sign of socialist realism, lost its value long ago. After decades, it is remembered only as the illustration of the paradoxes of the absurd of history and the sarcasm of modernism to unfold its horrors and naïve writers (Ivaškevičius, 2012).

The Repentance. Putinas' poem is notable for its history of non-recognition of authorship, which shows the special impact of the destruction of Sovietism on the writers' mentality. The great personalities can be damaged as well. They partially lose their moral authority; the status of their historical role is devalued.

The Rehabilitations. However, the work remains. It establishes itself. It reveals authorship. It continues to defend its author. In the eternal search for historical alibis, creativity wins, the value of which is indisputable. The poem calls history itself for rehabilitation as the only witness to the truth. Such is the literary-political destiny of Putinas' poem "*Vivos plango. Mortuos voco!*" that broke the horror of "red lines" tearing up the *bloodland* map of winning Soviet legions.

History context and contemporarity. Literary scholar Virginijus Gasiliūnas notices that the poem has started to spread its wings: "Little by little, the value of "Vivos plango, mortuos voco" increases. It is a work for which the people who claimed authorship had to travel to the camps". <...> Irena Kostkevičiūtė writes that the text was first published in 1964 in America. That is not exactly true as, in 1947, the Anykščiai partisans published its first part (without specifying who the author was) in the Algimantas district publication "You will not win, the son of the north..." ["Neįveiksi, sūnau šiaurės...", named after Antanas Baranauskas (1836-1902), who in the 19 century was named as Russia's enemy]. It was also included in the three-volume anthology "Walking on the Path of Struggle" ["Kovos keliu žengiant"] of 1948-1949, published by the partisans and in its reprint in 1950. In 1951, as a response to Putinas' work, the poem by partisan Algirdas Bitvinskas, "We are not dead, we are not dead!" ["Mes nemirę, mes nemirę!"] was published in "Laisvės varpas" [Freedom Bell]. We can talk about "'Vivos plango, mortuos voco' not only as an aesthetic treasure but also as a work with its own political history, closely related to resistance" (Gasiliūnas. *Colloquia*, 2023:122). The literary expert notes that the collection of Putinas' anti-Soviet poems "Wrathful Days" ["Rūsčios dienos"] written in 1941-1944 has not yet been published separately. It also speaks for one thing – the deep stratum of that era, which was ignored by the Soviet era and his breakthrough in literature. The desire and belief in freedom was a strong impetus for literature transformation and deep state history, which took shape as a Lithuanian Baltic phenomenon called *waiting for liberation* (Laukaitytė, 2022). People, for real, waited for WWIII to start when America would liberate Baltic states, including Lithuania. It was not an unreal *non-realism*, but idealism and the completeness of resilience, not socialist, but of national identities.

Bibliography

Brazdžionis, Bernardas (1991). Šaukiu aš tautą. [I Call the Nation]. Vilnius: Vaga.

Čebelienė, Palmyra (1991). Vieno eilėraščio keliai ir kryžkelės. [Paths and Crossroads of One Poem]. Metai. [The Year]. Vol. 5.

Gasiliūnas, Virginijus (2023). Šiandieniniai Vinco Mykolaičio-Putino vertinimai. [Modern Assessments of Vincas Mykolaitis-Putinas], Colloquia. Vol. 51. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Ivaškevičius, Marius (2022). Madagaskaras. [Madagascar] Vilnius, Apostrofa.

Kostkevičiūtė, Irena (1991). Pasipriešinimo fenomenas Putino lyrikoje. [The Phenomenon of Resistance in Putinas' Lyrics]. Metai. [The Year]. Vol. 1.

Laukaitytė 2022. Laukaitytė, Regina. Pokaris Lietuvoje: belaukiant išlaisvinimo. [Post-war in Lithuania: Waiting for Liberation]. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla.

Mykolaitis-Putinas, Vincas (1969). Raštai. [The Writings]. Vol. 10, Vilnius: Vaga.

Rakutis, Valdas (2022). Prieš panyrant į sutemas. Kai Lenkija ir Varšuva buvo mūsų. [Before the Twilight: Lithuania in the 18th Century: when both Poland and Warsaw were Ours], Vilnius.

Salomėja Nėris (1957). Raštai. [The Writings]. Vol. 5, Vilnius, Vaga.

Šeinius, Ignas (1953). Raudonasis tvanas. [Red Flood]. New York, Talka. Patria Press.

Vajegienė, Elena (1991). Reikia suprasti. [We Have to Understand]. Šiaurės Atėnai, Vol. 6. 13.02.

Mariam Miresashvili
მარიამ მირესაშვილი
Sokhumi State University
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Interpretations of the Reriod of "Thaw": Georgian Example

„დათბობის“ პერიოდის ინტერპრეტაციები: ქართული მაგალითი

The tendencies, which were typical for the Soviet literature of the *thaw period*, found their reflection in the creations of those Georgian writers who established themselves on literary arena in the 1960s. The writers of the “sixties” totally opposed to all that had become an unbearable anachronism of the outer reality: lie, institute of “social order”, Stalin’s “classicism”, and etc. At the same time, they were the first who managed to “break” through the normative aesthetics of socialist realism, cover the deficit of sincerity of feeling and truthfulness existing in Georgian literary space, change partially the Stalinist tropes established in previous decades.

Key words: The "thaw", Stalinist tropes, anti-trope
საკვანძო სიტყვები: „დათბობა“, სტალინური ტროპები, ანტიტროპი

დისკუსია „დათბობის“ პერიოდის (XX საუკუნის 50-60-იანი წლები) კულტურასა და ლიტერატურასთან, მის ტენდენციებსა და ნიშანდობლივ თავისებურებებთან მიმართებით დღემდე გრძელდება. აღნიშნულ პერიოდში პარტიულმა ბიუროკრატიამ ნაწილობრივ შეასუსტა ცენზურის სიმკაცრე ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართ; შესაძლებელი გახდა სინამდვილის მოვლენების უფრო ფართოდ და არაცალმხრივად წარმოჩენა. ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, სოცრეალიზმი რჩებოდა ოფიციოზის მიერ ერთადერთ აღიარებულ მხატვრულ მეთოდად. მართალია, 1960-იანი წლების მიწურულს შემოქმედებითი კავშირების დადგენილებებში დაიწყეს სოცრეალიზმის „კანონიკური” დეფინიციის ერთგვარი რევიზია, თუმცა საბოლოოდ, მცირე კორექტირებაზე შეთანხმდნენ; კერძოდ, ადრინდელ ფორმულირებას ჩამოაცილეს მეორე ნაწილი, რომელიც ეხებოდა ხელოვნების საშუალებით კომუნისტური თაობის აღზრდის პერსპექტივას.

სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზის საფუძველზე პირობითად, შესაძლებელია ორი „ბანაკის” გამოყოფა: ლიტერატურის თეორეტიკოსთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ „დათბობის” პერიოდში მოხდა ახალი ფასეულობების ჩამოყალიბება, რომლებიც ძირეულად განსხვავდებოდნენ სტალინური ნორმებისგან; ხოლო მეორე ნაწილი მიიჩნევს, რომ პოლიტიკასა და კულტურაში განხორციელებული გარეგნული ცვლილებების მიუხედავად, *სტალინური კულტურის ფუნდამენტური ტროპები* – ანუ, გარკვეული ისტორიული პერიოდის ტექსტებისთვის დამახასიათებელი მეტაფორები, რომლებიც განსაზღვრავენ ძირითად თხრობით მოდელებს (მაგ., დადებითი გმირის ტროპი, ოჯახის ტროპი, ომის ტროპი) – არ შეცვლილა; თუმცა, ისინი კონცეპტუალურად გადაამუშავეს და ახლებურად გაიაზრეს. წინამდებარე სტატიაში გავაანალიზებთ, თუ რა ცვლილებები განიცადეს სტალინური კულტურის ტროპებმა, რა სახით წარმოჩინდნენ ისინი ქართველი „სამოციანელების“ ნაწარმოებებში; ამასთან, სტატიაში განვიხილავთ სტალინური კულტურის ანტიტროპს, რომელიც *ირონიას* უკავშირდება.

„დათბობის“ პერიოდის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე ერთიანი ხედვა არ არსებობს, თუმცა, ათვლის წერტილად ლიტერატურის თეორეტიკოსთა უმეტესობა მიიჩნევს 1953 წლის 16 აპრილს, ანუ, სტალინის გარდაცვალებიდან ერთი თვის თავზე „ლიტერატურნაია გაზეტაში“ („Литературная газета“) მწერალ ოლგა ბერგოლცის მიერ გამოქვეყნებულ სტატიას, რომელშიც *ლირიზმი* გულწრფელობის დისკურსის საფუძვლად განიხილება; ცხადია, ბერგოლცის სტატია მიმართული იყო სტალინური კლასიციზმის ყალბი პათოსისა და იდილიური ინტონაციების წინააღმდეგ. იმავე 1953 წლის ოქტომბერში *ილია ერენბურგმა* გამოაქვეყნა სტატია „მწერლის მუშაობის შესახებ”, რომელშიც აღნიშნავდა, რომ ლიტერატურაში *სიმართლის გადმოცემა* უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პარტმუშაკების მითითებებისა და დაკვეთების შესრულება. და ბოლოს, იმავე წლის დეკემბერში, ჟურნალ „ნოვი მირში” (“Новый мир“) *ვლადიმერ პომერანცევმა* გამოქვეყნა სტატია „ლიტერატურაში გულწრფელობის შესახებ”. აღსანიშნავია, რომ პომერანცევის სტატია ირონიულ სტილში იყო დაწერილი, რაც, თავისთავად, სოცრეალისტური პოეტიკის უხეშ დარღვევას წარმოადგენდა და, შესაბამისად, ამან პარტიული ფუნქციონერების გაღიზიანება გამოიწვია. რაც შეეხება სტატიის არსს, ბერგოლცის და ერენბურგის კვალდაკვალ, ავტორი აღნიშნავდა, რომ თავისი შემოქმედებით მწერალი სახელმწიფო სტრუქტურების ოფიციალურ ბრძანებებს კი არ უნდა ეხმაურებოდეს, არამედ საკუთარ შეხედულებებს, გრძნობებს, განცდებს უნდა გადმოსცემდეს; რომ სტალინური კულტურის დადებითი გმირი არის სიყალბის განსახიერება და მას უნდა ჩაენაცვლოს სხვა ტიპის გმირი, რომელიც ახალ რეალობას, ახალ გამოწვევებს უპასუხებს (Вайль, Генис, 2003, с. 54-55).

რაც შეეხება „დათბობის“ პერიოდის დასასრულს, ლიტერატურის კრიტიკოსები არც ამ საკითხთან დაკავშირებით არიან ერთსულოვანნი; მკვლევართა ერთი ნაწილი (მაგ., ცნობილი გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე ვოლფრამ ეგელინგი) მის დასასრულს უკავშირებს 1962 წელს მანეჟის გამოფენაზე საბჭოთა ლიდერის, ნიკიტა ხრუშჩოვის თავდასხმას მხატვარ-აბსტრაქციონისტებზე, როდესაც სახელმწიფოს მეთაურმა მხატვარი-ნონკონფორმისტები უცენზურო გამოთქმებით „შეამკო“. სხვები „დათბობის“ დასასრულს უკავშირებენ ე.წ. „პასტერნაკის საქმეს“ და „პრაღის გაზაფხულს” (მაგ., პეტრე ვაილი, ალექსანდრე გენისი, ალექსანდრე პროხოროვი, იური ბორევი და სხვ.). მიგვაჩნია, რომ სწორედ „ექიმი ჟივაგოს“ გამოქვეყნების ისტორია და მასთან დაკავშირებული პერიპეტიები (ვგულისხმობთ საბჭოთა იდეოლოგიის მესვეურთა ზეწოლის შედეგად ბორის პასტერნაკის მხრიდან ნობელის პრემიაზე უარის თქმას) იქცა შემობრუნების წერტილად დასავლეთის პოლიტიკური და კულტურული სამყაროსთვის. ისინი, ვისაც სჯეროდა, რომ ხრუშოვის პოლიტიკური კურსი ტოტალიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ იყო მიმართული (და არა მხოლოდ სტალინის პიროვნებისა), რომ საბჭოურ სოციალიზმს შეიძლებოდა „ადამიანური სახე“ ჰქონოდა, სერიოზულად დაფიქრდნენ; 1968 წელს კი, „პრაღის გაზაფხულმა” საბოლოოდ დაუსვა წერტილი მათს იმედებს.

იმის გათვალისწინებით, რომ საქართველო სსრკ-ს შემადგენელი ნაწილი იყო, ცხადია ის ტენდენციები, რომლებიც დამახასიათებელი იყო „დათბობის“ პერიოდის მეტროპოლიის მწერლობისთვის, აისახა იმ ქართველი მწერლების შემოქმედებაშიც, რომლებმაც 1960-იან წლებში დაიმკვიდრეს თავი სალიტერატურო ასპარეზზე. სავსებით გასაზიარებელია სალიტერატურო კრიტიკაში არაერთხელ გამოთქმული მოსაზრება (გ. ასათიანი, კ. იმედაშვილი, გ. გვერდწითელი...), რომ ქართველ „სამოციანელთა“ იდეური გაერთიანება განაპირობა არა დამკვიდრების, არამედ *უარყოფის პათოსმა.* „სამოციანელებმა“ უარყვეს ის, რაც მათი გარემომცველი სინამდვილისთვის აუტანელ ანაქრონიზმად იქცა: სიყალბე, სოციალური დაკვეთის ინსტიტუტი, ნეოცრუკლასიციზმი (იგივე სტალინური კლასიციზმი) და სხვა. იმავდროულად, მათ პირველებმა შეძლეს სოცრეალიზმის ნორმატიული ესთეტიკის „გარღვევა“, ქართულ სალიტერატურო სივრცეში არსებული გულწრფელობისა და სიმართლის დეფიციტის შევსება, წინა ათწლეულებში დამკვიდრებული სტალინური ტროპების ნაწილობრივ შეცვლა და ქართული მწერლობის ცხოვრებისეულ რეალობასთან დაახლოება.

„დათბობის" ემოციურმა ფონმა – ლიტერატურაში გულწრფელობის, უშუალობის დამკვიდრებამ – ვფიქრობთ, საინტერესო ასახვა პოვა *გურამ ასათიანის* „დიალოგებში". კრიტიკოსის პირველი დიალოგი მასა და მოსკოვი-თბილისის მატარებლის „უცნობ მგზავრს" შორის შედგება; ეს უკანასკნელი აფრთხილებს მომავალ კრიტიკოსს, რომ მისი საქმიანობის ძირითადი განმსაზღვრელი თვისება *გულწრფელობა* უნდა იყოს: *„გულწრფელობა შემოქმედის შინაგანი თავისუფლების, მისი სულიერი დამოუკიდებლობის პირველი ნიშანია"* (ასათიანი, 2007, გვ.295). ახალგაზრდა კრიტიკოსის პასუხი – გულწრფელობა, საბჭოთა მწერლობაში თავისთავად ნაგულისხმევი თვისებააო – უფრო სურვილად ჟღერს, ვიდრე იმ პერიოდში არსებულ status quo-დ. სხვა დიალოგი საქართველოს მწერალთა კავშირის სადარბაზოს შესასვლელთან გაიმართება ე. წ. „მკითხველსა" და კრიტიკოსს შორის და იგი ქართულ სალიტერატურო სივრცეში არსებულ სიმართლის დეფიციტს ეხება („სიმართლე ჰაერივით სჭირდება დღევანდელ ქართულ მწერლობას. სიყალბემ, ხელოვნურობამ, ცრუ პათეტიკამ ამოწურა თავისი თავი"). ამჯერად, გ. ასათიანი აიმედებს „მკითხველს", რომ 60-იანი წლების დასასრულს ჩვენი მწერლობა მიაღწევს იმ დონეს, როდესაც *„ყოველი ყალბი სიტყვა, ყოველგვარი ლიტერატურული ფარისევლობა ყურისმომჭრელ დისონანსად მოხვდება მკითხველის სმენას"* (ასათიანი, 2007, გვ. 346). ცხადია, გ. ასათიანის ზემოაღნიშნულ დიალოგებში „დათბობის" ეპოქის ნიშანდობლივი კონცეპტების – სიმართლის, გულწრფელობის – წარმოჩენა სულაც არ იყო შემთხვევითი; ეს იყო კრიტიკოსის პასუხი დროის მთავარ მოთხოვნაზე.

„დათბობის" კულტურული პოლიტიკის მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენდა *ლიტერატურული ალმანახების* გამოცემა, რომელთა საქმიანობაში ცენზურა ნაკლებად ერეოდა და ამდენად, მწერლებს შესაძლებლობა ჰქონდათ, ლიტერატურული პარტოკრატიის გვერდის ავლით გამოექვეყნებინათ თავიანთი ნაწარმოებები. ქართულ სინამდვილეში ეს სიტუაცია კარგად გამოიყენეს ლიტერატურულმა ჟურნალებმა – „ცისკარმა" და „მნათობმა". სწორედ მათ უკავშირდება „სამოციანელების" გამოსვლა ლიტერატურულ ასპარეზზე, რომელთაც ხშირად „ცისკრელებადაც" მოიხსენიებენ. აღსანიშნავია, რომ სამართლიანობისა და თავისუფლების, ადამიანის კანონიერი უფლებების დაცვის მოთხოვნა „სამოციანელთა" თაობამ წარმოაჩინა არა ტრადიციული რაკურსით, როგორც ზოგადად, ჰუმანისტური მწერლობისთვის დამახასიათებელი ლიტერატურული თემა, არამედ როგორც თანამედროვეობის ერთ-ერთი უმწვავესი საკითხი. არჩილ სულაკაურის „აბელის დაბრუნება", „ძველი ამბავი", რევაზ ჭეიშვილის „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია", ჭაბუა ამირეჯიბის „ბიძაჩემი მეჯღანა" და სხვ. ის მხატვრული ნაწარმოებებია, რომელთა საშუალებით გამოხატეს „სამოციანელებმა" თავიანთი დამოკიდებულება 1930-იანი წლების რეპრესიების მიმართ. მათში მთელი ტრაგიზმით გაცხადდა საზოგადოებისათვის ტაბუირებული თემა, ტრავმული მეხსიერების კონცეპტები; წარმოჩენილ იქნა არაერთი მოქალაქის ხვედრი, რომელიც ტოტალიტარული სახელმწიფოს პოლიტიკური კურსისა თუ უბრალოდ, გაუტანელი, შურიანი, მაბეზღარა ადამიანების მსხვერპლი შეიქმნა. ნიშანდობლივია, რომ ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებთა კონცეფციის თანახმად, ბოროტებისადმი შემწყნარებლობის გამოჩენა დაუშვებელია; ასეთ შემთხვევაში იგი ახალი ბოროტების სათავე გახდება.

რაც შეეხება *სტალინური კულტურის ტროპებსა და ანტიტროპებს,* საინტერესოდ გვეჩვენება თვალის მიდევნება, თუ რა ცვლილებები განიცადეს მათ, რა სახით წარმოჩინდნენ ქართველი „სამოციანელების" შემოქმედებაში. „დათბობის" პერიოდში ***დადებითი გმირი*** კვლავაც რჩება მთავარ ტროპად პიროვნული იდენტობის კონსტრუირებისათვის. მთავარი გმირის ბავშვობასთან გამოთხოვების, ასაკობრივი ზრდის, წინააღმდეგობების გადალახვის, ძიებებისა და შეცდომების, დაბოლოს, პიროვნებად ჩამოყალიბების სიუჟეტური მოდელი, რა თქმა უნდა, გადმოვიდა „დათბობის" პერიოდის ლიტერატურაში, თუმცა, კონცეპტუალურად ახლებურად იქნა გააზრებული. „სამოციანელები" დასცილდნენ დადებითი გმირის სტალინურ მოდელს (ე.წ. „კონკიას" მოდელი), და უფრო ცხოვრებისეული თვისებები შესძინეს მას. „დათბობის" ეპოქის მთავარი პროტაგონისტი, მის სტალინურ წინამორბედთან შედარებით, მკითხველისთვის უფრო მისაღები, ახლობელი აღმოჩნდა. 1960-იანი წლების ქართული პროზის პროტაგონისტის ნიშანდობლივი თვისებები, გარკვეულწი-

ლად, კონდეცირებულია ნოდარ დუმბაძის („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1957), „მე ვხედავ მზეს“ (1962), „მზიანი ღამე“ (1967), თამაზ ჭილაძის („შუადღე“ (1960), ოთარ ჩხეიძის („მეჩეჩი“ (1958), „კვერნაქი“ (1967), არჩილ სულაკაურის („ოქროს თევზი“ (1966) და სხვ. გახმაურებულ რომანებში, რომლებშიც ავტორთა ყურადღების მთავარი საგანი ახალგაზრდა გმირის შინაგანი განცდები, ცხოვრებისეული პერიპეტიები და ზნეობრივი პრინციპების ჩამოყალიბების რთული პროცესი გამხდარა.

„დათბობის“ კულტურამ სტალინიზმისგან მემკვიდრეობით მიიღო ***ოჯახისა*** და ***ომის*** ტროპები. ომისშემდგომი საბჭოთა კულტურული პოლიტიკის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს წარმოადგენდა დიდი სამამულო ომისთვის მონუმენტურობის მინიჭება, ფაშიზმის დამარცხების წარმოჩენა სტალინის გენიის ტრიუმფად. იმის მიუხედავად, რომ ომი უკვე დასრულებული იყო, საბჭოთა სახელმწიფოს ძირითად ფასეულობებად კვლავაც ითვლებოდა სამხედრო იერარქიულობა, ისტორიის ტელეოლოგიური ხედვა, ინდივიდის პირადი სურვილების დაქვემდებარება „დიადი საბჭოთა ოჯახისა“ და „დიადი მიზნებისადმი“ და ა.შ. ამ ფონზე რადიკალური ცვლილებების შეტანა ომისა და ოჯახის ტროპებში საკმაოდ რთული იყო. ანგარიშგასაწევად გვეჩვენება ცნობილი ამერიკელი სოვეტოლოგისა და ლიტერატორის, *კატერინა კლარკის,* მოსაზრება, გამოთქმული ზემოაღნიშნული ტროპების მიმართ. მკვლევრის თანახმად, ომის ტროპი საბჭოთა კულტურის ერთგვარი **modus vivendi**-ა, რომელშიც საბჭოთა ფასეულობები უპირისპირდება არასაბჭოურ, „უცხო“ ფასეულობებს. ომის ტროპში მხოლოდ საბრძოლო დაპირისპირება კი არ მოიაზრება (ანტირევოლუციური, ანტიფაშისტური), არამედ ნებისმიერი სხვა სახის დაპირისპირების დაძლევა, რაც საბჭოთა ხალხის ცხოვრებას უკეთესს გახდის; მაგ., ყამირი მიწების ათვისება, არხების გაყვანა, გიგანტური მშენებლობები და ა.შ. კლარკი მიიჩნევს, რომ „კაპიტალიზმთან ბრძოლაც“ სწორედ ამ კონტექსტში (ომის ტროპში) მოიაზრება საბჭოთა მწერლების მიერ. იმავდროულად, „დიდი ოჯახი“ განასახიერებს სტალინური სახელმწიფოს საბაზო სოციალურ სტრუქტურას. ამდენად, მნიშვნელოვანი საბჭოთა ნარატივების (ლიტერატურა, კინო) ცენტრში წარმოდგენილია *ვერტიკალი,* რომელიც დადებით გმირს – შვილს – აკავშირებს პარტიულ ხელმძღვანელთან – მამასთან (Кларк, 1985, с. 146-147).

მნიშვნელოვანია, რომ „სამოციანელებმა“ დაარღვიეს მკაცრი იერარქიისა და სუბორდინაციის დაცვის პრონციპებზე აგებული სტალინური *ოჯახის* ვერტიკალური სტრუქტურა; შეიცვალა მისი მასშტაბებიც. *დიდი ოჯახის* ნაცვლად ნაწარმოების კომპოზიციის მაორგანიზებელ საწყისად *ნუკლეარული ოჯახის* გამოყვანა თითქმის გამორიცხავდა სტალინური კულტურისთვის დამახასიათებელი ოპოზიციის – *ჩვენ/ისინი* – ძალადობრივი გზით გადაწყვეტას. ასევე, ამ პერიოდში პირველად მოხდა ომის გამოცდილების გააზრება ოჯახის წევრების/ახლობლების პირად გამოცდილებასთან კონტექსტში; მწერლებმა წარმოაჩინეს ომი, როგორც შინაგანი კრიზისი. ქართველი მკითხველისთვის (და კრიტიკისთვისაც) სრულიად ახალი და უჩვეულო აღმოჩნდა ომის თემატიკის კონცეპტუალურად განსხვავებული გააზრება არჩილ სულაკაურის („ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“, „მტრედები“, „ლუკა“), ოტია იოსელიანის („ვარსკვლავთცვენა“) და სხვ. ნაწარმოებებში, რომლებშიც 1940-50-იანი წლების დაშტამპული ნარატივებისგან განსხვავებით (ბატალური სცენები, გამოუცდელი ჯარისკაცის ფრონტზე გამგზავრება, საბჭოთა მეომრების თავგანწირვა და გმირობა და ა.შ.) კერძო პიროვნებების ბედი ზოგადადამიანური ბუნების მხატვრულ სიმბოლოებად გვევლინება.

რაც შეეხება სტალინური კულტურის *ანტიტროპს,* იგი ***ირონიულობას*** უკავშირდება. 1960-იანი წლების მწერლობაზე საუბრისას, აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ლიტერატურის კრიტიკოსები არ დავობენ ერთ ნიშანდობლივ ფაქტორზე, რომელიც ვოლფრამ ეგელინგმა შემდეგნაირად ჩამოაყალიბა: „დათბობა“ დასრულდა არა სტალინიზმზე პირდაპირი თავდასხმებისა ან ტოტალიტარული ტროპების მოშლის გამო, არამედ ლიტერატურაში დამკვიდრებული *ირონიულობისა* და მისთვის დამახასიათებელი ქვეტექსტების გამო“ (Эггелинг, 1999, с.78). აღნიშნულ მოსაზრებას იზიარებენ სხვა მკვლევრებიც (პ. ვაილი, ა. გენისი, ი. ბორევი, ა. პარხომენკო...). აღსანიშნავია, რომ სოცრეალიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტაბუ – ირონია, სტალინიზმის ეპოქაში ოფიციოზის დიდი მოწონებით არ სარგებლობდა; აღნიშნულთან დაკავშირებით გავიზიარებდით

ამერიკელი მკვლევრის, *დევიდ ლოუს* მოსაზრებას: „სტალინური კლასიკა გაურბის ირონიას, ორაზროვნებას, იუმორს და, საერთოდ, მოდერნისტული ტრადიციის ყოველგვარ გამოვლინებას“ (Lowe, 1987, p. 36).

როგორც ცნობილია, ტროპების რეალიზება ორი ტიპის დისკურსში ხდება: სერიოზულ და სერიოზულ-კომიკურში, რომლის კერძო გამოვლინებას წარმოადგენს ირონიული დისკურსი. ლინდა ჰატჩეონი მონოგრაფიაში „ირონიის ზღვარი: ირონიის თეორია და პოლიტიკა“ სერიოზულ-კომიკურ დისკურსში სამ ძირითად სახეს განასხვავებს: პაროდიულს, ირონიულსა და სატირულს. მისი აზრით, განსხვავებას მათს შორის ქმნის *ეთოსი*, ანუ ნარატორის ემოცია, რომლითაც იგი ცდილობს მკითხველისთვის კოდირებული სიტყვის მიწოდებას (იგულისხმება, რომ მკითხველმა უნდა შეძლოს კოდირებული სიტყვის სწორად ამოკითხვა). ჰატჩეონის თანახმად, „ირონიის ეთოსი – მსუბუქი დაცინვაა, პაროდიის ეთოსი – პოზიტივია (პაროდიული სიტყვა პატივს მიაგებს ორიგინალს, რომელზეც პაროდიას ქმნის), სატირის ეთოსი კი – დაუნდობელი, დამცინავი დამოკიდებულებაა“ (Hutcheon, 1994, p.24). მკვლევრის თანახმად, როდესაც ტროპები შეუთავსებლები ხდებიან ახალი ეპოქის კულტურულ ფასეულობებთან, ისინი ირონიული ქვეტექსტების არეალში, ირონიის „კლანჭებში” მოქცევიან.

1960-იანი წლებიდან ირონიული ტენდენციების დამკვიდრება ქართული მწერლობისთვისაც ნიშანდობლივი გახდა. რეალური, ცხოვრებისეული მასალისკენ მობრუნებამ „სამოციანელთა“ პროზას დამატებითი ნიშნები შესძინა. *ღიმილითა* და *სიცილით* დაიმკვიდრეს ადგილი ქართულ მწერლობაში ნოდარ დუმბაძემ, მერაბ ელიოზიშვილმა, რეზო ჭეიშვილმა და სხვ.; მათმა პერსონაჟებმა მხოლოდ მახვილგონიერებით როდი მოხიბლეს მკითხველი; „მათ ოინებში, მათ მხიარულ ლაზღანდარობაში იყო ბევრად უფრო მეტი ნიშანი ნამდვილი ზნეობისა, ვიდრე ყველა პერსონიფიცირებული ეთიკური ნორმის, ყველა სამუდამოდ მობეზრებული რეზონიერის „სანიმუშო“ ყოფაქცევაში“ (ასათიანი, 2007, გვ. 469). ნოდარ დუმბაძისა და მერაბ ელიოზიშვილის „კეთილი ღიმილით“ გამორჩეული მხატვრული პერსონაჟების გვერდით, რეზო ჭეიშვილმა და ნოდარ წულეისკირმა თავიანთ შემოქმედებაში მხატვრულ სახეებს გროტესკის ელემენტებიც შესძინეს. ხშირად ზემოაღნიშნული მწერლების სიცილი უფრო სევდანარევია, თუმცა, ეს სულაც არ ახდენს გავლენას მათს უკომპრომისო დამოკიდებულებაზე ცხოვრებისეული სიმართლის სამსჯავროზე გამოტანასთან დაკავშირებით.

ამგვარად, ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით შეგვიძლია გამოვყოთ „დათბობის” პერიოდის ქართული მწერლობის რამდენიმე მნიშვნელოვანი თავისებურება:

- „დათბობის“ პერიოდში პარტიას საბოლოოდ არ უთქვამს უარი ტოტალიტარულ კულტურულ პოლიტიკაზე და არც რადიკალურად შეუცვლია იდეოლოგიური ვექტორი; სტალინური ტროპების „დათბობისდროინდელი” ხორცშესხმა წარმოადგენდა 1930-40-იან წლებში დამკვიდრებული კულტურული მითების ვარიაციულ სახეცვლილებას;
- წინა პერიოდის შემოქმედებისგან განსხვავებით, ქართველმა „სამოციანელებმა“ ეჭვი შეიტანეს, რომ სტალინურ ტროპებს ახალი ფასეულობების ადეკვატურად გადმოცემა შეეძლო; ამიტომაც, მათს შემოქმედებაში აღნიშნულმა ტროპებმა კონცეპტუალური ცვლილება განიცადეს;
- „დათბობის“ პერიოდის მნიშვნელოვანი შენაძენია თხრობის ირონიული მანერის დამკვიდრება; ირონია გახდა შეუთავსებლობის ნიშანსვეტი „დათბობის” კულტურულ ფასეულობებს (ანტიმონუმენტალიზმი, გულწრფელობა, გრძნობათა კულტი და სხვ.) და სტაგნაციის/„უძრაობის”, პერიოდის ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელ კულტურულ ფასეულობებს შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ასათიანი, გ. (2007). 4 ტომად, კრიტიკული დიალოგები, ტომი 1, თბილისი: „ნეოსტუდია“.

Hutcheon, L. (1994). Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony, London: Routledge.

Lowe, D. (1987). Russian Writing since 1953: A Critical Survey, New-York: Ungar.

Вайль, П., Генис, А. (2003). Собрание сочинений, В 2 т., Том 1, 60-е. Мир советского человека, Екатеринбург: „У-Фактория“.

Кларк, К. (1985). Сталинский миф о великой семье. Соцреалистический канон, СП-б: „Академический проект“.

Эггелинг, В. (1999). Политика и культура при Хрущеве и Брежневе. 1953-1970, Москва: „АИРО-XX“.

References:

Asatiani, G. (2007). 4 t'omad, k'rit'ik'uli dialogebi. [In 4 volumes,Critical Dialogues, Volume 1]. Tbilisi: "Neost'udia".

Hutcheon, L. (1994). Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony, London: Routledge.

Lowe, D. (1987). Russian Writing since 1953: A Critical Survey, New-York: Ungar.

Clark, K. (1985). Stalinskii mif o velikoi semie. Sotsrealisticheskii kanon [Stalin's myth of the great family. Socialist Realist Canon]. St. Petersburg: "Academic Project".

Eggeling, V. (1999). Politika I kultura pri Khruschove I Brezhneve. 1953-1970 [Politics and culture under Khrushchev and Brezhnev. 1953-1970] Moscow: "AIRO-XX".

Weil, P., Genis, A. (2003). Sobranie sochinenii v 2t., T.1, 60-e, Mir sovietskogo cheloveka [Collected Works, In 2 vols., Volume 1, 60s. World of Soviet Man]. Yekaterinburg: "U-Factoria".

Teimuraz Doiashvili
თეიმურაზ დოიაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
საქართველო, თბილისი
Georgia, Tbilisi

The Dictates of Vulgar Realism and the Modernist Manifesto of Konstantine Gamsakhurdia

ვულგარული რეალიზმის დიქტატი და კონსტანტინე გამსახურდიას მოდერნისტული მანიფესტი

As the Soviet system stabilized in the latter half of the 1920s, a stringent mechanism of ideological control took effect. In his 1930 publication, "Left Eye," Konstantine Gamsakhurdia included a short parabolic novel titled "The Wisdom of Lies." Under the guise of establishing a connection with Sulkhan-Saba Orbelian's book of fables (17th century), he crafted a modernist manifesto intricately intertwined with the anti-realist concepts of Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde. Konstantine Gamsakhurdia's novella "The Wisdom of Lies" stands as a remarkable testament to the preservation of creative freedom under totalitarian pressure within Georgian literature of the 20th century.

Keywords: Sulkhan-Saba Orbeliani, Konstantine Gamsakhurdia, mimesis, modernism, totalitarianism
საკვანძო სიტყვები: სულხან-საბა ორბელიანი, კონსტანტინე გამსახურდია, მიმესისი, მოდერნიზმი, ტოტალიტარიზმი

კონსტანტინე გამსახურდიას მცირე იგავური ნოველა „სიბრძნე სიცრუისა“ რთული აზროვნებრივი შინაარსისაა. ამ, ერთი შეხედვით, სადა, მახვილგონივრულ, მხიარულ ამბავში მწერლის ყოველი სიტყვა, ფრაზა, სიუჟეტური სვლა დაკვირვებასა და თანამიმდევრულ ანალიზს მოითხოვს.

ნოველა კომპოზიციურად სამი გამოკვეთილი ნაწილისაგან შედგება: 1. ექსპოზიცია ანუ პრობლემის თეორიული დაფუძნება; 2. ამბის განვითარება ანუ პრობლემის განხილვა რეალობის ჭრილში და 3. ფინალი – კონცეფციის ფორმირება. ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ კ. გამსახურდია იყენებს იგავური ჟანრისთვის დამახასიათებელ კომპოზიციურ სტრუქტურას, რომელსაც სულხან-საბაც ხშირად მიმართავდა. ესაა კლასიკური ტრიადული სქემა: თეზა – ანტითეზა – დასკვნა. კ. გამსახურდიას ნოველაში ეს სქემა მოდიფიცირდება, როგორც თეორია – სინამდვილე – უმაღლესი ჭეშმარიტება.

პრობლემის თეორიული დაფუძნება, როგორც ითქვა, დასაწყისშივე ხდება: რა დგას უფრო მაღლა, რა არის მთავარი ადამიანის არსებისათვის – მეგობრობის ზნეობრივ-ეთიკური კანონი თუ თანდაყოლილი სიამოვნების ინსტინქტი, რომელსაც გამოხატავს ღვინის კონცეპტი, როგორც დიონისური ექსტაზის სიმბოლო. ეს ის ექსტაზია, რომელიც თრობის გზით ათავისუფლებს ცნობიერებას რეალობის არტახებისაგან და ერთდროულად – მორალის შემზღუდავი ნორმებისაგან. მეგობრობის, ე.ი. ეთიკური საწყისის, უზენაესობას თავგამოდებით იცავს მხატვარი, ხოლო მისი მასპინძელი – მოქანდაკე ღვინის, ექსტაზის, სიამოვნებისაკენ ინსტინქტური ლტოლვის მოსარჩლეა. ნოველის კვანძი თეორიული თეზა-ანტითეზის დაპირისპირებით იკვრება, მაგრამ იგი ე.წ. სოკრატული გზით (მაიევტიკური მეთოდით) არ ვითარდება, ჭეშმარიტების მიგნებით არ გვირგვინდება. თეორიული დისპუტი თეზა-ანტითეზის გამოკვეთისთანავე წყდება და პრობლემა აზროვნების, განსჯის სფეროდან რეალურ განზომილებაში, ცხოვრების სინამდვილეში გადაინაცვლებს. იწყება იგავური ნოველის ემპირიულ-ნარატიული ნაწილი, პერიპეტიების კასკადი, დინამიური უწყვეტობით და სიტუაციათა პარადოქსულობით.

სინამდვილის წიაღში გადატანილი პოლემიკა აშკარად მოქანდაკის სასარგებლოდ, თითქოს- და ჰედონისტურ-ინსტინქტური საწყისის ტრიუმფით წარიმართება: მთვრალი მხატვარი ივიწყებს მეგობრობის მაღალ იდეალს და, ექსტაზში მყოფი, მოქანდაკის უმშვენიერესი საყვარლის დაუფლებას შეეცდება. ამით პრობლემა, თეორიის სიმაღლიდან პრაქტიკის სფეროში გადატანილი, გადაწყვეტას პოულობს: მორალურ-იდეალურს ადამიანში ინსტინქტურ-სომატური ამარცხებს. ყველაფერი თითქოს ნათელია, მაგრამ სწორედ ამას მოსდევს ის ეპიზოდები, რომლებიც უმნიშვნელოვანესია მწერლის კონცეფციის ამოსაცნობად.

მხატვარი, ვინც სიმთვრალის გამო უღალატა ზნეობრივ ნორმას – მეგობრობას, მოულოდნელად აღმოაჩენს, რომ მის წინაშე მოქანდაკის მშვენიერი ხასა კი არა, მასპინძლის, – გენიალური ხელოვანის, – მიერ შექმნილი შედევრია – ქალის, მშვენიერების ქანდაკება. გამოფხიზლებული მხატვარი უმალ ხვდება, რომ იგი ექსპერიმენტის, ასე ვთქვათ, კულტურული თამაშის მონაწილეა. სრულიად აშკარაა, რომ აქცია, ექსპერიმენტი მოქანდაკემ საგანგებოდ მოამზადა, როდესაც ჩაბნელებულ დარბაზში მეგობარს რეალური ქალი კი არა, ქალის ქანდაკება დაახვედრა. რადგან ცოცხალ ქალს, ცდუნების ხორციელ ობიექტს, ნაწარმოებში ხელოვნების ნიმუში ენაცვლება, ამით პრობლემა მორალურ-ეთიკური განზომილებიდან ესთეტიკის სიბრტყეში გადადის. მოქანდაკის ექსპერიმენტი არსობრივი პასუხია კითხვაზე, რა დგას აქსეოლოგიურ სკალაზე ყველაფერზე მაღლა. თურმე ექსპოზიციაში გამოთქმული მისი თვალსაზრისი და დაპირისპირება მხატვართან პოლემიკის იმიტაცია ყოფილა, გათამაშებული ექსპერიმენტის აზრობრივი შინაარსი კი ისაა, რომ ემპირიულ რეალობასთან დაკავშირებული ლტოლვა-ინსტინქტები თუ მორალურ-ეთიკური კატეგორიები ადამიანის მიერ შექმნილ წარმოდგენათა რიგს განეკუთვნება, – უზენაესია ხელოვანის მიერ შექმნილი მშვენიერება, „მშვენიერი სიცრუე“, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს მორალთან. „სიბრძნე“ ამ ჭეშმარიტების შეცნობაშია, ხელოვნებისეული სიცრუის და მისი შედეგის – მშვენიერების უპირობო აღიარებაში.

მოქანდაკის მიერ ექსპერიმენტში ჩართული მხატვარი ამ „სიბრძნის“ სიმაღლეზე აღმოჩნდა. ისიც ქმნის ქალის ქანდაკების ბადალ ფერწერულ შედევრს – ხატავს საკუთარ თავს, თოკზე ჩამოკიდებულს. ილუზიის მსხვერპლი ამჯერად მოქანდაკე აღმოჩნდება. ხელთქმნილი სურათი, როგორც რეალობის სრული ანალოგი, მას აღუძრავს შემაძრწუნებელ შიშს, რომ მთვრალმა მხატვარმა ვერ შეამჩნია ზღვარი რეალობასა და ხელოვნებისმიერ ილუზიურ სინამდვილეს შორის და, როგორც მეგობრისა და მორალური პრინციპის მოღალატემ, თავი ჩამოიხრჩო. მხატვრის „თამაშის“ მახვილგონიერება ამგვარ ფსიქოლოგიურ რეაქციაზეა გათვლილი: მორალურ პასუხისმგებლობას უკვე მოქანდაკე განიცდის, როგორც მხატვრის თვითმკვლელობის უნებლიე ინსპირატორი. სიტუაციის გამჟღავნების შემდეგ ნათელი ხდება, რომ მოქანდაკის შიში და ზნეობრივი ელდა ისეთივე უნიადაგოა, პირობითობაა, როგორც მხატვრის „მორალური ნაბიჯი“ – ცრუ თავისჩამოხრჩობა.

ინსტინქტი თუ ეთიკური ნორმა უკან იხევს უმაღლესი რეალობის – ხელოვნების მშვენიერების, როგორც ერთადერთი ჭეშმარიტების, წინაშე.

ნოველა მთავრდება დასკვნით, რომელიც ორმხრივი ექსპერიმენტული თამაშიდან გამოიტანეს პერსონაჟებმა: „ორივემ შეიცნო სიბრძნე სიცრუისა“ (გამსახურდია, 1930, გვ. 211). მწერლის კონცეფციით, ხელოვნების („სიცრუის“) მიერ შექმნილი „სიბრძნე“ – მშვენიერებაა, შემოქმედის სულის გამონაშუქი, რომელიც ემპირიულ არსებობასთან მიბმულ დიონისურ ექსტაზზეც და მორალის პირობითობაზეც მაღლა დგას.

* * *

კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებითი გზის დასაწყისი, პერიოდი საკუთარი ხმის მოპოვებისა და საკუთარი მანერის მიგნებისა, მოდერნისტულ ხელოვნებასთან, კერძოდ, ექსპრესიონიზმთან იყო დაკავშირებული. გერმანიაში განსწავლის წლებში, იდეალიზმისა და მისტიკის ზეგავლენით, მან გაითავისა ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პრინციპები და მისი იდეების გულმხურვალე პროპაგანდისტი გახდა საქართველოში.

ექსპრესიონიზმი გამორიცხავდა ბუნებისადმი მიბაძვას: „სამყარო არსებობს... უაზრობა იქნებოდა მისი გამეორება“ (კ. ედშმიდი). ამიტომ დაუპირისპირდა იგი იმპრესიონიზმის „ცარიელ მიმბაძველობით ტენდენციას“ და რეალობის „ჩრდილთა გადაღმა“ „სულობის“ გამოსახვისაკენ აიღო გეზი. ექსპრესიონისტი ხელოვანი კი არ ხედავს – ჭვრეტს, კი არ ხატავს – განიცდის, მისი მეთოდი რეპროდუქტიული კი არაა, არამედ „ფორმად ქმნა და განსახიერება“. მიმესისი ემპირიული სიბრმავით შეპყრობილ ოსტატთა ხელობაა, ამ სიბრმავისაგან თავისუფალი, ვიზიონერული უნარით დაჯილდოებული ხელოვანნი კი ობიექტში სუბიექტს გამოსახავენ, რეალობას „სულობით“ განმსჭვალავენ და ემპირიულზე ამაღლებით კოსმოსთან ერთიანობისაკენ მიისწრაფიან.

ექსპრესიონიზმისთვის ხელოვნება და სინამდვილე ორი, განსხვავებული რეალობა იყო. ობიექტური სამყაროს მოვლენები მას აინტერესებდა, როგორც გრძნობად-კონკრეტული ფორმა, „სულობის“ გადმოცემის საშუალება. ხელოვნების მიზანია არა სინამდვილის მიმსგავსება, არამედ მისი შევსება და ამაღლება, არა მოვლენის, არამედ არსის განჭვრეტა: „არა ქვა, რომელიც ვარდება, არამედ – მიზიდულობის კანონი“ (დოიაშვილი, 1982, გვ. 111-117).

მოდერნისტული მსოფლმხედველობა ზოგადად და ექსპრესიონიზმის ზემოთ წარმოდგენილი კონცეფცია, რომელსაც შემოქმედების გარკვეულ ეტაპზე კ. გამსახურდია უჭერდა მხარს, შემზადებული იყო ევროპული სულიერების კრიზისის იმ ინტერპრეტაციებით, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრიდრიხ ნიცშეს მითოსის კრიზისისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ თეორიები იყო. მათი გავლენა იმდენად გლობალურ ხასიათს ატარებდა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის პროვინციულ საქართველოშიც პოვა გამოძახილი. მხედველობაში მაქვს 1911 წელს ნიცშეს გარშემო გამართული დისკუსია, აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის ლექცია უაილდზე, არჩილ ჯორჯაძის გამოხმაურება „მშვენიერი მატყუარობის“ თემაზე და მისი ანარეკლი „ცისფერ ყანწებში“ (ტაბიძე, 1916, გვ. 70).

როდესაც ნიცშეს გავლენით დ. მერეჟკოვსკიმ კრიზისულ ეპოქას „მითოსს მოკლებული დრო“ უწოდა და ხსნა რელიგიური გრძნობის გაძლიერებაში დაინახა, კ. გამსახურდიამ მის კვალზე, მოგვიანებით, იგივე ფორმულა გაიმეორა, არსებითად, იმავე შინაარსით: „მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. ექსპრესიონიზმი ახალი რელიგიისათვის ფეხმძიმობაა“.

სულიერ-კულტურული კრიზისი კ. გამსახურდიამ, ნიცშეს ანალოგიით, გაიაზრა, როგორც „უმითოდ ყოფნა“, „სულის გამოფხიზლება ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან“, როგორც ხელოვანისთვის – „არ ყოფნა“! კრიზისის დასაძლევად საჭირო იყო მიმეტური ხელოვნებისგან გამიჯვნა, მითის აღდგენა („ტაბუ“), რაც ნიცშეანური თვალსაზრისის გამოვლინება იყო. „მითი“, როგორც გამონაგონის, სიცრუის სინონიმი, სიცრუის რეაბილიტაციას გულისხმობდა, ეს იდეა კი ყველაზე მკაფიოდ გამოითქვა უაილდის ეპოქალურ ესეიში „სიცრუის დაცემა“.

კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველისტიკა თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია სინამდვილის ასახვის, მიმესისის უარყოფის პათოსით, რეალობის „სულობის“ კანონებით გარდაქმნის სულისკვეთებით. მწერალი გვიმტკიცებს, რომ „ქვეყანა სურათის გადაღებად არა ღირს“ („ფოტოგრაფი“), რომ „ხელოვნება ბანალურ რეალიზმში იხრჩობა“, „ჩვენი სინამდვილე მტკნარი სიცრუე ყოფილა“, მაგრამ „ყოფილა მეორე სინამდვილე. ხელოვნება კი მესამე სინამდვილეა, მხატვრის მიკროსკოპში დანახული“ („პორცელანი“). ამიტომ ხელოვანის მიზანია „შორეულისა და მიუწვდომლისაკენ“ გაღწევა („კლარა“) (დოიაშვილი, 1982, 117-134).

ასეთი გზა ჰქონდა განვლილი კ. გამსახურდიას, როდესაც „სიბრძნე სიცრუისა“ დაიწერა, იგავური ნოველა, სადაც შეფარული ფორმით არის გატარებული ო. უაილდის სიცრუის თეორიის ძირითადი იდეები.

უაილდის მიხედვით, სიმართლე ხელოვნებაში რელატიურია, ამიტომ მის მიმართ უკუსაგდებია ჭეშმარიტების ბანალური კრიტერიუმი. დიალოგში „სიცრუის დაცემა“ იგი პარადოქსების ფოიერვერკით ასაბუთებს, რომ ხელოვნება არ არის ცხოვრების სარკე, რომ თავად ცხოვრება ბაძავს ხელოვნებას, რომელიც თავისი მიზნის შესაბამისად გადააკეთებს მას.

რეალიზმი, როგორც მხატვრული პრინციპი, უაილდის მიხედვით, შეუმდგარია, რადგან იქ შემოქმედება, წარმოსახვა ჩანაცვლებულია მიბაძვით, იმიტაციით, კოპირებით. ხელოვნება გამონაგონია, სიცრუეა, მაგრამ არა ისეთი სიცრუე, რომელსაც ჭეშმარიტებად სურს მოგვაჩვენოს თავი და საამისოდ არგუმენტების მოძიებასაც არ თაკილობს, არამედ უშიშარი და დახვეწილი სიცრუე, მშვენიერი სიცრუე – „სიცრუე, რომელსაც შეიცავს ხელოვნება“.

უაილდის ხელოვნების ფილოსოფიაში ცხოვრების რეალური მოვლენები გამონაგონის, პირობითობის მოთხოვნას ემორჩილება – ხელოვნება თავად „ქმნის დიად არქეტიპებს, რომელთან მიმართებაში ყოველივე არსებული მხოლოდ დაუმთავრებელი ასლებია“; ცხოვრება ხელოვნებას მხოლოდ რეალიზაციის ფორმას, მოდელს სთავაზობს: ბუნების მთავარი დანიშნულება პოეტის სტრიქონების ილუსტრირებაა.

ხელოვნების საბოლოო მიზანი მშვენიერების შექმნაა. „დორიან გრეის პორტრეტი“ იწყება სიტყვებით: „ხელოვანი არის ის, ვინც მშვენიერებას ქმნის“. უაილდთან ჭეშმარიტების რელატიურობას და ესთეტიზმს თან ახლავს იმორალიზმი: ხელოვნება, როგორც მშვენიერება, თავადაა უმაღლესი ჭეშმარიტება, რომელსაც არაფერი ესაქმება ფაქტებთან და, მაშასადამე, მორალთან. ზღვარი იმისა, რასაც პიროვნებამ შეიძლება მიაღწიოს, არის საგნის მშვენიერების დანახვა. ხელოვნება არაფერს გვეუბნება და არც რაიმე დანიშნულება აქვს, გარდა მხატვრულობისა, რასაც სტილი ქმნის – ჭეშმარიტება ხელოვნების სფეროში მთლიანად და უპირობოდ სტილის საქმეა.

სულიერებისა და კულტურის კრიზისი, უაილდის თანახმად, წარმოშვა რეალიზმმა, რომელმაც შემოქმედება (წარმოსახვა, გამონაგონი, სიცრუე) სინამდვილის მიბაძვით შეცვალა. უხეში, ბანალური სინამდვილე ვერ იქნება მშვენიერების საბადო, ამიტომ „მიბაძვას“ კვლავაც უნდა ჩაენაცვლოს „შემოქმედება“ – „უნდა აღდგეს სიცრუის ძველი ხელოვნება“ (Аникст, 1960, გვ. 10).

„სიცრუე, უნარი მშვენიერი ამბების მოყოლისა... არის ჭეშმარიტი ხელოვნების მიზანი“, – დაასკვნის ო. უაილდი (Уайльд, 1993, გვ. 218-244).

სიცრუის დაცემის თეორიის არსი აქ საკმაოდ დეტალურად იმიტომ გადმოვეცი, რომ ამ კულტურულ კონტექსტში სრულად და მკაფიოდ იკითხება კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ იგავურად შეფარული ჩანაფიქრი. კონცეფციათა იდენტურობის ხარისხი იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ზედმეტად მიმაჩნია გამოწვლილვითი შედარებითი ანალიზი, საკმარისია ისეთი საერთო მომენტების აქცენტირება, როგორიცაა: ემპირიული რეალობის და მიმეტური ხელოვნების უარყოფა, გამონაგონის, სიცრუის აპოლოგია, ხელოვნების მშვენიერების კულტი, ესთეტიზმი და იმორალიზმი, სტილის გაფეტიშება...

აქ ჩვენ მთავარ პრობლემას მივადექით: რა შეიძლება აკავშირებდეს საზრისთა დონეზე სულხან-საბას კლასიკურ წიგნს და კ. გამსახურდიას მოდერნისტული კონცეფციის იგავს?!

* * *

კ. გამახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ ირონიული მინაწერით ბოლოვდება:

„მ ი ნ ა წ ე რ ი: სადღაც, ოდესღაც ჩინური თუ ჰინდური ზღაპარი გამიგონია ამადარი“. (გამსახურდია, 1930, გვ. 211).

მწერლის შეუფარავ ირონიას, მით უფრო, სულხან-საბას იგავთა წიგნთან ღია კავშირის მანიფესტაციის ფონზე, კონკრეტული მისამართი აქვს – იგი გულისხმობს იმ მეცნიერ-მკვლევარს, რომელმაც „სიბრძნე სიცრუისა“ უცხო ნიადაგს – ინდურ „პანჩატანტრას“, ბერძნულ, სირიულ, იტალიურ იგავებს თუ ჩოსერის „კენტერბერიულ მოთხრობებს“ დაუკავშირა (გამსახურდია, 1949, გვ. 199).

„მინაწერის“ დანიშნულება, როგორც ჩანს, ისაა, რომ ნაწარმოების ბოლოს ღია მისტიფიკაციით, ირონიული აქცენტირებით კიდევ ერთხელ გაესვას ხაზი ორგანულ კავშირს ეროვნულ სათავესთან, სულხან-საბასთან.

სულხან-საბას გენიალურ თხზულებაში არის ერთი მხიარული, თავშესაქცევი არაკი, რომელიც კ. გამსახურდიას იგავური ნოველის პირდაპირი წყაროა. ენაწყლიანი ჭაბუკი ლეონი ხატოვნად ყვება თავის თავგადასავალს, წუთისოფლის გზებზე ხეტიალის ამბებს. ამბავთა შორის მთხრობელი იტალიელ მხატვრებთან სტუმრობის შემთხვევასაც იხსენებს და მახვილგონივრულად, მსუბუქი კომიზმით გადმოსცემს სიცოცხლით ტკბობის, თავისუფლების და სულიერი სილაღის რენესანსულ ატმოსფეროს. ამასთან ერთად, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სულხან-საბას თხრობაში იგავურად შემოაქვს „სიბრძნის“ ელემენტები, ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში – ფილოსოფიურ-ეთიკურ და ესთეტიკურ საკითხთა წყება, როგორც უკუფენა სახუმარო, გასართობი არაკისა.

„იტალიელი მხატვრების“ ფაბულაში ოთხი ეპიზოდია გაერთიანებული. ერთ კომპოზიციურ ჩარჩოში მათ თანაარსებობას ხელს უწყობს კომიზმის შექმნის საერთო პრინციპი, რომელიც სიცრუის, ტყუილის, ფიქციის ეფექტს ემყარება.

შემთხვევითი არ არის, რომ სულხან-საბა მოქმედების ადგილად ასახელებს „ქალაქსა იტალიისასა“, ჰუმანიზმისა და რენესანსის, დიდი მხატვრების ქვეყანას. მისი პერსონაჟი მხატვრები „ხელოვანნი“ ანუ „საქმისა კეთილად მოქმედი“, ხელობის – „ტეხნეს“ უბადლო მცოდნე ოსტატები არიან. მხატვართა არასერიოზული რაკურსით წარმოჩენაც გარკვეული ტრადიციის ცოდნას აირეკლავს: შუა საუკუნეებსა და რენესანსის ეპოქაში, ისე როგორც შორეულ ანტიკურ ხანაში, მხატვრის სახეს თან ახლდა კომიზმი და მისი განმაპირობებელი მისტიფიკაციის, ეპატაჟის, ხშირად სკაბრეზის ელემენტებიც. გარკვეულია, რომ ანტიკური „ხელოვანი“, – როგორც წესი, სოციალურად მარგინალური პერსონაჟი, – უარყოფს სერიოზულობის მიღებულ წესს და სახუმარო-კარნავალური თამაშით, მზა კანონიკური სისტემიდან ამოვარდნას ლამობს. რაც შეეხება რენესანსის მხატვრების ექსტრავაგანტურობას, იგი ახალ, პუმანისტურ ფასეულობებთან კონტაქტის, ინტელექტუალურ ელიტაში დამკვიდრების, სულიერი სილაღის ნიშანია (Баткин, 1978, გვ. 44-45).

სულხან-საბას „იტალიელი მხატვრები“, ერთი მხრივ, რენესანსული ცხოვრების წესისა და ატმოსფეროს ცოდნას გვიდასტურებს, მეორე მხრივ კი ცხადყოფს, რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მწერალი ცრუ, გამოგონილ ამბებში მხატვრულ მოტივირებას, დამაჯერებლობის ეფექტს.

„იტალიელი მხატვრები“ ნიმუშია მიმეტური სიცრუის გამოყენებისა ხრიკის ფუნქციით. მწერალი-მორალისტი მსუბუქი დაცინვით ამხელს ამგვარი „თამაშის“ არასერიოზულ, ბალღურ ხასიათს და მისი აღკვეთის გზასაც გვასწავლის „ბრძენი მხატვრის“ მოქმედების მაგალითზე. იგავთა წიგნში სიცრუის ვერაგობის საპირისპიროდ სულხან-საბა სიცრუის სიბრძნეს ამკვიდრებს.

* * *

„იტალიელი მხატვრების“ ანალიზის შედეგად[1] კიდევ უფრო მეტად წარმოჩნდება კონსტანტინე გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ კავშირი სულხან-საბას „იტალიელ მხატვრებთან“, რამდენადაც ჟანრულ-სტილურ სიახლოვეს ემატება ფაბულის ელემენტებისა და სიუჟეტური სვლების მსგავსება, მიმეტურობისა და მისტიფიკაციის მოტივები, ინტერტექსტური კავშირის მაუწყებელი არაერთი სხვა დეტალი. გასარკვევი ისაა, რას ხედავდა კ. გამსახურდია მსგავსსა და მონათესავეს სულხან-საბას კლასიკურ თხზულებასთან მოდერნისტული სამზერიდან, რა შეფარული აზრი ჰქონდა წარსულთან შეხმიანების მანიფესტირებას.

იტალიელი მხატვრების „თამაში, მართალია, სავსებით ბუნებრივად გაიაზრება რენესანსული ცხოვრების წესისა და ესთეტიკის ფარგლებში, მაგრამ აქ შეფარულად რენესანსული მსოფლშეგრძნებისა და მიმეტური ხელოვნების კრიტიკაც შეიძლება იქნას დანახული. „თამაში“ ეჭვქვეშ აყენებს რენესანსული ადამიანის კონცეფციას, რომელიც პიროვნებას გარესამყაროს ჭეშმარიტი წვდომის უნარს მიაწერდა. მიმეტური ილუზიით შეცდენილი მხატვრების მაგალითი იმაზე მიანიშნებს, რომ თურმე ადამიანს ბუნების ჭეშმარიტი შეცნობა კი არა, მისი და მისთა მსგავსთა ხელით შექმნილის ამოცნობაც უჭირს, იოლად ცდება.

„არტისტული ადამიანის პრინციპი“, აღორძინების ადამიანის მსოფლაღქმა და ესთეტიკური შეხედულებანი, როგორც მიუთითებენ, არ იყო მონოლითური და გაუბზარავი – მას იმთავითვე დაჰყვა რყევის, სკეპსისის, თვითკტირიკის ელემენტები. ამ ტიპის რეფლექსიებს ა. ლოსევი „რენესანსის მოდიფიკაციებს“ უწოდებს (ლოსევი, 1982, გვ. 451) და იმასაც აღნიშნავს, რომ გაისმოდა ხმები ხელოვანის სუბიექტური ფანტაზიების შესახებ, რომელიც არცთუ მტკიცე ძაფებით იყო მიბმული მიბაძვასთან. თავად „მიბაძვა ამ ეპოქაში... საკმაოდ შორსაა ნატურალისტური გამოსახვისა და კოპირებისაგან“ (ლოსევი, 1982, გვ. 58).

სკეპსისი გრძნობადი შემეცნების თეორიისადმი ანტიკურ ხანაშივე გამოვლინდა, განსაკუთრებით – სტოიკოსებთან, საიდანაც იგი რენესანსულ აზროვნებაშიც გადავიდა. სტოიკოსებმა გრძნობად წარდგენას ჩაანაცვლეს ე.წ. კატალეპტიკური – „შეცნობილი წარმოდგენა“, რომელიც შემეცნების პროცესში გონების მონაწილეობას და აღქმის ნორმალური პირობების დაცვას ითვალისწინებდა. გრძნობადი წარმოდგენის ჭეშმარიტებას შვიდი პირობის დაცვა განსაზღვრავდა, მათ შორის, რეციპიენტის გრძნობათა ორგანოებისა და გონების ჯანსაღი მდგომარეობა, აღქმის დროითი ხანგრძლივობა და აღსაქმელი საგნის სივრცობრივი სიშორე, აღქმის შედეგის გადამოწმება (ასმუსი, 1976, გვ. 455-456).

სულხან-საბას არაკში მხატვრების შეცდომათა მიზეზი ერთ-ერთი ზემოჩამოთვლილი პირობის დარღვევაა (გონების ჩაურევლობა, სიმთვრალე, სიფიცხე, პირველადი აღქმის ნდობა), ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საბა იცნობდა და იზიარებდა სტოიკოსთა მოძღვრებას და, მაშასადამე, მათ მიერ ეპიკურეს გრძნობადი შემეცნების თეორიის კრიტიკასაც, ანუ იმ თეორიის კრიტიკას, რასაც ეყრდნობოდა რენესანსის გნოსეოლოგია და ესთეტიკაც.

სხვათა შორის, კ. გამსახურდიაც თავის იგავში, საბას მსგავსად, ხაზგასმით მიუთითებს შეცდომის მიზეზებზე – გარემო პირობებსა და პერსონაჟთა ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობაზე. მხატვარი სიმთვრალისა და დარბაზის ჩაბნელებულობის გამო ხდება მაცდური ილუზიის მსხვერპლი, ხოლო მოქანდაკე – სტრესული ფსიქიკური მდგომარეობის შედეგად.

ამრიგად, თუ „თამაში“, როგორც გართობისა და სიამოვნების წყარო, წარმოადგენდა რენესანსის მზიან მხარეს, სიცრუით თამაში, ანუ მიმეტური ხელოვნების ძირითადი პრინციპის პაროდირება გამოვლინებაა, ასე ვთქვათ, ჩრდილოვანი მხარისა, ე.წ. „რენესანსული მოდიფიკაციისა“, მაუწყებელი მიმბაძველობითი ხელოვნების კრიზისისა.

[1] სულხან-საბა ორბელიანის „იტალიელი მხატვრების“ დეტალური ანალიზი: იხ.: თ. დოიაშვილი, „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“, ჟურნ. „სჯანი“, 2011, №10, გვ. 10-27.

თეოდორ ადორნოს განსაზღვრით, „ილუზორულობა ნაწარმოების ლოგიკაა“ (ადორნო, 2001, გვ. 150). სიცრუე, მიბაძვა ხელოვნების ნიმუშის არსშია ჩადებული – მას არ შეუძლია ასლი არ იყოს! ნახატისათვის ხელის შეხება, როგორც ეს სულხან-საბას არაკშია, ამხელს მიბაძვას, სიცრუეს, ანგრევს ილუზორულობას და ხელოვნების ფაქტს სხვა ლოგიკით – რეალობის ლოგიკით აფასებს. მიმეტურ ხელოვნებას სურს ისეთი სახე ჰქონდეს, თითქოს არ არის ილუზორული, თითქოს ჭეშმარიტად არსებობს, ამიტომ ფიქციის გაცხადება არის ჯანყი მიმეტური ხელოვნების წინაღმდეგ (Адорно, 2001, გვ. 151-154).

სულხან-საბას მხატვრები აშკარად „თამაშობენ“ ხელოვნებით – ბაძვის პრინციპის პაროდირება შეფარული უკმაყოფილების ნიშანია მიმეტური ხელოვნების არაჭეშმარიტების გამო. თამაშის დროს, ფერწერისა და რეალობის ზღვარზე, იტალიელი მხატვრები კიდეც „ქმნიან“ და კიდეც „ანგრევენ“ ხელოვნებას, რაც კრიზისის პირველი ნიშანია.

სავარაუდოა, რომ მხატვრების „თამაში“ კ. გამსახურდიას მიერ სწორედ ამ კუთხით იქნა აღქმული და ინტერპრეტირებული – როგორც მიმეტური ხელოვნების კრიტიკა, როგორც ხელოვნების კრიზისის მაუწყებელი. ორ ეპოქას შორის შემაკავშირებელი ხიდი გაიდო, რამაც გზა გაუხსნა კლასიკის თვალსაზრისის „თარგმანებას“ მოდერნიზმის ენაზე. რადგან სულხან-საბას მხატვრები „თამაშობენ“, „თამაში“ კი ხელოვნებაში კრიზისის პირველი და უტყუარი სიმპტომია (ვალტერ ბენიამინი), მოდერნისტმა მწერალმა კლასიკოსში საიმედო მოკავშირე დაინახა.

აი, როგორ წარმოუდგება კ. გამსახურდიას სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებითი კონცეფცია „სიცრუის დაცემისა“ და ექსპრესიონისტული ესთეტიკის თვალთახედვით:

სულხან-საბა უარყოფს მიმეტურ ხელოვნებას და მიმბაძველობით სიცრუეს. მისი შემოქმედება არ აიგება რეალობის ასახვის, მიმესისის პრინციპით. რეალობის ელემენტები – ამბავი, გარემო, სიტუაციები, პერსონაჟები – მისთვის მხოლოდ გრძნობადი მასალაა, რომელსაც იგი სუბიექტური ჩანაფიქრის მიხედვით აძლევს ფორმას. იგი სინამდვილის ასლს კი არ ქმნის, საკუთარი გამონაგონის, „სიცრუის“, – ექსპრესიონისტული ტერმინოლოგიით – „სულობის“, – მიხედვით ძერწავს რეალურზე უფრო ჭეშმარიტ რეალობას, ხელოვნების რეალობას. გამსახურდია თვალს არიდებს სულხან-საბას ზნეობრივ-მორალისტურ მიზანდასახულობას და საქმეს ისე წარმოადგენს, თითქოს მწერლისთვის რეალური პლანი შექსპირის სარკე კი არა, უაილდის ვუალია, რომელიც გამონაგონს ფარავს. მეტიც, ივარაუდება, რომ სულხან-საბას იგავ-არაკები შინაარსობრივი ტენდენციისგან თავისუფალი, მშვენიერების პრინციპით შექმნილი ლამაზი სამშვენისებია, რომელშიც შენივთებულია გამონაგონის მახვილგონიერება და სტილის ბრწყინვალება.

ის, რაც აქ ითქვა, რასაკვირველია, კ. გამსახურდიას არსად უწერია – ეს მხოლოდ მისი შეხედულების ჰიპოთეტური რეკონსტრუქციაა მისივე იგავური ნოველისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ კონტექსტში. სულხან-საბას „სიბრძნე სიცრუისა“, მისი ჟანრული სპეციფიკა – გამონაგონით (სიცრუით) სიბრძნის გადმოცემა მოდერნისტი მწერლის მიერ ინტერპრეტირებულია, როგორც გამონაგონის („სიცრუის“) დიქტატით წარმართული შემოქმედებითი აქტი, რომლის მიზანია მშვენიერების („სიბრძნის“) შექმნა. ეს არის ახალი, „მითოსს მოკლებული დროის“ ფორმულა-პანაცეა – მოდერნისტული ესთეტიკის „სიბრძნე სიცრუისა“.

რამდენად ობიექტურია სულხან-საბას საზრისის ამგვარი გაგება, ამაზე სიტყვის გაგრძელებაც არ ღირს. დიდი მეიგავე, რასაკვირველია, მიმესისის ესთეტიკით ქმნიდა, მაგრამ ეს იყო აშკარად არისტოტელური ესთეტიკა, შეთავსებული სტოიკოსთა შემეცნების თეორიასთან, რომელიც რენესანსული ხედვითი (ზოგადად, გრძნობადი) აღქმის ჭეშმარტებისადმი უნდობლობას და მიმესისის, როგორც კოპირებისადმი, სკეპსისს აირეკლავდა. მოულოდნელი ამაში არაფერია, რადგან სულხან-საბასთვის უცხო არაა გვიანრენესანსული, გაორებული ბაროკული განწყობილებანი, როგორც „რენესანსული მოდიფიკაციების“ კონკრეტული გამოვლენა.

დაბოლოს, რა მიზანი ჰქონდა ეროვნულ კლასიკურ მემკვიდრეობასთან კავშირის ძიებას, მემკვიდრეობითობის დეკლარირებას, განურჩევლად იმისა, ეს კავშირი ბუნებრივი იყო თუ გამიზნული, ტენდენციური უტრირების შედეგი?

10-20-იანი წლების მიჯნაზე, საქართველოს ბოლშევიზაციის პირველ წლებში კ. გამსახურდია ღიად გამოთქვამდა თავის პოზიციას – არ მალავდა სიახლოვეს იდეალისტურ ფილოსოფიასა და მისტიკასთან, დეკადენტურ-მოდერნისტული ხელოვნების პრინციპებთან, განსაკუთრებით – ექსპრესიონიზმთან. ეს აისახა როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე ესეების კრებულში „ახალი ევროპა“ (1928). 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, საბჭოთა წყობილების სტაბილიზაციასთან ერთად, ამოქმედდა იდეოლოგიური კონტროლისა და ადმინისტრირების მკაცრი მექანიზმი, რაც „სოლოვკებში“ გადასახლებიდან დაბრუნებულ (1927) მწერალს დიდ სიფრთხილეს კარნახობდა. პოლიტიკურად სანქცირებული ესთეტიკური ემპირიზმისა და ფსევდოდოკუმენტალიზმის ხანაში, რასაც ოფიციალურად უჭერდა მხარს ახალი ხელისუფლება, მოდერნისტული იდეალების დაცვა უაზრო თავგანწირვას უდრიდა; ამიტომ კ. გამსახურდიამ მახვილგონივრულ ხერხს მიმართა – 1930 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „მარცხენა თვალით“ შეიტანა მცირე იგავური ნოველა „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელშიც ვულგარული რეალიზმის დიქტატის პირობებში შემოქმედებითი ფანტაზიის, გამონაგონის, „სიცრუის“ უფლებებს იცავდა. წამოწყებულ სახიფათო თამაშში დამხმარედ და ფარად კ. გამსახურდიამ კლასიკურ მემკვიდრეობას, მის ავტორიტეტს მოუხმო – სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკთა წიგნთან კავშირის დეკლარირების საფარქვეშ შექმნა მოდერნისტული მანიფესტი, სიღრმისეულად დაკავშირებული ფრ. ნიცშესა და ო. უაილდის ანტირეალისტურ კონცეფციებთან.

კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ მოდერნისტული ესთეტიკის ეროვნული ძირების ძიების სურვილსაც ცხადყოფს და, ამასთან ერთად, XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში არსებობს, როგორც ტოტალიტარული წნეხის პირობებში შემოქმედებითი თავისუფლების დაცვის ღირსშესანიშნავი ფაქტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გამსახურდია, კ. (1930). „სიბრძნე სიცრუისა“. მარცხენა თვალით. ტფილისი.

გამსახურდია, კ. (1949). სულხან-საბა ორბელიანი. ჟ. „მნათობი“, 1.

დოიაშვილი, თ. (1982). „მატერიაზე გავლით – სულობისაკენ!“ (კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული ნოველა). წიგნში: დოიაშვილი თ. ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები. თბილისი: „მერანი“

ორბელიანი, ს.ს. (1983). „სიბრძნე სიცრუისა“, „მოგზაურობა ევროპაში“. წიგნში: ქართული პროზა, წიგნი V, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

ტაბიძე, ტ. (1916). „ცისფერი ყანწებით“. ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, 2.

Адорно, Т. (2001). Эстетическая теория. М.: „Республика“.

Аникст, А. (1960). Оскар Уайлд. О. Уайлд. Избр. произведения в двух томах, т. 1. М.: „Художественная литература“.

Асмус, В. (1976). Античная философия. М.: „Высшая шлола“.

Баткин, Л. (1978). Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.: „Наука“.

Лосев, А. (1982). Эстетика возрождения. М.: издательство „Мысль“.

Уайльд, О. (1993). Избр. Произведения в двух томах, т. 2. М.: „Республика“.

References:

Gamsakhurdia, K’. (1930). „Sibrdzne sitsruisa“. Martskhena tvalit. [The wisdom of lies". with the left eye“]. T’pilisi. "

Gamsakhurdia, K’. (1949). Sulkhan-Saba Orbeliani. [Sulkhan-Saba Orbeliani]. Zh. „mnatobi“, 1.

Doiashvili, T. (1982). „Mat’eriaze gavlit – sulobisak’en!“ (K’. Gamsakhurdias eksp’resionist’uli novela). Ts’ignshi: Doiashvili T. Lit’erat’urul-k’rit’ik’uli ts’erilebi. ["Through matter - to the soul!" (Expressionist novel by K. Gamsakhurdia). In the book: Doiashvili T. Literary critical letters]. Tbilisi: „merani“.

Orbeliani, S.S. (1983). „Sibrdzne sitsruisa“, „mogzauroba evrop’ashi“. Ts’ignshi: kartuli p’roza, ts’igni V. ["Wisdom of Lies", "Journey to Europe". In: Georgian Prose, Book V]. Tbilisi: „sabch’ota sakartvelo“.

T’abidze, T’. (1916). „Tsisperi q’ants’ebit“. ["With blue horns"]. Zh. „tsisperi q’ants’ebi“.

Adorno, T. (2001). Esteticheskaya teoriya. [Aesthetic theory]. M.: „respublika“.

Anikst, A. (1960). Oskar Uayld. O. Uayld. Izbr. proizvedeniya v dvukh tomakh, t. 1. [Oscar Wilde. O. Wild. Selected works in two volumes, vol. 1]. M.: „khudozhestvennaya literatura“.

Asmus, V. (1976). Antichnaya filosofiya. [Ancient philosophy]. M.: „vysshaya shlola“.

Batkin, L. (1978). Ital'yanskiye gumanisty: stil' zhizni, stil' myshleniya. [Italian humanists: lifestyle, style of thinking]. M.: „nauka“.

Losev, A. (1982). Estetika vozrozhdeniya. [Revival aesthetics]. M.: „mysl'“.

Uayl'd, O. (1993). Izbr. Proizvedeniya v dvukh tomakh, t. 2. [Selected Works in two volumes, vol. 2]. M.: „respublika“.

Julieta Gabodze
ჯულიეტა გაბოძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Epigraph as the Code
(Galaktioni's "Gold in Adjara Heaven")

ეპიგრაფი როგორც კოდი
(გალაკტიონის „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“)

Galaktion Tabidze has opposed to the socialist realism with his own "defense" politics and masked the main ideas by applying numerous poetic techniques: **title, figurative characters, manipulations with dates, opposition rhetoric** etc. The poet tricked the party dictate, by providing epigraphs (stances from the "Knight in the Panther's Skin") hinting the idea of all (75) his verses in the book "Gold in Adjara Heaven". These epigraphs declare the main ideas of the verses and the book.

The book was published in Batumi, in 1944. Afterwards, fearing the totalitarian regime, Galaktioni removed the epigraphs, still achieving the goal, with respect of poetics and conjuncture!

Keywords: Epigraph , Galaktion Tabidze, Gold in Adjara Heaven, Code, poetic techniques.
საკვანძო სიტყვები: ეპიგრაფი, გალაკტიონ ტაბიძე, „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“, კოდი, პოეტური ხერხები.

შესავალი. გალაკტიონ ტაბიძემ სოციალისტური რეალიზმის პოლიტიკას საკუთარი „თავდაცვის პოეტიკა“ დაუპირისპირა და მთავარი სათქმელის შესანიღბად არაერთ პოეტურ ხერხს მიმართა: **სათაური, ტროპული სახეები, თარიღებით მანიპულირება, ოპოზიციური რიტორიკა. კონტექსტის პოეტიკა** და ა.შ. პოეტმა პარტიული დიქტატის წინააღმდეგ ნიღაბი მოირგო, როცა იდეის მისანიშნებლად წიგნში **„ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“** ყველა(75)ლექსს **ეპიგრაფები** (ტაეპები „ვეფხისტყაოსნიდან“) წაუმძღვარა. სწორედ ამ ეპიგრაფებითაა გაცხადებული ლექსებისა და წიგნის დედააზრი.

ჩვენი კვლევის მიზანია გალაკტიონის ამ კრებულის მიხედვით გავაანალიზოთ ეპიგრაფის, როგორ კოდის ფუნქცია, რომელიც მიზნად ისახავს პოეტის მთავარი იდეის წარმოჩენას. **კვლევისას ვიყენებთ წყაროთმცოდნეობით, დედუქციის, ბიოგრაფიულ, ისტორიულ შედარებით მეთოდებს.**

სიტყვა **„ეპიგრაფი“** მომდინარეობს უძველესი დროიდან. ძველ ბერძნებში ეპიგრაფი (**ეპიგრაფია**) თავდაპირველად წარმოადგენდა წარწერებს საფლავის ქვებზე ან შენობების კედლებზე. *„მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში ზედმიწევნით არის გამოთვლილი პირველ ეპიგრაფთა თარიღი – XV საუკუნე(ფრანგი ფრუასარისა და იტალიელი რეჯიმონტანიოს თხზულებანი)“* (ავალიანი, 2020, გვ. 69). ეპიგრაფის გამოყენება ინტენსიურად დაიწყო უკვე მე-19 საუკუნეში. ეპიგრაფს იყენებდნენ: ჟან-ჟაკ რუსო, გოეთე, სტენდალი, ვიქტორ ჰიუგო, ფრიდრიხ შილერი, ანატოლ ფრანსი, უოლტერ სკოტი, ალექსანდრ პუშკინი, მიხეილ ლერმონტოვი, ნიკოლოზ გოგოლი, ივანე ტურ-

გენევი, ლევ ტოლსტოი და სხვა. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია ა. პუშკინის შემოქმედება, როგორც მეცნიერები წერენ, მან საკმაოდ კარგად იცოდა ლათინური და შესაბამისად, ხშირად იყენებდა ნაწყვეტებს სხვადასხვა ლათინური ტექსტიდან. მაგ. რომან „ევგენი ონეგინში“ თითოეული თავი იწყება ეპიგრაფით. ეპიგრაფები აქვს წამძღვარებული ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინას“ ყველა თავს. მიხაილ ბულგაკოვის რომანი „ოსტატი და მარგარიტა“ იწყება გოეთეს სიტყვებით: *„...მაშ ვინ ხარ ბოლოს და ბოლოს?/მე იმ ძალის ნაწილი ვარ, რომელსაც/მუდამ სურს ბოროტება და მუდამ/აკეთებს კარგს*“ (გოეთე, „ფაუსტი“).

ეპიგრაფს იყენებს ბევრი ქართველი მწერალი. ილია ჭავჭავაძის არაერთ ნაწარმოებს წამძღვარებული აქვს ეპიგრაფად ფრაზები როგორც ქართული ანდაზებიდან, ისე კლასიკოსთა ტექსტებიდან. ცნობილია, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის “არსენა მარაბდელის“ ყველა თავს ერთვის ეპიგრაფები. ორმაგი ეპიგრაფი („ვეფხისტყაოსნიდან“ და სახარებიდან) უძღვის ნიკო ლორთიფანიძის ნაწარმოებს „შელოცვა რადიოთი“. თანამედროვე ქართველი მწერლებიც ხშირად მიმართავენ ამ ხერხს. მაგ. რევაზ ინანიშვილი (ავალიანი, 2020, გვ. 66). საინტერესოა ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმურის“ ბიბლიური ეპიგრაფები, ზაირა არსენიშვილის რომანის „ვაჰ, სოფელო“ ყველა თავი დამშვენებულია ეპიგრაფებით „ვეფხისტყაოსნიდან“, მრავალფეროვანი ეპიგრაფებითაა წარმოდგენილი ნინო ხარატიშვილის რომანი „მერვე სიცოცხლე“ და მრავალი სხვ.

ეპიგრაფის მთავარი დანიშნულებაა: 1.ნაწარმოების/ მისი ქვეთავის მთავარი აზრის გამოკვეთა; 2.მწერლის განწყობილების ჩვენება; 3.ნაწარმოების მნიშვნელოვანი გმირების გაცნობა; 4.ნაწარმოების სიუჟეტის ან პერსონაჟის განწყობის გაცნობა და სხვ. ეპიგრაფი ხდება ერთგვარი დამაკავშირებელი რგოლი მწერალსა და უკვე არსებულ ლიტერატურას შორის, მწერალსა და მის მკითხველს შორის. ეპიგრაფი ერთგვარად ქმნის „მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს“. ეპიგრაფის გააზრება თანმიმდევრულად ხდება სამ ეტაპად: 1. აღქმა, მკითხველის წინასწარი ორიენტირება; 2. ეპიგრაფის კორელაცია ტექსტთან; ეპიგრაფის გაგების ახალი დონე, ახალი მნიშვნელობების გამოვლენა და 3. ტექსტის ინტერპრეტაციის საზღვრების გაფართოება**.** ეპიგრაფი შეიძლება იყოს აფოზისტული, ანდაზები, გამონათქვამები, სიტყვები ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან, წმინდა წერილიდან და ა.შ. გამოყოფენ ეპიგრაფის რამდენიმე სახეობას: **ავტოეპიგრაფი** (ციტატა ავტორის რომელიმე ტექსტიდან), **იპოგრაფი** (როდესაც ეპიგრაფი ტექსტს მოსდევს ბოლოში) და **კვაზიეპიგრაფი**(ტექსტის ფრაგმენტი, რომელიც გამიზნულია ამა თუ იმ ისტორიული მოვლენის მისათითებლად (logoprav.ru/literatura).

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში კვლევები ეპიგრაფის გამოყენების შესახებ საკმაოდ მწირია. ამ მხრივ, საყურადღებოა ლალი ავალიანის წერილი „რეზო ინანიშვილის ბრძნული „გულუბრყვილობა“ (ავალიანი, 2020, გვ. 66); ლადო მინაშვილის „ილია ჭავჭავაძის ერთი ლექსის ეპიგრაფის შესახებ“(მინაშვილი, 1987, „სპეკალი“, №8); „შელოცვა რადიოთი (ეპიგრაფები) და ვეფხისტყაოსანი“ (ლ.კარიჭაშვილის მოხსენება წაკითხული ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში 2023 წლის ოქტომბერს).

სამწუხაროდ, ნაკლებადაა შესწავლილი ეპიგრაფი გალაკტიონის პოეზიაში. გამოქვეყნებულია რამდენიმე სტატია (შამელაშვილი, რ. 1983, გვ.63-68; რჩეულიშვილი, ნ. 2016, გვ.150-155). *„ეპიგრაფი გალაკტიონის პოეზიაში დღემდე არ გამხდარა კვლევის საგანი“ (*რჩეულიშვილი 2016, გვ.150). ცხადია, იგი ვერ მოასწრებდა ჩვენი მოხსენების გაცნობას, რომელიც წარმოვადგინეთ 2016 წლის 28-30 სექტემბერს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე, რომელიც ეძღვნებოდა გალაკტიონის დაბადების 125-ე წლისთავს. ჩვენს მოხსენებაში **„ოქრო აჭარის ლაჭვარდში – გალაკტიონის წიგნი-პოემა“** დასმულია ეს საკითხიც (იხ.პროგრამა და თეზისები https://www.litinstituti.ge/X%20-%20simp-progr.pdf). ვფიქრობთ, მას გამორჩა რ. შამელიშვილის მითითებული წერილი, რომელიც ერთობ საყურადღებოა, თუმცა მასში შესწავლილია ეპიგრაფები გალაკტიონის თხზულებათა 12 ტომეულის მიხედვით. ნ. რჩეულიშვილი სტატიაში განიხილავს გალაკტიონის ჩვენ მიერ დასახელებულ კრებულს და ლექსებზე წამძღვარებულ ეპიგრაფებს. ვფიქრობთ, მკვლევრის ეს დაკვირვებები, ისევე როგორც შამელიშვილის,

სათანადოდ ვერ ხსნის გალაკტიონის მთავარ ჩანაფიქრს და ეპიგრაფის რეალურ დანიშნულებას კრებულში. ამიტომ ძირითადად ვერ გავიზიარებთ მათ მოსაზრებას ეპიგრაფის გამოყენებისას პოეტის მიზანდასახულებასთან დაკავშირებით.

დავუბრუნდეთ გალაკტიონის პოეზიას, სადაც *„ეპიგრაფით შესულია 22 ნაწარმოები“* (შამელიშვილი, 1983, გვ. 63). ეს კი იმაზე მიანიშნებს, რომ ეს მხატვრული ხერხი გალაკტიონის პოეზიისთვის არც თუ ისე დამახასიათებელია, თუმცა ამ მხრივ, სრულიად გამორჩეულია მისი ლექსების კრებული **„ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“ – წიგნი პირველი** – გამოიცა ბათუმში 1944 წელს, მისი შექმნის იდეა გაცილებით ადრე, 1936 წელს, ოლია ოკუჯავასთან აჭარაში ზღვაზე ყოფნისას დაებადა პოეტს. მის არქივში ვხვდებით საინტერესო ჩანაწერს, რომელიც ეხმიანება არტურ ლაისტის წერილს „ზღვა და ქართველები“, რომლის მიხედვითაც ქართულ ლიტერატურაში ზღვის თემატიკა არ ჩანს და რომ თითქოს რუსთაველსაც გაკვრით აქვს ნახსენები იგი. ამ მოსაზრებას ამყარებს გალაკტიონის შემდეგი სიტყვები: „ერთი რამ კი უდავოა, ზღვის თემატიკა ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველს შემდეგ არ სჩანდა, ეს მოძრაობა დაიწყო მხოლოდ მეოცე საუკუნის ქართულმა ლიტერატურამ. ჩემს შესახებ შემიძლია ვთქვა, რომ ეს მოტივები არის პირველ წიგნში (1914), მეორეში (1919), არის მასალები სახელგამის მიერ გამოცემულ I, II, III და IV ტომებში, ცალკე წიგნად გამოცემულ „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“. „მნათობში“ ამას წინათ გამოვაქვეყნე რამდენიმე ლექსი... ამ დღეებში გამოვა ჩემი წიგნი „ზღვა ახმაურდა“ და სხვა. ცხადია დაწყებულია მოძრაობა“ (ტაბიძე, 1975, გვ. 142). შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონმა შექმნა **ლექსების ციკლი ზღვაზე** და ამით ამოავსო ის სიცარიელე, რომელიც არსებობდა ქართულ პოეზიაში რუსთაველის შემდეგ. ასე გამოეხმაურა გალაკტიონი არტურ ლაისტის. სხვათა შორის, პოეტის დღიურში ასეთი ჩანაწერიცაა: **მეორე წიგნი „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“** მიეძღვნება მედიცინას“. ერთ დღიურში კი ვხვდებით ამგვარ ჩანაწერს: *„გ. ტაბიძე. №4, ოქრო აჭარის ლაჭვარდში“ (წიგნი მეორე) მედიცინა ქართულ პოეზიაში“,* იქვე არის ნარკვევი *„დიასამი,“* მცხეთელი ექიმის შესახებ. (ტაბიძე, 2008, XVI, გვ. 364-365). როგორც ჩანს, პოეტი ამზადებდა მასალებს მეორე წიგნისთვის, უცნობია, რატომ ვეღარ შეძლო მისი გამოცემა, თუმცა მას არ ტოვებს იდეა ზღვის ლირიკის შესახებ და ალბათ, ამიტომაც, 1953 წელს ბათუმში საიუბილეო შეხვედრაზე 22 დეკემბერი გამოაცხადა **ზღვის პოეზიის დღედ** და დააანონსა ქართულ ლიტერატურაში ახალი მიმდინარეობის – ზღვის ლირიკის – დაარსება. (გალაკტიონის გამოსვლის უცნობი ჩანაწერი, რომელიც აღმოჩნდა ბათუმის რადიოარქივში. იხ. ნინო ხოფერიას ფილმი).

წერილში შევეცდებით გავარკვიოთ – რა არის ამ კრებულის მთავარი ღირსება? ის, რომ მან შექმნა ლექსების ციკლი ზღვაზე და ამით ამოავსო ის სიცარიელე, რომელიც ქართულ პოეზიაში არსებობდა, თუ ის, რომ გალაკტიონმა შექმნა კრებული-პოემა ანუ წიგნი-მთლიანობა (დოიაშვილი, 2014, გვ.V), რისთვისაც შესანიშნავად გამოიყენა მარტივი, მაგრამ გენიალური მეთოდი. ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზღვა აქ მხოლოდ ფონია მთავარი სათქმელის გამოსატანად. პოეტმა სხვადასხვა დროს შექმნილი ლექსები ერთ სიუჟეტურ ქარგაზე აასხა, 75-ვე ლექსს ეპიგრაფად წაუმძღვარა „ვეფხისტყაოსნიდან“ სტრიქონები, რომლებიც წარმოადგენს ამ ლექსების ერთგვარ გასაღებს და კოდს წიგნი-პოემისთვის „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“. წიგნში იკითხება საქართველოს **წარსული** – დაკარგული თავისუფლება (მიჯაჭვული ამირანის ალეგორია); **აწმყო** – გმირის მეტამორფოზა (ტარიელი-ჯინჭარაძე-რატი-ხალხი) და განჭვრეტილია ქვეყნის **მომავალი** – (ბორკილების დამმსხვრევი ხალხი-ამირანი!)

საგულისხმოა კრებულის სტრუქტურული წყობაც, სიუჟეტურად იგი ძალიან ჰგავს „ვეფხისტყაოსანს“. წიგნი შედგება 9 თავისაგან. I-V თავები დასათაურებული არაა, მათ უფრო იდეურ-მხატვრული კონცეფცია აერთიანებთ. VI-VIII თავებისთვის საგანგებო სახელები შეურჩევია ავტორს (ამაზე ვრცლად ქვემოთ).

წიგნის **პირველი და ბოლო, მეცხრე, თავი** „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგ-ეპილოგის მსგავსად არის **დასაწყისი და დასარული**. პირველი ლექსი უსათაუროა და ახლავს ეპიგრაფი **„იგია საქმე საზეო“,** რაც იმთავითვე მიანიშნებს მკითხველს პოეზიის დანიშნულებაზე. გალაკტიონის აზრით,

პოეტი ზღვას უნდა ემსგავსებოდეს, ბობოქრობდეს, რომ შექმნას რამე დიადი. უნდა „გაამახვილოს ხმის ძალა“, რათა:

„ვერ გამომჟღავნდეს ვეროდეს
ის გული, ის ხასიათი –
შენი ხმით თუ არ მღეროდეს,
რომ შექმნას რამე დიადი“.
(ტაბიძე, 1944, გვ. 5)

მეორე თავში პირველი ლექსის სათაური **„ვინ იყო ის?“** (ტაბიძე, 1944, გვ. 9) და ეპიგრაფი ***„აწ გითხრა ომი მოყმისა/მებრძოლთა დამსაჯარისა“*** უკვე შეიცავს ინტრიგას და უმალ გვახსენებს მიჯნურის მაძიებელ უცხო მოყმეს (ნახეს უცხო მოყმე ვინმე...). ეს გმირიც, ვეფხისტყაოსნის ანტაგონისტის მსგავსად, მტრის შემმუსვრელია. ავტორი ჩამოთვლის მის მიერ ჩადენილ გმირობებს ხმელეთზე, ზღვასა თუ ჰაერში. მან მტრის უამრავი რაზმი გაწყვიტა, რისთვისაც მიენიჭა “გმირის დიადი სახელი“. ეს სწორუპოვარი ვაჟკაცი ჯინჭარაძეა. მისი გმირული თავგადასავალი მკითხველში ტარიელის ალუზიას იწვევს.

შემდეგი ლექსი **„კავკასიონის პროფილი“** აპოლოგიური ხასიათისაა. თუმცა მთავარი გასაღები აქაც ეპიგრაფია ***(„სადაცა შენ და შენი ძმა ხართ, ძნელი გაადვილდების... არც თურე კაცმან დაგიდგნას, ვეჭვ კლდეცა გაგილბილდების“)*** (ტაბიძე, 1944, გვ. 16). ვის შეიძლება გულისხმობდეს ძმებში პოეტი, თუ არა სტალინსა და ბერიას?! ეს პირდაპირ იკითხება შემდეგ სტროფებში. იგი თითქოს იმედით შეჰყურებს მათ ტანდემს, და მეტიც, სამშობლოს დამცველებადაც ეგულება: ***„ვინ გაუბედა გზა მეწამული საყვარელ მთების მშვენიერ ჩარჩოს? /ბერიავ, კლდედ დგას შენი მამული/კავკასიონის შუბლს გაუმარჯოს“.*** გალაკტიონს 1944 წლის დღიურში ამ ლექსის შესახებ ასეთი ჩანაწერი აქვს: *„ასეთია უკვდავი შოთა რუსთაველის სიტყვა „ძმობისა და გატანის“. სწორედ ამ ძმობამ, ამ გატანამ დაიცვა კავკასიონი მოსალოდნელი, თუნდაც დროებითი, მაგრამ საშინელი რბევისაგან, რომელიც გველოდა, რომ გერმანელები ძაუგიდან საქართველოში შემოჭრილიყვნენ. ეს ლექსი, „კავკასიონის პროფილი“, დაწერილია 1944 წ.* (გალაკტიონი 1944, 661-3). მეორე დღიურში კი ლექსის დაწერის თარიღად 1943 წელია მითითებული. ორივე დღიურში გალაკტიონი ღიად აქებს სტალისა და ბერიას: *„გაუმარჯოს [საქართველოს] ლავრენტი პავლეს ძე ბერიას. გაუმარჯოს დიდ ბელადს ამხანაგს სტალინს. წინადადება შემომაქვს ჩვენი რესპუბლიკის სახელით უმაღლეს ორგანოში დავასახელოთ დიდი სტალინის უახლოესი თანამებრძოლი, ქართველი ხალხის საყვარელი შვილი – ამხანაგი ლავრენტი პავლეს ძე ბერია“* (გალაკტიონი, 1944, გვ. 480-4).

ეპიგრაფისა და ისტორიული კონტექსტის გარეშე, ცხადია, ლექსი აპოლოგიაა, რასაც ადასტურებს ჩანაწერებიც, თუმცა როცა ვიხსენებთ სტალინისა და ბერიას „დამსახურება-ღირსებებს“, სისხლიან 1936-1937 წლებს, მათი რეჟიმის მიერ 1941 წელს პოეტის მრავალტანჯული მეუღლის დახვრეტას, მაშინ ეპიგრაფით მთავარ სათქმელზე ირონიული მინიშნება უფრო სარწმუნო გვეჩვენება. იგი სწორედაც რომ კოდია ლექსის მთავარის აზრის, ავტორის ირონიის გასახსნელად. რაც შეეხება სისხლიან ხელისუფალთა ქებას, ცნობილია, რომ პოეტს თავის გადასარჩენად ამ ხერხისთვის არაერთხელ მიუმართავს. გალაკტიონი საკუთარი სათქმელის შესანიღბად და რეჟიმის თვალის ასახვევად ხშირად იყენებდა ამგვარი „თავდაცვის პოეტიკას“ (გაბოძე, 2010, გვ. 192), კონტექსტისა თუ ტროპული სახეების პოეტიკას (ლომიძე, 2004, გვ.231); (წიფურია 2004, გვ. 216). ლექსში ეპითეტი **კავკასიონის შუბლი** ქვეყნის სიმტკიცის, სინდისის, ღირსების სიმბოლოა. სხვათა შორის, გავიხსენოთ, ეს „შეკრული შუბლი“ სტალინის გარდაცვალების შემდეგ გაიხსნა: *“შენ შუბლს იხსნი და სიბნელეს ლეწავ საქართველოს მოღრუბლულო ზეცავ“* („ნეტავ მალე მიაღწევდე მიზანს“, 1954).

ლექსი **„მზის ამოსვლა ზღვაზე“** (ტაბიძე, 1944, გვ. 18) აშკარად მელანქორიულია და მისი ეპიგრაფიც ***(სცა გინახავს იგი მზე, წამომყე ზღვისა კიდესა)*** ერთგვარი კოდია და ხსნის პოეტის მთავარ სათქმელს – იგი ეძებს დაკარგულ სიყვარულს/ თავისუფლებას, ეს ძიება არც თუ ისე საიმედოა, ამიტომ ერთადერთი ნუგეში ამ შემთხვევაში მხოლოდ მოგონება და ხსოვნაა: ***„მზის ამოსვლისებრ-მოგონებაც მარადი გზაა,/მარადი გზაა იმედების/და შეხვედრების“.*** საბედნიეროდ,

გალაკტიონს არ ტოვებს რეალობის განცდა და შემდეგ ლექსში სათაურად გამოაქვს მწვავე კითხვა– **„რას ნიშნავს დღევანდელი დღე?“** ლექსში გამოხატული პათოსი თითქოს მხოლოდ იმპერიალისტურ სამყაროზე განრისხებულ პოეტს ეკუთვნის, თუმცა სტრიქონებს შორის „გაპარული“ *აზრი* – ***„ეს არის მარცხი ერზე ძალობის/უიდეობის ყალბი ტრიუმფის“*** – დაკვირვებულ მკითხველს ლექსის მთავარ სათქმელზე მიანიშნებს. ლექსის სათაურში დასმული კითხვის პასუხიც ამ ორ სტიქონშია გაცხადებული. ეპიგრაფი კი ამ მოძალადეებზე აშკარა შურისძიების წყურვილს გამოხატავს ***(„აწ მათი ჯავრი ჩვენზესდა, ჩვენგან არ მოსათმენია“)***(იქვე, გვ.30).

მესამე თავი 26 ლექსს აერთიანებს, რომლებსაც, ერთი შეხედვით, თითქოს არც არაფერი აქვთ საერთო, თუმცა ლექსების სათაურებსა და განსაკუთრებით კი ეპიგრაფებში აშკარად იკითხება მთავარი სათქმელი. სრულიად ყალბია პათოსი და განცდა იმისა, რომ მოხდება **შედუღება ოცნებისა და სინამდვილის** (გალაკტიონის ლექსის სათაურია (1944, გვ. 53). არადა, თითქოს ქვეყანაში ყველაფერი კარგადაა, ძლევამოსილი არმია იმარჯვებს, ომიც მოგებულია, მაგრამ დავაკვირდეთ, რა პარადოქსულია ეს სიტყვები: ***ერთი ღრუბელიც ცაზე არა სჩანს, სახეზე კი გცემს წვიმების წვეთი.*** ამის მიზეზი კი ისაა, რომ ამ დროს **“საბოლოოდ მოხდა „გათიშვა სინამდვილესა და ოცნებას შორის“**. საბედნიეროდ, პოეტი აქაც პოულობს ძალას და თავის სამშობლოს ამხნევებს: ***„მოწყენით ნუ ხარ მხნე მუხავ!./.. ოქრომ ლაჟვარდში კვლავ დაადუღა სხვა სინამდვილე და სხვა ოცნება“.*** იგი იმედს არ კარგავს, რომ დადგება დრო ახალი ცხოვრების დაწყებისა და ახალ სინამდვილესთან შეგუებისა. ლექსში **„შრომა მეცნიერებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული**“ გალაკტიონი ეპიგრაფით ამბობს მთავარ სათქმელს ***(უცებნი მოსრის მცოდნელთა/ცოდნამან, ხელოვნებამან)*** *(ტაბიძე,* 1944, გვ. 32). ანუ ლექსის დადააზრი ისაა, რომ მიუხედავად პირსისხლიანი რეჟიმისა, მეცნიერებასა და ხელოვნებასთან უძლურნი არიან უმეცარნი და „უცებნი“.

მეოთხე თავი იხსნება ლექსით **„ჩვენი ბველი დროშები“,** რომელსაც ორი ეპიგრაფი აქვს: ***„მაგრა თუ გესმის გუშაგნი/ რა ახლოახლო ყივიან“ და „ციხეს ვზი ეზომ მაღალსა/თვალნი ძლივს გარდასწვდებიან“)*** (ტაბიძე,1944, გვ.77). ვფიქრობ, სათაური და ეპიგრაფები უკვე აშაკარად მიანიშნებენ მთავარი სათქმელის შესახებ. მწარე რეალობამ თანამედროვე ადამიანი მოსწყვიტა დიად წარსულს, დიდებულ დროს და ახლა ისეთივე ტყვეა, როგორიც ნესტანი ქაჯეთის თვალუწვდენელ ციხეში და გარს მრავლად ახვევია მცველები/გუშაგნი. ამიტომაც იგი იძულებულია უარი თქვას თავის დიდებულ და სანეტარო წარსულზე : ***„და მე ვფიქრობ, ციხევ-ძერავ/ დრონი მიდი-მოდიან/ უძველესი ქვის წარწერა/ საფიქრალი როდია“.*** თუმცა საბედნიეროდ, ერს ძველი დროშები მაინც შემოუნახავს და პოეტს იმედისა და მოლოდინის გარდა აღარაფერი დარჩენია: ***„ვდგავარ კლდეზე და ვდარაჯობ/ დროშებს, მრავალ ბრძოლანახულს, /დროშებს მომავალისათვის/ საიმედოდ გადანახულს*** („გადანახული დროშები“ (ტაბიძე, 1966, I,გვ. 61I).

უაღრესად საინტერესოა, ლექსის – **„იბობოქრე ცხოვრების ზღვავ“** – ეპიგრაფი: ***„საომარად ატეხილი, ვიყავ მათად გამტეხელად“*** (ტაბიძე, 1944, გვ. 110). ლექსი თითქოს ბრძოლისა და შურისძიების ჟინითაა დაწერილი, რადგან: ***„ყველაფერი ამ ბრძოლაში დავღუპე, იმედები, უმართლობის მხილება... რაც დავკარგე, ხომ დავკარგე სამუდმოდ, დამრჩა მხოლოდ მწარე გამოცდილება/ და რაც დამრჩა, მას ვერავინ წამართმევს... რაც დავკარგე, რას დავკარგავ იმის მეტს... პიტალო კლდეს რას დააკლებს ზღვის ტალღა, რას დააკლებს ზვირთი გამობრძმედილ კლდეს“.*** ლექსის შინაარსი და ეპიგრაფი ისეთი დაუმორჩილებლობის პათოსითაა გაჟღენთილი, რომ შესაძლოა, ეჭვი გასჩენოდათ, რა დანაკარგსა და შურისძიებაზე მიანიშნებდა ავტორი? ამიტომაც პოეტმა, გამონაკლისის სახით ამ კრებულში, ლექსს ბოლოში მიაწერა თარიღი, 1912 წელი. გალაკტიონის საარქივო გამოცემაშიც და პოეტის ვებგვრდზეც (thh:/galaktion.ge) ლექსი ამ წლითაა დათარიღებული, ავტოგრაფი უთარიღოა. გალაკტიონის თხზულებათა 15 ტომეულის პირველ ტომში ლექსი დათარიღებულია პირობითად 1914 წლამდე, თუმცა ტომში ვერსად ამოიკითხავთ კომენტარს, რის საფუძველზე მოხდა მისი დათარიღება (ტაბიძე, 2016, გვ. 210, 369).

ადვილი არაა წარსულის დავიწყება, მისი უგულებელყოფა, რადგან წარსული ხომ საყრდენია აწმყოსი და ამიტომაც ***„არა ამაოდ იგი ნაშთები/ წარსულმა აწმყოს შემოაჯარა“,*** ლექსი „**სიძველენი**“

(იქვე, გვ.78). დიდებული წარსული გზამკვლევად შეიძლება წაიმძღვაროს აწმყომ ისევე, როგორც ის სამი დიდი გმირი (თამარი, შოთა და აკაკი), რომელთაგან თითოეულს თავისი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ***„ზღვის პირით დარუბანდამდე სდგას მშვენიერი თამარი*** (იქვე, გვ. 81). (გავიხსენოთ ნიკოფსიიდან დარუბანდამდე გაშლილი საქართველოს საზღვრები. ერთიანი ძლიერი სამშობლოს სიმბოლოა რუსთაველიც, თუმცა დაეჭვებულია: ***„დაგიბრუნდი შენი შვილი, ვეჭვ რაიმე დიდი გარგო“*** (შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირად, იქვე, გვ. 82). ახალმა დრომ ახალი გმირები მოიყვანა და ახალი იდეები დასახა. ამიტომაც წაუმძღვარა პოეტმა ლექსს **„აკაკი წერთელი შავი ზღვასთან**“ ეს ეპიგრაფი ***„მოვიდაო იგი მოყმე, რომე ერთი ბევრსა“*** (იქვე, გვ. 86). აკაკი წერეთელსა და მის თანამებრძოლებს ურთულესი გზით მოუწიათ სვლა მაშინ, როცა რკინის გზა კი არა, შარა გზაც კი აღარ ჩანდა. თუმცა თერგდალეულებს სხვა არჩევანიც ჰქონდათ, მაგრამ ისინი მაინც ნებით შეუდგნენ გოლგოთას და ამიტომაც აკაკი ახლა ***„ათასგვარი ღელვით გულში თვით ნაბადში, არა ქურქში მზად საგმირო საქმისათვის/მიდის იგი პერტერბურგში“*** (გვ. 90).

მაგრამ როგორც ისტორიიდან ვიცით, სამწუხაროდ, ახალმა ეპოქამ ნამსხვრევებად აქცია მათი განხორციელებული გეგმებიც და იდეებიც. ამიტომაც უწევს **„ქარის პირისპირ“** ბრძოლა მეოცე საუკუნის ახალ თაობას, რადგან ***“თავისუფლების წინსმვლელობის ისტორიული გემი... უზარმაზარ კლდეს მიემსხვრა*** („ისტორიული გემი“, გვ. 95).

ლექსში **„გემი დალანდი“** ეპიგრაფით ***„მზეო თქვენ შუქი მომფინეთ,/ ჰაი, რა ავი დარია“)*** პოეტი მიანიშნებს იმ უკუღმართ დროზე, როდესაც ყველაფერი აირია და ავი დრო დადგა, ამიტომაც წუხს პოეტი, რომ ***„სამშობლოს ძველი გზებით ველარ მოვაგენ/ და არ მახსოვდა მქონდა იგი თუ მომაგონდა“*** (გვ. 93). ლექსი **„როგორც მენავემ ძველი სანავე“** ასეთივე განწყობით მთავრდება: ***„ნეტავ იმ ნავში დამაძინა და/ გამომაღვიძა ასი წლის გარე/ მანახვა: რა მხრით, როგორ ინათა/ და როგორ ნათობს აქ მზე და მთვარე“*** (გვ.124). *“მალადობასა და ტყუილზე დამყარებულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში დანაშაულად ითვლება გაქცევა იმისგან, რასაც სინამდვილის სახელით გახვევენ თავს. ამ თვალსაზრისით აშკარად ოპოზიციურია გალაკტიონის ეს ტაეპები“* (ლომიძე, 2004, გვ. 234).

მეექვსე თავი მთლიანად ეთმობა ლექს-პოემას **„ორმოცი წლის წინ“**. **მეშვიდე** თავში დაბეჭდილია ასევე ლირიკული პოემა „**ძლეული სენი“, მერვეში – „ხალხი ამირანი“**. გალაკტიონის 1949 წლის დღიურში №248 არის ასეთი ჩანაწერი: „სამივე პოემა წიგნში „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“ დამაკმაყოფილებელია. შეიძლება მე-7 ტომში შეტანა, რა ტყვილა სუსტები მეგონა“ (გალაკტიონი, 2008, გვ.570).

„ორმოცი წლის წინ“ მოკლე ლირიკული პოემაა, ერთი შეხედვით, ბურჟუაზიის მძიმე უღლის ქვეშ დაჩაგრული პროლეტარიატის ყოფაა გადმოცემული და რევოლუციისა და კობას (როგორც ავტორი უწოდებს) აპოლოგიაა, ეპიგრაფიც ოპტიმისტურია: ***„კაცსა მიჰხვდეს საწადელი, მაშინ მისგან აღარა ხამს გარდასულთა ჭირთა ხსოვნა“*** (ტაბიძე, 1944, გვ.126). საკითხავია, გამართლდა მისი მოლოდინი, ეწია საწადელს? როგორც ჩანს, არა! ანუ როგორც თავად იტყოდა: „ყველაფერი არის ძლიერ კარგად, ყველაფერი ძლიერ ცუდად არის“. ამის დასტურია ეს ეჭვნეული სტოფებიც: ***“მიიჩქარი, მაგრამ განა ეს ქვეყანა ლანდია? ვერ მიმხვდარხარ, რომ ეს ხანა მხოლოდ სხვისთვის ანთია“*** **(გვ. 129).**

ლირიკული პოემა **„ძლეული სენი“** (გვ.135) თითქოს უფრო ოპტიმისტურია. სნეული, რომელიც ცხოვრობს სხვისი სახელით „იანიჩარი“, წლების შემდეგ გამოჯანმრთელდება და თითქოს ბედნიერია, თუმცა უბედურია, რადგან ცხოვრობს იანიჩარის (რწმენაშეცვლილი ქრისტიანი) სახელით, არსებობა „სახელით სხვისით, მძიმე ხვედრია“. დასასრული აქაც პარადოქსულია, თითქოს ყველაფერი კარგადაა, სიცოცხლე დუღს, მაგრამ მაინც ***„ხუთვაა. თითქოს სცხოვრობ დროს იქით უხილავ შუქით... და ახრჩობს კაცსა და ვერას ხდება გონებით და ვერცა ღონით“*** და ***ამიტო-მაც მღელვარე გულო, ჩვენ არ ვართ მშვიდად/ ვგრძნობთ სხვა ჟრიამულს“(გვ.***149**).** (გვახსენ-დება „მშობლიური ელეგია“). ალბათ, იმ დროის ტრაგიზმზე მიანიშნებს მეტაფორაც – **“გზა იცხელრება“.** რაც არ უნდა პარადოქსულად მოგვეჩვენოს, ლექსი მაინც იმედიანად მთავრდება: ***„სიკვდილი***

სჯობს თუ სასახელოა, ვით ამბობს ბრძენი / ჩვენ კვლავ ვიბრძოლებთ: ბრძოლის ლელოა სამშობლო ჩვენი" აქაც ვეფხისტყაოსნის ალუზია – „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა".

„ხალხი ამირანი"– შედარებით ვრცელი ლირიკული პოემაა. არსებობს პოემის რამდენიმე რედაქცია. კრებულში მას რამდენიმე ეპიგრაფი აქვს წამძღვარებული, რომლებიც ერთგვარი კოდია ტექსტის მთავარი იდეის გასახსნელად. ამჯერად, მთავარი მოქმედი გმირი არის მწყემსი ბიჭი – რატი, რომელიც სიზმრად იხილავს უჩეულო სურათს. მთაში შემთხვევით შემოესმება გმინვის ხმა და გადააწყდება კლდეზე მიჯაჭვულ ვაჟკაცს,რომელსაც შავი ყორანი გულს უძიძგნის, საგულისხმოა, რომ რატისთვის მისი სახელი არავის უთქვამს, მაგრამ მან იცის, რომ ეს მითიური ამირანია, რომელიც თავისუფლების ძიებისთვის მიაჯაჭვეს კლდეზე. ამირანი ამ საიდუმლოს შენახვას მკაცრად სთხოვს რატის, თუმცა, როგორ ირკვევა, მთელმა ერმა დიდი ხანია იცის ამის შესახებ. დევგმირი სთხოვს რატის, რომ ჯაჭვის ბოლო მიაწოდოს როგორმე, რათა თავი დაიხსნას. რატი დიდი გაჭირვებით ასწევს ჯაჭვს, მაგრამ ამირანი მაინც ვერ სწვდება მას, ჯაჭვი ერთი ადლით მოკლე აღმოჩნდება. ამირანი სთხოვს რატის მოაგროვოს იმავე ხარისხის რკინეულობა, რომლითაც მისი ჯაჭვია ნაჭედი და ისწავლოს მისი წრთობა. აფრთხილებს, რომ წრთობისას ცეცხლი ზედმეტი არ მოუვიდეს, რადგან ***„გახლეჩას იწვევს გადახურება/ცხელი ლითონის გადახურებით რკინა ფუჭდება/ ლითონი ტყდება და ნაჭუჭდება".*** ცხადია ეს მეტაფორაც გასაგებია. მიჯაჭვული/დაკარგული თავისუფლების დაბრუნებისთვის საჭიროა ის სათანადო ცოდნა, რომლითაც უნდა გამოიჭედოს თავისუფლება, ოღონდ ამ საქმეს სიფრთხილე და საიდუმლოდ შენახვა სჭირდება. როგორც ჩანს, სხვადასხვა ეპოქაში თავისუფლებისთვის ბრძოლის განსხვავებული გზების ძიებაა საჭირო. თერგდალეულთა თაობას სწამდა, რომ ამისთვის უპირველეს ყოვლისა, აუცილებლი იყო გმირის ძიება (ილიას „პალიასტომის ტბა", „ქართვლის დედა", აკაკის „ჭაღარა", "ამირანი"), რომელიც „თავს აიშვებს" და „ჯაჭვს გასწყვეტს". მნიშვნელოვანია, რომ ახალ დროში თავისუფლების მოსაპოვებლად არა მხოლოდ გმირი, არამედ შესაბამისი ცოდნისა და ხერხის პოვნაა საჭირო. მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი თავისუფლების/ფოლადის გამოჭედვა, ჯაჭვის დაგრძელება და თავის დახსნა. პოემა იმედიანად სრულდება, რატიმ შეძლო დავალების წარმატებით შესრულება, იგი ხელში აიტაცა ხალხმა, რომელიც ამდენ ხანს ელოდა თავისუფლებას. ეს ***„ხალხი კი დევი და ტიტანია/იგი იგივე ბორკილ-დამმსხვრევი ამირანია".*** ავტორის ამ ჩანაფიქრს ეთანხმება პოემის ერთ-ერთი ეპიგრაფიც "ბოროტსა სძლია კეთილმან".

დასკვნა: ამრიგად, გალაკტიონმა კონიუნქტურული ლექსების შესანიღბად ამჯერადაც მიაგნო მშვენიერ პოეტურ ხერხს, ეპიგრაფს და თავდაცვის საშუალებად გამოიყენა. ეპიგრაფები ამ შემთხვევაში უტყუარ კოდურ ნიშნად იქცა, რომელთა მეშვეობით პოეტმა მთავარი სათქმელის გამჟღავნება შეძლო, ალიბად კი სხვა ავტორის ტექსტი, კერძოდ, „ვეფხისტყაოსნი" მოიშველია.

საყურადღებოა, რომ გალაკტიონმა შემდგომ გამოცემებში ეს ლექსები ეპიგრაფების გარეშე დაიბეჭდა. მიზეზი ადვილი მისახვედრია: შიში ტოტალიტარული რეჟიმისა. თუ პირველ შემთხვევაში მან ისინი ზღვის ციკლის ლექსებად გამოაცხადა და ამის წყალობით მთავარი იდეა გააპარა, მიხვდა, რომ სხვა დროს ეს ხერხი აღარ გამოდგებოდა, სათქმელი აშკარავდებოდა, ამიტომ „სამხილის" მოხსნა არჩია. მიზანს მაინც მიაღწია – პოეტიკისა და კონიუნქტურის თვალსაზრისითაც გალაკტიონის ამ ხერხმა გაამართლა, მან შეადგინა წიგნი მთლიანობა და რუსთაველის ეპიგრაფების მეშვეობით მთავარი სათქმელი გაამჟღავნა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტის დანიშნულებაა, შექმნას რამე დიადი, შეფარვით მოახერხოს მთავარი იდეის მიტანა ერის გულამდე. ამ იდეის განსახორციელებლად კი აუცილებლია დროის შესაბამისი ცოდნა, მოხერხება და სიფრთხილე. გმირი კი, გალაკტიონის აზრით, ახალ თაობაშია, ხალხშია, რადგან **„ხალხი არის პროლეტარიატი, დევი და ტიტანი, იგივ ბორკილდამმსხვრევი ამირანი".**

გამოყენებული ლიტერატურა:

ავალიანი, ლ. (2020). XX-XXI მოუთვინიერებელი მწერლობიდან თანამედროვე ნარატივამდე, თბილისი: „საარი“.

გაბოძე, ჯ. (2003). სახსოვართა ოქროს ფონდი, „გალაკტიონოლოგია“, II, თბილისი.

გაბოძე, ჯ. (2010). გალაკტიონის „თავდაცვის პოეტიკა“, ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი (საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები), თბილისი, „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“.

გაბოძე, ჯ. (2016). „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“. გალაკტიონის წიგნი-პოემა, X საერთაშორისო სიმპოზიუმი – მოდერნიზმი ლიტერატურაში თბილისი, თსუ გამომცემლობა https://www.litinstituti.ge/X%20-%20simp-progr.pdf).

გალაკტიონი (1944). დღიური 661-3 https://galaktion.ge/?page=Diaries&id=6860

გალაკტიონი (1945). დღიური 480-4 https://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4947

დოიაშვილი, თ. (2014). წიგნი-მთლიანობა, „გალაკტიონოლოგია“ VII, V-XXVI, თბილისი, GCLAPress.

ლომიძე, გ. (2004). ოპოზიციური რიტორიკა და გალაკტიონის კონიუნქტურული ლექსები, „გალაკტიონოლოგია“, III, 231– 240. თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.

მინაშვილი, ლ. (1987). ილია ჭავჭავაძის ერთი ლექსის ეპიგრაფის შესახებ სპეკალი, 8. http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/8/73

რჩეულიშვილი, ნ. (2016). „ეპიგრაფები „ვეფხისტყაოსნიდან“ გალაკტიონის ლექსებისათვის“, ენა და კულტურა სამეცნიერო რეფერირებადი ჟურნალი, 16, ქუთაისი, ჰუმანიტარულ და პედაგოგიკურ მეცნიერებათა განვითარების ფონდი.

ტაბიძე, გ. (1944). ოქრო აჭარის ლაჭვარდში, ბათუმი, „ აჭარის სახელგამი“.

ტაბიძე, გ. (1966). გალაკტიონ ტაბიძე თზულებანი 12 ტომად, I, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“.

ტაბიძე, გ. (1975). გალაკტიონ ტაბიძე თზულებანი 12 ტომად, XII, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“.

ტაბიძე, გ. (2008). გალაკტიონ ტაბიძე საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ტომად, XVI, თბილისი, „ლიტერატურის მატიანე“.

ტაბიძე, გ. (2016). გალაკტიონ ტაბიძე თხზულებანი თხუთმეტ ტომად, ტ. I, თბილისი, ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.

შათირიშვილი, ზ. (2004) გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა 1915-1927, თბილისი გამომცემლობა ლოგოსი პრესი“.

შამილაშვილი, რ. (1983). „ეპიგრაფი გალაკტიონის პოეზიაში“ , „ჭოროხი“, 1, ბათუმი, „აჭარის მწერალთა სახლი“.

წიფურია, ბ. (2004). გალაკტიონის ლექსი სწორ/მცდარ კონტექსტში, „გალაკტიონოლოგია“ III, თბილისი.

References:

Avaliani, L. (2020). "XX-XXI Moutvinierebeli mts'erlobidan tanamedrove narat'ivamde [XX-XXI from untamed writin To the modern narrative], Tbilisi: "Saari"'

Doiashvili, T. (2014). Ts'igni-mtlianoba [Book-Completeness,] "Galactionology" VII, V-XXVI, Tbilisi, GCLAPress

Gabodze, J. (2003). Sakhsovarta okros fondi [Golden fund of memorabilia], "Galactionology" II, Tbilisi.

Gabodze, J. (2010). Galak't'ionis "Tavdatsvis p'oet'ik'a" [Galaktion's "Self-Defensive Poetics"], International Scientific Conference Totalitarianism and Literary Discourse, Proceedings, Tbilisi, Publishing House of the Institute of Literature.

Gabodze, J. (2016). „Okro ach'aris lajvardshi" – Galak't'ionis ts'igni-p'oema ["The Gold in Ajarian Sky-Blue" – The book poem of Galaktioni]. X International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism Modernism in Literature Environment, Themes, Names. Tbilisi TSU Publishing House https://www.litinstituti.ge/X%20-%20simp-progr.pdf).

Galaktioni (1944). Diary 661-3 https://galaktion.ge/?page=Diaries&id=6860

Galaktioni (1945). Diary 480-4 https://galaktion.ge/?page=Diaries&id=4947

Literaturuli Enciklopedia [Литературнаяэнциклопедия]. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5629/%D1%8D%D0%BF%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84?fbclid=IwAR35VnMlYEMUEPTEvuSP3tzQdtXt-IMOppXzdRf0eZMLW-cHZO4O4mLZvwE

Logoprav https://logoprav.ru/literatura/epigraf?fbclid=IwAR1lJ7lILVW3FbJY0Mva5CYX76TIOnLWlB5XlvgqdGGIraK2Dom VLMIVr4g

Lomidze, G. (2004). Op'ozitsiuri rit'orik'a da Galak't'ionis k'oniunkt'uruli leksebi [Oppositional rhetoric and Galaktion Conjunctive poems], "Galactionology", III, Tbilisi, Publishing House of the Institute of Literature.

Minashvili, L. (1987). Ilia Ch'avch'avadzis erti leksis ep'igrapis shesakheb [About the epigraph of a poem by Ilia Chavchavadze]. Spekali, 8. http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/8/73

Rcheulishvili, N. (2016). Ep'igrapebi vepkhist'q'aosnidan Galak't'ionis leksebisatvis ["Epigraphs from the "Pantherskin" of Galaktion for poems"]. Language and culture scientific Referred Journal,16, Kutaisi, Humanitaria and Pedagogical Sciences Development Fund.

Shatirishvili, Z. (2004) Galak't'ionis p'oet'ik'a da rit'orik'a1915-1927 [The Poetics and Rhetoric of Galaktion 1915-1927, Tbilisi, publishing house Logosi Press".

Shamilashvili, R. (1983). Ep'igrapebi Galak't'ionis p'oeziashi ["Epigraph in Galaktion's Poetry"], "Choroxi" #1, 63-68, Batumi, "House of Adjara Writers".

T'abidze, G. (1944). Okro Ach'aris lajvardshi [Gold in Lachvardi of Adjara], Batumi, " Ach'aris Sakhelgami".

T'abidze, G. (1966) Galaktion Tabidze Txzulebani tormet tomad [Galaktion Tabidze Tzulebani in 12 volumes, T.XI], Tbilisi, "Sabch'ota Sakartvelo".

T'abidze, G. (1975) Galak't'ion T'abidze, Tkhzulebani tormet' t'omad [Galaktion Tabidze Tzulebani in 12 volumes, T.XII], Tbilisi, "Sabchota Saqartvelo".

T'abidze, G. (2008). Galak't'ion T'abidze, saarkivo gamotsema otsdakhut t'omad [Galaktion Tabidze archival edition twenty-five Tomad], Tbilisi, lit'erat'uris muzeumi.

T'abidze, G. (2016). Galak't'ion T'abidze. Tkhzulebani tkhutmet' t'omad [Galaktion Tabidze's works in fifteen volumes], T. I, Tbilisi, Institute of Georgian Literature.

Ts'ipuria, B. (2004). Galak't'ionis leksi sts'or/mtsdar k'ontekst'shi [Galaktion poem in right/wrong context], "Galactionology". III, Tbilisi.

Manana Gelashvili
მანანა გელაშვილი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Tbilisi, Georgia
ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საქართველო, თბილისი

Fatal Translation: Friedrich Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra* in Georgian

საბედისწერო თარგმანი: ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ ქართულად

The paper examines the Georgian translations of *Thus Spake Zarathustra* by Friedrich Nietzsche created in the 30-40ies of the 20th century by Erekle Tatishvili (1884-1946) whose interest in Nietzsche started in his student years at Leipzig University. His translation, which is characterized by fidelity to the original and formal beauty, cost him an arrest under Stalin's purge.

The analysis clearly reveals that the book was unacceptable for the Soviet regime not only because of its ideas, which Soviet ideology associated with fascism, but also because of its poetics which did not fit in with the aesthetics of socialist realism.

Key words: Nietzsche, Thus Spake Zarathustra, Erekle Tatishvili
საკვანძო სიტყვები: ნიცშე, „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“, ერეკლე ტატიშვილი

წიგნებსაც თავისი ბედი აქვთო, ნათქვამია.

თარგმანსაც, ცხადია.

ამ შემთხვევაში, ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ შემთხვევაში, გამორჩეულად ტრაგიკული ბედი დაჰყვა წიგნსაც და მის ავტორსაც, თარგმანსაც და მთარგმნელსაც. ეს წიგნი, რომელიც ნიცშეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ადამიანს თავისი სისხლით დაუწერია“, ასევე ითარგმნა ქართულად და მისი მთარგმნელის – ერეკლე ტატიშვილის – ბედისწერად იქცა.

ერეკლე ტატიშვილი ცნობილი ქართველი სწავლული, პოლიგლოტი, საერთაშორისო სამართლის, დიპლომატიის ისტორიის და დასავლეთევროპული ლიტერატურის უბადლი მცოდნე იყო. ახლადდაარსებულ უნივერსიტეტში იგი საერთაშორისო სამართალსა და დიპლომატიის ისტორიას ასწავლიდა. შემდგომ კი უცხო ენათა კათედრის დამაარსებელი და მისი პირველი გამგე იყო. სწორედ მის სახელს უკავშირდება ქართულ ენაზე ამ თხზულების თარგმნა.

ერეკლე ტატიშვილის დაინტერესება ნიცშეს ფილოსოფიით ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებიდან დაიწყო, როდესაც იგი ლაიპციგის უნივერსიტეტში ფილოსოფიას შეისწავლიდა. თარგმანი გასული საუკუნის 30-იან წლებში შეიქმნა, თუმცა ისტორიული გარემოებების გამო მის დაბეჭდვამდე ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავიდა. „ზარატუსტრას“ თარგმნა იყო ჭიდილი არა მხოლოდ სიტყვასთან, არამედ – დროსთანაც, რადგან მაშინ იმაზე ფიქრიც კი, რომ თარგმანი ოდესმე დაიბეჭდებოდა, შეუძლებელი იყო. ვფიქრობ, რომ ამას ერეკლე ტატიშვილისთვის არც ჰქონდა არსებითი მნიშვნელობა. თარგმნა მის შინაგან მოთხოვნილებას წარმოადგენდა და მისი გამოქვეყნება ან გამოუქვეყნებლობა მხოლოდ ტექნიკურ მხარედ ეჩვენებოდა. ეს არ იყო ინტელექტუალური სნო-

ბიზმი, არამედ ღრმა რწმენა იმისა, რომ ყველა მნიშვნელოვანი თარგმანი უკვე თავისი არსებობით (დასტამბვის ფაქტისაგან დამოუკიდებლად) ერის სულიერ კულტურას ამდიდრებს. ჯერ ერთი იმით, რომ ამა თუ იმ მნიშვნელოვან ნაწარმოებს გვაცნობს და ამით თვალსაწიერს გვიფართოებს, მაგრამ უპირატესად იმიტომ, რომ თავად ქართული ენისათვის არის მნიშვნელოვანი, რადგან მასში ენის შესაძლებლობების ახალი ნიუანსები ვითარდება და ახალი სიღრმისეული შრეები გამომზეურდება.

თუმც თარგმანის დაუბეჭდაობა რა გასაკვირია სტალინის ეპოქაში, როდესაც თავის დროზე ნიცშესაც ასე გაუჭირდა ამ ნაწარმოების დაბეჭდვა. რა თქმა უნდა, თარგმანისგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში იდეოლოგიური წნეხი არაფერ შუაში იყო. ნიცშეს გამომცემელი უბრალოდ მიხვდა, რომ „ზარატუსტრას“ ბეჭდვა ფინანსურად არ იყო მომგებიანი და მეოთხე წიგნის დაბეჭდვაზე უარი განაცხადა. ნიცშემ საკუთარი ხარჯით დაბეჭდა ორმოცი ეგზემპლარი და მეგობრებს დაუგზავნა. შემდგომში ნიცშეს ბიოგრაფებმა საგულდაგულოდ აღნუსხეს მისი ადრესატები და მწარედ შენიშნეს, რომ არცერთს არ წაუკითხავს წიგნი მთლიანად.

ამ მხრივ თარგმანი ბევრად უფრო იღბლიანი აღმოჩნდა. ერეკლე ტატიშვილის ნამოწაფრებს მისი გარდაცვალებიდან რამდენიმე ათწლეულის შემდეგაც ზეპირად ახსოვდათ ბევრი ფრაგმენტი, რომელიც აზრის სიღრმითა და ფორმის მშვენიერებით წარუხოცავ შთაბეჭდილებას ახდენს: *„მამ მაკურთხე შენ, თვალო წყნარო, უშურველად რომ უმზერ თვით უსაზღვრო ბედნიერებას. დალოცე სასმისი განმზადებული დასათხევად, რათა წყალი ოქროთი მდინარებდეს და წარიტანოს ყველგან ბრწყინვა ნეტარებისა შენისა.“*

ანდა: *„ყოველი დიდი გზად იქცევს გაზარსა და დიდებას; გაზრისა და დიდების მოშორებით სცხოვრობდნენ დასაგამით ახალ ღირებულებათა მქმედნი. შენს მარტოობას მიაშურე, მეგობარო.“*

ასეთ „დიდ მარტოობაში“ ითარგმნებოდა „ზარატუსტრა“. ეს განწყობა თავად ხელნაწერიდანაც გამოსჭვივის: წლებთან ერთად ასოები სულ უფრო ემსგავსებიან ლურსმნულს; ზოგჯერ გეგონება, რომ მხოლოდ თავისთვის წერდა.

„ზარატუსტრას“ თარგმნა დროსთან ჭიდილი იყოო, ვთქვი. სახიფათო ჭიდილი, რადგან ეს თარგმანი და ზოგადად ნიცშეს ფილოსოფიით გატაცება იქცა ერეკლე ტატიშვილის დაპატიმრების საბაბად. ნიცშეს ფილოსოფიას ხომ საბჭოთა იდეოლოგია ფაშიზმთან აიგივებდა. რა თქმა უნდა, იმასაც გაუხსენებდნენ, რომ 1919-21 წლებში თავისუფალი საქართველოს საგარეო საქმეთა პოლიტიკური განყოფილების გამგე იყო. იმასაც, რომ სხვადასხვა დროს რეპრესირებულთა და შეთქმულთა შორის ბევრი მისი ნამოწაფარი იყო; იმასაც, რომ დიდხანს ცხოვრობდა და სწავლობდა საზღვარგარეთ...

„ზარატუსტრას“ თარგმნას წინ უსწრებდა ერეკლე ტატიშვილის მიერ ჟურნალ „ალიონში“ (რედ. კონსტანტინე გამსახურდია) 1922 წელს გამოქვეყნებული ესე. გასაბჭოებულ საქართველოში 20-იანი წლების დასაწყისში ჯერ კიდევ არსებობდნენ დამოუკიდებელი ჟურნალ-გაზეთები და ამდენად მეტ-ნაკლებად შემოქმედებითი თავისუფლებაც. უთუოდ ამით აიხსნება, რომ ერეკლე ტატიშვილი ჯერ მთლად არ შეკეტილიყო თავის თავში: იყო ქართველ მწერალთა აკადემიური ასოციაციის წევრი და იბეჭდებოდა მათ ჟურნალ-გაზეთებში: „კავკასიონი“, „ქართული სიტყვა“, „საქართველოს სამრეკლო“ და სხვ.

ჟურნალ „ილიონში“ გამოქვეყნებული ეს ესე არა მხოლოდ იმ თვალსაზრისით არის საინტერესო, რომ ავტორის თვალსაზრისს გვაცნობს ნიცშეს ფილოსოფიაზე, არამედ იმითაც, რომ მასში ჩართულია საკმაოდ დიდი მონაკვეთები „ზარატუსტრადან“, რომელთა შედარება 15-20 წლის შემდეგ დასრულებულ თარგმანთან ბევრ საინტერესო ნიუანსს წარმოაჩენს მთარგმნელობითი ოსტატობის კუთხით. ამგვარი შედარება მით უფრო მნიშვნელოვანია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ხელნაწერის ვარიანტები თითქმის არ არსებობს. შესაძლოა არ შემოგვრჩა, ან სულაც არ შექმნილა. მე ეს ბოლო ვარაუდი უფრო სარწმუნო მგონია. ამას ის მაფიქრებინებს, რომ მხოლოდ პირველი გვერდების რამდენიმე ვარიანტი არსებობს, რომელთაც ნასწორებს ვერ დავარქმევთ: არსებითად ეს ერთი და იგივე ტექსტის სხვადასხვა სტილითა და რიტმით გაკეთებული თარგმანებია. საფიქ-

რებელია, რომ ეს იყო ძიების პროცესი. ხოლო როდესაც შესაფერისი ინტონაცია და სტილი მიგნებული იყო, მთელი თარგმანი სწორედ ამან წარმართა. ამით აიხსნება, რომ ხელნაწერი თითქმის არ არის ნასწორები. არსებული ჩასწორებები მხოლოდ ლექსიკურ დონეზეა: აქა-იქ სიტყვებს ვარიანტები აქვს მიწერილი, აქა-იქ გერმანულ სიტყვას წავაწყდებით – ეტყობა შესატყვისი უცბად ვერ მოარგო და მიბრუნება აღარ დასცალდა. ხოლო სტილისტური ან სინტაქსური ჩასწორებები ხელნაწერში პრაქტიკულად არ არსებობს.

ამიტომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ილიონში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში ჩართული ფრაგმენტები კარგ მასალს იძლევა შედარებითი ანალიზისთვის. აი, ერთერთი ფრაგმენტი ზარატუსტრას სიტყვანიდან: *„თქვენ განვლეთ გზა ჭიანჭველიდან ადამიანამდე და ბევრი თქვენთაგანი ჯერ კიდევ მატლია... ერთ დროს ღმერთის შეგინება უსაშინლესი გინება იყო, მაგრამ ღმერთი მოკვდა და მას თან გადაჰყვნენ მისი მაგინებელნიც. გაფიცებთ, ძმანო. იყვნეთ ერთგულნი ამა სოფლისა და არ დაუჯეროთ მათ, ვინც საიქიო იმედებზე გელაპარაკებიან... მე თქვენ გასწავლით ღმერთკაცს.*“

თარგმანში იგივე პასაჟმა ასეთი სახე მიიღო: *„განვლეთ გზა მატლით ადამიანამდე და ბევრი თქვენს შორის მატლურია. ოდესღაც ღვთის გმობა უდიდესი გმირობა იყო, ხოლო ღმერთი მოკვდა და მასთან მისი მაგინებელნიც.*

გაფიცებთ, ძმებო, იყავნეთ ერთგულნო მიწისა და არ უჯერიდეთ, რომელნი საიქიოთი გაიმედებენ. ხედავთ, გასწავით ზეკაცს.“

ამ ორ ვარიანტს შორის არსებითი სხვაობაა: პირველს ჯერ არ აქვს გამოკვეთილი სტილი, რიტმი. მეორე ვარიანტში ფრაზა დაიხვეწა, გაჩნდა ზომიერი სტილიზირება არქაული სურნელის მისაღწევად. მაგ. „გასწავლით“ ჩაანაცვლა სიტყვამ „გასწავით“, რომელიც ძველ ქართულში „მოძღვრას“ ნიშნავდა ამდენად არა მხოლოდ სტილურად, არამედ აზრობრივადაც უკეთ მოერგო კონტექსტს. წინადადების ხერხემლად ზმნა იქცა და შთამბეჭდავად გამოვლინდა ქართული ზმნის უძირო შესაძლებლობები. სტილიზაციაც ძირითადად ზმნის ფორმებით მიიღწევა (მაგ. იყავნეთ, არ უჯერიდეთ) და არა ლექსიკური არქაიზმებით, რომელიც მხოლოდ აქა-იქ თუ გამოერევა მთელ თარგმანში.

აქვე შევნიშნავ ერთ ტენდენციას, რომელიც მთლიანი თარგმანის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს სტილურ თავისებურებას წარმოადგენს: მთარგმნელი უპირატესობას სიტყვის ძირს ანიჭებს და მაქსიმალურად ცდილობს აფიქსების გამოყენებას თავი აარიდოს. ეს კი მთლიანობაში ტესტს ერთგვარ „ალესილობას“ და მძაფრ ექსპრესიულობას ანიჭებს.

„ზარატუსტრას“ თარგმნას ტექსტის თავისებურებებიდან გამოდინარე მრავალი სირთულე ახლავს. ცნობილია, რომ ნიცშე წიგნის გამომცემლისადმი მიწერილ წერილში (1882 წ.) ასე ახასიათებდა თავისი ნაწარმოების ფორმას: „ეს ან პოეზიაა, ან მეხუთე სახარება, ან კიდევ რაღაც სხვა, რასაც სახელი არ გააჩნია.“ ეს თავისებური ფორმა, ფილოსოფიური ნააზრევის ხატოვან, იგავურ ფორმაში მოქცევა და ცალკეული პასაჟების გააზრებულად სახარებაზე მოდელირება (როგორიცაა მაგ. „ვირის ზეიმის ეპიზოდი“, სადაც საიდუმლო სეროზის პაროდირებას აქვს ადგილი) უპირველეს ყოვლისა ნაწარმოების ენობრივ ქსოვილში ვლინდება. ამიტომ ერთნაირად მნიშვნელოვანია აზრის სიზუსტე და ფორმის შთამბეჭდაობა, დედნის რიტმისა და ინტონაციის ღრმად გააზრება და მისი შესატყვისი ტექსტის შექმნა ქართულად, რაც ამ თარგმანში უპირატესად ფრაზის სტრუქტურით მიიღწევა.

„ჩემი სტილი ცეკვას წააგავს. მე თავისუფლად ვთამაშობ სიტყვებით“, – წერდა ნიცშე. თარგმანსაც უნდა შეენარჩუნებინა ეს გამორჩეულობა, სტილის ინდივიდუალურობა.

(თუმცა, არა მანერულობა), რომელიც მისაღწევად მთარგმნელის მიერ გარკვეული კონკრეტული ხერხებია გამოყენებული (რიტმი, სიტყვათქმნადობა, ალიტერაცია, ზომიერი არქაიზაცია, ნორმატიული სინტაქსიდან გადახვევა და სხვ.).

მთარგმნელის ვირტუოზული ტექნიკა ხან ალიტერაციული მიგნებებით გვაოცებს („აწ მაწვალებს წყურვილი“, „უხმოდ ვაბიჯებდი კაჭარის ჭოჭყის დამცინავ ხმაურობას“), ხან ახლადშექმნილი კომპოზიტებით (გულისთხობა/გულისთხრობდა). თარგმანი ქართულად იმდენად ბუ-

ნებრივად ჟღერს, შეიძლება თავისუფალ თარგმანად მოეჩვენოს ადამიანს. ცალკეული ადგილების დედანთან შედარება ცხადყოფს, რომ თარგმანი ზედმიწევნით მიჰყვება დედანს, ხოლო ეს ენობრივი თავისუფლება და ბუნებრიობა ორივე ენის უზადო ფლობიდან მომდინარეობს.

ადექვატური ფორმის შექმნასთან ერთად, ფილოსოფიური თხზულების თარგმნა რომ მთარგმნელისგან გარკვეულ მომზადებას მოითხოვს, ამას, საფიქრებელია, რომ მტკიცება არ სჭირდება. თუკი, მთარგმნელი კარგად არ არის ჩახედული იმ ნაწარმოების არსში, რასაც თარგმნის, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ენის კარგად ცოდნა იკმარებს, ტექსტის მიმღებ ენაზე გადმოტანისთვის. ,,ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ ქართული თარგმანი ამ თვალსაზრისითაც ზედმიწევნით სანიმუშოა და ტერმინოლოგიური სიზუსტით გამოირჩევა. ნიშანდობლივია, რომ თამაზ ბუაჩიძეს ტექსტის რედაქტირებისას თითქმის არ დასჭირვებია ტერმინების დაზუსტება-კომენტირება. თუმც ამაში გასაკვირი არაფერია, რადგან ერეკლე ტატიშვილი 1904-6 წლებში ლაიფციგის უნივერსიტეტში სწავლობდა ფილოსოფიას და ბუნებრივია, რომ გერმანულ ფილოსოფიას კარგად იცნობდა. ქართული ფილოსოფიური აზროვნება, მისი დიდი ტრადიციის მიუხედავად, გაწყვეტილიყო და მის აღორძინებაში ორიგინალურ თხზულებებთან ერთად მთარგმნელობით საქმიანობასაც უნდა ეთამაშა თავისი როლი.

,,ზარატუსტრას“ თარგმანი ხშირად ტექსტის კომენტირებად იქცევა ხოლმე (შემთხვევით ხომ არ ნიშნავდა „თარგმანება“ ტექსტის „განმარტება-კომენტირებას“). ასე მაგ., „ჰე, სულო, ყოველი მზე დავღვარე შენ ზედა და ყოველი ღამე და ყოველი სიჩუმე და ყოველი სევდა.“ ხელნაწერში „მზეს“ თავზე „ნათელი“ აწერია. თუმცა არც მზეა გადაშლილი. ეტყობა ბოლომდე არ იყო დარწმუნებული რომლის დატოვება სჯობდა. დედანშია სიტყვა ‘sonne’ (გერმ. მზე) და თითქოს საჭოჭმანო რა უნდა ყოფილიყო. მაგრამ მაინც თითქოს ეჭვობს, რომ „ნათელი დავღვარე“ შესაძლოა უფრო ზუსტად გამოხატავს იმ ნიუანსს, რომ „მზე“ ამ კონტექსტში „ნათელის“, „მადლის“ გამომსახველია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ნიცშე „ზარატუსტრას“ მეხუთე სახარებას უწოდებდა. მართლაც ეს წიგნი, რომელიც ქრისტიანობის უარყოფად და კრიტიკად იყო ჩაფიქრებული, ბევრგან სახარების ასოციაციას იწვევს. „ანტიქრისტიანის“ მამა პასტორი იყო. თავადაც პფორტას (Schulpforta) სასწავლებელში სწავლობდა ღვთისმეტყველებას, სადაც ნიცშემდე ბევრი ცნობილი ადამიანი აღიზარდა: ნოვალისი, ფიხტე, ძმები შლეგელები... ერთ ხანს, ბონის უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში ნიცშე იმასაც კი აპირებდა, რომ სასულიერო კარიერას გაჰყოლოდა. ასე, რომ დაკარგული რწმენისა და მეამბოხე გონის უკან იდგა ის თეოლოგიური შტუდიები და თეოლოგიური ლიტერატურა, რომელზეც ნიცშე გაიზარდა და რომელიც მისთვის ერთსა და იმავე დროს ძალიან საყვარელიც იყო და საძულველიც.

ერეკლე ტატიშვილიც სასულიერო პირის ოჯახში გაიზარდა. დაწყებითი განათლებაც გორის სასულიერო სემინარიაში მიიღო. ამიტომ მისთვისაც სახარება ის წიგნი იყო, რომელზეც იგი გაიზარდა და რომლის ტექსტებზე ჩამოყალიბდა მისი მხატვრული და ენობრივი სამყარო. შემდგომ მოსული სკეფსისი და განდგომა ვერ წაშლის იმ მძაფრ შთაბეჭდილებებს, რაც სიყრმეში ჩაინერგა. ამიტომ სტილისტურადაც ნიცშეს ენობრივი სამყარო ძვირფასი და მშობლიური იქნებოდა ერეკლე ტატიშვილისთვის და ნიცშეს „მეხუთე სახარებისათვის“ დამახასიათებელი სახარების მძაფრი სურნელი იგრძნობა მთელ თარგმანში. მაგ.: „სრულ იყვნეთ“. „ვით ნაწილი თანამდები ჩემ“ და სხვ.

ეს თარგმანი კიდევ ერთი რამით არის მნიშვნელოვანი. ერეკლე ტატიშვილს ღრმად სწამდა, რომ სხვადასხვა რელიგიები ერთმანეთს მხოლოდ ზედაპირული ატრიბუტებით უარყოფს, მათში გაბნეული საკრალური ცოდნა კი – ერთმანეთს ავსებს. ეს აზრი გასდევს მის ესეებს ინდურ ფილოსოფიაზე – „საკია-მუნი“ და „კრიშნა“. ვფიქრობ, რომ „ზარატუსტრას“ თარგმნა ამ ძიებების კანონზომიერ გაგრძელებას წარმოადგენს.

უთუოდ ისიც კანონზომიერია, რომ „ზარატუსტრას“ თარგმანი გადარჩა. ერეკლე ტატიშვილის დაპატიმრებისას მის ხელნაწერთა ნაწილი თან წაუღიათ, ნაწილიც იქვე ეზოში დაუწვავთ. ისე, განურჩევლად, თორემ ოსკარ უაილდის „ლედი უინდერმერის მარაო“ რა საფრთხეს წარმოად-

გენდა საბჭოთა ხელისუფლებისთვის მხოლოდ ბოლო გვერდი რომ შემოგვრჩენია ერეკლე ტატიშვილის არქივში, როგორც დასტური მაშინდელი განუკითხაობისა...

„ზარატუსტრას“ ხელნაწერი მაინც გადარჩა და მრავალი წლის შემდეგ წიგნადაც დაისტამბა. ალბათ არ შეიძლებოდა დაკარგულიყო ის, რასაც ადამიანმა სიცოცხლე შეალია.

„ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ თარგმანი მთარგმნელის ბედისწერად იქცა, რადგან წიგნი საბჭოთა სინამდვილისათვის მიუღებელი იყო არა მხოლოდ იდეოლოგიური, პოლიტიკური თვალსაზრისით, არამედ მხატვრულ-ესთეტური, პოეტიკური თვალსაზრისითაც, რომელიც შორს იყო საბჭოთა სინამდვილეში გაბატონებული სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკისგან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ნიცშე, ფ. (1993). ესე იტყოდა ზარატუსტრა: წიგნი ყველასათვის და არავისთვის. გერმანულიდან თარგმნა ე.ტატიშვილმა. რედ. თ. ბუაჩიძე, რ. ჩხეიძე. თბილისი: ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა.

ტატიშვილი, ე. (1922). ფრიდრიჰ ნიცშე. ჟურნალი „ილიონი“: პოეზია, ესთეტიკა, კრიტიკა. ყოველთვიური სამხატვრო-სალიტერატურო ჟურნალი, 3, რედაქტორი კ. გამსახურდია; გამომცემელი: „ილიონის“ მწერალთა ჯგუფის პრეზიდიუმი (არისტო ჭუმბაძე და სხვანი). თბილისი.

References:

Nitsshe, P. (1993). Ese it’q’oda Zarat’ust’ra: ts’igni q’velasatvis da aravistvis. [Thus spoke Zarathustra: A book for All and None]. Germanulidan targmna E.T’at’ishvilma. Red. T. Buachidze, R. Chkheidze. Tbilisi: pilosopiuri bibliotek’a.

T’at’iswhvili, E. (1922). Pridrikh Nitsshe. Jurmali “Ilioni”: P’oezia, estet’ik’a, k’rit’ik’a. [Friedrich Nietzsche. Journal “Ilion”: Poetry, aesthetics, criticism]. Q’oveltviuri samkhat’vro-salit’erat’uro jurmali. 3, redakt’ori K’. Gamsakhurdia, gamomtsemeli: ilionis mtw’era’ta jgupif p’rezidiumi (Arist’o Sh’umbadze da skhvani). Tbilisi.

Maia Jaliashvili
მაია ჯალიაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Pseudo-freedom and the Illusions of Socialist Realism

ფსევდოთავისუფლება და სოციალისტური რეალიზმის ილუზიები

All writers should unite in the Union of Soviet Writers and participate in the building of socialism. Soviet government made writing a part of state structures, an ideological tool, and the main propagandist of communist ideals. In all the republics of the Soviet Union, writers' unions became a kind of political organizations that were supposed to control artistic production. They were supported by specially created censorship organizations that did not give permission to print works of art containing any oppositional thoughts for the authorities. As Stalin pointed out, writers were "engineers of the soul" and could ideologically shape new person.

Key words: Socialist Realism, Georgian Literature, Pseudo-freedom
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ქართული ლიტერატურა, ფსევდო-თავისუფლება

საბჭოთა მთავრობამ მწერლობა (და ხელოვნება, ზოგადად) აქცია სახელისუფლებო სტრუქტურების ნაწილად, მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღად, კომუნისტური ყალბი იდეალების მთავარ პროპაგანდისტად. საზოგადოებაში დამკვიდრდა ფსევდოთავისუფლება. საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკაში მწერალთა კავშირები გახდა ერთგვარი პოლიტიკური ორგანიზაციები, რომელთაც მკაცრად უნდა გაეკონტროლებინათ მხატვრული პროდუქცია. მათ მხარს უმაგრებდა საგანგებოდ შექმნილი საცენზურო ორგანიზაციები, რომლებიც დასაბეჭდად არ აძლევდნენ ნებართვას იმ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლებშიც რაიმე ტიპის ოპოზიციური ან ხელისუფლებისთვის მიუღებელი აზრი იყო გატარებული. მთელ საბჭოთა კავშირში დაიწყო ტოტალური კონტროლი მწერლობისა, შეიქმნა ერთგვარი ჩარჩოები, რომლებიც ყველა მწერალს აუცილებლად უნდა გაეთვალისწინებინა, რა თქმა უნდა, ეს იყო შემოქმედის თავისუფლების უხეში შეზღუდვა, მაგრამ წინააღმდეგობა სიცოცხლისთვის სარისკო იყო.

სოციალისტური რეალიზმი იყო საბჭოთა სახელმწიფოს კულტურული სტრატეგია, რომელიც ითვალისწინებდა ხელოვანთა ჩართვას კომუნიზმის მშენებლობის საქმის წარმართვაში. ეს იყო სახელმწიფოს მმართველ წრეებში მოფიქრებული სახელოვნებო თეორია, დაფუძნებული კომუნიზმის მთავარი იდეოლოგის, ლენინის ცნობილ სტატიაზე „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, რომელიც 1905 წელს გამოიცა და ერთგვარ სახელმძღვანელოდ იქცა. სწორედ მასში იყო წარმოჩენილი და დამუშავებული იდეა, რომ ხელოვნება და, კერძოდ, ლიტერატურა და ლიტერატურული კრიტიკა პარტიული უნდა ყოფილიყო. „ლენინმა ამხილა ბურჟუაზიის იდეოლოგთა მცდელობა, განეხილათ ლიტერატურა და ხელოვნება, როგორც „უტენდენციო“, „ზეკლა-

სობრივი“ მოვლენა, წაერთმიათ მათთვის იდეური მიზანსწრაფვა და დაეყენებინათ ისინი საზოგადოებრივი ცხოვრების რთული სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების მიღმა. ლენინი ლიტერატურას განიხილავდა არა როგორც კერძო მოვლენას, ინდივიდუალურ საქმეს, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს პროლეტარიატის ბრძოლასთან, რევოლუციის ამოცანებთან, არამედ – პირიქით, ლიტერატურა და ხელოვნება მას მიაჩნდა პროლეტარიატის საერთო საქმის ორგანულ ნაწილად, ერთი მთლიანი, დიდი სოციალ-დემოკრატიული მექანიზმის „ბორბლად“ და „ხრახნად“. ამიტომ მოითხოვდა ლენინი: *„მოვაწყოთ უდიდესი, მრავალმხრივი, მრავალსახოვანი ლიტერატურული საქმე, მჭიდროდ და განუყრელად დაკავშირებული სოციალ-დემოკრატიულ მუშათა მოძრაობასთან“* (ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1982, გვ. 403). ამ ყოველივეს მთავარი მიზანი კი ის იყო, რომ სახელმწიფოს იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოექცია ხელოვანი. ეს პროცესი დაიწყო რუსეთში რევოლუციური ბრძოლების გააქტიურებისთანავე, შემდეგ, როდესაც ბოლშევიკებმა გაიმარჯვეს, უფრო ყოვლისმომცველი გახდა და საბჭოთა სახელმწიფოს ჩამოყალიბების თანავე მთავარ საყრდენად იქცა. თუმცა, თვითონ ტერმინი ცოტა მოგვიანებით ჩამოყალიბდა და დამკვიდრდა, როდესაც გამოიკვეთა კომუნისტური იდეოლოგიის უალტერნატივობა, ოპოზიციური ძალების სრული ლიკვიდაციის, რეპრესიების წყალობით.

1932 წლის 23 აპრილს სახელმწიფომ გამოსცა დადგენილება სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ, რომლის მიხედვითაც, ყოველგვარი მიმდინარეობა, (მათ შორის, სახელმწიფოს კურსის აქტიური მხარდამჭერი, პროლეტარული ასოციაცია, რომლის წევრებიც ოპოზიციონერების მიმართ მკაცრი კრიტიკითა და სიძულვილით გამოირჩეოდნენ), კანონგარეშე გამოცხადდა და აიკრძალა. ყველა მწერალი უნდა გაერთიანებულიყო საბჭოთა მწერლების ერთიან კავშირში და მონაწილეობა მიეღო სოციალიზმის მშენებლობაში. ამგვარად, საბჭოთა მთავრობამ მწერლობა (და ხელოვნება, ზოგადად) აქცია სახელისუფლებო სტრუქტურების ნაწილად, იდეოლოგიურ იარაღად, კომუნისტური იდეალების მთავარ პროპაგანდისტად. 1932 წლის მაისში, ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებით, მაქსიმ გორკის თავმჯდომარეობით შეიქმნა საორგანიზაციო კომიტეტი, რომელსაც დაევალა სრულიად საკავშირო მწერალთა პირველი ყრილობის მომზადება. ივლისში ჩატარდა ეს სხდომა, რომელზეც მოხსენებით გამოვიდა მწერალი ალექსანდრე ფადეევი. მის მოხსენებაში ყურადღება გამახვილებული იყო იმაზე, რომ მწერლები სახელმწიფოს უნდა დახმარებოდნენ დასახული გეგმების განხორციელებაში. ამის შემდეგ შეიქმნა სამწერლობო ბრიგადები, რომელთაც უნდა შეესწავლათ როგორი მდგომარეობა იყო რესპუბლიკებში მწერალთა და სახელმწიფოს ურთიერთობის თვალსაზრისით.

საბჭოთა ხელისუფლების მაღალ ეშელონებში ხედავდნენ, რომ საჭირო იყო ერთიანი პლატფორმის შემუშავება, საბჭოთა ლიტერატურის საერთო პრინციპების შექმნა. ისინი ითვალისწინებდნენ იმ მთავარ დირექტივებს, რომლებიც ჩამოყალიბებულიყო ლენინის ზემოთ ნახსენებ სტატიაში „ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი“. სწორედ ამ მიზნით 1932 წლის 22 ოქტომბერს მაქსიმ გორკის ბინაზე მწერლები და პარტიული მუშაკები ერთმანეთს შეხვდნენ. საბჭოთა მწერლების შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ გამართულ კამათში სხვადასხვა თვალსაზრისი გამოიკვეთა იმის თაობაზე, თუ რა უნდა ყოფილიყო ახალი მეთოდის სახელწოდება. დასახელდა შემდეგი: „დიალექტიკური მატერიალიზმი“, „ტენდენციური რეალიზმი“, „კომუნისტური რეალიზმი“.

> „კამათში სტალინი ჩაერია და ურჩია მწერლებს, პოლიტიკური ტერმინებით არ განესაზღვრათ საბჭოთა მწერლობის მეთოდი. მწერალი უნდა იცნობდეს მარქსიზმ-ლენინიზმს, როგორც მოძღვრებას და იყენებდეს თავის მუშაობაში. მწერლობა მაინც ცხოვრების სინამდვილის ასახვას გულისხმობს – ჩვენი სოციალისტური სინამდვილის სიმართლით, შეულამაზებლად და დაუმახინჯებლად ასახვას. გორკის შემოქმედების მაგალითზე, სტალინმა დაასკვნა: ხომ არ შეიძლება ჩვენი ახალი ტიპის მწერლობას ეწოდოს სოციალისტური რეალიზმი? ეს წინადადება მიღებულ იქნა. 1932 წლის 24 ოქტომბერს საორგანიზაციო კომი-

ტეტის გაფართოებულმა სხდომამ მიიღო დადგენილება: საბჭოთა მწერლობის შემოქმედებით მეთოდად აღიარებულ იქნას სოციალისტური რეალიზმი“ (ჭილაია, 1986, გვ. 237).

ეს ტერმინი „სოციალისტური რეალიზმი“ რამდენიმე თვით ადრე, კერძოდ, 1932 წლის 23 მაისს ი. გრონსკიმ ახსენა „ლიტერატურული გაზეთში“ (ლიტერატურული ენციკლოპედია, 2001, გვ.1011).

1933 წელს 12 თებერვალს ანტონ ლუნაჩარსკიმ სსრკ საბჭოთა მწერლების საორგანიზაციო კომიტეტის მე-2 პლენუმზე წაიკითხა მოხსენება „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელშიც მწყობრად წარმოჩნდა ამ მეთოდის რაობა და პრინციპები. მან ისაუბრა ხელოვნების დიდ სოციალურ ძალაზე ყველა ეპოქაში, აღნიშნა, რომ მარქსისტულმა ხელოვნებათმცოდნეობამ და ლიტერატურათმცოდნეობამ უარყო „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, როგორც ყალბი, ცხოვრებისაგან დაშორებული პრინციპი: *„ჩვენი დრო არის სოციალიზმისთვის, კაცობრიობის ნათელი მომავლისთვის გმირული ბრძოლისა უღირსებო წარსულის წინააღმდეგ, რომელიც ისე ეჭიდება აწმყოს, როგორც მკვდარი ცოცხალს“* (ლუნაჩარსკი, 1933, გვ. 1). მან მოიხმო მარქსის თვალსაზრისი, რომ სინამდვილე არა მხოლოდ უნდა შევიცნოთ, არამედ გარდავქმნათ. მან, აგრეთვე, მიმოიხილა ბურჟუაზიული ხელოვნების რეალიზმი – უარმყოფელი, რომანტიკული, ნატურალისტური, სტატიკური და სხვ. მისი აზრით, სოციალისტური რეალიზმი რეალობას აღიქვამს, როგორც განვითარების პროცესში მყოფს, როგორც მოძრაობას, რომელიც მიმდინარეობს მოწინააღმდეებთან ბრძოლაში. ის არა მხოლოდ არ არის სტატიკური, არამედ არც ფატალისტურია: ის თავს სწორედ ამ განვითარებაში პოულობს, ის განსაზღვრავს თავის კლასობრივ მდგომარეობას, თავის მიკუთვნებულობას ცნობილ კლასთან, ან გზას ამ კლასისკენ, ის საკუთარ თავს განსაზღვრავს, როგორც აქტიურ ძალას, რომელიც მიისწრაფვის იმისკენ, რომ პროცესი წარიმართოს სწორედ ასე და არა სხვაგვარად. ის გამოხატავს ისტორიულ პროცესს, რომელიც განსაზღვრავს მის მსვლელობას. ჭეშმარიტი რევოლუციური სოციალისტური რეალისტი – ეს არის ადამიანი, ემოციურად დაძაბული და სწორედ ეს აძლევს მის ხელოვნებას ცეცხლსა და ფერების სიმკვეთრეს (ლუნაჩარსკი, 1933, გვ. 3). მისი აზრით, დიადი პოლიტიკური ბელადის აღწერა – ეს არის გრანდიოზული ამოცანა, რომლის განხორციელებასაც სჭირდება მსოფლმხედველობის მაღალი დონე და დიდი ტალანტი: *„დიდმა მწერალმა უნდა ასახოს კოლექტივები, როგორც სინთეტური სახეები. ჩვენ არ გვაქვს მიზეზი, რომ გადავხაზოთ ჩვენი მხატვრული გზის პროგნოზი. გაიხსენეთ, რა თქვა ლენინმა: არ ვარგა ის კომუნისტი, რომელსაც ოცნება არ შეუძლია“* (ლუნაჩარსკი, 1933, გვ. 3).

ასე იქმნებოდა ლექსები, მოთხრობები და რომანები ლენინზე, სტალინზე, ბერიაზე და კომუნიზმის სხვა ბელადებზე. ამგვარი „დაკვეთების“ შესრულება, სამწუხაროდ, ნიჭიერ შემოქმედთაც უწევდათ. აკაკი ბაქრაძემ ზედმიწევნით და ზუსტად წარმოაჩინა სოციალისტური რეალიზმის თეორიისა და სტრატეგიის არსი თავის წიგნში „მწერლობის მოთვინიერება“ (რომელსაც ჯერ ლექციების სახით კითხულობდა უნივერსიტეტში): ხოლო 1990 წელს შესაძლებელი გახდა მისი წიგნად გამოცემა). ავტორი ამ წიგნში ქართველ ხელოვანთა მტანჯველ გაორებას შესანიშნავად წარმოაჩენს:

„ლადო გუდიაშვილს ერთხელ გრიგოლ რობაქიძის პორტრეტი დაუხატავს. ტიციან ტაბიძის სიტყვით, „ეს არის უდიდესი, რაც შეუქმნია ლადო გუდიაშვილს. გრიგოლ რობაქიძე არწივის თავით, რომელსაც გადმოსდის ტვინი ბალღამივით და შუბლი შედრეკია ისე, თითქო მაცხოვარს ჩასცეს ლახვარი“. „გრიგოლ რობაქიძის წინააღმდეგ პამფლეტი, ,,გველის პერანგოსანი“, დაწერა კომუნისტმა პუბლიცისტმა გრიგოლ მუშიშვილმა. ეს წიგნი მხატვრულად ლადო გუდიაშვილმა გააფორმა. მხატვარმა გრიგოლ რობაქიძის თავს ქვეწარმავლის ტანი გამოაბა და მწერალი გველად გამოიყვანა. როდის იყო გულწრფელი გუდიაშვილი? როცა არწივისთავიანი რობაქიძე დახატა, თუ მაშინ, როცა გველისტანიანი გამოსახა?!“ რა თქმა უნდა, მხატვარმა თავისი გულისნადები მაშინ გამოთქვა, როცა არწივის-

თავიანი მწერალი დახატა, ხოლო როცა გველისტანიანი გრიგოლ რობაქიძე გამოსახა, მაშინ კომპარტიის განკარგულებას ასრულებდა – სხვა გამოსავალი იმ დროს არ ჰქონდა. მისი სიცოცხლეც ბეწვზე ეკიდა. როგორმე თავი უნდა გადაერჩინა“. „თვითონ გრ. მუშიშვილის ბედიც ნათლად გვეუბნება, რა მძიმე იყო ყოველი ადამიანის ცხოვრება. გრიგოლ მუშიშვილი ადრე სოციალ-ფედერალისტი იყო. მერე ბოლშევიკების ბანაკში გადაბარგდა. პროლეტარიატისათვის ერთგულების დამტკიცება გვარის შეცვლითაც გადაწყვიტა. ნამდვილი გვარი – ხოფერია – მუშიშვილად შეიცვალა, მუშათა კლასის პატივისცემის ნიშნად. სხვებსაც მოუწოდებდა აქეთკენ. „ეული! – საყვედურობდა გრ. მუშიშვილი სანდრო ეულს – როგორ შეიძლება პროლეტარული პოეტი ეული, ე. ი. განმარტოებული, განცალკევებული, გარიყული იყოს პროლეტარიატის დიქტატურის პირობებში. ნ. ზომლეთელსაც და ეულსაც აქვთ საუცხოო ნამდვილი გვარი „პროლეტარული ბუნების“: ქურიძე. ქურა ქარხნის ელემენტია და დიდი ფიქრია საჭირო, ნამდვილი გვარი კი არა, ანალოგიური ფსევდონიმი გამოიგონო მწერალმა“. მაინც არაფერმა უშველა. 1937 წელს 17 აგვისტოს საქართველოს მწერალთა კავშირის კრებაზე ითქვა: „გრ. მუშიშვილი გამჟღავნებული იქნა, როგორც ხალხის მტერი, ჯაშუშურ და დივერსანტულ ბანდის მონაწილე“. იგი გაანადგურეს... ამ ეპოქაში გაბატონებულმა ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპმა ჩამოაყალიბა მწერლის ახალი ტიპი – მწერალი-ფლუგერი, რომელიც პოლიტიკური ქარის მიმართულებით ტრიალებს და ცხოვრობს დევიზით – აბა, ჩემო მანასეო, ხან ისე და ხან ასეო“ (ბაქრაძე, 1990, გვ. 40).

1934 წლის 17 აგვისტოს მოსკოვში გაიხსნა საბჭოთა მწერლების I ყრილობა, რომელზეც მთავარი მოხსენებით მაქსიმ გორკი გამოვიდა. ამ მოხსენებაში მან ჩამოაყალიბა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები. ამას მოჰყვა პრესაში წერილების გამოქვეყნება, რომლებშიც ახსნილ-განმარტებული იყო, თუ კონკრეტულად რას გულისხმობდა ეს ახალი მეთოდი. უპირველესად, ეს უნდა ყოფილიყო ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნება. ლიტერატურას უნდა გამოეხატა საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობაში ჩართული ადამიანი, კოლმეურნეობების და სხვა საბჭოთა ორგანიზაციული სტრუქტურების საქმიანობა. მისი მიზანი უნდა ყოფილიყო შეექმნა ახალი ადამიანი – ჰომო სოვეტიკუსი. როგორც სტალინმა აღნიშნა, მწერლები იყვნენ „სულის ინჟინრები“ და მათ შეეძლოთ ამ ახალი ადამიანის იდეოლოგიური ჩამოყალიბება. მწერლობას უნდა გამოეხატა ახალი გმირული სულისკვეთება, თუმცა ნეგატიური მოვლენებისთვისაც უნდა მიექცია ყურადღება და აესახა საზოგადოების მანკიერებანი, წარმოეჩინა ის ფაქტორები და ადამიანები, რომლებიც ხელს უშლიდნენ სოციალიზმის მშენებლობას, ემხილებინა კაპიტალისტური, ბურჟუაზიული ხელოვნების ანტიჰუმანური, ანტიხალხური, ფორმალისტური მანკიერებანი. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები ასე ჩამოყალიბდა: 1. პარტიულობა (იდეურობა); 2. ხალხურობა; 3. ისტორიული ოპტიმიზმი; 4. სოციალისტური ჰუმანიზმი; 5. ინტერნაციონალიზმი.

ამგვარად, მთელ საბჭოთა კავშირში დაიწყო ტოტალური კონტროლი მწერლობისა, შეიქმნა ერთგვარი ჩარჩოები, რომლებიც ყველა მწერალს უნდა გაეთვალისწინებინა, რა თქმა უნდა, ეს იყო შემოქმედის თავისუფლების შეზღუდვა, მაგრამ წინააღმდეგობა სიცოცხლისთვის სარისკო იყო. აკაკი ბაქრაძე კონსტანტინე გამსახურდიაზე, რომელმაც „ბელადი“ დაწერა, წერდა: *„ამიტომაც ზოგი ნებითა და ზოგი უნებურად ჩართო ამ ყალბ ერზაცკულტურის შექმნის პროცესში, მათ შორის ცნობილი და ნიჭიერი მწერლებიც. თუ შემოქმედს სურდა, რომ მისი ნაწერები დაებეჭდათ, თუ სურდა, რომ მიეღო ჰონორარი და ეცხოვრა, მაშინ ის უნდა დამორჩილებოდა ახალ წეს-კანონებს, თუ არადა, ემუქრებოდა საზოგადოებისგან გარიყვა, დაპატიმრება და დასჯა“* (ბაქრაძე, 1990, გვ. 121). ასე დაიწერა უამრავი ტექსტი, რომლებსაც საერთო არაფერი ჰქონდათ მხატვრულობასთან: კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „ძირს სიმინდის რესპუბლიკა„ (შემდეგ რომ „კოლხეთის ცისკარი“ ეწოდა). გრიგოლ აბაშიძის პოემა „ძლევის ქედი“. ფართო გასაქანი მიეცა პანეგირიკულ-პროპაგანდისტულ ლიტერატურას. სოციალისტურმა ლიტმცოდნეობამ და კრიტიკამ კი დაიწყო კლასიკოს

მწერალთა შემოქმედების იმგვარის ანალიზი, რომ ისინი საბჭოთა კონტექსტში მოექცია. შეიქმნა საგანგებო ბრიგადები მწერლებისა, რომლებიც მიდიოდნენ სხვადასხვა რესპუბლიკაში, ათვალიერებდნენ მშენებლობებს, კოლმეურნეობებს და შემდეგ წერდნენ ყოველივე ამის შესახებ. ამან გამოიწვია ის, რომ იქმნებოდა ყალბი პათოსით გამსჭვალული უხარისხო ლიტერატურა. ლენინზე, სტალინზე, ბერიასა თუ სხვა პარტიულ მუშაკებზე შექმნილი სახოტბო ლექსები მხოლოდ დროის კონკრეტული მონაკვეთისთვის იყო გათვალისწინებული. დღევანდელი გადასახედიდან ამ ტიპის ლიტერატურა აღიქმება, როგორც მაკულატურა, რომელიც ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებს. გიორგი ლეონიძე წერს პოემას „სტალინი. ბავშვობა და ყრმობა“, გალაკტიონ ტაბიძე ლექსს – „იდეა“, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, კოლაუ ნადირაძე ალიო მირცხულავა-მაშაშვილი, ირაკლი აბაშიძე, კარლო კალაძე, სიმონ ჩიქოვანი, სანდრო შანშიაშვილი – ყველა ქართველი მწერალი, დღემდე ცნობილი თუ უცნობი, ჩაება ამ რიტუალურ ფერხულში, რომელსაც საბჭოთა სახელმწიფოს იდეოლოგიური კურსი – კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის პერსპექტივები მხატვრული სიტყვით უნდა წარმოეჩინა და ხალხი მიზნის მიღწევაში დაერწმუნებინა.

ერის სულს უპირატესად ხელოვანი, შემოქმედი გამოავლენს, ამიტომაც გრიგოლ რობაქიძემ რომან „ჩაკლულ სულში“ ბოლშევიკური ექსპერიმენტის (საბჭოთა ადამიანის გამოყვანას რომ ითვალისწინებდა) სუბიექტად, ერთგვარ ცდისპირად თამაზ ენგური, მწერალი წარმოაჩინა, ერთი შეხედვით, იოლად რომ არ უნდა დაჰყოლოდა ექსპერიმენტატორებს. საბჭოთა საქართველოდან გაქცეულმა რობაქიძემ ეს რომანი 1932 წელს გერმანულ ენაზე დაწერა და 1933 წ. იენაში გამოაქვეყნა. როგორც რობაქიძე წერს რომანის ბოლოსიტყვაობაში, მან ამ რომანში წარმოაჩინა *„ბოლშევიზმის ქვესკნელური გამხრწნელი ძალა მის ატმოსფერულ ზემოქმედებაში“* (რობაქიძე, 1990ა, გვ. 155). რომანში იხატება, როგორ ჩაუკლავენ ადამიანებს სულს და როგორ აქცევენ ზომბებად. სახიფათო და საშიში ის იყო, რომ მწერალი ხედავდა, არ არსებობდა ძალა, რომელიც ამ დემონურ იდეოლოგიას წინ აღუდგებოდა. ეს რომანი ქართულ ენაზე მხოლოდ 1991 წელს გამოქვეყნდა.

ძალმომრეობაზე აგებული სახელმწიფო ფეოდორ დოსტოევსკიმ XIX საუკუნის 70-იან წლებში გამოცემულ რომან “ეშმაკნში” წარმოაჩინა და საზოგადოებას მოახლოებული წითელი საფრთხე ამცნო. წიგნს წამძღვარებული აქვს ლუკას სახარებიდან ის ეპიზოდი, როდესაც იესო ქრისტე სნეულის სხეულიდან განდევნის ეშმაკებს. რომანის პერსონაჟი სტეფან ტროფიმოვიჩი ასე „განმარტავს“ ამ იგავს: *„ეს ეშმაკნი, გამოსულნი სნეულისაგან და შესულნი ღორებში,_ეს სულ მუწუკები და წყლულებია, უწმინდურება და სიბინძურე, ეშმაკნი და ეშმაკეულნი... ეს უწმინდურება, მთელი ეს სიბილწე... ეს ჩვენ ვართ... გაგიჟებულნი, გაცოფებულნი გადავეშვებით კბოდესა მას და მოვიშთვებით“* (დოსტოევსკი, 1990, გვ. 2). გრიგოლ რობაქიძე ამ რომანით შეეხმიანა დოსტოევსკის და მანაც რევოლუცია ეშმაკეულად წარმოაჩინა, გასაბჭოებული საქართველო კი – სნეულებაშეყრილად, რომლის სხეულიდან ეშმაკებს, რევოლუციონერებს ღმერთი, ე.ი. დიდი რწმენა განდევნიდა. როგორ განხორციელდა დოსტოევსკის „ეშმაკნში“ დახატული საზოგადოების „მოდელი“ გასაბჭოებულ საქართველოში და როგორ აისახა რობაქიძის რომანში? 1. *„ჯაშუშობა ახლა ატმოსფერული მოვლენაა და გამორიცხული არ არის, რომ თვით ასტრალურმა სხეულებმაც ჯაშუშობა დაიწყონ“. „უნდობლობა და შიში ბატონობდა“. „მასებს შიში იპყრობდა, ვერავინ ბედავდა მეორისთვის სახეში შეხედვას“*. 2. დესპოტიზმი შეცვალა დიქტატურამ. *„არავინ იყო თავისუფალი, ყველა საკუთარ თავს ადანაშაულებდა. მხოლოდ ერთი ახსნა არსებობდა: მონანიება, თვითმხილება და დანაშაულის აღიარება ეპიდემიასავით მოედო მთელ საბჭოეთს“.* 3. „ციცერონს ენას არ აჭრიან, კოპერნიკს არ სთხრიან თვალებს, არც შექსპირს ქოლავენ ქვებით, სამაგიეროდ, ციცერონმა მარქსისტულად უნდა ილაპარაკოს, კოპერნიკმა მატერიალისტურად ჭვრიტოს სამყარო, ხოლო შექსპირმა პროლეტარულად თხზას“. ასე, ძალადობით პროლეტარულად ათხზვევინებდნენ დღეს ჩვენთვის ცნობილსა და აღიარებულ მწერლებს. ბოლშევიკური იდეოლოგია თანმიმდევრული, მიზანმიმართული პოლიტიკით განდევნიდა ადამიანთა სულიდან, გულიდან და გონებიდან ღმერთს, რელიგიას ანაცვლებდა იდეოლოგიით. ცალკეულნი კი ტანჯვის ფასად ინარჩუნებდნენ რწმენის ნაპერ-

წკლებს. მთავარი პერსონაჟის, თამაზ ენგურის, გულშიც იფლითება ღმერთი. ამ თემის სიღრმისა და ხატოვანების გასამძაფრებლად მწერალი შუამდინარულ მითოლოგიას მოიხმობს, კერძოდ, იშთარისა და თამუზის შესახებ მითს, რათა ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლა სიცოცხლის თანმდევ არქეტიპულ ძალებად წარმოაჩინოს. მწერალს შემოქმედებაში უნდა დაეცვა მთავარი ხაზი, მომსახურებოდა ბოლშევიკურ რეჟიმს. *„მთავარი ხაზის მიყოლის მზადყოფნა დროდადრო ფანტასტიკურ ზომებს აღწევდა. ერთმა ფიზიკოსმა განუცხადა კოლეგას:* „მას შემდეგ, რაც ამხანაგ სტალინის ბოლო თეზისები მივუყენე ფიზიკას, ჩემთვის ბევრი რამ საოცრად ნათელი შეიქმნა“... შეკითხვაზე, თუ რომელ წიგნებს კითხულობდა უპირატესად, ერთმა პოეტმა დამცინავად მიუგო:

> „წიგნებს? წიგნებს საერთოდ არ ვკითხულობ, განა უკეთესი საკითხავი არ მოიპოვება?! ცენტრალური კომიტეტის ნებისმიერი სხდომის სტენოგრამასავით წარმტაც და საინტერესო რასმე ვერც შეჰერაზადას ზღაპრებში პოვებთ, ვერც რობინზონის დღიურებში“... ერთმა მკვლევარმა „ფეოდალური ჟღერადობები“ აღმოაჩინა ბახისა და ბეთჰოვენის მუსიკაში. მეორემ “ბურჟუაზიულ პასაჟებს” მიაგნო ვაგნერის ოპერებში. მესამემ საკითხი დასვა, გოგენის ფერებში საფრანგეთის კოლონიური პოლიტიკა ხომ არ ცნაურდებაო. მეოთხე, თავის მხრივ, მძიმე ინდუსტრიის ეპოქას ჭვრეტდა სეზანის ტილოებში“ (რობაქიძე, 1991 ბ, გვ. 78).

აკაკი ბაქრაძის აზრით, *„კომპარტიამ გეკითად და მტკიცედ დაამკვიდრა ინტელექტუალური ექსპლუატაცია, როცა ადამიანს აიძულებენ ის ილაპარაკოს და წეროს, რაც მას არ სწამს და არ სჯერა“* (ბაქრაძე, 1990, გვ. 67-68).

რობაქიძემ წერილში „სულის დაშლა“ კონსტანტინე გამსახურდიას 1939 წ. დაწერილი „დიდოსტატის მარჯვენა“ ჩათვალა ერთგვარ „დათმობად“. მისი აზრით, რომანში

> „1. მეფე „გაბითურებულია“ – რაა ის მეფე, რომელიც მოწინააღმდეგის მოსაცილებლად ასეთ საშინელებას მიმართავს? 2. „გაბითურებულია“ ხატიც – რაა ის სათაყვანო ხატი, რომელსაც ასე ექცევიან და ასე იყენებენ? ბოლშევიკები, რასაკვირველია, გაიხარებენ, როცა რომანის ამ ადგილს წაიკითხავენ, ხოლო ქართველნი? ყოველ ქართველს ეს სცენა ისარივით მოხვდებოდა და მოხვდება გულში. დაგლეჯილი ღმერთი – ეპოქის ურწმუნოებას ასეთი თავზარდამცემი მეტაფორით გამოხატავს მწერალი. ბოლშევიზმი თანმიმდევრულად ცდილობდა ადამიანთა გულებიდან რწმენის განდევნას, დევნიდა სასულიერო პირებს, იტაცებდა საეკლესიო ქონებას, ანგრევდა ტაძრებს. ასეთ ვითარებაში რა ემართება ხელოვანს? რომანის მიხედვით, იგი ჯამბაზს ემსგავსება, რადგან ცდილობს შენიღბოს სათქმელი, ბეწვის ხიდზე გაიაროს. „ლიტერატურაში, თეატრში, კინოში – ყველგან მუშაითობდნენ, ყველა ცდილობდა, სწორად გაევლო ბაგირზე. შესაფერის თემებს ეძებდნენ, ამგვარი ცდებისთვის უფრო გამოსადეგს... გარკვეული ოსტატობა ჩამოყალიბდა, ერთგვარი აკრობატიკა...“ (1991ბ, გვ. 67).

თვითონ გრიგოლ რობაქიძემ ვერ გაუძლო ამგვარ „მუშაითობას“ და უცხოეთში გააღწია. დანარჩენები კი, რომლებმაც ვერ დაიდგეს უღელი, ვერ ამოიდეს აღვირი, კომუნისტურმა ხელისუფლებამ დახვრიტა, გადაასახლა, პატიმრობაში ამოხადა სული, მათ შორის იყვნენ: ტიციან ტაბიძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკოლო მიწიშვილი, სანდრო ახმეტელი და სხვები. აკაკი ბაქრაძემ „მწერლობის მოთვინიერების“ ერთ თავში, „განჯგონებულობა“ რომ ჰქვია, წარმოაჩინა, რომ კომუნისტების დამოკიდებულება მარქსიზმ-ლენინისადმი იყო რელიგიურის ანალოგიური, ისევე, როგორც ქრისტიანულ მწერლობას ჰქონდა, კომუნისტურ ლიტერატურასაც ჰქონდა აგიოგრაფიული ჟანრი. კომუნისტურ აგიოგრაფიას ეკუთვნის ლენინიადა, სტალინიადა, მერჟინსკიადა (განსაკუთრებით კინოში), ხრუშჩოვიადა, ბრეჟნევიადა (1990, გვ. 91).

სოციალისტურ რეალიზმს მკაცრ კანონები ჰქონდა არა მარტო მწერლების, არამედ კრიტიკოსებისთვისაც, რომლებსაც რომელიმე მხატვრული ტექსტის განხილვისას აუცილებლად უნდა

დაემოწმებინათ ლენინის, სტალინის, მარქსისა თუ ენგელსის ციტატები. ეს ვითარება XX საუკუნის 80-იან წლების დასასრულამდე გაგრძელდა. აკაკი ხინთიბიძე იგონებს, რომ გალაკტიონის არქივში ნახა თავისი წიგნი გრიშაშვილზე გალაკტიონის მინაწერებით. ერთგან, სადაც თვითონ ყარაჩოღულ მეტყველებაზე მსჯელობს, დამოწმებული ჰქონია მარქსის ციტატა: *„ენა აზრის უშუალო სინამდვილეა“.* გალაკტიონს კი მიუწერია: *„მარქსი და ყარაჩოღელი?“* (2004, გვ. 25). ამგვარად გამოხატავდა ტოტალიტარული რეჟიმის ძალადობას მწერლებზე, მეცნიერებზე, რომლებიც იძულებულნი იყვნენ მარქსისა და ლენინის ციტატები დაემოწმებინათ, სტალინსა, ბერიასა თუ სხვა პარტიულ ლიდერებზე სახოტბო ლექსები შეექმნათ. თვითონ გალაკტიონიც ხომ ამაყობდა, რომ ქართულ პოეზიაში ლენინი პირველად თვითონ ახსენა ლექსში „გემი „დალანდი“. *„სოციალისტური რეალიზმის გზები. კოტრიალი. კოტრიალი. კოტრიალი“*, – გალაკტიონს ამგვარი თავისებური ირონიით ჩაუწერია თავის დღიურში ეს სტრიქონები (http://www.galaktion.ge/?page=Articles&year=1948&p=1&id=4326).

სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა ადამიანის შეგნებაში აყალიბებდა საბჭოთა კავშირის, როგორც ერთადერთი სამშობლოს შეგრძნებას და ამგვარად ანაცვლებდა ტრადიციული ღირებულებებს ფსევდოფასეულობებით. ეს კარგად წარმოჩნდა საბჭოეთში გავრცელებულ ერთ პოპულარულ სიმღერაში, რომლის ტექსტის ავტორი ვლადიმერ ხარიტონოვი, ხოლო მუსიკისა– დავით ტუხმანოვი იყო („ჩემი მისამართია არა სახლი და ქუჩა, არამედ – საბჭოთა კავშირი“). ჯეიმს ჯოისის პერსონაჟმა დედალუსმა („ხელოვანის სიჭაბუკის პორტრეტი“) კი თავისი მისამართი ასე დაწერა: *„სტივენ დედალუსი /დაწყებითი კლასი /კლონგოუს-ვუდის კოლეჯი /სელინზი/ კილდერის საგრაფო /ირლანდია /ევროპა /სამყარო უნივერსუმი“* (ბაქრაძე, 1991, გვ. 219). ამ ორი მაგალითის შედარებით კარგად წარმოჩნდება, როგორ ავიწროებდა საბჭოური, სოციალისტური მსოფლმხედველობა ადამიანის აზროვნების თვალსაწიერს.

> „მაჟორული, იმედიანი განწყობილების შექმნა სოცრეალისტურ სინამდვილეში ნაწარმოების სათაურის დამატებითი და განსხვავებული ფუნქცია იყო. სოცრეალიზმის კანონის მოთხოვნით, მხატვრული ნაწარმოებები საყოველთაო ოპტიმისტურ და ამაღლებულ განწყობილებას უნდა ბადებდეს მკითხველში, რაც უკვე ნაწარმოების სათაურიდანვე უნდა გამოჩენილიყო. თუმცა, ოფიციალურად და თეორიულად ეს მოთხოვნა არსად წარმოჩენილა, მაგრამ მწერლები მთელი იდეურ-ესთეტიკური სისტემიდან გამომდინარე ინტუიტიურად თვითონ მიდიოდნენ ამ დასკვნამდე“ (გაფრინდაშვილი, 2010).

ნებითა თუ ძალადობით, კომუნისტური იდეოლოგიის ტყვეობაში მოქცეული მწერლები ადამიანთა შეგნებაში ამკვიდრებდნენ ფსევდოთავისუფლების იდეებს და კომუნისტურიი საზოგადოების აშენების შესაძლებლობის ილუზიას ქმნიდნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაქრაძე, ა. (1990). „მწერლობის მოთვინიერება“, თბილისი: „სარანგი“

გაფრინდაშვილი ნ. (2010) ელექტრონული ჟურნალი „სპეკალი“, 1, http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/1/1/.

დოსტოევსკი, ფ. (1990). „ეშმაკნი“, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“

ლიტერატურული ცნებებისა და ტერმინების ენციკლოპედია, (2001). მოსკოვი, 2001 (რუსულ ენაზე), „ინტელვაკი“

ლუნაჩარსკი, ა. (1933). სოცრეალიზმი, მოხსენება მწერალთა პირველ ყრილობაზე, http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm

რობაქიძე, გრ. (1991). რობაქიძე გრიგოლ, „ჩაკლული სული“, თბილისი: „ივერია“.

რობაქიძე, გრ. (1996). კრებული “ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, თბილისი: „ჯეკ-სერვისი“

ტაბიძე, გ. დღიურის ჩანაწერები, http://www.galaktion.ge/?page=Articles&year=1948&p=1&id=4326

ჭილაია, ს. (1986). ოცწლეული (წლები და პრობლემები), თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.
ქართული ლიტერატურის ისტორია (1982). ქართული ლიტერატურის ისტორია ექვს ტომად, ტომი V, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
ხინთიბიძე, ა. (2004). მოგონებანი გალაკტიონზე, თბილისი: „ლოგოს პრესი“.

References:

Bakradze, A. (1990). „Mts'erlobis motviniereba“, [“The Taming of Writing”].Tbilisi: „sarangi“.
Ch'ilaia, S. (1986). Otsts'leuli (ts'lebi da p'roblemebi), [The Twenties (Years and Problems)]. Tbilisi: „tbilisis universit'et'is gamomtsemloba“.
Dostoevsky, F. (1990). „Eshmak'ni“, [The Devils"]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“ .
Gaprindashvili N. (2010). Elekt'ronuli zhurnali „Sp'ek'ali“, 1, ["Spekali" electronic magazine]. http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/1/1/.
Kartuli lit'erat'uris ist'oria (1982). Kartuli lit'erat'uris ist'oria ekvs t'omad, t'omi V, [The History of Georgian Literature in Six Volumes, Volume V]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
Khintibidze, A. (2004). Mogonebani Galak't'ionze, [Memories of Galaktion]. Tbilisi: „logos p'resi“.
Lit'erat'uruli tsnebebisa da t'erminebis entsik'lop'edia, (2001). [Encyclopedia of Literary Concepts and Terms]. Mosk'ovi: „int'elvak'i“ (rusul enaze).
Lunacharsky, A. (1933). Sotsrealizmi, mokhseneba mts'eralta p'irvel q'rilobaze, [Social Realism, Report at the First Congress of Writers]. http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm
Robakidze, Gr. (1991). „Chak'luli suli“, [The Murdered Soul"]. Tbilisi: „iveria“.
Robakidze, Gr. (1996). K'rebuli “chemtvis simartle q'velaperia, [Collection "Truth is Everything for Me"]. Tbilisi: „jek'-servisi“
Tabidze,G. Dghiuris chanats'erebi, [Diary entries]. http://www.galaktion.ge/?page=Articles&year=1948&p=1&id=4326

Nino Kvirikadze
ნინო კვირიკაძე
Akaki Tsereteli State University
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Kutaisi
საქართველო, ქუთაისი

The Political Coloring of Artistic Details in Christa Wolf's Novel *Divided Heaven*
(Some Aspects of Structural-Semantic Analysis)

მხატვრული დეტალების პოლიტიკური შეფერილობა კრისტა ვოლფის რომანში „გაყოფილი ზეცა“
(სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის ზოგიერთი ასპექტი)

Christa Wolf's novel Divided Sky provides a broad outline of the processes that took place in the life of the former German Democratic Republic in the 1960. It became one of the most important works of socialist realism in the literature of East Germany. It deals with the challenges facing the postwar divided Germany. For the right comprehension of the artistic world of Christa Wolf's Divided Sky it is necessary to identify the functions of marginal details. Structural-semantic method allows us to throw a new light on the issues discussed in the paper.

Keywords: Socialist realism, details, structural-semantic method
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, დეტალები, სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდი

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში კრისტა ვოლფის სახელი უდავოდ იმ მწერალთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთა შემოქმედება თავისი დრო-ისათვის სიმპტომატური აღმოჩნდა, შეისრუტა მისი ვნებათა სიმძაფრე და ზოგჯერ გადაუწყვეტელი წინააღმდეგობები. გიუნტერ გრასი ამ გამორჩეულ პიროვნებას და დიდ მწერალს *„გერმანული ლიტერატურის პირველ ლედის“ (first Lady)* (Вольф, 1999, გვ. 178) უწოდებდა.

ქვეყანას კი თავის მემატიანეს ქრისტა ვოლფისადმი სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებული დამოკიდებულება გააჩნდა. ოფიციალურ აღიარებას გდრ-ში, რომელიც გამოიხატებოდა მრავალრიცხოვან ჯილდოებში, თან ახლდა ფრთხილი დამოკიდებულება მწერლის მიმართ, რომელსაც სახელმწიფო უსაფრთხოების უწყებებიც კი უთვალთვალებდნენ. 1989 წელს, ბერლინის კედლის დაცემის შემდეგ, იგი მხარს უჭერდა დემოკრატიულად რეფორმირებული გდრ-ის შენარჩუნებას. გაერთიანებულ გერმანიაში ვოლფმა სხვა აღმოსავლეთ გერმანელ ინტელექტუალებთან ერთად სასტიკი თავდასხმები განიცადა კომუნისტურ რეჟიმთან შეთანხმების გამო, რის გამოც იგი იძულებული გახდა კიდეც რამდენიმე წლით (1992-1993) დაეტოვებინა გერმანია და წასულიყო შეერთებულ შტატებში, დაბრუნებისას კი შიდა ემიგრაციაში წასულიყო. თანამემამულე მწერლებზე ჯაშუშობის ბრალდებების საპასუხოდ, მან 1993 წელს გამოაქვეყნა შტაზის სრული დოსიე. ის 82 წლის ასაკში გარდაიცვალა და 2011 წლის 1 დეკემბერი, ამ თვალსაზრისით, გახდა არა მხოლოდ ამ

არაჩვეულებრივი მწერლის კრისტა ვოლფის ჩვენგან წასვლის თარიღი, არამედ გარკვეული შეჯამება გერმანიის იდეურ ცხოვრებაში.

ლიტერატურათმცოდნეობაში საყოველთაოდ მიღებული აზრის თანახმად, კრისტა ვოლფის მოთხრობასთან (ან რომანთან, როგორც ამბობენ ხოლმე) „გაყოფილი ზეცა“ ორი გერმანული სიმბოლო ასოცირდება: *გაყოფილი ზეცა,* როგორც ორად გაყოფილი გერმანიის სიმბოლო, და *ბერლინის კედელი,* როგორც ორი გერმანიის ფიზიკური და იდეური საზღვარი: დასავლეთ გერმანიისა და აღმოსავლეთ გერმანიის. *„ცა მოთხრობის სათაურში გერმანული სახელმწიფოს დასავლეთსა და აღმოსავლეთად გაყოფის სიმბოლოდ იქცევა,“* – წერს, მაგალითად, „Deutsche Welle“-ს ექსპერტი საბინე კიზელბახი (Kieselbach, 2018). გაყოფილი ზეცა – დიახ, ის თავიდანვეა დაფიქსირებული – სათაურშივე, ამის უარყოფა ნამდვილად არ გამოვა. თუმცა, რაც შეეხება ბერლინის კედლის სიმბოლოს – სიტყვათშენაერთს *ბერლინის კედელი,* სიტუაცია გარკვეულწილად განსხვავებულია. როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, კრისტა ვოლფის ისტორიაში „საერთოდ არ ჩანს, არც ერთი სიტყვით არ არის ნახსენები ბერლინის კედლის აგება“ (Kieselbach, 2018). მაგრამ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ეს მთლად ასე არ არის, მთლად არ შეეფერება სინამდვილეს. მხატვრული დეტალები, რომლებიც ჩვენ გამოვავლინეთ გერმანელი მწერლის მოთხრობის ტექსტში და ვიხილავთ პოლიტიკურ ჭრილში, ნათლად უსვამს ხაზს ამ მომენტს – ეს არის ქვეტექსტური, მარგინალური დეტალები, რომლებიც იგრძნობა მხოლოდ სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის შედეგად; ტექსტის ტრადიციული მეთოდით განხილვისას ისინი არ ჩანს. გასაკვირი არ არის, რომ ისინი კრისტა ვოლფის შემოქმედების სხვა მკვლევრებმა ვერ შენიშნეს. ამიტომ მოთხრობის „გაყოფილი ზეცა“ ანალიზს ჩავატარებთ როგორც ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი, ასევე სტრუქტურულ-სემანტიკური ანალიზის მეშვეობით.

წინამდებარე სტატიის მიზანია, ამრიგად, გდრ-ში არსებულ სოციალურ, პოლიტიკურ და ლიტერატურულ ფონზე იმის დადგენა, თუ როგორ აჩვენებს და მხარს უჭერს კრისტა ვოლფი სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მეშვეობით ცხოვრების სოციალისტური წყობილებისა და საერთოდ სოციალისტური სისტემის უპირატესობას გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში – კაპიტალისტური გერმანიისგან განსხვავებით. ჩვენი ამოცანაა ვაჩვენოთ, თუ როგორ არის წარმოდგენილი ეს პოლიტიკური საკითხი გერმანული ცხოვრების საყოველთაოდ მიღებული სიმბოლოებით – ოდესღაც გაერთიანებული ფაშისტური გერმანიის ორ ცალკეულ ქვეყნად დაყოფით და ამ სრულიად განსხვავებულ სახელმწიფოებს შორის გადაულახავი საზღვრის აშენებით. პოლიტიკური ელფერის მქონე მხატვრულ დეტალებს განვიხილავთ ცალკე.

გდრ-ის ლიტერატურა გულისხმობს ყველა იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომლებიც შეიქმნა გდრ-ის ტერიტორიაზე 1945 წლიდან ორი გერმანიის გაერთიანებამდე პერიოდში. გდრ-ში ყველაზე პოპულარული ლიტერატურა იყო *სოციალისტური რეალიზმის* ლიტერატურა. არსებობდა მთელი პროგრამა გდრ-ში სოციალისტური კულტურის განვითარებისათვის, რომელიც მიღებულ იქნა 1959 წელს და მიზნად ისახავდა დამოუკიდებელი სოციალისტური ეროვნული კულტურის შექმნას, რომელსაც მაქსიმალურად უნდა დაეკმაყოფილებინა მშრომელთა მზარდი მხატვრულ-ესთეტიკური მოთხოვნილებები.

ომისშემდგომ პირველ წლებში ძირითადი თემები გდრ-ის ლიტერატურაში ასეთია: ფაშიზმის დანაშაულებრივი იდეოლოგიისა და პრაქტიკის მხილება, მისი სოციალურ-კლასობრივი ფესვების გამოვლენა, ადამიანში პასუხისმგებლობის გრძნობის აღძვრა თავისი ხალხისა და ისტორიის წინაშე.

სოციალიზმის მშენებლობაზე გადასვლასთან ერთად, გდრ-ის ლიტერატურაში სულ უფრო და უფრო ჩნდება ადამიანის ცნობიერების რესტრუქტურიზაციის, ადამიანებს შორის ახალი ურთიერთობების და სოციალისტური მშენებლობის პერსპექტივების თემები. მწერლები აჩვენებენ ჩვეულებრივი, რიგითი გერმანელის სულიერ ევოლუციას, რომლის ახალგაზრდობა დამახინჯებული იყო ჰიტლერის აღზრდისა და განათლების სისტემით და დანაშაულებრივ ომში მონაწილეობით, იკვლევენ მისი სულიერი აღორძინების რთულ პროცესს.

50-იან წლებში ლიტერატურა დაკავებული იყო აღორძინებული მრეწველობის აღწერით. ტიპიური გმირი არის გამოცდილი მუშა, რომელიც, ყოველგვარ დაბრკოლებათა მიუხედავად, უმკლავდება წარმოების სირთულეებს.

გდრ-ის ლიტერატურის ცენტრალური ფიგურა 50-60-იან წლებში იყო ანა ზეგერსი (1900-1983), რომელიც 1952 წლიდან ხელმძღვანელობდა გდრ-ს მწერალთა კავშირს. იგი იყო პირველი გდრ-ს მწერლებიდან (1951), რომელსაც საერთაშორისო სტალინის პრემია მიენიჭა. განხილული პერიოდის განმავლობაში ა. ზეგერსმა დაწერა მრავალი ნაწარმოები, რომლებიც უფრო მეტად ასახავს მის ერთგულებას გერმანიის სეპ-ის (SED) იდეოლოგიური ხაზის მიმართ, ვიდრე მიუთითებს მხატვრული სიმწიფის ახალი ეტაპების მიღწევაზე. გერმანიის სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრების ყველაზე ფართო პანორამა შეიქმნა მის რომანში „მკვდრები ახალგაზრდები რჩებიან“.

1961 წლის 13 აგვისტოს გერმანიაში მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენა მოხდა – ერთ ღამეში ბერლინის კედელი აღმართეს, რამაც ორ ქვეყანას შორის საზღვრის შედარებით თავისუფალი გადაკვეთის შესაძლებლობა დააბრკოლა. საზღვრის ჩაკეტვა და „ორი გერმანიის“ პრობლემა აისახა პროზაში და გახდა მნიშვნელოვანი თემა გდრ-ის ლიტერატურაში (კ. ვოლფი, ა. ზეგერსი, ე. ნოიჩი, ჰ. მიულერი, ფ. ბრაუნი და ა.შ.). ერთ-ერთი პირველი დიდი ეპიკური ნაწარმოები, სადაც ეს პრობლემა დაისვა, იყო ა. ზეგერსის რომანი „გადაწყვეტილება“ (1959). პოპულაროზა მოიპოვა აგრეთვე კ.ვოლფის რომანმა „გაყოფილი ზეცა“ (1963). 60-იანი წლების პროზაში ხაზგასმულია სოციალისტური ინტელიგენციის თემა და მისი როლი სოციალიზმის მშენებლობაში.

1961 წელს ბერლინის კედლის აგების შემდეგ ლიტერატურაში ჩნდება ახალი გმირი – ჭკვიანი ახალგაზრდა, თავისი დარგის პროფესიონალი, რომელიც წარმატებით უმკლავდება პირად პრობლემებს. კრისტა ვოლფი (რომანი „გაყოფილი ზეცა“) ამ ტენდენციის გამომხატველია.

კრისტა ვოლფი (ქალიშვილობაში ილენფელდი) დაიბადა 1929 წელს თანამედროვე პოლონეთის პატარა ქალაქში კომერსანტის ოჯახში. მისი ყრმობა მეორე მსოფლიო ომის დროს დაემთხვა. კრისტამ, რომელიც ასაკში ადრე შევიდა, საკუთარი გამოცდილებიდან შეიტყო სისხლის ღვრის მუდმივი თანამგზავრების შესახებ: ეს იყო სიღარიბე, შიმშილი, ძალადობა, სიკვდილი, ევაკუაცია, როდესაც ოჯახი იძულებული გახდა 1945 წლის გაზაფხულზე გაქცეულიყო დასავლეთისკენ მიმავალი წითელი არმიისგან, და იგი დასრულდა მეკლენბურგში. ალბათ, სწორედ დეჰუმანიზებულ რეალობასთან დაპირისპირების ამ ადრეულმა გამოცდილებამ მოახდინა გავლენა მომავალი მწერლის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე, რომელშიც მთავარი ღირებულება გახდება ინდივიდი, რომელიც ცდილობს შეინარჩუნოს თავი სასტიკი დროის, ტოტალიტარული საზოგადოებისა და ზემოდან დაწესებული იდეოლოგიის მიუხედავად.

სკოლის დამთავრებისთანავე კრისტა ვოლფი შედის გერმანიის სოციალისტურ ერთიან პარტიაში (SED) და ხდება *პოლიტიკური სისტემის ნაწილი;* იგი პარტიის რიგებში 1989 წლის ივნისამდე დარჩება. იენასა და ლაიფციგის უნივერსიტეტებში გერმანისტიკის ფაკულტეტზე სწავლისას იქმნება ახალგაზრდა და თვითკრიტიკულად განწყობილი ავტორის პირველი მხატვრული ცდები. 1950-იან წლებში ვოლფი გვევლინება მწერალთა კავშირის მეცნიერ-მუშაკად, ჟურნალის „Neuere Deutsche Literatur“ და გამომცემლობის „Neues Leben“ რედაქტორად, აქტიურად მოძრაობს ლიტერატურულ გარემოში, იძენს ახალ შთაბეჭდილებებს და ფასდაუდებელ გამოცდილებას გერმანიის ყველაზე საინტერესო ადამიანებთან ურთიერთობისას. მათ შორის არის, რა თქმა უნდა, ანა ზეგერსი, კრისტა ვოლფის ბრძენი მენტორი. მის შემოქმედებით სახელოსნოში დამწყები მწერალი შეიძენს ცოდნის ღირებულ მარცვლებს ორ სამყაროს – ავტორისა და მკითხველის დიალექტიკური ურთიერთობების – შესახებ და უფრო ღრმად შეიცნობს მის, როგორც ხელოვანის, ამოცანას: *„გახადე ადამიანი უფრო ადამიანური“* (Wolf, 1956, გვ. 121).

მწერალი სარგებლობს უზარმაზარი ავტორიტეტითა და პატივისცემით გერმანიის ორივე ნაწილში, იგი ითვლება თავისი ქვეყნის სინდისად, ის მუდმივად გარშემორტყმულია ახალგაზრდებით, რომლებიც მას კერპად აქცევენ, რომლებსაც იგი იცავდა და ზრდიდა მის ხელთ არსებული ყველა საშუალებით.

კრისტა ვოლფის პირველი ნამუშევარი, მოთხრობა „Moskauer Novelle“ (1961) ორგანულად ჯდება 60-იანი წლების დასაწყისის გერმანულ ლიტერატურაში; „გაყოფილი ზეცა“ მისი მეორე წიგნია. ამ მოთხრობის (ან რომანის) „Der geteilte Himmel“ შინაარსი განსაზღვრავს ეპოქის მიჯნაზე მორალური არჩევანის მოტივს. მისი შექმნის სტიმული იყო ავტორის ვიზიტი ვაგონსაშენ ქარხანაში ამენდორფში და მუშებისაგან შემდგარი მწერლობის წრეში მონაწილეობა.

1963 წელს გამოქვეყნებული მოთხრობა „გაყოფილი ზეცა“ იყო კრისტა ვოლფის პირველი მნიშვნელოვანი სამწერლო წარმატება, რისთვისაც მან მიიღო ჰაინრიხ მანის პრემია. სწორედ ამ ნაწარმოებში იყო ყველაზე მკაფიოდ გამოხატული ა.ზეგერსთან მემკვიდრეობითობა და უწყვეტობა, აქ იყო ძლიერი სოციალისტური იდეოლოგიური პრინციპი და დიდი პოლიტიკური პრობლემების გადალახვის სურვილი კონკრეტული ადამიანური ბედის საშუალებით. ამ წიგნმა ვოლფი მაშინვე მოაქცია გდრ-ს წამყვან მწერლებს შორის: ახალგაზრდა ავტორმა გამოავლინა ენისა და კომპოზიციის ოსტატობა და სერიოზული სულიერი კონფლიქტების გადმოცემის უნარი.

მოთხრობაში, რომლის მოქმედებაც ბერლინის კედლის მშენებლობას უკავშირდება, ავტორი გერმანიის დაყოფის პრობლემას ეხება. კრისტა ვოლფი წერს ქალიშვილზე, რომელიც იძულებულია არჩევანი გააკეთოს სიყვარულსა და სოციალიზმს შორის. განხეთქილება ჰყოფს ქვეყანას და ცხოვრებას და საბოლოოდ ჰყოფს მოსიყვარულე ახალგაზრდებს. სწორედ ეს კითხვა გვაინტერესებს აღნიშნული ნაწარმოების შესწავლისას, რადგან ძირითადი ფონი, რომელზეც ვითარდება სიუჟეტის მოვლენები, ქვეყანაში არსებული პოლიტიკური ვითარება, გმირების პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრება, – ყველაფერი ეს ჩნდება გაყოფილ გერმანიაში.

ტექსტის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ კრისტა ვოლფის მოთხრობის (რომანის) „გაყოფილი ზეცა“ შინაარსი არ შემოიფარგლება მხოლოდ მასში მოთხრობილი სიყვარულის ისტორიით რიტა ზაიდელსა და ნიჭიერ ახალგაზრდა მეცნიერ-ქიმიკოს მანფრედ ჰერფურტს შორის – მომთხოვნი, უბედური სიყვარულით, რომელმაც ლამის რიტას სიკვდილი გამოიწვია. რიტას პირადი დრამის, შეყვარებულთან მისი კონფლიქტის მიღმა იმდროინდელი უფრო ფართო კონფლიქტები იდგა, რომლებიც არა მხოლოდ სცილდებოდა პირადი ურთიერთობების საზღვრებს, არამედ დიდწილად განსაზღვრავდა მათ. მათ – დროის ამ კონფლიქტებმა – სამუდამოდ განაცალკევეს რიტა და მანფრედი და მიიყვანეს ისინი სხვადასხვა სოციალურ სამყაროში. ცხოვრების რთული მოთხოვნების წინაშე რომანის თითოეულ პერსონაჟს უნდა გაეკეთებინა არჩევანი –მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი მათი პირადი ურთიერთობებისთვის და მთელი მათი მომავლისთვის. და მათ ეს არჩევანი გააკეთეს, თითოეულმა, რა თქმა უნდა, თავისებურად. მანფრედმა დატოვა მშობლიური ქვეყანა და გაიქცა ახალგაზრდა სახელმწიფოდან, რომელიც რთულ და თავისებურ პირობებში აშენებდა ახალ სოციალისტურ საზოგადოებას, გაიქცა იქ, სადაც მისი ბუნების შინაგანი არსი იზიდავდა მას – ეს იყო დასავლური სამყაროს კარიბჭე. რიტამ, დაძლია რა საყვარელ ადამიანთან განხეთქილებით გამოწვეული უზარმაზარი ემოციური ტკივილი, დარჩა იქ, სადაც მისი სამშობლო იყო, სადაც მუშაობდა ხალხი, რომლის იმედები, უბედურებები, ბედნიერება და ცხოვრებისეული შეხედულებები იყო რიტას შეხედულებები, რიტას იმედები, რიტას ბედნიერება, სადაც ის გრძნობდა თავისი ამხანაგების ძლიერ მხარდაჭერას. დასავლური სამყაროს პროპაგანდისტების მუდმივი ბრაზიანი ყმუილით შეპყრობილნი, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის მშრომელები მტკიცედ და გაბედულად იგერიებენ გაშმაგებული რევანშისტების მრავალ პროვოკაციასა და პირდაპირ მუქარას და აშენებენ სოციალიზმს, ეყრდნობიან რა მთელი სოციალისტური ბანაკის ძლიერ მხარდაჭერას. მილიონობით ადამიანის ქმედებებში, ხალხის ისტორიული შემოქმედების პროცესში იბადება მისი ახალი თვითშეგნება, რომელიც ცვლის სოციალიზმის რიგითი მუშაკების სულიერ სამყაროს, რაც საშუალებას აძლევს ადამიანს კრიტიკულად გადააფასოს წარსული, მტანჯველი და უნუგეშო, რომლის ტვირთით მომავალში წასვლა არ შეიძლება.

რიტა იმ ახალი სამყაროს შვილია, რომელიც ჰიტლერისეული რაიხის ნანგრევებზე აღმოცენდა. ბავშვობიდანვე სუნთქავდა თავისუფლების ჰაერით, სოციალიზმის ჰაერით და ის საზოგადოებრივი გონება-განწყობილება, რომელიც ახლა საყოველთაოდ მტკიცდება გერმანიის დემოკ-

რატიული რესპუბლიკის მშრომელთა მასებში, მისთვის სისხლხორცეული, ბუნებრივი, ორგანული გახდა. ის არ აცალკევებს თავის თავს იმ სამყაროსგან, რომელშიც ცხოვრობს, და არც შეუძლია, რომ ეს გააკეთოს. განსაცდელის რთულ, საბედისწერო საათში, რომელიც მას შეემთხვა, იგი ზომავს თავის პატარა ცხოვრებას, თავის ბედს სამშობლოსადმი სიყვარულის მაღალი საზომით, კავშირების განუყოფელობით, რაც აკავშირებს მას მშობლიურ მიწასთან და ადამიანებთან, რომლებიც ცხოვრობენ და მუშაობენ ამ მიწაზე.

გამარტივების გარეშე, მთელი თავისი სირთულით ასახავს მწერალი ხალხში ახალი თვითშეგნების ჩამოყალიბების პროცესს. ის არ მალავს იმ სირთულეებს, რომლითაც მიმდინარეობს სოციალიზმის მშენებლობა ახალგაზრდა რესპუბლიკაში. შეჰყავს რა თავისი გმირი – ახლო წარსულში მოკრძალებული პროვინციელი გოგონა – ყოველდღიურ ქარხნულ ცხოვრებაში, მწერალი გვიჩვენებს, თუ როგორ ფართოვდება მისი ჰორიზონტები, როგორ სწავლობს ის ადამიანების გაგებას, რომლებსაც განსხვავებული დამოკიდებულება აქვთ შრომითი მოვალეობის მიმართ, იმ საერთო საქმის მიმართ, რომლითაც მთელი ხალხი ცხოვრობს. ის ხედავს მათ, ვინც, რუდოლფ მეტერნაგელისა და ვენლანდის მსგავსად, თავდაუზოგავად გადალახავს სირთულეებს, რომლებიც სოციალიზმის მშენებლობის გზაზე დგას, და მათ, ვინც, როგორც მანგოლდი ან რუდი შვაბე, გაყინული ფორმულების დაცვით აფერხებს ცოცხალი აზრის, ცოცხალი შემოქმედების განვითარებას. ის ხედავს სხვადასხვა საზოგადოებრივი შეხედულებების მქონე ადამიანებს, როგორიცაა მუშა ჰორსტ რუდოლფი, რომელიც მხოლოდ თავის ვიწრო ინტერესებზე ზრუნავს, და ისეთებს, როგორიცაა ჰერბერტ კული, რომლებიც შრომით გამოისყიდიან თავიანთ მძიმე წარსულს.

ის ასევე ხვდება, როგორია სინამდვილეში მისი საქმრო მანფრედი. მანფრედს, მართალია, სძულს საკუთარი ეგოისტური ბურჟუაზიული ოჯახი, მაგრამ ის ვერ გათავისუფლდა იაფფასიანი ბურჟუაზიული სკეპტიციზმისა და იმ დამანგრეველი ურწმუნოებისაგან, რომელიც დაეუფლა გერმანელი ახალგაზრდობის ნაწილს, ნაცისტური გერმანიის განადგურებას რომ მოესწრო. მას, ნიჭიერ მეცნიერს, არ სურს ბრძოლა თავისი მეცნიერული იდეებისთვის; ის ემიჯნება ახალ საზოგადოებასა და მის მოთხოვნებს სპეციალური ფრაზების სისტემით, რომელიც შექმნილია მისი შინაგანი მარტოობის, ცხოვრებისადმი მისი სამომხმარებლო დამოკიდებულების დასამალად. მანფრედის ბედი ერთობ კანონზომიერია და ასევე კანონზომიერია მისი გზა იმ გადაწყვეტილებისკენ, რომელმაც მისი საბოლოო კრახი დააფიქსირა და გამოავლინა მისი შინაგანი მტრობა სოციალიზმის სამყაროს მიმართ. მანფრედის ხატი დამაჯერებლად არის შექმნილი და ამიტომ რიტას მორალური უპირატესობაც რომანში ასე დამაჯერებლად არის ასახული.

ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ, ზოგადად, კრისტა ვოლფის რომანი „გაყოფილი ზეცა“, რომელიც გამოირჩევა ფსიქოლოგიური ანალიზის დახვეწილობით და მხატვრული ფორმის მოქნილობით, მკითხველს აძლევს ფართო წარმოდგენას იმდროინდელი გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ცხოვრებაში მიმდინარე სოციალისტურ პროცესებზე. მომავლისადმი ძლიერი რწმენით გამსჭვალული, იგი გახდა იმდროინდელი გერმანული სოციალისტური რეალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ნაწარმოები. მაგრამ აქ უნდა ვთქვათ ერთი „მაგრამ“. უნდა ვაღიაროთ, რომ კრისტა ვოლფი თავიდანვე არ ყოფილა „ადვილი“ მწერალი გდრ-ის ოფიციალური ხელისუფლებისთვის.

მართალია, აღმოსავლეთ გერმანიაში ოფიციალურმა პირებმა ენთუზიაზმით მიიღეს მოთხრობა „გაყოფილი ზეცა“ და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მიანიჭეს კიდეც მას პრესტიჟული პრემია: და ეს მიუხედავად იმისა, რომ ვოლფი აღწერს „უბედურ შემთხვევას“, რომელიც მოსდის მთავარ გმირს მას შემდეგ, რაც ის გადაწყვეტს დარჩეს აღმოსავლეთ გერმანიაში და რაც რეალურად შეიძლებოდა ყოფილიყო არაცნობიერი თვითმკვლელობის მცდელობა. ეს ფაქტი კი, რა თქმა უნდა, არ აწყობდა ხელისუფლებას, ვინაიდან ის ვერ თავსდებოდა სოციალიზმის, სოციალისტური წყობილების, წმინდა სოციალისტური რეალიზმის ჩარჩოებში. ამიტომ, ზემდგომი ორგანოების კარნახით, კრიტიკოსები გდრ-დან, როგორც წესი, იგნორირებას უკეთებდნენ ქალიშვილის მოქმედებათა შესაძლო სუიციდალურ ხასიათს და ამის ნაცვლად ყურადღებას ამახვილებდნენ მხოლოდ იმ

ფაქტზე, რომ მან მიიღო მტკიცე გადაწყვეტილება, დარჩენილიყო აღმოსავლეთში. კრისტა ვოლფი არ აღწერს იდეალურ სოციალიზმს, როგორც ეს მიღებული იყო. ის აშკარად აკრიტიკებს სახელმწიფო დოგმატიზმის უკიდურესობებს, რომლებსაც რიტა ზაიდელი ხვდება პედაგოგიური მომზადების დროს ან ვაგონების ქარხანაში სტაჟირების დროს. საერთო ჯამში მოთხრობის „გაყოფილი ზეცა“ გამოქვეყნებაზე ოფიციალური რეაქცია ორად გაიყო. SED პარტიის ხელმძღვანელობამ მკაცრად დაგმო რომანი და დაადანაშაულა ვოლფი ანტისოციალისტურ დივერსიაში.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, საინტერესო იქნება განვიხილოთ ორივე დასახელებული გერმანული სიმბოლო („გაყოფილი ზეცა“ და „ბერლინის კედელი“) პოლიტიკური შეფერილობის მქონე დეტალების ჭრილში. ჩვენი ამოცანაა, თვალი გავადევნოთ საძიებელი დეტალების მოძრაობას რომანის მთელ ტექსტში და დავაფიქსიროთ მათი მნიშვნელობა ტექსტის ცალკეულ ფრაგმენტებში – სიტყვათა რიგების კონტექსტში. დეტალს ვიხილავთ როგორც რომანის დინამიკური მიკროსტრუქტურის მოძრავ რგოლს, რომელსაც შეუძლია გადაინაცვლოს ერთი სიტყვათა რიგიდან მეორეში; ამასთან იქმნება „აზრის გაფართოება“.

ამრიგად, დეტალებს ვალაგებთ სიტყვათა რიგებში. ორი სიმბოლოა და ამიტომ ორი სიტყვათა რიგი შედგება. პირველი სიტყვათა რიგის საწყის დეტალად ვირჩევთ რომანის სათაურს „გაყოფილი ზეცა“ – გაყოფილი გერმანიის სიმბოლოს; ამიტომ პოლიტიკის თემა შემოდის ნაწარმოების ტექსტში დასაწყისშივე სწორედ ამ დეტალის მეშვეობით. დეტალი-სიმბოლო „გაყოფილი ზეცა“ სიტყვათშენაერთია და ორი ნაწილისაგან შედგება: „გაყოფილი“ + „ზეცა“. ამ დეტალის მოძრაობისას ნაწარმოების ტექსტში მას, სიტყვათა რიგის თეორიის თანახმად და ასევე ლოგიკის თანახმად, შეუძლია მიიზიდოს როგორც თავად საწყისი დეტალი, ასევე სხვა დეტალები, რის შედეგადაც წარმოქმნება სიტყვათა რიგი, რომლის წევრებად, ჩვენი ვარაუდით, შეიძლება მოგვევლინოს შემდეგი დეტალები: კიდევ „გაყოფილი“, კიდევ „ზეცა“ ან „ცა“, ასევე ახლონათესაური სიტყვები და სინონიმები, მაგალითად: „გაყოფა“, „გახლეჩა“, „გახევა“, „დასავლეთი“, „აღმოსავლეთი“, „გერმანია“, რიცხვითი სახელი „ორი“ და ა.შ. ამას კონკრეტულად გვიჩვენებს ტექსტი. სიტყვათა რიგის წევრებად შეიძლება გამოდიოდეს ცალკეული სიტყვა, სიტყვათშენაერთი ან თუნდაც წინადადება. მეორე სიტყვათა რიგის მთავარი დეტალი წესით უნდა იყოს სიტყვათშენაერთი „ბერლინის კედელი“, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მკვლევრებმა ვერ იპოვეს ეს მეორე სიმბოლო მოთხრობის ტექსტში, ამიტომ ჩვენც ვაფიქსირებთ მას როგორც *პირობით დეტალს,* როგორც მეორე სიტყვათა რიგის *პირობით წევრს;* შემდეგ კი შევეცდებით მოვიძიოთ ტექსტში ამ მეორე სიტყვათა რიგში შესაყვანი დეტალები, რომლებიც, ჩვენი ვარაუდით, შეიძლება იყოს შემდეგი: „ბერლინი“, „კედელი“, „დასავლეთი“, „აღმოსავლეთი“, „გერმანია“ და ა.შ. არ არის გამორიცხული, რომ ერთი და იმავე დეტალი ორივე სიტყვათა რიგში აღმოჩნდეს, მაგალითად, შესიტყვებები რიცხვითი სახელით „ორი“ და სხვ. სიტყვათა რიგების დაფიქსირებისას ყურადღებას ვაქცევთ, თუ რომელ თავში გვხვდება ესა თუ ის დეტალი და რომელი პერსონაჟი გვევლინება მისი რეციპიენტის როლში.

ქვემოთ მოცემულია ორივე სიტყვათა რიგის სქემა (მხოლოდ ნაწილი).

სქემა

I სიტყვათა რიგი → „Der geteilte Himmel“, „გაყოფილი ზეცა“

„Der geteilte Himmel“ (სათაური) – in den reinen Himmel – an diesen verschleierten Himmel gewöhnt – die beiden Waggons – die beiden Waggons – Rita – sah prüfend zu dem blauen Himmel hoch – Den Platz auf dem Herd und die Liebe des Kindes zu teilen – wie die Blätter von den zwei mächtigen Linden fielen – Die beiden Hälften der Erde – Die zwei Stunden – zu beiden Seiten – einer riesigen Schaukel, die war irgendwo in der blauschwarzen Himmelskuppel festgemacht – Am Himmel ziehen die Wolken – Ich kann den Himmel sehen – den Himmel zu räumen – als das erste fahle, kalte Grau über den Himmel kroch – wie jeden Tag zwei funkelnde dunkelgrüne Eisenbahnwagen hervorgingen – Schließlich öffnete sich der tiefhängende graue Himmel zu einem Guß –

II სიტყვათა რიგი → „Berliner Mauer“, „ბერლინის კედელი“

(„Berliner Mauer“) – In jenen letzten Augusttagen des Jahres 1961 – das Mädchen Rita Seidel – und die saubere weiße Wand – auf die sie zuerst sieht – ist nur noch wenig hell – die beiden Waggons – Da dreht Rita das Gesicht zur Wand – die beiden Waggons – wie die Blätter von den zwei mächtigen Linden fielen – – Die beiden Hälften der Erde – Die zwei Stunden – zu beiden Seiten – Manfred – Da hab ich im Traum alle Teller und Gläser an die Wand geschmissen – Manfred – Ich sprang mit geschlossenen Augen von jeder Mauer, wenn sie es befahlen – an einer Schmalseite stand der girlandengeschmückte Jubileum-swagen – Der alte Werkleiter des Waggonwerkes war von einer Dienstreise nach Berlin („Berlin W, du verstehst!“) nicht zurückgekommen –

ჩვენ მოვიძიეთ შესაბამისი დეტალები ნაწარმოების ტექსტში და მივიღეთ შემდეგი: წიგნის 30-თივე თავში დაფიქსირდა მეტ-ნაკლებად აღნიშნული დეტალები; ზოგი მათგანი მეორდება; რეციპიენტის როლში ძირითადად გვხვდება რიტა ზაიდელი, ბევრად ნაკლები შემთხვევა აქვს მანფრედ ჰერფურტს, თითო-ოროლა რამდენიმე პერსონაჟს. ყველა გაანალიზებულ დეტალს პოლიტიკური შეფერილობა ახასიათებს.

ორივე საძიებელი გერმანული სიმბოლო („გაყოფილი ზეცა“ და „ბერლინის კედელი“) გაშლილია შესაბამის სიტყვათა რიგში სხვადასხვა და მრავალპლანინი დეტალების სახით. მაგრამ მეორე სიმბოლო თავისი საწყისი, კონკრეტული ფორმით („ბერლინის კედელი“) მოთხრობის ტექსტში, როგორც ამაზე მიუთითებდნენ მკვლევრები, ნამდვილად არ გვხვდება. ნაწარმოების დასაწყისში ფიქსირდება მხოლოდ ბუნდოვანი მოხსენიება იმ თარიღისა, როდესაც ააშენეს ბერლინის კედელი: *„In jenen letzten Augusttagen des Jahres 1961“* (Wolf, 1999, გვ.13); თარგმანში: *„1961 წლის აგვისტოს ბოლოს“* (ვოლფი, 1983, გვ. 5). ეს *დროით* და *პოლიტიკურ* კონტექსტს ანიჭებს ისტორიას, კიდევაც ის რომ არ იყოს აშკარად დასახელებული. მხოლოდ ირიბად შეიძლება მიხვდე, რა აქვთ მხედველობაში, როდესაც ნათქვამია: *„Wir wußten damals nicht – keiner wußte es –, was für ein Jahr vor uns lag. Ein Jahr unerbittlichster Prüfung, nicht leicht zu bestehen. Ein historisches Jahr, wie man später sagen wird“* (Wolf, 1999, გვ.120); თარგმანში: *„მაშინ არ ვიცოდით, და არც არავინ იცოდა, თუ რა წელიწადი გველოდა წინ, ძნელბედობით აღსავსე, ისტორიული წელი, როგორც შემდეგ უწოდებენ მას ალბათ“* (ვოლფი, 1983, გვ. 100). მართალია, ის არ არის ტექსტში თავისი ნამდვილი ფორმით მოცემული, სამაგიეროდ ამ შესიტყვების ორივე ნაწილი სრულყოფილადაა გაშლილი სიტყვათა რიგში და, ფაქტობრივად, ითვლება, რომ ის არის მოთხრობის ტექსტში და ასრულებს თავის ფუნქციას.

ანალიზის შედეგად ვასკვნით, რომ რომანში „გაყოფილი ზეცა“ აქტიურად მოქმედებენ პოლიტიკური შეფერილობის მქონე მხატვრული დეტალები, რომლებიც ახლებურად აფიქსირებენ სოციალისტური ქვეყნისა და ადამიანთა ცხოვრების ტრაგიკულ გაყოფა-გახლეჩას და ბოლოს ორი მოსიყვარულე ახალგაზრდის ასეთივე ტრაგიკულ განშორებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ვოლფი, კ. (1983). გაყოფილი ზეცა. რომანი. გერმანულიდან თარგმნა ინესა გაჩეჩილაძემ. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“

Hilzinger, S. (1999). Nachwort zu Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Erzählung. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Literaturverlag GmbH,1999.

Kieselbach, S. (2018). Christa Wolf: „Der geteilte Himmel“. 06.10.2018. Kanal DW Deutsch. Made for minds. Im Fokus. Neueste Videos. Live-TV.

https://www.dw.com/de/christa-wolf-der-geteilte-himmel/a-45717017.

Wolf, Ch. (1999). Der geteilte Himmel. Erzählung. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Literaturverlag GmbH.

Wolf, Ch. (1956). Popularität oder Volkstümlichkeit? // Neue Deutsche Literatur. 4/1. S. 121.

Вольф, К. (1999). Миф и образ // Вопросы литературы. Июль – Август. С. 178-185.

References:

Volpi, K'. (1983). Gaq'opili zetsa. Romani, [Divided Heaven. novel. Translated from German by Inessa Gachechiladze.]. Germanulidan targmna Inesa Gachechiladzem. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo".

Hilzinger, S. (1999). Nachwort zu Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Erzählung. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Literaturverlag GmbH,1999.

Kieselbach, S. (2018). Christa Wolf: „Der geteilte Himmel". 06.10.2018. Kanal DW Deutsch. Made for minds. Im Fokus. Neueste Videos. Live-TV.

https://www.dw.com/de/christa-wolf-der-geteilte-himmel/a-45717017.

Wolf, Ch. (1999). Der geteilte Himmel. Erzählung. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München: Literaturverlag GmbH.

Wolf, Ch. (1956). Popularität oder Volkstümlichkeit? // Neue Deutsche Literatur. 4/1. S. 121.

Vol'f, K. (1999). Mif i obraz. Voprosy literatury. [Myth and image // Literature issues]. July-August, 178-185.

Natia Sikharulidze
ნათია სიხარულიძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Lyrical Impulse in the Framework of Social Realist Rhetoric
(According to a poem by Galaktion Tabidze)

ლირიკული იმპულსი სოცრეალისტური რიტორიკის ჩარჩოში
(გალაკტიონ ტაბიძის ერთი ლექსის მიხედვით)

The present paper discusses Galaktion Tabidze's poem ,,The Abyssinian Soldier". The poem for the first time is published in the 3rd volume of Eight Volume, Selected set of Works by Galaktion Tabidze published in 1940. The cited volume is thematically varied. ,,The Abyssinian Soldier" is a part of ,,Europian Cycle". It is hard to tell exactly, but I think, that one of the handwritings show that the secret impulse of creating this poem was the tragedy of Titsian Tabidze. In the article our opinion is argued as far as possible . According to this hypothesis we can explain the strange plot of the poem.

Key words: Galaktion Tabidze; social realism; ,,The Abyssinian Soldier"
საკვანძო სიტყვები: გალაკტიონ ტაბიძე; სოციალისტური რეალიზმი; „აბესინელი ჯარისკაცი"

„აბისინელი ჯარისკაცი" გალაკტიონ ტაბიძის ნაკლებადცნობილ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება. იგი პირველად 1940 წელს გამოქვეყნდა თხზულებათა რვატომეულის მესამე ტომში.

ვიდრე ამ ლექსს და მის მიმართ ჩემი ინტერესის მიზეზს გაგაცნობდეთ, ორიოდე სიტყვით დავახასიათოთ აღნიშნული ტომი, რომელიც განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა: აქ ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველი ნაწარმოებების გვერდით დაბეჭდილია დღემდე პოპულარული ლექსები: „ყველას რაიმე აქვს სახსოვარი", „მთვარის ნაამბობიდან"; „სამშობლოს", „წყალტუბოდან ქუთაისში", „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო"; „ჩამავალ მზის ფერადო კიდევ", „ავდარი", „იერი"; „ზღვა წყნარია ნამეტანი"; „გამონაკლისი" და არაერთი სხვა. აქვე ქვეყნდება პოემა „საუბარი ლირიკის შესახებ".

ამავე ტომშია დაბეჭდილი ევროპული ციკლი – „მოგონებანი ევროპაზე" (პარიზში, 1935 წელს ჩატარებულ ანტიფაშისტურ კონგრესთან დაკავშირებულ მოგონებებს რომ ეძღვნება). სწორედ ამ ციკლშია შეტანილი ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოები – „აბისინელი ჯარისკაცი". გავეცნოთ ტექსტს:

აბისინელი ჯარისკაცი

ორნი ძმანი ვიყავით,
მე მჯობნიდა პირველი,
სიმამაცით, გატანით,
შრომით გასაკვირველი.

მე ვიყავი კეთილი,
ის - სხვა სულისკვეთების,
მკაცრად ჩამოკვეთილი
რისხვა მძლავრი ქედების.

ძმა წამართვა ზუზუნმა
მომხდურ მტერთა ტყვიების,
აწ გულს ცეცხლად ედება
გრძნობა შურისძიების.

ვისიც სისხლის დალევის
სურვილი მაქვს ძლიერი,
მხეცი, დაუნდობელი
არის იტალიელი.

დაიღუპა ჩემი ძმა,
სოფლებსა და სადგურებს
ცეცხლი უფრო და უფრო
ლეწავს და ანადგურებს.

ბრძოლა, თუნდაც გათავდეს,
ვინ რომელს გაასვენებს,
მე კი სისხლის აღების
ფიქრი არ მომასვენებს.

მე დროს ვუცდი შესაფერს,
ის დროც მალე დადგება,
ჩემი თოფ-იარაღი
მაშინ გამომადგება.

დაიღუპა ჩემი ძმა,
ცა მას ცრემლებს აპკურებს,
სისხლიანი გრიგალი
სამშობლოს ანადგურებს.

ვისიც სისხლის დალევის
სურვილი მაქვს ძლიერი –
მტერი, დაუნდობელი,
არის იტალიელი.

(ტაბიძე, 1940, გვ. 191)

როგორც ვხედავთ, ლექსი წარმოადგენს იმ ჯარისკაცის მონოლოგს, რომელსაც მტერმა ძმა მოუკლა. **ნაწარმოები დაწერილია აბესინია-იტალიის ომის თემაზე**; გალაკტიონის ტექსტს უშუალოდ აბესინიასა და იტალიასთან ორი რამ აკავშირებს: ერთი მხრივ – სათაური, სადაც ჯარისკაცის სადაურობაზეა მითითება და, მეორე მხრივ, ტექსტში ორჯერ ნახსენები სიტყვა – იტალიელი, მტრის ეროვნებას რომ აკონკრეტებს.

ამავე ომის თემას გალაკტიონის თხზულებათა მესამე ტომში **კიდევ ორი ლექსი ეძღვნება.** ეს სამი ნაწარმოები ერთმანეთის მიყოლებით, შემდეგი თანამიმდევრობითაა დაბეჭდილი: „მგელი და ცხვარი“, „ნეაპოლში“ (თავდაპირველი სათაურით „აბესინელს“) და ჩემ მიერ უკვე ნახსენები „აბისინელი ჯარისკაცი“.

რატომ მიიქცია პოეტის ყურადღება აბესინია-იტალიის ომმა? ან რას უნდა ნიშნავდეს გალაკტიონის ლირიკისთვის ესოდენ უჩვეულო, სასტიკი შურისძიების წყურვილი და ფიქრი მტრის სისხლის დალევაზე ლექსში „აბისინელი ჯარისკაცი“? ხომ არ არის შესაძლებელი, რომ ნაწარმოები ქართული სინამდვილით იყოს შთაგონებული?

ამგვარი ეჭვის საფუძველს ქმნის ის, რომ, როგორც კვლევა ცხადყოფს, „ევროპული ციკლის“ ლექსთა უმეტესობისათვის დამახასიათებელია ქართული რეალობის გაუცხოება. უფრო ზუსტად, პოეტს საქართველოში მომხდარი ამბები, ზოგჯერ პირადი, ავტობიოგრაფიული ფაქტებიც კი ევროპაში გადააქვს და ასე, გაუცხოებული სახით წარმოგვიდგენს სათქმელს. მაგალითად, ამავე ციკლში შეტანილია ლექსი „უბინაო დედა“, რომელიც თავდაპირველი ვარიანტის მიხედვით გალაკტიონის დედას ეძღვნებოდა და შინაარსიც სათანადო ჰქონდა.

მაგრამ **აქვს თუ არა რაიმე კავშირი ჩვენს სინამდვილესთან „აბისინელ ჯარისკაცს“?**

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, უპირველესად, საჭიროა **გავარკვიოთ, თუ რა შინაარსისაა აბესინია-იტალიის ომი გალაკტიონის ლირიკაში.** როგორც ითქვა, ამ ომის თემას აღნიშნულ ტომში

სამი ლექსი ეძღვნება. პირველი მათგანია **„მგელი და ცხვარი“**, რომელშიც არის მინიშნება ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე.

გალაკტიონის ევროპულ ციკლში შეტანილი „მგელი და ცხვარი“ წარმოადგენს რომაელი პოეტის, ეზოპეს იგავების მთარგმნელის – ფედრის (ძვ. წ. 20 - ახ.წ.-ის 50) არაკის „მგელი და ცხვარი“ (,,Lupus et Agnus”) ვერსიას. ლექსი ასე იწყება:

თითქმის ორი
ათასი წლის
წინ ცხოვრობდა ფედრი.
მან დასწერა
ბევრთა შორის
ეს არაკი მკვეთრი:
(ტაბიძე, 1940, გვ. 187)

შემდეგ მოთხრობილია მგელისა და კრავის ცნობილი არაკი. დასასრულს გალაკტიონი გვეკითხება:

მაგრამა სთქვით:
ეს ამბავი
რითი არის ძველი,
აბესინელ
კრავს თუ ერჩის
იტალიის მგელი?
(ტაბიძე, 1940, გვ. 187)

იგავს მგელისა და კრავის// ცხვრის შესახებ ქართველი მკითხველი აკაკი წერეთლის მიერ კრილოვიდან გადმოღებული თარგმანით იცნობს. **გალაკტიონთან ეს არაკი,** აბესინელი კრავის ჩაგვრა იტალიელი მგლის მიერ, **გულისხმობს დიდი და პატარა სახელმწიფოს ურთიერთდამოკიდებულებას;** ევროპული ციკლის სპეციფიკის მიხედვით, დასაშვებია ვიფიქროთ, რომ **აბესინია-იტალიის დაპირისპირებაში ალეგორიულად მოიაზრება რუსეთის დამოკიდებულება საქართველოს მიმართ**.

ამგვარი პარალელის შემდეგ ჩვენთვის საინტერესო ლექსს მივუბრუნდეთ: თუ აბესინია საქართველოს გულისხმობს, ხოლო იტალია – რუსეთს, მაშინ, ბუნებრივია, აბესინელი ჯარისკაცი – ქართველი ჯარისკაცია, ლექსში ქართველი ძმების ამბავია გადმოცემული, ხოლო – საზიზღარი მტერი, ვისზე შურისძიებაც სურს ლირიკულ გმირს - რუსი გახლავთ.

ვარაუდის შესამოწმებლად და ლექსის სათქმელის უკეთ გარკვევის მიზნით **დავაკვირდეთ ავტოგრაფებს.** შემოქმედებითი პროცესის შესასწავლად განსაკუთრებით საინტერესოა ერთ-ერთი ხელნაწერი, სადაც ლექსის სამი სხვადასხვა ვარიანტი და რამდენიმე ფრაგმენტია წარმოდგენილი.

ამ ავტოგრაფის შესწავლის შემდეგ გაირკვა, რომ თავდაპირველად ტექსტი ეხებოდა არა ორ ძმას, არამედ, რამდენად უცნაურიც არ უნდა ჩანდეს, ორ დას. ლექსის პირველი ვარიანტის სათაური იყო „ორი და“, ქვესათაური კი – ინგლისური ბალადა. ძიების შედეგად დავადგინეთ, რომ ხელნაწერის დასაწყისში წარმოდგენილი ე.წ. შავი ვარიანტი, პირველი მონახაზი ნაწარმოებისა დაკავშირებული იყო ალფრედ ტენისონის რომანტიკულ ბალადასთან „დები“ („The Sisters“) . გალაკტიონი ინგლისელი პოეტის ტექსტს რუსულ თარგმანში უნდა გასცნობოდა. შევადაროთ ნაწარმოების შავი ვარიანტის ზოგიერთი ფრაგმენტი ტენისონის ბალადის ლ. ტრეფოლევისეულ თარგმანს:

ტენისონი: Нас было две сестры. Милей из двух сестёр была она,
Как лилия родных полей, всегда задумчива, бледна.
Я дикой розой расцвела,
Коварна, мстительна и зла.

(Я слышу: ветер шелестит,
О бедной Дженни он грустит).
Узнала поздно я о том, что граф украл у Дженни честь,
Я поклялась святым крестом исполнить праведную месть –
За преступление и ложь...
А граф был демонски хорош!
(Я слышу: ветер стонет злей
В густом саду среди аллей.)
Сестра погибла... Там – в аду – её, страдалицу, найду.
Мне решено, мне суждено с сестрой погибнуть заодно.
(Я слышу: ветер – буен, смел –
Ещё сильнее зашумел.)
Шли дни и месяцы; но я, святую месть в душе тая,
Ждала, чтобы изменник-граф, с одной сестрою поиграв,
Другую также оскорбил, чтобы меня он полюбил, –
И я тайком точила нож…
А граф был демонски хорош!

(Теннисон, 1958)

გალაკტიონი:

ჩვენ ვიყავით ორი და,
მე მჯობნიდა პირველი.
სილამაზით შორითა
სახე გასაკვირველი...
ეს ქარი გულს მიღონებს,
თითქო იმას იგონებს.
მაგრამ... უმანკოება
მას მოსტაცეს - იების...
ჩემს გულს ცეცხლად მოება
გრძნობა შურისძიების.
იყო იგი თავადი
დემონივით ლამაზი...
დაიღუპა ჩემი და!
ჯოჯოხეთში ვჰპოებ მას,
ქარი უფრო ძლიერი,
მძლავრი ფრთების ცემითა,
თითქო ბაღს ანადგურებს.
დღეებს მიჰყვნენ თვეები,
ნისლიანი, ავადი,
მე ვუცდიდი,
როს ეს ნაზი თავადი...

(ტაბიძე, 2017, გვ. 346-347)

გალაკტიონთან საწყისი, შავი ვარიანტის ტექსტი აქ წყდება, ხოლო **შემდეგი ვარიანტები ორი დის ამბის ორი ძმის ამბად გადაკეთების მცდელობას ასახავს.** ტექსტის სწორებასთან ერთად იცვლება ძმების ეროვნება და მტრის ვინაობა – ასე ჩნდება სომხეთისა და აზერბაიჯანის, ჩინეთისა და იაპონიის დაპირისპირების თემები... ბოლოს, როგორც ვხედავთ, პოეტი აბესინია-იტალიის ომზე შეჩერდა.

ორი დის ამბის გადაკეთების ამგვარმა თავგამოდებულმა მცდელობამ კიდევ უფრო გააძლიერა ეჭვი, რომ პოეტს პირადი ამბის შეფარვით გადმოცემა სურდა.

გალაკტიონის ბიოგრაფიის რომელი ფაქტი უნდა შეესაბამებოდეს ლექსში წარმოდგენილ ამბავს მოკლული ძმის შესახებ?

როგორც ითქვა, ლექსი პირველად 1940 წლის თხზულებათა მესამე ტომში გამოქვეყნდა, ამდენად, სავარაუდოა, რომ 30-იანი წლების ბოლოს დაწერილიყო. გალაკტიონის ძმა, პროკლე (აბესალომ) ტაბიძე, ამ დროისათვის ცოცხალი იყო და მისი ბედი გალაკტიონს შურისძიების სურვილს ვერ აღუძრავდა.

პროკლეს გარდა, გალაკტიონისთვის არსებობდა კიდევ ერთი ადამიანი, ვისაც პოეტი ძმას უწოდებდა, ეს გახლდათ ტიციან ტაბიძე. მხოლოდ ძმა კიარა, ტყუპისცალი იყო ტიციანისთვის გალაკტიონი, როგორც 20-იან წლებში მიმართა უფროს ბიძაშვილს: „ერთი ოცნების, ერთი გვარის ვართ ტყუპისცალი“...

გალაკტიონის „აბისინელი ჯარისკაცი“ როცა იწერებოდა, იმ დროს არცთუ ისე დიდი ხნის აღსრულებული იყო ტიციან ტაბიძისათვის 1937 წლის 15 დეკემბერს გამოტანილი საბოლოო, უმკაცრესი განაჩენი – დახვრეტა. ტიციანს ბრალად ედებოდა ნაციონალურ-ფაშისტური კონტრრევოლუციური ორგანიზაციის აქტიური წევრობა, ძირგამომთხრელი მუშაობა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში...

ერთი შეხედვით თამამ ჰიპოთეზას, ვარაუდს იმის შესახებ, რომ გალაკტიონის ლექსი სინამდვილეში ტიციან ტაბიძის ტრაგიკული აღსასრულისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს, რომ დაღუპული ძმა ტიციანს გულისხმობს, არსებობის უფლებას რამდენიმე ფაქტი აძლევს, მათ შორის პირველი:

დასახელებულ ხელნაწერში, ლექსის ყველა ვარიანტში არის საერთო მოტივი, როდესაც ქარის ან მდინარის ხმაური ლირიკულ გმირს დაღუპულ დას თუ ძმას ახსენებს, ხოლო ერთგან - მდინარესა და ქარს ენაცვლება სიტყვა **ტიანცზი.**

ტიანცზი არ არის მდინარე, იგი ჩინეთის ყველაზე ცნობილი მთების სახელწოდებაა და ამ კონტექსტისათვის არალოგიკურია. როგორ შეიძლება მოაგონოს ლირიკულ გმირს მთამ დაღუპული ადამიანი?

ამ ფაქტმა და სიტყვა „ტიანცზის“ ბგერობრივმა შედგენილობამ (ტ - ი - ა - ნ - ც - ზ - ი) გვაფიქრებინა, რომ აქ ანაგრამულად იკითხებოდა ტიციანი. ერთადერთი ზ ასო-ბგერის გამოკლებით ეს სიტყვა („ტიანცზი“) მთლიანად მოიცავს, იტევს ტიციანის სახელს.

საინტერესოა ისიც, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში, მის დღიურებსა თუ უბის წიგნაკებში „ტიანცზი“ მხოლოდ ერთხელ, ამ ავტოგრაფში გვხვდება.

ტიციანის სახელის სხვადასხვა ვარიაციებს ხშირად მიმართავდა გალაკტიონი - ჩანაწერებმაც შემოგვინახა და დღიურებშიც ჩანს, რომ იგი ბიძაშვილს ეძახდა ტიციანოს, ტიციანელოს, ტიტოს...

მკვლევართათვის კარგადაა ცნობილი გალაკტიონის მიერ შესრულებული ჩანახატი, ტიციანის პორტრეტი, რომელზე წარწერაც – გიაცინტო - ასევე ანაგრამული ხასიათისაა და ეს სახელი ტიციანს გულისხმობს.

გარდა ამისა, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს დეტალი: ავტოგრაფის ზედა, მარჯვენა კუთხეში იკითხება ფრაზა, რომელიც მელნის ფერის მიხედვით იმავე პერიოდს მიეკუთვნება, როდესაც პოეტი ამ ლექსის ვარიანტებზე მუშაობდა: „Тициан Со мной не разговоривал“ (ტიციანი არ მელაპარაკებოდა).

ვფიქრობთ, საგულისხმოა ისიც, რომ უკვე გამოქვეყნებულ ნაწარმოებს – „აბისინელ ჯარისკაცს“ წინ უძღვის ლექსი „ნეაპოლში“, რომლის თავდაპირველი სათაური, როგორც უკვე ითქვა, იყო „აბესინელს“. ეს ორი ტექსტი თემატურად მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და, რაც ამჯერად ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, ამ ლექსში არის ალუზია ტიციანის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებზე „მაშ, გამარჯვება, ტკბილო სიცოცხლე“. შევადაროთ: ტიციანი – „მაშ გამარჯვება, ტკბილო სიცოცხლე, / დავრჩებით ერთად ჩვენ განუყრელი“; გალაკტიონი: „მაშ გაუმარჯოს იმგვარ სიცოცხლეს, / სიცოცხლეზე რომ უტკბოესია“.

ასევე საგულისხმოა ისიც, რომ ლექსის - „ნეაპოლში“ - ვარიანტები ევროპული ციკლის თემატიკისაგან შორსაა, სათაურის გარდა სხვა თითქმის არაფერი აკავშირებს მასთან, ავტოგრაფები კი პოეტის პირად განცდებს ასახავს და **ერთგვარი დიალოგია ტიციანის ზემოთ დასახელებული**

ლექსის ლირიკულ გმირთან, ოღონდ ტიციანთან თუ სიცოცხლის სადღეგრძელოა, გალაკტიონი სრულიად საპირისპიროს ამბობს:

აქ გაზაფხული მხარეებს ჰკოცნის,
იგი, ძმა, მუდამ ჩვენს მხარეზეა,
სადღეგრძელოს სმენ იმგვარ სიცოცხლის,
სიკვდილს რომ ჰგავს და უარესია.

არ მოგშორდება უბედურების
და მარტოობის მსუსხვავი ჩრდილი,
საშინელია ნატვრა სიკვდილის
და ნეტარება თვითონ სიკვდილი.
(ტაბიძე, 1940, გვ. 190)

კიდევ ერთხელ მივუბრუნდეთ „აბისინელ ჯარიკაცს“, ოღონდ, ამჯერად, ამ ჰიპოთეზის გათვალისწინებით. ყურადღება მივაქციოთ ძმობის თემას, ძმების ამბავს, მტრის მიერ ერთ-ერთი ძმის მოკვლას, შურისძიების გრძნობის სიმძაფრეს, შესაფერისი დროის მოლოდინს და აოხრებული, განადგურებული სამშობლოს სურათს. თუ ამ ყოველივეს გავითვალისწინებთ და ლექსს ისე დავაკვირდებით, მაშინ ჩემს ვარაუდზე დაყრდნობით იქმნება შესაძლებლობა, აიხსნას როგორც სისხლის აღების მძაფრი სურვილი, ისე სამშობლოს აოხრებით გამოწვეული მწვავე განცდა და, რაც მთავარია, გალაკტიონის ლირიკისათვის სრულიად უჩვეულო, სასტიკი შურისძიების წყურვილიც.

ტიციანის ტრაგიკული აღსასრულის კვალი, ამ ამბის გაგებით გამოწვეული განცდები გალაკტიონის არცერთ სხვა ნაწარმოებში არაა ასახული, დღიურებშიც თითქმის არაფერია ამ ტრაგედიის შესახებ. ერთი რამ კი შეიმჩნევა: 1937 წლის შემდეგ გალაკტიონი ხშირად ხატავს ტიციანს – ხატავს ცალკე, ან – ლექსზე მუშაობისას... იმავე პერიოდის დღიურებში გალაკტიონი იგონებს უმცროს ბიძაშვილს, გადაწყვეტს, დაწეროს „ტიციანის ბავშვობა“. გეგმა დაახლოებით ას ერთეულს აღწევს. ტიციანის აღსასრულის შესახებ კი მხოლოდ ორ თუ სამ ჩანაწერშია რამდენიმე სტრიქონი: ერთგან ქართველი მწერლებისა და პოეტების სიაა, სადაც სხვებთან ერთად დასახელებულია ტიციანი და იქვე შენიშვნაა: აქ ოდესმე ჯანსაღი – 33 კაციდან 20 ცოცხალი აღარ არის. გალაკტიონი (1954, 21 ნოემბერი); ხოლო მეორეგან – ერთადერთი ფრაზა იკითხება: კრიმიანი – ტიციან ტაბიძის მწამებელი – მაშინ იყო თურმე 21 წლის (1955 წელი).

და ბოლოს, „აბისინელ ჯარისკაცში“ გამოთქმული სისხლის აღების სურვილი, რევანშის გრძნობა გალაკტიონმა გაიხსენა თუ საკუთარ თავს შეახსენა 1952 წელს გამოქვეყნებულ, კვლავ აბესინია-იტალიის თემისადმი მიძღვნილ ლექსში „აბესინელო“. ლირიკული გმირი საკუთარ თავს მიმართავს:

...შენ არ ჩააგო
ქარქაშში ხმალი,
რევანშის გრძნობა
არ შეინელო,
სადაც შობილხარ,
იმ მთა-გორების
იყავ ერთგული,
აბესინელო!

დარბევა, ქვეყნის
განადგურება,
რა სამარცხვინო
ასპარეზია.

ო, ეშინოდეთ
იმგვარ სიცოცხლის...
ის ხომ სიკვდილზე
უარესია!
(ტაბიძე, 1952, გვ. 31)

გამოყენებული ლიტერატურა:

ტაბიძე, გ. (1940). თხზულებანი რვა ტომად, ტომი III, თბილისი: „სახელგამი“.

ტაბიძე, გ. (1952). თხზულებანი რვა ტომად, ტომი V, თბილისი: „სახელგამი“.

ტაბიძე, გ. (2017). თხზულებანი თხუთმეტ ტომად, ტომი V, თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.

Теннисон, А. (1958). Две сестры. http://az.lib.ru/t/tennison_a/text_1881_poe_trefolev.shtml

References:

T'abidze, G. (1940). Tkhzulebani rva t'omad, t'omi III. [Works in eight volumes, volume III]. Tbilisi: „sakhelgami“.

T'abidze, G. (1952). Tkhzulebani rva t'omad, t'omi V. [Works in eight volumes, volume V]. Tbilisi: „sakhelgami“.

T'abidze, G. (2017). Tkhzulebani tkhutmet' t'omad, t'omi V. [Works in fifteen volumes, Volume V]. Tbilisi: shota rustavelis kartuli lit'erat'uris inst'it'ut'i.

Tennison, A. (1958). Dve sestry. [Two sisters]. http://az.lib.ru/t/tennison_a/text_1881_poe_trefolev.shtml

Maia Tsertsvadze
მაია ცერცვაძე
Georgian Technical University
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„Socialist Realism" by Akaki Beliashvili
(Based on Several Short Stories)

აკაკი ბელიაშვილი „სოციალისტური რეალიზმი"
(რამდენიმე ნოველის საფუძველზე)

Georgian writer Akaki Beliashvili (1903-1961), like his colleagues of the Soviet era, managed to create several texts that went beyond the time-space conditions of the most difficult era and acquired more important meaning. They are distinguished from the Soviet conjunctural works by the fact that they do not belong only to the history of literature or are only the matter of its research, but they are actual even nowadays.

Our report, presented at the symposium, is dedicated to several such satirical short stories by Akaki Beliashvili– the writer who died tragically and whose 120th birthday we are celebrating this year.

Key words: socialist realism, Akaki Beliashvili, satirical short stories by Akaki Beliashvili, soviet censorship, history of literature

საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, აკაკი ბელიაშვილი, აკაკი ბელიაშვილის სატირული ნოველები, საბჭოთა ცენზურა, ლიტერატურის ისტორია

ქართველი მწერლის აკაკი ბელიაშვილის (1903-1961) შემოქმედებითი მოღვაწეობა ნაყოფიერებით, ხოლო მისი თხზულებები ჟანრობრივი, თემატური და სტილური მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან. მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა მოიცავს ნოველებისა და მოთხრობების კრებულებს, ისტორიული და სხვა თემატიკის რომანების სერიას, მხატვრულ ნარკვევებს, კინოსცენარებს, მრავალრიცხოვან პუბლიცისტურ თუ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებს, დოკუმენტური პროზის, მათ შორის მემუარული და სამოგზაურო ჟანრის ტექსტებს.

აღსანიშნავია, რომ აკაკი ბელიაშვილი, რომელსაც ცხოვრება და მოღვაწეობა მეტწილად საბჭოთა ეპოქაში მოუხდა, თავისი მწერლური საქმიანობის საწყის ეტაპზე იყო ყველაზე რადიკალური ავანგარდისტული მიმდინარეობის – ფუტურიზმის მიმდევარი და აქტიური წევრი „ფუტურისტ-ლეფელების" ლიტერატურული დაჯგუფებისა, რომელიც 1920-იან წლების ბოლოს თვითლიკვიდაციის გზას დაადგა.

შემდგომ პერიოდში, როცა უხეში იდეოლოგიურ-პოლიტიკური ზეწოლის გამო ხდებოდა ლიტერატურის გადაყვანა საბჭოთა ცენზურის მიერ ნებადართული და გაბატონებული ფაქტობრივად ერთადერთი ლიტერატურულ-სახელოვნებო მეთოდის – სოციალისტური რეალიზმის რელსებზე, მწერალი მრავალი თავისი თანამოკალმის მსგავსად იძულებული გახდა გაეთვალისწინებინა ეს სავალალო რეალობა და ერთგვარი ლიტერატურული ხარკი გაეღო. რეპრესირებისა და სიცოცხლის მოსპობის მომეტებულ საფრთხეს უქმნიდა მას ის გარემოებაც, რომ ბოლშევიკურ ხელისუფ-

ლებას გარიდებოდნენ და საზღვარგარეთ ემიგრაციაში იმყოფებოდნენ მისი უახლოესი ნათესავები – ძმა, მკვლევარი ლადო ბელიაშვილი (1906-1961) და ცოლისძმა, პოეტი გიორგი გამყრელიძე (1903-1975).

აღნიშნულის მიუხედავად, აკაკი ბელიაშვილმა, ისევე როგორც საბჭოთა ეპოქის სხვა ნიჭიერმა მწერლებმა, მოახერხა შეექმნა ისეთი ტექსტებიც, რომლებიც ურთულესი ეპოქის დრო-სივრცულ მოცემულობას გასცდნენ და უფრო მეტი მნიშვნელობა შეიძინეს. საბჭოთა კონიუნქტურული თხზულებებისაგან განსხვავებით ისინი მხოლოდ ლიტერატურის ისტორიის კუთვნილებად და კვლევის საგნად არ დარჩნენ და სადღეისო აქტუალობაც გააჩნიათ.

სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი ჩვენი მოხსენება ეძღვნება რამდენიმე ასეთ სატირულ ნოველას აკაკი ბელიაშვილისა – ტრაგიკულად დაღუპული მწერლის, რომელსაც წელს დაბადებიდან 120 წელი შეუსრულდა.

„არ არის ეს მწერალი ასე ადვილად მისავიწყებელი“-ო, დანანებით წერდა ათიოდე წლის წინ როსტომ ჩხეიძე აკაკი ბელიაშვილზე ჟურნალ „ჩვენი მწერლობის“ ფურცლებზე, ნათქვამის დასტურად კი იხსენებდა მის სატირულ ნოველას თუ პოლიტიკურ პამფლეტს **„ერთი პოლიტიკური პარტიის ისტორია“** *(ხაზგასმა ყველგან ჩვენია – მ. ც.)*, ჩვენს დროში მის აქტუალობაზე ამახვილებინებდა მკითხველს ყურადღებას. სწორედ ამ ნოველის განხილვით გვინდა დავიწყოთ მოხსენება.

ნოველა დაწერილია 1937 წელს და იქ საქართველოს პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის (1918-1921) საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ერთ ამბავს მოგვითხრობს. მისი მთავარი გმირია იაკინთე ლაშხი, რომელიცპოლიტიკურ საქმიანობას გადაწყვეტს, ამ მიზნით პოლიტიკურ პარტიას შექმნის და დამფუძნებელი კრების არჩევნებში მონაწილეობის მიღებას დააპირებს. მწერალი აცხადებს, რომ თავად იცნობდა იაკინთეს და მის პარტიასთან დაკავშირებული ისტორია მისგანვე სმენია. ამასთან ნოველის მაინსპირირებელი სხვა დოკუმენტური მასალაც ჰქონია.

> „ბევრი ამტკიცებს, რომ ამ პარტიის არსებობა ხუმრობის შედეგი იყო. თითქოს ვიღაც უსაქმური ინტელიგენტი გაეხუმრა იაკინთეს, რომ მასაც დაეარსებინა რამე პარტია და თავისი თავი წამოეყენებინა კანდიდატად დამფუძნებელ კრებაში.
>
> ყოველ შემთხვევაში ამ პარტიის წარმოშობა ფაქტია და მისი ისტორია მეტად პატარა.
>
> მე ხელთა მაქვს რამდენიმე დოკუმენტი, რომელიც შეეხება ამ ისტორიის წარმოშობას და განვითარებას. ვეცდები ზოგი რამ მოვიგონო წარსულიდან, ზოგიც დავუმატო და ამ დოკუმენტური მასალების მიხედვით მკითხველს გავაცნო ამ პარტიის ისტორია“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.129)

– გვამცნობს მწერალი ნოველის ექსპოზიციურ ნაწილში, მის ბოლოს კი აცხადებს, რომ ეს დოკუმენტები მან იპოვა დიდხანს დაკეტილ იმ ბნელ ოთახში, რომელიც იაკინთეს გარდაცვალების შემდეგ მისმა ძმამ, თომამ, გახსნა და რომელშიც აღმოჩნდა აუარება ქაღალდები: *„ამ ქაღალდებში ვიპოვე ეს ზემოთ მოყვანილი დოკუმენტები, რომელიც ნათელყოფს პარტიის წარმოშობას და განვითარებას. თომამ მთხოვა, რომ აღმენიშნა იაკინთეს მოღვაწეობა რომელიმე გაზეთში და მეც ვასრულებ მის თხოვნას“*-ო (ბელიაშვილი, 1963, გვ.147).

ის ფაქტი, რომ იაკინთე ლაშხს არ გააჩნია პოლიტიკური საქმიანობისათვის საჭირო არანაირი მომზადება, ცოდნა თუ გამოცდილება, მას არ უქმნის არანაირ დაბრკოლებას დასახული მიზნის მიღწევის გზაზე. იგი ერთგვარ გამჭრიახობას ავლენს, ადვილად უღებს ალღოს სიტუაციას და თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ, სწრაფად ეუფლება საარჩევნო პოლიტტექნოლოგიებს.

იაკინთე ცდილობს დაუკავშირდეს ნაცნობ-მეგობრებს, მეზობლებს და ნათესავებს, დაპირდეს მრავალ საქვეყნო თუ პირადულ სიკეთეს, მოისყიდოს კიდეც ისინი და შეიპიროს ხმის მიცემაზე. დახმარებას საარჩევნო აგიტაცია-პროპაგანდაში ის, უპირველესად, თავისი ძმას სთხოვს, ვისაც წერილს სწერს და გულახდილად უზიარებს სანუკვარ ოცნებებსა და გეგმებს.

„...სხვა, თუ მკითხავ, ჩემო თომა, არა მიშავს რა, ქე ვარ კარგად, დავაარსე პარტია და თუ ხმები საკმაო მივიღე, გავალ ალბათ დამფუძნებელ კრებაში. ამ წერილს იმიტომ გწერ, რომ ჩვენ სოფლელებს აუხსნა ჩემი პარტიის პროგრამა და შენ იცი, თუ იმისთანა აგიტაციას გაწევ, რომ ხმა მარტო ჩემ პარტიას მისცენ“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.129).

„მეზობლებს უთხარი, ასეთ სასურველ საამაყო პარტიას სათავეში უდგას თქვენი საამაყო, განათლებული იაკინთე-თქვა და ხმას აბა ვის მისცემთ, თუ არა იმას თქვა!

ჩემს მაგიერათ შეპირდი, თუ ხმას მისცემთ, აგაშენებთ თქვა. პეტრეს უთხარი – შენი ვაჟიშვილი რო დეპოში გინდოდა მიგეღებინებინა, თუ ხმას მომცემ და დამფუძნებელ კრებაში გევედი, მაშინისტობას მივცემ-თქვა.

კანცელარიაში ჩადი და სოფელს უთხარი, იაკინთე აქ ახალი ეკლესიის აშენებას აპირებს-თქვა“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.130*).*

იაკინთე საკუთარ ძმასაც ჰპირდება სარგებელს მას შემდეგ, რაც დიდი კაცი გახდება და გამდიდრდება:

„თუ ამაში ხელს შემიწყობ, მე შენი მამულის მონაწილეობაში უარს ვიტყვი შენს სასარგებლოდ, თუკი დამფუძნებელი კრების წევრი გავხდი, რათა მინდა მერე მამული!. პირიქით! აგაშენებ, ჩემო თომა“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.130).

იაკინთეს პარტიას, რომელიც ვახტანგ გორგასლანის სახელს ატარებს, სრულად **ვახტანგ გორგასლანის ეროვნულ-პატრიოტულ-სახალხო-სარევოლუციო-სამრეწველო-სამეურნეო ლიგა-პარტია** ჰქვია. დიდი წინაპრის სახელს ის მოხერხებულად იყენებს და მეტად მარტივად აყალიბებს პარტიის „პროგრამას“:

*„შენ, ალბათ, ჩემო ძმაო თომა, წარმოდგენილი გექნება, რომ ვახტანგ გორგასლანის პარტიას რა ენდომილება, ცხადია, **ქვეყნის გასპეტაკება და აშენება... ჩვენი პარტიის პროგრამა ეს არის: ყველასთვის კარგი გვინდა“*** (ბელიაშვილი, 1963, გვ.130).

იაკინთე ლაშხს უსაფუძვლო და მისთვის შეუფერებელი პოლიტიკური ამბიციები გააჩნია. გარდა იმისა, რომ მას არ აქვს სათანადო ცოდნა ისტორიის, სამართლის და პოლიტიკური საქმიანობისთვის მეტად აუცილებელი სხვა დარგებისა, პოლიტიკურ ტერმინოლოგიასაც ვერ ფლობს და ძირითად ცნებებშიც ვერაა გარკვეული. ასე, მაგალითად, ყურმოკრული „მემარჯვენეობა“ და „მემარცხენეობა“ მას ბუკვალურად ესმის და პარლამენტში მარჯვნივ თუ მარცხნივ ადგილის დაკავებას უკავშირებს. მწერალი გადმოგვცემს, რომ მასთან ერთი შეხვედრისას, როცა იაკინთე მას თავისი პარტიისა და მომავალი ცხოვრების მიზნების შესახებ ესაუბრებოდა, სხვათა შორის ამაზეც – მემარცხენეობა-მემარჯვენეობაზეც ჩამოუგდო სიტყვა:

„ჰო! რის შესახებ არ ლაპარაკობდა! აი დამფუძნებელი კრების წევრი რომ გახდება, მარჯვენა მხარეს უნდა დაჯდეს, თუ მარცხენას. ამას დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ დამფუძნებელი კრების დარბაზს ფანჯრები მარცხენა მხრითა აქვს და სინათლესთან ჯდომა თვალებს გაუფუჭებს. ამიტომ მარჯვენა მხარეს დაჯდება. მემარჯვენე დეპუტატი იქნება. მერე რა? მემარჯვენე არ ჯობია? ხა! ხა! ხა! რა სასაცილო“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.131).

იაკინთე ოცნებობს არა მარტო დამფუძნებელ კრებაში მოხვედრაზე, არამედ მინისტრის, კერძოდ, **საქართველოს ისტორიის მინისტრის** პორტფელზეც. ამ თანამდებობაზე მოხვედრა მას სავსებით რეალისტურად ესახება და იმედიანად უზიარებს ამ ოცნებას ძმას:

„მეზობლებს უთხარი, რა გეგონეთ, ბიძია-თქვა. თქვენ იაკინთეს სულელს და დაღუპულს უძახოდით და ახლა ხომ ნახეთ თქვა, იმისი ნაშრომი არ დაკარგულა და კიდევაც დააფასეს-თქვა და მასაც ქე პირდებიან მინისტრობას-თქვა.

აქეთ მაინც ისეთი ხმები დადის, რომ სამინისტრო ყველა პარტიების წარმომადგენლებისაგან უნდა შესდგესო და ჩემი პარტიის ერთადერთი წარმომადგენელი მე ვიქნები, ცხადია, ალბათ მეც გავალ“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.130).

მინისტრობას, მართალია, თავიდან ცოტას იუარებს ყასიდად, მაგრამ შემდეგ დათანხმდება და ასე ახსნის თავის გადაწყვეტილებას;

„მას არც რევოლუციონური ბრძოლა დასჭირვებია და არც კატორღებში თრევა. პირდაპირ დამფუძნებელი კრების წევრი გახდა. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ისტორიული სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს სიძველეთა შესახებ, აი ვახტანგ გორგასლანის, თამარ მეფის, გიორგი სააკაძის და სხვათა. მხოლოდ მას შემდეგ შესთავაზეს საქართველოს ისტორიის მინისტრის პორტფელი. იაკინთე უარზეა, არ შეუძლია. აუარებელი საქმე აქვს. მუხლმოდრეკილი ევედრებიან. როგორ შეიძლება მინისტრობაზე უარი თქვა, როდესაც სამშობლო გასაჭირშია! არასოდეს ისე არ დასჭირვებია საქართველოს სიძველეების შესწავლა, როგორც ახლა, ხომ შეიძლება ვინმე სხვა შეგედავოს, რომ ქართველები პირველად ჩვენ ვიყავით და არა თქვენო. მაშინ ვინ გვიხსნის ამ მდგომარეობიდან, თუ არა იაკინთე! მართალია, უმძიმს ასეთი პასუხისმგებლობის, მინისტრობის თავის თავზე დაკისრება, მაგრამ რა ქნას, რომ არ დათანხმებულიყო, სირცხვილი იყო, ხალხის თვალში რაღა ფასი ექნებოდა!“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.131-132).

იაკინთე უკვე ხედავს თავის თავს ამ მნიშვნელოვან თანამდებობაზე და მინისტრობის სიკეთეების წარმოდგენით ტკბება:

„თუმცა, რომ თქვას კაცმა, არც ისე ძნელი ყოფილა მინისტრობა. რა დიდიდ საქმეა... თერთმეტ საათზე დგება, თორმეტ საათზე მიდის სამინისტროში. ყველანი ფეხზე გაჭიმულნი ხვდებიან. კაბინეტიდან გამოვარდება მისი თანაშემწე და მუხლების კანკალით მოახსენებს, – „ბატონო მინისტრო, როგორ ვიკითხო თქვენი მინისტრული კარგად ყოფნა“. ის ტკბილად ხვდება თანაშემწეს და იწყებს საქმეების გარჩევას. აწერს და აწერს ხელს საქაღალდეებს. ზოგს კითხულობს, ზოგს არა. პირველ საათზე სამინისტროს კაბინეტის სხდომაზე მიდის. იქაც ბევრ საქმეს აკეთებს და შემდეგ შინ ბრუნდება, გზაში მოსვენებას არ აძლევენ საზღვარგარეთელი კორესპონდენტები. იღებენ და იღებენ იმის სურათებს სხვადასხვა აპარატებით“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.132).

დიადი მიზნებითა და ოცნებებით ატაცებული იაკინთე შესაშურ მონდომებასა და გულმოდგინებას იჩენს წინასაარჩევნო საქმიანობაში. იგი მალე მიხვდება, რომ წარმატების მისაღწევად წიგნების კითხვა სულაც არაა საჭირო, აი, ლექსიკა კი აუცილებელად უნდა გაიმდიდროს უცხო სიტყვებით, რათა განვითარებულ კაცად ჩათვალონ და პოლიტიკურ საკითხებზე გახშირებულ დისკუსიებში თავი გამოიჩინოს. ამ გადაწყვეტილებამდე ის იმან მიიყვანა, რომ სადაც კი ჩაერია კამათში და ნამდვილი ქართულით და არა სხვებივით „თრინჯული ენით“ დაიწყო ლაპარაკი, ყური არავინ უგდო. იაკინთე ბუკინისტთან მიდის და უცხო სიტყვათა ლექსიკონს იძენს:

„ახლა, აი, ვიყიდე ლექსიკონი. ხედავ? მოვდგები და სულ გავიზეპირებ, რაც უცხო სიტყვებია. მერე კაცი ვერ მაჯობებს კამათში. სულ ერთია, ტყვილა რაზე ვიკითხო წიგნები. რაც იქ უცხო სიტყვები შემხვდება, ლექსიკონში არ უნდა ვეძებო. ა, კაცო, ამას რა ჯობია! მოვდგები ნელ-ნელა და

სულ გავიზეპირებ, რაც ამაშია და მორჩა, აღარ დარწმუნდებიან მერე, რომ იაკინთე განვითარებული კაციაო?“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.133).

მწერალი დიდი იუმორით გადმოგვცემს იაკინთეს ძალისხმევას უცხო სიტყვების დასწავლა-დაზეპირებაში.

> „შეხედე, „ბრიგ“ გემი ყოფილა. ხა! ხა! ხა! ყი! ყი! ყი!. მოვკვდი კაცი სიცილით. აწი მიყურე, რამდენ სქელ ქალს დავინახავ ქუჩაში, მაშინათვე ვიტყვი, რავა ბრიგივით მიდის ეს ქალი თქვა. დაიცა „ჰი... ნე... კომასტი“ ძუძუებიანი მამაკაცი. ალბათ დედაკაცის მაგვარ კაცებზე თუ ამბობენ ამგვარად. დაიცა, რამდენჯერ მივაძახო, აი შე გინეკომასტო, შენა მეთქი. არ ჯობია, თუ ძმა ხარ, ჩვენებურ, ქალაქურ თქმას „შე დედალო“, მიაძახე „გინეკომასტო“ და მორჩა, ხალხიც დაიჯერებს, რომ დიდად ნაკითხი ხარ და მეცნიერულადაც გულს მოიფხანს“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.133-134).

იაკინთემ ისე გაითავისა უცხო სიტყვები, რომ ჩვეულებრივი საუბრის დროსაც კი იყენებდა მას და ხშირად გაიძახოდა; „სეპარატიულად დავდივარ“, „ინდივიდუალურად ვჭამ“, „ფუჭად მეჩვენება კანტ-ლაპლასის გიპოტეტიური სამყარო“ და სხვა.

საარჩევნო აგიტაცია-პროპაგანდის წარმოების ეფექტურობისათვის, რაც პოპულარობის მოსაპოვებლად აუცილებელი იყო, იაკინთემ გაზეთის გამოშვებაც განიზრახა. „თუ იბრძოლებ, ეს ცხოვრება შენია“– ასეთი ლოზუნგი მოუფიქრა მან გაზეთს, რომელსაც საკუთარი თანხებით სცემდა და რომლის რედაქტორიც და გამომცემელიც თვითონ იყო. თავადვე დაწერა მოწინავე სტატიაც, რაზეც ბევრი კი იწვალა, მაგრამ საბოლოოდ ყველაფერს სძლია და მქუხარე წერილი გამოაცხო.

წერილში იგი აღნიშნავდა, რომ მისი პარტია მიზნად ისახავს საქართველოს განათლებას და გაძლიერებას, ვაჭრობა-მრეწველობის განვითარებას და ისტორიული საქართველოს აღორძინებას მუშების დახმარებით, რომელთაც ჯეროვანი ყურადღება უნდა მიექცეოდათ. მიიჩნევდა, რომ ისინი არა მარქსის, არამედ ქართველთა დიდი წინაპრების გარშემო უნდა „შეკრებილიყვნენ“.

> „მართალია, დღეს მუშა მშრომელნი და სხვანი შემოკრებილნი არიან მათი ინტერესების საკმაო დამცველის, მარქსის გარშემო, მაგრამ როდესაც საქართველოს ისტორიაში ჩვენ უამრავი მარქსები გვყავს, როგორც მაგალითად, ვახტანგ გორგასლანი, თამარ მეფე და სხვანი, რომლებიც ქადაგებდნენ უმშვენიერეს და უსპეტაკეს იდეალებს, ჩვენი ვალია, რომ ყველა ქართველმა იწამოს თავისი მარქსი. სირცხვილიც არის, რომ ვიღაც სხვა ეროვნების მარქსი ვიწამოთ და ჩვენი არა“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ.138).

პარტიის მიზნებს იაკინთე მეტად ზოგადად, ბუნდოვნად და პრიმიტიულად აყალიბებდა. *„ჩვენთვის ახლა შეუძლებელია იმ სიკეთეების ჩამოთვლა, რაც სურს და რასაც მიზნათ ისახავს ჩვენი პარტია, მაგრამ ყველამ კარგა უნდა დაიმახსოვროს, რომ ვისაც თავის თავისთვის კარგი რამე სურს, განურჩევლად სქესისა, სარწმუნოებისა, წოდებისა და სხვა, ყველაფერ ამის განხორციელება მიზნად აქვს ჩვენ პარტიას“* (ბელიაშვილი, 1963, გვ.138). შემდეგ ამ მიზნებს ასე აკონკრეტებდა: თოფ-ზარბაზნების შეძენა თავის დასაცავად, ოქროს ფულის მოჭრა, მატარებლის მაგივრად უფრო სწრაფი სვლისათვის აეროპლანით ფრენა, ყველა თავად-აზნაურთა ქამარ-ხანჯლის მუზეუმისათვის გადაცემა, რომ მათ არ დაკარონ თავისი ისტორიული მნიშვნელობა და სხვ.

გაზეთში იაკინთე აქვეყნებდა „პატრიოტული“ პათოსით აღსავსე „მეცნიერულ“ წერილებს საქართველოს ისტორიულ წარსულზე აპელირებით და წერდა იმაზე, თუ საქართველომ როგორ მოასწრო მთელ მსოფლიოს და შექმნა თავისი პარლამენტი, რომ *„დღეს ერთი უდიდესი ერი, როგორიც არის ინგლისი, უსინდისოდ იჩემებს პარლამენტარიზმის დედობას, როდესაც თამარ მეფემ პირველად შექმნა პარლამენტი და დაარქვა ქართული სახელი: დარბაზის ერი. აქედან წარმოდგა სიტყვა დარბაისელი“* (ბელიაშვილი, 1963, გვ.139). წერილის ავტორი საჭიროდ თვლიდა,

რომ ამიერიდან ქართულ სახელმწიფოში დეპუტატებს რქმეოდათ დარბაისელნი და პარლამენტს – „დარბაზის ერი“. წერდა ასევე ქართული მეცნიერების დარგებზე, იმაზე, თუ როგორ იყო „განვითარებული“ ძველ საქართველოში ფიზიკა, ქიმია, ასტრონომია. *„პირველ ასტრონომად შეიძლება ჩაითვალოს რუსთაველი, რომელსაც გალილეიზე და კოპერნიკზე ადრე აღმოუჩენია, რომ დედამიწა ბრუნავს, რაც იქიდან ჩანს „ეხ, სოფელო, რაშიგან ხარ... ქიმია გამელოტებული რომ ფუნას იდებს თავზე და ფიზიკა ჩვენებური წისქვილი, განა ეს ფიზიკის უდიდესი ცოდნა არ არის!“* (ბელიაშვილი, 1963, გვ.139).

ღომილისმომგვრელია იაკინთე ლაშხის საგაზეთო წერილის ის პასაჟები, რომლებშიც ის უცხოელთა მიერ ქართული ენის ძარცვის შესახებ რეფლექსირებს. იგი მიიჩნევს, რომ უამრავი სიტყვა მათ ქართული ძირისაგან შექმნეს. მაგალითად, მისი აზრით, „ამერიკა“ წარმოსდგება წმინდა ქართული სიტყვა „ამერისგან“, რომელსაც ბოლოში მოფერებითი კილოთი მიუმატეს „კა“. წერილი საჭიროდ მიიჩნევს ყველა ასეთი სიტყვის ჩამორთმევას და *„თუ ეს მოუხერხებელია, მოთხოვნილების წაყენებას ყველა ერისადმი, რომ ამას ისინი მომავალში აღარ გაიმეორებენ“* (ბელიაშვილი, 1963, გვ.140).

იაკინთე ლაშხის დაარსებულ გაზეთს ლიტერატურული განყოფილებაც აქვს, რისთვისაც ის თავად გადაწყვიტს ლექსების წერას. როცა რითმებს თავს ვერ გაართმევს, პროზაზე გადადის და დაბალმხატვრული ღირებულების მოთხრობებს წერს, ლექსებს თხზვას კი მეპურე ლუკას მიანდობს, ვისაც თვლის, რომ საამისი ნიჭი გააჩნია.

„ვისაც უნდა მუდამ სჭამდეს
კვერცხებს, ერბოს, შაშხს,
მათ ხმა მარტო უმდა მისცეს
იაკინთე ლაშხს
ჩვიდმეტ ნომერს წარმოადგენს,
მშვენიერი სია მისი,
მას ხმას მისცემს, ვისაცა აქვს
ნამუსი ან სინდისი“.

– ასეთია ერთი ნიმუში ლუკას პოეტური შემოქმედებისა, რომელმაც იაკინთეს მიერ გამოშვებულ სააგიტაციო ფურცლებზეც იხილა დღის სინათლე (ბელიაშვილი, 1963, გვ.143).

გაზეთში გამოქვეყნდა რამდენიმე დადგენილება და ბრძანება, რომელთაგან ერთი პარტიის სახელით ქართულის გარდა სხვა ენაზე ლაპარაკს კრძალავდა, ხოლო მეორის თანახმად საქართველოს ყოველ კუთხეში დარჩენილი ძველი სიგელ-გუჯრებ-ეტრატები და სხვა ისტორიული მნიშვნელობის განძები დაუყოვნებლივ უნდა ჩაბარებოდა **ვახტანგ გორგასლანის პარტიის კომიტეტის თავმჯდომარეს იაკინთე ლაშხს.**

იაკინთე ცდილობდა მონაწილეობა მიეღო მიტინგებშიც. ერთ-ერთ მიტინგზე, სადაც სიტყვა არ მისცეს, ის ავარდა ხეზე და იქიდან დასჭექა. ზღვა ხალხმა იმისკენ იბრუნა პირი, ბოლოს ატეხეს ტაში, სტვენა ყვირილი და იაკინთე ნასიამოვნები და სახეაპრიალებული ჩამოვიდა ხიდან.

წინასაარჩევნო აგიტაციის საწარმოებლად იაკინთე პროვინციაშიც მიემგზავრება და იქ პოლიტიკურ-გასართობი საღამოების გამართვას გეგმავს ჯერ მუსიკოსების, მერე ჰიპნოზიორის თანხლებით. *„თუ მუსიკა ან რამე არ გაურიე, ისე ხალხი არ მოვა, ხომ იცი!“* (ბელიაშვილი, 1963, გვ.144) – ეუბნება იგი მწერალს, რომლის მშობლიურ პატარა ქალაქშიც ჩადის ჰიპნოზიორთან ერთად. იქ ის ჯერ მოხსენებას კითხულობს და შემდეგ უთმობს სცენას ჰიპნოზიორს, რადგან წინა პრაქტიკამ დაარწმუნა, რომ ხალხი ნაკლებ ინტერესს იჩენდა პოლიტიკური ლექციისადმი და ფოკუსების ჩვენების მერე დარბაზი სრულიად ცარიელდებოდა. ლექციის დასრულების შემდეგ იაკინთე პასუხობდა ხალხის შეკითხვებს ვახტანგ გორგასლანის გარეგნობის, საქართველოს საზღვრების, მავანისთვის საუკეთესო ცოლის შერჩევის გზების, ფოკუსების და ვინ იცის, კიდევ რის შესახებ აღარ. თავისი თავდაჭერისა და თავდაჯერებულობის წყალობით იგი პუბლიკის

ცნობისმოყვარეობას აკმაყოფილებდა და მის ინტერესს აცხრობდა, ხშირად შეუსრულებელსაც ჰპირდებოდა.

„საქართველოს საზღვრები აუცილებლად უნდა აღდგენილ იქნეს ისტორიულ ფარგლებში. ტრაპიზონიდან ვიდრე დარუბანდამდე... ვახტანგ გორგასლანის პარტიის კომიტეტმა დაადგინა, რომ, როგორც კი დასრულდება არჩევნები, დაავალოს თავის წარმომადგენელს, გამართოს მოლაპარაკება მის მეზობელ სახელმწიფოებთან, რათა მათი დახმარებით აღდგენილ იქნეს საქართველოს საზღვრები“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ. 145) – ასე უპასუხა, მაგალთად, მან საზღვრების შესახებ დასმულ შეკითხვას.

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ერთმა გიმნზიელმა იაკინთე ლაშხი კამათში დაამარცხა. ისეთი სხაპასხუპით დაუსახელა მან წიგნები, გვერდები და სტრიქონები, თუ სად რა წერია, რომ პარტიის მეთაურს მთლად აებნა თავგზა, რადგან არცერთი ამ წიგნთაგანი წაკითხული არ ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, მან თავი ისე დაიჭირა, თითქოს ყველაფერი ზეპირად იცოდა და საპასუხოდ ისეთი წიგნები და ავტორები დაუსახელა, რომლებიც თვითონაც პირველად ესმოდა, თან გაბრაზებულმა სხაპასხუპით მიაყარა უცხო სიტყვები. გიმნაზიელმა ეჭვით კი შეხედა ავტორებს, მაგრამ დაფრთხა მაინც, ვინ იცის, ქალაქიდან ჩამოსული კაციაო.

ნოველა მთავრდება ერთი დაუმთავრებლი ხელნაწერი დოკუმენტის ტექსტის სრული და ზუსტი ციტირებით, რომელიც ავტორის აზრით, უნდა ყოფილიყო იაკინთეს მიერ დამფუძნებელ კრებაში წარმოსათქმელი სიტყვა. იგი გაჯერებულია უცხო სიტყვებითა და ლათინური გამოთქმებით და ერთი დიდი გალიმატიის იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. ნათქვამის საილუსტრაციოდ, ვფიქრობთ, საკმარისია მისი მხოლოდ დასაწყისის მოხმობაც:

„ბატონნო დარბაისელნო, მე მინდა მოვახდინო ტრანსლაცია იმ სუბიექტურ-ფსიქოლოგიური ვარიაციების, რომელიც ჩემ ბიოლოგიურ არსებაში არის. თუ რამდენად ტონაჟიანია ჩემი ექსტაზი, ამ სუვერენული ფაქტის ხილვით, თქვენ სრული დარწმუნებული იქნებით ამაში. როგორც ძველი რომაელები ამბობდნენ, „ად მაიორემ დეი გლორიამ, დღეს ჩვენ უნდა ვთქვათად მაიორემ საქართველო გლორიამ...“ (ბელიაშვილი, 1963, გვ. 146)

იაკინთე ლაშხის გულმოდგინე წინასაარჩევნო აგიტაცია-პროპაგანდამ შედეგი ვერ გამოიღო და მისი პარტია დამფუძნებელ კრებაში არ აირჩიეს, თავად პარტიის მეთაური კი, როგორც მწერალი ნოველის დასასრულს გვამცნობს, მის დაწერამდე რამდენიმე წლის წინათ გარდაიცვალა.

განხილულ ნოველაში მწერალმა იაკინთე ლაშხის სახით შექმნა საინტერსო მხატვრული სახე-პერსონაჟი პოლიტიკური ავანტიურისტისა, ზერელე და არასერიოზული, მეტად ამბიციური, პოლიტიკურ საქმიანობასა და კარიერაზე მეოცნებე პარტიის დამფუძნებლისა, რომელსაც არჩევნების გზით პარლამენტში მოხვედრა და თავისი პრეტენზიული მიზნებისა და ამოცანების (მაღალი თანამდებობის დაკავება, გამდიდრება...) განხორციელების იოლ საშუალებად მიაჩნია და ამ გზაზე არ ერიდება ისეთ უღირს მეთოდებსა და ქმედებებს, როგორიცაა ამომრჩევლის მოსყიდვა, მოტყუება, დემაგოგია და სხვ. მის პარტიას არა აქვს არანაირი მყარი და თანმიმდევრული, რაიმე პოლიტიკურ დოქტრინასა თუ იდეოლოგიაზე დაფუძნებული პროგრამა, ხოლო პარტიის მეთაურს – პოლიტიკური საქმიანობისათვის აუცილებელი მომზადება, ცოდნა თუ გამოცდილება, გაურკვეველია მისი პრინციპები და მსოფლმხედველობა, რომელსაც ოდენ ფსევდოპატრიოტული ელფერი დაჰკრავს. იაკინთე ლაშხი იმ პოლიტიკური ავანტიურისტის განზოგადოებული სახეა, რომელიც სახელმწიფოს დემოკრატიული მართვის ფორმის მქონე ნებისმიერი ქვეყნის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ყოფაში ნებისმიერ დროს შეიძლება დაიბადოს. მაგალითად, თუ თვალს გადავავლებთ თუნდაც საქართველოს უახლეს ისტორიას, მისი დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდგომი პერიოდის პოლიტიკურ რეალობასა და საარჩევნო პერიპეტიებს, იაკინთე და მისი პარტია ბევრ ოდიოზურ პოლიტიკურ ლიდერსა და პარტიას გაგვახსენებს.

გვინდა შევეხოთ ნოველის პოეტურ და ესთეტიკურ მხარესაც და აღვნიშნოთ მისი ავტორის მწერლური ოსტატობა და ის გამომსახველობითი საშუალებები, რომლითაც მან იაკინთე ლაშხის მაღალმხატვრული სახე შექმნა. ზემოთ მოხმობილ ამონარიდებში ადვილად საცნაურია ეს საშუა-

ლებები (სატირა, იუმორი, გროტესკი, ჰიპერბოლიზება, მისტიფიკაცია...), რაც მას მკითხველისათვის დაუვიწყარ პერსონაჟად აქცევს. ნოველა შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარ პარადიგმულ ტექსტად, რომელსაც სხვა ქვეყნის ლიტერატურებშიც შეიძლება დაეძებნოს მეტ-ნაკლებად ზუსტი ანალოგები, მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ მარკ ტვენის ცნობილი მოთხრობა „გუბერნატორის არჩევნები“, რომელიც მსგავს პრობლემატიკას ეძღვნება. ეს პარადიგმა გვიჩვენებს, რომ კაცობრიობის უდიდესი მონაპოვარი – სახელმწიფოს დემოკრატიული მმართველობის ფორმა და დემოკრატიული არჩევნები იმავდროულად ქმნის იაკინთე ლაშხისთანა პოლიტიკური ავანტიურისტების გაჩენისა და მათი ხელისუფლებაში მოსვლისთვის მწვანე შუქის ანთების პერსპექტივას. შეუძლებელია აქ არ გაგვახსენდეს უ. ჩერჩილის უტრირებული გამონათქვამიც: „დემოკრატია ყველაზე საშინელი ფორმაა მმართველობის, მაგრამ უკეთესი არ არსებობს“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნოველა დაწერილია 1837 წელს, უმწვავესი საბჭოთა რეპრესიების ხანაში. ვფიქრებთ, ეს არ არის შემთხვევითი. ჩვენი აზრით, ავტორმა, რომლის სიცოცხლის მოსპობის მომეტებულ საფრთხეზე მოხსენების დასაწყისში მივუთითეთ, მიზანმიმართულად შეარჩია თავისი ნოველის დროდ მენშევიკური ხანის არჩევნები, ხოლო ნოველის პროტაგონისტად – პოლიტიკური პარტიის ავანტიურისტი მეთაური. იგი ეხმიანება ქვეყანაში იმ დროს გაბატონებული ერთადერთი – ბოლშევიკური პარტიის სასტიკ პოლიტიკას მენშევიკური საქართველოს პერიოდის ყველა სხვა პარტიისა და მათ წევრთა წინააღმდეგ, რომელთა შორის ყველაზე დაუნდობელი ბრძოლა ეროვნული იდეოლოგიის მქონე პარტიებს (ეროვნულ-დემოკრატიული, სოციალისტ-ფედერალისტური...) ჰქონდათ გამოცხადებული და ამ უკვე აკრძალული პარტიების ყოფილ წევრთა განსაკუთრებული დევნითა და განადგურებით იყო დაკავებული იმდროინდელი რეჟიმი. იაკინთე ლაშხის პოლიტიკური პარტიის „პროგრამის“ „ეროვნულ-პატრიოტული პათოსის“ მხილება უნისონშია მმართველი პარტიის ამ პოლიტიკასთან და ცენზურის თვალის ასახვევი ერთგვარი ხრიკია. მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას ისიც, რომ ძნელი საფიქრებელია, დასახელებული ეროვნული პარტიები, მათი უაღრესად პატრიოტული მოღვაწეობა და ქვეყნის წინაშე დიდად დამსახურებული მათი მესვეურები ავტორის სამიზნე და სატირის ობიექტი გამხდარიყვნენ.

გვინდა გამოვთქვათ ვარაუდი იმ პოლიტიკური პარტიისა და მისი ლიდერის „პროტოტიპობის“ შესახებ, რომელთა საქმიანობა შეიძლება გამხდარიყო მაინსპირირებელი მწერლისთვის განსახილველი ნოველის დასაწერად. როგორც ცნობილია, დამფუძნებელი კრების 1919 წლის საყოველთაო არჩევნებში, სადაც უმრავლესობა სოციალ-დემოკრატიულმა პარტიამ მოიპოვა, მონაწილე სხვა პოლიტიკურ პარტიებს შორის საარჩევნო ნომრით 10, იყო „რუსთაველის პარტიაც“ – ე. წ. *„შ. რუსთაველის ჯგუფი-პარტია“* (შველიძე, 2013, გვ. 124), რომლის სრული სახელწოდება იყო „შ. რუსთაველის ეროვნულ-ხალხოსნური და საზოგადოებრივ-თემოსნური ჯგუფი-პარტია“. *„წარდგენილი იყო ერთკაციანი პარტიული საარჩევნო სია: ევგენი დვალი (პროფესიით მწიგნობარ-მწერალი). სიას ხელს აწერდა 55 მხარდამჭერი. არჩევნებში ამ ჯგუფმა საქართველოს მასშტაბით მიიღო მხოლოდ 51 ხმა“* (შველიძე, 2018, გვ. 489).

ვნახოთ, რა არის ცნობილი ევგენი დვალის შესახებ. ევგენი ნიკოს ძე დვალი (ლიტერატურული ფსევდ. „ევ. ბაჯელი“, „რაჭველი“) იყო მწერალი, პოეტი, რედაქტორ-გამომცემელი. იგი აქტიურად მონაწილეობდა მე-20 საუკუნის დასაწყისის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და ლიტერატურულ პროცესებში, ავტორია ბევრი პოეტური თუ სხვა სახის კრებულისა და წიგნისა.

ზემოთმოყვანილი მწირი ცნობები პარტიის შესახებ და მშრალი ბიოგრაფია მისი მესვეურისა ბევრს ვერაფერს გვაძლევს ჩვენი ვარაუდისთვის, მაგრამ თუ გავიხსენებთ აკაკი ბელიაშვილის ემიგრანტი ცოლისძმის, პოეტ გიორგი გამყრელიძის მიერ ევგენი დვალისა და მისი პარტიული საქმიანობის დახასიათებას მის მემუარებში „მოგონებები ქართველ პოეტებზე“, რომელიც პირველად 1978 წელს პარიზში გამომავალ ჟურნალ „კავკასიონში“ დაიბეჭდა, ჩვენი თვალსაზრისი სავსებით შესაძლებელი აღმოჩნდება. დასახელებული მემუარები საქართველოს პირველი დამოუკიდებელი რესპუბლიკის ქართულ სინამდვილეს ასახავს და საყურადღებო წყაროს წარმოადგენს

ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურისა და საზოგადოების ისტორიისათვის. თვალი გავადევნოთ მემუარების სტრიქონებს:

„იმ ხანებში თბილისში... რაჭველი მგოსანი ცხოვრობდა... ეს იყო ბუმბერაზი ევგენ დვალი... ლექსების წერის გარდა პოლიტიკურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა და მან ე. წ. „რუსთაველის პარტია“ დააარსა, რომელიც გამოუკლებლივ: მეთორნეების, მეხაშეების, მეკურტნეების, ოფიციანტებისა და რაჭველი სხვა პროფესიის ხალხისაგან შესდგებოდა. და ეს არა იმიტომ, რომ ე. დვალი მათ დაჰპირდა რაიმე მოგებას ან დახმარებას, არამედ მისი რაჭველი თანამოძმეები მას ემხრობოდნენ ყოველგვარი წინასწარ განსჯა-განმარტების გარეშე. რადგან რაჭველი იყო, მორჩა და გათავდა. მხარს უჭერდნენ თუგინდ სხვა ასჯერ უფრო ჭკვიანი ქართველი ყოფილიყო ამოსარჩევი. როგორც ზევითაც ავღნიშნე, ეს ლოკალური პატრიოტიზმი, ანუ უკეთ კუთხური ძმა-ბიჭური ურთიერთობა და გამტანიანობა, არავინ იფიქროს, რომ რაჭველებს ახასიათებდეთ თავიანთ კუთხეში, რაჭაშიდაც გაგიგონიათ! იქ, ურთიერთ შორის არა ნაკლები ჩხუბი და დაკა-დაკა აქვთ, ვიდრე სხვა კუთხის ქართველებს, მაგრამ როცა კი რაჭის საზღვრებს გასცილდებიან, ალბათ ერთგვარი სამშობლოს კუთხის მონატრებით, მათ ასეთი გრძნობები უღვივდებათ ურთიერთისადმი. აი ეს გრძნობა იყო ევგენი დვალისადმი მისი თანამოძმე რაჭველების მიერ მხარდაჭერისა“ (ცერცვაძე, 2016, გვ. 60-61).

ევგენი დვალის გიორგი გამყრელიძისეული დახასიათებიდან ჩანს, რომ იგი მეტად ამბიციური („განდიდების მანიით შეპყრობილი“) კაცი ყოფილა, რომლის პარტიული საქმიანობა დაბალი პოლიტიკური კულტურით გამოირჩეოდა. რუსთაველის ჯგუფ-პარტიას ჰქონია ეროვნული ინიციატივებიც, მაგალითად ცნობილია, რომ პარტიის კომიტეტი ითხოვდა, სასახლის ქუჩას და ერევნის მოედანს დარქმეოდა რუსთაველის სახელი *(კვერენჩხილაძე, 2008. გვ. 23-24).* 1918 წელს თბილისში გამოდიოდა პარტიის ორგანო – ჟურნალი „რუსთაველი“ (გამოვიდა სულ 3 ნომერი), რომლის რედაქტორ-გამომცემელი იყო ევგენი დვალი. მიუხედავად ამისა, ამ პარტიას და მის ლიდერს საქართველოს ისტორიაში რაიმე მნიშვნელოვანი კვალი არ დაუტოვებიათ.

გიორგი გამყრელიძეს თავის მემუარებში მოჰყავს ევგენი დვალის ერთი ლექსის სტრიქონებიც:

„მე ვარ დიდი ევგენ დვალი,
მთელი ქვეყნის სარკე თვალი.
მთელ სამყაროს შუა გავკვეთ
თუ ვიშიშვლე ერთი ხმალი“.

როგორც ვხედავთ, მხატვრული თვალსაზრისით იგი აკაკი ბელიაშვილის ნოველის პერსონაჟის ლუკა მეპურის პოეტურ ნიმუშებს დიდად არ აღემატება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ვფიქრობთ, რომ მწერალმა თავის ნოველაში „ერთი პოლიტიკური პარტიის ისტორია“ იაკინთე ლაშხის პროტოტიპად ევგენი დვალი, ხოლო მისი **ვახტანგ გორგასლანის ეროვნულ-პატრიოტულ-სახალხო-სარევოლუციო-სამრეწველო-სამეურნეო ლიგა-პარტიის** წინასახედ „შ. რუსთაველის ეროვნულ-ხალხოსნური და საზოგადოებრივ-თემოსნური ჯგუფი-პარტია“ გამოიყენა.

აკაკი ბელიაშვილი ავტორია ასევე 1961 წელს დაწერილი სატირული ნოველების ციკლისა, რომელსაც მისი მთავარი და გამჭოლი პერსონაჟის სახელის მიხედვით პირობითად შეიძლება „ბლაყუჩიას ციკლის“ ნოველები ვუწოდოთ. იგი აერთიანებს 5 ნოველას: „ბლაყუჩიას ლოგიკა“ „ბლაყუჩიას კატლეტები“,„ბლაყუჩიას დიალოგები“,„ბლაყუჩიას აფორიზმები“ და „ბლაყუჩიას საკანდიდატო დისერტაცია“. მოკლედ შევეხოთ ამ ნოველებსაც და ვნახოთ, ვინ არის ბლაყუჩია. *„სოფელში მას ყველა ბლაყუჩიე დალეულს ეძახოდა და თვითონ მისთვისაც რომ გეკითხათ, თავის ნამდვილ სახელს და გვარს ვერც კი გეტყოდათ. ბავშვობიდანვე შერქმეულ ამ სახელს ისე იყო*

შეჩვეული, რომ ერთხელ ანკეტაშიც კი ასე ჩასწერა; სახელი – ბლაყუჩიე, გვარი – დალეული“ (ბელიაშვილი, 1964, გვ. 312). იგი არის ერთი ყბადაღებული, ზარმაცი, უქნარა, წარუმატებელი და ხელმოცარული კაცი, რომელიც მუდამ ქვეყნის სამოწყალოა.

„იყო ასე ბლაყუჩია ქვეყნის სამოწყალოდ, მაგრამ ამ ქვეყანას მაინც ამადლიდა თავს. მისი აზრით, ცხოვრება ვერ სცემდა მას სათანადო პატივს. სოფლის მაღაზიაში, ტომრებზე ჩამომჯდარი, ის ხშირად გამოთქვამდა უკმაყოფილობას თავისი ბედისა და ცხოვრების მიმართ“ (ბელიაშვილი, 1964, გვ. 313).

მწერლის თქმით, თავის გმირს იგი სოფლის მაღაზიაში შეხვედრია და მათ შორის ასეთი დიალოგი გამართულა:

„– უკაცრავად, თქვენ რა ხელობის კაცი ბრძანდებით? – მკითხა ბლაყუჩიამ და მჟავე სახით ამომხედა.

– მწერალი.

-მწერალი... – ოდნავ გაჭიანურებით თქვა მან, – ესე იგი, სულის ინჟინერო... სუფთა ხელობა კი აგირჩევია, ჭირიმე, იოლი... დაჯექი მაგიდასთან და უსვი და უსვი კალამი ამ ქაღალდზე... კი ჯობია ცხრაოყიან თოხს“ (ბელიაშვილი, 1964, გვ. 316).

ერთხელ ბლაყუჩიასაც გაუღიმებს ბედი და სასადილოს გამგედ დანიშნავენ, თუმცა მალევე მოხსნიან.

ყურადღებას იპყრობს ბლაყუჩიას აფორიზმები, რომელთა თქმა მას სამსახურიდან დათხოვნის შემდეგ დასჩემებია და რომლებიც მწიგნობრობის მოყვარულ ფოტოგრაფ არშაკას თავის უბის წიგნაკში ჩაუწერია. შემდეგ ეს წიგნაკი ბლაყუჩიას ფოტოსურათთან ერთად მას მწერლისთვის გადაუცია, მწერალი კაცი ხარ, იქნებ გამოგადგესო. მართალი გითხრათ, ამ ჩანაწერებში ბევრი ისეთი ორიგინალური გამოთქმები ვნახე, რომ ისინი სრულიადაც არ ჩამოუვარებიან ბლაყუჩიას უფროსი ძმის – კოზმა პრუტკოვის ცნობილ აფორიზმებსო, გადმოგცვემს მწერალი და გვაზიარებს ბლაყუჩიას „სიბრძნეს“. თუ თვალს გადავავლებთ ბლაყუჩიას აფორიზმებს, რომელთა, ჩვენი აზრით, მეტად ღირებულ ნაწილსაც აქ ვიმოწმებთ, შეუძლებელი იქნება არ დავეთანხმოთ მწერალს მათ შეფასებაში – ბლაყუჩია ხატოვნად ამხელს ყველა იმ მანკიერებას, რაც საბჭოთა ეპოქის საზოგადოებისთვის იყო სახასიათო:

„ეძიებდეთ და ჰპოვებდეთო – უთქვამთ რომაელებს. რას მიჰქარავენ. ძებნა რას გიშველის, თუ პროტექცია არა გაქვს“;

„არ უნდა აწყენინო იმას, ვისაც შენ ჭკვიანი ჰგონიხარ“;

„ჭკუა სულაც არაა საჭირო იმისთვის, რომ ჭკვიანად მიგინიონ; ამისათვის მოხერხებაც კმარა“

„აქე, ადიდე თავი შენი და მერე ყველა დაგიწყებს ქებას“;

„სახელს სახრავი მირჩევნია, მარა ორივე ერთად – ყველას სჯობია“;

„თუ ვინმემ მლიქვნელობაში გაჯობოს, არ შეგშურდეს. მჯობნის მჯობნი არ დაილევა“;

„ყველას ვერც მოატყუებ და ნურც ცდილობ!“

„ვირობის ჩადენისათვის სულაც არაა საჭირო ვირი იყო“;

„მლიქვნელობისათვის ღმერთმა ძაღლს კუდი გოუჩინა, ადამიანს ენა, მარა მგელმა ვერ შეიძლო მლიქვნელობა, კუდიც იმიზა გაუშეშდა. აჰ, მაგის გულობიზა ადამიანები ენას ვერ გავიშეშებთ“;

„საკითხავია: ჯერ ავტორიტეტი გაჩნდა და შემდეგ თანამდებობა, თუ ჯერ თანამდებობა და შემდეგ ავტორიტეტი?“

„ადიდე თავი შენი, ვითარცა უფროსი შენი!“

„ქრთამის აღების დროს თავი ისე ნაზად უნდა გეჭიროს, ვითომ პირველად ჰკარგავ უმანკოებას“;

„ქრთამი ყოფილა ჯოჯოხეთის ელექტროფიკაცია“;

„სახელისათვის ლექსზე უფრო ტრაბახი ჭრის თურმე“;

„ერთ კაცს კითხეს – წერა თუ იციო. რავა არაო, – უპასუხა, –კითხვა არ შემიძლია, თორემ წერით რასაც გინდა იმას დავწერო. ვინ იქნებოდა, თუ იცით, ის კაცი?“

„თავქარიანს ქარი ვერაფერს დააკლებს“;

„გამდიდრება მარტო ნაქურდალი ფულით კი არა, ნაქურდალი ლექსებითაც კი შეიძლება თურმე“;

„დიდს დიდი პირი აქვს, პატარას უფრო დიდი“;

„შენს საქმეში არ უნდა ჩაირიო სხვა, თორემ სხვის საქმეში ყოველთვის უნდა ჩაერიო“;

„ეფისკოფოზობა მითია კაი, რომ სიბერემ რაც არ უნდა გამოგაჩერჩეტოს, მაინც ეფისკოფოზი ხარ“;

„ქრთამის ეპიდემია მხოლოდ ქვევიდან ზევით ვრცელდება, ხოლო მკურნალობა – ზევიდან ქვევით“;

„რომელი ჯობია: დამსახურებული დაუმსახურებლობა, თუ დაუმსხურებელი დამსახურება?“ (ბელიაშვილი, 1964, გვ. 329-334);

ციკლის ბოლო ნოველა **„ბლაყუჩიას საკანდიდატო დისერტაცია“** წარმოადგენს მწვავე სატირას იმ გავრცელებული მანკიერი საბჭოური პრაქტიკისას, რაც გამოიხატებოდა ისეთი უმეცარი და უღირსი კანდიდატებისა და მაძიებლებისათვის სამეცნიერო ხარისხის მინიჭებაში, რომლის სახეა ბლაყუჩია და რომლის ხელმოუწერელი საკვალიფიკაციო ნაშრომი მწერალს აღმოუჩენია. მივყვეთ ნოველის ტექსტს.

„ჟან ფრანსუა მარმონტელი თავის ერთ ნაწარმოებში ამბობდა, რომ ყოველივე დიადს სასაცილოც თან ახლავსო. ნაპოლეონმა დააზუსტა ეს გამოთქმა დათქვა: დიადიდან სასაცილომდე ერთი ნაბიჯიაო.

განსაკუთრებით მართლდება ეს გამოთქმა მაშინ, როდესაც ჩვენ ვცდილობთ გავავლოთ ზღვარი ფსევდომეცნიერებასა და ნამდვილ მეცნიერებას შორის; აქ გულახდილად უნდა ითქვას, იმდენად დახლართულია ბილიკები და ისეთ ლაბირინთში შევდივართ, რომ ხშირად შეიძლება გამოსავალიც ვერ ვნახოთ.ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ქვემოთ გამოქვეყნებული საკანდიდატო დისერტაცია.

ეს შრომა ხელმოუწერელია და ალბათ ბევრ მომავალ მკვლევარს შეაცდენდა, როდესაც ეს მკვლევარები მოისურვებდნენამ მეცნიერული გამოკვლევის ავტორი დაედგინათ, რადგან ეს დისერტაცია არც თავისი ფორმით, არც თავისი შინაარსით და თემის შერჩევითარ ჩამოუვარდება ზოგიერთ სხვა საკანდიდატო დისერტაციასიმ ახალგაზრდა და დამწყებ მეცნიერებისა, რომელთაც შემდეგ სახელი მოიხვეჭეს და მეცნიერთა უმაღლეს ტიტულამდე მიაღწიეს. ამიტომ შეიძლება წარმოქმნილიყო საფრთხე, რომ ბლაყუჩიას ეს შრომა სრულიად დაუმსახურებლად მიეკუთვნებიათ რომელიმე წევრ-კორესპონდენტისათვის, ან სიბერემდე ამ სახელის მაძიებლისათვის.

მაგრამ, სრულიად შემთხვევით, აღმოჩნდა სამეცნიერო საბჭოს ოქმები, სადაც ნათლად არის აღნიშნული, რომ ამ შრომის ავტორს, სხელდობრ, ბლაყუჩიას (ნამდვილი სახელი – ინდიქტიორე) ერთხმად მიენიჭა კანდიდატის ხარისხი, რომ აღნიშნული შრომა რეკომენდირებულია დასაბეჭდად და რომ იგი გამოქვეყნებული უნდა ყოფილიყო უახლოეს ხანებში.

ოქმში, ცხადია, არ არის მითითებული, რომ ეს შრომა ფსევდომეცნიერულია. ასეთი განსაზღვრება აღემატებოდა მათ ძალ-ღონეს და ჩვენც შორსა ვართ იმ აზრიდან, რომ ეს დისერტაცია ასეთად ჩავთვალოთ, მაგრამ ვაქვეყნებთ მას იმ მიზნით, რომ მკითხველს გავუადვილოთ იმის წარმოდგენა, თუ რამდენად ძნელია ნამდვილ და ფსევდომეცნიერების განსხვავების დადგენა.

ჩვენ იმედს არ ვკარგავთ, რომ ახლო მომავალში აღმოვაჩენთ ბლაყუჩიას სადოქტორო დისერტაციასაც და ამით კიდევ ერთ ნათელ ფურცელს ჩავწერთ ამ შესანიშნავი და თვალსაჩინო მოღვაწის და მოაზროვნის მეცნიერულ-ლიტერატურული მემკვიდრეობის კვლევა-ძიების საქმეში“ (ბელიაშვილი, 1964, გვ. 336-337).

ამის შემდეგ მწერალი ციტირებს ბლაყუჩიას საკანდიდატო დისერტაციის სრულ ტექსტს, რომელიც დიდი მწერლური ოსტატობითა და გამომსახველოითი საშუალებებითაა შესრულებული.

ამრიგად, განხილული ნოველების საფუძველზე დანამდვილებით შეიძლება ითქვას ის, რომ აკაკი ბელიაშვილი, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა მწერლები, ერთი მხრივ, რა თქმა უნდა, იძულებული იყო გაეღო ერთგვარი ლიტერატურული ხარკი იმდროინდელი უსასტიკესი პოლიტიკური რეალობის გამო, ხოლო მეორე მხრივ მან შექმნა ისეთი ტექსტებიც, რომელიც მისი ეპოქის დრო-სივრცულ მოცემულობას გასცდა და რომელსაც აქტუალობა დღესაც არ დაუკარგავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბელიაშვილი, ა. (1963). თხზულებანი ექვს ტომად. ტ. I, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

ბელიაშვილი, ა. (1964). თხზულებანი ექვს ტომად. ტ. II, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

კვერენჩხილაძე, რ. (2008). XX საუკუნის საქართველოს ლიტერატურული ცხოვრება. (მთავარ მოვლენათა ქრონიკა), თბილისი: „უნივერსალი“.

შველიძე, დ. (2013). დამოუკიდებლობის 1028 დღე. საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ყოველდღიური მატიანე (1918-1921), თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა .

შველიძე, დ. (2018). საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918-1921). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ცერცვაძე, მ. (2016). გიორგი გამყრელიძის „მოგონებები ქართველ პოეტებზე“. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი, 7-8, ქუთაისი: „ინტელექტი“, ISSN 1512-1593.

ხელმოუწერელი, (2012). ნაკვესები. ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, ISSN 1987-7730, „ილიონი“, 26, 28 დეკემბერი, თბილისი.

References:

Beliashvili, A. (1963). Tkhzulebani ekvs t’omad. T’. I [Works in six volumes. Vol. I]. Tbilisi: „Sabch’ota sakartvelo“.

Beliashvili, A. (1964). Tkhzulebani ekvs t’omad. T’. II [Works in six volumes. Vol. II]. Tbilisi: „Sabch’ota sakartvelo“.

Khelmouts’ereli, (2012). Nak’vesebi. [Unsigned. Jokes]. Zh. „chveni mts’erloba“, ISSN 1987-7730, 26, 28 dek’emberi, Tbilisi: „Ilioni“, 61-62 .

Kverenchkhiladze, T. (2008). XX sauk’unis Sakartvelos lit’erat’uruli tskhovreba (mtavar movlenata kronik’a). [Literary life of 20th century Georgia. (Chronicle of the main events)]. Tbilisi: „Universali“.

Shvelidze, D. (2013). Damouk’ideblobis 1028 Dghe. Sakartvelos p’irveli resp’ublik’is q’oveldghiuri mat’iane (1918-1921). [1028 days of independence. Daily chronicle of the first republic of Georgia (1918-1921)]. Tbilisi: Tbilisis Universit’et’is Gamomtsemloba.

Shvelidze, D. (2018). Sakartvelos demok’rat’iuli resp’ublik’a (1918-1921). [Democratic republic of Georgia (1918-1921)]. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba

Tsertsvadze, M. (2016). Giorgi Gamq’relidzis „mogonebebi kartvel p’oet’ebze“. ["Memories about Georgian poets" by Giorgi Gamkrelidze]. Gelatis metsnierebata ak’ademiis zhurnali, ISSN 1512-1593, 7-8, 49-79, Kutaisi: „Int’elekt’i“.

Zoia Tskhadaia
ზოია ცხადაია

On the Violent Cases of the Clichés of Socialist Realism
(Lado Asatiani, Ana Kalandadze)

სოცრეალიზმის კლიშეების ძალადობრივი ისტორიებიდან
(ლადო ასათიანი, ანა კალანდაძე)

An attempt, begun in the late 1920s to elaborate the so-called new creative method in Soviet literature, took shape in 1932-1934 as "socialist realism". The new ideologists tried to destroy the eternal values on the basis of the "principles of the party spirit in literature." The mandatory themes were Soviet patriotism, labor heroism, new heroes and their opposition to the heroes of the past...

Suffice it to mention the history of poetry collections by Lado Asatiani and Ana Kalandadze to illustrate what would happen to a book, the author, who did not promote political ideas.

Lado's published book (as lacking ideas) was cut out; for the same reason, the publication of Anna Kalandadze's first book was delayed for a long time.

Key words: Lado Asatiani, Ana Kalandadze, 40s, totalitarianism, socialist realism, ideological pressure
საკვანძო სიტყვები: ლადო ასათიანი, ანა კალანდაძე, 40-იანი წლები, ტოტალიტარიზმი, სოცრელიზმი, იდეოლოგიური წნეხი

XX საუკუნის ქართული პოეზიის (ზოგადად – მწერლობის) ისტორიაში ერთგვარი დისონანსი შეაქვს 30-იან წლებს. ჩვენი მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლებმა ბევრი იბრძოლეს ქართული სულის თავისუფლებისა და პოეზიის გადასარჩენად. მიუხედავად 20-იან წლებში არსებული მრავალი ლიტერატურული დაჯგუფებისა, უმრავლესობის აზრით, ქართულ პოეზიას უნდა ევლო განახლების, ახალი სალექსო ფორმის ძიების, სალექსო კულტურის დახვეწის გზით. ევროპის კულტურას ნაზიარები პოეტები და პროზაიკოსები ახალი ხილვებით ამდიდრებდნენ ეროვნულ ლიტერატურას. სწორედ ამ დროს დაატყდა თავს იდეოლოგიის წნეხი მთელ კულტურულ სივრცეს, დიდი ძალისხმევა დასჭირდა თითოეულ ხელოვანს, რათა საკუთარი რწმენა არ დაეთმო. მათთვის მიუღებელი იყო საბჭოთა იდეოლოგიის პოზიცია, განსაკუთრებით ეროვნულ საკითხში და, რაც მთავარია, თავსმოხვეული რევოლუცია, რომელიც სისხლით შემოვიდა საქართველოში და „ერის ტანჯვის გამომხატველი“ (ა. აბაშელი) ახალი თარიღი შეჰმატა ჩვენს ისტორიას.

მიუხედავად აშკარა თუ ფარული წინააღმდეგობისა, 20-იანი წლების ბოლოს ტერორის ულმობელი კანონი ამოქმედდა და გზა გაეხსნა კონიუნქტურულ ლიტერატურას, ითრგუნებოდა თავისუფალი შემოქმედება. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში 20-იანი წლების დამლევიდან დაწყებული ცდა, საბჭოთა მწერლობის ე.წ. ახალი შემოქმედებითი მეთოდის შემუშავებისათვის, 1932-1934 წლებში გაფორმდა, როგორც „სოციალისტური რეალიზმი“[1] და იქცა საბჭოთა კულტურის და, მათ შორის, საბჭოთა მწერლობის ერთადერთ შემოქმედებით მეთოდად. 1932 წლის აპრილის[2] დადგენილება მოითხოვდა საბჭოთა მწერლების „ერთსულოვნებას“ და გამოდიოდა ე.წ. ჯგუფური

[1] მისი განსაკუთრებული მომთხოვნელობა გაგრძელდა 50-იანი წლების ბოლომდე.
[2] 1932 წლის აპრილში გამოქვეყნდა სკკპ დადგენილება პროლეტარულ მწერალთა ორგანიზაციის, როგორც ლიტერატურის განვითარებისათვის ხელისშემშლელის, დაშლის თაობაზე.

კარჩაკეტილობის წინააღმდეგ; შეიძლება ითქვას, არავინ დარჩენილა ხარკგაუღებელი. „ეპოქის ხმას“, იძულებით თუ ენთუზიაზმით, უერთდებოდნენ ახალ-ახალი მიძღვნებით.

30-იანი წლების ქართული პოეზიისთვის განუყოფელ თემებად აქციეს საბჭოთა პატრიოტიზმი, შრომის ჰეროიკა, ახალი გმირები და მათი დაპირისპირება წარსულის გმირებთან, კოლექტივიზაციის თემა, ლექსები ლენინზე, სტალინზე, სერგო ორჯონიკიძეზე (ამ უკანასკნელის გარდაცვალების წელს მრავალი ლექსი მიეძღვნა ამ ფაქტს)... შემდეგ ბერიაზე... პოეტური სიტყვა საგანგებოდ, ხელოვნურად დამტკბარი გახდა ასევე ხელოვნურ, არაგულწრფელ ქება-დიდებათა გამოსახატავად. ქართული ლიტერატურა, ქართული პოეზია, გარკვეულწილად, არაბუნებრივი გზით მიედინებოდა. სოციალისტური რეალიზმი თანამედროვე შემოქმედთა შინა სამყაროს ადეკვატურ სულიერ განწყობას ვერ წარმოაჩენდა...

საკავშირო ყრილობის (1934 წ.) შემდეგ პარტიოტიზმის „დაშვება“ პოეტებმა ქართული პოეზიის სასიკეთოდ გამოიყენეს და საქართველოს სახოტბო შედევრებიც შექმნეს, მაგრამ, იდეოლოგიური წნეხის შესაბამისად, გრძელდებოდა აზროვნების მკაცრი კონტროლი. დაუწერელ კანონად გამოცხადდა პოეტური კრებულებისათვის წამძღვარება რამდენიმე ლექსისა, რომლებიც შეეხებოდა ლენინს, სტალინს, პარტიას... იმის სანიმუშოდ, თუ რა ბედი ეწეოდა წიგნს, ავტორს, რომელიც თავის წილ ხარკს არ გაიღებდა პოლიტიკური იდეების პროპაგანდისათვის, საკმარისია ლადო ასათიანისა და ანა კალანდაძის ლექსების კრებულების ისტორია.

ფაქტების სიზუსტისათვის უნდა ითქვას, რომ, როგორც ყველა იმდროინდელმა ქართველმა პოეტმა (ზოგადად, საბჭოთა პოეტმა), ლადომაც „დათმო“ 1937 წელს, იმ უმძიმეს წელს, როცა დედა გადაუსახლეს. გაზ. „სტალინელში“ დაიბეჭდა მისი ბერიასადმი მიძღვნილი ლექსი, უშურველი ქება მშრომელთა „მოჭირნახულე“ კაცზე, რომელსაც „სტალინის მზე გადაფრქვეოდა“. ასე გამოუვიდა ერთ ტექსტებში ორი ტირანის ხოტბა, მაგრამ მოიძებნება კი ამ დროში საბჭოთა სივრცეში აქტიური შემოქმედი, ვინც ეს აიცდინა. იქნებ, სჯეროდა კიდეც, რასაც წერდა, ან – „ხალხის მტრის შვილი“ ხსნას ეძებდა. მან ძალიან მალე და საბოლოოდ უარი უთხრა კონიუნქტურულ იდეოლოგიას.

ლადო ასათიანის ლექსების პირველ კრებულად, არც ისე იშვიათად, მიიჩნევენ „წინაპრებს“, რომელიც განადგურდა. ფაქტობრივად კი ლადოს პირველი წიგნი 1940 წელს გამოიცა, სულ – 38 ლექსია შესული. „ძლიერ გაახარა პირველი წიგნის გამოსვლამ, – იხსენებს ნიკა აგიაშვილი. ყდის მხატვრობა ლადო ავალიანს ეკუთვნოდა. მოცისფრო ფონზე: თითქოს მოზარნიშებული ხევსურული ფარი და შიგ ჩაწერილი: „ლადო ასათიანი – ლექსები“ (აგიაშვილი, 1964, გვ. 254); ნიკა აგიაშვილი იხსენებს იმასაც, როგორ გადასცა მას ეს წიგნი ლადოს მეუღლემ, ანიკო ვაჩნაძემ: ლადო ჩემთან უბრად იყო, უბრალო რამეზე წავლაპარაკდით და ახლა ერთმანეთისთვის ხმის გაცემისა გვრცხვენოდაო... ლადოს წიგნში ლექსად ჩაუწერია მიძღვნის ტექსტი, რომელშიც საკმაოდ გასაგებად იკითხება მათი „წალაპარაკების“ მიზეზი. ცნობილია, რომ ლადო პრინციპულად ითხოვდა, ცენზურას მცირეოდენიც კი არ შეეცვალა მის ლექსებში. მაგალითისთვის – მეუღლეს, ანიკოს, აბასთუმნიდან უგზავნის ლექსებს (თარიღი უცნობია) და კატეგორიულად აფრთხილებს: „ანიკო, გენაცვალე, გიგზავნი ლექსებს (სულ 6 ლექსია)... მიეცი სიმონ ჩიქოვანს „მნათობისთვის“. უნდა დაიბეჭდოს აუცილებლად ასე – ექვსივე. წინააღმდეგ შემთხვევაში არ მინდა, თუ რამე შეიცვალა, თუნდაც ერთი სიტყვა, არც მაშინ არ მინდა. არაფერია აქ შესაცვლელი და არც სადაოა რამე... კიდევ გიმეორებ, თუ ასე დაიბეჭდება, თორემ არ მინდა, იცოდე... მაშინ გამოართვი“ (ასათიანი, 1986, გვ. 136-137). „რა ეშაკი მოუვიდა ამ „ერცახე“ წიგნს, მაგან გამიჩინა ჭლექი“, – წერდა ასევე მეუღლეს 1941 წლის 10 მარტს... მოუვიდა ის, რომ იგი არ ემორჩილებოდა ეპოქის ე.წ. მოთხოვნებს, არ წერდა სოციალურ თემებზე, არ თმობდა ტექსტში რედაქტორ-გამომცემელთა ჩარევას. ხომ ეჭვგარეშეა, რომ ეს ჩარევა-ჩასწორებები ხელყოფა იქნებოდა იმ ჩინებული ლირიკისა, რომელმაც, საბედნიეროდ, ღირსეულად გამოაღწია იმ ურთულესი ეპოქიდან. ვფიქრობთ, ნიკა აგიაშვილი, როგორც უფროსი მეგობარი, ბეჭდვა-გამოცემის საქმეებში გამოცდილი და იმ სირთულეებში ჩახედული, ცდილობდა, ლადო ცოტა დათმობაზე წასულიყო. მის მძიმედ დაავადებულ სხეულს ხომ სასიკვდილო ზიანს აყენებდა

წინააღმდეგობები, რომელთა დაძლევაც უწევდა. როგორც ირკვევა, პირველი წიგნის შემთხვევაში ლადოს პრინციპულობა საკმაოდ წარმატებით დასრულებულა. რამდენიმე ლექსში მაინც შეტანილია ცვლილება (შედარებისათვის გამოვიყენეთ ლადოს მომდევნო კრებულები). ლექსში „ჩემი სამშობლო“ მეხუთე სტროფის მეოთხე ტაეპი „ტკბილია, როგორც ურმული, ტკბილია, როგორც ჩონგური“ შეცვლილია: „დიდია, როგორც ლენინი, დიდია, როგორც სტალინი“ მერვე სტროფის ბოლო ორ ტაეპს დამატებული აქვს: „სამშობლო ჯუღაშვილისა – შეუდრეკელი სარდალის“ (1936 წ.); ლექსში „ქართლის დედა“ ეძღვნება „ჯუღაანთ კეკეს“, რომლის შვილი, „შემოქმედი განახლებულ საუკუნეთა“ „ბაქოელ ძმებთან, ბაილოვის ციხის საკანში, თავისუფლების მძლავრ სიმღერას აგუგუნებდა“. ნიკა აგიაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი „წარწერა წიგნზე“ (ნ. ა-ს) შესულია ლადოს შემდგომ კრებულებში:

შენ წინათ ცაში დაქროდი,
ესიტყვებოდი ვარსკვლავებს,
და დედამიწის წალკოტი
არარაობად ჩასთვალე.
შენ მაშინ გულთამხილველად
მეტყოდი მშობლის კილოზე:
„ყრმაო, ყველაზე პირველად
სამშობლოსათვის ილოცე“.
შენ წინათ ცაში დაქროდი
და წმინდა სულებს თან ახლდი,
ახლა კი მიკვირს, იმგვარი
აგრე ვით დაჩაჩანაკდი?!
ცხოვრების ორომტრიალში,
უპირველესი ყოვლისა
შენ ხმა დაკარგე წინაპრის
მამაცი მეციხოვნისა!

მე გავაცოცხლე ხმა იგი
და მინდა ყურში ჩაგძახო:
„ადექ, მგლის მუხლი მაიბი,
რამ წაგახდინა, ყაზახო!
შენი პირველი ოცნების
და პირველ სიტყვის დამჯერემ,
სამშობლოსათვის ლოცვები
ამ ცისფერ წიგნში ჩავწერე.
თავათ დავუდექ თამადად
გარდასულ ხმათა ღრეობას
წაიკითხე და პაპათა
დაგიბრუნდება მხნეობა
1941 წ.

ეს გამარჯვების ხარება იყო უფროსი მეგობრისადმი, რომელსაც „მშობლის კილოზე“ თავად უსწავლებია ლადოსთვის ლოცვა „წინაპართა ხმაზე“, მაგრამ „ცხოვრების ორომტრიალში“ მეციხოვნის ხმა დაუკარგავს. წინაპართა ხმის „სიჭარბე“, შეიძლება ითქვას, სიცოცხლის ფასად დაუჯდა შემდეგ ლადო ასათიანს, როცა მისი მეორე წიგნის განადგურება ეუწყა იმ საბაბით, რა დროს წინაპრებიაო. გამარჯვების პირველ სიხარულს თავზარდამცემი ფაქტი მოჰყვა, „ერთი მართალი კაცის“ ცხოვრებას სასიცოცხლო მიწა გამოეცალა ფეხთქვეშ. ყველაფერი კი იქიდან დაიწყო, რომ 1942 წლის მიწურულს, საქართველოს კპ ცკ-ის დადგენილების შესაბამისად, მწერალთა გამგეობის პლენუმმა იმსჯელა ლიტერატურულ-მხატვრული პროდუქციის ხარისხის ამაღლების შესახებ (მომხს. ი. აბაშიძე). პლენუმმა, ცკ-ის დავალებით, გამოყო სარედაქციო კომისია, რომელსაც ევალებოდა გამომცემლობის მიერ წარმოდგენილ ყოველ განხილულ ნაწარმოებზე წერილობითი დასკვნის წარდგენა მისი გამოცემის მიზანშეწონილობის თაობაზე. საბოლოო გადაწყვეტილებას პრეზიდიუმი იღებდა. ამ სარედაქციო კომისიაში შედიოდნენ: ლეო ქიაჩელი (თავმჯდომარე), აკაკი გაწერელია, გიორგი ლეონიძე, ბესარიონ ჟღენტი, გერონტი ქიქოძე, ალექსანდრე ქუთათელი, დემნა შენგელაია, კომისიის მდივნობა დაევალა კლავდია დევდარიანს. 1942 წელს, ლადოს სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, ამ კომისიამ (იძულების წესით ალბათ) განიხილა გამომცელობა „ფედერაციის“ მიერ გამოგზავნილი ლადო ასათიანის ლექსების კრებულ „წინაპრების“ დაბეჭდვის შესახებ სარედაქციო კომისიის დასკვნა და დაადგინა – „უარყოფილ იქნეს სარედაქციო კომისიის დასკვნა ლადო ასათიანის ლექსების წიგნის გამოცემის შესახებ: წიგნი არ გამოიცეს“ (კვერენჩხილაძე, 1997,

გვ. 181). ამ დადგენილების თანახმად ლადოს წიგნის „წინაპრების“ მთელი ტირაჟი დაჭრეს (გარდა საავტორო ცალებისა).

„წინაპრებში“ შესულია 11 ლექსი: „რა ქართველი ხარ“, „კრწანისის ყაყაჩოები“, „საქართველო იყო მათი საოცნებო სახელი“, „საქართველოში“, „ციხის სიზმარი“, „პირველი მჭედლები“, „ქართველი ოქროს მაძიებლები“, „მანანა ორბელიანის სურათი“, „ნადირობის შემდეგ“, „ასპინძა“ და „ბასიანის ბრძოლა“ (წიგნის რედაქტორი – რაჟდენ გვეტაძე (ცნობილი თავისი კეთლგანწყობილი ბუნებით კოლეგებისადმი, ახალი თაობისადმი)...

ეს ის დროა, როცა განსაკუთრებით პოეზიისგან, როგორც უფრო მობილურის, მოითხოვენ საბჭოთა მეომრების თავდადების წარმოჩენას, „სამშობლოსათვის, სტალინისათვის“ მოწოდების ემოციურ ხორცშესხმას და ა.შ. ამ შემთხვევაში ლადო ასათიანის „წინაპრები“ არ აღმოჩნდება ეპოქის მოთხოვნათა ადეკვატური. როგორც ჩანს, ლადოსთვის მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო წინააღმდეგობა წიგნის გამოცემასთან დაკავშირებით (თემატურობის გამო) და ეპიგრაფად წარუმძღვარებია ამონარიდი გაზ. „პრავდადან“: „ჩვენი სამშობლოს, ჩვენი ხალხის სიცოცხლის, ღირსებისა და თავისუფლებისათვის გააფთრებულ ბრძოლებში საბჭოთა მეომრებს აღაფრთოვანებენ ახლაც და მომავალშიც ვაჟკაცური სახეები ჩვენი დიდი წინაპრებისა“ („პრავდა 20/VIII-42). ეს იყო ერთგვარი რევერანსი თანამედროვეობის მოთხოვნილებებისადმი, პატარა ჯაჭვი მასთან იდეური შემხებლობისათვის... არც იმან უშველა, რომ პირველი ლექსი მამულისთვის თავდადების განწყობას გამოხატავდა:

რა ქართველი ხარ და რა ჭაბუკი,
თუ მამულს თავი არ ანაცვალე –
ეს აწვალებდა ცოტე დადიანს,
მეც ქართველი ვარ და ეს მაწვალებს.

„წინაპრები“ (2 500 ტირაჟით) დასაბეჭდად ხელმოწერილია 1942 წ. 12.X-ს. ე.ი. გამოიცა წლის ბოლოს. საქართველოს საჯარო ბიბლიოთეკის ინვენტარში ეს წიგნი ჩაწერილია 1943 წლის 15 იანვარს (ლადო ჯერ კიდევ ცოცხალია), მეორედ წიგნი საჯაროში ჩაწერილია 1943 წლის აგვისტოში (ლადოს გარდაცვალების შემდეგ) და ინახება დღემდე; რაც შეეხება პირველ წიგნს, „ლექსებს“, 4 ცალი ინახება საჯარო ბიბლიოთეკის სხვადასხვა ფონდში და 2 – ცალი ქუთაისში, დეპოზიტარიუმში.

ლადოს გარდაცვალების შემდეგ, 1944 წელს, საბლიტგამმა გამოსცა მისი პოეტური კრებული „ლექსები“ (55 ლექსი და 1 პოემა), სიმონ ჩიქოვანის წინასიტყვაობით. რა თქმა უნდა, ცენზურა უხერხულობას უქმნიდა ამ სიტყვების ავტორს, როცა წერდა: „მისი (ლადოს) ახალგაზრდული გატაცება საბჭოთა საქართველოს დასტრიალებდა. მისი წიგნი წინაპრების და დღევანდელი გმირების მოღვაწეობას ადიდებდა... ბელადი და მისი აღზრდილი ვაჟკაცები იტაცებდნენ პოეტის გულს და ახმიანებდნენ მას წრფელი სიმღერებით“... და იქვე: „ლადო ასათიანმა შეძლო მცირე ხნის განმავლობაში გამოემჟღავნებინა ნამდვილი ლირიკული მღელვარება და უშუალობით დანახული პოეტური სამყარო. ქართულ სიტყვას იგი არტისტულად ფლობდა და ეროვნული იერი, ქართული კოლორიტი ამშვენებდა მის შემმართებელ ლექსებს“ (ჩიქოვანი, 1949 გვ. 6). ამ წიგნში შესულია ის ნაძალადევი ტექსტები, რომლებიც პირველ წიგნში არ შეუტანიათ: „ბელადისადმი“, „ლენინის ტომი“ და „გენერალი ჟუკოვი“, „ქართვლის დედა“, სათაური შეცვლილია „ბელადის დედით“ (მეტი „სიზუსტისათვის“)...

სოციალისტური რეალიზმის მკაცრი მოთხოვნების მსხვერპლი გახდა ახალგაზრდა ანა კალანდაძის ლექსები. მოულოდნელი და მეტად სასიხარულო იყო მწერალთა საზოგადოებისა და რიგითი მკითხველებისთვის მისი პოეზია.

1946 წლის 5 მაისს საქართველოს მწერალთა კავშირის დარბაზში ახალგაზრდა, უცნობმა, ჯერ კიდევ სტუდენტმა ქალმა (22 წლისამ), თავისი პირველი ლექსები წაიკითხა (მათ შორის მრავალი შემდეგ შედევრად იქნა აღიარებული). II მსოფლიო ომი ახალი დამთავრებული იყო და, გადა-

ტანილი ტკივილების ფონზე, განსაკუთრებული ენერგიით გაიჟღერა პოეტის გულწრფელმა და ღრმა პოეზიამ. ლექსები იმდენად შინაგანი თავისუფლებით იყო გამოთქმული, რომ თავად არც კი ეფიქრებოდა, თუ დაუბეჭდავდნენ: ომისა და ომისშემდგომი წლების საბჭოთა და, მათ შორის, ქართული პოეზია, ხომ მკაცრად იყო შეზღუდული დეკლარაციული, კონიუნქტურული სტილითა და თემატიკით, რაც საერთოდ არ ემთხვეოდა ანა კალანდაძის პოეტურ პათოსს. თუმცაღა, პირველი პრეზენტაციიდან მალევე, ანასთვის მოულოდნელადაც, მისი რამდენიმე ლექსი გამოქვეყნდა ქართულ პერიოდულ გამოცემებში (გაზეთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1946 წ., 14 ივნისი; ჟურნალი „მნათობი“, 1946, №4). პირველმა პუბლიკაციამ გარკვეული იმედები ჩაუსახა პოეტს: ეს კარგი დასაწყისი იყო, რომელსაც თითქოს მეტი წარმატება და სიახლე უნდა მოეტანა მისთვის, მაგრამ სულ მალე, იმავე 1946 წლის აგვისტოში, ტოტალიტარული საბჭოთა სისტემის მიერ ლიტერატურული რეპრესიების ახალი ტალღა დაიწყო. ჟურნალების – „ზვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ წინააღმდეგ გაზ. „პრავდაში“ დაიბეჭდა წერილი[1], სსრკ კომპარტიის ცკ-ის 11 აგვისტოს დადგენილებით კი სასტიკად გაკიცხეს ანა ახმატოვა, მიხაილ ზოშჩენკო, ნიკოლოზ ტიხონოვი და სხვ. ანა ახმატოვას, გამორჩეულ რუს პოეტ ქალს, *ძრუში* უწოდეს, ზოშჩენკოს – უპრინციპო, ტიხონოვი კი გაათავისუფლეს მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარეობიდან. ცხადია, რომ არცერთ აღნიშნულ გადაწყვეტილებას არ ჰქონია ობიექტური, რეალური მიზეზი, გარდა ბოროტების იმპერიის სუბიექტური დამოკიდებულებისა თვისუფალი აზრისადმი. ეს იყო სისტემისთვის ჩვეული შიშის დანერგვის მორიგი მცდელობა. როგორც წესი, მწერლების რბევა-დაწიოკების გეგმა მოსკოვში მუშავდებოდა და შემდეგ ვრცელდებოდა ე.წ. „მოკავშირე“ რესპუბლიკებში. საქართველოს მწერალთა კავშირის პარტიულმა ორგანიზაციამ, ცხადია, უყურადღებოდ არ დატოვა „ცენტრიდან“ მიღებული სიგნალი და ადგილობრივი კამპანია გააჩაღა. 1946 წლის 5 სექტემბერს გაზ. „კომუნისტში“ დაიბეჭდა წერილი „ჟურნალი „მნათობი“ სერიოზულ გაუმჯობესებას საჭიროებს“, რომელშიც ანა კალანდაძის შესახებ ვკითხულობთ: ზოგიერთ ახალგაზრდა მწერალს აშკარად დაეტყო დეკადენტური, აპოლიტიკური მოტივებით გატაცება. ამის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებას წარმოადგენს ანა კალანდაძის ლექსები... ახალგაზრდა ავტორს, როგორც ჩანს, აქვს საკმაოდ პოეტური ნიჭი, მაგრამ მას აკლია ჩამოყალიბებული ცოდნა ცხოვრებისა... არ ხელმძღვანელობს მოწინავე იდეებით, დეკადენტური მოტივების ტყვეობაშია მოქცეული...

1946 წლის გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ (4.X.№29) ქვეყნდება საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივნის, პეტრე შარიას, მოხსენება „ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების გზები“, წაკითხული საქართველოს საბჭოთა მწერლების მესამე ყრილობაზე. მომხსენებელი საგანგებოდ აღნიშნავს: „აქ ერთ-ერთი ორატორი, მგონი ამხ. გაწერელია, სპეციალურად შეჩერდა დამწყები პოეტი ქალის, კალანდაძის, დადებით სუბიექტურ-მორალურ თვისებებზე... სრულიად გაუმართლებელია ის სენსაცია, რაც ამ ახალგაზრდის გარშემო შეიქმნა... სრულიად არ უარვყოფ რა ნიჭს, რომელსაც იგი ამჟღავნებს ზოგიერთ თავის ლექსში, მე ვაცხადებ, რომ გაზვიადებულია მისი ორიგინალობაც და მისი შემოქმედებითი მიღწევებიც... მზრუნველობითი კრიტიკისა და მეგობრული რჩევის ნაცვლად თავბრუდამხვევი ხოტბა შეასხეს და მოუწონეს ისეთი ლექსებიც, რომლებიც არა მხოლოდ უიდეო და მისტიკურია, არამედ მხატვრულად და თვით ენობრივადაც მეტად სუსტია... მომხსენებელი ანა კალანდაძის „მაქებრებს“ მოუწოდებდა მეტად კრიტიკულები ყოფილიყვნენ ახალგაზრდა პოეტისადმი, რაც „ააცდენდა მას თავბრუდახვევას“ და „ნამდვილი პოეზიისკენ“ გაუკაფავდა გზას. „ნამდვილი პოეზია“ კი გულისხმობდა სოციალისტური რეალიზმის კლიშეებს მორგებულ, პოეზიისგან დაცლილ, გამოფიტულ პოეზიას. „დადგენილებამ“ ცხოველი გამოხმაურება ჰპოვა, „საყვედურის ტალღამ იმძლავრა“. კრიტიკას ვერ გადაურჩა ჩემი ერთი გამოუქვეყნებელი ლექსიც“ (გამოუქვეყნებელში იგულისხმება „ლოცულობს გველი“, რომელიც შეფასდა როგორც მისტიკური და დეკადენტური, არ შესულა

[1] საკავშირო კ.პ.(ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1946 წლის 14 აგვისტოს დადგენილება, ჟურნალების: „ზვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ შესახებ (დაიბეჭდა გაზეთ „პრავდაში“, 15 აგვისტოს).

პირველ კრებულშიც, ზ.ც.), – იხსენებს ანა კალანდაძე (ინტერვიუ ანა კალანდაძესთან, ესაუბრა კახა ჯამბურიამ, ალმანახი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991, №3, გვ. 276, გამომცემლობა „მეცნიერება“). ანა კალანდაძის ლაღი და თავისუფალი სამყაროდან გამოსული ლირიკა ამიერიდან უნდა დამორჩილებოდა პარტიის პროგრამის გადაწყვეტილებათა სულისკვეთებას, ყოველდღიურობის მოთხოვნებს. ცენზურის დიქტატს, ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილს... ანა კალანდაძემ უარი თქვა მორჩილებაზე და საერთოდ შეწყვიტა ლექსების გამოქვეყნებაცა და საჯარო კითხვაც! მხოლოდ შვიდი წლის შემდეგ, 1953 წელს იხილა ქართველმა მკითხველმა ანას პირველი კრებული, რაც პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის, ე.წ. „დათბობის“ მაუწყებელი იყო.

ანა კალანდაძის პირველ წიგნს აშკარად ეტყობა კონიუნქტურული წნეხის, იდეოლოგიის ზეწოლის სასტიკი გავლენა. პოეტს არცერთი ლექსი არ გამოუქვეყნებია 1946 წლიდან წიგნის გამოცემამდე და უცებ ამ კრებულში ერთბაშად გამოჩნდა ოცამდე სახოტბო ლექსი, რაც, ადვილი წარმოსადგენია, რამდენად დამთრგუნველი და უსიამოვნო უნდა ყოფილიყო შინაგანი თავისუფლებით და ახალგაზრდული სილაღით (რითაც ის, ერთგვარად, ლადო ასათიანის პოეტური ხმის ახალი სიცოცხლის გაგრძელებად კი შეიძლება წარმოვიდგინოთ) მოსული სრულიად ახალგაზრდა პოეტისთვის... სხვა შემთხვევაში, ალბათ, არც ღირდა ამ ტექსტების გახსენება, მაგრამ, როგორც ავადსახსენებელი დროის ძალადობრივი ისტორიის ანარეკლი, სათაურებს მაინც დავასახელებთ: „დიდება შენ, უხვო სინათლევ“ (1953) (იგულისხმებიან ლენინი, სტალინი და პარტია), „ჩვენ მივდიოდით სტალინის დროშით“ (1946), „ქართველი მეომრების სიმღერა“ (1946), „ტყვია არ წავა ვიეტნამისკენ“ (1950), „მე ვხედავ ვლადიმერ ლენინს“ (1950), „ლენინი იესლებენში“ (1950), „ლენინის ქუდი“ (1951), „რაიხსტაგის კედელზე“ (ფიგურირებს სტალინი, „ფოლადის ხელი“, 1952), „გორიდან ვუსმენთ მოსკოვს“ (1952)... ანა კალადაძეს, როგორც პოეტს, გამოჩენილ შემოქმედს, მთელი ცხოვრება მაინც მძიმე მოგონებად რჩებოდა ეს ყოველივე. ყოველივე ტოტალიტარული სისტემის შავბნელ ისტორიას ჩაბარდა, ხოლო ანა კალანდაძის პოეზია იმ საწყისიდან ბოლომდე დარჩა როგორც საუკუნის დიდებული პოეტი ქალის გამორჩეული ხმა. როგორც ანას ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევარი საბა მეტრეველი წერს: „მისი სულიერი ამბოხი, უაღესად ინტიმური ლირიკით გამოვლენილი, აუქმებდა სოციალისტური რეალიზმის მხატვრულ მეთოდს, უპირისპირდებოდა გაბატონებულ დისკურსს და ანგრევდა იმპერიის ჯებირებს... უჩუმრად, მშვიდად, ქალური სინაზით, თავისდა უნებურად ანა კალანდაძემ ჯერ კიდევ ბელადის სიცოცხლეში დაიწყო პოლიტიკური პოსტმოდერნიზმის – სოციალისტური რეალიზმის დემონტაჟი“ (მეტრეველი, 2018, გვ. 143).

სიმბოლურია ისიც, რომ იმ მძიმე 1946 წელს, ლადო ასათიანისა და ანა კალანდაძის სახელს კითხვის ნიშნისქვეშ აყენებს გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ დაბეჭდილი კ. ზუმბულიძის წერილი: „ორჯერვე დავესწარი მხატვრული კითხვის საღამოს, რომელიც რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ს. ზაქარიაძემ მოაწყო ჯერ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრსა და შემდეგ მწერალთა კავშირის კლუბში... მსახიობი თითქოს ცდილობს თავის საღამოებზე მსემენელს წარმოდგენა მისცეს როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე საბჭოთა პოეზიის შესახებ. ამ მიზნით ის კითხულობს, ერთის მხრივ, კლასიკოსების (ილია ჭავჭავაძე, ნ. ბარათაშვილი, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა) ლექსებს, ხოლო თანამედროვეთაგან მას რატომღაც მხოლოდ ორი პოეტი აურჩევია – ლადო ასათიანი და ანა კალანდაძე. გაუგებარია, რა პრინციპით ხელმძღვანელობდა მსახიობი, როცა ასეთ არჩევანს აკეთებდა“... ჩანს, სერგო ზაქარიაძისთვის, საზოგადოების უდიდესი ნაწილისთვის სრულიად ნათელი და გასაგები იყო ის „პრინციპი“, რითაც აირჩია მსახიობმა ეს ორი პოეტი, 30-იან-40-იანი წლების ორი უდავოდ გამორჩეული სახელი, რომლებიც დღემდე ამ ნიშნით რჩებიან XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ეს ორი შემთხვევა, ორი ჩინებული პოეტის მტკივნეული ისტორია, კონკრეტული ანარეკლია სოცრეალიზმის კლიშეების ალადობრივი ისტორიის პარადიგმებიდან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აგიაშვილი, ნ. (1964). ჭაბუკები დაჩნენ მარად, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

ასათიანი ლ. (1986). რჩეული, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

კვერენჩხილაძე, რ. (1998). საქართველოს მწერალთა კავშირი – 1917-1990. ჟურნ. „მნათობი“, №11-12. თბილისი.

მეტრეველი, საბა (2018). ანა კალანდაძე და პოლიტიკური პოსტმოდერნიზმი, თბილისი: „მწიგნობარი“.

შარია პ. (1946). ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების გზები. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №29, 4.X.

ჩიქოვანი ს. (1949). წიგნში ლადო ასათიანი, თბილისი: საბლიტგამი.

ცხადაია ზ. (2006). XX საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიიდან, თბილისი: „მერანი“.

ცხადაია ზ. (2007-2008). ანა კალანდაძე, სჯანი, 7, თბილისი.

ჯამბურია კ. (1991). ინტერვიუ ანა კალანდაძესთან, ალმანახი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №3, თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“.

References:

Agiashvili, N. (1964). Ch’abuk’ebi darchnen madar. [Young people appeared forever]. Tbilisi: „Soviet Georgia“.

Asatiani L. (1986). Rcheuli. [Selections]. Tbilisi: „Soviet Georgia“.

Chikovani S. (1949). Ts’ignshi Lado Asatiani. [In the book Lado Asatiani]. Tbilisi: Sablitgam.

Jamburia K. (1991). Int’erviu Ana K’alandadzestan. [Interview with Ana Kalandadze]. Almanac „Literature and Art“, 3, Tbilisi: Publishing House "Metsnierba".

K’verenchkhiladze, R. (1998). Sakartvelos mts’eralta k’avshiri – 1917-1990. [Writers Union of Georgia –1917-1990]. J. „Mnatobi“, 11-12. Tbilisi.

Met’reveli, Saba (2018). Ana K’alandadze da p’olit’ik’uri p’ost’modernizmi. [Ana Kalandadze and political postmodernism]. Tbilisi: „Mtsignobari“.

Sharia P. (1946). Kartuli sabch’ota lit’erat’uris ganvitarebis gzebi.[Ways of development of Georgian Soviet literature]. Newsp. „Literature and Ar“, 29, 4.X.

Tskhadaia Z. (2006). XX sauk’unis kartuli lirik’is ist’oriidan. [From the History of Georgian Lyric of the 20th Century]. Tbilisi: „Merani“.

Tskhadaia Z. (2007-2008). Ana K’alandadze. [Ana Kalandadze]. Sjani, 7, Tbilisi.

Zaza Abzianidze
ზაზა აბზიანიძე
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

„Little Man" in the Era of the „Big Man"
(A „Social Realism" Antithesis to the Humanist Tradition of Georgian Prose)

„პატარა ადამიანი" „დიდი ადამიანის" ეპოქაში
(ქართული პროზის ჰუმანისტური ტრადიციის „სოცრეალისტური ანტითეზა")

One of the prevailing themes of the Georgian prose of the 19th to early 20th century was a "*Little Man"*, whose "literary birth" is associated with the names of Gogol and Chekhov and who usually represents a poor class of petty city officials/teachers. Dmna Shengelaya's short novel "The *Man"* is perceived as the antithesis to the humanistic pathos of this "literary gallery", created at the dawn of socialist realism and repeating, in a parody way, both Egnate Ninoshvili's plot and onomastic symbols. This short novel laid down the basis for the whole series of literary characters. We hope that the reader will learn how the socialist realism, introduced by the "Big Chief" ousted from Georgian literature a centuries-old tradition of humanism.

Key words: Georgian prose, „Little Man", Demna Shengelaya
საკვანძო სიტყვები: ქართული პროზა, „პატარა ადამიანი", დემნა შენგელაია

XX საუკუნის დასასრულისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული პროზის ერთ-ერთი დომინანტური თემა – „პატარა ადამიანი" გახლდათ. აქ მკაფიოდ უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ჩვენი „ხალხოსნების" მიერ ესოდენი ემპატიით აღწერილი, ბატონყმობის უღელქვეშ დაბეჩავებული ქართველი გლეხკაცი და ის „პატარა ადამიანი", რომელიც, როგორც წესი – ქალაქელ ჩინოვნიკთა/მასწავლებელთა ხელმოკლე ფენას ეკუთვნის.

„პატარა ადამიანის" „ლიტერატურული დაბადება" გოგოლისა და ჩეხოვის სახელებს უკავშირდება, მაგრამ, ამ ლიტერატურული ფენომენის მნიშვნელობა შორს გასცდა რუსული ლიტერატურის ფარგლებს – უმწეო, ნაკლული თუ უასაკო ადამიანისადმი მიმართება – მწერლობისათვის ერთგვარ ტესტირებად იქცა, რომელიც სრულიად უნივერსალური გამოდგა.

ეგნატე ნინოშვილის, შიო არაგვისპირელის, ვასილ ბარნოვის, ნიკო ლორთქიფანიძისა თუ მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ჰუმანისტურ პრობლემატიკაში „პატარა ადამიანი" განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს და ჩვენ თვალნათლივ ვხედავთ, როგორ აგნებენ ჩვენი მწერლები რაღაც უხილავი საცეცებით იმ საყოველთაო სატკივარს, რომელიც ასე გენიალურად განსახიერდა თომას

მანის „პატრა ბატონ ფრიდემანსა“ თუ ჩარლი ჩაპლინის უსაყვარლესი, უიღბლო მაწანწალის თავგადასავლებში...

ქართულ მწერლობას ვუბრუნდები: მწერლურმა ინტუიციამ უკარნახა ეგნატე ნინოშვილს რადიკალურად შეეცვალა რაკურსი ილიას „კაკო-ყაჩაღის“ დრამატული კოლიზიისათვის, სადაც უპატიებელი შეურაცხყოფა მხოლოდ სისხლით უნდა ჩამოირეცხოს და სადაც შურისმაძიებელი თავზე ხელაღებული ყაჩაღია. რა ყაჩაღი?! სპირიდონ მცირიშვილი (ეს ონომასტიკური სიმბოლიკაც ხომ ცალკე კვლევის საგანია!) კანონმორჩილი, პატიოსანი, სიღარიბისაგან დაბეჩავებული ადამიანია, რომლისთვისაც მასწავლებლობა სოციალური ზეაღსვლის მაქსიმუმია, ხოლო საყვარელ ქალთან შეუღლება (რასაც თავის გმირზე არანაკლებ უიღბლო ავტორი ვერ ეღირსა!)[1] ბედნიერების მწვერვალი.

სოციალურ ასპექტს თუ გავითვალისწინებთ, ტარიელ მკლავაძე (ისევ ონომასტიკური სიმბოლიკა!) – აზნაურია, ხოლო სოფლის მასწავლებელი სპირიდონი კი – ინტელიგენტი საგანგებოდ ვიხმარე აქ ეს ტერმინი, რადგან თავად ეგნატე ნინოშვილს (რაღაც სიტყვათთამაში გამომივიდა!), ისევე, როგორც მის, დაბალი სოციალური წრიდან გამოსულ თანამოკალმეთ, ჩვენ ქართული ინტელიგენციის პირველ თაობად ვთვლით; ისევე, როგორც სოლომონ დოდაშვილის – ამავე კატეგორიის პირველ და ერთადერთ „პერსონად“ რომანტიზმის ეპოქაში. ცხადია, რომ ანტაგონიზმი აზნაურიშვილსა და ინტელიგენტს შორის – ეგნატესთან გამიზნული და სიმბოლურია. თუმცა, არც იმდენად „იდეოლოგიზირებული“, როგორც ეს მისი შემოქმედების საბჭოთადროინდელ მკვლევარებს ეგონათ. ერთ ციტატას მოვიხმობ:

„ტარიელ მკლავაძეს მწერალმა დაუპირისპირა მშრომელი გლეხობის წრიდან გამოსული, ფიზიკურად სუსტი, მაგრამ სულიერად ძლიერი, პროგრესული იდეებით აღჭურვილი, სოფლის მასწავლებელი სპირიდონ მცირიშვილი. ტარიელმა უხეშად შელახა სპირიდონის ადამიანური ღირსება; ნამუსის ახდა დაუპირა მის მეუღლეს... გაივლის ხანი, შეურაცხყოფილი სპირიდონი შურს იძიებს მკლავაძეზე, რევოლვერით განგმირავს მას“ (კალანდაძე, 1982, გვ. 82).

მიხეილ ჯავახიშვილის მწერლური ინტუიცია კარნახობს, რომ ამ „მარადიულმა კლიშემ“ – არისტოკრატი მოძალადის და მდაბიო მსხვერპლისა, მთელი თავისი რესურსი უკვე ამოწურა და სიტუაციას 180 გრადუსით შეატრიალებს – მოძალადე გლეხია, მსხვერპლი კი – ბატონის ოჯახი! ამასთანავე, სიტუაცია ისე შეიცვალა, რომ ძალადობა მთლად ძალადობადაც აღარ აღიქმება, რადგან დიდწილად „მსხვერპლის“ მიერ არის პროვოცირებული. შედეგად – დრამატულ „სამკუთხედში“ რეალური „მსხვერპლი“ არა გაუპატიურებული ქალია, არამედ, მისი ქმარი – თეიმურაზ ხევისთავი, რომელიც სპირიდონ მცირიშვილისაგან განსხვავებით, მკითხველის არანაირ თანაგრძნობას არ იწვევს, რადგან მთელი მისი კაპიტულიანტური ნატურა ღირსია ამ სასჯელის.

ყოველივე ზემოთქმული საკმარისი იქნებოდა „ჯაყოს ხიზნების“, როგორც ნინოშვილის მოთხრობის ინვერსიული ნიმუშის ლაკონური რეზიუმესათვის, XX საუკუნის დასაწყისში რომ ყოფილიყო დაწერილი, საქართველოს გასაბჭოებამდე. მაგრამ, რომანი „მნათობში“ ისედაც ტრაგიკულ 1924 წელს გამოქვეყნდა და კიდევ ერთი ტრაგედიის მოზეზად იქცა.

ღიორსებააყრილი თეიმურაზსა და გაუპატიურებულ, ბედსშერიგებულ მარგოში მკითხველს შეეძლო თავისივე თავისუფლებაწართმეული ქვეყანა ამოეცნო; ხოლო უცხოტომელ, მოძალადე ჯაყოში კი – ინტერნაციონალური ლოზუნგებითა და რუსული ხიშტებით დამკვიდრებული ბოლშევიკური ხელისუფლება (ჯუღაშვილ-ჯივაშვილის „ონომასტიკური დაწყვილება“ ხომ უკვე რაღაც ფატალურ გამოწვევად მიმაჩნია!).

---

[1] „1892 წლის ახალწელიწად დღეს ეგნატე გურიის სოფელ ხიდისთავში გაეცნო თავისი მეგობრების ბესარიონ და გერონტი კალანდაძეების დას ნადასის, რომელიც, როგორც ეტყობა, თავისი გარეგნობით და სულიერი კულტურით ყველაზე მეტად შეეფერებოდა მის წარმოდგენას სატრფოსა და იდეალურ მეუღლეზე. არსებობს ნინოშვილის ორი წერილი ნადასი კალანდაძისადმი მიმართული., მაგრამ არ დარჩენილა ქალის პასუხი; მხოლოდ, როგორც ნინოშვილის მეორე წერილიდან ირკვევა, მას ეგნატესათვის უარი უთქვამს [...], ვინაიდან უკვე ჰყოლია საქმრო, რომელიც ბელეტრისტის კარგი ნაცნობი ყოფილა“. (გერონტი ქიქოძე, „ეგნატე ნინოშვილი“. „რჩეული თხზულებანი, ტ.1, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1963 წ. გვ. 255).

მაგრამ ახლა მიხეილ ჯავახიშვილის იმ მოთხრობებს მივუბრუნდეთ, რომელთა ჰუმანისტური პათოსის წარუხოცელი კვალი უკვე საუკუნეზე მეტია, რაც ამჩნევია ქართულ პროზას. ბევრი ჩვენაგნი XX საუკუნის ქართული პოეზიის დაბადებას 1919 წელს გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების“ გამოცემას უკავშირებს, ხოლო პროზისა – 1903-ში გაზეთ ცნობის ფურცელში“ მიხეილ ჯავახიშვილის „ჩანჩურას“ გამოქვეყნებას. ამ, ერთ ღამეში დაწერილმა მოთხრობამ განაპირობა მისი ავტორის მთელი შემდგომი ბიოგრაფია, მაგრამ, მგონი არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ ამასთანავე – XX საუკუნის ქართული ჰუმანისტური პროზის მთელი შემდგომი კალაპოტიც.

თვითონ მიხეილ ჯავახიშვილი ასე იხსენებდა თავის ლიტერატურულ დებიუტს: „იმ დროს მწერლობაში „საწყალი კაცი“ იკალათებდა, მეც მიმიზიდა. ერთხელ ბაზარში მათხოვარა დავინახე – ჯუჯა, უბადრუკი, მუნჯი, მასხარა. დიდხანს ვსდიე და ვუთვალთვალე. მერე საღამის შვიდ საათზე ჩავუჯექი და მეორე დღის თორმეტ საათზეღა ავდექი. ასე დაიბადა „ჩანჩურა“. ერთ საწყალს რამდენიმე საწყალი მოჰყვა („უპატრონო“, „თავდავიწყება“, „მეჩექმე გაბო“, „კურკას ქორწილი“) და ეს მოტივი, დაჩაგრული და უბედური – ოცი წლის დუმილის შემდეგაც მრავალჯერ გავიმეორე. შეუძლებელია არ განმეორებულიყო, ვინაიდან მწერლისათვის სიბრალული და თანაგრძნობა იგივეა..." (ჯავახიშვილი, 2011, გვ. 215).

„პატარა ადამიანის“ სამი, ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული პორტრეტი ვლინდება კონსანტინე გამსახურდიას ადრინდელ ნოველებში – „ზარები გრიგალში“, „ქოსა გახუ“ და „დიდი იოსები“.

რა განაპირობებს ამ პატარა ადამიანების ტრაგდიას? ახალი სინამდვილე, მათი „გენეტიკური სიპატარავე“, თუ ის ფატალური კანონზომიერება, რომელიც გაფიქრებინებთ: იარსებებს კი ისეთი საზოგადოება, რომელშიც გალაღდება და გაიხარებს მნათე ოქროპირი?! მირიან აბულაძის მოსწრებული თქმით, კონსანტინე გამსახურდიას ნოველის სწორედ ეს პერსონაჟია – *„საოცრად რომ მოგვაგონებს იმ ეგზოტიკურ მცენარეს, რომელიც სიცოცხლეში მხოლოდ ერთხელ აყვავდება და მაშინვე იღუპება*!“ (აბულაძე, 1976, გვ. 20).

ან დადიანების ბუში – ქოსა გახუ, თავს რომ იგიჟიანებს და საკუთარ ძმას მეძებარი ძაღლის მაგივრობას უწევს, ოღონდ კი ერთდთადერთი ვაჟი განარიდიოს გუმანით ნაგრძნობ ხიფათს; ან – მეკურტნე იოსები, რომელსაც ხელისუფლების შეცვლა მართლაც ახალი ცხოვრების დადგომის ილუზიას უქმნის და მის უბოროტო, მაგრამ პატარა სულში ჩამალული „დიდკაცობოს კომპლექსის“ მსხვერპლად აქცევს?!

ამ სამ, განსხვავებულ პორტრეტს ერთი დეტალი ანათესავებს: თუ გახსოვთ დიეგო ველასკესის „მენინები“ – სამეფო ოჯახით, მასხარა ჯუჯათი და ამ ჟანრის კომპოზიციისათვის სრულიად აუცილებელი ატრიბუტიტთ – ძაღლით! ზუსტად ასევე, გამსახურდიას სამივე ნოველაში, სრულიად სხვადასხაგვარ კონტექსტში, მაგრამ მაინც – „ჯუჯები“ ძაღლებთან არიან დაწყვილებულნი.

„ზარები გრიგალში“: „არც ერთი ყურშა არ ისურვებდა ოქროპირსავით ცხოვრებას. ოქროპირი ბედს არ უჩიოდა. მისი სულის სიმშვიდე არასოდეს დარღვეულა“ (გამსახურდია, 1959, გვ. 15).

„ქოსა გახუ“: ტაგუ სამუგია უყვება ავტორს ქოსა გახუს თაობაზე – „ხვალ გიჩვენებთ: როგორ გამოვწაფე ნადიროზაში. ქართული მწევარი ვერ მიეწევა, ისე გავარდება გვიმრებში. ვერც ერთი მაძებარი ვერ ააგდებს კურდღელს“ (გამსახურდია, 1959, გვ. 65).

დაბოლოს – „დიდი იოსები“, სადაც პარადოქსულადაა შემობრუნებული გაცვეთილი მეტაფორა „ძაღლური ცხოვრებისა“. „ცისფერსისხლიანი“ მონადირე ძაღლი მუდმივ კონტრსტულ ფონს უქმნის გზააბნეულ პროლეტარს:

> „ხელს უსვამსდა დიდი იოსები ბერბერას ნაპენტი მატყლივიტთ რბილსა და კრიალა ბეწვს და მის ხსოვნაში ჩაიარა უჯიშო, ქეციან, გაბოროტებულ ძაღლების ლეგიონმა, რომლებიც ათასობით ენახა მას რაჭასა და ქალაქში. არც ერთ მათქგანს არ ჰგავდა ბერბერა. ძაღლმა თათი მკლავზე დაადო და დიდმა იოსებმა ეს ამოიკითხა თავაზიანი პირუტყვის

თაფლისფერ თვალებში: ჩემმა პატრონებმა დაუკითხავად დამაგდეს, ამაგი არ დამიფასეს და ახლა შენა ხარ ჩემი მფარველი და მეგობარი“ (გამსახურდია, 1959, გვ. 195).

როდესაც კონსტანტინე გამსახურდიას სამ ადრინდელ ნოველაში „ანიმალისტური დისკურსისა“ და „პატარა ადამიანის“ გადაკვეთაზე ვფიქრობ, დიდი მწერლის ამ გამონათქვამს ვიხსენებ: *„მე არ ვთაკილობ პატარა ადამიანების სულში მომხდარი აღრევის გამოსახვას. ამიტომაც გულდასმით შევისწავლე დიდი იოსების ცხოვრება, თითქმის ყოველივე აქ მოთხრობილი ჩემი ზედმიწევნითი დაკვირვების შედეგია...“*(გამსახურდია, 1959, გვ. 161).

ზემოდასახელებული ნაწარმოებების ჰუმანისტური პათოსის ანტითეზად აღიქმება სოცრეალიზმის იდეოლოგემებით გამოძერწილი „წარმატებული გმირი“ (მექი ვაშაკიძიდან დაწყებული – ვეფხია ხალიბაურამდე. მეტს აქ აღარ ჩამოვთვლი – ყველას გვახსოვს!), რომელიც მეოცე საუკუნის ქართულ პროზაში 30 წლის განმავლობაში ბატონობდა (XX საუკუნის 30-დან 60-იან წლებამდე). „დიდ ბელადთა“ ბრწყინვალებით გასხივოსნებულ სივრცეში მხოლოდ რამდენიმე მწერალი იყო, რომელთაც მოახერხეს თავი აერიდებინათ „სავალდებულო თემატიკისათვის“ და ან ისტორიულ თემატიკას მიმართეს, ან სოციალისტური სინამდვილის განათებული ავანსცენიდან მზერა კულისებისაკენ გადაანაცვლეს, სადაც თეატრის ყველა ტრადიციის საპირისპიროდ, მარადიული ადამიანური დრამების ასპარეზი იყო. გარდა ზემონახსენები მწერლებისა აქ დავუმატებდი ნიკო ლორთქიფანიძის, ლეო ქიაჩელის, ოთარ ჩხეიძის სახელებს.

იყო კიდევ ერთი, სიცოცხლეში ყველასათვის უცნობი, ჩაკვირვებული და გულმტკივანი მწერალი, რომელმაც, მიხეილ ჯავახიშვილის კვალში ჩამდგარმა, დედაქალაქის ფასადს მიღმა ისეთი მარგინალები აღმოაჩინა, რომლებიც კიდეც ჰგავდნენ რაღაცით ჩანჩურას და კიდეც განსხვავდებოდნენ, მაგრამ, რა დროც არ უნდა იყოს, თავად ეს ფენომენი – ჩაგრულისა და მჩაგვრელის, ვაი, რომ მარადიულია, რისი დაჯერებაც არასგზით არ უნდოდა ამ ფაქიზი სულისა და იშვიათი მწერლური ნიჭის დაჯილდოვებულ ექიმს – ლადო კოტეტიშვილს (ვახტანგ კოტეტიშვილის უმცროს ძმას). თავის არაჩვეულებრივად ექსპრესიულ მოთხრობაში „გოჩმანა“, მან ბედისაგან განწირული კიდევ ერთი არსების სრულიად დაუვიწყარი პორტრეტი შექმნა: *„მეტსახელად გოჩმანას ეძახდნენ. დაბალი ტანისა იყო, ელამი...“* – იწყებს ავტორი და, რადგან თვლის, რომ ეს ორი ფაქტორი არასაკმარისია ადამიანის დასაკომლექსებლად, განაგრძობს: *„...მარცხენა თვალი ზედ ცხვირზე ჰქონდა დაკრული. მარჯვენა კი სულ მოძრაობდა, კანკალებდა. სახე ჰქონდა გაჭაჭული, ცხვირი ჯერ გატეხილი, მერე სახეზე დაჭყლეტილი, ულვაშები მარტო ტუჩის კუთხეებთან, ისიც თითო-ოროლა ღერი“*(კოტეტიშვილი, 2018, გვ. 37).

ამ გარეგნობის პატრონს ისევ სოფელში თუ შეიცოდებენ: ერთნი ენათესავებნიან, მეორენი მეზობლობენ, მესამენი მიეჩვიენ... ჩვენში, ხომ ყველა სოფელს ჰავს თავისი „გიჟი გოგია“. ჰოდა ესეც, „გიჟი გოჩმანა“ იქნებოდა და არც არავინ აწყენინებდა... აი, ქალაქი გაცილებით უფრო სასტიკია და გოჩმანას ცხოვრება ერთ, უწყვეტ კოშმარად გადაქცეულა... ლადო კოტეტიშვილის ეს მოთხრობა 1930 წელსაა დაწერილი და მისი გამოქვეყნება ავტორს არც კი უცდია.

უნდა ითქვას, რომ უკვე სხვა დროისა და სხვა გარემოებაში გამოქვეყნებულს (ამ ათი წლის წინ, კრიტიკოს ზაალ ჩხეიძის წინათქმით) მაინცადამაინც დიდი რეზინანსი არ გამოუწვევია (არცააა გასაკვირი, პუბლიკაციათა თავბრუდამხვევი მრავალფეროვნების ფონზე), მაგრამ, მთლად შეუმჩნეველი ნამდვილად არ დარჩა და თავისი კუთვნილი ადგილი დაიკავა ქართული პროზის ჰუმანისტური პრობლემატიკისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებთა შორის.

პარადოქსალურია, რომ ამ ჰუმანისტური ტრადიციის „სოცრეალისტური ანტითეზა“ და სოცრეალიზმის ზეწოლით ჰუმანიზმის საუკუნოვანი ტრადიციის კვდომა, ყველაზე მკაფიოდ აისახა არა კონსტანტინე ლორთქიფანიძისა თუ აკაკი ბელიაშვილის ნაწარმოებებში, არამედ, ერთერთი ყველაზე ნიჭიერი იმდროინდელი მწერლისა და, პრინციპში, შეუბღალავი ბიოგრაფიის მქონე პიროვნების – დემნა შენგელაიას მოთხრობაში „კაც“, რომელიც პაროდირებულად იმეორებდა ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ სიუჟეტსაც და ონომასტიკურ სიმბოლოკასაც:

ზნედაცემულობის სიმბოლო, მოძალადე ტარიელ მკლავაძე გარდაისახება აღტაცების მომგვრელ კომისარ თაბაგარად, რომლის განუყრელი მაუზერი მოთხრობის ფინალურ მიზანსცენაში – მისი მეომრული და ეროტიკული გამარჯვების სიმბოლოდ უნდა აღვიქვათ. ზუსტად ისევე, როგორც – მოტუყუებული ქმრის დაკეცილი, სველი შავი ქოლგა – შეურაცხყოფილი, ცხოვრებისაგან გასრესილი ადამიანის „სიპატარავის ატრიბუტად“.

ძნელი ასახსნელია ადამიანური კეთილშობილებისა და ლიტერატურული ცინიზმის თანაარსებობა. გავიმეორებ – დემნა შენგელაია მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი ქართველი პროზაიკოსი გახლდათ (გავიხსენთ მისი „სანავარდო“– ქართული მოდერნისტული რომანის პირველი ნიმუშთაგანი, რომენ როლანის „კოლა ბრიუნონის“ „ქართული ანალოგი“ – „ბათა ქექია“, შესანიშნავი მოთხრობების ციკლი – „გურამ ბარამანდია“, „ყაზავათი“, „ბამკადიკლარ“...

დემნა შენგელაია არანაირად არ იყო კომპრომენტირებული ხელისუფლებასთან კულუარული თანამშრომლობით, მაგრამ რამდენიმე პრიმიტიულად-ანგაჟირებული მოთხრობით (მარტო „თებერვალი“ რად ღირს, სადაც მენშევიკური გვარდიის ჯარისკაცებს, თბილისის დატოვების შემდეგ, კოცონთან ღამისთევისას, მათთან შეკედლებული პატარა გოგო „ლექციებს უკითხავს“ ლენინსა და მის იდეებზე!) მან ერთგვარი „ხელშეუხებლობის სიგელი“ მიიღო და შემდეგ, მთელი თავისი შეგნებული ცხოვება, პრაქტიკულად მონაწილეობა არ მიუღია პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ბევრი მისი კოლეგისაგან (განსაკუთრებით სიმბოლისტებისაგან) განსხვავებით, იგი არც „წითელ კომისარებთან“ დამეგობრებისაკენ ილტვოდა და არც რაიმე კონფრონტაციული ჟესტების გამკეთებელი იყო – სწორედ ამან იხსნა და დღევანდელი გადასახედიდან მაინც გულწრფელი სითბოთი ვახსენებთ მის სახელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბულაძე, მ. (1976). კონსტანტინე გამსახურდია. თბილისი: „მეცნიერება“.
გამსახურდია, კ. (1959). რჩეული თხზულებანი, ტ. 2. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
კოტეტიშვილი, ლ. (2018). კეთროვანთა ზღაპრები. თბილისი: „ინტელექტი“.
ჯავახიშვილი, მ. (2011). ჩანაწერები. თბილისი: „ინტელექტი“.

References:

Abuladze, M. (1976). K’onst’ant’ine Gamsakhurdia. [Konstantine Gamsakhurdia]. Tbilisi: „Metsniereba“.
Javakhishvili, M. (2011). Chanats’erebi. [Writings]. Tbilisi: „Int’elekt’i“.
Gamsakhurdia, K’. (1959). Rcheuli Tkhzulebani, T’. 2. [Selected Writings, Vol. 2]. Tbilisi: „Sabch’ota Sakartvelo“.
K’ot’et’ishvili, L. (2018). K’etrovanta Zghap’rebi. [Tales of lepers]. Tbilisi: „Int’elekt’i“.

Tamar Barbakadze
თამარ ბარბაქაძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Ioseb Noneshvili's Odes – Genre Transformation of Praise Lyricsagainst the Background of Traditions and Socialist Realism

იოსებ ნონეშვილის ოდები – ჟანრის ტრანსფორმაცია სახოტბო ლირიკისა და სოციალისტური რეალიზმის ფონზე

After the establishment of socialist realism, the lyrical genres, ode and hymn, took on a new significance: they were used to glorify the leaders of the revolution, important dates, the Communist Party, the heroes of the Soviet war and socialist labor.

Ioseb Noneshvili's odes with sincere patriotism, healthy emotional, national charge, and creative way of thinking confirm the viewpoint about the power of true talent in the conditions of ideological dictatorship, the prevailing method of socialist realism. In spite of dominated false pathos, ideological pressure, strict party censorship, I. Noneshvili's poems („There is such a country!", „Oh, Mother – the great beginning of life!", „Ode to the Vine (Is it vintage or your wedding?!)" and others are still widely read in twenty-first-century Georgia.

Key words: Sakhotbo poems, funeral ode, patriotism, socialist realism, transformation
საკვანძო სიტყვები: სახოტბო ლექსები, სამგლოვიარო ოდა, პატრიოტიზმი, სოციალისტური რეალიზმი, ტრანსფორმაცია

ევროპულ პოეზიაში ოდისა და ჰიმნის გამიჯვნა ერთმანეთისგან უკვე XIX საუკუნიდან არის გავრცელებული, თუმცა ჰუმანიზმის ეპოქაშიც კი ჰიმნი ოდისაგან მხოლოდ რელიგიური მიზნით განსხვავდებოდა: ანტიკურ პოეზიაში ოდა ეძღვნებოდა მნიშვნელოვან მოვლენას, გმირს, ან – მფარველ ღვთაებას. ეგვიპტეში, მესოპოტამიაში, ძველ გერმანიაში ჰიმნები ღვთისმსახურების რიტუალს დაუკავშირდა.

ოდაც და ჰიმნიც საზეიმო თუ სამგლოვიარო შინაარსის ამაღლებული, პატრიოტული ტონით შეთხზული პოეტური თხზულებებია, რომელთაც, ძირითადად, საქვეყნო, საზოგადოებრივი ხასიათი აქვს, ამიტომაც სოციალისტური რეალიზმის დამკვიდრების მერე მთელ საბჭოეთში ოდამ და ჰიმნმა განსაკუთრებული დატვირთვა შეიძინა: რევოლუციის ბელადების, ღირსშესანიშნავი თარიღების, კომუნისტური პარტიის, საბჭოთა არმიის, ომისა და სოციალისტური შრომის გმირების სადიდებლად.

„სტალინური კლასიციზმი", როგორც საბჭოთა პოეზიის ყველაზე იდეოლოგიზებული ფრთა, კლასიციზმის თავისებური გამოვლინება იყო, რომელიც უარს აცხადებდა წინამორბედ ლიტერატურულ ვითარებაზე. განდევნა რა ასპარეზიდან ამ პრინციპის მოწინააღმდეგე ყველა მიმდი-

ნარეობა, მათ შორის თვით კომუნისტური იდეოლოგიის დამკვიდრების სურვილით შეპყრობილი ფუტურიზმი (კენჭოშვილი, 2019, გვ. 173).

„ხოტბა“, „ქება“, „ქებათა ქება“, „ქებაჲ და დიდებაჲ“, „სადიდებელნი“, „სამძიმარი“, „მოთქმა ხმითა“, „სადღეგრძელო“, „სალაღობო“, „ხმა“ და ა. შ. – ის ტრადიციული, ქართული სახელწოდებებია ოდებისა და ჰიმნებისა, რომლებიც ქართულ პოეზიაშია გავრცელებული უძველესი დროიდან დღემდე. გალაკტიონის: „მრავალჟამიერ, გუგუნებდეს ხმა“. „ქებათა ქება“, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, „იდიდე, მშვიდობავ, იდიდე!“ „დიდება უშბას“, „ჰიმნი ქართულ ანბანს“, „სიმღერა“ და მრავალი სხვა. XX ს. 40-იან წლებში დაწერილი, საბოლოოდ ამკვიდრებს „საბჭოური კლასიციზმის“ ლირიკის ახლებურ სახოტბო ოდებსა და ჰიმნებს, რომელთა იდეოლოგემა და მითოლოგემა ამაღლებული, საზეიმო, გამარჯვების პათოსითა და ინტონაციით იყო აღსავსე.

სტალინის სახოტბო ლექსებში, ფოლკლორიზმის თვალსაჩინო გამოვლინების გარდა, ქართველმა პოეტებმა შემოქმედებითად გარდაქმნეს ძველი სახოტბო პოეზიის (ჩახრუხაძის, შავთელის) თუ XVII–XVIII სს. ქართული ოდის ნიმუშები: ცნობილია, რომ ოდას, როგორც ლირიკის ჟანრს, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს მეფე-პოეტებმა (თეიმურაზ I, თეიმურაზ II) და ბესიკმა, რომლის სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“ გამორჩეულია ამ ჟანრის თხზულებათა შორის: 34 ათტაეპედით დაწერილი, 340-სტრიქონიანი ლექსი მკაცრად იცავს ოდის სალექსო ფორმას: საზომის (5/5/2; 5/43), ათტაეპედს, მონორიმს. ბესიკის მეორე ოდა „ქება სოლომონ მეფისა“ ჩახრუხაულის სალექსო ფორმით არის შესრულებული – სავალდებულო წინაცეზურული შიდარითმით და აერთიანებს 7 სტროფს (ბარბაქაძე, 2010, გვ. 44).

სტალინური ოდებისა და ჰიმნების ღირებულება მაშინაც და ახლაც მეტად საეჭვოა, თუმც მრავლად არის: ქართული ენის, სამშობლოს, ხუროთმოძღვრული ძეგლების, ერის ღირსეული, სახელოვანი შვილებისადმი მიძღვნილი აპოლოგიები, სახოტბო ლექსები, რომელთა შორის გამორჩეული ადგილი უკავია იოსებ ნონეშვილის „სა-ლხინო“ თუ „სა-ჭირო“ ოდებს, რომლებმაც ბელადის, მსოფლიო ხალხთა მამის, სტალინის, გარდაცვალებას ეძღვნება.

საკუთარმა ბიოგრაფიამ, ორატორული რიტორიკისა და ლირიკული სიღრმის შერწყმის განსაკუთრებულმა ოსტატობამ იოსებ ნონეშვილს გამორჩეული პოპულარობა მოუხვეჭა XX ს. II ნახევრის ქართულ პოეზიაში: იგი ნამდვილად სახალხო პოეტი იყო, თუმცა არც კომუნისტური ცენზურის მკაცრი, დაუნდობელი წნეხი ასცდა მის ლირიკულ შედევრებს. ვგულისხმობთ იოსებ ნონეშვილის ლირიკულ შედევრებს: „ლურჯი მონასტერი“ (1945), „შენ საქართველოს დედოფლობა დაგშვენდებოდა“ (1942). პოეტს სოციალისტური რეალიზის ღალატად ჩაუთვალეს ლექსებში ნახსენები სიტყვები: „ფსალმუნი“, „აღსავლის კარი“, „ვაზის ჯვარი“, „წმინდანები“, „ღვთისმშობელი მარიამი“, „ლურჯი მონასტერი“, უაზრო და მახინჯი ოცნება უწოდეს საყვარელი ქალის საქართველოს დედოფლობის ნატვრას (მეტრეველი, 2022, გვ. 224).

იოსებ ნონეშვილის ოდები გულწრფელი პატრიოტიზმით, ჯანსაღი ემოციური, ეროვნული მუხტით, ორიგინალური სახეობრივი აზროვნებით, ადასტურებს თვალსაზრისს ჭეშმარიტი ტალანტის ძალაზე იდეოლოგიის დიქტატურის, სოციალისტური რეალიზმის გაბატონებული მეთოდის პირობებში. მიუხედავად გაბატონებული ყალბი პათეტიკისა, იდეური წნეხისა, მკაცრი პარტიული ცენზურისა, იოსებ ნონეშვილის ლექსების ჭეშმარიტი ლირიზმის ძალას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ სახალხო პოეტის ცნობილ ოდებს, შედევრებს: „არის ასეთი ქვეყანა!“, „დედავ – სიცოცხლის დიდო საწყისო“ (1959), „ღმერთი სიყვარულისა“ (1976), „ოდა ვაზს“ (რთველი არის თუ შენი ქორწილი)“ და სხვა XXI ს. საქართველოში კვლავ მღერიან ხანდაზმულები თუ ახალგაზრდები.

1953 წლის 9 მარტს, სტალინის დაკრძალვის დღეს, საქართველოს დედაქალაქში, ლენინის სახელობის მოედანზე, თბილისის მშრომელთა სამგლოვიარო მიტინგზე, იოსებ ნონეშვილმა წაიკითხა თავისი სამგლოვიარო ოდა: „მამავ, ძვირფასო!“ იოსებ ნონეშვილის სამგლოვიარო ოდის სახეობრივი აზროვნება იმდროინდელ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებული მამა – მზე – გმირის მითოლოგიურ ტრიადას ეყრდნობა; პოეტი ოდას უძღვნის: ერთს, ერთადერთს, გამორჩეულს, ამქვეყნად ყველაზე ძვირფასს, შეუცვლელს – ოდა, ჰიმნად ტრანსფორმირებული, ერთს, ღმერთს, მზეს, მამას

მიემართება. ქართულმა ლექსმა, მისმა სახოტბო კანონიკამ, მიუხედავად სოცრეალიზმის იდეოლოგემებისა და მითოლოგემებისა, ლირიკული ჟანრის კანონებს დაუქვემდებარა გულწრფელი, სუბიექტური, პიროვნული განცდა ამაღლებული გლოვისა. მიუთითებენ, რომ სტალინის სახოტბო პოეზიის მიდრეკილება აისახება კლასიცისტური ტრადიციისადმი, ოდური საწყისისა და ამაღლებულისადმი ერთგულებაში, რომლის მაგალითად მოჰყავთ გალაკტიონის ლირიკული პოემა „საუბარი ლირიკის შესახებ“, როდესაც პოეტი პინდარეს შესახებ გვამცნობს:

„მისი ოდები / და ჰიმნები / რა აღტაცებით / შეჯიბრებებზე / გამარჯვებულთ / პატივსაცემად / ოლიმპიისა / და პითიას / ხატავდა სახეს“.

იოსებ ნონეშვილის „მამავ, ძვირფასო!“ ოთხნაწლიანი ოდაა, რომელიც ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით 5/4/5, კატრენებით არის დაწერილი. I ნაწილი 8 კატრენს მოიცავს, II-ც – 8 კატრენისგან შედგება, III – 6 ოთხტაეპიან სტროფს აერთიანებს, ხოლო IV – ათსტროფიანია. როგორც ვხედავთ, სამგლოვიარო ოდა 32 სტროფით არის აგებული, თუმცა მისი IV მონაკვეთის I-II სტროფები უფრო ჰიმნია, ვიდრე ოდა; ეს ორი სტროფი, თითქოს, განცალკევებით დგას ლექსის III-IV მონაკვეთებს შორის და უშუალოდ მიემართება ძვირფას ბელადს: ორივე სტროფში ცალკე ტაეპებად არის გამოყოფილი ლექსის სათაურად გატანილი მეტაფორა ბელადისა: „მამავ ძვირფასო“:

მამავ, ძვირფასო,
ჩვენზე ზრუნვით გათეთრებულო,
ჩვენო ოცნებავ და იმედო დაუსაბამო.
სამშობლოს დილავ, ჩვენს გულებში გათენებულო,
შენი სიკვდილით დაგვემწუხრა შავი საღამო.

მამავ ძვირფასო,
შავი ძაძა ჩაუცვამს თბილისს,
გულჩათხრობილი გეთხოვება შენი ქალაქი,
შენი ბრძოლების მოწმე ქუჩებს ეცემა ჩრდილი
მზეც პირს გვარიდებს, ძველებურად ვეღარ დაგვნათის.
(ნონეშვილი, 2023, გვ. 6)

სამგლოვიარო ოდა იწყება მიმართვით მზისადმი, რომელსაც მეტოქეობას უწევდა ბელადი:

შენ მზე ხარ დღისით, მაგრამ ღამით ვეღარ ანათებ
ის კი სამშობლოს შუქსა ჰფენდა უკუნ ღამითაც.

„მზიანი ღამის“, ბელადის განღმრთობის იდეოლოგემა, ჰიმნი მზე-ბელადს XX ს. 40-იანი წლების ქართულ საბჭოთა პოეზიის კლიშედ იყო ქცეული. გავიხსენოთ გალაკტიონის ლექსი „სტალინს“ (1949):

სივრცენი ველთა და კლდეთა ქიმნი,
ბუნება – სახე ყოველი ტანის,
ეს არის ჰიმნი, ეს არის ჰიმნი
ვუმღეროთ ჰიმნი ჩვენს ძვირფას სტალინს.

(გვახსენდება: „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექმენ სახე ყოვლისა ტანისა!“). ორივე მეხოტბე ქართველი პოეტი „ვეფხისტყაოსნის“ სახოტბო სტრიქონების ალუზიას მიმართავს და ჰუმანიზმის მწვერვალად მიაჩნია მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადის სიკეთე.

ირაკლი კენჭოშვილისა და საბა მეტრეველის აზრით, სტალინური სახოტბო პოეზიის კლასიცისტური ოდური ნაკადისაგან განსხვავებით, ფოლკლორული საწყისი უფრო მეტად ხელსაყრელი აღმოჩნდა, ქრისტიანული მწერლობიდან მიღებულ სახე-სიმბოლოებთან ერთად, მამისა და ბელადის არქეტიპული სახისათვის: *„ცხადია, მზის სემანტიკა სტალინის სახოტბო ლექსებში ეხ-*

მიანება არა მხოლოდ ქრისტიანულ ტექსტებს, არამედ, ამასთანავე, ძველ ბერძნულ საზეიმო ოდებსა და მითოსს (მზესთან ასოცირებულ აპოლონს), სხვადასხვა ხალხთა მითოლოგიურ წარმოდგენებსა და მეფე-მზის სიმბოლიკას" (კენჭოშვილი, 2019, გვ. 172).

იოსებ ნონეშვილის „მამა, ძვირფასო!" ჭეშმარიტი გულისტკივილია II მსოფლიო ომის ძლევამოსილი გენერალ-სიმუსის, გამარჯვებული მთავარსარდლის გარდაცვალების გამო. ვეთანხმებით ზოია ცხადაიას:

> „...ვერ ვიტყვით, რომ იოსებ ნონეშვილი ამ შემთხვევაში არ იყო გულწრფელი. პოეტი მეორე მსოფლიო ომის მონაწილეა, ვინც მეომრის უმძიმესი გზა გამოიარა და ფაშიზმზე გამარჯვების სიხარულიც ხვდა წილად. ახალგაზრდა პოეტისაგან, ყოფილი ჯარისკაცისაგან, შეიძლება ნაძალადევი არც ყოფილიყო მადლიერება:
>
> მისი სახელით აღვუყვებით ომის ქარიშხალს.
> ქვეყნად მშიდობას, გამარჯვებას ხალხებს ახარებს.
>
> იოსებ ნონეშვილის „მამავ, ძვირფასო" კვლავ შეტანილი აქვს 1958 წელს გამოცემულ თავის კრებულში" (ცხადაია, 2019, გვ. 148).

1978 წლის „რჩეულში" კი მხოლოდ ამ ცნობილი სამგლოვიარო ოდის ნაწყვეტებია. XXI ს-ში გამოცემული პოეტის წიგნები, ან სხვადასხვა ანთოლოგია სრულიად არ ცნობს ი. ნონეშვილის ამ შედევრს...

1960 წელს იოსებ ნონეშვილმა ოდა უძღვნა გალაკტიონ ტაბიძეს და გაბედულად, ერთ-ერთმა პირველმა თანამედროვეთა შორის, ლადო ასათიანისა და მირზა გელოვანის მერე, პოეტთა მეფეს სოცრეალიზმისათვის აკრძალული მხატვრული სახეებით შეასხა ხოტბა.

ზოგ-ზოგ კრიტიკოსს
დღეს თავისი ჰყავს ფალავანი
და მწერალს გვერდით კრიტიკოსი უდგას ფალავნად,
შენ არ გინდოდა
ჩლუნგ კალამთა ეს გალავანი,
შენ შენი სიტყვა ვაჟკაცური ძალით გფარავდა.

მხრებზე გეყარა
ვარსკვლავების უცხო კრებული
გედგა სამშობლოს ათინათი მარად კეთილი
ქართულ ედემში,
ბიბლიურად ჩაფიქრებული,
წვერმოშვებული დადიოდი მამაღმერთივით.
(ნონეშვილი, 1988, გვ. 273)

სოცრეალიზმის მიერ გაბატონებული მასობრივი კულტურის ზეობის პირობებში იოსებ ნონეშვილი ოდებს, ხოტბას უძღვნის ერთს, ერთადერთს, გენიას – ბელადს და პოეტების მეფეს. იოსებ ნონეშვილის ლექსმა, მიუხედავად სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგემებისა და მითოლოგემებისა, ქართული სახოტბო ლირიკის ჟანრს დაუქვემდებარა გულწრფელი, სუბიექტური განცდა პიროვნების შემოქმედებითი გენიით (სახელმწიფოებრივი და პოეზიის) აღტაცებისა.

მასობრივი არტეფაქტების, ერთმანეთის მსგავსი შინაარსისა და ფორმის გაბატონების დროს, მაინც იწერებოდა ერთადერთი, გამორჩეული ლექსი, სოცრეალიზმის ეპოქიდან დღესაც რომ დაუვიწყარი, ორიგინალურია. სწორედ მათ შორის უნდა მოვიხსენიოთ გალაკტიონ ტაბიძის ოდა// ჰიმნი ერთ ლექსს, რომელიც 1955 წელს არის დაწერილი: 12-ტაეპიანი 8 სტროფით 8-მარცვლიანი

მაღალი შაირით და გარითმვის სქემით (xaxaxaxa). ყველა სალექსო პერიოდს ახლავს რეფრენი: „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“. ცნობილია, რომ „გალაკტიონის“ სტროფი“ ეწოდა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ მყარ სალექსო ფორმას ისევე, როგორც საფოს, ალკეოსის, რონსარის, ჩახრუხაძის სტროფებითაც სახოტბო თხზულებებია დაწერილი. ერთს, ერთადერთს ეძღვნება ყველა ოდა: გავიხსენოთ აკაკი წერეთლის სამგლოვიარო ოდა: „მურზაყან შავ-სევდიანი“ („მთვარეც ერთია, მზეც ერთი, მურზაყან ერთადერთია!..“). ოდა, ჰიმნად ტრანსფორმირებული ერთს, ღმერთს („ჰე, ღმერთო ერთო...“) მიემართება და სოცრეალიზმის ეპოქაში კვლავ ლოცვას, უფალს, ლექსის მთავარ ადრესატს, ახსენებს მკითხველს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბარბაქაძე, თ. (2010). ოდა, წიგნში: ლირიკის ჟანრები, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.

კენჭოშვილი, ი. (2019). ქართული პოეტური სტალინიანა, წიგნში: სტალინის იდეოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში, ნაწილი I, თბილისი: „მწიგნობარი“.

მეტრეველი, ს. (2022). ომის ესთეტიკა და პოლიტიკური კონტექსტი, წიგნში: პროლეტარული რეალიზმიდან სოციალისტურ რეალიზმამდე, თბილისი: „საქართველის აკადემიური გამომცემლობა“.

ნონეშვილი, ი. (2023). „მამავ, ძვირფასო“, გაზ. „ასავალ-დასასავალი“, 8 მაისი, № 24-25 (192-193), გვ. 6.

ციციშვილი, თ., ცხადაია ზ. (2019). სტალინის ფენომენი მე-20 საუკუნის ქართული პოეზიის ნარატივში, წიგნში სტალინის იდეოლოგენა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში, ნაწილი I, თბილისი: „მწიგნობარი“.

References:

Barbakadze, T. (2010). Oda, ts’ignshi: lirik’is janrebi. [Ode, In: Genres of Lyric]. Tbilisi: Publishing House of the Institute of Literature.

Kench’oshvili, I. (2019). Kartuli p’oet’uri St’aliniana. [Georgian Poetic Staliniana, In: Stalin's ideologeme and mythologeme in Georgian literature of the Soviet times and Georgian emigrant literature, part I]. Tbilisi: "Mtsignobari".

Met’reveli, S. (2022). Omis estet’ik’a da p’olit’k’uti k’ont’eqst’i. [Aesthetics and political context of war, In: From proletarian realism to socialist realism]. Tbilisi: "Georgian Academic Publishing House".

Noneshvili, I. (2023). „Mamav, dzvipaso“. ["Father, dear"].Gaz. "Asaval-dasavali", May 8, 24-25 (192-193), 6.

Tsitsishvili, T., Tskhadaia Z. (2019). St’alinis penomeni me-20 sauk’unis kartuli p’oeziis narat’ivShi. [The phenomenon of Stalin in the narrative of Georgian poetry of the 20th century, In: Stalin's ideologeme and mythologeme in Georgian literature of the Soviet times and Georgian emigrant literature, part I]. Tbilisi: "Mtsignobari".

Lia (Liana) Basheleishvili
ლია (ლიანა) ბაშელეიშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„My Companion“ Maxim Gorky. „We, Different and Alien“

მაქსიმ გორკის „ჩემი თანამგზავრი“. „ჩვენ, სხვა და უცხო“

Maxim Gorky turned socialist realism into an official term in 1934, voicing it at the first congress of the USSR Writers' Union. Maxim Gorky tried to "transform realism, if you will, critical realism by ridiculing and condemning Christianity. The idea of class struggle and And by destroying the class enemy, Maxim Gorky first of all began to confront himself and his creativity."

In the Union of Socialist Soviets, the pioneer boys are already learning to understand and understand the hideously obvious truth: the civilization and culture of the bourgeoisie is based on the continuous brutal struggle of the minority – the well –fed "neighbors" – against the vast majority – the hungry "neighbors". It is absolutely impossible to "love your neighbor" when it is necessary to rob him, and if he resists robbery – to kill."

He preaches completely different ideas in his story "My Companion", which was written before the revolution and its genre resembles the Christian ascetic literature of "walking" – pilgrimism. The writer tells about his walking and wandering. He accidentally met a young Georgian prince Shakro Ptadze in Odessa, who became his companion. Shakro and the generalized image of satellites. What literary methods does the "Christ-loving" and "humane" author – walker use to create an image of "other" and "alien", whose name, according to the writer, is legion.

Key words: my companion, we, different, alien
საკვანძო სიტყვები: ჩემი თანამგზავრი, სხვა, უცხო

მაქსიმ გორკის მოთხრობა „ჩემი თანამგზავრი“ პირველად 1894 წელს გამოქვეყნდა „სამარის გაზეთის“ დეკემბრის თვის რამდენიმე ნომერში. მოთხრობა შესულია მაქსიმ გორკის თხზულებათა ყველა აკადემიურ გამოცემაში. მას საფუძვლად დაედო 1891 წელს მაქსიმ გორკის ოდესიდან თბილისში მოგზაურობის ისტორია ვინმე ქართველ თავად წულუკიძესთან ერთად, რომელიც შაქრო მთაძის პროტოტიპია მაქსიმ გორკის „ჩემს თანამგზავრში“. ნაწარმოები ისწავლება რუსეთის საშუალო სკოლების მერვე კლასში.

ლიტერატურათმცოდნეებმა შესანიშნავად იციან, რომ სრული უგუნურებაა მწერლის გაიგივება თავის პერსონაჟთან,გმირთან, რომელიც პირველ პირში გვიყვება მომხდარ ამბავს. მაგრამ ყველა მკითხველი არ გახლავთ ლიტერატურათმცოდნე და ამიტომაც აიგივებს პერსონაჟს მწერალთან. ეს, რა თქმა უნდა, შეცდომაა, მაგრამ არც ისე დიდი. მთავარია სხვა რამ, პერსონაჟი თუ ავტორი, თავს რომ ახვევს მკითხველს თავის შეხედულებას ცხოვრებაზე. ისინი გვიმტკიცებენ, რომ ცხოვრება ასეთია. მაგრამ ჩვენ არ გვაძლევენ იმის საშუალებას, რომ ვიფიქროთ და თავად გამოვიტანოთ დასკვნა. სინამდვილეში კი უნდა გავაანალიზოთ ის შინაგანი კაცი, რომელიც თხზულება-

შია წარმოჩენილი. ერთი დეტალიც, მთხრობელს მოთხრობაში მაქსიმი ჰქვია. იგი ფეხითმოსიარულე პილიგრიმია, როგორც ალექსეი პეშკოვი იყო. ვფიქრობთ, რუსული სოციალურ-კულტურული ტერმინი „ბასიაკი“ უფრო შეესაბამება მთავარ გმირს. „ბასიაკობის“ რელიგიურ ფესვებზე ცოტა ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ორიოდ სიტყვა ჟანრის შესახებ. მოთხრობა თავისი ტოპოსებით თითქოსდა ასკეტური ლიტერატურის ერთ-ერთ სახეობას „მიმოსვლათა“ პილიგრიმულ ჟანრს განეკუთვნება. გლახაკობა, დღიური სარჩოს მოპოვება, ღია ცისქვეშ ძილი, მიუსაფრობა, სიძნელეთა გადალახვა, შიმშილი, ტკივილი, უძილობა, ტანჯვა, ადამიანის და არა მოყვასის სიყვარული ასკეტური ტოპოსებია, მაგრამ რამდენადაც პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენოს, მათ რელიგიური დატვირთვა და შინაარსი გორკისთან არ გააჩნიათ. უფრო მეტიც, ისინი ანტიქრისტიანულია თავისი ბუნებით, რადგან მათ მივყავართ ადამიანის გაღმერთების – „ჩელოვეკობოჟიე“-ს ახალ რელიგიამდე, როგორც ამას თავის დროზე შენიშნავდა გორკისთან მიმართებაში დ. მერეჟკოვსკი.

მაქსიმ გორკის, რა თქმა უნდა, იზიდავდა უარსობა, უთვისტომობა, უსახლკარობა და „ბასიაკების“ გარეგნული თავისუფლება. ისინი არ იყვნენ საკუთრების მონები და ყოველდღიური, მოსაწყენი ცხოვრების, რუტინის ტყვეები, ჯერ კიდევ მოზარდობის ასაკში გორკის ენატრებოდა გმირობა და დანაშაულები(!), რომელიც არ ხელეწიფებოდათ მის გარშემომყოფებს. ბასიაკებს თუ გმირობისაკენ ნაკლებად ჰქონდათ მიდრეკილება, დანაშაულისაკენ ნამდვილად იყვნენ მიდრეკილნი. გორკი აიდეალებდა მათ, რადგან სხვანაირი არსებობა მას საბრალო, დამამცირებელ, მეშჩანურ ყოფად მიაჩნდა[1]. ბასიაკობა – არსებობის ყველაზე ღირსეული ფორმაა, წერდა გორკი და „ჩემი თანამგზავრის“ მაქსიმის სახეც ამ კონტექსტების გათვალისწინებითაა განსახილველი და არა როგორც უპირობოდ დადებითი გმირი, როგორც ის წარმოჩენილია სასკოლო ქრესტომატიებში. რატომაა ანტიქრისტიანული ეს სახე? უპირველესად ყოვლისა იმიტომ, რომ „ბასიაკებს“ სძულთ წესრიგი, ზომა, ვალდებულება, ყოველდღიური სიმშვიდე და ჰარმონია. მათ არა აქვთ სახლი და არ ჰყავთ ოჯახი. ისინი ისეთივე თავისუფლები არიან, როგორც ზეცის ფრინველნი (ეს გორკის აზრით). პროფ.. მ. დუნაევის მტკიცებით, ,,ბოლშევიკურ ყოველდღიურ ციებ-ცხელებასაც ბასიაკური ფესვები ჰქონდა და გორკის სოცრეალიზმის დოქტრინაც ამ იდეოლოგიით იყო ნასაზრდოები“ (Дунаев, 2003, გვ. 125) დ. მერეჟკოვსკიმ ზუსტად დაინახა გორკის მიერ რომანტიზირებულ სახეებში ამ მოვლენის რელიგიური დვრიტა. „ბასიაკობის“ საბოლოო არსი – ანტიქრისტიანობაა,კაცობრიობის ჯერ კიდევ ძველი, ბრმა, ბნელი რელიგია მხოლოდ ადამიანებისა, ღმერთის გარეშე, მაგრამ ანტიქრისტიანობის ახალი და ხილული შესაძლებლობით – ადამიანის გაღმერთების რელიგიით (Мережковский, 1914). (არ აგვერიოს ასკეტურ-მისტიკური ქმნადობის ბოლო საფეხურთან – წმინდანის განღმრთობასთან). ანტროფოცენტრიზმი გორკის მოთხრობებში მიყვნილია ადამიანის ღმერთობამდე და არა განღმრთობამდე. ასე რომ, მოთხრობის მთავარი და ერთი შეხედვით სიკეთის და მოყვასის სიყვარულის მქადაგებელი იდეალური მაქსიმი ასეთი კონტექსტების პილიგრიმია, „ჩიტივით თავისუფალი“, რომელსაც ქართველი ფრანტი, კუბოკრულ, ღია ფერის პიჯაკსა და შავ შლაპაში გამოწკეპილი ოციოდე წლის თავადი გაბრაზების ჟამს ეუბნება:

„– მომისმინე, შენ რას ფიქრობ? – მრისხანედ ალაპარაკდა შაქრო. შენ ვინ ხარ? სად გაქვს შენ სახლი? გყავს შენ დედა? მამა? ნათესავები? გაქვს მიწა? ვინ ხარ შენ ამ დედამიწაზე? შენ ფიქრობ, რომ ადამიანი ხარ?! ეს მე ვარ ადამიანი! ეს მე მაქვს ყველაფერი. მან მკერდზე ხელი დაირტყა. მე მიცნობს ქუთაისი და თბილისი. მე თავადი ვარ. შენ.?.. შენ არავინ ხარ. შენ ნუ მიდიხარ ჩემს წინააღმდეგ. მემსახურები? კმაყოფილიც დარჩები. მე ათმაგად გადაგიხდი, ... შენ გინდა, რომ მეც შენნაირი ვიყო? ეს არ არის კარგი. ეხ, ეხ, ფუ, ფუ!“ ჩვენი თარგმანი ვერ გადმოსცემს ვერც ფონეტიკურ ეფექტს რუსულად შეცდომებით მოლაპარაკე შაქროსი, მაგრამ მე ვიცი ის კონტექსტი, ანუ რუსი მკითხველის რეაქცია მსგავს ტექსტებზე.ეს ავტორმაც შესანიშნავად იცის და შეგნებულად განაწყობს ასე შაქროს წინააღმდეგ. უცხოს მიმართ დამოკიდებულება რუსულ სამყაროში ძლიერ

[1] От трудов праведных, не нажить домов каменных – ხშირად იმეორებდა მწერალი.

განსხვავდება თუნდაც ქართული თვალსაზრისიდან. თუ ქართულში უცხოს ერთ-ერთი კონტექსტი საუკეთესოა, რუსულენოვან სამყაროში ეს გამორიცხულია. თავის დროზე პეტრე დიდის მიერ რუსეთში გადმოსახლებულ გერმანელებს ადგილობრივმა მოსახლეობამ „ნემეცი“, „ნემოი“ ანუ უტყვი, ლაპარაკის უნარის არმქონე უწოდა. თუ დავუშვებთ იმ ფაქტს, რომ ახალგაზრდა შაქროს არანაირი განათლება არ მიუღია(რაც საეჭვოა), მაშინ როგორ მუშაობდა ის რკინიგზაში ამგვარი რუსულით? გიმნაზიებში, როგორც ვიცით სწავლა რუსულ ენაზე მიმდინარეობდა და წარმოუდგენელია, რომ ახალგაზრდა თავადს ენა არ სცოდნოდა. სხვა მხრივ, შაქროს სიტყვებში, მიუხედავად უარყოფითი კონოტაციისა (ავტორი მას ხან მხეცად, ხან პირუტყვად მოიხსენიებს, ან მუდმივად რაღაც ცხოველს ადარებს, ხან მგელს, ხან ძაღლს, ხან კიდევ ვაცს) არის სიმართლე. შაქროს შეკითხვებშიც არის ჭეშმარიტების მარცვალი: სახლი გაქვს? – არა, ოჯახი გყავს? – არა, მიწა გაქვს? – არა, ვინმე გიცნობს? – არა“. ამიტომაც შაქრო არ უსმენს მაქსიმის დარიგებას და მის ქრისტიანულ ქადაგებას[1]. შაქროსათვის უსახლკარო და უთვისტომო მაქსიმი არც არის ავტორიტეტი. რაც შეეხება გმირის მეტყველებას, ავტორს მის წარმოსაჩენად დიდი შრომა გაუწევია. და შეუქმნია ფრაზის ფონეტიკურ-მუსიკალურ სურათი, რომელიც გარკვეულ მიზანს ემსახურება. მაგრამ ტექსტის ფონეტიკური ანალიზი არ ჰქმის რუსულის ცუდად მცოდნე ქართველის მეტყველების სურათს. მას მხოლოდ ერთი დანიშნულება აქვს – გამოიწვიოს მკითხველში ნეგატიური ემოცია. თუ რა თქმა უნდა, საქმე არ გვაქვს რაღაც განსაკუთრებულად ინდივიდუალურ, თავად წულუკიძის მეტყველების მახასიათებელთან. მაგ. ცე, ცე, შორისდებული ქართულში არ არის, მას კი ხშირად წარმოთქვამს შაქრო.. თუმცა ეს მაინც მეორეხარისხოვანია, ყველა სხვა მარკერებთან შედარებით.

მიუხედავად იმისა, რომ შაქრო არ იწვევს არანაირ ემპათიას მკითხველში, პირიქით, იგი მუქთამჭამელი და ცინიკოსია მაქსიმთან მიმართებაში, მის სიტყვებში მაინც არის სიმართლის მარცვლები, რადგან მისთვის მიუღებელია მაქსიმის შინაგანი „ბასიაკობა“ და მუდმივი ხეტიალის წყურვილი. თავად შაქრო, თითქოსდა შემთხვევით ჩავარდნილა სავალალო სიტუაციაში, მას თითქოსდა ქართველმა მეგობარმა ფული, პასპორტი და ისეთი ნივთები მოპარა, რომლის გულისთვისაც მას მამა, თურმე „ხანჯლით დაკლავს“. მეორე ქართველმა კაცმა, პარიკმახერმა, კი საკუთარი პასპორტი ათხოვა, რომ ქურდს დადევნებოდა. ასე კვალდაკვალ მოსიარულემ პოლიციას ვეღარ მიმართა, ფულიც გაუთავდა და მშიერი აღმოჩნდა ოდესის ნავსადგურში. მკითხველმა არ იცის, მართალს ჰყვება თუ არა შაქრო, მაგრამ აუხსნელი რჩება, თუ როგორ გამოიწვია მან თანაგრძნობა მოხეტიალე მაქსიმში, რომელიც მას დააპურებს და ჰპირდება, რომ ოთხ თვეში თბილისში ჩაიყვანს, ხერსონის, ფეოდოსიის, ყირიმის, ჩერქეზეთისა და ვლადიკავკაზის გავლით. მაქსიმისათვის შაქრო სხვანაირია, უცხოა და სხვაა, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ სახელმწიფოში ცხოვრობენ. შაქრო მისთვის ველური, გაუნათლებელი და ბნელი, ინსტიქტებით მცხოვრები ვირეშმაკა კავკასიელია, რომელიც საინტერესო ამბებს კი ჰყვება, მაგრამ გლეხები ეჯავრება, სრულიად უცხო და გაუგებარი ელემენტია ბუნების და ხეტიალის მოყვარე, ვითომდა თავისუფალი, ქრისტესმოყვარე მთხრობელისათვის. შაქროს არ ესმის, ვერ იგებს და ვერც გაიგებს „ბასიაკობის“ და უსახლკარობის ხიბლს, რადგან ასაკით ახალგაზრდაა, პირუტყვული ჟინით სავსეა, მხოლოდ ჭამასა და ქალებზე ფიქრობს, მუშაობა არ შეუძლია, მაგრამ მაქსიმს საკუთარ ნამუშევარს ართმევს და აშანტაჟებს, შეურაცხყოფას აყენებს, არ ენდობა. მუშაობას მათხოვრობა და ქურდობა ურჩევნია. როცა სამუშაოს ვერსად პოულობენ და ლუკმა პურის ფული არა აქვთ, იგი ქურდობს და ცოცხლები ძლივს გამოასწრებენ ჩერქეზებს. მწერალი ერთ დადებით თვისებასაც კი ვერ პოულობს თავის თანამგზავრში. და იმდენად დიდი სულის პატრონია, რომ ბედისანაბარა ვერ ტოვებს ასეთ მოყვასს, მაშინაც კი როცა ორივენი,

[1] Послушай, – что ты думаишь? – гневно заговорил Шакро. – Кто ты такой? Есть у тэбэ дом? Есть у тэбэ мать? Отэц? Есть родные? Зэмли? Кто ты на зэмле? Ты – человэк, думаишь? Это я человэк! У менэ всё есть!.. – Он постукал себя в грудь. Я кнэзь!.. А ты... ты – нычего! Нычего нэт! А мэнэ знаит Кутаис, Тыфлыс!.. Панымаишь? Ты нэ иди протыв мэнэ! Ты мне служишь? – Будышь доволен! Я заплачу тэбэ дэсять раз! Ты так дэлаешь мне? Ты нэ можишь дэлать иное; ты сам гаварыл, что бог вэлел служить всем бэз награда! Я тэбэ награжу! Зачэм ты мэнэ мучаишь? Учишь, пугаишь? Хочешь, чтобы я был как ты? Это нэ харашо! Эх, эх, эх!.. Фу, фу.

ქარიშხალში მოხვედრილები სიკვდილს ჩაჰყურებენ თვალებში. „ჩაბანებთან“ საუბარი უკვე კვანძის გახსნაა. შთაბეჭდილება რჩება, რომ რუსეთში „ბასიაკიც“ და „ჩაბანიც“ სახელმწიფო ინტერესების დამცველია, სახელმწიფოს უსაფრთხოებაზე მზრუნველია,მხოლოდ შაქროა ზედმეტი და უცხო ხორცმეტი, ანტიმოქალაქე, რომელიც საქართველოში ჩამოსული მოტყუებით მიატოვებს მაქსიმს, რადგან მას არაფერი ადარდებს და სინდისიც არ გააჩნია. მწერლის თქმით, ამ თანამგზავრის სახელი *ლუგიონია*. ტექსტში დიდი ქვეტექსტები და მეგატეტექსტიც იკითხება. ამ მეგატექსტში კარგად ჩანს, რომ „ბასიაკობა“ შინაგანი, ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა, რომელიც უსინდისო თავადისათვის, მიუხედავად ყველაფრისა, მიუღებელია. „გარეგნული მაწანწალობის გარდა, რომელსაც სოციალურ-ეკონომიური საფანელი აქვს, არსებობს შინაგანი „ბასიაკობა“, ფსიქოლოგიური, რომლის უკანასკნელი საფანელი ნიჰილიზმია. ეს უკვე ბოლო სიშიშვლეა, სიტიტვლეა და სულიერი სიღატაკეა. იმიტომ კი არა, რომ ადამიანი მიდის შინაგან „ბასიაკობამდე“, რადგან ადრე ემსხვერპლა სოციალურ-ეკონომიურ პირობებსა და ფსკერზე აღმოჩნდა, არამედ პირიქით, იმიტომ აღმოჩნდა ფსკერზე, რომ რომ დავიდა შინაგან მაწანწალობამდე“ (Мережковский, 1914, გვ. 392), გააიდეალა იგი. „შინაგანი „ბასიაკობა“ კი არ არის განპირობებული გარეგნულით, არამედ გარეგნულია განპირობებული შინაგანით“ (Мережковский, 1914, გვ. 86). ასე რომ, თითქოსდა ქრესტომატიული ჭეშმარიტება მთხრობელის იდეალურობასა და შაქროს არამზადობაზე მინიმუმ გადახედვას მაინც საჭიროებს, თუნდაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობის პოზიციიდან, რადგან ძნელია სხვანაირის და უცხოს ემპათია მწერლისათვის, რომელიც ბოროტ ღმერთს უფრო ხშირად ხედავს, ვიდრე კეთილს. მართალია სოცრეალიზმის ჩამოყალიბებამდე ჯერ კიდევ დიდი გზაა გასავლელი, მაგრამ მისი ნიშნები ამ მოთხრობაშიც შეინიშნება.

სოციალისტური რეალიზმი მაქსიმ გორკიმ აქცია ოფიციალურ ტერმინად 1934 წელს საბჭოელი მწერალების პირველ ყრილობაზე. მაქსიმ გორკი შეეცადა რეალიზმის, თუ გნებავთ, კრიტიკული რეალიზმის „ტრანსფორმაციას“ ქრისტიანული ეთიკის და დოგმატების განქიქებას გზით. კლასობრივი ბრძოლის დოქტრინის შემოტანით და მტრის განადგურების იდეით მაქსიმ გორკი პირველ რიგში საკუთარ თავს და საკუთარ შემოქმედებას დაუპირისპირდა. „საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკებში უკვე პიონერმა ბიჭებმა გაიგეს საზიზღარი, მაგრამ უდავო ჭეშმარიტება – ბურჟუაზიული ცივილიზაცია და კულტურა დაფუძნებულია უმცირესობის მუდმივ ბრძოლაზე – მაძღარი „მოყვასის“ წინააღმდეგ. სავსებით შეუძლებელია „მოყვასის“ სიყვარული მაშინ, როცა აუცილებელია მისი გაძარცვა, ხოლო როცა ის ამას ეწინააღმდეგება – მისი მოკვლა“. მაქსიმ გორკის ღრმა რწმენით, „მხატვარი (შემოქმედი) არ ეძებს ჭეშმარიტებას, იგი მას თავად ქმნის“ – გორკის ეს ფრაზა გახდა სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინის ქვაკუთხედი და შეიქმნა უმეტესწილად ისეთი ლიტერატურა, რომელსაც არ აინტერესებდა ჭეშმარიტება, მას მხოლოდ, მის მიერ შექმნილი სამყარო აღელვებდა. ადამიანის გაღმერთებაც სწორედ ამით დაიწყო, რადგან მან დემიურგის ფუნქცია მიითვისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

Дунаев М. (2003). Православие и русская литература. Т.4.М, 2003.
Источник: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-264.htm
Мерековский Д. (1914). Полное собрание сочинении Мережковского. Т. XIV. М., 1914.

References:

Dunayev M. (2003). Pravoslaviye i russkaya literatura. T. 4. [Orthodoxy and Russian literature]. M.: 2003.
Istochnik: [Source]. http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-264.htm
Merekovskiy D. (1914). Polnoye sobraniye sochinenii Merezhkovskogo. T. XIV. [Complete works of Merezhkovsky. T. XIV]. M.: 1914.

Levan Bregadze
ლევან ბრეგაძე
TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

The Theory of Socialist Realism and its Relation to Religion

სოციალისტური რეალიზმის თეორია და მისი მიმართება რელიგიასთან

One of the necessary demands of the socialist realism was propaganda of atheism. The Soviet State commenced a way of a unique experiment – to try to create a godless society, that had to be supported politically, ideologically and economically. The fiction literature (belles-lettres), literary critics and literary science based on the method of socialist realism was engaged to support this experiment ideologically. In the service of antireligious propaganda were engaged not only literary works describing contemporality but the interpretation of the ancient Georgian literary works were done from the atheist position.

Key words: socialist realism, religion, literature
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, რელიგია, ლიტერატურა

სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ერთ-ერთი აუცილებელი მოთხოვნილება იყო ათეიზმის პროპაგანდა. საბჭოთა სახელმწიფო დაადგა უნიკალური ექსპერიმენტის გზას – უღმერთო საზოგადოების ჩამოყალიბების მცდელობას, რაც პოლიტიკურად, იდეოლოგიურად და ეკონომიკურად უნდა ყოფილიყო უზრუნველყოფილი. ამ ექსპერიმენტის იდეოლოგიურად ხელშეწყობაში იყო ჩართული სოციალისტური რეალიზმის მეთოდზე დაფუძნებული მხატვრული ლიტერატურა, სალიტერატურო კრიტიკა და ლიტმცოდნეობა.

ათეისტური სახელმწიფოს შექმნის იდეა, რომლის განხორციელებასაც ცდილობდნენ საბჭოთა კავშირის დამაარსებელნი, სათავეს მე-18 საუკუნის ევროპულ განმანათლებლობაში იღებს. იქიდან მოკიდებული ევროპაში სულ უფრო მეტი ადამიანი ცდილობდა ურელიგიოდ ცხოვრებას, თუმცა არავინ იყო ვალდებული ათეისტი ყოფილიყო, მით უფრო არავის მოსვლია თავში რელიგია სახელმწიფოებრივ დონეზე აეკრძალა.

სსრკ-ში კი ანტირელიგიურობა ნორმად გამოცხადდა ყოფით ცხოვრებაშიც და ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც. ოთარ ჩხეიძემ 1983 წელს, როცა ეს უკვე შეიძლებოდა, გამოაქვეყნა მოთხრობა „ღამის სტუმარი“, რომელშიც ნაამბობია როგორც გააგდებინა სკოლიდან ერთმა მასწავლებელმა მეორე, მისი კოლეგა, იმის გამო, რომ ის თურმე შინ სახარებას კითხულობდა. რელიგიურ თემებზე წერა მხოლოდ ანტირელიგიური, ათეისტური პოზიციიდან შეიძლებოდა, ღვთის მორწმუნენი და სასულიერო პირები მხოლოდ კარიკატურული აღწერის ობიექტები შეიძლებოდა ყოფილიყვნენ.

უნდა ითქვას, ბევრი მწერალი, მათ შორის კორიფენიც, დიდი ხალისით ჩაებნენ ანტირელიგიურ კამპანიაში.

ცენზურა, რომელსაც ევფემიზებული სახელი „მთავლიტი“ ერქვა, დადარაჯებული იყო, რათა მხატვრულ ტექსტებში რელიგიური თემები, მოტივები და ტერმინოლოგია არ გაჭაჭანებულიყო.

საბა მეტრეველს წიგნში „ანა კალანდაძე და პოლიტიკური პოსტმოდერნიზმი“ მოჰყავს ანა კალანდაძის ლექსების სტრიქონები, ცენზურის მიერ ნასწორები – საიდანაც ჩანს, როგორ შლიდა ცენზურა რელიგიური თემებისა და მოტივების კვალს ანა კალანდაძის ლექსებში. რამდენიმე მაგალითი:

დედანში იყო: *„და ყოველ დილით გეპკურება ცრემლი ღთისმშობლის“*, რაც პოეტს პირველ წიგნში ასე გადააკეთებინეს: *„ო, მხოლოდ თვითონ შეგხედავს მალვით“* (მეტრეველი 2018, გვ. 90); ანას ეწერა: *„გვერდგანგმირული დუმს მაცხოვარი, უსმენს სალამურს“*, რაც ასე შეაცვლევინეს: *„ალუბლის ტოტი ღელავს და შფოთავს: ჩიტი გაფრინდა ალუბლის რტოდან მზის სასალამოდ“* (მეტრეველი 2018, გვ. 92).

ერთობ ნიშანდობლივია სწორება, რომელიც ამ პაწია უსათაურო ლექსს, ფუტკარზე დაწერილს, განუცდია (კალანდაძე 1976, გვ. 215):

„ბაგით ყვავილის მტვერს ამოზიდავს
სუსტი ფუტკარი,
ზეცას მიაპყრობს თვალებს მუდარით,
მიესალმება მზეს მიმოზიდან“.

დედნისეული *„ზეცას მიაპყრობს თვალებს მუდარით“* პირველ წიგნში ასეთნაირად გადაკეთებული შეუტანიათ: *„და ყვავილების ნასათუთარი“* (მეტრეველი 2018, გვ. 91). ამ სწორების გამო საბა მეტრეველი მართებულად და თანაც ირონიულად შენიშნავს: *„როგორც ჩანს, ცენზურამ ზეცისკენ თვალმიპყრობილი ფუტკარი მლოცველის საშიშ პოზად მიიჩნიაო“* (მეტრეველი 2018, გვ. 91).

* * *

ანტირელიგიური პროპაგანდის სამსახურში ჩაბმული იყო არა მარტო თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებები. რაკიღა ჩვენში გაბატონებული იდეოლოგიის გამო მორწმუნე ადამიანის პროგრესულ მოღვაწედ გამოყვანას ხიფათი ახლდა, თუნდაც ის შუა საუკუნეების დროინდელი მწერალი ყოფილიყო, ამიტომ ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლთა ინტერპრეტაციაც ათეისტური პოზიციიდან ხდებოდა, რასაც კურიოზულ შედეგებამდე მივყავდით.

დაუჯერებელი ჩანს, მაგრამ იყო მცდელობები სულხან-საბა ორბელიანის ათეისტად წარმოჩენისა.

ალექსანდრე ბარამიძე წიგნში „ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“ საბას იმ არაკის გამო, რომლის სათაურია „მოძღვარი მელი“, შენიშნავს, რომ მასში საბა *„სასაცილოდ ხდის წმინდა ზიარებისა და საიდუმლო აღსარების თვალთმაქცობას“* (ბარამიძე 1940, გვ. 264).

ოდნავ უცვლია ამ ფრაზას სახე კორნელი კეკელიძისა და ალექსანდრე ბარამიძის ავტორობით გამოცემულ „ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში“, სადაც ვკითხულობთ, რომ არაკში „მოძღვარი მელი“ საბა *„...ამხელს ზიარებისა და საიდუმლო აღსარების თვალთმაქცობას“* (კეკელიძე და სხვ., 1989, გვ. 377).

დავიწყოთ წმინდა ზიარებით.

თუ ეს ასეა, თუ საბა წმინდა ზიარებას დასცინის, მაშინ ის არ ყოფილა მორწმუნე ქრისტიანი.

სინამდვილეში ამ იგავში წმინდა ზიარებაზე მინიშნებაც კი არ არის.

სულხან-საბა ორბელიანი, თვითონ ბერად ნამოღვაწარი, ავტორი უბრწყინვალეს საეკლესიო ქადაგებათა, რომელსაც მისი თხზულებების მე-3 ტომის წინასიტყვაობაში პროფ. ივანე ლოლაშვილი „ულტრა-კლერიკალური შინაარსის ძეგლს“ უწოდებს, სულხან-საბა ორბელიანი, ავტორი თეოლოგიის სახელმძღვანელო წიგნისა „საქრისტიანო მოძღვრება. პირველად სასწავლი ყრმათათ-

ვის, რომელსაც ეწოდების სამოთხის კარი“, აი ეს სულხან-საბა ორბელიანი, რასაკვირველია, წმინდა ზიარებას საცინლად ვერ აიგდებდა.

ზიარება ქრისტიანული რელიგიის უდიდეს საიდუმლოთაგანია შვიდ საიდუმლოს შორის (ნათლისღება, მირონცხება, ზიარება, აღსარება, მღვდლობა, ქორწინება, ზეთის კურთხევა). არიან ისეთი ქრისტიანებიც (მაგალითად, პროტესტანტები ანუ ლუთერანები), რომლებიც ამ შვიდი საიდუმლოდან ხუთს – მირონცხებას, აღსარებას, მღვდლობას, ქორწინებას, ზეთის კურთხევას – არ აღიარებენ, საიდუმლოდ არ ცნობენ, რადგან მათზე ქრისტეს სახარებაში არაფერია ნათქვამიო. მაგრამ არ არსებობს ისეთი ქრისტიანი, რომელიც ნათლისღებას და ზიარებას არ აღიარებდეს და მათ დასცინოდეს.

ასე რომ, წმინდა ზიარების საცინლად აგდება და მისი თვალთმაქცობად გამოცხადება მთელი ქრისტიანული მოძღვრების საცინლად აგდება და თვალთმაქცობად გამოცხადებაა, რაც სულხან-საბასაგან (სულ ერთია მართლმადიდებლად ჩავთვლით მას თუ კათოლიკედ) ყოვლად წარმოუდგენელია. არც ამ იგავში და არც სხვაგან საბას შემოქმედებაში ამის მსგავსი არაფერი შეინიშნება. პირიქით, ზემოთ ნახსენებ მის მიერ დაწერილ საღვთისმეტყველო სახელმძღვანელოში („სამოთხის კარში“) იგი დიდი მოწიწებით საუბრობს ზიარების საიდუმლოზეც.

ახლა რაც შეეხება აღსარებას.

სრულიად აშკარაა, რომ ამ იგავში აღსარება კი არ არის სასაცილოდ აღწერილი, არამედ ის მოძღვარი, რომელიც აღსარების წესებს არღვევს და ბოროტად იყენებს აღსარების საიდუმლოს. ამაზე ნათლად მეტყველებს მელას საბოლოო თვითირონიული რეპლიკა: *„რასაც მოძღვარს აღსარება სამოწმოდ გაუხდია, უარესიმც დაემართებაო!“* (ორბელიანი, 1959, გვ. 27)

ცხადია, ეს ყოველივე შესანიშნავად იციან ზემოთ დასახელებულმა მეცნიერებმა, მაგრამ ცდილობენ საბჭოურ იდეოლოგიას მოარგონ ძველი მწერლობის ძეგლის ინტერპრეტაცია, რაც თითქოს ამაო გარჯაა, მაგრამ პროპაგანდისტული მიზნებისთვის გამოდგება. სხვა საქმეა რამდენად ხანგრძლივი იქნება უმართებულო ინტერპრეტაციით მიღწეული ეფექტი.

* * *

დიდ პრობლემას უქმნიდა საბჭოთა ლიტმცოდნეობას ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამოკიდებულება რელიგიასთან, კერძოდ, მისი ერთ-ერთი შედევრი „ჩემი ლოცვა“, რომელიც ასე იწყება (ბარათაშვილი, 1972, გვ. 40):

„ღმერთო მამაო, მომიხილე ძე შეცთომილი
და განმასვენე ვნებათაგან ბოროტ-ღელვილი!
წუთუ მამასა არღა ჰქონდეს გულის-ტკივილი,
ოდეს იხილოს განსაცდელში შემცოდე შვილი?“

ნიკოლოზ ბარათაშვილი „პროგრესული რომანტიზმის“ წარმომადგენლად გამოაცხადეს მას შემდეგ, რაც რომანტიზმი ორად გაყვეს – პროგრესულ და რეაქციულ მიმართულებებად. ჰოდა, განა შეიძლება პროგრესულ მწერლად ჩაითვალოს ის, ვინც ასეთ ლექსს დაწერს? და საბჭოთა ლიტმცოდნეობა შეეცადა როგორმე შეერბილებინა ამ ლექსის მგზნებარე რელიგიური პათოსი. არც ის ამბავი მოსწონდათ, რომ „მერანის“ მეამბოხე ავტორი ამ ლექსში ღმერთს ასეთი თხოვნით მიმართავს: *„არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა; არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა!“* (ბარათაშვილი, 1972, გვ. 40), ამიტომ ასეთი ინტერპრეტაცია მოიფიქრეს:

„უმანკო ადამმაც ხომ შესცოდა უზენაეს მცნებას [...]. ამიტომ მან [ბარათაშვილმა] რად უნდა წარიკვეთოს სასოება? არა, ის ცხოვრების შვილია და სურს „ცხოვრების წყარო“ ბოლომდე სვას. როგორც ვხედავთ, პესიმისტური ჰანგებით სავსე ლექსში ძლიერი ლტოლვაა ***ამქვეყნიურისაკენ*** *და ეს სრულებით არ არის შემთხვევითი ან გამონაკლისი“* (ჯიბლაძე, 1968, გვ. 232).

ანუ: მოეჭიდნენ „**ცხოვრების წყაროს**“, იმ სინტაგმას, რომელიც მესამე სტროფში გვხვდება (ბარათაშვილი 1972, გვ. 40):

*„**ცხოვრების წყაროვ**, მასვ წმიდათა წყალთაგან შენთა,*
დამინთქე მათში სალმობანი გულისა სენთა!“

მაგრამ, „ცხოვრების წყარო“, რომელსაც ნ. ბარათაშვილი ასე გულმხურვალედ მიმართავს, რეალური ცხოვრების წყარო კი არ არის, არამედ მაცხოვრის სინონიმია, ისევე, როგორც დავით გურამიშვილთან: ***„ცხოვრების წყაროს** უხსენე ხე ცხოვრებისა ღარადო, ამად ვსთქვი ჯვარზედ ვნებული ცრემლნი იდინოთ ღვარადო“* (გურამიშვილი 1955, გვ. 21).

(კიდევ კარგი, ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა აკაკი გაწერელიასა და ივანე ლოლაშვილის 1972 წლის გამოცემის კომენტარებში „ცხოვრების წყარო“ უკვე მართებულად არის განმარტებული ასე: „ეპითეტია ღვთაებისა“. გვ. 214).

გიორგი ჯიბლაძის ეს უმართებულო ინტერპრეტაცია ფუნდამენტურ გამოცემაში – „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ მე-3 ტომშიც გადავიდა გიორგი აბზიანიძის ნარკვევში, რომელიც ბარათაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეძღვნება:

> „ქარიშხლოვან განცდებს და ვნებათა ღელვას მოუქანცავს პოეტის სული, იგი ეძებს განსვენებას, მაგრამ „ლოცვაში“ ისმის არა ღვთისმორწმუნის ღაღადისი, არამედ განწირული ხმა **ცხოვრებაზე** შეყვარებული ადამიანისა, რომელსაც განუვლია ქარიშხლიანი გზა და ეძიებს ნავთსაყუდელს, არა **სინამდვილის მიღმა, არამედ ცხოვრებაში**. ამიტომაა, რომ პოეტი მოულოდნელად სცილდება აბსტრაქტულ ცნებას და მიმართავს თვით **ცხოვრების ცხოველ ძალას** სულიერი ტკივილების დასაამებლად“ (აბზიანიძე, 1969, გვ. 173).

შემდეგ ვკითხულობთ:

*„ეს არის პოეტის ლტოლვა ნამდვილი, ადამიანური ცხოვრებისაკენ, მას სრულიადაც არ სურს განერიდოს საზოგადოებას, არამედ სურს თავი დააღწიოს შავბნელი სინამდვილის მღვრიე ტალღებს და დაეწაფოს **ცხოვრების წმინდა წყაროს**...* (აბზიანიძე, 1969, გვ. 173. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

აკადემიკოსმა გიორგი ჯიბლაძემაც და „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ ნარკვევის ავტორმაც მშვენივრად იციან რას ნიშნავს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში ნახსენები „ცხოვრების წყარო“, მაგრამ იდეოლოგიური მოთხოვნის შესაბამისად განმარტავენ მას, სარგებლობენ რა ცნობილი რელიგიური გამოთქმის მეტაფორულობით.

* * *

ქართულ ლიტერატურას ჰყავს რელიგიური ნიშნით რეპრესირებული პერსონაჟიც. 1957 წელს მიხეილ ჭიაურელმა გადაიღო ფილმი ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივის“ მიხედვით. ამ მოთხრობის პერსონაჟი მღვდელი, რომელიც ავტორს უსახელოდ ჰყავს დატოვებული, ეკრანიზებულ ვერსიაში საერო მასწავლებლით ჩაანაცვლეს, რის გამოც აკაკი ბაქრაძე შენიშნავს:

> „ამ მოთხრობაში („გლახის ნაამბობში“. – ლ. ბ.) გამოყვანილი მღვდელი ფილმში შეიცვალა მასწავლებლით. თითქოს ეს უმნიშვნელო ცვლილება იყო. თურმე ასე არ ყოფილა. თურმე ილიას ქრისტოცენტრულ მსოფლმხედველობას ჩვენ ვცვლიდით პოლიტიკაცენტრული შეხედულებით. ეს კი ილიას შემოქმედების სრული დამახინჯება იყო, უფრო მეტიც, მთელი ქართული მწერლობა ქრისტოცენტრული ლიტერატურაა, მღვდლის მასწავლებლით შეცვლით, არსებითად, ჩვენ ვეთიშებოდით ჩვენს სულიერ კულტურას“ (ბაქრაძე, 2005, გვ. 90).

აქ აკაკი ბაქრაძემ ილიას მსოფლმხედველობას ქრისტოცენტრული უწოდა და ეს ასეც არის. საბჭოთა ლიტმცოდნეობა ძალიან ეცადა ილია ჭავაჭავაძე ათეისტად გამოეყვანა, მაგრამ ვერ შეძლო და ბოლოს ასეთ „კომპრომისულ“ ვარიანტზე შეჩერდნენ:

აღიარებენ, რომ ბავშვობაში ილია ძლიერი მორწმუნე ყოფილა, მაგრამ შემდეგ *„მატერიალისტური ფილოსოფიის გავლენით, რუს მოაზროვნეთა ათეისტური იდეების გავლენით ილია საბოლოოდ სტოვებს ღმერთის რწმენას და აღიარებს ქრისტიანული რელიგიის მოძღვრების სიყალბეს“* (რატიანი, 1947, გვ. 119), ოღონდ ილია ჭავჭავაძეს მოუწადინებია ეს „სიყალბე“ სასიკეთოდ გამოეყენებინა. „იგი ცდილობს გადააკეთოს, გაამშვენიეროს რელიგია, რათა იგი გადაიქცეს კაცთა შორის ძმობის იარაღად. (...) *„ეს დათმობა და უკან დახევა მატერიალიზმისაგან იყო აუცილებელი ხარკი, რომელიც არ შეეძლო ბუმბერაზ მოაზროვნეს არ გადაეხადა თავისი დროის ჩამორჩენისათვის“* (რატიანი, 1947, გვ. 126).

ანუ, როცა ილია, რომელმაც თურმე „აღიარა ქრისტიანული რელიგიის მოძღვრების სიყალბე“, 1888 წელს ასეთ რამეს წერს: *„...**მამული** და **ეროვნობა, რჯულთან** ერთად შეერთებული, რჯულთან შეხორცთვისებული, უძლეველი ხმალია და შეულეწელი ფარი მტრისა წინაშეო“* (ჭავჭავაძე 1928, გვ. 350), ამას თურმე იმიტომ სჩადის, რომ ჩამორჩენილ ხალხს სხვაგვარად სამშობლოს დასაცავად ვერ აღაფრთოვანებს! ანდა გავიხსენოთ 1886 წელით დათარიღებული მისი ღრმად რელიგიური სტატიები „შობა მაცხოვრისა“ (ჭავჭავაძე 1928, გვ. 353) და „სააღდგომო“ (ჭავჭავაძე 1928, გვ. 358) – ესენიც ალბათ „ჩამორჩენისთვის“ ხარკის გაღების მიზნით დაუწერია!

* * *

1970-იანი წლებიდან ნათელი გახდა, რომ ათეისტური სახელმწიფოს შექმნის ექსპერიმენტი კრახით დამთავრდა. ამ პერიოდიდან მოკიდებული იზრდება ეკლესიის ავტორიტეტი და მის მიმართ ნდობა. ამ დროიდან ქართული ლიტერატურაც თავისუფლდება ანტირელიგიური პროპაგანდის აუცილებლობისაგან, ცენზურა დიდ დაბრკოლებას ვეღარ უქმნის რელიგიური თემატიკის დაბრუნებას მწერლობაში, თუმცა გარკვეულ წინააღმდეგობას ადგილი ჯერ კიდევ ჰქონდა.

70-80-იან წლებში რელიგიური ცნებების გამოყენება მხატვრულ ტექსტებში, მაგალითად, იმდროინდელ ლექსებში **ღმერთის** ხსენება, ერთობ მოხშირდა. ამ ვითარებას ყურადღება მიაქცია აკაკი ბაქრაძემ. 1985 წელს ალმანახ „კრიტიკაში“ დაიბეჭდა მისი წერილი „სულის ზრდა“, რომლის ერთი ქვეთავი იმის გარკვევას მიეძღვნა, ჩვენი პოეტების მიერ ხშირად ნახსენებ ღმერთს ჰქონდა თუ არა კავშირი ღმერთის ტრადიციულ გაგებასთან, ვინაიდან, კრიტიკოსის სიტყვით, „ჩვენ ათეისტურ საზოგადოებაში ვცხოვრობთ და ამდენად სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა თანამედროვე პოეტები არ დაინტერესებულიყვნენ ღმერთით. მაგრამ ფაქტობრივად ასე არ არის. სიტყვა – ღმერთი – ამჟამად პოეზიაში ხშირად შეგხვდებათ. ეს ვითარება, ცხადია, ითხოვს გავერკვეთ – რა შინაარსს დებენ დღეს პოეტები ამ უძველეს და ურთულეს ცნებაში“ (ბაქრაძე 1985, გვ. 41).

ღმერთის ტრადიციული გაგება კრიტიკოსს ასე აქვს ჩამოყალიბებული:

> „რელიგიური აზროვნებისათვის ღმერთი მიზეზიც არის და მიზანიც, რადგან იგია ყველაფრის შემქმნელი. მიზანია, რამეთუ ის არის სრულყოფილება – სიკეთე, ჭეშმარიტება, მშვენიერება, სამართლიანობა, ამაღლებულობა და ა. შ. ამ უსწორმასწორო წუთისოფელში ღმერთი იმედია, რასაც ადამიანის არსებობა ეყრდნობა. არსებობა კი ყოველთვის გულისხმობს მოძრაობას, სვლას უკეთესისაკენ. რაკი უფრო სრულქმნილი, უფრო დიადი არაფერია, ადამიანის დანიშნულებაა ღმრთისდაგვარი სრულყოფილებისაკენ მისწრაფება. ასე მკაფიოდ, უბრალოდ და გასაგებად არის ღმერთი გააზრებული კლასიკურ პოეზიაში. რა თქმა უნდა ამგვარ გაგებასთან არაფერი აქვს საერთო იმ ღმერთს, რომელსაც 1983 წლის პოეზიაში ნახავთ“ (ბაქრაძე, 1985, გვ. 41-42).

[მვირად დაგვიჯდა ამ წერილის გამოქვეყნება. ახლახან ციტირებული აბზაცის გამო ლიტერატურის ინსტიტუტის ერთმა თანამშრომელმა პარტიის საკავშირო ცენტრალურ კომიტეტში გვიჩივლა, ალმანახი რელიგიური რწმენის პროპაგანდას ეწევაო. საკავშირო ცეკადან საჩივარი საქართველოს ცეკაში გადმოიგზავნა, საქართველოს ცეკამ კი ის რედაქციისკენ გადმოამისამართა

და მოგვთხოვა თავი გვემართლებინა ამ ბრალდები გამო. დავწერეთ პასუხი, რომელშიც ვამტკიცებდით, რომ აკაკი ბაქრაძის ამ წერილში არანაირი რელიგიური პროპაგანდა არ იყო და რელიგიურ თვალსაზრისს მხოლოდ წმინდა ლიტერატურული საკითხების გასარკვევად იმოწმებდა ავტორი. არ ვიცი საქართველოს ცეკა დააკმაყოფილა თუ არა ჩვენმა ახსნა-განმარტებამ, მაგრამ ერთი წლის თავზე რედაქტორი და მე – პასუხისმგებელი მდივანი – მოგვხსნეს. დადგენილებაში ჩვენი მოხსნის ნამდვილ მიზეზებზე, ცხადია, არაფერს ამბობდნენ და ყურით მოთრეულ ფსევდობრალდებებზე იყო ლაპარაკი. ახლა რომ ვუფიქრდები, ჩვენი დევნის ერთ-ერთი ნამდვილი მიზეზი შესაძლოა აკაკი ბაქრაძის ამ წერილის გამოქვეყნებაც იყო. (სხვა შესაძლო ნამდვილ მიზეზზე იმ მოხსენებაში ვილაპარაკე, რომელიც წავიკითხე 2010 წელს ჩატარებულ სიმპოზიუმზე – „ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი“)].

აკაკი ბაქრაძის ამ წერილით საფუძველი ჩაეყარა რელიგიური კრიტიკის მიმართულებას ქართულ მწერლობაში, რომელსაც დღეს უკვე მრავალი მიმდევარი ჰყავს. მართლაც, თუკი არსებობს მითოლოგიური კრიტიკა, ფემინისტური კრიტიკა, რელიგიური კრიტიკის არსებობაც სავსებით გამართლებულია. ეს იქნება ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც მხატვრულ ტექსტებს რელიგიასთან მათი მიმართების თვალსაზრისითაც განიხილავს.

ოღონდ, როგორც მითოლოგიური და ფემინისტური კრიტიკის შემთხვევებში, აქაც არსებობს გადაჭარბების საშიშროება. გავიხსენოთ, რომ მითოლოგიური კრიტიკა ზოგჯერ იქაც „პოულობს“ სათავისო მასალას, სადაც მითოლოგიის ჭაჭანება არ არის, ფემინისტური კრიტიკა კი მხატვრული ტექსტს ზოგჯერ პუბლიცისტიკის მოთხოვნებს უყენებს. რაც შეეხება რელიგიურ კრიტიკას, მას მხატვრული ლიტერატურისა და რელიგიის გაიგივებისკენ აქვს მიდრეკილება. ასეთი რამ ბოლო დროს რევაზ თვარაძესაც დაემართა. 2001 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „ლიტერატორი კაცის მწარე საფიქრალი“ ბატონი რევაზი დღევანდელი მწერლობის ერთ-ერთ ნაკლად იმას მიიჩნევს, რომ იგი გვერდს უვლის მხატვრული ლიტერატურის უმთავრეს მიზანს და ეს მიზანი ყოფილა „არსებობის ღვთაებრივი პლანისკენ სწრაფვა, ამ პლანის წვდომა, მასში შემსჭვალვა, საბოლოო აზრით – ღმერთისკენ სწრაფვა“. მისი აზრით, ამ ასპექტით მწერლობას რელიგიასთან გაცილებით მეტი აქვს საერთო, ვიდრე, ვთქვათ, სოციოლოგიასთან, ისტორიასთან თუ ცოდნის სხვა „ამქვეყნიურ“ დარგებთან“ (თვარაძე 2001, გვ. 17).

ჩვენი რეპლიკა მის ამ შეხედულებაზე, რომელსაც აქაც გავიმეორებთ, ასეთი იყო: *„რელიგიის სატარებელ ტვირთს სიტყვაკაზმულ მწერლობას ნუ ავკიდებთ – იგი მას ვერ ზიდავს“* (ბრეგაძე 2002, გვ. 11).

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბზიანიძე, გ. (1969). ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, III, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

ბარამიძე, ა. (1940). ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ბაქრაძე, ა. (1985). სულის ზრდა, ალმანახი „კრიტიკა“, იანვარი, თებერვალი.

ბრეგაძე, ლ. (2002). „საგურამო“ – ახალი ჟურნალი, გაზ. „კალმასობა“, 4 (59).

გურამიშვილი დ. (1955). დავითიანი, თბილისი: სახელგამი.

თვარაძე, რ. (2001). ლიტერატორი კაცის მწარე საფიქრალი, ჟ. „საგურამო“, 1.

კალანდაძე, ა. (1976). რჩეული, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

კეკელიძე, კ., ბარამიძე, ა. (1969). ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

მეტრეველი, ს. (2018). ანა კალანდაძე და პოლიტიკური პოსტმოდერნიზმი, თბილისი: „მწიგნობარი“.

ორბელიანი, ს.-ს. (1959). თხზულებანი, I, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

რატიანი, პ. (1947). ილია ჭავჭავაძის მსოფლმხედველობის საფუძვლების შესახებ. „მნათობი“, 8.

ჭავჭავაძე, ი. (1928). ნაწერების სრული კრებული, VII. ტფილისი: „ქართული წიგნი“.

ჯიბლაძე, გ. (1968). ბარათაშვილის პოეტური გენია. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

References:

Abzianidze, G. (1969). Nikoloz Baratashvili, kartuli lit'erat'uris ist'oria, III. [Nikoloz Baratashvili. History of Georgian Literature, III]. Tbilisi: Publishing House Sabchota Sakartvelo.

Baramisze, A. (1940). Nark'vevebi kartuli lit'erat'uris ist'oriidan. [Sketches from the History of Georgian Literature]. Tbilisi: Publishing House of Tbilisi State University.

Bakradze, A. (1985). Sulis zrda [Growing the Soul]. Magazin „Kritika", january, february.

Bregadze, L. (2002). „Saguramo" – akhali zhurnali [„Saguramo" – new Magazin]. Newspaper „Kalmasoba", 4 (59).

Ch'avch'avadze, I. (1928). Natserebis sruli k'rebuli [Complete Works]. Tiflis: Publishing House „Kartuli tsigni".

Guramishvili, D. (1955). Davitiani [Davitiani]. Tbilisi: Publishing House „Sakhelgami".

Jibladze, G. (1968). Baratashvilis p'oeturi genia [The Poetic Genius of Baratashvili]. Tbilisi: Publishing House Sabchota Sakartvelo.

K'alandadze, A. (1976). Rcheuli [Selected Works]. Tbilisi: Publishing House Sabchota Sakartvelo.

K'ek'elidze, K'., Baramidze, A. (1969). Dzveli kartuli lit'erat'uris ist'oria [History of Ancient Georgian Literature]. Tbilisi: Publishing House of Tbilisi State University.

Met'reveli, S. (2018). Ana K'alandadze da polit'ik'uri p'ostmodernizmi [Ana Kalandadze and Political Postmodernism]. Tbilisi: Publishing House „Mtsignobari".

Orbeliani, S.-S. (1959). Tkhzulebani I [Works I]. Tbilisi: Publishing House Sabchota Sakartvelo.

Rat'iani, P. (1947). Ilia Chavchavadzis msoplmkhedvelobis sapudzvlebis shesaxeb [On the Roots of Ilia Chavchavadze's Worldviews]. Magazin „Mnatobi", 8.

Tvaradze, R. (2001). Lite'rat'ori katsis mts'are sapikrali [Writer's Bitter Thoughts]. Magazin „Saguramo", 1.

Eka Chikvaidze
ეკა ჩიკვაიძე
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Socialist Realism and Sermons of Church Leaders
(Christmas Epistles of Ilia II the Catholicos-Patriarch of All Georgia, 1977-1985)

სოციალისტური რეალიზმი და საეკლესიო მოღვაწეთა ქადაგებები
(სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის, ილია II-ის 1977-1985 წლების საშობაო ეპისტოლეები[1])

The history of literature is familiar with trends that are born and established as a result of time, worldview, political, economic, social factors. If art is a reflection of life, the social realist creator was tasked with reflecting life against the backdrop of socialist ideals. In a self-contradictory process (in the purposeful "marriage" of literature and ideology), the norms and criteria that creators had to obey were created by the dictates of the Communist Party. This already contradictory essence was made even more intense by the given fact – in many countries, including Georgia, socialism and Communist Party had to dictate norms for Christian culture, and this naturally meant either self-liquidation on the part of the church, or offering alternative models of thought. Sermons and aspirations expressed in them had to be compatible with the objective course of history; But it faced natural opposition and a kind of impasse, therefore, it is interesting, what was the main pathos of the preaching of the church leaders? Here we will say that between compromise and struggle, the preaching and the preacher in a difficult era were able to and trace the path to those values without which the church loses its meaning.

Keywords: Socialist realism, sermons, alternative models of thought
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ქადაგებები, აზროვნების ალტერნატიული მოდელები

ლიტერატურის ისტორია იცნობს მიმდინარეობებს, რომლებიც დროის, მსოფლმხედველობის, პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური ფაქტორების შედეგად იბადება და იმკვიდრებს თავს. ძირითადად, ასეთი ლიტერატურა ბუნებრივად პოულობს ფორმისა და შინაარსის ზუსტ შესაბამისობას. ამ ბუნებრივ პროცესებს გეზს ერთგვარად უცვლიან ტოტალიტარული რეჟიმები, რომელთა მიზანიც იდეური და იდეოლოგიური ცვლილებების გავრცელების მიზნით ლიტერატურისა და ხელოვნების „მოთვინიერება“ იყო. ცხადია, ამგვარად ვრცელდებოდა სათანადო მსოფლმხედველობა. სოციალისტური რეალიზმი სწორედ ის მეთოდი, იდეოლოგია, მსოფლხედვა და მსოფლაღქმაა, რომელიც სამყაროსა და ადამიანის სოციალისტურ კონცეფციებს ასახავს. თუკი ხელოვნება ცხოვრების ასახვაა, სოცრეალისტ შემოქმედს ცხოვრების სწორედ სოციალისტურ იდე-

[1] პატრიარქ ილია II-ის საშობაო ქადაგებები ორი წლით (დამდეგით და მიმდინარით) თარიღდება, რადგან გათვალისწინებულია როგორც სამოქალაქო, ისე საეკლესიო კალენდარი, შესაბამისად, 1978 წლის საშობაო (7 იანვრის) ქადაგებას ორი თარიღი (1977-78) უზის, ჩვენ ყველგან სამოქალაქო კალენდარს მივუთითებთ (ე.ჩ.)

ალთა ფონზე ასახვა ევალებოდა. თავისთავად ურთიერთგამომრიცხავ პროცესში (ლიტერატურისა და იდეოლოგიის მიზნობრივ ,,ქორწინებაში“) კომპარტიის კარნახით იქმნებოდა ის ნორმები და კრიტერიუმები, რომელთაც შემოქმედები უნდა დამორჩილებოდნენ (ამგვარად „შვა“ სოცრეალიზმმა მასკულტურა, რომელიც მარტივად შთანთქა დროის მსვლელობამ). ახალი ადამიანის დაბადების პროცესი და შედეგი, ნოვაციისა და ტრადიციის ტრაგიზმამდე მისული დაპირისპირება საუცხოოდ წარმოჩნდა ლ. ქიაჩელის „ჰაკი აბბაში“ (ერთი მხრივ, ახალი ადამიანის დაბადების სურვილით ერთგვარად შეპყრობილი კუზმა კილგა და, მეორე მხრივ, ტრადიციულ ფესვებზე მყარად მდგომი ჰაკი აბბა, რომლის ახლად დაბადების გაცუდებულ-ჩაშლილი გეგმა ჩაეტია ერთ ფრაზაში: *„სულ ერთია, ეს მონა ადამიანად არ გამოდგებოდა“* (ქიაჩელი, 2010, გვ. 68). ადამიანის წარმატებული „ინჟინერია“ წარმოჩნდა ამავე მწერლის „გვადი ბიგვაში“ (მასკულტურისგან განსხვავებით, ეს ტექსტები გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ პროცესთა რეალისტურად აღქმის შესაძლებლობებს გვაძლევენ). სოცრეალისტური იდეოლოგიის გავლენა თუ ამ ისედაც წინააღმდეგობრივ არსს კიდევ უფრო მეტ სიმძაფრეს სძენდა თავისთავადი მოცემულობა – არაერთ ქვეყანაში, მათ შორის, საქართველოშიც, სოციალიზმსა და კომპარტიას ქრისტიანული კულტურისთვის უნდა ეკარნახა ნორმები, ხოლო ეს ბუნებრივად ნიშნავდა ან თვითლიკვიდაციას ეკლესიის მხრიდან, ან ალტერნატიული აზროვნების მოდელების შეთავაზებას. სოცრეალიზმისთვის ბუნებრივი ერთგვარი შემოქმედებითი „ინჟინერია“, ტექსტის კონკრეტული იდეებით კეთება და არა ქმნა სრულიად გამორიცხული იყო ისეთი ტიპის ტექსტებისთვის, როგორიც ჰომილეტიკაა და ამდენად, ორი გარეგნულად თითქოს მსგავსი პროცესი – პროპაგანდა/ქადაგება, „ინჟინერია“/აღგება-აღშენება ურთიერთგამოწვევის წინაშე იდგა, ამ ურთიერთგამოწვევის მთელი სიმძაფრე და სირთულე კი ის იყო, რომ იდეოლოგია სარწმუნოების პირდაპირი გზით ამოძირკვა-განადგურებას, სარწმუნოება კი იდეოლოგიური სიყალბის სიტყვით დამარცხებას ცდილობდა. ბრძოლა სამკვდრო-სასიცოცხლო იყო და იდგა მიმდევართა მხრებსა და ნაბიჯებზე. პოლიტიკური მოცემულობიდან გამომდინარე, საეკლესიო მოღვაწეთა ქადაგებაში უნდა ასახულიყო ადამიანის აღზრდა პარტიის სულისკვეთებით და ამასთან მხარი დაეჭირა ბრძოლისთვის კომუნიზმის გასამარჯვებლად. ქადაგებები და მათში გამოკვეთილი მისწრაფებანი კი აუცილებლად თავსებადი უნდა ყოფილიყო ისტორიის ობიექტურ მსვლელობასთან; მაგრამ ბუნებრივ ოპოზიციასა და ერთგვარ ჩიხში ექცეოდა, შესაბამისად, საინტერესოა, რა იყო ეკლესიის მოღვაწეთა ქადაგების მთავარი პათოსი? აქვე ვიტყვით, რომ კომპრომისსა და ბრძოლას შორის ქადაგებამ და მქადაგებელმა რთულ ეპოქაში შეძლო და გაკვალა გზა იმ ღირებულებებისკენ, რომელთა გარეშეც მიწიერი ეკლესია აზრს კარგავს.

როგორი იყო ადამიანთა „ინჟინერიის“ არქიტექტონიკა, პრინციპები, იდეალები და რა იყო ის გზა, რომელიც ახალი ადამიანის დაბადებამდე განვლო სოცრეალიზმმა? აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ახალი ადამიანის „ინჟინერიის“, ახალი ადამიანის დაბადების იდეა ქრისტიანობას და სახარებას მოჰპარა სოციალიზმმა. ამიტომ ორივე ტიპის მოღვაწეთა თუ მქადაგებელთა საბოლოო მიზანი ერთია – ახალი ადამიანის დაბადება – თუმცა იდეა, რისთვისაც უნდა დაიბადოს ადამიანი, განსხვავებული, განსხვავებული სამომავლო სიბრტყითა და სივრცით (შდრ. სოცრეალიზმის გმირი სოციალიზმის გზით კომუნიზმს ამკვიდრებს და იმკვიდრებს მიწაზევე და ქრისტიანთა გმირი – სასუფეველს ზეცად); ამიტომაც გვაქვს ერთი მხრივ, ახალი ადამიანი, მეორე მხრივ – ახალი ადამი, ერთი მხრივ ახალი ადამიანის დაბადება, მეორე მხრივ – აღმოდაბადება, ერთი მხრივ, ინჟინერია, მეორე მხრივ – აღგება (ბერძნულად – oikodomemenes, რუსულად – домостроение);

მწერალი და რევოლუციონერი ანატოლი ლუნაჩარსკი საბჭოთა კავშირის მთავარი იდეოლოგი იყო. სწორედ მას დაუკავშირდა 1906 წელს თავჩენილი ტერმინი „პროლეტარული რეალიზმი“ – მსგავსი მომავალი იდეოლოგიური მწერლობის აღმნიშვნელი ტერმინისა ,,სოციალისტური რეალიზმი“. 1920-იან წლებში „პროლეტარული რეალიზმი“ იქცა „ახალ სოციალრეალიზმად“ ისევ ლუნაჩარსკის ფორმულირების მიხედვით. ხელოვნება ამ დროს განიხილებოდა როგორც დაპირისპირება ძველ კრიტიკულ რეალიზმსა და ახალს, სოციალისტურს, შორის. ტერმინი „სოციალისტური რეალიზმი“ 1932 წელს გამოჩნდა ივან გრონსკის სტატიაში („ლიტერატურნაია გაზეტა“,

1932 წ., 23 მაისი) (ბაქრაძე, 2019, გვ. 90), თუმცა მის პირველ გამოყენებას მიაწერენ სტალინსაც. მაქსიმ გორკიმ საჯაროდ გამოაცხადა სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა მწერალთა მიმართულებად თავის გამოსვლაში საბჭოთა მწერალთა პირველ ყრილობაზე 1934 წელს, რამაც ოფიციალურად ჩაუყარა საფუძველი სოციალისტური რეალიზმის, როგორც მიმართულების, შესახებ მსჯელობას. სოციალისტური რეალიზმი სავალდებულო ჩარჩო-მოცემულობა იყო ყოველი შემოქმედებითი ადამიანისთვის: მწერლებისთვის, მხატვრებისთვის, მოქანდაკეებისთვის, კომპოზიტორებისთვის და ა.შ. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ოფიციალურად სოციალისტური რეალიზმი არსებობდა საბჭოთა სახელმწიფოს დასრულებამდე – 1991 წლამდე, ფაქტობრივად, იგი სუსტდება უკვე 1960-იანი წლებიდან. ჩვენთვის საინტერესო სწორედ ეს მეორე პერიოდია. მიუთითებენ, რომ, თუკი პირველ პერიოდში მთავარი იყო ქვეყანა და საზოგადოება, პოსტსტალინურ პერიოდში ყურადღებას ამახვილებდნენ ინდივიდზე.

სოციალისტური რეალიზმის და ამ მიმდინარეობით განპირობებული სირთულეების გასაგებად აუცილებელია იმის გააზრება, რომ საბჭოთა პერიოდში სახელმწიფო და ხელოვნება განუყოფლად იყო დაკავშირებული ერთმანეთთან. მიზეზი მარტივია: ხელოვნება, კულტურა და შემოქმედებითობა დიდ გავლენას ახდენს ადამიანების გონებაზე, რაც ნიშნავს, რომ მათი გამოყენება თავისუფლად შეიძლება პროპაგანდის მეთოდად. მაშასადამე, სოციალისტური რეალიზმი მრავალი თვალსაზრისით იყო „ნაციონალიზებული“: შემოქმედებმა, რომლებიც სახელმწიფოს ადამიანთა ,,ინჟინერიაში“ უმართავდნენ ხელს, შექმნეს ის, რისი ნახვაც ხელისუფლებას სურდა. სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება არსებითად სახელმწიფო დაკვეთა იყო: ქმნიდნენ ისე, როგორც ხელისუფლებას სჭირდებოდა. ეს ეხებოდა ნაწარმოებების შინაარსს, ფორმას, თემატიკას და გადმოცემულ იდეებს, პერსონაჟთა მხატვრულ სახეებს, მათ ხვედრსაც კი. ყველაფერი წინასწარ იყო განსაზღვრული – პარტია და მშრომელი ხალხი ყოველთვის პოზიტიურ მხარეზე იჩენდნენ თავს.

სოცრეალიზმის შემოქმედებსაც და საზოგადოებასაც ორ პირობით ნაწილად ყოფენ: მომხრეებად და მოწინააღმდეგეებად (თუმცა წინააღმდეგობის გაწევა იშვიათად იყო მანიფესტირებული ცნობილ რეპრესიათა გამო). მომხრენიც შეგვიძლია ორ პირობით ნაწილად დავყოთ: ვისაც გულწრფელად სჯეროდა სოცრეალისტური იდეოლოგიისა და ვინც ,,ირგებდა“ მომხრეთა იდეოლოგიას პრივილეგირებულობის სურვილისა თუ კონფორმიზმის გამო. კრიტიკოსებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს სოციალისტური რეალიზმის განვითარებაში. ისინი თვალყურს ადევნებდნენ იმას, რაც ლიტერატურაში ხდებოდა. თუ მწერალი სადღაც ,,შეცდა“ თავის შემოქმედებაში. ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა შემოქმედთა გაქილიკება, დაცინვა, დევნა. დამხმარე იარაღი იყო ცენზურა, რასაც სპეციალური ორგანოები განიხილავდნენ. ცენზურა ნაწარმოებებში „ანტისაბჭოთა პროპაგანდას“ ეძებდა. ის მოიცავდა ნებისმიერ ინფორმაციას, რომელიც ასახავდა მთავრობას, ქვეყანას და საბჭოთა ცხოვრებას არასახარბიელო შუქზე, მათ შორის, როგორც რეალურ მოვლენებს, ისე – ფიქციასაც. ,,ანტისაბჭოთა“ ერქვა იმ ყოველ იდეას, რომელიც არ ემთხვეოდა სოციალიზმს ან პარტიის შეხედულებებს. ცენზურა ასევე არ უშვებდა ნაწარმოებებს, რომლებიც ერთგვარად ავლენდნენ სამხედრო ან სახელმწიფო საიდუმლოებას ან მნიშვნელოვან სტრატეგიულ მონაცემებს. ცენზურა თანამშრომლობდა სახელმწიფო უსაფრთხოების უწყებებთან (НКВД, КГБ).

სოციალისტური რეალიზმი კონკრეტულ მიზნებს ისახავდა. უპირველესი იყო სსრკ-ს იდეალური მოქალაქის აღზრდა – ერთგული მოქალაქისა, რომელიც იზიარებს სოციალისტურ იდეებს. ამისათვის მასკულტურას უნდა აესახა მშვენიერი მომავლის ნათელი სურათები. ასეთ რწმენას უნდა დაეჩრდილა ყველა ის გაჭირვება და სიძნელე, რომელსაც ადამიანი განიცდის. მკითხველთა გონება ფოკუსირებული უნდა ყოფილიყო აზრზე: *„ჩვენ მივყვებით საუკეთესო გზას საუკეთესოსკენ. საჭიროა ცოტა მოთმინება, მეტი ძალისხმევა. მაშინ სოციალიზმი უფრო სწრაფად მოვა და ცხოვრებაც მშვენიერი გახდება“* (გორკი, 1934)[1].

[1] მ. გორკის სიტყვა საბჭოთა მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე, http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-270.htm

საბჭოთა მწერალთა პირველ ყრილობაზე სოციალისტური რეალიზმის ამოცანები ჩამოყალიბდა შემდეგნაირად: *„ადამიანის იდეოლოგიური განათლება სოციალიზმის სულისკვეთებით, რეალობის გამოსახვა მის რევოლუციურ განვითარებაში“* (). გამოიკვეთა სოციალისტური რეალიზმის ძირითადი მახასიათებლები: სოციალისტური იდეების ქადაგება, ადამიანთა შრომის წარმოჩენა, სიმარტივე იდეის, ფორმისა და ენისა, გმირის აღმასვლა, აღმშენებლობა და შენება ნათელი სოციალისტური მომავლისა. ამავე დროს, ტექსტებს გასდევს ერთგვარი რომანტიკული პათოსი – სოციალისტური იდეალისკენ სწრაფვა, გმირობა, რადგან მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენები (რევოლუცია, მე-2 მსოფლიო, ანუ დიდი სამამულო ომი) და თავად საბჭოთა სოციალისტური რეალობა საერთოა ყველა საბჭოთა ხალხისთვის.

ამგვარად, სოციალისტური რეალიზმი ქმნის ახალი ტიპის გმირს, სოციალისტური იდეების, პარტიისა და სამშობლოს ერთგული ადამიანის სახეს, რომელსაც სჯერა ნათელი მომავლისა და ყველა ღონეს ხმარობს მის ასაშენებლად. ამისათვის ის ცხოვრობს, მუშაობს და ზოგჯერ კვდება – ასაკის მიუხედავად – ახალგაზრდები, მოწიფულნი, ხანში შესულნი, ნაირგვარი პროფესიის მშრომელნი – რევოლუციონერები, ჯარისკაცები, ომის მონაწილეები, სტახანოველები, სხვადასხვა სამშენებლო უბნების მუშები, გლეხები. ძირითადად მკითხველთან დაახლოებული უბრალო ადამიანები, რომლებიც გამოირჩეოდნენ სამართლიანობით, პატიოსნებით, ერთგულებით, შრომისმოყვარეობით, მხიარულებით, ენთუზიაზმით. სოციალისტურ რეალიზმს ევალებოდა, ხელოვნებასა და ხალხის გონებაში დეახატა სსრკ იდეალური მოქალაქის სახე, რომელიც ნიმუში, ეტალონი და მაგალითი იქნებოდა სხვათათვის (კორჩაგინი, კუზმა კილგა, სხვ. და სხვ.). როგორია ქრისტიანობა და ქრისტიანი მქადაგებლების თუ მოღვაწეთა სიტყვა, შედეგი, მისია, ფუნქცია პოსტსტალინური ,,დათბობის“ პერიოდში? უნდა ითქვას, რომ სოცრეალიზმი შეეცადა ,,პარალელური მონაცვლეობის პრინციპით“ იდეოლოგიური პარტიული სიტყვებით ქრისტიანთა ქადაგებების ჩანაცვლებას (სწორედ ისევე, როგორც ჰაგიოგრაფიული გმირებისა – პარტიის სახელით თავგანწირული გმირებით). ქრისტიანობა 2000-წლიანი ისტორიის განმავლობაში დევნილობის, განსხვავებულ მრწამსსა თუ მსოფლაღქმასთან დაპირისპირების, ან დაპირისპირებული მდგომარეობის მიუხედავად, თანაცხოვრებისა და სწორი, ჭეშმარიტი სიტყვის ქადაგების არაერთ მაგალითს იცნობს; შესაბამისად, ვითარება ფსევდო-იდეალებისა და ტყუილის ალტერნატიული თუ ალეგორიულ-ანალოგიების გზით დაგმობისა და, საპირისპიროდ, – ჭეშმარიტი აღმშენებლობის მქადაგებლობისა ტრადიციულად აქვს ჩამოყალიბებული. ამ თვალსაზრისით სოცრეალიზმის მიზნები და ამოცანები ქრისტიანული ეკლესიის მესვეურთათვის უჩვეულო გამოწვევა არ იქნებოდა (განსაკუთრებით, – ნაკლებაგრესიულ მეორე, პოსტსტალინურ პერიოდში). განსხვავებული ამოცანის წინაშე იდგებოდნენ ეკლესიის მესვეურნი (ოფიციალური პირები) და მრევლი, რადგან, თუ მრევლს მხოლოდ პირადი არჩევანი უწევდა, ოფიციალურ პირებს (კათალიკოსს, ეპისკოპატს, სინოდს) – დაფიქრება ყოველ სიტყვასა და მიღებულ გადაწყვეტილებაზე, რათა მათ ნაბიჯს არ მოჰყოლოდა ზეწოლა მრევლზე ან ეკლესიის ტოტალური რეპრესიები. ეს ბინარული დატვირთვა ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე საუკეთესოდ იკვეთება ილია II-ის ქადაგებებშიც. სოცრეალიზმისა და ქრისტიანობის განსხვავებული „ინჟინერიის“ წარმოსაჩენად ამჯერად სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის, ილია II-ის მოღვაწეობის დასაწყისს, მისთვის შემდგომში ტრადიციად ქცეულ საშობაო ეპისტოლეებს განვიხილავთ (და მხოლოდ 1978-1985 წლების ქადაგებებს შევეხებით, რადგან მასალა მეტად მოცულობითია). აქვე უნდა გამოვკვეთოთ, რომ ტოტალურად, ფრონტალურად, სოციალიზმი, ქრისტიანობის მსგავსად (გაცვეთილი თემაა, რომ პარალელური ჩანაცვლებით ქრისტიანობის მოდელი აიღეს სოციალისტებმა, მხოლოდ გამოაცალეს იდეოლოგიური საყრდენი – ღმერთი) ახალ ადამიანს შობს, უსახავს მიზნებს, გარდაქმნის, ზრდის, წვრთნის, გმირს წარმოაჩენს იდეალად – თუმცა მსოფლმხედველობრივი საყრდენის (მატერიალიზმი – იდეალიზმი) განსხვავებულობის გამო ვიღებთ იდეოლოგიურ დაპირისპირებას.

პატრიარქი **ილია II საკუთარ მიზნებს** მკაფიოდ აყალიბებს 1977 წელს სვეტიცხოველში აღსაყდრებისას წარმოთქმულ სიტყვაში:

ქართველ ერს „სასოებით უნდა ემსახუროს ჩემი ძალი და ჩემი გონება: უნდა ემსახუროს იმ სარწმუნოებით, რომლის დაცვისა და შენარჩუნებისათვის ...ზღვა სისხლი გაიღო რიცხვით მცირე ჩვენმა ერმა. ქართველი ერი და ქართული ეკლესია მუდამ ერთად იყვნენ ჩვენი სამშობლოს ყველა ძნელბედობის ჟამს... ჩვენი ვალია, ... შევეცადოთ, რომ ხალხმა სასახელოდ გამოიყენოს... ქრისტეს მრძღვრება, ... ამ სიბრძნით შეიარაღებულმა ისწავლოს, იშრომოს და იცხოვროს, რომ მის ცოდნას და ცხოვრებას ღვთის ზეგარდმო ნათელი ადგეს და ამავ კურთხეული ქვეყნიდან ემზადებოდეს მომავალი, მარადიული ცხოვრებისათვის. ჩვენს ერში მართლმადიდებელი ქრისტიანულ სარწმუნოების განმტკიცება, როგორც ყოველთვის, ახლაც იქნება ჩვენი ეკლესიის საქმიანობის პირველი საზრუნავი. ჩვენი მომავალი საქმიანობა ვრცელი და მრავალმხრივი უნდა იყოს.... ჩვენ ვემსახურებით სიკეთეს... სიკეთის მადლი უნდა დამკვიდრდეს და განმტკიცდეს ჩვენს ერში. და არა მარტო ჩვენს ერში! უკეთურობა უნდა მოვსპოთ. სიკეთის ნათელი უნდა უძღოდეს მუდამ ჩვენს საქმიანობას... შრომის გარეშე წარმოუდგენელია ადამიანის ცხოვრება. ვერც მშვიდობას მოვიპოვებთ შრომის გარეშე, ვერც სარწმუნოებას განვიმტკიცებთ, ვერც სასოებას მოვუმზადებთ რაიმე საფუძველს, ვერც სიყვარულს მივწვდებით. დიდი ილია ჭავჭავაძე თავის „აჩრდილში“ ... ადიდებდა შრომის სუფევას და ჩვენი მიზანი უნდა იყოს, ისე ავამაღლოთ მოყვასთა სულიერი სისპეტაკე, რომ შრომა ყველასათვის მომავლისა და სასოების წყაროს წარმოადგენდეს (1977).

საბჭოთა ეპოქაში მცხოვრებმა თაობამ იცის, რატომ ამახვილებს ყურადღებას შრომის მნიშვნელობაზე პატრიარქი, ამიტომაც ირიბად გამოკვეთს, რომ შრომა გზაა უკეთესი მომავლისა, მაგრამ არა ჩვენი არსებობის საფუძველი, რადგან ქრისტეა ჩვენი შემოქმედი და არა შრომა (გავიხსენოთ მატერიალისტური ხედვა „შრომამ შექმნა ადამიანი“ (ენგელსი, გვ. 486), შრომა სულიერი სისპეტაკისკენ მიმავალი გზაა, მაგრამ არა შემოქმედი.

პატრიარქი ილია მეორე პოსტსტალინური პერიოდის დაწყებიდან მთელი 25 წლის შემდეგ იმკვიდრებს საპატრიარქო ტახტს, ეკლესიასთან მიმართებით ეს ეპოქა თითქოს შედარებითი სიმშვიდით გამოირჩევა, პატრიარქი თავადაც აღნიშნავს ეკლესიის მდგომარეობისა და მის მოღვაწეთა განსხვავებულ მიზნებს და პირობით ორ პერიოდს გამოყოფს საბჭოთა სახელმწიფოსა და ეკლესიის ურთიერთობაში:

რევოლუციის შემდგომი დრო მეტად მძიმე პერიოდია ეკლესიის ისტორიაში. ეს არის ჟამი, როცა სხვათა და სხვათა აგზნებული გონებანი წყვეტდნენ საკითხს ეკლესიის ყოფნა-არყოფნის შესახებ, ისინი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ გარეგნულ სახეს ხედავდნენ, ხოლო ღვთიური, მისტიური არსი სარწმუნოებისა მათთვის გაუგებარი იყო. **„იმ მძიმე წლებში ეკლესია იყენებდა მისთვის შესაძლებელ ყველა საშუალებას, რათა არ შეეწყვიტა მფარველობა და აღზრდა თავისი სულიერი შვილებისა. დღეს დრო შეიცვალა. ამიტომაც გაცილებით მეტი უნდა გაკეთდეს მორწმუნეთა სულიერი დონის ასამაღლებლად“** (1978).

ეკლესიის მიმართ შეუწყნარებელი დამოკიდებულება და ზოგადი პრინციპების ,,ერთგულება“ საერთო მახასიათებლად მაინც გასდევს მთელ საბჭოთა ეპოქას. დასტურად „თვითმფრინავის ბიჭებისა“ და დახვრეტილი უდანაშაულო მღვდლის მაგალითიც გამოგვადგება. შესაბამისად, პატრიარქსაც (განსაკუთრებით, – პატრიარქობის საწყის ეტაპზე) რთულ ეპოქაში უწევს მოღვაწეობა, როცა სიტყვა უნდა გაზომოს და სათქმელი მაინც თქვას, აზრი შესუდროს და მკითხველს, მსმენელს ნათქვამი მაინც გააგებინოს. ამიტომ განაგრძობს წინამორბედთა საქმეს და ადამიანის აღგების, აღშენების, „ინჟინერიის“ დაწყებას გამოცლილი საძირკვლის ჩაყრით ცდილობს, ცდილობს, დააბრუნოს/დაბადოს და შემდეგ აღაგოს ადამიანი ქრისტეში, ანუ ცდილობს სრულიად საპირისპიროს იმისგან, რასაც საბჭოთა იდეოლოგები. ერთი რამ გაცილებით უმარტივებს პატრიარქს/სასულიერო დასს საქმეს – 70-იანი წლების ბოლომ უკვე აღარ იცის იდეოლოგიით შეპყრობილი ადამიანები, თუმცა ამ სიმარტივეშივე ახალი სირთულეა – ეს თაობა სიცრუეს, სიტყვისა და საქმის გათიშვას, ერთის რწმენას და მეორის გაცხადებას ... ფსევდო-ფასეულობათა დათანხმებას არის შეჩვეული და

ნაკლებად იბრძვის. შესაბამისად, ეკლესიამ/პატრიარქმა უნდა გასწიოს რადიკალურად საპირისპირო პროპაგანდა, რასაც, ცხადია, ზურგს არ უმაგრებდა არანაირი სააგიტაციო საშუალება (რადიო, ტელევიზია, პრესა). მიზანი ღვთის რწმენის ხალხში დაბრუნება და ცხონების გზაზე „შედგომაა“ გამოფხიზლებით, ფსევდო-ფასეულობათა ჭეშმარიტი ფასეულობებით ჩანაცვლებით. ჩვენამდე არ მოუღწევია პატრიარქის 1977-78 წლების საშობაო ან სააღდგომო ქადაგებებს, არც 1978 წლის ცნობილი მოვლენების გამოხმაურებას, თუმცა 1978-79 წლის საშობაო ეპისტოლეში უმნიშვნელოვანეს ხაზგასმას ვხვდებით **ქართული ენის მნიშვნელობასთან დაკავშირებით.** ეს ეპისტოლე გამოირჩევა იმი-თაც, რომ ილია II-ის ადრესატები არიან არა მხოლოდ საქართველოს მკვიდრნი, არამედ საქართველოს ფარგლებს გარეთ მცხოვრები ქართველნი, ამასთან, 1979 წლის საშობაო ქადაგებაში დაკონკრეტებული არ არის საქართველოს ფარგლებს გარეთ მცხოვრებ ქართველთა აღმსარებლობა, იდეოლოგია, საცხოვრებელი ადგილი, მნიშვნელოვანი მესიჯი მოკლედ ჟღერს: **„განსაკუთრებული სიყვარულის გრძნობით მე მოგმართავთ თქვენ, ჩვენო ძვირფასო თანამემამულენო, რომელნიც ცხოვრობთ ჩვენი მამულის საზღვრებს გარეთ; თქვენ არ ხართ დავიწყებულნი, ჩვენ გვახსოვხართ და ყოველთვის ვლოცულობთ თქვენთვის“** (1979). ძირითადად და უმეტესად კი ქადაგებები იწყება მიმართვით: *„საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის სათნო სულიერო შვილნო, **მკვიდრნო საქართველოისა და მცხოვრებნო მის საზღვრებს გარეთ!**“* ჩაკეტილი საბჭოთა სისტემის სიმრთელეს განაპირობებდა სუკ-ის „მოღვაწეობის“ უმნიშვნელოვანესი ვექტორი – უცხო აგენტთა გამოაშკარავება და მხილება, ხოლო საზღვარგარეთ მცხოვრები ნებისმიერი პირი განიხილებოდა სახელმწიფოს პოტენციურ მტრად. ამიტომაც ერთგვარი გაბედულება და რისკი აშკარა და ცხადია. სწორედ ემიგრანტი ქართველებისადმი მიმართვისას გამოკვეთს ილია II ენის ფუნქციას, **მშობლიური ენის** ცოდნის აუცილებლობას: *„არ დაივიწყოთ თქვენი სამშობლო – მზიური საქართველო, მის კურთხეულ მიწაში განისვენებენ თქვენი დიდებულნი წინაპარნი, გახსოვდეთ და **შეისწავლეთ მშობლიური ქართული ენა, წაიკითხეთ და შეითვისეთ ჩვენი მდიდარი საეკლესიო და კლასიკური ლიტერატურა, რომელიც სულიერად გაგვამდიდრებს და გაგვაერთიანებს. ჩვენი საერთო მიზანია – ვიყოთ ერთად**“* (იქვე, 1979). ეს მაშინ, როცა ახალგადავლილია 1978 წლის 14 აპრილი, ახალგაზრდების ბრძოლა ქართული ენისათვის და, საპირისპიროდ, საბჭოთა სისტემისა – რუსული ენის დასამკვიდრებლად; ხოლო 1980 წლის საშობაო ეპისტოლეში ვკითხულობთ:

> ჩვენი მხნე, სიცოცხლისა და თავისუფლების წყურვილით აღვსილი ხალხი, საუკუნეების მანძილზე აყალიბებდა ჩვენს დიდებულ უნიკალურ ენას. ამ ენაზე შეიქმნა უძველესი ჩვენი მწვრლობა, ამ ენაზე დაიწერა „წამებაი წმიდისა შუშანიკისა“, მთელს მსოფლიოში უსაჩინოესი „ვეფხისტყაოსანი“ და ბევრი სხვა. ამ ენაზე მეტყველებდნენ გელათისა და იყალთოს აკადემიებში, ეს ენა ჟღერდა სინას მთაზე, წმიდა ათონზე და იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში. ამ ენაზე ქმნიან თავიანთ შრომებს ჩვენი ბრძენი მეცნიერები ჩვენს სახელოვან მეცნიერებათა აკადემიაში, და ჩვენს კურთხეულ უნივერსიტეტსა და ინსტიტუტებში. **ქართველ ხალხს ღრმად აქვს შეგნებული, რომ „რა ენა წარხდეს, ერიც დაეცეს, ჩირქი მოეცხოს ტაძარსა წმიდას“ (გრიგოლ ორბელიანი). ამიტომ უყვართ თავისი ენა საქართველოს გულკეთილ შვილებს** (1980).

მნიშვნელოვანია, რომ პატრიარქი ილია II სიტყვა სამშობლოში საბჭოთა იდეოლოგიისაგან განსხვავებით ერთადერთ შინაარსს დებს – სამშობლო საქართველოა, ღვთივკურთხეული, ღვთისმშობლის წილხვედრი, რასაც არაერთგზის იმეორებს (ეს ბუნებრივი შინაარსი მრავალ ქართველ შემოქმედთანაც გვხვდება 70-იანი წლების ბოლოს, რასაც ვერ ვიტყვით ზოგადად საბჭოთა კავშირზე. ზოგადი მიდგომით ტრივიალურია დ. ტუხმანოვის ცნობილი სიმღერა ვლ. ხარიტონოვის 1972 წელს დაწერილ ლექსზე ***„Мой адрес – Советский Союз“***). პატრიარქი სამშობლოს მკვეთრად განასხვავებს სახელმწიფოსგან, რომელშიც ქადაგებებში საბჭოთა კავშირს მოიაზრებს:

მოსკოვის კონფერენციის შემდეგ მსოფლიო მოწმე გახდა ***ჩვენი სახელმწიფოს მიერ აღებული მეტად მნიშვნელოვანი ახალი სამშვიდობო ინიციატივისა****, რომ იგი პირველი არ გამოიყენებს ბირთვულ იარაღს. ეს ცალმხრივი ვალდებულება დიდი აღფრთოვანებით მიიღო მსოფლიომ. თუ სხვა ქვეყნების მეთაურნიც იკისრებენ ამგვარ ვალდებულებას, შესაძლებელი იქნება მსოფლიოს ხსნა ბირთვული ნგრევისაგან* (1983).

ამიტომ ყოველი ეპისტოლე სრულდება დალოცვით, სადაც სამშობლოს – საქართველოს კეთილდღეობას ითხოვს უფლისგან: ***„ჩვენს სამშობლოსაც, საქართველოს,*** *შრომისა და სიყვარულის მარად ერთგულ ხალხს, მშვიდობა უნდა“* (1980):

> არ შემიძლია გვერდი ავუარო და არ შევეხო **სამშობლოს სიყვარულის საკითხს. სამშობლო ადამიანის სიცოცხლის განუყოფელი ნაწილია, უსამშობლო ადამიანი სულით ღატაკია და საცოდავი, სამშობლოს სიყვარულით მწიფდება და ყალიბდება ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი მისწრაფებანი და ფილოსოფიური შეხედულებანი, მისი გულწრფელობა და სიყვარული სხვა ერებისადმი...** ვისაც არ უყვარს თავისი თავი, ის ხომ ვერც სხვას შეიყვარებს... და ვისაც არ უყვარს თავისი სამშობლო, ის როგორ იგრძნობს ცარიელ გულში სხვათა სამშობლოს სიყვარულს?! ამიტომ ბრძანა რაფიელ ერისთავმა: „სამშობლო – დედის ძუძუ არ გაიცვლების სხვაზედა“, და „როგორც უფალი, სამშობლოც, – ერთია ქვეყანაზედა“ (1980).

ან კიდევ:

მარად გვემახსოვრება ჩვენი დიდებული წინაპრები, რომელთაც ახასიათებდათ ღრმა რწმენა და სიყვარული, შთაგონებული და შემოქმედებითი აზროვნება და თავდავიწყებული ძიება. დაე, ეს წელი მთელი მსოფლიოსათვის, ყველა ჩვენგანისათვის, ჩვენი სამშობლოსა და ჩვენი ღვთივდაცული ერისათვის მშვიდობის, კეთილდღეობის და ბედნიერების მომტანი ყოფილიყოს (1980).

პატრიარქის ქადაგებები, როგორც აღვნიშნეთ, 1978-1979 წლის საშობაო ეპისტოლეთი იწყება, რომელშიც მრავალ მნიშვნელოვან თემას ვხვდებით. უპირველესად კი – მიზნისკენ სწრაფვას – დაუბრუნოს ,,დაკარგული ცხოვარნი მწყემსს“ (,,ცხოვარი“, როგორც ვნახეთ, ყოველი ქართველია) და ამიტომ პრაქტიკულად ანბანით, ქრისტეს გაცნობით, მისი არსის გამხელით იწყებს ქადაგებას:

> (ქრისტე) არა ჰგავს ყოველივე იმას, რაც ჩვენთვის ჩვეულებრივია, ის თითქმის მარტოა და უცხოა ჩვენთვის, მაგრამ ამავე დროს უსაზღვროდ მახლობელი და ძვირფასია. საწყლებთან მას სურს იყოს ღარიბი, მდიდართ იგი მოუწოდებს მოწყალებისაკენ, დევნილებთან იგი დევნილია, განსაცდელში მყოფთან განსაცდელის მტვირთველია, მომაკვდავთან – იგი ჯვარცმულია. მან იტვირთა თავის მხრებზე ადამიანი მთელი მისი სისუსტით, რადგან მხოლოდ ის ერთია შეუძლებლის შემძლებელი, და სწორედ ამაშია მისი დიდი მისია როგორც მხსნელისა. ...იგი (ადამიანი) უკვე აღარ ისწრაფვის სულიეროზისაკენ, არამედ იფარგლება და ისაზღვრება მხოლოდ უხეში მატერიით... დროა ადამიანმა სულიერი თვალი აახილოს და განსაზღვროს, რომელია მთავარი და რომელი მეორეხარისხოვანი, დროა ადამიანმა გადასინჯოს სულიერი და მატერიალური ფასეულობანი (1979).

მატერიალიზმის მქადაგებელი სსრკ იდეოლოგიისთვის ღმერთი ჩანაცვლებული იყო ლენინით (გავიხსენოთ ფორმულა: ,,ლენინი იყო, არის და იქნება,“ ,,ფრთიანი“ იდეოლოგიური საყრდენი ვლ. მაიაკოვსკის ცნობილი ლექსიდან ,,კომკავშირული“); საპირისპირო იდეალისტური მსოფლხედვის მქადაგებელი მოღვაწენი ფუნდამენტშივე დაპირისპირებულ და შეუწყნარებელ მდგომარეობაში იყვნენ პარტიასა და სოციალისტურ იდეასთან. საერთოდ, სოციალიზმი და ქრისტიანობა გარკვეული „მდგენელებით“, საყრდენებითა და ხედვით უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს, თუმცა

გადამკვეთი წერტილებიც ჰქონდათ. მედიათეკის «Предание.Ру» რედაქტორი ვლ. შალარი სტატიაში „სოციალიზმი და ქრისტიანობა“ ვრცლად მიმოიხილავს ამ ორი მსოფლხედვის თანაარსებობის შესაძლებლობებს და ასკვნის, რომ ქრისტიანობასთან ყველაზე ახლოს საზოგადოებრივ ფორმაციათაგან სწორედ სოციალიზმია, მაგრამ მათი თანაარსებობა შეუძლებელია (შალარი, 2021).

პატრიარქ ილია მეორის საშობაო ქადაგება (1979) ერთგვარი გამომაფხიზლებელი ზარია მატერიალისტური ეპოქის ადამიანთათვის, რომელთათვისაც არსებობს მხოლოდ მიწიერი ყოფა, მატერია მიღმიური ყოფის გარეშე:

> როდესაც მორწმუნე ადამიანი რეალურად შეხედავს ცხოვრებას, თავის გარემომცველ სამყაროს, მიდის დასკვნამდე, რომ მიწიერი ჩვენი ცხოვრება – ეს არის მხოლოდ ნაწილი რაღაც დიდისა, განუსაზღვრელისა, ეს არის მხოლოდ მომზადება მარადიული და უკვდავი ცხოვრებისათვის. მაგალითად, თუ პირველი ქრისტიანებისათვის სასწაულნი და გამოცხადებანი ჩვეულებრივი საღმრთო მოვლენა იყო, თანამედროვე ადამიანში ის ხშირად იწვევს უნდობლობას, ან უკეთეს შემთხვევაში – გულისტკივილს, რადგან მას არ შესწევს უნარი მისი ახსნისა და შემეცნებისა (1979).

1980 წლის საშობაო ეპისტოლეში მატერიალისტურ ხედვასთან ბრძოლა ტყუილისა და სიმართლის, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებისა და ბოროტების უპირობოდ დამარცხების ჭრილშია განხილული:

> ნათელი ქრისტესი განგუანათლებს ყოველთა“ – ეს ნათელი იმდენად ძლიერია და ცხოველმყოფელი, რომ იგი აცისკროვნებს ხილულსა და უხილავ სამყაროს,.. განსაკუთრებით ბრწყინვალედ ანათებს სიბნელეში, რომელიც ცდილობს მის შთანთქმას, მაგრამ სიბნელე, თუმცა დიდია თავისი მოცულობით, უძლურია ნათელის წინაშე. ნათელი, რომელიც გვინათებს ცხოვრებას და რომლის მეოხებითაც ჩვენ საშუალება გვეძლევა გავარჩიოთ კეთილი და ბოროტი, მართალი და ტყუილი, გვინათებს ჩვენ არა გარედან, არამედ შიგნიდან, ჩვენი ზნეობრივი არსების, ჩვენი გულის სიღრმიდან. ამიტომ ადამიანს უნდა ჰქონდეს კავშირი ნათელთან, ღვთიურ ენერგიასთან (ეს კი სრულებით არ გულისხმობს ფსევდოფასეულობებით თავის მოტყუებას და, პირიქით, გვიქადაგებს კავშირს არა პარტიასთან, არამედ პირველმიზეზთან, ღმერთთან, ე. ჩ.). ჩვენ ვცხოვრობთ ისეთ დროს, როდესაც მექანიზმის გენიას (იგულისხმება ტექნიკური პროგრესი, ე.ჩ.) სურს მოაშთოს ადამიანი, როდესაც ამ მექანიზმს სურს გამოაძევოს ჩვენგან სული და დატოვოს მხოლოდ მკვდარი მატერია (კვლავ იდეოლოგიის მხილება, ე. ჩ.). ამან გამოიწვია ის, რომ კაცობრიობამ განიცადა მერყეობა სულიერ ფასეულობათა აღქმაში. ეს ჩვენი დროის დამახასიათებელი თავისებურებაა. ამის თაობაზე გვაფრთხილებდა წმიდა მოციქული პავლე, როდესაც სწერდა: და ნუ თანა-ხატ ექმნებით სოფელსა ამას, არამედ შეიცვალენით განახლებითა მით გონებისა თქუენისაჲთა (რომ. 12,2) (1980).

ახალშობილი ყრმის შესახებ ქადაგებისას პატრიარქი წარმართობაზე ქრისტიანობის გამარჯვებას განსაკუთრებით გამოკვეთს, წარმართობა კი სხვა არაფერია, თუ არა საბჭოთა იდეოლოგია. ყურადღებამისაქცევი ფაქტია, რომ ილია მე-2-მ საბჭოთა კავშირის დანგრევისა და დაშლის შემდგომ საგანგებო ლოცვა აღავლინა ქვეყნის ყველა მოქმედ ეკლესიაში საბჭოთა იდეოლოგიით მოაზრებული ყოველი უზნეობის შესანდობად ერისა და კონკრეტულ ინდივიდთათვის, რათა სიყალბისა და ფსევდო-ფასეულობათა უარყოფა-მონანიება ცოდვიდან ამოსვლის საწინდარი ყოფილიყო ერისთვის. წარმართობის შესახებ ქადაგებით პატრიარქი ირიბად გვამცნობს საბჭოთა იდეოლოგიის მარცხსაც:

ახალშობილმა ყრმამ დაჩრდილა საქართველოში ... წარმართული რელიგიები და სულიერად გარდაქმნა ადამიანი, ... საქართველოს მიწა წმინდაა, მის წიაღში განისვენებს მაცხოვრის კვართი, ივერია არის ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის წილხვედრი, აქ ქადაგებდნენ მოციქულნი – ანდრია პირველწოდებული და სიმონ კანანელი, აქ შეასრულა თავისი სამოციქულო მისია მოციქულთა სწორმა და ქართველთა განმანათლებელმა წმინდა ნინომ, აქ ბევრი წამებული გვირგვინოსან იქმნა, ივერია ბრწყინავს მღვდელთმთავართა და ღირსთა მამათა ღვაწლით, ამ მიწაზე გვესმის ჩვენ საიდუმლო სიტყვები, რომლებიც ოდესღაც მოისმინა ღვთისმხილველმა და დიდმა წინასწარმეტყველმა მოსემ: „გაიხადე ფეხსაცმელი ფერხთაგან შენთა, რადგანაც მიწა, რომელზედაც დგახარ, ადგილი წმიდა არს“ (გამ. III,5) (1979).

ქრისტიანობის პირველი წლების, დევნილობის ხანისა და სასტიკ ბრძოლათა გახსენებით ცდილობს პატრიარქი იმ აზრის დამკვიდრებას ხალხში, რომ შეჭირვების, იდეოლოგიური მტრობის, ქრისტიანობისა და ქრისტეს საზოგადოებისგან დევნის მიუხედავად, ეკლესია, ქრისტე, ქრისტეს ნათელი კვლავ გაიმარჯვებს. ისტორიზმისა და ანალოგიის პრინციპი საბჭოთა და არა მხოლოდ საბჭოთა, ნებისმიერი ცენზურის წნეხში მოქცეული ლიტერატურისთვის ნიშანდობლივია, მე-19 საუკუნიდან კი განსაკუთრებით აქტუალური გახდა ქართული სიტყვიერი და საზროვნო სივრცისთვის, ამავე ანალოგიას მიმართავს მ. ჯავახიშვილი მოთხრობაში **„ლამბალო და ყაშა“**, როცა დიდ იმპერატორ ალექსანდრე მაკედონელის საფლავის ქვაზე შერჩენილ სამ ასოზე –ა – ოს-ზე გვესაუბრება, რითაც მკითხველს ამხნევებს, რომ, საბჭოთა იმპერიაც ისევე დაინგრევა, როგორც ალექსანდრესი. პატრიარქი ბრძანებს:

ქრისტიანობა თავისი უბრალოებით და უჩვეულობით სუსტი და უძლური ჩანდა, მაგრამ მან ბრძოლაში გამოიწვია ძველი სამყარო. ქრისტიანობამ უშუალოდ ადამიანის გულს მიმართა და იგი ისეთ სულიერ და ზნეობრივ სიმაღლეზე აიყვანა, რომლის მსგავსი ძველ რელიგიებს და ფილოსოფიას ვერც კი წარმოედგინათ. ადამიანთა გულების დაპყრობისათვის საჭირო იყო არა მტკიცებანი, არამედ მადლიან ცხოვრებასთან ზიარება, არა დარწმუნება, არამედ ქრისტიანობის ჩვენება, რამეთუ მოციქული პავლეს სიტყვებით: არა სიტყვითა არს სასუფეველი ღმრთისაი, არამედ ძალითა (I კორ. 4,20) (1980).

უფრო მეტიც, პატრიარქი ხედავს საბჭოთა რეალობაში გაზრდილი ახალი თაობის ცვლილების ნიშნებსაც:

თანამედროვე ახალგაზრდობას არ შეიძლება დავწამოთ ინდიფერენტიზმი. ეს არის მოაზროვნე, მაძიებელი, ნიჭიერი ახალგაზრდობა, ძიება ახალგაზრდობისა, მისი უნარი მსხვერპლის გაღებისა, სწრაფვა მეცნიერებისაკენ – ყოველივე ეს მისი სულის ძალასა და სიდიადეზე მეტყველებს. სასიხარულოა, რომ ჩვენი ახალგაზრდობა იმას, რაც გაყინული, უძრავი, უსიცოცხლო და უსულოა, არ იწყნარებს. ბევრს გაუჩნდა წყურვილი ნამდვილი სახარებისეული ცხოვრებისა, დღეს ბევრს უფრო სულიერი სიმდიდრე აინტერესებს, ვიდრე მატერიალური კეთილდღეობა, ადამიანმა გაიგო რა არის სიმდიდრე. ვის აკურთხებს იგი, ვის აბედნიერებს, ვის ალამაზებს, ვის მატებს სიკეთეს და გონიერებას? დღემდე – არავის (1980).

ეს ცვლილება მისთვის ძალზე თვალსაჩინო იყო, რადგან პატრიარქის სტიქაროსნები იყვნენ გ. ჭანტურია, ზ. ჭავჭავაძე, განათლებული და მოაზროვნე ახალგაზრდები, რომელთაც მთელი დისიდენტური ეპოქა შექმნეს სწორედ 80-იან წლებში, მისი ხშირი სტუმრები – ცნობილი მწერლები, მეცნიერები და საზოგადო მოღვაწეები (მათ შორის, გ. დოჩანაშვილი, ერ. ახვლედიანი, ჭ. ამირეჯიბი, გ. ჩოხელი და სხვ.).

განსხვავებული ხედვით განმარტავს პატრიარქი ომსა და მშვიდობასაც, რაც შინაგანი სამყაროს დაუნჯების, შინაგანი სიმშვიდის შედეგია და არა დაპირებული კომუნიზმისა:

> დღეს ჩვენთვის განსაკუთრებით ძვირფასია საგალობელი, რომელიც ანგელოზებმა იგალობეს ბეთლემსა ზედა ქრისტეს შობის ღამეს: „დიდებაი მაღალთა შინა ღმერთსა, ქუეყანასა ზედა მშვიდობაი, და კაცთა შორის სათნოებაჲ“ (ლუკა 2,14). მშვიდობა, რომელიც გვაუწყეს ანგელოზებმა, წარმოადგენს კაცობრიობისათვის არსებით აუცილებლობას, როგორც წყარო, რომელიც აღვიძებს წყურვილს ხალხთა შორის მადლიანი მშვიდობისათვის, როგორც სიყვარულის მოვლენა, რომელიც საფუძველია მეგობრობის, მშვიდობიანი ურთიერთობისა და ხალხთა ცხოვრების აყვავებისა. ადამიანის უმაღლესი დანიშნულებაა მოუტანოს ხალხს სიხარული. ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ გარეგანი მშვიდობა – სიწყნარე, სიმშვიდე, ცხოვრება სისხლის ღვრისა და ომების გარეშე, შინაგანი სულიერი სამყაროს შედეგს წარმოადგენს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში დადგება ის კურთხეული დრო, რომლის შესახებაც გვაუწყა წინასწარმეტყველმა ისაიამ: „და დასჭრიდნენ მახვილებსა მათსა სახნისად, და ლახვრებსა მათსა მანგლად: და არა აღიღოს ნათესავმან ნათესავსა ზედა მახვილი, და არღა ისწავებდნენ მერმე ბრძოლასა“ (ისაია II,4) (1979).

განსაკუთრებით აქცენტირებული მშვიდობა, ზოგადქრისტიანულის გარდა, საბჭოთა სახელმწიფოს მესვეურთა საგარეო პოლიტიკისა და ომის კურსის კრიტიკადაც აღიქმება, რადგან ეს სწორედ ავღანეთის ომის დაწყების წლებია, ომისა, რომელიც 10 წლის განმავლობაში იწირავდა ჩვენი თანამემამულე ახალგაზრდების სიცოცხლეს: *,,ჩვენს რთულ ეპოქას, დამძიმებულს ტყვიითა და წამლით, მშვიდობა უნდა და სიყვარული... ჩვენს სამშობლოსაც, საქართველოს, შრომისა და სიყვარულის მარად ერთგულ ხალხს, მშვიდობა უნდა“* (1980-81).

ილია II-ის მოღვაწეობის ერთი მნიშვნელოვანი ვექტორი საბჭოთა საზოგადოების გონიერი და შემოქმედებითი პოტენციალის, მეცნიერთა და მწერალთა ქრისტეში დაბადება, გაუცხოებული რჯულის დაბრუნება იყო. რადგან ფსევდო-ღირებულებებით ნაკვები საზოგადოებისთვის ცრუმოღვაწეობითი რელსებიდან ჭეშმარიტზე გადაყვანის გარეშე შედეგის მიღწევა – საზოგადოების ქრისტეს წიაღში დაბრუნება შეუძლებელია:

> ადამიანის, ოჯახის, საზოგადოებისა და დღევანდელი კაცობრიობის ცხოვრებას მრავალგვარი თავისებურება ახასიათებს, ერთერთი იმათგან არის ის, რომ მეცნიერება და ხელოვნება კაცობრიობის არსებობის მუდამ განუყოფელი ნაწილი იყო.... თავი და თავი ის არის, რომ მეცნიერება და ხელოვნება უნდა ემსახურებოდეს იმ ღვთიურ მადლსა და სიკეთეს, რომელიც ნერგავს ხალხთა შორის პროგრესს, სიხარულს, რწმენას, სიყვარულსა და ურღვევ მეგობრობას (1980).

პატრიარქი მეცნიერებასაც ეხება და მათ განსაკუთრებულ სიფრთხილეს ეინშტეინის მაგალითით ურჩევს:

> ყოველმა მეცნიერმა უნდა იცოდეს, რა შედეგი მოჰყვება მის მეცნიერულ კვლევა-ძიებებს, რას მოუტანს მისი ნაღვაწი ხალხებს: სიკეთეს თუ დაღუპვას. ა.ეინშტეინი ამის შესახებ წერდა: „როდესაც მე თავი მეცნიერებას მივუძღვენი, ვხელმძღვანელობდი არა ისეთი გარეგნული მოტივებით, როგორიცაა ფულის მოპოვება, ან საკუთარი პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილება და არც იმით (უკიდურეს შემთხვევებში, არა მხოლოდ იმით), რასაც ხშირად სპორტად თვლიან ან ტვინის ვარჯიშად, რაც დიდ სიამოვნებას მაყენებს. არამედ როგორც მეცნიერებისაკენ მიდრეკილისათვის, ჩემთვის ძირითადს ერთი საკითხი წარმოადგენს. რა სურს, ან რა მიზანს ისახავს ის მეცნიერება, რომელსაც მე თავი მივუძღვენი? რამდენადაა მისი

ძირითადი შედეგები დაკავშირებული ჭეშმარიტებასთან“ (ტ.IV, 27-28). ხელოვნება კი, ღვთისაგან მონიჭებული ის სიკეთეა, რომელიც მთლიანად ეხება ადამიანთა არა ხორციელ ბუნებას, არამედ მის სულიერ სამყაროს. რამდენადაც მეტად მაღლდება ჩვენი სულიერი სამყარო, იმდენად მეტად ვუახლოვდებით ოცი საუკუნის წინანდელ ბეთლემს და ვმაღლდებით იმისაკენ, ვინც წარმოუდგენლად მაღლა დგას მეცნიერებასა და ხელოვნებაზე (1980).

პატრიარქის ქადაგებებში გამოკვეთილია ერის თვითმყოფადობისა და დამოუკიდებლობის იდეა, რაც, მისი აზრით, ქრისტიანობის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა (როგორც ჩანს, პატრიარქის აზრით, იგივე იქნება გზა მომავალი თავისუფლებისკენ):

> ჩვენმა კაცთმოყვარე ერმა მძიმე ტანჯვა გამოიარა... როგორც კუნძულს მღვრიე ტალღები დიდი მდინარისა, ისე მუდმივად გვადგა ირგვლივ ურიცხვი მტერი... ჩვენი წალეკვა უნდოდა სიბნელისა და ურწმუნოების მძვინვარე ტალღებს... ჩვენმა ეროვნულმა სულმა ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ისე შეიყვარა მხოლოდშობილი ძე ღვთისა, რომ დაუნანებლად ვსწირავდით თავს ჩვენს ქვეყანაში ქრისტიანობის გადასარჩენად... და ჩვენ შევინარჩუნეთ ქრისტიანობა საქართველოში, და მისი მადლით შევინარჩუნეთ თვითმყოფადობა და ეროვნული ჩვენი სიცოცხლე... ქრისტიანობის გარეშე ჩვენ, როგორც თვითმყოფადი ერი, ვერ ვიარსებებდით, მოვკვდებოდით... ქრისტიანობამ მოგვანიჭა გადარჩენა, შეგვინარჩუნა ეროვნული სიცოცხლე და თავისუფლება. ქრისტიანობამ შეძლო მიეცა მისი მიმდევარი ყველა ხალხისათვის წინსვლისა და აყვავების დიდი უნარი, არა მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ იგი კარგად ჩამოყალიბებულ იდეებსა და იდეალებს წარმოადგენდა, არამედ იმ ღვთიური მადლისა და განგებულების შედეგად, რომელიც ღვთის ნებით უნდა მოჰყოლოდა ქრისტიანობას... და მას მოჰყვა იგი, მოჰყვა ნათელი დიდი „ნათლისაგან ჭეშმარიტისა“ (1980).

როგორც ვხედავთ, პატრიარქის სიტყვა, ფიქრი და საქმე წარსულის, აწმყოსა და მომავლის შეზრდას, სამშობლოს ფესვებთან კავშირის აღდგენას და მომავლის ტრადიციული ფუნდამენტით შენებას, სახელმწიფოსა და სამშობლოს შორის განსხვავების პოვნას და მიწიერ-ზეციური საქართველოს ღირსეული მოქალაქის აღზრდას ემსახურება. ახალი ადამიანის იდეა 1991-მა წელმა (უზენაესი საბჭოს 26 დეკემბრის გადაწყვეტილებით სსრკ დაიშალა) საბოლოოდ დაასამარა, სამაგიეროდ, გადარჩა ქრისტეს ეკლესია და დარჩა ახალი ადამის აღგების მარადიული იდეა, რომლის მშენებლობის გზაც მრავალი სასულიერო პირის პირადი ღვაწლით არის გაკვალული (ნაზარი ეპისკოპოსი, ამბროსი ხელაია, სვიმონ მჭედლიძე, კირიონ სამაგლიშვილი, გაბრიელ სალოსი, ბერები იოანე და გიორგი თუ სხვანი), რომელთა სიტყვასა და საქმეზე, გაბედულებასა და პირად მაგალითზეც დგას დღევანდელი ეკლესია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ანდრონიკაშვილი, ზ. (2012). სტალინის კულტის გავლენა ქართულ ნაციონალიზმზე. იყო თუ არა სტალინი ქართველი. თბილისი: საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია. SOVLAB) https://kulturiskvlevebi.weebly.com/uploads/.pdf

ბაქრაძე, ა. (2019). მწერლობის მოთვინიერება. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/318748/1/Mwerlobis_Motviniereba.pdf

გახარია, გ. (2004)). იძულებით გაერთიანებულნი. https://www.radiotavisupleba.ge/a/1537042.html

გორკი, 1934). მ. გორკის სიტყვა საბჭოთა მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე. http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-270.htm

ილია II. ქადაგებები. (1977). სიტყვა, წარმოთქმული აღსაყდრებისას სვეტიცხოველში. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/qadagebebi/skhva/s25-12-1977.htm

ილია II. ქადაგებები. (1979). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1979.htm
ილია II. ქადაგებები. (1980). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1980.htm
ილია II. ქადაგებები. (1981). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1981.htm
ილია II. ქადაგებები. (1982). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1982.htm
ილია II. ქადაგებები. (1983). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1983.htm
ილია II. ქადაგებები. (1984). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1984.htm
ილია II. ქადაგებები. (1985). https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1985.htm
შალარი, ვლ. (2021). სოციალიზმი თუ ქრისტიანობა. https://blog.predanie.ru/article/sotsializm-ili-hristianstvo/
Энгельс, Fr. (1961). Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека. https://www.politpros.com/library/28/259/

References:

Andronik'ashvili, Z. (2012). St'alinis k'ult'is gavlena kartul natsionalizmze. Iq'o tu ara St'alini kartveli. [The influence of Stalin's cult on Georgian nationalism. Was Stalin Georgian or not?]. https://kulturiskvlevebi.weebly.com/uploads/.pdf

Bakradze, A. (2019). Mts'erlobis Motviniereba. [Taming Literature]. Tbilisi: Literaturis muzeumi. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/318748/1/Mwerlobis_Motviniereba.pdf

Gakharia, G. (07.2004). Idzulebit Gaertianebulni. [Forced to join]. https://www.radiotavisupleba.ge/a/1537042.html

Gorki, M. (1934). M. Gorkis sit'q'va sabch'ota mts'eralta p'irvel sak'avshiro q'rilobaze. [M. Gorky's speech at the First All-Union Congress of Soviet Writer].

Ilia II. Kadagebebi. (1977). Sitkva, Tsarmotkmuli Aghsakdrebisas Svetitskhovelshi. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/qadagebebi/skhva/s25-12-1977.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1979). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1979.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1980). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1980.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1981). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1981.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1982). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1982.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1983). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1983.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1984). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1984.htm

Ilia II. Kadagebebi. (1985). [Sermons]. https://www.orthodoxy.ge/patriarqi/epistoleebi/sashobao1985.htm

Shallar, V. (2021). Socializmi tu Christianoba. [Socialism or Christianity]. https://blog.predanie.ru/article/sotsializm-ili-hristianstvo/

Engels, Fr. (1961). Rol' truda v protsesse prevrashcheniya obez'iani v cheloveka. [The Part played by Labour in the Transition from Ape to Man]. Moskva: Institut Marksizma-Leninizma Pri CK KPSS.

Maria Filina
მარია ფილინა
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

From "Ascension to the Pedestal" to Ideological Hunting

„კვარცხლბეკზე ამაღლებიდან“ იდეოლოგიურ დევნამდე

Pasternak realized the line of authorities for total control over creativity early, and his attitude was clearly demonstrated by the example of his friends – Georgian poets. He not only felt the deeper realities of many people's lives, but also, as it turns out, he predicted the course of events.

After the death of friends, primarily T. Tabidze and P. Yashvili, Pasternak forever withdrew from participation in official literary life. This confrontation ended with one of the most famous scandals associated with the awarding of the Nobel Prize to him.

This is the result of Pasternak's relationship with the authorities – the exclusion from the Writers' Union of the USSR. The attempt to include the great poet in socialist realism is one of the most striking examples of the failure of the Jesuit game of Soviet power, unprecedented in scale.

Keywords: Boris Pasternak, socialist realism, ideological hunting, „literary generals“
საკვანძო სიტყვები: ბორის პასტერნაკი, სოცრეალიზმი, წინააღმდეგობა, შინაგანი ბრძოლა, დევნა

ბორის პასტერნაკი, რომელიც გაურბოდა პოლიტიკურ ცხოვრებაში ღიად მონაწილეობის მიღებას, ხშირად ხვდებოდა მის ეპიცენტრში. ეს იმდენად საინტერესო მოვლენაა, რომ სპეციალურ შესწავლას საჭიროებს მრავალი სოციალური და ფსიქოლოგიური, ასევე, სამწუხაროდ, სხვა, სრულიად არაპოეტური, ფაქტორების გათვალისწინებით.

სოციალისტური რეალიზმი იქცა, შესაძლოა, ყველაზე მასშტაბურ სოციალურ-კულტურულ პროექტად (თანამედროვე ტერმინოლოგიას თუ გამოვიყენებით) მსოფლიოში. არა ერთი, არამედ თითქმის ასი სხვადასხვა ეროვნული კულტურის ერთ პროცესში ჩართვა, ფაქტობრივად, აბსურდული უტოპია იყო და მისი განხორციელება მოითხოვდა უმკაცრეს მეთოდებს. დღემდე გრძელდება დავა ყველაზე პრინციპულ საკითხზე: იყო თუ არა სოც.რეალიზმი რომელიმე ეტაპზე ცოცხალი მეთოდი თუ თავიდანვე მკვდრადშობილ მოვლენასთან გვქონდა საქმე? ჩანს, ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს: მწერალთა და კულტურულ მოღვაწეთა ერთ ნაწილს გულწრფელად სჯეროდა მსოფლიოს გლობალური გარდაქმნის იდეისა, ნაწილი კი ბოლშევიკური იდეებით „დასნებოვნებული“ აღმოჩნდა.

მკვლევრებს მიაჩნიათ, რომ ერთგვარ მიჯნად იქცა 1930 წელი – ვ. მაიაკოვსკის თვითმკვლელობა, რამაც გააძლიერა რევოლუციის იდეებისადმი ერთგული ნიჭიერი და მოაზროვნე კულტურის მოღვაწეების უკვე მომწიფებული იმედგაცრუება. ამას წინ უძღოდა კოლექტივიზაცია მილიონობით ყველაზე აქტიური გლეხების განადგურებით, ანუ იმ ხალხისა, რომელთა გამოც ვითომცდა მოხდა რევოლუცია.

ხელისუფლება მკვეთრად რეაგირებდა კულტურის სფეროში არსებულ განწყობაზე. რეაქცია გაძლიერდა მას შემდეგ, რაც მთავარი პოლიტიკური მტრები უკვე განადგურებულები იყვნენ და ახლა კულტურის მოღვაწეების ჯერი დადგა (თუმცა ეს პროცესები სინქრონულად მიმდინარეობდა). ჯერ კიდევ არსებობდა მრავალრიცხოვანი დაჯგუფებები – ბრძოლაში და ნაწილობრივ ჯგუფებს შორის ინტრიგებში. მზადდებოდა ყველა გაერთიანების ანულირება და მწერალთა ერთიანი კავშირის შექმნა. ამრიგად, ღია ბრძოლა უქმდებოდა, პარტია კი იწყებდა კონტროლს მთელ კულტურულ ცხოვრებაზე. ეს იყო პრინციპული მომენტი. ბრძოლა ხდებოდა შიდაპარტიული, მუდმივ ინტრიგებზე აგებული და მწერლები, რომლებიც ასრულებდნენ „სოც.დაკვეთას“, მიმართავდნენ ბრძოლის ყველაზე სასტიკ ფორმებს, დასმენების სისტემას, იეზუიტურ არგუმენტებსა და მუდმივ ტყუილს. კულტურული პროცესი იქცა სახელმწიფო მანქანის განუყოფელ ნაწილად, ხოლო თითოეული მონაწილე – ხელისუფლების პოლიტიკის განხორციელების ნაწილად.

თავად სოც. რეალიზმი, როგორც მოგეხსენებათ, ერთადერთ და წამყვან მეთოდად 1934 წელს გამოცხადდა მწერალთა კავშირის I ყრილობაზე. თუმცა ეს მხოლოდ საეტაპო თარიღია, იდეოლოგიზებული ლიტერატურის ჩამოყალიბების პროცესი ყრილობამდე დაიწყო და მოგვიანებით გაგრძელდა. დიდწილად, მნიშვნელოვანი იყო არა დასამტკიცებელი მეთოდის ნიუანსები, არამედ ახალი ტიპის ადამიანის შექმნა, რომელიც მთლიანად დაემორჩილებოდა იდეას.

ხელისუფლებას სჭირდებოდა შემსრულებლები. მათი პოვნა არ იყო პრობლემა, ისინი დიდი მონდომებით ჩნდებოდნენ. მაგრამ, როგორც ჩანს, სოც.რეალიზმის ფუნქციონირების მთელ ამ პერიოდში პრობლემა იყო შემსრულებლების შემადგენლობა. რასაკვირველია, „შრომობდნენ“ ნიჭიერი ავტორებიც, რომლებსაც თავიდან სჯეროდათ ახალი იდეებისა, ახალი ტიპის ლიტერატურისა. და შეგვიძლია, თვალყურიც ვადევნოთ, თუ როგორ კარგავდნენ შემოქმედებით მუხტსა და თანდათან ადამიანური სახესაც ნიჭიერი ადამიანები, რომლებიც კულტურული და ლიტერატურული პროცესის მთავარ ლიდერებად იქცნენ მაშინ.

ხელისუფლებას, „ადამიანთა სულების ინჟინრების“ გარდა, მართლაც მოწინავე შემოქმედები სჭირდებოდა. უნდა ვაღიაროთ, რომ სტალინს ლიტერატურული ალღო ჰქონდა და კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეებისგან ელოდა არა იძულებით, არამედ გულწრფელ მხარდაჭერას – შეუძლებელი იყო მისი მოტყუება და იგი მუდმივად აბამდა მათ თავისი ინტრიგების ქსელში სხვადასხვა საშუალებით.

ბ. პასტერნაკი ათწლეულების განმავლობაში იყო ბრძოლის ობიექტი. იყო პერიოდი, როდესაც მას აღაფრთოვანებდა რევოლუციური მოვლენების მასშტაბები, თავისებურად დაემორჩილა დროის მოთხოვნებს და მიმართა მისთვის უჩვეულო ეპიკურ ფორმას. არსებობს მტკიცებულებანი, რომ ვ. მაიაკოვსკიმ შთააგონა მას პოემა „1905“-ის შექმნა. თუმცა, თავის ეპიკურ ნაწარმოებებშიც პასტერნაკი აბსოლუტურად სუბიექტურია და ისტორიის მისეული კონცეფცია თითქმის ეწინააღმდეგება სამყაროს მაიაკოვსკისეულ ისტორიულ-რევოლუციურ აღქმას. ეს ცალკე კვლევის თემაა.

თუმცა 1930-იანი წლების დასაწყისისთვის, ე.ი. სოც.რეალიზმის დამყარებისას, პასტერნაკი განიცდიდა კრიზისს როგორც შემოქმედებით, ასევე პირად ცხოვრებაში. და, ალბათ, სწორედ საქართველოსთან და ახალ მეგობრებთან შეხვედრა დაეხმარა ამ კრიზისიდან გამოსვლაში და მიეყვანა „მეორე დაბადებამდე“. საგულისხმოა, რომ თავის მეგობარ ქართველ პოეტებს შორის, ცხოვრებისა და პოეზიის დღესასწაულის დროს, მას არ ტოვებდა შფოთის განცდა და მოახლოებულ მოვლენათა წინათგრძნობა. პასტერნაკი უკვე გრძნობდა შიშისა და საფრთხის დაძაბულ ატმოსფეროს. ჯერ კიდევ მაშინ შეჰფიცა მეგობრებს, მიუხედავად იმისა, რომ იცოდა, ამის გამო საქართველოს მწერალთა კავშირის პარტიული ხელმძღვანელობის რისხვა დაატყდებოდა. როგორც გარკვა, ბორის ლეონიდოვიჩმა ძალიან ადრე გააცნობიერა ის საფრთხე, რომელიც მის მეგობრებს ემუქრებოდა, თუმცა კი მისი სახელის გვერდით ხშირად მოიხსენებენ ეპითეტს „ცის ბინადარი“, თითქოს სტალინს რომ ეკუთვნოდა, რომელსაც უბრძანებია: „დაანებეთ თავი მაგ ცის ბინადარს“. მიუხედავად ამისა, პასტერნაკი არა მხოლოდ სხვებზე უფრო ღრმად იაზრებდა მრავალ ცხოვრებისეულ რეალიას, არამედ, როგორც ირკვევა, წინასწარ განჭვრიტა კიდეც მოვლენათა მსვლელობა.

ჯერ კიდევ 1933 წელს ზინაიდა ნიკოლაევნასთან მიწერილ წერილში პასტერნაკი წერს: ,,სულ უფრო იზრდება ჩემში პაოლოსა და ტიციანის საერთო უპირატესობის რწმენა, რის პარალელურადაც ვაწყდები მათი იმ ავტორთა სიიდან იძულებით ამოღების ფაქტს, რომლებიც რეკომენდებულია გასავრცელებლად და ოფიციალური მხარდაჭერა აქვთ. წარმატებას მომიტანდა ამ ადამიანების უარყოფა. მით უფრო ცხოველი იქნება ჩემი მათდამი ერთგულება“ (Пастернак, 2005, გვ. 693).

ხელისუფლებისთვის, რომელსაც თავისუფალი შემოქმედის „მოთვინიერების“ იმედი ჰქონდა, საეტაპოდ იქცა 1935 წელი.

პასტერნაკი თითქმის იძულებით გაგზავნეს ანტიფაშისტურ ყრილობაზე პარიზში. მისი სულიერი მდგომარეობა საკმაოდ მძიმე იყო. თუმცა ევროპაში სწორედ პასტერნაკი იყო საჭირო – იგი უკვე ცენტრალური ფიგურა იყო რუსულ პოეზიაში. მშობლები არც უნახავს, რასაც მერე მუდმივად ნანობდა, ვერ შეძლო მწვავე სიტყვით გამოსულიყო ფაშიზმის წინააღმდეგ, რასაც ასე ელოდნენ მისგან (მძევლებად აღმოჩდნენ ახლობელი ადამიანები გერმანიაში). მისმა გამოსვლამ საერთოდ გააოცა ყრილობის საბჭოთა მონაწილეები – იგი მიეძღვნა კულტურის როლს ადამიანის ცხოვრებაში. მთავარი აზრი, რომელიც პასტერნაკმა წლების შემდეგ ჩამოაყალიბა ისაია ბერლინთან საუბარში, ასე ჟღერდა: „მესმის, რომ ეს მწერალთა ყრილობაა, რომლის მიზანია ფაშიზმისათვის წინააღმდეგობის გაწევის ორგანიზება. ამასთან დაკავშირებით მხოლოდ ერთი რამის თქმა შემიძლია. ნუ გაუწევთ ორგანიზებას! ორგანიზაცია ხელოვნების სიკვდილია. მნიშვნელოვანი მხოლოდ პირადი დამოუკიდებლობაა“ (Пастернак, (2005), გვ. 521).

ადვილი წარმოსადგენია, როგორ იმოქმედებდა ეს პოზიცია საბჭოთა ლიტერატორთა წარმომადგენლებზე მაშინ, როდესაც ორგანიზაციისადმი დამორჩილების იდეა იყო მოწინავე და ძალებს იკრებდა. პასტერნაკი სთხოვდა მწერლებს, დისტანცირებულიყვნენ ხელისუფლებისაგან: „ნუ შესწირავთ საკუთარ სახეს თქვენს პოზიციას...“.

სტალინი ამ დროს ფიქრობდა, ვინ „დაენიშნა“ ეპოქის მთავარ პოეტად და, შესაბამისად, სოც.რეალისტურ პოეზიაში მთავარ პოეტად – მაიაკოვსკი თუ პასტერნაკი. ვითარების სქემატურად წარმოჩენის შემდეგ, შეიძლება ითქვას, რომ მაიაკოვსკი უდავოდ სოციალიზმის ერთგული იყო და უსაფრთხოც. პასტერნაკი არ იყო უსაფრთხო, თუმცა ცოცხალი იყო და თეორიულად შეეძლო ხელისუფლებისთვის აუცილებელი სტრიქონების შექმნა. ბ. პასტერნაკის საუბრებმა მწერლებთან, მათ შორის დელეგაციისთვის მიმაგრებულ სპეც.სასმსახურების თანამშრომლებთან, სტალინი ვერ დააკმაყოფილა. მას აცნობეს, რომ პასტერნაკი უცნაურად იქცეოდა. მოსკოვამდეც კი არ ჩასულა, ლენინგრადში დარჩა, სადაც ლონდონიდან ჩამოსული მონაწილეები იყვნენ. დელეგაციის ხელმძღვანელმა, ალექსანდრე შჩერბაკოვმა, ზინაიდა ნიკოლაევნასაც კი უთხრა, რომელიც სხვის ცოლებთან ერთად მივიდა ქმრის დასახვედრად, რომ ბორის ლეონიდოვიჩი ლენინგრადში დარჩა, ვინაიდან, როგორც ჩანს, ფსიქიკურად ავად იყო.

საბოლოოდ, პასტერნაკისთვის მიმაგრებული სპეც.სამსახურის თანამშრომელი, პარიზში და მერე უკანა გზაზე გემზე პასტერნაკთან საუბრების შემდეგ, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ეს უკანასკნელი თითქმის არაადეკვატური იყო, ან ყოველ შემთხვევაში, რთულად სამართავი. შესაძლოა, მისი მოხსენება იმის შესახებ, რომ პასტერნაკი თითქმის სალოსი იყო, რომელიც ვერ აგებდა პასუხს საკუთარ სიტყვებსა და ქმედებებზე, გახდა გადამწყვეტი და მაიაკოვსკი ეპოქის მთავარ პოეტად გამოცხადდა. ძნელი წარმოსადგენია, როგორ განვითარდებოდა მოვლენები, პასტერნაკი რომ დანიშნულიყო მწერალთა კავშირში ხელმძღვანელ თანამდებობაზე ან, ამა თუ იმ ფორმით, გამხდარიყო ოფიციალური პირი. თუმცა 1935 წელი პასტერნაკსა და ხელისუფლებას შორის შეხების უახლოესი წერტილია, შემდგომში მათი გზები უიმედოდ იყოფა.

მას შემდეგ პოეტთან აშკარა თამაში არ შეინიშნება, თუ არ ჩავთვლით მთავარს – სტალინის ზარს. შესაძლოა ამ გარემოებათა კომპლექსმა გადაარჩინა პოეტი. იყო თავდასხმებისა და შედარებით სიმშვიდის პერიოდები.

თუმცა, სტალინი დაჟინებით ადევნებდა თვალს ეპოქის წამყვან ფიგურებს და აქცევდა მათ თავისი ეშმაკური თამაშის ნაწილად. ჩანს, პასტერნაკი გადარჩა სწორედ სტალინის გამახვილებუ-

ლი ყურადღების წყალობით. ბელადი, თითქოს, „ინახავდა“ ბ. პასტერნაკს, მ. ბულგაკოვს, ა. ახმატოვას უკიდურესი შემთხვევისთვის და არ აძლევდა, როგორც მაშინ ამბობდნენ, მათი დაკავების „ნიშანს“, თავის შემსრულებლებს კი ნებას აძლევდა პანღური ამოეკრათ მათთვის ან მათი საყვარელი ადამიანები დაეპატიმრებინათ. უნდა ვაღიაროთ, რომ პასტერნაკის დამოკიდებულებაც სტალინის ფიგურის მიმართ არ არის ერთმნიშვნელოვანი. გრძნობდა მის მასშტაბებს, ხოლო სტრიქონები, რომლებიც ბელადის გარდაცვალებისთანავეა დაწერილი, მიუთითებს იმაზე, რომ პასტერნაკი ფიქრობდა მის პიროვნებაზე და მის სიკვდილში იგრძნო ეპოქის დასასრული.

1937 წელი გადამწყვეტი გახდა ხელისუფლებასთან ურთიერთობაში, თუმცა მოგვიანებითაც იყო მეტნაკლებად დაახლოების მომენტები.

ტრაგედიის მოახლოებასთან ერთად ბორის ლეონიდოვიჩი რწმენას უნერგავს ტიციან ტაბიძეს. მის პოეზიას ეპოქის ამოცანებში წერს, შემოქმედებით ძიებათა სიწმინდეში და თითქმის ბავშვურად ხედავს ამაში ხსნას: „მინდოდა მეთქვა, გულს ნუ გაიტეხთ, გწამდეთ საკუთარი თავის და მედგრად იდექით, დროებითი გაუგებრობების მიუხედავად-მეთქი“ (Пастернак, 2005, გვ. 56).

და როცა მოხდა ის, რაც ცოტა ხნის წინ ბორის ლეონიდოვიჩს შეუძლებლად ეჩვენებოდა, როდესაც პაოლო იაშვილმა თავი მოიკლა 1937 წლის ივლისში, ხოლო ოქტომბერში ტიციან ტაბიძე წავიდა გაურკვევლობაში და, როგორც აღმოჩნდა, თურმე დავიწყებაშია, რუსი პოეტი ამას სამუდამოდ აღიქვამს როგორც გადატრიალებას საკუთარ ცხოვრებაში.

1937 წლის დეკემბერში საქართველოში გაიმართა საზეიმო პლენუმი, რომელიც მიეძღვნა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ 750 წლისთავს. მოწვეულთა სიები მცირდებოდა – მათგან იღებდნენ დაპატიმრებულებს. ელოდნენ პასტერნაკს. მაგრამ მან ვერ სძლია საკუთარ თავს და ვერ მივიდა ზეიმზე – აღნიშვნა კი აუცილებელი იყო... თბილისში გამოემგზავრნენ ნ. ტიხონოვი, ვ. ლუგოვსკოი, ვ. გოლცევი (Филина, 2014, გვ. 23-24).

„და აი მაშინ, იმ ჩვენს საშინელ წლებში, როცა მთელს ქვეყანაში სისხლი იღვრებოდა ყველგან, სავსკიმ შემომთავაზა, რუსთაველის პლენუმზე წავსულიყავი თბილისში – ეუბნება პასტერნაკი ტარასენკოვს. – როგორ შევძლებდი მაშინ საქართველოში წასვლას, როცა ტიციანი იქ აღარ იყო? მე ისე მიყვარდა იგი“ (Пастернак, 2005, გვ. 172). თავისი არჩამოსვლით პასტერნაკმა უფრო მეტად განამტკიცა საკუთარი კავშირი საქართველოსთან, ვიდრე ამას ჩამოსვლითა და იუბილეს აღნიშვნით იზამდა.

ეს წელი იქცა წყალგამყოფად ყველაფერში – შემოქმედებაში, სულიერ მდგომარეობაში, ადამიანთა შეფასებაში. მეგობრების, უპირველეს ყოვლისა კი, ტიციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის, გარდაცვალების შემდეგ, პასტერნაკი ოფიციალურ ლიტერატურულ ცხოვრებაში მონაწილეობას სამუდამოდ ჩამოშორდა (მხედველობაში გვაქვს არა გამოსვლები და ლექსების კითხვა, არამედ სამთავრობო ღონისძიებებში მონაწილეობა). იწყება მისი დიდი შინაგანი დაპირისპირება. და მასში ცენტრალურ ადგილს იკავებენ ქართველი მეგობრების აჩრდილები, მათი ქვრივები.

1939 წლის დასაწყისში, როცა ჭრილობა ჯერ ისევ ახალია, იგი წერს გიორგი ლეონიძეს: „მრცხვენია იმის გახსენება, როგორ მიგიღეთ თქვენ და ჩიქოვანი მაშინ პერედელკინოში. თუმცა რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ უკვე წლებია ისე ვცხოვრობ, როგორც სხვენზე, ყოფილა სრულიად აუტანელი სირცხვილისა და მწუხარების პერიოდებიც, მრცხვენოდა, რომ განვაგრძობთ მოძრაობს, ვსაუბრობთ და ვიღიმით“ (Филина, 2014).

პასტერნაკს ჰქონდა იშვიათი თვისება არა მხოლოდ თანაგრძნობისა, არამედ დანაშაულის გრძნობისაც. ცნობილი ფაქტია, რომ იმ დღეებში, როდესაც მწერლები ხელს აწერდნენ ტუხაჩევსკის, უბორევიჩის, იაკირის და სხვების სიკვდილით დასჯის მოთხოვნას 1937 წლის ივნისში, პასტერნაკის დაჩაზე მივიდა ადამიანი, რომელიც ხელმოწერებს აგროვებდა. როგორც ზინაიდა ნიკოლაევნა წერს, პირველად უნახავს პასტერნაკი ასე განრისხებული; იგი თავს დასხმია დესპანს და ყვიროდა, რომ ამ ხალხისთვის მას არ მიუცია სიცოცხლე, რომ მას წაერთმია. ზინაიდა ნიკოლაევნა ორსულად იყო და ევედრებოდა, ხელი მოეწერა მიმართვაზე მისი არდაბადებული შვილის გამო მაინც. თუმცა პოეტს უთქვამს: „ბავშვი, რომელიც დაიბადება არა ჩემგან, არამედ სხვა შეხედუ-

ლებების მქონე კაცისგან, არ მჭირდებ, დაე, მოკვდეს“ (Громова, 2006, стр. 320). სტავსკიმ, მწერალთა კავშირის ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა, ვერ გაბედა ხელისუფლებისთვის ეცნობებინა პასტერნაკის ჯანყის შესახებ და მოლაპარაკებას ცდილობდა, მაგრამ მან ვერ შეძლო. თუმცა პოეტს თავზარი დაეცა, როცა სხვათა ხელმოწერებს შორის თავისიც დაინახა. მან წერილიც კი მისწერა სტალინს (მისი შინაარსი უცნობია).

მოვლენათა ქრონოლოგიის, კულისებს მიღმა ინტრიგებისა და მათში მწერლების ჩათრევის ყველა პერიპეტიის აღსადგენად ფასდაუდებელია ნ. გრომოვას ნაშრომები, რომლებშიც უზარმაზარი საარქივო მასალის საფუძველზე ზედმიწევნით, თვეების მიხედვით არის აღდგენილი ლიტერატურული ვითარება 1920-იანი წლებიდან 1950-იანი წლების შუა ხანებამდე, ასევე, ეპოქის ცვალებადი ატმოსფერო. ეს ნაშრომები აგებულია იმ დროის მრავალი ცენტრალური ფიგურის წერილებზე, დღიურებზე, ანგარიშებზე, ჩანაწერებზე, მათში წარმოდგენილია რთული ურთიერთობები მწერალთა წრეში, „მეგობრობები და განხეთქილებები“, როგორც თავად განსაზღვრავს.

ომის წლებში, ჩისტოპოლში ევაკუაციის დროს და მოსკოვში დაბრუნების შემდეგაც, პასტერნაკი ქმნის ღრმა პატრიოტული შინაარსის ლექსებს, მაგრამ ისინი იმდენად უჩვეულოა, იმდენად პასტერნაკისეული, რომ ვერ აკმაყოფილეს მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელობას. ერთგვარი განსჯა იმათი, ვინც ევაკუაციას „აფარებდა თავს“ და ფრონტზე არ წასულა, მასაც ვრცელდება, მიუხედავად იმისა, რომ პასტერნაკი დიდი ხანია გაწვევის ასაკში აღარ იყო.

ომისშემდგომი და სტალინის სიცოცხლის ბოლო წლები ერთობ დრამატული იყო როგორც პოეტის ბედის, ასევე, მისი შემოქმედების პუბლიკაციის თვალსაზრისით.. არც ერთი მწერალი არ აღმოჩენილა ისეთი ბრძოლის ცენტრში, რომელში მონაწილეობაც თითქმის არ მიუღია.

1946 წლის 28 მაისს პოლიტექნიკურ მუზეუმში გაიმართა პოეტის შემოქმედებითი საღამო. მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელობას მიაჩნდა, რომ მისი ლირიკა ზედმეტად რთული იყო და „მასები“ მას ვერ გაიგებდა. საღამოზე „მასები“ არ იყო, თუმცა მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა პოეტები, ძველი რედაქტორები და გამომცემლები, პარტიული მუშაკები, ბიბლიოთეკარები, მეცნიერები და ბევრი სტუდენტი, რომლებიც მსახურობდნენ და მუშაობდნენ კიდეც.

როგორც კრიტიკოსი ანატოლი ტარასენკოვი წერდა საბჭოთა საინფორმაციო ბიუროსთვის მიცემულ მასალაში, „საღამომ რაღაც სიმძაფრითა და დაძაბულობით ჩაიარა. იგი გადაიქცა ჩვენი დროის დახვეწილი და რთული ლირიკოსის ტრიუმფად, რომელმაც სრული სულიერი კონტაქტი დაამყარა თავის აუდიტორიასთან“ (Громова, 2009, გვ. 78). პასტერნაკს ეს არ აპატიეს. მათ, ასევე, არ აპატიეს ის ფაქტი, რომ იგი არ გამოეხმაურა ახმატოვასა და ზოშჩენკოს შესახებ დადგენილებას, რომელიც მალევე გამოჩნდა, 1946 წლის აგვისტოში და რამაც დასაბამი მისცა ახალ ლიტერატურულ რეპრესიებს. თითქოს ყველამ დაგმო ახმატოვა, მაგრამ საჭირო იყო პასტერნაკი, ის დუმდა, ისევე, როგორც თავად ახმატოვა დუმდა.

ნატალია გრომოვამ თავისი წიგნის „დაცემა“ ერთ-ერთ თავს უწოდა „პასტერნაკი, როგორც ბრძოლის ველი“.

რატომ? ბევრი ადამიანი იყო მისით შეპყრობილი. მიუხედავად იმისა, რომ აშკარა იყო, მას არ შეეძლო მასებზე გავლენის მოხდება – მისი პოეზია ზედმეტად რთული და ინტელექტუალური იყო. თუმცა მას შეეძლო გავლენა ექონია იმათზე, ვინც გავლენას ახდენდა მასებზე, აემღვრია გონება თავისი მარადიული ფასეულობების ურყევი მტკიცებით. მათ შორის, ვინც მას მოსვენებას არ აძლევდა, დამუშავებას ცდილობდა და ბოლოს დევნიდა, იყვნენ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ფიგურები. მათი კატეგორიებად დაყოფაც კი შეგვიძლია. იყვნენ ისეთები, ვინც გულწრფელად ვერ იტანდნენ პასტერნაკს. ესენი არიან ალექსეი სურკოვი, იური სუროვცევი, სერგეი მიხალკოვი, არკადი პერვენცევი, მიხაილ ბუბენოვი, ნიკოლაი გრიბაჩევი, ანატოლი სოფრონოვი, ვადიმ კოჟევნიკოვი, ანუ სოციალისტური რეალიზმის მიმდევრები. გამოირჩეოდა ვსევოლოდ ვიშნევსკი, რომელიც იმდენად ერთგული იყო პარტიისა, რომ გარკვეულ ეტაპზე ამ უკანასკნელისთვის არასაჭირო აღმოჩნდა – 1940-იანი წლების დასასრული იმდენად ცინიკური იყო, რომ მწერალთა პროცესის უკანასკნელი ჭეშმარიტად იდეური ხელმძღვანელები სახიფათონიც კი გახ-

დნენ. მრავალი წლის განმავლობაში ცდილობდა ვიშნევსკი პასტერნაკის პოეზიის გაგებას, მუდმივად კითხულობდა მას და აღშფოთებას ვერ მალავდა, რომ რაც უფრო მეტს კითხულობდა, მით უფრო ნაკლებად ესმოდა იგი. გატაცებული იყო იდეით, დაეწერა სტატია პასტერნაკის შესახებ, მაგრამ ეს საქმე გადაავალა, პირველ რიგში, ანატოლი ტარასენკოვს. ალექსანდრე ფადეევს, მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელს, უყვარდა პასტერნაკის შემოქმედება, კითხულობდა მის ლექსებს მეგობრებთან ერთად, მაგრამ ტრიბუნიდან გმობდა, როდესაც სახელისუფლებო სტრუქტურებში განწყობათა ფლუგერი ამას მოითხოვდა (და წინაც კი უსწრებდა მოვლენებს). მაგრამ ასეთი იყო ზოგადად ა. ფადეევი – პარტიისადმი ერთგული და ამავე დროს მომნანიებელი, მშფოთვარე, მუდამ რომ ცდილობდა ვინმეს გადარჩენას, დახმარებას და შემდეგ იმავე ადამიანის ჩაძირვას. ნიკოლაი ტიხონოვი, ლიტერატურული პროცესის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი, მისი ყოფილი მეგობარი იყო და განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა, რაღაც მხრივ ეჭვიანიც, ამასთანავე, აცნობიერებდა პასტერნაკის მასშტაბებს და ცდილობდა პირდაპირი თავდასხმებისგან თავი შეეკავებინა. განსაკუთრებული როლი ენიჭება ანატოლი ტარასენკოვის კრიტიკას, რომელსაც გულწრფელად უყვარდა პასტერნაკის შემოქმედება, ადრეული ასაკიდან წერდა მის შესახებ, აგროვებდა მასალებს მასზე, მათ შორის გამოუქვეყნებელ სტრიქონებს. სწორედ მას „განაწყობდნენ“ დაეწერა დამანგრეველი სტატიები, ფაქტობრივად, ეღალატა პასტერნაკისთვის, რომელიც მას დიდი ხნის განმავლობაში თბილად ეპყრობოდა. და ეღალატა საკუთარი თავისთვის. ამგვარი იყო ლიტერატურულ-პარტიული ბრძოლის წესები – არასასურველი ადამიანების წინააღმდეგ „განეწყოთ“ არა უცხო ადამიანები, არამედ მათი ახლობლები. ამან ბევრს მოუსწრაფა სიცოცხლე, მათაც კი, ვინც არ იყო რეპრესირებული.

ემანუელ კაზაკევიჩი ბრწყინვალედ წერდა თავის დღიურებში სოფრონოვის კომპანიის შესახებ (მისი სახელი შეიძლება კრებით სახელად მოვიაზროთ): ”მათ აერთიანებთ არა ორგანიზაცია, არც საერთო იდეოლოგია, არც საერთო სიყვარული და არც სიძულვილი, არამედ რაღაც უფრო ძლიერი და ღრმა – უნიჭობა. რატომ გიკვირთ მათი ურთიერთთავდადება, მათი მტკიცე კავშირი, მათი ორგანიზებულობა, მათი შეუპოვრობა? უნიჭობა უდიდესი ჯაჭვია, დიდი საიდუმლო ორდენი, ფრანკმასონური ნიშანი, რომელსაც ისინი მყისიერად ცნობენ ერთმანეთზე და რომელიც აახლოვებს მათ, როგორც სტაროვერული ორი თითის გადაჭდობა განხეთქილების ჩამომგდებთ“ (Казакевич, 1990, გვ. 217).

აქვე უნდა ითქვას, რომ პასტერნაკი არ ყოფილა აბსოლუტურად დისტანცირებული ხელისუფლებისგან ისე, როგორც ახმატოვა, რომელმაც სრულიად ნათლად გააცნობიერა მათი ბოროტმოქმედება.

1950 წელს ანა ახმატოვამ დაწერა ლექსები ბელადზე და ციკლი „დიდება მსოფლიოს“ იმ იმედით, რომ გადაარჩენდა შვილს, რომელიც მის გამო დააპატიმრეს. მოგვიანებით იგი თავის გვიანდელ კრებულებში აწებებდა ამ ლექსებს და ისინი თავის სირცხვილად მიაჩნდა. პასტერნაკს კი გაუხარდა, რომ ახმატოვას ლექსები ბეჭდვით სივრცეში („ოგონიოკში“) გამოჩნდა და ნ. ტაბიძეს წერდა: „ალბათ, უკვე ნახეთ ახმატოვას ლექსები ,,ოგონიოკში“ ან შეიძლება გაიგეთ მათი დაბეჭდვის შესახებ. თუ გახსოვთ, მე დიდი ხნის წინ გაჩვენეთ მათი ნაწილი, თანაც არა საუკეთესო ნაწილი. ისინი, რომლებიც არ ვიცოდი და რომლებითაც შეავსო ჩემ მიერ უკვე ნანახი, საუკეთესოა. მეც, ყველას მსგავსად, უსაზღვროდ მოხარული ვარ ამ ლიტერატურული სენსაციით, ამ მოვლენით მის ცხოვრებაში, და მხოლოდ ის არის უსიამოვნო, რომ ანალოგიით ყველამ ჩემკენ მოაპყრო მომლოდინე მზერა“ (პასტერნაკი, 2018, გვ. 162).

ამ სტრიქონებით თუ ვიმსჯელებთ, პასტერნაკს ვერც კი წარმოედგინა, რომ ახმატოვა გულწრფელად არ წერდა. „იგი ხშირად ზომავდა სხვა ადამიანების ქმედებებს საკუთარი თავიდან გამომდინარე და თვლიდა, რომ მისი (ახმატოვას. მ.ფ.) ლექსები იმ ლექსების მსგავსი იყო, რომლებიც თავად დაწერა სტალინზე 1936 წლის 1 იანვარს, „Мне по душе строптивый норов“, სადაც პირველ ნაწილში საუბარი იყო ხელოვანზე (ე.ი. თავად მასზე), ხოლო მეორეში – კრემლის კედლის მიღმა მცხოვრებ ვიღაც ადამიანზე. პასტერნაკმა სტალინთან თავისი ურთიერთქმედება ლექსში

განსაზღვრა, როგორც ორხმიანი ფუგა, რომელიც აკავშირებს ორ უკიდურეს საწყისს. ბუხარინის თხოვნით დაწერილი და „იზვესტიაში“ გამოქვეყნებული ამ ლექსის პათოსი უკავშირდებოდა 1936 წლის იმედებს ქვეყანაში ზოგადი კლიმატის დათბობისა და რეჟიმის საერთო ჰუმანიზაციის შესახებ. თუმცა, პროცესებმა, რომლებიც მოჰყვა 1936 წლის ბოლოს, შემდეგ კი 1937 წ. ეს იმედები გააქარწყლა. ახლა უკვე მსგავსი რამის მოლოდინი გულუბრყვილობა იქნებოდა“ (Громова, 2009, გვ. 308).

ნატალია გრომოვამ „დაცემაში“ ბრწყინვალედ წარმოადგინა ომის შემდგომი წლების ატმოსფერო საარქივო დოკუმენტებისა და პრესის მასალებზე დაყრდნობით. განსაკუთრებით დრამატული და საგულისხმოა ანატოლი ტარასენკოვისა და პასტერნაკის ურთიერთობის ისტორია ათწლეულის განმავლობაში, 1945 წლიდან 1955 წლამდე. ტარასენკოვი, რომელმაც 26 წლის ასაკში დაწერა პირველი სტატიები პასტერნაკის შესახებ, მათ შორის ენციკლოპედიისთვის (შენიშვნა 1929 წლის მცირე საბჭოთა ენციკლოპედიაში). იგი იყო რუსული პოეზიის გულწრფელი დამფასებელი და შემგროვებელი (მისი ბიბლიოთეკა, მათ შორის ხელნაწერი, ყველაზე სრულყოფილად ითვლება), პასტერნაკის ლირიკაზე შეყვარებული. მაგრამ ამავე დროს იგი გულუბრყვილოდ ერთგული იყო პარტიისა, გახლდათ „ზნამიას“ რედაქტორის მოადგილე ვ. ვიშნევსკის დროს, შემდეგ კი ა. ტვარდოვსკის „ნოვი მირ“-ის რედაქტორის მოადგილე. სწორედ მას, პასტერნაკის შესახებ აღფრთოვანებული სიტყვების ავტორს, მისი შემოქმედების მცოდნეს, აიძულებდნენ უარი ეთქვა პოეტზე და დაეგმო იგი. ეს იყო საშინელი დარტყმა ტარასენკოვისთვის, რამაც დააჩქარა მისი სიკვდილი. თუმცა სხვაგვარად არ შეეძლო, ამას მოითხოვდა პარტია და სოციალისტური რეალიზმის კანონები. გრომოვა წერს ტარასენკოვის მხრიდან პასტერნაკის უარყოფის რამდენიმე შემთხვევაზე, შემდეგ შერიგებაზე, პასტერნაკის თანხმობაზე მეგობრობის გაგრძელებასთან დაკავშირებით, ისევ დამოკიდებულების შემობრუნებაზე „ზემოთ“ და ისევ „მხილება“. ეს ისტორია ცალკეა და ნათელ მაგალითს წარმოადგენს უკანასკნელი სტალინური წლების საშინელი და მტკივნეული პერიოდისა, როცა არამარტო რედაქტორები და მწერლები, არამედ თავად პარტიული აპარატიც ვერ ასრულებდნენ ახალ მოთხოვნებს. ტარასენკოვი ცდილობდა გამოექვეყნებინა პასტერნაკის კრებულები, რომელთაგან ვერცერთმა ვერ იხილა დღის სინათლე პარტიული პოლიტიკის ახალი განხრების სხვადასხვა მიზეზის გამო, მათ შორის იყო კოსმოპოლიტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა. პირველი უარყოფა – 1937 წ. ეს უკავშირდება ანდრე ჟიდის ჩამოსვლას და მთელ ტერორს. მეორე – 1947 წელი, როდესაც პასტერნაკის კრებული არ გამოაქვეყნეს და ვიშნევსკის ხელით დაიწყო ახალი დევნა. ვიშნევსკის ზოგადად მტკივნეული დამოკიდებულება ჰქონდა პასტერნაკის მიმართ. გამუდმებით ხელახლა კითხულობდა, ამბობდა, რომ სულ უფრო ნაკლებად ესმოდა, ოცნებობდა, მასზე დიდი სტატია დაეწერა, მაგრამ ვერა და ვერ დაუწერა, საბოლოოდ კი ტარასენკოვს დაავალა.

მესამე უარყოფა – 1949 წელი კოსმოპოლიტიზმის წინააღმდეგ ყველაზე სასტიკი ბრძოლის პერიოდში. იგი დაკავშირებულია ვასილი გროსმანის დევნასთან და სწორედ მაშინ ვერ იხილა დღის სინათლე ტარასენკოვის მიერ უკვე დაბეჭდილმა და მომზადებულმა პასტერნაკის კრებულმა. მათ შორის ურთიერთობა გაწყდა. როდესაც პასტერნაკმა შეიტყო ტარასენკოვის გარდაცვალების შესახებ, თქვა: „გული დაიღალა ტყუილისგან“. ეს არის ერთმანეთთან დაახლოებისა და ღალატის ისტორია.

ცალკე შეიძლება აღვწეროთ ურთიერთობა პასტერნაკთან და პასტერნაკის მიმართ მისი ყოფილი მეგობრებისა – ნიკოლაი ტიხონოვისა და ალექსანდრე ფადეევისა. ეს არის ისტორია იმის შესახებ, თუ როგორ გარდაიქმნენ ისინი ხელისუფლების შემსრულებლებად და დაიხოცნენ როგორც შემოქმედნი. „ფადეევისთვის ტარასენკოვი ხის რიგითი ნაფოტი აღმოჩნდა, რომლებიც მრავლად დაფრინავდნენერთი მხარიდან მეორეზე, მიუხედავად იმისა, რომ სიმპათიით ეპყრობოდა, ნებისმიერ წუთს შეეძლო მისი გაწირვა. და ფადეევი ტარასენკოვს მაშინვე მოისვრის, როგორც კი მისი საჭიროება აღარ იქნება.

ტარასენკოვის სტატიაში „კრიტიკოსის ჩანაწერები“ (Тарасенков, 1949) ვკითხულობთ: „პასტერნაკის შემოქმედება დამპალი დეკადენშინობის ყველაზე ნათელი გამოვლინებაა. როგორც ჩანს, თავადვე იგრძნო ხალხისგან მოწყვეტა და შეწყვიტა ახალი ლექსების გამოქვეყნება“.

პასტერნაკის მეორედ უარყოფიდან ტარასენკოვისთვის იწყება მისი სიცოცხლის ბოლო წლების უკუთვლა. თუმცა მას მოუწევს კიდევ ერთი გამოცდის ჩაბარება მანამ, სანამ ამ წუთისოფლიდან წავა“ (Громова, 2009, გვ. 293).

ასეა თუ ისე, პასტერნაკი ათწლეულების მანძილზე არ აძლევდა მოსვენებას როგორც მწერალთა კავშირის, ისე პარტიის ხელმძღვანელებს. თითქოს, მრავლად იყვნენ სოც.რეალისტი პოეტები, რომლებიც მზად იყვნენ პარტიის ნებისმიერი მოწოდება შეესრულებინათ, მაგრამ სოც.რეალიზმს ფიგურებიც სჭირდებოდა და იმ დროის კიდევ ერთი ტრაგედია ეს იყო, სავსე ღალატითა და სიცრუით.

ეს დაპირისპირება დასრულდა ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სკანდალით, რომელიც უკავშირდებოდა მისთვის ნობელის პრემიის მინიჭებას.

ასეთია ბორის პასტერნაკის ხელისუფლებასთან ურთიერთობის შედეგი – სსრკ მწერალთა კავშირიდან გარიცხვა. დიდი პოეტის სოც.რეალიზმში ჩაბმის მცდელობა საბჭოთა ხელისუფლების იეზუიტური თამაშის თავისი მასშტაბით არნახული წარუმატებლობის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

პასტერნაკი, ბ. (2018). ბორის პასტერნაკის ქართველი ადრესატები (მთარგმნელი და წიგნის შემდგენელი: სალომე ბედუკაძე). თბილისი: გლოსა.

Громова, Н. (2006). „Узел“. Поэты: дружбы и разрывы. Москва: „Эллис Лак“.

Громова, Н. (2009). Распад. Москва: „Эллис Лак“.

Казакевич, Э. (1990). Слушая время. Москва:„Советский писатель“.

Пастернак, Б. ((2005)). Полное собрание сочинений (Т. VIII). Слово/ Slovo.

Пастернаке, В. о. (1993). Воспоминания о Борисе Пастернаке. Москва: „Слово“.

Тарасенков, А. (1949). №10. „Знамя“, №10.

Филина, М. (2014). Борис Пастернак в Грузии. Тбилиси: „Русский клуб“.

References:

P’ast’ernak’i, B. (2018). Boris P’ast’ernak’is kartveli adresat’ebi (mtargmneli da ts’ignis shemdgeneli: Salome Beduk’adze). [Georgian addressees of Boris Pasternak (translator and book compiler: Salome Bedukadze)]. Tbilisi: “glosa”.

Filina, M. (2014). Boris Pasternak v Gruzii. [Boris Pasternak in Georgia]. Tbilisi: „Russkiy klub“.

Gromova, N. (2006). „Uzel“. Poety: druzhby i razryvy. ["Knot". Poets: friendships and breakups]. Moskva: „Ellis Lak“.

Gromova, N. (2009). Raspad. [Decay]. Moskva: „Ellis Lak“.

Kazakevich, E. (1990). Slushaya vremya. [Listening to time]. Moskva:„Sovetskiy pisatel'“.

Pasternak, B. (2005). Polnoye sobraniye sochineniy (T. VIII). [Complete works (Vol. VIII)]. Slovo/ Slovo.

Pasternake, V. o. (1993). Vospominaniya o Borise Pasternake. [Memories of Boris Pasternak]. Moskva: „Slovo“.

Tarasenkov, A. (1949). №10. „Znamya“ [No. 10. “Banner”]. №10.

Mzia Jamagidze
მზია ჯამაგიძე
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
სულხან-საბა ორბელიანის უნივერსიტეტი

Utopianism in Georgian Socialist Realism Literature

უტოპიანისტური ქართულ სოცრეალისტურ მწერლობაში

The presented paper analyzes tendencies of Utopianism in the Akaki Belashvili and Demna Shengelaia`s texts written by the esthetics of socialist realism. Both selected writers were members of The Futuristic groups at the beginning of the 20th century, but later, they had to go on to socialist realism and created texts inspired by its esthetics. The famous cultural researcher Boris Groys mentioned that the fact the representatives of Avang-Garde in the Soviet space smoothly transmitted to the aesthetics of socialist realism, caused by the fact that both of them are filled with the utopian spirit and tried to construct a dream future here and now. We analyze how these tendencies are represented in the novels created according to the socialist realism esthetics by Demna Shenegelaia and Akaki Beliashvili.

Keywords: Utopianism, futurism, socialist realism, georgian literature
საკვანძო სიტყვები: უტოპიზმი, ფუტურიზმი, სოციალისტური რეალიზმი, ქართული ლიტერატურა

ფრედერიკ ჯეიმსონი მეოცე საუკუნის დასაწყისს წიგნში „მომავლის არქეოლოგია“ ახასიათებს, როგორც კაცობრიობის განვითარების ეტაპს, რომელშიც გლობალურად მსოფლიო აღვსილი იყო „ახალი სამყაროს შექმნის მოლოდინითა“ და შემოქმედებითი საქმიანობით ხდებოდა ამ მოლოდინების რეპრეზენტაცია. მართლაც, ეს იყო ეპოქა, რომელშიც შეიქმნა ან/და განვითარდა სხვადასხვა კულტურული სტილი და მიმდინარეობა (სიმბოლიზმი, სიურრეალიზმი, დადაიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი და სხვა); ამასთანავე, ეს იყო ახალი პოლიტიური იდეოლოგიების წარმოშობის ეპოქაც ლიბერალიზმი, სოციალიზმი, ნაციზმი, კომუნიზმი, და ა.შ სწორედ ამ ეპოქაში ფორმირდა. ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში გაზიარებულია მოსაზრება, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული კულტურა და ლიტერატურა მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების თანადროულია. *„XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს მოდერნისტული კულტურული არჩევანი, მთელი შემდგომი პერიოდის მანძილზე, ერთი მხრივ ასახავს, მეორე მხრივ, კი ამყარებს საქართველოს საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, კულტურულ მისწრაფებას, თავი წარმოიდგინოს და დაიმკვიდროს დასავლური სამყაროს ნაწილად*“ (წიფურია, 2016, გვ. 10).

ამ იდეოლოგიური და შემოქმედებითი მრავალფეროვნების გათვალისწინებით, საინტერესოა, დავაკვირდეთ, თუ როგორ წარმოისახავენ ქართველი შემოქმედი ადამიანები მომავლის „ახალ სამყაროს“. უფრო კონკრეტულად, ჩვენი მიზანია გავაანალიზოთ, როგორ აისახა ფუტურისტული უტოპიანისტური ტენდენციები ქართულ სოცრეალისტურ მწერლობაში, კერძოდ, აკაკი ბელიაშვილისა და დემნა შენგელაიას პროზაში. შემოქმედების საწყისი ეტაპზე, მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში აკაკი ბელიაშვილი ფუტურისტულ ჯგუფს წარმოადგენდა, გასაბჭოების შემდგომ კი საბჭო-

თა ხელოვანების რიგებში გადაინაცვლა და სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკით გამსჭვალულ ნაწარმოებებს ქმნიდა. რაც შეეხება დემნა შენგელაიას, მართალია, მწერალი ოფიციალურად ფუტურისტული ჯგუფის წევრი არ გახლდათ, თუმცა აქტიურად თანამშრომლობდა მათ პერიოდულ გამოცემებთან და ფუტურისტულ შემოქმედებით ხედვებს ყოველთვის დადებითად აფასებდა. მწერალი 1925 წელს ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“ დაბეჭდილ წერილში „*Comentaria de bello Galico“ აღნიშნავს, რომ „გადახალისების შემდეგ, რომელიც მოხდა „H2SO4“-ის ჟურნალით, პოეზიის ყველა მიღწევის გადაფასება შესაძლებელი გახდა. [...] ხდება დაშლა ძველი პროზაული განწყობებისა. ეს უფრო ამტკიცებს ხელოვნების ახალი გზების დაწყებას, რომლის საჭიროებისათვის მე დიდი ხანია ვმუშაობდი და საშუალება მეძლევა ამ საერთო მუშაობაში ჩავერთო.“* (შენგელაია, 2011, გვ. 359) თუ ბორის გროისის მოსაზრებას გავიზიარებთ, საბჭოთა ავანგარდისტების მეტნაკლებად უმტკივნეულო შემოქმედებით ტრანზიცია ავანგარდიდან სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკაში აიხსნება იმით, რომ ორივე მიმდინარეობა გამსჭვალულია უტოპიანისტური სულისკვეთებითა და მცდელობით, წარმოისახონ და შექმნან საოცნებო მომავალი აქ და ახლა.

უტოპიანიზმი სამეცნიერო ლიტერატურაში განიხილება, ერთი მხრივ, როგორც სულისკვეთება, მისწრაფება უკეთესი სამყაროს კონსტრუირებისათვის და ამასთანავე, გულისხმობს შესაძლებლობების ხედვასა და სტრატეგიების მოძებნასაც ამგვარი საოცნებო სამყაროს ასაშენებლად. ამ თვალსაზრისით, ცხადია, როგორც ფუტურიზმი, ასევე სოციალისტური რეალიზმიც უტოპიანიზმით აღვსილი მიმდინარეობებია. ამასთანავე, შემოქმედებით სითამამესთან ერთად, ფუტურიზმი საყოველთაოდ აღიარებულია მე-20 საუკუნის ხელოვნების ყველაზე პოლიტიზებულ მოძრაობადაც, რადგან საკუთარ მსოფლმხედველობაში შემოქმედებით ესთეტიკასთან ერთად პოლიტიკური დღის წესრიგიც შემოაქვს. მიჩნეულია, რომ სწორედ ამგვარმა მიდგომამ განაპირობა ევროპაში მემარჯვენე იდეოლოგიების – ნაციზმისა და ფაშიზმის, ხოლო საბჭოთა კავშირში კომუნისტური ტოტალიტარული რეჟიმების გაბატონება; უტოპიის ერთ-ერთი აღიარებული მკვლევრის ლაიმენ თაუერ სარჯენტის აზრით, გასული საუკუნის დასაწყისში უტოპიების რეალიზაცია კაცობრიობის პრობლემების მოგვარების გზად განიხილებოდა, თუმცა პრობლემად იქცა თეორიული წარმოსახვების რეალობაში განხორციელების შესაძლებლობების მოძებნა, რადგან მხატვრულ ნარატივში წარმოსახულ უტოპიებს, როგორც წესი, ბუნდოვანება ახასიათებთ, ეს კი შესაბამის დაინტერესებულ ჯგუფებს შესაძლებლობას აძლევს, საკუთარი შეხედულებების მიხედვით, შეავსონ ამგვარი ბუნდოვანი ადგილები და საზოგადოებებს აიძულონ ამ დეტალებთან შესაბამისობა (Sargent, 2010, გვ. 126). ლიტერატურასა და ხელოვნებაში რეფლექსირებული ფუტურისტული ძირითადი ღირებულებები და საოცნებო ევტოპია გამოხატული იყო აგრესიული და მილიტარისტული სენტიმენტებით. ისინი ომს საზოგადოების გაახალგაზრდავების საშუალებად და გმირობისა და ვაჟკაცობის განცდის მაფორმირებელ ინსტრუმენტად განიხილავდნენ. აღიარებდნენ ტექნოლოგიების ძალას, ადიდებდნენ სიჩქარეს, დინამიზმს, ქალაქის ცხოვრების ქაოსსა და მღელვარებას; ტექნოლოგიები და მანქანები თანამედროვეობისა და პროგრესის სიმბოლოდ განიხილებოდა და მიიჩნევდნენ, რომ მათი შესაძლებლობები საზოგადოების გარდაქმნისთვის უნდა გამოეყენებინათ; ამასთანავე, ფუტურისტები უარყოფდნენ წარსულსა და ისტორიას, ტრადიციულ ლიტერატურულ ფორმებსა და ენას, ამის სანაცვლოდ, გვთავაზობდნენ ალტერნატიული ენასა (ზაუმი) და საკუთარ პუნქტუაციას. ამ ქმედებების საბოლოო მიზანი კი სამყაროს რადიკალური გარდაქმნა გახლდათ.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ევროპული ფუტურიზმის მანიფესტი პირველად 1909 წელს დაიბეჭდა, ამ ფონზე ფუტურისტული ჯგუფი საქართველოში საკმაოდ გვიან ჩნდება. მართალია, ვლადიმერ მაიაკოვსკი 1914 წელს მართავს ავანგარდისტულ საღამოებს თბილისსა და ქუთაისში, თუმცა ქართული ფუტურიზმის პირველი მანიფესტი „საქართველო ფენიქსი“ მხოლოდ 1922 წელს (გასაბჭოების შემდგომ) გამოიცემა; 1924 წელს კი უკვე ფუტურისტული ჟურნალი „H2SO4“ იბეჭდება. მანიფესტში, ბუნებრივია, ფუტურისტული მსოფლხედვის ყველა ძირითადი პრინციპია

გათვალისწინებული. ქართველი ფუტურისტებიც უარყოფენ წარსულს, აკრიტიკებენ წინაპრებს, რადგან მიიჩნევენ, რომ მათ ,,დაკარგული ჰქონდათ მომავლის მზერა“, უარყოფენ ისტორიას (მუზეუმებსა და ძეგლებს), ემოციებს, გრძნობებს და ამის საპირწონედ, აიდეალებენ ,,მანქანის კვამლში გაჯანგულ ბრბოს, აღტაცებით ტაშს რომ უკრავს რევოლუციას,“ ტექნოლოგიურ განვითარებასა და ცხოვრების დინამიზმს, ხოლო შემოქმედებაში – ,,გაქანების სითამამესა და ამბოხებას.“ ფუტურისტებისთვის საოცნებო ევტოპიური მომავალის სურათი, მათივე სიტყვებით, ,,საქართველოს მომავლის თვალწარმტაცი სურათი“ მანიფესტში შემდეგი სახით არის წარმოსახული. *,,ცხრა-თვალა მზის სხივებით განათებულ ასსართულიანი სახლის თავებზე შხუილით გარბოდნენ მატარებლები და ჰაეროპლანები კალიებსავით ფუსფუსებდნენ ქარხნების კვამლით გაჭვარტლულ ცაზე. უზარმაზარი მონუმენტებიდან, რომელიც იყო პლანეტათა შორის სადგური, ელვის სისწრაფით ავარდა მანქანა, რომელსაც მიჰყავდა მგზავრები პლანეტა მარსზე“.* ამგვარი ამბიციური, წარმოსახვითი მომავლის შინაარსი, ასევე თამამ ექსპერიმენტულ მხატვრული ფორმაშია მოქცეული, ვგულისხმობთ ჟურნალ ,,H2SO4”-ის სტრუქტურას. ჟურნალის სარედაქციო ჯგუფის წევრები აღნიშნავენ, რომ მათი ამოცანა არის ,,რევოლუციონირებისა და კონსტრუქტუროების გამართლება,“ ხოლო უმთავრესი ადრესატები ქარხნის მუშები, ავიატორები და შოფრები არიან, მხოლოდ მათ შემდგომ მოდიან კულტურული და ინტელექტუალური ელიტის წარმომადგნლები. ბელა წიფურიას მოსაზრებით, *,,ჯგუფის დამოკიდებულება პოლიტიკასთან, რევოლუციასა და კომუნიზმთან რუსი ავანგარდისტებისა და ლეფის შეხედულებებს შეესაბამება. სარედაქციო წერილში რევოლუცია განზოგადებული და რომანტიზებული სახითაა წარმოდგენილი, ინდუსტრიალიზაცია და მასობრივი მოძრაობა კი პროგრესის ძალად მიიჩნევა“* (წიფურია, 2019).

თუმცა, როგორც ზემოთ მივუთითეთ, უკეთესი სამყაროს შექმნის იმედი და სურვილი არ ნიშნავს საბოლოო გამარჯვებას. ისტორია გვასწავლის, რომ უტოპიები ვერასოდეს მატერიალიზდებიან იმგვარად, რომ ევტოპიებად იქცნენ და ყველა მიღწეული უტოპია სწრაფადვე გარდაიქმნება დისტოპიად. განსაკუთრებით მაშინ, თუ ევტოპიის მიღწევის ამბიცია სახელმწიფოს პოლიტიკური სისტემის მიზანი ხდება. ბორის გროისის მოსაზრებით, სინამდვილეში სწორედ ავანგარდისტული იდეალების რეალიზებას ემსახურებოდა საბჭოთა კავშირის პოლიტიკური მმართველობაც, რადგან მათ წევრებს ბუნებრივად სწამდათ, რომ სასურველი მომავალი დადგა და სწორედ ამიტომ საკუთარ მისიად/ვალდებულებად განიხილავდნენ საზოგადოების ადაპტაციას ან/და შეგუებას ამ ახალ ევტოპიურ რელობასთან. შემოქმედებით სფეროში ადაპტაციის მთავარი საშუალება, სახელმწიფოს სხვა იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ ძალადობრივ ინსტრუმენტებთან ერთად, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიური მიდგომების დანერგვა გახლდათ.

საბჭოთა კავშირში სოციალისტური რეალიზმი ერთადერთი ოფიციალური კულტურული სტილი და ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო1932 წლიდან 80-იან წლებამდე. ამ პერიოდიდან მოყოლებული საბჭოთა ლიტერატურა და ზოგადად, ხელოვნება პარტიის პოლიტიკურ დიქტატს ექვემდებარებოდა. სოციალისტური რეალიზმის თეორიული პრინციპები 1934 წლის საბჭოთა მწერალთა კონგრესზე მაქსიმ გორკის მიერ არის განმარტებული. სოციალისტური რეალიზმი გულისხმობდა, რეალისტური სტილის გამოყენებით, საბჭოთა ცხოვრების უაღრესად ოპტიმისტურ ასახვას. ,,სულით ოპტიმისტური“ და რეალისტური სტილით უნდა მომხდარიყო საბჭოთა კავშირის პროპაგანდა, უნდა წარმოჩინილიყო საზოგადოების სოციალისტური აღმშენებლობა. საბჭოთა მოქალაქეების დაჟინებული სწრაფვა ბედნიერი, საბჭოთა კომუნისტური სახელმწიფოს შექმნისთვის. ამდენად, სოციალისტური რეალიზმის კულტურული სტილი გულისხმობდა, შეექმნა, ან უფრო სწორად, ჩაენაცვლებინა არსებული რეალობა იდეალური, კომუნისტური ევტოპიით; ამ ახალ სამყაროსთან ადაპტაციის მეთოდები კი უაღრესად სასტიკი გახლდათ, თუმცა ფუტურისტების შემოქმედებაში წარმოდგენილ ხედვებს თანხვდება. მაგალითად, რომ „ხელოვნება სხვა არაფერია, თუ არა ძალადობა, სისასტიკე და უსამართლობა“ ან „ომი კაცობრიობის ჰიგიენაა,“ ამიტომ ვისაც ამგვარი საბჭოთა ევტოპიის არ სჯეროდა, მათი სიკვდილიც ბუნებრივ კანონზომიერებად უნდა განხილულიყო. ამასთანავე, მხატვრულ ტექსტებში აკრძალული იყო ნებისმიერი პესიმისტური ან

კრიტიკული განწყობისა და შტრიხის შეტანა. როგორც ბორის გროისი მიუთითებს, ამ პერიოდიდან ხელოვნების ერთადერთ ფუნქციად იქცა არა სამყაროსა და ადამიანების რეპრეზენტაცია, არამედ მათი ტრანსფორმაცია ,,ახალი საბჭოთა ადამიანის“ შესაქმნელად. პარალელები მარქსისტულ და ავანგარდულ დამოკიდებულებას შორის თავისთავად აჩვენებს, რომ ავანგარდი თავისი „სიცოცხლის აღმშენებლობის“ პროექტით და ესთეტიკური, პრინციპებით კონკურენციას უწევდა ძალას, რომელსაც ასევე ჰქონდა ეკონომიკური და პოლიტიკური, რეალობის სრული რეკონსტრუქციის ამბიცია, გარდაექმნა მთელი მსოფლიო ხელოვნების ერთ ნაწარმოებად, ერთი მხატვრული დიზაინის მიხედვით, საერთო მხატვრული კონცეფციებით გაერთიანებული კოლექტივის ძალისხმევით; (გროისი, 1992).

ამგვარი ფონის გათვალისწინებით, საინტერესოა ჩვენ მიერ შერჩეულ ავტორთა შემოქმედებაში დავაკვირდეთ, თავისუფალ სივრცეში მცხოვრები ადამიანების თამამი ოცნებები პოლიტიკური დიქტატურის პირობებში როგორ ტრანსფორმირდება; ამ თვალსაზრისით, აკაკი ბელიაშვილის 40-50-იანი წლების მხატვრულ პროზაში რამდენიმე ტენდენცია გამოიკვეთება: მწერლის პროზაულ ტექსტებში მომავლის ადამიანები ე. წ ახალი ადამიანები, მეამბოხეებისა და ახალი პლანეტების დამპყრობლების ნაცლად, სოფლად, ცივილიზაციისგან და კულტურისგან მოწყვეტილ გარემოში მცხოვრებ ადამიანებად წარმოისახებიან (მაგალითისთვის, ,,აღდგენილი ხიდი,“ ,,ვადიდოთ ალალი მარჯვენა“; ამასთანავე ასეთ გარემოში ცხოვრება მათივე შეგნებული არჩევანია. ამ მოთხრობებში ახალი ცხოვრებით შთაგონებული ახალგაზრდების ოცნებები მხოლოდ და მხოლოდ საცხოვრებელი, საყოფაცხვრებო პირობების გაუმჯობესებით ამოიწურება. მაგალითად, მოთხრობების პერსონაჟების ოცნებაა მთავრობისგან მიიღონ ბინა, ახალი ავეჯით მოაწყონ სახლი, ანდა სარეცხი მანქანა შეიძინონ და ა. შ.

მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედებითად თავისუფალ სივრცეში ფუტურისტული ხედვები წარსულისა და ტრადიციების უარყოფას გულისხმობდა, პარტიული დიქტატის პირობებში ეს მიდგომაც იცვლება და ნებადართული ხდება ,,ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური“ ტექსტების შექმნა. ამის გათვალისწინებით, აკაკი ბელიაშვილის სოციალისტური რელიზმის ესთეტიკით შექმნილ ტექსტებში ნაციონალური ისტორიული თემებიც აქტიურდება. ,,პირველი ასვლა,“ ,,ოქროს ჩარდახი“, ,,მხატვრის შეგირდი,“ „დაკარგული ფურცლები,“ ,,სამეფოს მედროშე,“ ,,თავგადასავალი ბესარიონ გაბაშვილისა“ და სხვა.

სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიით შექმნილ ტექტებში ასევე ნაკლებ ამბიციური და მოკრძალებული ხდება ფუტურისტული ოცნებები ტექნოლოგიურ გამოგონებებზე. მაგალითად, აკაკი ბელიაშვილის მოთხრობაში ,,ჯადოსნური სათვალე“ მომავლის გამოგონებად ღამის ხედვის სათვალე განიხილება, თუმცა მოთხრობაში ვერც ეს გამოგონება რეალიზდება, რადგან მისი დამზადების ტექნოლოგია გარკვეულ მიზეზთა გამო დაკარგულია. ტექნოლოგიური გამოგონებისგან განსხვავებით, მწერლის შემოქმედებაში დიდ ადგილს იკავებს ბუნების დამორჩილებისა და გარდაქმნის თემატიკაც. შეიძლება ითქვას, ახალ რელობაში მხოლოდ ამ ფუტურისტული ოცნების გადაფასება არ ხდება. აკაკი ბელიაშვილის მოთხრობებისა და რომანების მთელი ციკლი ეძღვნება მთებში მადნეულის აღმოჩენისა და მოპოვების პროცესებს, ფოლადის ჩამოსხმის ტექნოლოგების ათვისებას და ა.შ. მაგალითისთვის, ,,ახალგაზრდები“, ვეფხია ხალიბაური,“ ,,შვიდკაცა“ და სხვა.

ამის პარალელურად, მწერალს შექმნილი აქვს უამრავი ტექსტი, რომლებშიც ბედნიერი, კომუნისტური ევტოპიური აწმყოა რეპრეზენტირებული. მაგალითისთვის, ,,მოგონება,“ ,,როგორ ვნახე ლეინინი,'' ,,ზვავი“და ა.შ.

რაც შეეხება დემნა შენგელიას შემოქმედებას, მართალია, მწერლის შემოქმედებაში ,,ახალი ადამიანის“ მიმართ ინტერესი ჩანს. თუმცა განსხვავებით სხვა ფუტურისტებისგან, მასთან მომავალის უპირობო რწმენაზე მეტად ევტოპიური მომავლის მიმართ შიში და ეჭვი იგრძნობა. მის მხატვრულ ტექსტებში მომავლის ადამიანები ან შემეცნების უნარებსა და რაციონალურობას მოკლებული ადამიანები არიან, მაგალითად გუჯუ ლაბახუა რომანიდან ,,სანავარდო“, რომელიც ფიზიკური ძალისა და სექსუალური ენერგის გარდა, სხვა კულტურულ ან შემეცნებით უნარებს ვერ

ფლობს. ,,იდგა სატანასავით ვნებააყეფებული, ბღაოდა და ეძახდა დედალს," ანდა ,,დგას ანთებული კბილებს აღრჭიალებს და ფშვინავს კურატი მოზვერივთ," თუმცა მიუხედავად ამისა, ტექსტში საზოგადოების მოლოდინები მაინც მას მიემართება. ბონდო მის თვალებში ამოიკითხავს, რომ ,,იგი გადარეული იყო ჟინით. გუჯუ ლაბახუა მოიტანს შუმ ვნებას. გუჯუ ლაბახუამ უნდა გვიხსნას თორემ არაა ჩვენი საშველი," ამბობს ის. გუჯუსთან ერთად მომავლის ადამიანად განიხილება თაბაგარი მოთხრობიდან ,,კაც." თაბაგარი ძალაუფლებიის მქონე პერსონაჟია, ბოლშევიკი და რევოლუციონერი, რომელიც ახალ დროში სკოლის მასწავლებელი ხდება. თუმცა მიუხედავად მისი სტატუსისა, მაინც არ იშორებს გვერდიდან ძალუფლების სიმბოლოს, მაუზერს. საბოლოო ჯამში, დემნა შენგელიას პროზაში ახალი დროის კომუნისტური ევტიპიის მიღწევა და იდეოლოგიის მიერ დატოვებული ცარიელი ადგილების შევსება სწორედ ამ პერსონაჟთა მსგავსი ადამიანების ამოცანა ხდება. გუჯუ რომელიც სექსუალური ენერგიით არის აღვსილი, თუმცა პირველყოფილური ბუნების ნაწილს წარმოადგენს, რადგან სრულიად მოკლებულია განათლებას, ცივილიზაციას და შემეცნების უნარებსაც, ამდენად არც განვითარების პერსპექტივაც არ აქვს და პერსონაჟები, რომლებსაც პარტიამ გარკვეული ძალაუფლება მიანიჭა და ამ ძალაუფლების განცდითა და მისგან მიღებული სიკეთეებით ტკბებიან.

კევინ ჰეთერინგტონის მსჯელობით, იმისთვის რომ ნებისმიერი სახის მოდერნიზაციის პროექტი წარმატებული აღმოჩნდეს. მნიშვნელოვანია სახელმწიფოში არსებობდეს ორგვარი ტიპის სივრცე-ერთი კონტროლის, დისციპლინისა და მართვის და ამასთან ერთად, ალტერნატიული– წინააღმდეგობისა და დაეჭვების სივრცეები. ჰეთერინგტონი, განსხვავებით მიშელ ფუკოსგან, რომელსაც მიაჩნდა, რომ ამ ორი ტიპის სივრცეების თანაკვეთა ან ტოტალურ კონტროლს ან ტოტალურ ანარქიას წარმოშობს, ასაბუთებს, რომ დაეჭვების ე. წ. ჰეტეროტოპიული სივრცეების არსებობა, პირიქით, შესაძლებლობას უქმნის სახელმწიფოს, საზოგადეობასა და რაც მთავარია, შემოქმედ ადამიანებს აქცენტები მუდმივად შექმნისა და განვითარების პროცესისკენ მიმართონ. ჰეთერინგტონის განმარტებით, ჰეტეროტოპიული სივრცე არის ტრანსგრესიული სივრცე, რომელიც მუდმივად მოძრაობს თავისუფლების იდეებისა და წესრიგის/მოწესრიგების იდეებს შორის. ამის გათვალისწინებით, ბუნებრივია, საბჭოთა სოციალისტური იდეების როგორც პოლიტიკური ასევე შემოქმედებითი მარცხი ლოგიკური შედეგია, რადგან საბჭოთა ხელისუფლებამ ერთი მხრივ, ამგვარი ჰეტეროტპოიები, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა იდეოლოგიის ან მმართველობის კრიტიკას, ძლადობრივად მოსპო და ამავდროულად, სასტიკი მეთოდებით ებრძოდა ახალი დაეჭვების სივრცეების წარმოქმნასაც. სწორედ ამიტომ განიხადა მარცხი სოციალისტურმა რეალიზმმა როგორც შემოქმედებითმა კონცეფციამ და ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ და ასევე საბჭოთა კავშირმაც– როგორც პოლიტიკურმა პროექტმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბელიაშვილი აკაკი. (1964). თხზულებანი ექვს ტომად. ტომი II, თბილისი ,,საბჭოთა საქართველო".

ბელიაშვილი აკაკი. (1968). თხზულებანი ექვს ტომად. ტომი V, თბილისი: ,,საბჭოთა საქართველო".

,,საქართველო ფენიქსი". (2021). წიგნში ქართული ავანგარდიზმი. კვლევის ავტორი და შემდგენელი, ლევან გელაშვილი.გვ.48-49. თბილისი, ,,გამომცემლობა აკადემიური წიგნი".

შენგელაია დემნა. (1966).მოთხრობები თბილისი ,,საბჭოთა საქართველო".

შენგელაია დემნა. (2011) ,,Comentarua de beio Galico", წიგნში: ლიტერატურული ჟურნალები1910-1920-იანი წლები.თბილისი. ,,ლიტერატურის მუზეუმი".

შენგელაია დემნა. (1926). სანავარდო, თბილისი. ,,სახელგამი".

წიფურია ბელა. (2019). H2SO4 – ქართველ ფუტურისტთა ჯგუფი წიგნიდან: H2SO4. Futurismus und Dada in Tiflis. Berlin: ,,Ciconia". https://literature.iliauni.edu.ge/rubrika/1896/

წიფურია ბელა. (2016). ქართული ტექსტი საბჭოთა პოსტსაბჭოთა პოსტმოდერნულ კონტექსტში თბილისი, ,,ილიას სახლმწიფო უნივერსიტეტი".

Groys Boris. (1992).The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Esthetic Dictatorship and Beyond. Translated by Charles Rougle. ,,Princeton University Press".

Hetherington Kevin. (1997).The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering. London, UK: ,,Routledge".

Jameson Fredric.(2005). Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. ,,Verso".

Lyman Tower Sargent.(2010). Utopianism: A Very Short Introduction. ,,Oxford University Press".

References:

Beliashvili Ak'ak'i. (1964). Tkhzulebani ekvs t'omad. T'omi II, [Novels in six volumes. Volume II]. Tbilisi ,,sabch'ota sakartvelo".

Beliashvili Ak'ak'i. (1968). Tkhzulebani ekvs t'omad. T'omi V, [Novels in six volumes. Volume V]. Tbilisi: ,,sabch'ota sakartvelo". ,

„Sakartvelo peniksi". (2021). Ts'ignshi kartuli avangardizmi. K'vlevis avt'ori da shemdgeneli, Levan Gelashvili. ["Georgia Phoenix". In the book Georgian Avantard. Research author and compilator, Levan Gelashvili]. Tbilisi: ,,ak'ademiuri ts'igni". 48-49.

Shengelaia Demna. (1966). Motkhrobebi. [Novels Tbilisi]. Tbilisi ,,sabch'ota sakartvelo".

Shengelaia Demna. (2011) ,,Comentarua de beio Galico", ts'ignshi: lit'erat'uruli zhurnalebi 1910-1920-iani ts'lebi. [Commentarua de beio Galico" in the book Literary Journals 1910-1920s.]. Tbilisi: ,,lit'erat'uris muzeumi".

Shengelaia Demna. (1926). Sanavardo. [Sanavardo]. Tbilisi: ,,sakhelgami".

Ts'ipuria Bela. (2019). H2SO4 – kartvel put'urist'ta jgupi ts'ignidan: H2SO4. Futurismus und Dada in Tiflis. [H2SO4 – The group of Georgian futurists from the book: H2SO4. Futurism und Dada in Tiflis]. Berlin: ,,Ciconia". https://literature.iliauni.edu.ge/rubrika/1896/

Ts'ipuria Bela. (2016). Kartuli t'ekst'i sabch'ota p'ost'sabch'ota p'ost'modernul k'ont'ekst'shi. [Georgian text in the Soviet, Post-Soviet, postmodern context]. Tbilisi: ,,Ilias sakhlmts'ipo universit'et'i".

Groys Boris. (1992). The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Esthetic Dictatorship and Beyond. Translated by Charles Rougle. ,,Princeton University Press".

Hetherington Kevin. (1997). The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering. London, UK: ,,Routledge".

Jameson Fredric.(2005). Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. ,,Verso".

Lyman Tower Sargent. (2010). Utopianism: A Very Short Introduction. ,,Oxford University Press".

Grigol Jokhadze
გრიგოლ ჯოხაძე
Ilia State University
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Unconscious Passages and Belated Resonance
(Osip Mandelstam's Essay "Homecoming")

გაუცნობიერებელი პასაჟები და დაგვიანებული რეზონანსი
(ოსიპ მანდელშტამის „დაბრუნება")

Osip Mandelstam's essay "Homecoming" has never been the object of the Georgian Literary criticism. It is all the more appropriate to say that the both essays – "Homecoming" as well as "Mensheviks in Georgia" – additionally reveal several proverbial layers of poet's artistic and personal portrait. In terms of political preferences or belonging, the poet supports the Soviet government and criticizes everything that contradicts it. His behavior is determined by the political conjuncture, the service of which the poet does not disdain, but uses it rather profitably. Seemingly, we deal with the stage of Mandelstam's biography when he is not an archetype of the Poet but just a human being.

Key Words: Osip Mandelstam, Georgia, homecoming, the inertia of Soviet great-power policy
საკვანძო სიტყვები: ოსიპ მანდელშტამი, საქართველო, შინ დაბრუნება, საბჭოთა ძალაუფლების პოლიტიკის ინერცია

საქართველოსთან დაკავშირებული რუსული მხატვრული ტექსტების შეფასებისა და წვდომის საკითხი დღემდე ამბივალენტურ განცდას ბადებს: ერთი მხრივ, დასანანია, რომ ბევრი რამ კვლავაც დასადგენია, მეორე მხრივ კი, დიდი ლიტერატურის ხიბლიც ისაა, რომ მისი ერთხელ და სამუდამოდ წვდომა და მიხვედრა საერთოდ შეუძლებელია.

ასეთ ფიქრებს აღძრავს დიდი რუსი პოეტის, მეოცე საუკუნეში ლამის პოეტის არქეტიპად მიჩნეული ოსიპ მანდელშტამის რამდენიმე ნარკვევი, რომელთაგან ერთ-ერთით („დაბრუნებით" (Возвращение) ქართული კრიტიკა არც არასოდეს დაინტერესებულა (Мандельштам, 2011, გვ. 34-39).

ნარკვევის გამოქვეყნებას მანდელშტამი ვერ მოესწრო. „ოგონიოკში" არ დაუბეჭდეს, აპოლიტიკურიაო. მის ნაცვლად, მანდელშტამმა „ოგონიოკს" „მენშევიკები საქართველოში" შესთავაზა, რომელიც, მეტწილად, იმავე ფაქტობრივ მასალაზე დაეწერა. დაუბეჭდეს. თუმცა მოგვიანებით, 1928 წელს, მანდელშტამმა თვითონ (და თითქმის იტერიულად!) იუარა როგორც ამ, ისე – საქართველოსთან დაკავშირებულ სხვა ტექსტების კრებულში შეტანა (Мандельштам, 1990, გვ. 392; Мандельштам, 1999, გვ. 97-98; Мандельштам, 1928, გვ. 191; Мандельштам, 1987, გვ.76-77).

ნარკვევი „დაბრუნება" 1987 წელსღა გამოუქვეყნებიათ მწერალ სვეტლანა ვასილენკოსა და ფსიქიატრსა და ლიტერატურათმცოდნე იური ფრეიდინს, ნადეჟდა მანდელშტამის ანდერძის აღმასრულებელს, იმ ვერსიის საფუძველზე, რომელიც პოეტის ქვრივს ჰქონია.

საერთოდ, „ოგონიოკთან" მანდელშტამი ნაყოფიერად თანამშრომლობდა.

ჯერ კიდევ სამოქალაქო ომის დროს „ოგონიოკის" მომავალ რედაქტორთან, ცნობილ ჟურნალისტთან, კრიტიკოსსა და ჯაშუშთან (1898-1940), მიხაილ კოლცოვთან ერთად მანდელშტამიც

არაერთხელ სტუმრებია კიევს. იქ არა მხოლოდ ნაწარმოებებს უბეჭდავდნენ, არამედ უხდიდნენ კიდეც: უკრაინა ჯერ ისევ მაძღარი იყო და, პირდაპირი მნიშვნელობით, ასაზრდოებდა სტუმრებს (Петников, 2012, გვ. 315).

1923 წელს მანდელშტამის 8 სხვადასხვა (თუმცა აშკარად კონიუნქტურული!) ნარკვევი დაბეჭდილა ,,ოგონიოკში“, რომელთა შორისაცაა ,,მეწშევიკები საქართველოში“. ამას იოლად ხსნიან: იმხანად ჰონორარი თარგმანებისა და ჟურნალისტური ოპუსებისთვის, ფაქტობრივად, გამოკვების ერთადერთი წყარო იყო. მაგალითად, აი, რას სწერს მანდელშტამი მამას 1923 წლის ნოემბერში: ,,რას ვშვრები? ფულისთვის ვმუშაობ. მძიმე კრიზისია. გაცილებით მძიმე, ვიდრე – გასულ წელს. მაგრამ ვითარება უკვე გამოვასწორე. ისევ ,,წამოვიდა“ თარგმანები, სტატიები და მისთ“ (მანდელშტამი 1923 წლის ,,ოგონიოკში“; სესლავინსკი).

მით უფრო საინტერესოა იმის შედარება, რაც ამ ნარკვევში წერია, იმასთან, რის დაწერაც ავტორმა საჭიროდ მიიჩნია, ხოლო გამოქვეყნებას რედაქცია დასთანხმდა. ნარკვევი ,,მენშევიკები საქართველოში“ პირველად დაიბეჭდა Огонек-ში (Огоньк, 1923, გვ. 2-6). 1987 წელს გადაბეჭდილია Литературная Грузия-ში (№ 9, с. 204-208 (პაველ ნერლერის პუბლიკაცია) (Мандельштам, 1990, გვ. 392).

* * *

,,დაბრუნება“, როგორც პუბლიკატორები აღნიშნავენ, პირობითი სათაურია – ძმები ოსიპ და ალექსანდრე მანდელშტამები ყირიმიდან, საქართველოს გავლით, მოსკოვში ბრუნდებოდნენ. სამწუხაროდ, არ უთითებენ, თვითონ უწოდეს ასე თუ ნადეჟდა მანდელშტამმა.

* * *

1920 წელს (ტექსტში შეცდომით მითითებულია 1919 წელი, გ.ჯ.). ბათუმში, განათებულსა და სუფთაში, რომლის ანტიპოდადაც ავტორი ნახევრად ბნელ ფეოდოსიას წარმოადგენს, უცხო და უსაქმური ხალხი ცხოვრობს.

გემიდან ჩამოსულთათვის პასპორტები ჩამოურთმევიათ. ავტორი ირონიულად შენიშნავს, რა საჭიროა პასპორტები თავისუფალ ქვეყანაშიო.

გამოუცდელი სტუმრები უსიამო ვითარებას გადაჰყრიან: ჩვენ ვემებდით კაფეს, სახელად – ,,მაწონი“, ეს კი იტალიურად ,,დოს“ ნიშნავს და ყველა კაფეზე ეწერა, რომ იქ მაწონს ყიდდნენო. ეს მანდელშტამის ირონიული შენიშვნაა: ისე ჩანს, აქ ავტორი ,,მაწონის“ ფსევდოიტალიურ ჟღერადობას აშარჟებს და განაგრძობს: ,,როგორც იქნა, ვიპოვეთ ჩვენი ,,მაწონი“ – ღორღით მოფენილი ეზო, მაგიდებს წამოხურული ქოლგა-სოკოებით, და დღე დავაგვირგვინეთ ფინჯანი თურქული ყავით და ნამდვილი თხევადი ოქროთი – ერთი სირჩა ცხელი მარტელით. სწორედ აქ შევხვდით აწოწილ აგნივცევს“ (სხვათაშორის, ამავე ეპითეტს (რუსულად – долговязый) იყენებს ალექსანდრ ვერტინსკი აგნივცევის აღსაწერად, 1921 წელს სევასტოპოლში რომ შეჰხვედრია) (Куферштейн, 1998, გვ. 59).

მანდელშტამის აღწერით, აგნივცევს ,,საზარელი ბრასლეტით დაებორკა მაჯა. სიმთვრალემ სძლია და გადასაკოცნად დაიხარა (ორიგინალშია: Он спьяну полез целоваться), მაგრამ, როცა შეიტყო, რომ მოსკოვში მივდიოდით, მაშინვე დასევდიანდა და გაქრა“.

პოეტი ნიკოლოზ აგნივცევი (1888-1932) რამდენიმე რუსული თეატრის სული და გული იყო – პოეტი, ლიბრეტოების, პიესებისა და ფელეტონების ავტორი. უკრაინაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ზღვის სანაპიროს გამოჰყოლია და ჯერ – ფოთსა და ბათუმში, შემდეგ ტფილისში უმუშავია. როცა აქაც ბოლშევიკები მოვიდნენ, სევასტოპოლში წასულა, შემდეგ კი – უცხოეთში (Куферштейн, 1998, გვ. 59). 1923 წელს, როცა მანდელშტამი ნარკვევს წერს, აგნივცევი ემიგრანტია. ავტორი, ძირითადად, სწორად ხატავს მის პორტრეტს: აგნივცევს მართლაც უყვარდა სმა და უცნაური აქსესუარებით დახუნძვლა. ის ფინალური შენიშვნა კი, როცა გაიგო, მოსკოვში ვბრუნდებოდით, მაშინვე მოიღუშა და გაქრაო, ორ რამეს მაინც მავარაუდებინებს: აგნივცევს ან გული დასწყდა, რომ ძმები მანდელშტამები მშიერ და სისხლიან მოსკოვს უბრუნდებოდნენ, ან იმან შე-

აშფოთა, რომ საბჭოური სინამდვილე ელიარებინათ. თუ ეს ბოლო თეზისი სიმართლესთან ოდნავ ახლოსაა, მაშ, მანდელშტამიც არც თუ სასიამოვნო ფერებს იმეტებს საბჭოეთიდან გაქცეული ხელოვანის პორტრეტის დასახატად, რათა ეს კონიუნქტურა სათანადოდ დაფასდეს!

* * *

საქართველოს სტუმრებს დილით მიუკითხავთ რომელიღაც კომისრისთვის, რათა პასპორტები დაებრუნებინათ. მისი ვინაობა დაუზუსტებელია როგორც ამ ტექსტში, ისე – ნარკვევში ,,მენშევიკები საქართველოში“.

მანდელშტამს, იმის დასამოწმებლად, რომ საქართველოში მეგობრები ჰყავდა, ჩამოუთვლია პოეტები: რიურიკ ივნევი და სერგეი გოროდეცკი. გახარებულ კომისარს უთქვამს, ორივეს ვიცნობ, საქართველოდან გავასახლეთო.

და ეს სიმართლე იყო: საინტერესოა, რომ რიურიკ ივნევი (ნამდვილი გვარ-სახელია მიხაილ კოვალიოვი) სულაც თბილისელი გახლდათ, ოღონდ, როგორც მისი დღიურებიდან (Ивнев, 2009), ასევე – ავტობიოგრაფიული პროზიდან (ივნევი) ჩანს და შემდგომი საქმიანობაც ადასტურებს (1917 წლის მოვლენებს პოეტი მიესალმა. მეტიც: ალექსანდრ ბლოკსა და ვლადიმირ მაიაკოვსკისთან ერთად, სწორედ იმ დღეს, როცა ,,ოქტომბრის რევოლუციად“ წოდებული გადატრიალება წარმატებით დასრულდა, სმოლნში გამოცხადდა, გამოეხმაურა სახალხო განათლების კომისრის, ა. ლუნაჩარსკის მოწოდებას, და აქტიურად დაიწყო თანამშრომლობა ახალ ხელისუფლებასთან. ის ხდება ლუნაჩარსკის მდივანი, მუშაობს მუშურ-გლეხური წითელი არმიის ორგანიზების კოლეგიაში, მონაწილეობს სრულიად რუსეთის საბჭოების IV საკავშირო ყრილობის მუშაობაში, თავკაცობს რუსეთის პოეტთა კავშირს და სხვ. (Ивнев, 1995), თანაუგრძნობს ბოლშევიკებს და მტრობს დამოუკიდებელ საქართველოს. ეს კი მისივე სიტყვებია: ,,ვსევოლოდ ემილის ძე მეიერჰოლდი, იმხანად ნოვოროსიისკში რომ იმყოფებოდა, დამეხმარა საქართველოში ევაკუაციაში, რომელსაც სათავეში მენშევიკები ედგნენ. დავამყარე ურთიერთობა ბოლშევიკთა პარტიის კავკასიის იატაკქვეშა სამხარეო კომიტეტთან და რამდენიმე ლექცია წავიკითხე, რისთვისაც, საბოლოოდ, საქართველოდან გამასახლეს. ვლადიკავკასის გავლით მოსკოვში დაბრუნება 1920 წლის ნოემბერსღა შევძელი“ (რიურიკ ივნევის მოგონებანი).

ვფიქრობ, ყველაფერი ნათელია. მხოლოდ იმას დავურთავ, რომ ივნევს 1919 წელს დაავალეს სააგიტაციო მატარებლის ორგანიზება და პერიფერიებში მოგზაურობა. ბუნებრივია, ქართულ მთავრობას ის ჯაშუშად მიეჩნია და გაეძევებინა!

რაც შეეხება სერგეი გოროდეცკის: 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შესახებ მან თბილისში ყოფნისას შეიტყო, სადაც, თუ მანამდე სალიტერატურო საქმიანობით დაკავებულიყო, აწ პოლიტიკური სააგიტაციო ოპუსების წერა დაეწყო (გოროდეცკი). მოგვიანებით გოროდეცკიმ პ. მერკუროვთან ერთად დაარსა ჟურნალი ,,ნართი“ – მხატვრულ-სატირული ყოველკვირეული (1919), რომლის ფურცლებზეც ხანდახან საქართველოს მენშევიკ ლიდერთა შესახებ საკმაოდ მწვავე მასალები იბეჭდებოდა. მაგალითად, ჟურნალის პირველ ნომერში გამოექვეყნებინათ ნოე ჟორდანიას სატირული კარიკატურა (მთავრობის მეთაური წვერცანცარა თხად გამოეყვანათ!). ჟურნალის პოლიტიკური პოზიცია მალევე მიუჩნევიათ გასაკიცხად და აუკრძალავთ, ხოლო რედაქტორი – გაუსახლებიათ: ,,...ღამით გამომეცხადა პირდაპირ რუსთაველის დროინდელი ფრესკიდან გადმოსული პირმშვენიერი ყმაწვილი და ალტერნატივა შემომთავაზა: ან – მეტეხის ციხე, ან – გაცლა, საითაც მსურდა. ოჯახთან ერთად ვიყავი. ამან განაპირობა ჩემი არჩევანი: გაცლა“ (Никольская, 2000, გვ. 134-135; Енишерлов).

იმას, რომ სინამდვილეში გოროდეცკი კავკასიას არ გასცლია, მისი შემდგომი საქმიანობა ადასტურებს, მაგრამ ნიშნეულად მეჩვენება ეს მემუარიც: ანასტასი მიქოიანი – ცნობილი საბჭოთა დიდმოხელე იგონებს, რომ ერთხელ, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, მოსკოვში, სტეფანე შაუმიანის ქვრივის ბინაში შეკრებილიყვნენ გორკი, ლუნაჩარსკი, ენუქიძე, კამო, მიქოიანი, ლევ შაუმიანი. გორკის და ლუნაჩარსკის ლიტერატურაზე ცხოველი საუბარი გაეჩაღებინათ. უცებ

გორკიმ მიქოიანს მიმართა: – თქვენ მგონი ახლახან ჩამოხვედით კავკასიიდან, არა? რა ხდება იქაურ სალიტერატურო ცხოვრებაში? შეცბუნებულ მიქოიანს ლევ შაუმიანი წახმარებია და უამბია ვასილი კამენსკიზე, სერგეი გოროდეცკიზე, რიურიკ ივნევზე, რომელთაც მენშევიკურ ტფილისში შეხვედრია: ისინი ხშირად კითხულობენ ლექციებს, ლექსებს, ღირსეულად იქცევიან და, ყველაფერი ადასტურებს, რომ პროსაბჭოურად არიან განწყობილნიო (სერებრიანი).

ამგვარად, ჩემი აზრით, მანდელშტამის ირონია სავსებით უადგილოა. ცხადია, მას ამის უფლება ჰქონდა, მაგრამ ესეც კონიუნქტურის წისქვილზე ასხამდა წყალს!

* * *

სტუმრები ვიზის მისაღებად გენერალ-გუბერნატორთან გაუგზავნიათ.

გამცილებელს ჯიბე გამობურცოდა: იქ ალბათ გასაღებთა აცმა ედო და ეს ,,თავისუფლების აღკვეთის საინკუბაციო პერიოდის“ მეტაფორადაც გამოდგებოდაო, – შენიშნავს მანდელშტამი და გენერალ-გუბერნატორს აღწერს: ,,ის იტალიელ გენერალს ჰგავს: მაღალია და ხმელი, რაღაც დაფნებით მოქარგულ მაღალსაყელოიან მუნდირში გამოწყობილი. მას მაშინვე გარს შემოერტყნენ აკაკანებულ-ატიტინებული უსიამოვნო გარეგნობის ადამიანები. და ამ ფრინველებისათვის დამახასიათებელ ყაშყაშში გამოარჩევდი ერთადერთ გასაგებ სიტყვას, ენერგიული ჟესტებისა და გადმოკარკლული თვალების თანხლებით, არაერთხელ რომ იმეორებდნენ: ,,ბოლშევიკი, ბოლშევიკი“ (აღსანიშნავია, რომ ამ სიტყვის რუსულად დაწერისას ავტორი საგანგებოდ უკუაგდებს რბილ ნიშანს ქართული მეტყველების სპეციფიზებისათვის! გ.ჯ.)“.

გენერალს განუცხადებია, უკან გაბრუნება მოგიწევთო. რატომ? – იმიტომ, რომ ცოტა პური გვაქვს. – მაგრამ ჩვენ აქ როდი ვრჩებით, მოსკოვში მივდივართ. – არ შეიძლება. აქ ასეთი წესია: რაკი ყირიმიდან ჩამოხვედით, ყირიმშივე უნდე გაემგზავროთ. აუდიენცია დასრულებულა.

დავაზუსტოთ ეს ტოპოსი.

გენერლის ვინაობას ნინო ტაბიძის მოგონებებითღა ვადგენთ (ტაბიძე, 2016, გვ. 99-100). სხვა მემუარისტები (ნიკოლო მიწიშვილი, ტიციან ტაბიძე, ილია ერენბურგი, ნადეჟდა მანდელშტამი...) მას არ იხსენიებენ. ნინო ტაბიძე წერს: ,,...ტიციანი და ნიკოლო წავიდნენ გენერალ მდივანთან. ის პატივისცემით მოეკიდა მათ თხოვნას და მანდელშტამის კარანტინიდან გამოყვანის ნებართვა გასცა“.

ზემოთ მითითებული ავტორები კი მხოლოდ გენერალ ბენია ჩხიკვიშვილთან შეხვედრას ადასტურებენ. მოგვიანებით მასთან შეხვედრას იხსენებს მანდელშტამიც. იქნებ ერთმა გენერალმა კარანტინიდან დაიხსნა მანდელშტამი, მეორემ კი საერთოდ გაათავისუფლა!

ასეა თუ ისე, შესაძლოა დავუშვათ, რომ ნინო ტაბიძისეული ,,გენერალი მდივანი“ და მანდელშტამისეული ,,გენერალ-გუბერნატორი“ ერთი და იგივე პირია – ზაქარია (შაქრო) ასლანის ძე მდივანი, რომელიც იმხანად მართლაც მსახურობდა ბათუმის სამხედრო კომენდანტად (მდივანი ზაქარია).

მისი პორტრეტის დახატვისას პოეტი კვლავაც ირონიულია. ქართული სახელმწიფოს გენერალი იტალიელს ჰგავს. მისი უნიფორმაც კი მსუბუქი იუმორის ობიექტია: რაღაც დაფნებით მოუქარგავთ. მას გარს ატიტინებულ-აკაკანებულ-აყაშყაშებული თვალებგადმოკარკლული თანამშრომლები ახვევია. დაბოლოს, ლამის ქართველთა უტყუარად ამოსაცნობი ყბადაღებული მარკერი – უსწორო რუსული მეტყველება (Болшевик) და დამოუკიდებელი საქართველოს ოფიციალური დამოკიდებულება საბჭოთა ხელისუფლებისადმი!

ესეც კონიუნქტურის საამებელი სვლაა.

* * *

ავტორი სხვებთან ერთად ციხეში გამოუმწყვდევიათ:

,,ცარიელი და ბინძური საკნის ქვის იატაკზე დაცოცავდა ჭაბუკი თურქი და კბილის ჯაგრისით გულისხმიერად წმენდდა ყველა ღრეჩოსა და კუთხეს. მას არაფრად ეპიტნავა, რომ მივედით

და ხელი შევუშალეთ, ჩვენი იქიდან გამოგდებაც სცადა, თუმცა ეს სრულიად შეუძლებელი იყო. იქ უნდა დავლოდებოდით გემს, რომელიც ყირიმში ჩაგვიყვანდა“.

იმ ადგილას, საკნის სარკმლიდან როგორ ათვალიერებდა ნარკვევის გმირი ,,იაპონურ“ ბორცვებს და მოტორიანი იალქნიანი ნავების მთელ ტყეს, ჩანაწერი წყდება.

ჟურნალ ,,იუნოსტში“ ნარკვევის გამომქვეყნებელნი საგანგებოდ შენიშნავენ:

,,ხელნაწერის ნაწილი დაკარგულია. ნარკვევის – ,,მენშევიკები საქართველოში“ ნაბეჭდი ვერსიის აშიაზე ნადეჟდა მანდელშტამის მინაწერია, რომელიც, ნაწილობრივ, ცხადყოფს დაკარგული ტექსტის შინაარსს: ,,ქართველმა პოეტებმა შესთავაზეს ო.ე.-ს (ოსიპ ემილის ძეს, გ.ჯ.), თავდებად დასდგომოდნენ, მაგრამ იუარეს, მის ძმაზეც ეზრუნათ. აქ გამოტოვებულია – ქართველი პოეტების ვიზიტი, რომლებმაც ინახულეს და, წასვლისას, მიავიწყდათ. ქართველთაგან ვიღაცამ სთხოვა, ეს ადგილი ამოეღო. ოსიას არ უნდოდა. შემდეგ თავისით გაქრა“ (Мандельштам, 1987, გვ. 77).

მაშ, ნარკვევ ,,დაბრუნებაში“ იყო ადგილი, სადაც მანდელშტამი, ფაქტობრივად, ამხელდა ქართველ პოეტებს, მე კი თავდებად დამიდგნენ, მაგრამ ჩემი ძმის თავდებობა ვეღარ იკისრესო. მაშ, თავდებად დაუდგნენ, რომ პოეტი იყო და არა – ბოლშევიკების ჯაშუში (თუმცა, როგორც ზემოთაც ვნახეთ, ეს ერთმანეთს არ გამორიცხავდა!), მაგრამ, წასვლისას, მიავიწყდათ. არადა, ყველა ქართველი მემუარისტი – საკუთრივ, ტიციან ტაბიძე (ტაბიძე, 1923), ნიკოლო მიწიშვილი (მიწიშვილი, 2006, გვ.164-165), ნინო ტაბიძე (ტაბიძე, 2016, გვ. 99-100) და ილია ერენბურგი (,,...შემთხვევით ბათუმში ჩავიდნენ ქართველი პოეტები და გაზეთში წაიკითხეს, რომ ,,ორმაგი აგენტი ოსიპ მანდელშტამი“ თავს პოეტად ასაღებს. მათ მიაღწიეს ოსიპ ემილის ძის გათავისუფლებას“ (ერენბურგი, 1990, გვ. 316), სხვადასხვა ვარიაციით, მაგრამ პირმტკიცედ იმეორებენ, რომ მანდელშტამი ქართველმა პოეტებმა თუ პოეტმა (ტ. ტაბიძე) გაათავისუფლებინეს.

ვთქვათ, ნარკვევ ,,დაბრუნებაში“ ეს (ამგვარად თუ იმგვარად) ეწერა; ვთქვათ, ,,ქართველთაგან ვიღაცამ“ მართლაც სთხოვა მანდელშტამს ამის ,,ამოღება“; ვთქვათ, მერე ეს პასაჟი იდუმალად თავისით დაიკარგა... მან ხომ დაწერა ახალი ვერსია, რომელსაც ,,მენშევიკები საქართველოში“ უწოდა და რომელიც მაგავე ფაქტობრივ მასალას დააფუძნა – რატომ არ შეიტანა ეს ადგილი? ნარკვევში ,,მენშევიკები საქართველოში“ მხოლოდ ისაა ნათქვამი, რომ ციხიდან პრობოლშევიკურად განწყობილმა ბადრაგმა დაიხსნა და არა – ქართველი პოეტის ჩარევამ! ან: თუკი ასე ნაწყენი იყო ქართველ პოეტებზე, ტფილისში ყოფნისას ორი კვირის განმავლობაში რად იჯდა მათ სუფრაზე, რად ეძინა მათ მიერ გამოძებნილ წვირიან სასტუმროში, რატომღა ჩავიდა თბილისში მეორედ, იმხანად უკვე – მეუღლესთან ერთად?

ეს კითხვები უპასუხოა, მაგრამ მათი დასმა მკვლევრის ვალდებულება მგონია.

* * *

ტექსტი იმით გრძელდება, რომ ავტორი ვიღაც თანამგზავრთან ერთად რუსული გაზეთის რედაქციაში მიდის (ალბათ საიმისოდ, რომ უშველონ. შესაძლოა, პირდაპირ ცრემლი მოგადგეს თვალზე, თუ რა საშინელ პირობებში უმყოფებიათ ციხეში (!) რუსი პოეტი! გ.ჯ.), მაგრამ, თითქოს საგანგებოდ, გაზეთი ,,ვრანგელური“ ანუ თეთრგვარდიული ორიენტაციისა აღმოჩენილა. რის ვაივაგლახით მიუკვლევიათ სხვა გაზეთის, ,,უფრო შესაფერისი“, რედაქციისათვის. რედაქტორს, სავარაუდოდ, უცვნია ავტორი და მისი ამბავი სამოქალაქო გენერალ-გუბერნატორ ბენიამინ ჩხიკვიშვილისთვის (ორიგინალში გვარი ყველგან შეცდომით მეორდება: Чиквишвили, გ.ჯ.) უმცნია. ავტორის აღწერით, მას ,,წმინდანივით ინტელიგენტური სახე და თხასავით გრძელი პატრიარქალური წვერი“ ჰქონია. გენერალს ლაკონიურად გაუძევებია გუშაგი („Пошел вон“), მაშინვე რომელიღაც რვეული დაუდია წინ პოეტისათვის და შეუჩივლია: ,,ღვთის გულისათვის, რას იტყვით ამ ნაწარმოებზე – ეს კაცი პირდაპირ ჩვენს კომპრომეტაციას ეწევა!“. რვეული გამომდგარა პოეტ ნიკოლოზ ივანეს ძე მაზურკევიჩის (1893-?) – ალბომი, რომელშიც ეწერა პანეგირიკები ქართული მენშევიკური მთავრობის წარმომადგენლებისადმი. ავტორი გვარწმუნებს, ყოველი მათგანი, დაახლოებით, ასე იწყებოდაო: ,,ო შენ, დიდო ჩხიკვიშვილო, ო შენ, ჟორდანია, მთელი მსოფლიოს სასო-

ებავ!“ (ორიგინალშია: О ты, великий Чиквишвили, О ты, Жордания, надежда всего мира...). ,,მითხარით, ნუთუ ის თქვენში კარგ პოეტად ითვლება? მან ხომ სურიკოვის პრემია მიიღო...“ .

კომენტატორთა შენიშვნისამებრ, უნდა იხსენიებოდეს გლეხურ პოეტად მიჩნეული ივან სურიკოვის (1841-1880) მიმდევართა 1872-1921 წწ.-ში არსებული ჯგუფი. უცნობია, პოეტი ნიკოლოზ მაზურკევიჩი რითიმე უკავშირდებოდა თუ არა ივან სურიკოვის მიმდევართა ჯგუფს ან, საერთოდ, იყო თუ არა რაიმე პრემიის ლაურეატი. არა სურიკოვის, არამედ – პუშკინის პრემიის ლაურეატი 1915 თუ 1916 წელს გამოქვეყნებული ლექსებისათვის გახლდათ პოეტი ვლადიმირ მაზურკევიჩი (1871-1942) (Мандельштам, 1990, გვ. 392).

ნიკოლოზ მაზურკევიჩი ნოვოროსიისკელი იყო და 1914-1917 წწ.-ში სათავეში ედგა პიატიგორსკში გამომავალ ლიტერატურულ-მხატვრულ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ჟურნალს Кавказский Журнал. 1918 წლიდან ჟურნალი თბილისში გამოდის, ოღონდ მის რუსულ სახელწოდებას ქართულიც – ,,დალოცვილი საქართველო“ – დამატებია. 1920 წლის 14 აგვისტოს ნომრის გარეკანზე მართლაცაა ნოე ჟორდანიას პორტრეტი და მაზურკევიჩის მისდამი მიძღვნილი ლექსი, რომლის ფრაგმენტის ქართულად ამეტყველება ასეც შეიძლება (დალოცვილი საქართველო).

,,ო ჟორდანია, შემოგბედავ შმაგ ლექსს, დიახაც,
ნაღდსა და გულწრფელს, ყალბი ხოტბა რასაც არ ჰქვია,
შენ, ვინც გადურჩი ურწმუნობას, ბიწს, ანარქიას –
შენ, ვინც დევგმირი, სასწაული და გენია ხარ!“

(ორიგინალშია: „Жордания! Прости за этот вольный стих – // Он искренен, без тени лицемерья, – // Среди анархии, средь бурь, средь пошлости, безверья // Ты – Чудо-Богатырь, ты – гений, ты – велик!“ (იხ. ა. ჩერნოვის ფელეტონი გაზეთ „Грузия“-ში (Тифлис, 1920, № 127, 28 сентября).

* * *

ნარკვევ ,,დაბრუნების“ ანალიზი მანდელშტამის შემოქმედებითი და პიროვნული პორტრეტის რამდენიმე ცნობილ პლასტს მორიგად ათვალსაჩინოებს:

მანდელშტამი, როგორც მჭვრეტელი, ყოველთვის ირონიულია. შეიძლება იფიქრო კიდეც, რომ მას უირონიოდ (ხშირად – უსარკაზმოდაც) წერა საერთოდ არ შეუძლია. საქებარი ფორმა სინამდვილეში გასაკიცხია, ან – პირიქით. მისი თანხმობა თითქმის ყოველთვის უარყოფაა, და მისი ,,არას“ მიღმა ყოველთვის ,,დიახ“ კრთის. რა კეთილშობილური მიზანიც უნდა ამოძრავებდეს, იდეა ყოველთვის უარყოფითი საშუალებებით გამოითქმის. ეს მას დაკმაყოფილების განცდას უჩენს, და არა – მხოლოდ ესთეტიკური დაკმაყოფილებისა. ასე ,,მუშაობს“, ალბათ, მანდელშტამის ფსიქიკის თავდამცავი მექანიზმი. მისი წიკწიკი სამწერლო კონსტიტუციასაც განაპირობებს, ცხადია, სავსებით არაერთგვაროვანი ფორმით, ხარისხითა და ინტენსივობით.

არ გამოირიცხება მოდერნისტული ,,სტანდარტისადმი“ ერთგულებაც, როცა ირონია სამყაროსგან საკუთარი ცნობიერების აბსტრაჰირების, სოციალური სინამდვილისაგან გაუცხოებისა და სუბიექტური თვითჩაღრმავების საშუალებაა.

პოლიტიკური პრეფერენციისა თუ კუთვნილების თვალსაზრისით, პოეტი თანაუგრძნობს საბჭოთა ხელისუფლებას და კილავს ყველაფერს, რაც მას ეწინააღმდეგება: ამჯერად ეს დამოუკიდებელი საქართველოა. მის ქცევას პიროვნულ სტანდარტებთან ერთად განაპირობებს პოლიტიკური კონიუნქტურაც, რომლის მსახურებასაც პოეტი არ უცხოობს. პირიქით: სარფიანად იყენებს.

როგორც ჩანს, ეს იმ ეტაპად უნდა მივიჩნიოთ, როცა პოეტი ჯერ ისევ *ადამიანია* და არა – პოეტის არქეტიპი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

მდივანი ზაქარია. მდივანი ზაქარია, http://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/მდივანი_ზაქარია.

მიწიშვილი, ნ. (2006). ქართული ქრონიკა რევოლუციის დროიდან, თბილისი, „ინტელექტი“.

ტაბიძე, ნ. (2016). ცისარტყელა განთიადისას, ტიციანი და მისი მეგობრები, ,,არტანუჯი“, თბილისი.

ტაბიძე, ტ. (1923). გასტრალიორი ჭონტოლი, გაზ. ,,რუბიკონი“, 14, კვირა, 25 აგვისტო.

Возвращение (2011). Осип Мандельштам, Полное собрание сочинений и писем в трех томах, Том 3, ПРОЗА, ПИСЬМА, Москва, „Прогресс-Плеяда“.

Воспоминания Рюрика Ивнева, (1981). Вместе с Луначарским, http://lunacharsky.newgod.su/bio/rurik-ivnev-vmeste-s-lunacharskim/

Городецкий, Сергей Митрофанович. Лаборатория Фантастики, https://fantlab.ru/autor5926

Енишерлов, Владимир. (2016). „Акмеистов было шесть…“, http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11707.php

Ивнев, Рюрик. (1981). У ПОДНОЖИЯ МТАЦМИНДЫ, https://profilib.org/chtenie/143212/ryurik-ivnev-u-podnozhiya-mtatsmindy.php

Ивнев, Рюрик. (1995). Последний имажинист, Маяковский и его время, Опубликовано в журнале Арион, номер 1, 1995, https://magazines.gorky.media/arion/1995/1/poslednij-imazhinist.html

Ивнев, Рюрик. (2009). Новые тетради дневников, Опубликовано в журнале Крещатик, номер 2, https://magazines.gorky.media/kreschatik/2009/2/novye-tetradi-dnevnikov.html

Кавказский Журнал (1920). Кавказский Журнал – დალოცვილი საქართველო, http://www.nplg.gov.ge/ec/ka/pd3/search.html?cmd=search&pft=biblio&qs=700%3AМазуркевич+Н.И

Куферштейн, Ефим. (1998). Странник нечаянный, книга о Николае Агнивцеве – поэте и драматурге., Издание 2-е, исправленное и дополненное, Библиотека Всемирного клуба петербуржцев, Санкт-Петербург, 1998, https://imwerden.de/pdf/kuferstein_strannik_nechayanny_agnivtsev_1998__ocr.pdf

Мандельштам, Осип. (1987). Возвращение, Юность, 9.

Мандельштам, Осип. (1999). СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ, ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ, ПИСЬМА, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, МОСКВА.

Нерлер (1990). Осип Мандельштам, Стихотворения, Переводы, Очерки, Статьи, Тбилиси, „Мерани“.

Петников, Григорий. (2012). Страничка воспоминаний (Осип Мандельштам), Предисловие, публикация, примечания Полины Поберезкиной, გვ. 315, http://sites.utoronto.ca/tsq/40/tsq40_petnikov.pdf

Никольская Т. (2000). „Фантастический город“. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). Москва.

Огоньк (2020). Мандельштам в „Огоньке“ 1923 года, https://1-9-6-3.livejournal.com/582191.html

Серебряный, Даниил, Городецкий, Сергей. (2006). Стихи, воспоминания, https://stihi.ru/2006/02/07-734

Сеславинский, Михаил. (2016). Мой друг Осип Мандельштам. Михаил Сеславинский всмотрелся в наследие поэта библиофильским взглядом., https://www.kommersant.ru/doc/2889450

Ставропольеведение (2010). Ставропольеведение, Ч. I, Черная Т. К. , Литературный край ставрополье М.: „Надыршин“, https://studfile.net/preview/6326589/

Чернов, А. (1920). Фельетон, „Грузия“, 127, 28 сентября.

Эренбург, И. (1990). Люди, годы, жизнь, ВОСПОМИНАНИЯ в ТРЕХ ТОМАХ, ТОМ ПЕРВЫЙ, КНИГИ ПЕРВАЯ, ВТОРАЯ, ТРЕТЬЯ, ИЗДАНИЕ ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ, Москва, „Советский Писатель“.

References:

Mdivani Zakaria. [Mdivani Zakaria]. http://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/mdivani_zakaria.

Mits'ishvili, N. (2006). Kartuli kronik'a revolutsiis droidan. [Georgian Chronicle since the Revolution]. Tbilisi: „int'elekt'i“.

T'abidze, N. (2016). Tsisart'q'ela gantiadisas, T'itsiani da misi megobrebi. [Rainbow at Daybreak, Titsian and his Friends]. Tbilisi: ,,art'anuji“.

T'abidze, T'. (1923). Gast'raliori ch'ont'oli. [Visitor Breeder]. Gaz. ,,rubik'oni“, 14, k'vira, 25 agvist'o.

Chernov, A. (1920). Fel'yeton, [Satirical Article]. „Gruziya“, 127, 28 sentyabrya.

Enisherlov, Vladimir. (2016). „Akmeistov bylo shest'…“ ["There were six Acmeists…"]. http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11707.phpErenburg, I. (1990). Lyudi, gody, zhizn', VOSPOMINANIYA v TREKH TOMAKH, TOM PERVYY, KNIGI PERVAYA, VTORAYA, TRET'YA, IZDANIYe ISPRAVLENNOYe I

DOPOLNENNOYe, [People, Years, Life, MEMORIES in TREKH VOLUMES, VOLUME ONE, BOOKS ONE, TWO, THREE, EDITION CORRECTED AND SUPPLEMENTED]. Moskva, „Sovetskiy Pisatel'".

Gorodetskiy, Sergey Mitrofanovich. Laboratoriya Fantastiki. [Laboratory of Fantasy]. https://fantlab.ru/autor5926

Ivnev, Ryurik. (1981). U PODNOZHIYA MTATSMINDY, [At the Foot of Mtatsminda]. https://profilib.org/chtenie/143212/ryurik-ivnev-u-podnozhiya-mtatsmindy.php

Ivnev, Ryurik. (1995). Posledniy imazhinist, Mayakovskiy i yego vremya, [The Last Imagist, Mayakovsky and His Time]. Opublikovano v zhurnale Arion, nomer 1, https://magazines.gorky.media/arion/1995/1/poslednij-imazhinist.html

Ivnev, Ryurik. (2009). Novye tetradi dnevnikov. [New Diary Books]. Opublikovano v zhurnale Kreshchatik, nomer 2, https://magazines.gorky.media/kreschatik/2009/2/novye-tetradi-dnevnikov.html

Kavkazskiy Zhurnal (1920). Kavkazskiy Zhurnal – dalotsvili sakartvelo, [Caucasian Journal – Dalotsvili Sakartvelo]. http://www.nplg.gov.ge/ec/ ka/pd3/search.html?cmd=search&pft=biblio&qs=700%3AMazurkevich+N.I

Kufershteyn, Yefim. (1998). Strannik nechayannyy, kniga o Nikolaye Agnivtseve – poete i dramaturge. Izdaniye 2-ye, ispravlennoye i dopolnennoye. [Wanderer unintended, book about Nikolai Agnivtsev - poet and playwright., Edition 2, corrected and supplemented]. Biblioteka Vsemirnogo kluba peterburzhtsev. Sankt-Peterburg, 1998, https://imwerden.de/pdf/kuferstein_strannik_nechayanny_agnivtsev_1998__ocr.pdf

Mandel'shtam, Osip. (1987). Vozvrashcheniye, [Homecoming]. Yunost', 9.

Mandel'shtam, Osip. (1999). SOBRANIYe SOCHINENIY V CHETYREKH TOMAKH, TOM CHETVERTYY, PIS'MA, ART-BIZNES-TSENTR, [Collected Works in 4 Volumes, Volume 4, Letters Art-Business- Center]. MOSKVA.

Nerler (1990). Osip Mandel'shtam, Stikhotvoreniya, Perevody, Ocherki, Stat'i. [Osip Mandelstam, Poems, Translations, Essay, Articles]. Tbilisi: „Merani".

Nikol'skaya T. (2000). „Fantasticheskiy gorod". Russkaya kul'turnaya zhizn' v Tbilisi (1917–1921). ["Fantastic City." Russian Cultural Life in Tbilisi (1917-1921)]. Moskva.

Ogon'k (2020). Mandel'shtam v „Ogon'ke" 1923 goda. [Mandelstam in "Ogoniok" of 1923]. https://1-9-6-3.livejournal.com/582191.html

Petnikov, Grigoriy. (2012). Stranichka vospominaniy (Osip Mandel'shtam), Predisloviye, publikatsiya, primechaniya Poliny Poberezkinoy, [Page of Memoirs (Osip Mandelstam), Preface, publication, notes by Polina Poberezkina]. 315 p. http://sites.utoronto.ca/tsq/40/tsq40_petnikov.pdf

Seslavinskiy, Mikhail. (2016). Moy drug Osip Mandel'shtam. Mikhail Seslavinskiy vsmotrelsya v naslediye poeta bibliofil'skim vzglyadom. [My friend Osip Mandelstam. Mikhail Seslavinsky looked at the poet's legacy with a bibliophile look.]. https://www.kommersant.ru/doc/2889450

Serebryanyy, Daniil, Gorodetskiy, Sergey. (2006). Stikhi, vospominaniya. [Poems, Memoirs]. https://stihi.ru/2006/02/07-734

Stavropol'yevedeniye (2010). Stavropol'yevedeniye, CH. I, Chernaya T. K. , Literaturnyy kray stavropol'ye. [Stavropol Studies. Part I, Chiornaya T.K., Literary Region Stavropol]. M.: „Nadyrshin", https://studfile.net/preview/6326589/

Vozvrashcheniye (2011). Osip Mandel'shtam, Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v trekh tomakh. Tom 3, PROZA, PIS'MA, [Homecoming (2011). Osip Mandelstam, Complete Set of Works and Letters in 3 Volumes, Volume 3, Prose, Letters]. Moskva, „Progress-Pleyada".

Vospominaniya Ryurika Ivneva, (1981). Vmeste s Lunacharskim, [Memoires of Rurik Ivnev. Together with Lunacharsky]. http://lunacharsky.newgod.su/bio/rurik-ivnev-vmeste-s-lunacharskim/

Gocha Kuchukhidze
გოჩა კუჭუხიძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Atheism or New Religion

ათეიზმი თუ ახალი რელიგია?

Presentation, based on the works of the Soviet writers, provides analysis of atheistic ideology of the Soviet period; we focus on the passages in the Soviet literature demonstrating presence of the belief that once, the science without any gods at all by himself will be able to revive the dead and that the life will become eternal...

Presentation provides discussion of the "League of Militant Atheists", works of the various writers...

The main point of the presentation is that beyond the Soviet atheism there was the idea of creation of some kind of the new religion...

Key Words: Atheism, Nietzsche, USSA
საკვანძო სიტყვები: ათეიზმი, ნიცშე, სსრკ

კონსტანტინე გამსახურდია წიგნში – „ახალი ევროპა“ (1928 წ.) წერს:

„ევროპული კრიზისი! [...] მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო. ფრიდრიჰ ნიცშემ წამოაყენა ევროპული კრიზისის პრობლემა.“, „მიზეზები შეიძლება უფრო შორს ვეძიოთ.

რენესანსი.

მისი დამსახურებაა? მან ადამიანი თეოლოგიის არტახებიდან გაანთავისუფლა.

გაანთავისუფლა, მარტო დასტოვა. ვინ იტყვის: ასეთი განთავისუფლება უფრო მძიმეა, თუ მარტოობის ტრაგედია?“ (გამსახურდია, 1928, გვ. 7).

ღმერთის სიახლოვისა და, საერთოდ, მიღმიურობის განცდა მართლაც აღარ იყო საზოგადოებრივი ცხოვრებისთვის ტონის მიმცემი მაშინ, როცა ეს სიტყვები იწერებოდა და ის კი იგრძნობოდა, რომ იმ ახალი იდეოლოგიის ჩამოყალიბების მცდელობა არსებობდა, რომელიც მასებისათვის ახალი სასიცოცხლო ძალებისა და შემოქმედებისათვის იმპულსის მიმცემი გახდებოდა; კონსტანტინე გამსახურდიას ნიცშეს იმედი ჰქონდა (ეს ნიცშეანელობის ზეობის პერიოდია), მის წერილებში ასეთ სიტყვებს ვხვდებით: ნიცშე „უცნობი ღმერთის სამსახურში“, ზარატუსტრა – *„უკანასკნელი მისტიკოსი, უკანასკნელი ღმერთის უკანასკნელი ნიღაბი“, ნიცშე – ევროპის „სულიერი დირიჟორი“, „ნიცშე ღმერთის მკვლელი – მოციქულია ახალი დიდი რელიგიისა“* (გამსახურდია, 1928, გვ. 150-154)... მწერლის აზრით, საჭიროა, რომ, „როგორც ადამიანის პიროვნება, ისე კულტურა მითიურ ნისლში იყოს. უმითოდ ყოველი კულტურა დაიღუპება. ყოველივე კულტურა იმითი იწყება, რომ უამრავი საგნები იდუმალობით უნდა იქნას მოცული“; «მართალია, ნიცშე მოციქულია ანტიქრისტესი, მაგრამ მაინც ყველაზე გულწრფელად ამბობდა, რომ „ქრისტე ჯვარზე უზენაესი სიმბოლოა“»; შემდეგ ასე განაგრძობს მწერალი: «ამიტომაც მის ჰიბრიდულ ბუნებაში ჩვენ

გვაინტერესებს მისი „ჰოს“ მთქმელი ნახევარი» (გამსახურდია, 1928, გვ. 155-163); ექსპრესიონიზმის შესახებ ასე წერს გამსახურდია: „ექსპრესიონიზმი არც ლიტერატურული მოდაა, არც ესთეტიკური პოზა, იგი ახალი რელიგიაა ევროპის უახლოესი თაობის“ (გამსახურდია, 1928, გვ. 191)... ამავე წიგნ-ში ვკითხულობთ:

„მითოსს მოკლებული დრო უნდა დაძლეულ იქნას. მიტომაც ექსპრესიონიზმი არ არის ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისათვის ფეხმძიმობაა.

ახალი ეთოსი.

ახალი ჰუმანურობა

ახალი ადამიანი – ისმის სცენიდან, პოეზიიდან, კათედრიდან“ (გამსახურდია, 1928, გვ. 24).

რენესანსის რაობის უამრავი გაგება არსებობს; ალ. ლოსევს მიაჩნია, რომ ადამიანი სამყაროს ცენტრში მოაქცია რენესანსმა, მაგრამ ღმერთისაგან მის მიტოვებაზე არ წერს; როგორც ღვთის ხატად შექმნილი, ცენტრში რომ დაეყენებინა ადამიანი რენესანსს, ეს არაა გასაკვირი... ამ შემთხ-ვევაში მითოსისა თუ სარწმუნოებისაგან დაცლის მართლაც შემზარავ ფაქტში რენესანსის როლზე არ ვისაუბრებ, ამჯერად იმ გარემოებაზე გავამახვილებ ყურადღებას, რომ ქართველი მწერალი აქ უფრო მეტაფორულობით ახსენებს „ახალ რელიგიას“ და ქრისტიანობას არ უპირისპირდება; მაგრამ სულიერ ცხოვრებაში შემოსულმა ახალმა მსოფლმხედველობამ, შესაძლოა, რელიგიის ნიღაბიც მოირგოს და, თუ სიკეთე არაა მასში, საშინელი შედეგები მოიტანოს; როცა „ახალ რელიგიაზე“ საუბრობს და „ანტიქრისტეს მოციქულად“ იხსენიებს ნიცშეს და ახალი მითის შექმნაში მისი იმედი აქვს, ვერ ვიტყვით, რომ ქრისტეს სჯულს არ აფასებდა ახალგაზრდობის წლებში გამსახურდია და მთლიანად თავისსავე პერსონაჟს – თარაშ ემხვარს ჰგავდა იგი, – საზოგადოებაში რელიგიური მითოსისაგან დაცილების წინააღმდეგი იყო, უფრო სულიერებისაგან დაცლილ რწმენას უპირის-პირდებოდა და არა – თავად ქრისტეს, რაც ნიცშეზე ჰიბრიდულ ბუნებაზე მსჯელობის დროსაც ნათლად გამოჩნდა; სწამდა, რომ რომელიღაც მითის შექმნას შეუწყობდა ხელს ნიცშე და ამ ახალი მითით იქნებ ქრისტესთან ახლებური გზით მისვლის იმედიც ჰქონდა; როგორც სულიერებისაგან გამოფიტულ რწმენასთან დაპირისპირებული, ისე იხსენიებს ნიცშეს „ანტიქრისტეს მოციქულად“, უფრო მეტაფორული გაგებით ხმარობს ამ სიტყვებს, მაგრამ მკაფიოდ არ კვეთს ამ აზრს და ახალი საფრთხის წინაშე დგება, რადგან, როგორც შემდგომ თავადაც დარწმუნდა, თავისი ახლებური გზებით ქრისტესკენ ვერ (თუ არ) მიჰყავდა ნიცშეს ადამიანი, არ შეწყობია ისეთი მითის შექმნას ხელი, სიკეთის მომტან სულიერებასთან რომ მიაახლოვებდა ადამიანს (შემდგომში უარყოფითად აფასებდა მწერალი ნიცშეს); ერთადერთი, რაც კარგად გამოჩნდა, ისაა, რომ ბურუსით მოცულ მითად თავად იქცა, კაცობრიობამ ისიც კი ვერ გაიგო, რომელ „ღმერთთან“ აპირებდა ადამიანთა წაყვანას ნიცშე და, საერთოდ, იყო თუ არა მორწმუნე...

არსებობს მოსაზრება, რომ საბჭოთა კავშირის არსებობის პირველ წლებში ახალი ადამიანის სახის შესაქმნელ არქეტიპად ნიცშეს „ზეკაცი“ იქნა გამოყენებული. ამ შეხედულების თანახმად, ნიცშეანელობის მიხედვით, მითი ჭეშმარიტების შესაცნობი საშუალება არაა, სიცრუეც არის მასში და, თუ მას იდეოლოგიად დაუდგენ ხალხს, ადვილად შეძლებ მის მართვას; არსებობს მოსაზრება, რომ სოცრეალიზმი გარკვეულწილად სწორედ ამ კონცეფციას დაეფუძნა (Розенталь, 2000, გვ. 56).

თუ გავიხსენებთ ზოგად სახეს ტიპაჟისა, საბჭოთა ესთეტიკამ რომ შექმნა, ნიცშეანული „ზეკაცის“ მსგავსებას მართლაც შევიცნობთ მასში, – ეს არის ჯანსაღი, ძლიერი, შეუპოვარი საბჭოთა მშრომელი თავისი შეუდრეკელი, მებრძოლი, მიზანმიმართული ხასიათით; მასში არაა პესიმიზმი, დეკადენტობა, ოპტიმისტია და, თუ ზემოხსენებული ექსრესიონიზმიდან რაიმე არის ამ სახეში შესული, ეს მხოლოდ ექსპრესიაა, დინამიკა: რიტმი, ცეცხლოვანი რიტმი, „დაუნდობელი ნგრევა ძველისა“ (გალაკტიონი) და ცეცხლოვანი ენერგიით სავსე შენება ახლისა (გალაკტიონის სხვა სიტყვები გავიხსენოთ, ზემოჩვენებულის მსგავსად, ხარკის გადასახდელად რომ არის დაწერილი და ირონიაც რომ იპარება მათში: „კოლექტივო მხარი მხარს! / აბა, ჰე, აბა, ჰე“, „წავიდეთ, მოვედოთ / თავისუფალ მთა და ბარს“); ცაში ღმერთს არ დაეძებს საბჭოთა მშრომელი, ძირს „ჯანსაღად“ უყურებს მიწას („ჰეი, თქვენ ცაში ბევრს ნუ დაეძებთ, / ძირს სიყვარულით დახედეთ მიწას“, – ასევე

ხარკის გადასახდელად იტყვის ალიო მირცხულავა და თან ისიც წასცდება ამ სიტყვების წერისას, რომ სწამს ზეციური სასუფევლის არსებობისა („ბევრს ნუ დაეძებთო“, – ამბობს, ანუ ცარიელი არ ჰგონია ცა), მაგრამ იქით ყურებისა და ბევრის ძებნისაკენ არ მოგვიწოდებს; თუ გაუბედავს და ოდესმე აუხედავს საბჭოელ მშრომელს ცისკენ, დროზე უნდა დაეშვას ქვემოთ, ამიტომაა სიმონ ჩიქოვანი ირონია და ტრაგიკომიკულობაშეპარული ტონით რომ ამბობს: „დავტოვე ცაში სინაზე და გრძნობა გვრიტების, /თვალები მომაქვს ამ შემთხვევით ჩაშავებული /და შედეგი ვარ პოეტებთა მაგალითების“; შრომითი ფერხულია მიწაზე გაჩაღებული, „მექი ვაშაკიძეები“ ხნავენ და აყვავებენ მიწას, ებრძვიან „ხალხის მტრებს“, – „პარაზიტსა და წურბელს“ და აშენებენ ამქვეყნიურ „ედემს“: «„სამოთხეშიაც“ სული ვეღარ ძლებს», „და თუ არ იყო ქვეყნად ედემი, /ეს შენი არის ზვავი და ვაზი“, „სალი გასტეხა კლდე ხალხთა გრდემლმა, /თავის მესია თვითონ დაბადეს“, „ნათელი დღეა კონსტიტუციის“, „გვთუთქავს ახალი გრძნობა დამწველი, /სულისდგმა ახალ ადამიანის“, – ცხადია, ტიციან ტაბიძის მიერ ფიზიკური სიცოცხლის გადასარჩენად დაწერილ ამ სტრიქონებში „მიწიერი სამოთხის“ სახებაც ჩნდება და ის „ახალი ადამიანიც“ გვენახვება, რომელსაც ძველი მორწმუნე უნდა შეენაცვლებინა; პოეტი კონკრეტულ ბელადზე წერს, რაც იდეოლოგთა მოწონებას დაიმსახურებს, თუმც მათ შორის, შესაძლოა, იყვნენ ისეთებიც, ვინც არა მაინცადამაინც სტალინზე, არამედ სხვა ბელადზე ოცნებობდნენ და „ახალ მესიაზე“ იმ მიზნითაც ატანინებდნენ მწერლებს ყურადღებას, რათა მიჩვეოდა ხალხი აზრს, რომ, საერთოდ, ადამიანს (თუნდაც, – ტროცკის მსგავსს...) შეუძლია, ღმერთის შემცვლელ მესიად იქცეს.

ამ ლექსთა მსგავს სულისკვეთებას ბევრს ვნახავთ პროლეტარულ მწერლობაში, – „რაპპელეობის“ შემოქმედებაში; შრომის ცეცხლი მხურვალედ გიზგიზებდა მიწაზე და ძველი ღმერთის საძებნელად ზეცაზე ახედვა არ უნდა ეკადრა „ახალ ადამიანს“.

შრომას ბრძოლაც სდევდა თან და ერთ-ერთი მტერი ეკლესია იმიტომ იყო, რომ იმ მეტოქეს ხედავდნენ მასში, ამქვეყნიურ აქტიურობაში რომ უშლიდა ხალხს ხელს, ცაზე მოცქირალ უმოქმედო მეოცნებედ რომ ხდიდა და მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ რომ არ მოუწოდებდა მას. როგორც ვიცით, „მებრძოლ უღმერთოთა კავშირი“ გახლდათ ამ დროს ძალზე შემართული და მიჩნეულია, რომ უპირველესად მართლმადიდებლური ეკლესია ჰყავდა მას მიზანში ამოღებული (თუმც, როცა იმდროინდელ პრესას გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, სხვა კონფესიათა წარმომადგენლებსაც რომ ესხმოდნენ ხოლმე თავს...). გრიგოლ რობაქიძე სტალინის ცივსისხლიანობით ხსნის ამას, თავისი ეზოთერული ცოდნიდან გამომდინარე, „აჰრიმანულ“ ძალად, – იმ ადამიანად სახავს მას, უგრძნობელი ცინიზმით რომ უჭვრეტს ყოველივეს, რაც ირგვლივ ხდება (რობაქიძე, 2012, გვ. 61-104), თუმც მგონია, რომ, ცივად მაყურებელ („აჰრიმანულ“) ადამიანად კი მოჩანს სტალინი, მაგრამ კიდევ სხვა რამ იმალება მისი სულის სიღრმეში, – ისეთ პიროვნებას ჰგავს, იმ დროის დადგომას რომ ელოდება, როცა ათასობით ბრიყვი ადამიანის სულში აბობოქრებულ ბნელ ცეცხლს დამცინავი ღიმილით ჩააქრობს; ვერც ლენინის სიფრთხილე (სხვადასხვა და, მათ შორის, რელიგიურ საკითხთან დაკავშირებით რომ ვხედავთ) და ვერც ტროცკის მგზნებარე, სტალინისებური „აჰრიმანისეულობისაგან“ შედარებით თავისუფალი, შემართება (როგორც რობაქიძე მიიჩნევდა) გვაფიქრებინებს, რომ უკეთესები იყვნენ და ადამიანებში ღმერთის ჩაკვლის სურვილი არ ჰქონდათ მათ (ცივსისხლიანი „აჰრიმანულობისგან“ იქნებ ოდნავ დაშორებული, მაგრამ დემონური ცეცხლის გიზგიზი მძაფრად იგრძნობა ლენინთან და, განსაკუთრებით, ტროცკის თეორიებში, მის ბოროტების მომტან რომანტიკულობაში), ვერც იმ ფაქტებს ავუვლით გვერდს, ათასობით ადამიანი მართლა რომ დაიხვრიტა ლენინის დროს და ტროცკის მიერ კი მსოფლიო პერმანენტულ რევოლუციათა იდეის მხარდაჭერა ოჯახისა და ეროვნებათა „დრომოჭმული“ ტრადიციების გაქრობას თავისთავად რომ გულისხმობდა; ყაზარმული სოციალიზმის იდეის მიღმა კონკრეტული სახელმწიფო იდეოლოგები იდგნენ და, თუ ვინ იყვნენ ისინი, ეს საკითხი კვლევას საჭიროებს... სსრკ-ში თუ ტროცკი აღმოჩნდება ამგვარი იდეოლოგიის ერთ-ერთი მამამთავარი, დასავლეთშიც იქნებიან ისინი მოსაძებნი. ამ მხრივ, საინტერესოა, რასაც გერონტი ქიქოძე 1916 წელს წერს:

„მგრძნობიარე ადამიანმა ადგილი დაუთმო ლითონის შთაგონების ადამიანს,“... „პროფესორ ოპიცის პროექტით «უნდა მოეწყოს განსაკუთრებული დაწესებულებები, სადაც გაუთხოვარ და დაქვრივებულ ქალებს შეეძლებათ სახელმწიფო კონტროლის ქვეშ ბავშვი ჩასახონ»; „პროფესორმა ებერლაინმა თავის კლინიკაში კლიენტ ქალებს ხელოვნურად ჩაუსახა ბავშვები სულ პატარა გამანაყოფიერებელ ხელსაწყოს შემწეობით“; შემდეგ ირონიით დასძენს მწერალი: „უმანკო შთასახვის პრობლემა ჩქარა გადაიჭრება“, „ადგილი აღარ ექნება ისეთ დრამებს, რომელიც ასეთი სიძლიერით გამოჰხატეს სტრინდბერგმა და მოპასანმა“ (ქიქოძე. 1919. გვ. 68-70).

ყაზარმული სოციალიზმის, ოჯახის ტრადიციისა და კეთილი სულიერების მქონე რომანტიზმის გაქრობის შიში იგრძნობა ამ სტატიაში...

„მებრძოლ უღმერთოთა კავშირის“ გამოცემათა განხილვას დიდი დრო სჭირდება, ამჯერად იმის თქმა არის შესაძლებელი, რომ მხოლოდ მღვდელთა და რელიგიის სხვა წარმომადგენელთა მიმართ შეურაცხყოფა კი არა, – თავად ღმერთის მიმართ არის ბრძოლა ამ გამოცემებში გამოცხადებული (მაგ., ჟურნალში „Безбожник у станка“ ვხედავთ მკრეხელურად გამოხატულ ღმერთს; Безбожник, 1926)... 1925 წლის ჟურნალ „Атеист“-ის რედაქციის მიმართვაში ვკითხულობთ: „ჩვენი მიზანი – რელიგიასთან, როგორც არამეცნიერულ და მშრომელი მასებისათვის მავნე იდეოლოგიურ წყობასთან მეცნიერული ბრძოლაა“ (Атеист, 1925); სსრკ-ში ათეიზმი, როგორც ოფიციალური მეცნიერება, 50-იანი წლებიდან ღებულობს მტკიცე სახეს; ყურადღებას ის ფაქტი იქცევს, რომ ათეიზმთან დაკავშირებით სიტყვა „მეცნიერული“ 1925 წელს უკვე იხსენიება ამ ჟურნალში, – სარედაქციო წერილში ნათქვამია, რომ ჟურნალი განახლებული სახით გამოდის, არაა შეუძლებელი, რომ „მეცნიერული ათეიზმის“ შემოტანის სურვილი ამ დროს უკვე არსებობს და ამიტომ ახლდება მისი გამოცემა... მეცნიერულად თუ არამეცნიერულად ღმერთს ებრძვიან, მეორე მსოფლიო ომის დროს სუსტდება ეს ბრძოლა, ხრუშჩოვის დროს კი ძლიერდება, „სინდისის თავისუფლება“ დაშვებულია, მაგრამ ამჯერად უფრო მეცნიერული ასპექტიდან ლაშქრობენ ღვთის რწმენის წინააღმდეგ...

ბერნის როზენტალი მაქსიმ გორკისეულ იმ საოცნებო ტიპაჟზე მსჯელობს, ზეადამიანური ენერგიით რომ არის სავსე, მასებზე ზეგავლენის დიდი ძალა რომ აქვს და ბუნების ძალებს რომ იმორჩილებს, წერს სოცრეალიზმის ცნობილ წარმომადგენელ მწერალ-აკადემიკოს ლ. ლეონოვის რომანზე „სოტი“ (1930 წ.) და აღნიშნავს, რომ, რომანის ერთ-ერთი გმირის რწმენით, საბჭოთა რუსეთში ყველაფერი იქნება შესაძლებელი და რომ ოდესმე მკვდრის გაცოცხლებასაც შეძლებენ აქ (Розенталь, 2000, გვ. 61); როზენტალი ნიცშესეულ ზეკაცთან საბჭოთა მწერლობაში ასახული მშრომელი ადამიანის მსგავსებაზე საუბრობს და ჩვენ კი იმას გვაფიქრებინებს, რომ რელიგიის გარეშე მკვდრის გაცოცხლების იდეაც არსებობს რომელიღაც ღვთისმებრძოლის გონებაში და მიუხედავად იმისა, რომ უტოპისტობაში ბრალის დადების საფრთხის გამო მკაფიოდ თავის გამჟღავნების უფლებას არ აძლევენ ასეთებს, ლიტერატურაში მაინც იპარება იდეოლოგიის ზოგიერთი მესვეურის ეს იდეა; ბუნებრივია, სიკვდილის შემდეგ მარადიული გაქრობის შიში არაერთ ბოლშევიკშიც იარსებებდა და არაა გასაკვირი, მომავალში ის კონკრეტული ადამიანებიც გამოჩნდნენ, რომლებიც ღმერთის რწმენას იმისი იმედით ებრძოდნენ, რომ მეცნიერება (ქრისტესგან მოშორებული) მიანიჭებდა ადამიანს უკვდავებას, მკვდარსაც აღადგენდა და, თუ საჭირო გახდებოდა, სხვა პლანეტაზეც გადაასახლებდა ოდესმე ადამიანებს. შეიძლება ითქვას, რომ დემონის ისტერიული ხარხარი ისმის იმ დროს, რომ ზეცას სიძულვილით აჰყურებს, ამქვეყნიური სამოთხის აშენების ბუნდოვანი იმედითა და მითით ასაზრდოებს ადამიანებს და ბელადების ქებით თითქოს სხვა – „ამქვეყნიური მბრძანებლის“ მისაღებად ამზადებს ხალხს. ამგვარ ადამიანთაგან ბევრში იქნებ ცოცხლობს სულის უკვდავების რწმენა, მაგრამ სიძულვილითაა აღგზნებული, ნგრევის სურვილით ანთებულს სასულიერო პირებიც სძულს და ყველა ისიც, ვისაც დაწინაურებული პოზიცია უკავია სოციალურ წყობაში; ბუნდოვანი, ბურუსით სავსე იდეოლოგია ბატონობს მასაზე, უცნაური მითით

არის გარემოცული, იქნებ ბევრს სწამს შინაგანად, რომ არსებობს რაღაც იმქვეყნიური, მაგრამ გაუცნობიერებლად იმ მითის იმედი უფრო აქვს, რომელიღაც იდუმალებით მოსილ სამოთხეს რომ ჰპირდება; ჰგონია, რომ ბუნების დამორჩილება იმ უნარსაც შესძენს ადამიანს, რომ ამგვარი გზებით ოდესმე მკვდარიც გააცოცხლოს.

ივ. ესაულოვი ყურადღებას იმ ფაქტზე ამახვილებს, რომ ალ. ლოსევი 1930 წელს წიგნში – „მითის დიალექტიკა“ წერდა: *„თუ საკუთარი ორიგინალური რწმენა ათეისტს რელიგიურ საგანთა უარყოფას აიძულებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ ისიც მორწმუნეა, ოღონდ სხვა რელიგიისა სწამს... ფაქტობრივად სხვა რელიგიის აღმსარებელია იგი, მაგრამ იტყუება, თავს ისე აჩვენებს, ვითომც არავითარ რელიგიას არ აღიარებს“* (Лосев, 2001, გვ. 134, 136). პარტიის XVI ყრილობაზე ლაზარ კაგანოვიჩმა „ბნელეთის მოციქულ ფილოსოფოსად“ მოიხსენია ლოსევი და შემდეგ დააპატიმრეს კიდეც დიდი მეცნიერი (Есаулов, 2000, გვ. 49). ესაულოვის ნაშრომში ქრისტიანობაზეა განსაკუთრებული ყურადღება გადატანილი, ავტორი აღნიშნავს, რომ ნ. ბერდიაევი ეთანხმება ლოსევს, როცა წერს, რომ საბჭოთა კომუნიზმი არის „ქრისტიანობის საწინააღმდეგო სარწმუნოება“, ციტირებს მისი ნაშრომიდან: „კომუნისტებს უყვართ იმისი ხაზგასმა, რომ ქრისტიანული, სახარებისეული მორალის, სიყვარულის, სიბრალულისა და თანაგრძნობის მორალის, მოწინააღმდეგეები არიან“ (Есаулов, 2000, გვ. 49-50; მითითებულია – Бердяев, 1990, გვ. 135) და აჩვენებს ბევრ მაგალითს, რომლიდანაც ვხედავთ, როგორ იწერებოდა ლექსები ახალი რელიგიის შექმნასა („Мы /разносчики новой веры»; – მაიაკოვსკი) და ცაზე ვენერას ჩაქრობაზე („На штурм небес“; – ა. ბეზიმენსკი; ცათა წინააღმდეგ გალაშქრებისკენ მოწოდება სათაურშივეა აქ ასახული)... ავტორი წარმოაჩენს, რომ სოცრეალისტური ლიტერატურისთვის ახალი ერის დასაწყისად ოქტობრის რევოლუციის თარიღია მიჩნეული (მახსენდება, კედლის კალენდრის ყველა ფურცელზე რომ ეწერა, თუ მერამდენე წელია ოქტობრის რევოლუციიდან, – იქნებ ადრე ის აზრიც არსებობდა, რომ ოქტომბრის რევოლუციიდან დაეწყოთ წელთაღრიცხვა და შემდგომში ინერციით შემორჩა ამ თარიღზე ყურადღების განსაკუთრებული გამახვილების ფაქტი)... ემელიან იაროსლავსკი („მებრძოლ უღმერთოთა კავშირის“ თავმჯდომარე, იდეოლოგი) თანაუგრძნობდა ბაბილონის გოდოლის მშენებელთ, რომელთაც, მისი სიტყვით, ინტერნაციონალი დააარსეს და ღმერთებმა დაუნგრიეს იგი, – ახლა ვეღარ შეძლებენ მსგავსის გამეორებასო... მარქსსა და ლენინს ღვთის ნების მოწინააღმდეგე პრომეთეს ადარებდნენ პოეტები (პ. კრუჩენიუკი, მ. სვეტლოვი; – Есаулов, 2000, გვ. 52-53. ზოგი აქ ხსენებული ტექსტი მოგვიანებითაც არის /60-იანი წწ./ შექმნილი)... ქრისტიანი ბევრი ცხოვრობდა სსრკ-ში და ბუნებრივია, მასთან განსაკუთრებით მძაფრი იქნებოდა ბრძოლა, ივ. ესაულოვს სწორად მოაქვს მაგალითები საბჭოთა ლიტერატურიდან, თუმც, როგორც ითქვა, სხვა რელიგიათა წარმომადგენლებსაც ესხმოდნენ თავს, უმთავრესად კი ბიბლიურ ღმერთს ებრძოდნენ.

სრულიად ურელიგიოდ ადამიანის დატოვება ძნელია და, ჩანს, ძირითადად ქრისტიანობის შემცვლელი ერთგვარი ალტერნატიული რელიგიის შექმნის სურვილი მართლაც არსებობდა სსრკ-ში, ოღონდ საბჭოთა მსოფლმხედველობის მიღმა უკვე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სტრუქტურის მქონე საიდუმლო რელიგიის არსებობის ფაქტს ვერ ვხედავთ, შესაძლოა, დეიზმისა თუ ნიცშეს ფილოსოფიასთან დაკავშირებული, ე. წ. „პოზიტიური ქრისტიანობის“, ან რომელიმე არაქრისტიანული ოკულტური მიმდინარეობის, ან ამა თუ იმ რელიგიური ლოჟის არსებობის ნიშნები დავინახოთ, მაგრამ ერთიანი მკაფიო სახით ჩამოყალიბებული და სისტემატიზებული ახალი საიდუმლო რელიგიური მსოფლმხედველობა არ ჩანს სსრკ-ში (იგრძნობა, რომ საბჭოთა იდეოლოგიის მესვეურები ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ და თავისი იდეოლოგიის გამარჯვებას ელოდა ყოველი მათგანი...); როცა გადავხედავთ იმ არაერთ ლიტერატურულ გაერთიანებას, რომელსაც, წესით, მითის შექმნის ნიჭი უნდა ჰქონოდა, გაძლიერდება შთაბეჭდილება, რომ სახელმწიფოს ზოგიერთი იდეოლოგის ძალისხმევით ამ გაერთიანებებს, ლიტერატორებს, ასევე მეცნიერებს, გარკვეულწილი თავისუფლება უბოძეს და იმედი ჰქონდათ, რომ ისინი შექმნიდნენ რელიგიისათვის საჭირო მსოფლმხედველობას, ოღონდ, ჩანს, რამდენსამე მთავარ პირობას აყენებდნენენ ეს იდეოლოგები, – უმთავრესი იყო, სამყაროს შემოქმედი ბიბლიური ღმერთი არ შექებულიყო;

როგორც ჩანს, ამ დროს მათი მთავარი მოთხოვნა ისიცაა, რომ მიწიერი ზეკაცი გახდეს ადამიანი და მომავალ ზეციურ სასუფეველში არ ეძებდეს ნუგეშს. ამგვარი მოთხოვნები უნდა დაეკმაყოფილებინათ და დანარჩენი კი შეეძლოთ, თვითონ ეძებნათ ავანგარდისტებს. ამ პერიოდში ფუტურისტებს ნება ეძლევათ, ცეცხლოვანი რიტმი დაანთონ, უფრო ბუნდოვანი გახადონ სამყარო; ექსპრესიონისტობა ეკრძალებათ, რადგან სამყაროს, როგორც მახინჯს, ისე აღიქვამს ეს მიმდინარება, მაგრამ მისი რიტმი მოეწონებოდა საბჭოეთის არაერთ იდეოლოგს და ექსპრესიონიზმის სტილისტიკით გატაცებულ ხელოვანებს უფლება ეძლევათ, ქარიშხლისებური დინამიკა გადმოიტანონ (ოღონდ, დასავლური ექსპრესიისგან განსხვავებით, სიცოცხლით სავსე უნდა დაიხატოს ეს ქვეყანა); ამქვეყნიურად ჯანმრთელები უნდა იყონ საბჭოთა ლიტერატურის დადებითი პერსონაჟები, ღმერთს თუ დადებით კონტექსტში ახსენებს მწერალი, მეტაფორული გაგება უნდა გამოკვეთოს ამ სიტყვაში და ფაქტობრივად ღმერთიც ამქვეყნიურად უნდა დახატონ შემოქმედებმა (თუნდაც – ნიცშესეული ამქვეყნიური, მითიური ქრისტეს მსგავსი); ლიტერატორთაგან, ან მეცნიერთაგან, ელოდნენ, რომ ისინი შექმნიდნენ ჩამოყალიბებული დოქტრინისათვის საჭირო საფუძვლებს, განაცხადებდნენ, მკვდრის აღდგენას, ღმერთის გარეშე, მართლა შესაძლებელს რომ გახდის ადამიანი... ჩანს, უღმერთოთა აზროვნებას ენდობოდნენ და ასეთი აზროვნებით შექმნილი მსოფლმხედველობა ძველი რელიგიის ალტერნატივად ესახებოდათ.

ვერ შექმნეს ლიტერატორებმა და მეცნიერებმა ახალი რელიგიისათვის გამოსადეგი დოქტრინები, ახალი ადამიანების ჩამოსაყალიბებელი მსოფლმხედველობა (ფუტურისტებმა და ბევრმა სხვა ავანგარდისტმა, პირიქით, – ანტიბოლშევიკური ხასიათის შედევრებიც შექმნეს თავიანთი „ბუნდოვანებით“, – არ გაუმართლეს ზოგიერთ იდეოლოგს იმედები) და 1932 წელს სტალინმა თავისუფლად შეძლო საბჭოთა ლიტერატურულ გაერთიანებათა დაშლა და ერთ საბჭოთა მწერალთა კავშირად მათი ქცევა; როგორც ითქვა, ალბათ თავიდანვე ოპორტუნისტულ სისულელედ მიაჩნია იდეა, რომლის თანახმად, ავანგარდისტული მითოსი ახალ რელიგიას შექმნის, ასეთი თეორიებისა და ყაზარმული სოციალიზმის იდეის დასამარცხებლად შესაფერის დროს ელოდებოდა და დაუდგა ეს დრო; ჩანს, იმის ერთ-ერთი მიზეზი, ომის დროს ეკლესიას გარკვეულწილი უფლებები რომ დაუბრუნა, ჩვეულებრივი სეკულარული სახელმწიფოს შექმნის სურვილიც იყო (სწამდა თუ არა ღმერთი, ამის შესახებ ვერ ვიმჯელებ, მაგრამ ავანგარდისტულ ოპორტუნიზმს რომ არ მიიღებდა და გონარეულ თეორიებს რომ დაინახავდა არაერთ მათგანში, სისულელედ რომ მოეჩვენებოდა საბჭოთა კავშირის ადრეულ წლებში არსებული ბუნდოვანი მითოსი, ძნელი მისახვედრი არაა), ეკლესიას თავისუფლებას ანიჭებს და „სინდისის თავისუფლებაც“, ასე თუ ისე, დაცულია... სსრკ-ში უარს ამბობენ ნიცშეანელობაზე, რომელშიც გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმი რასიზმის საფუძვლებს პოულობს, ცხადია, ესეც იკრძალება და ქვეყანაში არსებულ რელიგიათა დევნა მანამდე სუსტება (ინერციით მაინც არსებობს ზოგან), სანამ ხრუშჩოვის დროს, როგორც ვნახეთ, „მეცნიერული ათეიზმისა“ და „მეცკომის“ სახელით, ანუ ახლებური მეთოდებით, ამჯერად დადინჯებული სიცივით, არ დაიწყებენ ღმერთთან ბრძოლას.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ არა იმდენად სარწმუნოებას, არამედ თავად ღმერთს (ძირითადად – ბიბლიურს) ებრძოდნენ სსრკ-ში და დამარცხდნენ მასთან ბრძოლაში საბჭოთა იდეოლოგიის მესვეურები (როგორც ითქვა, ისიც საფიქრებელი ხდება, რომ **ღმერთთან ბრძოლის განსხვავებული თეორიები არსებობდა საბჭოეთში**); იქნებ არც ნიცშე იყო ათეისტი და, მით უმეტეს, – არც ჰიტლერი და ისინიც ბუნდოვან მითს ქმნიდნენ იმის იმედით, რომ მომავალში ვინმე ახალ მწყობრ მიწიერ რელიგიას ჩამოაყალიბებდა ამ მითიდან... გერმანულ ნაციონალ-სოციალიზმსა თუ საბჭოთა სოციალისტურ რეალიზმში ვერ შეიქმნა ასეთი სარწმუნოება და მომავალში, შესაძლოა, განსხვავებული გზებით შეგვახსენოს ამგვარი რელიგიის ჩამოყალიბების მცდელობამ თავი.

ბიბლია უკვდავებაში დასაბრუნებელ იმედს აძლევს ადამიანს... თვითონ სულისათვის სანუგეშო სიახლეს ვერ ქმნიდნენ და ღვთის იმედის წართმევას კი გააფრთებულნი ცდილობდნენ ახალი მსოფლმხედველობის შექმნის მოსურნენი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გამსახურდია, კ. (1928). ახალი ევროპა, ტფილისი: „ქართული წიგნი“.

რობაქიძე, გრ. (2012). დემონი და მითოსი. გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაიამ, თბილისი: „არტანუჯი“ ISBN 978-9941-73-0.

ქიქოძე, გ. (1919). ეროვნული ენერგია, თბილისი: „მთავრობის სტამბა“.

Атеист (1925). Журнал “Атеист”, 1,“Московская Группа активных атеистов”.

(1926). Журнал “Безбожник у станка”, 5, Москва https://little-histories.org/2017/02/18/zhurnal-bezbozhnik-u-stanka-5-1926-god/

Бердяев, Н. (1990). Истоки и смысл русского коммунизма, Москва: “Наука”.

Есаулов, И. (2000). Соцреализм и религиозное сознание, – Соцреалистический Канон, СПБ: «Гуманитарное Агенство “Академический Проект”». ISBN 5-7331-0192-X

Лосев А. (2001). Диалектика мифа, Москва: “Мыслъ”. ISBN 5-244-00969-9

Розенталь, Б. (2000). Соцреализм и Ницшеанство, – Соцреалистический Канон, СПБ: «“Гуманитарное Агенство «Академический Проект»”. ISBN 5-7331-0192-X

Refereces:

Gamsakhurdia, K’. (1928). Akhali Evrop’a. [The New Europe]. Tbilisi:“Kartuli, Ts’igni”.

Kikodze, G. (1919). Erovnuli Energia. [The National Energy]. Tbilisi: “Mtavrobis St’amba”.

Robakidze, Gr. (2012) Demoni da Miti. [Demon and Myth, Translated from German by Manana Kwataia]. Tbilisi: “Artanuji”. ISBN 978-9941-73-0

Ateist (1925). Jурнал “Ateist”, 1, [Journal “Atheist”]. Moskovskaya Gruppa Ateistov”.

Berdiaev, N. (1990). Istoki i Smysl Russkogo Kommunizma. [The Origins and meaning of Russian communism]. Moskva: “Nauka”.

Bezbožnik (1926). Beźmojnik u Stanka [Atheist at the machine tool]. 5, Moskva https://little-histories.org/2017/02/18/zhurnal-bezbozhnik-u-stanka-5-1926-god/

Esaulov, I. (2000) Sotsrealizm i religioznoe soznanie. [The Socialist realism and religious consciousness, – The Soviet-Realistic Canon]. СПБ: “Gumanitarnoe Agenstvo «Akademivheskiy Proekt»”. ISBN 5-7331-0192-X

Losev, A. (2001). Dialektika Mifa. [The Dialectics of Myth”]. Moskva: “Mysl”. ISBN 5-244-00969-9

Rozental, B. (2000). Sotsrealizm i Netssheanstvo. [Socialist Realism and Nietzscheanism, – The The Soviet-Realistic Canon]. SPB: “Gumanitanoe Agentstvo «Akademicheskiy Proekt»” ISBN 5-7331-0192-X

Imants Lavins (Ļaviņš)
The EKA University of Applied Sciences (EKA)
Latvia, Riga

Decorative Art of the Latvian SSR, Searching the Way Between Party-Mindedness and National-Mindedness

The basic principle of socialist realism was the belief in the political ideals proposed by the ruling Communist party (party-mindedness) of the Soviet Union, enriched by national-mindedness and *ideinost* (ideological-content). Already since the early 1930s, in the Soviet Union every single cultural worker in every single discipline of art had to strictly follow the method of socialist realism. The canon of socialist realism was equally applicable to fine art as well as applied art, the specific function of which was supposed to be purely utilitarian use. Decorative art in the national republics of the Soviet Union usually took the forms of folk art, and decorative art since the beginning of the 1960s was perceived as an integral component of Soviet culture. The essence of Soviet culture had already been formulated several decades earlier, and it had to be socialist in content and national in form, emphasizing the importance of national traditions.

It was possible to treat this principle in various, even very disparate ways, so the problem of adherence to the party principles and the manifestastion of national distinctiveness was an inexhaustible topic of theoretical and practical discussions. Conceptual ambiguity, as well as very different visions among artists, theoreticians, as well as party officials, did not allow to develop a unified theory of applied art. Due to the afore mentioned ambiguity and the pluralism of opinions artists of applied art could enjoy some space of freedom for creativity, without directly violating the canons of socialist realism.

The author of the paper examines and analyzes the development of professional decorative art in the Latvian SSR of that time, ideological currents in art theory, and center–periphery relationship.

***Key words**:* Applied art, folk art, ornament, socialist realism, ideology

Socialist realism was a method of artistic creation determined by the official ideology in the Soviet Union in the 1930s–1980s and in the socialist countries of Eastern Europe after World War II. The theoretical principles of the method were formulated in 1932. For the most part, this method was theoretically formulated and applied in literature, dramaturgy and theater art. The first sources dealing with this method are a series of publications, including A. Lunacharsky's lecture "О социалистическом реализме в связи с задачами советской драмурагии" (Луначарский, 1933). Unexpectedly, after this talk, a broad theoretical discussion was started, which surprised even the author of the idea, who was cought completely unprepared to develop it. Later, the Central Committee of the CPSU took over the baton and put forth the slogan of socialist realism. Lunacharsky initially could not define if socialist realism was a direction, type, method or an art style. “I would strongly be against it that the slogan of socialist realism would be recognized as a determinant of style”, he wrote . Two years later, at the Congress of Soviet Writers, the main principles of socialist realism were officially defined and strictly followed by all artists of the Soviet Union. From that moment on, socialist realism became the only artistic creative method in the USSR for many

years. In the Baltic states, these new ideological trends in artistic life emerged only after the occupation carried out by the USSR in 1940. It is impossible to assert that the creative intelligentsia in Latvia was not informed about these processes. Literary magazines published relatively accurate references of meetings and congresses in the USSR. This is obvious, because some Latvian writers (though, a small part of them) had remained in Soviet Russia and there were also writers living in Latvia who had sympathies for leftist ideas. Writer Andrejs Upīts was active in this field, and in the Soviet time, he became the most important theoretician and adherent of socialist realism in Latvia.

There is a considerable amont of written material about Latvian literature under the shadow of socialist realism during the Soviet years. Possibly, the best assesment of the situation is given by literary critic Guntis Berelis: "We don't know what was left unwritten in the forties and fifties; nor do we know what was not subsequently written under the influence of the then unwritten works, but what could have arisen if literature had not been under the power of ideological terror". (Berelis 1999: 106) Less material can be found regarding the application of socialist realism method in the field of fine arts (painting, graphic art, sculpture). These reviews appear timidly in the narratives of artist biographies. Also, the art works created by the artists of this time rarely leave the museum storages for exhibition displays (Карпова, 2011)

In its turn, the field of applied arts has not been researched. It has several reasons:

The canon of socialist realism was planted and introduced in the applied art, whose specific function was utility. The principle of the unity of fine art and decorative applied art was foregrounded together with their common adherence to the canon of socialist realism. Although, despite the postulated principle of unity, in real life, applied art occupied a more modest place in the art hierarchy. This division into "high" art and applied art as a step "lower", was not officially defined, but, in practice, this kind of attitude existed both within the structure of artists' unions and regarding exhibition policy.

The distintive division of the cultural space that has lasted for generations is most significant: the main consumer of fine arts were always the upper class social circles – the nobility, wealthy and educated citizens, while the lower class, for centuries belonging to the peasants, determined its existence in another space of traditional culture like folklore, folk music, and folk art. As times changed, the intelligentsia of the Soviet nomenclature replaced the nobility and educated citizens.

Over a longer period of time, the basic principles of socialist realism crystallized and were unsteadily formulated in the program of the CPSU, issued in 1961. It was the program, initiated and assesed already during Stalin's time in the 1930s.

It stated that the Communist Party asserts respect to cultural heritage and traditions. The program says: "In the art of socialist realism, based on the principles of nationalism and ideological commitment, bold innovations in the artistic representation of life combine with the application and further development of all progressive traditions of world culture.

This explanation comes up at a time when the darkest years in the field of art have already passed and the so-called Khrushchev's thaw has begun. (Both the darkest years and the thaw are purely theoretical findings.) Literary critic Berelis distinguishes two stages of the existence of socialist realism. First, truly classical and dogmatic socialist realism, which originated with the occupation of Latvia in 1940 and lasted until the German occupation in 1941; and second, from the end of WW2 to till about the mid-fifties. According to the researcher, in the middle of the fifties, the canon of classical socialist realism began to disintegrate. It was a predetermined process: it is obvious that the aesthetics of classical socialist realism was an artificial creation, like a deceptively strong and stable structure hanging over the void (Berelis, 1999, p. 107, 120)

During the first year of the occupation of Latvia, which lasted until the German occupation in 1941, the regime was unable to pay serious attention to decorative art, as all attention was paid to fine art, the reorientation of which in the direction of socialist realism was vitally important. Attention was mainly

focused on propogandizing the positive example and achievements of the Soviet way of life, as well as the production of portraits of the classics of Marxism-Leninism, including Stalin and other Soviet officials.

In the post-war period, there was an increased interest in the study and development of the culture of all national non-Russian peoples throughout the USSR. In addition, this happened at the same time as a pronounced russification and the displacement of large masses of people within the USSR. Nationalism was becoming in demand. The solution to this was the application of folk or national ornament in decorative art. In the case of the Baltic republics, it was the uncorrupted raw material unspoiled by bourgeois nationalism. It was the source for artists to work on traditional motifs, create forms, and choose materials.

The difference between folk art and the so-called "high" art lies beyond the historical sequence of styles, that it has no age. It combines ancient, almost mythical traditions with elements of the present, where naturalism, in a queer way, coexists with stylization, as was written by art historian Boris Viper (Vipers, 1940, p. 15).

When we speak about the attitude of Latvians towards ornament, let me quote the conclusions carried out by the Russian ornament researher, ethnographer Rizhakova: “There are nations who have a special attitude towards ornament. In the Baltic area, they are, for example, Swedes, Norwegians, Latvians. The Finns, Danes and Lithuanians living nearby, of course, also have wonderful traditions of decorating folk objects, but they do not focus so much on their ornamental signs. Their ethnic identity has a different "center of gravity". And for the first, above mentioned – an ornamental sign, a pattern has a meaning of a sacred nature (Рыжакова, 2002, p. 7).

National motifs were also used in the decoration of important monumental buildings in the pre-war USSR, but it was a unique synthesis of antique aesthetics, classicism and folk art, whose authors were usually professional architects. Folk art became the main source of inspiration among decorative art professionals.

The ideas of primordialism (the theory of primordialism) were generally recognized in the Soviet Union and used to explain the origin of ethnicities. One of the founders of this theory was the German philosopher Johann Gottfried Herder (1744-1803). Supporters of this theory believe that ethnicities originated with the emergence of the human. Consequently, a person already at birth has the character of a national group determined by biological characteristics and genes (“community of blood”).

Soviet primordialist ideas in regard to the nation extended into the sphere of applied art. The general mood of magazine publications of that time show this trend. Also the leaders of the USSR Artists Union adhered to the idea that only artists of the respective ethnicity could develop and show a genuine comprehension of their own national ornament, regardless of their studies or research. It just somehow “stemmed from their inner self”.

It is a paradox, but the artist's ethnicity was taken as a certificate of authenticity.

Parallel to these trends, which occurred more or less synchronically in all Soviet republics, the Soviet power in the Baltic republics had yet additional reasons to support the development of national (based on ethnography) decorative art. These republics had joined the family of fraternal nations only just before the so-called Great Patriotic War, and life in the independent states in the past based on the national principle was still a fresh memory. The Soviet system had managed to discredit itself in just one (!) year, so that in 1944 and 1945 approximately 200,000 people left their homeland as refuges (Soviet authorities deported more than 14,500 inhabitants to Siberia just one week before the outbreak of the war, not to mention many Latvian citizens who were shot and tortured.) Carried by the wave of emigration, many outstanding people of culture, who were unquestionable authorities left. (e.g. composer Jāzeps Vītols, academician, painter Vilhelms Purvītis). The Soviet power had to prove to the people of Latvia that the Soviet regime was not hostile and anti-national. Artist Jūlijs Madernieks (1870-1955) was chosen for this purpose.

Madernieks was the most outstanding master in the field of Latvian ornament design and author of the first published Latvian ornament collection. He was innovator in art, and his work showed influences of modernist directions of the 20th century complemented with the traditions of folk art. His artistic

contribution is based on creatively transformed folk art. No immitation or replicas, but rather, creative usage of folk art principles. In the period of Latvia's independence, Madernieks laid the foundations for Latvian design by creating important public interiors, furniture sets, and diverse compositions for textile design; he worked in the field of book design and applied graphics, he was a respected teacher of many Latvian artists. And later, already in the Soviet time, his impeccable reputation and popularity were used in the interests of the regime.

On March 1, 1945, while the war in the Kurzeme (Courland) kettle was still ongoing, newspapers published the news that Jūlijs Madernieks was awarded the title of Merited Artist of the Latvian SSR. This was adopted and announced by the Decree of the Presidium of the Supreme Council of the Latvian SSR (LPSP AP Prezidija ziņotājs 1945). It was unexpected recognition for the master of Latvian applied art, who dealt mainly with Latvian ornament.

A couple of days earlier, everybody could read an article in press written by poet Jānis Sudrabkalns, praising the talent of Madernieks. It said: When the Soviet Latvia government awarded high honorary titles to Latvian artists, the entire Latvian nation brimmed over with joy and pride. These were the festive days of our art. We were happy that the swastika wearing Germans did not manage to wreck our prominent artists, did not manage to herd them into trains and ships that headed for destruction. We are happy and proud that our respected artists, whose names and works have been familiar to every Latvian, faithfully love their homeland and unequivocally understand its future paths (Sudrabkalns, 1945). It is worth to know that Sudrabkalns was one of the most active glorifiers of the Soviet regime, as evidenced by his honorary titles – The People's Poet of the LSSR and laureate of the Stalin Prize. After a short time, he was already sitting in the presidium of the First Republican Congress of Intelligentsia of Soviet Latvia. There is no doubt that the elderly artist was delighted by this occasion, but most likely he was also aware of the reasons for this attention. Also artist Ansis Cīrulis (1883–1942), an outstanding Latvian ornament researcher, graphic artist, painter, master of applied art, author of the first mail stamp of the Republic of Latvia and the designer of the national flag was also inituially, during the Soviet period, included into the group of recognized classics of decorative art. Most likely, he would not have received such an honor if he had lived till the second occupation of Latvia by the Soviet Union.

Jūlijs Straume (1874-1970), one of the most remarkable masters of Latvian applied art, studied at the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing. Afterwards, he continued to study textiles in Paris for another three years. In 1907, after the appointment offer of the Ministry of Agriculture of Russia, he went to the Caucasus, where for sixteen years he was engaged in the study of folk arts and crafts, managed a carpet weaving workshop and established the museum of home crafts of the Caucasian peoples in Tbilisi.

Picture 1. Jūlijs Straume. Rug. Wool, linen, 75,5cmx 68 cm.
Latvian National Museum of Art.

Picture 2 Lavins. Jānis Ozoliņš (1915-1967)
Sketch for album. "Kultura Latvijskoj SSR". 1950s
Watercolor, pencil drawing on paper, 42 cm x64 cm
Latvian National Museum of Art

At the 1925 International Exhibition for Industrial and Decorative Arts in Paris, the carpets by him and David Tsicishvili, created in the very first years of Soviet power, won a gold medal. His relationship with the Soviet power after 1945 was complicated and ambiguous. In the post-war period from 1945 to 1959, despite elderly age, he worked at the Central State History Museum in Riga. From 1951, he received a personal pension (usually higher, given to war and party veterans), which after a short time was cancelled due to some of his unflattering statements about the Soviet regime during the German occupation. Feeling unfairly slandered, he started to write endless pleas of not being guilty and letters of explanations. Due to this unfavourable situation, the artist encountered difficult financial conditions which made him sell the family house in Mežaparks. With the help of his former colleagues in Georgia, he started fight to reset the personal pension. Only in 1959, the History Museum of Latvian SSR hosted Jūlijs Straume's exhibition of ornament design and rugs, and he was awarded the title of Merited Artist of the Latvian SSR. It shows that even with no proof of hostile activities and none criticism of the artist's creative work, the bureaucratic machinery was capable to settle a score with a creative personality. His personal pension was reset only in 1963, but the book dedicated to the artist's work was repeatedly refused for publication and was never released.

Conceptual ambiguity – undoubtedly complicated communication between all interested parties – artists, party nomenclature, theoreticians and commissioners – prevented the creation of a coherent theory of applied art. This, however, left the representatives of the applied art some room for maneuver, some freedom. It was an opportunity for smart tactics – artists created their works by manipulating with the notion of *national form* and, at the same time, they did not directly violate the canons of socialist realism. (It is true that it was not always glossed over by critics and workshop colleagues.) (Карпова 2011) The principle of nationalism was not really comprehansive. The postulate *national in form, socialist in content* also gave the option for various interpretions. It was necessary to find out what was meant by form and what – by content under the realm of decorative art.

The principle of ideological commitment in the combination with the principles of ethnicity and the right comprehension of party ideas was the ideological weapon to fight against freedom of thinking. Although there were also cases when the public polemic could be considered scientific, at least formally, but it was carried out in an offensive and incomprehensible way. In 1948, writer Jānis Niedre (1909–1987) published an article dealing with issues related to Latvian folk art. In the introduction to the article, he announced that the new science and art will be able to develop and flourish only under circumstances when the influence of the old idealistic, bourgeois views and theories will finally come to an end. To reinforce his viewpoint he quoted Stalin. His criticism was directed against Matīss Siliņš, head of the Latvian Folklore Repository (1924–1934). Siliņš was reproached for the fact that Latvian folk art had been viewed as a category devoid of historical background. According to Niedra, Latvian folk art does not exist as a single phenomenon. It has to be identified as two distinctive Latvian folk arts: the folk art of the absolute majority of the working people's class and the folk art of the exploiting class – the rich, which is the minority. Further, he discusses bourgeois theories and predicts their end.

He voiced three important issues – first, Latvian folk was not created by the entire undifferentiated nation. This contains Latvian wood carvings, forged iron objects, fabrics, embroideries, ornamental decorations and their composition which were not elaborated by the whole nation, masters and servants, rich and poor – all together in one friendly family. Second, Latvian folk art should not be considered as non-historical category and its fundamentals have changed through several thousand years. Third: it is not true folk art has always been an end in itself for the Latvian people, not really a necessity of life as Latvian bourgeois scholars have claimed. Folk art is a weapon in the struggle of the working people to make difficult work accomplish easier through the creation of beauty. There are also objections from his part about the unscientific division of folk art and folk costumes corresponding to regions (novadi).

He considered that the national, the special feature in folk art is not just the pure repetition of ornaments. In his opinion, artists must rework the old patterns and stop admiring the beauty of the passed times. Needless to say that the author of the article was not an ordinary communist party member. He was a significant Soviet official, First Secretary of the Writers' Union of Latvia (1941-1957). The set task for significant modification of the ornament in accordance with the new requirements corresponded to the artistic creativity in the field of ornament design, already visible in the works of Straume and Madernieks. Artists who tried to stick to traditional Latvian folk ornament in the creation of their works were severely criticized.

The outstanding artist Jēkabs Bīne (1895-1955), a painter, stained glass artist, pedagogue and art critic, author of the "Tauta" service, which was exhibited in the joint pavilion of the Baltic States at the 1937 Paris World Art and Industry Exhibition, researcher of ornament and adherent of Dievturi movement was also criticized for his views.

In the article "Non-scientific, harmful lecture" he received criticism for the fact that he claimed that "an ornament is a pictorial, graphic or relief decoration", "a rhythmic arrangement", the nature of which depends on the material, technique of performance, etc. He was criticized of not mentioning the fact that ornament reflects the reality of life and is an ideological formation, ornament is a historical category and it reflects the worldview of the people at a certain historical stage. At the same time, Bīne allegedly referred to the unscientific bourgeois "migration" theory, trying to "prove" that the major elements of the Latvian ornament have come from somewhere else. Bīne as if had deceived the listeners telling them false stories. Afterwards, another critical article appeared in the newspaper "Literatūra un Māksla [Literature and Art] (issued by the creative association). It was entitled "Let us not allow distortions in the issues of ideology". The author of the article was Georg Kruglov – the head of the Ceramics Department of the Academy of Arts. Bīne had dared to say that realism in ornamentation seems to have discredited itself already in the days of the "proletkult" (proletarian culture in Russia, 1917). Bīne as if believes that an ornamental pattern should not be in contact with the reality of the present era. With the aforementioned negative historical example, Bīne as if has attempted to show that the creative method of socialist realism is not applicable in the art of ornamentation. He has gravely misunderstood the leading role of the method of socialist realism. Similar discussions about the role of ornament in decorative art and socialist realism method were carried out also on other occasions.

Conclusions.

While speaking about the applied art and the usage of ornament in this field, one might get the impression that this theme is of calm and balanced nature, developing steadily and silently. Unfortunately, it must be stated that this kind of idyll does not exist, and that the field of applied art has also been affected by various forces – both intellectual and social thought, prevailing trends and directions of art, as well as political regimes which acted either through soft power, or sometimes through brutal attack.

Bibliography:

Berelis, Guntis. Berelis (1999). Latviešu literatūras vēsture. Rīga: „Zvaigzne ABC".

LPSP AP Prezidija ziņotājs 1945 DEKRĒTS par Latvijas PSR Nopelniem bagāta mākslas darbinieka goda nosaukuma piešķiršanu Jūlijam Ernesta dēlam Maderniekam', Ведомости Президиума Верхного Совета ЛССР=LPSP AP Prezidija ziņotājs. 1.03.1945

Sudrabkalns, Jānis. (1945). Senie raksti jaunos audos. Cīņa,. Nr.49 (28.02.1945)

Šmite, Edvarda. (2012). Profesionālā māksla iesakņiojas Latvijā (1790-1890) in O. Spārītis (ed.) Latvijas kultūras vēsture. Rīga: „Jumava".

Vipers, Boriss. (1940). Vipers, Mākslas vērtības un likteņi. Rīga: „Grāmatu zieds".

Рыжакова, С.И. (2002). Язык орнамента в латышской культуре. Москва: „Индрик".

Карпова, Юлия. (2011). „Холодильник с орнаментом“: к проблеме „национальной формы“ в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский период. https://magazines.gorky.media/nz/2011/4/holodilnik-s-ornamentom-k-probleme-naczionalnoj-formy-v-sovetskom-prikladnom-iskusstve-i-promyshlennom-dizajne-v-poslestalinskij-period.html

Луначарский А. В. (1933). Доклад на 2–м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года. «Советский театр», 2–3, февраль-март (под заглавием «Социалистический реализм»). http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm-konspekt-doklada/

References:

Berelis, Guntis. Berelis (1999). Latviešu literatūras vēsture. Rīga: „Zvaigzne ABC“.

LPSP AP Prezidija ziņotājs 1945 DEKRĒTS par Latvijas PSR Nopelniem bagāta mākslas darbinieka goda nosaukuma piešķiršanu Jūlijam Ernesta dēlam Maderniekam', Ведомости Президиума Верхного Совета ЛССР=LPSP AP Prezidija ziņotājs. 1.03.1945

Sudrabkalns, Jānis. (1945). Senie raksti jaunos audos. Cīņa. Nr. 49 (28.02.1945)

Šmite, Edvarda. (2012). Profesionālā māksla iesakņiojas Latvijā (1790-1890) in O. Spārītis (ed.) Latvijas kultūras vēsture. Rīga: „Jumava“.

Vipers, Boriss. (1940). Vipers, Mākslas vērtības un likteņi. Rīga: „Grāmatu zieds“.

Karpova, Yuliya. (2011). „Kholodil'nik s ornamentom“: k probleme „natsional'noy formy“ v sovetskom prikladnom iskusstve i promyshlennom dizayne v poslestalinskiy period. [Refrigerator with Ornament: On the Issue of 'National Form' in Soviet Applied Art and Industrial Design in the Post-Stalin Period]. https://magazines.gorky.media/nz/2011/4/holodilnik-s-ornamentom-k-probleme-naczionalnoj-formy-v-sovetskom-prikladnom-iskusstve-i-promyshlennom-dizajne-v-poslestalinskij-period.html

Lunacharskiy A. V. (1933). Doklad na 2–m plenume Orgkomiteta Soyuza pisateley SSSR 12 fevralya 1933 goda. [Report at the 2nd Plenum of the Organizing Committee of the Union of Writers of the USSR on February 12, 1933]. «Sovetskiy teatr», 2–3, fevral'-mart (pod zaglaviyem «Sotsialisticheskiy realizm»). http://lunacharsky.newgod.su/ lib/ ss-tom-8/socialisticeskij-realizm-konspekt-doklada/

Ryzhakova, S.I. (2002). YAzyk ornamenta v latyshskoy kul'ture. [Language of Ornament in Latvian Culture]. Moskva: „Indrik“.

Manana Kvataia
მანანა კვატაია
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Retrospective Aspects of "Institutional Memory" in Texts of Socialist Realism

„ინსტიტუციური მეხსიერების“ რეტროსპექტული ასპექტები სოციალისტური რეალიზმის ტექსტებში

The politics of memory is recognized as a conceptual factor in determining true national identity. Anthony Smith claims that "an ethnos cannot exist without a shared historical memory; memory is a condition for its further existence". The Soviet political elite tried to introduce the markers of socialist identity, to create a new "institutional memory", whose primary objective is to "create the meaning of the past, to spread it to the masses and society". When analyzing the aspects of the Soviet model of reality, the data of literary texts, which offer first-class material for the study of "institutional memory", are noteworthy.

Key words: Historical memory, "institutional memory", texts of socialist realism

საკვანძო სიტყვები: ისტორიული მეხსიერება, „ინსტიტუციური მეხსიერება“, სოციალისტური რეალიზმის ტექსტები

მეხსიერების პოლიტიკა ერის ჭეშმარიტი იდენტობის განსაზღვრის კონცეპტუალურ ფაქტორად არის აღიარებული. ის გულისხმობს თეორეტიკოსთა ძალისხმევას, სხვადასხვა რესურსის გამოყენებით შექმნან საზოგადოებაში კონკრეტული მოვლენის ხსოვნა, ან ხელი შეუწყონ მის დავიწყებას (ქარაია, 2015, გვ. 5). ამერიკელმა მეცნიერმა ნედ ლებოუმ ჩამოაყალიბა „ინსტიტუციური მეხსიერების“ კონცეპტი, რომელიც გულისხმობს *„პოლიტიკური ელიტის წევრების, მათი მომხრეებისა და ოპონენტების მცდელობას, შექმნან წარსულის მნიშვნელობა, გაავრცელონ ის ფართო მასებში და საზოგადოებაში“.* თამარ ქარაიას განმარტებით, *„ეს არის წარსულის ერთი კონკრეტული ინტერპრეტაცია, რომლის ტირაჟირება და დანერგვა ხდება პოლიტიკური დღის წესრიგიდან გამომდინარე“* (ქარაია, 2015, გვ. 27).

მეხსიერების პოლიტიკის ჩამოყალიბებას მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ პერიოდს უკავშირებენ. ამ დროს ისტორიული მეხსიერების გადაფასება, მისი ნაციონალური ინტერპრეტაცია სახელმწიფოს მშენებლობის პროცესის შემადგენელი ნაწილი გახდა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ წარმოიშვა ე.წ. *„მეხსიერების ბუმი“,* ან *„მეხსიერების ინდუსტრია“,* რომლის არსებითი მახასიათებელი ისტორიული პიროვნებების თუ მოვლენათა ახალი რაკურსით შეფასება, მემორიალიზაცია ან დავიწყება გახდა (ქარაია, 2015, გვ. 8).

მეოცე საუკუნის ისტორიული მეხსიერების ფენომენის გააზრების თუ ტოტალიტარული ეპოქის წინააღმდეგობრივი მარკერების შესწავლისათვის არსებითია იმავე პერიოდის კულტურის კვლევა, რადგან *„კულტურა არის ცოდნის ერთ-ერთი სახე, არა მეცნიერული ცოდნა, არამედ შეუცნობელის (გამოუცნობის) პირისპირ დგომის ხელოვნება“* (მერაბ მამარდაშვილი). საბჭოთა ეპოქის

მეხსიერების პოლიტიკის ასპექტების მრავალმხრივი კვლევისათვის საყურადღებოა სამყაროსა და ადამიანის სოციალისტურ კონცეფციაზე დამყარებული, ახალი რეალიზმის მეთოდით შექმნილი ლიტერატურული ტექსტები, წინააღმდეგობრივი ეპოქის უმთავრეს ტენდენციებს, ღირებულებებს, სულს, განწყობილებებს რომ ირეკლავენ. აღტოტალიტარულმა კულტურამ დაარღვია დამკვიდრებული ლიტერატურული კანონი, ფორმირება დაიწყო „ანტიკანონმა“; შეიცვალა კულტურული პარადიგმა, მხატვრული კოდი (მეტრეველი, 2022, გვ. 10). ლიტერატურაში მარგინალურ პოზიციაზე აღმოჩნდა მარადიული თემები თუ მოტივები, გაბატონდა სიძულვილის დისკურსი.

მეოცე საუკუნის ოციანი წლებიდან *„ბოლშევიკურმა პარტიამ მოდელირებულ რეალიზმში შეგვიყვანა.. ეორტოლოგიური დრო შეეწირა სოციალისტურს“* (მეტრეველი, 2022, გვ. 9). ახალმა დაჯგუფებამ – პროლეტარულმა მწერლობამ, როგორც მოდერნიზმთან დაპირისპირებულმა მიმდინარეობამ – მოამზადა ნიადაგი სტალინიზმის ესთეტიკური კრედოსათვის, რომელსაც სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკა ეწოდა (მეტრეველი, 2022, გვ. 11).

საბჭოთა პერიოდი ჭეშმარიტი ადამიანური ღირებულებების მსხვრევის, პიროვნული ფაქტორის იგნორირების, არნახული ძალადობის, სისასტიკისა და ტოტალური დევნის მარკერებით აღიბეჭდა, რამაც საზოგადოების მენტალობა კარდინალურად შეცვალა. მერაბ მამარდაშვილის რეფლექსიით, *„იმდენ ხანს ვთვლემდით, ისე გავიყინეთ, რომ დღეს ხელახლა უნდა ვისწავლოთ სიცოცხლის გარჩევა სიკვდილისაგან, ოცნებისა – რეალობისაგან... საბჭოურად დაპატარავებულებმა, ენერგიადაშრეტილებმა, დავკარგეთ პოლიტიკის შეგრძნების უნარი, აღარ ვიცით, როგორ ვიცხოვროთ რთულ საზოგადოებაში“*.

მწერლობაში დამკვიდრებულმა ბოლშევიკურმა პათოსმა, მმართველი პარტიის ახალმა იდეოლოგიურმა პოსტულატებმა შექმნეს ერთიანი სისტემა, რომელმაც სამყაროს ახლებური სურათი წარმოადგინა. საბჭოთა კავშირში სოციალისტური მწერლობა პარტიული იდეოლოგიის სამსახურში ჩააყენეს. *„ძირს უპარტიოების ლიტერატურა! ძირს ზეკაცების ლიტერატურა!“* – მრისხანებდა ლენინი. მაქსიმ გორკი მწერლებს *„პროლეტარიატის დიქტატურის გმირული შრომის მთელი სიდიადით“* ჩვენებას მოუწოდებდა. *„კლასი – ლენინიზმ-შეთვისებული, არის ოსტატი და დიქტატორი“,* – შთაგონებულად დეკლარირებდა საქართველოში ძალადობრივი რეჟიმის პანეგირიკოსი ფრიდონ ნაროუშვილი.

ცნობილია, რომ ახალმა პოლიტიკურმა ფორმაციამ უწინარესად რწმენის წინააღმდეგ გაილაშქრა. რელიგიასთან ბრძოლას ლენინი მთელი მატერიალიზმისა და მარქსიზმის ანბანს უწოდებდა.“ღმერთივით მავნე კიდევ პიროვნება ქვეყნად მეორე არ იპოვება“, – წერდა სილიბისტრო თოდრია, რომლის რედაქტორობით 1930 წელს გამოუციათ ყოველკვირეული ჟურნალი „მებრძოლი უღმერთო“. თოდრიას ანტირელიგიური პუბლიკაციები ამ ეპოქის სულისკვეთების საუკეთესო დოკუმენტებია. საქართველოს უღმერთოთა მეთაური 1936 წელს გარდაცვლილა და მთაწმინდის პანთეონში, მამა-დავითის ეკლესიის ეზოში დაუსაფლავებიათ (იხ. მეტრეველი, 2022, გვ. 113-114).

„იესო თუ კარლ მარქსი? ! – ან ერთი, ან მეორე; სხვა პასუხი არ არსებობს“, – ვკითხულობთ 1929 წელს გამოცემულ წიგნში *„რელიგიის წინააღმდეგ“*. საბა მეტრეველის მითითებით, *„ე.წ. დოგმატურმა მარქსიზმმა შექმნა კომუნისტური აგიოგრაფია, როგორც ახალი რელიგიის (კომუნისტური რელიგიის) იდეოლოგია, და აქცია იგი ახალი ადამიანის (საბჭოთა ადამიანის) ფორმირების (თუ ზომბირების) იარაღად“* (მეტრეველი, 2015, გვ. 7).

საბჭოური სისტემის ფენომენზე ფუნდამენტურად მსჯელობს ემიგრაციაში მოღვაწე მეცნიერი ვიქტორ ნოზაძე წერილში *„კომუნისტური რელიგია“,* რომელიც „თამ. ჩილაიას“ ფსევდონიმით 1970 წელს გამოქვეყნდა პარიზში გამოცემულ ჟურნალ „კავკასიონში“ (XIV) (წერილის ბოლოს მითითებულია, რომ ის დაწერილია ჩაკარტაში, 1968 წელს). სტატიაში შეფასებულია საბჭოთა კავშირის 50-წლიანი არსებობის შედეგები და მიღებულია დასკვნა:

„რუსული კომუნიზმი და, საერთოდ, კომუნიზმი იმ სახით, როგორც იგი რუსეთში წარმოიშვა, არის კომუნისტური რელიგია“ (ნოზაძე, 1970, 160). ამ ორიგინალურ დისკურსს მკვლევარი ამგვარად ასაბუთებს: „კარლ მარქსი არის ზესთაბუნებრივი, არა ამქვეყნიური ძალა... არის მისი სწავლა, რომლის სიტყვას ყველა უნდა ემორჩილებოდეს და მისგან ცხონებას გამოელოდეს. მარქსი არის გაპიროვნებული ღმერთი... კარლ მარქსს ჰყავს თავისი მოციქული, ლენინი. მისმა მოციქულმა შეჰქმნა მარქსისტული ეკლესია და რადგან მოციქული, ან პაპი არის წარმომადგენელი ღმერთისა, ლენინიც არის წარმომადგენელი ღმერთი – მარქსისა“ (ნოზაძე, 1970, გვ. 160).

ემიგრანტი მეცნიერის აზრით, როგორც ყველა რელიგიაში, ეკლესიური დოგმების დასადგენად მარქსიზმშიც *„იყო დიდი ბრძოლა და ერთი ხაზის გამომუშავების ცდა“,* რომელსაც ასი-ათასობით ადამიანი შეეწირა, რადგან *„ადვილი არ არის, ყველა ადამიანს ერთნაირად აფიქრებინო და ამოქმედო იგი“.* ნოზაძის ინფორმაციით, რუსეთის ახალმა რელიგიამ 75 მილიონი ადამიანი იმსხვერპლა (5.6000.000 მრეწველი, მემამულე, ვაჭარი და სხვა „ბურჟუაზიული ელემენტი“, 17 მილიონი გლეხი). ამავე დროს, 1933-1937 წლებში პარტიულ წმენდას 798.072 კომუნისტური პარ-ტიის წევრი შეეწირა. ვიკტორ ნოზაძე განმარტავს ახალი, კომუნისტური რელიგიის არსს და მის ძირითად დოგმას: ეს არის ისეთი რელიგია, სადაც პირველ ადგილზე სოციალიზმი და კომუნიზმი დგას, ესე იგი, კომუნისტური ესხატოლოგია. ეს კონცეპტი სტატიაში ამგვარად განიმარტება: *„იგი არის სწავლა (დოგმა) უკანასკნელ ნივთთა, მოვლენათა (ეს-ხატოს) შესახებ, რომლის თანახმად, დადგება დრო, როდესაც ყველაფერი შეიცვლება და საერთო ბედნიერებაც დამყარდება“* (ნოზაძე, 1970, გვ. 160).

იმავე წერილში ვიკტორ ნოზაძე აყალიბებს რამდენიმე შეხედულებას ესხატოლოგიაზე. ერთში მგლისა და ცხვრის მშვიდობიანი თანაარსებობის დრო იგულისხმობება, მეორეში – „ხი-ლიაზმუს“, ანუ „ათასი წლის“ შემდეგ მესიის მოსვლა ამ ქვეყნად, მესამეს მიხედვით, სული სიკ-ვდილის შემდეგ განსაწმენდელში (სალხინებელში) იმყოფება და შემდეგ ის ცხონდება. მეცნიერის მითითებით, კომუნისტური ესხატოლოგია ქადაგებს: *„სრულიად უკლასო საზოგადოება შეიქმნება, ყველა გათანასწორდება და წარმოიშვება „საბჭოური ადამიანი“, რომლის სრულ ბედნიერებას საზღვარი არ ექნება“* (ნოზაძე, 1970, გვ. 161). ამას ვიკტორ ნოზაძე *„კომუნისტური მითოსის“* სახელდებით მოიხსენიებს, მითოსისა, რომელსაც *„განამდვილება, თუ განხორციელება არ უწერია“.* ემიგრანტი მეცნიერის პირუთვნელი შეფასებით, *„საბჭოთა კავშირი სამგლეთია. ეს არის მგელთა ქვეყანა... სახელმწიფო ყველას სძარცვავს; ყველა – სახელმწიფოს; და თვითეული მოქალაქე ერთ-მანეთს ჰგლეჯს“* (ნოზაძე, 1970, გვ. 164).

იმავე სტატიის მიხედვით, კომუნისტებმა *„ევროპის კულტურის ცნებები შეითვისეს, მაგრამ მათ შინაარსი გამოაცალეს“.* მეცნიერის განმარტებით, *„საბჭოთა კავშირში „დემოკრატია“ არის პარტიული არისტოკრატიის ბატონობა“;* სიტყვის თავისუფლება – პარტიული პირების ლაქლაქი; პრესის თავისუფლება – პარტიის ბატონობაში მორჩილად ყოფნა და პარტიის ნებაზე წერა; ერთა თავისუფლება – ერების დაჭედვა და ძალით საბჭოთა კავშირში ჩაჭედვა (ნოზაძე, 1970, გვ. 164).

მეცნიერის დასკვნით, მიუხედავად იმისა, რომ კომუნისტური რეჟიმი *„გამწარებული იბრ-ძვის კომუნისტური იდეების ხალხში ჩასანერგად“,* 50 წლის განმავლობაში მან ვერ გაამარქსისტა და ვერ გაალენინა ხალხი, თუმცა გარეგნულად *„ყველა არის მარქსისტ-ლენინისტი; უამისოდ ამ სამგლეთში კაცი ვერ იცოცხლებს“.* ამას ვიკტორ ნოზაძე *„შემაძრწუნებელ, მორალურ გახრწნას“* უწოდებს.

ახალ ვითარებაში განსაკუთრებული როლი დაეკისრა ლიტერატურას და ხელოვნებას. ნოზა-ძის განსაზღვრებით, საბჭოთა კავშირში *„მწერლობა უნდა ემორჩილებოდეს ლენინიზმის იდეებს; უნდა ემსახურებოდეს კომუნიზმს; მან უნდა დახატოს კომუნისტური შვენიერება, კომუნისტური სამოთხისებური ცხოვრება და მისი თავდადებული გმირები. მწერლობას ურდგენენ პროგრამას, რომელსაც მან მხატვრული ხასიათი უნდა მოანიჭოს“.* მეცნიერის დასკვნით, ამგვარი მწერლობა

„არის უზნეო... დახუთულია და დაბერწებული ამგვარი საბჭოური მწერლობა.. დასაჭურისებული არის იგი“ (ნოზაძე, 1970, გვ. 164).

ემიგრაციაში მოღვაწე მეცნიერის მკაცრი შეფასების მართებულობას პროლეტარული მწერლობის აღიარებულ წარმომადგენელთა „შემოქმედების“ გაცნობაც ადასტურებს. მაგალითისათვის შეიძლება გავიხსენოთ ახალი პოლიტიკური რეჟიმის თავდადებული მეხოტბის, ფრიდონ ნაროუშვილის სკანდალური პოემა „პოლიტიკური პოეტის დეკლარაცია“ (გამომცემლობა „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1931), ახალი დროის „პოეტების“ პოლიტიკური კრედოს მანიფესტაციაც რომ არის. წიგნს უძღვის *„წინასიტყვაობის მაგიერ“*, რომლის ავტორი ერ. ასტვაცატუროვი (მისი ფსევდონიმია ერემია ქარელიშვილი) „კომპეტენტურად“ მსჯელობს იმაზე, რომ საბჭოთა კავშირში პროლეტარიატმა უდიდეს გამარჯვებებს მიაღწია არა მარტო პოლიტიკურ და სამეურნეო ფრონტზე, არამედ მხატვრული ლიტერატურის სფეროში. ამ „წარმატებულ“ პოეტთაგან ასტვაცატუროვი გამოყოფს ფრიდონ ნაროუშვილს და შენიშნავს: *„მისი შემოქმედებითი მეთოდი არის არა რომანტიზმი და გმირული რეალიზმი, არამედ პროლეტარული რეალიზმი“.*

ამ მცირე კრებულში ფრიდონ ნაროუშვილი სრული იდეოლოგიური „ბრწყინვალებით“ წარუდგება მკითხველს. ის საკუთარ თავს *„ძლევამოსილი სოციალიზმის აღმშენებლობის ეპოქის“* პოეტად მიიჩნევს. იგი აღფრთოვანებულია რესპუბლიკის ორგული მტრების გვამების ხილვით (*„მან დიქტატურას ესროლა ტყვია,/ ძევს დიქტატურის ტყვიით მოკლული“).* შემოქმედის მისიას „დეკლარაციის“ ავტორი ამგვარად ხედავს: *„შენ, რესპუბლიკის მკვლელის მკვლელი ხარ,/ როგორც ჯალათი ჯალათებისა“.* ფრიდონ ნაროუშვილის „ბრძნული“ დასკვნით, სოციალისტური რესპუბლიკის მძიმე ინდუსტრიის წარმატებისათვის ქვეყნის ორგული და მავნებელი დიქტატურის ქუსლით უნდა გაითელოს.

„პოემაში“ ნაროუშვილი ხოტბას ასხამს „გპუ“-ს ყოველ ქმედებას (*„ვაშა – გ.პ.უ. – შენი განაჩენი/ ბოლშევიკურად არის დაწერილი!“).* მისი აზრით, უნდა აღსრულდეს მკაცრი „გაკვეთილი“: *„სოციალიზმის ყველა მავნებელი/ დიქტატურის ტყვიით იყოს დახვრეტილი!“* კაცობრიობის ბედნიერი მომავლისათვის მებრძოლ „პოეტს“ „ტყვიით გახრული“ გენერლის შუბლი „მშვენიერ პოეზიად“ ესახება. *„მტრების დახვრეტა, კლასის განაჩენი/ პოეზიაა შენთვის მშვენიერი“,* – „შთაგონებულად“ წერს იგი. ამ მცირე პოემის (უფრო ანტიპოემის) აპოგეა ტოტალური ხოცვა-ჟლეტის აშკარა დეკლარირებაა: *„შეტევა მარჯვნივ, შეტევა „მარცხნით“! ბრძოლა აშკარა, ბრძოლა ფარული, / მგლების ღმუილმა ვერ დაამარცხოს / პარტიის ხაზი გენერალური!“*

ნაროუშვილის მოწოდებით, კომუნისტური პარტიის თავგანწირულ ბრძოლას მწერლებიც უნდა შეუერთდნენ და *„ბოლშევიკურად გამოგონილი“* მეტი რომანი, *„გეგმაზე მეტი“* პოემები თუ ლექსები მისცენ ქვეყანას. ფრიდონ ნაროუშვილს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აღზრდილს, არ მოსწონს შოვინისტი მეცნიერები: პროფესორი ჯავახიშვილი და სხვა მრავალი ჯურის „ისტები“, კოტეტიშვილს კი „კაციჭამიას“ უწოდებს.

გამაოგნებელია „პოემის“ ის ნაწილი, სადაც ავტორი დიდძალი ხორცის მიღების მიზნით პროდუქტიული ღორების გამრავლებაზე მსჯელობს; ამ პრობლემის გადაჭრისათვის „პოეტს“ აუცილებლად მიაჩნია: *„რაც შეიძლება, შემცირდეს რიცხვი/ ქართველ მეფეთა შვილიშვილების“ (?!).* მათ მაგიერ ნაროუშვილი იორქშირული ღორების გამრავლებას ითხოვს (რამდენიმე ჯიშის შეჯვარებით მიღებული ეს სპეციალურად გამოყვანილი ჯიშის ღორი 1851 წელს წარუდგენია საზოგადოებისთვის სელექციონერ ტულეს. ის დაავადებებისადმი გამძლეობითა და უნიკალური გასუქების თვისებებით გამოიჩევა).

ამგვარად „მოაზროვნე“ „შემოქმედთ“ წამქეზებლები და პანეგირიკოსებიც არ აკლდა. მათი ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგის, კრიტიკოს ბენიტო ბუაჩიძისათვის ახალი მწერლობის საგანია *„სადგისებით, ბირდაბირებით, ცოცხებით, ნიჩბებითა და თოფებით შეიარაღებული ხალხი“.* დ. რონდელის (დავით ცაგარელის) განსაზღვრებით, ახალმა პოეზიამ უნდა ასახოს პროლეტარული ყოფა: *„ბრძოლა, რევოლუცია, ქარხანა, რკინა, ქუჩა“* და ა.შ. საბა მეტრეველის მართებულად შენიშნავს: *„უხეში ემპირიზმი, შიშველი აგიტაცია და ნატურალიზმი განმსაზღვრელი გახდა ამ მწერლობი-*

სათვის... უნიჭობა, გაუნათლებლობა იყო მიზეზი თემატური ერთფეროვნებისა და ერთფეროვანი პრიმიტიული მეტყველებისა“ (მეტრეველი, 2015, გვ. 207).

მკვლევარი ჩერდება იმდროინდელი ქართული პოლიტიკური ლირიკის ტენდენციებზე და აღნიშნავს, რომ რეჟიმის სამსახურში ჩამდგარმა მწერლებმა ახალი წელთაღრიცხვა პროლეტარული რევოლუციიდან, მისი ბელადის გაჩენის დღიდან დაიწყეს, ბოლშევიკურმა იდეოლოგიამ წაშალა სამშობლოს განცდა. მან *„შეძლო ის, რაც მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში არავის მოსვლია აზრადაც კი – გაუცხოება სამშობლოსაგან, უარყოფა ეროვნულისა და დამკვიდრება გაუგონარი ნაციონალური ნიჰილიზმისა“ (მეტრეველი, 2022, 123).* პატრიოტიზმმა დრო მოჭამა, მკვიდრდებოდა უსამშობლო კოსმოპოლიტიზმი.

პროლეტარული მწერლობა წინამორბედებსაც დაუპირისპირდა: ბურჟუაზიული კულტურა და ლიტერატურა პროლეტარულს უნდა ჩაენაცვლებინა, მუშათა და გლეხთა ინტერესებს რომ შეესაბამებოდა. კალე ფეოდოსიშვილს 1927 წელს განუცხადებია: *„თავს შემოგავლებ მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ მწერლობას,/ დიდ ილიასაც, ერის სახელით რომ უყვარდა ღმერთთან გაასი“* (ჟ. „პროლეტმწერლობა“, 2, 1927).

აბრამ ტერცი (ა.ი. სინიავსკი) სოციალისტურ რეალიზმს *„ლოკალური კულტურის ფენომენად“* მიიჩნევს, რომლის მთავარი მიზანი *„საბჭოთა სინამდვილის მითოლოგიზირება“* იყო. სოცრეალიზმის მწერლობა მკითხველს სამყაროს კომუნისტური მოდელირების მითოლოგიურ პრინციპებს სთავაზობდა (ბოდრიარის მითითებით, სინამდვილე მსგავსად შეიძლება იყოს კოპირებული, თან ისე, რომ მისი „რეალურისაგან“ გარჩევა ვერ შეძლონ).

ცნობილ წერილში: *„რა არის სოციალისტური რეალიზმი?“* (1989) აბრამ ტერცი მართებულად შენიშნავს:

> „რას ნიშნავს ეს ყურისმომჭრელი სიტყვათშეთანხმება? ნუთუ არსებობს სოციალისტური, კაპიტალისტური, ქრისტიანული, მაჰმადიანური რეალიზმი? არსებობს კი ბუნებაში ეს ირაციონალური ცნება?.. შესაძლოა, ეს ოდენ სიზმარია, შეშინებულ ინტელიგენტს სტალინური დიქტატურის ბნელ, ჯადოსნურ ღამეს რომ ესიზმრა?.. ფიქცია, მითი, პროპაგანდა?“ აბრამ ტერცი სამართლიანად კითხულობს: „იყო ის მეთოდი, როგორც ასეთი? თუ მხოლოდ რეალიზმია?“ მეცნიერი მიიჩნევს, რომ „სოცრეალიზმი არ არის მეთოდი“.

სწორედ ეს მეთოდი მოითხოვდა: რეალობა აესახათ ზუსტად, კონკრეტული ისტორიული რევოლუციური განვითარების შესაბამისად და მხატვრული გამომსახველობა შეეთანხმებინათ იდეოლოგიურ რეფორმასთან თუ მშრომელთა სოციალისტური სულისკვეთებით აღზრდასთან.

ნანა გაფრინდაშვილის მოსაზრებით, სოციალისტური რეალიზმი წარმოადგენს *„რეალიზმის გაუკუღმართებულ ფორმას, მის პროფანაციას, ფსევდორეალიზმს“*, მისთვის განმსაზღვრელი იყო იდეოლოგიური კრიტერიუმები, *„მხატვრული ნაწარმოების საფუძველში იდებოდა სოცრეალიზმის კონიუნქტურული ვერსიები... მწერლები დაემსგავსნენ სწრაფი რეაგირების შეირაღებულ ფორმირებებს“* (იხ. ნ. გაფრინდაშვილის „სოცრეალისტური დისკურსი და ქართული საბჭოთა ლიტერატურის რამდენიმე თავისებურება“, ჟ. „სპეკალი“, №1).

თანამედროვე მკვლევრები მართებულად შენიშნავენ, რომ აუცილებელია, საქართველოს ისტორიის საბჭოთა ეტაპი ობიექტურად იქნას შესწავლილი და გააანალიზდეს აღნიშნული პერიოდის ლიტერატურული მემკვიდრეობა, დადგინდეს ეპოქის ესთეტიკური კანონის მთავარი კონცეპტები და შეფასდეს მწერლობის როლი აღნიშნული ეპოქის „ინსტიტუციური მეხსიერების“ ჩამოყალიბების პროცესში, რადგან გარდასული დროის უმთავრეს მარკერებს ყველაზე უკეთესად ლიტერატურა და ხელოვნება აირეკლავს და წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

მეტრეველი, ს. (2015). კომუნისტური აგიოგრაფია, თბილისი: „მწიგნობარი“.

მეტრეველი, ს. (2022). პროლეტარული რეალიზმიდან სოციალისტურ რეალიზმამდე, თბილისი: „საგა“.

ნოზაძე, ვ. (ჩილაია თამ.) (1977). კომუნისტური რელიგია, „კავკასიონი“, XIV, პარიზი.

ქარაია, თ. (2015). მეხსიერების პოლიტიკა თანამედროვე საქართველოში, დისერტაცია პოლიტიკის მეცნიერების აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

References:

Karaia, T. (2015). Mekhsierebis p’olit’ik’a tanamedrove Sakartveloshi, disert’atsia p’olit’ik’is metsnierebis ak’ademiuri khariskhis mosap’oveblad [The politics of memory in modern Georgia. Thesis for an academic degree in Political Science]. Tbilisi Ivane Javakhishvili State University.

Met’reveli , S. (2015). K’omunist’uri agiograpia [Communist Hagiography], Tbilisi: "Mt’signobari”.

Met’reveli, S. (2022). P’rolet’aruli realizmidan sotsialist’ur realizmamde [From proletarian realism to socialist realism], Tbilisi: "Saga".

Nozadze, V. (Chilaia Tam.). (1977). K’omunist’uri religia. [Communist Religion], "K’avk’asioni", XIV, P’aris.

Avtandil Nikoleishvili
ავთანდილ ნიკოლეიშვილი
Akaki Tsereteli State University
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Kutaisi
საქართველო, ქუთაისი

Towards the Realities Revealing Socialist Realism in Georgian Poetry of the Soviet Period

სოციალისტური რეალიზმის წარმომჩენი რეალიების შესახებ საბჭოთა პერიოდის ქართულ პოეზიაში

Despite the repressive governance policy that the communists carried out in every direction since the first years of getting hold of the political power, at the initial stage of the sovietization of Georgia, they couldn't completely come Georgian literature under the ideological influence. This situation has changed significantly since the 1930s, as the literature appeared in a strict ideological framework. The mentioned reality severely limited the process of free expression of opinion and almost all writers working in the mentioned period had to create artistic texts glorifying Soviet reality, which had a very negative impact on the literature.

Keywords: socialist realism, government, ideology, communist party, politics
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ხელისუფლება, იდეოლოგია, კომუნისტური პარტია, პოლიტიკა

მიუხედავად იმ რეპრესიული მმართველობითი პოლიტიკისა, რომელსაც კომუნისტები ხელისუფლების ხელში ჩაგდების პირველივე წლებიდან აქტიურად ატარებდნენ ყოველი მიმართულებით, საქართველოს გასაბჭოების პირველ წლებში ჩვენი მწერლობის იდეოლოგიურ მარწუხებში სრულად მოქცევა მათ მაინც ვერ შეძლეს. სწორედ ამის თვალნათლივ დადასტურებას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ 1920-იანი წლების ბოლომდე ქართულ მწერლობაში მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპებით არსებითად განსხვავებული რამდენიმე ლიტერატურული დაჯგუფება არსებობდა და იმხანად მოღვაწე ქართველ მწერალთა დიდი ნაწილი აშკარად გამოხატავდა არსებული სახელისუფლებო რეჟიმისადმი ოპოზიციურ დამოკიდებულებას. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულ ერთადერთ ლიტერატურულ დაჯგუფებას იმხანად მხოლოდ პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია წარმოადგენდა, რომლის წევრებიც იმდროინდელი ხელისუფლების მესვეურთა აქტიური მხარდაჭერით სარგებლობდნენ.

ასე მომზადდა საფუძველი ე. წ. პროლეტარული მწერლობის პრივილეგირებული ფენის შესაქმნელად, რომლის წარმომადგენლებიც მწერალთა კავშირის მართვის სადავეებს დაესაკუთრნენ და დაუნდობელი ბრძოლა გააჩაღეს სიტყვის ნიჭიერ ოსტატთა წინააღმდეგ. ამ ბრძოლის უმთავრესი მიზანი ლიტერატურის იდეოლოგიზაცია და თავისუფალი შემოქმედებითი აზრის დათრგუნვა იყო.

ერთ-ერთი პირველი პარტიული დოკუმენტები, რომლებშიც მკაფიოდ იქნა განსაზღვრული მწერლობისადმი ხელისუფლების მიერ უალტერნატივოდ გასატარებელი მმართველობითი პოლიტიკის არსი, 1924 წელს გამართული საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XIII ყრილობისა და რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის მიერ 1925 წელს მიღებული დადგენილებები იყო. ხსენებული დოკუმენტების მიღების შემდეგ განახლებული ძალით გაჩაღდა ბრძოლა ოპოზიციონერ მწერალთა წინააღმდეგ.

ქვეყანაში შექმნილმა ასეთმა უმძიმესმა მდგომარეობამ ბევრ პიროვნებას დაახევინა უკან, თავის ნამდვილ ეროვნულ და მოქალაქეობრივ პრინციპებზე მოჩვენებითად ანდა შეგნებულადაც კი ათქმევინა უარი და იძულებული გახადა, ეპოქის სამსახურში ჩამდგარიყო.

საბჭოთა იდეოლოგიის მარწუხებში მოქცეული მწერლობის უმთავრეს დანიშნულებად ხელისუფლებამ, ფაქტობრივად, საბჭოთა ეპოქის მეხოტბეობა და კაპიტალისტური სამყაროს განწირულობის ჩვენება დააკანონა. ამ სამწუხარო რეალობის თვისებრივად ახალ სიმაღლეზე აყვანის საქმეში განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე მოვლენად იქცა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ 1932 წლის 23 აპრილს მიღებული დადგენილება „სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ.“ ამ დადგენილების შედეგად მთელი ქვეყნის მასშტაბით უკვე საკანონმდებლო დონეზე აიკრძალა განსხვავებული ლიტერატურული დაჯგუფებების შექმნა.

უმკაცრეს იდეოლოგიურ მარწუხებში მწერალთა მოქცევის პროცესმა კიდევ უფრო დიდი მასშტაბები შეიძინა 1934 წელს გამართული საბჭოთა კავშირის მწერალთა პირველი ყრილობის მიერ მიღებული იმ გადაწყვეტილების შედეგად, რომლის ძალითაც ყველა მწერლისთვის სავალდებულო ერთადერთ მხატვრულ-შემოქმედებით მეთოდად სოციალისტური რეალიზმი იქნა აღიარებული.

ხელისუფლების მიერ აქტიურად გატარებულმა ამგვარმა იდეოლოგიურმა პოლიტიკამ ლიტერატურის განვითარების პროცესი რკინის არტახებით შებოჭა და მთლიანად დაუქვემდებარა პარტიულ დიქტატს. კერძოდ, კომუნისტური პარტიის მესვეურები მათ მიერ მიღებული დირექტივებითა და დადგენილებებით უმწვავეს კონტროლს აწესებდნენ მწერლობაში მიმდინარე მოვლენებზე და არსებული რეჟიმისათვის პოლიტიკურად და იდეოლოგიურად მიუღებელ ყოველ ფაქტს მკაცრი რეაგირების გარეშე არ ტოვებდნენ.

აქედან გამომდინარე, უკომპრომისო კონტროლი იყო დაწესებული ქვეყანაში არსებულ გამომცემლობებსა და ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებზე. იმისათვის, რომ მწერლობას ხელისუფლების მიერ განსაზღვრული გზიდან არ გადაეხვია, სამწერლო ორგანიზაციებში სხვადასხვა სახის შეხვედრებიც (პლენუმები, კონფერენციები, ყრილობები...) ხშირად ტარდებოდა, სადაც იდეოლოგიზებული თვალთახედვით ფასდებოდა მწერლობაში მიმდინარე მოვლენები.

სახელისუფლებო ორგანოები ამ ფორმით სისტემატურად აკონტროლებდნენ მწერლობაში მიმდინარე მოვლენებს და ყოველ შემოქმედს, ვინც დადგენილი გზიდან გადახვევას შეეცდებოდა, უმკაცრესად სჯიდნენ. ამგვარი დასჯის ფორმები და საშუალებანი კი მეტად მრავალფეროვანი იყო. მათგან ყველაზე საშიშ მოვლენას პოლიტიკური რესპერსია წარმოადგენდა, რის შედეგადაც ქვეყნისა და ხალხის მტრად გამოცხადებულ მწერალს ან ხვრეტდნენ, ანდა იჭერდნენ, ციხეში სვამდნენ, საკონცენტრაციო ბანაკებში ასახლებდნენ და ა. შ. დასჯის შედარებით მსუბუქი ფორმა იყო მწერალთა კავშირიდან გარიცხვა, მათი წიგნების გამოცემის აკრძალვა და მისთანანი.

ხელისუფლების მიერ აქტიურად გატარებულმა ამგვარმა მმართველობითმა პოლიტიკამ მნიშვნელოვანწილად შეზღუდა შემოქმედებითი პროცესის თავისუფალი განვითარება. აკაკი ბაქრაძის ხატოვანი გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, ფაქტობრივად ეს იყო მცდელობა მწერლობის „მოთვინიერებისა“ და ქვეყანაში დამკვიდრებული პარტიულ-იდეოლოგიური პრინციპების ტყვეობაში მოქცევისა.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლები დიდი რისკისა და მოქალაქეობრივი გაბედულების ფასად მაინც ცდილობდნენ, ჭეშმარიტების გზიდან არ გადაეხვიათ

და სიმართლისათვის არ ეღალატათ, ბევრი მათგანი იძულებული გახდა, კომპრომისზე წასულიყო და ხელისუფლების მოთხოვნებისათვის ანგარიში გაეწია. საკმაოდ მრავლად იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც პიროვნული კეთილდღეობის მისაღწევად არსებული რეჟიმის სამსახურში ჩადგნენ და ხელისუფლების მიერ გატარებული პოლიტიკის მეხოტბეებად იქცნენ.

საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში გატარებულმა ამ პოლიტიკამ 1930-1950-იან წლებში იმდენად დიდი მასშტაბები შეიძინა, რომ აღნიშნულ მოვლენას თავი იმხანად მოღვაწე მწერალთა უმეტესობამ ვერ დააღწია. 1960-იანი წლებიდან კი ვითარება თანდათანობით იწყებს სასიკეთოდ შეცვლას, რამაც მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი ჩვენს მწერლობაში მანამდე შედარებით სუსტად არსებული კრიტიკულ-ოპოზიციური ნაკადის მომძლავრებას.

მწერლობის „მოთვინიერების“ ზემოთ ხსენებულ ეპოქაში სიმართლის გამოხატვის ყველაზე ეფექტურ ფორმას სათქმელის ქვეტექსტური მინიშნებებითა და სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით გადმოცემა წარმოადგენდა. მწერალთა დიდი ნაწილი ცდილობდა თავისი ნამდვილი გულისთქმა სწორედ ამ სახით, შენიღბულად და გადატანითი მნიშვნელობით, გადმოეცა.

საბედნიეროდ, საბჭოთა პერიოდში მოღვაწე მწერალთა არქივების შესწავლამ ისეთი ნაწარმოებებიცა და სხვადასხვა სახის ჩანაწერებიც მრავლად გამოამზეურა, რომელთა გამოქვეყნება იმჟამინდელი ცენზურულ-იდეოლოგიური შეზღუდვების გამო მაშინ ვერაფრით მოხერხდებოდა. ამ ტიპის ნაწარმოებები, რომელთაც პოეტმა მიხეილ ქვლივიძემ „უჯრის პატიმრები“ უწოდა, ნათლად ცხადყოფს, რომ მათ ავტორებს არც იმ უმძიმეს ეპოქაში დაუყრიათ ფარ-ხმალი.

თუმცა, მიუხედავად ზემოთქმულისა, ობიექტურობა მოითხოვს, იმხანად არსებული რეალობა ცალმხრივად არ წარმოვაჩინოთ და ყურადღების მიღმა ბევრი მათგანის მიერ დაწერილი არც ის კონიუნქტურული ტექსტები დავტოვოთ, რომელთა შექმნის განმაპირობებელ უმთავრეს ფაქტორად საბჭოთა ხელისუფლების მიერ გატარებული უმკაცრესი იდეოლოგიური პოლიტიკა იქცა.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნეს ხელისუფლების მიერ გატარებული მმართველობითი პოლიტიკის შედეგად საბჭოთა პერიოდის ჩვენს მწერლობაში შექმნილ რეალობაზე, ქვემოთ შევეცდები, კონკრეტულად მივაპყრო ყურადღება რამდენიმე მათგანის შემოქმედებაში აღნიშნული ტენდენციის წარმომჩენ პოეტურ ტექსტებს.

მწერლობის „მოთვინიერების“, თავისუფალი შემოქმედებითი აზრის დათრგუნვისა და ხელისუფლების იდეოლოგიურ დანამატად ლიტერატურის გადაქცევის ერთ-ერთი პოპულარული ფორმა, რომელიც ფართოდ დამკვიდრდა 1930-იანი წლების ჩვენს ლიტერატურაში, ეს იყო ლექსად დაწერილი კოლექტიური მიმართვები და დეკლარაციები, რითაც ავტორები ერთგულების ფიცს აძლევდნენ ხოლმე სტალინსა და ხელისუფლებას. ამ გალექსილი მიმართვების შემოქმედნი, როგორც წესი, მაშინდელი ჩვენი მწერლობის გამოჩენილი წარმომადგენლები იყვნენ.

სტალინისადმი გაგზავნილი ეს პოეტური პატაკები, როგორც წესი, რუსულ-ქართულად იწერებოდა. მათი მხატვრული დონე, მიუხედავად მათი ავტორების მაღალი პროფესიონალიზმისა, ტრაფარეტული ხოტბის ფარგლებს არ ცილდება. შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ ამგვარი მიმართვების დაწერა მწერალთა ჯგუფს ევალებოდა და არა ცალკეულ პიროვნებებს. ხელისუფლება ფიქრობდა, რომ ამით ეს პოეტური მიმართვები უფრო მეტ რეზონანსსა და ღირებულებას შეიძენდა ხალხის თვალში. თანაც, მათი ამგვარ მრავალავტორიანობა, ზოგიერთი ხელმძღვანელის აზრით, იმ პერიოდის ჩვენს ცხოვრებაში ფართოდ დამკვიდრებული კოლექტივიზმის პრიციპის განმტკიცებასაც და პიროვნული ინდივიდუალობის დათრგუნვასაც შეუწყობდა ხელს.

აღნიშნულ მოვლენასთან დაკავშირებით მეტად საინტერესოა ერთი ასეთი ფაქტი: *„მწერალთა ერთ-ერთ კრებაზე კ. ლორთქიფანიძეს უთქვამს: პ. იაშვილმა და ა. მაშაშვილმა ერთად დაწერეს ლექსი ამხ. სტალინისადმი მიძღვნილი და ეს ლექსი ისე ორგანულად არის დაწერილი, რომ ვერ გაარჩევ სად თავდება ერთი ავტორი და სად იწყება მეორე*“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1937 წ. 20 მარტი). მრავლისმთქმელია ის კომენტარი, რომელსაც ა. ბაქრაძე აკეთებს ამ ფაქტთან დაკავშირებით: *„როგორ უნდა გათქვეფილიყო ერთმანეთში ორი ძირეულად განსხვავებული პოეტი – ცის-*

ფერყანწელი პაოლო იაშვილი და პროლეტ-მწერალი ალიო მაშაშვილი? ეს გათქვეფა ხომ მათი პოეტური ინდივიდუალობის, თავისთავადობის სიკვდილს მოასწავებდა!“ (ბაქრაძე, 1990, გვ. 45).

როგორც ითქვა, 1930-იან წლებში სტალინის, ლენინისა და საბჭოთა ხელისუფლების ხოტბამ არნახული მასშტაბები შეიძინა. ფაქტობრივად, არ დარჩენილა იმ პერიოდში მოღვაწე თითქმის არცერთი მწერალი, რომელიც პანეგირიკული მხატვრული სიტყვის ამ დოღში, ნებსით თუ იძულებით, არ ყოფილიყოს ჩართული. საილუსტრაციოდ მოვიშველიებ სტალინისადმი გაგზავნილ ერთ-ერთ ასეთ პოეტურ ბარათს, რომელიც 1936 წელს ჟურნალ „მნათობის“ მეორე ნომერში დაიბეჭდა: „საბჭოთა საქართველოს მშრომელთა წერილი ლექსად“. ქართულად გალექსილი წერილის ავტორები არიან: პაოლო იაშვილი, გიორგი ლეონიძე, ნიკოლო მიწიშვილი და ალიო მაშაშვილი. ქართული ტექსტი რუსულად თარგმნეს ვალერიან გაფრინდაშვილმა, ალექსანდრე ყანჩელმა და გიორგი ცაგარელმა. მიმართვა კრემლში გაიგზავნა საქართველოს გასაბჭოების XV წლისთავთან დაკავშირებით.

ლექსად გამოთქმულ საქართველოს მშრომელთა წერილში დახასიათებული იყო ქართველი ხალხის განვითარების ისტორიული გზა და ერთმანეთთან შედარებული ძველი და ახალი დრო. რევოლუციამდელი პერიოდი ავტორთა მიერ შეფასებული იყო, როგორც უბედურებისა და ტანჯვა-წამების ხანა, ბოლო 15 წელი კი არნახული წარმატებისა და აღმშენებლობის დროდ ცხადდებოდა. აქედან გამომდინარე, ერთმანეთს ცვლიდა კონტრასტული სურათები: ძველი ყოფისა, რომელსაც მხოლოდ ცრემლი და მწუხარება მოჰქონდა ხალხისთვის და ახალი დროებისა, როცა ბედნიერმა ცხოვრებამ გააცისკროვნმა საბჭოთა ადამიანების გულები.

მიმართვის უმეტესი ნაწილი სწორედ ამ ბედნიერი ხანის განდიდებისადმი იყო მიძღვნილი. იმისათვის, რომ ხსენებული ხოტბა უფრო შთამბეჭდავი ყოფილიყო, ავტორები უხვად აწვდიდნენ ბელადს ინფორმაციებს კონკრეტული შრომითი მიღწევების შესახებ და აცნობდნენ, ვინ რამდენი ჩაი მოკრიფა, ვინ რამდენი ტონა ყურძენი მოიწია, ვინ რამდენი მარგანეცი ამოიღო და ა. შ. იმის ნიმუშად, თუ როგორ გამოხატავდნენ საბჭოთა საქართველოს აღმშენებლობისა და განახლების ამგვარ პროცესს მიმართვის ავტორები, მოვიშველიებ ფრაგმენტებს ხსენებული პოეტური წერილიდან:

> ღვივის ფერო, იმერეთის არე-მარეს კვამლით ბოლავს,
> ღვივის ფერო, ღუმელები ცეცხლის ალში წვრთიან ფოლადს,
> რომ ქალაქის მრეწველობას არ მოუხდეს უქმად დგომა,
> რომ ქარხნებმა კოლექტივებს მანქანები მისცენ ბლომად,
> ანდა:
> ლაგოდეხში ბატიაშვილს სიხარულით უძგერს გული,
> რვაას ოცდაათი ერგო მას შრომა-დღე ახლა, სრული,
> კოლმეურნემ ოჯახობით შესძლო საქმე არ ნახული –
> ათას თუმანს ფულად იღებს, ორას ფუთსაც ჭირნახულით.
> იქვე გამეზარდაშვილი ბატიაშვილს უკვე სჯობნის:
> ათას სამას შრომადღემდე - ოცდაათი აღარ ყოფნის,
> მის ოჯახში მიიღებენ, - შეჰხარიან წელს ერთმანეთს, –
> შვიდსა ათას კილო ხორბალს და თორმეტი ათას მანეთს.

ხსენებული ბარათის ძირითადი სულისკვეთება მათმა ავტორებმა თავიდანვე, მიმართვისთვის წამძღვარებულ ეპიგრაფშივე, გაამჟღავნეს. „ლენინ-სტალინის დიადი პარტიის ხელმძღვანელობით, – წერდნენ ისინი, – ქართველმა ხალხმა და საქართველოს ყველა ხალხმა მიაღწიეს განთავისუფლებას და ძლევამოსილად აშენებენ ახალ ბედნიერ, სოციალისტურ ცხოვრებას“. მათი თქმით, ამ წარმატებათა უშუალო სულისჩამდგმელი იყო სტალინი, „დიდი ბელადი, ბრძენი მასწავლებელი, მთელი მსოფლიოს მშრომელთა მეგობარი“. ყოველგვარ ზღვარს გადამცდარი ეს პოეტური ხოტბა საბოლოოდ ამ სტრიქონებით მთავრდებოდა:

ჩვენო სტალინ, ჩვენო მკვიდრო, ჩვენო დიდო მოამაგე,
გაიშალა ის ნაყოფი, შენ რომ შენის ხელით დარგე,
საბჭოეთის ერთა შორის სხვებთან ერთად ჩვენც ვიკარგეთ,
რადგან შენი დარიგების ერთი სიტყვაც არ დავკარგეთ.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნეს „მწერლობის მოსათვინიერებლად“ (ა. ბაქრაძე) ხელისუფლების მიერ აქტიურად გატარებული იდეოლოგიური პოლიტიკის მასშტაბებსა და დამთრგუნველ როლზე, ქვემოთ შევეცდები კონკრეტული მაგალითები დავიმოწმო სოციალისტური რეალიზმის ზეობის პერიოდში მოღვაწე რამდენიმე ქართველი პოეტის შემოქმედებიდან.

დავიწყოთ გალაკტიონ ტაბიძით. სამწუხაროდ, საბჭოური იდეოლოგიური პოლიტიკის მძლავრი ზეწოლის შედეგად, ისიც გახდა იძულებული, თავისი ნამდვილი ეროვნულ-მოქალაქეობრივი მრწამსის გამომხატველ ლექსებთან ერთად ისეთი პოეტური ტექსტებიც დაეწერა, რომლებიც კონიუნქტურული ფორმით განადიდებდნენ იმჟამინდელ ეპოქალურ სინამდვილეს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით დასანანია 1928-1931 წლები. სამწუხაროდ, იმხანად შექმნილი მისი პოეტური ტექსტების უმეტესობა იმდროინდელი იდეოლოგიის მძლავრი ზეგავლენითაა დაღდასმული. ხსენებული წლები გამონაკლისი არ არის და აღნიშნული ტენდენციის წარმომჩენი პოეტური ტექსტები შემდგომი დროის მის შემოქმედებაშიც გვხვდება. ეს გულსატკენი მოვლენა არსებითად განაპირობა ხელისუფლების მიერ იმხანად გატარებულმა იდეოლოგიურმა პოლიტიკამ.

გ. ტაბიძის შემოქმედების ამ მხარეზე საუბრის დროს აქ საბჭოთა პერიოდის ჩვენს მწერლობაში დამკვიდრებულ ერთ სამწუხარო ტენდენციასაც მინდა მივაპყრო ყურადღება – ტრადიციულ ადამიანურ ფასეულობათა მაგივრად სოციალისტური იდეოლოგიური პოლიტიკით ნაკარნახევი პრინციპების გაბატონების მცდელობას. ამ თვალსაზრისით აქ ეროვნულ-პატრიოტული გრძნობის ის გაგება მინდა გავიხსენო, რომელსაც საბჭოთა ხელისუფლების მესვეურები ამკვიდრებდნენ იმხანად. კერძოდ, საბჭოთა იდეოლოგიის მიხედვით, სამშობლოს ცნებაში უკვე მთელი საბჭოთა კავშირი იგულისხმებოდა და არა კონკრეტულად შენი ქვეყანა. სამწუხაროდ, იმხანად მოღვაწე არაერთი მწერლის მსგავსად,Aამ მოვლენის წარმომჩენი მაგალითები გ. ტაბიძს პოეზიაშიც გვხვდება. გავიხსენოთ, მაგალითად, ლექსი „ნეგოროლოე“ (1935 წ.), რომელშიც პარიზიდან მომავალი პოეტის პატრიოტული თვალთახედვა ასეა გამოხატული:

დუმილი ფარავს ტყეს და მდელოებს;
გავცდით ვარშავას, მდუმარებს არე...
ვუახლოვდებით ნეგორელოეს,
სადაც იწყება სამშობლო მხარე...

სამშობლოს ცნების ამგვარი გააზრება გალაკტიონის პოეზიაში სხვაგანაც გვხვდება. პოეტი კმაყოფილებით აცხადებდა, რომ “ბარენცის ზღვიდან შავ ზღვამდე” გადაჭიმული ჩვენი სამშობლო „ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ურთიერთ რწმენის ურყევ საძირკველს“ ეყრდნობოდა („გაშლიდა გაზეთს“... 1942 წ.) და იმ დიადი ქვეყნის ღვიძლ ნაწილად ცხადდებოდა, „სადაც ნანატრი თავისუფლებით სუნთქავს ყოველი“ („ჩანგთა ვით წინად, ეხლაც მოველი“, 1942 წ.), „თავისუფალი სდგას ამირანი და აწ ვერავინ ვერ დაიმონებს“ („ამირანი მიჯაჭვული“. 1937-1939 წწ.).

სამწუხაროდ, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიურმა პრინციპებმა გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაზეც მოახდინა საკმაო ძლიერი ზეგავლენა. კერძოდ, 1930-1950-იან წლებში დაწერილი მისი ლექსებისა და პოემების მნიშვნელოვანი ნაწილი აშკარადაა აღბეჭდილი იმდროინდელი იდეოლოგიური კონიუნქტურით. ეს რომ მართლაც ასეა, ამაში დასარწმუნებლად 1954 წელს გამოცემული მისი ერთტომეულის გადათვალიერებაც კმარა. კრებულში შეტანილი ლექსები ავტორს თორმეტ პოეტურ ციკლად აქვს დაყოფილი. მათგან ექვსი ციკლი ასეა დასათაურებული: „ლენინი, სტალინი“, „ბელადის კერა“, „სამშობლოსათვის, სტალინისათვის“, „კომუნიზმის ხარაჩოები“, „ტრიბუ-

ნა“, „ელიენ, სტალინ!“ როგორი სულისკვეთების გამომხატველი ნაწარმოებებიც იქნება ამ ციკლებში შეტანილი მარტო მათი სათაურებითაც ნათელი გახდება მკითხველისთვის. მათ ფონზე წიგნში საკმაოდ მიჩქმალმულად გამოიყურება ის ნაკადი, რომელიც გ. ლეონიძის ჭეშმარიტ პოეტურ ტალანტს წარმოაჩენს.

იმის ნათელსაყოფად, ხსენებული პერიოდის ხელისუფლების მიერ გატარებულ დამთრგუნველ პოლიტიკას ვერც გ. ლეონიძე რომ გადაურჩა, აქ მის მიერ „ლექსად გარდათქმული“ და 1938 წლის 2 იანვარს პრესაში გამოქვეყნებული პოეტური ტექსტიც მინდა გავიხსენო – „თბილისის საქალაქო საბჭოს რუსთაველის საიუბილეო საზეიმო პლენუმის მიმართვა ხალხთა ბელადისამდი – დიდი სტალინისადმი“, ლექსად გარდათქმული გიორგი ლეონიძის მიერ. იმის ნათელსაყოფად, რაზეა საუბარი რუსთველური შაირით დაწერილ ამ 37 სტროფიან პოეტურ მიმართვაში, ეს პატარა ფრაგმენტიც იქნება საკმარისი:

ამ დიდებულ დღეს, როდესაც ხმაურობს გული ღელვილი,
რუსეთის დიდ ხალხს სალამი, ვინც წარმოშობა ლენინი!
კაცობრიობის გენია, მზე გულზე გადმოფენილი,
ვინც ანუგეშა ამქვეყნად ცრემლდენილი და დევნილი.
...ლენინ-სტალინის პარტია წინ გვიძღვის, დიდი სტალინი!
იყოს დღეგრძელი ბელადი - შეუდრეკელი სტალინი!
მსოფლიოს მშრომელთ იმედი, - გმირთა სიმტკიცე სტალინი!
სამშობლოს დროშის გამხსნელი, ხალხთა დამხსნელი სტალინი!

სტალინისადმი გ. ლეონიძის ამგვარი დამოკიდებულების განმაპირობებელ უმთავრეს საფუძველს ამ შემთხვევაში ისიც წარმოადგენდა, რომ საბჭოთა იმპერიის საჭეთმპყრობელი ქართველი კაცი იყო, ქართული ჯიშისა და გენის ნაშიერი. იმ საყოველთაო სიყვარულსა და თაყვანისცემას, რითაც მილიონობით ადამიანი იყო განმსჭვალული მსოფლიოს პროლეტარიატის ბელადად სახელდებული ამ პიროვნებისადმი, არ შეიძლებოდა ქართველი პოეტისათვის მართლაც არ მოეგვარა დიდი ეროვნული სიამაყე. ირაკლი აბაშიძის მართებული ხაზგასმით, „სტალინის თემა იმჟამად ჩვენი მწერლობის მიერ უპირველეს „პატრიოტულ, მორალურ მოვალეობად იქნა აღქმული“ და „ქართულ საქმედ მიჩნეული. ისეთ ქმნილებებში, როგორიც „ბავშვობა და ყრმობაა“, ეს სწორედ ასეც იყო“ („მნათობი“, 1992 წ., №1, გვ. 131).

საბჭოთა ეპოქის განმადიდებელ პოეტურ ქმნილებათა შექმნის პროცესი გ. ლეონიძის შემოქმედებაში 1930-იანი წლებიდან იწყება და აღზევების უმაღლეს საფეხურზე 1940-1950-იან წლებში ადის. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტექსტების პათოსი დღეს უკვე აშკარად ყავლაგასულია და ნაკლებად შეესაბამება თანამედროვე მკითხველის მისწრაფებებს, მათ მაინც უნდა მივაქციოთ ყურადღება, როგორც ეპოქის სულისკვეთების შესაცნობად მნიშვნელოვან ლიტერატურულ დოკუმენტებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელისუფლების მიერ გატარებული დიქტატორული იდეოლოგიური პოლიტიკის შედეგად ეპოქალური სინამდვილის ტენდენციურად განმადიდებლის როლში საბჭოთა ეპოქაში მოღვაწე მწერალთა უმრავლესობა მოგვევლინა მეტ-ნაკლები აქტიურობით, ამ თვალსაზრისით ყველაზე მეტად მაინც ე. წ. პროლეტარული მწერლები გამოირჩეოდნენ. მათი შემოქმედების ლამის ერთადერთი და უმთავრესი თემა საბჭოთა კავშირში იმხანად მიმდინარე სოციალური და პოლიტიკური მოვლენების იდეოლოგიური ტენდენციურობით წარმოსახვა და განდიდება იყო. ზემოთქმულის ნათელსაყოფად დავიმოწმებ რამდენიმე ფრაგმენტს ქართული პროლეტარული მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლის – კონსტანტინე ლორთქიფანიძის შემოქმედებიდან.

არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ მძლავრად გამოვლენილი სააგიტაციო-პროპაგანდისტული სულისკვეთებით აღბეჭდილი მისი მხატვრულ-პუბლიცისტური შემოქმედება იდეოლოგიური ხუნდებით იყო შებოჭილი და იდეოლოგიზებული სწორხაზოვნებით გამოხატავდა ავტორის ტენდენციურ დამოკიდებულებას იმჟამინდელი სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებისადმი.

ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს 1920-ინ წლებში კ. ლორთქიფანიძის პოეტური შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივად დამახასიათებელ იდეოლოგიურ რადიკალიზმს, ესაა წინაპრებისადმი მიძღვნილი ლექსი (192I წ.), რომელშიც უკიდურესი მაქსიმალიზმით არის გამოხატული ახალი სინამდვილის შედეგად ფართოდ აღზევებული ნიჰილიზმი ისტორიული წარსულისადმი და პატრიოტული ინტერესების სანაცვლოდ კოსმოპოლიტიზმის განდიდება-გაფეტიშების მძლავრი ტენდენცია. ავტორი თავიდანვე არაორაზროვნად ავლენს თავის მსოფლმხედველობრივ პოზიციას და კატეგორიული პირდაპირობით მიმართავს წინაპართა აჩრდილებს იმის შესახებ, რომ მათ შორის სამუდამოდ „ჩატყდა სამშვიდობო ხიდი“.

მომაგონდება როს არაბთა მძვინვარე ხროვა,
დევის მუხლივით შეგინგრიათ გულის ფიცარი:
დროთა ტრიალმა ჩვენ ერთმანეთს გამოგვათხოვა,
ჩვენ, წინაპრებო, ერთმანეთი გადავიცანით.

პროლეტარული იდეოლოგიის სამსახურში ჩამდგარი პოეტი თავმომწონე პირდაპირობით აცხადებდა, რომ მისთვის უკვე აღარავითარი მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა მათ თავგანწირულ ბრძოლებს ჩვენი ქვეყნის დაუძინებელ მტრებთან. „დარიალიდან დერბენტამდე...გულებდალეწილი ამ რაინდების“ დამიწებულ საფლავებს იგი ახლა ისე უცქეროდა, „როგორც უცხოელი ცნობის მოყვარე“ და თავმომწონედ აცხადებდა: „ჩემთვის ერთია დღეს ერეკლე და მაჰმად-ხანიო“. კ. ლორთქიფანიძის თქმით, მასა და წინაპრებს შორის იმდენად დიდი უფსკრული სუფევდა, რომ მათთან რაიმე კავშირის დამყარება ყოვლად შეუძლებელი იყო:

არ არის მიწა, რომელმაც დღეს ჩვენ შეგვაერთოს,
არ არის სიტყვა, ერთნაირათ რომ მოგვხვდეს გულზე.

ლექსის ბოლო სტრიქონებში ლოზუნგური ფორმით დეკლარირდებოდა ბოლშევიკური იდეოლოგიის მიერ ფართოდ გაფეტიშებული კოსმოპოლიტიზმი და ახალი პოეტური ვარიაციით ხმიანდებოდა ჯერ კიდევ „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“ მარქსისა და ენგელსის მიერ ახალი მოძღვრების ერთ-ერთ ფუძემდებლურ პრინციპად გამოცხადებული დებულება იმის შესახებ, რომ მუშას სამშობლო არა აქვს:

არ მეშინია უცხოეთშიც ბედის მოღუნვის,
ტკივილს ვერ მომგვრის მე სამშობლო მიწის სიშორე:
სანამდე ელავს გაბასრული ხმალი კომუნის,
მე ჩემს სამშობლოს ქვეყანაზე ყველგან ვიშოვი.

როგორც ცნობილია, კ. ლორთქიფანიძე პროლეტარულ მწერალთა ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური წარმომადგენელი იყო, ხელისუფლების იდეოლოგიური პოლიტიკის გატარებისთვის თავიდანვე თავდადებით მებრძოლი შემოქმედი. ამიტომაცაა, რომ მის შემოქმედებაში, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ის იდეები და მისწრაფებები ირეკლებოდა კლასობრივ-პარტიული სწორხაზოვნებითა და პუბლიცისტური პირდაპირობით, რომლებიც ეპოქალური სინამდვილით იყო ნაკარნახევი.

სანიმუშოდ გავიხსენებ ლექსს „საბარგო ავტომობილი“ (1927 წ.), რომლის მეშვეობითაც „სიკვდილამდე დაუვიწყარ ამ რკინის მხედარს“ ავტორი ამ სიტყვებით უცხადებდა სიყვარულს: „მე შენზე ტკბილი შესახედავი ჯერ არ მყოლია, არც მეყოლებაო“. ამ სტრიქონების წაკითხვის შემდეგ ბუნებრივად გვიჩნდება კითხვა, რით იყო განპირობებული ხსენებული ავტომანქანისადმი ავტორის ამგვარი სიყვარული? ლექსის შექმნის უმთავრესი მიზანი სწორედ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემის ცდაა. კ. ლორთქიფანიძის შეფასებით, საბარგო ავტომობილისადმი მისი სიყვარულის განმაპირობებელ ფაქტორს თურმე ის გარემოება წარმოადგენდა, რომ მას განუზომლად დიდი წვლილი

ჰქონდა შეტანილი რევოლუციის გამარჯვებაში. აი, როგორ ახასიათებს ავტორი საბარგო ავტომანქანის ამ დამსახურებას მისადმი მიმართული შემდეგი სტრიქონებით:

მართლა გმირი ხარ, ტყვიით დატენილს
არ შეგიცვლია ნაბიჯი გზიდან.
რევოლუციის მოღალატენი
შენ დასახვრეტად გადაგიზიდავს.

ვფიქრობ, დიდი მტკიცება არ ჭირდება იმას, რომ ციტირებული სტრიქონები თავისებური ხოტბა იყო იმ სისხლიანი რეპრესიებისა, რომელთაც ხელისუფლება მიმართავდა 1920-იან წლებში „რევოლუციური წესრიგის“ დასამყარებლად.

სამწუხაროდ, საბჭოური ეპოქალური სინამდვილის იდეოლოგიური ტენდენციურობით ასახვა, რაც არსებითად განაპირობა იმდროინდელი ხელისუფლების მიერ სოციალისტური რეალიზმის მხატვრულ-შემოქმედებითი მეთოდის დამკვიდრებამ, მხოლოდ განხილული ნაწარმოებებით არ შემოიფარგლება. ამ შემთხვევაში მე მხოლოდ მცირე მასალა მოვიშველიე იმის ნათელსაყოფად, რაოდენ დიდი მასშტაბებიც ჰქონდა ამ მოვლენას შეძენილი საბჭოთა ეპოქაში მოღვაწე იმ მწერალთა შემოქმედებაში, რომლებიც მხატვრული სიტყვის პირველხარისხოვანი ოსტატები იყვნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბაშიძე, ი. (1992). ზარები 30-იანი წლებიდან. ჟურნ. „მნათობი“,. №1. ISSN 0132.

ბაქრაძე, ა. (1990). მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი, „სარანგი“.

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1937 წ. 20 მარტი. თბილისი.

„დროშა“ (1925). რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „სამხატვრო ლიტერატურის დარგში პარტიის პოლიტიკის შესახებ“, ჟურნ. „დროშა“, 28.

ლეონიძე, გ. (1938). თბილისის საქალაქო საბჭოს რუსთაველის საიუბილეო საზეიმო პლენუმის მიმართვა ხალხთა ბელადისამდი – დიდი სტალინისადმი, იხ: გაზ. „კომუნისტი“, 2 იანვარი.

ლეონიძე, გ. (1954). ერთტომეული, თბილისი, „სახელგამი“.

ლორთქიფანიძე, კ. (1927). ღიმილი, ლექსები, თბილისი, „სახელგამი“.

ლორთქიფანიძე, კ. (1932). ლექსების კრებული 2 წიგნად. ნაწილი 1, თბილისი, „სახელგამი“.

„მნათობი“ (1936). საბჭოთა საქართველოს მშრომელთა წერილი ლექსად, ჟურნ. „მნათობი“, 2.

ნიკოლეიშვილი, ა. (2007). მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები, ტომი VII, ქუთაისი, „მოწამეთა“.

ტაბიძე, გ. (1966). თხზულებანი 12 ტომად, ტ. 3. თბილისი.

ტაბიძე, გ. (1966). თხზულებანი 12 ტომად, ტ. 4. თბილისი.

ტაბიძე, გ. (1968). თხზულებანი 12 ტომად, ტ. 6. თბილისი.

References:

Abashidze I. (1992). Zarebi 30-iani ts'lebidan. [Bells from the 30th years]. Journ. "Mnatobi," 1. ISSN 0132.

Bakradze A. (1990). Mts'erlobis motviniereba. [Teaming of the literature]. Tbilisi: "Sarangi".

„Drosha“ (1925). Rk'p' (b) Tsent'raluri k'omit'et'is dadgenileba „samkhat'vro lit'erat'uris dargshi p'art'iis p'olit'ik'is shesakheb“. [Resolution of the central committee of the communist party of Russia "On party policy in the field of fiction"]. journ. "Drosha", 28.

Gaz. „lit'erat'uruli sakartvelo“ (1937). [Newspaper "Literary Georgia"]. Tbilisi, 1937, March 20.

Leonidze, G. (1938). Tbilisis sakalako sabch'os rustavelis saiubileo sazeimo p'lenumis mimartva khalkhta beladisamdi – didi St'alinisadmi. [Address of the Rustaveli Jubilee Plenum of the Tbilisi City Council to the leader of the people-the great Stalin]. See: newspaper "Communist,"1938. January 2.

Leonidze G. (1954). Ertt'omeuli. [Single volume]. Tbilisi, „sakhelgami“.

Lortkipanidze, K'. (1927). Ghimili, leksebi. [Smile, poems]. Tbilisi, „sakhelgami".

Lortkipanidze K. (1932). Leksebis k'rebuli 2 ts'ignad. Nats'ili 1. [A collection of poems 2 books. Part 1]. Tbilisi, Sakhelgami.

„Mnatobi" (1936). Sabch'ota sakartvelos mshromelta ts'erili leksad. [A letter of the workers of Soviet Georgia in verse]. Journal "Mnatobi", 2.

Nikoleishvili A. (2007). Meotse sauk'unis kartuli lit'erat'uris ist'oriis nark'vevebi, t'omi VII. [Essays on the history of Georgian literature of the twentieth century, volume VII]. Kutaisi, "Motsameta".

Tabidze G. (1966). Tkhzulebani 12 t'omad, t'. 3. [Works in 12 volumes, vol.3]. Tbilisi.

Tabidze G. (1966). Tkhzulebani 12 t'omad, t'. 4. [Works in 12 volumes, vol.4]. Tbilisi.

Tabidze G. (1968). Tkhzulebani 12 t'omad, t'. 6. [Works in 12 volumes, vol. 6]. Tbilisi.

Natalia Nikoriak
Aliona Matiychak
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
Ukraine, Chernivtsi

Socialist Realism Markers in Biopics "Taras Shevchenko"

The dynamics of the interpretation of Kobzar image in the film biographies "Taras Shevchenko" (1926) and "Taras Shevchenko" (1951) is quite demonstrative in the realm of the general formation specificity of the "pantheon of heroes" of the Soviet regime. Still in the 1926 biopic by P. Chardynin the first attempts to adapt Shevchenko's biography and creative heritage to the needs of Soviet ideology were made. Architectonically the film consists of a series of novellas chronicling the writer's life – from childhood to his death. However, the biographical canvas is filled with socialist realism codes, creating a "convenient" image for the Soviet authorities. Traditional Soviet ideologemes appear in the 1926 biopic: "a prophet-kobzar", "an autodidact artist-serf", "a rebel", "a fighter for the liberation of the oppressed and dejected". This film is believed to start the creation of a new image of Kobzar as "a forerunner of modern communist ideas." The 1951 film by I. Savchenko, shot on the eve of 90th anniversary of Kobzar's death, was a confirmation of the paradigm shift. Here, the attention is focused on the period of Shevchenko's exile, on his sufferings in the captivity. The film creates a heroic image of Shevchenko as "a symbol of the proletarian struggle" and "a fighter for socialist ideals". Soviet mythologemes actively appear in the 1951 biopic – "a poet-fighter", "a 'petrel' of the revolution", "a peasant poet", "a younger brother of the Russian social democrats". The film became a demonstrative example of the embodiment of the ideological socialist realism narrative and cinematographic Shevchenkiana had to be guided by it in the following decades.

Keywords: "Taras Shevchenko", P. Chardynin, I. Savchenko, biopic

The modern revision of both the literary heritage and the film heritage is quite a difficult task. Especially when it comes to the period of Soviet totalitarianism, where many artists had to balance on the edge of party-dogmatic postulates and loyalty to the Art, to make (or not make) forced compromises with the regime in order to preserve national paradigms. Vadym Skurativskyi observes: "Seventy-year history of Ukrainian post-Soviet cinema consists <...> of a dramatic dialectics of loyal, "nationwide" and specifically national and personal-authorial inceptions" (Skurativskyi 2006: 86). On this difficult path, Ukrainian cinema both achieved obvious success and equally suffered obvious defeats: "On the one hand, the unique model of the cinematographic industry of that time allowed it to accumulate a huge technical potential, to concentrate almost unique technical personnel in terms of its quantity and quality; the staff were on par in terms of their professional level to the corresponding workshops of foreign cinema. On the second hand, the totalitarian system sought to use all this potential exclusively for achieving its political goals and ambitions. Resorting to unconditional administration in the realm of cinema, the administration that was often despotic, even brutal" (Skurativskyi, 2006, p. 86). That is why we have a huge legacy of filmmakers, recognized as the "most advanced", "progressive" examples, which today serve only as illustrative material for ideocratic manipulation of the consciousness of recipients with relevant political passwords and ideologemes or vivid examples of the "Aesopian language" used by the artists of the Soviet era.

In the cinematographic legacy, socialist realist "totalitarianism" demonstrably manifested itself in the genre of film biography. Primarily, biographical films are intended to present reliable information about the life and activities of an outstanding personality, and not to be a repeater of the key theses of socialist realism aesthetics or to perform tasks with propagandistic and ideological aim. A special place among biopics was occupied by biographies of writers whose lives attracted a wide audience. Because a writer is not only an interesting personality, they most vividly embody the person type in the context of a certain historical era. The artist of the word is a peculiar character of that time, whose social and spiritual life is reflected in their fate. So, by filming the writer's biography, the author gets closer to the culture of one or another period, allows the audience to clearly feel the atmosphere of the era – not only the general mentality, but also social life in all its concreteness. It was this genre concept that the Soviet ideologues adopted in order to create a new ideocratic mythology.

Hence, the aim of the paper is to analyze the dynamics of the socialist realism methods of interpreting the image of Taras Shevchenko in the film biographies "Taras Shevchenko" (1926) and "Taras Shevchenko" (1951), focusing individually and on the general formation specifics of the "pantheon of heroes" within this political regime.

According to Oksana Volosheniuk, the film representation of Taras Shevchenko should be considered primarily "within the framework of the memorial cult, the Soviet reception of which began to be actively formed in the 1920s" (Volosheniuk 2013: 111). At that time, the Bolsheviks began to actively form a kind of pantheon of heroes of the new political regime, including Shevchenko to these historical and progressive figures. As a result, active popularization of the poet's heritage began in Soviet society not only through monuments that were supposed to glorify the "singer of people's sufferings", "fighter against oppressors", "fighter for freedom", but also through the opening of museums and the publication of the "correct" literature: scientific, pedagogical, popular science publications about his life, art and poetry. In those studies, the traditional ideologemes: "national prophet-kobzar", "genius self-taught serf", "rebel", "revolutionary", "poet of the revolution", "fighter for the liberation of the oppressed and dejected" were articulated and spread; they became indicative markers of the Soviet image of the poet.

Cinematographers also joined the formation of the prophet image and planned to release a film for the 112th anniversary of the artist's birthday, which would become a "monument worthy of the poet." The metaphor of the monument was not chosen by chance; according to the filmmakers, "the stone of the granite monument will never give a full idea of T.G. Shevchenko's genius, and even more so will not give a picture of his environment and those historical events connected with his life. And such a stone bust standing in a certain place, no matter how artistic and skillful it may be, can only be seen by 'pilgrims'" (Fartuchnyi, 1926, p. 21). Therefore, "the role of such a monument film is huge, because it will be seen, understood, felt by millions of people: Ukrainians, Russians and generally working people of the whole world," noted the professional press of the time. "Such a film has an eternal character. As a monument, it will never become outdated and will appear on the screens every year on the anniversary of Taras Hryhorovych, demonstrated to the audience of millions" (Fartuchny, 1926, p. 21). Monumentality, as one of the typical features of socialist realism, is shown here in the fullest way.

Thus, in 1926 the two-part silent film "Taras Shevchenko" directed by Petro Chardynin, was released at the First Film Factory of VUFKU (All-Ukrainian Photo and Cinema Administration) in Odesa; this historical-biographical film is considered to be the "first Ukrainian biopic" (*Taras Shevchenko in cinema*... 2020). The script for the film was written by Mykhailo Panchenko and Dmytro Buzko. The camera operator was Boris Zavelev, the film editor was the famous poet Mykhailo Semenko. The role of Taras was performed by Vasyl Ludvynskyi (childhood) and Amvrosii Buchma, one of the "most outstanding Ukrainian actors at the time" (Trimbach, 2006, p. 59). It is significant that the same team of film artists, in co-authorship with Petro Chardynin's wife Margarita Barska-Chardynina, created a reduced film version for children –

"Tarasove zhittia" ("Little Taras"), where new episodes were added together with those that were not included in of the previous two-part film.

The cinematographers were faced with a very responsible task, respectively the All-Ukrainian Academy of Sciences, the All-Ukrainian Museum named after T.G. Shevchenko, Odesa Museum of the Academy of Sciences, academicians M. Hrushevskyi and O. Novytskyi, the researcher of the Historical Museum in Kyiv and ethnographer A. Onyshchuk, and other experts of the Shevchenko era were involved in the creation of the "film monument" (Fartuchny, 1926, p. 21). This film was one of the most expensive at the time, as professionals from various fields of science (history, ethnography, literature) were engaged in the filming. The scenery of the film was created by the outstanding modernist artist Academician Vasyl Krychevskyi, the film was advised by the literary critic Prof. Serhii Yefremov (Okhrimenko). Vasyl Krychevsky believed that "all things in the film must be authentic", so he personally looked for them in bazaars in search of costumes, even went to St. Petersburg to find bonds, which were used to redeem Shevchenko out of serfdom. Contemporary film researcher L. Bryukhovetska notes that it was "nonsense in silent cinema to create a film about the poet whose instrument is the word, but this film had an emphasis on visual solutions", "therefore the role of the artist was extremely important here" (Bryukhovetska, 2021).

Architectonically, the film comprises of a series of stories that reflect the life of the outstanding writer with a chronological sequence – from childhood to his death: a difficult childhood in the serf family of the landowner Engelgard, his mother's death from exhausting work on the corvee, beatings and humiliation by his stepmother, the tragic death of his father, his years as an orphan, Shevchenko in his youth, his years as a soldier. However, typical markers of socialist realism were gradually inserted into the real biographical canvas, a "convenient" and "typical" image for the Soviet government was depicted, which was gradually "filled with" an ideological texture. Taras as a serf, the son of a poor peasant, a servant of his master – the landowner Engelhart. A gifted boy seeks to break free from the yoke he hates, so he is looking for "ways to a better life". "Taras begins to understand that the world does not rest on iron pillars, but on <...> the fact that the strong oppress the weak" (*Taras Shevchenko. Montage sheets*...). The scenes of Taras's cruel punishment and the sadness of the lady, the master's wife, grieving for her dead dog are contrasted: "62. And the lady has her grief... 63. And the best artists draw a dying dog. 64. Poor lady... how will she live without her dog now" (*Taras Shevchenko. Montage sheets*...).

In a corresponding perspective the film shows Taras's education with a deacon, for whom he was forced to carry out various errands: "Reading psalms over the dead souls of serfs, thus Taras earned vodka for his teacher <...> Nine copecks – for the deacon, "the tenth copeck" – for Taras..." (*Taras Shevchenko. Montage sheets*...). The anti-clerical marker is reinforced by the depiction of this character's sinful behavior.

The lines of Shevchenko's poetry are also carefully selected in order to more vividly show the oppressed people under the landowner's yoke: "With stark injustice all around / The shackled people silent wait, / While on the apostolic throne / There sits a fatted monk in state."[1] (*Taras Shevchenko. Montage sheets*...). After all, it is known that one of the principles of socialist realism proclaims: art should help to build the society of the future, because "the poet does not only write poems, but helps to build communism with his poems." In the given Soviet vector, the episode of Taras's return to Ukraine after graduating from the Academy is also presented. It is emphasized: he returns, because he is drawn "to his poor people", to the peasantry struggling in poverty. It was then that his "powerful poems of protest against tsarism, serf masters, against God himself were so deep in their revolutionary nature that they still excite and ignite" (Fartuchny, 1926, p. 21).

The film became the most successful cinematographic project of 1926, receiving tremendous support from both the domestic audience and viewers abroad: in Paris, Berlin, and later the USA, Canada, Poland,

1 Taras Shevchenko. THE HERETIC. Translated by John Weir https://taras-shevchenko.storinka.org/taras-shevchenko's-poem-the-heretic-translated-by-john-weir.html

Czechoslovakia and Romania. This film was extremely important, as it showed the power of Ukraine, the self-assertion of the national identity of Ukraine, "the affirmation of the Ukrainian poet-genius" (Bryukhovetska 2021). Although the film was distinguished by pronounced pro-Soviet features, for which the consultant of the film Serhiy Yefremov criticized it quite sharply. But in the spirit of Soviet propaganda, the contemporary press pathetically emphasized the importance of such a film: "Ukrainian revolutionary cinematography created this monument, which will be worthy of the poet. In vivid images on the screen, the working people of Ukraine will see the conditions under which this outstanding rebellious talent grew, who was one of the greatest poets of the Revolution" (Fartuchnyi, 1926, p. 23). Modern researchers evaluate it differently: "Unfortunately, the film turned out to be rather modest, a kind of schematic retelling of the poet's biography. In agreement with the ideas existing at that time, the authors resorted to direct oppositions of different social strata, illustrating the foundations of the 'class struggle'" (Trimbach, 2006, p. 59).

Thus, we can state that in the biographical film of 1926, attempts to adapt Shevchenko's biography and his creative heritage to the needs of Soviet ideology can be clearly traced. It is no coincidence that in 1928 the directorate of the Institute named after T.G. Shevchenko addressed with a letter to the board of the VUFKU in which they appealed to domestic filmmakers to focus more on the important social issues that the poet mentioned in his works (hunger and poverty of Ukrainian peasants, serfdom, apparent property injustice) (Doroshenko, 2014, p. 140).

From this film, according to researchers, the formation of a new status of the fiery Kobzar began – in the public consciousness, he gradually turned from a "resilient and consistent revolutionary" of his time into a "forerunner of modern communist ideas." In fact, at the end of the 1920s, such a "modernized" T. Shevchenko became one of the key figures of Soviet propaganda (Pashkova, 2013, p. 121).

O. Volosheniuk notes that at the beginning of the 1930s, the leading Ukrainian experts and connoisseurs of Shevchenko's work, including S. Yefremov, A. Nikovsky, and S. Pylypenko, were removed from office and exiled. After that, "the image of the poet finally becomes a component of Soviet ideological constructions" in 1934, when in "Theses for the 120th anniversary of T.G. Shevchenko" of the Leninism Department of Culture and Propaganda of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine, he was represented as a fellow of the Russian social democrats, a peasant serf poet. From that time, T. Shevchenko became one of the "red icons" and his new biography, intended for the mass consciousness, began to take this shape" (Volosheniuk, 2013, p. 111).

The corresponding propagandistic biographical line continued further. In particular, in 1939, when the 125th anniversary of T. Shevchenko was celebrated, all events took place in the spirit of the Soviet model of honoring progressive artists. Documentary cinematography joined other artistic spheres in the formation of Kobzar's image (monuments, books, paintings). Thus, in 1939, a documentary film directed by M. Kovalev with the telling title "Singer of the Ukrainian People" was released.

During the Second World War, the image of T. Shevchenko continued to be actively exploited by both Soviet and anti-Soviet propaganda. Despite the difficult war years, the poet's anniversary was celebrated every year. Various reports, poetry readings, recitals of quotes from "Kobzar" – everything worked for the active formation of the corresponding cult of Shevchenko. However, this activity of Soviet propaganda revealed nationally-minded representatives, the struggle with them resulted in the so-called ideological cleanse, which began to decrease only in the early 1950s. However, the "cult of T. Shevchenko" as the "father of the nation" persisted, and the monumental Stalinist era even demanded reliance on cultural heritage, on the past, as a certain symbolic resource – thus, a new round of propagandistic Shevchenkiana appeared (Volosheniuk, 2013, p. 112).

In the post-war period, quite few new films were released, so filmmakers did not take risks and focused on biopics, but most of them were marked by a pronounced ideological impact and propagandistic stereotypes: "The post-war period of Ukrainian cinema is marked by its almost complete, extremely brutal engagement with ideological tasks and goals of the regime – in a severe combination with its spasmodic

gestures, with all the illogicality, irrationalism of the late Stalinist dictatorship" (Skurativskyi, 2006, p. 91). At that time, according to S. Yekelchyk, the notion typical of mature Stalinism spread, as if "history is a series of events initiated by great people, which gave rise to the genre of film biographies, which flourished in the post-war decade... These post-war projects were supposed to reflect a new official memory and highlight the leading role of the Russian elder brother" (Yekelchyk, 2008, p. 231).

Thus, in December 1951 another biopic, dedicated to the 90th anniversary of Kobzar's death, was released at the Kyiv Film Studio, but it was shot in color. The well-known and respected director Ihor Savchenko in his film "Taras Shevchenko" focused the main attention on the period of Kobzar's exile and the years that preceded it. However, the image of the poet is clearly presented in accordance with the requirements of Soviet ideology – a socially active person, an ardent supporter of Russian social democrats, etc. Even the color palette, starting with the title of the film, appears as a special ideological code, which is systematically traced: the red hussar's coat, the red clothes of the Ukrainian woman painted by Shevchenko, the red dress of a young lady, the red binding of "Kobzar", etc. This film became clear evidence that the cinematography was turned into a special tool of the totalitarian regime.

This biographical film, like many others of that time, was blamed by film critics for falsity. And this is not surprising, because the process of "supplementing" the biography by ideological leaders took place continuously: both at the level of writing the script and during the process of filming. The director's heart could not withstand the constant brutal administrative and censorial interventions – I. Savchenko died on December 14, 1950. And the scenes where Shevchenko delivers his passioned speech to the peasants, where the Russian social democrats care about the poet in exile, about his "meeting" with M. Dobrolyubov and M. Chernyshevsky (a fact not confirmed at all!), were filmed by the director's students – Oleksandr Alov and Volodymyr Naumov. The final scene of the film was also changed: the scene of T. Shevchenko with Z. Sierakovskiy, conceived by I. Savchenko, was removed, instead the Russian-Ukrainian line "triumphed" (Volosheniuk, 2013, p. 113). Therefore, both the film and its changed script contain a whole palette of relevant markers. And the metaphor of the movie monument, which was articulated by the artists of the first biopic about T. Shevchenko, found its concrete visual embodiment in the finale of Savchenko's "Taras Shevchenko": schoolgirls recite poems at the monument to Kobzar, the camera takes a panoramic view of the new large monument to Shevchenko.

It is known that every Soviet film had a clearly formulated propagandistic task. In the case of "Taras Shevchenko" by I. Savchenko, it was also articulated – "to show the sense of Ukrainian culture", "its unbreakable bond with Russian culture, its revolutionary pathos, its magical identity" (Yurenev, 1980, p. 14). It was also necessary to expose the Ukrainian nobility, interpreted as a "class enemy" of the Soviet system. Another "general" line was the distancing of "bourgeois nationalists" from the image of Kobzar. To achieve it, the artists resorted to a caricature of the landowners and descendants of the Hetman noble family. If you look at it on a larger scale, this film, according to V. Skurativskyi, "was supposed to testify to Stalin's "Ukrainophilism" for the whole "free world" with its then still so noisy Ukrainian emigration. And remind those post-Soviet Ukrainians about that "Ukrainophilism". To those, who, quite recently, became witnesses-victims of another fierce demonstration of Stalin's extermination of Ukrainians" (Skurativskyi 2004). Therefore, among these ideological tasks, the most important thing was "lost" – to show the real life of the main character. For filmmakers, it turned out to be only a basis for depicting a socialist realism narrative.

This biographical film became a demonstrative example of the embodiment of the ideological socialist realism narrative, by which, as it was proclaimed in 1934, films about Shevchenko were to be oriented in the following decades. The key codes were Soviet mythologemes – "poet-fighter", Ukrainian "forerunner of revolution", "rebel", "prophet of serfs", "peasant poet", "younger brother of Russian social democrats". V. Skurativskyi emphasizes that this film, based on ideological and its genre genesis, "belongs to the quite numerous phenomena of screen pseudo-biographies and the related genre of the quasi-historical film of the

Stalin era" (Skurativskyi 2004). For the reason, the film in the socialist realism style focuses on the heroic image of Shevchenko as a symbol of the proletarian struggle and a fighter for socialist ideals, L. Bryukhovetska calls it a "typical product of the totalitarian era" (Bryukhovetska 2013). Therefore, it is not surprising that this film received the prestigious Stalin Prize of the first degree. In particular, the laureates were the script writer and director Ihor Savchenko, the performer of the leading role Serhiy Bondarchuk, actors Ivan Pereverzev and Mykhailo Kuznetsov, cinematographers Danylo Demutskyi and Abram Koltsatiy, production designer Levan Shengelia and composer Borys Lyatoshynskyi (Tsalyk 2023: 38). The Ukrainian-language version of Taras Shevchenko was restored by the Oleksandr Dovzhenko National Center and released in March 2014 as a part of the five-disc DVD compilation "Shevchenko 200" (Tsalyk, 2023, p. 38).

Thus, we can state that P. Chardynin's 1926 biopic shows the first attempts to adapt Shevchenko's biography and creative heritage to the needs of Soviet ideology. Although the film consists of a series of stories chronicling the life of the writer – from childhood to his death, the biographical canvas is filled with socialist realism codes, creating the image "convenient" for the Soviet authorities. Traditional Soviet ideologemes appear in it: "prophet-kobzar", "self-taught serf", "rebel", "fighter for the liberation of the oppressed and dejected". This film is believed to start the formation of a new image of Kobzar as a "forerunner of modern communist ideas". The 1951 film by I. Savchenko, shot before the 90th anniversary of Kobzar's death, was a confirmation of the paradigm shift. Artists consistently formed a heroic image of Shevchenko as "symbol of proletarian struggle", "prophet of serfs", "fighter for socialist ideals". Soviet mythologems are clearly visible in the film: "poet-fighter", "harbinger of the revolution", "peasant poet", "younger brother of Russian social democrats". This film became a demonstrative example of the embodiment of an ideological socialist realism narrative – a kind of reference point in Shevchenkiana for subsequent cinema artists.

References:

Bryukhovetska, L. (2013). Nevidome pro fil′m “Taras Shevchenko” [Unknown about the film "Taras Shevchenko"]. Cinema-Theater, 6. https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1556

Bryukhovetska, L. (2021). Obraz Tarasa Shevchenka v kinematohrafi: tradytsiynyy pohlyad i suchasne pereosmyslennya [The Image of Taras Shevchenko in the cinema: traditional view and modern reinterpretation]. 9.03. http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=95353.

Doroshenko, A. (2014). Between myth and truth: the interpretation of the image of T. G. Shevchenko in Ukrainian documentaries of the Soviet period (1918-1991). Scientific Bulletin of the Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary: Collection of scientific works. Ed.: O. I. Bezgin. Kyiv, Vol. 14.

Fartuchnyi, M. (1926). Pam'yatnyk Shevchenkovi [Monument to Shevchenko]. Kino, 5 (March), URL: https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/08/Kino-1926-5.pdf

Pashkova, Olga. (2013). Plastychne vyrishennya fil′mu “Taras Shevchenko” (1926) [Plastic solution of the film "Taras Shevchenko" (1926)]. Ukrainian art history: materials, research, reviews. 13.

Shevchenko, Taras. (2019). Montazhni lysty. [Montage sheets]. https://vufku.org/wp-content/uploads/2019/02/Taras-Shevchenko-montazhni-lysty.pdf

Skurativskyi, V. (2004). KINO-KOLO-CHYTAL′NYA: "Taras Shevchenko" [CINEMA-READING CIRCLE: "Taras Shevchenko"]. KINO-KOLO, 23 (Autumn). http://www.kinokolo.ua/articles/516/

Skurativskyi, V. (2006). Ukrayins′ke totalitarne kino [Ukrainian totalitarian cinema]. Narysy z istoriyi kinomystetstva Ukrayiny. Kyiv: „Intertehnologiya“.

Taras Shevchenko v kino: vid pochatku XX stolittya do doktora Khausa do "Bezslavnykh kripakiv" [Taras Shevchenko in cinematography: from the early 20th century to Doctor House to "Inglorious Serfs"]. March 29, 2020. URL: https://www.cinema.in.ua/tarasa-shevchenko-v-kino/

Trimbach, S. (2006). Ukrayins′ke kino 1920-kh rokiv [Ukrainian cinema of the 1920s]. Narysy z istoriyi kinomystetstva Ukrayiny. Kyiv: „Intertehnologiya“.

Tsalyk, S. (2023). Koly krolyk z'yiv stsenariy ta inshi epizody z istoriyi ukrayins′koho kino [When the rabbit ate the script and other episodes from the history of Ukrainian cinema]. Kharkiv: „Folio“.

Volosheniuk, O. (2013). Interpretatsiya postati Tarasa Shevchenka v neihrovomu radyans′komu kinematohrafi: zasady konstruyuvannya v ramkakh radyans′koyi kul′turnoyi polityky [Interpretation of Taras Shevchenko's image in non-fiction Soviet cinema: principles of construction within the framework of Soviet cultural policy]. Ukrainian art history: materials, research, reviews. 13.

Yekelchyk, S. (2008). Imperiya pam'yati. Rosiys′ko-ukrayins′ki stosunky v radyans′kiy istorychniy uyavi [Empire of memory. Russian-Ukrainian relations in the Soviet historical concept]. Kyiv: „Kritika“.

Yurenev, R. (1980). Yhor′ Andreevych Savchenko [Igor Andreevich Savchenko]. Igor Savchenko. A collection of articles and memoirs. Kyiv: „Mystetstvo“.

Tamar Paichadze
თამარ პაიჭაძე
Ivane Javakhisvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Social Realism and Modernism – to Comprehension Victims and Weapons

სოცრეალიზმი და მოდერნიზმი – მსხვერპლისა და იარაღის გასაცნობიერებლად

Disputes about the deliberate suppression and blocking of modernist art in the era of Soviet totalitarianism began in the late 1980s. From this time, the point of view emerged, according to which modernism was an "intellectual victim", but not of the totalitarian consciousness or era in general, but specifically of Stalinism – as the founder of the "repressive model". It was a synthetic and purposeful plan, which was neither started in the Stalinist era nor finished after it. It was a form of colonial "philosophy" in general, which took a maximalist form in physical manifestation, which meant violence against the text and the physical isolation of opponents.

Key words: Social realism, modernism, epoch, totalitarianism, literature.
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, მოდერნიზმი, ეპოქა, ტოტალიტარიზმი, ლიტერატურა.

საბჭოური ტოტალიტარიზმის ეპოქაში მოდერნისტული ხელოვნების მიზანმიმართული ჩახშობისა და დაბლოკვის შესახებ საუბარი და დავა 80-იანი წლების ბოლოს დაიწყო. ამ დროიდან გამოიკვეთა თვალსაზრისიც, რომლის მიხედვითაც მოდერნიზმი იყო ყველაზე ცალსახა „ინტელექტუალური მსხვერპლი“, ოღონდ არა ზოგადად ტოტალიტარული ცნობიერებისა თუ ეპოქისა, არამედ კონკრეტულად „სტალინიზმისა“ – როგორც „რეპრესიული მოდელის“ დამფუძნებლისა და ამ პოლიტიკის უმკაცრესი გამტარებლისა.

ამ დამოკიდებულების გასაცნობიერებლად უპირველესად გასულ საუკუნეში მოდერნიზმის აღქმის და მისი სოცრეალიზმთან დაპირისპირების ერთგვარ კლასიკურ/ისტორიული მიდგომა უნდა განვიხილოთ.

მოდერნისტული მოდელით სამყაროს აღქმისა და მისი მეთოდოლოგიის ქართულ შემოქმედებით სივრცესთან და ინტეგრირების საკითხი პერიოდულად დგებოდა ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობითი ცხოვრების დღის წესრიგში, ოღონდ სხვადასხვა ეტაპზე გარკვეული გაშუალებული დამოკიდებულება იკვეთებოდა, რაც ორპოზიციურობით (ორმაგი სტანდარტით), ანუ პრობლემის პოზიტიური და ნეგატიური აღქმით ხასიათდებოდა.

1. პოზიტიურ ტენდენციაში მოვიაზრებთ თავად ფაქტს: აღიარებდნენ, რომ იმდენად, რამდენადაც XX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში მოდერნიზმი და მისი მიმდინარეობები ჩამო-

ყალიბებული სისტემები იყო, ის განიხილებოდა, როგორც შედეგი – „მზა მოდელი“, „ჩადგმული ქართულ შემოქმედებით სივრცეში“ (ამ რაკურსით არის გაანალიზებული მოდერნისტული სკოლების ისტორია XX საუკუნის ქართულ სალიტერატურო კრიტიკასა და სამეცნიერო დისკურსებში).

2. ნეგატიური რაკურსი საკითხის ხედვისა იყო უფრო მჭახე და რადიკალური, რომლის მიხედვითაც, ავანგარდიზმი ქართულ კულტურაში მოიაზრებოდა, როგორც ხელოვნური შემობრუნება მანერულობის და ფსევდოორიგინალურობის სადემონსტრაციოდ. ამ კონტექსტში ხშირად გამოიყენებოდა ტერმინები: „ბუნდოვანება... მიმბაძველობა“, რითაც ცდილობდნენ „გაეშიფრათ“ ავანგარდისტული მსოფლმხედველობის მიუწვდომელი თუ მიუღებელი სახეები და სტრუქტურა.

ამ პოზიციის გავლენა და შედეგები ცალსახად აისახებოდა: ისტორიული, სასწავლო თუ სამეცნიერო და შემეცნებით დისკურსებიდან უგულებელყოფილი, ამოგდებული იყო ავტორები და ლიტერატურული ტექსტები, რომლებიც მოდერნისტული მსოფლმხედველობის მატარებლად შეიმჩნეოდნენ.

ქართულ შემოქმედებით რეალობაში მოდერნისტულ-ავანგარდისტული სკოლების „ჩასახლების“ ანალიტიკა, უპირველესად, თავად ტერმინების დეფინიციის სწორ მოაზრებასთან არის დაკავშირებული. ცნობილი ფაქტია, რომ მოდერნიზმი, როგორც ასეთი, საბჭოთა იდეოლოგიის საზღვრებში ნეგატიურ განსაზღვრებით დატვირთვას ატარებდა. ასეთი განმარტებანი არაერთი შეიძლება მოვიძიოთ იმ პერიოდისათვის სამეცნიერო და ანალიტიკურ მასალებში და ამგვარი პოზიციური ახსნა, ბუნებრივია, შეფასებით თუ ისტორიულ ანალიზშიც იგულისხმებოდა ასეთივე პოზიციის შემცველი განმარტებანი. [1]

ამდენად, მოდერნიზმი სოციალისტური რეჟიმის პერიოდის საქართველოში (ისევე როგორც სხვა კოლონიურ სივრცეებში) მოიაზრებოდა, როგორც ხელოვნური, მანერული, უსაგნო, ფსევდოპოზიციური და არასაჭირო მოვლენა ხელოვნებაში.

სამართლიანობა მოითხოვს, ისიც აღინიშნოს, რომ იყო ფაქტები, როცა „მოდერნიზმი“, როგორც კულტუროლოგიური ცნება, არც ევროპულ ანალიტიკურ დისკურსებში გამოიყენებოდა.

გასული საუკუნის 60-70-იან წლებამდე ტერმინით „Modern“ ახასიათებდნენ გარკვეულ კონრეტულ გამოვლინებას ხელოვნებაში, როგორც „უცხოს, ორიგინალურს“ და არა მეთოდს ან მიმართულებას, ხოლო მსოფლმხედველობრივი ახსნა დაკავშირებული იყო ან კონკრეტულ (მაგ., სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი და ა.შ.) ფორმასთან, ან ამ პროცესების მაშინდელ კრებსით სახელთან – „ავანგარდიზმთან“.

ამგვარ დამოკიდებულებებთან, ასევე, კულტუროლოგიურ თუ მეთოდოლოგიურ გაურკვევლობასთან არის დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხი, რომელიც მოდერნისტული სკოლების კლასიფიკაციის და სისტემურობის პრობლემატიკას უკავშირდება. მითუმეტეს, მძაფრია და კონტუირებულია ესეთი დამოკიდებულება „საბჭოთა საქართველოს“ ეპოქაში.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეს მჭახე პოზიცია შერბილდა. სწორედ „სტალინიზმის“ მკაცრი და რეპრესიული პოლიტიკის კრიტიკის ეტაპიდან, რეაბილიტაციის სახელმწიფოებრივმა სტრატეგიამ მაშინ ოტტეპელის/დათბობის ეტაპი და პოზიცია გამოაცხადა, რამაც მოდერნისტული თეორიებისა და მისი წარმომადგენლებისადმი არსებული რადიკალური კატეგორიულობა დასჯის მეთოდები და სიმკაცრე გადაჭარბებულად მიიჩნია.

ეს პოზიცია კი წარმოადგენდა ერთგვარ ცალმხრივ ან ტენდენციურ აღიარებას, თუმცა სრული სიმართლისაგან ფაქტია, შორს იყო და ბუნებრივია „დათბობის/ოტტეპელის“ ცნობილი პოლიტიკის პრაქტიკული გამოვლინება თუ გაგრძელებას წარმოადგენდა, რომელიც XX საუკუნის II ნახევრის საზოგადოებრივ შემოქმედებითი ყოფის განმსაზღვრელ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, როგორც „იდეოლოგიური მაკიაჟის“ თუ „ლიბერალური თეატრალიზაციის“ უპრეცენდენტო ნი-

[1] მაგალითისათვის: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 7 თბილისი, 1994. გვ. 549; ანდა: Модернизм – анализ и критика основных направлении; Москва, 1973. გვ. 74; История Французской Литературы, т. IV, М., 1963, стр. 4 და სხვა.

მუში; ისევე, როგორც საბჭოთა იდეოლოგიისთვის ნაცადი პოლიტიკის ახალი ვარიაცია: ზემოდან ნაკარნახევი ფსევდოჰუმანური გადაწყვეტილება, შერბილებული დიქტატის ინსტიტუტი – რეპრესიული წლების, რადიკალური ზომების, ინფორმაციული ვაკუუმისა და ეგზისტენციალური კრიზისის სანაცვლოდ.

ამ რეალობამ ქართულ შემოქმედებით სივრცეშიც ექოსავით იჩინა თავი და მიუხედავად არსით ხელოვნურობისა, ლიტერატურულ ცხოვრებაში გარკვეული შედეგებითაც გამოიკვეთა.

შედეგად, ლიტერატურისა და კრიტიკის ისტორიაში "დრო არ დაიკარგა" და სწორედ ამ ხანაში ტოტალიტარული ცნობიერების "რღვევის გზაც" გამოიკვეთა. ეს პროცესი რწმენის ახალი სისტემის ძიებას გავდა მკვიდრდებოდა თანაბარი რაკურსის პრინციპი, რეალიზმის დეიდეოლოგიზაცია და მხატვრული აზროვნების მატერიალიზაცია. თუმცა მთელს ამ ისტორიაში მოდერნიზმის წარმოჩენის დღიდან ფაქტობრივად დღემდე მის ძირითად ოპოზიციური პლაცდარმად რეალისტური იდეოლოგია/ხელოვნება განიხილებოდა და თუკი ეს დამოკიდებულება ევროპულ კულტურაში ოდენ სახელოვნებო რაკურსში მოიზარებოდა, „საბჭოურ სინამდვილეში" ის ე.წ. „ცხოვრების კანონს" განასახიერებდა და იდეოლოგიურ კლიშეში განიხილებოდა.

მოდერნიზმისა და სოციალისტური რეალიზმის ურთიერთობის განხილვა შეუძლებელია უპირველესად მხატვრულ ფორმათა შეუთავსებლობის გათვალისწინების გარეშე, ხოლო ოციანი წლებიდან ფაქტობრივად ჩამოყალიბებულია ტოტალიტარიზმის საზოგადოებრივ ცნობიერებაში საყოველთაო დამკვიდრების ლაბორატორია, რაც თავისთავად შემეცნებისა და ცნობიერების ხელოვნების ხერხით პროპაგანდისტულ გზებს გულისსხმობდა.

ფუნქციონალური, განვითარებადი სოციალისტურ – რეალისტური კანონის თვალსაზრისს უნდა უარეყო და გადაეფარა მოდერნიზმის ე.წ. არაფუნქციონალური მხატვრული ელემენტები. ეს სამუშაო გეგმიური იყო, მას რამდენიმე საბაზო პოსპულატი გააჩნდა, რაც ძირითადად მოდერნისტული მსოფლმხედველობისადმი ბრალდებებზე იყო დაფუძნებული. ეს იყო: კლასიკური მოდელების, თემატურ-ესტეტიკური პრინციპების დეკანონიზაცია, მონტაჟი, გაუცხოება, რთული სტილი, კონვენციები და ა.შ.

სოციალისტური რეალიზმის თეორიული სტატუსის საკითხი ჩვენს სალიტერატო კრიტიკში ჯერ კიდევ ღია რჩება. თავად დრო და ისტორია, ისევე როგორც მრავალმხრივი კულტურულოგიური ალუზია განსაზღვრავს სოციალისტური რეალიზმის ადგილს მეოცე საუკუნის ლიტერატურულ პროცესში და მოითხოვს მისი, როგორც ობიექტის აუცილებელ ჩართვას თანამედროვე ლიტერატურულ რეფლექსიებში.

ამის მიუხედავად, ლიტერატურათმცოდნეობა აგრძელებს სოციალისტური რეალიზმის დომინირების როგორც გარე და უცხო მოვლენის აღქმას, ლიტერატურათმცოდნეთა ნაშრომებში ცნება „საბჭოთა" ჩანაცვლდა – „ნაციონალურით". ასეთი დისოციაცია საფუძველია ეროვნული იდენტიფიკაციის ჩარჩოს და კონკრეტული სტილის დამოწმების განსაზღვრისა ეროვნული კულტურის კრიტერიუმებით.

თუმცა ამ მცდელობებით სოციალისტური რეალიზმის ნაციონალური ვერსიის არსებობა არ მტკიცდება და ეს პოზიცია თუ შემობრუნება არც შესაბამისი არგუმენტაციაა სოციალისტური რეალიზმის კვლევის ლეგიტიმაციისათვის.

ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპმა არა მარტო თანამედროვე პრობლემებზე მსჯელობისას შეუკრა კრიჭა ქართულ მწერლობას, არამედ – წარსულისაც. მაგალითად, იგი ხმას ვერ იღებს იმ ქართველi მოღვაწეების საქმიანობაზე, რომელთაც არ უნდოდათ საქართველოს

რუსეთთან შეერთება ან შემდგომ პერიოდში საქართველოს დამოუკიდებლობის იდეას ემსახურებოდნენ (ბაქრაძე, 2019, გვ 26).

ამდენად, თანამედროვე სამეცნიერო დისკურსებში სოციალისტური რეალიზმისადმი მიდგომა რჩება აქსიოლოგიური, უპირატესად განიხილება იდეოლოგიური, კვლევითი დამოკიდებულება, და ამ პროცესში დომინირებს ორი სტრატეგიეული მიდგომა: უარყოფა და მიღება.

უარყოფა ეფუძნება მოსაზრებას, რომ სოციალისტური რეალიზმი იყო საბჭოთა კავშირის კომუნისტური რეჟიმის მიერ დაწესებული. აქ მიდგომა დომინირებს კონცეფციით „საბჭოთა“. და გარკვეული ინტეგრაციული პროცესების მიუხედავად, იწვევს საბჭოთა ეპოქის ლიტერატურის გარკვეულწილად უარყოფას, ზოგადი ლიტერატურული განმარტების დონეზე. აღნიშნული უარყოფა ეფუძნება რამდენიმე არგუმენტს:

ა) საბჭოთა იდეოლოგიის გაუცხოება,

ბ) მისი მხატვრულობის ხელოვნურობა,

გ) ის ფაქტი, რომ ეს სტილი დაწესებულია ხელისუფლების მიერ,

დ) საბჭოთა კავშირის, როგორც ტოტალიტარული მოცემულობის ეთიკური უარყოფა,

ე) საკუთარ შემეცნებაში სოციალისტური რეალიზმის უარყოფა.

თუმცა სალიტერატურო კრიტიკაში არსებობს სოცრეალიზმის გარკვეული არარევიზური მიღების ტენდენციები, რისი მიზეზიც არის:

ა) ნოსტალგია ადრინდელი (სოციალისტური) მთლიანობის მიმართ,

ბ) საბჭოთა კულტურის სტილისტური ორგანულობის მიღება.

ამ კვლეათა ორივე მიმართულებას ორიენტაციას აქვს იდეოლოგიური

დაპირისპირების დასაბუთება და ტრადიცია. ეს აქტი კი ხელოვნებასა და მწერლობაში მატერიალისტურ/რეალისტური და იდეალისტურ მოდერნისტული საწყისების დაპირისპირებას ეფუძნება.

სოციალისტური რეალიზმის წინააღმდეგ ყველაზე აქტიური მებრძოლები და ყველაზე შეუწყნარებელნი იყვნენ ე.წ. ნეოპოპულისტური (ნეოხალხური) მოდელის ლიტერატურათმცოდნეები, რომლებიც თითქოს მოწოდებულნი იყვნენ ხელოვნების აღქმის კრიტერიუმების ესთეტიზაციისაკენ, მაგრამ სინამდვილეში მასში ეძებდნენ „ობიექტური ისტორიციზმის“ პოზიტივისტურ პრინციპს და უხეშ ნორმატიულობას, რომელიც გარკვეულწილად იფუთებოდა „ჭეშმარიტი ხელოვნების“ სახელით. ამიტომ სოციალისტურ რეალიზმს ისინი ახასიათებდნენ, როგორც მხოლოდდამხოლოდ „ხელოვნურ, დადგენილ პარტიულ მიმართულებას, რომელიც მხატვრულ-პოლიტიკურ კენტავრს წააგავდა“ (Kovaliv, 2009, გვ. 41).

ამ მიდგომის ერთ-ერთი მიზეზი გარკვეულწილად ფსიქოლოგიურიცაა, „სოციალისტური რეალიზმის საკუთარ შემოქმედებაში არსებობის“ კომპლექსი. ლიტერატურათმცოდნეთა წინა თაობებში, უნდა დაძლეულიყო, ხელახლა ბეჭდავდნენ თავიანთ ნაშრომებს, ასწორებდნენ მათ, ცვლიდნენ აქცენტებს, ცდილობდნენ აეხსნათ მათივე წარსულის პოზიცია თუ არაგულწრფელობა და შენიღბვის საჭიროება.

თუმცა ამა თუ იმ კულტურული ფენომენის უარყოფა არც ისე ადვილი იყო, ფსიქოლოგიურ მზაობას მოითხოვდა და ხშირად ხელოვნურადაც გამოიყურებოდა. მაგრამ „ცნობილია ის ფაქტიც, რომ კულტურა, ხასიათდება ადაპტაციური ფუნქციით, რომელიც დაფუძნებულია ინტენციონალურ რეფლექსიაზე. ის ჰარმონი(ზი)რებს და აწესრიგებს ადამიანის ესთეტიკური მოღბაწეობის ყველაზე განსხვავებული რეალობის ფაქტებს. ადამიანი/მოაზროვნე/შემოქმედი ამას თავად აკეთებს – მუდმივად ეძებს რა საკუთარ თავს, მუშაობს რა მასში თვითიდენტიფიკაციის პროცესი“ (Sinchenko, 2012, გვ. 228)

შემოქმედებითი თავისუფლება უპირველესად ორ აუცილებელ კომპონენტს გულისხმობს – პირველი, მწერალს (საერთოდ ხელოვანს) უნდა ჰქონდეს საკუთარი კონცეფცია და მეორე – ზნეობრივი პასუხისმგებლობა. ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი უარყოფს ორივე კომპონენტს და, ამდენად, შემოქმედებით თავისუფლებასაც (ბაქრაძე, 2019, გვ. 43).

ამ დამოკიდებულებათა გაგრძელება კი ის იყო, რომ სოცრეალისტური (ანუ ახალი) შემოქმედებითი პოლიტიკა და დიკურსი მოდერნისტებისაგან განსხვავებით ინარჩუნებდა იმ დიდ შემოქმედებით „ბენეფიტებს", რაც კლასიციზმმა დანერგა – ეს პოზიცია რასაკვირველია იყო ფარსი და მახე რეციპიენტებისთვის.

ამ მიდგომათა კვალობაზე სოცრეალიზმს უნდა ემხილა მოდერნისტული რადიკალურ – პრაგმატულ ჟესტები, შემოქმედებითი მემარცხენეობა, „ბურჟუაზიული პესიმიზმი“ და მეთოდურად გაეწმენდა გზა მოდერნისტული ხელოვნებისაგან.

მწერალთა ცხოვრება და შემოქმედება ბოლშევიკური წყობის მესვეურთა მიერ იმართებოდა. ყველა ხერხი ამართლებდა მიზანს: მწერლების იდეოლოგიური ზომბირება და ტერორის გზით მათი დიქტატურის სამსახურში ჩაყენება; იდეოლოგიურად უტრირებული ლიტერატურული მიმართულებების ფორმირება (სოციალისტური რეალიზმი, პროლეტარული მწერლობა); თუკი ესეც არ გაამართლებდა, სოციალური პოლიტიკის რადიკალური საშუალებების დანერგვა, მათ შორის, ვანდალურისაც კი – წამების, მკვლელობის, განადგურების, ზოგადად ტერორის, როგორც უმოკლესი გზისა მასობრივი კულტივირებისაკენ (რატიანი და სხვა, 2016, გვ. 10).

ეს იყო სინთეზური და მიზანმიმართული გეგმა, რომელიც არც სტალინურ ეპოქაში დაწყებულა და არც მის შემდგომ დასრულებულა. ეს იყო ზოგადად კოლონიური „ფილოსოფიის" სახე, რომელმაც მაქსიმალისტური ფორმა ფიზიკურ გამოვლინებაში მიიღო, რაც არა მხოლოდ ტექსტზე ძალადობას გულისხმობდა, არამედ ოპონენტთა ფიზიკურ იზოლაციასაც.

ამდენად, გაცნობიერება იმისა, თუ რა იყო სოციალისტური რეალიზმი და როგორ ვხედავთ მას ახლა – ერთგვარად დიფერენცირებამ ასეთ დასკვნამდე შეიძლება მიგვიყვანოს: რომ მკვლევართა ნაწილი ცდილობს აღადგინოს, ახლებურად წარმოაჩინოს, თუ შექმენას სოციალისტური რეალიზმი კონვენციური მიდგომითა და ადაპტაციის პრინციპით, როგორც ფაქტი, და არა როგორც გარკვეული იდეოლოგიური იარაღი.

სწორედ რეალური აღქმა, შეხედულებათა მოდელირება და განახლება, წარსული ფაქტის მიზანმიმართული და რეალური პოზიციური გაანალიზება მოიაზრება კიდეც აწმყოდ.

სოციალისტური რეალიზმის ტრანსფორმაციით და მისი გაცნობიერებით, როგორც მნიშვნელობების თამაში, ცარიელ მნიშვნელობებში, ჩვენ ვურგებთ მას ჩვენივე ახალ, დღევანდელ ცნობიერებას და გამოვავლენთ კონტექსტებს ლიტერატურული ინტერპრეტაციისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაქრაძე, ა. (2019) მწერლობის მოთვინიერება; თბილისი: „გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი“

რატიანი, ი. ელბაქიძე, მ. (2016) ქართული მწერლობის გოლგოთა „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა“. თბილისი: „მწიგნობარი“

Kovaliv, U. (2009). Social Realism – a dead end in the history of literature. Slovo I/4 (580), 39-47.

Sinchenko. A. (2012) Социалистический реализм: опыт литературоведческой адаптации, Труды „Русской антропологической школы“. РГГУ, 226-233

Morson, G. S. (1979) Socialisturi realizmi da literaturis teoria [Socialist Realism and Literary Theory] The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 38, 2, Oxford University Press, 121-133.

References:

Bakradze, A. (2019). Mts’erlobis motviniereba. [The Taming of the Writing]. Tbilisi: „g. leonidzis sakhelobis kartuli lit’erat’uris sakhelmts’ipo muzeumi“.

Rat’iani, I., Elbakidze, M. (2016). Kartuli mts’erlobis golgota “bolshevizmi da kartuli lit’erat’ura”. [Calvary of Georgian writing "Bolshevism and Georgian literature"]. Tbilisi: „mts’ignobari“.

Morson, G. S. (1979) Socialisturi realizmi da literaturis teoria [Socialist Realism and Literary Theory] The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 38, 2, Oxford University Press, 121-133.

Kovaliv, U. (2009). Social Realism – a dead end in the history of literature. Slovo I/4 (580), 39-47.

Sinchenko. A. (2012). Sotsialisticheskiy realizm: opyt literaturovedcheskoy adaptatsii]. Trudy „Russkoy antropologicheskoy shkoly. [Socialist realism: experience of literary adaptation]. Trudy „Russkoy antropologicheskoy shkoly“. RGGU, 226-233.

Tamar Sharabidze
თამარ შარაბიძე
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„Undertakings Brought from Russia" – Lado Kotetishvili's Short Story Gveltucha

„რუსობისაგან მოტანილი საქმე" – ლადო კოტეტიშვილის მოთხრობა „გველტუჩა"

Lado Kotetishvili, whose works were created in the 30s of the 20th century and which are mainly modernist, told his wife before his death never to publish them. His wife and children fulfilled his wish, but in the end, the generation of grandchildren considered it necessary to publish the writings of Lado Kotetishvili in memory of their grandfather. The response exceeded their expectations. Lado Kotetishvili's works will attract many researchers and the writer will definitely be included in the textbook of the history of new Georgian literature because of his special style and worldviews.

Key words: Lado Kotetishvili, realism, bolshevism
საკვანძო სიტყვები: ლადო კოტეტიშვილი, რეალიზმი, ბოლშევიზმი

ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ერთი უცნაური ფაქტი მოხდა _მეოცე საუკუნის ერთერთი საუკეთესო მწერალი, რომელიც სულ მალე ქართველ კლასიკოსთა რიგებში დაიკავებს თავის ღირსეულ ადგილს, 21-ე საუკუნეში, სულ რამდენიმე წლის წინ, გახდა ქართველი მკითხველისათვის ცნობილი. მისი შემოქმედება ჯერაც სრულად არ არის დაბეჭდილი. მწერლის ახლობელთა წრე დღემდე კითხულობს მწერლის ხელნაწერებს და გამოსაქვეყნებლად ამზადებს. ლადო კოტეტიშვილს სიკვდილის წინ მეუღლისათვის დაუბარებია, რომ მისი ნაწერები არასდროს გამოექვეყნებინა. მეუღლემ და შვილებმა შეუსრულეს სურვილი, მაგრამ საბოლოოდ შვილიშვილთა თაობამ ჩათვალა, რომ ბაბუის ხსოვნისთვის საჭირო იყო ლადო კოტეტიშვილის ნაწერების გამოცემა. მკითხველისა და ლიტერატურათმცოდნეების მიერ მწერლის შეფასებამ გამომცემელთა მოლოდინს გადააჭარბა. ყველა მოიხიბლა ლადო კოტეტიშვილის მხატვრულ სიტყვაში გამოხატული ნიჭით, საოცარი ლექსიკით, დახვეწილი გემოვნებითა და უაღრესად ინდივიდუალური მხატვრული სტილით. მწერლის შემოქმედება დღემდე ბოლომდე შესწავლილი არ არის, მომავალში მრავალ მკვლევარს მიიზიდავს და უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოშიც აუცილებლად დაიმკვიდრებს თავის ადგილს.

ლადო კოტეტიშვილის შემოქმედება მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში იქმნება და უმთავრესად მოდერნისტულია, მაგრამ მწერალს ასევე თავისუფლად შეუძლია სათქმელის რეალისტური გადმოცემაც. „გველტუჩა" კოტეტიშვილის რეალისტური მოთხრობაა, მთავარი პერსონაჟი გველტუჩა

კი ძალიან ჰგავს ყაზბეგის პერსონაჟებს. ჰგავს იმით, რომ მოხევეა, მოხევური მეტყველებითა და მოხევური გულწრფელი ხასიათით. მოთხრობაში არ გვხვდება მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი არცერთი ნიშანი, რაც იმას მოწმობს, რომ მწერალს აქვს შესაძლებლობა, წეროს ერთდროულად სხვადასხვა სტილში, მოექცეს სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმართულებაში იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ სურს სათქმელის გამოხატვა და მაინც ყველა ნაწარმოებში შეინარჩუნოს თავისი განსაკუთრებული, ინდივიდუალური სტილი, რაც უპირველესად ლადო კოტეტიშვილის მხატვრულ ლექსიკასა და ცხოვრებისეული საკითხების ერთნაირ აღქმაში მჟღავნდება. ლადო კოტეტიშვილი რეალისტურ სტილზე იმიტომ არ გადასულა, რომ საქართველოში მოდერნისტული ლიტერატურის მიმართ „სალიკვიდაციო სამუშაოები“ ჩატარდა (რომლებიც სტალინურ რეპრესიებზე ადრე დაიწყო) და მთელმა რიგმა მოდერნისტულმა ჯგუფებმა თვითლიკვიდაცია გამოაცხადეს, არა, პარალელურად ის აგრძელებს მოდერნისტული ლიტერატურის შექმნას. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ზემოთხსენებული ლიკვიდაციის მიუხედავად, საქართველოში დარჩა მოდერნიზმი იატაკქვეშ, ევროპულ მოდერნიზმზე ადრე არც ის შეწყვეტილა, და მისი წარმომადგენელი ლადო კოტეტიშვილი იყო. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ლადო კოტეტიშვილს თავისი ნაწარმოებები არ დაუბეჭდავს. რა თქმა უნდა, ის წერს სავარაუდო მკითხველისათვის, მაგრამ მასში არ მოიაზრებს თავისი დროის ფართო მკითხველს, ამიტომაც არც ერთ ნაწარმოებში არ ინიღბება და არ სჭირდება „მიწასთან (ხელოვნური) დაბრუნება.“

მოთხრობა „გველტუჩა“ იმათაც არის მნიშვნელოვანი, რომ საქართველოს გასაბჭოებიდან, რომელიც მოთხრობის თემაა, რამდენიმე წელშია დაწერილი და თანაც არა გამოსაქვეყნებლად, ამიტომ მასში აღწერილი სრულ შესაბამისობაშია სინამდვილესთან და მასთან დაკავშირებულ მწერლის ხედვასთან.მოთხრობის თემაა ქვეყანაში ბოლშევიზმის იდეოლოგიის შემოჭრა, მოქმედების არეალი განისაზღვრება საქართველოს სასაზღვრო კუთხეში შექმნილი მდგომარეობის აღწერით, რომელსაც მკითხველი მთელ საქართველოზე განაზოგადებს; დრამის საფუძველი ადამიანის გაორებაა, „ძმობისა და თანასწორობის“ ნიღბით შემოსული იდეოლოგიის გამარჯვება, რომელიც ადამიანს მორალურად ანგრევს, მკვლელად, მოღალატედ და ერთგულ მონად აქცევს. „რუსობისაგან მოტანილი საქმის“ თაყვანისცემით, ბოლშევიზმის იდეოლოგიისადმი ბრმა სიმპათიითა და მორილებით მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი გველტუჩა რენეგატი ხდება.

გველტუჩა სწოს თემში დაიბადა. „დიდთავა კომბალზე ისწავლა ცხენზე ჯდომა და ჯირითი“, ხანჯალი კი ატალახებულ, თიხანარევ მთაზე გამოსცადა. მთა უზარმაზარი დევი ეგონა პატარა მეომარს და უკვირდა, ხანჯლის ჩარჭობაზე სისხლი რომ არ გამოსდიოდა, სისხლის ნახვა კი ენატრებოდა. მიუხედავად ამისა, გველტუჩა არ ჩამოყალიბებულა მკვლელად, ის მონადირე დადგა და თავის თანატოლებში ლიდერობდა, ჰყავდა ძმადნაფიცი რაზმი, რომელსაც მისი სწამდა და მას ემორჩილებოდა. გველტუჩამ კარგად იცის მთის ტრადიციები, მაგრამ ვერ ერკვევა ახალ დროებაში: „ბალშევიკ-რუსების“ შემოსვლაზე ხალხს ორგვარი აზრი აქვს; უმრავლესობა მათ მტრებად მიიჩნევს, *„მთელ ქართლ-კახეთს და ბარს ფიცი უთქვამთ: ბალშევიკ-რუსობას სულ მთლად გავწყვეტთ და შინ კი არ შემოვუშვებთო“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 181), უმცირესობა კი – მოყვრებად, *„ეგ ბალშევიკ-რუსები კი არ არიან, მუშები არიანო“...* (იქვე). ამას ისიც ემატება, რომ *„იმ რუსობაჩი ქართველიც ბევრი ურევიაო“* (იქვე). გველტუჩას ჰკლავს წადილი, შეიტყოს სიმართლე, დაიჭიროს ერთი „ბალშევიკ-რუსი“ და პირჯვარი გადააწერინოს. მისი აზრით, თუ ის ძველებურად გადაიწერს პირჯვარს, იგივე „ყაზახ-რუსი“ ან „დიამბეგ-რუსი“ ყოფილა, თუ პირჯვარი ვერ გადაიწერა, მაშინ „ახალ რჯულზე დამდგარა რუსობა“ (კოტეტიშვილი, 2021, გვ, 183) და უნდა გამოარკვიოს, ეს რა რჯულია. მოხევის მიამიტური ჩანაფიქრი და მისი ასრულება ერთია. გველტუჩას ხომ თავისი ძმადნაფიცი რაზმი ჰყავს, რომელიც მას ყველგან მიჰყვება. მხოლოდ მათიას არ მოსწონს მეგობრის ახირება. რაზმს ქართული სარდლობისაგან ნაბრძანები აქვს მხოლოდ ვიწროების დაზვერვა და არა რუსის დაჭერა და მასთან რჯულზე საუბარი. მიუხედავად ამისა, რაზმი მაინც ემორჩილება გველტუჩას. ძმადნაფიცები ორად გაიყოფიან. გველტუჩა და ზარდია საჯივეებს გასცდებიან და სულ ახლოს მივლენ რუსების ბანაკთან, მათია და თედია კი დაზვერვის დროს რუსების მიერ დაპა-

ტიმრებულ ქართველ ჯარისკაცებს გაათავისუფლებენ და მათ „მცველ“ ორ რუსს ტყვედ წამოიყვანენ.

გველტუჩა გახარებულია, რომ თავისი სურვილის აღსრულების საშუალება მიეცემა, რუსს დაელაპარაკება და ყველაფერს გაიგებს. ერთ დაჭრილ ტყვეს, რომელიც საკაცეზე აწვენია, და ქართველ ჯარისკაცებს სნოში გაისტუმრებენ თედიას წინამძღოლობით; გველტუჩა, მათია, ილა და მეორე ტყვე რუსი ბანაკში რჩებიან. გველტუჩას უნდა, რომ რუსი ალაპარაკოს და ილას მეშვეობით, რომელმაც ცოტაოდენი რუსული იცის, დიალოგს ახერხებს. რუსს არც ღმერთი სწამს და არც პირჯვარს იწერს. გველტუჩა რწმუნდება, რომ „ახალ რჯულზე დამდგარა რუსობა“, მაგრამ ბოლომდე არ სჯერა დატყვევებულის მონათხრობის – მთელ ქვეყანაზე თანასწორობის, ძმობისა და სიყვარულის დამკვიდრების, რადგან მოსმენილი და ნანახი აქვს „ყაზახ რუსების ძალადობა“ (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 195). მათია ცხარობს რუსის ნაამბობზე, ლანძღავს რუსების ურჯულოებას, სხვა ქვეყნის დაპყრობის სურვილს, მათ მოღალატურ ბუნებას. გველტუჩა ორივეს უსმენს, ხვდება, რომ მათია არ ტყუის, მაგრამ *„სადღაც გულის სიღრმეში დაძრული ფიქრი ძალავს“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 196). ეს ფიქრი ახალი ცხოვრების მოლოდინია, რომელსაც შეიძლება ქართველობა ჯერ ვერ აფასებს, რუსები ისევ მტრები ჰგონია, მაგრამ სინამდვილეში ისინი საქართველოზე ზრუნავენ და ძმობისათვის მოდიან ჩვენს ქვეყანაში.

... და მოულოდნელად, გველტუჩამ, ილას პირით, ძმობა შესთავაზა რუსს. ამის გაგონებაზე მათია ვეფხვივით წამოვარდა ფეხზე, თოფი დაუმიზნა გველტუჩას და გააფრთხილა, თუ ამას იზამდა, მოღალატეს ტყვია არ ასცდებოდა. „ორი თოფის გამურულმა ტუჩმა ერთმანეთს შეხედეს“ და ერთმა თოფმა იგრიალა. მათიამ ვერ გაიმეტა ძმობილი, გველტუჩას ნასროლმა ტყვიამ კი მეგობრის სიცოცხლე შეიწირა. მკვლელმა გააპატიოსნა მათია და იქვე დამარხა, თვითონ კი ტყვე რუსთან ერთად დატოვა სამშობლო და რუსების ბანაკს მიაშურა. გველტუჩა დარწმუნებულია თავის სიმართლეში.

ლადო კოტეტიშვილი გვიხატავს გაორებული ადამიანის ტკივილს. გველტუჩას გული სწყდება, თავის ქვეყანას რომ შორდება, ისიც იცის, რომ მოღალატედ მონათლავენ, შეაჩვენებენ, მაგრამ მტკიცედ სწამს, რომ ქვეყნის გადასარჩენად ახალი გზით უნდა იაროს და ეს ახალი გზა „ბალშევიკ-რუსობაა“. ასეთია გაუნათლებელი, მაგრამ თავისუბურად ქვეყნის ბედზე მაფიქრალი კაცის პრიმიტიული აზროვნება. რუსი მორჩილად მიჰყვება გველტუჩას, მაგრამ საზღვრებს რომ გასცდებიან, როლები იცვლება. ყოფილი ტყვე ახლა ამაყად მიუძღვის რიგით ქართველს, რომელსაც სხვა გზა აღარ დარჩენია, გარდა იმისა, რომ რუსის ჯარში კამანდირის ბრძანებას დაემორჩილოს და თავისი ქვეყნის წინააღმდეგ იომოს. გველტუჩას გულწრფელად მოსწონს რუსები. კამანდირის ლაპარაკში „ამხანაგურ მოქცევასა და სიყვარულს ხედავს“, აოცებს მისი „ლმობიერება და დინჯი ბაასი“, დაჩაგრული ხალხების დახმარების სურვილით ამხელა გზის გავლა. ის ფიქრობს, რომ, ალბათ, ქართველობამ არ იცის მათი სურვილის შესახებ, თუ იცის, აღარ უჯერებს, და თავად მზადაა, ყველაფერი გააკეთოს, რასაც კამანდირი უბრძანებს. მკითხველი გარკვეული კუთხით თანაუგრძნობს გველტუჩას და ეს თანაგრძნობა მხოლოდ მისი გულუბრყვილობისა და მტკიცე რწმენის გამოა, თუმცა იმავე მკითხველს აწუხებს აზრი, თუ როგორ გაიმეტა გველტუჩამ თავისი მეგობარი მოსაკლავად და, თუ ეს აფექტით მოხდა, როგორ არ განიცდის უდიდეს სინანულს, როგორ შეუძლია მას თავისი ხალხის წინააღმდეგ ბრძოლა, თუნდაც მისი თანამემამულეები დამნაშავეები და შეუგნებლები იყვნენ, როგორ შეიძლება, რომ მთელი ერი ერთნაირად ფიქრობდეს, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, და ეს გამონაკლისები იყვნენ მართლები?! გველტუჩა ვერ ერკვევა პოლიტიკაში, ეს არც არის მისი დანაშაული, მაგრამ ის ვერ ერკვევა უბრალო ჭეშმარიტებაშიც, რომ მის მიერ დაღვრილი თუნდაც ერთი ადამიანის, თავისი ძმადნაფიცის, სისხლი არ ღირს პოლიტიკური მიზნებისა და ერთი კლასის იდეოლოგიისათვის თავგანწირვად.

რაც დრო გადის, გველტუჩას უფრო მეტად უნაღვლიანდება ისედაც დამძიმებული გული და სხეული. დგება ის მომენტიც, როცა რენეგატი თავის ახალ რაზმთან ერთად მოხევეებს, თავის ხალხს, უნდა შეებრძოლოს. *„მოხევეთა შეუპოვარი რაზმი მედგრად იცავდა საქართველოს საზღ-*

ვრებს“ (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 216), გველტუჩა კი, მათი გმირობის შემხედვარე, ხმამაღლა იმეორებდა: *„არა, მახევე ხალხი არ დანებდება. არა, არ დანებდება. მახევე ხალხი იბრძვის და იბრძოლებს, ვიდრე მთლად არ გაწყდება“* (იქვე). თავისი ხალხის წინააღმდეგ მებრძოლი იმასაც კარგად აცნობიერებს, ბრძოლას თავისი კანონები აქვს და არ დასრულდება, *„ვიდრე ერთ-ერთი მებრძოლი მხარე მთლად არ გაწყდება“.* აქ უკვე იწყებს გულის კუნჭულში დარჩენილი სინდისი ამოქმედებას და გველტუჩა, თავისი ხალხის წინააღმდეგ მებრძოლი, ფიქრობს, *„რა გაწყვეტს ამ უთვალავ რუსობას. ანდა რა ძალა ამოთხრის მოხევეთა რაზმს სალი კლდის გულიდან, სადაც სიყვარულით სხედან მედგარი გადაწყვეტილებით, – არც ერთი მტკაველი საყვარელი მთების არ დაუთმონ მტერს“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 217). ორი ძალა უპირისპირდება ერთმანეთს, ერთის უპირატესობა რაოდენობაშია, მეორისა – თავისი ქვეყნის სიყვარულში. თუნდაც ამ განსხვავების აღქმას გველტუჩა არ უნდა დაეყენებინა რუსების მხარეს. პირველი შეტაკება რუსების მარცხით დასრულდა. გველტუჩა კი მაინც იბრძვის, ახლა სხვა გზას ეძებს შემოსავლელად და მტრის რაზმის ხევში შესაყვანად. ეს გზაც გადაკეტილი დახვდება. უკან ბრუნდება, მაგრამ კარგად ხედავს, რომ ეს დამარცხება რუსებს საერთოდ არ ანაღვლებთ, *„რადგან აშკარად გრძნობენ თავიანთ ძალას და სიმართლეს“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 218); თუმცა მკითხველი ვერ გრძნობს ამ სიმართლეს, მაგრამ ხვდება, რომ იდეოლოგია, რომელიც თანასწორობისა და ძმობის სახელით მოდის რიგითების სამართავი იარაღია, ისინიც მსხვერპლნი არიან ძალის, დიქტატურის, თუმცა ეს მათ ვერ შეუგნიათ.

მწერალი საპირისპირო ძალასაც გვიხატავს, ეს სამშობლოს დაცვისათვის გულანთებულ მოხევეთა რაზმია, რომელიც გამარჯვებას ზეიმობს: *„მადლობელი ვარ ბიჭებო!“ იძახდა მედგარი ხმით თერდია. „ტკბილადამც შეგრგებიათ ძუძუი მშობლიური“... „ღირსნი ყოფილხართ სამშობლოსათვის სიკვდილის“. „ამენ შენს მადლსა“! _ ერთხმად გუგუნებდა რაზმი და ეს ხმა ისე ღრმად მიდიოდა მიწაში, რომ ვერავითარი ძალა ვერ ამოთხრიდა, მშობლიურ მიწაში ასე ღრმად წასულ მოხევე ხალხის სიყვარულს. ამის მნახველი მთებიც კი ოდნავ ტოკავდნენ და ნელ-ნელა მაღლდებოდნენ“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 219). ადამიანისა და ბუნების სიხარული ტიპური რეალისტური განცდით აქვს გამოხატული მწერალს. მკითხველისათვის დასანანია, რომ გველტუჩა, გულუბრყვილო, მაგრამ თავისიანის სისხლით დამძიმებული, მათთან ერთად არ იზიარებს ამ სიხარულს და ისევ გაორებული იმის ფიქრით, თუ რატომ მარცხდება კეთილი საქმე „ბალშევიკ-რუსებისა“, ნაწყენი და დანაღვლიანებული, მისდევს რუსის მხედრობას. რაც დრო გადის, ის კიდევ უფრო რწმუნდება „რუსებისა და ამ საქმის სიკარგეში“ (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 222).

დრო ისევ გადის, სიტუაცია იცვლება, *„ქვევიდან იტყობინებოდნენ, რომ მოხსნილიყვნენ სადარაჯოებიდან და გზა მიეცათ რუსობისათვის“.* მოთხრობაში აღარ არის ახსნილი, თუ რატომ მიიღო ქართველთა სარდლობამ ეს გადაწყვეტილება. 1928 წელს, როდესაც ეს მოთხრობაა დაწერილი, ყველა ქართველს კარგად ახსოვს, რა მოხდა. 1921 წლის რუსეთ-საქართველოს ომში საქართველო დამარცხდა, მოხდა მისი ოკუპაცია, მთის ხალხის მიერ საზღვრის დაცვას აზრი დაეკარგა. თერდიამ გაქვავებული ხმით განაცხადა: *„ხალხო, რახან ასეთია ქვეყნის ხმა, მახევე ხალხს რაღა ეთქმის?!“ ამაზე მეტი ვერა თქვა, თვალში მომდგარი ცრემლი ძალით დააბრუნა უკანვე გულში და მწარედ ამოიკვნესა, და ეს კვნესა მიწის გულიდან ამოგლეჯილი ფესვივით იყო მწარე და მაგარი. რაზმი მაინც სდუმდა, მიწაში ღონივრად ჩასულ კლდესავით იდგა გაუნძრევლად“* [კოტეტიშვილი 2021 : 223]. დამარცხდნენ, მაგრამ მწერალის იმედი არ დაკარგულა, რაც ნათლად ჩანს ამ ხალხის „მიწაში გადგმული ფესვებით“. „კაი საქმისთვის“ გამარჯვებული გველტუჩა კი მოწყვეტილია მშობელ მიწას. მტრის ლაშქართან ერთად თავის მშობლიურ სოფელში, მშობლიურ სახლში დაბრუნებული, „ძაღლებმაც კი არ მიიღეს“. მოხუცმა მამამ პაპისეული ხმალი ამოიღო ქარქაშიდან მოღალატე შვილის მოსაკლავად, მაგრამ ხელი აუკანკალდა და „მოჭრილ მუხასავით დაენარცხა მიწაზე“. მწერალი ამ კულმინაციურ მომენტშიც ვერ უხვევს რეალისტური აღქმისგან და ვერ უშვებს თუნდაც ქვეყნის მოღალატე შვილის სიკვდილს მამის ხელით.

გასაოცარია ის შეუგნებელი, მაგრამ ურყევი რწმენა, რომელსაც გველტუჩა იჩენს: *„ნუღარც დავმარხულვარ ამ მიწაში, თუ მე ქვეყანას ვღალატობდე! შემრისხოს გივარგიმ, თუ მე ადათის პი-*

რის გამტეხი ვიყო! მათიას სისხლმა არ მამასვენოს, თუ მე ძმათა ფიცის გატეხა მდომებოდეს!“ (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 228).

გველტუჩას სწამს თავისი სიმართლის, თავისი უღალატობის ქვეყნის მიმართ და კიდევ უფრო მეტიც, თავისი უდანაშაულობის იმ მეგობრის მიმართ, რომელიც თავად გამოასალმა სიცოცხლეს ვიღაც უცნობი რუსის გამო. სწორედ ამ ცრურწმენაში მდგომარეობს ის დრამა, რომლის გადმოცემაც მწერალს დაუსახავს მიზნად. გველტუჩასნაირები ხომ მაშინაც იყვნენ და შემდეგ კიდევ უფრო მომრავლდნენ. თუმცა ჭეშმარიტი ღირებულებების ადამიანები მაინც დარჩნენ და ამას გველტუჩას ოჯახის მაგალითზეც ვხედავთ – *„არც მამამ, არც ცოლმა და არც ადგილის დედამ არ მიიღო გველტუჩა“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 229). ის *„სოფლის ბოლოს დასახლდა და მტკიცედ გადაწყვიტა ეშრომა, ებრძოლა და დაემტკიცებინა ყველასთვის ქვეყნის, ხევის ადათის ერთგულება და სიყვარული“* (იქვე). ჩადგა ცხოვრება თავის კალაპოტში... *„კაი საქმემ“ სულ მალე ყელამდის აავსო მთელი ქვეყანა“* (იქვე). ამ სიტყვებში კარგად მოჩანს მწერლის დამოკიდებულება ბოლშევიზმისადმი. გველტუჩას კი ახარებდა ის, რომ მოხევე ხალხი უთქმელად იღებდა ამ „კაი საქმის“ დანერგილ სიახლეებს. იღებდა, მაგრამ აქ ხდებოდა რაღაც უცნაური რამ, *„წყენა ნელ-ნელა გუბდებოდა ყველას გულში და შიგნიდან ღრღნიდა მოხევურ მოთმინებას“* (იქვე). გველტუჩას გულიც ნელ-ნელა იბზარებოდა, რადგან *„ყველაფერი ძველი, რომელიც ასე ძვირფასად და ხელუხლებლად იყო დაცული, ხევში ნელ-ნელა ირღვეოდა“* (იქვე)... *„უცბად მოწოლილი ახალი ცხოვრება ერთბაშად ვეღარ მოინელა ხალხმა“* (იქვე). ვფიქრობთ, ამ დეტალების გადმოცემით მოთხრობა „გველტუჩა“ პირდაპირ მიემართება, ენათესავება კოტეტიშვილის პირველ მოთხრობას „გველიანდარის მოდგმა“, რომელშიაც საბოლოოდ ილევა „დევური მოთმინება“, ხოლო გველეშაპი ვეღარ ინელებს დიდი ოდენობით გადაყლაპულ დინოზავრების, გონოზავრებისა და ეშვიან მამონტთა ჯოგს. მწერალი კარგად ხედავს, რომ საბოლოოდ ვერც ხალხი მოინელებს იმ დიდი ოდენობის ბოროტებას, რომელიც ახალმა ძალამ, „კაი საქმედ“ მონათლულმა, მოიტანა და ამაში ხედავს ხსნის იმედს.

გაორებული გველტუჩა კი თავის თავს ეკითხებოდა: *„ჰა, სჯობია კი ახალი ძველს?“* და თვითონვე უპასუხებდა: – *„ჰაი! ჰაი! სჯობია. ახალი ცხოვრება კაია, „კაი საქმეა“, ჰაი! ჰაი! „კაი საქმეა“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 230). „ყველაფერი ახალი ელავდა“ ახალ გზაზე დამდგარი გველტუჩას გულსა და გონებაში, მაგრამ „გაელვებისთანავე ქრებოდა და იკარგებოდა“. ბევრი ისეთი ეჭვი დაგროვდა იმის ტვინში, რაც შხამავდა და აბოროტებდა. ამგავარ მდგომარეობაში ჩავარდნილი „დაინისლა“, თვალებში სინათლე ჩაუქრა. აშკარად ჩანდა, რომ გველტუჩას მოთმინებაც ილეოდა და რაღაც ისეთი უნდა მომხდარიყო, რომ „მონელება“ ვეღარ შეძლებოდა. ეს მოხდა ლაშარის ხატობაზე. ხევისბერს ლოცვა შეაწყვეტინა ქალაქიდან ამოსულმა ხალხმა, „მიტინგი უნდა გავმართოთო“. გველტუჩა პირველ რიგებში დადგა ნასწავლი ადამიანების მოსასმენად, ქალაქიდან ამოსულმა ახალგაზრდამ კი რიხიანად განაცხადა – *„ღმერთი რომ იყოს, ვინმე ნახავდა, მაგრამ ღმერთი არავის უნახავს, ღმერთი არ არის. თუ ღმერთი არ არის, არც ჯვარ-ანგელოზია, არც ხატი და არც წმინდანი. ხალხო, ეს დაძველებული და მავნე ჩვეულებაა, რომელიც უნდა მოისპოს...“* [კოტეტიშვილი 2021 : 232].

ხალხი კლდესავით იდგა, მაგრამ მაინც უსმენდა ორატორს. ხევისბერიც ძალაუნებურად ყურს უგდებდა, გველტუჩას გულში კი „რაღაც არაჩვეულებრივი“ ხდებოდა: *„ნუთუ ესაა კაი საქმე, რომ რჯული და ღმერთი გალანძღო, რომ ადათი გალანძღო, რომ წმინდა დროშა...“* აქ გველტუჩამ შეამჩნია, რომ დროშაზე არაფერი უთქვამთ. მისი იმედი სწორედ ამ დროშას მოეჭიდა, თითქოს ღმერთისა და ადათის შეგინება არაფერი იყო დროშასთან შედარებით. თითქოს წყალწაღებული ხავსს ეჭიდებოდაო, ეს ხავსი იყო იმისთვის დროშა. ორატორი კი განაგრძობდა: *„აი, მაგალითად, ეს დროშა. ეს დროშაც...“* ეს სიტყვები გამოდგა გველტუჩასათვის მოუნელებელი ლუკმა, „ტყვიანაკრავი“ ღომივით წამოვარდა ზეზე და შესძახა: *„ხალხო ტყუის... ეგ არ არის კაი საქმე... დროშას ხელი, მურტალო!“* – დაიღრიალა და თოფი წამოაყენა. მოლაპარაკე მაინც განაგრძობდა და გველტუჩას თოფმაც იგრიალა. *„სიტყვა და კაცი ერთად გაიტანა გაცოფებულმა ტყვიამ“* (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 233). ამ კულმინაციურ მომენტში ავტორი მაინც შენიშნავს, რომ „ამით საქმეს არ ეშველა,

დროშა მაინც დაენარცხა მიწაზე...“ (იქვე). სიმბოლურად ლადო კოტეტიშვილი მიგვანიშნებს, რომ არ ეშველა არც საქართველოს. ბოლშევიკებმა ის ისევე დაანარცხეს მიწაზე, როგორც მოთხრობაში, გველტუჩას დაცვის მცდელობის მიუხედავად, ენარცხება დროშა.

და მკითხველი მოელის ვაჟას „მოკვეთილის“ ფინალს, გონებაგახსნილი მოღალატის მიერ თავისიანების მტრობის დავიწყებას და თავგანწირვას დროშის გადასარჩენად, მაგრამ მწერალი ვერ ღალატობს ამ მოთხრობაში არჩეულ რეალისტურ სტილს და ქართველ მოხევე ბოლშევიკს, რომლის აზროვნებაში იდეოლოგიურმა ზეწოლამ ვერ ჩაკლა გაღვიძებული ეროვნული, ტრადიციული სულისკვეთება, ხატავს ამ იდეოლოგიის ბოლომდე ერთგულ მონად, ტიპურ საბჭოთა ადამიანად:

„გველტუჩა ცოფიან ნადირივით გადახტა, დაავლო ხელი დროშას მაღლა ასწია და გაგიჟებულივით მედგრად დაიძახა: „ხალხო, რუსობა კაი ხალხია, რუსობისაგან მოტანილი საქმე კაი საქმეა... რუსები როდი იძახდნენ ჩვენი დროშის სიცუდეს. ჰაი! ჰაი! კაი ხალხია. – რუსობისაგან მოტანილი საქმე კაი საქმეა...“ ცოტაც და მთლად შეშლილივით მწარედ გადაიხარხარა... (კოტეტიშვილი, 2021, გვ. 233).

გამოყენებული ლიტერატურა:

კოტეტიშვილი, ლ. (2021). „გველიანდარის მოდგმა“, თბილისი: „მწიგნობარი“.

References:

K’ot’et’ishvili, L. (2021). „Gveliandaris modgma“. [„Gveliandari's tribe“]. Tbilisi: „mts’ignobari“.

Lali Tibilashvili
ლალი თიბილაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Socialist Pseudo Humanism in Gulo Kobiashvili's Short Stories

სოციალისტური ფსევდოჰუმანიზმი გულო კობიაშვილის მოთხრობებში

Stories of contemporary writer, Gulo Kobiashvili describe, in humoristic manner, the antihuman events characteristic for Soviet Georgia. In her first collection of short stories "Poplar Trees" (1986), based on the principle of critical realism, the author discusses socialist pseudo-humanism and undermining of moral values. Particularly impressive for the readers are stories: "Pirate", "Vana" etc.

Kobiashvili's collection of short stories "Free as a Bird" (1998) demonstrates more prominently and freely the vices characteristic for the soviet period. The author describes with the characteristic humor.

Gulo Kobiashvili's stories clearly reflect the writer's unbiased, healthy criticism to formal moral values falsified by socialist reality.

Keywords: Gulo Kobiashvili, stories, formal moral
საკვანძო სიტყვები: გულო კობიაშვილი, მოთხრობები, ფსევდოჰუმანიზმი

საბჭოთა კულტურაში სოციალისტური რეალიზმის ხანა XX საუკუნის 90-იან წლებამდე გაგრძელდა. 80-იან წლებიდან შეიგრძნობა საბჭოთა ცხოვრების დრომოჭმული რეალობა, ღირებულებათა გადაფასება...

სწორედ ამ პერიოდში, 1986 წელს, გამოსცა თანამედროვე მწერალმა გულო კობიაშვილმა მოთხრობების კრებული „ალვის ხეები", რომელშიც იუმორისტულად არის გადმოცემული საბჭოთა საქართველოსათვის დამახასიათებელი ანტიჰუმანური მოვლენები. ავტორი კრებულში კრიტიკული რეალიზმის პრინციპით საუბრობს სოციალისტურ ფსევდოჰუმანიზმსა და ზნეობრივი ღირებულებების გაუფასურებაზე. მკითხველზე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს მოთხრობები: „მეკობრე", „ვანა", „გვირაბში", „ძმაო ავქსენტი!" და სხვ. საბჭოთა რეალობისათვის უცხო არ იყო მექრთამეობა, კანონის დარღვევა.

მოთხრობაში „მეკობრე" აღწერილია პერსონაჟი ნიკა აბუაშვილი, რომელიც უსამართლობას ებრძვის. ეს ბრძოლა კომიკურ ელფერშია დახატული. მეზობელი ნიკას სასამართლოზე მილიონჯერ გატანილ სახლს ედავება და ყველანაირ უსინდისობას მიმართავს. კერძოდ, მას აბრალებს, რომ ცემის დროს მეზობელს შარვალი შემოახია, ამიტომაც „დაზარალებული" ნიკასაგან შარვლის საანაცვლოდ ას მანეთს ითხოვს. მალე ნიკამ ას მანეთად ნაყიდი მეზობლის შარვალი სახურავზე დროშასავით აღმართა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პასაჟში გაშარჟებულია დროშა როგორც საბჭოთა სახელმწიფოს ერთ-ერთი სიმბოლო. ამგვარი მოთხრობის დაწერა კი იმ პერიოდში საკმაოდ დიდ სითამამესთან იყო დაკავშირებული. დროშადქცეული შარვლის დანახვით შეძრწუნებულმა მეზო-

ბელმა ნიკას თავისი ასი მანეთი გაუგზავნა და საკუთარი ნივთის უკან დაბრუნება ითხოვა, მაგრამ ნიკა ასე იოლად არ დათანხმდა მეზობლის ჭირვეულობას: „დაამატოს მაგ ას მანეთს თავისი ასი და კი ბატონო“, წაიღოსო – შუთვალა.

მოთხრობის ერთ-ერთი პერსონაჟია საბჭოთა მექრთამე ინსპექტორი, რომელმაც კარგად იცის, რომ მეზობლის წინაშე ნიკას არავითარი ბრალი არ მიუძღვის, მაგრამ მაინც ცდილობს, მას ათასი მანეთი გამოსძალოს. მთავარი გმირი მოხერხებულად მოატყუებს ინსპექტორს და შანტაჟით აიძულებს მას, თვითონ გადაიხადოს ათასი მანეთი.

ნიკა აბუაშვილი ძალიან გვაგონებს ელდარ რიაზანოვის ფილმ „უფრთხილდი ავტომობილის“ მთავარ პერსონაჟს, რომელიც უკანონოდ გამდიდრებულ ადამიანებს ავტომობილებს პარავს, ყიდის და ნაყაჩაღარიდან აღებულ ფულს ბავშვთა სახლებს სწირავს. რა თქმა უნდა, როგორც უკანონობის ჩამდენი, დამნაშავეა ოლეგ ეფრემოვის გმირი იური დეტოჩკინი, მაგრამ მაყურებელში იგი სიმპათიას იწვევს. ვფიქრობ, დაახლოებით ასე უნდა შევხედოთ გულო კობიაშვილის მთავარ პერსონაჟს. მისი საქციელიც არ არის ბოლომდე პატიოსანი, – მეზობელთან ჩხუბობს, ქრთამის მომთხოვნ ინსპექტორს აშანტაჟებს, მაგრამ ასეთი გზით აღებულ ფულს პირადი სარგებლობისათვის კი არ იყენებს, არამედ საქველმოქმედო საქმეს ახმარს.

მოთხრობა კომიკური სიტუაციით იწყება. ნიკა სამართალდამცველების მიმართ უკმაყოფილებას იმითაც კი გამოხატავს, რომ კატების ჩხუბში არ ერევიან ისინი. მთავარი გმირი გულუბრყვილო აზრებსაც გამოთქვამს ამ ჩხუბის ყურებისას, რითაც მკითხველის ღიმილს იწვევს და ეს სევდიანი ღიმილი მთელ მოთხრობას ლაიტმოტივად გასდევს. ავტორი იუმორით ამხელს იმ მანკიერ მხარეებს, რომლებიც საბჭოთა წყობისათვის იყო დამახასიათებელი.

ჩვენთვის საინტერესო ასპექტიდან საყურადღებოა მოთხრობა „ვანას“ დასაწყისი ეპიზოდი: *„–ამხანაგებო! ჩვენმა კოლმეურნეობამ არ უნდა დაკარგოს ადგილი ღირსეულთა შორის. დღესვე შევუდგებით საქმეს და თითოეული ცხვრიდან, ნაცვლად გეგმით გათვალისწინებული 2,4 კილოგრამისა, გავპარსავთ 2,5 კილოგრამ მატყლს, ხუთწლედის მეორე წელს კიდევ უფრო რენტაბელური გავხადოთ მეცხვარეობა...“* (კობიაშვილი, 1986, გვ. 35).

შემდეგ მოთხრობაში იუმორით არის გადმოცემული, თუ როგორ უნდა ამოეტანათ სოფელში „ვანა“. ხალხს ეგონა, რომ გარდაიცვალა თანასოფლელი სახელად ვანა, მაგრამ დაღონებულებმა მალე შეიტყვეს, რომ თურმე აბაზანას აგზავნიდნენ სოფელში, რაც საყოველთაო სიხარულმა შეცვალა...

პირველ ეპიზოდში კომიკური სიტუაციის დახატვით არის აღწერილი ის ტრაგიკული სურათი, რომელიც საბჭოთა ეკონომიკისათვის ხშირად იყო დამახასიათებელი. კომიკურია ხელისუფლების მთელი ის დადგენილება, რომლის შესრულებაც კოლმეურნეობას ევალება. სოფელში ვალდებულებას იღებენ, რომ ერთი ცხვრისაგან მომავალში სულ უფრო და უფრო მეტ მატყლს მიიღებენ. ავტორს თითქოს ცხვრებიც აქტიურ მშრომელებად გამოჰყავს და გასაკვირი არ არის, რომ მწერალმა მათაც დაადებინოს პირობა, რომ შემდგომ წლებში გეგმით გათვალისწინებულზე მეტი სიგრძის მატყლი გაეზრდებათ. მოთხრობის ამ ეპიზოდში კარგად არის დახატული მთელი ის ფორმალიზმი, რომელიც საბჭოთა ეკონომიკის ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი იყო.

მოთხრობა „გვირაბში“ საბჭოთა საგამანათლებლო სისტემის უარყოფით მხარეებს გვიხატავს ავტორი. ამ თხზულებაში დახატულია სოფელში სკოლა-ინტერნატის დირექტორად მომუშავე – ვინმე აბესალომი. იგი პედაგოგია, მაგრამ, როგორც მისივე ფიქრებიდან ირკვევა, არ უყვარს თავისი საქმე, მხოლოდ იმიტომ მუშაობს, რომ საბჭოთა „განაწილებით“ არის გაგზავნილი სოფელში სამუშაოდ და ერთთავად იმაზე ოცნებობს, რომ თბილისში დაბრუნდეს და დიდი მეცნიერი დადგეს:

> „ეს ერთი ზამთარიც გავა და ჰაიდა, ტურფა სოფელო, წავა შენი აბესალომი. მეყოფა, რაი ცხოვრებაც ამ ხალხს შავსწირე. მე რო აქ არ დავრჩენილიყავ, ეხლა ბიოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი ვიქნებოდი... არა, დოცენტი... მაიცა, კაცო, დოცენტი კი არა, დოქტორი. შეიძლება აკადემიკოსიც ვყოფილიყავ. აახ, როგორ დავაშავე, რო თბილისში არ დავრჩი თავი-

დანვე... აახ, როგორ შავსწირე ოქროს წლები ამ ერთჯურედიან ცხოველებსა: ამებებსა და ქალამანა-ფოსტალებსა...“ (კობიაშვილი, 1986, გვ. 63).

სოფელს სძულს აბესალომი, თუმცა იძულებულია აიტანოს იგი. ერთხელ კი მოხდება ისე, რომ თავის ერთ-ერთ მეზობელ იაგორას მარტო შეხვდება ერთ უკაცრიელ ადგილას და რადგან იაგორას არავის ჰყავს მოწმე, მთელი სოფლის ჯავრს ამოიყრის და აბესალომს ფიზიკურად გაუსწორდება.

ცხადია, ის, რაც ამ მოთხრობაშია აღწერილი, ნებისმიერ ქვეყანაში შეიძლება მომხდარიყო, მაგრამ საბჭოთა კავშირში განათლების სისტემის მუშაკთა კრიტიკა მწერლისაგან საკმაო სითამამის გამოჩენას ნიშნავდა. აბესალომი გამონაკლისი არ ყოფილა. მისი მსგავსი დირექტორები და, საერთოდ, პედაგოგები ბევრნი იყვნენ. ისინი სისტემის ნაწილს წარმოადგენდნენ. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ხსენებულ მოთხრობაში ერთი უპატიოსნო პიროვნება კი არა, არამედ მთელი საბჭოთა საგამანათლებლო სისტემის უარყოფითი მხარეებია გაკრიტიკებული. ადამიანებს „განაწილების პრინციპით“ სამუშაოდ აგზავნიდნენ იქ, სადაც მათ არ უნდოდათ, იმ საქმის გაკეთებას ავალებდნენ, რომელიც სძულდათ. ასე რომ, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ აბესალომიც ერთგვარი მსხვერპლია სისტემისა. მსხვერპლად შეიძლება განვიხილოთ იაგორაც, რომელიც კანონის ძალით კი არ ებრძვის უღირს დირექტორს, არამედ ფიზიკურ შეურაცხყოფას აყენებს მას. ცხადია, განათლებული და კულტურული ადამიანი ასე არ მოიქცეოდა.

მოთხრობაში „ძმაო ავქსენტი!“ ტრაგიკომიკური სიტუაციაა აღწერილი. მთავარი გმირი, ერთ-ერთი სერიოზული სამეცნიერო დაწესებულების განყოფილების გამგე, რომელიც პატივისცემით სარგებლობს თანამშრომელთა შორის, სინამდვილეში ანონიმური წერილების მწერალი, ანუ, როგორც მაშინ უწოდებდნენ ხოლმე „ანონიმშჩიკია“. მოთხრობაში აღწერილი ეპიზოდიდან ვხედავთ, თუ როგორ წერს იგი პროკურატურაში გასაგზავნ ანონიმურ წერილს, რომელშიც თავის თანამშრომლებს აბეზღებს. მოთხრობის მთავარი გმირი თავისი დირექტორის, – ოთხმოცი წლის ასაკის კაცის შესახებ წერს, რომ მას ჰყავს თერთმეტი საყვარელი და გაუნათლებელი, ცუდი ხელმძღვანელია; ბუღალტერს ფინანსურ დარღვევებში ადანაშაულებს. თავის ყველა კოლეგაში პოულობს ამა თუ იმ ხარვეზს. ერთ-ერთ მათგანს მოიხსენიებს როგორც პოლიტიკურად არასაიმედოს. მკითხველის ყურადღებას, ცხადია, ის გარემოებაც იქცევს, რომ ეს კაცი ვერაფრით ადასტურებს წერილში აღნიშნულ ფაქტებს. ოჯახში მას მკაცრი მამისა და, საერთოდ, კარგი მეოჯახის სახელი აქვს. სამსახურშიც აფასებენ როგორც კარგ სპეციალისტსა და პატიოსან ადამიანს. მოთხრობაში მალე იხატება ის ტრაგიკომიკური სიტუაცია, რომლის შესახებაც ზემოთ ვწერდით: კაცი შვილს ფოსტაში გაატანს, ცხადია, ხელმოუწერელ წერილს, მაგრამ როგორც შემდეგ გაიგებს, შვილს კონვერტზე დაუწერია მამის სახელი, გვარი და მისამართი, რადგან ეგონა, რომ დაავიწყდა მამას ამის გაკეთება. შეშფოთებული მამა ფოსტის ყუთისაკენ გარბის. იქ დიდხანს ელოდება ფოსტის მუშაკს, რომელმაც ყუთი უნდა გახსნას, სურს, რომ დაიბრუნოს თავისი წერილი; მაგრამ რადგან არა და არ გამოჩნდება ეს მუშაკი, შიშისაგან გონდაკარგული კაცი წერაქვით მოტეხავს ფოსტის ყუთს და მას სახლში წაიღებს. გახარებულია, მაგრამ მისი სიხარული დიდხანს არ გრძელდება. აღმოჩნდება, რომ „ანონიმკა“ უკვე გაგზავნილია. შიშისაგან გონებადაბინდულს ხელში უჭირავს სულ სხვა წერილი და მექანიკურად კითხულობს მის დასაწყის სიტყვებს: „ძმაო ავქსენტი!“

ცხადია, ანონიმური წერილების მწერალი უარყოფითი პერსონაჟია. იგი, უბრალოდ, მაბეზღარა და ცილისმწამებელი ჩანს. თუნდაც, დავუშვათ, რომ სიმართლე იყოს ის ყველაფერი, რის შესახებაც ანონიმურ წერილში წერს, მისი საქციელი მაინც ამორალურია, – არ ყოფნის ვაჟკაცობა, რომ გაბედულად, გახსნილად ებრძოლოს იმ მანკიერებას, რასაც თავის გარშემო ხედავს. მას საკუთარი საქციელი თავადვე სჯის.

გულო კობიაშვილის ეს მოთხრობა სხვა მხრივაც იმსახურებს ჩვენს ყურადღებას. როგორც ითქვა, მთავარი პერსონაჟი, შესაძლოა, ტყუოდეს, ცილისმწამებელი იყოს, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესოა, რომ ის ფაქტები, რომლებიც მის წერილშია აღწერილი, საბჭოთა კავშირში მართლაც ხდე-

ბოდა: ბუღალტრები მართლაც ჩადიოდნენ ფინანსურ დანაშაულს, სამეცნიერო ხარისხებს ხშირად ყიდულობდნენ კიდეც და ხელმძღვანელი პირები, რომლებსაც საყვარლები ჰყავდათ, უსამართლოდ აწინაურებდნენ მათ ამა თუ იმ თანამდებობაზე. „ძმაო ავქსენტიც!“ გულო კობიაქშვილის იმ მოთხრობებს შორის შეგვიძლია განვიხილოთ, რომლებიც საბჭოთა სისტემის მახინჯ მხარეებს ამხელს.

საბჭოთა კავშირში იყო დრო, როცა ნეგატიურ მოვლენებთან და „დრომოჭმულ ტრადიციებთან“ ბრძოლა გამოცხადდა. ამან მწერლებს საშუალება მისცა, რომ ხსენებული დევიზის საფარქვეშ არა მხოლოდ ცალკეული ტრადიციები და ნეგატიური გადმონაშთები, არამედ საბჭოთა სისტემის მთელი უარყოფითი მხარე წარმოეჩინათ.

გულო კობიაშვილის წიგნი „ლაღი, როგორც ფრინველი“ (წიგნს სათაურად მასში შესული ერთ-ერთი მოთხრობის სახელი ჰქვია) 1998 წელს არის დაწერილი. საბჭოთა მწერლებს, ცხადია, საბჭოთა სისტემის კრიტიკის მეტი თავისუფლება მიეცათ. ხსენებული სათაურის მქონე მოთხრობაში გამოირჩევა ერთ-ერთი პერსონაჟი, სახელად ეკატერინე, რომელიც ბელადის კულტით შეპყრობილი საბჭოთა მოქალაქეების განზოგადებული სახეა. იგი კომუნისტია და ამით ძალიან ამაყობს: *„მთელი ცხოვრება ნამდვილი, უმწიკვლო პარტიული ცხოვრებით მაქვს გატარებული“* (კობიაშვილი, 1998, გვ. 187) – აცხადებს ეკატერინე.

ცნობილია, რომ საბჭოეთმა სასტიკი და დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა ქრისტიანულ რელიგიას, ეკლესიასა და, ზოგადად, რწმენას. *„კომუნიზმი და რელიგია ერთი მეორის მოწინააღმდეგე იდეებია. კომუნიზმი ნიშნავს განათლებას, რელიგია – სიბნელეს: კომუნიზმი ნიშნავს განვითარებას, რელიგია – დამორჩილებას“* – წერდა გაზეთი „სპარტაკი“ (სპარტაკი, 1924 № 69; ციტატას ვუთითებთ წიგნიდან – მეტრეველი, 2015, გვ. 17). ლენინის იდეებზე აღზრდილი ეკატერინესთვისაც ღმერთი არ არსებობს. იგი ათეისტია და ამ საკითხზე თავის მოსაზრებებს თავგამოდებით უქადაგებს ახალგაზრდებს. ცხადია, ისინი არ იზიარებენ მის შეხედულებებს და სოციალიზმის მსხვერპლად მიიჩნევენ ქალს. ამ მოთხრობის ავტორი ამხელს ამგვარი ადამიანების სუბიექტივიზმსა და ჩამორჩენილობას.

მოთხრობაში „ბარიერთან“ გულო კობიაშვილი მისთვის დამახასიათებელი იუმორით აღწერს რედაქციაში მისული ერთ-ერთი ხნიერი მოქალაქის თავგადასავალს. იგი პარტიული მუშაკია, ბოლშევიკურ იდეებზე აღზრდილი, ამავდროულად „ლიტერატურული მოღვაწეობით“ არის გატაცებული და რედაქტორისაგან დაჟინებით მოითხოვს თავისი უნიჭო ლექსების გამოქვეყნებას, რაც ძალიან უხერხულ მდგომარეობას ქმნის. ამასთან, მას საკუთარ თავზე ძალიან დიდი წარმოდგენა აქვს, – კომიკურია ეპიზოდი, რომელშიც აღწერილია, თუ როგორ გაბრაზდება „პოეტი“, როდესაც მას უარს ეტყვიან ლექსების დაბეჭდვაზე, იგი პათეტიკურად შესძახებს: – „ასე მოჰკლეს ვაჟაფშაველა!“ და განრისხებული დატოვებს რედაქტორის კაბინეტს.

გულო კობიაშვილის მოთხრობები მკაფიოდ ასახავს მწერლის ობიექტურ, ჯანსაღ კრიტიკას სოციალისტური სინამდვილის მიერ გაყალბებული ფორმალური ზნეობრივი ღირებულებების მიმართ. ავტორის მთელი შემოქმედება განმსჭვალულია ქართული მწერლობის ჰუმანისტური პრინციპებით და უპირისპირდება „ახალი საბჭოთა ადამიანის“ ყალბ მორალს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კობიაშვილი, გ. (1986). ალვის ხეები, თბილისი: „მერანი“.

კობიაშვილი, გ. (1998). ლაღი, როგორც ფრინველი, თბილისი: „მერანი“.

მეტრეველი, ს. (1998). კომუნისტური აგიოგრაფია, თბილისი: „მწიგნობარი“. ISBN 978-9941-1-8.

სპარტაკი (1924). თბილისი.

Refereces:

K'obiashvili, G. (1986). Alvis kheebi [Poplar Trees]. Tbilisi: "Merani".
K'obiashvili, G. (1998) Laghi rogorts prinveli [Free as a Bird].Tbilisi: "Merani".
Met'reveli, S. (1998). Komunisturi agiographia [Communist Hagiography]. Tbilisi: "Mtsignobari". ISBN 978-9941-1-8.
Spart'ak'i (1924). [Spartak]. Tbilisi.

Rūta Brūzgienė
Mykolas Romeris University
Lithuania

A Folk Tale "Eglė, the Queen of Serpents" [Eglė Žalčių Karalienė] on the Soviet Stage as a Representation of Lithuanian Culture

A folk tale "Eglė, the Queen of Serpents" is one of the most exceptional Lithuanian mythical tales, which has received a lot of attention from researchers of Indo-European mythology. After a Lithuanian poetess Salomėja Nėris (1904–1945) wrote a poem following the plot of the fairy tale, it became extremely popular on the Lithuanian stage during the Soviet period. Performances based on this tale or poem not only received several productions on different puppet theater stages, but there was also a ballet written by the composer Eduardas Balsys (1919–1984) which went through several different adaptations on the opera stage. This article will analyze the characteristics of this tale based poem, discuss its stage productions and the reasons for their popularity, and their significance for Lithuanian culture in the Soviet period. The study refers to the works of of G. Kadžytė, A. Kapočiūtė, H. Šabaševičius, E. Tarasti, N. Vėlius, A. Žiūraitytė, W. Wolf, and others, and is based on comparative methodology.

Key words: Soviet period, Lithuanian theater, folk tale "Eglė, the Queen of Serpents", poem by Salomėja Nėris, stage productions

INTRODUCTION

A Lithuanian folk tale "Eglė, the Queen of Serpent" [Eglė žalčių karalienė] is one of the most idiosyncratic and authentic Lithuanian mythical folk tale within the whole Indo-European context. After a Lithuanian poetess Salomėja Nėris (1904–1945) created a poem using its plot, the tale became extremely popular on the Lithuanian stage during the Soviet period. Performances based either on this tale or on the poem not only received several productions on different puppet theater stages, but there was also a ballet written by the composer Eduardas Balsys (1919–1984), which also received several different treatments on the opera stage. The question arises, why did this mythical tale gain so much popularity in Lithuanian culture during the Soviet period (and later too)? How were the requirements of the socialist realism method taken into account when stageing of the folk tale, Nėris' poem "Eglė, the Queen of Serpents"? In the article I will briefly discuss the most important mythological elements of this tale, the new features of Nėris' poem and the variants of its embodiment on the stage in the Soviet period. The study refers to the works of G. Kadžytė, A. Kapočiūtė, H. Šabaševičius, E. Tarasti, N. Vėlius, A. Žiūraitytė, W. Wolf, and others, and is based on comparative methodology.

THE TALE-POEM "EGLĖ, THE QUEEN OF SERPENTS"

The Mythological Motifs of the Tale. The plot of the tale[1], the structure, the composition and other elements of the folk tale have show commonality with Indo-European mythology. Lithuanian researchers of folklore discovered many cultural and mythological symbols and connections in this tale. A researcher of Baltic religion Gintaras Beresnevičius considers this fairy tale to be a Lithuanian myth of theogony (Beresnevičius 2003). It contains not only the symbols of the transformation of man into a reptile, but also the symbols of the irreversible transformation of man into a tree. It is also one of the few Lithuanian folk tales, the end of which is unhappy. Mythologist Norbertas Vėlius notices the intonations of the ritual folklore genre – laments in the sung inserts of the fairy tale (Weeping of Žilvinas, turning into trees). The symbols of the spruce and the grass snake in Lithuanian folklore are associated with fertility: the spruce is a symbol of the vital power of the earth, the grass snake is a symbol of the fertility of animals and people (Vėlius 1983). The scholar states, that the mythical meanings of the characters, the general plot scheme and the similarity of individual details, and sometimes straight coincidence with ancient myths, show an undoubted inner connection between these narratives (ibid.). In the tale, some scholars sees the collapse of the powers of the old ideology, based on the European goddess – the Mother, the determinant of life and death – forming a new pantheon of gods in the male hierarchy (Vytautas Kavolis, Marija Gimbutienė, and others).

Salomėja Nėris' Poem "Eglė, the Queen of Serpents": Etnocultural Features. The plot of the tale, written from the oral versions of folk narrators, was already turning into a house-hold story told in a more prosaic and domestic language, and Nėris "returned it to the vast and visual space of the magical tale, adorning it with mythological motifs, weaving customs, even elements of customary law, interpretations of folklore genres" (Kadžytė 2005: 182). Under custom law, older sisters protect the younger one, Eglė, address her with interdiction (Nėris 1984: 142–456)[2].

Lenktyniuoja, raitos	Racing, riding forward
Bangos ties krantu, –	Waves towards the shore, –
Trys žvejų mergaitės	Three young fishers` daughters
Sukasi ratu.	Move around in dance.
<...>	<...>

[1] Eglė, a young girl bathing in the Baltic sea with her two sisters, finds a grass snake, Žilvinas in her clothes. It speaks in a human voice and, in exchange for clothes, asks Eglė to promise to marry him, which she carelessly does. Three days later, thousands of serpents from the sea visit Eglė's parents' homestead in search of the promised bride, but the family tries to deceive them three times in a row by handing over a goose, a sheep and a cow. The cuckoo warns serpents of deception all three times. When the snakes get infuriated with deception, the parents fear to interfere into Eglė`s marriage to Žilvin. In place of a repulsive grass snake on the beach, now Žilvinas appears to Eglė in his true image, a handsome young man. After celebrating their wedding and having four children – sons Ąžuolas (Oak), Uosis (Ash) and Beržas (Birch) and a young daughter, Drebulė (Aspen) – they both live happily in the depth of the sea. One day Eglė decides to visit her relatives on land, but Žilvinas strongly opposes it. In order to visit her relatives, she has to accomplish three unattainable tasks: to spin a never-ending tuft of fiber, to wear off iron clogs, and to bake a cake without using any utensils. Eglė performs these tasks with the help of a witch, and her husband agrees to let her visit home. Žilvinas tells the departing Eglė how to call him from the shore. The chant is known to only her and her children: "Oh Žilvine, Žilvinėl if you are alive send white milk foam, if you're dead send black blood foam." Wishing not to let Eglė leave home, twelve of her brothers try to find out from her children how to summon Žilvinas. The sons, even as they suffer physical assault, do not betray the chant, but Drebulė, the youngest daughter, frightened by the threats, blurts it out. After speaking the chant the brothers summon Žilvinas and kill him with scythes.
Eglė, ready to go back to the sea, cries out the chant at the sea, but it shows her the foam of blood. Žilvinas announces who killed him and who betrayed the secret chant. The grieving Eglė casts a magic spell on her children – for their strength, her sons are turned into a strong oak, an ash and a birch, and her frightened daughter is turned into an ever-shaking aspen. The widow herself turns into a spruce.

[2] Poetry literal translations by Lora Tamošiūnienė.

– Egle, nebelaukiam!	– Egle, we won`t wait you!
Einava namo!	Let us all go home!
Slibinai atplaukia,	Serpents will be swimming
Veizėk, sutemoj – –	Look into the dark – –

It is also the tradition of a custom etiquette that a serpent in the sea turns to the older sisters when aks for Eglė`s word to marry him. The chief of the serpents, who crawls into the house with the bride's suite, speaks politely, similar to the customary matchman's oration:

O žaltys didžiausias	And the largest serpent
Šliaužia pro duris,	Comes into the door,
Mandagiai paklausęs:	Courteously asking:
Gal neišvarys?	Will he be let in?
Jis marčios atvykęs? –	He will take his son`s bride? –
Jūra ten gili –	Sea is deep in place –
Laukia ten jaunikis	Bridegroom is awaiting
Gintaro pily.	In an amber house.

Nėris consistently establishes the symbolism of numbers in the poem: three daughters of a fisherman, from whom the third, the youngest is chosen; matchmakers – serpent arrive after three days; for the third time, serpents will not be deceived. Eglė has not been in her homeland for nine years, she has nine brothers instead of 12 as in fairy tales. Also, Eglė, who is visiting with her children home under customary law, is "untouchable" for three days, only after this time she is lured to stay and violence is used against children (Kadžytė 2005).

Ethnocultural tradition in Nėris' poem interact with the mythical world. For example, the cuckoo – the bird of truth – is singing out the truths on serpents deception; learning the name of the enimy, according to the mythological concept, means acquiring a superior weapon and so on. In simple folk tales, the name of the serpent is tried to be found out in a more traditional daily episodes – while taking a night`s duty with sheperds or in a forest, and in Nėris' poem – on the magical St. John's eve:

– Švento Jono naktį	– On the eve of St. John
Klausime žvaigždės,	Let's ask a star,
Imsim laužus degti, –	Let's set up fires –
Raganos padės (164)	Witches will help us.

In a folklore tale, Eglė and her children, who have lost the opportunity to return to the mythical world, and at the same time cannot be with Žilvinas' killers, are turned to the trees by gods: "The gods turned it into a spruce tree, the eldest son into an oak, the younger into an ash, and the daughter into an aspen" (ibid.: 188). In the singing inserts of the folk tale, Eglė turns herself and children into the trees. However, in Nėris' poem, the expression of passions is much stronger, it is a maternal curse:

Keikia prakeiksmu ją	She is cursed by a curse
Motinėlė tikra:	Of her mother beloved:
Būk prakeikta!.. Deja!	Be condemned!.. Alas!
Išdavikė dukra!	Traitor daughter you are!

The epic narration of the tale in Nėris' poem turns into a rhetoric of strong feelings, in which the curse for betrayal sounds the highest note. The sacral dimension of the text, the oppositions of archetypal

love – its betrayal – death are spared by folklore poetics, the musicality of the text, which manifests itself in many aspects. I will mention some of the most important features.

The Musicality of Nėris' Poem "Eglė, the Queen of Serpents". Analysing the musical depth of expression in this poem, first of all, not only the mythical images, but also the abundance and quotation of the folklores images that recur in Lithuanian folk songs stand out. According to Wolf's systemic approach, this is the so-called partial reproduction. Many of these words have diminutive forms typical of folk songs. These are labor images ("saulė, grėblelis, žvejys, dalgis, bitė, rugiai, verpimas, malūnas" [sun, bars, fisherman, father, scythe, mowers, bee, rye, spinning, mill]), wedding–lyrics ("kelias atgal, vartai, žvaigždės, paukščiai, gegutė, kregždė, gulbė, broleliai, jūra, marios, miškas, tėvelis, paukščiai, eglės" [way back, gate, stars, birds, cuckoo, swallow, swan, brothers, sea, lagoon, forest, father, birds, nurses, spruces]), calendar rites ("karklas, ąžuolas" [willow, oak]), children's songs ("vilkas, laumės, raganos, drakonai" [wolf, fairies, witches, dragons]), ballads ("karalienė, vestuvės, kelias" [queen, wedding, road]), etc. All the above mentioned genres of folk songs are associated with the most archaic forms of folklore, the mythical worldview, and the genre of ballad balances between the relics of the old faith and the newer semantics.

From the point of view of musical thematization in the poem we see almost exclusively folk musical images: "Pamergės undinės / Jų dainas dainuos" [Brides maids mermaids / Their Songs will sink]. The semantics and images of the song in the poem are usually joyful, euphoric in nature: "Eglė jiems dainuoja / Daug skambių dainų, / Kaip močia senoji / Siuntė raut linų" [Eglė sings to them / Lots of lovely songs / As by her ancient mother / Sent her tu cut linen]. The cultural image of the bell for the archaic community is the prophecy of adversity: "O varpai skenduoliai / Dindi: dan dan dan!" [And the bells are drowning / Dindi: dan dan dan!]; "Aižo girią juokas – / Kruvinas, šiurpus: / Skambina apuokas / Pragaro varpus" [The woods are broken by the laughter / Bloody and sinister, / The owl rings / The bells of inferno]. The circle dance of three fishermen`s daughters at the introduction of the work: "Trys žvejų mergaitės / Sukasi ratu" [Three seamen`s daughters / In circle dance]. The mention of three young fishers` daughters seems to be mirrowed with the opposing emotional act at the centre of the work and becomes a fatal orgiastic rondeau performed by mythical forest creatures: "Šv. Jono naktį / Laumės ir miškiniai / Šoka ratelius." [On the eve of St. John / Fairies and Spirits of the Woods / Dance in circles]; "Skambina paparčiuos, / Aidi per girias: – "[Ring the bells in fern-woods, / Echoes travel far: –]. The elements of the wheel – the motives of rotation, drilling, turning, return ("sukimosi, grįžimosi, rangymosi, raitymosi, grįžimo") – are constantly repeated in the text.

The strophics of the poem is quatrets, the rhymes of the lines are arranged on the *abab* principle, the male and female rhymes vary depending on the semantics. Intonational-colloquial texture is achieved by syntactical parallelisms, repetitions, variation, abundance of deminutives, phonics, simple rhymic schemes typical for folk poetry. These and a few of the above mentioned folklore musical aspects make the poem sound not only in terms of melody, but also in its semantics close to the song – lyrical mythological ballad. Wolf classifies such characteristics as evocational.

Passions as the Basis of the Musical Structural Form. The work developed on the basis of two thematic oppositions and their transformations. The first is the theme of the land, Eglė's homeland (the renunciation of the homeland – the mystical origin of love; return to the homeland – death: a mythical transformation) and the sea (the breath of death ("skęstantys laivai" [sinking ships]) – love in Amber castle; the loss of love – death). These opositions would correspond to the opposition of nature and culture typical of the collective universe, and to the opposition of life and death in the individual perspective. Eglė and her sons turning to trees on a sea shore brings all back to the mythical primordial origin of the world (an oak tree often embodies the tree of the universe). (In the Baltic culture a particularly high sensitivity to the tree image has survived, and it opens the archetypal depth of the tale even deeper. The forest is the "religion of the north", and in the Baltic world it is sacred.) It is another feature that has survived the work also maintains a high value scale: breaking the word, betrayal is not forgiven in the Baltic worldview – it returns to eternal primordial being forever.

A separate and a very broad question would be the proximity of the composition of the poem to some analogue of the form of music. The general principles of composition are based on the contrasts of thematic elements and their development both in individual stanzas or their parts and in the formation of a common dynamic compositional profile. Repeating the thematic elements with a magic number 3 strengthens the dynamics of the individual parts to the culmination ("Pagrobta" [Abducted], "Žemės ilgesys" [Longing for the Land], "Išdavimas" [Betrayal], "Kur namučiai namai" [Where are the native homes]). In a sense, it is a semantic movement with rondo – like fatality. Betrayal of the loved ones – breaking an oath are the greatest affences against love, for which there is no forgiveness – neither from the divine nor from the human point of view.

Virski drebule tu! –	Turn to aspen, a tree! –
Visais lapais drebėk!	Shake your leaves all the time!
Paukštis joks nenutūps	Not a bird ever rests
Prie tavęs, nečiulbės	On your twigs, not a song.
Tešukuos, tegu raus	May a storm in its pride
Vėtra plaukus piktai!	Comb and torture your head!
Tegu lietūs išpraus	Let the rain ever wash
Tau veidelį baltai!	Your small face to the white!
<...>	<...>
Jums nelemta, sūnai,	Dear sons, you will not
Augt berneliais dailiais!	Grow as handsome young men!
Jus užkeikiu nūnai: –	I am cursing your fate: –
Virskit medžiais žaliais!	Turn to verdurous trees!
O pačiam vidury,	And amid of you all,
Užsiskleidus skara,	Covered safely by shawl,
Aš – Eglelė niūri –	I – a spruce dark in mood –
Seno žvejo dukra.	Ancient seaman`s girl-child.
Ir vienodai tamsi	Dark in colour
Vasarėlė žiema –	All year –
Mėlynam liūdesy	In the sadness of blue
Rymosiu laukdama.	I will wait and will stay.
Man prie šono linguos	By the side my sons grow
Čia sūnai milžinai – –	Into giants of trees – –
Priešais jūra banguos	Sea will roll its blue waves
Amžinai, amžinai – –	For the rest of eternity – –

By musical semiotican E. Tarasti classification in mythic musical perspective the text would acquire mystic, fantasy, heroic, mythic, etc. semes with phoric passions (Tarasti: 1979). The subtle and rich treasure of language expressing perception of nature, with its archaic feature dating back to the times of ide protolanguage period, as well as the citation of folklore images reinforce the singing prosody of the poem, at the same time connect singing prosody archaic character to the mythical depths of the worldview.

The multifaceted musicality of the text (thematization, partial reproduction, evocation, intonation-syntactic melody, basics of composition, contrasts of euphoric-dysphoric passions, mythical numerology, elements of rondality, general profile of dynamic development) helps to create the sound of archetypal sacredness of this fairy tale. To refer to one of leading Lithuanian folklore researcher Donatas Sauka, "in each episode is so full of mood and poetic warmth that "Eglė, the Queen of Serpents" remains an unsurpassed work

of this kind in Lithuanian literature, naively sincere and simple as all folk art, just and human as a really great art" (Sauka 2070: 265). Such multi-layeredness of semantics, folklore, mythological archaisms, depth of passions, poetic musicality of Salomėja Nėris' poem was one of the reasons that determined the popularity of the work and its numerous productions on the Lithuanian stage.

"EGLĖ, THE QUEEN OF SERPENTS" ON THE STAGE

"Eglė, the Queen of Serpents" at the Puppet Theaters. Puppet Theater opened in Vilnius in 1941, it attempted to build its repertoire on the basis of folk art from the very start[1]. The tale "Eglė, the Queen of Serpents" (dir. by Mykolė Krinickaitė, chor. by Jonas Vilutis, music taken from M. K. Čiurlionis works) was chosen for the premiere production. "Eglė, the Queen of Serpents", in part, reflected the emphasis on the folk culture characteristic of socialist realism, as well as the concept of pedagogical values of that time. The heroes of the work are tried to be measured by the criteria of socialist realism (common working people – fishermen), a clear opposition between good and evil is presented, the plot of the tale can be perceived in the plane of realism. A. Liepinis writes about this stageing in the official daily of Soviet Lithuania "Tiesa" [The truth]: "Launching its activity with the performace "Eglė, the Queen of Serpents", the theater is just beginning to operate along the chosen path of folk art <...>, because "it contains deep fantasies and life-like realism" (quot. from Kapočiūtė, 2005, p. 194).

In 1948, a new version of the play was staged based on Nėris' poem (dir. Balys Lukošius, comp. Valentinas Baumilas, art dir. Romualdas Lukšas). The Performance Review Commission of the Board of Arts under the Council of Ministers of the Lithuanian SSR (artist Vytautas Palaima, actor Mečys Chadaravičius, director Juozas Šeinas) after sitting the review criticized the performance for the boring music, which was long, for motionless, knobby puppets, for monotonous duration of the play, poor lighting, for difficult to hear text, etc. The director tried to respond to the criticism:

The features of the folk tale are preserved. The interpretative direction chosen is correct. There can be no special rejoice in this work, because it is an epic piece and its mood must be solemn. Čiurlionis' music was adapted for the production, which was not and is not boring or monotonous. I agree to correct some technical details and mise-en-scène (quoted from Kapočiūtė, 2005, p. 194).

After correcting the drawbacks, the play was given a new review. After it, the discussion focused on ideological meaning, the question was raised whether the concept of keeping the promise was treated ambiguously. Juozas Banaitis, chairman of the board of the Art Council at that time, said: "We need to emphasize the loyalty point, otherwise we will lose the pedagogical moment. Egle kept her word and the children didn't have to break their words" (ibid.). On the other hand, the assessment of value standards by a Lithuanian communist J. Banaitis differed from the Soviet ideology promoted common admiration of the "heroic" Pavlik Morozov who betrayed his parents by telling of them to the officials. Banaitis' internal value relationship with his relatives was traditional for Lithuanians – it is a requirement of love and respect. On March 29, 1949, the theater was liquidated by order of the head of the Board of Arts. The performance meantime was shown on stage for 6 months (premiered in October).

In 1958 "Lėlė" theater also starts its life with the production of "Eglė, the Queen of Serpents" (directed by B. Lukošius, choreography by Jonas Surkevičius, also using the music of M. K. Čiurlionis). The dolls were heavy, naturalistic, even natural hair was used. The reviewer of the performance, Marija Macijauskienė, gave a detailed review of the created roles, emphasized good "vocal material", praised the scenography, the types of puppets that "correspond to the national style" ("Kauno tiesa" [Kauna's truth] daily, 1958). The reviewer V. Šilis stated that this adaptation of Nėris' work for the stage of the puppet theater "preserved an extremely beautiful lyricism of the poem" ("Literatūra ir menas" newspaper, 1958). Vytautas Baršys, Assistant Director of the Vilnius Puppet Theater and Head of the Pedagogical Part, mentioned that the performance "is

[1] The history of the Lithuanian puppet theater begins with 15th century.

presented as a singing folk poem, expressing the great spiritual strength of folk people", but other critics were most struck by the deviations from naturalism, for example, "the imprecise waves of the sea – from left to the right" or the cuckoo's sound, which was compared to the screeching of an unknown bird" (Macijauskienė, quot. from Kapočiūtė 2005).

In 1968 "Eglė, the Queen of Serpents" was staged at Kaunas State Puppet Theater (dir. St. Ratkevičius, designer Vitalijus Mazūras, composer Eduardas Balsys), it is considered to be the beginning of a new creative approach in the history of the Lithuanian Puppet Theater (after ten years of stage life the play was renewed in 1978). The play used music from the ballet "Eglė, the Queen of Serpents" by Eduard Balsys, created in 1960 (the dance of Eglė's return home from the ballet was included in the puppet play). According to a theater critic Girdzijauskaitė, these performances marked the dividing line between the old and the new puppet theater: the theater finally abandoned the principles of imitational theater, and Nėris's poem acquired an epic sound thanks to the efforts of the creators of the performance (quot. from Kapočiūtė, 2005). Thus, although the directors of the puppet theaters tried to adapt "Eglė, the Queen of Serpents" to the requirements of the imitative theater characteristic of socialist realism, the selection of the work itself, the ideology of the tale demonstrated the non-conformist views of the artists.

It is symptomatic that not only for the first performances of puppet theaters Nėris' poem "Eglė, the Queen of Serpents") was chosen, the semantics of which in the 1960s and later had additional connotations (Lithuanian loss of independence, Soviet occupation, gulags, exile, ideological persecution, longing for the past, partisans – Brothers of the Forest). It is also symptomatic that the music of M. K. Čiurlionis, which is very dear to Lithuanians and which reveals an archaic worldview, was chosen for the first productions, and later the music of the composer E. Balsys as if elevating national theme and placing the old Lithuanian culture up and front was accepted as paramount symbol of the longing for freedom.

So though the principles of the socialist realism prevailed, repeated productions of the old mythological tale on the stage spoke of different values, foreign to ideologized politics. In the productions of the poem national identity was emphasized, it revealed the archetypal depths of national sameness, exalted eternal spiritual values, and cursed betrayal. All these accents interacted with the social issues of love for the fatherland, relatives, loyalty and betrayal. (In the Soviet times, the concept of fatherland was not applicable to Lithuania, in particular, but only to the Soviet Union as a whole: Lithuania was called "gimtasis kraštas" [native land], "tėviškė" [homestead]. Such multiple stagings of the Lithuanian mythological tale – Nėris` poem – a kind of epic story – radiated ignoring of the Soviet realism to a degree and showed silent resistance to the Soviet ideology.

**Eduardas Balsys` ballet "Eglė, the Queen of Serpents" (1960).** S. Nėris' poem was instrumental in popularizing the folk tale, as well as Balsys` ballet "Eglė, the Queen of Serpents" based on the poem plot, and it stood 5 different stagings in different theatres by various ballet masters. Balsys himself acknowledged that the ballet "Eglė, the Queen of Serpents" was his favorite work. In this ballet "Eglė, the Queen of Serpents" the plot (the ballet consists of a prologue, four parts and an epilogue) slightly deviates from the plot of a folk tale or a poem by Nėris, it is adapted to the more common canons of the stage. For example, the piece begins with the Serpent Žilvinas` Dance – a rage during storms and tempests. Eglė's sisters leave her alone with the serpent and she vows to marry him after a long dance with the serpent. The customary law is traceable here – the chief snake – the matchmaker – addresses the parents. Parents deceive the serpents only once, not three times or twice. Dances take place at the wedding party: dances of pearls, of mermaids, etc. The ballet especially highlights the story of the desire for love, mutual happiness and its loss, and the respective solo dances of Žilvinas and Eglė and their duets are dedicated to this theme. (Some critics even claim that this is a kind of variant of Lithuanian Romeo and Juliet.) To some extent, this emphasis on passion diminishes the dimension of sacredness, the ballet is more reminiscent of a beautiful fairy tale, on the other hand, it speaks of supreme, eternal values.

The music of ballet combines folk instruments and motifs of folk songs. Although the sea is in the Western part of Lithuania, the motifs of monodic folk songs from Eastern part, Dzūkija, are heard. Elements of Lithuanian polyphonic "sutartinės" songs are also used in the dance of the brothers, but these sacred ritual songs traditionally are performed only by women. The mythical aspect, through the melody of folk songs, simply transfers to the dimension of the level of a somewhat Europeanized folk tale. However, bearing in mind the socio-cultural situation of the Soviet time, the popularity of ballet was determined by semantical archetypical depths and melodies, indirectly spoke about the old Lithuanian culture and radiated love for one's country. And it is this thread that, through the music, gives the ballet a shift towards the depths of the archetypal worldview.

The ballet "Eglė, the Queen f Serpenst" was staged 5 times, including 2 stagings in the Soviet period.The first interpretation took place in 1960 (choreographer Valentinas Grivickas), he was awarded the LSSR State Prize in 1960, and in 1965 – film-ballet was produced (dir. Algimantas Mockus, V. Grivickas)[1]. The second time was in 1976 (choreographer Elegijus Bukaitis). Grivickas' version was more tradition based, the dancers were dressed in national costumes. Grivickas was a strong supporter of drama type ballet, with the main focus on the development of the plot and the performance of the dancers. And extravagant experimentations of Bukaitis (artistic director Rimtautas Gibavičius, conductor Ch. Potašinskas) did not connect with the tempered modernity of E. Balsys (Šabasevičius 2006). Neither Grivickas' (1960) nor Bukaitis' (1976) interpretations of Balsys' music satisfied Balsys himself (Žiūraitytė, 2019). He had advanced beyound realistic vision of Grivickas' staging concept (an artistic director Juozas Jankus, a conductor Chaimas Potašinskas) and experiments of Bukaitis.

In post-Soviet period the ballet was produced again. The third interpretation of Balsys' ballet was staged by Egidijus Domeika[2], in 1995. Domeika's choreographic drawings, based on classical, neoclassical dance and on respect for music, seemed unpretentiously "universal", but in some places lacked coherence and logic (Žiūraitytė, 2019). The fourth attempt was in 2015 by a Brit George Williamson. He provoked the use of realistic attributes and mise-en-scènes: knives, scythes, rakes, fists, an ax killing on the stage; rural carriage rolls, "true" snakes creep[3], etc. Such stylistics repels, and is completely unacceptable to the poetic Lithuanian worldview and subtle folk eroticism. The critics also drew attention to the extravagant color combinations in the scenography that hindered the perception of the symbiosis of dance and music (Žiūraitytė, 2015). The fifth version was produced in 2019 by Martynas Rimeikis[4], in Klaipėda State Musical Theater. In 2020 it was awarded the Golden Stage Cross, in 2021 showed on Mezzo channel[5]. In the words of Rimeikis, "here the theme of love is the key theme". In this ballet ethnographic elements are presented in a minimalist way, not visible from clothing. He especially highlighted passion, universalized, modernized the dance language. These interpretations of Balsys' ballet and the composer's relationship with them have been widely discussed in the press (Šabasevičius, Apanavičienė, etc.). The choreographer combines the emotionally dramatic content encoded in Balsys' ballet with contemporary dance, which provides meaning to the vitality of the music that has become classical. Rimeikis' version gives a new synergetic quality to the ballet (Žiūraitytė 2019). It is interesting, that Balsys' student Laimis Vilkončius on the basis of libretto (1976) composed by Sigitas Geda, a poet and a playwright, in 1997 wrote a rock opera "Eglė..." (it was staged in 2018). In this libretto the poet recreated the content of the popular folk tale so much as to transfer its philosophical concept to the cosmic level, emphasizing the problems of human relations.

[1] Dir. Algirdas Araminas documentary about staging of Eduardas Balsys ballet "Eglė, the Queen of Serpents", 1960. https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/6943?embed [accesed 2023 07 26].

[2] https://www.youtube.com/watch?v=iisIm2FTZGc&list=RDzse0vYJoty0&index=2 [accesed 2023 06 28].

[3]https://www.zmones.lt/galerija/eduardo-balsio-baletas-egle-zalciu-karaliene.a198563e-94c9-11e8-9f90-aa000054c883 [accessed 12 August 2023].

[4] https://www.youtube.com/watch?v=fo8FAKQZKbY [accessed 25 August 2023].

[5] https://www.youtube.com/watch?v=zse0vYJoty0 [accessed 15 August 2023].

The five productions of Balsys' ballet "Eglė, the Queen of Serpents" testify to the difficult process of the development of Lithuanian art and history in the Soviet period and later, the changing scale of choreographic art values from dramatic ballet to dance theater, establishing the synergetic quality of such works. In summary, Balsys' ballet "Eglė, the Queen of Serpents" is "a vibrant phenomenon of the musical culture of the time, characterized by such an artistic level that can claim eternity" (Žiūraitytė, 2019).

Both puppet theater performances and repeated ballet productions in the Soviet era and later show a unique, non-conformist attitude of artists independent of state ideology, their deep self, manifested as love for the culture and freedom of their country. It was not a direct resistance, but an internal posture of the relationship with the Soviet occupation.

GENERALIZATON

The Lithuanian folk tale "Eglė, the Queen of Serpents" is among the best known in Lithuanian culture and is equally revelatory now as was in the past. It received a special popular status after a poem by the same title written by Salomeja Nėris was published. It stood several stagings in Lithuanian puppet theaters. The ballet written by E. Balsys has also received several stage productions during its 60 years of existence (twice during the Soviet period). The tale is narrated in stained glass works, sculptures, a rock opera, films and animated films, and mystery performances, too. This presentation looks into the reasons of the popularity of this folk tale, the expression of the archetypal worldview in the works of S. Nėris and E. Balsys.

S. Nėris in her poem not only retained the elements of the folklore tale, but further ritualized it. She reinforced the expression of mythical images, emphasizing custom law, use of mythical numerology, reinforcing contrasts of euphoric and dysphoric passions. The dimension of mythical sacredness is enhanced by the musicality of the poem, which manifests itself starting from the rich images of folk songs, vocabulary of diminutives, archaic strophics, syntactic-intonation phonics, elements of musical thematization, archetypal principles of repetition and variation – all leading to a fatalism of a rondeau. The harmony of the above-mentioned mythological elements, the archaic worldview, the poetic musicality gives the text density and enriches its existential archetypal level.

The productions of "Eglė, the Queen of Serpents" on the stage of the puppet theaters were marked by the spiritual resistance to the ideology of that time. Although there was an attempt to comply with the requirements of the socialist realism method, this tale is an expression of the characteristic archetypal national secularism, which speaks of eternal values, resistant to the political requirements of political ideology. Multiple productions of the mythological folk tale genre together with the tragic ending emphasized the destructiveness of betrayal and were a kind of artistic resistance to the "happy life of soviet people".

The music of the ballet written by Balsys is characterized by multiple variants in the structure of the text performed by the composer himself, as well as different interpretations on the theater stage. These interpretations differ depending on the socio-cultural situation of the stageing period, the perception of the national perspective, the emphasis on passion, the intersection of traditional and modern choreography, and the talent of scenographers. Soviet-era productions were characterized by either realistic imitation or exaggerated modernist pursuits. The canons of ballet art imposed a partial abandonment of mythical numerology, leaving only the main plot elements, introducing statically general dances, emphasizing passion.

The music of E. Balsys' ballet is expressive, it has a rich coloring – it uses Lithuanian folk instruments, the melody of folk songs, the rhythm of folk polyphonic singing, the dramatic principle of symphony, the system of leitmotifs. S. Nėris' poetry affects us through mythological semantics, passion dynamics, archetypal worldview, and Balsys' ballet is deservedly considered to have opened a new era in the national

ballet. Various and repeated productions of the folk tale "Eglė, the Queen of Serpents" on stage were an expression of the non-conformist attitude of the artists towards the Soviet ideology.

References:

Beresnevičius, G. (2003). „Eglė žalčių karalienė" ir lietuvių teogoninis mitas: religinė istorinė studija. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.

Kadžytė, G. (2005). „Eglė žalčių karalienė|": lietuviškos pasakos ir Salomėjos Nėries poema. Salomėja Nėris: tarp dainos ir regėjimo. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Kapočiūtė, A. (2005). Salomėjos Nėries kūryba teatre. Salomėja Nėris: tarp dainos ir regėjimo. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Nėris, S. (1984). Raštai, t. I-III. Poezija. Proza, eilėraščiai, laiškai. Vilnius: Vaga.

Sauka, D. (1970). Tautosakos savitumas ir vertė. Vilnius: Vaga.

Šabasevičius, H. (2006). Choreografo Elegijaus Bukaičio kūrybos bruožai. Menotyra, 2006, t, 45, Nr. 4. Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla.

Tarasti, E. (1979). Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth *in* Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Mouton, The Hague, Paris, New York.

Vėlius, N. (1983). Pasakos „Eglė žalčių karalienė" mitiškumas. Būtis ir laikas. Vilnius: Mintis.

Wolf, Werner (2009). Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity, Vol. 1. 2009 – P. 133-156. EOLSS Publications. https://www. eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-87-02-02.pdf [accessed 10 March 2022].

Žiūraitytė, A. (2015). Tarp pasakos, mito ir realybės. Eduardo Balsio baleto „Eglė žalčių karalienė" premjera LNOBT. https://www.7md.lt/sokis/2015-11-27/Tarp-pasakos-mito-ir-realybes [accessed 10 August 2023].

Žiūraitytė, A. (2019). Eduardo Balsio baleto „Eglė žalčių karalienė" interpretacijų įvairovė. Ars et praxis, 2019, 7. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Kunal Chattopadhyay
Jadavpur University
India, Kolkata

Reception of Socialist Realism in Bangla Progressive Literature and Alternatives to It: 1930s to 1990s

Socialist Realist ideas came to India indirectly. And by the time they came, Dutta Gupta had demonstrated the brutal stranglehold of Stalinism on the CPI. This meant a two-stage revolution theory, a subservience, now to British imperialism, now to the Indian bourgeoisie. After independence, the same two-stage theory and the doctrine of popular frontism meant that the main inner-party debate was, where is the progressive bourgeoisie located? Inside or outside the Congress? Proletarian class independence could not flourish. Thus, the best of Bangla progressive literature was created in the 1970s and beyond, not through the Socialist Realism of the model of Saroj Dutt from 1938 or even Gorky, but through a rejection of ruling class hegemony and the articulation of polyphony, heteroglossia, alternative realities and fantasy.

Keywords: Bangla, Peasant, Subaltern, Anti-imperialism, Class independence

The term Socialist Realism arose in the Soviet Union between 1929 and 1934 and was codified at the (in)famous Writers' Congress. While more intellectual glosses would be put from time to time, by a range of Marxist/Moscow-oriented intellectuals, in origin it was worked out as a party line, with Maxim Gorky and Andrei Zhdanov in charge. Indian writers were not often exposed to Lukacs, Brecht, to say nothing of Bloch, Benjamin etc, in the 1930s and 1940s. In the main, they were influenced by what came out of the Soviet Union. With the Communist International having decided, after the downfall of M.N. Roy, to ask the Communist Party of Great Britain to look after India, they were in addition under the influence of CPGB ideologues, which had mixed results. The influence of Ben Bradley (who even presented the India report at the 7th Congress of the Communist International) and R. Palme Dutt produced a deadening Stalinist rigidity, especially in matters of class collaboration at the political level (Dutta Gupta, 2006). However, culturally, this would also mean the influence of Ralph Fox and Christopher Caudwell, who were less rigid Stalinist figures (Ahmed, 2009).

Papers from the erstwhile USSR, or papers dealing with specifically Soviet literature, may deal at a greater length with how the term emerged, and what it meant at particular moments. My work is focused mainly on its reception in India, particularly in Bangla. In the hands of Gorky and Zhdanov, the party leader entrusted with overseeing culture, it became a highly propagandistic trend. Socialist Realism was required to present a highly optimistic image of life in the Soviet State, hence was a romantic imagination rather than a social realist presentation. The hardship precipitated by Stalinist rule - and, indeed, by the civil war during 1917-22 - was not an acceptable subject for critique: authors and artists were required to toe the line in their choice and depiction of subject matter (Clark, 1989).

However, when Socialist Realism travelled beyond the USSR, it had a more complex life. The Communist International had a troubled relationship with the Soviet State under Stalin. It had been originally built as a revolutionary world organization, and the debates in the first four Congresses and other meetings of that era showed that non-Russians had ample voice and role in policy making (Riddell, 1987; Riddell, 1991; Riddell, 1993; Riddell, 2010; Riddell, 2011; Riddell, 2015). And while Stalinism saw a regular

shift in personnel and increasing Moscow control, the activists, indeed the majority of the leaders, were still revolutionary in intention for a considerable period. As a result, Stalin was never too comfortable with the organization and ended up closing it down.

When we look at the cultural productions by revolutionaries who were members of the various Communist parties or stood very close to them, therefore, we see the persistence of the dream of revolution and the creation of a more just and equitable society, not simply, or even mainly, a submission to ideas emanating from Moscow. Of course, such revolutionary imagination did also come into conflict with the pressures from the Comintern, as I have shown elsewhere (Chattopadhyay, forthcoming 2024).

Perceptions about the Indian progressive cultural movement vary widely. Katerina Clark claims that Mulk Raj Anand has to be seen as the most significant figure in the Progressive Writers Association, and using David Damrosch's criteria considers him a figure in world literature (Clark, 2021, pp. 284-5). She wants to downplay the role of the Urdu writers, especially Sajjad Zaheer, who by contrast are made absolutely central by Carlo Coppola (1974) or Talat Ahmed (2009). Snehal Shingavi likewise looks closely at the Indian English writers. As a Comparatist, Clark would have been better served by looking at the range of languages and literature produced in India. While Anand certainly was an important figure in the PWA, he was hardly as pivotal as Clark portrays him, and one feels that the focus on English language writers only reinforces the model of World Literature in which the languages of domination continue to be privileged.

The Bengal Context:

My aim is not to displace one 'hero' by another. Rather, it is to attempt a degree of decentering. As Steven Lee points out, there was a wide consensus about building a Soviet-led world revolution, but within that, there were considerable divergences as well (Lee, 2020, pp. 4-5, 12-16) Lee also emphasises how World Literature models, not only of Damrosch but even Casanova or Moretti, ignore the attractions of communist internationalism and foreground the West (Lee, 2020, p. 4).

The Progressive Writers Association saw the coming together of the first generation of communist writers and cultural activists with many other authors and intellectuals. The Second All India Conference of the PWA was held in Kolkata, in late 1938. In a paper elsewhere, I made a remark on the conceit of Bengali intellectuals of later times, who even while deriding the PWA, would say that whatever it achieved was mainly the work of the Bengalis (Chattopadhyay, 2019, pp. 695, 700-701). Nor however was it essentially an achievement of the Urdu speakers. In the 1930s and 1940s, there were considerable and autonomous developments in many Indian areas and languages (e.g., Manipuri) so that a comprehensive history of the PWA has to consider the cultural specificities and distinctive features along with an all India (or, considering the subsequent division of the country, a pan-South Asian) picture.

In the 1938 Conference of the PWA in Calcutta, Buddhadeva Bose, and Samar Sen both delivered speeches in English (e.g., Sen, 2013). They were clearly looking at the all-India audience, as was Mulk Raj Anand, who called upon Indian writers to "adopt the point of view of the man in the street" (Anand, 1979, pp. 5-24). However, both Bose and Sen were Bengali poets and would collaborate for several years in the literary magazine *Kavita*. So, their immediate interest was Bangla poetry – no doubt in synchrony with poetry in other parts of India as well as abroad, as well as diachronically, but Bangla poetry still. The debate over what constituted progress and how the writers should assess it was initiated by Saroj Kumar Dutta in the pages of *Arani*, a Bangla Marxist cultural monthly published with Prafulla Gupta as editor, and with the participation of Debkumar Gupta, Advaita Dutta, Birendra Majumdar, Chinmohan Sehanobis, and a little later, Saroj Dutta, Sudhi Pradhan, Anil Kanjilal, and others. In February 1939, Dutta wrote an article attacking Buddhadeva Bose for his stance. Dutta was both indignant and sarcastic at finding in Bose a contradiction, namely, his acknowledgement of a lack of experience about the working class and its life, and consequently, his inability to write about them, and yet his calling himself a progressive writer (Dutta, 2013A, pp. 379-80). During his polemics with Samar Sen, he was heaping ridicule on Sen for supposedly

inventing a charge that he was being asked to write stirring poems about workers and peasants, the Red Flag, and barricades (Dutta, 2013B, p. 383). Now if indeed, this was a fake charge dreamt up by Samar Sen, we could say that Sen was creating a dummy to be able to knock it down with ease. Yet Dutta's essay on Bose indicates just such a prescriptive attitude. He had told Bose that he had to either orient himself for the ideological clarity of the declassed destitute of the lower middle class or retire from the field of literary creation (Dutta, 2013A, p. 380).

Bose of course presented an easy target, because of an internal inconsistency. He had often talked and written that the poet should avoid politics, and this was to be in fact, his main grouse against one of the outstanding Marxist poets of Bengal, Subhas Mukhopadhyay. Yet he supported the Progressive Writers' Association, which by definition was a politically oriented organisation. At the same time, the attack on Bose revealed an inability to think of culturally united fronts. This was the period when Bose was closest to progressives, due to the Spanish Civil War and the anti-fascist outlook that it generated among a generation of Bengali writers and artists. Many of the non-Marxist writers who came close to the PWA did so due to the Spanish Civil War, the Japanese invasion of China, and the Italian invasion of Abyssinia. The idea of building a cultural front bringing together communists, litterateurs close to the communists, and those who were not communists, but were nonetheless anti-imperialist and anti-fascist, had a sound basis. But Dutta seems to have seen it from a much narrower perspective.

It was the debate between Dutta and Samar Sen that set the trend for much of future Bangla progressive discussions. Sen took a sophisticated position, arguing that progress was not linear, and while it existed, it could not be viewed through narrow prescriptive means. He rejected the idea that crude workerism and rejection of literary subtleties in the name of being understood by the workers and peasants was the essential definition of progressivism. Dutta responded with a sharp attack, the assertion that the poetry of Samar Sen was devoid of direct experience, romantic, lacked any contact not only with the working class struggles of the present but also the middle class led struggles of the past, and ended with a very brief look at the question of presentation or form. He ended with the claim that form had become superior to the question of the content and the source of poetry. According to him, the novelty of content would dictate a new form (Chattopadhyay, 2023, pp. 111-128). The debate continued, and Dutta continued to insist that "progressive" must mean "communist", and exposing the decadence of society did not involve progressivism unless it looked at the workers and peasants and their struggles. He would also sharply attack Bishnu Dey and Samar Sen, two of the most significant Marxist or Marxism-inspired poets, for their language, form, etc.

This debate about poetry set the trend. The field of progressive literature came to be pre-empted by a strong party-minded attitude. The Bengal Famine of 1943 saw a revival of the progressive cultural movement. A fairly huge body of literature was generated concerning the famine, reactions to it, and its aftermath. One can suggest that this is the real starting point for prose fiction and plays in Bangla looking at the working people in a big way. A reading would however show that the texts did not often depict proletarian heroes. Rather, the focus was primarily on the sufferings in rural Bengal owing to the famine. The hero figures of novels of this period tended to come from the middle classes turning to the left.

In 1947, the Second Party Congress of the Communist Party of India saw a drastic change in line. The outgoing General Secretary, P.C. Joshi, was condemned as a right deviationist. This was a turning point. It was after this, that the CPI turned to a strong policy of cultural control, certainly in Bengal/West Bengal. If one looks at Sudhi Pradhan's English collection Marxist Cultural Movement in India (Pradhan, 1979), one is stuck by Pradhan's editorial decision to include both Mulk Raj Anand's essay "On the Progressive Writers' Movement" and Ahmed Ali's "Progressive View of Art". Shingavi (2020) points out:

> "Both of these essays contain terms that either the communist-affiliated wing of the AIPWA or those who left the AIPWA could find to support their positions. Anand's defence of Lenin's

historical materialist reading practice is coupled with his belief that good writing and class allegiances may not work in the same direction. Ali's sense that "progressive" and "revolutionary" art were separate entities did not prevent him from endorsing socialist realism as the form that literature would need to take in the modern period" (p. 115).

In the early period, therefore, modernism and realism jostled within the framework of the Progressive Movement. The late 40s began a significant transformation. In the pages of *Marxbadi*, a Bangla party journal, considerable space was given to cultural issues. Bhabani Sen, a Politbureau member, and Pradyot Guha, an important party ideologue, wrote essays, both titled 'Bangla Pragati Sahityer Atmasamalochana' [Self Critical Reflections of Bengali Progressive Literature], which sparked off a huge debate. *Parichay*, a leading monthly under CPI influence, carried out an extensive debate, as did other periodicals. Guha (penname Urmila Guha), Sen (penname Rabindra Gupta), Nabagopal Bandyopadhyay, and Shitangsu Maitra focused on, what they called, the bourgeois-semi feudal literary heritage of the 19th century and sharply reviewed the role, spirit, and actions of the pillars of what is often called the Bengal Renaissance. Bhowani Sen contended that this renaissance was reactionary from its inception and so were its creative statements. The detractors even widened the ambit of their critical exploration and crossed over from literature to socioeconomic and political views of Rammohan Roy, Iswarchandra Vidyasagar, Michael Madhusudan Datta, Bankim Chandra Chattopadhyay and others, maintaining that this was a comprador and semi-feudal literature. Whatever reforms were done were still collaborationist in character. Unfortunately, the persistent hegemony of Stalinism on the left in India has meant that critical voices were often simply labelled pro-Congress, right-wing, etc by the main anthologist, Dhananjoy Das, who ignored the journal *Purbasa*, mostly ignored *Chaturanga* and other non-CPI progressive voices.

This, however, makes it easier for a reader today to focus on the purely CPI and fellow traveller contingent. The party's sharp left turn, under partially Communist Information Bureau's pressure, resulted in an attempt to push a stronger sense of party line in cultural matters. The culture and partisanship tussle in West Bengal came to a head with the so-called Garaudy debate. Roger Garaudy, a French Communist, had written about the freedom of the writer. This generated a strong controversy. Those who held a more flexible attitude, says Subhoranjan Dasgupta, were in all likelihood influenced by Trotsky's position in *Literature and Revolution*, though they were in those days not willing to cite him. Dasgupta advances in his support of the later advice by Bishnu Dey to Dasgupta himself, to read Trotsky (Dasgupta, 2016, p. 8). A public disputation during the Garaudy debate was conducted in such a way that defenders of flexibility got greater opportunity. However, the overall verdict and thrust was for the production of texts where a revolutionary outlook must be highlighted.

In reality, much of the writings produced focused more on middle-class revolutionary cadres 'enlightened' by the party, than on proletarian heroes. It is especially piquant, that Narayan Gangopadhyay, one of the leading voices for a proletarian line in the debates, wrote in a very different vein. His novels, *Shila Lipi* (Inscription on Stone) and *Lal Mati* (Red Soil), loosely dealing with the same central character, show the transformation of a young revolutionary nationalist believer in armed terrorism into a communist advocating mass action and trying to organic workers and adivasis (the so-called tribals). In *Samrat O Shresthi* (The Emperor and the Merchant), the plot ultimately turns into a conflict between a landlord and a merchant. Failing to defeat the merchant on her own, the landlord seeks to harness the support of the peasants. This is hardly a focus on the working class or even a militant peasantry.

The first proletarian hero was created by someone from outside the Communist Party camp. This was Satinath Bhaduri in *Dhorai Charit Manas*, in which the freedom movement through three significant stages, the initial rise of Gandhi, the struggle in the 1930s (what Bipan Chandra calls Pressure-Compromise-Pressure) and the Quit India Movement is viewed through the perspective of a landless person, Dhorai, who belongs to the socially marginal Tatma caste-community. No mentor really promotes his development, and

at the end of the novel, in what is social realism but definitely not the tenets of socialist realism, Dhorai finds that he and people like him are repeatedly betrayed by landed elements and dominant castes within the nationalist movement.

It is actually in writers like Manik Bandyopadhyay, not very strong on accepting the party line theory, that one can see radicalism expressed in forms that are also aesthetically valuable. One thinks both of novels like *Padma Nadir Majhi* (The Boatman of the Padma) and short stories like 'Chhoto Bakulpurer Yatri'.

The dominant trend, however, came to be one where a horizon of expectation was created, wherein literature was to promote revolutionary fervour. Barring a small number of authors like Samaresh Bose, few were actually aware of the working class and the industrial processes. Consequently, middle-class heroes of former rural (often landed) ancestry and peasants were the principal subjects. This would continue to be the staple diet of much literature dealing with the 1970s and after with the Naxalite movement, as a perusal of the novels, or even Phatik Ghosh's book on them (Ghosh, 2012).

Questioning the Paradigm:

In many ways, the most significant progressive authors of the 1970s and beyond broke out of this paradigm. We can think about Mahasweta Devi, Debes Roy, and Nabarun Bhattacharya among the authors of West Bengal, and Akhtaruzzaman Ilyas among the novelists of East Bengal/Bangladesh. All had strong progressive links, with Mahasweta Devi having been a member of the Mahila Atma Raksha Samity, a women's organisation initiated and led by CPI women, Debes Roy having been a member of the CPI till his death, Nabarun Bhattacharya having been close to the CPI(ML) Liberation and an office bearer of a cultural organisation sponsored by it, and finally Elias having clearly left leanings.

All of them write novels that move out of the paradigmatic progressive model. In terms of form, Elias writes a text titled *Khwabnamah*. The Namah, or Nama, originated in Persia and travelled to India. It is a narrative mode of writing with different possibilities from biographical (*Iskander Namah*), historical chronicles with a focus on royal/imperial biography (*Shah Jahan Namah*), manuals like *Andarznamah* (a manual on etiquette) (Chanda, 2011, p. 2). By bringing an essentially non-fiction mode in conjunction with the novel, Elias seeks to blur the boundaries between history and fiction. *Khwabnamah*, or the namah of dreams, is engaged in an interaction of the Islamic tradition of dream interpretation, along with the novel genre. The Islamic tradition goes back to the Quran and the book of the sayings of the Prophet, *Sahih al Bukhari*. Toufy Fahd says "A collection of dreams presupposes an accumulation of experiences which allows conclusions drawn from the frequency of occurrence and the diversity of people and situations…. Conversely, oneiric imagery and symbolism reflect the dreamer's times, his cultural level and the thoughts agitating his period while at the same time continuing to reflect all that is durable in the ideas, images, and relations mankind carries with it through the ages." (Fahd, 1966, p. 362).

The 'present' of the novel is the mid-40s of Bengal when three different movements are at play. There is secular nationalism, there are the two (Hindu and Muslim) religious nations forming movements (Chatterjee, 1994), and there is the class struggle that takes shape in the form of the Tebhaga movement, a struggle by sharecroppers demanding two-thirds of the crop and an end to extra coercions (Chattopadhyay, 1987). The 'past' is history remembered through dreams and memories woven into dreams and songs. Finally, there is the presence of the author, the time of the composition and the reception of the novel, when communalism was again becoming a strong force in independent Bangladesh. The last battle of peasants in Bengal, the Tebhaga movement, has had histories. But historians have too infrequently asked why Muslim peasants were not adequately drawn in, a major flaw since the majority of the population and the majority of the peasants were Muslims. Ilyas examines the interplay of class and caste solidarity among the poorer folk, including the Muslims, and the idea spread by the Muslim League that Muslims had to unite only on the basis of Islam. But the collective memory of the peasants also goes back to the origins of British rule in

Bengal. The rebellion by Sanyasis (Hindu mendicant Holy Men) and Fakirs (Muslim Holy Men) is remembered, both by references to Cherag Ali, the ancestor of Kulsum, stepmother to Tamij, the central character of the novel, and by the idea of the ghost of the Munshi, who was a Muslim general of the Fakir Majnu Shah, who had fought alongside the Sanyasi Bhawani Pathak, and had died, and now whose spirit lived in a tree by the side of the Katlahar Bil, a large water body. By invoking the Sanyasi-Fakir rebellion, the author also challenges one of the oldest Bangla novelistic themes. Since Bankim Chandra Chattopadhyay and his *Debi Choudhurani*, Bhawani Pathak has been shown as a leader of a Hindu rebellion. In another novel with similar settings, the *Anandamath* (tr. as *The Sacred Brotherhood* by Julius Lipner), Bankim Chandra categorically pushed the agenda that the goal was to end Muslim rule because Muslim rulers had been incapable of protecting the subjects, but not British rule, because British rule would bring modernity, western knowhow, and empower the motherland (Chattopadhyay, 2005). Cherag Ali's song, where Bhawani Pathak and his 'Pathan commander' go to battle together, completely overturns this schema.

The *Khwabnamah* is a book that is an interpreter's manual, as Chanda argues. Within the novel, there is a long passage that explains this significance. A port who cannot write, and wants the book as inspiration, discovers this. Ait is a set of geometric figures and some lists and scribbles so that only a trained interpreter can understand it. But it is a manual that shows how legends and symbols can be used to understand past, present, and future.

Elias does not see Muslim nationhood as a positive ideal. But it is still a potent idea. Unity is based on religious identity and the idea of communal unity against common enemy/enemies coexist and battle. The formation of Muslim League hegemony necessitates subduing all identities to an ostensible Muslim (united) identity. The marriage between Gafur, the oil presser, and Bulu Majhi's divorced wife causes tension, and he is ostracised by the fisherfolk who see the oil pressers as belonging to a lower caste.

While criticising the new members of the League Altaf Mandal of Chandigarh says:

> "What kind of Mosolmans are they? They regularly hobnob with the Santhals….and under their leadership, these guys are collecting grains for their own home. The Santhal mosolman adhiyars [sharecroppers] are united, what Pakistan are you imagining?" (Elias, 1998, p.120).

The formal acceptance of Islam has not meant the disappearance of caste. This lived reality of India, poses a real problem for an ideology seeking to build a power base through unity of all adherents of one religion. So, Kader meets the leaders of the fisherfolk and tells them that practising casteism will lead to their exclusion from the Muslim Quam (nation/community).

Sharafat or Kalam Majhi are as keen on using caste power as the Muslim League leaders are keen on using religious unity as an instrument for power.

Against both, there is also class-based secular unity. The Tebhaga movement was launched by the AIKS and the CPI, among other reasons, to foster class unity and contest communalism (Chattopadhyay, 1987, pp. 25-26). But the historical reality is the eventual setback, in which communalism played an important role. But the tradition of communal unity, which was seen explicitly in Neelphamari (Chattopadhyay, 1987, pp. 47-48), was also remembered and articulated in popular memory and dreams. Cherag Ali's song is remembered by Tamijer baap [father], where Bhavani Pathak's war against the East India Company, was fought in alliance with Muslim fakirs: "Bhavani enters battle the Pathan general alongside/ Thundering his order, cut down the whites" (Elias, 1998, p. 41).

The Pathan general was Majnu Shah or one of his followers. Himself a fakir, Cherag Ali followed the fakir tradition of interpreting dreams. He sings songs that bring back historical memory and also recite 'sholoks' (slokas, verses, going back to Sanskrit roots, showing once again the interpenetration of communities, here in the very stuff of language) which interpret dreams.

The inspired song of Keramat at a later stage is shown to be different. Cherag Ali, the long-dead fakir, in a conversation with Keramat, makes the distinction between the *paona sholok* and a song. The *paona*, a play on a word meaning 'due' in Bangla, is something the fakir gets. He does not make the song. A *sholok* is a Bengali reduction of the Sanskrit word *sloka*, meaning verse. Sanskrit and Bangla are pressed into service to explain the difference between the acquired verse and the made song. The *Khwabnamah* as a genre does not contain poetry. It is the science that is pressed into service to explain one way in which poetry may function. But Keramat's song, in praise of Tebhaga, brings the reader back to the present. The pulls on Tamij, between Tebhaga and Pakistan, his support to the Muslim League in the hope of land, the failure of the hope and his turn to the more militant stage of the peasant struggle, and his death, bring us a tale of struggle by the exploited peasants, but in a language that is entirely theirs. As Ranajit Guha argued, challenging the idea that peasants were powerless agents whose rebellions were blind ones, they had awareness and a will to effect political change. This long-term subaltern tradition had to be factored in to understand the mass struggles of the twentieth century (Guha, 1983). This differs sharply from the urban party-trained hero who brings in consciousness.

Another novel, written much earlier, that also questions some of the orthodox Communist discourses on the Tebhaga movement and Socialist Realist writing in Bengal, is Sabitri Roy's *Paka Dhaner Gaan* (tr. as *Harvest Song*) (Roy, S, 2005 and Roy, S., 2004). It is a work of great significance, written much before Ilyas and looking at the CPI closely. Roy was either a CPI member for only one year or only a sympathiser. But her husband had been a veteran CPI member. She had a thorough idea about the workings of the party, and how its ideology operated, but as Marik has argued (Marik, 2022), *Paka Dhaner Gaan* moves around issues of economic exploitation and political struggles. The power of landlordism, the rising prices, war, speculation, the black market, industrial wages, strikes, and unemployment, as well as the diverse professions and their practices, from spinning and weaving to nursing and school teaching all by foregrounding women. Since women were defined as backward politically, this questions the formal structure of the dominant Bengali Progressive novel. it is Debaki, Bhadra, Meghi, Ketaki, Saraswati, an entire range of women through whose eyes, and whose repeatedly foregrounded household work, that much of the narrative flows. This is brilliant social realism. But it does not follow the path of socialist realism – not as Gorky wanted, not as Lukacs wanted, and certainly not as Zhdanov wanted. My reading is heavily indebted to Dr. Marik's paper and accordingly, I would not elaborate on this text further. However, it is necessary to stress that Ilyas by challenging the canons of the Western novel, by bringing together the *Khwab*, the *Namah*, and the novel, achieves his goal. In this novel, he constructs an account of the Partition (east), which departs from every mainstream historical position—Indian, Pakistani, and Bangladeshi. The Khwab enables him to examine the views of the exploited poor peasants in a way that a realist novel does not permit. And in bringing the orature of folk memory into play, he reminds us of Bakhtin's comments about dialogism: 'Dialogism continues towards an answer' (Bakhtin, 1981, p. 280). Here the falling back on orature and tales handed down push the reader to search for answers.

Moving to the authors from West Bengal, let me emphasise how they all question form, language, and the meaning of realism in their quest to represent the oppressed. In Mahasweta Devi's *Operation? Basai Tudu*, there exist three registers of language – one for the state bureaucracy (including the police), one for the revolutionary cadres, and one for the Santals. Debes Roy in his novels set in North Bengal looks at identity from multiple perspectives and seriously undermines not only bourgeois nationalism of the pan-Indian type, but also Bengali nationalism/regionalism, and the orthodox discourse of the Communist Party and therewith the socialist realist narrative. Roy's Bagharu is a propertyless figure. But he fits into no schema for proletarian heroes. Roy has novels which he titles Brittanto (*Teesta Paarer Brittanto*, *Mufassali Brittanto*). In a book written when the impact of Bakhtin and narratology was coming into Bangla literary thinking, and in subsequent debates, Roy suggested that the novel was a colonial importation and needed to be recast in Indian terms (Roy, D., 2005). Brittanto was one of the suggestions he came up with. Like Ilyas in

Khwabnamah, his Brittantos seek to weave a different genre with the novel. Brittanto carries the connotation of narrative, covering the fictional and the reporting type (e.g., bhraman brittanto, or travel narratives).

In *Teesta Paarer Brittanto*, the state decides to build a barrage on the river Teesta. Local inhabitants are not consulted, nor is their eviction considered a great issue. But we do not have a narrative of proletarian resistance. Instead, we have mutual incomprehension, an emergent eco-criticism, and an identity that escapes any neat definition.

Bagharu, a marginalized Koch-Rajbangshi character in the novel, understands the river better than anyone in that area. As Ray writes, he understands the language of the river: "Bagharu, just like a Sal Tree, stood still in the middle of the river". (Roy 2012: 95)

Bagharu uses a language that is not the "pramito" Bangla of the Kolkata-based educated middle class, the principal consumers of thick novels. This language use also thwarts his communication with a big landowner like Gayanath. Also, Bagharu doesn't have an identity card which can prove his existence. Under the hegemony of the local landowner, an innocent Bagharu comes to believe that everything on the bank of Teesta belongs to Gayanath, who aggressively tries to snatch local 'Adhiyars' (landless peasants) land by any means and even takes control over a part of River Teesta by bribing a government official.

As Gramsci pointed out, the subalterns have less control over their own representation and less access to cultural and social institutions. In *Teesta Paarer Brittanto*, Bagharu does not understand the language of his elected Member of the Legislative Assembly and the MLA does not understand him. Bagharu has a dream of having his own plot of land. When sent off to a forested area by Gayanath as a punishment, he builds his own hut and feels free for the first time.

> "Gayanath has sent me to this unknown land, and I have built a house. This is *Bagharubari*, the house of Bagharu. I'll tell idiot Gayanath that the house of Bagharu exists where his vested land and control ends. Where will that idiot find me?" (Roy, 2012, p. 96)

As Prabuddha Ghosh expresses it, his subaltern language comprises signs, gestures, and broken words. His language is 'uncouth' and challenges the language of the bhadralok. He reaffirms his marginal cultural position vis-à-vis the hegemonic culture (Ghosh, 2020).

Bagharu fits with 'nature', but not with civilisation, even though civilisation perpetually exploits him. In his monologues, we hear his own voice and narration as the author doesn't forcefully control the diversity of voices and heteroglossia. He is present at every significant event that happens on the banks of the Teesta but, he doesn't fit into those. His primordial appearance challenges the aesthetic of a popular cultural event: "Bagharu's nakedness was an insult to the audience. Bagharu along with his prominent nakedness stuck in front of the stage. He was standing as such he was the symbol of a rebel" (Roy, 2012, p. 416). Bagharu is present everywhere and at every event – at a temporary Government camp built for the census, at the movement of the separatists, at Operation Barga, during the flood, at the political programmes and celebrations of workers and peasants and at a dance event of the famous actress of the 1980s-90s named Sridevi. But, at the same time, he is a 'no one' at these events; power-holders use him for their self-interest and then neglect him. Nor is there the correct communist line leading to any progress of Bagharu.

To return to Gorky, we hear him saying at the Writers' Congress:

> "As the principal hero of our books, we should choose labour, i.e., a person, organized by the processes of labour, who in our country is armed with the full might of modern technique, a person who, in his turn, So organizes labour that it becomes easier and more productive, raising it to the level of an art" (Gorky, 1934).

In Roy, in Mahasweta Devi, or Nabarun Bhattacharyya, we find the most oppressed and exploited, the marginal, and the precariat. The full might of modern technique is viewed with a suspicious eye by all three authors. The languages of their characters embody the concrete moments of social conflict and class identity of the marginalised and exploited, but thereby they have to reject the schema of socialist realism.

Gorky in his speech also talked about the proletariat in power, building its own state. In his Belomor, the proletarian state and the discourse of development had sought to prettify the forced labour that went into the making of the canal. Nabarun Bhattacharya and Debes Ray challenge this statist vision and place the quest for desalinated subjecthood at the centre. But it is not through the agency of the wise and enlightened communist party that this is happening. In Bhattacharya, the Fyatarus are part of the precariat. And they reject statist solutions, seeking to overturn the power structures without necessarily placing a complete alternative. In *Teesta Paarer Brittanto*, the building of the barrage signifies statist modernity, which is to overturn the old order [a majority of Indian activist leftists would use the term semi-feudalism, but the present author does not accept that characterisation] and create full-fledged bourgeois modernity. Bagharu rejects both. It is through Bagharu's rejection, as well as the successful use of polyphony and heteroglossia in the novel, that Ray creates a successful modern leftwing critique, but as I have already said, that is by no means a socialist realist novel.

In Bhattacharya's novels, language is taken up again, and in his case with a frontal attack on the prudish language of the bhadralok, which has often been the language of the progressive cultural movement as well. Thus, in Kangal Malsat, the Raven scolds the curator of the Museum in the following way

> "চার্নক ওয়াজ এ গ্রেট বাল। ওই বোকাচোদা এল আর গঙ্গার পাড়ে হেগে কলকাতার পত্তন করল- তোর মতো হারামি না হলে ওই লুটেরা মাগিবাজটাকে আদিপিতা বলে চালানো যেত?"

Job Charnock is traditionally treated as the founder of Calcutta, though had there not been a pre-existing flourishing settlement the British would hardly have made it their base. This is being commented upon in the extract.

> "Charnock was a great pubic hair. That stupid-fucker came, shat by the side of the Ganga, and founded Calcutta! Had it not been for a great sinner like you, how could that looting and whoring man be passed off as the founding father?" (Bhattacharya, 2010, p. 295)

The mere use of vulgarisms has spawned pseudo-imitations of Bhattacharya, that, however, failed to do what he did, which was to link the politics of the elite language with the class conflicts. These come with an invocation of a counter realism, which cannot be and should not be assimilated to Latin American Magic Realism, because Bhattacharya was drawing on a pre-existing Bangla alternative tradition. The coming of ghosts, the existence of tantra and magic, do not evoke fear as much as bringing in fantasy within the novel. What they do remind us of is a carnivalesque atmosphere (Bhattacharyya, 2008, p.150).

The police commissioner's head is cut off by a flying disk. But he continues to speak normally, continues to have normal thoughts about his wife, and is ashamed that he has been beheaded without prior warning and in front of his servants. He even meets the representatives of the state in that state. As a result, an alternative reality is invoked. One can use an Indian term and say that adbhut rasa is applied here. Tzvetan Todorov believes that the fantastic genre is a transaction between reality and dream. Bhattacharya seeks to reject the reality where the ruler is using power to make everyone acknowledge the ruler's domination again and again, in Herbert, in Kangal Malsat, in Yuddha Paristhiti, he seeks to challenge and reject the reality that legitimises eviction for development, the ouster of adivasis from centuries-old homelands so that corporate loot can follow, that kicks out slum dwellers so that high rise buildings can come up. And, in doing so, the author pushes forward characters like the Fyatarus, who I see as the

precariat, but who could also be portrayed as lumpen proletariat by more dogmatic readings of certain Marxist texts. An alliance of Fyatarus and Chokhtars bring about a moment of anarchy. The mask of the legitimacy of the ruling class and the liberal state is torn off, but again, not through Socialist Realist modes. It is a matter of some interest that the CPI(ML) Liberation, one of the principal heirs of the original CPIML, one of whose leaders had been Saroj Dutta, saw fit to accept Nabarun Bhattacharya as a leading cultural voice of its own mass front.

Let me end with once more returning to Mahasweta Devi. In *Operation? Basai Tudu*, we come across Basai, the Adivasi rebel who leaves the CPIM, and though it is not stated that he becomes a Naxal, he clearly has an affinity with their style of armed politics. We also come across Kali Santra, a party full-timer. Kali is an honest communist in a reformist party becoming integrated with a bourgeois state. That makes him expendable. He is made to go and identify Basai. Then secret reports are written, warning that Santra is dubious because he mixes with Basai. Higher party leaders treat him as a distant person. As Basai tells him: "Kalibabu, you too should have been a Santal, a naked man".

The Socialist Realist ideas came to India, as I said, indirectly. And by the time they came, Dutta Gupta had demonstrated the brutal stranglehold of Stalinism on the CPI. This meant a two-stage revolution theory, a subservience, now to British imperialism because it was a wartime ally of the Soviet Union, now to the Indian bourgeoisie. After independence, the same two-stage theory and the doctrine of popular frontism meant that the main inner-party debate was, where is the progressive bourgeoisie located? Inside or outside the Congress? Proletarian class independence could not flourish in fiction where it was snubbed as "Trotskyite" in real life. Thus, the best of Bangla progressive literature was created, not through the Socialist Realism of the model of Saroj Dutt or even Gorky, but through a rejection of ruling class hegemony and the articulation of polyphony, heteroglossia, alternative realities and fantasy.

References:

Ahmed, T. (2009). Literature and Politics in the Age of Nationalism: the Progressive Writers' Movement in South Asia, 1932–56, Routledge.

Anand, M. R. (1979). 'On the Progressive Writers' Movement' [1939], in Pradhan, Sudhi (Ed), 1979, Marxist Cultural Movement in India: Chronicles and Documents (1936-1947), Santi Pradhan.

Bakhtin, M. M. (1981). The Dialogic Imagination: Four Essays (C. Emerson and M. Holquist trans.), University of Texas Press.

Bhattacharya N. (2010). Kangal Malsat, Saptarshi Prakashon.

Bhattacharya T. (2008). "Carnivaler Bisforan", Aksharekha. 1.1, pp.140-150.

Chanda, Ipshita (2011). The Journey of the Namah, Jadavpur University.

Chatterjee, J. (1994). Bengal Divided, Hindu Communalism and Partition, 1932–1947, Cambridge University Press, 1994.

Chatterji, B. (2005). Anandamath, or The Sacred Brotherhood (Julius J. Lipner tr.), Oxford University Press. (Original publication 1882)

Chattopadhyay, K. (1987). Tebhaga Andolaner Itihas, Progressive Publishers.

Chattopadhyay, K. (2019) "Bharatiyo Sahitye Samyabadi Probhabe Urdu Sahityer Bhoomika: Angaarey O Tar Uttaradhikar." In Ranjit Sen (Ed) Itihas Anusandhan 33, Paschim Banga Itihas Samsad.

Chattopadhyay, K. (2023). 'The Progressive Movement and Some Aspects of the Debate Over Bangla Poetry', in Hajdu, Péter and Xiaohong Zhang (Eds), Literatures of the World and the Future of Comparative Literature: Proceedings of the 22nd Congress of the International Comparative Literature Association, Brill, pp. 111-128.

Chattopadhyay, K. (forthcoming 2024). 'Socialist Realism and the Progressive Movement in Urdu Literature' in Dutta Ray, Debashree and Halder, Epsita (Eds), In the Name of Ismat Chughtai: the Progressive and the Playful. Orient BlackSwan.

Clark, K. (2021). Eurasia Without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons 1919-1943, The Belknap Press of Harvard University Press.

Coppola, C. (1974). (Ed), Marxist Influences and South Asian Literature, Vol. 1, Michigan University Press.

Datta Gupta, S. (2006). Comintern and the Destiny of Communism in India: 1919-1943: Dialectics of Real and a Possible History, Seribaan, Kolkata, 2006.

Dutta, S.K. (2013A). "Chhinno Karo Chadmabesh", in D. Das (Ed), Marxbadi Sahitya Bitarka, Karuna Prakashan, pp. 379-80.

Dutta, S.K. (2013B). "Oti Adhunik Bangla Kobita", in D. Das (Ed), Marxbadi Sahitya Bitarka, Karuna Prakashan, pp. 381-84.

Fahd, T. (1966). 'The Dream in Medieval Islamic Society', in Gruenbaurn, E. V. and Caillois, Roger, The Dream and Human Societies, University of California Press, pp. 351-428.

Ghosh, P. (2020). 'Voice and Crises of the Subalterns and Nature: An Eco-critical Reading of Debesh Ray's Two Bengali Novels', Café Dissensus, 31 August 2020, https://cafedissensus.com/2020/08/31/voice-and-crises-of-the-subalterns-and-nature-an-eco-critical-reading-of-debesh-rays-two-bengali-novels/

Ghosh, P. Ch. (2012). Naxal Andolan O Bangla Kathasahitya, Bangiya Sahitya Sansad.

Gorky, M. (1934). 'Soviet Literature'. https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm

Guha, R. (1983). Elementary Aspects of Peasant Insurgency, Oxford University Press.

Lee, S. S. (2020). 'Introduction'. In Glaser, A. M. and Lee, S. S. (Eds) (2020) Comintern Aesthetics, University of Toronto Press, pp. 3-28.

Marik, S. (2022). 'Communist Women and Alternatives to Socialist Realism: Alexandra Kollontai and Sabitri Roy', ICLA XXIII Congress (manuscript submitted for publication)

Riddell, John (1987). Editor, Founding the Communist International: Proceedings and Documents of the First Congress: March 1919, Pathfinder Press.

Riddell, John (1991). Editor, Workers of the World and Oppressed Peoples Unite: Proceedings and Documents of the Second Congress, 1920. Pathfinder Press.

Riddell, John (1993 and 2010). Ed., To See the Dawn, Pathfinder Press.

Riddell, John (2011). Ed. Toward the United Front: Proceedings of the Fourth Congress of the Communist International, Brill and Haymarket Books.

Riddell, John (2015). Ed. To the Masses: Proceedings of the Third Congress of the Communist International, 1921, Brill and Haymarket Books.

Roy, D. (2005). Uponyaser Notun Dhoroner Khonje, Dey's Publishing.

Roy, D. (2012). Teesta Paarer Brittanto, Dey's Publishing.

Roy, S. (2008). Sabitri Roy Rochonasamagra, Vol 2, (Paka Dhaner Gaan, 3 Vols., original publication 1956, 1957, 1958) Granthalaya Private Limited.

Roy. S. (2004). Harvest Song (Bhattacharya C. and Mukherjee A. tr.), Bhatkal and Sen.

Shingavi, S. (2020). 'India–England–Russia: The Comintern Translated', in Glaser, Amelia M. and Lee, Steven S. (Eds), Comintern Aesthetics, University of Toronto Press, pp. 109-132.

Ketevan Elashvili
ქეთევან ელაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

The Artistic Haze of Social Realism
(Konstantine Gamsakhurdia's "Father of the People ")

სოცრეალიზმის მხატვრული ბურუსი
(კონსტანტინე გამსახურდიას „ბელადი“)

In 1937-1939 Konstantine Gamsakhurdia was ordered to create an artistic trilogy depicting the biography of Stalin by Lavrenti Beria.

Konstantine Gamsakhurdia chose the period of the boyhood and adolescence of the leader's biography, and created a "romantic dreamer and rebel". He omitted all the characteristic features that ultimately make him a "correct cult personality".

Konstantine Gamsakhurdia deliberately stopped his attention on Stalin, who was still named Soso Dzhugashvili, in order to somehow separate him from the total cult magic of the leader.

Keywords: Social Realism, Father of the People, “Bellad”, Konstantine Gamsakhurdia, Totalitarian Regime

საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ხალხის მამა, „ბელადი“, კონსტანტინე გამსახურდია, ტოტალიტარული რეჟიმი

„ჩვენთვის სულ ერთია რა ფერისაა საქართველო,
ჩვენ ვემსახურებით მას“.
(კონსტანტინე გამსახურდია)

საქართველოში ბოლშევიზმის ზეობის ყველაზე საბედისწერო პერიოდში, მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში, პრაქტიკულად არ დარჩენილა მწერალი, რაიმე ფორმით „ხარკი“ რომ არ გაეღოს „წითელი მინოტავრისათვის“. მათ შორის აღმოჩნდა კონსტანტინე გამსახურდიაც, რომელსაც ლავრენტი ბერიას უშუალო განკარგულებით, 1937-1939 წლებში, დაუკვეთეს სტალინის ბიოგრაფიის ამსახველი მხატვრული ტრილოგია შეექმნა.

არადა, თავად კონსტანტინე გამსახურდია სრულიად განსხვავებულად მოგვითხრობს ამის შესახებ: „როცა „მთვარის მოტაცება“ მოვათავე ერთი უცნობი მკითხველი გამომესაუბრა ქუჩაში. მითხრა: აკაკი, ვაჟა და ილია მუდამ სტიროდნენ, შენი გმირებიც განწირულნი იღუპებიან, მოდი დაგვიხატე გამარჯვებული გმირები, ისეთნი, რომელთაგან ბრძოლა და გაუტეხელობა ისწავლონ ჩვენმა შვილებმა. მაშინ განვიზრახე ეს წიგნი. სტალინის თემა უდიდესია საბჭოთა ლიტერატურის თემატიკაში. მე ვერ ვბედავდი ამ საქმის დაწყებას. მერე, ის იყო, ჩვენი კულტურის გულისხმიერი

მესვეური ამხანაგი ლავრენტი ბერია დამეხმარა და გამაბედვინა, ამ ფრიად საპასუხისმგებლო საქმიანობისათვის ხელი მომეკიდა“* (ბაქრაძე, 2004, გვ. 360).

„სოცრეალიზმის მარწუხებში“ მომწყვდეულმა ავტორმა, რომლის ორი ძმა უკვე დახვრეტილი იყო, მეტად თავისებური გამოსავალი იპოვა; მან თავდაპირველად საკუთარი შემოქმედებითი ნება დააფიქსირა – დაწერა რა ჯერ „ხოგაის მინდია“, შემდეგ კი – „დიდოსტატის მარჯვენა“ და მხოლოდ მერეღა მიუბრუნდა ტრილოგიას. აღსანიშნავია, რომ „დაკვეთა“ სრულად არ შესრულდა – ავტორმა პირველი წიგნის** დაწერა შეძლო („ბელადი“, პირველი წიგნი, „სახელგამი“, 1939 წ.), თუმცაღა, მისდა ბედად, ამ „სიზარმაცეს“ საბედისწერო შედეგი არ მოჰყოლია...

ბუნებრივია, ტოტალიტარული იდეოლოგიიდან გამომდინარე, ამ ნაწარმოების რეალური შეფასება არ მოხერხდა და რამდენიმე ეტაპად გამართული განხილვა-დისპუტი ცრუ პათეტიკის ფორმატში წარიმართა; „მწერალთა კავშირში სასწრაფოდ დაინიშნა დისპუტი. იგი მოეწყო 1940 წლის 7-9 იანვარს. მოხსენებით გამოვიდა დიმიტრი ბენაშვილი, რომელიც დიდ პროპაგანდას უწევდა მწერალს. კამათში მონაწილეობდნენ პავლე ინგოროყვა, სერგო კლდიაშვილი, ლევან ასათიანი, დავით სულიაშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, ალიო ადამია, ბესო ჟღენტი. წიგნს საუკეთესო შეფასება მიეცა. იდეურ საკითხებზე არ შედავებიან. გამოთქვეს ცალკეული, არაარსებითი შენიშვნები. მაგრამ გამომსვლელთა სიტყვებს აკლდა მგზნებარე პათოსი, თითქოს ყველა სავალდებულო რიტუალს ასრულებდა. ბოლოს სიტყვა წარმოთქვა კონსტანტინემ. 14 იანვარს დისპუტი ვრცლად გააშუქა „ლიტერატურულმა საქართველომ“... 9 მაისს ესტაფეტა უნივერსიტეტს გადაეცა... მომხსენებელი აქაც დიმიტრი ბენაშვილი იყო. სიტყვით გამოვიდნენ და გულთბილად ისაუბრეს პროფ. მოსე გოგიბერიძემ, პროფ. კონსტანტინე კაპანელმა, დოც. ვ. კაკაბაძემ, დოც. სერგი ჭილაიამ. იმსჯელა თვით კონსტანტინემაც. ოფიციოზი ხელს უწყობდა მწერლის სახელის პროპაგანდას, რათა იგი მასების ცნობიერებაში საბჭოთა მწერლად დამკვიდრებულიყო... სხვათა შორის გრიგოლ რობაქიძეს „ბელადი“ არარაობად მიაჩნდა“ (სიგუა, 2003, გვ. 222-223).

ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ იმ საბედისწერო რეჟიმის კონტექსტით, დღეს სულ სხვაგვარად „იკითხება“ ეს ნაწარმოები. „საერთოდ მწერალი ემოციური, სუსტი არსებაა. იგი იოლად ემორჩილება განკარგულებას... დღევანდელმა მკითხველმა უნდა იცოდეს, მაშინდელი პოლიტიკის ენაზე „უპარტიო მწერალი“ ნიშნავს ნამდვილ მწერალს...“ (ბაქრაძე, 2004, გვ. 49-50). სწორედ კონსტანტინე გამსახურდია იყო მეტ-ნაკლებად „ნამდვილი მწერალი“ (თუმცა „ბელადი“ მაინც რჩებოდა მის ყველაზე დიდ კომპრომანტად... ქ.ე.), რომელიც „რეაქციონერ-შოვინისტად თუ ანტისაბჭოთა მწერლად“ მიაჩნდათ კომუნისტური პარტიის ლიდერებსა*** თუ პარტიის აქტივისტებს, ასევე მას „შავი ჩოხის ტრადიციების“ დამცველადაც თვლიდნენ... გამსახურდიას თავზე წარმოშობილი „შავი ღრუბელი“ მხოლოდ ნაწილობრივ გაფანტა „ბელადის“ გამოსვლამ, მაგრამ მოგვიანებით ის კვლავ მოექცა „არასასურველ და მავნე მწერალთა რიგებში“ „მავნე წიგნის“ (იგულისხმება მისი „ნოველები“) გამოსვლის გამო. ამიტომაც „საქ. კპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ განიხილა რა ამ წიგნის გამოცემის საკითხი, სასტიკად დაჰგმო იგი და შეაჩერა მისი გავრცელება („ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947 წ., 20.09). ხსენებულ დადგენილებაში ეს წიგნი კაცთმოყვარეობის გრძნობის გამჩაღებელ წიგნად იქნა გამოცხადებული... სულ ხუთიოდე წლის მერე მას ისევ გაკიცხავს საქართველოს კპ ცკ-ის ახალი პირველი მდივანი აკაკი მგელაძე. საქართველოს კპ(ბ) XV ყრილობაზე იგი

---

* „ლიტერატურული საქართველოს“ 1940 წლის 12 იანვრის ნომერი პრალამენტის ბიბლიოთეკის არცერთ ფონდში არ აღმოჩნდა. ამიტომაც ა. ბაქრაძის „გადარჩენიდანაა“ ეს ციტატა. – ქ.ე. ბაქრაძე, 2004, გვ. 360).

** რომანის გამოცემის დრო დაამთხვიეს 21 დეკემბერს, სტალინის დაბადების დღეს. მაგრამ ამჯერად ეს თარიღი დიდმნიშვნელოვანი იყო – ბელადს სამოცი წელი უსრულდებოდა. მწერალს მიზნად დაუსახეს ბელადის ქართული და კავკასიური პერიოდების პოეტიზირება“ (ს. სიგუა, „მარტვილი და ალამდარი, ტომი პირველი, 2003 წ., გვ. 222).

*** საქართველოს კპ ცკ მდივანი კანდიდ ჩარკვიანი მეტად აქტიურად ერეოდა მწერლობის საქმეებში და ყველას „კომუნისტური პრინციპულობით“ ტუქსავდა. 30-იანი წლების ბოლოს იგი დასცინოდა კოლაუ ნადირაძეს, კონსტანტინე ჭიჭინაძეს, კონსტანტინე გამსახურდიას (ა. ბაქრაძე, მწერლობის მოთვინიერება, 2004 წ., გვ. 144).

იტყვის: *„...მწერალ გამსახურდიას მიერ საქართველოს იდეალიზაცია გამოხატულებაა ბურჟუაზიული ნაციონალიზმისა... გამსახურდიამ ძირეულად უნდა გარდაქმნას თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობა. მან უნდა წეროს ხალხისათვის ვინაიდან ჩვენს ქვეყანაში ლიტერატურა საერთო-სახალხო, საერთო-სახელმწიფოებრივი საქმეა. თუ არა და ხალხი მას იცნობს“* (ბაქრაძე, 2004, გვ. 148-150).

ასე რომ – კ. გამსახურდიას „ფიზიკურად გადამრჩენმა წიგნმა – „ბელადმა“ დროთა განმავლობაში, სულ რაღაც შვიდიოდე წელში, სრულიად დაკარგა თავისი ძალისხმევა და მწერალი კვლავ განკითხვის ობიექტად იქცა (კონსტანტინე გამსახურდიას თითქოს ყოველთვის თან სდევდა ამგვარი ბედისწერა – ქ.ე.).

ეგებ იმიტომაც, რომ „ქართული სტალინიადა“,[*] სტალინის ქართული ფესვების მიუხედავად, ჩვენი მწერლობისათვის მაინც „იდეოლოგიურ ხარვეზს“ წარმოადგენდა და ყოველგვარ მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული იყო კონკრეტულ „სახელთა“ გათვალისწინებითაც... მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ კ. გამსახურდია „ბელადის“ იძულებით წერის დროს, სოცრეალიზმის მარწუხებში მოქცეული, ცდილობდა ეპოვა რაიმე მხატვრული ფორმა, რომ მარტოოდენ საკულტო რიტუალით არ დაემძიმებინა თავისი სიტყვა. რადგან „ბელადების“[**] სოცრეალისტური ფერწერული პორტრეტის შესრულებისას მხატვარი შეზღუდულიყო. იგი ისევე უნდა დამორჩილებოდა მკაცრად განსაზღვრულ მყარ ესთეტიკურ კანონებს, როგორც ხატმწერი. ვერც ლიტერატურაში გადაუხვევდა სოცრეალისტი მწერალი სოცრეალისტური კანონისაგან, რომლითაც მკაცრად იყო განსაზღვრული ბელადის კანონიკური სახის ძირითადი მახასიათებლები“ (გაფრინდაშვილი, 2010, გვ. 79).

ამ პოლიტიკურ-მხატვრულ ბიოგრაფიაში კი კონსტანტინე გამსახურდიამ ბელადის სიყრმისა და ახალგაზდობის პერიოდი აირჩია და „რომანტიკოსი მეოცნებისა“ თუ „მემბოხის“ სახე შექმნა. ამიტომაც, რაღა თქმა უნდა, გამოტოვა ყველა ის სახასიათო შტრიხი, საბოლოო ჯამში „სწორუპოვარ საკულტო პიროვნებას“ რომ აყალიბებს. გამსახურდიასეული სოსო ჯუღაშვილი (როგორც ადრეულ ბავშვობაში ასევე ყმაწვილობისას) მძაფრი პატრიოტული სულისკვეთებითა და უჩვეულო თანაგანცდითაა გამორჩეული, რაც პირველივე ფურცლებიდანვე შეიგრძნობა. ამიტომ ავტორი „დიდ ბელადს“ დაბადებიდანვე თავისუფლებისმოყვარეს წარმოიდგენს, რომელსაც აკვნის არტახებიც კი სძაგდა. ფეხსაც ზღაპრული პერსონაჟებისა და მითოლოგიური გმირების სადარად აადგმევინა მას და ყოვლისმომცველ, წამლეკავ „სიდიადესაც“ ერთგვარად იწინასწარმეტყველებს უფლისა არაბულის დალოცვით: დადგა ბიჭი, ხე წაიქცა“ („ბელადი“, 1939 წ., გვ. 20).

მაგრამ თავისუფლების საპირწონედ არც „ბავშვური შიშები“ გამორიცხა ავტორმა – იქნებოდა ეს „მამალი ინდოური“, „კატის ელვარე თვალები“, „ქოფაკის ყმუილი ღამღამობით“, „ვირის უეცარი ყროყინი“... თუმცა, ამ გამძაფრებულ ემოციათა კვალდაკვალ, პატარა სოსოს უჩვეულო თანადგომის უნარი გააჩნდა და სულიერ მხნეობას მას, ყველაზე რთულ თუ გაუსაძლის პირობებში, მამის შეგონება მატებდა: „რაინდები არა სტირიანო“ („ბელადი“, 1939 წ., გვ. 34). ამგვარი არაერთი ხელოვნური ილუსტრაციითაა გაჯერებული სტალინის ბავშვობა თუ ყრმობა – გამსახურდიასეული თვალსაწიერით: ის ხან „დევების შემმუსვრელ რაინდადაა“ წარმოდგენილი, ხან კი „ამირანთანაა“ გაიგივებული. თუ მივყვებით ამ უჩვეულო თხრობას წარმოსახვათა ლაბირინთში აღმოვჩნდებით; „ეზოში ერთი ლოდი გდია... ეს ლოდი როდია, არამედ კავკასიონის ქედი. გუშინ ამ ქედზე თოკით მიაკრეს სოსო მეზობლიანთ პეტამ და გივიმ. სოსო ის ამირანია, სწორედ იგი, რომელმაც ღმერთს ცეცხლი მოსტაცა თურმე კაცთათვის“ („ბელადი“, 1939 წ., გვ. 29). ძალიან მარტივი ქვეტექსტია. ეს „მითოლოგიური ცეცხლი“ მომავალში „საბჭოთა სამოთხის“ ნათებად უნდა ქცეულიყო სტალინის ხელში. ამავე მიზანს ემსახურებოდა „მეფე ერეკლეს ჰეროიკული ლაშქრობებით“ მონუსხვაც, რო-

[*] ა. ბაქრაძე, „სტალინიადა“ (ჩანაწერებიდან), თხზულებანი, ტომი III, 2004 წ., გვ. 346-352.

[**] საგულისხმოა ისიც, რომ თავად სტალინს სრულიად არ მოეწონა საკუთარი „მითოლოგიზირებული მითოლოგია“ – ქ.ე.

მელსაც, გარდასულ საუკუნეთა ისტორიული ვნებათაღელვით შეპყრობილი, მიხა ქილიფთარი* აზიარებდა. „მიხა ქილიფთარს შვილები არ შერჩა, საკუთარი იდეების გამგრძელებლად რომ აღეზარდა რომელიმე მათგანი... ყველა გაურბოდა მიხა ქილიფთარს, ხოლო პატარა სოსოს მუდამ ჰყოფნიდა მოთმინება, მთელი საათობით მოესმინა მისი ბუნდოვანი ქადაგებანი საქართველოს ისტორიიდან, მითოლოგიიდან, ძველი მწერლობიდან... მიხამ უწინასწარმეტყველა სოსოს: უთუოდ დიდი სარდალი გამოხვალ. ოღონდ ეს იყო ერთი პირობა დაუთქვა უცილო: ახლავე შეისწავლე ისტორია... მიხა ქილიფთარი ამ უასაკო ვუნდერკინდის ძალმოსილებას ამიტომაც წაეპოტინა“ („ბელადი“, 1939 წ., გვ. 44-49).

„ვუნდერკინდად სახელდებული მომავალი ბელადი“ ამ ნაწარმოებში განუზომელი შემწყნარებლობითაცაა წარმოჩენილი, რომლისთვისაც არ არსებობდა არავითარი სტიგმა. თუმცა, ამგვარი „ხედვა“ სრულიად ამსხვრევდა და ალღობდა „საკულტო ფიგურის“ მონუმენტალურ სახეს. ეს ხაზი განსაკუთრებით აქცენტირებულია ერთ-ერთ თავში – „კეთროვანი“. კეთრს გამორიდებულ, ყველასგან გარიყულ მენახშირესთან „გიორგაანთ მიწურში“, მხოლოდ სოსომ გაბედა შესვლა, დახმარების ხელიც გაუწოდა და ფანდურზე დამღერებითაც მოინუსხა. აქვე ძალიან საინტერესოა ერთი გარემოებაც, ბელადის საყმაწვილო პერიპეტიებს თან ერთვის „ხევსურული საგაც“ – შესატყვისი ტრაგიკული „აკორდით“, რითაც გამძაფრებულია ცხოვრების ბედუკუღმართობა, რაღა თქმა უნდა, სოციალური აქცენტებით. მაგრამ უფრო მეტი გამომსახველობისათვის, კონსტანტინე გამსახურდია სიკვდილით დასჯის* მიზანსცენასაც მიმართავს; უდანაშაულო მამუკა არაბული „თოკმაც კი იპატია“ და პირველი მცდელობისას სიკვდილს გადაურჩა, მაგრამ „ნაყაჩაღარმა – ნიკალა ჯალათმა“ არ დაინდო...

რეჟიმის კაცთმოძულეობა, სისატიკე ერთგვარი „ბოლო წვეთად“ ექცა ყმაწვილ სოსოს. ამიტომაც გაეცალა „ბავშვობის ქალაქს“ არაბულთა საგვარეულოდან გადარჩენილ – ძმადნაფიც გაგასთან ერთად და ტიფლისისაკენ გაემართა. ამ აზრთაწყობითა და პათოსით ასრულებს ავტორი ტრილოგიის პირველ წიგნს.

თუ დავუკვირდებით, ერთი შეხედვით, ეს ნაწარმოები სოცრეალიზმის „კანონიკისთვის“ უნდა „მოერგო“ კონსტანტინე გამსახურდიას და თან ამასთანავე, საკუთარი ხელწერისათვისაც არ უნდა ეღალატა. ალბათ, ამან განაპირობა გარკვეული პერსონაჟების „შავ-თეთრ“ ჭრილში განთავსება. ქრესტომათიულად ამ ნაწარმოებში ცხოვრებისგან დაჩაგრულები გაცილებით კეთილშობილები არიან – თავიანთი უბრალო წარმომავლობის მიუხედავად, ვიდრე ჩინოვნიკები თუ თავადები (მაგალითისათვის – სოსოს თანატოლი თავადისშვილის თამაზ ამილახვრის „უღირსი ქმედებანიც“ კი კმარა...).

ამასთანავე „ბელადში“ თავს იჩენს „დიდოსტატის მარჯვენიდან“ მელანშეუშრობელი პერიფრაზებიც, ყურისმომჭრელი არქაიზმები თუ სახისმეტყველებითი ჩანართები, რაც აშკარა წინააღმდეგობაში მოდის იდეოლოგიურ პათეტიკასთან“.

ამ თვალსაზრისით ყველაზე გამორჩეულია ნაწარმოების ერთ-ერთი თავი – „სიტყვა ქვასაც ჰგავს“;*

> „სიტყვა უცნაურია, ბგერების შერჩევითაც ზოგი, ხანდახან სიტყვა არც სახიანია, არც აზრიანი, არც სარწმუნო და არც არსებული, მაინც გაგვახარებს, გვაწყენინებს, ან გაგვაცინებს.
>
> მართლაც და რას არ ჰგავს სიტყვა? ყველა საგანს ამ ხმელის პირზე, ყველას, რასაც კი თავათ მისწვდება ხოლმე.
>
> სიტყვა ქვიშასაც ჰგავს ხანდახან...

---

* „პავლე ინგოროყვააო, დაბეჯითებით ამტკიცებდნენ, მიხა ქილიფთარი პავლეს გულისხმობსო...“ რ. ჩხეიძე, ბედი პავლე ინგოროყვასი, 2003 წ., „ლომისი“, გვ. 444.

* ჩამოხრჩობის მიზანსცენა ილიას „სარჩობელაზედ“ ალუზიას ბადებს – მხოლოდ ერთი შეხედვით, მაგრამ მძაფრ მხატვრულ ღირებულებას მოკლებულია – ქ.ე.

* „სიტყვა ქვასაცა ჰგავს...“ „ბელადი“, 1939 წ., გვ. 115-10.

ხან მიწასა ჰგავს სიტყვა...

ხანაც ელვასა ჰგავს სიტყვა...

სიტყვა ზღვასა ჰგავს და წყლის ნამცვრევსაც...

ზოგი სიტყვა სპეტაკია და პატიოსანი როგორც ლოპოტოს მარმარილო.

ზოგი რომანტიულია და ცისფერი, როგორც თეძამის ქვა, ზოგი გელათიც გრანიტივით ყრუ და უსახო, ზოგსაც ისეთი ხატოვანება დაყოლია გაჩენის დღიდან, როგორც ბოლნისის ტუფს ატყვია ხოლმე... ზოგიც... ზოგიც კაჟის ნამსხვრევივით გლისპია გარეგნულად სლიპი და ცივი, მაგრამ ხანძრებით ორსულია, იგიც და მასშიაც ცეცხლი სთვლემს გაუმხელელი.

ასეთი სიტყვა უცდის ხოლმე თავის დამკვეთს“ („ბელადი“, 1939 წ., გვ. 118).

კ. გამსახურდია „სიტყვის მაგიასთან“ ამგვარი თავისშექცევითა თუ სიტყვასთან მეტაფიზიკური წილნაყაროობით, სწორედ რომ „მხატვრულ ბურუსს“ წარმოშობს და მთელი სიცხადით გვაგრძნობინებს „პყრობილი ავტორის“ დაგმანულ თავისუფლებას“.

ალბათ ამიტომაც შექმნა „სიტყვათმეტყველების“ ამგვარი „კანონიკა“, რომ როგორმე თავი დაეღწია „ბელადის“ დამთრგუნველი ფორმატისაგან და საკუთარ მკითხველთან თუნდაც წამიერი განაპირებულიყო სიტყვათა „ვირტუოზული სიმფონიით“.

არადა, ტოტალიტარული რეჟიმის თანმდევი პროცესი ხომ სწორედ „მხატვრული სიტყვის დატუსაღება იყო“, რათა მასში მხოლოდ მმართველი პარტიის სულისკვეთება გამოკვეთილიყო. რადგან სიტყვა, აზრი და ფიქრი „იმ დროს“ მარტოოდენ კონკრეტულ კალაპოტში „მიედინებოდა“ და მხოლოდ „დიდ იდეებსა“ თუ „ბელადთა ცხოვრებისეულ მიზანსცენებს“ უნდა გამოეწვია „იდეოლოგიური აზვირთებანი“, რისი გათავისებაც ძლიერ უჭირდა კონსტანტინე გამსახურდიას. ის კი არა, მას იმდენად „ეძნელებოდა“ ბელადის მხატვრული სახის შექმნა, რომ გამიზნულად შეაჩერა ყურადღება ჯერ კიდევ სოსო ჯუღაშვილად სახელდებულ სტალინზე, რათა ერთგვარად გამიჯვნოდა ტოტალიტარულ საკულტო მაგიას და ემოციური აქცენტი საყმაწვილო ლექსების ავტორზე – სოსელოზე“* გადაიტანა. მაშინ როცა, ამ „დაკვეთილი ნაწარმოებით, ავტორს სწორედაც რომ ტოტალიტარული რეჟიმის იდეოლოგიური მუხტის გამმაფრება ევალებოდა.

ამას თავად კონსტანტინე გამსახურდიაც გრძნობდა, ამიტომაც „ბელადის“ მისეული აღქმა სრულიად არ ესიტყვებოდა ნაწარმოების აზრთაწყობას: „ამ გიგანტური პიროვნების მხატვრული განსახიერებით მე მინდა ვაჩვენო ჩვენს ახალ თაობას, თუ ვისგან ისწავლონ კეთილშობილი შრომა, თავგანწირული ბრძოლა, სულიერი რაინდობა, ხალხის სიყვარული და ვაჟკაცობა“ ბაქრაძე, 2004, გვ. 360). ყოველ შემთხვევაში, ამგვარი გეზით ცდილობდა, რომ, როგორმე გადაეფარა ის „მხატვრული ბურუსი“, რომელშიც ჩაიკარგა დიდი ბელადის სწორუპოვროობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაქრაძე, ა. (2004). „გადარჩენა“. თხზულებანი, ტომი III, თბილისი: „ნეკერი“, „ლომისი“.

ბაქრაძე, ა. (2004). „მწერლობის მოთვინიერება“, თხზულებანი, ტომი III, თბილისი: „ნეკერი“, „ლომისი“.

ბაქრაძე, ა. (2004). „სტალინიადა“,თხზულებანი, ტომი III, თბილისი: „ნეკერი“, „ლომისი“.

გამსახურდია, კ. (1940). „ბელადი“, ტრილოგია, წიგნი პირველი, თბილისი, სახელგამი.

გაფრინდაშვილი, ნ., მირესაშვილი მ., წერეთელი ნ. (2010). სოცრელისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე), წიგნი I, სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებანი, თბილისი: „ნეკერი“.

სიგუა, ს. (2003). მარტვილი და ალამდარი, ტომი პირველი, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ჩხეიძე, რ. (2003). „ბედი პავლე ინგოროყვასი“, თბილისი: 2003. “ლომისი“.

* სტალინის საყმაწვილო ლექსები: „და იმედები მიღორძინდება“, „დილა“, „რაფიელ ერისთავს“, „მთვარეს“, „შხამით აღსავსე ფიალა“, „ილია ჭავჭავაძეს“, „მოხუცი ნინიკა“, „მორჩილი (მარადიულზე ვისაუბროთ)“.

References:

Bakradze, A. (2004). “Gadarchena”. Tkhzulebani, T’omi III. [“Salvation”. Works, Volume III]. Tbilisi: “Nek’eri”, “lomisi”.

Bakradze, A. (2004). “Mts’erlobis Motviniereba”, Tkhzulebani, T’omi III. [“Taming the Literature”, Works, Volume III]. Tbilisi: “Nek’eri”, “lomisi”.

Bakradze, A. (2004). “St’aliniada”, Tkhzulebani, T’omi III. [“Staliniada”, Works, Volume III]. თბილისი: Tbilisi: “Nek’eri”, “lomisi”.

Chkheidze, R. (2003). “Bedi P’avle Ingoroq’vasi”. [“Fate of Pavle Ingorokva”]. Tbilisi: “lomisi”.

Gamsakhurdia, K’. (1940). “Beladi”, T’rilogia, Ts’igni P’irveli. [“Father Of The People”, Trilogy, Book I]. Tbilisi: “Sakhelgami.

Gaprindashvili, N., Miresashvili & Ts’ereteli. N. (2010). “Sotsialuri Realizmis Teoriuli Ist’oria (Kartuli Lit’erat’uris magalitze), Ts’igni I, Socialist’uri Realizmis Ideur-estet’ik’uri Taviseburebani. [“Theoretical History of Social Realism” (on the example of Georgian Literature), Book I, [ideological and aesthetic peculiarities of Social Realism]. Tbilisi: “Nek’eri”.

Sigua, S. (2003). “Mart’vili da Alamddari”, T’omi P’irveli. [“Martyr and Flag-bearer”, Volume I]. Tbilisi: publishing house of Tbilisi University.

Maka Elbakidze
მაკა ელბაქიძე
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველი სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Tbilisi, Georgia
თბილისი, საქართველო

Two Endings and Two Truths of „Haki Adzba"

„ჰაკი აძბას" ორგვარი დასასრული და ორი სიმართლე

Leo Kiacheli's "Haki Adzba" was printed in "Saliteraturo Gazeti" in 1933. In this text, called the *Magnum opus* of the writer, one can see the elements characteristic of both – Socialist realism and Modernism. The novel shows confrontation between two antagonist classes, between morality and worldview of the two peoples, but it is noteworthy that in this confrontation there are no liars and righteous persons, winners and losers: both sides have "their truth" and the writer's skill is best seen in his neutral position. Along with this main problem, the paper highlights the problem of two different endings of the text and its analysis by both –Soviet and post-Soviet literary critics.

Keywords: Leo Kiacheli, Socialist realism, Modernism, class antagonism
საკვანძო სიტყვები: ლეო ქიაჩელი, სოციალისტური რეალიზმი, მოდერნიზმი, კლასობრივი ანტაგონიზმი

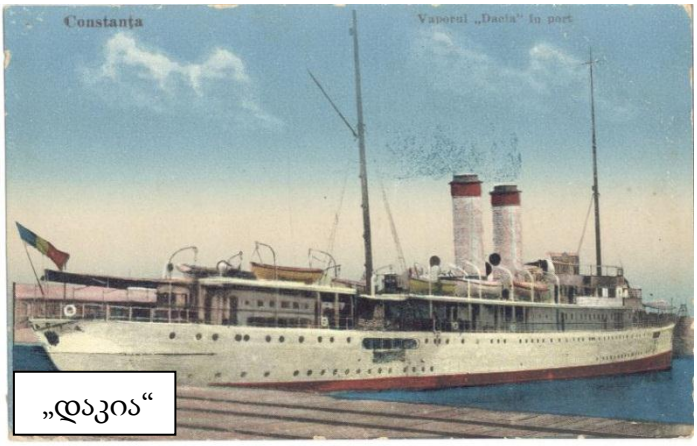
ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აძბა" 1933 წელს დაიბეჭდა „სალიტერატურო გაზეთში"[1]. მწერლის Magnum opus-ად სახელდებულ ამ ტექსტში ჩანს როგორც სოციალისტური რეალიზმის, ასევე მოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივი ელემენტები.

ნოველის სიუჟეტი რთული ისტორიული კატაკლიზმებით აღსავსე ეპოქის ფონზე იშლება და რეალურ ამბავს ასახავს[2]. მოქმედება მიმდინარეობს ქალაქ სოხუმში, სამოქალაქო ომის ჟამს, 1918 წელს. ლეო ქიაჩელი წერს, რომ *„აფხაზეთი მაშინ ამიერკავკასიის კომისარიატის ხელისუფლებას ემორჩილებოდა და, ფაქტიურად, რუსეთს მოწყვეტილი იყო"* (ქიაჩელი, 1985, გვ. 297), თუმცა, როგორც აკაკი ბაქრაძე შენიშნავს, იმ დროს კომისარიატი უკვე აღარ არსებობდა და ამიერკავკასიას სეიმი მართავდა, რომელიც აერთიანებდა ქართველ მენშევიკებს, სომეხ დაშნაკებს, აზერბაიჯანელ მესავატელებს – ნაირნაირი მიმართულებისა და შეხედულების პოლიტიკოსებს (ბაქრაძე, 1980, გვ.123).

ერთ დღესაც თბილი და მზიანი სოხუმის მოქალაქეთა სიმშვიდესა და მყუდროებას დაარღვევს მოულოდნელი ცნობა – ქალაქის ნავსადგურს უახლოვდება ბოლშევიკების კრეისერი „შმიდტი", „მრისხანედ" წოდებული ბოცმანის, კუზმა კილგას მეთაურობით.

[1] ნოველა, სათაურით „მოულოდნელი განაჩენი" (ზოგ ნომერში „კუზმა მრისხანე") გაგრძელებებით იბეჭდებოდა 1933 წლის 29 ივნისიდან (N14) 29 დეკემბრამდე (N 27).
[2] სტატიაში გამოყენებული ისტორიული ფაქტები მოტანილია აკაკი ბაქრაძის წერილიდან „მასალა და მოთხრობა" (ჟურნ. „ცისკარი", N 6, 1980, გვ. 124-130).

გემს, რომელიც მოთხრობაში კრეისერი „შმიდტის“ სახელითაა ცნობილი, სინამდვილეში „დაკია“ ერქვა[1]. ეს იყო ყოფილი რუმინული სამგზავრო-სატვირთო გემი, რომელიც 1918 წლის თებერვალში სურსათისა და მტკნარი წყლის მოსამარაგებლად შემოვიდა სოხუმის პორტში. „დაკიას“ ეკიპაჟის ბოლშევიკი მატროსები ნაპირზე გადმოვიდნენ და ბულვარზე მოსეირნე აფხაზური ასეულის პორუჩიკს, თავად ნიკოლოზ ემუხვარს[2] შეეჩეხნენ. მას მეფის არმიის მუნდირი ეცვა და ამიტომაც მიიქცია მეზღვაურთა ყურადღება. ბოლშევიკებისთვის მეფის არმიის ოფიცერი, ბუნებრივია, კლასობრივი მტერი იყო. შესაბამისად, მათ თავად ემუხვარს სამხრეების მოხსნა მოსთხოვეს და მისგან მტკიცე უარი რომ მიიღეს, ძალით მოგლიჯეს. შეურაცხყოფილმა აფხაზმა თავდამსხმელებს თავხედობა არ აპატია, რევოლვერი ამოიღო და ერთი მათგანი მოკლა, მეორე კი დაჭრა. სოხუმელმა ბოლშევიკებმა გადაწყვიტეს, ესარგებლათ ამ ინციდენტით და ძალაუფლება ჩაეგდოთ ხელში. ნ. სვანიძე, ე. ეშბა და სხვა ბოლშევიკები სასწრაფოდ გაეშურნენ სოხუმის გარნიზონში, მოილაპარაკეს გარნიზონის მეთურებთან, შემდეგ კი საპროტესტო აქციაზე იხმეს მოსახლეობა. მეორე დღეს თეატრში გაიმართა მიტინგი, რომელსაც მეზღვაურებისა და ჯარისკაცების გარდა, ნავსადგურისა და სტამბის მუშებიც ესწრებოდნენ. ბოლშევიკური ორგანიზაციის მოთავეები „დაკიას“ ეკიპაჟს დაუკავშირდნენ. „დაკიას“ მატროსები მოითხოვდნენ ემხვარის დაკავებას, მოკლული მატროსის ოჯახისთვის 15 ათასი რუბლის გადახდას და, რაც მთავარია, სოხუმში ხელისუფლების ბოლშევიკური სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტისთვის გადაცემას. ტრაპიზონიდან წამოყვანილი სამხედროები „დაკიას“ ეკიპაჟს სოხუმში დიდი ხნით დაყოვნების საშუალებას არ აძლევდნენ და პირველი მარტის 22 საათზე გემი ზღვაში ისე გავიდა, რომ ულტიმატუმის შესრულებას არ დაელოდა. სამაგიეროდ ბათუმში გაიგზავნა შემდეგი შინაარსის ტელეგრამა: „სასწრაფოდ გამოგზავნეთ სოხუმში ორი ნაღმოსანი ან დიდი საბრძოლო გემი“ და ამ შეტყობინებას ბათუმისკენ ჰიდროთვითმფრინავის გაგზავნაც მოჰყვა. მფრინავმა საჰაერო აპარატი ბათუმის ყურეში, საესკადრო ნაღმოსან „დერზკის“ მახლობლად დასვა და მატროსებს აფხაზი ბოლშევიკების თხოვნა გადასცა. ტრაპიზონიდან დაბრუნებულ „დერზკის“ ბათუმის პორტში საწვავისა და წყლის მარაგი შევსებული ჰქონდა და სევასტოპოლისკენ გასვლას აპირებდა, მაგრამ სოხუმიდან გამოგზავნილ თხოვნას ეკიპაჟი ოპერატიულად გამოეხმაურა და ხომალდის მეთაურმა, ლეიტენანტმა ლეონიდ ჟიტკოვმა გეზი სოხუმისკენ აიღო.

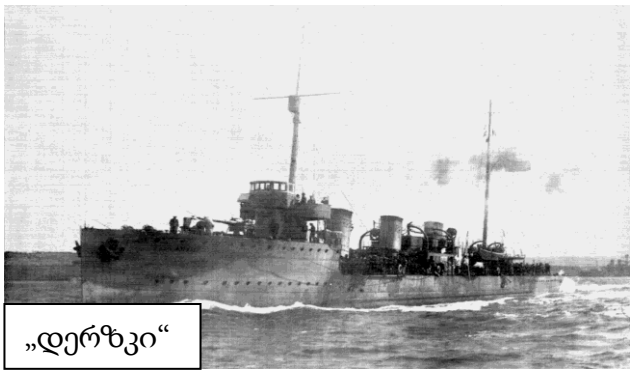


„დაკია“

[1] აკაკი ბაქრაძის მოსაზრებით, ლეო ქიაჩელმა საგანგებოდ შეუცვალა გემს სახელი და მკითხველი ასოციაციურად დააკავშირა იმ პერიოდში მეტად პოპულარული ადამიანის – 1905 წლის რევოლუციის მონაწილის, კრეისერ „ოჩაკოვის“ მეთაურის, ცარიზმის წინააღმდეგ მედგრად მებრძოლი და დახვრეტილი ლეიტენანტ შმიდტის სახელთან. ამით ავტორმა გემი რევოლუციური რომანტიკით შემოსა (ბაქრაძე, 1980, გვ. 125).

[2] ემუხვარის ნაცვლად ლეო ქიაჩელმა თავისი პერსონაჟის გვარის აღმნიშვნელად გამოიყენა აფხაზური ფორმა ემხა. XVI საუკუნის შემდგომ აფხაზთა ჩამოსახლებისა და დამხვდურ ქართველთა ასიმილაციის პროცესში აფხაზებმა მაგვარსახელებელი –ა სუფიქსის უქონელ წმიდა ფუძეებს და ამ სუფიქსის მქონე გვარებს დაურთეს აფხაზური კრებითობის მაწარმოებელი –აა სუფიქსი. ასეთი ფონეტიკური ადაპტაცია განიცადა არაბული წარმომავლობის ქართული სოციალური ტერმინოლოგიიდან – ამირ-ახორი – წარმომდგარმა გვარმა – ამილ-ახვარ-ი და მისგან მიღებულმა გვარმა – ემხვარ-ი, რომლის აფხაზური ვარიანტებია – ემხაა და აიმხაა (გვანცელაძე და სხვ., 2021, გვ. 197).

„დერზკის“ ეკიპაჟის მატროსებს კლასობრივ მტერთან ბრძოლის გამოცდილება უკვე ჰქონდათ. 1917 წლის დეკემბრის მოვლენების დროს სევასტოპოლში მათ თვითგასამართლება მოაწყვეს და დახვრიტეს ხომალდის მეთაური, რუსეთ-იაპონიის ომის მონაწილე, წმინდა გიორგის ორდენის კავალერი, II რანგის კაპიტანი ნიკოლოზ სალოვი და ვახტის ოფიცერი ლეიტენანტი ტევიაშჩევი. სოხუმში შესვლამდე ნაღმოსანმა რამდენჯერმე გაისროლა ზარბაზანი და მოსახლეობა დააშინა. ნაპირზე გადმოსასხმელად სამოცდაათკაციანი შეიარაღებული რაზმი მომზადდა. ხომალდის ეკიპაჟი შტატით 10 ოფიცერს, 6 კონდუქტორსა და 130 დაბალჩინოსანს ითვლიდა, მაგრამ ამ დროისათვის ბორტზე 110 კაცზე ცოტა მეტი თუ იქნებოდა. „დერზკი“ სოხუმის ხის გემთსადგომს კიჩოთი მიადგა, მატროსების შეიარაღებული რაზმი ნაპირზე გადავიდა და ქალაქის მმართველობას „დაკიას“ ეკიპაჟის ულტიმატუმის 24 საათში შესრულება მოსთხოვა. რუსული ხომალდის ეკიპაჟს მაშინვე აუბეს მხარი აფხაზმა ბოლშევიკებმა, რაც საქართველოს კანონიერი ხელისუფლების გადაყენებითა და ძალაუფლების ადგილობრივი ბოლშევიკებისთვის გადაცემით დასრულდა. ქალაქ სოხუმში საალყო მდგომარეობა გამოცხადდა. მოსახლეობა სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტის განკარგულებებს უნდა დამორჩილებოდა. ბოლშევიკებმა ემუხვარი და მისი ძიძისშვილი სმელ ბედია სოფელ დრანდასთან დააკავეს და სოხუმში წამოიყვანეს. „დერზკისთან“ მიყვანისას ნიკოლოზ ემუხვარს ვიღაცამ მალულად რევოლვერი გადასცა. ტრაპით ხომალდზე ასვლისას მან უფროსი უნტერ-ოფიცერი კოვალჩუკი მოკლა, მაგრამ მომდევნო ვაზნა გაიჭედა და ხომალდის კომიტეტის თავმჯდომარე გრუდაჩევი სიკვდილს გადაურჩა. ემუხვარს მარცხენა ხელი ფრონტზე კონტუზირებული ჰქონდა, ამიტომ იარაღის გადატენა ვეღარ შეძლო. „დერზკის“ ბოლშევიკმა მეზღვაურებმა აფხაზ თავადს უსასტიკესი სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანეს და ცოცხალი ადამიანი ხომალდის ერთ-ერთ საქვაბეში ჩააგდეს, სადაც ტურბინებისთვის საჭირო ორთქლის მისაღებად წყალი იხარშებოდა. რუსულ პუბლიკაციებში ეს შემთხვევა განსხვავებულად არის წარმოდგენილი. ნათქვამია, რომ 1918 წლის მარტის პირველ რიცხვებში „დერზკიმ“ თავისი ცეცხლით სოხუმის წითელ გვარდიას შეტევაზე გადმოსული თავადი ემხვარის ქართულ სამხედრო ფორმირებებთან ბრძოლაში დახმარება გაუწია. ნიკოლოზ ემუხვარის სიკვდილით დასჯაზე კი არაფერია თქმული. აფხაზი ისტორიკოსების გადმოცემით, ემუხვარი რუსმა მეზღვაურებმა „დერზკიზე“ მაშინვე მოკლეს და ზღვაში გადააგდეს. ეკიპაჟის დიდი ნაწილი კოვალჩუკის სევასტოპოლში წასვენებას მოითხოვდა, ამიტომ გემმა კურსი სევასტოპოლისკენ აიღო.


„დერზკი“

ეს არის ისტორიული რეალობა, რომელიც ოდნავ შეცვალა მწერალმა და პოლიტიკური მოვლენებით განპირობებული ფსიქოლოგიურ-იდეოლოგიური კონფლიქტის ფონზე მკითხველს პერსონაჟთა სამი დაპირისპირებული ჯგუფი წარმოუდგინა. პირველს შეადგენენ ბოლშევიკები – ახალი, უშიშარი ძალა, რომლის წინააღმდეგ წასვლა შეუძლებელი და წარმოუდგენელია, ამიტომ ისინი შეუდრეკლად და აქტიურად ებრძვიან ყოველივე კონტრრევოლუციურსა და „ძველი სამყაროს“ გადმონაშთს. ამ ჯგუფის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო წარმომადგენელია კუზმა-მრისხანე,

> „ძველი მეზღვაური, 1905 წლის მეამბოხე, ცნობილი შმიდტის თანამებრძოლი, რომელსაც ამბოხებაში მონაწილეობისათვის მეფის მთავრობამ უვადო კატორღა მიუსაჯა. 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ კილგა ისევ თავის საქმეს დაუბრუნდა და შავი ზღვის ფლოტში თვალსაჩინო ადგილი დაიჭირა. მისი სახელი მალე ცნობილი შეიქნა როგორც ზღვაზე, ისე მის სანაპიროებში... საბჭოთა მთავრობამაც იგი უდიდესი ნდობით აღჭურვა: თავისი უძლიერესი სამხედრო გემის – კრეისერ „შმიდტის“ – უფროსობა ჩააბარა,

როგორც დამსახურებული ჯილდო კონტრრევოლუციის წინააღმდეგ თავდაუზოგავი ბრძოლისათვის“ (ქიაჩელი, 1985, გვ. 297).[1]

პერსონაჟთა ამავე წრეს მიეკუთვნება მეზღვაური ვასილი ხრიტანიუკი, იგივე ვასკა-პირატი, რომელმაც, საკმარისია, თვალი მოჰკრას ოფიცრის ეპოლეტებს, თეთრგვარდიელთა მუნდირსა და ოქროს ორდენს, რომ მაშინვე „ტანის რაღაც უცნაური შემკვრივებით“ შეიმართოს კონტრრევოლუციური საფრთხის აღსაკვეთად, თუნდაც ეს სიცოცხლის ფასად დაუჯდეს.

მეორე ჯგუფში შედიან სოხუმის იმჟამინდელი ქალაქის თავი სამსონ დავანაძე და გავლენიანი მოქალაქენი, რომელთა ხელშიც არის, ფაქტიურად, ქალაქის მართვის სადავეები. როდესაც ისინი დარწმუნდებიან გავრცელებული ხმების უტყუარობაში, რომ კრეისერს გეზი მართლაც მათი ქალაქისკენ აქვს აღებული, მათ წინაშე მთელი სერიოზულობით დადგება საკითხი, როგორ მოიქცნენ ბოლშევიკური აგრესიის თავიდან ასაცილებლად (*„თუ მოყვრულად დავხვდი, ბოლშევიკობას შემწამებენ, თუ მტრულად – გაბედე, თუ ვაჟკაცი ხარ: ნავი კი არ არის, კრეისერია ნამდვილი, ისიც ბოლშევიკების“* (ქიაჩელი, 1985, გვ. 299)). ბოლშევიკური საფრთხე ააფორიაქებს აქამდე მშვიდ ქალაქს. ადამიანების ფაციფუცში, უაზრო სირბილსა და განგაშში იგრძნობა მონური ქედმოხრა და შიში უხეში ძალის წინაშე. „კრეისერი „შმიდტის“ ერთი გასროლაც საკმარისია, რომ ჩვენი სახლები და მთელი ჩვენი სარჩო-საბადებელი, რაც კი გაგვაჩნია, ცეცხლმა შთანთქას“, – წარმოთქვამს პრეზიდიუმის სხდომაზე მდიდარი მესაკუთრე რაჟდენ თორია და ამ სიტყვებით სოხუმის მთელი „წარჩინებული“ მოსახლეობის ძრწოლას გამოხატავს. წვრილი ბურჟუები თავიანთ სახლებს უტრიალებენ და წითელი დროშებით ამკობენ; ვისაც შინ დროშა არა აქვს, ნარმას ყიდულობს ბაზარში და სახელდახელოდ ჯოხზე ამაგრებს. ნავსადგურის მისადგომს ცოცხალი ყვავილებით რთავენ, შენჯღრეულ სამიტინგო კამარას არემონტებენ, ბაქანზე ორკესტრი მოჰყავთ. რესტორანში ასი კაცისთვის იშლება უხვი სუფრა.

ამ საყოველთაო ალიაქოთში სრულიად კონტრასტულად მოჩანს მესამე, ინდიფერენტული ჯგუფი, რომელშიც შედიან თავადი უჯუშ ემხა, მეფის დაშლილი ჯარის ოფიცერი, ჩერქეზთა აფხაზური ასეულის შტაბის როტმისტრი, და მისი მეგობრები. ეს ჯგუფი არათუ მონაწილეობას არ ღებულობს ქალაქის „ციებცხელებიან სამზადისში“, არამედ ამბადაც კი არ იცის, რაც ამ დილის აქეთ მის გარშემო ხდება. ამ ჯგუფში ორი აფხაზია, დანარჩენები – მეგრელი, აჭარელი, იმერელი, ხუთივე ბრწყინვალე წოდების წარმომადგენელნი.

დაშლილი ფრონტიდან წამოსული უჯუშ ემხა მხოლოდ ახლახან დაბრუნებულიყო სამშობლოში.

> „სამ თვეზე მეტი სამოქალაქო ომის ცეცხლში ეტრიალნა. აჯანყებული ჯარისკაცების შურისძიების გუგუნს გადარჩენოდა, წითლების იერიშების შმაგ ნავარდს გამოქცეოდა. სიცოცხლის გარდა, ორი რამ განძი ჩამოჰყოლოდა, რომლებსაც სიცოცხლეზე უფრო აფასებდა და უფრთხილდებოდა. ეს იყო სიყრმიდანვე მისი საოცნებო ოფიცრის ეპოლეტები და ოფიცრისვე წმიდა გიორგის ორდენი. მაგრამ ერთი რამ საჩუქარი მისთვის სამოქალაქო ომსაც

[1] ნიშანდობლივია, რომ ბოლშევიკური კრეისერის კაპიტანი ორსახოვანი იანუსის შთაბეჭდილებას ტოვებს მნახველზე – მისი სახე ერთდროულად ასხივებს სიკეთესაც და სისასტიკესაც, ისევე, როგორ დამოკიდებულებასაც იჩენს იგი რევოლუციის მომხრეებისა და მტრებისადმი: „დიდი, ძლივს შეხორცებული ჭრილობის მოწითალო კვალი მას მთელ სახეზე გადაუდიოდა ირიბად, მარცხენა საფეთქლიდან დაწყებული ნიკაპის მარჯვენა კუთხემდე. მარცხენა თვალის ზედა ქუთუთოს ერთი ნახევარი შუაში გაჭრილ წარბს ქვეშ ჩამოთლილი ჰქონდა და გაშიშვლებული. კაკლის ნაწილი ამ ადგილას მუდამ ღია ცალკე თვალის შთაბეჭდილებას სტოვებდა მეორე ნაწილის გვერდით, რომელსაც ქუთუთოს ნაგლეჯი შერჩენოდა. ამ თვალიდან ჭრილობა ლოყას მიჰყვებოდა და ნესტოჩამოკვეთილ ცხვირთან, შუაში გადაჭრილ ტუჩებზე გადავლით, ნიკაპის მარჯვენა კუთხეში წყდებოდა. სახის მთელი ეს კანშემოჭიმული ნახევარი უძრავი და უცვლელი იყო, სულ ერთნაირი გამომეტყველების მქონე, რომელიც უცვლელად უსასტიკესი რისხვის გამოხატულებას ატარებდა, წინააღმდეგ მეორე ნახევრისა, რომელსაც მშვიდი, ღრმა და ხანდაზმულობის გონიერი იერით ამეტყველებული თვალი ამშვენებდა“ (ქიაჩელი, 1985, გვ. 315-316).

გამოეტანებინა – შიშის ლანდების უჩინო დაღი, რომელიც ისევე არ შორდებოდა მის შინაგან არსებას, როგორც გიორგის ჯვარი მკერდს და მხრებს – ეპოლეტები“ (ქიაჩელი, 1985, გვ. 307).

როდესაც ქალაქს კრეისერი მოადგა, უჯუშ ემხას დაკვირვებულ თვალს არ გამოჰპარვია, თუ „ვისი“ იყო ეს გემი, თუმცა ამხანაგებმა თავდაპირველად არ დაუჯერეს: ისეთი შიში გაქვს ბოლშევიკების მხრიდან გამოვლილი, რომ ჯერ არ გაგნელებია და ბოლშევიკების კრეისერი ამიტომ მოგჩვენებიაო. ეს იყო ის ბიძგი, რამაც უჯუში გამოაფხიზლა და მოქმედებისკენ მოუწოდა. *„მე და შიში ერთმანეთს არ ვიცნობთ, ვისაც არ სჯერა, შეიძლება გამომცადოს“* (ქიჩელი, 1985, 311), – თქვა მან, ჩოხა გადაიცვა და გარეთ გავიდა.

ამის შემდგომ მოვლენები ელვისებური სისწრაფით ენაცვლება ერთმანეთს და მკითხველს საშუალება ეძლევა თვალი ადევნოს იმ კონფრონტაციათა წყებას, რომლის ფონზეც გამოიკვეთება დაპირისპირებულ მხარეთა იდეოლოგიური თუ ფსიქოლოგიური თავისებურებანი.

თავდაპირველად ერთმანეთის წინაშე წარდგება ორი განსხვავებული იდეოლოგიის მქონე ჯგუფი – კრეისერის ეკიპაჟი და ქალაქის წარმომადგენლობა, თუმცა ეს უკანასკნელი ძალისხმევას არ იშურებს, მომხდურთ ბოლშევიკად მოაჩვენოს თავი და საკუთარი ტყავის გადარჩენის მიზნით კუზმა-მრისხანის წინაშე რევოლუციური ხელისუფლების ნიღბით წარდგეს. *„თეთრგვარდიელები და სხვა ამისთანა არამზადები თუ გყავთ ქალაქში?“* – აგდებულად ეკითხება ქალაქის თავს მეზღვაური ვასილი ხრიტანიუკი, რაზეც სამსონ დავანაძე ამაყად უპასუხებს: *„ჩვენ ასეთ მხეცებს არ ვაშინაურებთ, ამხანაგო! არ გვყოლია, არა გვყავს და არ გვეყოლება“* (ქიაჩელი, 1985, 313). მასპინძლები სტუმრებს მიტინგზე მიიწვევენ, რომელიც მეტად მშვიდობიან ატმოსფეროში ჩაივლის და ქალაქის მოსახლეობაც შვებით ამოისუნთქებს, თუმცა სწორედ იმ დროს, როცა სიტუაციის გართულებას არავინ ელის, მოხდება გაუთვალისწინებელი რამ – ერთმანეთს სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შეეჯახება ორი პიროვნება, მათი სახით კი ორი იდეოლოგია – ვასილ ხრიტანიუკი და უჯუშ ემხა. ეს დაპირისპირება სავალალო შედეგით დასრულდება – უჯუშ ემხა ვერ მოითმენს თავმოყვარეობისა და ღირსების შელახვას, წითელ მეზღვაურს მუნდირის შეურაცხყოფას არ დაანებებს და ერთი გასროლით მოკლავს მას. ვასკა-პირატის გადარჩენილი ამხანაგები განგაშს ატეხენ, მიტინგი დაიშლება, ჰაერში დენთის სუნი დატრიალდება. რამდენჯერმე კი აშკარად გაისმება აქა-იქ: „ყაზახთა ოფიცერი“, „გიორგის კავალერი“. ამ სიტყვების ფონზე ჩნდება ახალი დაპირისპირება – უჯუში და ქალაქი, რაც კიდევ ერთხელ გამოკვეთს პირველის მაღალ მორალსა და მეორის ზნედაცემულობას. საკმარისია მომხდარით განრისხებულმა კუზმა მრისხანემ ქალაქს ულტიმატუმი წაუყენოს, რომ მთელ სოხუმს შეშფოთებისა და პანიკის ტალღა გადაუვლის. სარჩო-საბადებლის გაჩანაგების შიში ქალაქის არისტოკრატიასაც კი შეაშფოთებს, რომელიც აქამდე საქმეში არ ერეოდა. ამ ჯგუფს შეადგენენ აფხაზეთის ცნობილი და დიდი გვარის წარმომადგენლები, რომლებიც, ამავდროულად, ნათესაობით არიან ემხას გვართან დაკავშირებულნი.

ულტიმატუმის გამოცხადების შემდეგ ნამდვილი „ნადირობა“ გაიმართება უჯუშ ემხაზე. ხალხი ხუილით შეიჭრება მის სახლში, სადაც უჯუშის მოხუცი დედა და 12 წლის და იმყოფებიან. მოსულებს არ აშფოთებთ ქვრივი ქალისა და უმწეო ბავშვის დანახვა. აკი ნაბრძანები აქვთ: „საკუთარი ხელით შევიპყროთ დამნაშავე და მივგვაროთ მოკლულის ამხანაგებს დამსახურებული სასჯელის მისაზღვავად... თითოეულმა თქვენგანმა ხელი უნდა გამოიღოს. აბა, ვინც ვარგა, ახლა გამოჩნდება“. ხალხიც იწყებს ოთახების, სამზარეულოს, საჯინიბოს, სასიმინდის ჩხრეკას. „ცეცხლი ჩვენი დამღუპველის, ემხას სახლ-კარს, სიკვდილი მისი ოჯახის წევრებს, სიკვდილი ემხას“, – ბობოქრობს ბრბო.

ქალაქის არისტოკრატია დილემის წინაშე აღმოჩნდება – თუ აქამდე მას დიდად არ აღელვებდა მომხდარი და ჩუმად უჯუშ ემხას თანაუგრძნობდა, გავლენიანი თავადის, ბექირბი ჩაჩბას მძევლად აყვანამ საქმე სერიოზულად გაართულა; არჩევანის დაშვებაც კი შეუძლებელი იყო ჩაჩბას და ემხას შორის, ამიტომ ქალაქმა გულგრილად გაწირა ეს უკანასკნელი.

იმავე დილემის წინაშე აღმოჩნდება თვითონ უჯუშიც – ან მისი სიცოცხლე, ან ბექირბი ჩაჩბას სიკვდილი და ქალაქის აწიოკება, მით უფრო, რომ მისი დაც და დედაც დაპატიმრებულნი არიან. ემხა ხვდება, რომ იგი უნებლიეთ მოექცა ღალატსა და შურისძიებას შორის. როგორც ერთს, ისე მეორეს კვებავს სიძულვილი მის მიმართ. სიძულვილი ბრმაა და მას ამშვიდებს მხოლოდ მოწინააღმდეგის განადგურება. უჯუშმა დაინახა ეს და ამის შეცნობამ მას დანებება-დამორჩილება უკარნახა. *„უჯუშ ემხასთვის ნათელი გახდა ისიც, რომ საზოგადოება, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა, ზნედაცემული საზოგადოებაა. ამ საზოგადოებას არ გააჩნია ღირსება, ვაჟკაცობა, ერთგულების, თანაგრძნობის უნარი. იგი შიშით ნიორწყლად არის ქცეული. მერედა ღირს კი ასეთ საზოგადოებაში ცხოვრება?“* (ბაქრაძე, 1980, გვ. 128). ამიტომ უჯუში უყოყმანოდ აცხადებს: *„დაფიქრებაც კი პატივს ამყრიდა თქვენს თვალში. საჭირო არ არის ზედმეტი სიტყვა. მზად ვარ გამოვცხადდე“* (ქიაჩელი, 1985, გვ. 332). აკაკი ბაქრაძე ემხას გადაწყვეტილებას შემდეგი მოტივით ხსნის:

> „უჯუში აცნობიერებს, რომ იგი სრულიად მარტოა. მარტოხელას კი ერთი გზა დარჩენია: ან თავი მოიკლას, ან მტერს დანებდეს. ეს ორი ვარიანტი ერთ შედეგს იძლეოდა – სიკვდილს. ემხა დამორჩილდა სიკვდილს, ამიტომ შეუშვირა მან გემზე ღვთაებრივი სიმშვიდით მეზღვაურების ტყვიას გული. კიდევ ერთი საფუძველი აქვს უჯუშ ემხას მორჩილებას. დაინახა თვალნათლივ და აშკარად, როგორ დაეცა და წახდა ის საზოგადოება, რომლის შვილიც თავად იყო. ამის შეცნობა ღირსებადაუკარგავ ადამიანში უსაშველო სიბრალულს იწვევს. უჯუშ ემხასაც შეეცოდა თავისი ხალხი. ბუნებრივად გაუჩნდა მისი გადარჩენის სურვილი, მაგრამ რით შეეძლო შველა? დაცემულ საზოგადოებას სიტყვით და მოწოდებით ვერ გამოაფხიზლებ. იგი ბრმა და ყრუა ამაღლებულის მიმართ. ერთადერთი, რაც დაცემულ საზოგადოებას დააფიქრებს და განსჯის სურვილს გაუჩენს, ეს არის მსხვერპლი, ნებაყოფლობით გაღებული ღირსეულის მიერ. აი, ამ ზვარაკის სახელითაც დანებდა და დამორჩილდა მტერს უჯუშ ემხა. ეს უკვე ზნეობრივი გმირობაა და გასაგები ხდება, რატომ თქვა ლეო ქიაჩელმა უარი აღეწერა ფინალში ნიკოლოზ ემხვარი-უჯუშ ემხას ის ვაჟკაცური ქმედება, რომელიც სინამდვილეში მოხდა. ეს მაინც ფიზიკური სიმამაცე იყო, რომელიც პროტაგონისტის ზნეობრივ სიღრმეზე არაფერს ეუბნებოდა მკითხველს. მწერალს კი უპირველესად პერსონაჟის სამშვინველის მოძრაობა აინტერესებდა და სწორედ ამ კუთხით გააშუქა მან უჯუშ ემხას სახე“ (ბაქრაძე, 1980, გვ. 128).

„ნოველა ისეა აგებული, რომ კვანძის შეკვრა უჯუშის სახელს უკავშირდება, თუმცა კონფლიქტის მთავარი ხაზი ჰაკი აძბას მიჰყავს“ (ცისკარიძე, 1984, გვ. 30). ამ პერსონაჟის პროტოტიპის, სმელ ბედიას შესახებ მხოლოდ ის ვიცით, რომ ის ძიძიშვილთან ერთად დაიღუპა, მაგრამ აკაკი ბაქრაძე ფიქრობს, რომ, შესაძლებელია, ლეო ქიაჩელს გაცილებით მეტი ექნებოდა გაგონილი და მოსმენილი ამ გლეხკაცის თავგანწირულ ერთგულებაზე. როგორც რეალური პიროვნება სმელ ბედია, ისე მოთხრობის პროტაგონისტი ჰაკი აძბა ერთგულების განსახიერებაა, მისი მოქმედების ლოგიკის ამოსაცნობად საკმარისია გავიხსენოთ მამამისის ანდერძი: „სიცოცხლე მისთვის მომიცია, რომ უჯუშს შესწირო“, მაგრამ მისი ერთგულების ასახსნელად მხოლოდ ეს ფაქტი არ კმარა. ერთგულება ჰაკის პიროვნული თვისებაა (განსხვავებით უჯუშუის დეიდაშვილის, თავადი თოუჰან მარშანისა), ამიტომ იგი ჯერ თავად დაიბრალებს მეზღვაურის მკვლელობას, მაგრამ ვერაფერს რომ ვერ გახდება, უშიშრად ჩადგება გააფრთებულ მეზღვაურებსა და ძუძუმტეს შორის, რათა ცემისა და შეურაცხყოფისაგან დაიცვას თავისი უჯუში; დაიცვას კაცი, ვინც ასე იოლად გაწირეს თანამოქალაქეებმა და უახლოესმა ნათესავებმა. ჰაკი თან გაჰყვება ემხას, როდესაც ბოლშევიკების კრეისერი ქალაქს დატოვებს და გაურკვეველი მიმართულებით ზღვაში შეცურავს.

ამ ეპიზოდში მკითხველი კიდევ ერთი კონფრონტაციის მოწმე გახდება – კუზმა-მრისხანისა და ჰაკი აძბას სახით ერთმანეთს დაუპირისპირდება ორი ეთიკური კრედო – საუკუნეობით განმტკიცებული ძუძუმტეობა და რევოლუციურ-კლასობრივი იდეოლოგია. ჰაკისათვის უჯუშის დაცვა

და მის გამო თავდადება წმიდათაწმიდა ვალია, საუკუნოვანი ტრადიციით განმტკიცებული. კილგასთვის კი, რომელიც არ იცნობს ამ ტრადიციას, ჰაკის საქციელი მხოლოდ გლეხის ბრმა თავგანწირვაა თავისი ბატონისათვის და მეტი არაფერი, ამიტომ ის არათუ სჯის ჰაკის, არამედ „შმიდტის“ სახელით თავისუფლებასაც კი ანიჭებს: *„შენ ხარ მონა, აფხაზო, კრეისერი „შმიდტის“ სახელით განიჭებ თავისუფლებას“. არადა კუზმა კილგა „თვითონაა მონა, ოღონდ ჰაკისაგან განსხვავებით, კლასობრივი ეგოიზმის მონა“* (ბაქრაძე, 1980, გვ. 129). ის *„სულით ხორცამდე გამსჭვალულია კლასობრივი შეგნებით, რევოლუციის გამარჯვების რწმენით, კონტრრევოლუციასთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის უდიდესი ჟინით და ამ ბრძოლაში მისთვის არც გაცლა არსებობს და არც კომპრომისი“* (ცისკარიძე, 1984, გვ. 29). შესაბამისად, მას არ ძალუძს, გაიგოს და გაითავისოს უანგარო სიყვარული და თავდადება (უჯუშ ემხა, თეთრგვარდიელი ოფიცერი მისთვის „მოსისხლე მტერია“)[1], ამიტომ კუზმას რევოლუციური შეგნება ჯერ აღშფოთდება ჰაკის „კლასობრივი სიბრმავით“, შემდეგ კი იგი გადაწყვეტს მის „დამუშავებას“, მონის ადამიანად „გარდაქმნას“.

არისტოტელეს ეთიკური კონცეფციის თანახმად, *„მიზანი შეიძლება ზუსტი იყოს, ოღონდ მისკენ სავალი გზა – მცდარი“* (არისტოტელე, 2016, გვ. 63). არისტოტელეს ამ შემთხვევაში მხედველობაში აქვს ის გარემოება, რომ არსებობს გარკვეული ურთიერთმიმართება, ერთი მხრივ, გმირის მისწრაფებებს, მის ინდივიდუალურ ნებას და, მეორე მხრივ, მის ქმედებებსა და ამ ქმედებათა შედეგს შორის. როგორც წესი, გმირის მისწრაფებები და მისი ქმედებების რეალური შედეგები არათუ ემთხვევა, არამედ ეწინააღმდეგება კიდეც ერთმანეთს. ამაშია სწორედ, არისტოტელეს მიხედვით, დრამატული ქმედების განსაკუთრებულობა – მას ყოველთვის მივყავართ შედეგისკენ, რომელსაც გმირი თავდაპირველად არც კი ვარაუდობს. კუზმა მრისხანის ქმედებათა ჯაჭვს თუ მივყვებით, ცხადი გახდება, რომ თავდაპირველად მას ჰაკის მიმართ სიბრალული უფრო ამოძრავებს, ვიდრე სიძულვილი, შესაბამისად, მას ჰაკის „გარდაქმნა“ ნამდვილად გულწრფელად სურს („ძველი რევოლუციონერი და მეზღვაური ერთგვარი შეჯიბრების გრძნობამ მოიცვა“), რასაც მოჰყვება მისი სასიამოვნოდ განცვიფრება აფხაზის საქციელით (ჰაკი ყველაფერში უსიტყვოდ ეთანხმება კაპიტანს და ცხარე ცრემლით გლოვობს ვასკა პირატს), ამას კი ცვლის აღშფოთება, როდესაც უჯუშის დახვრეტით თავზარდაცემული ჰაკი მთელი ძალ-ღონით გემის მოაჯირისკენ მიიწევს და ზღვაში გადახტომას ლამობს („ჰაკი! რას სჩადი? რა გინდა?“) და მწარე იმედგაცრუება („სულერთია, ეს მონა ადამიანად მაინც არ გამოდგებოდა“). კუზმა ვერ აღწევს მიზანს, „მონას“ ადამიანად ვერ გარდაქმნის, რის შედეგადაც ჰაკის მიმართ სიბრალული ზიზღად და სიძულვილად ექცევა. კუზმა, როგორც *„ბოლშევიკი, ტოტალიტარული ადამიანი ბრმაა სხვა ცივილიზაციის წარმომადგენლის ფასეულობებისადმი, მოკლებულია უნარს, ჩასწვდეს სხვის თავისებურ სულიერებას, განსხვავებულ პოზიციას და სიმართლეს. შესაბამისად, იგი თრგუნავს ყველაფერს, რაც მას არ აქვს, რაც მისი ვიწრო სიმართლის მიღმაა“* (ვასაძე, 2010, გვ.202). ამიტომ სავსებით ბუნებრივად ჟღერს კუზმას ბრძანება, ხელი გაუშვან ჰაკის და მისცენ საშუალება, აქაფებულ ზღვის ტალღებში გადაეშვას – თუ მონა ადამიანად არ გარდაიქმნება, მაშ, რაღა აზრი აქვს მის სიცოცხლეს?!

როდესაც 1933 წელს ეს ნოველა პირველად გამოქვეყნდა „სალიტერატურო გაზეთში“, მას განსხვავებული ფინალი ჰქონდა:

[1] სავსებით სამართლიანად შენიშნავს თამაზ ვასაძე, რომ “ჰაკის დამოკიდებულება უჯუშისადმი, ცხადია, ძიძიშვილობის ტრადიციას ეფუძნება, რომელიც თავადების და გლეხების ურთიერთობას ზნეობრივ და ჰუმანურ ხასიათს აძლევს, მაგრამ ტრადიცია ამ ურთიერთობის კულტურულ-სიმბოლური ფორმა უფროა, მისი შინაარსი კი ჭეშმარიტი ადამიანური სიყვარულია, ჭეშმარიტი მეგობრობაა. “ჰაკი აბზაში”, ისევე როგორც აკაკი წერეთლის “გამზრდელში”, ძიძიშვილობის ტრადიციის ღრმა აზრი ის არის, რომ ამქვეყნად ადამიანურ სიყვარულზე და მეგობრობაზე დიდი ფასეულობა არ არსებობს, რომ ადამიანის ყოფიერების გამართლება მოყვასის თავგამეტებული სიყვარულია“ (ვასაძე 2010, გვ. 200-201).

„ჰაკის ხელი გაუშვეს. იგი ერთი ნახტომით მოაჯირთან გაჩნდა. ცხადი იყო მისი განზრახვა.

– შესდექ, დაიგმინა უცებ კუზმამ და მარჯვენა ხელი რევოლვერისკენ გააქანა. ჰაკი არ შესდგა, მაგრამ სანამ ტანს მოაჯირზე გადასახტომად მოიმარჯვებდა, კუზმასკენ მოიხედა.

– შენ სიკვდილი გეკუთვნის ჩემგან! – შესძახა კუზმამ, და იმავე წამს მისი რევოლვერიც გავარდა.

შუბლგანგმირული ჰაკი აძბა იატაკზე გაიშხლართა.

წამით სიჩუმე ჩამოვარდა.

– სულ ერთია, ეს მონა ადამიანად მაინც არ გამოდგებოდა… აიღეთ, გადააგდეთ.

დამშვიდებული ხმით წარმოსთქვა კუზმამ და მოკლე, მაგრამ ბეჯითი ნაბიჯით თავის კაბინისკენ გაემართა“ (ქიაჩელი 1933).

როგორც ვხედავთ, ტექსტის თავდაპირველ ვარიანტში კუზმა კლავდა ჰაკის, შემდეგ მწერალმა ეს ეპიზოდი ჰაკის თვითმკვლელობით შეცვალა, მოგვიანებით[1] კი ისევ თავდაპირველ ვარიანტს დაუბრუნდა და კუზმა კვლავ მკვლელად გამოიყვანა, თუმცა მწერლის თხზულებათა შემდეგდროინდელ გამოცემებში, ისევე როგორც სასკოლო სახელმძღვანელოებში, შევიდა ის ვარიანტი, რომელშიც კუზმა გულგრილი მაყურებელია ჰაკის თვითმკვლელობისა.[2] საინტერესოა, რა გახდა იმის მიზეზი, რომ როცა ლეო ქიაჩელმა, მიუხედავად იმისა, რომ აშკარად, მას თავდაპირველი ვარიანტი უფრო მოსწონდა, რაღაც ეტაპზე ეს ვარიანტი შეცვალა, შეარბილა დასასრული და კუზმა ნეიტრალურ დამკვირვებლად გამოიყვანა, ადამიანად, რომელიც, უბრალოდ, სხვა კულტურულ ღირებულებებს იზიარებს და მისთვის სრულიად გაუგებარია ჰაკის საქციელი.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხს ნათელს ჰფენს საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული საქართველოს მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის სხდომათა ოქმი N 8, დათარიღებული 1937 წლის 8 ოქტომბრით [3]. სხდომაზე, რომლის დღის წესრიგში პირველ საკითხად შეტანილი იყო „ამხ. ლ. ქიაჩელის შემოქმედებითი თვითანგარიში“, სიტყვით გამოსულა საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პასუხისმგებელი მდივანი კანდიდ ჩარკვიანი[4] და მკაცრად მიუთითებია მწერლებისთვის, რომ მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას ისინი „კლასობრივი თვალსაზრისით“ ობიექტურნი უნდა ყოფილიყვნენ. მისი კრიტიკა შეეხო ლეო ქიაჩელის რომან „სისხლს“ („ის საფუძვლიანად უნდა გადამუშავდეს“ (8-1-600, გვ.16) და ნოველა „ჰაკი აძბას“, რომელშიც, ჩარკვიანის აზრით, „სრულიად არაფერია ნათქვამი ბოლშევიკურ მოძრაობაზე სოხუმში. ისე გამოდის, თითქოს ბოლშევიკური გემი შემთხვევით მოხვდა სოხუმში და ააფორიაქა იქაურობა. ეს სინამდვილის დამახინჯებაა. არც ბოლშევიკის სახეა მოცემული დამაკმაყოფილებლად. მოთხრობაში ლაპარაკია, რომ კუზმა კარგი ბოლშევიკია, მისი მოქმედება კი სულ სხვას გვიმტკიცებს“ (8-1-600, გვ.16). ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული აქცენტი კანდიდ ჩარკვიანმა მოთხრობის ფინალზე გააკეთა: „ჰაკი აძბაში“ ორი მორალის დაპირისპირებაში ავტორი სცდება. გლეხობას ჩვენ დიდი მოთმინებითა და სულგრძელობით ვეპყრობით. ბოლშევიკ კუზმას კი აძბას მიმართ სულგრძელობა უნდა გამოეჩინა, არ უნდა მოეკლა. ის აქ უეჭველად დამარცხდა. აძბა არავის არ ემუქრებოდა. **ამრიგად ამ მოთხრობის დაბოლოვება გაუმართლებელია. შემდეგ გამოცემებში ის უნდა შესწორდეს“** (8-1-600, გვ. 16)**.**

[1] ლეო ქიაჩელი. თხზულებანი 4 ტომად. ტ.1. (რედ. სიმონ ჩიქოვანი). თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1946.

[2] ლეო ქიაჩელი. მოთხრობები. თბილისი: საქართველოს სსრ საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, 1959, გვ. 259-325; ლეო ქიაჩელი. თხზულებანი 5 ტომად. ტ.3. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961, გვ. 273-326; ლეო ქიაჩელი. თხზულებანი 4 ტომად. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

[3] საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრეზიდიუმის სხდომის ოქმი N 8, ამონაწერი N 1, დოკუმენტი N600, გვ. 14-19.

[4] იხ. საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრეზიდიუმის სხდომის ოქმი N7, 1937 წლის 26 სექტემბერი.

1937 წელს წარმოთქმული ეს სიტყვები, ცხადია, მკაცრ მითითებად გაჟღერდა სხდომაზე, რომლის დღის წესრიგის მე-5 საკითხად გამოტანილი იყო საკითხი ტიციან ტაბიძისა, „რომელიც მთელი რიგი წლების მანძილზე მჭიდრო ურთიერთობაში იმყოფებოდა უკვე გამჟღავნებულ ხალხის მტრებთან“.[1] ბუნებრივია, ლეო ქიაჩელმა სათანადოდ შეიგრძნო ის „სუსხი“, რომლითაც გაჯერებული იყო საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პასუხისმგებელი მდივნისა და სხდომაზე დამსწრე ამხანაგების გამოსვლები[2], ამიტომ წავიდა კომპრომისზე და მოთხრობის დაბოლოება შეცვალა, თუმცა 1943 წლის გამოცემაში ისევ პირველი ვარიანტი დააბრუნა. რა იყო ამის მიზეზი? ნესტან რატიანის აზრით, პირველ შემთხვევაში ცვლილება დიდი რეპრესიების გავლენამ განაპირობა:

> „გარშემო ისედაც სისხლის ზღვა იდგა და არაფერი საჭირო იყო, ამაზე აქცენტი ლიტერატურას გაეკეთებინა, პირიქით, უკეთესი იქნებოდა, თუკი ლიტერატურაში ახალი ადამიანები კეთილშობილებად წარმოჩნდებოდნენ. იმ პერიოდში კი, როდესაც პირველი დასასრული დააბრუნა მწერალმა, დიდი რეპრესიები უკვე ჩავლილი იყო და ქვეყანაც მეორე მსოფლიო ომში იყო ჩართული. ამ დროსაც სისხლის ზღვა იდგა გარშემო, ოღონდ ამ სისხლს ქვეყანაში უკვე სხვა ღვრიდა, მისი მიზეზი ომი იყო. შესაბამისად, ჰაკის უდანაშაულო სისხლი უკვე საფრთხეს არ უქმნიდა ახალი ადამიანის პრესტიჟს...ომის პერიოდში უკვე მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა, ვინ დაღვრიდა სისხლს, რადგან სისხლი სამშობლო-სსრკ სახელით იღვრებოდა. სამშობლოს დიადი მომავლის გზაზე ყველანაირი მიზანი გამართლებულია, უდანაშაულოთა სისხლიც კი. ამდენად, თუკი სოცრეალიზმის პირველ ეტაპზე მოთხრობას შერბილება დასჭირდა, შემდეგ ეტაპზე უკვე შერბილება აღარ იყო საჭირო. თუკი მანამდე ხალხს კითხვა მაინც გაუჩნდებოდა, რატომ სჭირდებოდა ახალ ხელისუფლებას ამდენი სისხლი, რამდენად სწორი იყო სისხლისღვრა, ომის პერიოდში უკვე სისხლისღვრამ სხვა გამართლება იპოვა და ლიტერატურასაც აღარ დასჭირდებოდა გაუგებარ კომპრომისებზე წასვლა“ (რატიანი 2017, https://mastsavlebeli.ge/?p=16226).

ეს არგუმენტი საკმაოდ დამაჯერებლად ჟღერს, მაგრამ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა – თუ მწერალმა გასული საუკუნის 40-იან წლებში (როდესაც სტალინიც და ბერიაც ცოცხლები არიან და კანდიდ ჩარკვიანსაც ჯერ ისევ საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის პოსტი უჭირავს) ნოველის თავდაპირველი დასასრული დააბრუნა, რატომღა შეიცვალა ის მწერლის როგორც სიცოცხლისდროინდელ (ლეო ქიაჩელი 1963 წელს გარდაიცვალა), ისე შემდგომ გამოცემებში?

ამ, ერთი შეხედვით, მოულოდნელ ქმედებას მხოლოდ ერთადერთი ახსნა შეიძლება მოეძებნოს. ის, რაც შეიძლება ნებადართული იყო 40-იან წლებში, აკრძალული აღმოჩნდა 50-იანებში. *„თუკი 40-იან წლებში მიიჩნეოდა, რომ, რაკიღა კლასიკოსის ტექსტი წარსულს მიეკუთვნებოდა, ის*

---

[1] სტენოგრამაში ვკითხულობთ: „სიტყვაში გამოსულმა ამხანაგებმა: კ. ჩარკვიანმა, ს. ეულმა, გ. ბუხნიკაშვილმა, კ. ლორთქიფანიძემ, ბ. ჟღენტმა, დ. შენგელაიამ, პ. ჩხიკვაძემ, ს. სანშიაშვილმა და სხვებმა ურჩიეს პოეტს გულახდილად ეღიარებინა ყველა ის დანაშაული, რომლებიც „მას ჩაადენინა ხალხის მტრებთან მჭიდრო კავშირურთიერთობამ“ (8-1-600, გვ.18). ბუნებრივია, ამ სხდომამ გადაწყვიტა ბედი ტიციან ტაბიძისა, რომელმაც, ოქმის ჩანაწერის მიხედვით, „არც თავის წერილობით განცხადებაში და არც პრეზიდიუმის ამ სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში არ ისურვა ეთქვა სიმართლე და ბოლომდე განაგრძო თვალთმაქცობა“ (8-1-600, გვ.18). იგი დახვრიტეს 1937 წლის 16 დეკემბერს.

[2] მით უფრო, რომ „კლასობრივი თვალსაზრისით არაობიექტურ“ ქართველ მწერლებს, რომლებიც მომავალში „ჩვენი რევოლუციური წარსულის შესახებ წიგნის დაწერას მოისურვებდნენ“, კანდიდ ჩარკვიანმა სახელმძღვანელოდ დაუსახა ამხ. ლავრენტი ბერიას მოხსენება „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“, რომელშიც, მისი თქმით, მოცემული იყო „ჩვენი რევოლუციური მუშაობის, გარდახდილი ბრძოლების სწორი ანალიზი“ (8-1-600, გვ.16).

ხელუხლებელი რჩებოდა, 50-იან წლებში იმავე ტექსტების შინაარსსა თუ კონტექსტში სახიფათო მიმართებები და ალუზიები შენიშნეს“ (ღაღანიძე 2021, გვ. 174)[1].

თუმცა, ნოველის ორი დასასრულის მიუხედავად, არსებითი არაფერი შეცვლილა. სავსებით მართებულად შენიშნავდა აკაკი ბაქრაძე: *„ამგვარი გადაკეთება ზემორე გამოთქმულ აზრს არ ცვლის, რამეთუ ჰაკი აძბა მაინც კილგას საქციელის მსხვერპლია. აქ მხოლოდ შერბილებულია კუზმას მოქმედება, ამიტომ ეს ცვლილება გაუმართლებელ მხატვრულ კომპრომისად მიმაჩნია“* (ბაქრაძე 1980, გვ. 130). მწერალთა კავშირის 1937 წლის 8 ოქტომბრის სხდომაზე საანგარიშო მოხსენებით გამოსვლისას, კერძოდ, ნოველა „ჰაკი აძბას“ „ნაკლზე“ საუბრისას, ლეო ქიაჩელი აღნიშნავდა, რომ სამწერლო მოღვაწეობის დასაწყისში იგი მისდევდა „ე.წ. ობიექტივიზმის მეთოდს და მოვლენებს ვერ აშუქებდა ერთადერთი სწორი თვალსაზრისით, მუშათა კლასის იდეოლოგიის თვალსაზრისით“, რაც იყო მიზეზი მისი „იდეურ-პრინციპული ხასიათის შეცდომებისა“ (8-1-600, გვ.15). არადა დარწმუნებული ვარ, რომ თავად მწერალსაც და დამსწრე საზოგადოების საღად მოაზროვნე ნაწილსაც სწამდა, რომ რომ ამ ნოველაში აღწერილი ორი სამყაროს სამკვდრო-სასიცოცხლო დაპირისპირების ჩვენებისას მწერალმა ერთადერთი სწორი გზა აირჩია:თავისი, როგორც ავტორის, ნეიტრალური პოზიციის დემონსტრირებით მან აჩვენა, რომ მოვლენათა ამ ტრაგიკულ განვითარებაში არ არსებობს დამნაშავე და უდანაშაულო, მტყუანი და მართალი. *„მოთხრობის ყველა გმირს თავისი სიმართლე და სამართალი აქვს და ყოველი მათგანის, მთავარი მოქმედი პირისა თუ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის ხასიათს, მწერალი ერთნაირი სიღრმითა და თანაგანცდით ხატავს. თვით კუზმა კილგასაც კი“* (მილორავა 2016, გვ. 404). დამნაშავეა მხოლოდ ის ძალა თუ იდეოლოგია, რომელმაც ეს ადამიანები ერთმანეთს დაუპირისპირა. ნოველაში აშკარად ჩანს, რომ *„ეს ორი სამყარო ერთმანეთში ვერ მოთავსდება, რომ უჯუშსაც (შეგნებულად) და ჰაკისაც (უჯუშის მიბაძვით) ბოლშევიკების მიმართ პირდაპირ ფიზიკურ ტკივილამდე მისული სიძულვილი ამოძრავებთ“* (ცისკარიძე 1984, გვ. 34), ისევე როგორც კუზმაში ზიზღს იწვევს ჰაკის თავგანწირვა – ის ვერაფრით ურიგდება „მონობას“, რომლის წინააღმდეგაც მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება იბრძოდა. შესაბამისად, ლეო ქიაჩელი შეეცადა, საკუთარი სიმართლე მიენიჭებინა თითოეული მებრძოლი მხარისთვის, ფაქტობრივად, განეპირობებინა ეს სიმართლე, დაეპირისპირებინა ერთმანეთთან, შექმნილ სიტუაციაში გამოეკვეთა კონფლიქტის არსი და ხაზი გაესვა ამ კონფლიქტის გადაჭრის შეუძლებლობისთვის. მწერლის ამ მიზანს კი სავსებით შეესაბამებოდა როგორც პირველი ფინალი, ისე მეორე.

სტატიის ავტორი განსაკუთრებულ მადლობას უხდის ქალბატონ ია ღადუას და ბატონ გოჩა კუჭუხიძეს საარქივო მასალის მოწოდებისათვის.

[1] მაგალითად, „1950-1963 წლებში შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში გამოსაცემად მომზადდა და დაიბეჭდა აკაკი წერეთლის თხზულებათა თხუთმეტტომეული (რედაქტორი გიორგი აბზიანიძე). მას წინ უძღოდა მწერლის თხზულებათა „სრული კრებული“ 7 ტომად, პავლე ინგოროყვას რედაქტორობით. ამ ორ გამოცემას შორის ქრონოლოგიური დისტანცია და ტომთა რაოდენობა თავისთავად გულისხმობდა იმას, რომ წინამორბედთან შედარებით ახალი გამოცემა უფრო სრული და სრულყოფილი იქნებოდა, მაგრამ პირიქით კი მოხდა: ტექსტების რაოდენობით თხუთმეტტომეული შესამჩნევად ჩამორჩებოდა შვიდტომეულს (მაგალითად, თხუთმეტტომეულში არ შესულა შვიდტომეულში გამოქვეყნებული ოთხ ათეულზე მეტი ლექსი და ხუთი პოემა)“ (ღაღანიძე, 2021, გვ. 173).

გამოყენებული ლიტერატურა:

არისტოტელე. (2016). *ევდემოსის ეთიკა.* თბილისი: „მერანი“.

ბაქრაძე, ა. (1980). *მასალა და მოთხრობა.* ჟურნ. „ცისკარი“ N 6, გვ.123-130.

ვასაძე, თ. (2010). *ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში.* თბილისი: ლიტინსტიტუტის გამომცემლობა.

მილორავა, ი. (2016). *ლეო ქიაჩელი.* XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა. I. თბილისი: GCLA PRESS. გვ. 387-414.

რატიანი, ნ. (2017). *ვინ და რატომ შეაცვლევინა ლეო ქიაჩელს „ჰკი აძბას“ დასასრული.* ინტერნეტგაზეთი mastsavlebeli.ge. 27 ნოემბერი, 2017. https://mastsavlebeli.ge/?p=16226

ქიაჩელი, ლ. (1984). *ჰკი აძბა.* თხზულებანი 4 ტომად. ტომი II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, გვ. 297-348.

ქიაჩელი, ლ. (1961). *ჰკი აძბა.* თხზულებანი 5 ტომად. ტ. 3. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, გვ. 273-326.

ქიაჩელი, ლ. (1959). *ჰკი აძბა.* მოთხრობები. თბილისი: საქართველოს სსრ საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, გვ. 259-325.

ქიაჩელი, ლ. (1933). *მოულოდნელი განაჩენი.* სალიტერატურო გაზეთი, N14 N18– N27, 1933.

ღაღანიძე, მ. (2021). *აკაკის ოცტომეულის პირველი ტომი.* ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია. 2/2. თბილისი: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, გვ. 173-185.

ცისკარიძე, ვ. (1984). *ლეო ქიაჩელი.* უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის საკითხები. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, გვ.5-61.

References:

Arist'ot'ele. (2016). Evdemosis etik'a [Eudemian Ethics]. Tbilisi: "Merani".

Bakradze, A. (1980). Masala da motkhroba [Material and Story]. Zhurnali "Tsisk'ari", 6, 123-130.

Ghaghanidze, M. (2021). Ak'ak'is otst'omeulis pirveli t'omi. Lit'eratura. K'ult'ura. Religia. 2/2. [The First Volume of the twenty-volume book by Akaki Tsereteli]. Tbilisi: sakartvelos parlament'is erovnuli bibliotek'a, gv. 173-185.

Kiacheli, L. (1984). Haki Adzba. Tkhzulebani 4 t'omad. T'omi II. [Haki Adzba]. Tbilisi: sabch'ota sakartvelo, 297-348.

Kiacheli, L. (1961). Haki Adzba. Tkhzulebani 5 t'omad. T'omi III. [Haki Adzba]. Tbilisi: sabch'ota sakartvelo, 273-326.

Kiacheli, L. (1959). Haki Adzba. Motkhrobebi. [Haki Adzba. Stories]. Tbilisi: sakartvelos ssr sabavshvo da akhalgazrdobis lit'erat'uris sakhelmts'ipo gamomtsemloba, 259-325.

Kiacheli, L. (1933). Moulodneli ganacheni. [Unexpected Verdict]. Salit'erat'uro gazeti, 14, 18-N 27, 1933.

Milorava, I. (2016). Leo Kiacheli. Meotse sauk'unis lit'erat'ura. I. [Leo Kiacheli]. GCLA Press. 387-414.

Rat'iani, N. (2017). Vin da rat'om sheatsvlevina Leo Kiachels "Hak'i Adzbas" dasasruli [Who and Why Made Leo Kiacheli Change the Ending of "Haki Adzba"].Int'ernet'gazeti masts'avlebeli.ge. 27.11.2017. https://mastsavlebeli.ge/?p=16226

Tsiskaridze, V. (1984). Leo Kiacheli. Uakhlesi kartuli lit'erat'uris ist'oriis sak'itkhebi. II. [Leo Kiacheli]. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, gv. 5-61.

Vasadze, T. (2010). Lit'erat'ura ch'eshmarit'ebis dziebashi [Literature in Search of Truth]. Tbilisi: Li'tinst'it'ut'is gamomtsenmloba.

Elnara Garagyezova
ANAS, Literature İnstitute named after Nizami Ganjevi
Azerbaijan, Baku

Literature Movements in Modern Azerbaijani Literature: After Socialist Realism

Social realism entered literary studies as a trend distinguished by its spatial limitation and political-authoritarian origin among the literary trends of the 20th century. The political authoritarian origin has led to the trend becoming one of the main attributes of the ideology of a certain, closed political regime and being associated with that regime. However, since the movement of social realism originated from a political source, not a literary one, it was created on the basis of a plan, in the form of a project, and the end of the regime resulted in the sudden deletion of the movement from the literary agenda before it completely passed the extinction phase.

Key words: Azerbaijani literature, social realism, movement, political regime, periodization

Social realism entered literary studies as a trend distinguished by its spatial limitation and political-authoritarian origin among the literary trends of the 20th century. The space limitation was caused by the fact that this trend was only popular in the former USSR and countries where the idea of socialism was supported. The politicalauthoritarian origin has led to the trend becoming one of the main attributes of the ideology of a certain, closed political regime and being associated with that regime. As history has shown, the spatial limitation and political-avoristic origin led to the development of this trend in a limited time frame and to its sudden end. Each movement goes through initial, climax and fading phases according to literary laws. Yes, the extinguishing phase of the current can be long-term, and certain elements can mix with the next current and maintain their existence for a certain period of time. But in any case, this extinction is absolute and, most importantly, occurs according to the nature of literary laws. However, since the movement of social realism originated from a political source, not a literary one, it was created on the basis of a plan, in the form of a project, and the end of the regime resulted in the sudden deletion of the movement from the literary agenda before it completely passed the extinction phase. Realism, modernism, magical realism, and postmodernism are the main trends observed in modern Azerbaijani literature, which has escaped the stage of socialist realism. In our literary studies, special attention is paid to the currently listed currents, research and studies are conducted in this field. However, the period of Azerbaijani literature and literary studies for nearly 70 years, related to the USSR, is a part of the literary area dominated by the trend of social realism. One of the main directions of academician Isa Habibbeyli's multifaceted scientific creativity is the actual problems of literary theory. The scientist paid special attention to the issue of literary trends in his research on literary theory, and during his many years of scientific activity, he signed a number of important studies related to this field of literary theory. Academician Isa Habibbayli also paid attention to the issue of literary trends in the book "Literary Theory: (Classification, Definition and Explanations)" (1985), which he wrote at the initial stage of his scientific creativity. In this book, which

consists of five sections, the main sections of the theory of literature, the basic concepts are presented in a laconic and visual way, and a completely new type of textbook example was created for the period. It should be noted that during the period of Soviet rule, socialist realism was considered the main literary trend in literature. At best, studies of romanticism and other phases of realism were highlighted, while other trends were neglected. Academician Isa Habibbeyli compiled in 1985, in section V of the manual, in addition to romanticism and realism, brief information is given about literary trends such as classicism, sentimentalism, futurism, naturalism, decadentism, and symbolism. The fact that this information was reflected in a book published at that time required courage from a young scientist. This laconic, but fundamental information given in that book was of great importance in terms of expanding the research horizons of young literary scholars. It should be noted that the definition given by academician Isa Habibbeyli as a young literary critic in that book to the concept of literary trend is still relevant today: "The creative community of artists who stand in the same position according to ideological direction, outlook, literary-aesthetic criteria and artistic method in specific historical conditions is called a literary trend" (Habibbayli, 1985).

Academician Isa Habibbeyli's "Azerbaijani literature: concept of periodization and stages of development" presents a new version of the periodization of Azerbaijani literature to the scientific community. It should be noted that in the academic monograph, the history of Azerbaijani literature is classified into 10 periods based on literary trends, and socialist realism is also studied as a stage of our literature. Ancient Azerbaijani literature.

- From ethnos to epic (from the earliest times to the 7th century)
- Common beginning period of Azerbaijani written literature (VII-X centuries)
- Renaissance Azerbaijani literature (XI-XII centuries)
- Medieval Azerbaijani literature (XIII-XVI centuries)
- The period of early realism in Azerbaijani literature (XVII-XVIII centuries)
- The era of enlightened realism in Azerbaijani literature (XIX century)
- The era of critical realism and romanticism in Azerbaijani literature (from the nineties of the XIX century to the Soviet rule in Azerbaijan)
- The era of socialist realism in Azerbaijani literature (1920s-1960s)
- The stage of national – moral self-awareness and independence literature. Modernism (1960s-1980s)
- Multi-method Azerbaijani literature of the period of independence (since 1991) (HabibbayliI, 2019).

One of the notable points of this classification is the mention of literary trends as periods of historical development of literature. In our opinion, social formations in the science of history occupy an important place in the structure of the science of history, and literary trends are one of the foundations of the theory of literature. Historical formations are the main pillars of humanity, and literary trends are the main pillars of human thought. Historical formations include the beginning of new stages and directions in the development of history, and literary trends. Although historical formations are universal, they are distinguished by their uniqueness in the history of each nation. Although literary trends are a matter of general literature, in national literatures, those trends gain new qualities and attract attention with their unique elements.

Main text. Social realism entered literary studies as a trend distinguished by its spatial limitation and political-authoritarian origin among the literary trends of the 20th century. The space limitation was caused by the fact that this trend was only popular in the former USSR and countries where the idea of socialism was supported. The political-authoritarian origin has led to the trend becoming one of the main attributes of the ideology of a certain, closed political regime and being associated with that regime. As history has shown, the spatial limitation and political-avoritarian origin led to the development of this literary movement within a limited time frame and to its sudden end. Based on our research on the nature and genesis of literary movements, we can say that the movement is a wave-like process. In our opinion, it is possible to

express the development spectrum of the literary movement symbolically with the elements of the plot. Each movement goes through initial, climax and fading phases according to literary laws. Yes, the extinguishing phase of the movement can be long-term, and certain elements can mix with the next current and maintain their existence for a certain period of time. But in any case, this extinction is absolute and, most importantly, occurs according to the nature of literary laws. However, since the movement of social realism originated from a political rather than a literary source, it was created on the basis of a plan, in the form of a project, and the end of the regime resulted in the sudden deletion of the trend from the literary agenda before it completely passed the extinction phase.

Since socialist realism is a literature based on an ideological order, "partisanship of literature" was the demand of the time and in most cases the only way the work could be published. The literature of social realism reflected not what actually was, but what should be. For this reason, social realism was closer to social utopia than social realism. However, ideology demanded that this literary trend should not be in the form of a romantic social utopia, but in the form of a schematic social utopia. Sara Oguz presented the artistic solution of the schematicity, dryness, slogan line required by ideology in the most beautiful way in our literature. The hero of the story "Writings from Concrete House" written by Sara Oguz during the years of independence is an ironically depicted prototype of representatives of socialist realism. The hero of the work literally builds all his works according to the table of frames: first a frame is drawn, and then a lifeless, soulless "work of art" is created on its basis. When the "great and famous sculptor" accidentally approaches the table of frames carelessly, when he "gets out of line", the system does not accept his creations: "Thousands of horses came out of the palace in front of the palace. Here it became known that the gate of the horse palace opened to the "Steel Melter". In general, there is no door in the country where this monument can fit. Look at the loneliness of misery. By the way, when I created the frame table, I resized it and enlarged it. That's why this misfortune happened to me. Oh, my poor head! See why I am indifferent to the size? I decided to take a creative approach to the framework]table, the cornerstone of our livelihood. Oh, my poor head!" (Oguz, 2014, p. 45). It is no coincidence that the "table of frames" that the character took as an example was taught to him by an officer who became his commander while serving in the military unit. In her work, Sara Oguz, who called the concept of mass culture through the image of a supposedly laconic but ironically "dull culture", managed to emphasize the main qualities of social realism with this element. Qualities such as accuracy, obedience to orders, brevity, rigor, and acting within the framework were the features that the regime wanted to apply to literature and expected from it. For nearly 70 years, the period of Azerbaijani literature and literary studies related to the USSR is a part of the literary area dominated by the trend of social realism. Although the period is called the "period of Soviet literature", not all writers who worked during that period represented the social realism literary trend. Yes, in accordance with the requirements of the era and the regime, the elements corresponding to the Soviet ideology were necessarily reflected in the literary texts. However, the representatives of the purely socialist realism literary trend formed a private playa. Suleyman Rahimov is one of the bright literary signatures of that era. His novels "Shamo", "Sachly", "Mahtaban", "Mehman", " İncessant whining", stories of various styles are well-known examples of Azerbaijani social realism. As stated in the monograph "What Social Realism Gave Us" by Elchin (professor in fhilology and national writer Elchin Efendiev), "...we should not underestimate the damage caused by social realism to the development of 20th century Azerbaijani literature, we should determine what we lost as a result of that literary damage and try to fill these gaps. At the same time, the development of Azerbaijani literature in the period of social realism constitutes a very important and fundamental stage in the history of this literature, and we must see it, study it, give its scientific-theoretical classification, and be able to appreciate the achieved artistic and aesthetic values" (Elchin, 2010, p. 57).

The work of Suleyman Rahimov, one of the main figures of the 20th century Azerbaijani literature, is of great importance not only in terms of the study of the literary trends of the mentioned period, but also of the history of Azerbaijani literature in general. Looking at this context, we can emphasize Suleyman

Rahimov's creativity and his place in Azerbaijani literature with the following short theses:Süleyman Rəhimov yaradıcılığı sosialist realizminin – sosrealizmin ədəbi kanonlarının bədii təzahürünün bariz, diqqətəlayiq nümunələridir. Onun yaradıcılığı sosrealizmin bir ədəbi cərəyan kimi tədqiqi üçün yetərli, spesifik bədii mənbədir.

1. With his work "Shamo", Suleyman Rahimov created an outstanding example of the novel-epic genre in Azerbaijani literature.

2. Suleyman Rahimov's works "Shamo", "Sachlı", "Mehman" are not limited to describing the demands of social realism in a general, schematic way. As can be seen from the name of the works, the main point that the writer focuses on and wants to emphasize is the HUMAN who passed through history. Süleyman Rəhimovun mövzu dairəsi yalnız sosrealizmin tərənnümü ilə bağlı deyil.

3. His works "Legend of Guzgugol", "Legend of Arpachay", "Laughing Fish", "Ovgan and the Snake", " İncessant whining" written by him based on folkloric plots and motifs have an important role in the writer's creativity. In these works, the writer's writing manner, artistic language, and creativity in general are revealed from a different aspect and exceed the framework of social realism.

4.The manifestation of national-ethnographic points in Suleyman Rahimov's works does not allow us to accept his work as a pure praise of social realism. The writer manages to emphasize national-ethnic points with the expressions, phrases, idioms, ethnographic plates he describes, and the work is perceived as a living life plate.

5.Thus, although Suleyman Rahimov's works represent a trend based on project nature and political ideology, they are important for the study of a certain period of our literary history and the Azerbaijani model of social realism.

References:

Elçin, (2010). Sosrealizm bizə nə verdi? Bakı: “Mütərcim”.
Həbibbəyli İ. (1985). Ədəbiyyat nəzəriyyəsi: (Təsnif, tərif və izahlar). Naxçıvan.
Həbibbəyli, İ. (2019). Azərbaycan ədəbiyyatı: dövrləşdirmə konsepsiyası və inkişaf mərhələləri. Bakı, “Elm”.
Oğuz, S. Beton evdən yazılar. Bakı, “Yazıçı”, 2014.
Rəhimov, S. (2005). Seçilmiş əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb.

References:

Elchin, (2010). What did social realism give us? Baku: "Mutercim".
Habibbayli, I. (1985). Literary Theory: (Classification, Definition and Explanations). Nakhcivan.
Habibbayli, I. (2019). Azerbaijani literature: periodization concept and stages of development. Baku, "Science".
Oguz, S. (2014). Writings from concrete house. Baku, "Writer".
Rahimov, S. (2005). Selected works. Baku, East-West.

Prabuddha Ghosh
Jadavpur University
India, Kolkata

From Socialist Realism to a More Radical Poetic Discourse: Indian Context

The aim of this paper is to look at poems in Indian languages to explore how the idea of socialist-realist poetics was received in these languages and how it played a crucial role over time. The Indian poets, inspired by the idea of socialist realism, tried utmost to convert the oppressed peoples' voice into poetic aesthetic. How did they address the conflicting space between the middleclass-centered morale, values, class consciousness and the desire of a working-class revolution? How did they apply a prototyped optimism of the socialist-realist model in the caste-based, religion-tormented Indian reality? Was the socialist-realist poetics insufficient to represent the voice of the oppressed? Did the socialist-realist critics misjudge the poetic aesthetic and the progressive elements? Sometimes the line between mere propaganda/slogan and the poetic aesthetic became blurred and sometimes artificial optimism failed to look at the real reactions of the working class. The point at which this paper would conclude is the transition of poetry from a propagandist tool to a more radical poetic discourse on the Indian reality.

Keywords: Progressive writers, socialist realism, Indian poetry, caste, Poetic diction

Socialist Realism in Indian poetry was closely linked with the Progressive poetry in 1930s. Soviet's idea of 'progress' and their fighting spirit in the World War 2 attracted many Indian intellegensia to embrace the literary philosphy of the Soviet. During the WW2 Bengali progressive writers established a few anti-fascist cultural organisations and in 1942 they formed 'Soviet Suhrid Samity (Frinds Association of the Soviet)'. This Association did not only propagate socialism in the colonised period but tried to build up a literary environment in Bengal inspired by the literary culture of the USSR. The theory and practice of socialist realism gave birth to many constructive debates and Indian poets and critics also got involved into those debates. Andrey Zhdanov was appointed as the secretary of the CPSU central committee in 1946. Joseph Stalin assigned him the task to reassert political authority over ideological, cultural and scientific activity in the Soviet Union (Kelly, 1997). According to the Zhdanovist precept, Socialist Realism requires a positive hero for the narrative who would motivate the working class to join the class struggle to conquer the oppressor class. Such heroes will substantiate the ethical values of socialism in the poetry and fictions (Zhdanov, 1950). With strong morale and optimism they would not fall in any 'regressive' trap set by the ruling class. Its principal protagonist should be a positive hero who challenges the old norms to build up the new one. The hero inspired by the lofty spirit of partisanship defends the interests of the oppressed class and rejects bourgeois and revisionist ideologies. Secondly, the poets should present the realities in straight-forward ways without taking resort to the metaphors and 'unreal' imageries. The socialist-realist theory also instructed that the writers would serve in the party as a common worker. Aragon vs. Garaudy debate was initiated regarding this model of socialist realism. Garaudy considered the opinion that no principle of guideline should be imposed from the above in the name of 'socialist realism', which would intervene into the freedom of the author and the party also should restrict itself from interfering into the autonomy of the author because he thought that art is not emerged mechanically. Though Bishnu Dey was fond of Aragon's

poetry, he supported Garaudy's stance and translated his essay 'Artist without trousers'. In Bengal part Nirendranath Roy advocated the theoretical position of Louis Aragon (Dasgupta, 2016, p. 10-11). He argued that the value of art must be decided through the means of ideological struggle, and it is the ideological struggle which leads us to perceive a full knowledge of Marxist aesthetics. The first literary debate within the Bengali Progressive camp (followers of Lunarcharsky vs followers of Zhdanov) centred around the evaluation of contemporary Bengali poetry. Saroj Datta and Prodyot Guha reprimanded the so-called 'decadent' poets like Bishnu Dey, Sudhindra Dutta and Samar Sen mercilessly. But the poets regarded T.S. Eliot as their mentor and claimed that if decadence be the prevailing reality, it would naturally find expression in their verse. According to their poetic judgement, there would be no other alternative. Saroj Datta decided to defend the idea of 'revolutionary poetry' in 1940 and wrote his stingingly critical '*Ati Adhunik Bangla Kabita (Hyper modern Bengali Poetry)'* to challenge Samar Sen's text bearing the title *In Defence of the Decadents* published in 'New Indian Literature'. (Dasgupta 2016, 8) Though, Samar Sen was one of the greatest modern Indian poets to experiment with prose-poems to portray the colonised cityscape and the decadent middleclass lives, he was vehemently criticised by the marxist critiques. Bishnu Dey used to believe dialectical materialism as a fully scientific and complete philosophy of life. But at the same time he warned not to take dialectical materialism simply as a system of prophecy. Dey joined several progressive organisations, participated in the political rallies and wrote articles defending marxist aesthetic. But he never forgot that the people of our country have faith in epics and they believe in myths, mythological stories and oratures. He incorporated mythological and epical elements in his poetry and kept balance between the traditional poetic diction and the progressive elements. In a poem named 'Padadhwani (sound of footsteps)' he took an event from Mahabharata and transformed it into a modern one- Heroes of Mahabharata were transformed into the decadent capitalists (Dey, 1955, p. 38-40). Lumpenproletariats defeated the corrupt kings and took control over the elite city to begin a new era. In another poem named 'Moubhog (1946)', written to commemorate a Peasant conference, Dey drew metaphors from popular oratu-re and fairy-tale 'Lalkamal-Neelkamal' to depict the landless peasants' struggle against the tyrant landlords.

> Lailkamal keeps vigil before Neelkamal comes
> A sleepless and sharp sword flashing in his hand.
> The rising sun honours him by putting a red tilak on his forehead.
> Whose death warrant has been issued.
> (Dey, 1955, 70 Trans. By Anuradha Roy)

But Prodyot Guha, an ardent follower of the Zhdanovist credo, tagged Bishnu Dey as a revisionist and a petit-burgeoise gentleman-poet and he criticised him for not being an active propagandist (Guha 1948, p. 147-48). Bhabani Sen labelled Bishnu Dey as a pseudo-Marxist and said that Bishnu Dey's poetic form and idea of materialism was too vague to represent the real struggle of the working class. (Sen, 1948, p. 95-96) Guha and Sen forgot that the rhyme and rhythm, linguistic felicity and transforming metaphors are the precondition of the marxian poetic aesthetic. Socialist realism is a method of poetic creation and a style of socialist poetry depicting the real world and the world of human feelings, a style differing from bourgeois realism both in the content of the objects which poetry depicts, and in its distinguishing stylistic features. Here I would like to mention a debate about *Nabanna* (1944) which had distinctively started a new genre in theatre, keeping 'People' at the centre. Influenced by the Soviet cultural policy under Andrey Zhdanov and socialist-realist principle, Prakash Ray criticized 'Nabanna (1944)', a play produced by IPTA in the backdrop of Bengal famine, that the farmer in Nabanna died but did not even think to fight. He observed that the play made the audience cry but didn't make them outrageous in anger. It failed to attack the British, the creator of the famine; rather it treated the black marketers, women-traders as villain, who were merely the offshoots of the main crisis. (Ray, 1949, p. 109-140) Bhabani Sen analysed Rabindranath Tagore's poetry

with some dogmatic and rigid understanding of socialist-realism; he labaled Tagore as a reactionary and a pure follower of the burgeoise idealism. (Sen, 1949, p. 134-35) Later Amarendraprasad Mitra (1950) and Amal Hom (1961) refuted Sen's analysis and hailed Tagore for his humanist and liberal poetic philosophy. Some of the talented young poets, who were later appreciated by the marxist critics, used to write in the 'Kavita (Poetry)' magazine, edited by Buddhadeba Bose. Hirankumar Sanyal, an active defender of socialist realism, attacked this magazine for not encouraging the model of socialist realism. (Sanyal, 1945, p. 77) Certainly these examples indicate a problem of the application of socialist-realism i.e, to find a working-class hero with class-consciousness and political correctness in Bengali poetry. Most of the 'progressive' poets came from middleclass background so they didn't have the actual experience of the working class' desire of revolution. Also there was a significant doubt to define 'socialist-realist' literary method and aesthetic in Indian context.

The definition of socialist realism, as stated in a statute of the Association of Soviet Writers, claimed it as the basic method of Soviet Iiterature and Iiterary criticism. According to the doctrine an artist should always focus on a truthful and historically concrete representation of reality. In the first All-Union congress of soviet writers (1934) they made a clear statement, "Moreover, the truthfulness and historical concreteness of the artistic representation of reality must be linked with the task of ideological transformation and education of workers in the spirit of socialism." (Tertz, 1960, p. 24) Socialist realism proclaimed to have its eyes fixed on man with class-consciousness and class-identity. Socialism denotes the genesis of advanced human qualities, the enrichment of intellectual content, the development of versatility, and the end of variuos conflicts nurtured by the oppressive ruling class. Nicolai Bukharin pointed out correctly that the wording 'communist individualism' employed by Andre Gide was an oxymoron. (Bukharin 1934) Also he distinguished between growth of personality and growth of individualism. Growth of personality in a literary text is important to understand the crisis of the modern world and to understand the conflict between a person's identity and ideological belief. The poetic application of socialist realism doesn't imply anti-lyricism but it intends to be anti-individualistic. The growth of individualism is exactly opposite to the feeling of a collective bond between people and it disunites people. One of the distinguishing stylistic traits of socialist realism is to reflect the poeticized form of this feeling. Subhash Mukhopadhyay adapted this ideology in his poems. He wrote, "We all must have a collective progress/ I don't want to travel alone on aeroplane/ Now let's look at this earth/ finally we will know the ultimate way." (Mukhopadhyay, 2004, p. 16) Subhash Mukhopadhyay, Sri Sri, Bishnu Dey continued to employ the concrete and the individual as their subject-matter. They proceeded to the task of summarizing life in poetry; on the basis of the concrete and individual, they proceed to the portrayal of the universal, richly variegated and dissected whole. Before the publication of the pathbreaking collection of poems 'Mahaprasthanam' and 'Khadgasrishti (creation of the Sword)' Telugu poetry was going thorough the modern phase which was an amalgamation of romantic poetry and highly aesthetic classic diction. Influenced by the marxist ideology and socialist-realism, Sri Sri broke away from the established poetic tradition.

Mayakovsky was the forerunner and the greatest representatives of Socilaist-realist poetry. Accoroding to him a poem becomes aesthetic when it serves a revolutionary purpose. He projected the new youth of the first 'proletarian state' as hero who destroyed the old societal ideas and struggled to build the new ones. He celebrated the consciousness to create a new economy, culture and art tempered with the communist ideas. To uphold the morality of the proletariat youth and to declare war against the standards of the burgeois morality were Mayakovsky's favourite themes. (Mato, Idrizi & kapurani, 2003) In the poems 'The Secret of Youth', 'Our Sunday', etc., he delivered an ardent appeal to the people of new generation to rise up with a revolutionary leap against regressive beliefs and outdated customs:

Forward, forward,
O Communist youth!
Forward, towards the sun.
At the sound
Of your march, Let the heaven tremble with fear.
(Mato, 2003)

Sri Sri's poetry echoed the same but it was deeply rooted into Telugu culture and the reality of the oppressed workers. In 'The Great Forward March' the poet heard the call of a different world and motivates all the exploited souls to march forward to conquer the sea of troubles. He took inspirations from the mythical elements such as Merus and Tretaagni. The rally of the oppressed souls chant 'Harom Harom Hara/ Move forward/ Hara Hara Hara' – Harom Hara hara is the chant to praise Mahadeva, a Hindu deity (Kallury, 2013, p. 22). Most importantly, in the poem this march is presented like a festival for the wretched of the earth and revolution is something to celebrate cheerfully. All their suffering is going to end if they can march together towards a new dawn-

Like the snakes and reptiles
Go forward like a Dhananjaya
Can you not see the dazzle of the
Crown of fire, of the other world
A different world!
The fluttering red flag!
The rising flames of the altars?
(Kallury 2013, 23)

When the reception of the mystic romanticism of Rabindranath Tagore and the poetic philosphy of T.S. Eliot were dominant in Telugu poetry, then Sri Sri introduced Mayakovsky's idea of poetry- the road to socialist realism. A collection of his poems (written during 1940-44) entitled 'Khadgashristi (Creation of the Sword)' was published in 1965 and won the Soviet Land Nehru Award. Indian progressive poets, who got associated with the Progressive Writers' Association, inserted vivid vocabulary and daily-used proverbs into verse same as Mayakovsky and other socialist-realist poets of the Soviet Union did. Mayakovsky inspired Indian poets to create new words and poetic expressions to express profound economic and social change. Poets such as Kaifi Azmi, Sahir Ludhianvi, Arun Mitra identified religious dogmatism as one of the enemies of class-unity and progressive consciuosness. They aspired that the working class and the oppressed section might understand and be inspired by the simple but artistic verses of revolution. Their poetry was also an eye-opener for the common mass to identify the selfish actions of the rightist leaders. Kaifi Azmi wrote in his poem,

Yeh guftagu guftagu nahin hai, bigadne banne ka marhala hai
Dhadak raha hai faza ka dil ke zindagi ka ma'amla hai
Yeh tirgi ka hujoom kab tak yeh yas ka izdaham kab tak
Nifaq-o-ghaflat ki aad le ke jiye ga mardum nizam kab tak
Rahen ge Hindi aseer kab tak rahe ga bharat ghulam kab tak
Gale ka tauq aa rahe qadam par kuchh is tarah tilmila ke uthna
(This dialogue is not a dialogue: it is the stage of making or spoiling
The heart of the environment is beating fast for it is the question of life
How long shall remain this enveloping darkness, how long this mammoth sadness
How long shall this wretched system survive taking cover under discord and unconcern
How long shall Indians remain prisoners, how long shall Bharat remain subjugated
Rise with such a force that the chain around your neck falls on your feet).
(Trans. By Raj Bahadur Gour, 2002)

One can find a simple but powerful linguistic register in this urdu poem where the blasphemous action of the rightist political leaders and the imperialist rulers have been exposed through a worker's voice. The prosody and rhythm of his poems touched the souls of the downtrodden and at the same time brought a drastic qualitative change in the Urdu *Gazal* and *Nazm*.

There were debates within the Progressive camp of Indian poetry on the application of the socialist realism. The major debate centred on the questions about the critical attitude towards the traditional cultural heritage. An urgent need was felt to create a new proletarian culture in conformity with the new proletarian consciousness. Some of the Indian progressive poets found that it would be superficial to copy the soviet-model of making a proletarian hero. Also, another debate was raised about the extent of the party-control on the authors. Despite these debates they all waged war against the traditional rules of prosody and began to experiment new poetic techniques. As the poetic imageries changed through time, the poetic convention also changed in progressive poetry. Poets of 1960s rejected stereotyped poetic diction of the previous age and discovered new poetic convention through the socio-political struggle and by denying individualism and mysticism. It was the time to discard old metaphors, mystic philosophy and old literary thoughts. Bimalchandra Ghosh, a reknowned poet of 1930s Bangla poetry, started his poetic journey by praising nature with lyric poetry. But soon he turned the direction of his poetry aginst the imperialist policy and the capitalist greed. A reader can sense a prominent change in the language and diction of his poems in the volume 'Towards South' published in 1941. In a poem called 'The Last Will', he imagined God as an aged person who became sympathetic to the distressed lives of the marginal people and he distributed all his property among them. (Ghosh, 1945, p. 47-49) Another eminent poet Dinesh Das changed his poetic content and after his visit to the tea-factories of Northern bengal. He wrote that, "I was drowning in the river of Romanticism but swimmed successfully towards reality of communist ideology and saved my poetry." (Das 1948). Progressive writers tried to bring a storm in the literary production and pronounced that poetry is merely a juggling with rhythm, romantic words and individuality rather poetry emerges from conflicts of society, words from daily life and toiling struggle of the working class (Ghosh, 2023, p. 143). They didn't compromise with the poetic aesthetic but modified daily-used language and colloquial words into poetic utterance. One of the aims of socialist-realism was to find the voice of the illiterate and marginalised oppressed people. They believed that poetry should not be limited to the elite reader section. Indian progressive poets agreed to this philosophy of poetry with purpose. Modern Indian poetry in 1930s-40s included several new words and turned non-poetic diction into a poetic one. 'Sickle', 'hammer', 'Rally', 'Slogan', 'Strike', 'Bread', 'Bomb', 'Barricade', 'Weapon' were included in the poetic dictionary in that time. They preferred metaphors and similies closely related to class-struggle and new poetic dictions to amplify oppressed people's aspirations. In the poetic convention of that time Moon often used as a metaphor of sickle or burnt bread. As the poetic imageries changed through time, the poetic convention also changed in the progressive poetry. Progressive poets used the colour 'Red' and its various shades infinite times to metaphorize new era, struggle, martyr's glory, revolutionized dawn and so on. Subhash Mukhopadhyay in his poem 'A crimson coloured day' expressed the desire of bringing a new dawn of communism- "observing our gesture, the horses of seven colours are getting ready at the horizon/ you are coming thorugh light and I'm struggling with darkness/ but we are ready to bring forth a crimson coloured day" (Mukhopadhyay, 2004, p. 42-43) Self-consciousness of language did exist in the progressive poets' creations. Also, the historical events or the 'substance' had been transformed into subjectivity in their poetry. They understood that the role of poetry is to surpass sloganeering and to outshine the artificial language. In Subhash Mukhopadhyay's observation, a poet doesn't 'possess' the language of poetry; rather, the poetic language is borrowed from the people and, from everyday experience (Dasgupta, 2016, p. 22).

As socialist realism underlined the necessity to transform the experiences of working-class lives into art, another problem arose in case of the Indian progressive poetry. In indian society caste, gender and religion are equally important to understand the struggle of the working class. If a poet does not observe this

multi-layered society minutely or if a poet applies wishful thinking based on his/her own class consciuosness, then s/he cannot achieve the poetic aesthetic. Sri Sri, who advocated progressive thought in every sphere of his poetic creation, was strangely silent about the feminist movement which began to take shape during that time (Kallury 2013, 6). Most of the male progressive poets either remained silent on the feminist issues or applied the technique of wishful thinking to portray the lives of the wretched in the poems. Bengali progressive poets were silent about the caste oppression and Dalit consciousness. In the league of the bengali progressive poets, most of them came from middleclass gentlemen section of the society. In 19th century Savitribai Phule identified the root-cause of sufferings of the Dalit women in her poems. Obviously she wasn't aware of the so called well-defined terms like realism or socialism but she understood the need of education and unity of the working class. It wasn't possible for her to understand a proletarian culture at that time but she did understand that the caste-Hindus, the upper-class rulers, and the patriarchal norms were the enemies of the downtrodden people. She identified these as the main hindrance of the progress. In a poem (1854) she wrote,

Dumb are they
who plough the land,
Dumb are the ones
who cultivate it",
So says Manu.
Through religious diktats,
The Manusmriti to the Brahmin tells,
"Do not your energy, on agriculture, waste!"
"Those born as Shudras,
All these Shudras!,
Are paying in this life,
For the sins of their past lives"
Thus they create
A society based on inequality,
This being the inhuman ploy,
Of these cunning beings.
(Phule 2011, 71 Translator- unknown)

In another poem written in 1860s she gave a zealous call to all the Shudras (oppressed-caste) and the economically exploited class to be educated to get rid of the 'slavery'. It was the task of the believers of the socialist-realist strategy to look for such voice in Indian poetry and to identify the linkage between caste-oppression and class-inequality. But somehow they ignored it or failed to point out.

Telugu poets of 1960s-70s such as Bhairavaiah, Nikhileswar, Gaddar attempted to unite a bridge between the oprressed caste and the exploited class through Revolutionary poetry in Telugu. Gaddar turned poetry-songs into a political weapon and changed the direction of the socialist-realist poetry. In the early 1960s Digambara poets brought a new wind in Telugu poetry by violating every norms set by the society and its established institutions. Their contribution lies in re-linking literature to society. They anticipated the modern social discourses which were to assume the forms of Dalit, feminist, Adivasi and other subaltern movements in the times to come. Gaddar and his fellow poets believed that real art lies with the people and revolutionary artists should learn and hone their talents from and among them. They picked up the art forms of the people and infused them with radical content. In one of his poems Gaddar called Malannas and Madigannas (two oppressed castes of southern India) to stand against all types of oppression including caste, class and gender. He threatened the upper-caste upper-class oppressors with this poetic utterance-

You can bend a slave
By putting a huge rock on his back
You can stamp him down.
His back may be bent
But his heart will not submit.
He will keep seeking the right moment
To straighten his back.
To set down the stone.
(Gaddar, 2018, p. 46-47)

Namdeo Dhasal appeared in the Indian literary scenario in the early 1970s and raised question about progressive poet's silence on the ongoing atrocities committed on the Dalits of India. Dhasal, a founder member of Dalit Panther in Maharashtra, transformed the Marathi poetic tradition with the language of the oppressed caste and class. He wrote, "Oh, my dear poem/ I don't want to create a separate island/ you continue walking, holding the hand of the commonest of common man." (Dhasal, 2014) Is not this the core idea of socialist-realism? The Dalit Panther (1973) announced all the landless peasants, the working class and the women suffering due to political and economic oppression as Dalits and their comrades. Also they considered all the revolutionary leftist parties fighting against the caste system and caste rules as their friends. (Manifesto 1973, ix) Poets like Gaddar and Namdeo Dhasal did not only re-link the overlooked gap between the caste and class politics but they also challenged the residual 'elitism' present in the leftist literary practice. Progressive writers' purpose was not to propagate mere propagandist literature; rather their commitment to social reality and present reality was different from propagandist literature. Poets like Sri Sri, Subhash Mukhopadhyay, Faiz Ahmed Faiz, Sahir Ludhianvi experimented on poetic diction, poetic form and content. And, most importantly, they liberated poetry from the 'possession' of the intellectual elite and *Bhadralok* section. Despite their sincere effort, there was gap to link the caste-oppression and gender-inequality with the class-question. Radical poets of the later decades extended this expression of commitment and liberation in late 1960s. They spearheaded and continued cultural resistance for decades against undemocratic regimes. It's not necessary for the Poetry to celebrate individualism or to be lost deliberately inside the labyrinth of modern decadence. Poetry is not only a sheer smart expression and ornamentation of the middle-class sentiment. In contrast, it can initiate a socio-political resistance, it can open a new cultural front for the oppressed and marginalized and it can be turned into a weapon against the hegemony of the ruling class. The state and its ideological apparatuses have 'successfully' established a depoliticized culture. In Europe or in India extreme right-wing political ideologies are becoming dominant by channelizing such depoliticized culture and by making the working class more vulnerable. The literary followers of the ideological state apparatuses propagate purposefully constructed narratives to sustain such dominance. Marxist poets should realize their responsibility to politicize the readers and to counter-attack the dominant ideology of depolicization.

References:

Bukharin, Nicolai. (1934). *Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the U.S.S.R.* in Gorky, Radek, Bukharin, Zhdanov and others "Soviet Writers' Congress 1934". Martin Lawrence Ltd, 1935, https://www.marxists.org/archive/bukharin/works/1934/poetry/5.htm

Das, Dinesh. (1955). Kabyasamagra (Complete volume of Poetry). Pandulipi: Kolkata.

Das, Dhananjay (2013). Ed. *Marxist Literary Debate*. Karuna Prakashani: Kolkata.

Dasgupta, Subhoranjan. (2016). People, Politics and Protests III Marxian Literary Debates and Discourses. Mahanirban Calcutta Research Group. Kolkata.

Dey, Bishnu (1955). *Shrestha Kabita (Collection of the best poems)*. A Mukherjee & Co. Private Limited: Kolkata.

Dutta, Saroj. (1939). In defence of the decadents in New Indian Literature (No. 2). Kolkata.

Gaddar. (2018). My Life Is A Song: Gaddar's Anthems for The Revolution. Trans. And Ed. By Vasanth Kannabiran. Speaking Tiger: New Delhi.

Ghosh, Bimal Chandra. (1945). Dwiprahar O Onyanyo Kabita (Noon and other poems). Saamabay Publishers: Kolkata.

Ghosh, Prabuddha. (2023). The role of poetry and voice of the oppressed: Bengali and Telugu in Hadju P. & Zhang X, (Ed.) Literatures of the World and the Future of Comparative Literature (pp.138-158). Brill: Leiden.

Gour, Raj Bahadur. (September 2002 Vol 3 No. 2), Kaifi Azmi- A Heart Which Contained the Sorrows of the World. Revolutionary Democracy. https://www.revolutionarydemocracy.org/rdv8n2/azmigour.htm

Guha, Pradyot (October 1948). *Sahitya Bicharer Marxiya Paddhati (The Marxist method of judging literature)*. Marxbadi 1(1). 137-53.

Kallury, Syamala (Ed.). (2013). Selection From Sri Sri and other Essays. Aavakaya Publishing: Hyderabad.

Kelly, Michael. (1997). French Intellectuals and Zhdanovism. French Cultural Studies. 8(22). 17-28.

Khudshah, Sanjeev. (2014, February 1). He was not a progressive but a revolutionary poet. Forward Press. https://www.forwardpress.in/2014/02/he-was-not-a-progressive-but-a-revolutionary-poet/

Mato, J., Idrizi, R. & Kapurani, A. (September 2003). Vladimir Mayakovsky and the Poetry of Socialist Realism. Revolutionary Democracy, 9(2), https://www.revolutionarydemocracy.org/rdv9n2/mayakovsky.htm

Mukhopadhyay, Subhash. (2004). Shrestha Kabita (Collection of the best poems). Dey's Publishing: Kolkata.

Phule, Savitribai. (2011). Samay Bangmay (Time Speaks) Ed. By M. G. Makki. Maharashta Rajya Sahitya Ani Sangskriti Mandali: Mumbai.

Ray, Prakash. (1949). *Bangla Pragati Sahitye Atma-Samalochona (Self-criticism in Bengali Progressive Literature)*. Marxbadi. 2(4). 109-140.

Sanyal, Hirankumar. (July 1945). *Patrika Prasanga (On Magazine review).* Parichay. 76-78.

Sen, Bhabani. (October 1948). *Bangla Sahitye Koyekti Dhara (Some trends in Bengali Literature)*. Marxbadi. 1(1). 73-98

Sengupta, Debasshis (Ed.) (2008). *Pragatir Chetana: Pragatir Pathikera (The consciousness of the Progressive movement: The pioneers of the movement)*. Ekushe Samsad: Kolkata.

Sundararaman, T. (2008). Savitribai Phule first memorial lecture. NCERT: Mumbai.

Tertz, Abram. (1960). On Socialist Realism. Pantheon Books: New York.

The Dalit Panther. (2013). Manifesto in K. Satyanarayana and S. Tharu (eds.) *The Exercise of Freedom: An Introduction to Dalit Writing*. New Delhi: Navayana.

Zhdanov, Andrei. (1950). On Literature, Music and Philosophy. Marxist Internet Archive. https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/zhdanov/lit-music-philosophy.htm#s1

Soma Marik
RKSM Vivekananda Vidyabhavan
India, Kolkata

Representing Women in the Struggle for Socialism: Alexandra Kollontai and Lydia Chukovskaia as Alternatives to Socialist Realism

Mainstream Socialist Realism had a fundamentally gender stereotyping of women from the 1930s. By contrast, Alexandra Kollontai in the 1920s (*The Love of Worker Bees*) was socialist, feminist, and realist, but not Socialist Realist. She presented a critique of an emergent new hierarchy, and also challenged the re-inscription of patriarchal norms. Lydia Chukovskaya, writing immediately after the Great Terror, (*Sofia Petrovna*, written 1939-40) produced a text that started in a typical Socialist Realist mode only to reveal the brutality of Stalinist terror and subverted the Socialist Realist structure by positing the possibility that only horizontal solidarity of communities of the oppressed, rather than a top-down party led hierarchy, could provide wider ideas and awareness.

Keywords: Socialist Realism, Class and Gender, Alexandra Kollontai, Critical Bolshevik and Feminist Fictions

Some Theoretical Propositions

In 1934, the activist and writer, Maxim Gorky, officially indicated and proclaimed the establishment of Socialist Realism. Before this there were several independent artistic and literary groups. In 1932, the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU) ordered that all independent groups be disbanded and ordered for unified arts, also referred to as "State-sanctioned". Gorky's speech of 1934 laid down rigid guidelines for Socialist Realist Art (SR/SRA), where he emphasized, four rules: it must be proletarian and relevant and coherent to the workers reflecting their everyday lives; it must be stylistically Realist; and it must be partisan: it must actively support the aims of the Russian State and the CPSU.

In the hands of Gorky and Zhdanov, entrusted by the Party/leader with overseeing culture, it became a highly propagandistic trend. SR was required to present a highly optimistic image of life in the Soviet State and the ever-righteous Party. This was the crucial distinction between Socialist Realism and Social Realism. The hardship precipitated by Stalinist rule and, indeed, by civil war (1917-22), was not an acceptable subject for critique: authors and artists were pushed towards conformity.

One can think of Konstantin Fedin, who was part of the Serapion Brothers in the early 1920s (Edgerton, 1949), but whose career culminated in the not perhaps globally outstanding, but certainly a very significant Socialist Realist *Early Joys* (1946) and *No Ordinary Summer* (1948)[1]. And of course, when we are speaking of Fedin, we are talking about one of the superior authors. As Katherine Clark (1981, pp. ix-x) says in her work on the *Soviet Novel*, the dominant Western attitude to Socialist Realism was that state interference had disastrous result on literature's natural evolution; that it was a literary tradition that had

[1] For the Fedin novels, I have checked the Soviet Era translations, as my focus is on contemporary Socialist Realism including its reception outside the USSR, and its alternatives.

developed at the cost of much violation of human rights and human suffering; and it was so dull that any study of it, unless enlivened by tales of infamy, would also be dull and irrelevant.

Clark instead of rejecting Soviet mainstream literature as “bad” literature, sought to draw attention to a distinction between European and Russian literature from the 19th Century. She argued that the Russian literary tradition had been distinct, though the revolution could have increased the divergence. Because the Soviet novel performed a different function compared to the Western novel, the methodology for assessment had to be different (Clark, 1981, pp. xi-xii). In a comparatist manner, Clark emphasizes that SR itself was not homogeneous. Different countries and different parties had differing assessments of it. The great merit of her work was to draw attention to concrete practices, and to tease out the meaning of Socialist Realism from the literary productions rather than mainly from formulae in conferences or literary critics’ writings.

My concern, in writing about Socialist Realism as well as any alternatives to it, have stemmed from long years of studies of communist politics and women’s participation or engagement in any form with it (Marik, 2010; Marik, 2013; Marik, 2022). Accordingly, I shall be limiting myself to only one fragment of the various issues that can be discussed in connection with the Socialist Realist works.

From the official standpoint, SR was intended to combine "the most matter-of-fact everyday reality with the most heroic prospects" and create a vision of the ultimate socialist ideal as it should be. Clark suggests that there was a master plot to be followed for most Socialist Realist novels. (Clark, 1981, p.5). But she rejects the view that there was a one-way flow from politics to literature. Moreover, Clark also points out that the formulaic signs of the Soviet novel were utilized even by those who criticized the Stalinist cultural hegemony. (Clark, 1981, p.13). I hope to return to this particular argument when I discuss the work of Lydia Chukovskaia.

Clark makes a detailed case for Stalinist paradigm for Socialist Realism being based on the opposition of spontaneity and consciousness, which she read, as it was then the dominant way, as the Leninist approach to the working class as spontaneous and the party as the embodiment of consciousness. She (Clark, 1981) writes:

Thus, the spontaneity/consciousness opposition is, on the one hand, a defining tenet of Leninism and the locus of the greatest controversies about how to put theory into practice. On the other hand, it catches some of the Russian intelligentsia's obsessive dilemmas. Indeed, Leninism, being itself in large measure a Russian ideology, also reflects the intelligentsia's own ambivalences. (p.23)

Recent research puts one part of Clark’s contention under a cloud. Lars Lih’s analysis of the context of *What Is To Be Done?* along with his new translation, suggests that the spontaneity/consciousness polarity was neither a fundamental tenet of “Leninism”, if by that we mean Lenin’s ideas, nor was it a central aspect of Bolshevik history. (Lih, 2006). Paul Le Blanc, much earlier, had already questioned the idea that the long process of building a revolutionary working class socialist party in Russia could be shown in terms of a few key texts of Lenin. (LeBlanc, 1989) On the other hand, Clark’s work, taking culture as the domain, shows how the Stalin era had completely transformed Lenin’s ideas. Contrary to Lih, who stresses that Stalin was in many ways an orthodox follower of Lenin, Clark’s work highlights how Stalinism stressed the role of the party as the bearer of consciousness.

Clark argues that the genealogy of major or paradigmatic SR novels was brought into existence through the creation of an official definition of SR. Later receptions of these texts, in other words, brought them within a common genre called Socialist Realism.

Mother of 1906 is not *Mother* of 1936; *Chapaev* of 1923 is not *Chapaev* of 1933. Even though almost every one of their authors aspired to write a SR classic, in the sense that he wanted to write a novel that would be a model for writers committed to the Bolshevik cause, the specifically Socialist Realist quality of each novel was not created before 1932. In each novel, the author intended an important contribution to the quest for a kind of writing adequate to the new age, but the "contribution" was never adopted for

Socialist Realism. When these novels were pronounced exemplars, the number of possible features a model Soviet novel might have become more finite, and in each novel those aspects not envisaged in the canon became incidental, not germane to its quality of being Socialist Realist. (Clark, 1981, p.30)

Clark cites Zhdanov who combined "the most matter-of-fact everyday reality with the most heroic prospects" and create a vision of the ultimate socialist ideal as it should be. (Clark, 1981, p.34)

The master plot is traced and examined by Clark. The finalized version of the master plot consists of signs, that were embodied in epithets, stock images and character types, structure of events, and so on. The master plot centres on a positive hero, a "defining feature of Soviet Socialist Realism" and "an emblem of Bolshevik virtue" that the reader "might be inspired to emulate." The positive hero must be both a "typical" person and at the same time adopt a path that will "show the way forward" to an ideal socialist future. The specific types and forms of positive heroes shift at different points in Soviet History, but the basic structure of the hero's journey remains the same. (Clark, 1981, p.46). The hero typically arrives in the small, closed world of a "microcosm," and develops a plan to fix the problem, but soon encounters obstacles, such as obstinate bureaucrats, but when he garners support from other workers, he can begin working towards completing the task. Next comes a period of transition or trials, in which the hero encounters various problems, natural/man-made. The action culminates in a "climax," where the task seems impossible to fulfil: the hero faces death, harm, and/or has a moment of self-doubt. Only when the hero talks to a mentor figure and the mentor figure passes down a "baton" of wisdom is the hero able to undergo an initiation process and fulfil the task. The end of the Socialist Realist novel is more complex, but includes the completion of the task, a celebration of its completion, the resolution of love or some other emotional aspect of the plot, and the hero's acquisition of an extra-personal identity. (Clark,1981, pp. 255-260) The hero's secondary task is thus to acquire this identity by moving from a state of impulsive and emotional spontaneity (*stikhiinost'*) to consciousness (*soznatel'nost'*). One can see how certain earlier novels are then read into the template. For example, Gorky's *Mother*, where Pavel plays the role of the mentor in transforming his mother into a revolutionary. Based on an actual working-class struggle in the town of Somov, Gorky takes up the historic Pavel Zalomov and his mother, transforms them into Pavel Vlasov and his mother, and to heighten the political charge, makes her a martyr at the end, while Zalomov would say later that his mother continued to be active till her 80s.

The New Soviet Man and the New Soviet Woman:

Where did the New Soviet Woman fit in here? As Lynne Attwood argues (Attwood, 1999), following Ehrenreich and English, in industrial/industrialising societies, not just the USSR: two basic positions emerged; the 'rationalist' and the 'romantic' positions. Adherents of the 'Rationalist' approach argued that women were a vital economic resource and should be involved in the public world of production. They saw most differences in male and female personality and behaviour as the product not of nature but of socialisation. Women were innately no less suited than men to work outside the home, and most of the functions they currently performed in the family could be taken over by public institutions. 'Romantics', on the other hand, wanted to keep women in the home, as all male and female differences were rooted in nature. Women were naturally more tender, loving, and nurturing than men. If they ceased to provide domestic services for their own families, in their own homes, for love rather than money, the world would become a cold place, 'without love, without human warmth'. (Ehrenreich and English, 1978, p. 20)

Attwood argues that whereas in the 1920s, within a plurality of positions, one major trend was to try and universalize masculine rationality, this changed in the 1930s. In the 1920s, Arja Rosenholm suggests, more androgynous representations of women were becoming common in the work force. Ultimately, the rational woman's aim was to obtain equality in the workforce and society by striving to perform male tasks at par, leading to a paradoxical duality. This is obtaining male minds with a female body, whose "irrational" nature automatically undermines the maleness of the assimilated New Woman.

During the "Great Retreat", the romantic woman gained quite a bit of visibility over the rational woman. The proper "new Soviet woman" was supposed to be both a fantastic mother, who reared multiple children, and a *stakhanovka/* ideal worker. A woman's labour was to serve as a role model for her children or to help her husband meet his quotas. Thus, the new Soviet woman became domesticized into the private realm under High Stalinism and State social and cultural policies encouraged worship of the cult of motherhood and emphasized, rather than deemphasized, the male-female binary (Attwood, 1999, p.162).

The assumptions of Cold War era Western studies, already shown as being criticised by Clark, should be remembered. These assumptions included the belief that dictations from top created a complete sameness, and a purely turgid style of writing. Neither is valid. Speaking about a totally different literary context, Theodore Sturgeon is reported to have said: "Ninety percent of science fiction is crud. But ninety percent of anything is crud, and it's the ten percent that isn't crud that is important." (Sturgeon, 1937-1940, as cited Gunn, 1995). Studying the fiction of Vasily Grossman, Maria Karen Whittle argued that he brought in "marginal heroes", thereby subverting Socialist Realist conventions while operating within them. Since Grossman sometimes has female characters as heroes, she brings them in too. (Whittle, 2012). However, this is where the argument raised earlier becomes pertinent. Whittle reads even his stories of the 1920s as Socialist Realist or subversion of the same. But prior to 1932, there was no concept, and its full meaning was worked out only by the Writers Congress.

This is why, not all the different viewpoints need to be classified as "dissident". And even when we do have political dissidents, as in the case of Alexandra Kollontai, there is no reason to assume that her fiction is set in conscious opposition to Socialist realism. I would rather look at it as an alternative that was put forward in the 1920s.

Alexandra Kollontai and Critical Bolshevik and Feminist Fiction:

Women Workers' Space within the Party: Workers' Opposition

Alexandra Kollontai was an important and independent minded communist. Starting with taking classes for women workers in 1894, by 1896-97 she was a convinced Social Democrat. Briefly a Bolshevik in 1904, she was a Menshevik for many years. By 1917, she was one of Lenin's strong supporters, when he initiated a drastic line change through his April Theses. She was also an early advocate of organising women workers as a distinct and separate party task, since 1905 revolution. It was therefore not surprising that she became a member of the first Council of Peoples' Commissars after the October Revolution. 1918-1922/3 saw a number of significant changes for women, both by government action and through political mobilizations. However, in 1920-22, Kollontai was to become a leading member of the Workers' Opposition. As a result, she lost her position in the women's centre of the party, and after 1922, increasingly withdrew from open political criticisms.

The second stage of the Workers' Opposition had been concerning the introduction of the New Economic Policy and the introduction of profitability for state owned industry and the peasants had to be paid for the grain beyond the amount they paid as taxes (in grain). This in turn led to the stronger one-man management structure. Kollontai, Alexander Shlyapnikov, and others objected the rise of unemployment since 1922. It affected women more than men, and it was found that the laws protecting female labour were not being observed even in the state enterprises. As subsidies were cut, community kitchens and similar attempts at going beyond the family norms started collapsing, and women found themselves being pushed back into domestic drudgery. Lack of birth control measures combined with easy divorce laws ended up benefitting men who could walk out of marriages leaving children with their mothers.

Withdrawal from Direct Politics

In 1922-25, Kollontai stopped writing or speaking openly about the general direction of the party and the state. With the defeat of the Workers' Opposition, she turned exclusively to issues of women workers

and women in general. By the end of the decade, her withdrawal would be far more complete, and she would separate women's issues from the ongoing debates over party line. However, the novels and stories she published need to be seen as carefully crafted critiques.

In several articles of this period Kollontai turned to a theme she had explored in earlier years, that of the psychological emancipation of women. Unlike a majority of the Bolshevik leaders, she was convinced that simple legal equality and the right to work, or economic freedom, was not adequate. Even more than women workers, it was the *krestianka* (peasant woman) to whom Kollontai drew attention. Isolated from urban radicalism, isolated from collective work, they had been the most backward as well as most oppressed. But war, revolution and civil war had caused a change. Kollontai wanted to utilise the changes to transform the lives of rural women. But for most party members, this seemed one more area where the party regime would come into conflict with the (male) peasantry.

Fictions: Equality and Redefinition of Love

Kollontai's fictions of this period, is simultaneously deeply political and intensely personal. Her first collection of stories was ***Woman at the Turning Point.*** The story "**A Great Love**", one of the stories in this collection, is often thought to be a depiction of the supposed relationship between Lenin and Inessa Armand, but it is actually a reflection on Kollontai's own relationship with the Menshevik ideologue Maslov. (Elwood, 1992; Evans Clements, 1979, p. 229; Stites, 1975, p.89). The story reached the embittered conclusion that relationships with men always end in mutual recrimination, that women must pursue their own careers, and that no man will allow them to do that. With anger much more intense than in her essays, Kollontai declared that marriage was doomed because people did not know how to love. ***The Love of Worker Bees*** was the second set of short stories published by Kollontai in 1923. (Kollontai, 1977). The heroine of the biggest story is a communist woman who chooses to put her commitment and ideology before her husband. Some of the elements of the story, according to Farnsworth, were thinly disguised elements of her own relationship with Dybenko. (Farnsworth, 1980, pp. 325-329). It is however perfectly possible to read it with no idea about that relationship.

In terms of the eventual Socialist Realist model and the function of women in it, no less than the major 20s-way, Kollontai's treatment of Vasilisa Malygina moves away from a party centric, and top-down idea of how consciousness is to grow, and how the proletarian hero could overcome hurdles only through the intervention of the senior mentor who was inevitably a senior party person.

Vladimir and Vasilisa had met during the revolutionary year of 1917, and any courtship had been to the accompaniment of struggles over workers' control over production, over ousting the "social patriotic" traitors from the leadership of the Soviets, and ultimately over making the revolution.

When her husband writes a letter asking for her help, Vasilisa leaves Moscow for the small town where he is director of a factory. Living there, she discovers what being a privileged person in NEP Russia means. What matters to Vasilisa is that she finds Vladimir not merely having fallen in love with someone else, but of keeping her (Vasilisa) as a front for his "respectability". When Vasilisa rejects this, Vladimir tries to commit suicide, not, as Vasilisa initially thinks, out of love and a conflict of emotions, but because he was going to lose face. (Kollontai, 1977, p.145) Beatrice Farnsworth thinks that the love that Vladimir felt for Vasilisa even at this point was genuine. Eventually Vasilisa makes a break with Vladimir, returns to Moscow, and writes a letter to Vladimir's woman friend Nina where she expresses the view that they are better suited, and that the rupture between Vladimir and herself was not caused by the appearance of Nina (Kollontai, 1977, pp. 176-77). Kollontai expects proletarian women, trying to transform themselves and their society, to break free of the construct which makes of woman's life chiefly the purpose of pleasing her man and finding pleasure in that. But this novel shows that this transition from sexual jealousy to unfettered passion demanding respect for the freedom of her own feelings has not been an easy process. More and more, she asserted, the new women were single women. At the same time, this singleness was not bourgeois

individualism. Vasilisa finds, when she leaves Vladimir, that she is pregnant, and her decision is to bring up the child in the commune she lives in, with the other women who live there. Women are neither to become masculine, nor are they to be romanticised. The class, both males and females, had to be self-activated, as parts of the class. If they did so, in the point of production, they could also free themselves from the tyranny of dependence in marriage. Self-emancipation meant not delegating to others the task of building a new society, but doing it oneself. This meant that contrary to the readings of these stories given by many of her critics, she was not confining herself to a narrowly "feminine" writing. She was also disclosing how bureaucratisation was eating into the vials of the party and how it was ruining some of the best elements of the working class. Gender was important, not in any "separatist" sense, but because existing gender imbalance meant that when bureaucratisation and the reappearance of privileges took place, the males became the chief beneficiaries – though only some males, not all. Vladimir has become a director, and Vasilisa is expected to be the Director's wife. Rejecting this, she reaffirms a revolutionary elan of the earlier years, gradually dying out. And there is a flat rejection of *partiinost*. *Soznatelnost* is not arrived at through *partiinost*, not through the gateway of the Stalinist reading of Lenin's *Chto Delat?* It is due to being part of the collective proletariat that consciousness grows, so that Vladimir may be also a party member and higher up in the echelon by state-party norms but projected as one whose consciousness has regressed from proletarian to a bureaucratic/petty-bourgeois level.

An additional point is worth mentioning. Critics in modern times have sometimes charged Kollontai with promoting the cult of the motherhood. (Farnsworth, 1980, pp. 296, 359-60 challenges this). Lokaneeta claims that Kollontai's notion of maternity has no concept of choice. This is based on her claim that Kollontai does not talk about contraception, and that she talks about population and labour power. (Lokaneeta, 2001, pp. 1409-1410)

This is to conflate the later Kollontai, who submitted to Stalinist norms about building Soviet citizens[1], with the Kollontai of 1923. Vasilisa's decision to have the child, and Zhenya's abortion in another story, ***The Love of Three Generations***, are both based on personal choices.

The Love of Three Generations, short story, was to be used to claim that Kollontai was a promoter of promiscuity, or the so-called glass of water theory. This was a supposed defence of promiscuity on the grounds that one should satisfy the sex drive as simply as one satisfies thirst. But one can associate Kollontai with this "theory" only if one assumes that Kollontai takes a stand in favour of propagating Zhenya's standpoint, and if one reduces the writings of Kollontai for this period to **'The Love of Three Generations'**. By setting this story side by side with the essay **'Make Way for Winged Eros'**, one can see a didactic purpose being worked out. Zhenya's life is that of a 'wingless Eros'. But only after much struggles could a new world of communist harmony come into being. Kollontai does not offer ready-made solutions, but nor does she offer Zhenya as a role model for youth. Rather, Zhenya is one possibility in the present.

There were reports coming in to the party that young Bolsheviks were pressuring each other into bed by accusing anyone who resisted of petty-bourgeois morality. The end result was that many women found themselves trapped in unwanted pregnancy and then abandoned by their once ardent comrades. That is why Cathy Porter wonders whether Zhenya symbolises a sexual revolution or whether the chaos of post-revolutionary Russia had created a new generation incapable of entering into deeper commitments at the personal level. (Lokaneeta, 2001, p.1411; Evans Clements, 1979, p.235; Porter, 1977, p. 14). Helen Deutsch offers an explanation, according to which the story should be seen as a cultural and historical document. It shows how women in the first period of the revolution, especially in the fluid situations, viewed their emotional relations, explored new patterns of sexuality, and how they prioritised work over passion. (Deutsch, 1944, p. 358). The contemporary conservative Soviet professor Aron Zalkind took a hostile stance.

[1] As when she wrote, in a 1946 article, "From the very beginning, Soviet law recognized that motherhood is not a private matter, but the social duty of the active and equal woman citizen.". In the same essay she also applauded the bestowal of the title 'Mother-Heroine' to millions of women." (Kollontai, 1972, pp. 183-184).

He termed Zhenya's outlook on life a disease, not a class idea. (Farnsworth, 1980, p.332) Zalkind himself had an extremely reactionary view, praising abstinence and sublimation of sexual drive. Yet, even if we leave aside her non-fiction writings, Kollontai's stories themselves, including Zheniya's deep love for her mother as opposed to the absence of such love to male sexual partners, indicate Kollontai's recurring affirmation that women ought not to make one heterosexual bonding the centre of their lives. All of this puts her fiction, regardless of its other flaws, as a critic of officialese.

Lydia Chukovskaia: Survivor of the *Yezhovshchina*

Lydia Chukovskaya (1907-1996) was the daughter of Kornei Chukovsky, and a close associate of Anna Akhmatova. Her husband, Matvei Bronstein, was a talented physicist, arrested in 1937 and executed in early 1938 after a 'trial' lasting half an hour. Chukovskaya was saved by not being in Leningrad at that time. While living in precarious conditions, she wrote a novel, *Sofia Petrovna*. This was therefore not a first-person memoir but as she writes, "I attempted to record the events just experienced by my country, my friends, and myself." (Chukovskaya, 1988, p.1) So, while it is not a direct memoir, it is, by the author's own admission, about her era, about women like herself. And this was written, not later, but while the events were still a living reality.

Sofia Petrovna and her Initial Illusions

Lydia Chukovskaya's heroine Sofia Petrovna was herself not arrested. Unlike some other women who survived to write about the Great Terror, like Nadezhda Mandelstam, or Evgeniia Ginzburg, Sofia Petrovna stood much lower down. Ginzburg had at least been sufficiently high up. Her husband Pavel Aksyonov was a member of the Central Executive Committee of the USSR (and the mayor of Kazan). So, she had a fair amount of privilege. Sofia Petrovna in the novel was the widow of a doctor, Fyodor Ivanovich. They had had a life together in the pre-revolution period too, when they had employed a maid. But in the new era, with the death of her husband, she had learned typing in order to take on a job. She joined a typing pool. In course of time, she became socially involved, while her son joined the Komsomol. As he grew older, he became an enthusiastic worker activist. But she was less clear about the twists and turns of politics. So, when in 1937 the full force of the Terror fell, she was unable to understand what was happening. She could not believe that people she had known as good humans, whether the doctor friend of theirs who had been Godfather to her son Nikolai, or the Party Secretary of her workplace, could all turn out to be in the hire of the Nazis or be saboteurs. And then Nikolai's friend Alik comes and informs her that Nikolai has been arrested.

Terror

What follows is a description of the harrowing experience of a mother in search of information about her son. The bureaucratic machinery is described in fewer pages, but along lines very similar to what Mandelstam portrays. Sofia Petrovna believes, however, that while Kolya was arrested due to a misunderstanding, the others, including the accused in the second Moscow Trial, were really guilty people. After all, there was so much being written about them in the newspapers.

As she waits for the "error" to be rectified, however, Sofia finds other things happening. Her friend, the typist Natasha, is fired for a simple typing error where she had typed Ret army instead of Red Army. Natasha was the daughter of a colonel under the old regime. While still searching for her son, she discovers what was happening to people sentenced to jail, and to their family members sent off to distant places like Kazakhstan.

Sofia Petrovna found herself being written up in an anonymous article as a person hand in glove with saboteurs. She submitted her resignation rather than wait to be thrown out. The next day she discovered that her friend Natasha had consumed poison.

Her son survived, at least the first year and a few months. And she received a letter from him, where he mentioned how he had been tortured. When she took the letter to Mrs. Kiparisova, the wife of Kolya's Godfather, she found the woman packing to leave since, as the wife of a counter– revolutionary, she was being deported. And she advised Sofia not to apply on behalf of her son. To do so would be to draw attention to herself as the mother of a convicted counter-revolutionary. At the same time, it was likely to result in further punishment for her son.

Lydia Chukovskaya therefore gets her principal character to do what Ginzburg had been advised in real life but what she refused to do. Possibly, it was easier for a Sofia Petrovna than for Ginzburg. As a teacher, a colleague of a man Stalin himself had condemned, and as a party member married to a high functionary, her visibility was far greater. As Vadim Rogovin shows, there was substantial sympathy for Trotsky's criticism of the Stalin regime in the ranks and even in the leadership of the CPSU, and support for his demands for inner-party democracy, greater social equality and an international orientation to the Bolshevik goal of world revolution. It was this political fact, as Rogovin demonstrates, that accounts for the purge reaching so deeply into the party apparatus, the military, the Komsomol youth movement, and the broader layers of the population. (Rogovin 2009)

But we need to see what these texts told the first generation that received them – the post-Stalin soviet people, who read these mostly as Samizdat. Luminaries of the Soviet underground from the post - Thaw period like Lev Kopelev, Raisa Orlova[1], Ludmilla Alexeyeva (Alexeyeva, 1993, p.43), Andrei Sakharov, and Roy Medvedev mention Ginzburg's memoir alongside the works of Aleksandr Solzhenitsyn and Varlam Shalamov as having both a profound personal influence on their lives and one of the most worthwhile texts written about the Gulag (Medvedev, 2002, 41).

Sofia Petrovna, in order to survive, decided to burn the last letter from Nikolai (Kolya). Was it cowardly? In 1937, at the height of the Terror, survival called for many tricks. Bukharin's widow, Anna Larina, memorised an eight-paragraph long letter, addressed to a future generation of party leaders. For years, while she languished in prison cells and internal exile as a "relative of an enemy of the state," Larina could not bring herself to write down the testament for fear of informers. In 1956, after Nikita Khrushchev denounced the crimes of Stalin in a "secret speech" to the party leadership, she wrote out the testament for the first time. She appealed to the party leadership for the rehabilitation of Bukharin, though that would happen only in the Gorbachev era. (Larina, 1994)

What is also important, when we look at Sofia Petrovna as a novel, is how the master narrative is taken up and then subverted. In the first part, the politically untutored Sofia begins under the guidance of the local party comrades to become aware. Before the action of the novel begins, it is implied that Sofia Petrovna had little contact with the world beyond her home and family. Though the revolution had encashed on even the middling wealthy, carving up her home into smaller apartments, she managed to maintain a small part of the domestic life of old. But the death of her husband and the need to get her son launched in a decent way is what forces her to set out. As Holmgren points out, even when Petrovna dreams of a future in the early stage, it takes themes of radicalism and twists them. She thinks of owning a dressma-king shop where women will work for ladies. As Holmgren says, Sofia misses the political implications (women's employment, financial autonomy, opportunities for radical education) and focuses on surface images of bourgeois femininity. (Holmgren, 1993, pp. 47-48) Later, employed in a Petrograd publishing house, she has a positive development typical of socialist realism. Her son becomes an active Komsomol member. It is Kolya who is partly the mentor, explaining to her the importance of women doing socially necessary work. But when she does meet the hurdles, the way forward comes not through a mentor who will help her to overcome the problems and merge in the proletarian collectives while also developing the

[1] Kopelev and Orlova were present at Ginzburg's funeral. They share in an afterward they wrote for Whirlwind that they first became acquainted with Ginzburg through an illicit copy of her memoir. (Kopelev and Orlova, 1989: 320)

individual personality. Instead, Sofia gradually learns that the Stalinist system is a fraud, a monstrous regime oppressing the people. Written in a small period in 1939-40, in a school answer book, it had to be kept concealed for a long time. During the thaw, it circulated, and the author even tried getting it published. But in the end the state refused to do so. As a result, she refused to allow anything written by her to be published in the USSR. Only in 1988 was the Russian readership allowed to read the novel in a legal edition.

Kolia's arrest brings the personal dimension of the terror home to Sofia, but she has no answers. She sees only Kolia's arrest as a mistake. Committed to believe and obey, she submits to and suffers from the self-serving manipulations of "bad" characters still enjoying official approval. Watching the destruction of the obedient and the "good", she nevertheless abhors and suspects any form of dissidence. So doomed by the nature of her participation, Sofia Petrovna is driven to a fundamental denial of herself and others. Her fate is the more terrible because it is worked out within and against the possible alternative world of a community of victims, who if they recognise their community, could become the starting point of a resistance. Instead, by subscribing to the official interpretation of her experiences, Sofia Petrovna cannot see all those women as allies. She sees them as wise and mothers of the enemy, as Ginzburg's memoirs show even arrested and tortured party members keeping their distance from those who were non-party, or worse, former members of other parties. As Holmgren remarks: "Renouncing their positive image and association, she is led to distrust her own unofficial response as a loving mother and an intuitive woman and, in the end, yields to the annihilating silence of the torture chamber" (Holmgren, 1993, p. 56).

Conclusion:

I started by arguing that Socialist Realism is less homogeneous and less a one-way dictation from the state than it used to be thought in the Cold War era. In looking at the two texts of opposition, I suggest that there cannot be any image of a homogeneous opposition either. Kollontai tried to remain a communist activist. Natalia Sedova-Trotsky, in her book co-authored with Victor Serge on the life of Trotsky, mentions an event of the late 1920s.

"Before the final blow, Alexandra Kollontai used to visit us quite often. The 1920 Workers' Opposition, of which she had been one of the leaders, was allied to our movement. When she was appointed ambassador to Norway, she came to take her leave of us and offered to take out Opposition documents in her diplomatic bags to hand over to foreign groups. When I took them to her a few days later, I found her completely changed, confused and absolutely terrified. "Really, I can't take anything, I am sorry," she kept repeating ... Soon afterwards, she published a complete refutation of her past in Pravda – the price for keeping her job" (Serge and Sedova Trotsky, 2015, p. 155). My concern is not with the accuracy or otherwise of Sedova's claim about why Kollontai changed her position, but with the testimony that at least till 1927 she had been keeping carefully in touch with the communist opposition to Stalinism.

The fiction she wrote was a part of this stance. It was an attempt to restore the idea of a proletarian collectivity that could not be substituted by a top-down party hierarchy. In its Gothic elements, Vasilisa Malygina also challenged the emerging *Proletkult* line.

By contrast, it is with Lydia Chukovskia that we see the full Socialist Realist model addressed and subverted. By fighting for its legal publication in her own country, she was thereby fighting for a frontal attack on the more dogmatic dimensions of Socialist Realism. While certainly her battle was fundamentally political, in a sense it was also more significantly literary, in a way that Kollontai's was not. Kollontai chose fiction when the opportunity for speaking and writing non-fiction was closing for her. Chukovskaya made literature the site of her struggle, and made a critique of socialist realism her core weapon.

References:

Alexeyeva, L. (1993). The Thaw Generation: Coming of Age in the Post Stalin Era. University of Pittsburgh Press.

Attwood, L. (1999). Creating the New Soviet Woman: Women's Magazines as Engineers of Female Identity, 1922-1953, MacMillan.

Chukovskaya, L. (1988). Sofia Petrovna, Northwestern University Press.

Clark, K. (1981). The Soviet Novel: History as Ritual. The University of Chicago Press.

Deutsch, H. (1947). The Psychology of Women, vol.1, Research Books Ltd.

Edgerton, W. (1949). The Serapion Brothers: An Early Soviet Controversy. The American Slavic and East European Review, 8(1), 47-64.

Ehrenreich, B. and English, D. (1978). For Her Own Good, Anchor Books.

Elwood, R.C. (1992). Inessa Armand: Revolutionary and Feminist, Cambridge University Press.

Evans Clements, B. (1979). Bolshevik Feminist: Life of Alexandra Kollontai. Indiana University Press.

Farnsworth, B. (1980). Aleksandra Kollontai: Socialism, Feminism, and the Bolshevik Revolution, Stanford University Press.

Gunn, J. (1995). From Pain to Violence: The Traumatic Roots of Destructiveness. https://doi.org/10.1002/cbm.1995.5.3.243

Holmgren, B. (1993). Women's Works in Stalin's Times: Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam, Indiana University Press.

Kollontai, Alexandra (1972) 'The Soviet Woman – a Full and Equal Citizen of Her Country', in Alexandra Kollontai, Selected Articles and Speeches, Progress Publishers.

Kollontai, HAlexandra (1977). Love of Worker Bees, translated and introduced by Cathy Porter, 'Afterword' by Sheila Rowbotham, Virago.

Kopelev L. Orlova R. (1989). Evgeniia Ginzburg v kontse krutogo marshruta (posleslovie), in E. Ginzburg, Krutoi marshrut: Khronika vremen kul'ta lichnosti, Kursiv, 311-345.

Larina, A. (1994), This I cannot Forget: The Memoirs of Nikolai Bukharin's Widow, W.W. Norton and Co.

Le Blanc, P. (1989). Lenin and the Revolutionary Party. Humanities Press.

Lih, L. (2006). Lenin Rediscovered: What Is to Be Done? in Context. Brill.

Lokaneeta, J. (2001). Alexandra Kollontai and Marxist Feminism. Economic and Political Weekly, 28, 1409-1414.

Marik, S. (2010). Lives in Struggle: Communist Women of Bengal 1951-1977, SWS-SRTT Monograph.

Marik, S. (2013). Breaking Through a Double Invisibility: The Communist Women of Bengal, 1939-1948, Critical Asian Studies, 45 (1), 79-118, DOI :10.1080/14672715.2013.758822

Marik, S. (2022). Historians and Literary Studies: A Study of the Literature of Soviet Women Survivors of the 1930s. Sahitya: Journal of the Comparative Literature Association of India, 10, 13-32. https://www.clai.in/sahityavoll0/2https://www.clai.in/sahityavol10/2_S%20Marik.pdf

Porter, C. (1977). 'Introduction', Alexandra Kollontai, Love of Worker Bees, Virago.

Rogovin, V. (2009). Stalin's Terror of 1937-1938: Political Genocide in the USSR. Mehring Books, Incorporated.

Rosenholm, A. (2001). Mariya Vernadskaya: Missionary of 'Scientific Femininity. In Linda, E. (Ed), Gender in Russian History and Culture, (pp.73-92). Palgrave.

Serge, V. and Sedova, N.I. (2016). Life and Death of Leon Trotsky, tr. Arnold J. Pomerans, Haymarket.

Stites, R. (1975). Kollontai, Inessa and Krupskaia: A Review of Recent Literature, Canadian– American Slavic Studies, 10(1).

Sturgeon, T. (1937-1940). The Ultimate Egoist as cited by J. Gunn in https://physics.emory.edu/faculty/weeks/misc/slaw.html#:~:text=they're%20right.-Ninety%20percent%20of%20science%20fiction%20is%20crud.,than%20anything%20being%20written%20anywhere.%22

Whittle, M.K. (2012). Subverting Socialist Realism: Vasily Grossman's Marginal Heroes, Publication No. 70, BA thesis, Pomona College, Pomona Senior Theses. 70. https://scholarship.claremont.edu/pomona_theses/70

Irine Modebadze
ირინე მოდებაძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„Romanticism in Socialist Realism“
(History of the Soviet Literary Studies)

„რომანტიზმი სოციალისტურ რეალიზმში“
(საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიის ფურცლები)

In 1950 and 60s, the tendency to expand the boundaries of the new esthetic paradigm intensified. In 1968, Alexei Ovcharenko's study "Socialist Realism and the Modern Literary Process" was published. The Soviet scientist substantiated the need to determine the differences between the concepts of "method" and "style", "romanticism" and "romance". One of the chapters of the monograph: "Romanticism in Soviet Literature" became the subject of a wide theoretical controversy in 1969-1970. This was of great importance for the development of Soviet literary criticism.

The article examines the views and arguments expressed by Soviet scientists in the worldview paradigm and general cultural context of that period.

Keywords: Socialist realism, socialist romanticism, theoretical controversy of the 70s
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, სოციალისტური რომანტიზმი, 70-იანი წლების თეორიული დაპირისპირება

ახალი შემოქმედებითი მეთოდის აღმნიშვნელი ტერმინი **„სოციალისტური რეალიზმი“** ოფიციალურად 1934 წელს საბჭოთა მწერალთა I საკავშირო ყრილობაზე გამოცხადდა, მაგრამ მისი მნიშვნელობის გააზრება ბევრად უფრო ადრე, 1918 წლის იმ დღიდან დაიწყო, როდესაც გაჟღერდა კლარა ცეტკინისათვის ნათქვამი ვლ. ლენინის სიტყვები „ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს“ (Цеткин, 1955).

I. სოცრეალზმის განსაზღვრის ისტორიიდან

მარქსისტულ ლიტარატურათმცოდნეობაში მიღებული „შემოქმედებითი მეთოდის“ ცნება ესმოდად, როგორც „ნაწარმოებში ობიექტური რეალობის შეფასებისა“ და „შერჩევითი ასახვის“ ძირითად მხატვრულ პრინციპი, რაც იმას ნიშნავდა, რომ პრიორიტეტი ენიჭებოდა ნაწარმოების „იდეურობას“ და *„ფაქტების იდეურად გაცნობიერებულ შერჩევას“* (Вайман, 1994, გვ.164).

სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიური საყრდენი ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში ანატოლი ლუნაჩარსკიმ თავის „პოზიტიური ესთეტიკის საფუძვლებში“ განსაზღვრა. მისი აზრით, *„ესთეტიკა – მეცნიერებაა შეფასებაზე“, ხოლო „შემეცნების თეორია და ეთიკა მისი განშტოებებია“*[1] (Луначарский, 1904). ლუნაჩარსკის მტკიცებით, შემოქმედება *„ერწყმის იდეოლო-*

[1] აქ და შემდგომ რუსულიდან თარგმნა – ***ი.მ.***

გიას“ და მისი დანიშნულება *„იდეალისათვის ბრძოლაა“*. აქედან გამომდინარე, ხელოვნების ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს არა არსებული სინამდვილის ნაკლოვანები, არამედ ის, თუ *„როგორი უნდა იყოს <…> ბედნიერი და სრულყოფილი მომავალი“*. ლუნაჩარსკი მოუწოდებდა ხელოვანებს ხელი შეეწყოთ უკეთესი *„მომავლის მიღწევის რაციონალური გზების ძიებისათვის“*, გაეძლიერებინათ ხალხში *„საკუთარი ძალისა“* და *„უკუთესი მომავლის“* რწმენა. ხელოვნების ამოცანად ის მიიჩნევდა *„გულების გაერთიანებას <…> ზეადამიანობისაკენ ერთობლივი სწრაფვის გრძნობაში“*. იმისათვის რომ მხატვრულმა ნაწარმოებმა *„შეძლებისდაგვარად დაამშვენოს ხალხის ცხოვრება“,* მასში უნდა იყოს ასახული *„პრომეთესეული სწრაფვები“* და ბედნიერი მომავლისთვის *„ბრძოლისა და გამარჯვების სიხარული“* (Луначарский, 1904). ამ შემოქმედებით მიმართულებას იგი ჯერ **„პროლეტარული რეალიზმის“**, ხოლო მოგვიანებით (1920-ან წლებში) **„ახალი სოციალური რეალიზმის“** სახელით მოიხსენიებდა[1].

1932 წლის 23 მაისს „ლიტერატურნაია გაზეტაში“ გამოქვეყნდა ივ. გრონსკის[2] წერილი, რომელშიც პირველად გაჟღერდა სახელწოდება **„სოციალისტური რეალიზმი“** და იმავე წლის 26 ოქტომბერს მაქსიმ გორკისთან მოწყობილ „მწერლებთან შეხვედრაზე“ ამ ტერმინმა სახელმწიფო და პარტიულ დონეზე პირადად ამხ. სტალინისაგან ოფიციალური აღიარება მოიპოვა (იხ. Ревякина, 2002). სტალინმა მას *„ჩვენი ხელოვნების ლოზუნგის“* სახელი მიანიჭა (Гронский, 1989)[3].

საბჭოთა ლიტერატურის დანიშნულებად მიიჩნეოდა *„სოციალიზმის მშენებლობისა“* და სოციალისტური საზოგადოების *„კომუნიზმისაკენ მისწრაფების“ „რეალური ასახვა“*. სკპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის მდივნის ა. ჟდანოვის განმარტებით ეს ნიშნავდა *„სინამდვილეს ასახვას მის რევოლუციურ განვითარებაში“* (Первый ..., 1934, გვ. 4). ამ ამოცანის გადაწყვეტაში პრიორიტეტი სოცრეალიზმს მიენიჭა, რაც „საბჭოთა მწერალთა კავშირის წესდებაშიც“ აისახა (იხ: Устав ..., 1935, გვ. 5). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იდეოლოგიური მოსაზრებებით ნაკარნახევი ფორმულირების შერჩევაზე გაცილებით რთული აღმოჩნდა იმის დადგენა, თუ რა მხატვრული ფორმებისა და ესთეტიკური ნოვაციების გამომუშავება იყო საჭირო დასახული მიზნის მისაღწევად. თუ გასული საუკუნის 20-იან წლებში საბჭოთა მწერლობა გამოირჩეოდა თამამი ესთეტიკური ექსპერიმენტებით, 30-იანებში დადგინდა სოცრეალიზმის ურყევი პარამეტრები – ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებად გამოცხადდა **„პარტიულობა, ხალხურობა, ისტორიული ოპტიმიზმი, სოციალისტური ჰუმანიზმი და ინტერნაციონალიზმი“.** ა. სილაევის თქმით, *„ეს ლიტერატურის სახელმწიფო მონოპოლიზაციას (გასახელმწიფოებას) /огосударствление)/ ნიშნავდა“*(Силаев, 2017, გვ. 37).

სოცრეალიზმი საბჭოთა ლიტერატურის სინონიმად იქცა. მისი დანიშნულება მკითხველში *„სოციალისტური, რევოლუციური“ „მსოფლმხედველობისა და მსოფლშეგრძნების აღზრდად“* (მაქსიმ გორკი) გაიგებოდა, მოგვიანებით კი *„მასებში კომუნისტური სულისკვეთების აღზრდად“* (Гурштейн, 1941, გვ. 31). ამიერიდან ნებისმიერი ქმნილება, რომელიც სცილდებოდა დადგენილ ნორმებს, საბჭოთა კრიტიკისა და ცენზურის მიერ ცხადდებოდა „მტრულად“ („ანტისაბჭოურად“). ამის გამო სოცრეალიზმის კონცეფციას ხშირად ტოტალიტარიზმის საყრდენად მოიხსენიებენ. ა. განგნუსის[4] განსაზღვრით, *„სოცრეალიზმი არც ესთეტიკაა და არც შემოქმედებითი მეთოდი; საბოლოო ჯამში, ეს არის შენიღბული რელიგია, რომლის გარეშე ვერ გაძლებდა სტალინის მიერ*

---

[1] იხ. ა. ლუნაჩარსკის შრომები: “Основы позитивной эстетики“ (1903), «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907) და სხვა.

[2] ივანე გრონსკი (Иван Михайлович Гронский/ наст. фам. Федулов/, 1894-1985) – საბჭოთა ჟურნალისტი, ლიტერატურათმცოდნე და საზოგადო მოღვაწე, გაზეთ «Известия»-ს მთავარი რედაქტორი (1928 – 1934), საბჭოთა კავშირის სოციალისტური პარტიის ორგკომიტეტის თავჯდომარე. 1938 წ. დააპატიმრეს მემარჯვენეების არალეგალურ ორგანიზაციაში წევრობის და „ლიტერატურისთვის ზიანის მიყენების“ ბრალდებით, რეაბილიტირებულია 1956 წ.

[3] ***„Сталин подумал и якобы сказал неторопливо, как бы размышляя: «Коммунистический реализм… коммунистический… Пожалуй, рано… Но, если хотите, <u>социалистический реализм должен стать лозунгом нашего искусства</u>»“ – ივ. გრონსკის მოგონებებიდან*** (Гронский, 1989).

[4] ალექსანდრე განგნუსი – საბჭოთა მწერალი, ჟურნალისტი, მამის მხრივ – პოეტის ევგ. ევტუშენკოს ძმა.

ჩაფიქრებული ყაზარმული სოციალიზმის იმპერია“ (Гангнус, 1988, გვ. 148–149). გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სოცრეალიზმი არ ყოფილა *„მხოლოდ ტოტალიტარიზმის ნაყოფი, როგორც ეს ხშირად აღინიშნება 80-იანი წლების კვლევებში*“ (Ревякина, 2002, გვ.104). *„ხელოვნების სოციალური, აღმზრდელობითი ფუნქციის აბსოლუტიზაციის საჭიროება გაჩნდა იმ დროს, როდესაც მასობრივი მკითხველი მზად იყო ასეთი აღზრდისათვის“,* – აღნიშნავს იუ. გუსევი, რომელიც სოცრეალიზმს *„საზოგადოებრივი მოთხოვნის ესთეტიზაციად“* მიიჩნევს (Гусев, 1997, გვ. 47).

II. რომანტიზმის ცნება XX საუკუნის პირველი ნახევრის საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში

მხატვრული აზროვნების განვითარება – ცოცხალი პროცესია და მიუხედავად საბჭოთა იდეოლოგთა მოლოდინისა, მისი მართვა განკარგულებებით და მოწოდებებით შეუძლებელი აღმოჩნდა. თუ ცენზურის კომიტეტი (ე.წ. „მთავლიტი“)[1] მკაცრად აკონტროლებდა ნაწარმოებების იდეურ მნიშვნელობას და კრძალავდა ე.წ. „ანტისაბჭოურ პროპაგანდას“, მხატვრულ საშუალებებზე მკაცრი კონტროლი ვერ ხორციელდებოდა. საბჭოთა ლიტერატურა გამოირჩეოდა მხატვრული მრავალფეროვნებით[2] და სოცრეალიზმის დადგენილი პარადიგმის საზღვრების დაცვა გარკვეულ სირთულეებს წააწყდა.

საბჭოთა კრიტიკას მოუწია არა ერთი თეორიული საკითხის გადაწყვეტა. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ისეთი ფუნდამენტურიც, როგორიცაა რომანტიზმისა და რეალიზმის განსაზღვრის, ტიპოლოგიისა და შემოქმედებითი პრინციპების გააზრება.

იდეური განწყობის გათვალისწინებით წინა საუკუნის რეალიზმს მიენიჭა *კრიტიკული რეალიზმის*[3] სახელი და კულტურული მემკვიდრეობის შეფასება მიმდინარეობდა „კაპიტალისტური საზოგადოების“ კრიტიკისა და „რევოლუციური იდეებისათვის“ სარგებლიანობის თვალსაზრისით. რაც შეეხება რომანტიზმს – წინა საუკუნეების (ე.წ. „რომანტიული ეპოქის“) რომანტიზმი, როგორც წესი, ფასდებოდა ოპოზიციის სახით: მას **პროგრესულ** (რევოლუციურ, აქტიურ) და **კონსერვატულ** (რეაქციულ, პასიურ) მიმართულებებად განიხილავდნენ. მაგრამ არსებობდა განსხვავებული ხედვებიც, მაგ., უ. ფოხტი გამოყოფდა „ფსიქოლოგიურ“, „ფილოსოფიურ“, „სოციალურ“ და „შუალედურ“ რომანტიზმს. შუალედურში მეცნიერი „ფილოსოფიურის მეშვეობით ფსიქოლოგიურიდან სოციალურ რომანტიზმამდე გარდამავალ“ ფორმას გულისხმობდა და მაგალითად მას მოჰყავდა ა. ბლოკის რომანტიზმი.

ზოგი მეცნიერი მიიჩნევდა რომანტიზმს „სტილურ მიმდინარეობად“, ზოგი – მხატვრული შემოქმედების სახეობად, ზოგი – დამოუკიდებელ ლიტერატურულ მეთოდად. 40-იანი წლების დამლევსა – 50-იანი წლების დასაწყისში პროგრესული და რეაქციული რომატიზმის გააზრებას განსხვავებულ მიმართულებადაც ცდილობდნენ. „რეალიზმის-ანტირეალიზმის“ სახით ლიტერატურული პროცესის განხილვის მომხრეები პროგრესულ რომანტიზმს რეალიზმის წინარე – „გაუაზრებელ“ – ფორმად მიიჩნევდნენ. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ არაერთი საბჭოთა მეცნიერი გამოდიოდა ამ კონცეპციის წინააღმდეგ: ასე, მაგალითად, ლ. ბლაგოი, ვ. ჟირმუნსკი, ა. სოკოლოვი და სხვა მრავალი მიიჩნევდნენ რომანტიზმს ტიპოლოგიურ ერთობლიობად. **ნათელია, რომ რო-**

---

[1] 1922 წელს „მთავლიტის“ (მთავარი ლიტერატურული სამმართველოს) შექმნით დასრულდა კონტროლის ცენტრალიზაცია.

[2] თუ ვ.მაიაკოვსკის, მ.გორკის, ლ.ლეონოვის, ა.ფადეევის, მ.შოლოხოვის, ფ.გლადკოვის, ვ.კატაევის, მ.შაგინიანის, ნ.ოსტროვსკის, ა.მაკარენკოს, ვ.ვიშნევსკის, ნ.პოგოდინის და სხვათა ნაწარმოებები პასუხობდა სოცრეალიზმის მოთხოვნებს, ამას ვერ ვიტყვით ისეთი მწერლების შემოქმედებაზე, როგორებიც იყო ე.ზამიატინი, მ,ზოშენკო, ბ.პასტერნაკი, ბ.პილნიაკი, ა.პლატონოვი, მ.ცვეტაევა და სხვა მრავალი.

[3] მარკსისტულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი „კრიტიკული რეალიზმი“ 1933-1935 წლებში მაქსიმ გორკის გამოსვლებში გამოყენების შედეგად დამკვიდრდა: მწერალი აღნიშნავდა, რომ სინამდვილისადმი „ძველი რეალიზმის“ კრიტიკული დამოკიდებულებისგან განსხვავებით სოცრეალიზმს ახასიათებს პოზიტიური განწყობა (იხ.: Первый ..., 1934, გვ. 233).

მანტიზმისა და რეალიზმის ტიპოლოგიის დადგენა საჭიროებდა *მეთოდის, სტილის* და *მიმართულების* დეფინიციების განსაზღვრას.

რომანტიზმისა და რეალიზმის ტიპოლოგიის შესწავლასთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სოციალისტური რეალიზმის თეორიული გააზრებაც. საუბარი, პირველ რიგში, ეხებოდა საბჭოთა ლიტერატურის რომანტიულ მხატვრულობას და საბჭოთა სინამდვილის რომანტიულ ასახვას.

გასული საუკუნის პირველ ნახევარში „რომანტიზმის“ სახელით ხშირად მოიხსენიებოდა „ისტორიული ოპტიმიზმის“ სახელით ცნობილი **რომანტიკა,** რომელსაც მიიჩნევდნენ „მომავალზე მეცნიერულად დასაბუთებულ ოცნებად“. სტალინის გარდაცვალების შემდგომ განხორციელდა „სოციალისტური რომანტიზმის“ გააზრების განსხვავებული მეთოდისა ან სტილის სახით რამდენიმე მცდელობა, მაგრამ საბჭოთა მწერლობაში სოცრეალიზმის გარდა სხვა შემოქმედებითი მეთოდის აღიარებას აქტიურად ეწინააღმდეგებოდა ორთოდოქსული კრიტიკა. აღსანიშნავია, რომ რომანტიზმისა და რეალიზმის სოციალისტურ ხელოვნებაში ურთიერთშეფარდების საკითხის განხილვა არაერთი ათწლეული გაგრძელდა.

III. სოციალისტური რომანტიზმის გააზრება XX საუკუნის 70-ანი წლების საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში

1950-60-იან წლებში საბჭოთა კავშირის კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების ფონზე გამყარდა სოცრეალიზმის ესთეტიკური პარადიგმის გაფართოების ტენდენცია. ამ დროისთვის საბჭოთა ლიტერატურა საკმაოდ დაცილდა სოცრეალიზმის დადგენილ საზღვრებს. საბჭოთა კრიტიკაში გაჩნდა ისეთი ცნებები, როგორიცაა „პიროვნების კონცეფცია“, „მხატვრული სახის პრობლემურობა“ და ა.შ., რაც საბჭოთა მწერლობაში არა მხოლოდ „დოგმატური დადებითი გმირის“, არამედ „რთული სულიერი სამყაროს“ მქონე მხატვრული სახეების ლეგიტიმიზაციაზე მიუთითებდა.

1966 წ. მოსკოვის გორკის სახ. მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტში (ИМЛИ) გაიმართა სამეცნიერო კონფერენცია „Актуальные проблемы социалистического реализма“ /„სოციალისტური რეალიზმის აქტუალური პრობლემები“/. პოლემიკის ძირითად საგნად იქცა „არსებული თეორიული შეხედულებების გადახედვისა“ და „საბჭოთა ლიტერატურის“ და „სოცრეალიზმის“ მანამდე გაიგივებულ ცნებათა გამიჯვნის აუცილებლობა. განიხილებოდა ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი, როგორიც იყო საბჭოთა ლიტერატურაში განსხვავებული მიმდინარეობების (ან მეთოდების) სახით რომანტიზმისა, კრიტიკული რეალიზმის და „ინტელექტუალიზმის“ არსებობის შესაძლებლობა (იხ.: Актуальные ..., 1969). დისკუსიაში მონაწილეობდნენ კრიტიკოსები, ლიტერატურათმცოდნეები და თეორეთიკოსები: ი. ბორევი, ი. ბრაგინსკი, ა. იეზუიტოვი, გ. ლომიძე, დ. მარკოვი, ა. მიასნიკოვი, ლ. ნოვიჩენკო, მ. პარხომენკო, გ, პოსპელოვი, ე. ტაგერი, უ. ფოხტი, მ. ხრაპჩენკო, ვლ. შჩერბინა, ია. ელსბერგი, ლ. იაკიმენკო და სხვა.

მნიშვნევლოვნად მიგვაჩნია *გ. პოსპელოვის* პოზიცია. მეცნიერი გამოყოფდა სამ განსხვავებულ ცნებას: ა) *„საბჭოთა ლიტერატურა“* – საბჭოთა კავშირის ხალხთა მიერ შექმნილი მრავალფეროვანი მწერლობა; ბ) *„სოციალისტური ლიტერატურა“* – საბჭოთა საზოგადოებაში მიმდინარე სოციალური ცვლილებების ამსახველი მწერლობა; გ) *„სოციალისტური რეალიზმი“* – სოციალისტური ლიტერატურის ასახვის წამყვანი პრინციპი.

გ. პოსპელოვი ამტკიცებდა, რომ „სოციალისტური ლიტერატურა“ საბჭოთა მწერლობის „მხოლოდ ძირითადი, წამყვანი მიმდინარეობაა“, რაც იმას ნიშნავდა, რომ სოცრეალიზმი არ იყო საბჭოთა მწერლობის ერთადერთი ასახვის პრინციპი (Актуальные ..., 1969, გვ.431). გ. პოსპელოვის აზრით, ს. ესენინის, ი. ბაბელის, მ. პრიშვინის და ე. შვარცის შემოქმედება არა "სოცრეალიზმს“, არამედ „კრიტიკულ რეალიზმს“ მიეკუთვნება. მართალია, პოლემიკისას გაიმარჯვა არა პოსპელოვის მიერ შეთავაზებულმა დიფერენციაციამ (საბჭოთა ლიტერატურა > სოციალისტური ლიტერატურა = სოცრეალიზმი), არამედ ახალმა დოგმატურმა სქემამ, რომელიც ითვალისწინებდა სოცრეალიზმის გააზრებას „ღია კატეგორიის“ სახით. ამ თეორიის მომხრეები (ბ. სუჩკოვი, დ. მარკოვი და სხვ.) ცდი-

ლობდნენ საბჭოთა ლიტერატურის ყველა მოვლენის განხილვას სოცრეალიზმის დადგენილი პარადიგმის საზღვრების გაფართოებით.

სოცრეალიზმის ტიპოლოგიისა და ესთეტიკური საზღვრების დადგენა კიდევ არაერთი წელი გაგრძელდა. 1968 წელს დაიბეჭდა ალექს. ოვჩარენკოს კვლევა „Социалистический реализм и современный литературный процесс /„სოციალისტური რეალიზმი და თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი“/. ჩვენ უკვე ვახსენეთ, რომ სოცრეალიზმის ერთ-ერთი მახასიათებელი, კერძოდ „რევოლუციური რომანტიკა“ /„ისტორიული ოპტიმიზმი“/ ხშირად მოიხსენიებოდა რომანტიზმის სახელით. თავის მონოგრაფიაში საბჭოთა მეცნიერი ასაბუთებდა „რომანტიზმისა“ და „რომანტიკის“, „მეთოდისა“ და „სტილის“ ცნებათა სხვაობის განსაზღვრის აუცილებლობას.

ა. ოვჩარენკოს განმარტებით, „შემოქმედებითი მეთოდი – სამყაროს აღქმისა და ასახვის იდეოლოგიური და მხატვრული პრინციპების ერთობლიობაა“, ხოლო სტილი არის „ფორმის განუყოფელი ნაწილი“, რომელიც დამოკიდებულია ნაწარმოების შინაარსზე (Овчаренко, 1968, გვ. 182). მეცნიერი განიხილავდა „სოციალისტურ რეალიზმს“ საბჭოთა მწერლობის „ესთეტიკური კონცეფციის“ სახით, რომლის წიაღში შესაძლოდ მიაჩნდა რომანტიზმის სტილური მიმდინარეობის არსებობა. გარდა ამისა, სოცრეალიზმში (ესთეტიკური კატეგორიის ფართო გაგებით) ის ვარაუდობდა სხვა შემოქმედებითი მეთოდების არსებობასაც, მაგ., „საბჭოთა რომანტიზმისა“ და „საბჭოთა სიმბოლიზმის“. მისი აზრით, ა. დოვჟენკოს, იუ. იანოვსკის, ვს. ვიშნევსკის, ა. მალიშკოს და სხვათა ნაწარმოებების რომანტიული განწყობა არა მხოლოდ წერის სტილი, არამედ გაცილებით მეტია. საბჭოთა მწერლობაში სამყაროს რომანტიული მსოფლშეგრძნების არსებობის დასტურად მეცნიერს მოჰყავდა სამედ ვურგუნის შემოქმედება. ა. ოვჩარენკო ამტკიცებდა, რომ „თავიანთი მიღწევებით უკმაყოფილების შედეგად“[1] „სოციალისტურ სამყაროში“ შესაძლოა გაჩნდეს რომანტიზმის ახალი სახეობა – „სოციალისტური რომანტიზმი“, რომელიც არ ეწინააღმდეგება სოცრეალიზმს: ისინი *„პარალელურად თანაარსებობენ“.* ამ ბოლო დებულების გამო, მონოგრაფიის ერთ-ერთი თავი «Романтизм в советской литературе» („რომანტიზმი საბჭოთა მწერლობაში“) „ლიტერატურნაია გაზეტას“ და რამდენიმე ჟურნალის ფურცლებზე 1969-70 წლებში გამართული მწვავე თეორიული პოლემიკის საგნად იქცა. თავიანთი აზრი გამოთქვეს გ. პოსპელოვმა, ა. დიმშიცმა, ს. პეტროვმა, ბ. სუჩკოვმა, გ. ლომიძემ, მ. ხრაპჩენკომ, ა. ბუშმინმა და სხვა.

საბჭოთა მწერლობაში სხვა შემოქმედებითი მეთოდების არსებობის ვარაუდს მხარს აქტიურად უჭერდნენ ს. კრჟიჟანოვსკი და გ. პოსპელოვი, მაგრამ პოლემიკაში ჩართული მეცნიერთა უმრავლესობა (ა. დიმშიცი, ვ. ივანოვი, ს. ასადულაევი და სხვ. – იხ.: Асадуллаев, 1969) გამოდიოდა ამ დებულების წინააღმდეგ. მათ შორის ოვჩარენკოს ერთერთი ყველაზე აქტიური ოპონენტი იყო ბ. სუჩკოვი. აღსანიშნავია, რომ, თუ ეპოქის ზოგადკულტურული კონტექსტიდან გამომდინარე ა. ოვჩარენკო და მისი მომხრეები სოცრეალიზმის თეორიის გადახედვას ცდილობდნენ, მათი ოპონენტების აზრი არ სცილდებოდა დადგენილი იდეოლოგიური პარადიგმის საზღვრებს. ახლა უკვე რთულია დადგენა იმისა, თუ რა ამოძრავებდა პოლემიკის ამა თუ იმ მონაწილეს, მაგრამ უდავოდ საყურადღებოა ვ. ხრულევის დაკვირვება. რუსი მეცნიერის აზრით, დისკუსიისას გამოთქმულ აზრებში *„სიფრთხილე, იდეოლოგიური კონტროლის გათვალისწინება <…> აღმოჩნდა უფრო ძლიერი, ვიდრე შემოქმედებითი მიდგომა. <…> ზოგიერთმა მონაწილემ გამოიყენა სადისკუსიო ტრიბუნა ოფიციალური თვალსაზრისისადმი ლოიალობის დემონსტრირების საშუალებად, ზოგმა ამჯობინა დაბალანსებულ პოზიციებზე დარჩენა. ზოგიერთებმა შემოგვთავაზეს თეორიული ცნებების გაფართოება, მაგრამ კოლეგების მოწონება არ დაიმსახურეს...*“ (Хрулев, 2011).

სამართლიანად მიგვაჩნია მ. ხრაპჩენკოს მიერ იმ დროს გამოთქმული დასკვნა: საბჭოთა მეცნიერის აზრით, ამ მწვავე პოლემიკისას გამოვლენილ ორ განსხვავებულ პოზიციას საფუძვლად ედო საბჭოთა მწერლობისა და სოცრეალიზმის იდენტურობის/არაიდენტურობის საკითხი (Хру-

[1] *„მიღწევებით უკმაყოფილებაში“* მეცნიერი გულისხმობდა უკმაყოფილებას ბედნიერი მომავლის მშენებლობის ტემპით, *„შორეული მომავლის ხელშესახები ფორმებით შეგრძნებისკენ სწრაფვას...*“ (Овчаренко, 1968, გვ.183).

лев, 2011). გამართლდა გ. ლომიძის წინასწარმეტყველება. *„ა. ოვჩარენკოს თვალსაზრისი იწვევს კამათის სურვილს. ვფიქრობ, რომ დაპირისპირება მომავალშიც გაგრძელდება“* (Ломидзе, 1969, გვ. 206), – აღნიშნავდა მეცნიერი. და მართლაც – ახალი ესთეტიკური პარადიგმის საზღვრების დადგენა თითქმის საუკუნის ბოლომდე გაგრძელდა. საბოლოო დისკუსია სოცრეალიზმის შესახებ გაიმართა „ლიტერატურნაია გაზეტას“ ფურცლებზე მხოლოდ 1988 წელს.

დღევანდელი პერსპექტივიდან ამ პოლემიკის საგანი („რომანტიზმი სოციალისტურ რეალიზმში“) არა მხოლოდ უჩვეულოდ, არამედ პარადოქსულადაც ჟღერს, მაგრამ გასული საუკუნის 70-იან წლებში ამ საკითხისადმი მიძღვნილ პოლემიკას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის შემდგომი განვითარებისთვის: ნათლად გამოვლინდა სოცრეალიზმის თეორიული გააზრების კრიზისი და საბჭოთა მწერლობის მხატვრული მრავალფეროვნების შეფასებისადმი ახალი მიდგომის საჭიროება, რაც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ახალ ეტაპზე გადასვლას ნიშნავდა.

„სოცრეალიზმი ამტკიცებს სოციალისტურ იდეალს“ – საბჭოთა რიტორიკის ამ ცნობილი მტკიცების გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას რომ სოცრეალიზმის კრიზისი სოციალისტური იდეალის კრიზისსაც ნიშნავდა...

გამოყენებული ლიტერატურა:

Асадуллаев, С. (1969). Историзм, теория и типология социалистического реализма. [ისტორიციზმი, სოციალისტური რეალიზმის თეორია და ტიპოლოგია]. Баку: „Азернешр“.

Вайман, С. Т. (1994). О художественном методе. [მხატვრული მეთოდის შესახებ]. Современное искусствознание: методологические проблемы, 157–188. Москва: „Наука“.

Гангнус, А. (1988). На руинах «позитивной эстетики»: Из истории одного термина. [„პოზიტიური ესთეტიკის“ ნანგრევებზე: ერთი ტერმინის ისტორიიდან]. Новый мир, 12, 147–163.

Гронский, И. (1989). К истории партийной политики в области литературы (Переписка И. Гронского и А. Овчаренко). [პარტიული პოლიტიკის ისტორიის შესახებ ლიტერატურის დარგში (მიმოწერა ი. გრონსკისა და ა. ოვჩარენკოს შორის)]. Вопросы литературы, 2, 143-166. https://voplit.ru/article/k-istorii-partijnoj-politiki-v-oblasti-literatury-perepiska-i-gronskogo-i-a-ovcharenko-publikatsiya-a-ovcharenko/

Гурштейн, А. (1941). Проблемы социалистического реализма. [სოციალისტური რეალიზმის პრობლემები]. Москва: „Советский писатель“. https://www.prlib.ru/item/361024

Гусев, А. (1997). Социалистический реализм как историко-культурная проблема. Человек реальный и идеальный. [სოციალისტური რეალიზმი, როგორც ისტორიული და კულტურული პრობლემა. ადამიანი რეალური და იდეალური]. Славяноведение, 6, 29-57. https://inslav.ru/sites/default/files/slav-1997-6.pdf

Ломидзе, Г. (1969). Полемично, увлеченно. [პოლემიკურად, ენთუზიაზმით]. Вопросы литературы, 11, 202-206. https://voplit.ru/article/polemichno-uvlechenno/

Луначарский, А.В. (1904). Основы позитивной эстетики. [პოზიტიური ესთეტიკის საფუძვლები]. Очерки реалистического мировоззрения. Спб., 1904, 113–182; изд. 2–е. Спб. 1905, 114–182. http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/osnovy-pozitivnoj-estetiki/

Овчаренко, А.И. (1968). Социалистический реализм и современный литературный процесс. [სოციალისტური რეალიზმი და თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი]. М.: „Советский писатель“.

Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стеногр. отчет. (1934). [საბჭოთა მწერალთა პირველი საკავშირო ყრილობა: სტენოგრ. ანგარიში]. Фототипич. переизд. М., 1990. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006511623/

Ревякина, А.А. (2002). Социалистический реализм: к истории термина и понятия. [სოციალისტური რეალიზმი: ტერმინისა და კონცეფციის ისტორია]. Россия и современный мир, 4, 102-114. ISSN 1726-5223. https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-k-istorii-termina-i-ponyatiya/viewer

Силаев, А.С. (2017). «Позитивная эстетика» и ее уроки (из истории литературно-эстетической мысли XX века). [„პოზიტიური ესთეტიკა“ და მისი გაკვეთილები (მეოცე საუკუნის ლიტერატურული და ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან)]. Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды, 2 (61), 36-40. https://zenodo.org/record/1036280

Устав Союза советских писателей СССР. (1935). [სსრკ საბჭოთა მწერალთა კავშირის წესდება]. М: ОГИЗ, https://api.bigenc.ru/storage/db6a677698d28f60e4ab109ca2783e00.pdf

Хрулев, В.И. (2011). Романтизм как миропонимание и поэзия мечты. [რომანტიზმი, როგორც მსოფლაღქმა და ოცნების პოეზია]. Уфа: РИЦ БашГУ. https://studfile.net/preview/8958625/

Цеткин, Клара. (1955). Воспоминания о Ленине. [მოგონებები ლენინზე]. М.: „Издательство политической литературы“. https://libking.ru/books/nonf-/nonfiction/270338-3-klara-tsetkin-vospominaniya-o-lenine.html#book

References:

Asadullaev, S. (1969). Istorizm, teoriya i tipologiya sotsialisticheskogo realizma. [Historicism, theory and typology of socialist realism]. Baku: “Azerneshr”.

Gangnus, A. (1988). Na ruinakh «pozitivnoy estetiki»: Iz istorii odnogo termina. [On the ruins of “positive aesthetics”: From the history of one term]. Novyy mir, 12, 147–163.

Gronskiy, I. (1989). K istorii partiynoy politiki v oblasti literatury (Perepiska I. Gronskogo i A. Ovcharenko). [On the history of party politics in the field of literature (Correspondence between I. Gronsky and A. Ovcharenko)]. Voprosy literatury, 2, 143-166. https://voplit.ru/article/k-istorii-partijnoj-politiki-v-oblasti-literatury-perepiska-i-gronskogo-i-a-ovcharenko-publikatsiya-a-ovcharenko/

Gurshteyn, A. (1941). Problemy sotsialisticheskogo realizma. [Problems of socialist realism]. Moskva: „Sovetskiy pisatel'“. https://www.prlib.ru/item/361024

Gusev, A. (1997). Sotsialisticheskiy realizm kak istoriko-kul'turnaya problema. Chelovek real'nyy i ideal'nyy. [Socialist realism as a historical and cultural problem. The person is real and ideal]. Slavyanovedeniye, 6, 29-57. https://inslav.ru/sites/default/files/slav-1997-6.pdf

Khrulev, V.I. (2011). Romantizm kak mirovozzreniye i poeziya mechty. [Romanticism as a worldview and poetry of dreams]. Ufa: RITS Bashkirskogo gosudarstvennogo universiteta. https://studfile.net/preview/8958625/

Lomidze, G. (1969). Polemichno, uvlechenno. [Polemical, enthusiastic]. Voprosy literatury, 11, 202-206. https://voplit.ru/article/polemichno-uvlechenno/

Lunacharskiy, A.V. (1904). Osnovy pozitivnoy estetiki. Ocherki realisticheskogo mirovozzreniya. [Fundamentals of positive aesthetics. Essays on a realistic worldview]. Spb., 1904, 113–182; izd. 2–ye. Spb. 1905, 114–182. http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/osnovy-pozitivnoj-estetiki/

Ovcharenko, A.I. (1968). Sotsialisticheskiy realizm i sovremennyy literaturnyy protsess. [Socialist realism and the modern literary process]. M.: „Sovetskiy pisatel'“.

Pervyy vsesoyuznyy s"yezd sovetskikh pisateley: Stenogr. otchet. (1934). [First All-Union Congress of Soviet Writers: Stenogr. report]. Fototipical. reprint M., 1990. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006511623/

Revyakina, A.A. (2002). Sotsialisticheskiy realizm: k istorii termina i ponyatiya. [Socialist realism: on the history of the term and concept]. Rossiya i sovremennyy mir, 4, 102-114. ISSN 1726-5223. https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialisticheskiy-realizm-k-istorii-termina-i-ponyatiya/viewer

Silayev, A.S. (2017). «Pozitivnaya estetika» i yeye uroki (iz istorii literaturno-esteticheskoy mysli KHKH veka). [“Positive aesthetics” and its lessons (from the history of literary and aesthetic thought of the twentieth century)]. Russkaya filologiya: Vestnik Khar'kovskogo natsional'nogo pedagogicheskogo universiteta imeni G.S. Skovorody, 2 (61), 36-40. https://zenodo.org/record/1036280

Tsetkin, Klara. (1955). Vospominaniya o Lenine. [Memories of Lenin]. M.: „Izdatel'stvo politicheskoy literatury“ https://libking.ru/books/nonf-/nonfiction/270338-3-klara-tsetkin-vospominaniya-o-lenine.html#book

Ustav Soyuza sovetskikh pisateley SSSR (1935). [Charter of the Union of Soviet Writers of the USSR]. (1935). M: OGIZ. https://api.bigenc.ru/storage/db6a677698d28f60e4ab109ca2783e00.pdf

Wyman, S. (1994). O khudozhestvennom metode. [About the artistic method]. Sovremennoye iskusstvoznaniye: metodologicheskiye problemy, 157–188. Moskva: „Nauka“.

Irma Ratiani
ირმა რატიანი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველი ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Philosophy of Absurd and the Theater of Absurd, and their Soviet Reflection

Theoretical Studies

აბსურდის ფილოსოფია და თეატრი, და მათი საბჭოური რეფლექსია

თეორიული შტუდიები

The article deals with the issue of formation and development of the philosophy of existentialism and absurd and its influence on the theatre of absurd, which was established in European literature and culture in 1950s. One of the goals of the article is the reflection of the absurd philosophy and playwriting in Soviet Union. Works of Kierkegaard, Nietzsche, Sartre and Camus are overlooked. Special attention is done on the reflection of Camu's Myth of Sisyphus in the Soviet criticism and literature.

Key words: Philosophy of absurd, theater of absurd, Soviet Union
საკვანძო სიტყვები: აბსურდის ფილოსოფია, აბსურდის თეატრი, საბჭოთა კავშირი

აბსურდის კონცეპტი მსოფლიო ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქის ავტორებთან იჩენს თავს (არისტოფანე, პლაუტუსი და სხვ.), თუმცა, უფრო ჩამოყალიბებული სახით, შედარებით გვიანდელ ტექსტებში გვხვდება – „გულივერის მოგზაურობა", „ტრისტრამ შენდი", „ცხოვრება სიზმარია", „ელისი საოცრებათა ქვეყანაში". აღნიშნულ ტექსტებში უკვე რეალიზდება აბსურდის კონცეპტისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები, რაც XX საუკუნეში, ჯერ აბსურდის ფილოსოფიის, შემდეგ კი – აბსურდის თეატრის სახეს მიიღებს. კერძოდ, ჩვენ ვაკვირდებით ავტორების მცდელობას: ა) სახელი დაარქვან „იმას", „რასაც" სახელი არ ერქმევა; ბ) წარმოაჩინონ ფუჭი ილუზიებითა და წარმოდგენებით შემპყრობილი სამყარო; გ) გამოაცალონ დიალოგებს დიალექტიკური საზრისი.

საილუსტრაციოდ, გადავხედოთ რამდენიმე ნიმუშს.

– ლუის კეროლის ტექსტში – „ელისი საოცრებათა ქვეყანაში" – ვკითხულობთ:

- „– რა უცნაური საათია! მხოლოდ ციფრებს აჩვენებს და დროს - არა.

- განა საჭიროა? – ჩაიბურდღუნა მექუდემ. – შენი საათი განა აჩვენებს, რომელი წელია?..."

- „ თუ მე მეკითხებით, – გაუბედავად თქვა ელისმა, – მე არ ვფიქრობ, რომ...

– ხოდა, თუ არ ფიქრობ, ჩუმად იყავი! – გააწყვეტინა მას სიტყვა მექუდემ..."

- „აქედან სად წავიდე?

– და სად გინდა, რომ მოხვდე?

– სულერთია. მთავარია, სადმე მოვხვდე.

– მაშინ სულერთია სად წახვალ. სადმე აუცილებლად მოხვდები...“ („ელისი საოცრებათა ქვეყანაში“).

– სემუელ ბეკეტის ტექსტში – „გოდოს მოლოდინში“ – ვკითხულობთ:

- „– არაფერი არ ხდება, არავინ არ მოდის, არავინ არ მიდის – საშინელებაა...“
- „არ შემეხო! არაფერი მკითხო! არაფერი მითხრა! დარჩი ჩემთან!
  – განა როდესმე მიგატოვე?
  – წასვლის უფლება მომეცი...“
- „– მე უბედური ვარ!
  – რას ამბობ! როდის აქეთ?
  – არ მახსოვს“.
- „– ახლა რა გავაკეთოთ?
  – დაველოდოთ.
  – სანამ ველოდებით?
  – თავი რომ ჩამოვიხრჩოთ?“ („გოდოს მოლოდინში“).

ამ ტექსტებს შორის ნახევარ საუკუნეზე მეტი და ექსისტენციალიზმის ფილოსოფია ძევს. სწორედ ექსისტენციალიზმის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ ის მეტაფიზიკური სიღრმე, რასაც აბსურდის თეატრის წამყვანის დრამატურგების (ბეკეტი, იონესკო, ადამოვი, პინტერი და სხვ.) პიესები ავლენს, როდესაც ღირებულებებისაგან დაცლილი სამყაროს აღწერიდან (სვიფტი, სტერნი, კალდერონი, კეროლი) დრამატურგი მის ტრაგიკულ გააზრებამდე მიდის, ხოლო მთავარ პრობლემას აღარ წარმოადგენს წინააღმდეგობა შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და საზოგადოების მიღებულ ნორმებს შორის, არამედ – განხეთქილება ადამიანსა და სამყაროს შორის, როგორც პოსტნიცშეანური ეპოქის მთავარი შედეგი.

ფრიდრიჰ ნიცშეს, და მისი წინამორბედის – სიორენ კირკეგორის ფილოსოფიამ უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ფრანგი ექსისტენციალისტებისა და მწერლების – ჟან პოლ სარტრის (1905-1980) და ალბერ კამიუს (1913-1960) მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე. ჯ. უოლესი მიუთითებს:

> „სიორენ კირკეგორისგან მათ აბსურდისა და შფოთვის კონცეპტები გადმოიღეს (***angst*** კირკეგორთან, ***angoisse*** – სარტრთან). კირკეგორის აბსურდულობა გულისხმობდა სამყაროს, რომელიც განსაზღვრული იყო არა გონებით, არამედ – აუხსნელითა და მოულოდნელით, იდუმალით, რწმენით შთაგონებულით; აბსურდის შემეცნება თავბრუსხვევას იწვევდა, თუმცაღა, მუდმივად იგრძნობოდა იდუმალი ღმერთის მხარდაჭერა. ნიცშესგან კი, კამიუმ და სარტრმა მემკვიდრეობად მიიღეს თეზა, რომ *ღმერთი არ არსებობს* და რომ მორალი თუ ღვთიური მიზანდასახულობა მხოლოდ ადამიანური წარმოსახვის ნაყოფია“ (Wallace, 2009, გვ. 131).

თუკი კირკეგორისეულ აბსურდს გამოეცლება ღვთიური საყრდენი, სამყარო მართლაც რომ ცარიელი, უაზრო და ნიჰილისტური წარმოჩნდება. მიუხედავად სარტრის მტკიცებისა, რომ მისი თეორია ოპტიმისტური იყო, სარტრის ფილოსოფია, რომელიც ღმერთისგან მიტოვებული სამყაროს ლოგიკური შედეგების ანალიზს წარმოადგენდა, სრულიად საწინააღმდეგოს ამტკიცებდა: *„ადამიანი განწირულია თავისუფლებისათვის“,* – წერს სარტრი (Sartre, 1973, გვ. 34), ანუ – ღმერთისაგან გათავისუფლება სხვა არაფერია თუ არა „მიუსაფრობა“. ადამიანი მარტოდმარტოა სამყაროში და მუდმივად იტანჯება „სწორი გადაწყვეტილების მიღების“ წნეხის ქვეშ. ერთადერთი გამოსავალი ამ

დილემიდან არის ქმედება და კომუნიკაციის ძიება, რაც, უმეტეს შემთხვევაში, კრახით სრულდება. სარტრისაგან განსხვავებით, ალბერ კამიუს ფილოსოფიაში ბედისწერას არ განსაზღვრავს სწორი ან თუნდაც არასწორი გადაწყვეტილება, არც კომუნიკაციის შესაძლებლობა ან შეუძლებლობა, არამედ – „ზიზღნარევი ამაღლება“ „საკუთარ მდგომარეობაზე“, როგორც რეფლექსია „უაზრო“ რეალობაზე. ერთხელაც, ადამიანი შეიმეცნებს საკუთარ „არაავთენტურობასა“ და „უაზრობას“, და გაიაზრებს თავისი არსებობის „აბსურდულობას“, რაც მას სამყაროსთან ტრაგიკულ შეჯახებამდე მიიყვანს. ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბედისწერო შეჯახებას ალბერ კამიუ „ადამიანის ძახილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახებას“ უწოდებს და განსაზღვრავს, როგორც *„განხეთქილებას კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“* (კამიუ, 1996, გვ. 8). *„შეიძლება გულწრფელად ვაღიაროთ,* – წერს კამიუ (1996, გვ. 8), *რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის“..* მაგრამ... ადამიანი წინ უნდა აღუდგეს არსებულ მოცემულობას, მიიჩნევს კამიუ, და, იქვე, თითქოს საკუთარ თავს ედავებოდეს, კითხულობს: მაინც რა გზით უნდა შეეწინააღმდეგოს ადამიანი არსებულ მოცემულობას? თვითმკვლელობით? მაგრამ, *„თვითმკვლელობა ხომ ლაჩრული საქციელია, ის ამართლებს აბსურდის ლოგიკას, ამართლებს, რომ არსებობას არა აქვს აზრი. პირიქით, ადამიანი უნდა შეეწინააღმდეგოს აბსურდს მისი განცდის/მასში ცხოვრების გზით“* (Wallace, 2009, გვ. 133). და, თავისი თეორიის საილუსტრაციოდ, კამიუს სიზიფეს მითი მოჰყავს. მითის თანახმად, სიზიფემ ღმერთები განარისხა: სიკვდილის ჟამი რომ დაუდგა, სიზიფემ ჰადესისათვის თავის დაღწევა მოინდომა; ღმერთებმაც დასაჯეს სიზიფე და სამუდამო ტანჯვისთვის გაწირეს: კლდის ლოდებს შეაჭიდეს ურჩი სიზიფე. ეჭიდება სიზიფე ლოდებს, რათა მწვერვალზე ააგოროს ისინი, მაგრამ ააგორებს თუ არა, ქვა ისევ დაღმა დაგორდება... სიზიფე სუნთქვას მოიბრუნებს და კვლავაც შეეჭიდება ქვას, და ასე – უსასრულოდ. არაფერია იმაზე უფრო მძიმე, ვიდრე უშედეგო შრომა; სიზიფეს მუდმივად განმეორებადი ქმედება უაზროა, ის ვერასოდეს მიაღწევს მიზანს, რაც, მწერლის გადმოსახედიდან, კიდევ ერთხელ ადასტურებს „ბანალური ყოველდღიურობის რუტინაში“ ჩაძირული რეალობის სიცარიელესა და მიზნების სიყალბეს. მაგრამ, კამიუსათვის მაშინ უფრო საინტერესოა სიზიფე, როდესაც ის ლოდებს კი არ ეზიდება, არამედ თავისი მდგომარეობის ტრაგიზმს უღრმავდება: ასეთ დროს მას აღარაფერი დარჩენია ზიზღის გარდა! სიზიფე „ზიზღნარევად მაღლდება“ „საკუთარ მდგომარეობაზე“ და სრულად იაზრებს ვითარების აბსურდულობას, თუმცა, ის მაინც ჯიუტად ეჭიდება ლოდებს და ზევით მიაგორებს. რატომ? იმიტომ, რომ, „ზიზღნარევი ამაღლების“ წყალობით, სიზიფე სრულად შეიმეცნებს თავისი ბედის აბსურდულობას, მეტიც, ის თავისუფალია საკუთარი მდგომარეობის აბსურდულობის შემეცნებაში, რაც ეხმარება, დაძლიოს სასოწარკვეთილება და „შესაძლებელი“ და „ასატანი“ გახადოს დაკვირვება თავის ტრაგედიაზე. შესაბამისად, „შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სიზიფე ბედნიერია“, ასკვნის კამიუ.

სწორედ ამგვარი ფილოსოფიიდან, 1950-იანი წლების მიჯნაზე, ევროპულ სივრცეში, ახალი თეატრალური ტრადიცია ჩამოყალიბდა, რომელმაც აბსურდის თეატრის სახელი მიიღო და უშუალოდ დაუკავშირდება თანამედროვე ადამიანის ტრაგიკული არსებობის თემას.

აბსურდის თეატრის ფუძემდებლები და წამყვანი დრამატურგები – სემუელ ბეკეტი („გოდოს მოლოდინში“, „პარტიის დასასრული“, „პა და ოთხი ესკიზი“), ეჟენ იონესკო („მელოტი მომღერალი ქალი“, „სკამები“, „მარტორქა“), არტურ ადამოვი („პაროდია“, „შემოსევა“, „ყველანი ყველას წინააღმდეგ“), ჰაროლდ პინტერი („ოთახი“), – 1950-იანი წლებიდან იპყრობენ თეატრალურ სცენებს და მაყურებელს „განახლებულ“ თეატრს სთავაზობენ; მარტინ იესლინის მართებული დაკვირვებით, „აბსურდი თეატრი წარმოადგენს დაბრუნებას უძველეს, არქაულ ტრადიციებთან. მისი სიახლე მდგომარეობს უკვე არსებული გამოცდილების უჩვეულოდ კომბინირებაში... სახეზეა ნაცნობი ღირებულებების გადაფასება, გაფართოება, გაღრმავება, და გადანერგვაც კი რამდენადმე განსხვავებულ კონტექსტში“ (Esslin, 1991, გვ. 327).

აბსურდის დრამატურგიის კრებსითი მახასიათებლები შემდეგნაირად შეიძლება განისაზღვროს:

1. სიუჟეტის მკვეთრი დეფიციტი (როდესაც სიუჟეტურობა აღარ წარმოადგენს ავტორის მიზანს);

2. ხასიათების მხატვრული მთლიანობის ნაკლებობა (როდესაც ავტორი აღარ მიისწრაფვის ხასიათების სრულყოფისკენ);

3. ლოგიკისგან დაცლილი დიალოგების გამოყენება (როდესაც დიალოგი კარგავს თავის ტრადიციულ ფორმას და მნიშვნელობას, რადგანაც მასში არ გამოსჭვივის აზრების ჭეშმარიტად დიალექტიკური გაცვლა-გამოცვლა; სიტყვები მნიშვნელობადაკარგულია და დიალოგი მხოლოდ ფუჭი დროის გაყვანის ფუნქციას ასრულებს ტექსტში („უბედური ხართ? – „არ ვიცი, სერ“; ან: „ან სწრაფადვე დამავიწყდა, ანაც – არ დამვიწყებია არასოდეს...“);

4. დრო-სივრცული სიცარიელის შექმნა (როდესაც დროის თითქმის ყველა ფრაგმენტი მონოტონური და ერთშრეობრივია, ხოლო სივრცე – სტატიკური; პერსონაჟები ცდილობენ შეავსონ დრო აზრდაკარგული დიალოგებით ან არაფრისმთქმელი ამბების მოთხრობით);

5. სიტუაციის კომიზმის ხაზგასმა (როდესაც ავტორი ამცირებს დისტანციას კომედიასა და ტრაგედიას შორის, მსგავსად შექსპირისა, მაგრამ, ამავდროს, დაკავებულია სიტუაციის ფარსული გაშარჟებით, მსგავსად კომედია დელ არტეს სცენებისა, სადაც დაკარგულია სტრუქტურული წესრიგის განცდა).

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია აბსურდის პიესების *ენა*. ცნობილია, რომ ამ ჟანრის თითქმის არცერთი გახმაურებული პიესა არ არის დაწერილი ავტორის მშობლიურ ენაზე. სემუელ ბეკეტი თითქოს ხაზგასმით მიელტვოდა ენობრივი კრიზისის შექმნას. ბეკეტი ფრანგულად წერდა, რაც თავისთავად კურიოზული მოვლენა იყო. მარტინ იესლინი მიუთითებს:

> „ცხადია, ჩვენ ვიცნობთ შემთხვევებს, როდესაც მწერლები წერენ არამშობლიურ ენებზე, რაც, უმეტეს შემთხვევებში, გარკვეული გარემოებებითაა გამოწვეული, კერძოდ, ემიგრაციით, ან – მწერლის პოლიტიკური გადაწყვეტილებით, გაწყვიტოს კონტაქტი საკუთარ ქვეყანასთან, მის იდეოლოგიასთან; ანაც – სურვილით, მიიპყროს მსოფლიო მკითხველის ყურადღება და საკუთარი, პატარა ერის ენიდან გადაინაცვლოს საერთაშორისო ენებზე, როგორიცაა – ფრანგული ან ინგლისური“ (Esslin, 1991, გვ. 37).

მაგრამ, ეს ნამდვილად არ იყო ბეკეტის შემთხვევა. ის ირჩევს ფრანგულ ენას მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩამოშალოს ტექსტის ენობრივი სრულყოფილების განცდა: თუ მშობლიურ ენაზე წერა მუდმივად უბიძგებს მწერალს სტილისტური მრავალფეროვნების ძიებისკენ, არამშობლიურ ენაზე წერა ათავისუფლებს მას მსგავსი მისწრაფებისგან და, სანაცვლოდ, საშუალებას აძლევს, იყოს დაუდევარი, შედარებით მარტივად გამოთქვას სათქმელი, ნაკლებად დაიხარჯოს სტილისტურ „მოჩუქურთმებაზე“ და მაქსიმალურად „ეკონომიური“ მეტყველებაც დაამკვიდროს ტექსტში. ბეკეტის ექსპერიმენტი მალევე იქნება გადაღებული ეჟენ იონესკოსა და არტურ ადამოვის მიერ. მათ ტექსტებში (მაგ. „სკამები“, „მელოტი მომღერალი ქალი“ და სხვ.) ენა ემსახურება ენობრივი სტრუქტურის დაშლისა და დაქუცმაცების პროცესს: თუ არ არსებობს რწმენა საკუთარ თავში, როგორ შეიძლება არსებობდეს ზუსტი ენობრივი დეფინიციები? მით უფრო, რომ აბსურდის პიესის პერსონაჟები ვერასდროს მიაღწევენ რწმენას საკუთარ თავში.

რამდენად გაარღვია აბსურდის ფილოსოფიამ და დრამატურგიამ საბჭოთა კავშირის ქვეყნების სააზროვნო და ლიტერატურული სივრცე?

აბსურდის პიესების თარგმნა უპირატესად ე.წ. „პერესტროიკის“ შემდეგ დაიწყო, რაც იმას ნიშნავს, რომ საბჭოთა კრიტიკამ იმთავითვე ფრთხილად მიიღო აბსურდის თეატრი, როგორც სრულიად განსხვავებული საბჭოური ხელოვნებისგან. რაც შეეხება აბსურდის ფილოსოფიის ფუძემდებლებს, მათი შრომების „თავგადასავალი“ საინტერესო დინამიკას გვთავაზობს.

შარლოტ ბოლერტი, რომელიც წლების განმავლობაში იკვლევდა აბსურდის ფილოსოფიის რეფლექსიას საბჭოთა კავშირის კულტურულ ცხოვრებაში, თავის წერილში – „ფრანგი ექსისტენციალისტების ბედი საბჭოეთში: ჟან პოლ სარტრისა და ალბერ კამიუს თარგმანების აღქმის ანალიზი“ (2014, https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/250/RUG01-002162250_2014_0001_AC.pdf), რამდენიმე მნიშნელოვან ასპექტზე მიუთითებს:

- სარტრი და კამიუ, რომლებიც ომისშემდგომი ფრანგული მწერლობის მემარცხენე ფრთას მიეკუთვნებოდნენ, წესით, ფართო სპექტრით უნდა ყოფილიყვნენ წარმოდგენილნი საბჭოთა სივრცეში, რაც არ დაადასტურა კვლევამ.
- საბჭოთა ცენზურას კარგად მოეხსენებოდა, რომ მემარაცხენე შეხედულებებისადმი სიმპათია არ ნიშნავდა ფრანგი ფილსოფოსების გაიგივებას ფილოსოფიის საბჭოთა მოდელთან, ანუ – მარქსიზმ-ლენინიზმთან. შესაბამისად, სარტრისა და კამიუს ფილოსოფიის გააზრებაც „დასავლური ბურჟუაზიული ფილოსოფიის კრიტიკის“ სტილში წარიმართა;
- კამიუმ, მიუხედავად იმისა, რომ მემარცხენე ინტელექტუალი იყო, ომის შემდეგ, სრულიად აშკარად დაიკავა დასავლეთის მხარე, როდესაც დაგმო სტალინური ბანაკები და საბჭოთა ხელისუფლების ქმედებები ბერლინში, პოლონეთსა და უნგრეთში. ასევე, ის მხარს უჭერდა პოლიტიკურ თავისუფლებას, აკრიტიკებდა საბჭოთა ხელისუფლების დესპოტიზმსა და ჩადენილ მასობრივ მკვლელობებს, რასაც ნებისმიერი *რევოლუციის გარდაუვალ შედეგად* მიიიჩნევდა.
- კამიუსა და სარტრის ერთგვარი „რეაბილიტაცია“ განხორციელდა პოსტსტალინურ ეპოქაში, ე.წ. პოლიტიკური და კულტურული „ოტტეპელის“ პერიოდში, როდესაც „დასაშვები“ გახდა ნაკლებად რადიკალი დასავლელი ფილოსოფოსების ნააზრევის გაცნობა საბჭოთა მკითხველისათვის. განსაკუთრებული „ფასი დაედო“ კამიუს ანტირელიგიურ და ანტიბურჟუაზიულ შეხედულებებს, რაც ინდივიდის „ტოტალურ იმედგარცუებაში“ გამოიხატებოდა, თუმცაღა, მისი ფილოსოფია მაინც ფასდებოდა როგორც „ლიბერალური“, „წინააღმდეგობრივი“ და „შეზღუდული“.

სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს ემილი თოლი:

> „საბჭოთა კრიტიკოსების უმრავლესობა მხოლოდ „გაკეთილშობილებული“ კამიუთია აღტაცებული, რომელიც შეესაბამება ბურჟუაზიისადმი კოლექტიური წინააღმდეგობისა და მტრობის საბჭოთა იდეალებს, და „გასუფთავებულია“ (საბჭოთა კრიტიკის მიერ – ი.რ.) ყველანაირი უხერხულობისაგან. მაგრამ, კამიუს ერთგულება ადამიანის ბედნიერებისადმი, უარის თქმა სამართლიანობაზე თავისუფლების სასარგებლოდ, ანარქიზმი, სოლიდაროზა მშრომელებისადმი, კომუნიზმსა და კაპიტალიზმს შორის მესამე გზის ძიება – ეს ყველაფერი უგულვებელყოფილია, ანაც – უარყოფითად შეფასებული საბჭოთა კრიტიკაში“ (Tall, 1980, გვ. 336).

შესაბამისად, კამიუს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტექსტი, რომელიც ყველაზე ნათლად გამოხატავდა მის „თავისუფლებისმოყვარე“ პოზიციას – „სიზიფეს მითი“ – არასდროს წარმოადგენდა საბჭოთა კრიტიკოსების „საყვარელ ტექსტს“ და კარგა ხანს „ფარდის მიღმა“ რჩებოდა. ამის მიზეზი გახლდათ ტექსტის მსოფლმხედველობრივი სიღრმე: სიზიფეს მითის ექსისტენციალისტური რეფლექსიით კამიუ ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ ადამიანის აბსურდული არსებობის დაძლევის ერთადერთი გზა არის ინდივიდის ამბოხება; ტექსტი წარმოაჩენდა არა მარტო აბსურდის ფილოსოფიის მთავარ კონცეპტებს, როგორიცაა – ადამიანის არსებობის საზრისის პრობლემის აქტუალიზება, ანაც – სამყაროში ადამიანის „მიტოვებულობის“ განსაზღვრა, არამედ – მწერლის, ალბერ კამიუს, ჭეშმარიტად დაუოკებელ, მეამბოხე, მშფოთვარე პათოსს, მიმართულს ყველა ტიპის მონობის წინააღმდეგ. მაგრამ, მიუხედავად საბჭოთა კრიტიკის მიერ აღმართული ბარიერებისა, ნობელიანტი მწერლის Magnum Opus-ის ექო მაინც მოსწვდა საბჭოეთში, მათ შორის, საქართველოში, მცხოვრებ ინტელექტუალებს და უდიდესი ზეგავლენაც იქონია მათ შემოქმედებაზე, თუმცაღა, სხვადასხვა სახითა და გამოვლინებით, რასაც ნაშრომის მეორე ნაწილში შემოგთავაზებთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კამიუ, ალბერტ. (1996). სიზიფეს მითი. თბილისი: „ლომისი“.

Camus, Albert. (1975). The Myth of Sisyphus. Harmondsworth: „Penguin“.

Esslin, Martin. (1991). The Theatre of the Absurd. Penguin Books.

Sartre, Jean-Paul. (1973). Existentialism and Humanism. London: „Methuen“.

Tall, Emily. (1980). Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76. Canadian Slavonic Papers, 22(3).

Wallace, Jennifer. (2009). The Cambridge Introduction to Tragedy. Cambridge: „Cambridge University Press“.

Болларт, Шарлотта (2014). Советская судьба французских экзистенциалистов: анализ восприятия переводов произведений Жан-Поля Сартра и Альбера Камю. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/250/RUG01-002162250_2014_0001_AC.pdf

References:

K'amiu, Albert'. (1996). Sizipes miti. [The Myth of Sisyphus]. Tbilisi: „Lomisi“.

Camus, Albert. (1975). The Myth of Sisyphus. Harmondsworth: „Penguin“.

Esslin, Martin. (1991). The Theatre of the Absurd. Penguin Books.

Sartre, Jean-Paul. (1973). Existentialism and Humanism. London: „Methuen“.

Tall, Emily. (1980). Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76. Canadian Slavonic Papers, 22(3).

Wallace, Jennifer. (2009). The Cambridge Introduction to Tragedy. Cambridge: „Cambridge University Press“.

Bollaert, Charlotte. (2014). Sovetskaya sud'ba frantsuzskikh ekzistentsiqalistov: analiz bospriyatiya perevodov prouzbedehiy Jan-Polya Sartra I Al'bera Kamyu. [The Soviet Fate of French Existentialists: Analyzing the Translations of Jean-Paul Sartre and Albert Camus]. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/250/RUG01-002162250_2014_0001_AC.pdf

სოციალისტური რეალიზმი „ადამიანური სახით“
Inter-Textualism and Postmodernism

Gia Arganashvili
გია არგანაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

These Texts Will be Saved by Readers

ამ ტექსტებს მკითხველი გადაარჩენს

Texts that were created as examples of socialist realism in the Soviet era have two meanings today. First, their literary value and the recognition that, despite the ideological meaning, they carry a certain artistic value.

Simultaneously, these texts have a historical significance, because in order to analyze the past, the literary heritage is given an immeasurably high price.

At the same time, rereading social realist texts requires us to recognize the special function of a language, to understand the reader's participation in the process of text creation and to consider the literary tradition.

Keywords: Socialist realism, Literary tradition, Soviet era, Artistic text
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ლიტერატურული ტრადიცია, საბჭოთა ეპოქა, მხატვრული ტექსტი

ქართული ლიტერატურის ისტორიის ზოგიერთი მკვლევარი სოციალისტურ რეალიზმს, როგორც შემოქმედებით მეთოდს მაქსიმ გორკის მიერ გამოგონილად მიიჩნევს და გვერდს უვლის მისი გამომწვევი მიზეზების კვლევას, რომელსაც საფუძველი ჯერ კი მეცხრამეტე საუკუნეში ეძებნება.

ფორმალურად ეს ყველაფერი მართლაც ასე მოხდა. საბჭოთა ლიტერატურის ფუძემდებლის, მაქსიმ გორკისა და პროლეტარიატის ბელადის, იოსებ სტალინის „მეგობრულ“ მიმოწერას 1932 წელს შემოქმედებითი გაერთიანებების აკრძალვა და სოციალისტური რეალიზმის საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებით მეთოდად გამოცხადება მოჰყვა, ხოლო მისმა დაკანონებამ მეოცე საუკუნის ქართული მწერლობა მოდერნისტული ძიების გზას აცილა და საერთო-ევროპულ სივრცესაც დიდი ხნით ჩამოაშორა.

იმის მტკიცებაც საფუძვლიანია, რომ საბჭოთა კავშირში სრულიად ლოგიკური იყო სოცრეალიზმის მეთოდის დამკვიდრება, რადგან ბედნიერ და უზრუნველ მომავალზე ორიენტირებული

ხელოვნება საუკეთესო პროპაგანდისტული ხერხი იყო საბჭოთა პოლიტიკის და იდეოლოგიის ქვეყნის მთელ ტერიტორიაზე გასავრცელებლად.

1930 წლის 18 ოქტომბერს გაზეთმა „კომუნისტმა“ გამოაქვეყნა ქართველ პროლეტარ მწერალთა ასოციაციის ღია წერილი დამკვრელი მუშების გაწვევაზე ლიტერატურაში. მუშათა გაწვევა მწერლობაში საბჭოთა იდეოლოგიის მეტად სპეციფიკური „მიგნება“ იყო, რომელზეც ის დიდ იმედს ამყარებდა.

ამ გადაწყვეტილების საფუძველზე სოცრეალისტური ლიტერატურა პარტიული იდეოლოგიის ინსტრუმენტი ხდებოდა. მწერალი კი ადამიანის სულის „ინჟინერი“ იყო და მისი მოვალეობა მარქსისტული სულისკვეთებით მკითხველის აღზრდა უნდა გამხდარიყო. ამასთანავე ის მხარს უჭერდა კომუნიზმის გამარჯვების ბრძოლისთვის შემართებას, რადგან პიროვნების სუბიექტური მისწრაფებები აუცილებლად თავსებადი უნდა ყოფილიყო ისტორიის ობიექტურ მსვლელობასთან.

ისიც ნიშანდობლივია, რომ სოციალისტური რეალიზმის გამოცხადება ზუსტად დაემთხვა საბჭოთა ხელისუფლების მიერ სოფლების კოლექტივიზაციის პროცესის დასრულებას, რის შედეგადაც მოისპო კერძო საკუთრება. კოლმეურნე გლეხობაზე დაყრდნობით საბჭოთა ხელისუფლებამ სოფლად სერიოზული დასაყრდენი იპოვა.

სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ ის მიზეზები, რომლებმაც სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებით მეთოდად მიღებას შეუწყო ხელი. მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ ბატონყმობის გაუქმების შემდეგ ჩვენში ისე დასრულდა ფეოდალიზმი (საუბარია ინსტიტუციონალურ დონეზე, თორემ თვისობრივად მის ნაშთებს დღესაც ვაწყდებით), რომ მისი არსებობის ათასწლოვანი პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური შეფასება თითქმის არ მომხდარა (თერგდალეულთა და ხალხოსნების ძალისხმევა ამ მიმართულებით სრულიად არასაკმარისი აღმოჩნდა). ბუნებრივია, ამ თემის საფუძვლიანი ანალიზი და მისი წინ წამოწევა, წოდებრივი ურთიერთობის ნეგატიური გამოცდილების ხელახლა გააზრება და სხვადასხვა სოციალური პრობლემების არსებობა საკმარის მიზეზს ქმნიდა, რომ უკმაყოფილო ფენას პროტესტი გასჩენოდა.

კოლმეურნეობის ჩამოყალიბებამ სოფლად მასების სოციალიზაცია და ინკულტურაცია მოიტანა. მისი საბოლოო შედეგი კი ინდივიდის მიერ სოციალური ნორმების, კანონების, ქცევის მოდელებისა და ღირებულებების ათვისების პროცესი გახდა, რამაც ადამიანს პიროვნების ჩამოყალიბების გზაზე არსებული ღირებულებებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება და ახალი ღირებულებებისადმი სწრაფვა შესძინა.

„ვიდრე ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მიერ გადახნულ ნიადაგზე შეიქმნებოდა ხელსაყრელი პირობები საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებისთვის , სოციალისტური რეალიზმის ჩამოყალიბებას თან გასდევდა საკმაოდ რთული და ჭრელი ლიტერატურული ცხოვრება“ (ჭილაია, 1972, გვ. 4).

ამ მხრივ ქართული ლიტერატურის 20-იანი წლები მართლაც დანაღმულ ველს წააგავს, სადაც ლიტერატურათმცოდნენიც კი უფრთხიან გავლას, რადგან ტრადიციული ლიტერატურის სივრცეში მოდერნისტული მიმდინარეობის გვერდით ყოველწამს შეიძლება სოციალისტური რეალიზმის პირველადი ნიმუშები „აუფეთქდეს“, რომელშიც შესაბამისი პათოსით მოთხრობილია დაბალი სოციალური წოდების, გაუნათლებელი ადამიანის ცხოვრება დიადი მიზნისკენ მიმავალ გზაზე. როგორ გადაიქცევა ის ჯერ მგზნებარე რევოლუციონერად, შემდეგ კომუნიზმის მშენებელ წარმატებულ ადამიანად, რომელიც მომავალში ქართული საბჭოთა მწერლობის პერსონაჟთა გალერეაში დადებითი გმირის საპატიო ადგილს დაიკავებს.

ეს იმ ფონზე, როდესაც მოდერნისტული მოძრაობა პრინციპულად არ იზიარებდა პოლიტიკური და სოციალური თემების განხილვას და ძირითადად ფოკუსირებული იყო ენის სრულყოფასა და ჯადოსნური და შორეული სამყაროს შექმნაზე. ანალოგიურად, ადამიანური გრძნობები და ვნებები იყო ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის მწერლების სამუშაო თემა და ინტერესის საგანი.

მოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული ტენდენცია, რომელიც ჩვენში XIX საუკუნის მიწურულს და მეოცე საუკუნის დასაწყისში განვითარდა, ხასიათდებოდა დახვეწილი ესთეტიკით,

ამაღლებული გრძნობებით. ის ცდილობდა გვერდი აევლო სოციალური და პოლიტიკური პროცესებისთვის

რეალობის თავიდან აცილება მოდერნისტული ცნობიერების ნაწილია, მკითხველი კი უკვე შეჩვეული იყო ცხოვრების სინამდვილის აღწერას (სადაც ის საკუთარ თავს ხედავდა) და ბუნებრივია ასე იოლად არ დათანხმდებოდა ლიტერატურიდან საკუთარი პერსონაჟის გაქრობის მცდელობას.

> „ტოტალიტარული რეჟიმის პრინციპი –„ხელოვნება გასაგები უნდა იყოს ხალხისთვის“ – იქცა მოდერნისტულ ხელოვნებასთან ბრძოლის ძირითად მოტივად საბჭოთა კავშირში. როგორც ცნობილია, მოდერნისტული ხელოვნება გარკვეული თვალსაზრისით ორიენტირებულია რჩეულებზე (მაღალ, ელიტარულ საზოგადოებაზე), ფართო საზოგადოებისთვის კი გასაგებია საგნობრივი რეალისტური ხელოვნება. აქედან იშვა სოციალისტური რეალიზმის აუცილებლობა, ანუ ისეთი რეალისტური ხელოვნების აუცილებლობა, რომელიც სამყაროს სოციალისტური იდეალების პოზიციებიდან წარმოაჩენდა“ (გაფრინდაშვილი, 2012, გვ. 198).

მოგვიანებით საბჭოთა ლიტერატურულმა კრიტიკამ ასევე კარგად ისარგებლა სიმბოლისტთა მიერ ქართული რეალისტური სკოლის პრინციპებთან დაპირისპირებით და მთელი ეს პერიოდი წარმოადგინა, როგორც რევოლუციურ-დემოკრატიული ლიტერატურის გააფთრებული ბრძოლა ანტირეალისტურ მიმდინარეობასთან, რითაც საბჭოთა მწერლობა ქართული მწერლობის დიდი რეალისტური ტრადიციების დამცველად, კლასიკური ლიტერატურის მაგისტრალური ხაზის ერთგულად გამოაცხადა.

ეს იმას გულისხმობს, რომ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი, როგორც კომუნისტური იდეოლოგიის ერთგვარი ინსტრუმენტი, რომელიც ბუნების ძალებზე გამარჯვებას და ახალი ადამიანის შექმნის იდეას ემსახურებოდა, მის ოფიციალურ აღიარებამდე ვრცელდებოდა ჩვენში, როგორც მარქსისტული უტოპიური თეორიის უწყვეტი ტრადიცია.

მთელი ეს პროცესი ქართულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ ასე შეაფასა:

> „დეგრადაცია განიცადა კულტურის მთლიანობის იდეამ: კულტურის დაქვემდებარება მასების გემოვნებისა და მოთხოვნილებისადმი ზოგადკულტურული პროცესების დაკნინების მიზეზად იქცა – წარმოიქმნა კულტურის ორი მოდელი: ერთი მხრივ, მასების გემოვნებასთან გათანაბრებული კულტურა, რომელმაც გადაირჩინა თავი, მაგრამ დაკარგა ღირსება და მასთან ერთად ღირებულება, მეორე მხრივ – ელიტური კულტურა, რომელმაც „მაღალი კულტურის“ კვარცხლბეკზე დგომა ირჩია, თუმცაღა საბოლოოდ ჩაიკეტა საკუთარ თავში და, როგორც ხალხისთვის (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) უსარგებლო კულტურამ, ღრმად კრიზისულ ფაზაში შეაბიჯა“ (რატიანი, 2015, გვ. 127).

სოცრეალიზმი საბჭოთა კავშირში სულ ორი-სამი ათეული წლების განმავლობაში გაგრძელდა და განსაკუთრებულად მძიმე და მახინჯი ფორმები მიიღო, რადგან ის პრივილეგილებური კასტის ერთგვარ იარაღად იქცა, ლიტერატურული ცხოვრება არსებობისთვის ბრძოლის ასპარეზად აქცია. მისი ტრაგიკული შედეგები მრავალი თაობას გაჰყვება, როგორც მოუშუშებელი ტკივილი და კიდეც ბევრი მცდელობა გახდება საჭირო, რომ ჩვენი მეხსიერება ტოტალირიზმის საშიში სინდრომიდან გათავისუფლდეს.

ტექსტებს, რომლებიც საბჭოთა ეპოქაში სოციალისტური რეალიზმის ნიმუშებად შეიქმნა, დღეს ორგვარი მნიშვნელობა ენიჭება. პირველი, მათი ლიტერატურული ღირებულება და იმის აღიარებაა, რომ მიუხედავად იდეოლოგიური დატვირთვისა, ისინი მაინც ატარებენ გარკვეულ მხატვრულ ღირებულებას, რადგან ლიტერატურული ენის წიაღში შეიქმნენ და ნებით თუ უნებლიედ ეზიარნენ მის მდიდარ ტრადიციას.

ამავე დროს ამ ტექსტებს გააჩნიათ ისტორიული მნიშვნელობა, რადგან წარსულის გასაანალიზებლად ლიტერატურულ მემკვიდრეობას განუზომლად მაღალი ფასი აქვს, თუმცა მის შეფასებაში დღვანდელობა ჩვეულებრივ არაერთსულოვანია.

> „პოსტსაბჭოთა კრიტიკამ სოციალისტური რეალიზმის მრავალი მახასიათებელი წამოსწია წინ. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა და ლიტერატურათმცოდნემ უფრო ლოალური პოზიცია დაიჭირა. მაგ: იგორ იარკევიჩი წერდა: „სოცრეალიზმი სულაც არ არის ასეთი ოდიოზური, მას უამრავი ანალოგი მოეპოვება. ფოხტვანგერის რომანები თავიანთი ესთატიკით სულაც არ არის პოლარულად განსხვავებული ა. ტოლსტოის „პეტრე პირველისგან“. ტყუილად კი არ უყვარდა ფოიხტვანგერს ასე ძალიან სტალინი“ (გაფრინდაშვილი, 2012, გვ. 201).

როგორც ჩანს, საქმე არც ისე მარტივად არის, რომ ქართული ლიტერატურის ისტორიაშიც დაუნანებლად ამოვხიოთ რამდენიმე გვერდი და ამით ერთიანი ქართული მწერლობის მაგისტრალური ხაზი არ გამრუდდეს, მასში ხელოვნური წყვეტის ნიშნები არ დარჩეს.

თუმცა სამართლიანი განსჯისთვის, უპირველესად, ჩვენ უნდა შევძლოთ იმ ტკივილის დავიწყება, რომელიც საბჭოთა სისტემამ და მისმა პროპაგანდისტულმა იარაღმა – სოციალისტური რეალიზმის მეთოდმა – მიაყენა ჩვენს ქვეყანას... უნდა შევძლოთ იმ ეპოქასთან გაუცხოება, რათა ობიექტური თვალით შევძლოთ წარსულის შეფასება.

ეს პროცესი გააზრებული უნდა იქნეს, როგორც ერთგვარი ლიტერატურული მეტაფორა იმ ჩვეულების მსგავსად, როდესაც ჩვენი წინაპრები გადასყრელად გამზადებულ ძონძებს ღილებს აჭრიდნენ, რადგან ღილები არც იწვოდა და არც ლპებოდა. ამაზე დაყრდნობით კი ამგვარი სამოქმედო თეზა შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

ვიდრე საბოლოოდ დავიწყებას მიეცემა, ავაჭრათ ღილები საბჭოთა წარსულს, რადგან ღილები არ იწვის და არც ლპება!

ამასთანავე, ჩვენი მიზანია, შევიმუშავოთ სოცრეალისტური ტექსტების „წაკითხვის“ განსაკუთრებული მეთოდი (რამდენადაც ვიცით, აღმოსავლეთ ევროპაში ამ მხრივ უკვე დიდი გამოცდილება დაგროვდა), რითაც გადავარჩენთ დასავიწყებლად განწირულ მხატვრულ სახეებს, პოეტური ხერხებს, სხვა მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებებს, რაც უთუოდ გაამდიდრებს ქართული ლიტერატურის ისტორიას.

ამავე დროს, სოცრეალისტური ტექსტების ხელახლა „წაკითხვა“ ჩვენგან მოითხოვს ენის განსაკუთრებული ფუნქციის აღიარებას, მკითხველის თანამონაწილეობის გააზრებას ტექსტის შექმნის პროცესში (რეცეფციული ესთეტიკა) და ლიტერატურული ტრადიციის გათვალისწინებას, რომელიც მთავარი საყრდენია ეპოქისთვის დამახასათებელი ხელოვნური ტენდენციებისგან გათავისუფლებაში.

რა თქმა უნდა, ეს ყოველივე არ გულისხმობს მხოლოდ სამომავლო მზაობას. სოცრეალისტური მემკვიდრეობის შეფასება ჩვენს ლიტერატურატმცოდნეობაში უკვე დაწყებულია. ეს სტატიაც ნაწილობრივ სწორედ იმ მეცნიერულ კვლევებს დაეყრდნო, რომლებიც წყაროებად არის მითითებული, თუმცა კვლევის მეთოდოლოგიის მკითხველამდე დაყვანას გარკვეული დრო სჭირდება, ჩვენ კი უფრო მეტად მკითხველის დამოკიდებულება გვაინტერესებს და მის თანადგომას ველით, ის ერთადერთი გარანტია ღირებული ლიტერატურის გაგადარჩენისა.

ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ქართული საბჭოთა ლიტერატურის შეფასების დროს ჩვენ ვერ გავექცევით ამა თუ იმ მწერლის ბიოგრაფიის ხელახლა გამოქვეყნების აუცილებლობას, მათი ცხოვრების დაფარული ეპიზოდების საქვეყნოდ გამომზეურებას , რაც წინასწარ განწყობას შეუქმნის მკითხველს და უდავოდ დააზიანებს, როგორც მათი შემოქმედების ობიექტურ შეფასებას, ასევე ზოგადლიტერატურულ ღირებულებათა დაცვას.

ობიექტუროზისთვის მკითხველთა გართო წრე უნდა შეთანხმდეს და შეთანხმების პირობა ძალზე მარტივი და ის ყველასთვის ერთნაირად მისაღები უნდა იყოს ახლაც და მომავალშიც: ის,

რაც ეპატიება ი უ პ ი ტ ე რ ს, უნდა ეპატიოს ხ ა რ ს ა ც, რათა თანაბარ პირობებში შეგვეძლოს მათი შემოქმედების შეფასება მხოლოდღა ლიტერატურულ ღირებულებებზე დაყრდნობით.

სწორედ ამის სამაგალითოდ და ამ ნიშნებზე დაყრდნობით ავარჩიეთ სხვებზე არანაკლებ ნიჭიერი და სხვებზე არანაკლები ოდიოზური საბჭოთა პოეტის, ალიო მირცხულავას შემოქმედებით პორტრეტი და მასზე ცნობილი პოეტის და საზოგადო მოღვაწის (აწ გარდაცვლილი) ნუგზარ ზაზანაშვილის ესე „ბოლშევიკი პრომეთე“, რომლის დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი სრულად ეთანხმება ჩვენს მოსაზრებ კომუნისტური იდეალების ერთგულ პოეტის სახის შექმნაში.

ავტორი ამ მალავს, რომ ამ სახელის გაგონებისას მკითხველთა უმრავლესობას უმალ საბჭოთა პოეტი, რეჟიმის მსახური და მეხოტბე წარმოუდგება თვალწინ …

ეს წერილი პოეტის ახალი „პორტრეტის“ შექმნის მცდელობაა და ავტორი ამისთვის ძალზე საინტერესო მეთოდს მიმართავს, იმის გათვალისწინებით, რომ ალიო მირცხულავას შემოქმედებითი მე გზადაგზა იცვლება და სხვადასხვა რაკურსით წარმოუდგება მკითხველს:

„ბუმერანგი-მაშაშვილი-მირცხულავა – ეს, ჩემი წაკითხვით, გახლავთ სამი სხვადასხვა პოეტი, თუ ერთი პოეტის სამი სახე: ბუმერანგი (ეს მირცხულავას პირველი ფსევდონიმია) ავანგარდისტია; მაშაშვილი – ახლად ჩამოყალიბებული სოცრეალისტი, ოღონდ მოდერნიზმის თვალშისაცემი გამოვლინებებით; და ბოლოს, მირცხულავა – „დასრულებული“ სოცრეალისტი“ (ზაზანაშვილი, 2014, გვ. 39).

ავტორი ბუმერანგს წარმოგვიდგენს, როგორც რევოლუციურ იდეებით შეპყრობილ თმახუჭუჭა, თმაქოჩორა ახალგაზრდას. ის ახალგაზრდულად მაქსიმალისტური და მაძიებელია, ამავე დროს მას სძულს სიყალბე და სიმდიდრე, ის „მერრეხია“ (დელგმა), მარსია, ომის ღვთაებაა, რომელიც წარღვნად მოევლინება კაცობრიობას, თუკი ეს უკანასკნელი გონს არ მოეგება.

ბუმერანგი ნამდვილი ავანგარდისტია!

ნუგზარ ზაზანაშვილს ისიც შეუნიშნავს, რომ ბუმერანგი ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც ქართულ პოეზიაში ე. წ. გრაფიკულ ლექსს ქმნის (თვალსაჩინოებისთვის ავტორი სტატიას თან ურთავს რომბისებურ რთულ გეომეტრიულ ფიგურებს).

ავტორი თითქმის ფეხდაფეხ მიჰყვება ალიო მირცხულავას შემოქმედებით გზას, რათა ზუსტად მონიშნოს ის ცვლილება, როდესაც მის შემოქმედებაში სოცრეალისტური ნიშნები ჩნდება და თანდათან მძლავრობს. ჩვენ კი შევნიშნავთ, რომ მისი ეს ფერიცვალება ერთდროულად იწყება მის შემოქმედებაში და ცხოვრებაშიც.

ალიო მირცხულავამ 1921 წელს მუშაობა დაიწყო კომკავშირის ცკ-ს ბეჭდვითი სიტყვის განყოფილების მდივნად. შემდეგ პარტიის ცკ-ის თანამშრომლად, ხოლო სხვადასხვა წლებში ის იყო ჟურნალების – „მნათობისა“ და „დროების“ – რედაქტორი.

> „სოცრეალიზმის გაბატონების კვალდაკვალ ავანგარდიზმი თანდათან ქრება: ქრება ვერლიბრი, ქრება რთული ტროპები, ქრება მოულოდნელი მეტაფორები, ქრება „მერრეხის“ მაგვარი სათაურები, ქრება თმაქოჩორა მეამბოხე… 36 წლისაა ალიო მაშაშვილი, როცა გამოდის მისი ლექსებისა და პოემების ერთტომეული, რომელსაც უკვე – სავსებით სოცრეალისტური – „ჰიმნი სამშობლოს“ ჰქვია – წინ წამძღვარებული, ორჯერ ორდენოსანი ავტორის ფოტოპორტრეტით“ (ზაზანაშვილი, 2014, გვ. 43).

ავტორის პოეტის კიდევ ერთ საინტერესო პიროვნულ თვისებას შენიშნავს, რომელიც შესაძლოა მისი კვლევის მთავარი საგანიც იყოს. მისი დაკვირვებით, ალიო მირცხულავას აშკარად ჰქონდა „უპირატესობის (არასრულფასოვნების) კომპლექსი“, რის გამოვლინებასაც მის პოეზიაში ხშირად ვაწყდებით.

ტერმინი „არასრულფასოვნების კომპლექსი“ ფსიქოლოგმა ალფრედ ადლერმა შემოიტანა. ამ განცდის დაძლევა ძირითადად დამოკიდებულია ადამიანის სოციალიზაციის პროცესზე. პიროვნებას, რომელსაც არ აქვს კარგად განვითარებული სოციალური გრძნობა, უჭირს თვითრეალიზა-

ცია, რასაც არასრულფასოვნების კომპლექსთან მივყავართ. ადამიანს უჩნდება საკუთარი სისუსტის, შეუმდგარობისა და უმწეობის ძლიერ განცდა, რომლის დაძლევასაც იგი "არაჯანსაღი"გზით ცდილობს, რაც გამოიხატება საკუთარი ფიზიკური, ინტელექტუალური და სოციალური უნარების გადაჭარბებული შეფასებით.

ნუგზარ ზაზანაშვილის მსჯელობის მიხედვით (2014, გვ. 47) ალიო მირცხულავა აშკარად იყო შეპყრობილი პრომეთეს კომპლექსით და სწორედ ამის ერთ-ერთ მთავარ გამოვლინებას წარმოადგენდა მისი უპირატესობის კომლექსი თუ განდიდების მანია. პრომეთე თანდათან მისი პოეზიის უმთავრესი პერსონაჟი ხდება – ის უშუალოდ, ასოციაციურად თუ ალუზიურად მონაწილეობს მისი ნაწარმოებების უმრავლესობაში. საბოლოოდ პოეტი აიგივებს თავის თავს პრომეთესთან – მის ერთ-ერთ უკანასკნელ ლექსს სწორედ „პრომეთე" ჰქვია…

> „ასეა თუ ისე, ერთია ცხადი: პოეტმა, არსებითად, საკუთარი ნებით ჩააწვინა თავისი ნიჭი, თავისი შემოქმედება იდეოლოგიურ-მითოლოგიზირებულ „პროკრუსტეს საწოლში" – მკაცრი ზღვარი დაუწესა წარმოსახვასა და გონს, შემოფარგლა, შეზღუდა შემოქმედებითი აღქმის თუ ინტერესის არე, რამაც თანდათან გაამარტივა, გააერთფეროვნა, გააუფერულა ალიო მირცხულავას პოეზია; და ეს ერთ-ერთი ტრაგიკული, მაგრამ ტიპობრივი მაგალითია პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ კერპს შეწირული ნიჭისა" (ზაზანაშვილი, 2014, გვ.48).

ნუგზარ ზაზანაშვილის ამ ესეში გამჟღავნებული დამოკიდებულება ერთი შემოქმედის მიმართ თამამად შეგვიძლია განვაზოგადოთ და უპირველესად, სწორედ სოცრეალისტური ეპოქის მწერლებზე განვავრცოთ, რათა არ დავკარგოთ სიფრთხილე ტოტალიტარული რეჟიმის შეფასების დროს და არ დავუკარგოთ სიკეთე მის ტრაგიკულად გაფლანგულ ნიჭს, თუ პოეტის შემოქმედება ამის მცირეოდენ საბაბს მაინც იძლევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გაფრინდაშვილი, ნ. (2012). შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბილისი: „მერიდიანი.

ზაზანაშვილი, ნ. (2014). ბოლშევიკი პრომეთე, საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი "არილი".

რატიანი, ი. (2015). ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ჭილაია, ს. (1972). უახლესი ქართული მწერლობა, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო".

References:

Ch'ilaia, S. (1972). Uakhlesi kartuli mts'erloba. [Latest Georgian Literature, Tbilisi: "Soviet Georgia&quot]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo".

Gaprindashvili, N. (2012). Shedarebiti lit'erat'uratmtsodneobis teoriuli sapudzvlebi. [Theoretical foundations of comparative literary studies]. Tbilisi: „meridiani.

Rat'iani, I. (2015). Kartuli mts'erloba da msoplio lit'erat'uruli p'rotsesi. [Georgian writing and world literary process]. Tbilisi: tbilisis universit'et'is gamomtsemloba.

Zazanashvili, N. (2014). Bolshevik'i p'romete. [Bolshevik Prometheus, public-literary magazine "Aril&quot]. Sazogadoebriv-lit'erat'uruli zhurnali "arili".

Eter Intskirveli
ეთერ ინწკირველი
Caucasus University
კავკასიის უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

The Influence of Soviet Economic Reforms on the People according to Folklore Materials

საბჭოთა ეკონომიკური რეფორმების გავლენა ხალხზე ფოლკლორული მასალების მიხედვით

Among the many reforms of the Soviet Union, the land reform stood out because it directly affected the people. In the paper, we discuss how the process of exclusion and marginalization of rich peasants, kulaks, and society after the Mensheviks and the clergy was reflected in the folklore of the 1920s-30s; How people became similar to the government, and folklore – to government propaganda; How the government created a tandem with the proletariat and deprived people without material possessions of spiritual values and the right to express their own opinion.

Key words: NEP, kulak, collectivization, soviet folklore
საკვანძო სიტყვები: ნეპი, კულაკი, კოლექტივიზაცია, საბჭოთა ფოლკლორი

პირველი მსოფლიო ომის და 1918-1921 წლების სამოქალაქო ომის შედეგად დასუსტებულ რუსეთის ეკონომიკას ბოლშევიკური „სამხედრო კომუნიზმის“ პოლიტიკით იმედგაცრუებული და უკმაყოფილო ადამიანების მომრავლებაც დაერთო. პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური კრიზისის, მასობრივი შიმშილის თანმხლები ეპიდემიებით გამოწვეული სიკვდილიანობის, ამბოხებების, რუსეთის მოსახლეობის ყველა ფენის უკმაყოფილების და, რაც მთავარია, პროცესის არაეფექტური მართვის დასაძლევად 1921 წლის 14 მარტიდან საბჭოთა ხელისუფლებამ „ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის“ („*ნეპი*“) გატარება წამოიწყო. სამხედრო კომუნიზმის ფონზე *ნეპი* ერთგვარი კომპრომისი იყო ხელისუფლების მხრიდან, რადგან სოციალისტურ ქვეყანაში კაპიტალისტურ ელემენტებს გულისხმობდა: *ნეპი* მცირე მეწარმეობისა და თავისუფალი ვაჭრობის საშუალებას აძლევდა მოქალაქეებს. თუმც მსხვილი მრეწველობა, დიდი ქარხნები და ჰესები კვლავ სახელმწიფო მონოპოლიის ქვეშ რჩებოდა. საბჭოთა მთავრობა კიდევ დიდხანს გააგრძელებდა „სამხედრო კომუნიზმის“ შიდაპოლიტიკურ კურსს მოქალაქეების აღთქმულ კომუნიზმში შესაყვანად, მაგრამ ბოლშევიკებით უკმაყოფილო ხალხის რაოდენობის მატებასთან ერთად ძალაუფლების დაკარგვის შანსიც იზრდებოდა, ამიტომ ეკონომიკური კურსის ლიბერალიზაცია პოლიტიკური ტაქტიკა უფრო იყო, ვიდრე მოსახლეობაზე ზრუნვა. გარდა ამისა, ძლიერი სოფელი ქალაქის გაძლიერების და ამგვარად ქვეყნის ეკონომიკის ფეხზე დაყენების იმედს უსახავდა ხელისუფლებას.

„სამხედრო კომუნიზმის“ პოლიტიკა საქართველოს ოფიციალურად ასცდა პირველი რესპუბლიკის გამო. გასაბჭოებიდან მალევე, 1921 წლის 6 აპრილს, რევკომმა საქართველოში მიწის ნაციონალიზაცია მოახდინა და მისი ყოველგვარი ყიდვა-გაყიდვა და იჯარით გაცემა აკრძალა. ყოფილი

ხელისუფლების, თავადაზნაურობის, ეკლესიისა და მონასტრების მამულები და მსხვილი მიწები ჩამორთმეულ იქნა და მიწის სახელმწიფო ფონდს მიეკუთვნა (სუნი, 2022, გვ. 358). ქართველ ბოლშევიკებს (ორჯონიკიძე, სტალინი) იმავე სცენარის გადმოტანა სურდათ, რაც რუსეთში იყო სამხედრო კომუნიზმის დროს, როცა კლასობრივი ბრძოლა ხელისუფლების მოწოდებისამებრ ყველაზე სასტიკ ფორმებს იღებდა:

> „მხოლოდ ბურჟუაზიის ძალდატანებით დამხობას, მისი საკუთრების კონფისკაციას, მთელი ბურჟუაზიული სახელმწიფოებრივი აპარატის დანგრევას თავიდან ბოლომდე – საპარლამენტო, სასამართლო, სამხედრო, ბიუროკრატიული, ადმინისტრაციული, მუნიციპალური და სხვ., – ყველაზე საშიში და ჯიუტი ექსპლოატატორების უკლებლივ განდევნას ან ინტერნირებას, მათ მიმართ სასტიკი ზედამხედველობის დაწესებას წინააღმდეგობის გაწევისა და კაპიტალისტური მონობის რესტავრაციის გარდუვალ ცდებთან საბრძოლველად, – მხოლოდ ასეთ ზომებს შეუძლია უზრუნველყოს ექსპლოატატორთა მთელი კლასის ნამდვილი დამორჩილება“(ლენინი, 1952, გვ. 216).

რუსეთისგან განსხვავებით, ოკუპირებულ საქართველოში პირდაპირ *ნეპის* პროგრამის დანერგვა დაიწყო, ასე რომ ბოლშევიკების პირველი წნეხი, პირველი ძალადობა ჩვენში *ნეპთან* ერთად შემოვიდა.

ძალადობა ბოლშევიკური მმართველობის შეუცვლელ იარაღად იქცა, მაგრამ ის არ დარჩენილა მხოლოდ მმართველობის ფარგლებში. მიმეტიკურობისა და მასშტაბის გაფართოებისკენ ქრონიკულად მიდრეკილმა ძალადობამ დაიმსგავსა საზოგადოებრივი ურთიერთობებიც და დაკანონდა თავისი ყველა შესაძლებელი ფორმით. პირდაპირი ან ირიბი გზით ის გადაედო ხალხსაც, როცა „პროლეტარიატის დიქტატურის“ უმთავრეს პროგრამად კლასობრივი ბრძოლა გამოცხადდა.

მე-19 საუკუნიდან გააქტიურებული კლასობრივი და სოციალური თემები კულმინაციას სოციალისტური ქვეყნის ისტორიის პირველივე ათწლეულში აღწევს. საქართველოში, როგორც საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ ნაწილში, ტრადიციული კლასობრივი სტრუქტურის ოფიციალური გარდაქმნა (მისი ტრანსფორმაცია მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან უკვე თვალშისაცემი იყო) რუსეთთან შედარებით სამი წლის დაგვიანებით დაიწყო. ეს ის დროა, როცა რუსეთში დასრულებულია პირველი მსოფლიო ომი თავისი მძიმე შედეგებით; სოციალ-დემოკრატების მენშევიკური ფრთა უკვე გამოცხადებულია „ხალხის მტრად“ და მათ წინააღმდეგ გაფთრებული „წითელი ტერორი“ მიმდინარეობს; დაწყებულია სამღვდელოების, როგორც თავადაზნაურობასთან ასოცირებული კლასის მარგინალიზაცია; ხოლო ვლადიმერ ლენინის მთავარი საზრუნავი ქვეყანაში მძიმე ეკონომიკური კრიზისის მოგვარებაა.

1921 წლიდან საქართველოში ანალოგიური სცენარი უკვე ნაცადი ხერხებით და მეთოდებით განვითარდა: ბოლშევიკების თავდაპირველი სამიზნე დემოკრატიული რესპუბლიკის ხელისუფლება – მენშევიკები (სოციალ-დემოკრატები) და მათთან ასოცირებული თავადაზნაურთა კლასი აღმოჩნდება; მათ მიჰყვება სამღვდელოება, როგორც ასევე დაწინაურებული კლასი. ამ საქმეში ბოლშევიკურ ხელისუფლებას მუშები და გლეხები ამოუდგებიან მხარში, ვისთან მიწისქვეშა რევოლუციური პროპაგანდაც რევოლუციამდე ბევრად ადრე დაიწყო და გარკვეული საფუძველი და განწყობა შექმნა ხალხში. კერძოდ, მოამწიფა კლასობრივი სიძულვილი და გლეხობას საკუთარი მიწის დაუფლების სურვილი გაუჩინა.

„ახალი ეკონომიკური პოლიტიკის“, ვლ. ლენინის შეფასებით – „სახელმწიფო კაპიტალიზმის“, პირობებში ნებადართული იყო სახელმწიფო მიწით სარგებლობა და მეურნეობის დამოუკიდებლად წარმოება. სახელმწიფო საკუთრების ამ ნაწილობრივმა დენაციონალიზაციამ შესაძლებელი გახადა აგრეთვე ქალაქში წვრილი საწარმოების იჯარით აღება და კოოპერატივების შექმნა; გაჩნდა შესაძლებლობა, რომ დაძლეულიყო ადამიანების გაუცხოება შრომასთან, სხვა სიტყვებით, მათ საკუთარ შრომასთან იდენტიფიცირების პირობა შეექმნათ. ხალხს შეეძლო, საკუთარი ნაშრომი,

მოსავალი თვითონ შეეფასებინა და სასურველ ფასშიც გაეყიდა. ხალხმაც დაიჯერა, რომ მთავრობა თავის დანაპირებს, კერძოდ, თეზისს – „მიწა – გლეხებს“ – პირნათლად ასრულებდა.

რამდენიმე წელიწადში უკვე ხელისუფლების სათავეში ახალმოსული სტალინი დაფიქრდა, რომ მართალია, *ნეპის* დროს ქვეყნის ეკონომიკა დასტაბილურდა, მაგრამ ის არ შეესაბამებოდა კომუნიზმის მარქსისტულ გაგებას. გლეხს გაუჩნდა საკუთრების გრძნობა სახელმწიფო მიწის იმ ნაკვეთის მიმართ, რომელსაც ამუშავებდა, უვლიდა და რომელიც მისი მარჩენალი იყო; გარდა ამისა, იყვნენ შედარებით მუყაითი ან, უბრალოდ, იღბლიანი გლეხები, რომლებსაც მეურნეობის მართვის სხვებზე მეტი უნარი აღმოაჩნდათ და შესაბამისად, სხვებზე უფრო წარმატებით მომართეს საკუთარი მეურნეობა – ერთი სიტყვით, დაწინაურდნენ თანასოფლელებთან შედარებით; მათი უპირატესობა იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ შეეძლოთ დაქირავებული მუშების ხარჯზე კიდევ უფრო გამდიდრებულიყვნენ. მოგვიანებით, როცა „ინდუსტრიალიზაციის“ განვითარებამ გაზარდა მოთხოვნა მუშახელზე და ბოგანოებთან ერთად ქალაქში მცირემიწიანი გლეხებიც მიიზიდა, მათ დაკარგეს მიწა, და შესაბამისად, უკანდასაბრუნებელი გზაც. სოფელში ძირითადად დარჩნენ საშუალო და მდიდარი გლეხები, ანუ კოლმეურნეები და კულაკები.

თანდათანობით სახელისუფლო კულუარებში გავრცელდება ხმები, რომ კულაკები მეწშევიკების მთავრობას თანაუგრძნობენ; რომ მათ თავიანთი ბურჟუაზიული პრეტენზიები ჰქონდათ... 1925 წლის დეკემბერში ქართული კომპარტიის ყრილობაზე დაადგინეს, რომ კულაკებისგან მოსალოდნელი საფრთხე არასათანადოდ იყო შეფასებული და მეტი ყურადღება უნდა დასთმობოდა ამ საკითხს (სუნი, 2022, გვ. 365, სქოლიო 60); ანტისაბჭოთა აჯანყებებში – მაგალითად, გურიისა და აგვისტოს – გლეხობის მონაწილეობა კი ხელისუფლებამ მხოლოდ ეკონომიკური მოტივებით ახსნა, რათა ამ აჯანყებათა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი შინაარსი გადაეფარა (ბენდიანიშვილი და სხვ., 2008, გვ. 408). მაგრამ ანტისაბჭოთა აჯანყებებში გლეხობის მონაწილეობა ამხანაგ სტალინს სხვა ეჭვებს აღუძრავდა: გამდიდრებულ გლეხობას, შესაძლოა, პოლიტიკური ამბიციები გასჩენოდა; რომ მათი წინააღმდეგობა იდეოლოგიზირებული იყო, რაკი ფიზიკური წინააღმდეგობის გაწევის ძალა არ შესწევდათ. ამიტომ ხელისუფლებას სასწრაფოდ უნდა შეეჩერებინა კერძო მეწარმეობა და გაეღატაკებინა ხალხი. ეს იყო განკულაკების პოლიტიკური საბაბი.

1925 წელს გამოცხადებული „კოლექტივიზაციის“ კურსის განხორციელება რეალურად 1928 წლიდან დაიწყება, როცა ხელისუფლება პირველი ხუთწლედის (1929-1934) გეგმას შეადგენს. სოფლის გლეხობა დიდი სიხარულით არ შეხვედრია კერძო საკუთრების განსაზოგადოებას. მხოლოდ კულაკების არსებობა არ ქმნიდა ბარიერს. ამაოდ ცდილობდა კომუნისტური პარტია უპარტიო გლეხები მოეზიდა სოფლის საბჭოებში; მათ ნაცვლად სოფლის საბჭოების სათავეში ბევრგან კულაკური ელემენტები მივიდნენ – როგორც ორჯონიკიძე აღნიშნავდა 1925 წელს, ერთ-ერთ სხდომაზე (სუნი, 2022, გვ. 363-365). ჩანს, ზოგიერთმა სწრაფად აუღო ალღო „ახალ პროგრამას“ და ჩათრევას ჩაყოლა ამჯობინა. მაგრამ პარტიას მოსვენებას არ მისცემს იმაზე ფიქრი, რომ მდიდარი გლეხების მიბაძვით გაჭირდება საშუალო გლეხების – სოფლის ყველაზე მრავალრიცხოვანი ჯგუფის – კოლექტივში შეყვანა; რომ კულაკებს – ამ „კაპიტალიზმით გათახსირებულ მუშათა არისტოკრატიას“ (ლენინი, 1952, გვ. 218) – როგორმე დაუპირისპიროს თავისი ერთადერთი დასაყრდენი სოფლად – უღარიბესი გლეხები, ბოგანოები, რათა საშუალო გლეხების გადმობირება და მოთვინიერება მოახერხოს; რომ თუ ხალხისთვის მისაღებ პოლიტიკას ვერ ქმნის, შექმნას თავისი პოლიტიკის მხარდამჭერთა მასა... რაც შეეხება ბოგანოებს, მათ გადასაბირებლად დიდი ჯაფა არ დასდგომია ხელისუფლებას. ბოგანოები მისი პირველი მხარდამჭერები იყვნენ.

ვინაიდან კოლექტივიზაციის იდეოლოგიური საფუძველი საყოველთაო გათანაბრებაში მდგომარეობდა, ამიტომ ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად *განკულაკება* გამოცხადდა. დაიწყო სასტიკი და შეურიგებელი ბრძოლა მდიდარი გლეხების წინააღმდეგ. ამას წინ უძღოდა 1929 წლის 7 ნოემბერს იოსებ სტალინის მიერ გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებული წერილი „დიადი გარდატეხის წელი“, რომელშიც ის 1929 წელს ძირეული გარდატეხის წელიწადად მიიჩნევს მიწათმოქმედების საკითხში, რადგან სახელმწიფო კულაკების შეზღუდვის პოლიტიკიდან კულაკობის, როგორც

კლასის, ლიკვიდაციის პოლიტიკაზე გადავიდა (სტალინი, 1929). კულაკების ლიკვიდაციის პროპაგანდა კულმინაციას 1930 წელს მიაღწევს, როცა ხელისუფლება მდიდარი გლეხების მარგინალიზაციას მათი მენშევიკებთან და სამღვდელოებასთან დაკავშირებით და სიმულაციების გავრცელებით შეეცდება:

> „მოვსპოთ კონტრ-რევოლუციონური პროვოკაცია! კოლმეურნეობების არაჩვეულებრივმა ზრდამ აახმაურა ჩვენი კლასობრივი მტრები: მენშევიკები, მღვდლები, კულაკები და სხვ... ზედა-შრომის კარში (სენაკის მაზრაში) კულაკობა ავრცელებს ასეთ ხმებს: „ხელისუფლებას ძალდატანებით შეყავს კოლექტივში გლეხობა, მალე ყველა ქალებს ჩამოართმევენ საკერავ მანქანებს, შეკერავენ 7-მეტრიან საბნებს, ყველა ქალები, კაცები და ბავშვები ერთად დაიძინებენო“ („კოლექტივიზაცია“, 15/1930, გვ. 1).

მთავრობა ცდას არ დააკლებს, რომ თავისი ნამდვილი ზრახვები მოდელირებული რეალობით გადაფაროს, როგორც, მაგალითად, ვრცელ სტატიაში სათაურით – *„კულაკები სარგებლობენ ქალთა ჩამორჩენილობით“.* წერილში საუბარია, როგორ ცდილობენ კულაკები ქრთამით, ტერორით, ცილისწამებით გადაიბირონ გლეხკაცობა, რაც, პრინციპში, შესაძლოა დამაჯერებელი იყოს, მაგრამ:

> „არც ერთი შეგნებული გლეხი არ აყვა კულაკობის ფეხის ხმას; პირიქით მოჯამაგირეობა და ღარიბი და საშუალო გლეხობა მჭიდროთ შეკავშირდა და გააჩაღა დაუნდობელი ბრძოლა კულაკობის წინააღმდეგ... კულაკებმა მიმართეს ჩამორჩენილი რაიონების გლეხქალების ამხედრებას კოლექტივების წინააღმდეგ. საამისოდ კულაკებმა დარაზმეს მევახშე, მკითხავი, ექიმბაში და ჩარჩი ქალები... კულაკების „დირექტივებით“. ეს ქალები ავრცელებენ სხვადასხვა ხმას, რომ ჩვენს მთავრობას სხვა სახელმწიფოს ვალი აქვს და კოლექტივის პატარა ბავშვები ამ ვალში უნდა გაატანონ, ახალგაზრდა ქალები კოლექტივის თავმჯდომარის ბრძანებით უნდა გაათხოვონ, ყველამ ერთ ლოგინში უნდა დაიძინოს, 60 წელს ზევით მოხუცები კი უნდა დახოცონ და მათი ხორცით კალბასები გააკეთონ...“ („კოლექტივიზაცია“, 14/1930, გვ. 7).

მარგინალიზაციის უფრო მძაფრ ფორმას ვხვდებით კულაკების ბნელ ძალებთან დაკავშირების მცდელობით მარტვილში: *„გლეხები მოითხოვენ კულაკებისა და ყველა ბნელი ძალების სოფლიდან გადასახლებას“* („კოლექტივიზაცია“, 12/1930, გვ. 5).

საქართველოს კომპარტია თავისი ოფიციალური ორგანოს, გაზ. „კოლექტივიზაციის“, საშუალებით განუსაზღვრავდა ხალხს, *„როგორი მეურნეობა ჩაითვლება კულაკურ მეურნეობად. კულაკურ მეურნეობის უმთავრესი ნიშანი დაქირავებული შრომის გამოყენებაა. კულაკად ის ითვლება, ვინც თავის მიწებს დაქირავებული მუშით ამუშავებს, ვინც თავის საქონელს დაქირავებულ მწყემსით უვლის. – დამქირავებელი მეურნეობა კულაკურ მეურნეობათ ჩაითვლება“* („კოლექტივიზაცია“, 66/1930, გვ. 1). სწორედ დაქირავებული შრომის პრაქტიკა, საბჭოთა ტერმინით – ხალხის ექსპლოატაცია, გახდება ნიშანი, რაც კულაკებს მენშევიკებთან და სამღვდელოებასთან გააერთიანებს. სინამდვილეში, საბჭოთა კავშირში არ არსებობდა მყარი კრიტერიუმები განკულაკებისთვის. რუსეთის გლეხობასთან შედარებით ამიერკავკასიის – და კერძოდ, საქართველოს – გლეხობა ბევრად ღარიბი იყო როგორც მიწის, ისე საქონლის რაოდენობის თვალსაზრისით. ოჯახები ხშირად იყოფოდა შრომისუნარიანი პირების მიხედვით (ერთ ოჯახში მაქსიმუმ ერთი შრომისუნარიანი გლეხი), რათა შეძლებისდაგვარად შეენარჩუნებინათ როგორც მიწა, ისე პირუტყვი. მაგრამ კრიტერიუმები გამუდმებით იცვლებოდა და შესაბამისად, ნებისმიერ დღეს შეიძლებოდა აღმოჩენილიყავი კულაკი, ანუ ხალხის მტერი.

თუ ყველგან ხალხის მტერს დაეძებ და ვერ პოულობ, შეგიძლია გამოიგონო ის და გაანადგურო, რათა საკუთარი პოლიტიკური უძლურება დანაშაულის გადაბრალებით გადაფარო. შეგიძლია, პერმანენტულად გამოიგონო მიზეზები ძალაუფლების შესანარჩუნებლად და „რკინის ცოცხით“ გადაფერთხო ყველა, ვისაც მიზანში ამოიღებ. არავის ისე ხელს არ აძლევდა კულაკების არსებობა საბჭოეთში, როგორც ხელისუფლებას. თავიდან ისინი ქვეყნის მატერიალურ დოვლათს შექმნიან ქალაქისა და წითელი არმიის გამოსაკვებად, ხოლო შემდეგ მდიდარი გლეხობა, – როგორც ბურჟუაზიის გადმონაშთი, – სახელისუფლო კონსპიროლოგიის ნაწილი გახდება და ხალხის მტრებად გამოცხადდება. ახლა უკვე ხალხის მტერი იყო ყველა, ვისაც ერთ ძროხაზე მეტი ჰყავდა, ვინც მამაპაპისეულ გუთანს, შრომის იარაღებს და პირუტყვს კოლექტივს არ გადასცემდა და კოლმეურნეობის წევრი არ გახდებოდა.

„ნეპის“ მემკვიდრე „კოლექტივიზაციამ“, როგორც საბჭოთა კავშირის ეკონომიკურმა კურსმა, გამოავლინა ისტორიული პარადოქსი: სახელმწიფო ეკონომიკის გადასარჩენად და ქვეყანაში დოვლათის შესაქმნელად ბოლშევიკებმა ჯერ ხელი შეუწყვეს კულაკების ფენის გაძლიერებას, შემდეგ კი „კოლექტივიზაციის“ სახელით დაუწყეს ბრძოლა მას, როგორც გლეხურ ბურჟუაზიას. რევოლუციური პარადიგმა – ბოლშევიკები ჯერ საკუთარ თანაპარტიელებს (მენშევიკ სოციალ-დემოკრატებს) დაუპირისპირდნენ, განაცხადეს რა უარი ყოველგვარ დემოკრატიაზე და დიქტატურა აირჩიეს მმართველობის ერთადერთ ფორმად; შემდეგ თანამებრძოლი ბოლშევიკების წრეში დაიწყეს ოპორტუნისტების ძებნა და ახლო მეგობრებს სწირავდნენ პირადი ინტერესისთვის – ანალოგიურად გავრცელდა ხალხზე: ხალხი ჯერ მეფეს დაუპირისპირდა, შემდეგ თავადაზნაურობას და სამღვდელოებას, ბოლოს კი საკუთარ წიაღში, საკუთარ თანასოფლელებთან დაიწყო შეურიგებელი ბრძოლა.

დიმიტრი უზნაძე თავის „განწყობის ფსიქოლოგიაში“ განწყობის აღმოცენების ერთ-ერთ მთავარ პირობად სიტუაციას, ანუ გარემოს, ობიექტურ ფაქტორს მიიჩნევს. სანამ ცოცხალი არსება რაიმე აზრს გამოთქვამს ან ქცევას განახორციელებს, ამას აკეთებს იმ განწყობის შესაბამისად, რომელიც მას სიტუაციიდან გამომდინარე განესაზღვრა (სიტუაცია —> განწყობა —> ქცევა).

> „მაგრამ ეს განსაზღვრა მექანიკური ხასიათის როდია: გარემო თვითონ ქცევის აქტებზე კი არ მოქმედობს, უშუალოდ, იგი პირდაპირ კი არ იწვევს მას. არა, იგი სუბიექტზე მოქმედებს, მას ცვლის მთელი სიტუაციის შესაფერისად, მასში გარკვეული ქცევის განწყობას იწვევს. თვითონ ქცევის აქტებს კი უშუალოდ ამიერიდან ამ გარკვეული განწყობის მქონე სუბიექტი განსაზღვრავს. იგი იმ აქტებს და პროცესებს, ერთი სიტყვით, იმ ქცევას მიმართავს, რომლის განწყობაც მას სიტუაციის ზემოქმედების შედეგად აქვს შემუშავებული“ (უზნაძე, 2010, გვ. 141).

განწყობის შესაქმნელად გადამწყვეტ სუბიექტურ ფაქტორად უზნაძე მოთხოვნილებას მიიჩნევს: *„თვითონ გარემო თავისთავად არასდროს არავითარი მოქმედების სტიმულს არ აძლევს სუბექტს, თუ რომ ეს უკანასკნელი სრულიად მოკლებულია მოთხოვნილებას, რომლის დაკმაყოფილებაც ამ გარემოს პირობებში იქნებოდა შესაძლებელი. გარემო ჩვენი მოქმედების ასეთ თუ ისეთ სიტუაციად მხოლოდ იმის მიხედვით იქცევა, თუ რა მოთხოვნილება გვაქვს, როდესაც მასთან ურთიერთობას ვამყარებთ“* (უზნაძე 2010: 146).

უზნაძის თვალსაზრისს კოლექტიურ ცნობიერებაზე, განწყობასა და ქცევაზე თუ განვავრცობთ, ნათელი გახდება XX საუკუნის 20-30-იანი წლების დინამიკური პროცესები, რომელიც ადამიანების პროლეტარებად ჩამოყალიბებას სდევდა თან. რევოლუციური განწყობის შექმნასა და მუხტის შენარჩუნებაზე – კერძოდ, ხელოვნურად შექმნილი „კლასობრივი მტრის“ მიმართ სიძულვილის გაღვივებასა და თანასოფლელების წინააღმდეგ პროლეტარიატის ამხედრებაზე – საბჭოთა პროპაგანდა იზრუნებს. ის მოამზადებს და შექმნის იმ გარემოს, უზნაძის ტერმინით – სიტუაციას, რომელიც ადამიანებს ძალადობისა და აგრესიისკენ წაახალისებს, რომელიც დააჯერებს თითოეულ

მათგანს, რომ „ხალხის მტრის“ მიმართ ყოველგვარი კომპრომისი, თანაგრძნობა და სიბრალული დანაშაულად ითვლება. მეტიც, „პროლეტარიატის დიქტატურად“ შეფუთული კომპარტიის აგრესია შექმნის ფრონტს, რომელიც მოწინააღმდეგის სრულ განადგურებაზეა ორიენტირებული: *„არც ერთი კულაკი კოლექტივში!“* („კოლექტივიზაცია“, 1/1930, გვ. 2), ან – *„დაუნდობლად შევებრძოლოთ კულაკთან შემარიგებლობას!“* („კოლექტივიზაცია“, 15/1930, გვ. 1) – მსგავსი მოწოდებები გაზეთ „კოლექტივიზაციის“ 1930 წლის თითქმის ყველა ნომერში გვხვდება. გაზეთის ყოველ ნომერს აქვს რუბრიკა „კოლექტივიზაციის ფრონტიდან“, სადაც განთავსებულია ცნობები იმის შესახებ, თუ როგორ მიისწრაფვის გლეხობა კოლექტივისკენ, როგორ იზრდება ყოველდღიურად კოლექტივთა რიცხვი, მაგრამ როგორ უშლიან კოლექტივიზაციას ხელს კულაკები და გონებას უმღვრევენ გლეხებს; როგორ ცდილობენ ისინი კოლექტივში შეღწევას სხვადასხვა გზით, მაგრამ *„მათი ოინები გამოცნობილია“* და/ან *„კოვზი ნაცარში ჩაუვარდათ“* („კოლექტივიზაცია“, 12/1930, გვ. 5), რადგან კოლექტივის კარი მათთვის სამუდამოდ დაიხურა. ლექსიკა, რომელსაც გაზეთის რედაქცია იყენებს კულაკებთან მიმართებაში, უკიდურესად დამამცირებელია და ღირსების შემლახველი. მაგალითად, განცხადება სოფ. მაღლაკიდან *სვანის* ფსევდონიმით: *„კულაკებმა სცადეს კოლექტივში შეძვრომა, მაგრამ ოინი გაუგეს და გამოაპანღურეს“* („კოლექტივიზაცია“, 1/1930, გვ. 2). ანალოგიური დამოკიდებულება და ლექსიკა გადადის ფოლკლორშიც. მაგალითად, ტრაქტორის სადიდებელ სიმღერაში:

„კულაკიც შენს შნოს ვერ უძლებს, ტრაქტორო, ჩვენო ყველაო,
მას ვეღარ შველის ხრიკები, დაძვრება, როგორც მელაო“.
(საუნჯე, 1935, გვ. 142-143)

გაზეთებით გავრცელებული სიძულვილის ენა ხალხურ ყოფაში ხშირად შაირის ფორმას იღებდა, სადაც კულაკების მარგინალობა – კოლექტივთან ამაო ბრძოლის გამო – დაცინვის, აბუჩად აგდების და საზოგადოებისგან გარიყვის ან მათი სრული განადგურების საფუძველია.

„მაღლიდან მოვდიოდი, ფეხი დავკარ სინაზე,
კოლექტივი არ იშლება კულაკების ჯინაზე“.
(საუნჯე, 1935, გვ. 128)

ლალე-ლალე, დივლი დალა-ლალე
კულაკების ძირ-ფესვები ამოვაგდეთ მალე“ .
(ლენინი და სტალინი, 1939, გვ. 146)

„კოლექტივიზაციის ფრონტმა“ თითქოს ერთგვარი კონკურსი გამოაცხადა: საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აგიტატორ-ინფორმატორთა რაზმები შექმნა ან მიავლინა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რაზმები ერთმანეთს ეჯიბრებიან, ვინ უფრო მეტ კულაკს გამოავლენს და საქვეყნოდ შეარცხვენს, სად უფრო „პროგრესული“ გლეხობაა, რადგან გლეხთა პროგრესულობა პირდაპირ ნიშნავდა კულაკებთან შეურიგებლობას, ეს კი აგიტატორთა დამსახურებაზე მეტყველებს კომპარტიის თვალში:

„კულაკი ცდილობს ჩამორჩენილ რეიონების ქალთა უვიცობით და ზოგან აღწევს კიდეც მიზანს. ამიტომ: პარტიულმა და საბჭოთა დაწესებულებებმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციონ ამ მდგომარეობას. ჩამორჩენილ რაიონებში უნდა მოეწყოს მუშა და კომკავშირელ ქალთა ბრიგადების მივლინება ხანგრძლივი ვადით: ამ ბრიგადებმა უნდა შესძლონ ღარიბ-საშუალო გლეხთა და მოჯამაგირე ქალთა მჭიდროთ შეკავშირება. უნდა ჩატარდეს დაწვრილებითი და ხანგრძლივი ახსნა-განმარტება კოლექტივიზაციის ნამდვილი მნიშვნელობის გასარკვევათ“ („კოლექტივიზაცია“, 14 /1930, გვ. 7).

შესაძლოა, ქალაქის მცხოვრებთათვის კულაკების თემა ნაკლებად მგრძნობიარე იყო, მაგრამ სოფლად ნამდვილი ტერორი ისადგურებს, როცა შენი უგზოუკვლოდ გამქრალი მეზობლების გვარებს გაზეთში ამოიკითხავ:

> „სოფელ ონჭევში მცხოვრებმა კულაკმა პარმენ ჯაფარიძემ გაიგო თუ არა, რომ სოფელი კოლმეურეობაში ერთიანდება, ჩუმად გაყიდა ცხენი და სხვა საქონელი. მის ფეხის ხმას აჰყვა მეორე კულაკი მიხეილ მალაქიას ძე ჯაფარიძე. რომელმაც ხელი მიჰყო ქონების განიავებას და თავის მიწებზე ზოგიერთი გლეხების დასახლებას. ონის რაიონაღმასკომმა დაადგინა: ორივე კულაკი მისცეს პასუხისგებაში სისხლის სამართლის წესით“ („კოლექტივიზაცია“, 15/1930, გვ. 1).

ან: *ლეცეს* ფსევდონიმით ხელმოწერილ განცხადებაში „კულაკები პასუხისგებაში“, აღნიშნულია, რომ „ხრესილის რაიონში პასუხისგებაშია მიცემული ოთხი კულაკი აქტიურ წინააღმდეგობისთვის“ („კოლექტივიზაცია“, 12/1930) და სხვ.

ტოტალური კონტროლი და ჯაშუშური საქმიანობა კოლექტივიზაციის ფრონტზე გაუგონარ ფორმებს იღებდა. ებრძოდნენ არა მხოლოდ კულაკებს, არამედ ყველას, ვის მიმართაც ეჭვის ნასახი გაჩნდებოდა. 1923 წელს კონტრ-რევოლუციური ბრალდებით, მუხლი 58-10, დააკავეს სოფელ გოგოლესუბნის მკვიდრი ისიდორე სიხარულიძე. მის წინააღმდეგ ჩვენება მისცა მისივე თანასოფლელმა ვალერიან სიხარულიძემ, რომელიც ყვება:

> „ამ ორი თვის წინათ მოკვდა კოლმეურნეობის აქტიური წევრი აქვსენტი სიხარულიძე, რომელთან მივიდა სატირლად და მასაში დაატირა, რომ **შენ მოგკლა კოლმეურნეობამო.** აღნიშნული ისიდორე სიხარულიძის გამოსვლამ შექმნა პრავაკაცია, რომ კოლმეურნეობაში მუშაობა იწვევს ვითომ სიკვდილიანობას და სხვა. მოქალაქე ისიდორე სიხარულიძე კოლექტივის წევრებიზა ლაპარაკობს, რომ სოფ. გოგოლესუბნის კოლმეურნეობაში პატიოსანი ხალხი არ იმუშავებს, ვინაიდან კოლმეურნეობის შემადგენლობაში მთლიანად ქურდები არიანო...“ (შსსუა 06/2382-2, გვ. 16).

ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ სოფ. გოგოლესუბნის მცხოვრებთა მდგომარეობა, ამ სიტყვების წარმოთქმიდან მცირე ხანში ისიდორე სიხარულიძის დაკავების ამბავს რომ გაიგებდნენ და ეს მის შესახებ გაგებული უკანასკნელი ამბავი იქნებოდა; რა მასშტაბით ამოქმედდებოდა მათში ნებისმიერი ცოცხალი არსებისთვის თანდაყოლილი თვითგადარჩენის ინსტინქტი და ერთმანეთს შეასწრებდნენ კოლმეურნეობაში; როგორ დაისადგურებდა სოფლის ორღობეებში შიში და უნდობლობა, როგორ ჩაკლავდა ეს შიში საკუთარი აზრის გამოხატვის სურვილს და როგორ გადაიქცეოდა მთელი სოფელი ერთ მთლიან მდუმარე უმრავლესობად; ამ ამბის ხმამაღლა გარჩევასაც მოერიდებოდნენ... რეპრესიები სადღაც შორეული და ყურმოკრული ამბავი კი არა, მათ თვალწინ მიმდინარე რეალობა იყო. „ვინც ჩვენთან არ არის, ჩვენი მტერია!“ – ისმის ყველგან და მოწყვლადს ხდის ყველას, ვისთვისაც სიცოცხლე მთავარი ღირებულებაა. როგორც მრავალი რამ ამქვეყნად, ბოლშევიზმიც გადამდები ყოფილა და პარტიის ყველა სიტყვა და მოწოდება არა მხოლოდ პარტმუშაკებზე, არამედ ხალხის მასებზეც გავრცელდა. ამიტომ, გასაკვირი აღარ არის, რომ ამ პერიოდის ხალხური შემოქმედება აღსავსეა სიძულვილის ენით და არაადამიანური, შემაძრწუნებელი უგრძნობლობით საბჭოეთის მსხვერპლთა მიმართ. ხალხური მთქმელები ხოტბას ასხამენ კოლექტივს, ინდუსტრიას, რევოლუციას და ბოლშევიკებს, ზეიმობენ მუშათა კლასის გამარჯვებას და ხალხის მტრების დამარცხებას, როგორც, მაგალითად, ქიზიყელი გლეხი-პოეტი ისაკო მირიანაშვილი თავის ლექსში „ჩონგურზე დასამღერებელი“:

ოქტომბერმა გაგვითენა სიხარულის დილა,
კულაკებს და მუქთახორებს უწკაპუნა სილა,
ხუცებსა და თავადებსა გამოუხსნა ფთილა
და იმათი სალოცავი კუპრში ჩავარდნილა.
ჩარჩ ვაჭრების მაღაზია მაგრა მიკეტილა,
კულაკები დაარჩივა, ერთად მიაწყვილა.
სოფლები და ქალაქები სულ მთლად გამოცვლილა,
ელექტრონის ჩირაღდნები ყველგან მოფენილა.
ფაბრიკები, ზაოდები ბლომად მოწყობილა
ამის აშენების ბედი რუსეთს ენაწილა,
ჩვენსა სტალინს ჩააბარა და თან გააფრთხილა:
გლეხები და ქარხნის მუშა შენებრ გყავდეს ტკბილად,
მათი მტრები და ორგული მორჩეს, გაწყვეტილა.
(„კოლექტივიზაცია“, 286/1934)

ლექსი ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადმოგვცემს ეპოქას, იმას, რაც ისედაც ჩანს და რაც იბეჭდება. რაც შეეხება ინტერპრეტაციას, მთქმელს ის არათუ არ მოეთხოვება, აკრძალულიც კი აქვს. მას ევალება მხოლოდ პროპაგანდის გარითმვა-გალექსება. ასე საბჭოთა ხელისუფლებამ „გამოიხსნა“ მტარვალი ბურჟუაზიისა და კაპიტალისტებისგან ტანჯული ხალხი და ტანდემი შექმნა პროლეტარიატთან; ბოლშევიკებმა დააპურეს უმიწო გლეხები, ბოგანოები, ააჩახჩახეს ელექტრონები, აშენეს ფაბრიკა-ქარხნები, სკოლები, საავადმყოფოები... მოიმადლიერეს ხალხი, სამაგიეროდ, მათ წაართვეს თანაგრძნობისა და სიბრალულის გრძნობა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მატერიალურ უქონლობას შეგუებულმა ხალხმა იოლად დათმო ტრადიციული და მორალური ფასეულობებიც:

„მებრძოლმა ბოლშევიკებმა ამ ჭირისაგან გვიხსნაო;
დასწვეს და გაანადგურეს წარსული ნაშთი ყოველი,
ზედ ააშენეს ქვეყანა მშრომელთა მხარე ყოველი.
დღეს ტირის-კვნესის კულაკი, ჩვენი ლაზარე მესხიო,
მას ჩამოართვეს მამული, ჰექტარი ოცდაექვსიო...
კომუნისტების ხელშიო ქე გევიმართე წელშიო,
სიმინდს საბჭოში მაძლევენ, შეშას – ლაზარეს ტყეშიო“.
(პოეზია, 1980, გვ. 38-39)

ამგვარი უგრძნობლობა და სიძულვილი რაღაცით უნდა იყოს გამართლებული, რომ გლეხებს დანაშაულის გრძნობის ნატამალი არ გაუღვივდეს, ან ემპათიის ადამიანურმა მოთხოვნილებამ არ გაიღვიძოს მათში. ყველამ უნდა შეიგნოს, რომ ნებისმიერი კერძო მესაკუთრეობა და, შესაბამისად, კულაკობაც აბსოლუტური ბოროტების წყაროა, რომელიც ბოგანოთა მოწყვლადობით საზრდოობს. ყველა ბედნიერი უნდა იყოს ახალი დროებით, აღფრთოვანებული კომუნისტების მთავრობით, რომელიც ერთადერთია, ვინც „საწყალ ხალხზე“ ზრუნავს, სკოლებს ხსნის გლეხის შვილებისთვის და გზები გაჰყავს და ა.შ. ახალი დროების ძველ დროსთან შეპირისპირება საბჭოთა ფოლკლორის ყველაზე გავრცელებული სტილისტიკური ხერხია. როგორც წესი, ანტითეზაში – უწინ/ახლა – ხაზგასმულია გლეხების ადრინდელი ტანჯვა, კულაკები (თავადებთან და სამღვდელოებასთან ერთად) წარმოდგენილია, როგორც თანასოფლელების მჩაგვრელი ექსპლოატატორები, მთქმელები კი, როგორც წესი, მათი ყოფილი მოჯამაგირეები არიან, რომლებიც ახალი ცხოვრებით ტკბებიან.

ასეთია, მაგალითად, სოფ. ბაისუბანში (ლაგოდეხის რ.) კულაკის მოჯამაგირედ ნამუშევარი მთქმელის გამოთქმული ლექსი, რომელიც ევგენი მეტრეველს ჩაუწერია და ლიტერატურის მუზეუმის არქივში ინახება. გამოქვეყნებული არ არის, რადგან, როგორც ამ პერიოდის და ამ თემატიკაზე შექმნილი ლექსების უმრავლესობა, პოეტური თვალსაზრისით, საკმაოდ მდარეა – უმარტივესი რითმა, მწირი ლექსიკა და არანაირი ლირიკა; მთქმელი წარსულ დროში მოგვითხრობს ფიზიკური

ძალადობით თუ უსამართლობით გამოწვეულ სულიერ ტანჯვაზე, რომელიც ახალ გზაზე სიარულით შეიცვალა:

დრო დიდათ გამოიცვალა ხალხი არ ყრია შარადა;
აღარ ვარ მოჯამაგირე ვინმე კულაკის კარადა;
არც ვარ ვისიმე საცემი სადმე სამკალში ყანადა;
მაგრამ დრო იყო და ჩვენცა არ გვაფასებდნენ ჩალადა.
ნაპურვალებში სხვის ჯოგებს სახრით დავდევდი კვალადა,
არც კლავში ძალა მომდევდა არც ისე ვიყავ თვალადა,
ყველა აბუჩად მიგდებდა, ყველა მიცქერდა მწყრალადა,
მოჯამაგირე ვიყავი ბაისუბნელთა კარადა.
გიოსაც ახსოვს ჩემ თავზედ სახრის და სილის ტრიალი,
ბევრჯერ მნახავდენ სოფლადა რომ მივდიოდი მტირალი.
არა ვტყუოდი, მე მცემდენ ყველა მე მიდგა ჯაბრზედა.
ახლა მეც კაცად ვწერივარ, დავდივარ ახალ გზაზედა.

(ლმა #20005-ხ, გვ. 61-63)

თუ წინათ ყველასგან დამცირებული და აბუჩად აგდებული მწყემსი იძულებული იყო, ფიზიკური ძალადობა და სულიერი ტკივილიც აეტანა, ახლა დრო შეიცვალა, პროლეტარიატი გახდა ჰეგემონური კლასი და მანაც თავი სრულფასოვნად იგრძნო. ხალხური ანდაზის არ იყოს – „ფარა რომ შემობრუნდება, კოჭლი ცხვარი წინ მოექცევაო“ – ახალმა დრომ იპოვა თავისი ადამიანები და ადამიანებმაც იპოვეს ახალი დრო ახალი ბელადებით და მათი პროგრამებით. მაგალითად, არაერთ ლექსში შევხვდებით საგანგებოდ ნახსენებ მთავრობის „ახალ პროგრამას“, რომლის განხორციელება მიწიურ სამოთხედ არის აღქმული. სამოთხის რელიგიური მნიშვნელობისგან დაცლა და მისთვის პოლიტიკური სემანტიკის მინიჭება ჩანს გუდამაყრელი გოგი ბექაურის გამოთქმულ ლექსში, რომელიც 1929 წელს ჩაუწერია სერგი მაკალათიას პირადად მისგან სოფ. გამსში, ხოლო მისი ვარიანტი აპ. ცანავას 1946 წ. სოფ. ჭიკანში სხვა მთქმელისაგან. ჩვიდმეტი წლის შემდეგ ჩაწერილ ვარიანტს მხოლოდ ის ტაეპი აკლია, რომელშიც სამოთხეა ნახსენები; ჩანს, საბჭოთა ანტირელიგიურ პოლიტიკას თავისი საქმე გაუკეთებია, მაგრამ დღეს ვერ ვიტყვით, ეს იმიტომ მოხდა, რომ მთქმელს დაავიწყდა, თუ შეგნებულად დაივიწყა, და ვერც იმას, ჩამწერ-რედაქტორმა ხომ არ გადაწყვიტა ასე:

ლექსი უნდა ვთქვა მთიულმა ახალის მთავრობისაო,
დაიწყეს კარგი პროგრამა საშველი გლეხებისაო.
საწყალ ხალხს ბრალობს მთავრობა, ასწავლის გლეხის შვილსაო.
ჩვენ გლეხებს ეხლა გაეღო კარები სამოთხისაო.
გზა გააქ გუდამაყარსა, ნამზვრევი მიდის კლდისაო,
გამოგვიგზავნეს ტეხნიკა კეთებაც იცის გზისაო,
საცა ცოტაი გზაი იყო ძალიან განზე სჭრისაო.
მე მიყორს ახალთავობა პროგრამა ლენინისაო,
კულაკ არ დამენახვება, პატრონი ბევრი ცხვრისაო.
სარჩო ბევრი აქვს კულაკსა ფულით სავსე აქვს ქისაო,
კულაკი ღვინით გაძღება გლეხი მშიერი ზისაო.
მე ბევრი მაქუს, შენ ცოტა, – კულაკი დასცინისაო.
საწყალი გლეხი შასტირებს ცრემლებსაც ჩამოშლისაო.
სუ გაასწორეთ ქვეყანა მდიდარი, ღარიბიცაო.
ცხორიც გაუყვით, ძროხაცა, სწორად მიეცით მიწაო.
ე მაგის გამომლექსები არ არის დიდის ხნისაო,
სწავლა მინდოდა ძალიან ხელობა მაშინისაო.
სხოთა მწყემსი ვარ საწყალი, მუახლე კულაკისაო.

(პოეზია, 1980, გვ. 88-89)

ლექსში ჩანს, რომ ახალი პროგრამა – გზების გაყვანა, სკოლების გახსნა, მდიდრებისა და ღარიბების გათანასწორება და მიწებისა და საქონლის განაწილება – დაწყებულია, მაგრამ კულაკებზე წარსულ დროში არ საუბრობს მთქმელი, თუმც ერთ ფაქტობრივ უზუსტობას უშვებს – ახალ პროგრამას ლენინს მიაწერს, განკულაკება კი ლენინის სიცოცხლეში არ მომხდარა. შესაძლოა, ამ მტკივნეული პროცესის ლენინის „შეურყვნელ“ ავტორიტეტთან დაკავშირებაც პროპაგანდის ნაწილი იყო, სტალინის ასევე „შეურყვნელი“ ავტორიტეტის და ღვაწლის გადასაფარად.

მაშინ, როცა ახალი ცხოვრებით აღტაცების გამოხატვისას მთქმელები, წესით, ტექნიკური პროგრესით და თავისუფლებით, საბჭოთა აღმშენებლობით და მომავლის იმედით უნდა ტკბებოდნენ, სრულყოფილი ბედნიერების საშუალებას მათ არ მისცემს გამუდმებით წარსულის გახსენება და დღენიადაგ მტრებზე ფიქრი. წარსულისგან გათავისუფლება მისგან ემოციურ და მენტალურ თავისუფლებას ნიშნავს; სოციალისტური რეალიზმის შეთავაზებული ჩარჩო და თემატიკა კი რეალურად არც წარსულისგან ათავისუფლებდა და არც აწმყოში აძლევდა მოსვენების საშუალებას გამუდმებით მტრების მაძებარ და საფრთხის მომლოდინე ადამიანებს. მართალია, ხალხური მთქმელების შემოქმედება ხალხური შემოქმედება არ არის და მაინც ინდივიდუალური პროდუქცია, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ის ხალხის ზოგად განწყობას და მდგომარეობას მაინც გადმოსცემს:

ჩაჰბარდა ძველსა სამარეს ძველი ადათი, წესები,
ახალი გვამხიარულებს, მედგრად გაიდგა ფესვები.
წუმწუმა სწრაფად ინთება, რათ გვინდა ტალი, კვესები,
კურტანი აღარ შეგვშვენის, დავლეწოთ ძველი კეხები.
მტარვალებს, გლეხის მჩაგვრელებს,შემოელეწათ ფეხები,
კოლექტიურად შრომასა შესჩვევიანა გლეხები.
წელს სამი კოლექტივი გვაქვს, მემრის გვექნება ოცია.
ერთგულთა სასიქადულო ორგულთა გასაოცია.
დაჟანგდა ძველი სახნისი, ტრაქტორთა იწყეს მღერანი.
ბანს აძლევს მთა და ბარიცა, კმაყოფილია ყველანი.
კულაკი ლამობს ჩვენს დაშლას, მოსდის გულისა რევანი,
ვეღარ მიხვდება საწადელს, ახშობს მას რისხვა გვემანი.
(საუნჯე, 1935, გვ. 119-120)

კულაკებზე აწმყო დროში საუბარი, ფაქტობრივად, დოკუმენტურად აჩვენებს განხეთქილებას და პოლარიზებას გლეხებს შორის, რისთვისაც მხოლოდ პარტიის მოწოდებები არ კმაროდა. ხალხის სიძულვილით ავსება მთავარი პოლიტიკური იარაღია კლასობრივ მტერთან საბრძოლველად. ხოლო ეს სიძულვილი გამართლებული უნდა იყოს კულაკის, როგორც ექსპლოატატორის და მოძალადის რეპუტაციით, ვინც ვერ ეგუება ადამიანების კოლექტიურ ერთობას, ტექნიკურ პროგრესს და ქვეყნის წინსვლას. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ წარმოუდგენელია, განათლებასა და ინფრასტრუქტურაში ჩადებული ინვესტიციით უკმაყოფილო ყოფილიყო უბრალო ხალხი. შესაძლოა, სწორედ ეს განაპირობებდა კომუნისტებისადმი ლოიალობას და თვალის დახუჭვას იმ სისასტიკეზე, რაც მათ თვალწინ, მათ მეზობლად ხდებოდა.

და ბოლოს, დასკვნის მაგიერ აღვნიშნავთ, 2023 წლის ზაფხულს შსს უშიშროების არქივში რეპრესირებულთა საქმეებში საბჭოთა ეპოქის მასალების ძებნისას 30-მდე ანეკდოტი ვიპოვეთ სხვადასხვა საკითხზე, მათ შორის არც ერთ ანეკდოტში პერსონაჟადაც კი არ შეგვხვედრია კულაკი. როგორც ჩანს, კულაკების თემა ხალხში მაინც ყველაზე ტრავმული იყო, რაკი ხალხურ ხუმრობებში ისინი არ გვხვდება. ამავდროულად, წარმოუდგენელია, რომ მდიდარი გლეხების წინააღმდეგობა მხოლოდ პირადი ქონების შენარჩუნებით ყოფილიყო მოტივირებული; ერთი საკითხია, ოფიციალური ვერსიით რას შეეწირა მრავალი კულაკის სიცოცხლე და მეორე – უღირდათ თუ არა მათ სიცოცხლის გაწირვა მიწისთვის, როგორც ლუკმა-პურის წყაროსთვის. მიწის დათმობა სიმბოლუ-

რად მამულის დათმობის ტოლფასი იყო, როგორც მამა-პაპათა გუთნის და შრომის იარაღების ჩაბარება – წინაპართა ტრადიციებზე და კულტურულ მემკვიდრეობაზე უარის თქმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბენდიანიშვილი ალ., დაუშვილი ალ., სამსონაძე მ., ქოქრაშვილი ხ., ჭუმბურიძე დ., ჯანელიძე ო. (2008). რუსული კოლონიალიზმი საქართველოში. თბილისი, „უნივერსალი“.

„კოლექტივიზაცია“ (1930). საქართველოს სსრ მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატის საგლეხო გაზეთი (1930-1935).

ლენინი ვლ. (1952). თეზისები კომუნისტური ინტერნაციონალის მეორე კონგრესის ძირითადი ამოცანების შესახებ. წიგნში: ლენინი ვლ., თხზულებანი, ტ. 31, 1920 წლის აპრილი-დეკემბერი. თბილისი: „სახელგამი“.

ლენინი და სტალინი (1939). ლენინი და სტალინი ქართულ პოეტურ ფოლკლორში. რედაქცია და წინასიტყვაობა დ. ბენაშვილისა. თბილისი, „ფედერაცია“.

პოეზია (1980). ქართული ხალხური პოეზია. ტ. XII. თბილისი, „მეცნიერება“.

საუნჯე (1935). საუნჯე ხალხური შემოქმედებისა. ტ. 1. თბილისი, გაზ. „კოლექტივიზაციის“ გამოცემა.

სუნი, რ. (2022). ქართველი ერის ჩამოყალიბება. თბილისი, „ზიარი“.

უზნაძე დ. (2010). განწყობის ფსიქოლოგია, წიგნში: შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 135-212.

ლმა – ლიტერატურის მუზეუმის არქივი

შსსუა – შინაგან საქმეთა სამინისტროს უშიშროების არქივი

Сталин И. В. (1929). Год Великого перелома. «Правда», № 259/1929.

References:

Bendianishvili Al., Daushvili Al., Samsonadze M., Kokrashvili Kh., Ch’umburidze D., Janelidze o. (2008). Rusuli k’olonializmi sakartveloshi. [Russian Colonization in Georgia]. Tbilisi, „universali“.

„K’olekt’ivizatsia“ (1930). Sakartvelos ssr mits’atmokmedebis sakhalkho k’omisariat’is saglekho gazeti (1930-1935). ["Collectivization". Rural newspaper of the People's Commissariat for Agriculture of the Georgian SSR (1930-1935)].

Lenini Vl. (1952). Tezisebi k’omunist’uri int’ernatsionalis meore k’ongresis dziritadi amotsanebis shesakheb. Ts’ignshi: Lenini Vl., tkhzulebani, t’. 31, 1920 ts’lis ap’rili-dek’emberi. [Theses on the Fundamental Tasks of the Communist International. In the book: Lenin V., Writings, vol. 31, April-December 1920]. Tbilisi: „sakhelgami“.

Lenini da St’alini (1939). Lenini da St’alini kartul p’oet’ur polk’lorshi. Redaktsia da ts’inasit’q’vaoba D. Benashvilisa. [Lenin and Stalin in Georgian poetic folklore. Editorial and foreword D. Benashvili]. Tbilisi, „pederatsia“.

Lma – Lit’erat’uris muzeumis arkivi

P’oezia (1980). Kartuli khalkhuri p’oezia, t’. XII. [Poetry. Georgian folk poetry. vol. XII]. Tbilisi, „metsniereba“.

Saunje (1935). Saunje khalkhuri shemokmedebisa, t’. 1. [Treasure of the folk creativity. vol. 1.]. Tbilisi, gaz. „k’olekt’ivizatsiis“ gamotsema.

Shssua – shinagan sakmeta saminist’ros ushishroebis arkivi. [Archive of Giorgi Leonidze State Museum of Georgian Literature].

Suni, R. (2022). Kartveli eris chamoq’alibeba. [The Making of the Georgian Nation]. Tbilisi, „ziari“.

Uznadze D. (2010). Gants’q’obis psikologia, ts’ignshi: shesavali tanamedrove azrovnebashi. [Mood psychology, in the book: Introduction to modern Thinking]. Tbilisi: Ilias sakhelmts’ipo universit’et’i, 135-212.

Stalin I. V. (1929). God Velikogo pereloma. [“A Year of Great Change]. „Pravda“, 259.

Kakhaber Loria
კახაბერ ლორია
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„Their Eyes Should Not See Blood, Mariam!..“
(Food for Thought About Leo Kacheli's Novel „Gvadi Bigva“)

„მათმა თვალებმა სისხლი არ უნდა ნახონ, მარიამ!..“
(ლეო ქიაჩელის რომანის – „გვადი ბიგვა“ გააზრებისათვის)

Despite the fact that the famous Georgian writer Leo Kiacheli (1884-1963), in his youth, was engaged in certain revolutionary activities, his "interest" in the principles of socialist realism still leaves the impression of a kind of political compulsion. Nevertheless, Leo Kiacheli in the novel “Gvadi Bigva” managed to portray, more or less faithfully, the struggle of different social forces on the example of a Georgian village in the 1930s. In the last phrase of Gvadi ("Their [children's] eyes should not see blood, Mariam!..") one can quite possibly read veiled criticism of any kind of violence (including the Bolshevik one).

Keywords: Socialism; Collectivization; Bolshevism; Socialist realism; Violence
საკვანძო სიტყვები: სოციალიზმი; კოლექტივიზაცია; ბოლშევიზმი; სოციალისტური რეალიზმი; ძალადობა

ლეო ქიაჩელის (1884-1963) მრავალმხრივი ლიტერატურული მემკვიდრეობა არაერთ შესანიშნავ მოთხრობასა და რომანს აერთიანებს. საგანგებოდაა აღსანიშნი მისი პროზის ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი მრავალფეროვნება: მწერალი, ადრეული მცირეტანიანი მოთხრობებით, გვევლინება მოდერნისტული პროზის ერთერთ უაღრესად წარმატებულ პიონერად, იმავდროულად ავტორია არაერთი ისეთი თხზულებისაც, ქართული ფსიქოლოგიური (ე.წ. განახლებული) რეალიზმის კლასიკურ ნაწარმოებთა რიგს რომ განეკუთვნება.

არაა გასაკვირი, რომ „მწერლობის მოთვინიერებად“ სახელდებული უაღრესად დრამატული პროცესები, გარკვეულწილად, ლეო ქიაჩელსა და მის შემოქმედებასაც შეეხო. მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი ახალგაზრდობაში ეწეოდა გარკვეულ რევოლუციურ საქმიანობას, სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით მისი „დაინტერესება“ მაინც ერთგვარი პოლიტიკური იძულების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მწერალს, არსებითად, ორი ძირითადი გზა დარჩენოდა: ლიტერატურული ხარკი გადაეხადა გაბატონებული პირსისხლიანი რეჟიმისთვის, მიეგდო რა მისთვის იაფფასიანი ლიტერატურული სუროგატი, აღბეჭდილი ტრადიციული საბჭოური პროპაგანდისტული კლიშეებით ან, მართალია, გარკვეული იდეოლოგიური ეტიკეტის გარეგნულად დაცვით, მაგრამ დარჩენილიყო მკითხველთან პირნათელი და შეექმნა მისი თანადროული სინამდვილის მეტწილად მაინც რეალური ხატი, იმდროინდელი ცხოვრების ასე თუ ისე ადეკვატური სურათი.

თავის დროზე უაღრესად გახმაურებულ რომანში „გვადი ბიგვა“ ლეო ქიაჩელმა ეს მეორე გზა აირჩია. რომანი, რომელიც 1941 წელს სტალინური პრემიით (მოგვიანებით მას სსრკ-ს სახელმწიფო

პრემია ეწოდა) აღინიშნა და რომელიც თითქმის მაშინვე ითარგმნა საბჭოეთის ხალხების ყველა უდიდეს და ევროპის არაერთ ენაზე, მოჩვენებითად თითქოსდა ესადაგება „სოციალისტური რეალიზმის“ ცნობილ პრინციპებს. იმავდროულად, ლეო ქიაჩელმა მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული დამაჯერებლობით მოახერხა 1930-იანი წლების ერთი ქართული სოფლის მაგალითზე მეტნაკლები ობიექტურობით ეჩვენებინა სხვადასხვა საზოგადოებრივ ძალთა ჭიდილი, მთავარი გმირის – გვადი ბიგვას ფსიქოლოგიური პორტრეტი კი იშვიათი ლიტერატურული ოსტატობითაა წარმოდგენილი და ცოტა რამ თუ აქვს საერთო მთავარ პერსონაჟთა „ფერისცვალების“ საბჭოურ კლიშეებთან. ამ რომანის გააზრებისათვის უმნიშვნელოვანესია ნაწარმოებში გვადის ბოლო ფრაზა („მათმა [ბავშვების – კ.ლ.] თვალებმა სისხლი არ უნდა ნახონ, მარიამ!..“), სადაც, სავსებით შესაძლებელია, ყოველგვარი (და მათ შორის ბოლშევიკური) ძალადობის მიმართ შეფარული კრიტიკაც ამოვიკითხოთ.

მას შემდეგ რაც კომუნისტურმა იდეოლოგიამ ოფიციალურადაც დაკარგა თავისი მანკიერი გავლენა ჩვენს საზოგადოებაში, „გვადი ბიგვა“-ს ახლებური შეფასება დრო და დრო ექცევა ხოლმე ქართველი მკითხველის ყურადღების თვალსაწიერში. მოყოლებული ჯერ კიდევ ე.წ. „პერესტროიკის“ პერიოდიდან „გვადი ბიგვას“ არაერთი საინტერესო წერილი და პუბლიკაცია მიეძღვნა. იყო ისეთი გამოხმაურებებიც, სადაც ნაწარმოები არცთუ დადებით კონტექსტში იქნა მოხსენიებული. ამის თაობაზე ლიტერატორი რეზო ყარალაშვილი 1988 წელს წერდა:

> ,,[...]ამ ბოლო ხანს ქართულ პრესაში მომრავლდა წერილები, რომელთა ავტორებიც, ჩვენი ლიტერატურული მემკვიდრეობის გადასინჯვის პათოსით ატანილი სპეციალისტები და არასპეციალისტები, ეჭვქვეშ აყენებენ არა მხოლოდ ,,გვადი ბიგვას“ მხატვრულ ღირებულებას, არამედ ლეო ქიაჩელის მოქალაქეობრივ პატიოსნებასა და კეთილსინდისიერებასაც [...]. ჯერ იყო და კრიტიკოსმა გიორგი გაჩეჩილაძემ მწერალს კომპრომისი და სინდისთან გარიგება დასწამა და ,,გვადი ბიგვას“ ავტორი ,,ნაუცბათევი და გაუაზრებელი სოციალური რეფორმის“ ,,თავშეუკავებელ ქომაგთა“ რიგში დააყენა. მოგვიანებით ამ აზრს მხარი აუბა პროფესორმა ჯუმბერ ჭუმბურიძემ, რომელმაც, მართალია, გაცილებით მეტი ტაქტი გამოიჩინა, ვიდრე მისმა გაგულისებულმა კოლეგამ, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ლეო ქიაჩელი ,,ნამდვილ მწერალთა“ იმ ჯგუფს მიაკუთვნა, რომელთაც, დროის დიქტატით, შეშინებულთ, ხარკის გაღება მოუხდათ და ,,ხატავდნენ ისეთ შელამაზებულ სინამდვილეს, რომელიც მათ შინაგან მრწამსს და შემოქმედის სინდისს ეწინააღმდეგებოდა“. სულ ბოლოს კი ეკონომიკურ მეცნიერებათა კანდიდატმა რომან გოცირიძემ გაზეთ ,,თბილისის“ ფურცლებზე ლეო ქიაჩელს ლამისაა პასუხი მოსთხოვა ოცდაათიან წლებში აღმოცენებული ,,კლასობრივი ბრძოლის გამწვავების“ პოლიტიკური ხაზის მხარდაჭერისა და მასობრივი რეპრესიების შემზადებისათვის.“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ.4)

უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც „პერესტროიკის“, ისე პოსტსაბჭოურ ეპოქაშიც ცალკეულ გემოვნებიან ლიტერატორებსაც აქვთ გამოთქმული აზრი, თითქოს, მაღალი მხატვრული ღირსებების მიუხედავად, მთლიანობაში, „გვადი ბიგვა“ მაინც კომუნისტური რეჟიმის მხარდამჭერი წიგნია. ასე, მაგალითად, პროფესორი ავთანდილ ნიკოლეიშვილი აცხადებს:

> „ბელეტრისტმა რომანტიკული პათოსით დაგვიხატა საკოლმეურნეო მშენებლობის პირველი წლების ქართულ სოფელში დამკვიდრებული რთული ფსიქოლოგიური ატმოსფერო. ლეო ქიაჩელს მიზნად არ ჰქონია დასახული ამ გარდაქმნათა კრიტიკული განსჯა. ჩემის აზრით, ასეთია ობიექტურად დანახული სინამდვილე. [...] სადავო და საკამათო, რაც დღეს, თანამედროვე მკითხველს შეიძლება ექნეს ავტორთან, ესაა ტენდენციურად გამოვლენილი მისი პოზიცია და ახლის ძლევამოსილების რამდენადმე შელამაზებული წარმოჩენა. თუმცა, […] ეს ყველაფერი მწერლის იმჟამინდელი რწმენის ნაყოფი უფრო იყო, ვიდრე წინასწარ

გამიზნული კონიუნქტურული მაამებლობის შედეგი. ამიტომაც ზოგიერთი კრიტიკოსის მცდელობა, ლეო ქიაჩელი თავისი რომანით საბჭოთა ეპოქისადმი კრიტიკულად განწყობილ შემოქმედად გამოაცხადოს, ნაწარმოებისადმი სუბიექტური და ტენდენციური მიდგომის გამოვლინებას წარმოადგენს და სინამდვილეს არ შეესაბამება. [...] მართალია, [...] მოვლენათა ასახვის დროს, შიგადაშიგ, ავტორის კრიტიკულ-ირონიული დამოკიდებულებაც იჩენს ხოლმე თავს, მაგრამ ,,გვადი ბიგვას“ ძირითად სულისკვეთებას, მის მთავარ პათოსს, უპირველეს ყოვლისა, სოციალისტური სოფლის გარდამქმნელ ძალთა ძლევამოსილების აღიარება წარმოადგენს. ლეო ქიაჩელის რომანი, უწინარესად, სწორედ ამ მიზნით დაწერილი წიგნია და არა იმჟამინდელი ჩვენი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებების სამხილებლად და დასაგმობად შექმნილი ნაწარმოები“ (ნიკოლეიშვილი, 2013, გვ. 304).

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი ამ მიდგომას კიდევ უფრო ანვითარებს და აღნიშნავს:

„ამ შეცდომებზე დღეს ბევრს წერენ და საუბრობენ. ამდენად, ,,გვადიც“, როგორც 30-იანი წლების ჩვენი სოციალური სინამდვილის ამსახველი ნაწარმოები, ამ შეცდომებისაგან დაზღვეული ვერ იქნება. მასში ტენდენციურად არის დანახული მაშინდელი საკოლმეურნეო გარდაქმნები. [...]. მაშინდელი საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, როგორც ჩანს, გულწრფელად იყო მოქცეული ამ ყალბი ფანატიზმის ტყვეობაში, ფანატიზმისა, რომლის დამკვიდრებასაც ათასგვარი საშუალებით ცდილობდნენ ხელისუფალნი. ეს მკაცრი გედისწერა გახლდათ და მის მომწუსხველ ძალას ვერც ლეო ქიაჩელმა დააღწია თავი. [...] ასე რომ, გარდასულ მოვლენათა შეფასების დროს არამცდაარამც არა გვაქვს უფლება, მხედველობიდან გამოგვრჩეს ისტორიზმის პრინციპი და 20-30-იანი წლების ფაქტებზე მხოლოდ დღევანდელობის პოზიციებიდან ვისაუბროთ.“(ნიკოლეიშვილი, 2013, გვ.305).

თავისი არგუმენტების გასამყარებლად ავთანდილ ნიკოლეიშვილი აცხადებს:

,,გვადი ბიგვას“ შესახებ მსჯელობის დროს უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე თვით მწერლის აზრიც. 1960 წელს დაბეჭდილ ავტობიოგრაფიაში იგი ამგვარად გვაცნობს რომანის დაწერის ისტორიას: ,,1932-33 წლებში – გაცხოველებული საკოლმეურნეო მოძრაობის პერიოდში – მე და ცნობილ კინორეჟისორ ნიკოლოზ შენგელაიას შემოგვთავაზეს, დაგვეწერა სცენარი ამ დიდი სახალხო მოძრაობის თემაზე. ჩვენ შემოვიარეთ როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოს თითქოს ყველა რაიონი და დიდძალი მასალა დავაგროვეთ. ასე იშვა მხატვრული კონოფილმი ,,ნარინჯის ველი“, რომელმაც წარმატებით შემოიარა მთელი საბჭოთა კავშირის ეკრანები. მაგრამ ფილმში მთლიანად არ გამოგვიყენებია ის მდიდარი მასალა, რომელიც მე და რეჟისორმა შევკრიბეთ. ამიტომ გადავწყვიტე შეგროვილი ახალი მასალისა და რევოლუციამდელი სოფლის ცხოვრების ცოდნის საფუძველზე ახალი ნაწარმოები დამეწერა. ასე შეიქმნა რომანი ,,გვადი ბიგვა“. როგორც ვხედავთ, თავად მწერალი, ნაწარმოების შექმნიდან საკმაო დროის გასვლის შემდეგაც, არაორაზროვნად განსაზღვრავს რომანის მიზანდასახულობას. მისი გადაწყვეტილება ყოფილა, შეექმნა ,,გაცხოველებული საკოლმეურნეო მშენებლობის – ამ დიდი სახალხო მოძრაობის“ (მისი სიტყვებია) ამსახველი ქმნილება. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში, შიგადაშიგ, ამ მოძრაობისათვის თანამდევი სირთულეებიცაა ნაჩვენები, ავტორისათვის მთავარი და არსებითი, პირველ ყოვლისა, მაინც ამ მოძრაობის ძლევამოსილი გარდამქმნელი ძალის ჩვენებაა. ასე რომ, მიუხედავად აზრთა ყოველგვარი განსხვავებულობისა, ძირითადი დასკვნა მაინც კვლავინდებურად ერთი შეიძლება იყოს: ,,გვადი ბიგვა“ საკოლმეურნეო მშენებლობის მხარდასაჭერად დაწერილი წიგნია“ (ნიკოლეიშვილი, 2013, გვ. 306).

ჩემი აზრით, ძალიან ძნელია წარმოვიდგინოთ, რომ 1960 წელს ანუ ჯერ კიდევ ტოტალური იდეოლოგიური ცენზურისა და კონტროლის პირობებში, ასაკოვანი და საბჭოთა ხელისუფლებისგან აგრერიგად დაფასებული (მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა ხსენებული რომანის გამო) მწერალი თავზე ხელს აიღებდა და ყველაფერს თავის სახელს ღიად დაარქმევდა. ამდენად, მე ძალიან მიჭირს ლეო ქიაჩელის ავტობიოგრაფიის ამ ამონარიდიდან რაიმე შორსმიმავალი დასკვნის გაკეთება.

შეიძლება არა მთლად ისე აშკარად, როგორც ავთანდილ ნიკოლეიშვილის ფრაზებიდან იკითხება, მაგრამ, ვფიქრობ, მაინც საკმაოდ თვალსაჩინოდ, ლეო ქიაჩელის მხრიდან საბჭოური კოლექტივიზაციის მხარდაჭერას გულისხმობს თავის თავში ის პათოსიც, რომელიც შეინიშნება 1988 წელს თამარ გოგოლაძის მიერ გაზეთ „სახალხო განათლებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში – ,,დაფიქრება გვმართებს“. წერილის ავტორი, რომელიც ლეო ქიაჩელს ესარჩლება, შენიშნავს:

> „და თუ ასე დავიწყებთ, მაშინ ჩავუთვალოთ შეცდომად მ. შოლოხოვს ,,გატეხილი ყამირი“, ან ამ თემაზე შექმნილი უზარმაზარი ლიტერატურა, ვეძებოთ მაშინ მწერლის გასანადგურებელი ან გასამართლებელი მხატვრული ხერხები და მეთოდები, ავუბნიოთ ყველას გზა-კვალი და გაკვირვებულ მასწავლებლებს უზარმაზარი კითხვის ნიშანი გავუგზავნოთ ნაწარმოების კიდევ ერთხელ დაკვირვებით წაკითხვაზე მინიშნებით? ან საიდან მოდის ასეთი ხელაღებითი ნიჰილიზმი წარსულის მიმართ, რომლის უშუალო ნაყოფნიც ვართ. იქნებ ეს უარყოფის უარყოფაა და ამას ვერ ვხედავთ? იმ კოლექტივში იზრდებოდნენ ჩვენი მამები, სწავლობდნენ რა არის ,,ჩვენი“, და არა მარტო ,,ჩემი“, იმ კოლექტივში მოყვანილი პურით ვიკვებებოდით და ვეხმარებოდით ფრონტს. უარვყოთ ესეც? და ვთქვათ, იყო მხოლოდ შეურაცხყოფილი, უსამართლოდ გაკიცხული გოჩა სალანდია და მეტიჩარა, ენამოსწრებული ზოსიმე? ბარდღუნიასაც დავცინოთ? ეს ხომ ისტორიის კუთვნილებაა და მწერალი თუ მას ასე ასახავს, მაშ რეალიზმი რაღა ყოფილა? ან კრიტიკოსი, რომელიც იმ დროს იმას ხედავდა საკუთარი თვალთახედვიდან გამომდინარე. რასაკვირველია, ახლის ძიება, ნაწარმოების საკუთარი თვალთახედვით განჩხრეკა-განხილვა ნებისმიერ დროში შეიძლება, მაგრამ არა მგონია, დიდ პროზაიკოსებთან შეხებისას ტაქტმა არ გვიღალატოს. ამიტომ მოვეშვათ ასეთი კითხვების გამეორებას: ,,რა ვუყოთ გვადი ბიგვას ან მექი ვაშაკიძეს?“, ჩავთვალოთ ისინი ისტორიის კუთვნილებად და კლასგარეშე საკითხავ მასალად“ (გოგოლაძე, 1988).

ზემოხსენებული წერილი ერთგვარი გამოხმაურებაა იმავე წლის აგვისტოში გამოქვეყნებულ რეზო ყარალაშვილის ძალიან საინტერესო სტატიაზე ,,რა ვუყოთ ლეო ქიაჩელის გვადი ბიგვას?“, რომლის ციტირება ერთხელ უკვე მოვახდინე ამ ნაშრომში. მკვლევარის აზრით (1988, გვ. 4), *„[...] ლეო ქიაჩელს აზრადაც არ ჰქონია ოცდაათიან წლებში სოფლად მომხდარი გარდაქმნების ხოტბა და განდიდება, რასაც მას ასე ერთხმად მიაწერენ კრიტიკოსები. პირიქით, მისი დამოკიდებულება ,,ურთიერთობის ახალი ფორმებისადმი“ ერთიანად კრიტიკულია, თუმცა ეს კრიტიკა უმეტესწილად მწერლისთვის ჩვეულ იუმორსა და ირონიასთანაა შეჯერებული“.* რეზო ყარალაშვილი განაგრძობს:

> „ახალ, სოციალისტურ ურთიერთობათა ერთ-ერთი გამორჩეული ნიშან-თვისება თითქოს სოციალური სამართლიანობის პრინციპის თანმიმდევრული განხორციელება და ცხოვრების ხალხის კოლექტიური ნებისადმი დაქვემდებარება უნდა ყოფილიყო. მაგრამ რომანში არც ერთი ჩანს და არც მეორე. ხალხის ნება კოლქტივის თავმჯდომარის გერას ერთპიროვნული მმართველობითაა შეცვლილი, ხოლო სოციალური სამართლიანობა იმავე გერას პირადი სურვილითა და გადაწყვეტილებით. ხომ დღესავით ნათელია, რომ უქნარა და მატყუარა გვადის სოციალური სამართლიანობის პრინციპს თუ მივსდიეთ, არც ახალი სახლი დაუმსახურებია თავისი შრომითა დ გარჯით და არც სოციალისტური შეჯიბრების მიმდინარეობის

შემმოწმებელი კომისიის წევრად ,,არჩევა“, მაგრამ გერა [...] არც არავის დაეკითხება აზრს. გვადიმაც მშვენივრად უწყის, თუ ვის უნდა უმადლოდეს ,,დაწინაურებას“ და ამიტომ თავისი უტყუარი შეხედულება აქვს თანასოფლელებზე – ,,ხალხი, ვთქვათ, ქვევრია ცარიელი – რასაც ჩასძახებ, ამოგძახებს“, ფიქრობს იგი“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 4).

რეზო ყარალაშვილი, ჩემი აზრით, საკმაოდ დამაჯერებლად გვიჩვენებს ლეო ქიაჩელის ამ შესანიშნავ ნაწარმოებში ოსტატურად შეფარულ არაერთ კრიტიკულ ასპექტსა თუ განზომილებას. მაგალითად, მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს, რომ

„შეჯიბრების აჟიოტაჟსა და რაოდენობრივით თავბრუდახვევას არც ორკეთელი გლეხობა გადაურჩა ,,სანარიელებთან შეჯიბრებას რომ თავი დავანებოთ, აქ პატარა ბარდღუნიაც კი მეზობელ გიოსთანაა სოცშეჯიბრში ჩაბმული, თუ ვისი მანდარინი მოიწევს უფრო ადრე“, რაც ლეო ქიაჩელის სრულიად ცალსახა ირონიულ დამოკიდებულებას იწვევს. ამ ირონიული დამოკიდებულების ერთ-ერთი ნათელი გამოხატულებაა თუნდაც არჩილ ფორიას მიერ დაწერილი სატრფიალო ლექსი, სადაც ის ასეთი სიტყვებით მიმართავს სამკითხველოს გამგეს ელიკოს: მმაჩში გიწვევ, ამხანაგო,/ შვიდი შვილის პროგრამითა,/ რეკორდები დავამყაროთ,/ ვიმუშაოთ დღით, ღამითაც. [...] ესეც რომ არა, განა იგივე ირონიული დამოკიდებულება არ მჟღავნდება მარიამის სიტყვებშიც, როცა იგი გვადის მიმართავს, თავი არ შეირცხვინო, ისეთი ქალი შეირჩიე, რომ შენზე მეტი შრომადღე არ აღმოაჩნდესო?“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 4).

რეზო ყარალაშვილი, ჩემი აზრით, სრულიად სამართლიანად, საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას მწერლის მოქალაქეობრივ სითამამესა და პრინციპულობაზე, რომელიც ზოგჯერ სრულიად შეუფარავ ხასიათსაც კი ღებულობს:

„თუ რაოდენი ზიანი მოგვიტანა ბუნებაზე მბრძანებლობის [...] თავდაჯერებულმა და მავნე ფსიქოლოგიამ, დღეს, როცა ჩვენში სულ უფრო იკიდებს ფეხს ეკოლოგიური აზროვნება ყველასთვის ნათელია. მაგრამ მაშინ ოცდაათიან წლებში, მისი კრიტიკა არცთუ ისე უსაფრთხო იყო. მიუხედავად ამისა, ლეო ქიაჩელს მაინც ეყო გამბედაობა, რომ ერთ-ერთი პერსონაჟის პირით გამოეხატა თავისი კრიტიკული დამოკიდებულება ბუნებისადმი ამგვარი უსულგულო მოპყრობის მიმართ. [...] გარემოსადმი მომხმარებლური და თვითნებური დამოკიდებულება თავისთავად იწვევს ადამიანის ბუნებისა და, რამდენადაც თვით ადამიანია ბუნების ნაწილი, შესაბამისად, საკუთარი არსისგან გაუცხოებას. სწორედ ასეთი გაუცხოებული და ფორმალიზებული ადამიანებია ,,გვადი ბიგვას“ პერსონაჟთა უმრავლესობა. ზოგადსაკაცობრიო მრწამსი, საუკუნეებით ჩამოყალიბებული ზნეობა და ქცევის ნორმები მათში ,,კლასობრივი შეგნებითაა“ შეცვლილი. [...]. განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება ამ პერსონაჟების საკუთარი არსისაგან გაუცხოება, მათი ხელოვნურობა და არაბუნებრიობა მათ მეტყველებაში, რომელიც უხვად შეიცავს პარტიული ჟარგონისა თუ საგაზეთო ენისთვის დამახასიათებელ კლიშეებსა და ფორმალიზებულ ელემენტებს. [...] მათი ლექსიკა უაღრესად ღარიბი და ერთფეროვანია. ინტიმურ ვითრებაშიც კი ახლო მეგობრები ისე ესაუბრებიან ერთმანეთს, გეგონება პარტიულ კრებაზე კამათში გამოდიოდნენ [...]. “ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 4-5).

მინდა ასევე სრულიად დავეთანხმო რეზო ყარალაშვილს, როდესაც გაცნობიერებულ მწერლისეულ დამოკიდებულებად მიიჩნევს იმას, რაც ჩვენთვის, თანამედროვე მკითხველთათვის, რომანის სტრიქონებს შორის საკმაოდ შეუფარავად იკითხება:

„[...] ლეო ქიაჩელის დამოკიდებულება ოცდაათიან წლებში სოფლად მიმდინარე პროცესებისადმი უფრო ირონიულია, ვიდრე აპოლეგეტიკური. სწორედ ამ დამოკიდებულებითაა გაპირობებული, რომ ,,გვადი ბიგვას“ პერსონაჟთა დიდი ნაწილი კომიკური და უფერულია (შეიძლება ითქვას, უფრო სამუშაო სქემებია, ვიდრე ცოცხალი ხასიათები), ხოლო რომანში წარმოსახული ,,ახალი სინამდვილე“ ნაკლებად სარწმუნო და დამაჯერებელი. ყოველივე ეს, როგორც ვხედავთ, მწერლის შეგნებული დამოკიდებულების შედეგია, და არა ყალბი იდეისა, რომელიც ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით საფუძვლად დაედო რომანს.“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ.5).

ვფიქრობ, რეზო ყარალაშვილმა შესანიშნავად მიაგნო ხსენებული ნაწარმოების შექმნის უმთავარეს თუ არა, ერთერთ მთავარ მიზეზს მაინც. ძალიან მიჭირს არ დავეთანხმო მის მსჯელობას, რომელიც „გვადი ბიგვას“ ზნეობრივ განზომილებას ეხება:

„ლეო ქიაჩელის რომანში დიდი ზნეობრივი პრობლემაა ჩადებული. მასში წარმოჩენილია კონფლიქტი ახალ საზოგადოებრივ ურთიერთობებსა და ამ ურთიერთობებით გაპირობებულ ცხოვრების ოფიციალურ-სახელმწიფოებრივ ნორმებსა და საუკუნეების მიერ განმტკიცებულ, არქაულსა და თითქმის მითოლოგიურ ზნეობრივ შეხედულებებს შორის, რაც ნაწარმოების გმირის გვადი ბიგვას სულიერი ტრაგედიის მიზეზი ხდება. [...]. [...] ეს არის იმ ძირეულ ღირებულებათა, ძველთაძველ კავშირთა, ხალხის კოლექტიური სულის წიაღში ჩამოყალიბებული ზნეობრივი მრწამსის ძალის წარმოჩენა, რომელიც ღრმადაა ადამიანის სულში ჩაბუდებული და უფრო მძლავრია, ვიდრე ადამიანის ფსიქიკის რაგინდ ზედნაშენური წარმონაქმნები და სოციალურ-ისტორიული ფორმაციების ცვლილებებით გაპირობებული დროებითი ეთიკური წარმოდგენები. ამ არქაულ ფსიქიკურ შინაარსთა მოსპობა შეუძლებელია, რამეთუ სწორედ ისინი შეადგენენ ადამიანის არსს, დვრიტად უდევს მის ბუნებას, განაპირობებს მის სიმყარესა და წარუდინებლობას საუკენეთა მანძილზე. [...] ამ არქაულ შინაარსთა მოსპობისა და ამოძირკვის ყოველ მცდელობას კაცის ბუნება შინაგან ძალთა სტიქიონური ამოფრქვევით პასუხობს“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 5).

რეზო ყარალაშვილი, ჩემი აზრით, სავსებით მართებულად, სწორედაც რომ ხსენებულ პრიზმაში უყურებს გვადი ბიგვას ლიტერატურულ პორტრეტს. მისთვის

„გვადი ბიგვა მკვეთრად განსხვავდება რომანის ყველა დანარჩენი პერსონაჟისგან. თუ სხვა შემთხვევაში საქმე გვაქვს გარკვეულ სოციალურ ტიპებთან, გვადი რაღაცა გაგებით ასოციალურია. თუ რომანის თითქმის ყველა მოქმედი პირის საქციელი მისი კლასობრივი შეგნებითა და სოციალური მდგომარეობითაა მოტივირებული, გვადი ბიგვას მოქმედებას მის სისხლში ღრმად გამჯდარი ზნეობა და ხალხური სიბრძნე წარმართავს. გვადი უფრო მეტად გაუცნობიერებლად მოქმედებს, მაშინ როცა სხვა პერსონაჟებს გაცნობიერებული აქვთ ყოველი ნაბიჯი. მისთვის უცხოა თანასოფლელთა პრაგმატიზმი, მათ შორის გავრცელებული სარგებლიანობის კულტი და სოციალური პროგრესის გაღმერთება“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 5).

მკვლევარი ძალზედ საინტერესოდ განაგრძობს გვადის მხატვრულ სახესთან დაკავშირებულ მსჯელობას:

„[...] მართალია, გვადიც მიმართავს ხოლმე პატარ-პატარა ცუღლუტობებსა და ეშმაკობებს და უარსაც არ ამბობს მცირე რამ გამორჩენაზე [...], მაგრამ გულის სიღრმეში, საფუძველში იგი გასაოცრად სუფთა და უანგაროა (შეიძლება ითქვას, რომ გვადი გონებით ჯერ კიდევ პატრიარქალური ყოფის იმ საფეხურზე იმყოფება, რომელიც არ არჩევს ,,სხვისსა“ და

..ჩემს“). [...]. [...] თუ ორკეთელი თავკაცები ამა თუ იმ სიტუაციაში ხშირად იჩენენ ეჭვსა და უნდობლობას, რასაც მათ კლასობრივი სიფხიზლე კარნახობს, ჩვენი რომანის გმირისთვის ნდობა ადამიანთა შორის ურთიერთობის ერთადერთი მისაღები ფორმაა. [...]. [...] რა თქმა უნდა, არც გვადი იყო სრულიად უნაკლო პიროვნება და მის ქცევაშიც დაიძებნება მრავალი ისეთი რამ, რაც არც მოსაწონია და არც სამაგალითო. ამაზე არცაა ლაპარაკი. მაგრამ, განსხვავებით სხვათაგან, გარედან მოტანილი სქემებით რომ მოქმედებენ, იგი მუდამ ერთგული იყო თავისი თავისა და იმ ზნეობრივი პირველსაწყისისა, რომელსაც ემყარება კაცთა ბუნება“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 5).

და აი, მივადექით ამ რომანთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ ყველაზე რთულ და წინააღმდეგობრივ თემას – გვადის (შესაძლო) მეტამორფოზას. საბჭოური კრიტიკა მას როგორც უეჭველ ფაქტს ისე განიხილავდა და, ცხადია, მხოლოდ და მხოლოდ თავისთვის სასურველ, „პოზიტიურ“ კონტექსტში. რეზო ყარალაშვილიც, ერთგვარად, აღიარებს გვადის ცვლილებას, მაგრამ მას საკმაოდ განსხვავებული კუთხით აღიქვამს:

„[...] მართალია, ეს გარდასახვა ჯერ მხოლოდ წარმოსახვაში ხდება, ასე ვთქვათ მისი აღგზნებული ფანტაზიის შედეგია, მაგრამ მომავალში ეს წამიერი სისუსტე საბედისწერო აღმოჩნდება გვადისთვის. ოცნებაში გართულმა მან მიიღო შემოთავაზებული თამაშის წესი, გაითავისა არსებობის ის ფორმა, რომელიც აქამდე უცხო და მიუღებელი იყო მისთვის და აი, მას უკვე საკუთარი შვილებიც კი ვეღარ ცნობენ: „[...] ლეკია, ჭირიმია, ლეკია! მოეშვი, თორემ მოგკლავს!“ ამრიგად, სახეშეცვლილი გვადი იქცევა „ლეკად,“ ანუ უცხო და ბოროტ ადამიანად, რომელსაც სხვებისთვის სიკვდილი და უბედურება მოაქვს. მთხრობელი თითქოს მიგვანიშნებს, რომ ამ სცენაში მისი გმირი უკვე მზადაა მკვლელობისთვის, ვინაიდან მიატოვა ის ცხოველმყოფელი ნიადაგი, რომელსაც აქამდე მისი არსება ემყარებოდა. და აი, დღის შუქზე გამოჩნდება მკვლელობის იარაღიც – მამა-პაპისეული ყამა, რომელსაც წელზე შემოირტყამს გვადი. [...] მხოლოდ გარდასახული და თავისი არსისგან გაუცხოებული გვადის ხელში იქცევა იგი მომავალში მკვლელობის იარაღად“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 6).

ჩემი აზრით, რეზო ყარალაშვილი მართებულად შენიშნავს, რომ გვადის საქციელს, არჩილ ფორიას დაედევნოს, რათა ქარხანა დაწვას გადაარჩინოს, *„ვერავითარ შემთხვევაში ვერ მივაწერთ მის „გარდაქმნას“ – იგი სამი დღით ადრეც ზუსტად ასევე მოიქცეოდა, რამეთუ მისი ბუნებისთვის უცხო იყო ყოველი ბოროტება. გვადის მოქმედება აქ სპონტანური და გაუცნობიერებელია.“* (ყარალაშვილი, 1988, გვ.6). რ. ყარალაშვილი ასევე კატეგორიულად ეწინააღმდეგება იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც გვადის მიერ ჩადენილ მკვლელობას *„საგმირო საქმედ წარმოადგენენ [...]“* (ყარალაშვილი, 1988, გვ.6). დაკვირვებული მკვლევარი იმასაც სამართლიანად შენიშნავს, რომ

„სრულიად განსხვავებულად რეაგირებს ჩადენილ მკვლელობაზე თვით რომანის გმირი. გვადიმ კაცი მოჰკლა და ამით საუკუნო წესი დაარღვია, რომელსაც ეფუძნებოდა მისი ბუნება. მან საკუთარი ხელით მოარღვია თავისი არსობის ქვაკუთხედი, განუდგა თავის თავსაცა და იმ არქაულ კანონსაც, რომელიც ოდითგანვე კრძალავდა ადამიანის შვილის მოკვლას. [...]. მისი ერთადერთი ლმობა და სატკივარი ახლა, [...], ისაა, რომ საყვარელი შვილები მაინც არ გახადოს მომხდარი საშინელების მოწმედ“ (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 6).

გვადი ბიგვას ცნობილ სიტყვებში, რომლითაც არსებითად მთავრდება კიდეც რომანი, მართლაც რომ *„გაცემულია „შინაგანი ადამიანის“ პასუხი „გარეგანი ადამიანის“ მიერ ჩადენილ ქმედებაზე. მათში სტიქიონური ძალით აისახება სულის რეაქცია ისეთ მოქმედებაზე, რომელიც ხელყოფს ადამიანური ბუნების საფუძვლებს“* (ყარალაშვილი, 1988, გვ.6). რეზო ყარალაშვილი სამართლი-

ანად აღნიშნავს, რომ გვადი ბიგვას მკვლელობამდე მიმყვანი *„ეს „ისტორიული განვითარების ლოგიკა“ წინააღმდეგობაში მოდის ადამიანის სულში ჩაქსოვილ ზნეობრივ მრწამსთან, რაც გვადი ბიგვას სულიერი ტრაგედიის მიზეზი ხდება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვაში“ დასმულია არა სოციალური პრობლემა, როგორც ეს აქამდე იყო მიჩნეული, არამედ ზნეობრივი“* (ყარალაშვილი, 1988, გვ. 6).

რეზო ყარალაშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრებები იმავე წელსავე ცალსხად გაიზიარა პროფესორმა აპოლონ ცანავამ. *„ჩვენი აზრითაც, უკვდავი გვადი ბიგვას სახის გახსნას ახლებური მიდგომა სჭირდება და არა დიდი მწერლის გულწრფელობაში ეჭვის შეტანა. ლეო ქიაჩელი გაუბზარავი შემოქმედია და გვადი ბიგვა კი მისი ისეთივე სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი, როგორც ტარიელ გულუა, ჰაკი აძბა და თავადის ქალი მაია“* (ცანავა, 1988), – აღნიშნა მკვლევარმა. იმავდროულად, მისი აზრით (1988), გვადი ბიგვაც, დემნა შენგელაიას ბათა ქექიას მსგავსად, *„[...] ისეთივე ბერიკაა, როგორც [...] კოლა ბრუნიონი, ტარტარენ ტარასკონელი და ხალხური ეპოსის უკვდავი სახეები (ნაცარქექია, ნასრედინი, ქოსა მატყუარა და სხვ). ასეთი სახეების კლასიფიკაცია და მათი მიკუთვნება კონკრეტული სოციალური თუ კლასობრივი ჯგუფებისადმი არამცდაარამც არაა გამართლებული“*. აპოლონ ცანავას აზრით (1988),

> „ნაციონალური ხალხური მითო-ზღაპრული სამყაროდან რეპროდუცირებული ბათა და გვადი ისეთ მგრძნობიერ, ეროვნულ ფესვებთან არიან დაკავშირებულნი, რომ დიონისური ჰედონიზმი და ბერიკული ,,ცუღლუტობა“ არამცდაარამც არ ამცირებს მათ უკვდავ სახეებს [...]. გვადი ბიგვას მხატვრულ სახეს განსაზღვრავს მამა-შვილობის უსათუთესი გრძნობა და ეტალონური მცნების (,,არა კაც კლას“) ისეთი ტრაგიკული განცდა და იმგვარი კათარზისი, რომელიც მხოლოდ გვადი ბიგვას კუთვნილებაა, თანაც, სამაგალითო“.

ის რომ „გვადი ბიგვა“ სულაც არაა ის ნაწარმოები, რადაც საბჭოთა კრიტიკა წარმოაჩენდა, ცალსახაა რევაზ მიშველაძისათვისაც.

> „იგი [ლეო ქიაჩელი] იმთავითვე მიხვდა, რომ საბჭოების ხელისუფლება ხალხის ნებით არ მოსულა. უბრალოდ, წითელმა რუსეთმა დაიპყრო საქართველო. ეს აზრი გასდევს ქართული პროზის ამ ერთი ჩინებული ოსტატის მთელს შემოქმედებას. როცა ერთმა ავსტრალიელმა გამომცემელმა რომან „გვადი ბიგვას“ დისიდენტური უწოდა, ხოლო მის მთავარ პერსონაჟს – სოციალისტური წყობის მსხვერპლი, საბჭოთა კრიტიკოსებმაც ეჭვის თვალით დაუწყეს ყურება ლეო ქიაჩელს, მაგრამ უკვე გვიან იყო. მოხუცი მწერალი არაერთი პრემია-ორდენის ლაურეატი და ქართული მწერლობის მოწინავე რაზმის წევრი გახლდათ“ (მიშველაძე, 2013, გვ. 194), – აცხადებს მწერალი და ლიტერატორი.

> „[...] „გვადი ბიგვაში“ ბევრი რამ ირონიულად გაზვიადებულია. მოვლენათა ჰიპერბოლიზება მწერალს იმისთვის სჭირდება, რომ ამ მყვირალა, დამკვრელური დროის აბსურდულობაში დაარწმუნოს მკითხველი. მხატვრულ-ფსიქოლოგიური ლოგიკით შეუძლებელია გვადის მსგავსი სიზარმაცემორეული და იოლცხოვრებასგაჩვეული მეწვრილმანე, ქურდბაცაცა სამ დღეში რადიკალურად გარდაიქმნას. [...] რომანის ბევრი პასაჟი აშკარად პაროდიულია და არც გვადის „გმირობაშია“ რაიმე შესახარბებელ-მისაბაძი. საკოლმეურნეო პროპაგანდამ ხომ ეს კაცი, ბოლოს და ბოლოს, მკვლელად აქცია“ (მიშველაძე, 2013, გვ. 210),

– ჩემი აზრით, სავსებით სამართლიანად დასძენს რევაზ მიშველაძე.

ის რომ გვადი ბიგვას საბჭოთა რეჟიმი (მისი „თვალსაჩინო“ წარმომადგენლის, გერას სახით) ბრმა იარაღად აქცევს იმავე რეჟიმის კლასობრივ მოწინააღმდეგესთან დაპირისპირებაში ასევე

ხაზგასმით აქვს აღნიშნული თამარ გურგენიძეს წერილში ,,გვადი ბიგვას ირონია“: *„ნაწარმოებში არ ჩანს, თუ როდის აღმოაჩინა გერა ბიგვამ გვადი, მაგრამ აშკარაა, რომ დანახვისთანავე მასში მონური ფსიქოლოგია შენიშნა და მისი ბრმა იარაღად გამოყენების აუცილებლობა დაინახა. [...]. გვადი ბრმად მიჰყვება ჩანაფიქრს, ვერც კი ხვდება, თუ რატომ გადაიბირეს, საკუთრებად აქციეს [...].”* (გურგენიძე, 1998, გვ. 178). ასევე საინტერესოა, რასაც მკვლევარი ზემოხსენებულ მსჯელობამდე აცხადებს:

> „იგი [„გვადი ბიგვა“] უფრო მნიშვნელოვნად მესახება, როგორც სატირული ნიუანსებითა და იუმორისტული ხედვით აღსავსე რომანი, ვიდრე იმ პერიოდის ამსახველი მხატვრული ტილო. აზრთა სხვადასხვაობა ,,გვადი ბიგვას“ ირგვლივ ალბათ იმან გამოიწვია, რომ ნაწარმოების კითხვისას თვალში საცემია იუმორი, განსაკუთრებით ხაზგასმული იდეოლოგიზებული დიალოგები, რომელიც უკიდურესობებში გვაყენებს: მწერალი რეალურად გადმოგვცემს არსებული პერიოდის მდგომარეობას, აკრიტიკებს მას თუ იდეოლოგიის საამებლად მიმართავს ასეთ ხერხს? ალბათ სამივე ერთად, რაც ყოველგვარ გაურკვევლობას ხსნის“ (გურგენიძე, 1998, გვ. 176).

უნდა დავეთანხმოთ თამარ გურგენიძეს, რომ

> „გვადი ბიგვას თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ის სატირული გმირია, მასში მხილებულია უჩვეულო, უცნაური, სინამდვილის ნაკლოვანი მხარე. [...] გვადი ბიგვა, როგორც სატირული გმირი, აშკარად ჩანს იმ ეპიზოდებში, რომლებიც ,,წახალისების“ წინა პერიოდს ეხება. [...] მაგრამ საინტერესოა, რა მოხდა შემდეგ, გარდაიქმნა თუ არა გვადი, ე.ი. შეცვალა თუ არა ავტორმა სატირული გმირი და ირონიული კილო[...]. [...] გვადისადმი ირონია არ შესუსტებულა, პირიქით, სულ მალე ავტორმა იგი ჩოხაახალუხიანი კაცის საფრთხობელად აქცია და წინაპრების სამოსის ჩაცმის პროცესი ზედმიწევნით აღწერა [...]. თუ ჩვენ ასეთი ჩაცმულობის გვადის თვალნათლივ წარმოვიდგენთ, ჩვენს წინ კარიკატურა დაიხატება [...]. როგორც ვხედავთ, მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულება გაიზარდა, გვადი თავის ჩვეულებრივ ყოფაში უფრო ბუნებრივი ჩანდა, ვიდრე წახალისებულ მდგომარეობაში. მისმა პიროვნებამ არ განიცადა ტრანსფორმაცია, გვადიმ პიონერის ყელსახვევივით მიიღო წახალისება და როგორც ცუღლუტმა, უღირსმა ჩოხასავით ტანზე შემოიხვია, მაგრამ ეს არ ნიშნავს ფსიქოლოგიურ გარდაქმნას, ხოლო თუ კოლექტივის ამ ღირსეულ ნაბიჯზე ვიმსჯელებთ, ჩვენდა უნებურად კრიტიკის გრძნობა გაგვიჩნდება: იქ სადაც მოწინავე გლეხები წაახალისეს, გვადის რა უნდოდა?“ (გურგენიძე, 1998, გვ.177).

თამარ გურგენიძეს მხედველობიდან არ გამორჩენია, ზოგიერთი კრიტიკოსის მხრიდან გვადიში ერთგვარი მითოლოგიურ-ზღაპრული პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი განზომილების დანახვაც:

> „გვადი თავისი იერსახით ჩამოჰგავს იმ სატირულ გმირებს, რომლებიც ფოლკლორის სტილიზაციას წარმოადგენენ. [...]. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რას დავინახავთ ნაცარქექიას პიროვნებაში: [...] წინააღმდეგობები უზღვავია, ამიტომ, თუ გვადი ნაცარქექიას ჩამოჰგავს, ეს ნიშნავს, რომ ის ერთნაირად ემსგავსება ორ განსხვავებულ ტიპს – ყვარყვარეს, რომელთანაც ცუღლუტობა, ეშმაკობა აერთიანებს და ლუარსაბ თათქარიძეს, რომელსაც ჩამოჰგავს სიზრმაცით, უჭკუობით და დიდი ტრაგიკულობით, რადგან ისინი ერთნაირად მარცხდებიან მებრძოლ სამყაროში“ (გურგენიძე, 1998, გვ. 178-179).

– ვფიქრობ, ძალიან საინტერესო დაკვირვებაა.

წერილის ბოლოს თამარ გურგენიძე დასძენს: *„ლეო ქიაჩელის ,,გვადი ბიგვა“ ძალიან საინტერესო ნაწარმოებია, რომელშიც კრიტიციზმი ისე ვლინდება, რომ იმ პერიოდის იდეოლოგიისათვის შეუმჩნეველი ყოფილიყო. სიუჟეტში არსებული სინამდვილეა აღწერილი, ,,ჰაკი აძბას“, ,,დახურული წარმოდგენის“, ,,სტეფანეს“. ,,მე და ჩემი ორი მე“-ს ავტორი კიდევ უფრო დიდი ოსტატობით წარმოგვიდგება ამ რომანში.“* (გურგენიძე, 1998, გვ.179).

გვადის სახეზე „პერესტროიკის“ და მისი შემდგომი, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული კრიტიკის გამოხმაურება ვერაფრით იქნება სრულყოფილად წარმოდგენილი (და, შესაბამისად, ვერც ჩვენი აზრი იქნება ამ გამოხმაურებების მიმართ ადეკვატურად ჩამოყალიბებული), თუ ხსენებულ კონტექსტში არ გავიხსენებთ შესანიშნავი ქართველი პუბლიცისტისა და ლიტერატორის აკაკი ბაქრაძის ერთ-ერთ ინტერვიუს, რომელიც პირველად 1988 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „ცისკარში“. აკ.ბაქრაძე, უდაოდ, მრავალმხრივ საგულისხმო შეფასებას აძლევს ლეო ქიაჩელის რომანს:

> „[...] ყოველგვარი სტანდარტული ფორმულა ადამიანის თავში დიდხანს რჩება და მათგან გათავისუფლება უჭირს ყველას. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყველა ღონე უნდა ვიხმაროთ იმისათვის, რომ ეს ყველაფერი დაიშალოს და სრულიად ახლებურად წარმოდგეს ის, რაც გვაქვს. [...] თავიდან წასაკითხი თხზულების ბევრი ნიმუშის დასახელება შეიძლება ქართული საბჭოური ლიტერატურიდან. მაგრამ მათ რკალში არ შეიძლება შევიტანოთ „გვადი ბიგვა“. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ფინალს. როდესაც გვადი ბიგვა არჩილ ფორიას მოკლავს, მთელი სოფელი მორბის შემთხვევის ადგილას და მათ შორის – გვადი ბიგვას ბავშვებიც. აქ გვადი მარიამს ეუბნება: სისხლი არ დაანახოთ ბავშვებს, სისხლი. ეს ფინალი სრულიად სხვაგვარად წარმოაჩენს იმას, რაც «გვადი ბიგვაში» დაიხატა. აქ არის სწორედ გვადი ბიგვა ამაღლებული. ამ უქნარა და არაფრისგამკეთებელი კაცის სულში უკეთილშობილესი პიროვნება აღმოჩნდა, მას არ უნდა სისხლი დაინახონ მისმა შვილებმა, არ უნდა დაინახონ ის ტრაგედია, რომელიც მას ნებით თუ უნებლიეთ შეემთხვა. აი, ეს არის ამ ნაწარმოებში მთავარი. არც ის უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ ქალს, რომელსაც გვადი ბიგვა მიმართავს, მარიამი ჰქვია სახელად. ეს არ არის შემთხვევითი. ლეო ქიაჩელი უდიდესი ოსტატი იყო პერსონაჟებისათვის სახელების დარქმევისა. გვადი ბიგვას სხვა სახელს ვერაფრით ვერ შეურჩევთ“ (ბაქრაძე, 2006, გვ. 61).

როდესაც ლეო ქიაჩელის ბოლო რომანზე („მთის კაცი“, 1948წ.) საუბრობს, ლიტერატორი ინგა მილორავა, ერთგვარად ადარებს მას „გვადი ბიგვას“ და დანანებით შენიშნავს: *„აქ უკვე აღარსადაა გვადის სახისეული ორაზროვნება, ბეწვის ხიდზე გატარებული სათქმელი. ყველაფერი პროპაგანდის ბორბალშია ჩათრეული [...]“* (მილორავა, 2016, გვ.412). ვფიქრობ, მკვლევარი ამით ირიბად „გვადი ბიგვას“ უაღრესად წარმატებულ, მართლაც რომ ზედგამოჭრილ დახასიათებას გვთავაზობს. მანამდე კი, უშუალოდ „გვადი ბიგვაზე“ საუბრისას, ინგა მილორავა სამართლიანად აღნიშნავს: *„ეს არის ურთულეს ისტორიულ მოვლენებზე ურთულეს პერიოდში დაწერილი რომანი, რომელშიც გამოჩნდა მწერლის უნარი, ბანალური ამბავი და გაცვეთილი კლიშე აქციოს ნამდვილ ლიტერატურულ ფასეულობად, მხატვრულ სივრცედ.“* (მილორავა, 2016, გვ. 408). უნდა სრულიად დავეთანხმო ლიტერატორს, რომ *„[...]“გვადი ბიგვას“ მხატვრული სამყარო მაინც აღწევს თავს სქემატურობასაც, პროპაგანდულობასაც, იდეოლოგიის სამსახურში ჩადგომის საფრთხესაც და ეს, პირველ ყოვლისა, გვადის მხატვრულ სახის დამსახურებაა.“* (მილორავა, 2016, გვ. 409). მკვლევარის მსჯელობიდან გამომდინარე, ამ რომანსა და მისი მთავარი პერსონაჟის სახეში *„[...] ჩანს მწერლისეული განსაკუთრებული ხედვა და დამახასიათებელი, ნეიტრალურობას ამოფარებული კრიტიკულობა და ობიექტურობა. [...]. მწერალი საოცარი გულისყურით, ნაბიჯ–ნაბიჯ ხსნის ამ ხასიათის [გვადის] დაფარულ შრეებს და გარემოს თვისობრიობაც მასთან ერთად აიხსნება და გასაგები ხდება.“* (მილორავა, 2016, გვ. 410).

როგორც ვხედავთ, ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვას“ მიმართ დამოკიდებულება მაინც მეტნაკლებად არაერთგვაროვანია როგორც „პერესტროკის“ წლებში, ისე საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდეგაც. რაც შეეხება ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში „პერესტროიკამდე“ გამოთქმულ მოსაზრებებს, ისინი, ძირითადად, იმდენად პრიმიტიულად კონიუნქტურული ან/და ხშირად, უბრალოდ, (ტრაგი)კომიკური ხასიათისაც კია, რომ მათზე შეჩერება და მსჯელობისთვის მათი ერთგვარ საორიენტაციო წერტილად აღება შეგნებულად არ ჩავთვალე მიზანშეწონილად. და მაინც, შეიძლება დაისვას მართებული კითხვა: თუნდაც დღევანდელი გადასახედიდანაც, რატომ ძნელდება ყოველგვარი მიკიბვ-მოკიბვის გარეშე თქმა იმისა, რაც თითქოსდა საკმაოდ ნათელია, რატომ ძნელდება ცალსახად აღიარება იმისა, რომ „გვადი ბიგვაში“ სახეზე კომუნისტური სოფლის „აღმშენებლობის“ განდიდება კი არა, ამ დანაშაულებრივი პროცესების კრიტიკაა და თანაც ზოგჯერ საკმაოდ დაუფარავი?! მაინც რა იწვევს ამ რომანის შემთხვევაში დიდი მწერლის ერთგვარი გაორების შთაბეჭდილებას? დავიჯეროთ, რომ ეს (შესაძლო) გაორება მხოლოდ „მწერლობის მოთვინიერების“ სახელით ცნობილი პროცესით და ამ პროცესით გამოწვეული თვითცენზურირების ეფექტით უნდა აიხსნას?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად არ შემიძლია არ გავიხსენო ცნობილი ხელოვნებათმცოდნის, დიმიტრი თუმანიშვილის უაღრესად საყურადღებო მოსაზრება მხატვარ მოსე თოიძის შემოქმედების შესახებ, რასაც იგი მოხდენილად აზოგადებს ლეო ქიაჩელსა და მის „გვადი ბიგვაზეც“:

> „[...] ახლავე უნდა ვთქვა, რომ არ არის ასე მარტივად – ყველა იყო ანტისაბჭოთა და ყველა იძულებული იყო ეხატა, ვთქვათ, მუშა. შეიძლება, ვიღაცას არ უნდოდა რუსი ბოლშევიკი თბილისში, მაგრამ თვითონაც ისეთივე მარქსისტი იყო და ისევე უხაროდა კოლმეურნეობა, როგორც კომუნისტს. მას არ უხაროდა ის, როგორ მოახდინეს რუსმა ბოლშევიკებმა სოფლის კოლექტივიზაცია, მაგრამ, თავისთავად, იდეა ბევრს მოსწონდა (ჩემის აზრით, სრულებით უმართებულოდ, მაგრამ მოსწონდათ!). ამიტომ, როცა ვიღაცის ბედს ტრაგიკულად ვხატავთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ შესაძლებელია, ის მთლად ისე არ ფიქრობდა, როგორც დღეს ვფიქრობთ ჩვენ და მისთვის კოლექტივიზაცია, თავისთავად, ცუდი კი არ იყო, ფორმა იყო მისი ცუდი. შესანიშნავი მაგალითია ლეო ქიაჩელის (შენგელაია-ქიაჩელის) მოთხრობა „გვადი ბიგვა“, რომელიც საბჭოურ მოთხრობად ითვლება. სკოლაში რომ მასწავლეს, მაშინაც არ მესმოდა, როგორ შეიძლება ეს საბჭოთა სკოლებში ისწავლებოდეს, როდესაც მთელი ეს კომკავშირლები და პიონერები ასეთი კომიკურები არიან, მოსულელოები, უკეთეს შემთხვევაში, ძალიან გულუბრყვილოები – ლეო ქიაჩელს ეს ძალიან აშკარად უწერია. სხვა ამბავია, რომ ძველი მექარხნე, რომელსაც უნდა, საკუთრება დაიბრუნოს, კერძო საკუთრება აღადგინოს, ქიაჩელს გამოყვანილი ჰყავს ცუდად –იმიტომ კი არა, რომ ეს ვინმემ უბრძანა, იმიტომ, რომ ის თვითონ იზიარებს ამ იდეალს; ის თვითონაც სოციალისტია. მას, უბრალოდ, რუსულ-კომუნისტური სოციალიზმი არ მოსწონს – ფიქრობს, ალბათ, რომ ისინი ყველაფერს არასწორად აკეთებენ. ეს ძალიან რთულია! თუ ჩვენ არ დავინახავთ ამ ჩახლართულობას და ძალიან რთულ ნასკვებს, რომლებიც იმდროინდელი ადამიანების ცნობიერებაში იყო, ვერ დავწერთ ქართული კულტურის ისტორიას – ვერც გუშინდელს გავიგებთ რამეს და დღევანდელობას ხომ, მით უმეტეს. ყველა უბედურება, რაც დღეს ხდება, ყველა სისულელე და ყველა სიბრიყვე – იმ არასწორად გაგებული წარსულიდან მოდის! რაღაც სქემა გამოვიგონეთ, უფრო სწორად, რამდენიმე სქემაა და ვისაც რომელი გაეხარდება — ის აქვს, მაგრამ არც ერთი იმათთაგანი სინამდვილეს არ შეესაბამება! სინამდვილე იყო სხვა! ეს სხვანაირობა, ეს ძალიან მძიმე ვითარება, რომელიც ჩვენმა ქვეყანამ გამოიარა სხვადასხვანაირად აისახებოდა და მოსე თოიძესთან აისახა ასე – ის ძალიან ცდილობს იყოს მოწინავეებთან. მით უმეტეს, რომ იმთავითვე სოციალ-დემოკრატებთან იყო, ჯერ კიდევ 1910-იან წლებში. ამიტომ გადასვლა მენშევიკებიდან ბოლშევიკებთან, მთლად, ეტყობა, არ გაუჭირდა. თუმცა, გავიმეორებ, ეს რთული მოვლენაა – ნახვა უნდა, როდის არის იგი გულწრფელი, როდის არ არის გულწრფელი (ასე-

თიც იქნება, აუცილებლად), როდის არის ნახევრადგულწრფელი და ა.შ.“ (თუმანიშვილი, 2020, გვ. 49-50).

აქ არ უნდა დაგვავიწყდეს ლეო ქიაჩელის პოლიტიკური წარსული. რევოლუციური საქმიანობისთვის მწერალი ახალგაზრდობაში ციხეშიც კი მოხვდა. შემდგომში, *„1918-21 წლებში ლეო ქიაჩელი მუშაობდა ზუგდიდის ეროვის თავმჯდომარედ და სოციალ-დემოკრატიული პარტიის სამაზრო ორგანიზაციის ხელმძღვანელად .[...]. 1921 წლის თებერვალ-მარტის მოვლენების დროს [...] გათუმიდან სამუდამო ემიგრაციაში პირადად გააცილა ნოე ჟორდანია და მისი მთავრობა [...]. ახალი ხელისუფლების წარმომადგენლებმა ლეო ქიაჩელი შეიპყრეს და ზუგდიდის ციხეში ჩასვეს [...]“* (ნიკოლეიშვილი, 2013, გვ. 288). მიუხედავად იმისა, რომ მოგვიანებით ლეო ქიაჩელმა გარეგნულად მიიღო საბჭოთა სისტემა და თითქოსდა მის სამსახურშიც ჩადგა, როგორც ჩანს, დიდი მწერალი შინაგანად ბოლომდე დარჩა ცივილიზებული, ევროპული სოციალ-დემოკრატიისა და საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის იდეალების (შესაბამისად კი, „ადამიანური სახის სოციალიზმის“) ერთგული. აქედან გამომდინარე, მისთვის, ერთის მხრივ, შეიძლება მართლაც არ იყო პრინციპულად მიუღებელი (სოფლის) კოლექტივიზაციის იდეა, მაგრამ იმავდროულად, წარმოუდგენელია, კატეგორიულად დაუშვებელი არ ყოფილიყო ის ძალადობრივი თუ ხშირად, უბრალოდ, კაციჭამიური ფორმები და მეთოდები, რომლითაც მას ავადსახსენებელი „რუსულ-კომუნისტური სოციალიზმი“ ახორციელებდა. ლეო ქიაჩელის შესანიშნავ რომანში „გვადი ბიგვა“, ვფიქრობ, ურთულესი ზნეობრივი პრობლემების პარალელურად, ეს ხსენებული, უაღრესად მნიშვნელოვანი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური ქვეტექსტიც საკმაოდ მკაფიოდ და ძალდაუტანებლად იკითხება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაქრაძე, ა. (2006). თხზულებანი: ტომი VII. თბილისი: „მერანი“; „ლომისი“, ISBN: 99940-866-5-0 https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/4464

გოგოლაძე, თ. (1988). დაფიქრება გვმართებს. გაზ. „სახალხო განათლება“, 6 დეკემბერი, თბილისი.

გურგენიძე, თ. (1998). ,,გვადი ბიგვას“ ირონია. განთიადი, 1-2, 174-179, ქუთაისი ISSN 01350862

თუმანიშვილი, დ. (2020). XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი. გამოცემულია შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდისა და თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის მიერ. თბილისი ISBN 978-9941-8-2248-3 https://rustaveli.org.ge/res/docs/097556728566b227b09627c1c6155d3ced01a1d6.pdf

მილორავა, ი. (2016). ლეო ქიაჩელი. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა, I, (რედ. მ. კვაჭანტირაძე, ი.რატიანი), 387-414, თბილისი: GCLAPress ISBN 978-9941-465-90-1 https://literaturatmcodneoba.tsu.ge/XX-s-qart-lit%20.pdf

მიშველაძე, რ. (2013). უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თხზულებანი 25 ტომად, ტ. 25. თბილისი: საქართველოს მაცნე ISBN 978-9941-16-380-7 https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/31429

ნიკოლეიშვილი, ა. (2013). ქართული ლიტერატურა, ტ.3. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, ISBN: 978-9941-16-292-3 https://drive.google.com/file/d/1GoArA6KSGRxegNSeTFKM3NLcvdImwnrX/view

ყარალაშვილი, რ. (1988). „რა ვუყოთ ლეო ქიაჩელის გვადი ბიგვას?“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, გვ.4-6, 26 აგვისტო, თბილისი.

ცანავა, ა. (1988). ორიოდე სიტყვა გვადი ბიგვასა და ბათა ქექიაზე. გაზ. „სახალხო განათლება“, 6 დეკემბერი, თბილისი.

References:

Bakradze, A. (2006). Tkhzulebani: t'omi VII. [Works: Volume VII.] Tbilisi: „Merani", „Lomisi", ISBN: 99940-866-5-0 https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/4464

Gogoladze, T. (1988). Dapikreba gvmartebs. [We need to think about]. Newspaper: Public Education, December 6, Tbilisi.

Gurgenidze, T. (1998). "Gvadi bigvas" ironia. [Irony of "Gvadi Bigva"]. Gantiadi, 1-2, 174-179, Kutaisi, ISSN 01350862.

Milorava, I. (2016). Leo Kiacheli. XX sauk'unis kartuli lit'erat'ura [Georgian literature of the 20th century], I, (Ed. M. Kvachantiradze, I. Ratiani), 387-414, Tbilisi: GCLAPress ISBN 978-9941-465-90-1 https://literaturatmcodneoba.tsu.ge/XX-s-qart-lit%20.pdf

Mishveladze, R. (2013). uakhlesi kartuli literaturis istoria. [History of the modern Georgian literature]. Works in 25 volumes, Vol. 25. Tbilisi: Messenger of Georgia, ISBN 978-9941-16-380-7 https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/31429

Nikoleishvili, A. (2013). Kartuli lit'erat'ura [Georgian literature], Vol. 3. Tbilisi: Messenger of Georgia, ISBN: 978-9941-16-292-3 https://drive.google.com/file/d/1GoArA6KSGRxegNSeTFKM3NLcvdImwnrX/view

Q'aralashvili, R. (1988). "Ra vuq'ot Leo Kiachelis gvadi bigvas?" ["What should we do with Leo Chiacheli's Gvadi Bigva?". Newspaper, „Literary Georgia", 4-6, August 26, Tbilisi.

Tsanava, A. (1988). Oriode sitq'va gvadi bigvasa da bata kekiaze. [A few words about Gvadi Bigva and Bata Kekia]. Newspaper, „Public Education", December 6, Tbilisi.

Tumanishvili, D. (2020). XX sauk'unis kartuli khelovneba da misi ist'oriuli k'ont'ekst'i [XX century Georgian art and its historical context]. Published by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia and Tbilisi State Art Academy. Tbilisi ISBN 978-9941-8-2248-3 https://rustaveli.org.ge/res/docs/097556728566b227b09627c1c6155d3ced01a1d6.pdf

სოციალისტური რეალიზმის ეპოქის ფოლკლორი
Folklore of the Era of Socialist Realism

Eka Chkheidze
ეკა ჩხეიძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Soviet Folklore and Social Realism

საბჭოთა ფოლკლორი და სოცრეალიზმი

In 1934, the first All-Union Congress of Writers of the Soviet Union was held in Moscow, the congress declared socialist realism as the only artistic and literary creative method of Soviet literature and completely subordinated art to ideology.

The development of Soviet folklore was also based on social realism. Socialist reality was the basis of the repertoire of public speakers. Folk poetry became "national in form, socialist in content" (Stalin).

Soviet folklore was actively involved in public life. On the one hand, it reflected the new existential reality, on the other hand, it paved the way for new forms of life. "Folk creativity is an agitation and propaganda form of life."

Key words: Social realism, soviet folklore, Lenin, Stalin
საკვანძო სიტყვები: სოციალური რეალიზმი, საბჭოთა ფოლკლორი, ლენინი, სტალინი

კაცობრიობის ისტორია მხატვრული აზროვნების ისტორიის ფონზეც შეიძლება იქნეს შესწავლილი, რადგან ხშირად სწორედ მხატვრული სახეები გამოხატავს ეპოქის არსსა და არა ჩვენამდე მოღწეული ისტორიული დოკუმენტები, რომლებშიც შეგნებულად გაყალბებულიც ბევრია და გაუმართლებლად სუბიექტურიც. ასე რომ, მხოლოდ ისტორიული წყაროების შესწავლის საფუძველზე ეპოქა შეიძლება დამახინჯებულად წარმოვიდგინოთ, მხატვრული ტექსტების ანალიზი კი ბევრ დაფარულს ახდის ფარდას. ამიტომაც მიგვაჩნია, რომ სოციალისტური რეალიზმის, როგორც ლიტერატურული ფენომენის შესწავლა აქტუალური და მნიშვნელოვანია დღეს, ბარბაროსული ომის დღეებში, ანუ სწორედ იმ ეპოქაში, რომელიც ამ მხატვრულ ტესტებში ასახულმა იდეოლოგიამ წარმოშვა.

„1934 წელს მოსკოვში გაიმართა საბჭოთა კავშირის მწერლების პირველი საკავშირო ყრილობა, რომელმაც ერთადერთ მხატვრულ მეთოდად სცნო სოციალისტური რელიზმი. მისი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები ჩამოაყალიბეს „საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის (სსრკ) მწერალთა კავშირის წესდებაში“. ამ მეთოდის მთავარ პოსტულატებად

გამოცხადდა პარტიულობა და სოციალისტური იდეურობა. სოციალისტურმა რეალიზმმა ლიტერატურა და ხელოვნება მთლიანად დაუქვემდებარა იდეოლოგიასა და პოლიტიკას“ (გაფრინდაშვილი, 2010, გვ. 15).

საბჭოთა ფოლკლორის განვითარებაც სოცრეალიზმის ნიშნით მიმდინარეობდა. სოციალისტური სინამდვილე სახალხო მთქმელების რეპერტუარის დასაყრდენს წარმოადგენდა. ხალხური პოეზია გახდა „ფორმით ნაციონალური, შინაარსით სოციალისტური“ (სტალინი).

საბჭოთა ფოლკლორი აქტიურად ჩაერთო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ერთი მხრივ, ასახავდა ახალ ყოფას, მეორე მხრივ, გზას უკაფავდა ცხოვრების ახალ ფორმებს. ხალხური შემოქმედება სააგიტაციო და საპროპაგანდო ფორმა იყო ცხოვრების.

საბჭოთა ხალხური მხატვრული სიტყვიერება ახალი ცხოვრების მშენებლობის ფართო გზაზე მასების კომუნისტურად დარაზმვისა და აღზრდის საუკეთესო საშუალებად იქცა. სოციალიზმის ხანაში თემატიკისა და იდეის ერთიანობამ, საბჭოთა პოეტი და ხალხური მელექსე (ავტორი-მთქმელი) ერთმანეთს დაუახლოვა.

ყველაზე აქტიური თემა გახდა: კოლექტიური მეურნეობა, ხუთწლედები, საბჭოთა კონსტიტუცია, ფაბრიკა-ქარხნები, გზა-ხიდების მშენებლობა,ჭაობების ამოშრობა და სხვ. შეიცვალა მთქმელთა თვითშეგნება, ღირებულებები. სატირის ობიექტად იქცნენ მღვდლები, დიაკვნები. საგმირო ეპოსის გმირების ბადალი გახდნენ „სოციალიზმის მშენებლები“. მონუმენტალურად აისახა რევოლუციის ბელადების ხატები (სტალინისა და ლენინის მითოლოგიზება). ხალხური ლექსი და სიმღერა სახოტბო შინაარსით გაჯერდა, ოდას ფორმა შეიძინა.

ცალკე გამოიყოფა სამამულო ომის, წითელი არმიის გმირული სულისკვეთების წარმოჩენა.

გარდაიქმნა და „განვითარდა“ მხატვრული ზეპირსიტყვიერების ჟანრები. საბჭოთა თემატიკაზე შეიქმნა ზღაპრები, მითები, თქმები, ლირიკული ლექსები, ეპიკური ნაწარმოებები, ბილინები... საბჭოთა ფოლკლორმა ახალი ჟანრები წარმოშვა, მაგ.: თქმა („სკაზ“), რომელსაც საფუძვლად რევოლუციური თემატიკა უდევს.

ქართველი სახალხო მთქმელებისთვის ვ. ი. ლენინი და ოქტომბრის რევოლუცია განუყოფელ თემას წარმოადგენდა. ლენინის ცხოვრება და მოღვაწეობა ფართო მასების პოეტური შემოქმედების საგნად იქცა. ლენინის უკვდავი სახე ყველა ფოლკლორულ ჟანრში შევიდა. როგორი პოეტური ხერხები უნდა მოინახოს რევოლუციის ბელადისა და ხალხთა გათავისუფლების ტიტანური სახის გამოსაცემად. ხალხურმა მელექსემ ადამიანის მზესთან შედარების ფორმა გამოიყენა, მაგრამ უპირატესობა ლენინს მიანიჭა, ქვეყნად ორი მზეა, ერთი – ლენინი, მეორე – ცის მანათობელი.

„მზეო, ნუ სტირი, ილიჩი,
შეგვიმოსევი სხივებით
შენი მეგობრის ცხედარი
მოჰფინე მარგალიტებით.
ვით გკადრო, მაგრამ თქვენს შუა
დიდია განსხვავებაი,
შენ მარტო დღისით გვინათებ,
ეს კი ღამითაც მზე არი“.
(პოეზია, 1980, გვ. 12-13)

ლენინის უკვდავი სახე ღრმად შეიჭრა ხალხურ პოეზიაში: ლენინის შეგონებები ფრანგული ხმალივით ჭრის, მისგან შემოკრული ზარი მთელ მსოფლიოს აღვიძებს, ცის კიდით-კიდემდე სწვდება.

„მთელ მსოფლიოს გააღვიძებს
შენგან შემოკრული ზარი“.
(პოეზია, 1980, გვ. 373)

ზღაპრებში იგი შუათანა ძმას ჰგავს, დაკვირვებულსა და ჭკვიანს, რომელსაც მხარში უდგას სტალინი და უფროსი ძმა მარქსი. სამი ზღაპრული გმირი ებრძვის გველეშაპს, სპობს და ტანჯულ ხალხს მიტაცებულ წყაროს წყალს უბრუნებს. თქმულებებში ლენინი უშიშარი და მართლის მთქმელი გმირია. დიდი ნაწილი ლექსებისა ბელადის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით არის შექმნილი. ხალხმა დიდად განიცადა და გულწრფელი ლექსებით დაიტირა, ქართველობა დაამწუხრა, სამგლოვიარო დღეებში შავებით მოსილ თბილისელ მშრომელთა მსვლელობას ლექსით მიმართა სახალხო მთქმელმა ი. მირანაშვილმა:

„პროლეტარებო, გაიგეთ,
დავკარგეთ გმირთა გმირიო...“.
(პოეზია, 1980, გვ. 12)

მთიელი ი. წიკლაურისთვისაც თავზარდამცემი და დაუჯერებელია ბელადის სიკვდილი:

„რუსეთით მაცნე მოვიდა,
ლენინი გარდაიცვალაო,
თავში დამეცა ბურვილი,
ფეხმარდი გამიარაო.
ძია ლენინი მამკვდარა?
არ მჯერა, არა, არაო.“
(პოეზია, 1980 გვ. 12)

ბელადის სიკვდილს ადმინებთან ერთად ბუნებაც გლოვობს:

„იქნებ მოტყუვდა რადიო,
სიტყვა ვერ მოიტანაო?
მაღალმა მთისა ხეებმა
ტოტები დაიხარაო“.
(ჩიქოვანი, 1946, გვ. 373)

ლენინი მოკვდა, არ მომკვდარა მისი საქმე. ლენინის გზას აგრძელებს მისი ერთგული მოწაფე და მიმდევარი დიდი სტალინი. ხალხური მგოსანი დამაჯერებლად მიმართავს ლენინს:

„დავვაჟკაცდით და დავდექით,
როგორც დიდი კლდე სალისა,
გვბელადობს ჯუღაშვილი,
შენ რომ უხმობდი სტალინსა!“
(ჩიქოვანი, 1946, გვ. 373)

„ახალ ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თანამედროვე ლექსებს, რომელიც შექმნილია ლენინზე და სტალინზე ერთად. ჩვენ მოწმენი ვართ ასეთი თავისებური ტიპის ეპოსის შექმნისა. მას სახელად სტალინური ეპოსი ეწოდება.

სტალინური ეპოსი ქართული ფოლკლორის ოქროს საგანძურს წარმოადგენს. ის ჩვენი ეროვნული საამაყო და „ხელიხელსაგოგმანები“ მარგალიტია: *სტალინი მთელი ხალხის სიამაყეა, მისი გედნიერებაა“,* – წერდა მიხეილ ჩიქოვანი (ჩიქოვანი, 1946, გვ. 374). ეს აზრია გადმოცემული ერთ მოხევურ ლექსში:

„ჯიხვს იალაღი ალაღებს,
არწივს – მაღალი მთებია,

ცას – ელვა, მიწას – ყოილი,
და ჩვენ სტალინის გენია!“
(ჩიქოვანი, 1946, გვ. 377)

მგზნებარე კოლხიდელის ბიოგრაფიაზე იზრდებოდა მომავალი თაობა. სტალინი ქარხნებში, ფაბრიკებში სოფლად და ქალაქად, მუშებსა და გლეხებში, სტალინი სამოქალაქო ომში, სტალინი რევოლუციაში, სოციალიზმის მშენებლობაზე, სტალინი სამამულო ომის სარდალი. საქართველოში არ არსებობდა სოფელი, სადაც სტალინზე ლექსებსა და სიმღერებს არ მღეროდნენ:

„ლაითურში ჩაი დავრგეთ
და ურეკში– მანდარინა,
ვენაცვალე სტალინის ხელს,
კოლექტივში მოგვცა ბინა“.
(ჩიქოვანი, 1946, გვ. 337)

ცალკე თემატური რკალი შეადგინა წითელი არმიის გმირული სულისკვეთების წარმოჩენამ.

ომის დაწყების პირველი დღეებიდანვე გაჩნდა პატრიოტული, მტერზე გამარჯვების ამსახველი სტრიქონები. სოციალისტური სამშობლოს დასაცავად ყველა მზად არის, საკმრისია ბელადის ერთი დაძახება, რომ ფეხზე დადგეს დიდი და პატარა.

„წამოვა მთის ხევსურები,
ოღონდ ხმა დასწვდეს შენია,
მხარზე ქართველებ თოფები,
წელზე გამჭრელი ხმლებია“.
(ჩიქოვანი, 1946, გვ. 378)

მებრძოლები სიამაყით აღნიშნავენ, რომ ისინი ვაჟკაცებად სტალინმა აღზარდა.

„მტერი ველარას დაგვაკლებს,
მივდევთ დიდ ქართველს მზიანსა.
თუშეთში ფანდურს დავძახი,
ხმა ტყვრება დაღესტნისასა.
მზე აღარ ჩაუსვენდება
დიდი სტალინის მიწასა“.
(ჩიქოვანი, 1946, გვ. 379)

„1937 წლის 5 ივნისს „პრავდაში“ გამოქვეყნდა ლ. ბერიას სტატია „მეათე ყრილობის შედეგები“, რომელიც გადმოიბეჭდა „მნათობში“ N 5. აქ ბერია წერდა:

„უკანასკნელ დროს განსაკუთრებით სწრაფად განვითარდა ქართული საბჭოთა პოეზია. ქართული პოეზია გამდიდრდა ახალი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებით. პირველ რიგში საჭიროა აღინიშნოს დიდი სტალინისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებნი. ბელადის სახეს, როგორც ყველა ჩვენი გამარჯვების სიმბოლოს, დიდი შემოქმედებითი აღტკინებით უმღერიან ჩვენი პოეტები. საუკეთესო სიმღერები და ლექსები თავმოყრილია ამასწინათ გამოსულ წიგნში „ქართული ლექსები და სიმღერები სტალინზე“. დიდი სტალინის სახე დახატულია მთელ რიგ დრამატულ და პროზაიკულ ნაწარმოებებსა და საქართველოს მხატვართა სურათებში“ (ბაქრაძე, 2004, გვ. 345-346).

სამამულო ომის წლებში მნიშვნელოვნად გაიზარდა ხალხური პოეზიის შემქმნელთა და შემსრულებელთა რიცხვი, გააქტიურდნენ ხალხური სიტყვიერების ცნობილი ოსტატები, ფრონტელთა შემოქმედების გარკვეული ნაწილი წერილის სახით არის გამოგზავნილი მშობლიურ კუთხეში და გავრცელებულა ზეპირად. „ფშაველი ომში“, „წერილი ფრონტიდან“, „ქერჩისა“, „დედას ერთი შვილი ჰყავდა“, „ორდენოსან მფრინავ ბედუკაძეს“, „ჯარში წასვლის დროს“, „დედის ერთას ლექსი“, „რა კარგი დილა გათენდა“, „მეზღვაურის ლექსი“ და სხვ.

ქართული ხალხური ლექსები დიდ სამამულო ომზე ჟანრობრივად მრავალფეროვანია სამამულო ომის ფოლკლორი წარმოდგენილია შაირებით, ლირიკული და ლირო-ეპიკური ლექსებითა და პოემებით. გარკვეული ნაწილი ბალადის ჟანრისაა. სამამულო ომის ფოლკლორისთვის დამახასიათებელია აგრეთვე მიძღვნები, ზოგი ოდაა. ოდების ადრესატებია ომის გმირები.

უდიდესი სიხარულით შეხვდა კოლმეურნე გლეხობა სოფლად ტრაქტორის გამოჩენას.

„ტრაქტორო, ჩემო ყველაო“, – ხარ-კამეჩსა და პრიმიტიულ გუთანთან შედარებით „რკინის ლაბას“ უპირატესობა იმთავითვე ნათელი გახდა:

„ტრაქტორო, შენი ჭირიმე,
რომ ძლიერი ხარ ღონითა,
არც თივა-ქერი გჭირდება,
და არც ბალახი ძოვნითა“.
(პოეზია, 1980, გვ. 15)

სოციალისტური მეურნეობის განვითარებამ, მთქმელს ახალი ცხოვრების ფართო თემატიკა გადაუშალა:

„შრომით შექმნილმა ქვეყანამ,
გაიძრო ძველი კანია,
მინდვრად გუგუნებს ტრაქტორი,
ქარხანამ მისცა ბანია,
ძველი ცხოვრების წესისგან
ხელები დაგვიბანია“.
(პოეზია, 1980, გვ. 61)

შეიცვალა ფოლკლორის ლექსიკა. გაჩნდა ახალი ტერმინები. ძველ სახეებს შეენაცვლა ახლები. ხარ-კამეჩი შეცვალა მანქანა-ტრაქტორმა და ტრადიციული, ქართული მხატვრული მეტაფორული სამყარო ფალსიფიცირებულმა მხატვრულმა სახეებმა და საოცრად მდარე, უგემოვნო მეტაფორებმა ჩაანაცვლა. დღეს უკვე ძალიან ძნელია იმის გარკვევა, გულწრფელი და ალალია ხალხური მთქმელების აქ გადმოცემული აბდაუბდა, თუ ეს კომუნისტური ტერორისთვის ხარკის მოხდა და თავის გადარჩენის მცდელობა იყო. ფაქტი ისაა, რომ მთელი ამ პერიოდის ხალხური შემოქმედება სრული სიცხადით წარმოაჩენს იმ ეპოქის მთავარ უბედურებას – საზოგადოების ცნობიერება ისეა გამრუდებული, რომ არავითარი ქრისტიანული და ტრადიციული (რაც ახასიათებდა ზოგადად ქართულ კულტურას) აქ აღარ ჩანს, ეს უკვე ნამდვილად კერპთაყვანისმცემლობაა და მხოლოდ ერის მორალურ დეგრადაციაზე მეტყველებს.

აკაკი ბაქრაძე წერდა (2004, გვ. 353):

„კარგად ცნობილია: კომუნისტებმა, უფრო სწორად, ბოლშევიკებმა, იდეოკრატიული სახელმწიფო შექმნეს. სსრკ-ში თანაბრად ასხამდნენ ხოტბა-დიდებას როგორც კომუნიზმის იდეას, ისე მის თეორეტიკოსებს და პრაქტიკოსებს. კაცობრიობის ისტორიაში არცერთ მეფეს, იმპერატორს, დიქტატორს სიზმრად არ უნახავს პანეგირიკული ლიტერატურის ის ზღვა, რაც ლენინისა და სტალინის ირგვლივ შეიქმნა. ლენინსა და სტალინს მარტო ისინი არ უმღეროდნენ, ვინც სსრკ-ში ცხოვრობდა. არც უცხოელებს დაუზოგავთ სიტყვა და კალამი. ეს იყო

წარღვნა, ალბათ, უფრო ძლიერი, ვიდრე ის, ბიბლიურმა ნოემ რომ იხილა. ბევრს მაშინაც უკვირდა ეს თავშეუკავებელი ხოტბა-დიდება, მაგალითად, ლიონ ფოიხტვანგერს“ (ბაქრაძე, 2004, გვ. 353).

მხატვრული ტექსტები ძალიან ხშირად იმაზე უკეთესად გამოხატავს ეპოქის სულსა და საზოგადოების განწყობილებებს, ვიდრე მშრალი ისტორიული ქრონიკები. ამიტომაც იმის დროც დადგება, როდესაც მომავალი თაობები მხატვრული შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე იმსჯელებენ – რა მოხდა იმ წყეულ კომუნისტურ ეპოქაში, როდესაც „ვეფხისტყაოსნის“ ზნეობრივი იდეალები ბოლშევიკურ ტერორის ფონზე შექმნილმა იდეოლოგიურმა შტამპებმა ჩაანაცვლა. მაგრამ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება მოხდეს, თუ მომავალი თაობები საერთოდ გაერკვევიან და გაიგებენ, რა წერია ამ უცნაურ ტექსტებში, რომლებიც მე-20 საუკუნის საქართველოში შექმნეს ხალხურმა მთქმელებმა თუ ბოლშევიკური იდეოლოგიით ბოლომდე გახრწნილმა „ხელოვანებმა“. არც ისაა გამორიცხული, ჩვენმა შვილებმა, შვილიშვილებმა თუ შვილთაშვილებმა უბრალოდ ვერ გაიგონ ეს აბრაკადაბრა და მათთვის ბოლომდე გაუგებარი დარჩეს საბჭოთა ეპოქაში შექმნილი ხალხური პოეზიის ნიმუშების აზრი, თუმცა ალბათ ისიც შეიძლება იკითხოს ადამიანმა: არის კი ეს საერთოდ პოეზია?

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაქრაძე, ა. (2004). „მწერლობის მოთვინიერება“, თხზლებანი, ტ. 3. თბილისი: „ნეკერი“, „ლომისი“.

გაფრინდაშვილი, ნ., მირესაშვილი, მ. და წერეთელი ნ. (2010). სოციალისტრი რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე), წიგნი 1, სოიალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებანი. თბილისი: „ნეკერი“.

პოეზია (1980): ქართული ხალხური პოეზია, თანამედროვე ლექსები, ტ. 12. თბილისი: „მეცნიერება“.

ჩიქოვანი, მ. (1946). ქართული ფოლკლორი. თბილისი: „სახელგამი“.

References:

Bakradze, A. (2004). „Mts’erlobis motviniereba“, tkhzlebani, t’omi. 3. [Taming literature, essays, volume 3]. Tbilisi: „nekeri“, „lomisi“.

Chikovani, M. (1946). Kartuli polk’lori. [Georgian folklore]. Tbilisi: „sakhelgami“.

Gaprindashvili, N., Miresashvili, M. & Ts’ereteli, N. (2010). Sotsialist’ri realizmis teoriuli ist’oria (kartuli lit’erat’uris magalitze), ts’igni 1, soialist’uri realizmis ideur-estetikuri taviseburebani. [Theoretical history of social realism (Citing Georgian Literature), volume 1, ideological-aesthetic characteristics of social realism]. Tbilisi: „nekeri“.

P’oezia 1980: Kartuli khalkhuri p’oezia, tanamedrove leksebi, t’omi, 12. [Georgian folk poetry, modern poems, Vol. 12.]. Tbilisi: „metsniereba“.

Ketevan Sikharulidze
ქეთევან სიხარულიძე
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

For the History of Soviet Folklore – The Issue of the Relationship Between Folklore and Pseudo-Folklore

საბჭოთა ფოლკლორის ისტორიისათვის: ფოლკლორისა და ფსევდო ფოლკლორის ურთიერთმიმართების საკითხი

The folklore of the Soviet period was a particular stage in the history of folk creativity. To confirm its folk origin and legitimacy, the Soviet government armed itself with folklore tradition and actively developed work in this direction.

At the beginning of the 1930s, according to party instructions, folklorists were instructed to help speakers create a new type of work that reflected the grandeur of the new era. This is how the literary cooperation between the folklorist and the narrator was established.

The coexistence of pro-Soviet orality and the Soviet myth embedded in the people defines the folklore of the Soviet era, which was born after the October Revolution and ended with the death of Stalin.

Keywords: Soviet Folklore, Soviet Mythology, Soviet Epic works, "Novini", Lenin, Stalin
საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა ფოლკლორი, საბჭოთა მითოლოგია, საბჭოთა ეპოსი, „ნოვინები", ლენინი, სტალინი

ხალხური შემოქმედების ისტორიაში თავისებური საფეხური აღმოჩნდა საბჭოთა პერიოდის ფოლკლორი, რომელზე დაკვირვებამ სხვადასხვა სახის პრობლემა გამოკვეთა. მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის აშკარა გახდა ფოლკლორის ტრადიციული ჟანრების დეკადანსი. ეს პროცესი ბუნებრივად გაგრძელდებოდა და ალბათ ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები დავიწყებას მიეცემოდა, რომ არა ბოლშევიკური ხელისუფლების განსაკუთრებული დაინტერესება ხალხური შემოქმედებით, მაგრამ არა მისი განვითარებისთვის, არამედ პოლიტიკური მიზნით გამოყენებისთვის. თავისი ხალხური წარმომავლობისა და ლეგიტიმურობის დასადასტურებლად საბჭოთა ხელისუფლება შეიარაღდა ფოლკლორული ტრადიციით და ამ მიმართულებით აქტიურად გაშალა მუშაობა.

ოქტომბრის რევოლუციას ყველა არ შეხვედრია აღტაცებით და მას არ ჰქონია ერთსულოვანი მხარდაჭერა. რასაკვირველია, ეს იცოდნენ რევოლუციის ბელადებმა და ყურადღებით აკვირდებოდნენ ვითარებას. 1920-იანი წლების პოლიტიკური განწყობის შესასწავლად დღეს მეცნიერები იყენებენ პერიოდულ გამოცემებს, მემუარებს, ფოლკლორულ მასალებს და, რაც მთავარია, სახელ-

მწიფო პოლიტიკური სამმართველოსა და შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატში თავმოყრილ დოკუმენტებს. ეს ორგანოები ჯერ კიდევ 1918-1919 წლებში კრებდნენ ინფორმაციას, მრავალრიცხოვანი ინფორმატორების მიერ მოწოდებულ მასალებს, განიხილავდნენ პირად მიმოწერას და ადგენდნენ ანგარიშებს. ხალხის მნიშვნელოვანი ნაწილის დამოკიდებულება არ მეტყველებდა ბოლშევიკების სასარგებლოდ. წყაროების შესწავლა ცხადყოფს, რომ 1920 წლამდე მასალებში ლენინს არავინ ახსენებს. პირველად მისი სახელი ჩნდება 1921 წელს კრონშტადტის აჯანყების დროს, როცა კომუნისტებს თავს დაატყდათ ხალხის წყევლა, რომელშიც ანტისემიტური განწყობაც იკითხებოდა. აჯანყება მიმდინარეობდა ლოზუნგით: „ძირს ლენინი და ტროცკი!“ (რუსეთის ფოლკლორი..., 1994). ამის შემდეგ მასების ცნობიერებაში მალევე ჩნდება ტენდენცია ლენინის დაპირისპირებისა პარტიის დანარჩენ ხელმძღვანელებთან, მისი სახე ერთგვარად ემიჯნება პარტიის „არასწორ“ პოლიტიკას. 1918 წელს არის ჩაწერილი ზღაპარი „როგორ გაიყვეს მეფემ და ლენინმა ხალხი“ (პიასკოვსკი, 1930, გვ. 23-26). ამ დროს ჯერ კიდევ სრულად არ არის ამოქმედებული ხელისუფლების პროპაგანდა, რაც მიუთითებს, რომ გარკვეულ წრეებში ლენინსა და მის პარტიას დადებითად აფასებდნენ. ხალხური ზღაპრის სტრუქტურაზე აგებული ამ ნარატივებით იქმნებოდა წანამძღვრები ახალი ტიპის ფოლკლორის შესაქმნელად. ლენინის გარდაცვალება დაემთხვა რეჟიმის შედარებითი სტაბილიზაციის პერიოდს ახალ ეკონომიკურ პოლიტიკაზე (НЭП) გადასვლის შედეგად, რამაც განაპირობა გარკვეული შემობრუნება დამოკიდებულებაში: ლენინის სახელს თანდათან შეემატა დადებითი მახასიათებლები (Великанова, 1994, 178). სამგლოვიარო ღონისძიებები და მასების თანაგრძნობა გარდაცვლილისადმი პარტიამ მაქსიმალურად გამოიყენა, რათა ლენინის ხარიზმა გადაეტანა ინსტიტუტებსა და პიროვნებებზე. მათ შექმნეს კულტი და რიტუალები ახალი ხელმძღვანელობის ლეგიტიმაციისთვის. ლენინის სიკვდილისადმი ხალხის განწყობა არაერთგვაროვანი იყო, რასაც მოწმობს იმ დროს შექმნილი სატირული ლექსები, თუმცა ასევე იყვნენ დამწუხრებულებიც, რომელთათვის ლენინი ერთადერთი ნათელი პიროვნება იყო მთელ მთავრობაში. მორწმუნეები ლოცულობდნენ კიდეც. ასე შეერია ერთმანეთს ხალხის ფსიქოლოგიური განწყობა, ფოლკლორული ტენდენცია, ოფიციოზის მიერ შექმნილი კანონიზირებული სახე და ყალბი ემოცია. ამ დროს შეიქმნა დიდი რაოდენობით სამგლოვიარო პოეზიის ნიმუშები – ნატირლები ლენინზე, შემდეგ კი სხვა ლიდერებზე. ლენინის სახის ფოლკლორიზაციის პირველი ეტაპი რუსეთში გამოიხატა ზღაპრებითა და თქმულებებით, რომელთა შემქმნელები იყვნენ ინდივიდები, სახალხო მთქმელები, თუმცა ისინი საღდებოდა ხალხურ სიტყვიერებად. ზოგი მეცნიერი დარწმუნებულია, რომ ზღაპრები ლენინზე ნამდვილად ფოლკლორის კუთვნილებაა (Tumarkin, 1983). პროფ. პანჩენკოს აზრით, ამ ზღაპრებში შეიძლება შევნიშნოთ გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური იდეის ან პროგრამის გავლენა და ყველა ეს ტექსტი ფალსიფიკაციას წარმოადგენს (Панченко, 2005, გვ. 362).

ეს ნარატივები აგებული იყო ფოლკლორის ძველი ჟანრების ფორმით, რომელშიც ახალი ვითარება აისახებოდა და ახალი პერსონაჟები მოქმედებდნენ. საბჭოთა ზღაპრებში მთავარი პერსონაჟი ლენინია, რომელსაც ახასიათებს როგორც ჯადოსნური, ისე ნოველისტური ზღაპრების გმირთა თვისებები: იგი ბრძენია, მოხერხებული, დაუმარცხებელი. ლენინის სხეულის მუმიფიცირება წარმოუდგენელი და მიუღებელი იყო იმ დროის საზოგადოების დიდი ნაწილისთვის, თუმცა ამ მოტივმა თავისი განვითარება ჰპოვა თქმულებებში. 1925 წელს ჩაწერილ ზღაპარში ლენინი ქვეყნის მთავარ ექიმს ავალებს, მოიფიქროს საშუალება, რაც მას თითქოს მოკლავს, მაგრამ არა სავსებით. ღამით დგება და კრემლში დადის, კრიზისულ ვითარებაში ეხმარება ხალხს. აქ უთუოდ გაგვახსენდება ზღაპარი „დღისით მკვდარი“. ამ და სხვა ზღაპრებსა და თქმულებებში თავს იჩენს ფოლკლორული მოტივი ეპიკური ან მითოლოგიური გმირის უკვდავებაზე, მოლოდინი მძინარე გმირისა, რომლის გამოღვიძებას დიდი ცვლილებები უნდა მოჰყვეს. აქ რელიგიური წარმოდგენების კვალიც ჩანს, რაც ლენინის აღდგომის სიუჟეტში გამოიხატა. გმირის უკვდავების ან მეორედ მოსვლის მოტივი იჩენს თავს ლეგენდებში, რომ ლენინი არ მომკვდარა და გაიღვიძებს. ან მას სძინავს და ხანდახან ახელს თვალებს, ამოწმებს, როგორ აგრძელებენ მის მიერ დაწყებულ საქმეს დარჩენილები (Пясковский, 1930, გვ.12). ასევე მეორდებოდა შემცვლელი მსხვერპლის მოტი-

ვი: „სჯობდა, ტროცკი მომკვდარიყო და არა ლენინი!“ ერთი თქმულება მოგვითხრობს: „ჩვენ რომ მიწისძვრა გვგონია, სინამდვილეში ლენინი ფანტავს ლოდებს, ეძებს სიმართლესა და ბედნიერებას და როცა იპოვის, დადგება ბედნიერების ჟამი“ (Пясковский, 1930, გვ.55). ცხადია, აქ მეორდება მიჯაჭვული პერსონაჟის ამბავი: როცა იგი ჯაჭვებს ანჯღრევს, მიწა იძვრის. ამ ამბების შემთხზველები პროფესიონალი მთქმელები იყვნენ და კარგად იყენებდნენ ცნობილ ფოლკლორულ მოტივებს პარტიული ლიდერების სახეთა შესაქმნელად. პიასკოვსკის კრებულში დაბეჭდილი ნაწარმოებების ტექსტოლოგიური განხილვით რუსმა პროფესორმა მარკ აზადოვსკიმ გამოავლინა „ხალხურად“ წოდებული ნაყალბევი ზღაპრები (Азадовский, 1934, გვ.884).[1]

ამ დროს ყალიბდება ლენინის იდეალიზებული სახე. საზოგადოდ, საბჭოთა მთავრობის პოლიტიკა მეტად პერსონიფიცირებული იყო და მასობრივი ცნობიერებაც ორიენტაციას იღებდა არა აბსტრაქტულ პროგრამულ დადგენილებებზე, არა ინსტიტუტებზე, არამედ პიროვნებებზე. ამ მიმართულებით აქტიურად ირჯებოდა პარტიული ხელმძღვანელობა. 1920-იანი წლების პროპაგანდა არ იქნებოდა ასე ეფექტური, რომ არ ყოფილიყო შესაბამისობაში გარკვეულ საზოგადოებრივ მოთხოვნებთან.

უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მითოსური ცნობიერება დამახასიათებელია არა მარტო არქაული, არამედ ცივილიზებული ადამიანისთვისაც. რელიგიური გრძნობა ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა და საუკუნეების მანძილზე სწორედ ის განსაზღვრავდა კაცობრიობის ყოფიერებასა და ცნობიერებას. ყოველ ეპოქაში ყოველი ეთნოსი ქმნიდა თავის მითებს, ახდენდა მოვლენებისა და ისტორიულ პირთა მითოლოგიზებას. ნებისმიერი რეჟიმის პროპაგანდისტული მანქანა საკმაოდ აქტიურად უწევს ექსპლოატაციას საზოგადოების მითისადმი მიდრეკილებას. პროლეტარიატის გენიალურ და კეთილ ბელადზე, ხალხისთვის თავდადებულ ლიდერზე– ლენინზე და მის თანამებრძოლებზე (კალინინი, კიროვი, სტალინი...) მითის შექმნა 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ მაშინვე დაიწყო და რაც მთავარია, ამ მითს მონდომებით იზიარებდა რუსეთის მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი საბჭოთა რესპუბლიკების ჩათვლით. მითოლოგიზებული ბელადების სახეები გასაგები იყო მილიონობით გლეხისა და მუშისთვის. ეს მოსალოდნელიც იყო, რადგან იგი ტიპოლოგიურად ახლოს იდგა ეპიკური გმირის, მხსნელი მეფის სახესთან. ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე საზოგადოებაში ხშირად ჩნდებოდა მოლოდინი გამორჩეული თვისებების მქონე მხსნელი გმირისა. ამგვარი ფიგურები ცნობილია მსოფლიოს ხალხთა ფოლკლორში. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ხალხის არც თუ მცირე ნაწილის იმედები დაუკავშირდა ლენინს, შემდეგ კი სტალინს. პარტია ყველა საშუალებით ნერგავდა ახალ კომუნისტურ მითოლოგიას. საბჭოთა ხელისუფლებამ წაართვა თავის მოქალაქეებს რელიგია და სამყაროში ადამიანის ორიენტაციისთვის აუცილებელი რელიგიური კულტი. სანაცვლოდ შესთავაზა „ახალი რწმენა“. საბჭოური ფოლკლორი და საბჭოთა მითი – მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით შექმნილი და ეფექტურად ჩანერგილი ხალხში – სწორედ ამ ორი მდგენელის საფუძველზე დაიბადა საბჭოთა ეპოსი, რუსული ბილინების ფორმისა და მოტივების გამოყენებით, რომელთაც არქეტიპული ფესვები გააჩნდათ.

ამ პროცესებს ამერიკელი ფოლკლორისტი მილერი უწოდებს კუსტარულ მეურნეობას (cottage industry), რომლებიც განსაკუთრებით გააქტიურდა 1930-იან წლებში. იმ დროს მიზნად დაისახეს, სოფლებში შეეკრიბათ სიმღერები და პროზაული ტექსტები ბედნიერ საბჭოთა ცხოვრებაზე, ახალ გმირებზე, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ხალხი ამგვარ ნაწარმოებებს არ ასრულებდა. მაშინ მეცნიერ ფოლკლორისტებს დაევალათ, მიხმარებოდნენ ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის მატარებლებს ახალი ტიპის ნაწარმოებების შექმნაში, რომელშიც უნდა ასახულიყო ეპოქის დიდებულება. ტოტალიტარული რეჟიმის დიქტატს არა მარტო დაემორჩილნენ ფოლკლორისტები, ზოგი მათგანი,

[1] როგორც ჩანს, ამ პუბლიკაციის, ასევე ნ. მარისადმი კეთილგანწყობის გამო 1949 წელს სტალინური იდეოლოგიური კამპანიის შედეგად მ. აზადოვსკი ჩამოაშორეს სამეცნიერო წრეებს.

ლენინგრადის უნივერსიტეტში ფოლკლორისტიკის კათედრის დამაარსებელი მ. აზადოვსკი იყო ქართველი ფოლკლორისტის ქსენია სიხარულიძის სამეცნიერო ხელმძღვანელი ასპირანტურაში სწავლისას 1935-36 წ. და საკანდიდატო დისერტაციაზე მუშაობისას.

საკმაოდ ავტორიტეტული მეცნიერი, ინიციატივითაც გამოდიოდა. 1933 წელს მოსკოვში მწერალთა და ფოლკლორისტთა თათბირზე პროფ. ი. სოკოლოვი მიუთითებდა:

> „მასების ზეპირსიტყვიერება, მასში ასახული კლასობრივი ბრძოლის მიუხედავად, რჩება სტიქიურ მდგომარეობაში გეგმაზომიერი იდეოლოგიური და მხატვრული ხელმძღვანელობის გარეშე. აუცილებლად უნდა დასრულდეს ამგვარი ინდიფერენტული დამოკიდებულება ფოლკლორისადმი. საჭიროა აქტიურად ჩავერიოთ ფოლკლორულ პროცესში და მხარი დავუჭიროთ ჯანსაღ პროლეტარულ და საკოლმეურნეო პოეზიის ნერგებს. ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების ხელმძღვანელობა და მასში ჩარევა მიიღწევა იდეოლოგიური ზემოქმედების ყველა საშუალების გამოყენებით“ (პირველი თათბირი, 1934, გვ. 204-206).

1930-იან წლებში სოფლებში აქტიურად მუშაობდნენ ამ მიმართულებით კომკავშირლები, რომლებისთვისაც სახელმძღვანელო იყო ლენინის თხზულებები, საბჭოთა ხელისუფლების დეკრეტები, საგაზეთო სტატიები. სოფლებში სწორედ კომკავშირლები იყვნენ მედიატორები გლეხებსა და საბჭოთა მთავრობას შორის. ისინი მონაწილეობდნენ მზარდი საბჭოური კულტის განვითარებაში (ტირადო, 2001, გვ. 46). ეს მოვლენა 1930-იან წლებში გურიის სოფლებში დააფიქსირა პროფ. ქს. სიხარულიძემ, როცა ახალგაზრდები სალხინო სუფრაზე მღეროდნენ:

„ჩვენს დროშაზე ახატია ჩაქუჩი და ურო,
საბჭოთა ხელისუფლებავ, უნდა გემსახურო.
ჩვენს დროშაზე ახატია ჩაქუჩი და ნამგალი,
საბჭოთა ხელისუფლებავ, უნდა იყო მაგარი!“
(ქართული... 1970, გვ. 423)

ფოლკლორისტებს დაევალათ არა იმდენად შეკრება და კვლევა, რამდენადაც თანამშრომლობა მთქმელებთან. ისინი მიდიოდნენ სოფლად, უკითხავდნენ მთქმელებს საგაზეთო სტატიებს, პარტიის დადგენილებებს, უამბობდნენ ბოლშევიკთა საარაკო ამბებს და ურჩევდნენ, ამ ფაქტების აღწერით შეექმნათ თავიანთი ნაწარმოებები. ასწავლიდნენ სახალხო მომღერლებს, როგორ შეეთხზათ სიმღერები ლენინზე, სტალინზე, პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელებზე, რომლებშიც შემდგომ მეცნიერებს შეჰქონდათ კორექტივები. ფოლკლორისთვის შეუსაბამო ეს ვითარება – შემკრებისა და მთქმელის ლიტერატურული თანამშრომლობა – დაკანონდა. ასე გაჩნდა ფსევდო ფოლკლორული ნაწარმოებები, ე.წ. „ნოვინები“ (новина) – საბჭოთა პერიოდის ეპოსი, რომელშიც ძველ ტრადიციულ ეპიკურ (ბილინურ) ფორმას ავსებდნენ ახალი თემატიკითა და გმირებით. ეს ტერმინი ეკუთვნის 1930-იანი წლების ცნობილ შემსრულებელს მარფა კრიუკოვას, რომელმაც ეს განსაზღვრება გამოიყენა თავისი საკუთარი ნაწარმოებების გამოსარჩევად ტრადიციული ძველი სიმღერებისგან (старина). მასზე და ნოვინების სხვა შემქმნელებზე საგანგებოდ ჩერდება ამერიკელი მკვლევარი ფრენკ მილერი თავის წიგნში “Folklore for Stalin” (Miller, 1991, გვ. 25-74). აქედან მოყოლებული გაიზარდა „ნოვინების“ შემქმნელთა რიცხვი, ისინი სახელოვან ადამიანებად აქციეს, ბეჭდავდნენ მათ ნაწარმოებებს. ზოგი მათგანი მწერალთა კავშირის წევრიც გახდა. „ნოვინები“ იქმნებოდა რუსულ ენაზე, თუმცა ლექს-სიმღერებს საბჭოეთის რესპუბლიკების წარმომადგენლებიც ქმნიდნენ. ქართულ ფოლკლორში საბჭოთა თემაზე პროზაული ნაწარმოებები არ შექმნილა, ხოლო პოეტური ნიმუშები 1934 წლიდან ჩნდება, რომელთა ნაწილი დაიბეჭდა გაზეთებში, ჟურნალებსა და კრებულებში. სხვადასხვა რესპუბლიკაში შეთხზული ნაწარმოებები ხშირად ჰგავს ერთმანეთს სულისკვეთებითა და პოეტური ხერხებით. მაგალითად, უზბეკური სიმღერაში „განა ლენინი მოკვდა?“ დაუჯერებელ ამბად ითვლება ბელადის გარდაცვალება (Пясковский, 1930, გვ. 80). ქართული ლექსი ლენინზე იმავე განწყობას გამოხატავს:

„რუსეთით ამბავ მოსულა:
ლენინი გარდიცვალაო.
იქნებ მოტყუვდა რადიო,
სიტყვა ვერ მოიტანაო?“
(ქართული..., 1980, გვ. 62)

ერთ ბურიატულ ლექსში ლენინი ვარსკვლავისა და მზის შვილად იხსენიება, ამიტომ ძნელია მისი სიკვდილის დაჯერება. ქართულ ლექსშიც იგი მზესთან არის შედარებული:

„მზეო, ნუ სტირი, ილიჩი
შეგვიმოსევი სხივებით,
შენი მეგობრის ცხედარი
მოფინე მარგალიტებით.“
(ქართული..., 1970, გვ. 62)

მხედველობაში მისაღებია, რომ საბჭოთა ეპოქის ფოლკლორი იყო როგორც საბჭოური, ისე ანტისაბჭოური, ამიტომ მხოლოდ ფალსიფიკაციაზე საუბარი არ იქნება მართებული (Иванова, 2002, გვ. 406).

დასკვნისთვის უნდა ითქვას, რომ ლენინის შესახებ ფალსიფიცირებული ზღაპრებით იწყება „საბჭოთა ფოლკლორის“ გავრცელება. ზღაპრების მოტივებსა და მითოლოგიურ ელემენტებზე დაყრდნობით პროფ. პანჩენკო თვლის, რომ ამ პერიოდს შეიძლება ვუწოდოთ „მითოლოგიური“. კარდინალურად იცვლება სიტუაცია 1930-იან წლებში, როცა „საბჭოთა ფოლკლორში“ პროზაული ნაწარმოებების რაოდენობა იკლებს და ადგილს უთმობს ეპიკურ და ლირო-ეპიკურ ტექსტებს. „საბჭოთა ფოლკლორის“ ლენინური პერიოდი მნიშვნელოვნად განსხვავდება სტალინური პერიოდისგან, რომელშიც წინა პლანზე გამოდის ჰეროიკული სულისკვეთება. ავტორთა ფალსიფიკაციის სანაცვლოდ აქ უკვე პროფესიულ მთქმელთა და მათი „კურატორების“ – ფოლკლორისტებისა და ლიტერატორების ერთობლივი შემოქმედების პროდუქტი იკავებს მთავარ ადგილს. ამ პერიოდს შიძლება ვუწოდოთ „ჰეროიკულ-ეპიკური“ (Панченко, 2004, გვ. 364). სტალინის პერიოდში ყველა ნაწარმოები მისთვის იქმნებოდა იმ იმედით, რომ იგი წაიკითხავდა ან მოისმენდა მათ. ამიტომ ამ საკითხებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიას ამერიკელმა მეცნიერმა სავსებით სწორად უწოდა Folkkor for Stalin – ფოლკლორი სტალინისთვის. რუსულ თარგმანში წიგნის სახელწოდება გადმოტანილია, როგორც Сталинский фольклор – სტალინური ფოლკლორი, რაც არ ასახავს ავტორის მიზანდასახულობას.

რაც შეეხება მთლიანად საბჭოურ ზეპირსიტყვიერებას, ზოგიერთ ლექსში მართლაც იგრძნობა ავტორთა წრფელი დამოკიდებულება ბელადებისადმი. ფოლკლორულია ამ ნაწარმოებთა სტრუქტურა, პოეტური ლექსიკა, ტრადიციული ფორმულები. ამიტომ ეს ნაწარმოებები შეიძლება მივაკუთვნოთ კიდეც ფოლკლორის სფეროს, რა თქმა უნდა, გარკვეული დაზუსტებებით.

როგორც ვხედავთ, საბჭოური ზეპირსიტყვიერებისა და ხალხში ჩანერგილი საბჭოთა მითის თანაარსებობა განსაზღვრავს საბჭოთა ეპოქის ფოლკლორს, რომელიც დაიბადა ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ და დასრულდა სტალინის გარდაცვალებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ქართული ხალხური პოეზია, (1980). XII, თბილისი: „მეცნიერება“.

ქართული ხალხური სიტყვიერება, (1970). ქრესტომათია, თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

Miller Frank J. (1991). Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era. New York: published by Routledge.

Tirado, Isabel. (2001). Peasants into Soviets: Reconstructing Komsomol Identity in the Russian Country-side of 1920, Acta Slavica Iaponika, vol.18, 42-63. Slavic-Eurasian Research Center, Hokkaido University.

Tumarkin, Nina. (1983). Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia, Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press.

Азадовский, М. (1934). Ленин в фольклоре, Памяти В.И. Ленина, Сборник статьей к десятилетию со дня смерти.1924-1941, 879-900. Москва-Ленинград: Издательство АН СССР.

Великанова О. (1994). Образ Ленина в массовом сознании. Отечественная История, 2, Москва: „Наука“.

Иванова, Т. (2002). О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса, Рукописы, которых не было: Подделки в области славянского фольклора, Москва: Научно-издательский центр „Ладомир“.

Панченко, А. (2005). Культ Ленина и „советский фольклор“, Одиссей. Человек в истории, 17, „Наука“.

Первое совещание писателей и фольклористов, (1935). Советская Этнография, 1-2. Москва: Издательство АН СССР.

Пясковский, А. (1930). Ленин в русской народной сказке и восточной легенде, Москва: „Молодая гвардия“.

Русский фольклор в документах советского периода 1933-1941гг, (1994). Сборник докумнтов, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.

References:

Kartuli khalkhuri p’oezia. (1980). [Georgian Folk Poetry]. Tbilisi: “Metsniereba”.

Kartuli khalkhuri sitq’viereba, krerstomatia. (1970). [Georgian Folklore, Chrestomathy]. Tbilisi University Press.

Miller, F. (1991). Miller Frank J. Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era. New York: published by Routledge.

Tirado, I. (2001). Tirado, Isabel. Peasants into Soviets: Reconstructing Komsomol Identity in the Russian Country-side of 1920, Acta Slavica Iaponika, vol.18, 42-63. Slavic-Eurasian Research Center, Hokkaido University.

Tumarkin, N. (1983). Tumarkin, Nina. Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia, Cambridge, Mass. And London: Harvard University Press.

Azadovski, M. (1935). Azadovski, M. Lenin v folklore, pamiati Lenina, sbornik statei k desiatiletiu so dnia smerti. 1924-1941. [Lenin in Folklore. Collected Works on the Tenth Anniversary of his Death. 1924-1941]. Moscow-Leningrad: Publisher Academy of Sciences of USSR.

Ivanova, T. (2002). O folklornoi i psevdofolklornoi prirode sovetskovo eposa, rukopisi kotorikh ne bilo: poddelki v oblasti slavrianskovo folklore. [About Folklore and Facefolklore Nature of Soviet Epic works, Manuscripts that Never Existed: Forgeries in the Field of Slavian Folklore]. Moscow: Scientific publishing center "Ladomir".

Panchenko, A. (2005). Kult Lenina i “sovetski folklor”. Odisei. Chelovek v istorii, 17. [Cult of Lenin and “Soviet Folklore”, Odiseus. Human in History, 17]. “Nauka”.

Piaskovski, A. (1930). Lenin v ruskoi narodnoi skazke I vostochnoi legend. [Lenin in Russian Fairy Tale and East Legend]. Moscow: publisher “Molodaia Gvardia”.

Pirveli tatbiri. (1935). Pervoe soveshcnanie pisatelei I folkloristov, Sovetskaia etnografia, N1-2. [The First Meeting of Writers and Folklorists, the journal “Soviet Ethnography”, 1-2]. Moscow: Publisher Academy of Sciences of USSR.

Rusuli folklori. (1994). Ruski folklore v dokumentakh sovetskovo perioda 1933-1941 gg, Sbornik dokumentov. [Russian Folklore in the documents of Soviet Period 1933-1941 years. The Collection of Documents]. Moscow: publisher State Republican Center of Russian Folklore.

Velikanova, O. (1994). Obraz Lenina v masovom soznanii. Otechestvenaia istoria, N2. [Image of Lenin in the Masses Consciousness. National History, N2]. Moscow: publisher “Nauka”.

Marine Turashvili
მარინე ტურაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

Soviet Memory and Narrative Discourse
(According to Oral Histories)

საბჭოთა მეხსიერება და თხრობის დისკურსი
(ზეპირი ისტორიების მიხედვით)

Various events of the Soviet period are not still properly evaluated. Not taking into account the general public, even in history textbooks and scientific society there is not a fully convincing argument to understand this or that Soviet event and the positive and negative sides of the regime itself in general. All mentioned facts, in their turn, lead to various attitudes that exist today on the part of the society towards the regime. This might be caused by a number of factors, one of which is that there is lack of discussion about revaluing the Soviet past.

Key words: Soviet memory, oral history, narrative discourse
საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა მეხსიერება, ზეპირი ისტორიები, თხრობის დისკურსი

საბჭოთა პერიოდის არაერთი მოვლენა ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შეფასებული. ფართო საზოგადოებას რომ თავი დავანებოთ, ისტორიის სახელმძღვანელოებსა თუ სამეცნიერო წრეებშიც კი არ არის ბოლომდე დამაჯერებელი მსჯელობა ამა თუ იმ საბჭოთა მოვლენის გასააზრებლად და, ზოგადად, რეჟიმის ავკარგიანობის აღსაქმელად. ეს კი საზოგადოების დამოკიდებულების იმ მრავალფეროვნებას იწვევს, რაც დღეს ჩვენთან არსებობს.

ნაშრომი მიზნად ისახავს, საბჭოთა წარსულის გადააზრებას თანამედროვე პერსპექტივიდან, კერძოდ კი, 2017 წელს ჩაწერილი ზეპირ ისტორიების საფუძველზე მთხრობელების დამოკიდებულების წარმოჩენას, რადგან თვითმხილველთა მონათხრობები ყოველთვის ფასეულია, განსაკუთრებით კი მაშინ, როდესაც საბჭოთა პერიოდში ყველა და ყველაფერი იდეოლოგიზებული იყო. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ინდივიდუალურ მეხსიერებაში დალექილი საბჭოთა წარსულის აღქმა თვითმხილველებთან ერთად თანდათან ქრება, რაც, სამწუხაროდ, ანადგურებს წარსულს და კლავს მისი შესწავლის პერსპექტივას. სწორედ ზეპირი ისტორიების ამ კუთხით კვლევა იძლევა საინტერესო სურათს.

კვლევა ეყრდნობა კომპლექსურ მიდგომას და გამოყენებულია რამდენიმე მეთოდი, კერძოდ: ლოგიკური (ანალიზი, ინდუქცია), თეორიული (განზოგადება), ემპირიული (შედარება) და თვისებრივი (ზეპირი ისტორია). აღნიშნული ნაშრომი გაგრძელებაა ბოლო წლებში გამოქვეყნებული კვლევებისა „საბჭოთა ტრავმა და თხრობის დისკურსული ანალიზი ზეპირ ისტორიებში“ (ტურაშვილი, 2018) და „საბჭოთა წარსულისადმი „კეთილგანწყობა“ –ფარული და ღია ტრავმები (ზეპირი ისტორიების მიხედვით)“ (ტურაშვილი, 2024).

ზეპირი ისტორიების გაანალიზებამდე საჭიროა, ნარატივის ცნების განსაზღვრა, რადგან ის ფართო გაგებით უბრალოდ ამბავს როდი გულისხმობს. იგი ერთდროულად მოიცავს მომხდარის

გადმოცემასა და მის ახსნას, ანუ გაგებას, რაც, თავის მხრივ, დაკავშირებულია გარკვეულ დროსთან. აქედან გამომდინარე მას არსებითი კავშირი აქვს დროსა და ისტორიასთან. ზეპირი ისტორიები კი სწორედ ისტორიული პროცესის ახლებურ გადმოცემა-მოყოლასა და მათ ასევე ახალ გააზრებასა და ინტერპრეტაციას გულისხმობს. ამასთან, ნარატოლოგიის ჩარჩოებში ხშირად გამოყოფენ ისეთ მიმართულებას, როგორიცაა „დისკურსული ანალიზი“, რომელიც იმ სახით, როგორითაც მე-19 საუკუნის 70-იან წლებში ჩამოყალიბდა, დისკურსის მსვლელობისას ენის გამოყენებას უკავშირდება, რაც წინადადებების მიღმა გრძელდება და მთხრობელის ან მწერლის და მსმენელის ან მკითხველის სპეციფიკურ სიტუაციურ კონტექსტში ურთიერთქმედებას გულისხმობს. დისკურსის წესები გარკვეული დამოკიდებულების ან/და სფეროსათვის განსაზღვრავს იმას, რა უნდა ითქვას და რისი თქმა არაა დასაშვები და რომელმა მთქმელმა რა როდის შეიძლება თქვას. ამასთან, დისკურსი არის მხოლოდ „დისკურსიული პრაქტიკის“ ენობრივი ნაწილი, რომელიც ასევე მოიცავს არაენობრივ ასპექტებსაც. ზოგიერთი თეორიის მიხედვით, განსაზღვრულ წარმოდგენათა წესის გამოვლენაც დისკურსიული პრაქტიკის ნაწილად გაიგება.

„მოყოლა“ ასახავს ზეპირი ან წერილობითი თხრობის სახეს, რომლითაც ერთი მეორეს რაღაც განსაკუთრებულს უზიარებს. ფართო მნიშვნელობით იგი ნიშნავს ვინმესთვის ნდობის საფუძველზე რაღაცის გაზიარებას. ამგვარ საუბარს შეიძლება ეწოდოს მოყოლა იმ შემთხვევაში, თუკი ეს საუბარი რაღაც დროში არსებულ ხდომილებას რეალურს ხდის ისე, რომ იგი შეგვიძლია განვსაზღვროთ როგორც მომხდარი, მოცემული რამ. განსხვავება, ერთი მხრივ, ეხება, რამდენად რეალურია ის, რასაც ჰყვებიან და, მეორე მხრივ – თხრობით სიტუაციას, რომელშიც მიმდინარეობს მოყოლა. ორივე შემთხვევაში ნათლად ჩანს მისი გამოყენების ორი განსხვავებული შესაძლებლობა: 1. შეიძლება მოთხრობილ იქნეს რეალური ან გამოგონილი ხდომილება და 2. თხრობა შეიძლება განვითარდეს სასაუბრო ან სიტყვაკაზმული თხრობის ჩარჩოებში. შესაბამისად, შესაძლებელია მონათხრობების შემდეგ ნიშანთა წყვილების მიხედვით დაჯგუფება: „რეალური“ – „გამოგონილი“ და „სიტყვაკაზმული“ – „სასაუბრო“.

ზეპირი ისტორიის (თუ თხრობის) კომუნიკაციური ბუნება გულისხმობს:

• ჯაჭვს, რომელშიც გაერთიანებულია ინფორმაციის, შეტყობინების გამგზავნი („ადრესატი“, „მთხრობელი“), შეტყობინების მიმღები („ნტერვიუერი“) და კომუნიკაციის შედეგი („ტექსტი“);

• თხრობის ხასიათს, რომელიც მოითხოვს მსმენელის/მკვლევრის მიერ ტექსტის ნიშნების წინასწარ კოდირებას;

• გამოყენებულ ნიშანთა სისტემას.

მთხრობელსა და მსმენელს შორის ურთიერთობისას კი წარმოიქმნება ე. წ. „დეიქსული ველი“, რომელიც, თავის მხრივ, მოიცავს სამ სახეს: 1. საგნობრივს (ორივე, მთხრობელი და მსენელი, იმყოფება ერთ სივრცეში), 2. სიმბოლურს (მთხრობელი „ხატავს სათქმელს“) და 3. კონტექსტური (წარმოდგენა ხდება გონების თვალით). ეს ყველეფერი კი არის კომუნიკაციური სიტუაცია, რომელიც განიმარტება მხოლოდ მოლაპარაკესა და მსმენელზე ორიენტაციით. ისინი იმყოფებიან ერთ საერთო სოციოპრაგმატულ და ინდივიდუალურ სიტუაციაში. და თუ ერთიანი ოთხკომპონენტიანი (მე-შენ-აქ-ახლა) კომუნიკაციის მოდელი ზეპირმეტყველებაში ერთ ფაზად მიმდინარეობს, წერილობითი კომუნიკაციის პირობებში ორად იხლიჩება (ტექსტი და მკითხველი).

ზეპირი ისტორიების შესწავლისას სიტუაციის გათვალისწინებას არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან ზეპირი კომუნიკაცია იმდენ სიტუაციაში შეიძლება მიმდინარეობდეს, რამდენშიც მოხვდება ადამიანი თავისი სიცოცხლის მანძილზე. სიტუაცია კი, თავის მხრივ, განსაზღვრავს სათქმელს (მთხრობელმა რა უნდა თქვას, რისი თქმა არაა დასაშვები და როდის რა შეიძლება თქვას).

ზეპირი ისტორიებში მთხრობელები საბჭოთა პერიოდის თანმდევ პროცესებს წარმოაჩენენ პირად, ოჯახის, ეთნისისა და საზოგადოების ტრაგედიად. ისინი თანამედროვე თვალით იყურებიან წარსულში, არიან გახსნილები და თავისუფლები, რაც განაპირობა დროის, ეპოქისა და

საზოგადოების შეცვლამ. ისინი ამბებს, რომლებიც მაშინ არ ან ვერ ითქმოდა, ახლა თავისუფლად ჰყვებიან.

გაანალიზებულ ზეპირ ისტორიებში თანამედროვე პერსპექტივიდან მთხრობელების მიერ საბჭოთა პერიოდის გადაფასება ოთხგვარია:

საბჭოთა პერიოდისადმი ***მკვეთრად უარყოფითი*** დამოკიდებულება ჩანს ფატიმათ იმაგაზალიევას ზეპირ ისტორიაში: „აღარ მინდა ის ძველი დრო. მიწაშიაც არ ვნახო ის ძველი დრო, არა. გაჭირვებული დრო იყო. მოსვენება არ ქონდა. მიდი ზურგზე მოკიდებული შეშა მიგვქონდა ახალსოფელში, ეგრე გავყიდიდი, ეგრე ვცხოვრობიდით. ის არ მინდა, იმის ნახვაც არ მინდა. ძნელი იყო ძალიან“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 255).

ასევე უარყოფითად აფასებს გულხანუმ ჩოფანოვი, რომელიც ბებიის მძიმე ცხოვრებას ჰყვება: „ძალიან საშინელი ცხოვრებით იცხოვრეს მაშინდელმა ხალხმა... ბებიაჩემი ძალიან ბევრ რაღაცას ყვებოდა წარსულიდან. შვიდი წელი ქვის ქარხანაში ვმუშაობდიო. ურიკებით, ხელით დაგვქონდა ეს ქვა და ძალიან მძიმე სამუშაო იყოო. ნამუშევარს ხორბალზე ვცვლიდითო. ხორბალიც არ იყო, სიმინდზე, მარილზე ცვლიდნენ მაშინ“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 242). აესე, ძალიან წვალებაში გაატარა ბებიაჩემმა ცხოვრება. გადასახლება, ათასგვარი უბედურება ნახეს. ჩეჩნეთშიც იყო გადასახლებული პაპაჩემთან ერთად... ძალიან საშინელ რაღაცეებს ყვებოდა ხოლმე თავის ცხოვრებაზე“ (იქვე, გვ. 243).

საბჭოთა წარსულის ერთ-ერთ მტკივნეულ საკითხს – გაკულაკებას ეხება თამარა ნადირაძეც:

> „დედასაგან ვიცი, პაპაჩემი, დედის მამა ყოფილა ძალიან მდიდარი კაცი. იმდენი ფუტკარი გვყავდაო, რო წავიდოდა და წაიღებდა თაფლს გასაყიდადაო, ქვაბებით, ბალონები სად იყო მაშინ?! ერთი შავი ფართუკი ჰქონდა და ის რო ჰქონდა მოკრული და ტოტები აწეული (ხელის მოძრაობით ასახიერებს წინსაფრის ბოლოების წელში ჩატანებას), ჰოდა, ფულით სავსეს მოიტანდა და დაიყრიდაო, ჩემი დედინაცვალი ინახავდაო, იმდენი ფული გვქონდაო! მერე გაგვაკულაკესო, ეს ფულიც წაგვართვეს, ეს ფუტკარიცო, ორი-სამი ძირი დაგვიტოვეს, დანარჩენი წაგვართვესო, დედაჩემს მწარედ ახსოვდა ეს გაკულაკების ამბავი“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 43).

უდავოდ, მკვეთრად ***დადებითი დამოკიდებულება*** ჩანს ისეთი ფრაზების მიღმა, როგორებიცაა: „ეს წლები გავიდა, ცუდი არაფერი მახსოვს, ყველაფერი კარგი მახსოვს“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 229); „ცხოვრება კარგი იყო, ნამდვილად – საქონელი, ძროხები, ღორები“ (იქვე, გვ, 231); „არ მრცხვენია, შემიძლია ვთქვა, რო ყველაფერი კარგი მახსოვს იქ გატარებული“ (იქვე, გვ. 233).

ორივე – ***დადებითიც და უარყოფითიც*** ჩანს ციალა მოლაშვილის ზეპირ ისტორიაში:

> „ჩვენებს ის ტანჯვა სუ ახსოვთ, მე – არა. რო იტყვიან, ტანჯვა არ მინახნიან იქ. არც არაფერი გვეკლდა. ბევრი დაიღუპა შიმშილით, ჩაუცმელობით. ჩვენ არაფერი არ მოგვკლებია იმიტო, რო ბევრი ნათესავები მყავს ყვარელში, შილდაში, ყველგან და არ გვაკლებდნენ არაფერს. სუ ვაწვდიდით ხოლმე სხვებს საჭმელს: ბრინჯს, პესოკს, მაკარონს – ყველაფერს. თბილისში დეიდა მყავდა, იქიდან გზავნიდნენ. ნამდვილათ, გასაჭირი ჭამის მხრივ არა გვქონდა. იქ იყო კარტოფილი აეგრე (ხელს ყელამდე მიანიშნებს), პური ძვირფასი, ყველაფერი, მაგრამ დანარჩენი ყველაფერი პირველათ არ იყო, თორე მემრე, ვაიმე, იცი რამდენი ბატი და იხვი გვყვავდა?!“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 233).

ზეპირ ისტორიებში განსაკუთრებით რთული აღმოსაჩენია ***ფარული ტრავმა,*** რადგან, როგორც წესი, მთხრობელი უმეტესწილად დადებითად აფასებს საბჭოთა წარსულს, თუმცა ასეთი ფრაზების: „მე არაფერი არ მახსოვს აფსოლიტურათ, არ ვიცი. მე ჩემი თავი როგორც იქ დაბა-

დებულს, გაზრდილს, ეგრე ვიცოდი და სკოლის ამხანაგებიც, რამე. არა მრცხვენია, შემიძლია ვთქვა, რო ყველაფერი კარგი მახსოვს, იქ გატარებული" – მიღმაც კი ადვილად იკითხება ის დაფარული ტრავმა, რაც მთხრობელს გადასახლებამ მიაყენა. ის ფარული ტკივილი, რაზეც ხმამაღლა არ ლაპარაკობს, ასევე ჩანს მთხრობელის მიერვე გაკეთებულ კომენტარებში: „რის გულისთვის ვიყავით გადასახლებულები?! არავისთვის არ მოგვიპარავს" (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 231), ანდა: „ცხვარს რო ვუყურებ, რო აივლის ხოლმე, ვეუბნები: – ჩემო დამღუპელებო-მეთქი!"

გაანალიზებული მასალიდან ჩანს, რომ, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, საბჭოთა წარსულისადმი „კეთილგანწყობა" თვალშისაცემია დღესაც, მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს ისტორიაში 70 წლის განმავლობაში მთელი სიმძრაფით აისახა ისეთი მტკივნეული თემები, როგორებიცაა: კოლექტივიზაცია, დეპორტაციები, ომები, რეპრესიები და ა.შ. ეს გამოწვეული უნდა იყოს არაერთი ფაქტორით, ერთ-ერთი კი ისაა, რომ ნაკლებია საბჭოთა წარსულის გადაფასებაზე მსჯელობა. კვლევისას გამოიკვეთა ისიც, რომ, ერთი მხრივ, რეპრესიების წნეხი და, მეორე მხრივ, პროპაგანდა იმდენად ძლიერი იყო, რომ მთხრობელები ამ ყველაფერს გარდაუვალ აუცილებლობად აღიქვამენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ტურაშვილი, მ. (2018). საბჭოთა ტრავმა და თხრობის დისკურსული ანალიზი ზეპირ ისტორიებში. XI საერთაშორისო სიმპოზიუმის – ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები მასალები. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.

ტურაშვილი, მ. (2024). საბჭოთა წარსულისადმი „კეთილგანწყობა" – ფარული და ღია ტრავმები (ზეპირი ისტორიების მიხედვით). მსოფლიო ლიტერატურის გადააზრება: გლობალური და ლოკალური, ცენტრალური და მარგინალური, XXIII კონგრესის მასალები.

ქალი საბჭოთა სოფელში (2017). ქალი საბჭოთა სოფელში, ზეპირი ისტორიები [Women in the Soviet Village]. თბილისი: სერია „ქალთა მეხსიერება", „ფონდი ტასო", ჰაინრიჰ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონული ბიურო.

Foucault, M. (1999). The Practice of Parrhesia. In Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia. Edited by Joseph Pearson.

Lehman, A. (1995). Lebengeschichte. Enzyklopädie des Märchens. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

References:

Kali Sabch'ota Sopelshi (2017). Kali Sabch'ota Sopelshi, Zep'iri Ist'oriebi [Women in the Soviet Village, Oral History]. Tbilisi: seria „Kalta Mekhsiereba", „Pondi T'aso", Hainrih Biolis Pondis Samkhret K'avk'asiis Regionuli Biuro.

T'urashvili, M. (2018). Sabch'ota T'ravma da Tkhrobis Disk'ursuli Analizi Zep'ir Ist'oriebshi. [Soviet Trauma and the Discourse Analysis of the Narratives in Oral Histories]. XI Saertashoriso Simp'oziumis – Lit'erat'uratmtsodneobis Tanamedrove P'roblemebi Masalebi. Tbilisi: Lit'erat'uris Inst'it'ut'is Gamomtsemloba.

T'urashvili, M. (2022). Sabch'ota Ts'arsulisadmi „K'etilgants'q'oba" – Paruli da Ghia Y'ravmebi (Zep'iri Ist'oriebis Mikhedvit) [Soviet Trauma and the Discourse Analysis of Narratives in Oral History (According to one Oral History)]. Msoplio Lit'erat'uris Gadaazreba: Globaluri da Lok'aluri, Tsent'raluri da Marginaluri, XXIII K'ongresis Masalebi.

Foucault, M. (1999). The Practice of Parrhesia. In Discourse and Truth: The Problematization of Parrhesia. Edited by Joseph Pearson.

Lehman, A. (1995). Lebengeschichte. Enzyklopädie des Märchens. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Lia Karichashvili
ლია კარიჭაშვილი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

„Knight in the Panther's Skin" in the „Light" of Socialist Realism

„ვეფხისტყაოსანი" სოციალისტური რეალიზმის „შუქზე"

Socialist realism epoch has read the "Knight in the Panther's Skin", from the specific point of view. It was necessary to place Rustaveli's worldview into the suitable frame, that were close to materialism and socialist realism principles. As the main sign of his progressive thinking, they regarded "rejection of the medieval religious darkness". Rustaveli was named an apologist for worldly love, it was a one-sided understanding of the concept of love given in the prologue. However, this epoch was a new stage in the scientific study of the poem. the celebration events dedicated to Rustaveli's 750th and 800th birthdays have greatly contributed to popularization of the "Knight in the Panther's Skin" all over the world.

Keywords: "Knight in the Panther's Skin", Socialist realism, Epoch, Criticism
საკვანძო სიტყვები: „ვეფხისტყაოსანი", „სოციალისტური რეალიზმი", ეპოქა, კრიტიკა

რუსთველოლოგიის როგორც სამეცნიერო დარგის განვითარების ისტორიაში პირობითად გამოყოფდნენ 4 ეტაპს, რომელთა ქრონოლოგია ასეთია: I იწყება 1712 წლიდან, II – 1890-იანი წლებიდან, III – 1930-იანი წლებიდან, IV – 1960 წლიდან[1]. V, თანამედროვე ეტაპს, შეიძლება ვუწოდოთ პოსტსაბჭოთა. იგი გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. ყველაზე აქტიური ფაზა რუსთველოლოგიური კვლევებისა თანხვდება საბჭოთა კავშირის ეპოქას, რომლის დროს დომინანტური, ხელისუფლებისთვის მისაღები (და მისგანვე დადგენილი) შემოქმედებითი მეთოდი ლიტერატურასა და, ზოგადად, ხელოვნებაში არის სოციალისტური რეალიზმი. კლასიკური მწერლობის განხილვა კი ამ ეპოქაში გულისხმობდა მის ინტერპრეტაციას კონკრეტულ იდეოლოგიურ ჩარჩოებში, რაც განხორციელდა კიდეც ძველი ქართული მწერლობისა და, კერძოდ, „ვეფხისტყაოსნის" მიმართ.

როგორც ცნობილია, თავდაპირველად ქართველი ბოლშევიკები ნიჰილისტურად იყვნენ განწყობილნი „ვეფხისტყაოსნისა" და, ზოგადად, კლასიკური მწერლობის მიმართ. „1929-1932 წ.წ. –

[1] ვეყრდნობით იოსებ მეგრელიძის ნაშრომს „რუსთველოლოგები", გვ.4-5, 1970, „საბჭოთა საქართველო".

პირობითად, ევროპული ორიენტაციის საბოლოო დამარცხების ხანა, როდესაც პოლიტიკური ძალაუფლების გამყარების შემდეგ ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ გაამყარა თავისი ლიტერატურული პოლიტიკა, რომელიც, ფაქტობრივად, კრიტიკას სადამსჯელო ფუნქციას ანიჭებდა (ამის ნათელი დადასტურებაა 1931 წელს ფილიპე მახარაძის რედაქტორობით გამოსული კრებული „ბრძოლა კლასიკოსებისათვის“, რომელშიც პროლეტმწერალთა მძაფრი კრიტიკის ობიექტები ხდებიან არა მარტო „რეაქციონური და მონარქისტული მწერლები... ჭავჭავაძეები და ძმანი მისნი“, არამედ მათი შემოქმედების დადებითად შემფასებელნიც) (რატიანი და სხვ., 2016, გვ.13-14).

ფილიპე მახარაძე ,,ვეფხისტყაოსანს“ ,,მონური წეს-წყობილებისა და ცხოვრების“ სახოტბო თხზულებად მიიჩნევდა, რადგანაც მასში ხალხის ცხოვრებას, მისწრაფებებს და სულისკვეთებას ვერ ხედავდა. 1896 წელს ჟურნალ „კვალში“ გამოქვეყნებულ წერილში „კრიტიკული განხილვა“ („ვეფხისტყაოსნის“ საკითხები) ავტორი მსჯელობს პოემის შესწავლის სამეცნიერო მეთოდოლოგიის შეცვლის აუცილებლობაზე; მიაჩნია, რომ პოემა „ყოველმხრივ აღმოსავლეთურია ... მეტის მეტათ უნდა გააჭიანუროს და გააზვიადოს კაცმა ამ პოემის სხვა-და სხვა ადგილები, რომ ის ჩვენი ცხოვრების ჩარჩოებში მოამწყვდიოს“ (მახარაძე, 1896, გვ. 352).

ზოგადად, ბოლშევიკური კრიტიკისთვის ,,ვეფხისტყაოსანი“, როგორც „ფეოდალური არისტოკრატიის საგალობელი“ (კ. მელაძე), ყავლგასული ნაწარმოებია.

ვითარება იცვლება 1934 წლიდან, საბჭოთა მწერლების I ყრილობის შემდეგ, როდესაც მაღალი ტრიბუნიდან გაცხადდა სოციალისტური რეალიზმის მთავარი პრინციპები. ირაკლი აბაშიძე იხსენებს: „კლასიკოსებისადმი დამოკიდებულების საკითხი ყრილობაზე სწორედ ქართულმა დელეგაციამ აღძრა გაბედულად, საქმიანად. მალაქია ტოროშელიძემ დიდხანს ილაპარაკა დამახინჯებებზე, რომლებსაც ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში ჰქონდა ადგილი კლასიკოსების მიმართ 20-იან-30-იან წლებში, მათ შორის რუსთველისა და ილია ჭავჭავაძის მიმართ. რუსთველი ითვლებოდა ფეოდალიზმის, ხოლო ჭავჭავაძე კაპიტალიზმის მომღერლებად. ... ქართულ მწერლობაზე მოხსენების მეორე დღეს, სვეტებიანი დარბაზის პირველსავე სვეტზე, მსოფლიოს სხვა დიდ კლასიკოსთა გვერდით ჩამოჰკიდეს რუსთაველის სურათი“ (აბაშიძე, 1989, გვ. 105).

მალაქია ტოროშელიძემ მოხსენებაში „ქართული ლიტერატურა“ ძველი ქართული მწერლობის შესახებ მოკლე, ზოგადი შესავლის შემდეგ ვრცლად განიხილა „ვეფხისტყაოსანი“ (მოხსენების ამ მონაკვეთის ავტორი სინამდვილეში პავლე ინგოროყვა იყო. მის უმნიშვნელოვანეს წვლილზე მოხსენების მომზადებისა და შემდგომ რუსთაველის საიუბილეო ღონისძიებებში ვრცლად საუბრობს როსტომ ჩხეიძე წიგნში „ბედი პავლე ინგოროყვასი“. 2015, გვ. 508-517) იმსჯელა რუსთაველის პოეტურ კრედოსა და ოსტატობაზე, მხატვრულ ენასა და პოეტიკაზე, პოემის თემატურ-იდეურ ნაწილზე გადასვლისას კი აღნიშნა: „უწინარეს ყოვლისა უნდა ითქვას, რომ აქ საქმე გვაქვს მთელ რიგ პრობლემებთან, რომელიც საერთოდ ნაკლებადაა შესწავლილი და სრულიად არ არის გაშუქებული მარქსისტულ-ლენინური კრიტიკის მიერ. ამიტომ ჩვენი შემდეგი თხრობა წარმოადგენს უფრო საკითხების დასმას, აგრეთვე მათი ერთგვარი გადაწყვეტის ცდასაც (ტოროშელიძე, 1934, გვ. 225). მომხსენებელი შეეცადა დაესაბუთებინა, რომ პოემა „წარმოადგენს ორი კულტურის, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ურთიერთმოქმედების თავისებურ ნაყოფს“ (იქვე, გვ. 225), ხაზი გაუსვა ქალის კულტს, რომელიც ქართული ისტორიული სინამდვილის გამოძახილია. მსოფლმხედველობის წყაროებზე მსჯელობისას აღნიშნა, რომ პოეტი ავლენს ანტიკური ფილოსოფიის ღრმა ცოდნას, საფუძვლიანად იცნობს ნეოპლატონიზმს. მეორე მხრივ, პოემაში არანაკლებ იგრძნობა აღმოსავლეთი, დამოწმებულნი არიან სპარსელი და არაბი ავტორები, პოეტი კარგად იცნობდა სუფიზმს. მომხსენებელი რუსთაველს დანტეზე მაღლა აყენებს, რადგან „გენიალური ფლორენციელის ნაწარმოებში სქოლასტიკის მძიმე ბალასტი ერთგვარ მძიმე ნალექად არის ჩაწოლილი“, ხოლო „ვეფხისტყაოსანს“ „ის უპირატესობაცა აქვს, რომ საშუალო საუკუნეთა ქრისტიანული იდეოლოგიის დაღს არ ატარებს“ (1934, გვ. 228-229). რუსთაველი არც ქრისტიანულ დოგმას იზიარებს და არც მუსლიმანურს. პოეტი საერთოდ ქრისტიანობას გვერდს უვლის, როდესაც ღვთაებაზე ლაპარაკობს. იგი ერთხელაც არაფერს ამბობს მის სამსახეობაზე, რაც იმდროის ქრისტიანი პო-

ეტისთვის ერეტიკოსობის გამომჟღავნებას უდრიდა. იგი ქრისტეს მოციქულებს იმოწმებს როგორც სიყვარულის მქადაგებელ ჩვეულებრივ ავტორებს. ამასთანავე, დაუფარავი ირონიით იხსენიებს მუსლიმანობას. „პოეტი ქრისტიანობისა და მუსლიმანობის წესობრივ რელიგიურობაზე მაღლა დგას და თავისებურ ფილოსოფიურ-რელიგიურ მსოფლმხედველობას ადგია, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ სოლარიზმი, მზის გაღმერთება“ (ტოროშლიძე, 1934, გვ. 229). მომხსენებელი საბოლოოდ ასკვნის, რომ რუსთაველის რელიგიური შეხედულებებიდან გამომდინარეობს „თავისებური სოლარული პაგანიზმი“ (გვ. 230).

ახალი, ათეისტური ეპოქა მკვლევართ „კარნახობდა“, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობასა და რელიგიურ მრწამსს სჭირდებოდა სათანადო ყალიბში მოქცევა, რაც გამორიცხავდა მის ქრისტიანულ საფუძვლებს და ჩაანაცვლებდა ათეიზმით, პანთეიზმით, სოლარიზმითა თუ სხვა ისეთი ფილოსოფიურ-რელიგიური მიმდინარეობით, რომელიც ახლოს იყო მატერიალიზმთან და არ ეწინააღმდეგებოდა სოციალისტური იდეოლოგიის პრინციპებს. მე-20 საუკუნის 60-იან წლებამდე რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში თვალსაჩინოა შეხედულებათა პლურალიზმი, რომელიც მოკლედ ასე შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ: რუსთაველი არარელიგიურია; სარწმუნეობის მიმართ ნეიტრალურია; შორსაა ორთოდოქსური ეკლესიისგან; ოპოზიციაშია ქრისტიანული სპირიტუალიზმით გამსჭვალული მწერლობის ძეგლებთან; პოემაში ჩანს ძველი სპარსული რელიგიური სეფასიანური მოძღვრების დოგმები; სინთეზია ქრისტიანობისა და მაჰმადიანობისა. მაჰმადიანია; სოლარიზმის მიმდევარია; ღმერთი სტოიკურად ესმის; ქრისტიანობის უდიდესი რეფორმატორია, რომლის ნიადაგზე შექმნა ახალი რელიგია; მანის ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრების მიმდევარია; ნეოპლატონიზმის მიმდევარია; წარმართია; მერყეობს ერთღმერთობასა და პანთეიზმს შორის; პანთეისტური მატერიალისტია.

იყო თვალსაზრისიც, რომ პოემის ავტორი ქრისტიანია, მაგრამ ემყარება ბიბლიას, მისთვის უცხოა დოგმატიურ-ეკლესიური ქრისტიანობა.

კვლევართა მიერ ეკლესიის დოგმატური მოძღვრების გარეთ რუსთველის რელიგიური აღმსარებლობის ძიების ერთ-ერთ მიზეზად მერაბ ღაღანიძე ასახელებს პრაგმატულ-პრაქტიკულ მოსაზრებას, რომ

> „კომუნისტურ ქვეყანაში რუსთველის სახელმწიფოებრივი კულტის დასამკვიდრებლად (განსაკუთრებით 1934 წლის შემდგომ, როცა საბჭოთა მწერლების პირველი ყრილობის დასრულებისთანავე კლასიკური ლიტერატურა იდეოლოგიურად ნებადართულად და სახელმწიფოს მხრივ მხარდაჭერილად გამოცხადდა) მნიშვნელოვანწილად უფრო მისაღები იქნებოდა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის – თუ არა მთლად ანტირელიგიური, „ღმრთისმებრძოლური“ – ყოველ შემთხვევისას, „თავისუფლადმოაზროვნე“, არაეკლესიური, „ანტიკლერიკალური“ პროფილი“ (ღაღანიძე, 2021, გვ, 25).

XX საუკუნის 60-იანი წლების შემდგომ, თუმცაღა კვლავაც შენარჩუნებულია თვალსაზრისი რუსთაველის „რელიგიური ნეიტრალიტეტის“ შესახებ, უკვე იწყება ჩაღრმავებული კვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ სიმბოლურ-ალეგორიული ცნებათმეტყველებისა და თანდათან ძალას იკრებს ტენდენცია, რუსთაველის მსოფლმხედველობა მჭიდროდ დაუკავშირდეს ქრისტიანულ თეოლოგიურ წყაროებს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ 1936 წელს იწერება და მოგვიანებით ქვეყნდება კ. ეკაშვილის (კათალიკოს-პატრიარქი კალისტრატე ცინცაძე) ნარკვევი „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის მსოფლმხედველობისათვის“ (არსებობს ქეთევან ნუცუბიძის ცნობა, რომ შალვა ნუცუბიძეს „ვეფხისტყაოსნის“ საიუბილეოდ (1937) სურდა ამ ნაშრომის გამოქვეყნება, მაგრამ ვერ მოხერხდა, დაიბეჭდა მხოლოდ 1966 წელს ხელნაწერთა ინსტიტუტის მიერ გამოცემულ კრებულში „შოთა რუსთაველი“), რომელშიც უკვე მოცემულია ცნებათა – „მზე“, „მზიანი ღამე“, „ერთარსება ერთი“, „უჟამო ჟამი“ – არგუმენტირებული, საღვთისმეტყველო ლიტერატურით დასაბუთებული თეოლოგიური დეფინიცია.

სოციალისტური იდეოლოგიისათვის კი ყველაზე მისაღები და პოპულარულია თვალსაზრისი, რომ რუსთაველი მატერიალისტია და თავისუფალია ყოველგვარი რელიგიისაგან. უფრო მეტიც, რუსთაველი ოპოზიციაშია ორთოდოქსულ ქრისტიანობასთან, რის გამოც იგი მიუღებელი იყო სასულიერო საზოგადოებისთვის და იდევნებოდა. ამის ერთ-ერთ ძლიერ არგუმენტად მიჩნეული იყო დოკუმენტურად დაუდასტურებელი ცნობა ანტონ კათალიკოსის ბრძანებით „ვეფხისტყაოსნის“ ბეჭდვური ცალების განადგურების შესახებ. ეს ცნობა, რომელიც სასკოლო სახელმძღვანელოშიც შეუტანიათ, აქტიურად განიხილებოდა (ხშირად განივრცობოდა კიდეც) სამეცნიერო წრეებში, პრესაში, ცხადია, ქართული ეკლესიისა და სამღვდელოების დისკრედიტაციის მიზნით. მ. ალექსიშვილი (1957, გვ. 272-273) წერილში „კათალიკოს ანტონ პირველის მიერ ვეფხისტყაოსნის დაწვის საკითხი“ აღნიშნავს, რომ რაიმე კონკრეტული და ნათელი საბუთი ამ ფაქტის უარსაყოფად ჩვენ არ მოგვეპოვება ... მის საწინააღმდეგოდ წამოყენებული კონტრმოსაზრებები არათუ ვერ უძლებენ ვერავითარ კრიტიკას, არამედ ისინი მეთოდოლოგიურად საწყისს იღებენ ანტიმარქსისტული, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გადმონაშთებიდან და იგი უარყოფილი უნდა იქნას.

პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძეს უსაფუძვლოდ მიაჩნდა მკვლევართა შორის გავრცელებული შეხედულება „ვეფხისტყაოსნის“ სამღვდელოებისგან დევნის შესახებ. იგი არ უარყოფდა, რომ ანტონ კათალიკოსმა „მრავალნი დაბეჭდილნი „ვეფხისტყაოსანნი“ დასწვნა და შთააყრევინა მტკვარში“ (ისიც ეყრდნობა პლატონ იოსელიანის ცნობას, რომელიც თავის მხრივ ეფუძნება ზეპირგადმოცემას), მაგრამ ანტონ კათალიკოსის, ისევე როგორც ტიმოთე გაბაშვილის დამოკიდებულება რუსთაველისა და მისი პოემისადმი მიაჩნდა სუბიექტურ მიდგომად, რომლის განზოგადება არასწორია. პოემაში იგი ვერ ხედავდა რაიმე „მწვალებლურ იდეას“, რომელიც რუსთაველის დევნის საბაბი შეიძლებოდა გამხდარიყო (ეკაშვილი, 1966, გვ. 233).

„ვეფხისტყაოსანში“ სოციალისტური ლიტერატურული კრიტიკა ხედავს მიწიერი სიყვარულის აპოლოგიას, რაც „რელიგიური სიბნელის დაძლევასთან“ ერთად პოეტის პროგრესული აზროვნების, „თანამედროვეობის“ ერთ-ერთ ძირითად ნიშნად მიიჩნევა. რუსთველური მიჯნურობის მხოლოდ საერო ინტერპრეტაცია, ცხადია, იყო ამ ბინარული ცნების ცალმხრივი გაგება ან შეგნებული დამახინჯება, რამდენადაც პროლოგში ნათლად იკითხება, რომ რუსთაველს ამქვეყნიური სიყვარული („ხელობანი ქვენანი“ (21) „სჭირდება“ როგორც ბაძვა, განსახოვნება (მართ მასვე ჰბაძვენ...“ (21), საღვთო სიყვარულისა, რადგანაც უშუალოდ მასზე საუბარი ძნელია („ენა დაშვრების ...“ (21). ფაქტობრივად, პროლოგის ამ ნაწილში მინიშნებაა პოემის ალეგორიულ ნარატივზე. „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გამომცემლის, ვახტანგ VI-ის, „თარგმანის“/კომენტარების ტენდენცია, წარმოაჩინოს პოემაში არამხოლოდ „საცოლქმრო“, არამედ საღვთო სწავლებაც და რუსთველურ მიჯნურობას ქრისტიანული საფუძველი მოუნახოს, სწორედ პოემის ალეგორიული პლასტის ხაზგასმაა, თუმცა მეფე-კომენტატორის ეს ხედვა უგულებელყოფილ იქნა და აიხსნა როგორც სასულიეროთა თვალში რუსთაველის რეაბილიტაციის მცდელობა, მოტივირებული პოემის გამოცემის „პრაქტიკული მოსაზრებით“ და „იდეურ-პოლიტიკური აუცილებლობით“ (ქიქოძე, 1966, გვ. 104). „საერთოდაც, „ყველა ალეგორიული განმარტება, რომელსაც ვახტანგმა მიმართა ... განპირობებული იყო ძირითადად იმ არსებული ისტორიული ვითარებით, რომელიც სუფევდა XVIII საუკუნის საქართველოს იდეურ-საზოგადოებრივი ბრძოლით გართულებულ სინამდვილეში“ (ქიქოძე, 1966, გვ. 105).

1964 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „რუსთველური მიჯნურობის განმარტება ვახტანგ მეექვსესთან“ სარგის ცაიშვილი აღნიშნავდა: „კომენტარებში გამოთქმული მოსაზრებები სიყვარულის ქრისტიანულ გაგებაზე, რაც ასე მექანიკურად მიუყენა ვახტანგმა რუსთაველს, გამოწვეული იყო არამხოლოდ პოლემიკური მიზნებით, არამედ იმითაც, რომ ვახტანგს რუსთაველის მიჯნურობის თეორიის, და საერთოდ, თეორიის ახსნა მხოლოდ ამგვარად ჰქონდა წარმოდგენილი (ცაიშვილი, 1964, გვ. 240).

მიჯნურობის რუსთველურ კონცეფციაში საღვთო სიყვარულის უგულებელყოფამ და მხოლოდ საამქვეყნო სიყვარულის დანახვამ რეალურად გამოაცალა პოემას ალეგორიული საზრისი და

დააშორა რუსთველოლოგიის თავდაპირველ მიმართულებას, პოემის გაგების ვახტანგისეულ და თუნდაც დავით გურამიშვილისეულ პოზიციას.

სოციალისტური რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურულმა კრიტიკამ პოემაში დაინახა, უფრო სწორად, თავისებურად გააშინაარსიანა გარკვეული საკითხები: რეალიზმი, ჰუმანიზმი, სიყვარულისა და მეგობრობის მოტივები, ოპტიმიზმი, კოლექტივიზმი და სხვა. რეალიზმს ის ხედავს რუსთველის მიერ ასახულ (არა მისტიკურ) მატერიალურ სამყაროში, რომელშიც ადამიანი იბრძვის ამქვეყნიური თვითდამკვიდრების, გამარჯვებისა და ბედნიერებისთვის. რუსთველური სიყვარული ამქვეყნიური, ხორციელი სიყვარულია, მეგობრობა კი ხალხთა (ძმური მოკავშირე ქვეყნების) ერთობამდეა ამაღლებული, რუსთველური ოპტიმიზმი არის პოლიტიკურ იდეალებთან და საბჭოთა ხალხთა ბედნიერ მომავალთან დაკავშირებული. კოლექტივიზმს ხედავენ იმ გმირთა შორის, რომელთა გაერთიანებული ძალით დამარცხებულ იქნა ბოროტება.

საბჭოთა რუსთველოლოგიისთვის ნიშანდობლივია აგრეთვე მთავარ პერსონაჟთა იდეალიზება, მთავარი პერსონაჟები ძირითადად (იყო განსხვავებული შეხედულებებიც, მაგალითად, კალისტრატე ცინცაძისა) მიიჩნეოდნენ იდეალურ გმირებად. „ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟები XI-XII საუკუნეების ქართული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ამსახველი ცოცხალი ინდივიდუალიზებული ხასიათებია. ამ სახე-ხასიათებს გარკვევით აფეროვანებს რომანტიზაციისა და იდეალიზაციის ნირი“ (ბარამიძე, 1958, გვ. 79).

ზედმეტად მკაცრად და კრიტიკულად განიხილებოდა ფატმანის მხატვრული სახე. საინტერესოა პრესაში გამოქვეყნებული წერილი რ. ჩხარტიშვილისა, რომელსაც არ მიაჩნია გამართლებულად საშუალო სკოლის სახელმძღვანელოში მოცემული ფატმანის დახასიათება. იგი ავტორს მხოლოდ სოციალურ ურთიერთობათა მსხვერპლად ესახება და ახასიათებს მას სულგრძელ, მეგობრულ, კეთილშობილ ადამიანად. რ. ჩხარტიშვილის აზრით, „ფატმანის უარყოფით პირად დახასიათება არც აღზრდის საქმეს ემსახურება და არც რუსთაველს მატებს რამეს“ (ჩხარტიშვილი, 1966, გვ. 3).

საბჭოთა ახალგაზრდობის „აღზრდის“ საკითხში რუსთაველის შემოქმედებას მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდა დაკისრებული. უშუალოდ ამ თემას ეძღვნება პრესაში გამოქვეყნებული წერილები გრ. ბარამიძის, ს. გამსახურდიას, გ, არსენაშვილის, გ. თავზიშვილის, ალ გვანცაძის და სხვათა ავტოროობით, რომელთაგან ზოგიერთი ფიქრობს, რომ „პროგრამაში და სახელმძღვანელოში ცოტაა ნათქვამი ვეფხისტყაოსნის მარქსისტულ-ლენინური თვალსაზრისით შესწავლაზე. *„მასწავლებელმა პოემის განხილვის დასასრულს აუცილებლად უნდა აღნიშნოს, მარქსისტული თვალთახედვის პრინციპით, დადებითთან ერთად მიუღებელიც, რომ ავტორს, როგორც ფეოდალური კლასის პირმშოს, სხვაგვარად არ შეეძლო წარმოედგინა ბატონყმური ურთიერთობა“* (არსენიშვილი, 1957, გვ. 2).

„აღზრდის“ ზოგადი სულისკვეთება ასეთია:

> „შოთამ გვიანდერძა, რომ ადამიანის სიცოცხლის დანიშნულებაა სამშობლოს სამსახური... მან უგალობა ხალხთა მეგობრობას. შოთამ ქება-დიდება შეასხა კოლექტიურ ძალღონეს. „ვეფხისტყაოსანში“ ყველა წინააღმდეგობა გადალახულია კოლექტიური ღონისძიებებით. რუსთაველმა ადამიანი გამოიყვანა თავისი თავის პატრონად და გაათავისუფლა იგი ღვთაების მონური მორჩილებისაგან. მან დიდად შეაფასა სწავლის, აღზრდისა და განათლების მნიშვნელობა საზოგადოებისათვის. შოთამ განსაკუთრებით გვიჩვენა ახალგაზრდობის მნიშვნელობა. პოემის ყველა მთავარი მოქმედი პირი ახალგაზრდაა. მაღალია მათი შეგნება და სპეტაკია მათი ზნეობა. ახალგაზრდობაა ის ძალა, რომელმაც ბოროტება გააცამტვერა“ (გვენცაძე, 1966, გვ. 2).

მეცნიერული აზრი დინამიურია, მით უფრო თუ კონკრეტული იდეოლოგიის წნეხისგან თავისუფლდება. სოციალისტური რეალიზმის ეპოქამ (განსაკუთრებით 60-იან წლებამდე) გარკვეული „ანაბეჭდები“ დატოვა რუსთველოლოგიაზე და ეს სავსებით გასაგები და კანონზომიერია. „არა

მარტო მწერალნი, არამედ ამ მწერალთა შემსწავლელნიც კონკრეტულ, შეზღუდულ დროში ცხოვრობენ და ეს კონკრეტული, შეზღუდული დრო ისევე გარდაუვალად აირეკლება სწავლულთა კვლევებში, როგორც – მწერალთა შემოქმედებაში“ (ღაღანიძე, 2021, გვ. 29). ამასთანავე, უნდა ითქვას ისიც, რომ აღნიშნული პერიოდი საკმაოდ ნაყოფიერია რუსთველოლოგიის განვითარებისთვის, რასაც ხელი შეუწყო რუსთაველის 750 (1937 წ.) და 800 (1966 წ.) წლისთავის საიუბილეო ღონისძიებებმა. საიუბილეო თარიღები პავლე ინგოროყვას კვლევებს დაეფუძნა. (ვეფხისტყაოსნის შექმნის 750 წლისთვის იუბილეს ისტორიული გარემოებები შესწავლილი აქვს ოთარ ჯანელიძეს ნაშრომში „შოთა რუსთაველის პირველი იუბილე“ (1937 წ.).

მზადება ორივე იუბილესთვის რამდენიმე წლით ადრე დაიწყო. უფრო მასშტაბური და ორგანიზებული გახდა რუსთველოლოგიური კვლევები თითქმის ყველა მიმართულებით. გამოქვეყნდა მონოგრაფიები, შეიქმნა ისეთი სამეცნიერო და პრაქტიკული მნიშვნელობის ნაშრომები, როგორებიცაა ა. შანიძის მიერ შედგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონია (1956), ს. ყუბანეიშვილის „ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა სტროფული შედგენილობა“ (1959), გაიოზ იმედაშვილის „რუსთველოლოგიური ლიტერატურის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია, 1712-1956, (1957), „ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ვარიანტები“ (ოთხ წიგნად, 1960-63) და „ვეფხისტყაოსნის ძირითად გამოცემათა ვარიანტები“ (1964) და სხვა.

ამ პერიოდის მნიშვნელოვან მოვლენათა შორის უნდა აღინიშნოს 1957 წ. ლიტერატურის ინსტიტუტში რუსთველოლოგიის განყოფილების ჩამოყალიბება. 1959 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ განყოფილებასთან ქართული ლიტერატურის ბაზაზე შეიქმნა „ვეფხისტყაოსნის“ მეცნიერულ-კრიტიკული ტექსტის დამდგენი კომისია.

არსებული მონაცემების მიხედვით, 1979 წლამდე ქართულ ენაზე არსებული 61 გამოცემის გარდა, პოემის თარგმანები დაიბეჭდა რუსულად – 41-ჯერ, სსრკ-ს სხვა ხალხთა ენებზე – 51-ჯერ. გერმანულად –10-ჯერ, ფრანგულად – 7 ჯერ, ჩინურად –6-ჯერ. ინგლისურად –14 ჯერ, უნგრულად –3 –ჯერ, იტალიურად 2-ჯერ, პოლონურად 8-ჯერ, იაპონურად – 3 ჯერ, ჩეხურად და ესპანურად თითოჯერ, ძველ ებრაულ (ივრითის ენაზე) 2-ჯერ (ჩაჩანიძე, 1980, გვ. 6-56).

30-იანი წლებიდან იწყება ახალი ეტაპი „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიაში, იქმნება ირაკლი თოიძის, სერგო ქობულაძის, ლადო გუდიაშვილის, თამარ აბაკელიას, ნათელა იანქოშვილის და სხვათა ილუსტრაციები.

საბჭოთა ეპოქაში, მიუხედავად გარკვეული იდეოლოგიური კლიშეებისა, ბევრი რამ გაკეთდა „ვეფხისტყაოსნის“ პოპულარიზაციისთვის. როგორც ქართველ, ისე უცხოელ მკვლევართა მიერ რუსთაველის შემოქმედება მიჩნეულია ქართული პოეტური ხელოვნების მწვერვალად, ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის კულტურულ მონაპოვრად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბაშიძე, ი. (1989). „გუშინ, გუშინწინ“, თბილისი: „მერანი“.

აბაშიძე, ი. (2003). „ზარები ოცდაათიანი წლებიდან“, ISBN99940-22-31-8, თბილისი: „ინტელექტი“.

ალექსიშვილი, მ. (1957). „კათალიკოს ანტონ პირველის მიერ ვეფხისტყაოსნის დაწვის საკითხი“, „ქრისტიანული რელიგიის გაგებისა და შეფასების საკითხისათვის“, 262-272, თბილისი: „სახელგამი“.

არსენიშვილი, გ. (1957). „ვეფხისტყაოსნის სწავლების შესახებ სკოლაში“, გაზ. „გამარჯვება“, 18 დეკ.,149, 2.

ბარამიძე, ა. (1958). „შოთა რუსთაველი“, თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა

გვენცაძე, ა. (1966). „ბრძენი მასწავლებელი“, გაზ. „ალაზნის განთიადი“, 29 სექტ., 115, 2.

ეკაშვილი კ. (1966). „ვეფხისტყაოსნის ავტორის მსოფლმხედველობისათვის“, „შოთა რუსთაველი“ (ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი), კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, თბილისი: „მეცნიერება“.

მახარაძე, ფ. (1896). „კრიტიკული განხილვა“ (ვეფხისტყაოსნის საკითხები“), ჟურნ. „კვალი“, 20.

მახარაძე, ფ. (1926). „დანიელ ჭონქაძე და მისი დრო“, სიტყვა-კაზმული მწერლობა და მისი კრიტიკა, თხზულებათა სრული კრებული, V, ტფილისი: სსსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.

მეგრელიძე, ი. (1970).„ რუსთველოლოგები“, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

მიქაძე, გ. (1967). „რუსთველოლოგიური პრობლემატიკა საბჭოთა საქართველოში“ „ქართული საბჭოთა მწერლობის საკითხები“, თბილისი: „მეცნიერება“.

რატიანი, ი. ელბაქიძე, მ. (2016). „ქართული მწერლობის გოლგოთა“, ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ), 9-25, კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA) შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, ISBN 978-9941-485-84-8. (პროექტი განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული გრანტის (№ F31/92) მეშვეობით) თბილისი: „მწიგნობარი“.

ტოროშელიძე, მ. (1934). „რუსთაველის პოემა“, „ქართული ლიტერატურა“, (მოხსენება მწერალთა საკავშირო ყრილობაზე 20 აგვისტოს), ჟურნ. „მნათობი“, 7-8.

ქიქოძე, მ. (1966). „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი გამოცემის საკითხისათვის, „მაცნე“, 5, 96-105, თბილისი: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია.

ღაღანიძე, მ. (2021). „რუსთველის კვლევები „ვეფხისტყაოსნის" ავტორის რელიგიური აღმსარებლობის შესახებ მეოცე საუკუნის საჯარო-სამოქალაქო და კულტურულ კონტექსტში“, ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია, 2/2, 2010-2019, 22-29. თბილისი: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ISBN 978-9941-9736-4-2.

შოთა რუსთაველი, (1951). „ვეფხისტყაოსანი“, სარედაქციო კოლეგია: ა. ბარამიძე, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე, თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.

ჩხარტიშვილი, რ. (1966). „ფატმანის სახის გაგებისათვის ვეფხისტყაოსანში“, გაზ. „ლენინის დროშა“, 19 აპრილი, 47.

ჩხეიძე, რ. (2015). „ბედი პავლე ინგოროყვასი“, , თბილისი: „ჩვენი მწერლობა“, ISBN: 9789941079993.

ჩაჩანიძე, ვ. (1980). „ვეფხისტყაოსანი მსოფლიოს ხალხთა ენებზე“, 6-56, თბილისი: „ხელოვნება“.

ცაიშვილი, ს. (1964). „რუსთველური მიჯნურობის განმარტება ვახტანგ მეექვსესთან“, „ძველი ქართული მწერლობის საკითხები, II, თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ჯანელიძე, ო. (2017). „შოთა რუსთაველის პირველი იუბილე“ (1937 წ.), ,,რუსთაველი და საქართველო“ – სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, ხაშური.

References:

Abashidze, I. (1989). „Gushin, gushints'in“ [Yesterday, the day before yesterday]. Tbilisi: „Merani“.

Abashidze, I. (2003). „Zarebi otsdaatiani ts'lebidan“ [„The Bells from the thirties“]. ISBN99940-22-31-8. Tbilisi: „Int'eleqt'i“.

Aleksishvili, M. (1957). „K'atalik'os Ant'on p'irvelis mier Vepkhist'q'aosnis dats'vis sak'itkhi“, „Krist'ianuli religiis gagebisa da shepasebis sak'itkhisatvis“ ["The Question of the Burning of „The Knight in Panther's Skin“ by Catholicos Anton I", in "For the Question of Understanding and Valuing the Christian Religion"]. Tbilisi: „Sakhelgami“. 262-272.

Arsenishvili, G. (1957). „Vepkhist'q'aosnis sts'avlebis shesakheb sk'olashi“ [About teaching „The Knight in Panther's Skin“ at school]. gaz. „Gamarjveba“, 18 dek'. 149, 2.

Baramidze, A. (1958). „Shota Rustaveli“, Tbilisi: Sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba.

Chachanidze, V. (1980). „Vepkhist'q'aosani msoplios khalkhta enebze“ [„The Knight in Panther's Skin“ in the languages of the peoples of the world]. Tbilisi: „Khelovneba“, 6-56.

Chkhart'ishvili, R. (1966). „Pat'manis sakhis gagebisatvis vepkhist'q'aosanshi“ [To understand Fatman's character in The Knight in Panther's Skin"]. gaz. „Leninis drosha“, 19 ap'rili, 47, 3.

Chkheidze, R. (2015). „Bedi P'avle Ingoroq'vasi“ [Fate of Pavle Ingoroqva]. Tbilisi: „Chveni mts'erloba“, ISBN: 9789941079993

Ek'ashvili K'. (1966). „Vepkhist'q'aosnis avt'oris msoplmkhedvelobisatvis“, „shota rustaveli“ (ist'oriul-pilologiuri dziebani) ["For the worldview of the author of The Knight in Panther's Skin“ ("Shota Rustaveli" (historical-philological research)]. K'. K'ek'elidzis sakhelobis khelnats'erta inst'it'ut'i, Tbilisi: „Metsniereba“, 227-274.

Ghaghanidze, M. (2021). „Rustvelis k'vlevebi „Vepkhist'q'aosnis“ avt'oris religiuri aghmsareblobis shesakheb meotse sauk'unis sajaro-samokalako da k'ult'urul k'ont'ekst'shi“ [„Rustveli's studies on the religious confession of the author of „The Knight in Panther's Skin" in the public-civic and cultural context of the twentieth century“].

lit'erat'ura, k'ult'ura, religia, 2/2, 2010-2019, Tbilisi: Sakartvelos p'arlament'is erovnuli bibliotek'a, ISBN 978-9941-9736-4-2. 22-29.

Gventsadze, A. (1966). „Brdzeni masts'avlebeli“ ["wise teacher“]. gaz. „Alaznis gantiadi“, 29 seqt'., 115, 2.

Janelidze, O. (2017). „Shota Rustavelis p'irveli iubile“ (1937 ts'.) [„The first anniversary of Shota Rustaveli" (1937)]. ,,Rustaveli da Sakartvelo“ - sametsniero k'onperentsiis masalebi, Khashuri.

Kikodze, M. (1966). „Vepkhist'q'aosnis“ p'irveli gamotsemis sak'itkhisatvis [For the issue of the first edition of „The Knight in Panther's Skin“]. „Matsne“, 5, Tbilisi: Sak. ssr metsnierebata ak'ademia, 96-105.

Makharadze, F. (1896). „K'rit'ik'uli gankhilva“ (vepkhist'q'aosnis sak'itkhebi“) ["Critical Review" (The issues of „The Knight in Panther's Skin“)]. Zhurn. „k'vali“, 20, 349-352.

Makharadze, F. (1926). „Daniel Ch'onkadze da misi dro“, „sit'q'va-k'azmuli mts'erloba da misi k'rit'ik'a“, Tkhzulebata sruli k'rebuli, V [„Daniel Chonkadze and his time“, „Fiction and its criticism“, A complete collection of Works, V]. T'filisi: sssr sakhelmts'ifo gamomtsemloba.

Megrelidze, I. (1970). „Rustvelologebi“ [„Rustvelologists“]. Tbilisi: „Sabch'ota Sakartvelo“

Mikadze, G. (1967). „Rustvelologiuri p'roblemat'ik'a sabch'ota Saqartveloshi“, „Kartuli sabch'ota mts'erlobis sak'itkhebi“ [Rustological problems in Soviet Georgia", "Issues of Georgian Soviet writing], Tbilisi: „Metsniereba“, 313-329.

Rat'iani, I. Elbakidze, M. (2016). „Kartuli mts'erlobis Golgota“, „Bolshevizmi da kartuli lit'erat'ura gasabch'oebidan meore msoplio omamde (1921-1941 ts'ts') ["Golgotha of Georgian writing", Bolshevism and Georgian literature from Sovietization to World War II (1921-1941)]. K'omp'arat'ivist'uli lit'erat'uris kartuli asotsiatsia (GCLA) Shota Rustavelis kartuli lit'erat'uris inst'it'ut'i, ISBN 978-9941-485-84-8. (p'roekt'i gankhortsielda Shota Rustavelis erovnuli sametsniero pondshi mop'ovebuli grant'is (№ F31/92) meshveobit) Tbilisi: „Mts'ignobari“, 9-25.

Shota Rustaveli, (1951). „Vepkhist'q'aosani“, saredaktsio k'olegia: A. Baramidze, K'. K'ek'elidze, A. Shanidze [„The Knight in Panther's Skin“, Editorial Board: A. Baramidze, K. Kekelidze, A. Shanidze]. Tbilisi: Sakartvelos ssr sakhelmts'ipo gamomtsemloba.

T'oroshelidze, M. (1934). „Rustavelis p'oema“, „kartuli lit'erat'ura“ (mokhseneba mts'eralta sak'avshiro q'rilobaze 20 agvist'os) ["Rustaveli's Poem", "Georgian Literature" (Report at the Writers' Union Congress on August 20)]. zhurn. „Mnatobi“, 7-8, 222-230.

Tsaishvili, S. (1964). „Rustveluri mijnurobis ganmart'eba Vakht'ang meekvsestan“, „Dzveli kartuli mts'erlobis sak'itkhebi, II ["Definition of Rustaveli's „love“ by Vakhtang the Sixth", „Issues of ancient Georgian writing, II]. Tbilisi: Sakartvelos metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 224-240.

Nestan Kutivadze
ნესტან კუტივაძე
Akaki Tsereteli State University
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Kutaisi
საქართველო, ქუთაისი

Critical Reflection of the Soviet Discourse in the Magazine „Mnatobi“ (1930s)

საბჭოთა დისკურსის კრიტიკული რეფლექსია ჟურნალ „მნათობში“ (1930-იანი წლები)

As a result of Russia's annexation and occupation in 1921, Georgia lost its 3-year independence, and in 1922 it became part of the Soviet Union. Bolshevization of the country began and it encompassed absolutely all aspects of social life. The cultural sphere was also subordinated to the state policy and communist ideology. The above-mentioned specificity of the management of the literary process by the Soviet authorities is thoroughly demonstrated by periodicals showing facts and events as well as reflections on them. In this regard, the magazine "Mnatobi" (Beacon) should be singled out. The issues of "Mnatobi" published in the 1930s clearly show the violent character of the Soviet ideological machine, the anti-human nature of Bolshevization, the falsity and utopianism of the worldview artificially forced on literature.

Keywords: Soviet ideology, literary canon, literary criticism
საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა იდეოლოგია, ლიტერატურული კანონი, ლიტერატურული კრიტიკა

1921 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიისა და ოკუპაციის შედეგად ქვეყანამ დაკარგა 3-წლიანი დამოუკიდებლობა, 1922 წელს კი საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში აღმოჩნდა, რის შედეგადაც დაიწყო ქვეყნის ბოლშევიზაცია, რომელიც საზოგადოებრივი ყოფის აბსოლუტურად ყველა მხარეს მოიცავდა. სახელმწიფოებრივ პოლიტიკას, კომუნისტურ იდეოლოგიას დაექვემდებარა კულტურის სფეროც.

საბჭოთა იდეოლოგიის საფუძველზე ყალიბდებოდა ახალი ლიტერატურული კანონი, რომელიც განისაზღვრებოდა პროპაგანდისტული მიზნებით. გარდა იმისა, რომ ეს პროცესი ხელოვნური და ძალადობრივი იყო, იგი მთლიანად იმართებოდა სახელმწიფოს მიერ, რაშიც ერთ-ერთ მთავარი როლი ლიტერატურულ კრიტიკას ჰქონდა დაკისრებული. საბჭოთა კრიტიკული დისკურსის მთავარი კონცეპტები გახდა: მარქსისტული კრიტიკა, პროლეტარული მწერლობა, სოციალისტური რეალიზმი, საბჭოთა მწერალი, სალიტერატურო პოლიტიკა. ეს ტერმინები ლიტერატურული პროცესის არსის გამომხატველ უმთავრეს ცნებებად იქცა.

საბჭოთა ხელისუფლების მიერ ლიტერატურული პროცესის მართვის ზემოაღნიშნულ სპეციფიკას ზედმიწევნით აჩვენებს პერიოდიკა, რომელიც ასახავს როგორც ფაქტებსა და მოვლენებს, ისე მათზე რეფლექსიასაც. ამ მხრივ, უნდა გამოიყოს ჟურნალი „მნათობი“. გამოცემა დაარსდა 1924 წელს, როგორც ყოველთვიური სამხატვრო-სალიტერატურო და სამეცნიერო ჟურნალი, რომელიც მიზნად ისახავდა მეცნიერული და მარქსისტული ძალების მიერ ქართულ ენაზე მუშებისა და

გლეხებისათვის მეცნიერული და მარქსისტული ცოდნის მიწოდებას (1, 1924). ამგვარად მოინიშნა საკმაოდ პოპულარული პერიოდული ორგანოს იდეოლოგიური ჩარჩო, რომელიც პოეტურად არაჩვეულებრივი სიზუსტით გამოითქვა გერმანელი პოეტის იოჰანეს ბეხერის პოემის „დიადი გეგმა“ ტიციან ტაბიძეულ თარგმანში: „პარტიამ მისცა ჩემს აზროვნებას / წესი, რიგი და მიმართულება“ (მნათობი, 1931, №4).

ადამიანების აზროვნებისათვის წესის, რიგისა და მიმართულების მიცემა საკმაოდ ტრაგიკული პროცესი აღმოჩნდა. „მნათობის“ პუბლიკაციები კარგად აჩვენებს ამ პროცესის მართულ, სისტემურ და კარგად გააზრებულ ხასიათს. „ლიტერატურის მეცნიერებისა“ და ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ გამოქვეყნებულ თეორიულ–მეთოდოლოგიური ხასიათის წერილებში ფიქსირებულია სოციალისტური იდეოლოგიის, როგორც მეთოდოლოგიისა და მსოფლმხედველობის, იდეოლოგიური სიმტკიცის მხატვრული განსახოვნების, შემოქმედებით პრაქტიკაში საბჭოთა რეალობის რეცეფციის მოდელი. ეს იყო დახშული წრე, რომლის გარღვევა თითქმის შეუძლებელი ჩანს, გაბედულების ყოველგვარი გამოვლინება კი გმირობის ტოლფასია. თავისუფალი აზროვნების წინააღმდეგ მიმართული სულიერი და ფიზიკური ძალადობის მრავალწლიანი სასტიკი მექანიზმი სარკისებურად აირეკლა „მნათობმა“. ჟურნალი, რა თქმა უნდა, არ ყოფილა ერთადერთი, თუმცა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოცემა ნამდვილად იყო. ამ უკანასკნელის ფურცლებს შემორჩა იდეოლოგიური ზეწოლის, მწერალთა და კრიტიკოსთა წინააღმდეგობის, ჩაყოლის, დათმობის, ტოტალიტარული სახელმწიფოს დაუნდობლობის წინაშე პირისპირ მდგარი ადამიანების სისუსტის ფაქტები ყველაზე სისხლიან ათწლეულში.

1930-იანი წლების „მნათობის“ პუბლიკაციების მიხედვით, მხატვრული ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლის ერთადერთ მეთოდოლიგიურ საფუძვლად ბაზისისა და ზედნაშენის მარქსისტული მიდგომა განისაზღვრა (ნატროშვილი, 1931, გვ. 179). მიჩნეულია, რომ ლიტერატურის ფაქტების სისტემატიზაცია ისტორიული მატერიალიზმის აქტუალური პრობლემების გათვალისწინებით უნდა ხდებოდეს და შეუძლებელია ლიტერატურის შესწავლა სოციალ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური კონტექსტის გარეშე. ამ ეტაპის ისტორიული და იდეოლოგიური დისკურსი ილაშქრებს ლევ ტროცკის მოსაზრების წინააღმდეგ, რომ *„მხატვრული შემოქმედების პროდუქტები, პირველ ყოვლისა, უნდა ფასდებოდნენ მისი საკუთარი კანონების, ე.ი. ხელოვნების კანონების მიხედვით*“ (ნატროშვილი, 1931, გვ. 179), რომ *„მარქსიზმი არ არის ხელოვნების მეთოდი*“ (ნატროშვილი, 1931, გვ. 179) და მარქსისტული ლიტერატურის მეცნიერების განვითარება შემდგარ ფაქტადაა აღიარებული.

ამ ჭრილში წინა პლანზეა წამოწეული *„მატერიალისტური დიალექტიკის რკინის კანონები, რომელნიც ჰეგელის იდეალისტური დიალექტიკის სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენენ, მთლიანათ და სავსებით ხსნიან ლიტერატურულ პროცესის კანონზომიერ ვითარებას“* (ნატროშვილი, 1931, გვ. 180). რამდენადაც პროლეტარიატის იდეური ჰეგემონიის დამყარებისას მხატვრულ ლიტერატურას ერთ-ერთი წარმმართველი როლი აქვს მინიჭებული, უაღრესად დიდ მნიშვნელობას იძენს ობიექტისა და სუბიექტის ურთიერთმიმართების მსოფლმხედველობრივი საკითხი, რომელიც საზოგადოებრივ სფეროში ბაზისისა და ზედნაშენის დიალექტიკური მთლიანობის სახით მოიაზრება. ასეთი მიდგომა ლიტერატურის მეცნიერებას მიზნად უსახავდა, საზოგადოებრივ განვითარებაში ეპოვა ლიტერატურისათვის ისეთი ადგილი, რომელიც მას შესაძლებლობას მისცემდა, გავლენა მოეხდინა სინამდვილეზე. დრამატული არსი ამ პროცესისა კიდევ უფრო მძაფრდება იმით, რომ ლიტერატურის მეცნიერება პრაქტიკული მნიშვნელობის მქონე მეცნიერებადაა მიჩნეული და მხატვრული პროცესის „აშენება“ გაიგივებულია *„ხუთწლიანი გეგმის მიხედვით მეურნეობის აშენებასთან*“ (ნატროშვილი, 1931, გვ. 182).

პუბლიკაციებში უარყოფილია გიორგი პლეხანივის მენშევიკური იდეალიზმი, მისი ფილოსოფიური და ესთეტიკურ-ლიტერატურული შეხედულებები (ნატროშვილი, რადიანი), ვალერიან პერევერზევის მეთოდოლოგიური მიდგომები, პერევერზევშჩინა, როგორც ლიტერატურის მემარჯვენე გადახრა, ლიტერატურის მეცნიერების ერთადერთ მეთოდოლოგიურ საფუძვლად გამოცხა-

დებულია *„დიალექტიური მატერიალიზმის ახალ საფეხური – ლენინიზმი“* (ნატროშვილი, 1931, გვ. 193), მხატვრული ლიტერატურა კი კლასობრივ იდეოლოგიად და კლასობრივი ბრძოლის იარაღად.

ბოლშევიზაციის პროცესის მკაფიო გამოვლინებაა ისიც, რომ „სოციალიზმში შესვლის“ გამო 1930-იანი წლების მწვავე კლასობრივი დაპირისპირების შედეგად „იდეოლოგიურ ფრონტზე“ არსებული თეორიული პრობლემები, კოლექტივიზაციასთან დაკავშირებული უმწვავესი, ძალადობაზე დაფუძნებული ვითარება, „კულაკობის როგორც კლასის ლიკვიდაცია“ (რადიანი, 1931, გვ. 189) წარმოჩენილია, როგორც ბუნებრივი წინააღმდეგობის პროცესი და აქცენტი გადატანილია ამ ვითარების გამო გაჩენილ თეორიულ დისკუსიებზე, როგორც კლასთა ბრძოლის ერთ–ერთ ასპარეზზე (რადიანი, 1931, გვ. 189-197).

ამგვარი მოსაზრებების კულტივირებით თეორიულად მყარდება ხელისუფლების იდეოლოგიური პოზიცია, რათა გაიოლდეს წარსულის გავლენისაგან გათავისუფლება, მაშინდელი კრიტიკული დისკურსის მიხედვით, „იდეური მემკვიდრეობის“ ლიკვიდაცია.

ეს უკნასკნელი მწვავე ბრძოლადაა გამოცხადებული როგორც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ისე მეცნიერებასა და ხელოვნებაში. მეცნიერულ კვლევას კი საფუძვლად უნდა დაედოს ლენინის მეთოდი, რომელიც გულისხმობს *„კონკრეტულ–ისტორიული პირობების გათვალისწინებას“, „ცოცხალი საზოგადოებრივი ძალების ანალიზს“*, *„მოვლენებისადმი დიალექტიურ მიდგომას“, „პარტიულ თვალსაზრისს“* (რადიანი, 1931, გვ. 195). არც ერთ სხვა ასპექტს რომ არ ასახელებდეს თავის წერილში შალვა რადიანი, მხოლოდ ერთი – პარტიული თვალსაზრისიც ძალიან მკაფიოდ აჩვენებს მხატვრული ლიტერატურისადმი წინასწარვე განსაზღვრულ პოლიტიკას, რომ არაფერი ვთქვათ, აქვე ხაზგასმულ მოსაზრებაზე, რომ ლიტერატურის ისტორიის სისტემური კურსის შესაქმნელად სახელმძღვანელოდ უნდა იქნას მიჩნეული „ლენინის მიერ შემოთავაზებული საუკეთესო სქემა“ (რადიანი, 1931, გვ. 197), რაც პირდაპირ დირექტივად შეიძლება შეფასდეს.

მეცნიერულ თეორიაში პარტიული თვალსაზრისის გათვალისწინებისა და ლიტერატურათმცოდნეობის კლასობრივი ხასიათის აუცილებლობის მოთხოვნა (ნატროშვილი, რადიანი), მეტიც, მეცნიერულ კვლევისას „ლენინიზმისათვის ბრძოლის“ გადაუდებელ ამოცანად დასახვა, მოწოდება: „მთელი ჩვენი ყურადღება ამ ამოცანის შესრულებას!“ (რადიანი, 1931, გვ. 197) თეორიული ხასიათის წერილებს სამოქმედო იდეოლოგიურ დოკუმენტებად აქცევს, მხატვრულ ლიტერატურას კი იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთ მთავარ ინსტრუმენტად.

ლიტერატურის თეორიული პრობლემების იდეოლოგიური თვალსაზრისით განსჯისას ერთერთ მწვავე საკითხად წამოიჭრება მხატვრული სახის სპეციფიკა, მისი ზოგადი ბუნება და თავისებურებები (ჩავლეიშვილი,1935, გვ. 10).

მხატვრული სახის იდეურობისა და შემეცნებითი არსის მეთოდოლოგიური წანამღვრების მიმოხილვისას, ბუნებრივია, წინა პლანზე მოდის მხატვრული სახის გააზრების ჰეგელისეულ და მარქსისტულ გაგებას შორის არსებული პრინციპული სხვაობა, დაგმობილია ვულგარული სოციოლოგიის ერთ-ერთი წარმომადგენლის ვ. პერევერზევის შეხედულებები, უარყოფილია მისი მოსაზრება, რომ მხატვრული სახე ყოფას ასხავს და არ ამჟღავნებს ავტორის იდეოლოგიას. მარქსისტული კრიტიკის პოზიციებზე დაყრდნობით მართებულადაა მიჩნეული მწერლის მსოფლმხედველობისა და მისი შემოქმედების ერთიანობა, მეტიც, ნაწარმოები ავტორის იდეური შეხედულებების მხატვრულ გამოხატულებად ითვლება. სტატიის მიხედვით, მხატვრული ნაწარმოების შემეცნებითი დიაპაზონი ისტორიულად განსაზღვრულია ისევე, როგორც მწერლის კლასობრივი ფაქტორი, რამდენად სწორად გადმოსცემს მოვლენებს, შეგნებულად თუ უნებლიეთ ამახინჯებს ამ უკანასკნელს. ამის გათვალისწინებით, ჩავლეიშვილმა შესაძლებლად მიიჩნია ყალბ იდეაზე მხატვრული ნაწარმოების დაწერა, მაგრამ შეუძლებლად ჩათვალა სინამდვილის ფალსიფიკაციასა და უცოდინარობაზე ესთეტიკური ფაქტის აგება (1935, გვ. 174, 185).

აღსანიშნავია, რომ ამ მოსაზრებას მოჰყვა პოლემიკა (კალანდაძე, 1936, №8). ლავროსი კალანდაძის აზრით, არც ყალბი იდეა და არც სინამდვილის თუნდაც უნებლიე (უფრო ზუსტად რომ ითქვას, სოციალისტური იდეოლოგიისაგან განსხვავებული ხედვა) დამახინჯება, რომელიც, ასევე,

ყალბი იდეაა, ვერ გარდაიქმნება ესთეტიკურ ფენომენად (კალანდაძე, 1936, გვ. 177). მთლიანად წერილის სულისკვეთება არ განსხვავდებოდა ამ თემაზე არსებული წინა პუბლიკაციებისაგან, ჭეშმარიტ ხელოვნებად სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიით შექმნილი ლიტერატურული ტექსტი იყო მიჩნეული.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ წერილებში ლიტერატურათმცოდნეები არ გაურბოდნენ ისეთ თემებს, როგორებიცაა ანტიკური კულტურის ფენომენი ან შექსპირის დრამატურგიის მხატვრული ღირებულება, მსჯელობისას იყენებდნენ ლესინგის, ბუალოს, გოეთესა და სხვათა ნააზრევს, ამოსავალ დებულებებად მათთვის მაინც რჩებოდა მარქსის, ლენინისა და სტალინის შეხედულებები, რომლებზეც აფუძნებდნენ საკუთარ თვალსაზრისს.

1933 წელს „მნათობი“ აქვეყნებს სარედაქციო წერილს „ისტორიული დადგენილების წლისთავზე“ (მნათობი, 1933, №4), რომელშიც შეფასებულია განვლილ ერთ წელი საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილების „სამხატვრო-სალიტერატურო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“ მიღებიდან.

როგორც მოსალოდნელი იყო, დადგენილება მიჩნეულია ისტორიულ მოვლენად, რომელმაც მდიდარი და მრავალფეროვანი პერსპექტივა გააჩინა საბჭოთა მწერლობის განვითარებისათვის და იდეურად გამართული ნაწარმოებების შესაქმნელად, შეცვალა მანამდე არსებული ატმოსფერო, გააერთიანა საბჭოთა-შემოქმედებითი ინტელიგენცია და გააუქმა მოძველებული ლიტერატურული დაჯგუფებები. სოციალისტური იდეოლოგიის შესაბამისად, მთავარ ამოცანებად დაისახა: მხატვრულ ლიტერატურაში „მუშათა კლასის დიადი ბრძოლის პერსპექტივების“, რეალობის თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით ასახვა, კრიტიკის მიერ სოციალისტური რეალიზმის საკითხების დამუშავება და სხვ. (ისტორიული დადგენილების ... 1933: I– II).

უნდა აღინიშნოს, რომ რეალობის მხატვრული განსახოვნება ზოგადად ყველა ეპოქაში შემოქმედებითი პროცესის ორგანული ნაწილია, მაგრამ, როდესაც წინასწარ არის გაცხადებული პათოსი, *„ხელი შეუწყოს კაპიტალიზმის ნაშთების საბოლოო აღმოფხვრას ადამიანთა შეგნებიდან, სოციალისტური იდეის პროპაგანდასა და მის საბოლოო გამარჯვებას“* (ისტორიული დადგენილების 1933: II), ყოველგვარ აზრს მოკლებულია შემოქმედის თავისუფლება, ხოლო ლენინის სიტყვებით განმარტება იმისა, რომ „ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა“ სარკასტულად და სასტიკად ჟღერს არამხოლოდ დღევანდელი პერსპექტივიდან.

თუ იმასაც გავითვალისიწინებთ, რომ ეს მოწინავე წერილია იმ ჟურნალისა, რომელიც, როგორც *„საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის ძირითადი ორგანო (...) ხელმძღვანელობას უწევს საქართველოს კულტურული ფრონტის უაღრესად მნიშვნელოვანსა და მოწინავე ნაკვეთს,– მხატვრულ ლიტერატურას“* (ისტორიული დადგენილების 1933: III), ცხადი ხდება, რა სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან განზომილებას იძენს წერილის შინაარსი.

ამგვარად ხდებოდნენ იძულებულნი ქართველი შემოქმედები ხარკი გადაეხადათ, ანგარიში გაეწიათ სახელმწიფო კონიუნქტურისათვის.

ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში ბოლშევიზაციის პროცესის დრამატიზმს კარგად ამჟღავნებს კრიტიკული დისკურსის შემადგენელი ისეთი ლექსემები, როგორებიცაა: **განადგურება, აღმოფხვრა, ლიკვიდაცია, მტრის ფრონტი, დაპყრობა, ბრძოლა,** რომელთა კონოტაციური ველები უარყოფითია და იმთავითვე გამორიცხავს ეპოქათა, ფორმაციათა ცვლილებისას ბუნებრივ, შესაძლოა, მტკივნეულ, რთულ, წინააღმდეგობებით აღსავსე, მაგრამ მაინც მშვიდობიან, თავისუფალ პროცესს. ამ ვიათარებას კიდევ უფრო ტრაგიკულს ხდის ის ფაქტი, რომ ასეთი ლექსიკით მსჯელობა ლიტერატურულ-კრიტიკულ თუ თეორიულ საკითხებთან დაკავშირებით ნორმალურ კულტურულ მოვლენად აღიქმება.

სოციალიზმის ეპოქის ბუნებას მკაფიოდ აჩვენებს ზოგიერთი ლიტერატურული ჟანრის მიზანშეწონილობისა და მხატვრული ასპექტების რეფლექსია, რომელსაც „მნათობის“ პუბლიკაციებში ვხვდებით. აღნიშნული განსაკუთრებით აქტუალურია ტრაგედიასა და სატირასთან მიმართებით.

სოციალისტური ტრაგედიის არსებობის მართებულობის ანალიზს გიორგი ნატროშვილის წერილში „შესაძლებელია თუ არა სოციალისტური ტრაგედია?“ (მნათობი, 1933, №6-7) წინ უძრვის ვრცელი ექსკურსი ანტიკური და ფრანგული კლასიციზმის ეპოქების ტრაგედიის თავისებურებების, ასევე, შექსპირის „ჰამლეტის“ მხატვრულ ასპექტების, ლესინგისა და ლასალის შეხედულებების შესახებ. ეს ყველაფერი განხილულია მარქსის, ენგელსისა და ლენინის მოსაზრებათა კონტექსტში. ავტორისათვის მიუღებელია ანტიკური ტრაგედიის მიბაძვა ახალი ტრაგედიის შექმნის პროცესში, რასაც ნატროშვილი ხედავს გრიგოლ რობაქიძის პიესებში („ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემი“, „უდეგა“), რომლებსაც ფარსს უწოდებს. კრიტიკოსის თქმით, სოციალისტური ტრაგედიის მთავარი გმირები უნდა იყვნენ არა მეფეები და რაინდები, არამედ ისინი, ვინც მსხვერპლად შეეწირნენ თაობათა გმირულ ბრძოლას მუშათა კლასის რევოლუციური გამარჯვებისათვის (ნატროშვილი, 1933, გვ. 254). ტრაგედიამ ძველის წინააღმდეგ ბრძოლა უნდა შთააგონოს მაყურებელს, რაც მას სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში სრულფასოვან ჟანრად აქცევს, ხოლო ის მოსაზრება, რომ საბჭოთა ეპოქაში შეუძლებელია ტრაგედიის არსებობა, ავტორს უცოდინარობად და ანტიკური და სოციალისტური ტრაგედიის ჟანრობრივი სხვაობის გარჩევის უუნარობის შედეგად მიაჩნია.

ტრაგედიის მსგავსად, მოგვიანებით დაბეჭდილ მიხაილ კოლცოვის (მწერალთა კავშირის საზღვარგარეთული კომისიის თავმჯდომარე, რომელიც ანდრე ჟიდის ანტისაბჭოთა პოზიციის გამო დახვრიტეს 1940 წელს) სიტყვაში „მწერალი და მკითხველი საბჭოთა კავშირში“ (მნათობი, 1935, №7-8) საბჭოთა სატირის არსებობის შესაძლებლობის საკითხიცაა წამოჭრილი. გადაჭრითაა ნათქვამი, რომ პროლეტარიატის მწერლები საკუთარ თავს ვერ დასცინებენ, თუმცა წარსულთან ბრძოლისას სატირის გამოყენება ნებადართულია. ცინიზმით აღსავსეა ის ფაქტი, რომ სატირის ობიექტის მაგალითად ავტორი ასახელებს ისეთ ადმინისტრატორს, რომელიც ცდილობს გაათანაბროს ადამიანები, აიძულოს ისინი, ერთნაირად იფიქრონ და ილაპარაკონ, არადა საბჭოთა სისტემა სწორედ აქეთკენ იყო მიმართული. ყველაზე კარგად წერილის პათოსს ბოლო სტრიქონები აჩვენებს: *„წიგნებსა და სიმღერებში იბადება ახალი სატირა, კადნიერი და სასიხარულო სატირა, იბადება კულტურის დასაცველად, ძველი მსოფლიოს სიგიჟემდურესა, სისაძაგლესა და მონობაზე თავდასასხმელად“*(კოლცოვი, 1935, გვ. 267).

აღსანიშნავია, რომ მ. კოლცოვმა ეს სიტყვა წარმოთქვა პარიზში 1935 წელს კულტურის დაცვის კონგრესზე. სიტყვაში მან, ასევე, ყურადღება გაამახვილა მწერლისათვის დაკისრებულ სოციალურ როლზე, მკითხველისა და მწერლობის ურთიერთობაზე, რომელიც თავისთვად სხვადასხვა პლასტისაგან შედგება, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, მას მხოლოდ ერთი განზომილება აქვს. საბჭოთა ეპოქაში მწერლობას საზოგადოების იდეოლოგიური წინამძღოლის ფუნქცია აქვს დაკისრებული. ასეთ ვითარებაში დეფორმირებულია მკითხველის როლიც. კოლცოვის აზრით, ეს უკანასკნელი დადებითად აღიქვამს ვნებებითა და ხალისით სავსე ნაწარმოებებს და იშუშებს ძველი დროის ჭრილობებს (1935, გვ. 263). ამგვარად მკვიდრდება ერთგვაროვანი ატმოსფერო, მწერალსაც და მკითხველსაც ერთნაირად რომ იქცევს თავისი ზეწოლის ქვეშ და საზოგადოებისათვის ლიტერატურული გემოვნების განმსაზღვრელი და მოკარნახე ხდება.

საბჭოთა ტერორის, ხელოვანთა დამორჩილების, ე.წ. „მწერალთა მოთვინიერების“ (აკ. ბაქრაძე) ყველაზე სასტიკი და დაუნდობელი ხასიათი მთელი თავისი სიშიშვლით გამოვლინდა პოლიტიკურ პროცესებთან დაკავშირებულ გამოხმაურებებში. ერთ-ერთ ასეთ პუბლიკაციას 1937 წლის „მნათობიც“ (№1–2) ინახავს. ჟურნალში დაბეჭდილია ინფორმაცია ე.წ. ხალხის მტრების საქმის შესახებ გამოტანილი განაჩენის გამო გამართულ მწერალთა შეკრებასთან დაკავშირებით.

მწერლები მოითხოვენ „მუშათა კლასის დიქტატურის მახვილით აღგვილ იქნან“ „სისხლიანი ძაღლები: ბ. მდივანი, ს. ქავთარაძე, მ. ოკუჯავა, მ. ტოროშელიძე, ვ. ჯიქია, პ. აღნიაშვილი, კ. მოდებაძე, ლ. ღოღობერიძე, ბ. კვირკველია და სოციალისტური სამშობლოს სხვა მოღალატეები“ (ვუერთდებით, 1937, გვ. 36). სიტყვით გამოდიან პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სიმონ ჩიქოვანი, ალ. აბაშელი, გიორგი ლეონიძე, ილო მოსაშვილი ბესო ჟღენტი, რო-

მელიც მწერალთა კავშირის მდივანი იყო. ისინი მიესალმებიან ხალხის მტრებისა და მავნებლებისათვის გამოტანილ ერთადერთ სამართლიან განაჩენს და „ნაბოლარების“ ასეთივე დასჯას (ვუ-ერთდებით, 1937, გვ. 36-37). კრება ტელეგრამას უგზავნის საბჭოთა კავშირის შინაგან საქმეთა მაშინდელ სახალხო კომისარს ეჟოვს და მადლობას უხდის პროლეტარული ლიტერატურის განვითარების ხელშეწყობის გამო. კრებაზე ტროცკისტულ, მემარეცხენეთა ვულგარიზატორულ ლოზუნგადაა გამოცხადებული „მოკავშირე ან მტერი“ და მიჩნეულია, რომ მას თავისი გამოძახილი ჰქონდა ქართული მწერლობის განვითარებაში, თითქოს ამ ლოზუნგის შინაარსისაგან განსხვავებული იყოს ამ შეკრების სულიკვეთება. საბჭოთა ტოტალიტარიზმის მხარდამჭერ ანტიჰუმანურ „მანიფესტაციებში“ მონაწილეობა ხელოვანებს, როგორც პიროვნებებს, ანგრევდა, მაგრამ სწორედ მათი შემოქმედებითი თავისუფლების მოსპობა წარმოადგენდა კომუნისტური ტერორის საბოლოო მიზანს, ამ გზით რომ მიიღწეოდა.

ზემოაღნიშნული პათოსისაგან დიდად არც სახელოვნებო სფეროსთან დაკავშირებული სხვა პუბლიკაციები განსხვავდება, რომლებშიც იდეოლოგიური თვალსაზრისითაა შეფასებელი შემოქმედებით პროცესი. მწერალთა ბედისა და ხელისუფლების მეთაურთა შეხედულებების პირდაპირი კორელაციის კარგი დადასტურებაა ბესარიონ ჟღენტის წერილი „ლიტერატურული ფრონტის იდეური სიწმინდისათვის“ (მნათობი, 1937, №6-7). პუბლიკაცია საქართველოს ბოლშევიკების X ყრილობაზე ლავრენტი ბერიას მიერ ქართული საბჭოთა მწერლობის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებების საფუძველზე აგებული ერთგვარი მაორიენტირებელი ტექსტია ქართველი მწერლობისათვის.

ბერიას მოხსენების შესაბამისად, ჟღენტი აქცენტს აკეთებს რევოლუციურ სიფხიზლესა და იდეული ბრძოლის გაძლიერებაზე, მტრული კლასობრივი იდეოლოგიის ნარჩენების წინააღმდეგ გალაშქრებაზე, სოციალისტური მწერლობის შეუფერხებელი განვითარებისათვის ზრუნვის საჭიროებაზე (ჟღენტი, 1937, გვ. XXIII- XXIV).

პუბლიკაციის მიხედვით, წერილი მიმართულია „სისხლიანი ფაშიზმის პირსისხლიანი აგენტების“ (ჟღენტი, 1937, გვ. XXIV) ტროცკის, ბუხარინის, რადეკის წინააღმდეგ, რომელთა მიმდევრებად და ხალხის მოსისხლე მტრებად დასახელებული არიან მწერალთა ორგანიზაციის ყოფილი თავმჯდომარეები: მ. ტოროშელიძე და ა. თათარაშვილი, ასევე, „მნათობის“ ყოფილი რედაქტორი გ. ყურულაშვილი, დაგმობილნი არიან ავერბახელები, ნაპოსტოველები, ლიტფრონტელები, რომლებიც ქართული კლასიკური მწერლობის დისკრედიტაციას ეწეოდნენ და აბუჩად იგდებდნენ მკითხველის გემოვნებას (ჟღენტი, 1937, გვ. XXIX), თუმცა აქვე მინიშნებულია ისიც, რომ არაერთ მათგანს (კ. მელაძე, ვ. ლუარსამიძე, პ. ჩხიკვაძე, დ. ბენაშვილი, გ. ნატროშვილი და სხვ.), საკუთარ თავში მცდარი შეხედულებების დაძლევის და ქართული მწერლობის იდეური სიწმინდისათვის ბრძოლის შემთხვევაში, კვლავ შეუძლიათ ხელისუფლების ნდობის მოპოვება.

რაკი ბერია თავის გამოსვლაში შეეხო 1910–20–იანი წლების ლიტერატურულ დაჯგუფებებსაც (აკადემიურ მწერალთა ასოციაცია, არიფიონი, ცისფერყანწელები, ლეფელები), წერილში ყურადღებაა გამახვილებული ამ დაჯგუფებების მსოფლმხედველობრივი ნიშნების ცალკეულ გამოვლინებებზე შემდგომი პერიოდის ქართულ მწერლობაში (კ. გამსახურდია, მ. ჯავახიშვილი, კ. ჭიჭინაძე, გ. რობაქიძე, ნ. მიწიშვილი, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, გ.ლეონიძე). ეს ფაქტები, ჟღენტის მტკიცებით, ცხადჰყოფს, რომ დაუშვებელია რევოლუციური სიფხიზლის მოდუნება და აუცილებელია იდეური ბრძოლის გაძლიერება, იმის მიუხედავად, რომ ქართველ მწერალთა უმრავლესობა საბჭოთა ხალხისა და საბჭოთა სოციალისტური სამშობლოს ერთგულია (1937, გვ. XXXI).

დღეს სულაც არ არის ძნელი წარმოსადგენი აქ დასახელებულ მწერალთათვის, რას ნიშნავდა ეს წერილი, ხოლო, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ზოგიერთი მათგანი მალევე იქნა რეპრესირებული, სავსებით შესაძლებელია ხელისუფლების მიერ უკვე მიღებული გადაწყვეტილებისათვის საზოგადოების წინასწარ მომზადებას ისახავდეს მიზნად ამგვარი პუბლიკაცია, რომელიც არაა გამორიცხული თავად ავტორისთვისაც იძულებით გადადგმული ნაბიჯი იყო. წინააღმდეგობის შემთხვევაში მთელი ძალით ამუშავებული საბჭოთა სადამსჯელო მანქანა, დიდი ალბათობით,

ამ წერილის ავტორსაც მოიყოლებდა. სამწუხაროდ, ამ მოვლენას თავისი „გახანგრძლივებული, დაუსრულებელი ექო“ (მილან კუნდერა) მთელ საბჭოთა ეპოქაში ჰქონდა.

სალიტერატურო კრიტიკისათვის დაკისრებული ამოცანა – დახმარებოდნენ მწერლებს გაეაზრებინათ სოციალისტური რეალიზმის არსი, ამასთანავე, გულისხმობდა ლიტერატურულ პრაქტიკაში ამ ამოცანის მხატვრული განხორციელების ხარისხისა და იდეური გამართულობისათვის თვალის დევნებას, რაც კარგადაა ასახული სხვადასხვა თარიღთან დაკავშირებულ შემაჯამებელი ხასიათის წერილებში. ჟურნალში გამოქვეყნებულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ პუბლიკაციებში, რომლებიც, ჟანრების მიხედვით, უმეტესად სოციალისტური მწერლობის მიღწევებზე აკეთებს აქცენტს, მიუთითებს ჯერ კიდევ დასაძლევ პრობლემებზე, სოციალისტური აღმშენებლობის ტემპებთან შედარებით მწერლობის ჩამორჩენაზე.

საბჭოთა მწერლების პირველი საკავშირო ყრილობის შემდგომ ხანმოკლე პერიოდს აჯამებს შალვა რადიანის წერილი – სოციალისტური რეალიზმის პოეზიისათვის (მნათობი, 1935, №11–12).

პუბლიკაციდან კარგად ირკვევა, რამდენად არის დაქვემდებარებული მხატვრული ლიტერატურა საზოგადოებრივ, თუნდაც მრეწველობაში მომხდარ მოვლენებს. წერილში დასმულია საკითხი „სოციალისტური მშენებლობის გრანდიოზული მიღწევების“ (რადიანი, 1935, გვ. 194) მხატვრულ ასახვაში პროზასთან შედარებით პოეზიის ჩამორჩენის შესახებ.

წერილის ბოლოს კრიტიკოსი ჩერდება ქართულ პოეზიის შესახებ გამოქვეყნებულ მირსკის წერილზე, რომელიც პასტერნაკის მიერ თარგმნილ ქართველი პოეტების კრებულის გამოსვლას ეხმაურება, არ იზიარებს მის დამამცირებელ შეფასებებს ქართულ პოეზიაში გამოვლენილ სიმბოლისტურ და ფუტურისტულ ესთეტიკასთან (ცისფერყანწელები, ჩიქოვანი) დაკავშირებით, თვლის, რომ მირსკიმ ვერც ქართული პროლეტარული პოეზიის რუსული პოეზიისაგან განსხვავებული გაგება გაანალიზა სწორად და, შესაბამისად, „ყალბად წარუდგინა რუს მკითხველს ქართული პოეზიის რაობა“ (რადიანი, 1935, გვ. 213).

ლიტერატურული ცხოვრების კონტროლი მკაფიოა საქართველოში პროლეტარული რევოლუციის გამარჯვების 15 წლისთავთან დაკავშირებით დასტამბულ აკ. თათარაშვილის წერილში (ქართული საბჭოთა მწერლობა, მნათობი, 1936, #2).

ავტორი ჩამოთვლის 15-საუკუნოვანი ქართული მწერლობის გამორჩეულ წარმომადგენლებს რომელთაც შედევრები აქვთ შექმნილი (რუსთაველი, ორბელიანი, გურამიშვილი, ვაჟა-ფშაველა, ეგ. ნინოშვილი). ამ ჩამონათვალში თავისთავად საკმაოდ საყურადღებო მწერლის ეგ. ნინოშვილის მოხვედრა პირდაპირ უკავშირდება სოციალისტური იდეოლოგიის საფუძველზე ჩამოყალიბებულ ახალ ლიტერატურულ კანონს.

ქართული მწერლობის ბოლო 15 წლის განმავლობაში მომხდარი აღმავლობა გამოცხადებულია ყველაზე დიდ წარმატებად, რომელიც ოდესმე ჰქონია ქართულ ლიტერატურას. მრავლისმთქმელია ისიც, რომ, თათარაშვილის აზრით, ერთადერთი პერიოდი, როდესაც ქართულმა მწერლობამ ღირებული შემოქმედება ვერ შექმნა, დამოუკიდებლობის 3-წლიანი პერიოდია. მენშევიკთა რესპუბლიკამ, მისი აზრით, ვერანაირი იმპულსი ვერ მისცა ლიტერატურას სიახლეებისათვის (თათარაშვილი, 1936, გვ. 46).

ამავე ნომერში საქათველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 15 წლისთავს სპეციალური წერილებით გამოეხმაურნენ ლეო ქიაჩელი, ნიკო ლორთქიფანიძე, სერგო კლდიაშვილი, ალ. აბაშელი, პ. საყვარელიძე. ისინი საუბრობენ დაძლეულ უსაგნო ესთეტიზმზე, ოქტომბრის რევოლუციის ზეგავლენაზე ქართულ მწერლობაზე, საზოგადოებისა და ადამიანის გარდაქმნაზე, იმდროინდელი ქართული ლიტერატურის მონოლითურობასა და ეპოქალური მნიშვნელობის ნაწარმოებებზე (ლეო ქიაჩელი), საბჭოთა ხელისუფლების მიერ დასახულ ახალ პერსპექტივებზე, შემოქმედების შეცვლილ ბუნებაზე, ახალი სამშობლოს ახალ ადამიანებზე (სერგო კლდიაშვილი), ოქტომბრის რევოლუციის შედეგად მკითხველთა გაასმაგებულ რაოდენობაზე, მწერლის მატერიალურ უზრუნველყოფაზე ზნეობრივ კმაყოფილებასთან ერთად, „სულის ინჟინრის“ საპატიო წოდების ტარების დამსახურებაზე (ნ. ლორთქიფანიძე), ინდივიდუალისტური კარჩაკეტილობის დაძ-

ლევაზე, წინ გადაშლილ ნათელ სივრცეზე, ხელისუფლების დიდ მზრუნველობაზე, საბჭოთა მწერლისათვის შექმნილ იდეალურ პირობებზე (ალ. აბაშელი) (მნათობი, 1936, №2, 50–68).

ამგვარად შეფასდა ქართულ მწერლობაში ამ დროისათვის არსებული ვითარება.

გაცილებით უფრო დიდი გამოხმაურება ჰქონდა და ვრცელი თემატური პუბლიკაციები მოჰყვა ოქტომბრის რევოლუციის 20 წლისთავს. ამ წერილებში იოლი შესამჩნევია ერთი კლიშეს არსებობა, სტერეოტიპული მიდგომები შეფასებისას, ქართული მწერლობის ერთგვაროვანი მოდელის აქცენტირება, მონიშნულია თემები, რომლებსაც, ფაქტობრივად, დირექტივის ხასიათი აქვს.

ქართული საბჭოთა პოეზია რევოლუციიდან 20 წლის თავზე ბესარიონ ჟღენტმა შეაჯამა (ქართული საბჭოთა პოეზია, მნათობი, 1937, №10).

წერილში აღნიშნულია, რომ ქართულმა ლექსმა, როგორც მთლიანად ქართულმა კულტურამ განვლო თავისი აღმავლობისა და დაცემის პერიოდები, ჰყავდა გამორჩეული პოეტები, მაგრამ ყველაზე ბედნიერმა და ბრწყინვალე ეპოქამ შვა ქართული საბჭოთა პოეზია. ჟღენტი გამოყოფს რამდენიმე ახალ მოტივსა და თემატურ ხაზს, რომლებიც გაჩნდა საბჭოთა ეპოქის პოეზიაში. ეს მოტივებია: „სამშობლოს“ ცნების ახალი შინაარსით დატვირთვა, რევოლუციური რუსეთისადმი მიძღვნილი ლექსები, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის იდეა, სამოქალაქო ომის, საბჭოთა ხალხის გმირული წარსულის გამოხატვა, ხალხთა მეგობრობის, მთის რაიონების სოციალისტური გარდაქმნა, ინდუსტრიალიზაცია და სოციალისტური მრეწველობის ზრდა, უდიდესი შემოქმედებითი ამოცანის განხორციელებადაა აღიარებული ლენინისა და სტალინის პოეტური პორტრეტების შექმნა.

ბესარიონ ჟღენტმა ხაზი გაუსვა იმ ფაქტსაც, რომ ყველა პოეტი ერთნაირად არ იყო გამსჭვალული მარქსისტული მსოფლმხედველობით, რომ ზოგიერთმა მათგანმა თანდათანობით განიცადა ევოლუცია ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური იდეებიდან საბჭოთა პოეზიის იდეებამდე.

ამ საკითხების ანალიზისას კრიტიკოსი მიმოხილავდა როგორც წინა, ისე ახალი თაობის წარმომადგენელების პოეტურ ნაწარმოებებს, განსაკუთრებით გამოყო გ. ტაბიძე. *„თავისებურ და განსხვავებულ ჰანგად ჟღერს ქართული საბჭოთა პოეზიის მრავალხმოვან ორკესტრში გალ. ტაბიძის ლექსი“* (ჟღენტი, 1937ა, გვ. 224), – აღნიშნავს კრიტიკოსი და იქვე მიანიშნებს, რომ პოეტმა გაარღვია დეკადენტური ესთეტიკა და *„სიღრმით და უშუალობით ასახავს ახალი ცხოვრების გმირულ სინამდვილეს“* (ჟღენტი, 1937ა, გვ. 224).

ამგვარად მოიხაზა ამ წერილში მაშინდელი ქართული პოეზიის იდეურ-თემატური შინაარსის უმთავრესი ასპექტები, ქართული პოეზიის მიღწევები, იქვე ხაზი გაესვა დასაძლევ პრობლემათა მრავალფეროვნებასაც, მუდმივად რომ საჭოროებს გადაწყვეტას.

ქართული საბჭოთა პროზის 20-წლიან გზას კრიტიკოსი ლევან ასათიანი აანალიზებდა (ქართული საბჭოთა პროზა (მნათობი, 1937, №10).

წერილშის მიხედვით, ქართულ საბჭოთა პროზაში დამუშავებული თემების ჩამონათვალი შემდეგნაირად გამოიყურება: „ახალი ადამიანის, ბოლშევიკის სახის მხატვრული ჩამოყალიბება, სოციალისტური ინდუსტრიისა და მუშათა კლასის თანამედროვე ყოფის ასახვა, ახალი, სოციალისტურად გარდაქმნილი სოფლის ჩვენება, 1905 წლის რევოლუცია, იმპერიალისტური ომის და სამოქალაქო ბრძოლების პერიოდი, ჩვენი ხალხის ისტორიული ცხოვრება და გარდასულ სოციალურ ფორმაციათა მხატვრული გადმოცემა“ (ასათიანი, 1937, გვ. 247).

ცნობილი კრიტიკოსი, რა თქმა უნდა, მიმოიხილავს კონკრეტულ ავტორებსაც, უფრო ვრცლად გამოყოფს შალვა დადიანს, ლეო ქიაჩელს, ზოგადად ასახელებს არ. ჭუმბაძეს, ნ. ნაკაშიძესა და მარიამ გარიყულს, კ. გამსახურდიას შესახებ აღნიშნავს, რომ უკანასკნელ წლებში ცადა ნაბიჯების გადადგმა თანამედროვე ცხოვრებისაკენ, დაწერა რომანი „მთვარის მოტაცება“, რომელმაც ვერ მოგვცა რევოლუციური სოფლის რეალისტური სურათი, მიუხედვად მაღალმხატვრული ოსტატობით შესრულებული ეპიზოდებისა. რაჟდენ გვეტაძესა და სერგო კლდიაშვილთან დაკავშირებით აქცენტს აკეთებს, რომ, დეკადენტური ესთეტიკის გავლენის მიუხედავად, მეტ–

ნაკლებად მაინც ქმნიან რეალისტურ ნაწარმოებებს სოციალისტური აღმშენებლობის თემაზე. *„საბჭოთა მწერლის იდეური ყალიბობისა და მხატვრული ევოლუციის საინტერესო მაგალითად“* (ასათიანი, 1937, გვ. 243) დასახელებულია დემნა შენგელაია, პროლეტარულ მწერალთა იდეურ-შემოქმედებითი ზრდის ნიმუშად კი – კონსტანტინე ლორთქიფანიძე.

მრავლისმთქმელია, რომ რომ ჟღენტისა და ასათიანის წერილები სრულდება ბერიას ერთი და იმავე ციტატით, რომ წარმატებების მიუხედავად, საბჭოთა სინამდვილე ჯერ კიდევ სრულფასოვნად ვერ აისახა ქართულ მწერლობაში (ჟღენტი, 1937ა, გვ. 235; ასათიანი, 1937, გვ. 247). ასეთი უნებური დამთხვევა, რომლის რედაქტირებაც, ალბათ, ვერ გაბედეს, მწერლებსა და კრიტიკოსებზე ზეწოლის მკაფიო მაგალითიცაა.

ამავე სულისკვეთებით მიმოიხილა ქართული საბჭოთა დრამატურგია კრიტიკოსმა დ. ჯანელიძემ (ქართული საბჭოთა დრამატურგია, მნათობი, 1937, №10), რომელმაც ქართული საბჭოთა დრამატურგიის მიერ დამუშავებულ სამ ძირითად თემას გამოყო. ესენია: 1) რევოლუციური რომანტიკიდან ზოგად-რევოლუციური მოტივები და 1905 წლის თემა; 2) ოქტომბრის რევოლუცია, როგორც ჩაგრულ კლასების გამათავისუფლებელი რევოლუცია; 3) წარსულიდან შემოყოლილი, მიმალული და ნიღაბ აფარებული სიმახინჯის, განადგურებულ სოციალურ ფენების ნაშთებიდან თავწამოყოფილ კლასობრივი მტრების დაუზოგავად მხილება (ჯანელიძე, 1937, გვ. 253).

ტოტალიტარიზმის ეპოქაში მწერლობისა და „ლიტერატურის მეცნიერების“ იდეოლოგიურ ფუნქციას კარგად აჩვენებს ამავე ნომერში დაბეჭდილი ისეთი სტატიები, როგორებიცაა: დ. ბენაშვილის „ლენინი და სტალინი ქართულ ფოლკლორში“ (მნათობი, 1937, №10, 270–285), გ. ნატროშვილის „ისტორიულ-რევოლუციური წარსული ქართულ საბჭოთა მწერლობაში“ (მნათობი, 1937, №10, 286–299), ერ. ასტვაცატუროვის „სამოქალაქო ომი მხატვრულ ლიტერატურაში“ (მნათობი, 1937, №10, 300–316).

საბჭოთა სახელმწიფოს ერთ–ერთი მთავარი მიზანი ახალი ადამიანის აღზრდის უტოპიური დოქტრინა იყო, რაშიც თავისი როლი მიზანმიმართულად ჰქონდა დაკისრებული ხელოვნებას. კანონზომიერია, რომ ლიტერატურული კრიტიკა საგანგებო რეფლექსიის საგნად აქცევდა მხატვრულ ლიტერატურაში ახალი ადამიანის რეპრეზენტაციას, რომელიც, სავსებით შეესაბამება სოციალისტური რეალიზმის პოეტიკაში მთავარი გმირის მხატვრულ მოდელს (ვანო წულუკიძე, ახალი ადამიანი ქართულ საბჭოთა პროზაში, მნათობი, 1938, #11).

კრიტიკოსი ვანო წულუკიძე, ქართულ საბჭოთა პროზაში ახალი ადამიანის მხატვრული სახის გენეზისზე საუბრისას, აქცენტირებს საბჭოთა ეპოქის მიღწევებზე და ხაზს უსვამს საბჭოთა აღმშენებლობის ტემპთან შედარებით მხატვრული ლიტერატურაში მისი რეპრეზენტაციის ჩამორჩენას. უნდა ითქვას, რომ ეს აზრი ქართული ლიტერატურის შესახებ დაწერილ თითქმის ყველა სტატიაშია გამოთქმული, რაც, ასევე, იდეოლოგიური ზეწოლისა და მაშინდელი პოლიტიკური ატმოსფეროს ერთ-ერთი გამოვლინებაა.

გარდა ზემოთ აღნიშნული საკითხებისა, ამ წერილებში აქცენტირებულია „რაპპელთა“ წინააღმდეგობის გადალახვა, მწერალთა პირველი ყრილობის, 1932 წლის დადგენილების განსაკუთრებული როლი საბჭოთა მწერლობის წინსვლასა და იდეურ გაძლიერებაში, იმედია გამოთქვამული, რომ ქართული ლიტერატურა თავს წარმატებით გაართმევს მის წინაშე დასმულ ამოცანებს.

1930–იან წლებში „მნათობი“ საბჭოთა იდეოლოგიის ერთ-ერთი მთავარი რუპორი და, სხვა გამოცემებთან ერთად, მძლავრი იარაღია საზოგადოებრივი აზრის ფორმირების პროცესში, აყალიბებს საბჭოთა ლიტერატურულ-კრიტიკულ პარადიგმას, მარქსისტული მეთოდოლოგიის საფუძველზე, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკური კრიტერიუმების შესაბამისად, ახდენს მწერლობის ინტერპრეტირებას და აფასებს ლიტერატურულ პროდუქციას. „მნათობის“ პუბლიკაციები მკაფიოდ აჩვენებს საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს იდეოლოგიური მანქანის ძალადობრივ ხასიათს, ხელისუფლების მიერ სახელოვნებო პროცესის დაქვემდებარების მექანიზმებს, მწერალთა ბედის აბსოლუტურ განსაზღვრულობას, სახელმწიფო იდეოლოგიასთან კულტუ-

რული პოლიტიკის მთლიან თანხვედრას, ბოლშევიზაციის ანტიჰუმანურ ბუნებას, ლიტერატურისათვის ხელოვნურად თავსმოხვეული მსოფლმხედველობის სიყალბესა და უტოპიურობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ასათიანი, ლ. (1937). ქართული საბჭოთა პროზა, მნათობი, 10, თბილისი.
ვუერთდებით... (1937). ვუერთდებით მილიონების ძლევამოსილ ხმას, 1937, 1-2, თბილისი.
თათარაშვილი, აკ. (1936). ქართული საბჭოთა მწერლობა, მნათობი, 2, თბილისი.
ისტორიული ... (1933). ისტორიული დადგენილების წლისთავზე, მნათობი, 4, თბილისი.
კალანდაძე, ლ. (1936). ჭეშმარიტება და მხატვრულობა, მნათობი, 1936, 8, თბილისი.
კოლცოვი, მ. (1935). მწერალი და მკითხველი საბჭოთა კავშირში, მნათობი, 7-8, თბილისი.
ნატროშვილი, გ. (1931). ლიტერატურის მეცნიერების საკითხები, მნათობი, 4, თბილისი.
ნატროშვილი, გ. (1033). შესაძლებელია თუ არა სოციალისტური ტრაგედია? მნათობი, 6-7, თბილისი.
ჟღენტი, ბ. (1937). ლიტერატურული ფრონტის იდეური სიწმინდისათვის, მნათობი, 6-7, თბილსი.
ჟღენტი, ბ. (1937ა). ქართული საბჭოთა პოეზია, მნათობი, 10, თბილისი.
რადიანი, შ. (1931). ლენინური ეტაპისათვის ლიტერატურის მეცნიერებაში, მნათობი, 9-10, თბილისი.
რადიანი, შ. (1935), სოციალისტური რეალიზმის პოეზიისათვის, მნათობი, 11-12, თბილისი.
ჩავლეიშვილი, ალ. (1935). ლიტერატურული სახის პრობლემები, მნათობი, 7-8 , თბილისი.
წულუკიძე, ვ. (1938). ახალი ადამიანი ქართულ საბჭოთა პროზაში, მნათობი, 11, თბილისი.
ჯანელიძე, დ. (1937). ქართული საბჭოთა დრამატურგია, მნათობი, 10, თბილისი.

References:

Asatiani, L. (1937). Kartuli sabch'ota p'roza. [Asatiani, L.]. Mnatobi, 10, Tbilisi.
Chavleishvili, al. (1935). Lit'erat'uruli sakhis p'roblemebi, [Literary Problems]. Mnatobi, 7-8 , Tbilisi.
Janelidze, d. (1937). Kartuli sabch'ota dramat'urgia, [Georgian Soviet Dramaturgy]. Mnatobi, 10, Tbilisi.
Tatarashvili, Ak'. (1936). Kartuli sabch'ota mts'erloba. [Georgian Soviet Literature]. Mnatobi, 2, Tbilisi.
Ist'oriuli ... (1933). Ist'oriuli dadgenilebis ts'listavze. [On the Anniversary of the Historical Resolution]. M natobi, 4, Tbilisi.
K'alandadze, l. (1936). Ch'eshmarit'eba da mkhat'vruloba. [Truth and Artistry]. Mnatobi, 1936, 8, Tbilisi.
K'oltsovi, m. (1935). Mts'erali da mk'itkhveli sabch'ota k'avshirshi, [Writer and Reader in the Soviet Union]. Mnatobi, 7-8, Tbilisi.
Nat'roshvili, g. (1931). Lit'erat'uris metsnierebis sak'itkhebi, [Literary Science Issues]. Mnatobi, 4, Tbilisi.
Nat'roshvili, g. (1933). Shesadzlebelia tu ara sotsialist'uri t'ragedia? [Is a Socialist Tragedy Possible?]. Mnatobi, 6-7, Tbilisi.
Radiani, sh. (1931). Leninuri et'ap'isatvis lit'erat'uris metsnierebashi, [For the Leninist Stage in the Science of Literature]. Mnatobi, 9-10, Tbilisi.
Radiani, sh. (1935). Sotsialist'uri realizmis p'oeziisatvis, [For the Poetry of Socialist Realism]. Mnatobi, 11-12, Tbilisi.
Ts'uluk'idze, v. (1938). Akhali adamiani kartul sabch'ota p'rozashi, [A New Person in Georgian Soviet Prose]. Mnatobi, 11, Tbilisi.
Vuertdebit... (1937). Vuertdebit milionebis dzlevamosil khmas. [We Join the Mighty Voice of Millions]. 1937,1-2, Tbilisi.
Zhghent'i, b. (1937). Lit'erat'uruli pront'is ideuri sits'mindisatvis, [For the Ideological Purity of the Literary Front]. Mnatobi, 6-7, Tbilsi.
Zhghent'i, b. (1937a). Kartuli sabch'ota p'oezia, [Georgian Soviet Poetry]. Mnatobi, 10, Tbilisi.

Tamar Lomidze
თამარ ლომიძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

History of the Study of Ancient Georgian Panegyric Poems in Georgian Soviet Literary Studies

ძველი ქართული სახოტბო პოემების კვლევის ისტორია ქართულ საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში[1]

In Georgian Soviet literary criticism, various hypotheses were expressed about the authors of the ancient Georgian panegyric poems "Tamariani" (author – Chakhrukhadze) and "Abdulmesiani" (author – Ioan Shavteli) and the dates of their writing, as well as about the artistic and formal features of these poems. In particular, some critics considered the frequent use of homonymous rhymes in these poems to be a defect that obscures the meaning of the works. Other Soviet Georgian scientists held the opposite opinion. We considered it necessary to substantiate the hypothesis that the specific poetic structure of these poems was conditioned by the influence of Neoplatonic philosophy. A basis arose for the synthesis of philosophy and poetry, carried out in the poetry of ancient Georgian poets – Chakhrukhadze and Shavteli.

Keywords: Chakhrukhauli, Neoplatonism, „Tamariani", „Abdulmesiani "
საკვანძო სიტყვები: ჩახრუხაული, ნეოპლატონიზმი, „თამარიანი", „აბდულმესიანი"

შუა საუკუნეების ქართული სახოტბო პოემის – ჩახრუხაძის „თამარიანის" (ისევე, როგორც იოანე შავთელის „აბდულმესიანის") ფორმალურ თავისებურებათა შორის ყველაზე თვალსაჩინოა კატრენულ სტროფებში შიდა ომონიმური რითმების გამოყენება.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებულია, რომ „*ომონიმური რითმების ხშირი გამოყენება... წარმოადგენს დეფექტს პოეტური ნაწარმოებისას, რადგან იგი აზვიადებს ცალკეული ელემენტის როლს და ამის გამო თვითმიზნური ცდის ხასიათს იძენს*" (გაწერელია, 1981, გვ. 179); „*საერთოდ, მაჯამა ხელოვნური ფორმა არის. ეს ხელოვნურობა სიმახინჯემდე დავიდა აღორძინების პერიოდში*" (წერეთელი, 1973, გვ. 43). „*ომონიმურ-ტავტოლოგიური შიდარითმები ზოგჯერ აზრობრივად ბუნდოვანია, ძნელად გასაგები*" (ხინთიბიძე, 2009, გვ. 212); ნ. მარი შენიშნავდა, რომ „*ოდა, თავისი ბუნებით, მოითხოვს განსაკუთრებულ მუსიკალურობას,... რითმების სიმდიდრეს, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო აძლიერებს ნაწარმოების ხელოვნურობას*" (Марр, 1902, გვ. 61). ცნობილია ისიც, რომ ილია ჭავჭავაძე, ევგენი ბოლხოვიტინოვისა და დავით ჩუბინაშვილის კვალობაზე, უარყოფითად ახასიათებდა „თამარიანს":

[1] კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [გრანტის ნომერი RF-21-660 }. This work was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) [grant number RF-21-660].

„ჩვენში, ქართველებში დიდი მწერლის ხმა აქვს დაგდებული ჩახრუხაძესა, მაგრამ არამც თუ დიდი, პატარაც, არა ბძანდება ის კურთხეული. მისი თამარის ქება მთელ მოთხრობის ოდენაა, ზედ შესრულით დაიწყობა და თითქმის ზედ-შესრულით თავდება. რა ვაი ვაგლახით და კისრის მტვრევით მოგოგამს დავარდნილ ცხენსავით მძიმე ლექსები!... არც აზრი, არც სურათი, არც მშვენიერება, არც ჭკუა, არც გული, არაფრისთანა არაფერი, გარდა ზედ-შესრულების რახა-რუხისა! აბა ეხლა ნახეთ, რა სახელი აქვს ჩვენში! სადა რუსთაველს, მაგ თითქმის გენიასა ახსენებენ, იქ, გინდათ თუ არა, წამოაკუნკულებენ ჩახრუხაძესაც, რომელსაც გვგონია, ფიქრითაც არა ჰქონია ამისთანა დიდების იმედი“ (ჭავჭავაძე, 1955, გვ. 167).

საპირისპირო შეხედულებისა იყვნენ გ „თამარიანის“ მხატვრული ღირსებების შესახებ კ. კეკელიძე და ი. ლოლაშვილი: „*თამარის შესხმათა სიმშვენიერე მდგომარეობს მათ არაჩვეულებრივ მხატვრულ ფორმაში, მეტყველების გუნებრივ სიზუსტეში, ლექსების მომაჯადოებელ მუსიკალობასა და ყოველთვის უძრახველი, ხშირად ვირტუოზულად უბადლო და მდიდარი რითმების სიუხვეში*“ (მარი, 1902, გვ. 48). „*თამარის ოდების მშვენება – მათს არაჩვეულებრივ მხატვრულ ფორმაშია. ლექსების მომჯადოებელ მუსიკალობაში, ულამაზეს, შეუდარებელ და ვირტუოზულ რითმათა სიმდიდრეში*“ (კეკელიძე, 1952, გვ. 173); „*ჩახრუხაძე „თამარიანში“ მხატვრული სიტყვის ვირტუოზობას აღწევს. იგი აგრძელებს XI-XII საუკუნეების იმ ლიტერატურულ ტრადიციებს, რომელნიც დაამკვიდრეს ქართული სასულიერო და საერო მწერლობის ბრწყინვალე წარმომადგენლებმა.* “ (ლოლაშვილი, 1964, გვ. 9). შემფასებლური თვალსაზრისი მართებულია იმ პოეტური ტექსტების განხილვისას, რომლებშიც ომონიმური რითმა მხოლოდ მხატვრული სამკაულის როლს ასრულებს. ჩახრუხაძისა და შავთელის ნაწარმოებთა მიმართ (როგორც ქვემოთ ვნახავთ) ის შეუსაბამოა, რადგან ომონიმური რითმა აქ აუცილებელი ელემენტის სახით გვევლინება და მხოლოდ პოეტური ტექსტის კეთილხმოვანების შესაქმნელად როდია გამიზნული.

„თამარიანსა“ და „აბდულმესიანში“ კატრენული სტროფები შედგება ოცმარცვლიანი სტრიქონებისგან, რომელთაც შუაზე ჰყოფს ცეზურა. განსაკუთრებით საყურადღებოა პოემების ის ნაწილები, რომლებშიც სტრიქონების წინაცეზურული ნაწილები შედგება ორ-ორი ომონიმური გამოთქმისგან:

aa // b
cc // b
dd // b
ee // b

ერთსა და იმავე სტრიქონში მოქცეული ორი ომონიმური გამოთქმის ურთიერთზეგავლენა მდგომარეობს თითოეული მათგანის მნიშვნელობის დეფორმირებაში – ანუ რიტმისა და სხვა ფაქტორების ზეგავლენით მკრთალდება სემანტიკური განსხვავება მათ შორის. ამგვარად, ისინი აღიქმება არა მარტო როგორც ომონიმები, არამედ – როგორც ერთგვარი „სინონიმებიც“. ამ რთული სემანტიკური ურთიერთმოქმედების შედეგად მიიღწევა ის ეფექტი, რომ სარითმო სინტაგმის თითოეული წევრი მეორეს ემთხვევა კიდეც და არც ემთხვევა – ხორციელდება მათი მნიშვნელობების „გადადინება“ ერთმანეთში.

ომონიმურ გამოთქმათა სემანტიკური ურთიერთზეგავლენა (მათი სემანტიკის დეფორმირება), როგორც ჩანს, უფრო ძლიერია ლექსში, ვიდრე პროზაულ ფილისოფიურ თხზულებებში – ლექსითი ფორმა გაცილებით უფრო შესამჩნევს, ფუნქციურს და ქმედითს ხდის ამ რიტორიკულ ხერხს.

ჩვეულებრივ, სიტყვათა მნიშვნელობები მეტ-ნაკლებად სტაბილურია და უკავშირდება განსაზღვრულ დენოტატებს. სწორედ ეს უდევს საფუძვლად მათ განმარტებას ლექსიკონებში. ჩახრუხაძის სალექსო სტრიქონში კი სარითმო სიტყვათა მნიშვნელობები არ დაიყვანება მათ ე.წ. „სალექსიკონო“ მნიშვნელობებზე. ისინი, ერთგვარად, განუმარტავია (იმ აზრით, რომ შეუძლებელია მათი სემანტიკის ცვლილებების აღწერა სხვა – მყარი სემანტიკის მქონე – სალექსიკონო

სიტყვებით) და, ამასთან, ერთადერთი (იმ გაგებით, რომ ესაა გარკვეულ – ლექსითი ფაქტორებით განსაზღვრულ – პირობებში მოქცეული სიტყვები, თავიანთი უნიკალური მნიშვნელობებით, რომელთა ურთიერთგადადინება და ურთიერთგამსჭვალვა იძლევა სრულიად უნიკალურ ეფექტს).

როდესაც, უბრალოდ, წინაცეზურულ რითმებთან გვაქვს საქმე – მაგალითად, (ა) შემთხვევაში – რიტმის ზეგავლენით მათი ეკვივალენტურობა საკმაოდ მკაფიოდ შეიგრძნობა. სიტყვათა (აკუსტიკურად მიმსგავსებული) ორი ჯგუფი, რომელთა სემანტიკური ურთიერთზეგავლენა პროზაულ სტრიქონში ნულოვანია, სალექსო სტრიქონში რიტმულად ეკვივალენტურ ერთეულებად (მათ ეკვივალენტურობას სილაბურ-ტონურ ლექსში განაპირობებს მარცვლებრივი ოდენობების ტოლობა და მახვილთა ერთნაირი განაწილება) იქცევა და სემანტიკური ეკვივალენტურობის ტენდენციასაც ავლენს, ანუ ამ ორი რიტმული ჯგუფის ფორმალური ეკვივალენტურობა სემანტიკური ეკვივალენტურობისკენ, სინონიმიისკენ მიისწრაფვის.

ეს ტენდენცია კიდევ უფრო მძლავრდება ისეთ სალექსო სტრიქონებში, სადაც წინაცეზურული რითმები ომონიმურ სიტყვათა ჯგუფებს შეიცავს – მაგალითად, (ბ) შემთხვევაში. ლექსში, ზოგადად, ისედაც არსებითი როლი განეკუთვნება ბგერით ორგანიზაციას. ერთ სტრიქონში მოქცეული ომონიმური გამოთქმების ბგერითი შედგენილობის იდენტურობა კი – ანუ აკუსტიკური თვალსაზრისით იდენტური სიტყვათა ჯგუფების განმეორება, რომელიც სტროფის ყველა სტრიქონის ორგანიზების საერთო პრინციპია – ამ გამოთქმების სინონიმიის ეფექტს წარმოქმნის. სემანტიკური განსხვავება აღიქმება, მაგრამ – მინიმალურად.

ამგვარად, „თამარიანის“ ტაეპების წინაცეზურული ნაწილის დამახასიათებელია, ერთდროულად, ომონიმია და სინონიმია.

ომონიმური, ანუ ერთი და იმავე სიტყვით ან გამოთქმით აღნიშნული განსხვავებული სიგნიფიკატების სემანტიკა განსაკუთრებულ პირობებში – სალექსო სტრიქონში – თითქოს გადაედინება ერთმანეთში, მსჭვალავს ერთმანეთს ერთგვარი სემანტიკური დიფუზიის შედეგად, რის გამოც შეიძლება ვიმსჯელოთ მათი „სინონიმურობის“ შესახებ. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ, საზოგადოდ, „სინონიმური“ სიგნიფიკატების აღნიშვნა ერთი და იმავე სიტყვის მეშვეობით განზოგადებული მნიშვნელობების ანუ ცნებების წარმოქმნის საფუძველია.

ცხადია, რომ ამგვარი მხატვრული ფორმა XII საუკუნეში შემთხვევით არ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. რა ფაქტორს უნდა განეპირობებინა ჩახრუხაძის მიერ მისი გამოყენება?

სინონიმების სიმრავლე დამახასიათებელია, მაგალითად, მეხუთე საუკუნის პოეტის, ნონოს პანოპოლისელის (რომელმაც, როგორც ჩანს, ნეოპლატონური ფილოსოფიის ზეგავლენა განიცადა ან, ყოველ შემთხვევაში, საკმარისად კარგად იცნობდა მას) სტილისთვისაც. ს. ავერინცევი აღნიშნავს:

> „ნონოსის ლექსიკა ...მეტ-ნაკლებად ტრადიციული ეპიკური ლექსიკაა; მაგრამ ამ ლექსიკით ის ძალზე თავისებურად სარგებლობს. პოეტი უხვად იყენებს სინონიმებს, მაგრამ არა იმისთვის, რომ აზრობრივი ნიუანსები შემოიტანოს ან ყველაზე ზუსტი სიტყვა მოძებნოს. სიტყვა ნონოსთან არასოდეს არაა ზუსტი; პოეტის ამოცანა ამაში არ მდგომარეობს. ერთმანეთთან სრულიად გათანაბრებული სინონიმები თითქოს წრის პერიფერიაზეა განლაგებული, „უთქმელი“ ცენტრის ირგვლივ“... „ნონოსს თავისი მიზნები აქვს და ამ მიზნებისთვის მას ერთი მეტაფორა არ ჰყოფნის.... რაც უფრო უხვადაა დაზღვავებული მეტაფორები, მით უფრო მკაფიოდ შეიგრძნობა ხელუხლებელი სივრცე მათ შორის. რა თქმა უნდა, ეს იწვევს წარმოუდგენელ მრავალსიტყვაობას და ტავტოლოგიებს, რომლებიც მკითხველზე ჰიპნოზურ ზემოქმედებას ახდენს“ (Аверинцев, 1977, გვ. 137-138).

ამავე მეცნიერის მითითებით, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის სტილი ნონოსის სტილს წააგავს:

„თეოლოგი ისევე ნაკლებად ანდობს ცალკეულ სიტყვას ადეკვატური აზრის გადმოცემის ფუნქციას, როგორც პოეტი არაა მიდრეკილი, თითოეული ცალკეული მეტაფორით გამოხატოს ადეკვატური სახე. მხოლოდ ურთიერთშეპირისპირებული სიტყვები, მხოლოდ ურთიერთმოპაექრე მეტაფორები წარმოქმნიან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ძალთა ველს. რომელიც არაპირდაპირი გზით წარმოშობს მკითხველის გონებაში საჭირო საზრისს ან საჭირო სახეს... სიტყვებმა ინტონაციურად უნდა გააძლიერონ ერთმანეთი და გამოდევნონ ერთმანეთი შინაარსობრივად და სახეობრივად, ...ჩვენ წინაშეა სიტყვიერი „უსიტყვობისა“ და ძალზე ენაწყლიანი „დუმილის“ პარადოქსი, სიტყვები თითქოს ნადგურდებიან თავიანთი ფუნქციის შესრულებისას“ (იქვე, 139-140).

აშკარაა, რომ ავერინცევისეული დახასიათება სრულად მიემართება „თამარიანის“ სტილსაც. აქაც გვხვდება მრავალსიტყვაობა და ტავტოლოგიები, აქაც „ნადგურდებიან„ სიტყვები (მათი სემანტიკა) თავიანთი ფუნქციის შესრულებისას, რადგანაც „სინონიმია“, რომელიც წარმოიშობა ტაეპთა წინაცეზურულ ნაწილებში შიდარითმების (ან, მით უფრო, ომონიმური გამოთქმების) გამოყენებისას, რა თქმა უნდა, არ წარმოადგენს მათ სემანტიკურ სიახლოვეს/მსგავსებას, არამედ წარმოიშობა თითოეული სარითმო გამოთქმის სემანტიკის ნიველირებისას.

სავარაუდოა, რომ იგივე თვისება წარმოადგენს სამყაროს იერარქიული დაყოფის პრინციპს ნეოპლატონიზმში. აქ ამ საკითხზე დეტალურად არ შევჩერდებით, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ უმაღლესი საფეხურიდან – ერთიდან დაწყებული (რომელიც არა მარტო ერთიანია, არამედ ერთადერთიც – არ არსებობს მეორე ერთი) ეს თვისება სულ უფრო ნაკლებად ვლინდება: პროკლეს მიხედვით, ერთის მომდევნო ქვედა საფეხურია რიცხვები, რომლებიც ერთის გარკვეულ თვისებრიობას წარმოადგენს. ცხადია, ყოველი რიცხვი უნიკალურია. თვით განყენებულ რიცხვთა სიმრავლე ერთადერთია. ამ საფეხურზე ერთადერთობის თვისება რაოდენობაში, სიმრავლეშია განფენილი.

გონი რიცხვების მომდევნო საფეხურია – ის, პროკლეს მიხედვით, განფენილია ყოფიერების, სიცოცხლისა და შემეცნების თვისებრივ მრავალფეროვნებაში.

ბოლოს, სული განფენილია სამყაროს თვისებრივსა და რაოდენობრივ მრავალფეროვნებაში.

რაც შეეხება განუმარტავობას, ეს თვისებაც იკლებს ზემოდან ქვემოთ, ერთიდან სულამდე. ერთი უთქმელია, განუმარტავი, პროკლეს მიხედვით. ჩვენ მხოლოდ მისი დასახელება შეგვიძლია. ერთი არაფერს არ აღნიშნავს, თავისი თავის გარდა.

ყოველი განყენებული რიცხვი განუმარტავია (თვითკმარია), მაგრამ გაყოფადიცაა (სხვა რიცხვებისგან შედგება). ამიტომ ისინი ნაკლებად ამჟღავნებენ განუმარტავობის თვისებას, ვიდრე – ერთი.

გონი არ ემთხვევა თავის თავს – და აღნიშნავს ყოფიერებას, სიცოცხლესა და შემეცნებას. ამიტომ მასში კიდევ უფრო ნაკლებად ვლინდება განუმარტავობის თვისება.

ამ თვალსაზრისით, სული კიდევ უფრო დაშორებულია ერთს. სულს პროკლე უკავშირებს განვითარებადობის თვისებას. ამიტომ მისი გააზრებისას საჭიროა იმ საგნების თავისებურებების გათვალისწინებაც, რომლებიც, პროკლეს მიხედვით, სულის სხეულს წარმოადგენენ. სულის ცნება გამოდის თავისი ფარგლებიდან, აღნიშნავს რა საგანთა სამყაროს.

განუმარტავობა და ერთადერთობა, საზოგადოდ, ესთეტიკური ობიექტის დამახასიათებელი ნიშანია და ამიტომ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პროკლეს ფილოსოფიურ სისტემაში ესთეტიკური პრინციპი ლოგიკური ფორმით ვლინდება, იმგვარად, რომ ის კლებულობს ერთიდან – სულამდე.

იმისთვის, რომ სულმა შეძლოს ერთთან მიახლოება, მან უნდა გადალახოს გონი და რიცხვები, ე.ი. ერთის ქვესაფეხურები. გონის საფეხურზე ამაღლებისას სული პოულობს მთლიანობას, განუყოფლობას (რადგან გონი ანაწევრებს, განასხვავებს, განმარტავს). რიცხვთა საფეხურის გავლის შემდეგ კი სული განეშორება სიმრავლეს (რაც რიცხვებს გამოარჩევს ერთისგან) და უახლოვდება ერთს.

რა ენაზე მეტყველებს სული ამ დროს?

ბუნებრივია, ეს არ იქნება გონის ენა. სულს სჭირდება რაღაც ანტიენა, ანტიმეტყველება, რომელიც უთარგმნელი, განუმეორებელი უნდა იყოს.

ასეთი ანტიენაა უაზრო მეტყველება (ვთქვათ, სიტყვათა განმეორების საშუალებით მათი გათავისუფლება სემიოზისის ფუნქციისგან). შესაძლებელია მეტყველების სრული უარყოფაც – დუმილი, მაგრამ არა დუმილი-აზროვნება (რომელიც გონის სფეროში დააბრუნებდა სულს), არამედ განცდის ყოვლისმომცველი ძალისადმი დამორჩილება.

პირველ შემთხვევაში სიტყვები კარგავენ აღნიშვნის ფუნქციას და იძენენ საგანგებო ფუნქციას – წარმოქმნიან რეციპიენტის განსაკუთრებულ სულიერ მდგომარეობას, რომელიც ახლოა ექსტაზთან (გასათვალისწინებელია, რომ საკმაოდ ვრცელი ტექსტის – მაგალითად, ჩახრუხაძის პოემის – აღქმისას ომონიმური სიტყვების მრავალჯერად და ხანგრძლივ აღქმას ჰიპნოზური ზეგავლენა უნდა მოეხდინა რეციპიენტზე); მეორე შემთხვევაშიც დუმილი-ექსტაზი მიიჩნეოდა ერთთან მიახლოების საშუალებად.

რამ განაპირობა ჩახრუხაძის ნაწარმოებში საგანგებო რიტორიკული ხერხების გამოყენება? როგორც ჩანს, აქ განმსაზღვრელი როლი შეასრულა ნაწარმოების ჟანრმა და ავტორის მსოფლმხედველობამ – ნაწარმოები ეძღვნება საქართველოს ძლევამოსილი მეფის, თამარის (რომლის მეფობის ეპოქაში საქართველომ მიაღწია არნახულ სიძლიერეს) განდიდებას. თამარი აღიარებული იყო ზებუნებრივი არსის მქონე პიროვნებად. შესაბამისად, მისდამი მიძღვნილი ხოტბა მოითხოვდა არა ჩვეულებრივი ენის, არამედ – საგანგებო ენის გამოყენებას, რომელშიც სიტყვები აღიჭურვებოდნენ განსაკუთრებული, ექსტაზური ფუნქციით. უეჭველია ისიც, რომ აქ რიტორიკა ფუნქციონალური ხასიათისაა. ის განპირობებულია გარკვეული ფილოსოფიური მსოფლმხედველობით, რომელიც გულისხმობს რიტორიკული ხერხების გამოყენებას საგანგებო დანიშნულებით.

რა თქმა უნდა, ქართულ პოეზიის ამ ძეგლში მხატვრული ფორმის დაკავშირება გარკვეულ ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობასთან მოხდა ბიზანტიური კულტურისა და ფილოსოფიის ზეგავლენით. წარმოიქმნა საფუძველი რიტორიკისა და ფილოსოფიის სინთეზისთვის, რაც განხორციელდა კიდეც მეხოტბეთა და, კერძოდ, ჩახრუხაძის პოეზიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გაწერელია, ა. (1981). რჩეული ნაწერები. ტ. III1, თბილისი: „მერანი“.

კეკელიძე, კ. (1952). ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ლოლაშვილი, ი. (1964). ძველი ქართველი მეხოტბენი, თბილისი, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

წერეთელი, გ. (1973). წერეთელი გ. მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“.

ჭავჭავაძე ი. (1955). ორიოდ სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმანზედა. ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ისტორიისათვის, I, თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.

ხინთიბიძე, ა. (2009). ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბილისი, 2009.

Аверинцев, С.С. (1977). Поэтика ранневизантийской литературы.М.: Главная редакция восточной Литературы.

Марр, Н.Я. (1902). Древнегрузинские одописцы. СПб., Тип. В.Ф. Киршбаума.

References:

Ch'avch'avadze I. (1955). Oriod sit'q'va tavad revaz shalvas dzis eristavis k'azlovidgan „sheshlilis" targmanzeda [A couple of words about the translation of Kazlov's "Sheshlili" by Revaz Eristavi]. The History of Georgian literary Criticism, I, pp. 164-1779. Tbilisi: Scientific– methodical cabinet press.

Gats'erelia, A. (1981). Rcheuli Nats'erebi, t'.III1, [Selected Writings.Volume III1], Tbilisi, Publishing House "Merani".

K'ek'elidze , K'. (1952). Dzveli kartuli lit'erat'uris ist'oria [History of Ancient Georgian Lterature].Tbilisi: Press of Tbilisi State University.

Khintibidze, A. (2009). kartuli leksis ist'oria da teoria [History and theory of Georgian poetry]. Tbilisi: Press of Tbilisi State University.

Lolashvili, I. (1964). lolashvili i. dzveli kartveli mekhot'beni [Old Georgian Panegiric Poets]. Tbilisi: Georgian SSR Science Academy Press.

Ts'ereteli, G. (1973). Met'ri da Ritma Vepkhist'q'aosanshi (Meter and Rhyme in Knight in the Panther's Skin]. Publishing House "Metsniereba".

Averintsev, S.S. (1977). Poetika rannevizantiyskoy literatury[Poetics of Early Byzantine Literature]. M.: Nauka Publishers.

Marr, N.Y. (1902). Drevnegruzinskiye odopistsy [Ancient Georgian Panegyric Poets]. SPb., Typ. of Kirschbaum.

Ivane Mtchedeladze
ივანე მჭედელაძე
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„Burned Literature“ of the Thaw Period in Ukraine: Oles Honchar's Banned Novel „The Cathedral“

დათბობის პერიოდის „დამწვარი ლიტერატურა“ უკრაინაში: ოლეს გონჩარის აკრძალული რომანი „ტაძარი“

Oles Honchar's novel "The Cathedral" is one of the prominent victims of the Soviet totalitarian cultural policy. The scandal surrounding it, persecution, slander, ban, etc., can be completely compared to the story of Boris Pasternak's "Doctor Zhivago". The novel was published in 1968, and from the very beginning it met with unprecedented popularity. The famous publishing house "Dnipro" printed it with a huge circulation. In modern scientific literature, the national narrative has been repeatedly named as a model of Soviet totalitarianism and opposition. Therefore, the novel immediately attracted the attention of the government. As they say, the party boss recognized himself in one of the characters, which played a special role in starting the prosecution against the author and his work.

Key words: Ukrainian literature, Oles Honchar, The Thaw Period, Nationalism, Postcolonial theory

საკვანძო სიტყვები: უკრაინული ლიტერატურა, დათბობის პერიოდი, ოლეს გონჩარი, ნაციონალიზმი, პოსტკოლონიალიზმი

ცნობილი უკრაინელი მწერლის, ოლეს გონჩარის, პერსონისა და შემოქმედების შესახებ დამკვიდრებულია დიქტოტომიური შეხედულება – ერთი ესაა ტრადიცია, რომ ოლეს გონჩარი ასოცირდება საბჭოთა მწერალთან, მეორეს მიხედვით კი იგი არის ანტისაბჭოთა ნაწარმოებების შემქმნელი, რომ მისი შემოქმედება ვერ თავსდება სოცრეალიზმის გისოსებში და იგი უპირველესად მეოცე საუკუნის საკულტო რომანის „ტაძრის“ ავტორია. ორივე მოსაზრების გამყარება შესაძლებელია საკმაოდ დამაჯერებელი არგუმენტებით. უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოშიც მისი სახელი ძირითადად საბჭოთა მწერალთან და მწერლობასთან ასოცირდება, რომელიც საქართველოს აღიქვამდა „სილამაზისა და პოეზიის მხარედ“. მოკლედ, საბჭოთა იდეოლოგიით გალვანიზებულმა კვლევებმა ბევრი საინტერესო ფაქტი მიჩქმალა, მათ შორის კი სწორედ რომან „ტაძრის“ გარშემო დატრიალებული სკანდალია.

ქართველი ლიტერატურათმცოდნისა და უკრაინისტის, გოჩა კვანტალიანის, 2005 წელს დაცულ საკანდიდატო დისერტაციაში *„ოლეს გონჩარის შემოქმედება ქართულ-უკრაინულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა კონტექსტში“,* იმ დროისთვის ახალი და თანამედროვე შეფასებებია და მასალაა, რომელმაც დიდი დახმარება გამიწია. თუმცა თავისი მნიშვნელობიდან და აქტუალურობიდან გამომდინარე, რომან „ტაძრის“ გარშემო ბევრი უცნობი მასალა და სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურა გახდა ხელმისაწვდომი ბოლო წლებში, რომელიც არასდროს განხილულა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით უკრაინისტიკაში, მათ შორის არც ოლეს გონჩარის შემოქმე-

დების აღიარებული ქართველი მკვლევრების – ოთარ ბაქანიძისა და გოჩა კვანტალიანის ნაშრომებში. საკითხის სიღრმისეულად და მრავალწახნაგოვან პერსპექტივაში გასაანალიზებლად განსაკუთრებით საინტერესო ინფორმაციებს შეიცავს ანტისაბჭოთა ემიგრაციის მასალები, რომელიც ბოლო პერიოდამდე ფაქტობრივად უცნობი იყო და მხოლოდ გონჩარის საიუბილეო – 2018 წელს გამოჩნდა სამეცნიერო ლიტერატურაში. სამეცნიერო მივლინების ფარგლებში შეგროვებული სწორედ ამ უცნობი მასალებსა და ჩემ მიერ საგანგებოდ ამ საკითხთან დაკავშირებულ ძირითად ინფორმანტებთან (Key informants interview) ინტერვიუებზე დაყრდნობით სტატიაში განვიხილავ მეოცე საუკუნის უკრაინული ლიტერატურის ერთ-ერთ გახმაურებულ ისტორიას, მის თანადროულსა და თანამედროვე შეფასებებს. ძირითად თეორიულ ბაზად გამოყენებულია კოლონიური და პოსტკოლონიური კვლევების საკვანძო საკითხი – ნაციონალიზმის თეორია, ნაციონალური ნარატივი, ბინარული ოპოზიციის ნაციონალური და ტოტალიტარული მოდელების ურთიერთმიმართება და სხვა.

თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში ცალსახად აღიარებულია, რომ ტოტალიტარიზმის პირობებში კონტრდისკურსად ისახება ნაციონალური ნარატივი; ნაციონალური და ტოტალიტარული მოდელები ბინარულ ოპოზიციას წარმოადგენს (წიფურია, 2010) ნაციონალური დისკურსი, როგორც კულტურული იმპერიალიზმისგან თავდაცვის მექანიზმი ქმნის მითურ-სიმბოლურ ასპექტებს სამშობლოსა და მისი სახელოვანი წარსულის შესახებ, რაც საბოლოოდ ქმნის ნაციის წარსულის შესახებ ნარატივებს. ამ თვალსაზრისით უკრაინაში განსაკუთრებით საყურადღებოა მეოცე საუკუნის სამოციანი წლების მოვლენები. ამ ეპოქაში ნაციონალური კულტურული მოდელის კონსტრუირებაში ოლეს გონჩარის რომან „ტაძარს“ დამსახურებული ადგილი უკავია.

ოლეს გონჩარის ლიტერატურული დებიუტი შედგა რომანით „მედროშენი“, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის თემატიკაზეა შექმნილი. როგორც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნე, იური კოვალივი, წერს მისი შემოქმედებითი პორტრეტის შესახებ მიძღვნილ სტატიაში, ტრილოგია „მედროშენი“ მწერლისთვის იყო ფრონტზე დაღუპული ძმებისთვის მიცემული ფიცის რეალიზების საშუალება, მან შეჰფიცა თავის მოძმეებს, თუკი ცოცხალი გადარჩებოდა, მათ სახელს უკვდავყოფდა წიგნში“ (Ковалів, 2018).

ოლეს გონჩარის შემოქმედების ყველაზე ავტორიტეტული უკრაინელი მკვლევარია მიხაილო ნაენკო, (Наєнко, 2008) რომელმაც ათწლეულების განმავლობაში არაერთი ნაშრომი მიუძღვნა მის შემოქმედებას. ერთ-ერთ ფუნდამენტურ მონოგრაფიაში მეტად საინტერესო მოსაზრებებსა და შეფასებებს აჟღერებს. „ოლეს გონჩარი იყო მეოცე საუკუნის უკრაინული ლიტერატურის ერთ-ერთი დონ კიხოტთაგანი... მის პროზა არის ადამიანისგან გამოგონილი ბორკილებისგან გათავისუფლების მცდელობა... ბანალურად კი ჟღერს, მაგრამ უკრაინელები ხომ ბორკილებისგან გათავისუფლებაზე სიზმარშიც კი ოცნებობდნენ“ (გვ.992).

რომანი „ტაძარი“ პირველად გამოქვეყნდა 1968 წლის იანვრის ნომერში, ხოლო მარტში გამომცემლობა „დნიპრომ“ სერიაში – რომანი და მოთხრობები, როგორც კრიტიკოსები (Жулинський, 2018) აღნიშნავენ იმ დროისათვის გაუგონარი რაოდენობის – 100000-იანი ტირაჟით. ყურადღებაც ასევე გაუგონარი ხვდა წილად, როგორც მკითხველთა, ისე ხელისუფლების მხრიდან. როგორც მიკოლა ჟულინსკი აღნიშნავს, როგორც უბრალო მკითხველები, ისე კოლეგები და მწერლები რომანს უწოდებდნენ *„უკრაინული ლიტერატურის დღესასწაულს“, „ადამიანთა სულის ტაძრების წმინდა სიმღერას“,* (ოლეს ლუპი) მუქარასთან და შანტაჟთან ერთად მწერალს დიდი მხარდაჭერაც ჰქონდა მკითხველთა წრეებში... თავისი მხარდამჭერები ციტირებდნენ მისსავე ფრაზას – გადაარჩინეთ თქვენი სულის ტაძარი, ანუ თქვენი სულის სინდისი შეინარჩუნეთ (გვ. 3).

„ტაძრის“ გამო მდევნიან, სიცოცხლეს მიწამლავენ, აღარაფრად მაგდებენ“ – ჩაუწერია 50 წლის ოლეს გონჩარს თავის დღიურში 1968 წლის 12 აპრილს.

მწერალიცა და მთელი საზოგადოებაც ელოდა მის დაპატიმრებას, მოხარული ხმებიც დადიოდა. ოლეს გონჩარის შემოქმედების ქართველი მკვლევარი, გოჩა კვანტალიანი (კვანტალიანი, 2005) თავის დროისათვის ავტორიტეტულ სამეცნიერო ნაშრომზე დაყრდნობით აღნიშნავს მეტად საინ-

ტერესო ფაქტს: „გონჩარის სახელზე ანონიმური წერილიც მისულა და „ტაძრის“ ავტორს ურჩევდნენ სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაესრულებინა... გოჩა კვანტალიანიც იზიარებს იმ ლიტერატურათმცოდნეთა მოსაზრებებს, რომელთან „ტაძრის“ წინააღმდეგ აგორებული ბინძური კამპანია „უკრაინელი ერის ნაციონალური სულისკვეთების წინააღმდეგ“ იყო მიმართული[1]“ (გვ.14). ასეთი არნახული პოპულარულობა საბჭოთა ხელისუფლებას არ უქმნიდა კომფორტს, პარტიული ხელმძღვანელობა მწერლისგან დაჟინებით მოითხოვდა „ეღიარებინა თავისი შეცდომები“, მოენანიებინა და დათანხმებულიყო ნაწარმოების გადამუშავებას. ცნობილია, რომ მწერალს არც მოუნანიებია და არ გადაუწერა რომანი.

ოლეს გონჩარს ამ დროისათვის უკვე ჰქონდა მოპოვებული საბჭოთა დიდება – ლენინური პრემიის, უსსრ და სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, ორგზის ლენინის ორდენოსანი, უკრაინის მწერალთა კავშირის პირველი მდივანი. წესით, კომუნისტური ხელმძღვანელობისთვის სანდო მწერალი უნდა ყოფილიყო. ამ დროს კომუნისტური პარტიის დნეპროპეტროვსკის საოლქო კომიტეტის მდივანმა – ოლექსი ვატჩენკომ, ერთ-ერთ პერსონაჟში, კომუნისტ ვოლოდკა ლობოდაში, თავისი თავი შეიცნო, გააფთრებული მოითხოვდა ამ იდეოლოგიურად მავნე ნაწარმოების წინააღმდეგ სასტიკ პარტიულ სასჯელს.

უკრაინელი კრიტიკოსებისა და ლიტერატურათმცოდნეთა სამართლიანი მოსაზრებით, გონჩარის სახელმა დიდება განსაკუთრებულად „ტაძრის“ გამოსვლის შემდეგ მიოხვეჭა არამხოლოდ სსრკ-ში, არამედ მსოფლიოშიც. ცნობილი უკრაინელი ლიტერატურათმცოდნის, მიკოლა ჟულინსკის, მიხედვით (Жулинський, 2018), „პარტიული ხელმძღვანელობა შეშფოთებული იყო ინფორმაციით, რომ ვატიკანის რადიოს ინფორმაციით, რომ რომის პაპს სურდა „ტაძარი“ წარედგინათ ნობელის პრემიაზე“ ჟულინსკისვე ცნობით, კომპარტიის პოლიტბიუროში, პანიკა სუფევდა და აცხადებდნენ, რომ კაპიტალისტური დასავლეთი ცდილობდა ეს რომანი გამოეყენებინა „ანტისოციალისტური მიზნებით“ (გვ.4).

მოგვიანებით იხილა მზის სინათლე გონჩარის დღიურებმაც, რომელშიც 1965 წელს, უკრაინელი ინტელიგენციის წინააღმდეგ დაწყებული სასტიკი რეპრესიებით შეშფოთებულ მწერალს ჩაუწერია (Тетеріна, 2018) „როგორი მხეცური ეპოქაა, როგორი სატანური ძალით ამცირებენ უკრაინას, როგორი ტრაგიკული ბედი ჰქონია ჩემს უნიკალურ ხალხს, ჯერ იყო და სტალინიანამ თავისი სახელმწიფო სადიზმით ყველაფერს გადააჭარბა.... რის გამო, რა ცოდვის გამო დავიმსახურეთ ასეთი ბედი ნეტავ? (გვ. 27).

კულტურული იმპერიალიზმი, ნაციონალიზმი და ანტისაბჭოთა / დისიდენტური მოძრაობა უკრაინაში

ანტისაბჭოთა დისიდენტური მოძრაობის ისტორიაში უკრაინული დისიდენტური მოძარაობა ერთ-ერთი ყველზე ფართომასშტაბიანი და მნიშვნელოვანია. ეს მოვლენა ქართულ მეცნიერებაში ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შესწავლილი.

თანამედროვე ისტორიკოსის, სერგეი ეკელჩიკის (2010, გვ. 242) მართებული მოსაზრებით:

> „1960-ანი წლების დისიდენტური მოძრაობა იყო პროდუქტი საბჭოთა სისტემისა და ის მკვეთრად განსხვავდებოდა ომისდროინდელი ნაციონალისტური იატაკქვეშა მოძრაობებისგან.... პირველი დისიდენტები იყვნენ სამოციანელთა თაობის მოძრაობიდან – ესენი იყვნენ ახალგაზრდა, კარგი განათლების მქონე ინტელექტუალები, რომლებიც ვიწრო წრეში უზი-

[1] თუმცა, როგორც თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, მხოლოდ „ტაძარი“ არ ყოფილა საბჭოთა ცენზურის მსხვერპლი, მისი ბრჭყალები შეხებია ასევე რომანსაც „შენი განთიადი“. *(Михайло Наєнко. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2008:992)*

არებდნენ ერთმანეთს თავიანთ თანამოაზრეებს უკრაინული ენისა და კულტურის გადარჩენისა და შენარჩუნების იდეებს“.

უკრაინაში ნაციონალისტური განწყობები სულ უფრო და უფრო იკიდებდა ფეხს, თავისებურ პატარა უჯრედს წარმოადგენდა კიევის ახალგაზრდა შემოქმედთა კლუბი, ნაციონალისტური გამოვლინებების დემონსტრირება იყო ტარას შევჩენკოს ძეგლთან, მისსავე სახელობის ბულვარში, ნონკონფორმისტ ახალგაზრდათა თავშეყრის ადგილად იქცა, რომლებიც აკრიტიკებდნენ საბჭოთა ასიმილატორულ პოლიტიკას უკრაინაში, უკრაინული ენის ნიველირებას და მისი რუსული ენით ჩანაცვლებას. იმავე ს. ეკელჩიკის ცნობით (2010, გვ. 242), *„იმავე 1963 წელს, კიევის უნივერსიტეტში უკრაინულ ენაზე ჩატარებული კონფერენცია უკრაინული ენის დაცვის ერთ-ერთი ღია დემონსტრირება იყო“.*

უკრაინული ნაციონალიზმის ისტორიაში ვიაჩესალავ ჩორნოვილი იყო ის ჟურნალისტი, რომელიც ყველაზე უკეთ ახერხებდა ეროვნული ძალების კონსოლიდაციას. ცნობილია, რომ 1966 წლიდან იგი იმყოფებოდა პოლიტიკური თვალთვალის პირობებში, მას არ იღებდნენ არც ერთ გამომცემლობაში სამუშაოდ. ამიტომ თავადვე დააარსა საკუთარი ბეჭდვითი ორგანო და უნდოდა საზოგადოებისთვის მიეწოდებინა აკრძალული ინფორმაცია. 1967-1969 წლებში იგი იმყოფებოდა პატიმრობაში.

პატიმრობიდან გათავისუფლებისთანავე ვიაჩესლავ ჩორნოვილმა დაიწყო წინააღმდეგობის მოძრაობის წამყვან მოღვაწეებთან მოლაპარაკებები ბრძოლის გაგრძელების პერსპექტივების შესახებ, თუმცა როგორც ჩანს მას არ ჰქონდა ამ წრეებში დიდი მხარდაჭერა. როგორც ჩანს 1968 წლის „პრაღის გაზაფხულის“ შემდეგ უკრაინაში გაძლიერდა რეპრესიები, საზოგადოების განწყობის მიუხედავად ვიაჩესლავ ჩორნოვილმა მაინც გადაწყვიტა დამოუკიდებლად დაეწყო ჟურნალის გამოცემა.

1969 წლიდან მან დაიწყო ჟურნალის გამოსაცემად მომზადება და უწოდა **„უკრაინის მაცნე“/ უკრაინსკი ვისნიკ“,** ისტორიკოს ვასილ დერევიანსკის აზრით (Деревінський, 2016), მან ეს ჟურნალი გახადა ერთგვარ მემკვიდრედ უკრაინაში პირველი პოპულარული ლიტერატურულ-მხატვრული, სამეცნიერო და სამოქალაქო-პოლიტიკური ყოველთვიური გამოცემისა „უკრაინსკი ვესტნიკ“, რომელიც გამოიცემოდა ხარკოვში 1816-1826 წლებში. მისი ინიციატორი იყო ხარკოვის უნივერსიტეტის პროფესორი – ი. სრეზნევსკი, რედაქტორ გამომცემელი კი ე. ფილომაფიტსკი. ვიაჩესლავ ჩორნოვილმა თავის ჟურნალს წინ წაუმძღვარა მკითხველისთვის სხვა წყაროებიდან ხელმიუწვდომელი ინფორმაცია უკრაინაში წინააღმდეგობის მოძრაობის შესახებ. ჟურნალი ვრცელდებოდა სამიზდატების გზით.

თითქმის ყველა მკვლევარი ერთ აზრზეა და ზოგადი შეფასებაც ასეთია – უშიშროების სამსახურებს ახალგაზრდა ინტელიგენციის ბრალდებად მიაჩნდათ, რომ მათ ჰქონდათ ნაციონალისტური შეხედულებები, რომ ისინი ცდილობდნენ საზოგადოება დაერწმუნებინათ, რომ კომუნისტური პარტიის პოლიტიკა კულტურის (და კერძოდ, ნაციონალური კულტურების) საკითხში ეწინააღმდეგებოდა ხალხის ინტერესებს.

ეს ეპოქა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია თანამედროვე უკრაინის ისტორიაში, რომლის შესახებ კვლევები ბოლო პერიოდში სულ უფრო ინტენსიური ხდება, რასაც ადასტურებს ამ მიმართულებით შექმნილი ნაშრომების დიდი რაოდენობა. ამ მიმართულებით ერთ-ერთი უახლესი ნაშრომია 2023 წელს რადომირ მოკრიკის ფუნდამენტური მონოგრაფია „ბუნტი იმპერიის წინააღმდეგ: უკრაინელი სამოციანელები“. ნაშრომი ამ მნიშვნელოვან ეპოქას უამრავი ახალი ფაქტითა და მათ შესახებ ინტერპრეტაციით ხდის მიმზიდველს ნაციონალიზმისსა თუ პოსტკოლონიური კვლევებისთვის. რადომირ მოკრიკის (2023, გვ. 388-389) ინფორმაციით 1965 წლის შუა რიცხვებისთვის უკრაინელი ინტელიგენციას აღმოუჩინეს აკრძალული ლიტერატურა, ე.წ. სამიზდატური ლიტერატურა, რომელიც *„ასე თუ ისე, ექვემდებარებოდა კულტურული კოლონიალიზმის გადა-*

ლახვასა და უკრაინული კულტურაზე საბჭოთა წნეხის გააზრებას, ამ ყველაფერმა კი საბოლოო ასახვა პოვა ივან ძიუბას ნაშრომში „ინტერნაციონალიზმი თუ რუსიფიკაცია?“.

ამრიგად, 1960-იანი წლების მეორე ნახევრიდან „სამიზდატურმა“ ლიტერატურამ პუპულარულობის პიკს მიაღწია, თავისი გავრცელების მასშტაბებითა და მკითხველთა წრეებში პუპულარულობის თვალსაზრისით. ცხადია, ამ პროცესის სამართავად და აღმოსაფხვრელად მიმართული იყო არაერთი სადამსჯელო ღონისძიება. როგორც სპეციალური სამეცნიერო ლიტერატურიდან ირკვევა (Обертас, 2010) 1965 წლისათვის ჩატარებული სამძებრო ღონისძიებების შედეგად გამოვლინდა სამიზდატების ცენტრები უკრაინის რამდენიმე დიდ ქალაქში – კიევში, ლვივში, ტერნოპილში, ლუცკში, ივანო-ფრანკივსკში, ჟიტომირში და სხვ. ათეულობით და ასეულობით მანქანაზე ნაბეჭდი მასალა და შესაბამისი ტექნიკა (გვ.118). 1960-იანი წლებიდან „სამიზდატური“ გამოცემები უკრაინაში ერთ-ერთი მთავარი ფორმა გახდა აკრძალული ლიტერატურისა. 1965 წელს როცა დაიწყო პოლიტიკური და სისხლისსამართლებრივი დევნა დისიდენტებისა, უშიშროების სამსახურებმა ათეულობით ინტელექტუალი სწორედ სამიზდატებთან კავშირის გამო გაასამართლა.

დისიდენტური მოძრაობის დაწყების თარიღად უმეტეს წყაროსა და სამეცნიერო ლიტერატურაში მაინც მიჩნეულია 1965 წლის სექტემბერი, როცა კიევში გაიმართა ცნობილი უკრაინელი მწერლის მიხაილო კოციუბინსკის ნაწარმოების მიხედვით სერგო ფარაჯანოვის საკულტო ფილმის, „მივიწყებულ წინაპართა ჩრდილები“ პრემიერა. როგორც ისტორიიდანაა ცნობილი, ფილმის პრემიერამდე ლიტერატურის კრიტიკოსმა და იმ დროის ერთ-ერთმა გამორჩეულმა ინტელექტუალმა, ივან ძიუბამ, საჯაროდ ამხილა ხელისუფლება მასობრივ დაპატიმრებებში. თითქოს პარადოქსულია, მაგრამ სწორედ ამ მოძრაობის მხარდამჭერად ჩანს უკრაინელი მწერალი, საბჭოთა ხელისუფლების ფავორიტი, ოლეს გონჩარი. სწორედ ამ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტს დაემთხვა ოლეს გონჩარის რომანის, „ტაძრის“ გამოსვლა.

ანტისაბჭოთა უკრაინული ემიგრანტული ლიტერატურული კრიტიკა „ტაძრის“ შესახებ

რომანის შესახებ არაერთგვაროვანი მოსაზრებები და დამოკიდებულებები გაჩნდა არამხოლოდ საბჭოთა უკრაინაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ერთ-ერთი უპირველესი, ვინც ნაწარმოების გამოსვლას მიაქცია ყურადღება და გამოეხმაურა, ეს იყო ემიგრანტი მეცნიერი იური ბოიკო-ბლოხინი. 1968 წლის 9 ოქტომბერს, გერმანულ პრესაში, კერძოდ, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ - ში დაბეჭდა საინტერესო სტატია სათაურით „დამწვარი რომანი“. მასალა ბოლო წლებამდე უცნობი იყო, მხოლოდ 2018 წელს, მწერლის დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ ავტორიტეტული სამეცნიერო ჟურნალის „სიტყვა და დრო“ №4 საიუბილეო ნომერში მისი შემოქმედების თანამედროვე მკვლევარმა, ოლჰა ტეტერინამ გამოაქვეყნა. ოლჰა ტეტერინა აფასებს წერილის პათოსს, მიიჩნევს, რომ *„იური ბოიკო-ბლოხინი იზიარებს და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ტოტალიტარული წნეხის ფაქტორს, რომელმაც ნაციონალური ღირებულებების – ენის, კულტურისა და სულიერების დევალვაცია გამოიწვია“* (Тетеріна, 2018).

ბოიკო-ბლოხინის გერმანიაში გამოქვეყნებული წერილი მართლაც ბევრი თვალსაზრისითაა მნიშვნელოვანი. მასში აღწერილია საბჭოთა ტოტალიტარიზმის მიერ უკრაინისთვის მიყენებული ზიანი და სხვ. ყურადღებას იქცევს სტატიაში მოხმობილი მეტად საყურადღებო ინფორმაცია 60-იანელთა თაობისა და მათ წინააღმდეგ საბჭოთა რეპრესიების შესახებ. სტატიაში იგი აღნიშნავს, რომ დასავლეთში, ევროპულმა საზოგადებამ, ცოტა რამ თუ იცოდა უკრაინაში მიმდინარე/არსებული ინტელექტუალური კონფლიქტისა და მისი მასშტაბების შესახებ. ასეთ ინტელექტუალებად იგი მოიხსენიებს სამოციანელთა თაობის საკულტო პოეტებს – ლინა კოსტენკოს, ვიტალი კოროტიჩს, ივან დრაჩსა და სხვ. იგი ეხება მათი შემოქმედების ფილოსოფიურ- ესთეტიკურ საფუძვლებს და მიაჩნია, რომ მათი ესთეტიკა არ არის თანხმობაში ნორმატიულ სახელმწიფო კულტურულ პოლიტიკასთან. იგი ასევე გადაკვრით ახსენებს არალეგალური ლიტერატურის ფენომენს, ე.წ. სამიზდატებსაც... ემიგრაციაში მყოფი მეცნიერი გერმანულენოვან მკითხველს აცნობებს, რომ საჯარო

სასამართლო განხილვაზე ბანაკებში გადასახლება მიუსაჯეს 200-ზე მეტ უკრაინელ მწერალს, მეცნიერს და კულტურის მუშაკს. ბლოხინის ცნობით (Бойко-Блохин, 2018), უკრაინელი ინტელიგენციის ერთმა ნაწილმა მთავრობას მიმართა პეტიციით, რომ გაეთავისუფლებინათ დაკავებულები, პეტიციაზე ხელმომწერთა შორის ყოფილა ოლეს გონჩარიც (1968, გვ. 32-34). ეს იმ დროისათვის უზარმაზარი გამბედაობა იყო გონჩარის პოზიციაზე მყოფი შემოქმედისათვის. როგორც უკვე აღინიშნა, მას ამ დროისათვის უკვე აქვს მიღებული უმაღლესი სახელმწიფო პრემიები, მათ შორის 1964 წელს რომანისთვის „ტრონკა“, ლენინური პრემია. შეიძლება ითქვს, რომ ოლეს გონჩარი ამ პერიოდისათვის ხელისუფლების ფავორიტ მწერლად მიიჩნეოდა. სამოციანელებისთვის ასეთი ღია მხარდაჭერა კი ცოტა მოულოდნელი უნდა ყოფილიყო ასეთ პოზოციაში მყოფი პოეტისაგან.

ნაწარმოების კომპოზიციის შესახებ იური ბოიკო-ბლოხინი წერს (Бойко-Блохин, 2018, გვ. 33-34), რომ *„რომანს არ აქვს მკაფიო დასაწყისი, იგი ჩაკარგულია საუკუნეთა სიღრმეში და არ აქვს დასასრული, უცნობია დაანგრევენ თუ არა ტაძარს. მაგრამ ხალხს კი სჯერა თავიანთი წარსულისა და მომავლის ურღვევობის, რომ ისინი ასეთი წარსულიდან მოდიან... საბოლოო ჯამში, მეცნიერის დასკვნით, „ოლეს გონჩარის „ტაძარი“ უკრაინაში არალეგალური ლიტერატურის შემადგენელი ნაწილია“.*

მეოცე საუკუნის უკრაინული ემიგრაციის ისტორიაში სრულიად გამორჩეული ადგილი უკავია ცნობილ მეცნიერსა და საზოგადო მოღვაწეს, ლინგვისტს და კულტუროლოგს, იური შეველოვს (იური შერეხს), რომელსაც თანამედროვე მკვლევრები (თ. ჰუნდოროვა), „პრინციპულად ანტისაბჭოთა და გამოკვეთილად ევროპელ პერსონად მოიხსენიებენ“, რომ „ევროპეიზმი – მისი შემოქმედების უცვლელი ტრადიციაა“. იხსენებს რა მასთან შეხვედრებსას და ურთიერთობას კოლუმბიის უნივერსიტეტში, თამარა ჰუნდოროვა, მეტად საინტერესო დეტალზე ამახვილებს ყურადღებას ერთ-ერთ ინტერვიუში. მკვლევრის ინფორმაციით აშშ-ში, სადაც შეველოვი მრავალი წლის განმავლობაში ცხოვრობდა, იგი პრინციპულად არ უყურებდა ამერიკულ ფილმებს და მუდმივად დადიოდა ამერიკაში ევროპული კინოს ფესტივალზე. თამარა ჰუნდოროვა, როგორც ლიტერატურის თეორიის აღიარებული მკვლევარი, მისი შემოქმედების შეფასებისას აღნიშნავს, რომ *„შევლოვის ესეისტიკა პრინციპულად ანტიპროვინციულია, იგი ატარებს მოდერნული ევროპის ღირებულებებს და სურდა, ასეთივე ყოფილიყო უკრაინა. მისი გაგებით უკრაინას უნდა გადაელახა კოლონიური მალოროსიული პრივინციალიზმი. ევროპულ კულტურაში ყოფნა იყო მისი როგორც პიროვნული, ისე ნაციონალური თვითცნობიერება“*[1]. ეს საკმარისი არგუმენტია, თუ რატომ გახდა იური შევლოვი საბჭოთა უკრაინაში წარუმატებლობისთვის განწირული.

მეოცე საუკუნის უკრაინული მწერლობის ისტორიაში იური შევლოვსა და ოლეს გონჩარს შორის არსებული კონფლიქტსა და პრინციპულ ანტაგონიზმს ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უკავია. ემიგრაციაში მყოფი მეცნიერი მწვავედ აკრიტიკებდა ოლეს გონჩარს სხვა დანარჩენ უკრაინელ საბჭოთა მწერლებთან ერთად. როგორც მოგვიანებით გაირკვა, ოლეს გონჩარი თავის მხრივ, სასტიკი წინააღმდეგი ყოფილა იური შევლოვისთვის მიენიჭებინათ უკრაინის უზენაესი ლიტერატურული ჯილდო – შევჩენკოს სახელობის ლიტერატურული პრემიის ლაურეატობა. ჰარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორი გრიგორი გრაბოვიჩი რადიო თავისუფლების უკრაინული ბიუროსთვის მიცემულ ინტერვიუში აღნიშნავს, „რომ *„ტავრიისთვის“ დაწერილი შევლოვის კრიტიკული სტატია ჯერ კიდევ არაა ცნობილი, რომელმაც ემიგრაციაში დიდი ინტერესი გამოიწვია“...* მისი კრიტიკული მოსაზრებები გონჩარისთვისაც კი გვიან გახდა ცნობილი[2], გონჩარი და შევლოვი დამოუკიდებელ უკრაინაში შეხვდნენ უკრაინისტების მსოფლიო კონგრესზე ერთმანეთს. როგორც ამ შეხვედრას იხსენებს ჟურნალისტი ვიტალი აბილცოვი, გონჩარმა ჯერ კიდევ არ იცოდა იმ დროს თუ რას წერდა მის შესახებ ცნობილი მეცნიერი. მოგვიანებით უკრაინელი მწერალი თავის უბის

[1] «Юрий Шевелев был человеком принципиально антисоветским» Интервью С Тамарой Гундоровой. Газета «День» №239, (2014), 19 декабря. https://m.day.kyiv.ua/ru/article/ukraincy-chitayte/yuriy-shevelev-byl-chelovekom-principialno-antisovetskim

[2] Конфлікт між Юрієм Шевельовим (Шерехом) і Олесем Гончарем https://www.radiosvoboda.org/a/890416.html

წიგნაკში წერდა, რომ შეველოვს მის შემოქმედებასთან დაკავშირებით პათოლოგიურად გაბორო-ტებული დამოკიდებულება ჰქონდა. უცნაურია, მაგრამ როგორც აღნიშნავენ, გონჩარი სიცოცხლის ბოლომდე მას თავის მასწავლებლად მიიჩნევდა.

ისევე როგორც სხვა საბჭოთა მწერლების შემოქმედებას, ოლეს გონჩარის შემოქმედებასაც შეველოვი საბჭოთა უკრაინულ მწერლობას მიაკუთვნებდა და მის მთავარ ნაკლად კულტურის დაკარგვა მიაჩნდა. „ტავრია“ ამორფული ნაწარმოებად მიაჩდა სტილისა და კომპოზიციის მიხედ-ვით სტატიაში „უკრაინული ლიტერატურის შენაძენი და დანაკარგები (ოლეს გონჩარის „ტავრიის“ გამოსვლის შესახებ), ამ წერილში შეველოვმა გონჩარის ნაწარმოების მაგალითზე განაზოგადა უკ-რაინული საბჭოთა ლიტერატურის უნაყოფობა.

მიუხედავად, რომან „ტაძრის“ საერთო აღიარებისა როგორც უკრაინელ მკითხველებსა და მწერალთა წრეებში, ისე დიასპორაშიც, იური შეველოვი არ იზიარებდა ამ პათოსს. ერთ-ერთ წე-რილში იგი აღნიშნავდა (Шевелов, 2021), რომ „ტაძარი“ უკრაინაში დიდ მოვლენად იქცა, თუმცა დანარჩენი სამყაროსთვის ის არაფერს არ წარმოადგენს, მაშინდელი ჩვენი ლიტერატურის ტრაგე-დია ის იყო რომ ღია კარს ამტვრევდა, ღია კარის მტვრევა იყო „ტაძრის“ გარშემო ატეხილი ამბებიც (გვ. 790). დიდი ალბათობით, ეს გამოწვეულია პიროვნული მიუღებლობით და შეველოვის სუბი-ექტური განწყობებით, რაც რომანის მხატვრულ ღირებულების შეფასებაზეც სუბიექტურად აისახა.

ცნობილია, რომ ტექსტის აქტუალურობას მნიშვნელოვნად განაპირობებს ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების პარადიგმა. მხატვრული ნაწარმოების აღქმის შესახებ ლიტერა-ტურის თეორიაში დამკვიდრებული მოსაზრების თანახმად:

> „ლიტერატურული ნაწარმოები სამი ქრონოტოპული მოდელის ფარგლებში ფუნქცი-ონირებს: ავტორისეული, მხატვრული და მკითხველისეული.... მაშასადამე, მეტად მნიშ-ვნელოვანია ავტორისა და მხატვრულ ქრონოტოპთან მკითხველისეული ქრონოტოპის მი-მართებათა გამოვლენა. ამავე თეორიის მიხედვით „აღქმის პროცესი ითვალისწინებს როგორც ტექსტის, ისე მკითხველის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, რის გამოც მხატვრული ქმნი-ლება პერცეფციული დრო-სივრცის განსხვავებულ ვარიაციებს იწვევს... შესაბამისად აღქმის არაერთგვაროვნება გამოწვეულია აღმქმელი სუბიექტის პერცეფციული დრო-სივრცული შრეების არაერთგვაროვანი ლავირებით“ (რატიანი, 2010, გვ. 264-265).

დღეს პერცეფციული ქრონოტოპის ცვლილებასთან ერთად იცვლება როგორც მკითხველის, ასევე კრიტიკოსთა დამოკიდებულებებიცა და შეფასებებიც. მიუხედავად ათეულობით სამეცნი-ერო-კრიტიკული ლიტერატურისა, რომლის ყველაზე მნიშვნელოვანი წყაროები აღნიშნულ კვლე-ვაში შესწავლილია, საჭიროდ მივიჩნიე იმ ინფორმაციებისა და ქრონოტოპის ტრანსფორმაციების ცვლილება თვისებრივი კვლევის საფუძველზე. კვლევა ჩატარდა წერილობითი ინტერვიუს სახით ძირითადი ინფორმატნებთან (Key informants interview). აღნიშნული კვლევის მიზანი იყო წარმოჩ-დეს რომანის შესახებ ის დამოკიდებულებები და ისტორიები, რომელიც არ გვხვდება სპეციალურ ლიტერატურაში, ინფორმანტებთან ინტერვიუმ ასევე უნდა აჩვენოს, თუ როგორია ოლეს გონჩარის ამ რომანის შესახებ მეცნიერთა დამოკიდებულება ევროპულ მეცნიერებასა და კურიკულუმებში. კვლევის მონაწილეები არიან – **რაულ ჩილაჩავა**, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, აკადე-მიკოსი. ცნობილია მისი კონტაქტები უკრაინულ მწერლობასთან, მისი სრულიად უნიკალური წვლილი უკრაინული ლიტერტურის ისტორიაში. ამ კვლევაში მისი მონაწილეობა სწორედ იმ ფაქტორითაა მნიშვნელოვანი, რომ იგი სწორედ იმ დროს ჩავიდა კიევში სასწავლებლად, როდესაც აღწერილი მოვლენები ვითარდებოდა. ევროპელ უკრაინისტთაგან – კარლის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტის უკრაინული ლიტერატურის უფროსი ლექტორი, **ტერეზა ჩლანოვა** და **ოლექსანდრ ზაბირკო,** რეგენსბურგის (გერმანია) უნივერსიტეტის სლავისტიკის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი.

რაულ ჩილაჩავას შეფასების მიხედვით:

„ტაძარი“ მხატვრული თვალსაზრისით ნამდვილად არ არის ოლეს გონჩარის საუკეთესო ნაწარმოები, თუმცა მკითხველთა განსაკუთრებული აღიარება და ყველაზე მეტი უსიამოვნებაც მწერალს სწორედ მან მოუტანა. მე ზუსტად იმ დროს ჩავედი უკრაინაში სასწავლებლად, როცა ეს რომანი გამოვიდა და კარგად მახსოვს ის საყოველთაო აჟიოტაჟი, რაც მას მოჰყვა. კიევის უნივერსიტეტის საერთო საცხოვრებელში, სადაც მაშინ ვბინადრობდი, ხელიდან ხელში გადადიოდა 1968 წლის ჟურნალ „ვიტჩიზნას“ პირველი ნომერი, რომელშიც „ტაძარი“ იყო გამოქვეყნებული. სამი თვის წინ ჩასულს, ცხადია რომანის უკრაინულად წაკითხვა და გაგება არ შემეძლო (ეს მოგვიანებით შევძელი), მაგრამ თანატოლების მონაყოლით ვხვდებოდი, რომ მათ მწერლობაში ძალიან მნიშვნელოვანი ნაწარმოები გამოჩნდა. (ჟურნალის მერე რომანი იმავე წელს ორჯერ გამოსცეს კიევის მთავარმა გამომცემლობებმა „დნიპრომ“ და „რადიანსკი პისმენნიკმა“).

მწერლის პოპულარობამ პიკს უწია. სოციალისტური რეალიზმის უმკაცრეს კანონიკურ ჩარჩოში მოქცეულ უკრაინულ პროზას მოულოდნელად შეემატა გაბედული ფილოსოფიური, ერთგვარად მეტაფორულ-სიმბოლისტური რომანი, რომელშიც წამოჭრილი იყო ერის ისტორიული ხსოვნის პრობლემა, რაც საბჭოთა იდეოლოგებს განსაკუთრებით აშინებდათ. ნაწარმოების მთავარი სულისკვეთება მასწავლებელ ხომა რომანოვიჩის მოკლე ფრაზაში მოექცია ავტორს: „ტაძრებს თქვენი სულებისას გაუფრთხილდით, მეგობრებო... ტაძრებს სულებისას“. ათეისტურ უკრაინაში კომუნისტი მწერლის ასეთი მოწოდება მოწმენდილ ცაზე მეხის გავარდნას ჰგავდა. სიმართლეს მოწყურებული მკითხველი ხარბად დაეწაფა ტექსტს, რომელშიც არაერთი ზნეობრივი პრობლემა იყო წამოჭრილი. აქ გვხვდებოდა ჭეშმარიტი სიყვარულისა და მშვენიერების ძიებაც, ტექნიკური პროგრესისა და ისტორიული მემკვიდრეობის შეთავსების მცდელობაც და იმაზე ფიქრიც, შესძლებდნენ თუ არა თანამედროვენი ტაძრის მსგავსი სრულქმნილების დატოვებას შთამომავლობისთვის.

1968 წლის 3 აპრილს ოლეს გონჩარს 50 წელი უსრულდებოდა. ამ დროისათვის იგი უკვე საყოველთაოდ აღიარებული საბჭოთა კლასიკოსი იყო – ორგზის სტალინური პრემიისა და ლენინური პრემიების ლაურეატი, შევჩენკოს პრემიის ლაურეატი, უკრაინის კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის წევრი, უკრაინის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე, რაც მაშინ მინისტრის თანამდებობას უტოლდებოდა. ნაცნობებმა ძლივს შემიყვანეს სახელმწიფო კონსერვატორიის შენობაში, სადაც მწერლის საიუბილეო საღამო ტარდებოდა. იყო დითირამბები, ყვავილები, ოვაციები. მაგრამ სულ მალე სიტუაცია მკვეთრად შეიცვალა. გამოქვეყნდა ლიტერატურის ინსტიტუტის დირექტორის აკადემიკოს მიკოლა შამოტას გამანადგურებელი წერილი, რომელშიც რომანი „ტაძარი“ პრაქტიკულად ანტისაბჭოთა, იდეურად მავნე ნაწარმოებად იყო გამოცხადებული. როგორც მერე გაირკვა, მწერლის საწინააღმდეგო კამპანიის უკან იდგა დნეპროპეტროვსკის საოლქო კომიტეტის ყოვლისშემძლე პირველი მდივანი, ლეონიდ ბრეჟნევის მეგობარი ოლექსი ვატჩენკო. რომანის ერთერთ გმირში, რომელმაც მშობელი მამა მოხუცთა თავშესაფარს მიაბარა, მან საკუთარი თავი შეიცნო და გონჩარს ეს მხილება არ აპატია. მწერალს შენიშვნა მისცა თვით ბრეჟნევმაც, რაც საკმარისი აღმოჩნდა ნაწარმოების ასაკრძალავად. მისი რუსული თარგმანის გამოქვეყნებაზე უარი თქვა მოსკოვურმა ჟურნალმა „დრუჟბა ნაროდოვ“.

სიმართლეზე თავს ვერ დავდებ, მაგრამ მსმენია, რომ რომანის 50-ათასიანი ტირაჟი დნეპროპეტროვსკში ჩაიტანეს და ვატჩენკოს ბრძანებით დაწვეს. თავად გონჩარი კი მწერალთა კავშირის თავმჯდომარეობიდან გაანთავისუფლეს. პრესაში გამოჩნდა „აღშფოთებულ მშრომელთა“ წერილები, სადაც გმობდნენ მწერლის პოზიციას, აკნინებდნენ მის პროფესიულ ღირსებებს. გონჩარის მეუღლე ვალენტინა დანილოვნა მკითხველებთან ერთ-ერთ შეხვედრაზე მოჰყვა, რომ მწერალს პირად წერილებში შუბლში ტყვიის დახლასაც კი სთავაზობდნენ. ნაფრონტალ ოსტატს ეყო ნებისყოფა, ეს არ გაეკეთებინა, თუმცა ძნელი წარმოსადგენი არაა, რის ფასად დაუჯდა მას ეს ზნეობრივი დევნა. სწორედ ამ დევნის საპირწონედ რომის პაპმა „ტაძარი“ ნობელის პრემიაზე წარადგინა, რაც საბჭოთა ხელისუფლებისთვის იმავეს ნიშნავდა, რაც ხარისთვის წითელი ნაჭრის ჩვენება. გონჩარს გამოექომაგა უკრაინელ კომუნისტთა თავკაცი პეტრო შელესტი, მაგრამ ვერას გახდა და საბოლოოდ თანამდებობაც დაკარგა. მთელი ოცი წლის მანძილზე გონჩარის რომანი იქცა იატაქვეშა

ბეტსელერად, შავ ბაზარზე წიგნში ფანტასტიკურ თანხას იხდიდნენ, მისი წასაკითხად თხოვება კი იშვიათი პატივისცემის დასტური იყო. „ტაძარმა“ დღის სინათლე ხელახლა 1988 წელს იხილა და ხელმისაწვდომი გახდა ფართო მასებისთვის. თუმცა ამ დროს უკვე იმდენი დისიდენტური ლიტერატურა იყო გამოქვეყნებული, რომ მის გამოსვლას, ცხადია, პირვანდელი ეფექტი არ ჰქონია. რატომღაც მეჩვენება რომ ოლეს გონჩარის „ტაძრის“ ერთგვარი გამოძახილი მოსმის თენგიზ აბულაძის ცნობილ „მონანიებაში“, რომელიც დაუვიწყარი ვერიკო ანჯაფარიძის ბაგეებით გაცხადდა“.

კვლევისთვის მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია რომანის შესახებ ევროპული უკრაინისტიკის დამოკიდებულების გამოკვეთაც.

კარლის უნივერსიტეტის უფროსი ლექტორი, ჩეხი უკრაინისტი, **ტერეზა ჩლანოვა**, ინტერვიუში აღნიშნავს: „რომ ნაწარმოების პერსპექტიულობასა თუ აქტუალურობას შეიძლება განსაზღვრავდეს ტექსტი, როგორც ეპოქის დოკუმენტი, რომელიც ირეკლავს სამოციანი წლების კულტურულსა და საზოგადოებრივ კლიმატს. ეს არის ნაწარმოები, რომელმაც თავისი გამოსვლის დროისათვის გააქტიურა ბრძოლისა და ნაციონალური იდენტობის პრობლემები. მე ვშიშობ, რომ ამ კონტექსტის გარეშე, მკითხველისთვის შეიძლება დიდად საინტერესო არც კი აღმოჩნდეს ნაწარმოები“.

ტერეზა ჩლანოვა აღნიშნავს, რომ ჩეხეთში მის შესახებ დაინტერესება ფაქტობრივად ნულის ტოლია, თუკი ვინმემ რამე იცის ამ ტექსტის შესახებ, ისიც მხოლოდ პროფესიონალთა წრეებში, ხოლო კურიკულუმებში ეს ტექსტი, როგორც სასწავლო მასალა, შეტანილი არ არის. მისი ინფორმაციით, უნივერსიტეტებში უკრაინისტიკის მიმართულებებზე გონჩარი ცნობილია, როგორც „მედროშენის“ ავტორი, ხოლო „ტაძრის“ შესახებ მხოლოდ რამდენიმე წინადადებით და ისიც სამოციანი წლების ანალიზისას.

რეგენსბურგის უნივერსიტეტის მეცნიერ თანამშრომელი, **ოლექსანდრ ზაბირკო,** ინტერვიუში რამდენიმე საგულისხმო ფაქტს უსვამს ხაზს. მისი შეფასებით თანამედროვე მკითხველის დამოკიდებულებაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ რომანი უკრაინის თითქმის ყველა ონლაინ წიგნის მაღაზიის გვერდზეა, რაც იმას უნდა ნიშნავდეს რომ მას ჯერ კიდევ კითხულობენ. იგი იხსენებს თავისი თაობის დამოკიდებულებას 1990-იიანი წლების უკრაინაში, და ასევე იმას თუ როგორ ასწავლიდნენ ამ დროს სკოლებში ნაწარმოებს. 90-იანი წლების უკრაინულ სკოლებში რომანი ფასდებოდა „ეროვნული აღორძინების“ სიმბოლოდ.

ევროპულ უკრაინისტიკაში რომანის შესახებ იგიც ნეგატიურ ინფორმაციას იძლევა და აღნიშნავს: „მე პირადად არც კი ვიცი ევროპაში სასწავლო პროგრამა, რომელშიც შეტანილია „ტაძარი“, თუმცა ეს არ არის თავად რომანის პრობლემა, ეს, ჩემი აზრით, ევროპაში სრულფასოვანი უკრაინისტიკის არარსებობას უნდა ნიშნავდეს. ევროპაში, და კონკრეტულად გერმანიაში, უკრაინული ლიტერატურა, როგორც წესი შეისწავლება სლავური ლიტერატურების კონტექსტში, რის გამოც კურიკულუმები დროის თვალსაზრისით შეზღუდულია და იქ გვხვდება ან კლასიკოსების (ტარას შევჩენკო, ლესია უკრაინკა) ან თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებები. კვლევების თვალსაზრისით ზაბირკო ასახელებს ცნობილი იტალიელი უკრაინისტის, სიმონე ატილიო ბელეცას მონოგრაფიას „The Shore of Expectations. A cultural Study of the Shistdesiatniky. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press” (2019), რომელშიც მთელი თავი ეძღვნება „ტაძარს“.

თანამედროვე პოსტკოლონიურ კვლევებში საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა გამოცდილების ჩართვა სულ უფრო მიზანმიმართული და თანმიმდევრული ხდება. საბოლოოდ დამკვიდრებულია საბჭოთა პერიოდის გაიგივება კოლონიურ, ხოლო პოსტსაბჭოთა ეპოქის – პოსტკოლონიურ პერიოდად, რომელიც ატარებს როგორც უნივერსალურ ისე სპეციფიკურ მარკერებს. კლასიკურ პოსტკოლონიურ კვლევებში (Gandhi, 1998) ნაციონალიზმის საკითხი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს (გვ.102-122). მიგვაჩნია, რომ საბჭოთა კოლონიური ეპოქისა და ნაციონალური ნარატივის მიმართებაში განხილული ეპოქა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია თავისი მასშტაბებითა და შედეგებით.

მაშასადამე, ოლეს გონჩარის რომანი „ტაძარი“ ჯერ კიდევ ელის ევროპელ მკითხველსა და მკვლევრებს. რომანის აკრძალული ტირაჟიდან ერთი ეგზემპლარი (Гончар, 1968) ინახება საქარ-

თველოში, პროფესორ ოთარ ბაქანიძის პირად არქივში სამახსოვრო წარწერით **„შესანიშნავ საქართველოსა და მის ღირსეულ შვილს – ოთარ ბაქანიძეს. ძმური გრძნობებით. ოლეს გონჩარი, 17/V/1968. კიევი“.**

გამოყენებული ლიტერატურა:

კვანტალიანი, გ. (2005). ოლეს გონჩარის შემოქმედება ქართულ-უკრაინულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა კონტექსტში. ფილოლოგიის მეცნეირებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

რატიანი, ი. (2010). ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

წიფურია, ბ. (2010). ტოტალიტარული და ნაციონალური კულტურული მოდელები, როგორც ბინარული ოპოზიციები. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მე-20 საუკუნის გამოცდილება. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.

Gandhi, L. (1998). Postcolonial theory. A critical introduction. New York: Coumbia University Press.

Бойко-Блохин, Ю. (2018). Спалений роман. „Собор“ Олеся Гончара. Література з України. Слово і час, науково-теоретичний журнал, 4(688), Квітень.

Гончар, О. (1968). Собор. Київ: Радянський письменник.

Деревінський, В. (2016). „В'ячеслав Чорновіл. Дух, що тіло рве до бою“. Харків: Vivat publishing.

Екельчик, С. (2010). История Украины. становление современной наций. Авторизованый перевод с английского Николая Климчука. Киев: „К.И.С.“, ММХ.

Жулинський, М. (2018). Світло віри Олеся Гончара (Роздуми з нагоди 100-річчя від дня народження). Слово і час, науково-теоретичний журнал, 4(688) Квітень.

Ковалів, Ю. (2018). Олес Гончар. Літературні силуети. Слово і час, науково-теоретичний журнал, 4 (688) Квітень.

Мокрик, Р. (2023). Бунт проти імперії: українські шістдесятники. Київ: Видавництво Івана Малковича „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА“.

Наєнко, М. (2008). Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: Видавничий центр „Просвіта“.

Обертас, О. (2010). Український самвидав. Літературна критика та публицистика (1960-і початок 1970-х років). Київ: „Смолоскип“.

Тетеріна, О. (2018). Роман, який не вдалося „спалити“ (До питання рецепції „Собору“ Олеся Гончара). Слово і час, науково-теоретичний журнал, 4(688) Квітень.

Шевелов, Ю. (2021). Я – мене – мені… і довкруги. Спогади в Європи. Харків – Нью-Йорк: Видавець Олександр Савчук.

Reference:

K’vant’aliani, G. (2005). Oles Goncharis shemokmedeba kartul-uk’rainul lit’erat’urul urtiertobata k’ont’ekst’shi. [Oles Honchar in the context of georgian-ukrainian literary relations.]. Pilologiis metsneirebata k’andidat’is sametsniero khariskhis mosap’oveblad ts’armodgenili disert’atsia. Tbilisi: Tbilisis sakhelmts’ipo universit’et’is gamomtsemloba.

Rat’iani, I. (2010). T’ekst’i da kronot’op’i. [Text and Chronotope]. Tbilisi: tbilisis sakhelmts’ipo universit’et’is gamomtsemloba.

Ts’ipuria, B. (2010). T’ot’alit’aruli da natsionaluri k’ult’uruli modelebi, rogorts binaruli op’ozitsiebi. T’ot’alit’arizmi da lit’erat’uruli disk’ursi. Me-20 sauk’unis gamotsdileba. [Totalitarian and National Cultural Models, as Binary Oppositions. Proceedings of International Scientific Conference “Totalitarianism and Literary Discourse 20th century experience”]. Tbilisi: lit’erat’uris inst’it’ut’is gamomtsemloba.

Gandhi, L. (1998). Postcolonial theory. A critical introduction. New York: Coumbia University Press.

Boyko-Blokhyn, YU. (2018). Spalenyy roman. „Sobor“ Olesya Honchara. Literatura z Ukrayiny. [A burned novel. "Cathedral" of Oles Honchar. Literature from Ukraine]. Slovo i chas, naukovo-teoretychnyy zhurnal, 4(688), Kviten′.

Derevins′kyy, V. (2016). „V'yacheslav Chornovil. Dukh, shcho tilo rve do boyu“. [“Vyacheslav Chornovil. The spirit that tears the body to battle”]. Kharkiv: Vivat publishing.

Ekel′chyk, S. (2010). Ystoryya Ukrayny. stanovlenye sovremennoy natsyy. Avtoryzovanyy perevod s anhlyyskoho Nykolaya Klymchuka. [Ukraine. Birth of a Modern Nation. Translation N. Klymchuk]. Kyev: „K.Y.S.“, MMKH.

Honchar, O. (1968). Sobor. [The Cathedral].Kyyiv: Radyans′kyy pys′mennyk.

Kovaliv, Yu. (2018). Oles Honchar. Literaturni syluety. [Oles Honchar. Literary Silhouettes]. Slovo i chas, naukovo-teoretychnyy zhurnal, 4 (688) Kviten′.

Mokryk, R. (2023). Bunt proty imperiyi: ukrayins′ki shistdesyatnyky. [Revolt Against The Empire: Ukrainian Sixties]. Kyyiv: Vydavnytstvo Ivana Malkovycha „A-BA-BA-HA-LA-MA-HA“.

Nayenko, M. (2008). Khudozhnya literatura Ukrayiny. Vid mifiv do modernoyi real′nosti. [Ukrainian Literature. From Myths to Modern Reality]. Kyyiv: Vydavnychyy tsentr „Prosvita“.

Obertas, O. (2010). Ukrayins′kyy samvydav. Literaturna krytyka ta publytsystyka (1960-i pochatok 1970-kh rokiv). [Ukrainian Samizdat. Literary criticizm and journalism (1960s and early 1970s). Kyyiv: „Smoloskyp“.

Shevelov, YU. (2021). YA – mene – meni… i dovkruhy. Spohady v Yevropy. [Memories from Europe]. Kharkiv – N′yu-York: Vydavets′ Oleksandr Savchuk.

Teterina, O. (2018). Roman, yakyy ne vdalosya „spalyty“ (Do pytannya retseptsiyi „Soboru“ Olesya Honchara). [Novel That Was Set on Fire but Never Bunt Down (on Reception of "The Cathedral" by O. Honchar)]. Slovo i chas, naukovo-teoretychnyy zhurnal, 4(688) Kviten′.

Zhulyns′kyy, M. (2018). Svitlo viry Olesya Honchara (Rozdumy z nahody 100-richchya vid dnya narodzhennya). [The light of faith of Oles Honchar (Reflections on the occasion of the 100th anniversary of his birth)]. Slovo i chas, naukovo-teoretychnyy zhurnal, 4(688) Kviten′.

Murad Mtvarelidze
მურად მთვარელიძე
Gori State University
გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Gori
საქართველო, გორი

The Ambivalence of Giorgi Leonidze's Lyrics in Conditions of Socialist Realism and the Poet's Unknown Impromptu

გიორგი ლეონიძის ლირიკის ამბივალენტურობა სოციალისტური რეალიზმის პირობებში და პოეტის უცნობი ექსპრომტი

In the work of Giorgi Leonidze, the great Georgian poet of the 20th century, we consider to distinguish several stages, the most difficult of which is the second half of the twenties of the last century to almost the end of the thirties. At that time, the personal feelings of the poet and their fixation are contradictory: this similarity - difference is multi-charactered. These poetic works paradigmatically confirm the ambivalence of the poet's spiritual attitudes.

Especially noteworthy is the poem "Night of Iveria", about which the analysis developed and established in Georgian literary studies is completely different from reality. Neither the addressee of the poem, nor its tragic fate, nor the change of the text that this work underwent in subsequent editions, which is of great importance for evaluating the mood of the poet, is indicated and taken into account.

Keywords: Leonidze, ambivalency, epoch, exprompt, social realism
საკვანძო სიტყვები: ლეონიძე, ამბივალენტიზმი, ეპოქა, ექსპრომტი, სოციალისტური რეალიზმი

1966 წლის ზაფხულია... გიორგი ლეონიძე სასიკვდილო სარეცელზე წევს... მთელი საქართველო შეწუხებულია პოეტის ავადმყოფობის გამო. ვინ არ მიდის მის სანახავად... ქართული სიტყვის ფალავანი კი ფრთების დასაკეცად ემზადება და, ვინ იცის, რა ფიქრები უტრიალებს გონებაში...

როგორც დგინდება, სამშობლოს მეხოტბეს, მის წიაღში მყარად ფესვგადგმულ პოეტს სიკვდილის წინაც ერისა და მამულის ბედი თუ უბედობა ადარდებდა. მოვუსმინოთ პროფესორ ჯიბო ლომაშვილს:

> ,,გარდაცვალებამდე ერთი კვირით ადრე ,,ლეჩკომბინატში“ მის სანახავად მივედით. გიორგი ლეონიძეს იმ დროს 39 გრადუსი სიცხე ჰქონდა, სპილენძის თუნგით წყალი ედგა თავთან, ძალიან ცხელოდა... საუბარი არ გაგვიმართავს, რადგან ამის თავი ავადმყოფს აღარ ჰქონდა. მე მივმართე ასეთი სიტყვებით: ,,ძია გოგლა, გულით რა გინდა“-მეთქი, მე ვფიქრობდი, რომ შეიძლებოდა ძია გოგლას ესურვა თიანეთის რაიონიდან ივრის კალმახი, ან ხინკალი – რაც მას უყვარდა.
>
> მან კი ასე მომმართა: ,,შენ რა, არ იცი, მე რა მინდა – საქართველოს თავისუფლება და დამოუკიდებლობაო“.

ეს ფიქრი და სადარდებელი კი გიორგი ლეონიძეს მთელი ცხოვრების მანძილზე არ ასვენებდა.

1925 წელია... პოეტი ერთ ბოჰემურ საღამოზე ექსპრომტად წერს ლექსს ,,ღამე ივერიისა“ და მას უძღვნის იმ დროის ულამაზეს ასულს თამუნია წერეთელს.

ეს ლექსი დღესაც ინახება ამ უმშვენიერესი ქალბატონის არქივში. ფანქრით ნაწერ გაცრეცილ ფურცელზე გარკვევით იკითხება ლექსის ტექსტი და რაც მთავარია, ადრესატის გვარი და სახელი.

თამუნია წერეთელი იმ დროს უკვე აღიარებული იყო ტიციან ტაბიძის მუზად, მისი საუკეთესო ლექსების შთაგონებად... ქართველი მწერლები, თამუნიას ზღაპრულ სილამაზესთან ერთად, მასში ხედავდნენ ძველ საქართველოს, ჩვენი ქვეყნის გარდასული დღეების დიდებას. სწორედ ასეთი წარწერით უჩუქებია კონსტანტინე გამსახურდიას თამუნიასთვის ,,დიონისოს ღიმილი“: *,,ძველი საქართველოს ცოცხალ ფრესკას თამარ წერეთელს. ავტორი“,* ხოლო გრიგოლ რობაქიძეს ,,გველის პერანგზე“ ასეთი წარწერა გაუკეთებია: *,,თამარ წერეთელს, თუ შევძელი ამ რომანით ქართველი ქალის ასახვა, მაშინ ვიფიქრებდი, რომ თქვენს ნაცნობობას ჩემთვის ტყვილად არ ჩაუვლია. გრ. რობაქიძე, 1926 წ. ოქტომბრის თაფლობის მზე, ტფილისი“.*

ეს ავტოგრაფები იმისთვის გავიხსენეთ, მკითხველი კიდევ ერთხელ დაგვერ- წმუნებინა, რომ თამუნია წერეთელი მისი დროის მწერლებისათვის საქართველოს ისტორიიდან გადმოსულ ფრესკად აღიქმებოდა, რაც ამავდროულად დიდ ეროვნულ ტკივილსაც უკავშირდებოდა, სიმბოლურად ეს ღირსეული ბანოვანი განასახიერებდა ჩვენი ქვეყნის წარსულს, ერთ დროს ძლევამოსილს, ახლა კი მეობაწართმეულსა და სევდიანს.

თამუნიას თაყვანისმცემელთა შორის ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო გიორგი ლეონიძეც, რომლის დამოკიდებულება ამ ულამაზესი ქალისადმი კარგად გამოვლინდა ლექსში ,,ღამე ივერიისა“.

ლექსმა შემდგომ გარკვეული ტექსტუალური ცვლილებები განიცადა, რაც იმ ეპოქის ტვიფრით იყო განპირობებული.

ვიდრე მთავარ სათქმელს ვიტყოდეთ, სწორედ ამ ცვლილებებისა და აქედან გამომდინარე, ლექსის მიზანდასახულობის გარკვეულად ახლებურ გააზრებაზე გვსურს გავამახვილოთ ყურადღება. ეს ლექსი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში თავისებურად არის ინტერპრირებული. მსჯელობანი მის შესახებ ამცდარია სწორ გზას (ლეონიძე, 2001, გვ. 40-46).

ამ ლექსში უპირატესად ,,ისტორიზმის გრძნობას“ ხედავდა გ. ასათიანი (ლეონიძე, 2001, გვ. 141).

ცნობილ ლექსმცოდნეს თ. ბარბაქაძეს მიაჩნია, რომ ლექსში ,,გვხვდება ,,სურვილი შორეულსა და მიუწვდომელზე, იმ აზნაურის ქალზე, რომლის კონკრეტული პოეტური ხატი თამუნია წერეთელი უნდა ყოფილიყო“ (ლეონიძე, 2001, გვ. 349)

მ. ჯალიაშვილის აზრით, *,,ეს ღამე იმითაა გამორჩეული, რომ სწორედ ამ ღამეს იბადება, იწერება ლექსი... სამყარო ამღერებულია და სრულ ჰარმონიაშია ჩართული ივერიაც – თავისი გამორჩეული ხმებით. ლექსიდან მცენარესავით ამოიზრდება სიხარული, რომ ყველგან სიმშვიდეა“* (ლეონიძე, 2001, გვ. 42).

უფრო ადრე ლექსში მხიარული, აღმატებული განწყობილებების შესახებ საუბრობდა ცნობილი კრიტიკოსი, აკად. გ. ჯიბლაძე: *,,თვით სიმღერაში ჯანსაღი პასეისტური გრძნობა ოპტიმისტური სიდიადითაა გაშლილი და ლექსის შინაგანი სიმფონია ამღერებს მკითხველის გულს“* (ჯიბლაძე, 1970, გვ. 278)

ემზარ კვიტაიშვილის თვალსაზრისით ლექსში ,,შეღამება ნაღვლიან ინტიმურ გრძნობას აღძრავს... და პოეტს წამით შორეული წარსულის ავადმოსაგონარი სინამდვილე წარმოუდგება (,,დახანძრებული წევს ივერია“), მაგრამ გონებამ იცის, ის დრო ჩავლილი რომაა – დამშვიდებული ამბობს ,,ჩალაგდნენ ყველა ჩინგის ხანები“ (ლეონიძე, 2001, გვ. 43), მაგრამ მკვლევარი ანგარიშს არ უწევს ტექსტის პირველ ვარიანტს, სადაც ,,ძველის“ ნაცვლად ავტოგრაფში გვხვდება სიტყვა ,,რამე“, რაც აწმყო დროზე უფრო მიანიშნებს, ვიდრე წარსულზე.

პროფ. ა. ნიკოლეიშვილის აზრით ,,ტკივილის ხმა ლექსში უფრო შინაგანად, დახშულად ისმის და ავტორი მის ხმამაღლა დეკლარირებას არ ახდენს“ (ლეონიძე, 2001, გვ. 42).

როგორც დგინდება, მკვლევართა უმრავლესობა პოეტის სევდიან განწყობილებას წარსულის ეპიზოდებში ეძიებს, არადა, განცდა, რომელზედაც გ. ლეონიძე საუბრობს, მის ირგვლივ და მასშია.

რაც შეეხება ,,ჩინგის ხანებს“, ისევე როგორც ე. კვიტაიშვილი, ა. ნიკოლეიშვილიც ასკვნის: *,,ბეღლებში საგულდაგულოდ დაუნჯებული ,,ლურჯი ყანების“ ხვავი და ბარაქა, რომლის ელვარებაც ლამპის ნათებასთანაა შედარებული, არაპირდაპირ იმაზე მიგვანიშნებს, საუკუნეთა მანძილზე უკუღმა დატრიალებულ ბედის ბორბალი წაღმა რომ დაბრუნდება“* (ლეონიძე, 2001, გვ. 45).

როგორც ვხედავთ, აზრი ორად იყოფა: ერთის თანახმად, ლექსი მხიარულების, ბედნიერების და საამური განწყობილების ერთგვარ გამოხატულებას წარმოადგენს (მ. ჯალიაშვილი, ჯიბლაძე), მეორე მხრივ, კი მასში პოეტის ტკივილიანი განწყობილებებია ასახული და ის საქართველოს წარსულის ტრაგიკულ დღეებს უკავშირდება. (კვიტაიშვილი, ნიკოლეიშვილი)

პირველი, რაც დღემდე ქმნის გაუგებრობას და ხელს უშლის ლექსის სწორად აღქმას, ისაა, რომ პოეტის ნაწარმოებთა არც ერთ გამოცემაში არაა მითითებული ადრესატი. აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების ანალიზი თავიდანვე მცდარი გზით მიმდინარეობს. ლექსის იდეის გააზრება კი მხოლოდ მას შემდეგ იქნება შესაძლებელი, როცა ნათელი გახდება, რომ იგი ულამაზეს, მაგრამ ტრაგიკული ბედის ქართველ თავადის ასულს ეძღვნება. ამ მიზნით მოგვაქვს ლექსის პირველი _ ავტოგრაფისეული ვარიანტი:

ღამე ივერიისა
თამარ წერეთელს

ისევ აყვავდა გული ვარდივით
მინდა მწუხარე ლექსი დავწერო,
დარიალიდან გადავარდნილი
ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

დახანძრებული წევს ივერია,
მტკვარზედ წნორები უკრავენ თარებს,
მეტივეები სადღაც მღერიან,
სოფლის გუბეში გაჩრილა მთვარე.

სთვლემენ ბეღლებში ლურჯი ყანები,
ელვარებს სხივი როგორც ლამპარი,
ჩალაგდნენ ყველა ჩინგის ხანები
თქვი მეწისქვილევ ერთი ზღაპარი.

სთქვი ნაღვლიანი რამე ქართლივით,
ან აზნაურის ქალზე ვიმღეროთ,
დარიალიდან გადავარდნილი
ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

პოეტის ნაწარმოებთა გამოცემებში ეს ლექსი რედაქტირებული და შესწორებული სახითაა წარმოდგენილი. კერძოდ, გ. ლეონიძე ცვლის შემდეგ ადგილებს: მეორე სტრიქონი ,,მინდა მწუხარე ლექსი დავწერო“ იცვლება შემდეგნაირად: ,,და ისევ მინდა შენზე დავწერო“. მესამე სტროფის მეორე სტრიქონში ,,ელვარებს სხივი, როგორც ლამპარი“ პოეტი გვთავაზობს ასეთ პათეტიკურ ფორმას: ,,ელვარებს ხვავი თითქოს ლამპარი“ და რაც განსაკუთრებით საინტერესოა, ბოლო სტრიქონი ,,სთქვი ნაღვლიანი რამე ქართლივით, ან აზნაურის ქალზე ვიმღეროთ“ თავდაპირველად ასეთ

ცვლილებას განიცდის: ,,სთქვი ნაღვლიანი ძველი ქართლივით, ან ლამაზ ქალზე ერთად ვიმღეროთ“, ხოლო შემდგომ გამოცემებში მხოლოდ მეორე სტრიქონი გასწორდა დედნისეული სახით.

პოეტის მიერ საკუთარი ლექსების ტექსტის ცვლილებებთან დაკავშირებით თავის დროზე ყურადღება გაამახვილა გ. ლეონიძის ახლო მეგობარმა, პოეტმა შალვა აფხაიძემ, ოღონდ ეს პროცესი მან ლექსების შემდგომი დახვეწის პირობად მიიჩნია (აფხაიძე, 1988, გვ. 293). ახსნას არ საჭიროებს ის მიზეზი, რამაც ლექსის ტექსტობრივი ცვლილება აუცილებელი გახადა. გიორგი ლეონიძე იძულებული გახდა, ლექსისთვის ისეთი სახე მიეცა, რომელიც ,,ახალი დროის საქართველოს” შესატყვისობაში დისონანსს არ შეიტანდა. ამ ცვლილებების შემდეგ ლექსმა მართლაც მიიღო ისეთი შინაარსობრივი დატვირთვა, რომლითაც მთლიანად წაიშალა ის იდეა, რისთვისაც ეს ნაწარმოები დაიწერა. ლექსი კი თავდაპირველი ვარიანტით, არც მეტი, არც ნაკლები, თავისუფალი საქართველოს მწუხარე საგალობელს წარმოადგენდა...

თავის დროზე ემზარ კვიტაიშვილი შენიშნავდა (2003, გვ. 62):

> ,,გიორგი ლეონიძემ, ბევრი მისი ღირსეული თანამემამულის მსგავსად, ძალზე მწვავედ განიცადა საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვა (მანამდე გაზეთ ,,საქართველოში“ გამოაქვეყნა დღეისათვის უკვე კარგად ცნობილი, მტერზე შურისძიების გრძნობით ანთებული მცირე წერილი ,,არაგველნი“, სადაც ავბედითობის მომასწავებელი, ერის გამაფრთხილებელი მოქნილი ფრაზა გვხვდება ,,ტერორი დადის წითელი ჩოხით“). ახალგაზრდა კაცს გულს უკლავდა ის სასტიკი რეპრესიები, ოციან წლებში რომ ტარდებოდა. პოეტის იმდროინდელი განცდები არეკლილია საბედისწერო, 1924 წლით დათარიღებულ სონეტში,,საქართველო“.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ლექსი 1925 წელს დაიწერა. მაშინ, როდესაც ჯერ ერთი წელიც არ გასულიყო, რაც ჩაახშვეს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი აჯანყება და ყველა მისი სულისჩამდგმელი ან დახვრიტეს, ან დააპატიმრეს.

როგორც ჩანს, გიორგი ლეონიძე 1924 წლის აჯანყების დამარცხების შემდეგ განსაკუთრებით ბევრს ფიქრობს საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვაზე. ეს ქვეშეცნეულად ისახება 1924-1926 წლებში დაწერილ ლექსებში. პოეტის შვილიშვილი გიორგი ქავთარაძე გვიმოწმებს: *,,საქართველო მისთვის ყველაფერი იყო, ყველაზე და ყველაფერზე აღმატებული: სულიერი რამ, თუ უფრო ღვთის დარი*“ (ლეონიძე, 2001, გვ. 130).

პოეტს, ისევე როგორც არაერთ მის თანამედროვე მწერალს, თავისუფლება ენატრებოდა და როდესაც რეალობას თვალს უსწორებდა, ბუნებრივია, სევდა და განცდა ეუფლებოდა. აი, ცისფერყანწელი ძმები, ჩვეულებრივ, ერთად არიან. დიდებული საღამოა, აქვეა თამუნია წერეთელი და გიორგი ლეონიძე ამით აღფრთოვანებულია, მაგრამ თამუნია ხომ ძველი საქართველოს აჩრდილია, ამიტომაც ამ შეხვედრით გამოწვეულ სიხარულს, ამ ვარდივით აყვავებულ გულზე გარდასული დიდების ამ ანარეკლს პოეტმა მხოლოდ სევდიანი ლექსი უნდა მიუძღვნას. სწორედ ამიტომ იწყება ლექსის ძველი ვარიანტი ასე: ,,ისევ აყვავდა გული ვარდივით, მინდა მწუხარე ლექსი დავწერო“. პატრიოტ ქართველებს გზა აებნათ, ზოგი დახვრიტეს, ზოგმა თავი მოიკლა ზოგიც საზღვარგარეთ გაიქცა და მართლაც გზაარეულ წეროს დაემსგავსა. სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს ლექსის შემდეგი სტრიქონები: *,,დარიალიდან გადავარდნილი ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო“.* წეროს გადაფრენა პოეტისათვის საბედისწერო წუთებთან ასოცირდება ლექსში ,,შემოდგომა“.

1927 წელს პოეტი წერს ლექსს ,,მეტივეები“ და მას უძღვნის მეგობარ პოეტს შალვა აფხაიძეს.. ამ ლექსში ტივი შედარებულია ნესტან-დარეჯანის კიდობანთან, ანუ კიდობანი არის ერთგვარი საპყრობილე, რომელშიც ნესტან-დარეჯანია დატყვევებული. ნესტანი კი ჯერ კიდევ აკაკისთან იქცა საქართველოს სახე-სიმბოლოდ. ,,მოჰყავდათ ტივი, ტურფად შეკრული, ვით კიდობანი ნესტან-ჯარისა“.

ლექსში პოეტს იქვე შემოაქვს ჩვენი ქვეყნის წარსულთან დაკავშირებული ისეთი სახე-სიმბოლოები, როგორიცაა: ,,ბედკრული ნაციხარები“, აქაც ჩნდება ,,ლურჯი ყანები“ და ამ შემოგარენის თანხლებით, მეტივეებს ,,მოჰყავდათ ტივი მთას აშვებული, თითქოს მოჰყავდათ ბრძნულად ქვეყანა“. აქ საინტერესოა რამდენმე გარემოება: კერძოდ: ბუნებრივად დაისმევა კითხვა, ვინ იგულისხმა გიორგი ლეონიძემ მეტივეებში? საინტერესოა ლექსის შემდეგი ნაწილი, რომელშიც უკვე პასუხია მოცემული ამ კითხვაზე: ,,მეტივეები ჰგავდნენ მეომრებს“. ლექსის ქვეტექსტი შეიძლება იყოს ასეთი: მეტივეები ჰგავდნენ იმ მეომრებს, რომლებმაც უნდა გამოიხსნან ნესტან-დარეჯანი. საით მიჰყავთ ეს კიდობანი – ქვეყანა მის მესვეურებს? არავინ იცის, მაგრამ სწორ გზაზე რომ არ დგანან, ეს ამავე ლექსშია დაკონკრეტებული (,,თითქოს მოჰყავდათ ბრძნულად ქვეყანა“). ნესტან-დარეჯანი რომ საქართველოს სახე-სიმბოლოდ ჰყავს პოეტს წარმოდგენილი, ეს კიდევ უფრო ცხადი ხდება ლექსიდან ,,დავით გარეჯა“.

1930 წელს გიორგი ლეონიძე წერს ლექსს ,,ივრის პირად“, რომელშიც ასევე შემოაქვს საანალიზო ლექსში წარმოჩენილი წისქვილის თემა, ,,ძველი სიმღერა“, ,,მთვარე – გულის გამაპობელი“, ბავშვობის განცდა და თმაგაწეწილი ტირიფები, ძველ ცხოვრებასთან დამშვიდობების ერთგვარ ნაღველს უკავშირდება.

პოეტის ამბივალენტობის განცდა შესანიშნავად გამოჩნდა ლექსში ,,ორი ფრინველი“, რომელიც 1947 წლით თარიღდება და სადაც პოეტი პირდაპირ საუბრობს გაორებულ სულიერ მდგომარეობაზე:

,,ორი ფრინველი მოფრინავს
ორივე ქარის ქროლითა“,
ერთმა ცას ცეცხლი მოჰფინა,
ფრთებს აქნევს დაოქროილთა,
მეორე მოლაჟვარდოა,
ლურჯი – ციაგი ფრთებითა;
ერთი ხომ ჩემი სულია,
ნეტავ მეორე ვინ არი?
რა დიდი ხანი უვლია,
კიდევ ცაზეა მდინარი.

როგორც პოეტი გვეუბნება, ამ ორი ფრინველიდან ერთი მისი სულია, მეორე კი ქვეტექსტებში უნდა ამოვიკითხოთ. ესაა პოეტის რეალური ცხოვრება, რომელშიც მისი სული შფოთავს და იმას ვერ ამბობს, რასაც განიცდის. ამიტომაა ის გაორებულ ყოფაში.

განსხვავებით პაოლოსა და ტიციანისგან, მას ბევრი რამ აქვს საოცნებო. რთულ დროს გადაურჩა, ღმერთი დაეხმარა, რომ იმ ავმა დრომ მისი სიცოცხლეც არ გაიყოლა.

გიორგი ლეონიძის უთარიღო ლექსებს შორის არაერთია, სადაც პოეტის განცდები პირდაპირ არის გადმოცემული. ამ ლექსებში პოეტი მიმართავს ისეთ ფრაზეოლოგიურ ერთეულებს, რომელთა აღქმა მკითხველს არ გაუჭირდება. მის სულიერ მდგომარეობას ამძიმებს მამულის ,,დაჭრილი სულისკვეთება“ რაც ისევ ძველ საქართველოს, ძველივე სადარდელსა და ნაღველს და ავ დროებას უკავშირდება. პოეტის ეს განწყობილება კიდევ უფრო კარგად და შეუფარავად გამოჩნდა მის ერთ უთარიღო ლექსში: ,,რა ლექსი გინდა, ჩემო დროებავ“.

კიდევ ერთ უსათაურო ლექსში ,,წვიმაა... ნისლი... ვერასა ვხედავ“, პოეტს შემოაქვს სიტყვათა ასეთი წყვილი ,,იდუმალი წყლული“. სწორედ ამ იდუმალი სატკივარით იცხოვრა, ხალხის თვალში უბედნიერესმა მწერალმა გორგი ლეონიძემ, რომელიც სინამდვილეში გულით უზარმაზარ ტკივილს დაატარებდა.

გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში ეროვნული წყლულების თემა ცალკე საძიებელია. ისევე როგორც არ ძინავთ ,,სამარის წყლულებს“, არ ძინავს პოეტის წყლულებსაც, რადგან როგორც

თვითონ ამბობს: *,,დროება შემხვდა მე უჟამური, პოეტი ვიყავ, ისიც ქართველი“* (ლეონიძე, 2001, გვ. 558-559).

ეპოქასთან პოეტის მიმართების საკითხი კიდევ უფრო კარგად იკვეთება ლექსში ,,წამიღებს სევდა წიწამურული“, რომელშიც გიორგი ლეონიძე თავის რეპრესირებულ მეგობრებს იხსენებს. არსებული რეალობის გათვალისწინებით გასაგებია პოეტის ამოძახილი: *,,ნუღარ შრიალებ ოქროს ყანაო, მაცალე შენი წყლულები ვთვალო“* (ლეონიძე, 2001, გვ. 609). ეს წყლულები, ეს ტკივილი, რომელსაც პოეტი მთელი ცხოვრება გულით დაატარებდა უშუალოდ უკავშირდება ქვეყნის წართმეულ თავისუფლებას. ლექსში ,,პოეტი მუდამ ალამდარია“ გიორგი ლეონიძე წერს: *,,თავისუფლების ხე უყვარს პოეტს“.* აშკარაა, რომ გიორგი ლეონიძე თავის ცნობიერებაში, გულში სულ ახარებდა ამ ხეს, თავისი ფიქრებითა და მომავლის იმედით ასაზრდოებდა, მაგრამ ამას გაცხადებულად ვერ ამბობდა. ამიტომაც, როგორც იკვეთება, ის დამწაშავედ გრძნობდა თავს წინაპართა წინაშე, მათ მზერას თვალს ვერ უსწორებდა, თუმცა სამშობლო კოშკის ,,უღონო მცველი“ – გიორგი ლეონიძე, არც არასოდეს დაშორებია მას ფიქრით და საქმით,

დავუბრუნდეთ ისევ ლექსს ,,ღამე ივერიისა“:

საქართველო დახანძრებულია, ნაავადარია, ულამაზესი ყანები ბეღლებშია გამოკეტილი, ისევე როგორც ქვეყნის თავისუფლებაა გამოკეტილი იმპერიის მარწუხებში: *,,სთვლემენ ბეღლებში ლურჯი ყანები, ელვარებს სხივი როგორც ლამპარი“.* ბოლო სტრიქონის ადრინდელი (წარმოდგენილი) ვარიანტი ბევრად უფრო რეალურია, ვიდრე შემდგომი კონიექტურა ,,ელვარებს ხვავი თითქოს ლამპარი“. რამდენადაც ბუნებრივია სხივისა და ლამპრის შედარება, იმდენად არაბუნებრივია ხვავისა და ლამპრის შედარება.

ძალზე საინტერესოა უკანასკნელი სტროფის პირველი სტრიქონი: *,,სთქვი ნაღვლიანი რამე ქართლივით“.* პოეტი პირდაპირ ამბობს, რომ მისი თანამედროვე ქართლი ნაღვლიანია (რაკი დახანძრებულია, ბუნებრივია, ნაღვლიანიც უნდა იყოს). ასევე ნაღვლიანია თავადაზნაურთა უმძიმესი ხვედრიც, რომლის შესახებ ზღაპრის მოყოლას პოეტი სიმბოლურად თხოვს მეწისქვილეს: *,,სთქვი ნაღვლიანი რამე ქართლივით, ან აზნაურის ქალზე ვიმღეროთ“.*

წისქვილისა და მეწისქვილის შემოტანა ლექსში ძალზე ბუნებრივია, რადგან ცხოვრების ჩარხიც წისქვილის დოლაბივით ტრიალებს და ეს მუდმივი ცვლილების არსი ყველაზე უკეთ სწორედ მეწისქვილემ იცის.

და ისევ ლოგიკური დასასრული: თავადაზნაურობაც თავის ქვეყანასავით ისევე გზადაკარგულია ამ ახალ დროში, როგორც ,,დარიალიდან ხაზარეთისაკენ გადავარდნილი წერო“.

ასე მივედით მთავარ სათქმელამდე. რას უნდა გულისხმობდეს ლექსის სათაური? ვითომ ივერიის ერთ ჩვეულებრივ ღამეს, როგოც ამას ამ ლექსის არაერთ ანლიზში ვკითხულობთ? - ვფიქრობთ არა. როდესაც გიორგი ლეონიძეს ღამის პეიზაჟის აღწერა სურს, ის იძლევა სიტყვათა ჩვეულებრივ წყობას ,,ივრის ღამე“, ,,ქართლის ღამე“, მაგრამ აქ სიტყვათა პოსტპოზიციური წყობით, და ,,ივერიის“ შემოტანით ყურადღებას ამახვილებს თავისი ქვეყნის მდგომარეობაზე. იმაზე, რომ ივერია ღამის წყვდიადშია ჩაძირული, რომ იგი დახანძრებულია. ლექსის მეორე სტროფიც ხომ ასე იწყება: ,,დახანძრებული წევს ივერია“. წევს და არა დგას, ის წაქცეულია, თავისუფლებაწართმეული, მიძინებული. მთვარე კი – ეს ზეციური მნათობი სოფლის გუბეშია ჩავარდნილი. ასე დაინახა პოეტმა სოფლის ტალახიან გუბეში გაჩრილი (აქაც გამოკეტილი) მთვარე.

ლექსი მეტად მელანქოლიურია. თუმცა ,,მტკვარზე ნარები უკრავენ თარებს“ და ,,მეტივეებიც სადღაც მღერიან“, მაინც წუხილია, დაახლოებით ისეთი ილია რომ იტყოდა: ,,ღიღინი იგი ჩამრჩენია გულს, მწუხარე არის ვით გლოვის ზარი“.

როგორც ვთქვით, საქართველოს თავისუფლება ,,საიმედოდაა” გამოკეტილი, მაგრამ პოეტის გულში მაინც ,,ელვარებს სხივი როგორც ლამპარი” და ამიტომაც მას სურს მოისმინოს ზღაპარი (ამბავი) იმის შესახებ, თუ როგორ ,,ჩალაგდნენ ყველა დროის ჩინგის-ხანები” და რომ ამ დროის ჩინგის-ხანებიც ჩალაგდებიან. იმედის ლამპარიც ამიტომ ელვარებს. ახლა კი მეწისქვილემ უნდა სთქვას პოეტის თანამედროვე ქართლივით სევდიანი ამბავი, ან ერთად უმღერონ საქართველოს

მძიმე ხვედრის ცოცხალ განსახიერებას თამუნია წერეთელს, რომელმაც საკუთარ მხრებზე გადაიტანა ეპოქის ყველა სიავე. ამიტომ იწერება ეს სევდიანი ლექსი და ამიტომ შესტირის ავტორი ბნელში ჩაძირულ ივერიას.

მერე დრომ თავისი გაიტანა. პოეტიც ,,შეეჩვია" არსებულ რეალობას და ეპოქის შესატყვისი ნაწარმოებებიც უხვად შექმნა, მაგრამ გულში მუდამ დაატარებდა იმ საოცარ ტკივილსა და სინანულს, თავისი ქვეყნის თავისუფლების ნატვრა რომ ერქვა.

ამ თვალსაზრისს გვიმტკიცებს პოეტის რამდენიმე ექსპრომტი, რომელთაგან გამოვყოფთ ერთს.

გიორგი ლეონიძეს იმედი ჰქონდა, რომ ქართველები კვლავ დაიბრუნებდნენ ძველ დიდებას, ეს იყო მისი უპირველესი სურვილი. ამის დასტურად კი პოეტის ერთი უცნობი ექსპრომტიც გამოდგება.

1960 წლის 15 მაისია. ხაშურის რაიონის საზოგადოებრიობა შეხვედრას უწყობს საქართველოს სახალხო პოეტს გიორგი ლეონიძეს.

შეხვედრის დასასრულს ხაშურელი მოსწავლე გოგონა ციცინო ბურნაძე, რომელიც საკუთარი ლექსით მიესალმა პოეტს, კვლავ მიეახლება მას და რვეულში ავტოგრაფის გაკეთებას თხოვს. პოეტი ოდნავ დაფიქრდება, მერე კიდევ ერთხელ შეხედავს გოგონას და იქვე რვეულის ყდაზე წერს ექსპრომტს:

ჩვენი შრომა, ჩვენი გარჯა,
ჩვენი ჩანგის სიმთა ჟღერა,
თქვენთვის გვინდა მომავალნო,
თქვენი ვარდის გასაშლელად.
ვით ვიბრძოდით მამაცურად,
თქვენ იშრომეთ ისე მტკიცედ
და ის დროშა ასწით მაღლა,
რომელიც ჩვენ დავიფიცეთ.

პოეტის შვილიშვილი გიორგი ქავთარაძე უაღრესად საინტერესო სტატიაში ,,ლეონიძე და საქართველოს თავისუფლების იდეა" წერს:

,,პოემა „სამგორში" საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობის პოლიტიკურ დანიშნულებას ქვეყნის თავისუფლებისათვის ბრძოლა რომ წარმოადგენს, მკაფიოდ არის გამოვლენილი თვით ამ პოემის მთელი პათოსით, რომელიც თუმცა მძაფრ წინააღმდეგობაში მოდიოდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის საქართველოში გაბატონებულ საზოგადოებრივ მსოფლმხედველობასთან; ამის გამო ლეონიძემ პოემის დაწერიდან ერთი წლის შემდეგ, 1948 წელს, მძაფრი კრიტიკა დაიმსახურა გაზეთ „კომუნისტის" მიერ გამოქვეყნებულ წერილში „სიმბოლოზმის ნამსხვრევები". პოეტი კი წერდა:

,,ჩვენ კი სხვა ქვეყნად არ ვეძებთ ოქროს,
არ გაგვიშლია მისთვის აფრები,
თავისუფლების ვართ მაძებარი,
ზედ მშობელ მიწას დავეკაფებით!"

ან კიდევ: „მაგრამ გულისთქმა საქართველოში
ყველასი ერთი იყო უკლებლად:
–ნემსში გავძვრებით, ცეცხლში დავდნებით
და მოვიპოვებთ თავისუფლებას!..."

რა თქმა უნდა, გიორგი ლეონიძემ კარგად იცოდა, რომ სიცოცხლეში ვეღარ მოესწრებოდა თავის ოცნებას – დამოუკიდებელ, თავისუფალ საქართველოს, ამიტომაც ნიშანდობლივია „ნატვრის ხის“ ჩორეხზე გადატანილი მისი სიტყვები: „ვერ მოესწრო ნასურვილარის გაცხადება, ვერ იხილა სამშობლო გაცისკროვნებული; არ ეღირსა თავისი ქვეყნისა და ხალხის კარგად ყოფნის სიხარული...“, იგი ხომ თვითონ იყო „სამშობლოს დარდით მოავადე“ ჩორეხის პროტოტიპი! ეს „ავადობა“ არც მის პოეზიას დაკლებია“ (ქავთარაძე, 2008, გვ. 14).

ალბათ, მკითხველისათვის გასაგებია, ციტირებულ ექსპრომტში რომელ დროშას გულისხმობდა პოეტი. მას იმედი ჰქონდა, რომ მოვიდოდა დრო, როცა ახალგაზრდა თაობა ძველი საქართველოს დროშას კვლავ ააფრიალებდა. ეს სურვილი და ქვეყნის თავისუფლებაზე ფიქრი პოეტს სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე სდევდა,

გამოყენებული ლიტერატურა:

აფხაიძე, შ. (1988). მახსოვს მარადის, თბილისი: ,,მერანი“.

კვიტაიშვილი, ე. (2003). ქართული სიტყვის ბაზიერი, თბილისი: ,,თეთრი გიორგი“.

ლეონიძე, გ. (2000). საქათველოს ცრემლები, თბილისი: ,,გამომცემელი გიორგი ქავთარაძე“.

ლეონიძე, გ (2001). ქართველი მწერლები სკოლაში, თბილისი: ,,დია“.

ლეონიძე, გ. (2001). შემდგენელი თამარ ბარბაქაძე, თბილისი: ,,საარი“.

ქავთარაძე, გ. (2008). ლეონიძე და საქართველოს თავისუფლების იდეა, გაზეთი. ლიტერატურული მესხეთი, 10(118), ოქტომბერი.

References:

Afxaidze, Sh. (1988). Makhsovs maradis [I remember forever]. Tbilisi, publishing house ,,Merani”.

Kavtaradze, G. (2008). Giorgi Leonidze da sakartvelos tavisuplebis idea. [Giorgi Leonidze and the idea of Georgian freedom]. Literaturuli Meskheti, 10(118), October 2008.

K’vitaishvili, E. (2003). Kartuli sitq’vis bazieri. [Tamer of the Georgian word]. Tbilisi, publishing house ,,Tetri Giorgi”.

Leonidze, G. (2000). Sakartvelos tsremlebi [Tre Tears of Georgia]. Poetry, Restorator, typesetter, prof-reader, compiler, editor and publisher: Giorgi Leon Kavtaradze.

Leonidze, G. (2001). Kartveli mts’erlebi sk’olashi. [Georgian writers at school]. Tbilisi: ,,dia”.

Leonidze, G.(2001). Rcheuli leksebi, p’oemebi, avt’obiograpia, mogonebani, ts’erilebi Giorgi leondzis shemokmedebaze. [Selected roems. Sonnets. Autobiography. Recollections. Article about the poetry Georgi leonidze]. Editor-compiler: Tamar Barbakadze, Tbilisi: ,,Saari”.

Ada Nemsadze
ადა ნემსაძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Renewed *Tsiskari* and the End of Social Realist Criticism

განახლებული „ცისკარი“ და სოცრეალისტური კრიტიკის დასასრული

By the resolution of April 23, 1932 the artistic vector of the Soviet state had to be developed by a new method – socialist realism. It was obvious that an ideological dictatorship was being established in art. Soon, all fields of art were adapted to new requirements, although this artificial process did not prove to be long-lasting in Georgian reality.

In 1957 the magazine Tsiskari began to be published. In the renewed Tsiskari, the assessment of fiction texts starts from a completely different, new position (Guram Asatiani, Revaz Tvaradze, Tamaz Chkhenkeli, Otia Pachkoria, Akaki Bakradze, Tamaz Chiladze, Koba Imedashvili...).

Keywords: socialist realism, magazine „Tsiskari“, literary criticism
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ჟურნალი „ცისკარი“, ლიტერატურული კრიტიკა

სსრკ ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილების შემდეგ საბჭოთა სახელმწიფოს სახელოვნებო ვექტორი ახალი მეთოდით – სოციალისტური რეალიზმით – უნდა გამართულიყო. როგორც აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავს, ეს ტერმინი პირველად ივან გრონსკის გამოუყენებია: *„მთავარი მოთხოვნა, რომელსაც ჩვენ ვუყენებთ მწერლებს, ესაა – წერეთ სიმართლე, შეულამაზებლად ასახეთ ჩვენი სინამდვილე, რომელიც თვითონ დიალექტიკურია. ამიტომ საბჭოთა ლიტერატურის ძირითად მეთოდს წარმოადგენს სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი“* („ლიტერატურნაია გაზეტა“, 1932 წ., 23 მაისი) (ბაქრაძე, 2019, გვ. 90).

ამიერიდან მთელი სახელოვნებო საზოგადოება თავისი შემოქმედებით, ისე როგორც ნებისმიერი სხვა პროფესიის ადამიანი, უნდა ჩაბმულიყო ახალი სოციალისტური სამშობლოს მშენებლობისა და მისი გაძლიერების საქმეში. ამასთან, ხელოვანთ კიდევ უფრო მეტი მოეთხოვებოდათ, ვინაიდან სტალინის ცნობილი ფრაზით, ისინი „ადამიანის სულის ინჟინრები“ არიან. ყველასთვის გასაგები გახდა, რომ იდეოლოგიას უნდა დაქვემდებარებოდა ყველა თავისუფალი ხელოვანი – ეს ახალი რეალობის მკაცრი მოთხოვნა იყო.

აკაკი ბაქრაძე თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „მწერლობის მოთვინიერება“, რომელიც პირველი მცდელობაა, შეისწავლოს ქართული საბჭოთა ლიტერატურის წარმოშობა-განვითარების პირობები და გამოკვეთოს ამ ლიტერატურის ხასიათი და ფორმა, ერთ თავს უთმობს სალიტერატურო კრიტიკის საკითხს და წიგნის ამ ნაწილს ასე ასათაურებს: **კრიტიკა-ჟანდარმი**. ამ ტერმინში პირდაპირაა გაცხადებული სოცრეალისტური კრიტიკის ნამდვილი დანიშნულება. *„რაკი კომუნისტებმა ექსპლუატაცია-ჩაგვრის ახალი სახეობა – ინტელექტუალური ექსპლუატაცია – შემოიღეს, ბუნებრივია, მისი შენარჩუნება-გამოყენებისათვის სჭირდებოდათ ახლებური იარაღი. შექმნეს კი-*

დეც – კრიტიკა-ჟანდარმი. კრიტიკას დაევალა არა სხვადასხვა დარგის ლიტერატურულ ნაწარმოებთა განხილვა-ანალიზი, არამედ კომპარტიის ცკ-ის დადგენილებათა ძალდატანებით (კეტით) დანერგვა და ურჩი მწერლების დასჯა" (ბაქრაძე, 2019, გვ. 202). ამიტომ მაშინდელ კრიტიკოსთა სტატიებში ხშირად შეხვდებოდით ასეთ ფრაზებს[1]: *„კლასობრივად უცხო განწყობილება", „ავითარებს ახალგაზრდობაზე მავნე შეხედულებებს", „კლასობრივი მტრის უკანასკნელი ნაშთების სევდა"* (დავით დემეტრაძე); *„არსებულით დაუკმაყოფილებლობა, თანამედროვეობის უარყოფა, ჩვენი სინამდვილისაგან გაქცევა, იმედდაკარგული სკეპტიციზმი"* (ვანო წულუკიძე); *„ეს პირდაპირი კონტრრევოლუციურ-ფაშისტური ლოზუნგია"* (კარლო ორაგველიძე); *„ავტორს შეგნებულად თუ შეუგნებლად (უფრო შეგნებულად, ვიდრე შეუგნებლად) თავისი თავი ჩაუბამს კლასობრივი მტრის სამსახურში და თავისი კალმით იმავე მიზანს ემსახურება, რასაც ყოველი თეთრგვარდიელი და საერთოდ საბჭოთა სისტემის მოძულე და მოსისხლე მტერი"* (მალაქია ტოროშელიძე). ვფიქრობთ, ეს ფრაზებიც საკმარისია იმისთვის, რომ ცხადი გახდეს 30-იანი წლების სოცრეალისტური კრიტიკის ხასიათი, პათოსი და მიზანდასახულობა. აშკარა იყო, რომ ხელოვნებაში იდეოლოგიური დიქტატურა მყარდებოდა, რომელიც შემოქმედებითი თავისუფლებისათვის უფრო და უფრო ნაკლებ ადგილს ტოვებდა. მალე ხელოვნების ყველა დარგი გადაეწყო ახალ მოთხოვნებზე, თუმც ეს ხელოვნური პროცესი ქართულ რეალობაში არ ისე ხანგრძლივი აღმოჩნდა.

სამი ათეული წელიც არ იყო გასული, რომ განახლების დასაწყისი ხელოვნების თითქმის ყველა დარგს დაეტყო, თანდათან მოირყა სოცრეალიზმის საძირკველიც. **1957 წელს** გამოსვლას იწყებს ჟურნალი **„ცისკარი",** რომლის პროდუქციაც ამ პროცესს ყველაზე უკეთ ასახავს. განახლებულ „ცისკარში" სრულიად სხვაგვარი, ახალი პოზიციებიდან იწყება მხატვრული ტექსტების შეფასება, საუბარი ლიტერატურის ახალ ტენდენციებზე, რომლის აფიშირებასა და ხაზგასმას „ცისკრის" სალიტერატურო კრიტიკა საკმაოდ თამამად იწყებს.

ჟურნალ „ცისკარს" დაარსებიდანვე დაებედა, მნიშვნელოვანი კულტურული პროცესის მაუწყებელი ყოფილიყო. ასე იყო მე-19 საუკუნეში, როცა 1852 წელს გიორგი ერისთავმა მეფისნაცვალ ვორონცოვის თანხმობით ჟურნალის გამოცემა დაიწყო. ამ საჭიროებას თავად ვორონცოვი ასე განუმარტავდა სამხედრო მინისტრ ა. ჩერნიშოვს, როცა იმპერატორთან შუამდგომლობას სთხოვდა: *„ჟურნალში უპირატესად უნდა დაიბეჭდოს ქართული, რუსული და უცხოური ლიტერატურის ნიმუშები, აგრეთვე, ცნობები სოფლის მეურნეობის, მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ"* (ჯოლოგუა, 2013, გვ. 62). 1853 წელს დახურული ჟურნალი კვლავ განაახლა ივანე კერესელიძემ 1857 წელს და 1975 წლამდე რედაქტორობდა მას. სწორედ ივანე კერესელიძის „ცისკრის" ფურცლებზე დაიწყო პირველი ლიტერატურული პოლემიკა, რომელმაც

> დაუდო სათავე ქართულ ჟურნალისტიკაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების მეტ-ნაკლებად საფუძვლიან და სისტემურ ანალიზს და მნიშვნელოვნად გამოაცოცხლა კიდეც ლიტერატურული ცხოვრება. [...] ნ. ბერძნიშვილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში პირველად იძლევა მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების სისტემურ ანალიზს და, შესაბამისად, იგი საგანგებო მნიშვნელობის ფიგურად უნდა ჩაითვალოს ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ისტორიაში (ჯოლოგუა, 2013, გვ. 86-87).

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში, 1957 წელს, „ცისკარი" კვლავ აღდგა ვახტანგ ჭელიძის რედაქტორობით. 50-იანი წლების მეორე ნახევარი ის პერიოდია, როდესაც მეთოდი სოციალისტური რეალიზმი ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში ჯერაც აქტიურად განიხილება (არ ვგულისხმობთ ისეთ გამონაკლისებს, როგორებიცაა კანის კინოფესტივალის გამარჯვებული, საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმის ნომინაციის პრიზიორი რეზო ჩხეიძის მხატვრული ფილმი „მაგდანას ლურჯა"

[1] ნაწყვეტები მოგვყავს აკაკი ბაქრაძის დამოწმებული წიგნიდან, გვ. 208-211.

(1956) ან გურამ რჩეულიშვილის აშკარად ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობით გამსჭვალული მოთხრობები), რასაც მაშინდელი სალიტერატურო ჟურნალებიც ადასტურებს.

განახლებული „ცისკრის“ **კრიტიკისა და პუბლიცისტიკის** რუბრიკა ნათლად გვიჩვენებს იმ პროცესს, რომელსაც ლიტერატურათმცოდნეობაში შეგვიძლია ვუწოდოთ სოცრეალისტური კრიტიკის დასასრულის დასაწყისი. პირველივე ნომერში დაბეჭდილი გურამ ასათიანის სტატია „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“ უკვე იმის მიმანიშნებელია, რომ იწყება მხატვრული ტექსტის საქმიანი და პროფესიონალური ანალიზი, რომელიც გვერდს უვლის ყოველგვარ იდეოლოგიურ წნეხსა და მთავარ აქცენტებს იმ სიახლეებზე აკეთებს, რომლებიც მაშინდელ ქართულ პოეზიას ახასიათებს. იმას, რომ კრიტიკა ამ საკითხზე სერიოზული პოლემიკის დაწყებას აპირებს, სათაურის სქოლიოც ადასტურებს, სადაც ვკითხულობთ: *იბეჭდება განხილვის წესით.*

ცნობილია, რომ ყველა სიახლეს, სანამ საბოლოოდ დამკვიდრდება, უწევს არსებულთან დაპირისპირება და გარკვეული პერიოდი მასთან თანაცხოვრება. ასე დაემართა განახლებულ „ცისკარსაც“. თუ გადავხედავთ ჟურნალის საწყისი წლების პროდუქციას, შევამჩნევთ სამი ტიპის სტატიებს:

1) ***სტატიები, სადაც ჯერ კიდევ საუბარია სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის უპირატესობასა და უნივერსალურობაზე.*** მაგალითად, 1957 წლის მეორე ნომერში დაბეჭდილია ოთარ ჯინორიას *„დადებითი გმირის საკითხისათვის კრიტიკულ რეალიზმსა და რევოლუციურ დემოკრატიულ რომანტიზმში“,* სადაც ავტორი წერს:

> რეალურისა და იდეალურის ნამდვილ – თანმიმდევრულსა და სრულ ერთიანობას განახორციელებს მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმი; მხოლოდ ის ასახავს სინამდვილეს მთელი სისრულით – რეალურისა და იდეალურის მთლიანობაში. მისი წინამორბედი კრიტიკული რეალიზმი კი შეზღუდულობით, ცალმხრივობით ხასიათდება, რაც მასში რეალურსა და იდეალურს შორის მძაფრი შეუსაბამობის, ღრმა წინააღმდეგობის სახით იჩენს თავს (ჯინორია, 1957, გვ. 78).

აქ არამარტო შეგნებულ ფაქტობრივ უზისტობასთან გვაქვს საქმე, როდესაც მთლიანად უარყოფილია ქართული ლიტერატურის მოდერნისტული პერიოდი და სოციალისტური რეალიზმი გამოცხადებულია კრიტიკული რეალიზმის შემდგომ მხატვრულ მეთოდად, არამედ, იდეოლოგიური მოთხოვნის მიხედვით, ტენდენციურად და არასწორადაა შეფასებული მე-19 საუკუნის კრიტიკული რეალიზმიც. *„სხვადასხვა სახით და სხვადასხვა ხარისხში კრიტიკული რეალიზმის ამ შეზღუდულობისა და წინააღმდეგობრიობის ტიპურ ნიმუშებს იძლევა, მაგალითად, გოეთესა და შილერის, თეკერეისა და დიკენსის, სტენდალისა და ბალზაკის, გოგოლისა და ტოლსტოის, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება“* (ჯინორია, 1957, გვ. 68), – აგრძელებს კრიტიკოსი. აქედან ცხადი ხდება, თუ როგორი გამრუდებული პრიზმიდან ხდებოდა კლასიკური რეალისტური შედევრების შეფასება და როგორ დამახინჯებულად იყო წარმოდგენილი ყველა ის ტენდენცია, რომლებიც ვერ თავსდებოდა სოციალისტური რეალიზმის ფარგლებში. (ასეთივე ტიპისაა შემდეგი სტატიები: ნოდარ ნაკაშიძე, ალექსანდრე ბახტაძე. „ლენინური ეროვნული პოლიტიკის ბრწყინვალე გამარჯვება“ (1957, №6); მაია ქავთარაძე. „რევოლუციური ტრადიციების სათავეებთან“ (1957, №6); გურამ გვერდწითელი. „კოლხეთის ცისკრის“ გმირები“ (1958, №2) და სხვ.)

2) ***სტატიები, რომლებშიც ჯერ კიდევ ისმის სოცრეალისტი კრიტიკოსის ხმა, თუმცა იქვე შეინიშნება გარღვევის ცდებიც და სტილურ-თემატური სიახლეების ძიება.*** მაგალითად, გურამ გვერდწითელი წერილის „დადებითი გმირის ცნების დაზუსტებისათვის“ (1957, №3) დასაწყისში აღნიშნავს, რომ დადებით გმირს განსაკუთრებული როლი ეთმობა საბჭოთა ლიტერატურაში, *„რომელიც მოწოდებულია, მხატვრულად ასახოს ნათელი მიზნით შთაგონებული საბჭოთა ხალხის შინაარსიანი ცხოვრება“* (გვ. 114). *„თანამედროვე რეაქციულ-ბურჟუაზიულ ლიტერატურას დადებითი გმირები არა ჰყავს, რადგან იგი ხატავს ისეთ ადამიანთა სახეებს, რომლებიც უპირისპირდებიან საზოგადოებას, ცოცხლობენ მხოლოდ ვიწრო პირადული ინტერესებით, თავიანთი ეგოის-*

ტური ზრახვების ასრულებას მსხვერპლად სწირავენ ყოველივე წმინდასა და ჰუმანიურს“ (გვ. 116) და ა. შ. თუმც, მეორე მხრივ, სავსებით სწორად იაზრებს დადებითი გმირის იდეალს, მნიშვნელობას, მშვენიერის ასახვის სპეციფიკას, როცა აღნიშნავს: *„დღეისათვის უკვე უკუგდებულია ის შეცდომა, რომელიც დადებითი გმირის არსებობას მხოლოდ საბჭოთა ლიტერატურას უკავშირებდა და ამით ზღვარს დებდა ადრინდელსა და საბჭოთა ლიტერატურას შორის; განსაკუთრებით უგულვებელყოფდა იგი კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურის დამსახურებას დადებითი გმირის სახის შექმნის საქმეში“* (გვ. 116). (ამავე პათოსისაა: გურამ გვერდწითელი. „უკანასკნელი წლების ქართული მხატვრული პროზა და დადებითი გმირის პრობლემა“ (1958, №12); გიორგი ნატროშვილი. „მწერლის ჭეშმარიტი გზა“ (1958, №8); გიორგი ხუხაშვილი. „ოსტატის საიდუმლო“ (1958, №7); ვლადიმერ ჯიბუტი. „გიორგი ლეონიძის ლექსები“ (1958, №7) და სხვ.).

3) ***მესამე კი არის ახალი ტიპის ლიტერატურათმცოდნეობითი სტატიები, რომლებიც ახალი თაობის კრიტიკოსებს ეკუთვნით.*** მათ თამამად თქვეს უარი მხატვრული ტექსტის პარტიული დოგმებითა და პრინციპებით გამართულ განხილვაზე და მიზნად მხოლოდ მისი ჭეშმარიტი ღირსებებისა და ფორმობრივ-შინაარსობრივი ნოვაციების წარმოჩენა დაისახეს. იმ პერიოდის პოლიტიკური და იდეოლოგიური ვითარებიდან გამომდინარე, ეს ახალი ინიციატივა დაპირისპირების (როგორც თავიანთ კოლეგებთან, ისე სახელმწიფო იდეოლოგიის მაკონტრილებელ ორგანოებთან) გარეშე ვერ ჩაივლიდა. თუმც ქართული კრიტიკის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მას უკან არ დაუხევია და ღირსეულად გაართვა თავი ამ საქმეს. ესენი იყვნენ: გურამ ასათიანი, რევაზ თვარაძე, თამაზ ჩხენკელი, ოტია პაჭკორია, კობა იმედაშვილი, თამაზ ჭილაძე, აკაკი ბაქრაძე და სხვანი.

დავიწყებთ ჩვენ მიერ უკვე ნახსენები გურამ ასათიანის სტატიით „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“ (1957, №1). თანამედროვე ქართულ პოეზიას კრიტიკოსი მიიჩნევს უშუალო მემკვიდრედ მე-19 საუკუნისა, რომელმაც *„ფილოსოფიური, სოციალური და პოლიტიკური აზროვნების უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა დაგვიტოვა“* (გვ. 107). თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღნიშნული გამოკვლევა მართლაც საეტაპო მნიშვნელობისაა და სალიტერატურო კრიტიკის მიერ სოცრეალისტური იდეოლოგიის დაძლევისა და ახალ რელსებზე გადასვლის მაჩვენებელია. გურამ ასათიანი აქ თამამად საუბრობს მემკვიდრეობითობის საკითხზე. ამბობს, რომ დროა ვაღიაროთ: *„XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა ნამდვილი გადატრიალება, რომლის შედეგადაც იგი აყვანილ იქნა განვითარების ახალ საფეხურზე“* (გვ. 107). ქართული მოდერნისტული პოეზიის, რომელსაც სულ რაღაც ერთი ათეული წლის წინაც კი „დეკადენტობად“ და „შეზღუდულობად“ მოიხსენიებდნენ და ბუნდოვანსა და გაუგებარს უწოდებდნენ, ასეთი თამამი და ზუსტი შეფასება სწორედ სოცრეალისტური იდეოლოგიის დასრულებას მოასწავებს კრიტიკაში. მოვიყვანთ კიდევ რამდენიმე ადგილს, რომლებიც ამ თვალსაზრისს საბოლოოდ ადასტურებს: *„ახალი ქართული პოეზიის ფორმირებაც დაიწყო უფრო ადრე, ვიდრე შეიქმნებოდა ქართული საბჭოთა პოეზია. ეს მოხდა ასე და ამის აღიარება საჭიროა ისტორიული სიმართლისათვის, რაც უნდა უხერხული იყოს ამ სიმართლესთან შერიგება ზოგიერთ ზედმეტად სწორხაზოვნად მოაზროვნე ლიტერატორისთვის“* (გვ. 108). *„XX საუკუნის ქართულ ლექსში პოეტურმა სახემ მიიღო უფრო მკვეთრი მატერიალური ელფერი, იგი გახდა ნაკლებად „რაციონალისტური“ და უფრო მეტად „ხორციელი“, ემოციურად უფრო ხელშესახები, ვიდრე იყო წინათ“* (გვ. 110). *„დადგა დრო, რომ თანამედროვე ქართულ პოეზიაში მოხდეს ფასეულობათა სერიოზული გადასინჯვა პოეტური ხელოვნებისადმი მაღალი, პროფესიული მომთხოვნელობის პოზიციებიდან“* (გვ. 114).

1959 წელს **რევაზ თვარაძე** წერს კრიტიკულ სტატიას **„დიდი ლიტერატურის კარიბჭესთან“** (1959, №1), ესაა მიმოხილვა რამდენიმე წლის წინ დაარსებული თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალგაზრდა მწერალთა წრის ალმანახ „პირველი სხივის“ მეხუთე-მეექვსე ნომრებისა და თან ლიტერატურული პროცესის შეფასებისა და ტენდენციების გამოკვეთის ცდაცაა.

კრიტიკოსს შენიშნული აქვს 50-იანი წლების, უფრო კი მისი მეორე ნახევრის ახალგაზრდული ქართული პოეზიისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშანი: 1) „პოეზიის, მისი გამომსახ-

ველობითი საშუალებებისა და ხერხების პროზასთან დაახლოების ტენდენცია“ – ეს გამოხატულია სწრაფვით ისეთი საგნებისა და დეტალებისაკენ, რომლებითაც პოეზია აქამდე საერთოდ არ ინტერესდებოდა და ძირითადად პროზის კუთვნილებად მიიჩნეოდა. ისინი „პროზაულ“ წვრილმანებში ხედავენ სულიერი ცხოვრების სიმაღლეს (ოთარ ჭილაძე, არჩილ სულაკაური, გივი გეგეჭკორი, მუხრან მაჭავარიანი); 2) „შედარებით ტრადიციულებს (სიტყვის საუკეთესო გაგებით) და ამდენად უფრო ეროვნულებს (სიტყვის შეზღუდული გაგებით)“ უწოდებს იგი მეორე ფრთას: ჯანსუღ ჩარკვიანს, ზაურ ბოლქვაძეს, ტარიელ ჭანტურიას, ვახტანგ ჯავახაძესა და ემზარ კვიტაიშვილს – და გამოკვეთს ნიშნებს: სილაღე, ხალისიანი მზერა, ნაკლებად მრუმე ფერები, მსუბუქი იუმორი და ირონია; 3) ფოლკლორის გამოყენება და მის საფუძველზე თავისებური ინტონაციის შექმნა – მორის ფოცხიშვილი, გურამ გოგიაშვილი. კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ იგი ძირითადად ახალგაზრდებზე საუბრობს, ამიტომ საგანგებოდ არ ჩერდება ორ პოეტზე – თამაზ ჭილაძესა და შოთა ნიშნიანიძეზე – რომელთაც უკვე აქვთ თავიანთი ხმა და სტილი.

რაც შეეხება პროზას, მისი ნიშნებია: 1) „სოფლის თემატიკის“ დაძლევა და ქალაქური ცხოვრების აღწერის შემოტანა, სადაც ტრადიციის უქონლობის გამო გარკვეული სიძნელეები დახვდათ ახალგაზრდა პროზაიკოსებს: გურამ გეგეშიძეს, გურამ რჩეულიშვილს, სოსო კორინთელს, მერაბ ელიოზიშვილს, თამაზ ნატროშვილს და იოსებ ყაჭეიშვილს. 2) მიდრეკილება პროზის პოეზიასთან დაახლოებისა – ფსიქიკის ნიუანსებში წვდომა, სტილისტური და რიტმული ძიებანი. აქვე მიანიშნებს ერთ საფრთხეზეც: *„ფსიქიკის ნიუანსებში ჩხირკედელაობა“ თვითმიზნად არ იქცეს და ჩრდილში არ მოექცეს ნამდვილი პროზის უმთავრესი ღირსება – არ შეასუსტოს საკაცობრიო იდეალები, იგი მიჩნეულ არ იქნეს „მოსაწყენ და მძიმე ტვირთად“* (გვ. 129).

პოეზიის იმ ტენდენციას შენიშნავს და განიხილავს **თამაზ ჩხენკელი** სტატიაში **„პოეტის პირველი წიგნი“** (1960, №5), რომელზეც რევაზ თვარაძე საუბრობს, ოღონდ ეს წერილი საკუთრივ ოთარ ჭილაძის პოეზიას და მის პირველ კრებულს – „მატარებლები და მგზავრები“ (1959) – ეხება. თამაზ ჩხენკელიც აღნიშნავს ახალგაზრდა პოეტის ორიგინალურ სტილსა და გზას, მისი პოეზიის ძირითად მაორგანიზებელ ძალად კი ინტონაციით დატვირთულ აზრს მიიჩნევს და ხაზს უსვამს რამდენიმე ნიშანს: მისი ფრაზა ზოგჯერ უხეში და მშრალია, მუსიკალური ხმიერება უკანა პლანზეა გადაწეული, რაც მარტო პოეტური ტემპერამენტის თავისებურება კი არაა, არამედ წინდახედულებაა პოეტისა, რადგან გალაკტიონის მუსიკალური პოეზიის შემდეგ ამ გზით სიარული უიმედო იქნებოდაო. და თუკი აქა-იქ შევამჩნევთ ფრაზის გალაკტიონურ ინტონაციას, ეს იმას ნიშნავს, რომ *„ახალგაზრდა შემოქმედი მისთვის ორგანული პოეტური სამყაროს გამოხატვისას სიტყვასთან ჰიდილში გამარჯვებული გამოსულა“* (გვ. 122).

ნოდარ დუმბაძის რომან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონსა“ და მოთხრობებს ეხება **ოტია პაჭკორიას** სტატია **„სოფლელი ბიჭი“** (1961, №1), რომელშიც საკმაოდ დაწვრილებითაა განხილული ძირითადი ასპექტები აღნიშნული ტექსტებისა, კერძოდ, იუმორი, მისი სახეები – ხასიათის კომიზმი და სიტუაციური კომიზმი, რომელს და რა ხარისხით მიმართავს მწერალი და როგორ ართმევს იგი დასახულ ამოცანას თავს. გაანალიზებულია მოთხრობების ძირითადი პრობლემატიკა, იუმორისა და ირონიის მიღმა დასმული სერიოზული პრობლემები: სიყალბე, ფსევდო-კულტურული ატმოსფერო ოჯახში და შედეგი – ასეთ გარემოში გაზრდილი ბავშვი, რომელსაც მხოლოდ მდაბალი ინსტინქტები უყალიბდება. ოტია პაჭკორია ხანდახან კრიტიკულია და ამბობს, რომ იუმორი ზოგჯერ თვითმიზნად იქცევა და მას ყოველთვის არ არის ამოფარებული მნიშვნელოვანი აზრი.

თანამედროვე პროზის კიდევ ერთ ტენდენციაზე საუბრობს **კობა იმედაშვილი** სტატიაში **„ოტია იოსელიანის ნოველები“** (1961, №3). ესაა პროზის ლირიზმი, ლირიკული ელემენტის შეტანა პროზაულ ტექსტში: *„თანამედროვე პროზა და პოეზია ავლენენ მძლავრ ტენდენციებს ერთურთის განწყობების, გამოსახვის ხერხებისა და ხასიათების გადაღებისა. პირველი ნაბიჯი აქეთკენ თითქოს პოეზიამ გადადგა და ეს მისთვის ნამდვილად სასიკეთო იყო. პროზის ლტოლვა პოეზიისაკენ მეორეული მოვლენაა, მაგრამ ლიტერატურისთვის და ქართული მწერლობისთვისაც იგი უკვე სიახლე აღარაა“* (გვ. 133). პროზაში ლირიკული ელემენტის შეტანა მე-20 საუკუნის დასაწყისის

ქართული პროზის ერთ-ერთი ნიშანია (ჭოლა ლომთათიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე), რომელიც შემდეგ იკარგება სოცრეალიზმის ეპოქაში დღეს ჩვენთვის უკვე ნაცნობი და გასაგები მიზეზების გამო. როგორც ეს სტატია გვიდასტურებს, 60-იანი წლებიდან ეს ტენდენცია კვლავ იჩენს თავს და მის დასტურად კრიტიკოსს მოჰყავს ოტია იოსელიანის ნოველები: „ჩქარი მატარებლიდან“, „თამაში“, „დაგვიანება“, „მენავე“, „თეთრი ქალიშვილი“.

ფრაზის ლაკონიურობა და სიმკაცრე, სისადავე და უბრალოება, ფსიქოლოგიური ძიებანი, ახალგაზრდა, განათლებული ადამიანის მღელვარე განცდები, სიკვდილ-სიცოცხლის ჭიდილი, სიყვარული და ტკივილი – ეს ყველაფერი, ძველი და მუდმივად შემაწუხებელი საკითხები, *„მკაცრ რეალისტურ ჩარჩოებში მოქცეული, დამშვენებული სისადავითა და ოსტატური უბრალოებით“* (შატბერაშვილი, 1961, გვ. 134), – ასე აფასებს **გიორგი შატბერაშვილი** გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობებს წერილში **„გურამ რჩეულიშვილი“**.

„ცისკარსა“ და „მნათობში“ 1961 წელს დაბეჭდილ მოთხრობებს მიმოიხილავს **გურამ ასათიანის** ვრცელი სტატია **„მოთხრობა, მკითხველი, დრო“** (1962, №4), სადაც არაერთი მნიშვნელოვანი მოსაზრებაა გამოთქმული ამ ჟანრის, მისი განვითარებისა და გამოვლენილი ტენდენციების შესახებ. პირველი, რაზეც ყურადღებას ამახვილებს კრიტიკოსი, არის თანამედროვე პროზაში ახლახან დამკვიდრებული მიდრეკილება ე. წ. „ფსიქოლოგიური პასაჟებისკენ“, როცა სტრუქტურითა და ხასიათით ფაქტობრივად გლახა ჭრიაშვილის მონოლოგს ვიღებთ. გურამ ასათიანი კორექტულად უწოდებს ამ ტენდენციას „უცნაური ორიგინალობის“ სურვილს. კრიტიკოსი აღნიშნავს პროზაში ლირიკული ელემენტის შეჭრის ტენდენციას და ამ და სხვა ნიშნებით განიხილავს თამაზ ჭილაძის, თამაზ ნატროშვილის და არჩილ სულაკაურის მოთხრობებს. საინტერესოა კიდევ ერთი მომენტი, რომელსაც შენიშნავს 60-იანი წლების კრიტიკა – გაბატონებული მეშჩანობა საზოგადოებაში და ამ პროცესს დაპირისპირებული ახალგაზრდობის სისუსტე. გვახსენდება ოთარ იოსელიანის ფილმი „აპრილიც“ (1962), რომელიც ასევე მომხვეჭელობისა და ქონებით ტკბობის წინააღმდეგაა მიმართული და დროშიც ზუსტად ემთხვევა აღნიშნულ მოთხრობებს. როგორც ჩანს, ამ დროისათვის საზოგადოებაში უკვე გამოკვეთილია სეგმენტი, რომლისთვისაც ქონების დაგროვება ქცეულა მიზნად და ისინი აშკარა წინააღმდეგობაში მოდიან საზოგადოების იმ ნაწილთან, რომელთაც ადამიანური ფასეულობებისადმი – სიყვარული, ერთგულება, უანგაროობა, სიკეთე, თავმდაბლობა – უცვლელი დამოკიდებულება აქვთ. მაშინდელი ქართული კრიტიკაც შენიშნავს ამ ტენდენციას და მხარს უჭერს მორალის, ზნეობის, უბრალო ადამიანური თვისებების წარმოჩენას და წუხს უსამართლობისა და მეშჩანობის წინააღმდეგ გამოსულ პერსონაჟთა პასიურ როლზე.

ძალიან საინტერესოა **ოტია პაჭკორიას „შუადღის“ ილუზიები“** (1962, №12), რომელშიც პირდაპირაა ნათქვამი, რომ დადგა „ახლებური წერის“, ახალი ფორმების შემოტანის დრო და ეს პროცესი დაიწყო კიდეც ჩვენს ლიტერატურაში:

> თანამედროვე პროზის პრინციპები ექსპერიმენტების წყაროდ იქცა და დაგვაფიქრა, ისე წერა, როგორც ვწერდით, არ შეიძლება, საჭიროა ახალი ფორმები და ასეთი ფორმები არსებობს. არსებობს ასოციაციები, კონტრაპუნქტი, რეტროსპექტული პროზა. [...] ესაა ქართული პროზის სიახლის საფუძველი, რამაც ბევრი საინტერესო და კარგი შედეგი გამოიღო, მაგრამ ბევრჯერ მხოლოდ ილუზიები შექმნა (გვ. 128).

გარდა ამისა, ეს წერილი საინტერესო და მეტად ყურადსაღებია იმიტომაც, რომ აქ უკვე პირდაპირაა ნათქვამი – თანამედროვე ლიტერატურამ დაძლია სოცრეალისტური პერიოდი, რასაც აღიარებს 60-იანი წლების კრიტიკა, როგორც არასწორს, დამაზიანებელს, თაობათა დამაპირისპირებელს და სიახლეების შემაფერხებელს:

ჩვენი უფროსი თაობის მწერლობასა და ჩვენ შორის ჩადგა დროის ხანგრძლივი მონაკვეთი – სქემატური ლიტერატურის აყვავების ხანა. [...] ყველაფერი, რაც გაბატონებულ სქემატურ შეხედულებებს არღვევდა, ხელაღებით გვსურდა, უარგვეყო, რის გამოც ხელოვნურად და უმიზეზოდ დავუპირისპირეთ ერთმანეთს თაობები, თვისებრივი სიახლეების ძიება პრინციპული საფუძვლების რღვევად მივიჩნიეთ და, გარდა ამისა, ჯერ კიდევ ვერაფრით გადავეჩვიეთ ლიტერატურის ლინეისებური ცხრილებით დალაგებას. (გვ. 129).

აქვე კრიტიკოსი გამოთქვამს იმის იმედსაც თუ ვარაუდს, რომ შესაძლოა ჩვენ, ერთგვარად გარდამავალი ლიტერატურული თაობაც კი ვიყოთ, რომელიც ახალ გამომსახველობით ფორმებსა და თვისობრიობას ეძებს და ნიადაგს ამზადებსო. მართლაც, თუ გავიხსენებთ 70-იანი წლებიდან როგორც პროზაში, ისე პოეზიაში დაწყებულ ლიტერატურულ პროცესს, აშკარა გახდება, რომ ნიჭიერი კრიტიკოსი ამ შემთხვევაში წინასწარმეტყველად მოგვევლინა.

იმავე პრობლემას, პლაკატურობას ლექსში, ეხება **რევაზ თვარაძის** წერილი **„პოეტური კულტურის ზოგიერთი საკითხი“** (1963, №6):

პიროვნების კულტის პერიოდში, მართლაც, პლაკატურ პოეზიას მეტი გასაქანი ჰქონდა და ლირიკაც ერთგვარად ჩრდილში იყო მოქცეული... მაგრამ დღესდღეობით, როდესაც ლირიკამ მეტი თავისუფლება და აღიარება მოიპოვა, მეორე უკიდურესობის მოწმენი ვხდებით: შესამჩნევად შესუსტდა როგორც ავტორთა, ისე გამომცემელთა პასუხისმგებლობის გრძნობა გამოქვეყნებული ნაწარმოების მიმართ და როგორც არასდროს, ისე დახვავდა ლირიკის მარკით გასაღებული საალბომო წილადობილა (გვ. 99).

როგორც ვხედავთ, აქაც უკვე დაძლეულია სოცრეალისტური ლიტერატურის ეს კონიუნქტურული ფაზა და აქცენტი გადატანილია ნამდვილ პოეტურ გრძნობაზე; ოღონდ გაჩენილა მეორე პრობლემა – გადამეტებული და უსაგნო ლირიზმი, რაც მაშინ ხდება, როცა შემოქმედს ზომიერების გრძნობა ღალატობს.

აღნიშნულ სტატიაში ზემოთ უკვე ნახსენებ პოეტური ხერხების პროზასთან დაახლოების ტენდენციაზე საუბრობს კრიტიკოსი, ამჯერად უფრო ჩაღრმავებით, არგუმენტირებულად და შესაბამისი მაგალითების მოხმობით. იგი გამოყოფს ნიშნებს: განსჯის ელემენტების მოჭარბება, სწრაფვა საგნობრიობისაკენ, პოეზიის მიერ მანამდე იგნორირებული დეტალებისაკენ... საინტერესოა, რომ კრიტიკოსი აქაც გადამეტებული პროზაულობის საშიშროებას ხედავს და ფრთხილობს:

ხსენებული ტენდენცია თავისთავში უდიდეს საფრთხესაც შეიცავს; საკმარისია, პოეტმა განსჯისკენ სწრაფვა თვითმიზნად გაიხადოს, საშუალების მოპოვებისას დაივიწყოს მიზანი – წვდომა სულიერი სიმაღლეებისა, ან კიდევ, თუნდაც წუთიერად დაკარგოს ზომიერების გრძნობა და პოეტური ალღო, რომ უმალ თავს იჩენს სავალალო შედეგი – ლექსის გადაქცევა პროზად (ამ სიტყვის ყველაზე ცუდი გაგებით), მოსაწყენ წილადობილად და მჟავე „ფილოსოფიად“ ნატურალიზმის უხვი საკმაზითურთ (გვ. 100).

* * *

გარდა თანამედროვე ლიტერატურის სიღრმისეული ანალიზისა, განახლებული „ცისკარი“ ეხებოდა ლიტერატურის თითქმის ყველა სფეროს: ძველ ქართულ ლიტერატურას (შალვა გოზალიშვილი, შალვა ხიდაშელი, სარგის ცაიშვილი, იოსებ მეგრელიძე), ფილოსოფიასა და ესთეტიკას, თარგმანის საკითხებს (ლეილა თაქთაქიშვილი-ურუშაძე, რამაზ პატარიძე, გურამ კანკავა, ნატალია ორლოვსკაია), უცხოელ ქართველოლოგთა ღვაწლსა და დამსახურებას (დევიდ მარშალ ლენგი, მარჯორი უორდროპი, სამსონ ენუქაშვილი), ანტიკურ, აღმოსავლურ და დასავლურ ლიტერატურას (სიმონ ყაუხჩიშვილი, ნოდარ კაკაბაძე, ნიკო ყიასაშვილი, ალექსანდრე გვახარია, ნოდარ მშვილ-

დაძე), საქართველოს ისტორიის საკითხებს (ვახტანგ ბერიძე, შოთა მესხია, რევაზ კიკნაძე), ქართულ თეატრსა და კინოს (ნიკო ნიკოლაძე, აკაკი ვასაძე), ეთნოლოგიურ და ფოლკლორულ პრობლემატიკას (ანდრო ლეკიაშვილი, ვალერიან ითონიშვილი) და ა. შ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ასათიანი, გ. (1957). შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ. „ცისკარი“. 1. 107-114. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123275/1/Ciskari_1957_N1.pdf

ასათიანი, გ. (1962). მოთხრობა, მკითხველი, დრო. ცისკარი. 4. 8-111. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123608/1/Ciskari_1962_N4.pdf

ბაქრაძე, ა. (2019). მწერლობის მოთვინიერება. თბილის: ლიტერატურის მუზეუმი. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/318748/1/Mwerlobis_Motviniereba.pdf

გვერდწითელი, გ. (1957). დადებითი გმირის ცნების დაზუსტებისათვის. ცისკარი. 3. 114-120. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123295/1/Ciskari_1957_N3.pdf

თვარაძე, რ. (1959). დიდი ლიტერატურის კარიბჭესთან. „ცისკარი“. 1. 124-131. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123392/1/Ciskari_1959_N1.pdf

თვარაძე, რ. (1963). პოეტური კულტურის ზოგიერთი საკითხი. ცისკარი. 6. 96-111. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123701/1/Ciskari_1963_N6.pdf

იმედაშვილი, კ. (1961). ოტია იოსელიანის ნოველები. ცისკარი. 3. 133-138. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123535/1/Ciskari_1961_N3.pdfჩხენკელი, თ. (1960). პოეტის პირველი წიგნი. ცისკარი. 5. 118-122. https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/123492

პაჭკორია, ო. (1961). „სოფლელი ბიჭი“. ცისკარი. 1. 108-113.) https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123528/1/Ciskari_1961_N1.pdf

პაჭკორია, ო. (1962). „შუადღის“ იღუზიები. ცისკარი. 12. 128-140. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123647/1/Ciskari_1962_N12.pdf

შატბერაშვილი, გ. (1961). გურამ რჩეულიშვილი. ცისკარი. 8. 131-136. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123547/1/Ciskari_1961_N8.pdf

ჯინორია, ო. (1957). დადებითი გმირის საკითხისათვის კრიტიკულ რეალიზმსა და რევოლუციურ-დემოკრატიულ რომანტიზმში. „ცისკარი“. 2. 78-88. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123288/5/Ciskari_1957_N2.pdf

ჯოლოგუა, თ. (2013). ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია: XIX საუკუნე. თბილისი. https://digitallibrary.tsu.ge/book/2020/lectures/jologua_qartuli_jurnalitikis_istoria.pdf

References:

Asatiani, G. (1957). Shenishvnebi Tanamedrove Kartuli Poetikis Shesakheb. [Notes about modern Georgian poetics]. „Tsiskari“. 1. 107-114. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123275/1/Ciskari_1957_N1.pdf

Asatiani, G. (1962). Motkhroba, mkitkhveli, dro. „Tsiskari“. 4. 98-111. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123608/1/Ciskari_1962_N4.pdf

Bakradze, A. (2019). Mtserlobis Motviniereba. [The Taming of Literature]. Tbilisi: Literaturis muzeumi. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/318748/1/Mwerlobis_Motviniereba.pdf

Chkhenkeli, T. (1960). Poetis Pirveli Tsigni. [The poet's first book]. „Tsiskari“. 5. 118-122. https://iverieli.nplg.gov.ge/handle/1234/123492

Gverdtsiteli, G. (1957). Dadebiti gmiris tsnebis dazustebisatvis. [For clarifying the concept of a positive hero]. „Tsiskari“. 3. 114-120. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123295/1/Ciskari_1957_N3.pdf

Imedashvili, K. (1961). Otia Ioselianis Novelebi. [Novellas by Otia Ioseliani]. „Tsiskari“. 3. 133-138. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123535/1/Ciskari_1961_N3.pdf

Jinoria, O. (1957). Dadebiti Gmiris Sakitkhisatvis Kritikul Realizmsa da Revolutsiur-demokratiul Romantizmshi. [For the question of the positive hero in critical realism and revolutionary-democratic romanticism]. „Tsiskari“. 2. 78-88. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123288/5/Ciskari_1957_N2.pdf

Jologua, T. (2013). Kartuli Zhurnalistikis Istoria: XIX Saukune. [History of Georgian journalism: XIX century]. Tbilisi. https://digitallibrary.tsu.ge/book/2020/lectures/jologua_qartuli_jurnalitikis_istoria.pdf

Pachkoria, O. (1961). "Sopleli bichi". ["The country boy"]. „Tsiskari". 1. 108-113. https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123528/1/Ciskari_1961_N1.pdf

Pachkoria, O. (1962). "Shuadghis" iluziebi. [„Afternoon" illusions]. „Tsiskari". 12. 128-140. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123647/1/Ciskari_1962_N12.pdf

Shatberashvili, G. (1961). Guram Rcheulishvili. [Guram Rcheulishvili]. „Tsiskari". 8. 131-136. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123547/1/Ciskari_1961_N8.pdf

Tvaradze, R. (1959). Didi Literaturis Karibchestan. [At the gate of great literature]. „Tsiskari". 1. 124-131. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123392/1/Ciskari_1959_N1.pdf

Tvaradze, R. (1963). Poeturi kulturis zogierti sakitkhi. [Some issues of poetic culture]. „Tsiskari". 6. 96-111. https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/123701/1/Ciskari_1963_N6.pdf

Khatuna Nishnianidze
ხათუნა ნიშნიანიძე
Tbilisi Theological Academy and Seminary
თბილისის სასულიერო აკადემია და სემინარია
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Precolonial Period Political and Sociocultural State in "Davitiani" and the History of its Study in Socialist Realism Era

პრეკოლონიური ხანის პოლიტიკური და სოციოკულტურული ვითარება „დავითიანში“ და მისი შესწავლის ისტორია სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში

The history of the study of „Davitiani" counts almost more than a century and a half. Davit Guramishvili created not only own self-portrait but also a self-portrait of the whole nation. During his time living in Georgia, Russia and Ukraine he has never been distant form political and historical events. The goal of our research is to answer the following questions: Under Soviet rule when nationalism was received as a thing of the past, how were the national and personal troubles represented in „Davitiani" perceived in scientific literature? How is the political and sociocultural state reflected in „Davitiani" and how was it received in Soviet period? Were the political and sociocultural relations between Georgia, Russia and Ukraine described in "Davitian" being studied based on the information in various literary sources and archival materials? What indicators did Soviet comparative literature provide us with for analyzing „Davitiani"? Was Davit Guramishvili generally thought of as a uniting symbol of three nations or was it a Soviet propaganda? How was Davit Guramishvili's artistic face portrayed across Georgia, Ukraine and Russia during the Soviet Union?

Key words: „Davitiani"; Davit Guramishvili; Precolonial period; Socialist realism
საკვანძო სიტყვები: დავითიანი“; დავით გურამიშვილი; პრეკოლონიალური პერიოდი; სოციალისტური რეალიზმი

სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში „კულტურული ტექსტი“ წარმოადგენდა ყველაზე საჭირო და მსუყე ნიადაგს საზოგადოებაზე იდეოლოგიური ზეგავლენის მოსახდენად. ტექსტის არასწორი ინტერპრეტირება, ავტორისეული სათქმელის უგულებელყოფა ან გაყალბება ტექსტისა და მკითხველის „მოთვინიერების“, „დამორჩილების“ ყველაზე ეფექტურ ხერხად მიიჩნეოდა. ჯერ კიდევ *„მარქსი და ენგელსი ხელოვნებას მოიაზრებდნენ როგორც იდეოლოგიური გაზისის დანამატს და მხატვრულ პროდუქტს განიხილავდნენ იდეოლოგიასთან მიმართებით“* (გელაშვილი, 2013, გვ. 371). „დავითიანის“ კვლევის ისტორია, რომელიც თითქმის საუკუნე ნახევარს ითვლის, შემოგვინახავს ცოდნას იმის შესახებაც, თუ როგორ ინტერპრეტირდებოდა სოციალისტური რეალიზმის ეპოქაში „დავითიანში“ აღწერილი პრეკოლონიური ხანის პოლიტიკური და სოციოკულტურული ვითარება. კონტროლი ლიტერატურაზე, რომელიც, როგორც აღნიშნულია, *„ისტორიულ ტრავმათა გამოსახვის ტრადიციული სივრცეა“* (წიფურია 2013, გვ.103) იძლეოდა თუ არა „დავი-

თიანში“ აღწერილი ისტორიული და კულტურული ტრავმების[1] ვერბალიზების საშუალებას? როგორ ინტერპრეტირდებოდა „დავითიანში“ ასახული პიროვნული და ეროვნული განსაცდელი, პრეკოლონიური ხანის პოლიტიკური და სოციოკულტურული ვითარება საბჭოთა იდეოლოგიის მძვინვარებისა და წნეხის პირობებში, როცა ნაციონალიზმი მიიჩნეოდა წარსულის გაუმართლებელ რეციდივად? „დავითიანში“ აღწერილი ქართულ, რუსულ და უკრაინულ სამყაროთა შორის არსებული პოლიტიკური და სოციოკულტურული მიმართებები შეისწავლებოდა თუ არა სხვადასხვა ლიტერატურულ წყაროსა და საარქივო დოკუმენტში დაცული ინფორმაციის საფუძველზე? რა და როგორი აქცენტები კეთდებოდა ტექსტზე, რომელიც შუა საუკუნეების მემკვიდრეობას წარმოადგენდა და ერთ-ერთი ყველაზე სარწმუნოებრივი წიგნი იყო, მაშინ, როცა სოციალისტური რეალიზმის ეპოქა ადამიანის ცნობიერებიდან დევნიდა ყოველგვარ რელიგიურსა და რელიგიურობას.

საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში სამეცნიერო ლიტერატურა ცალმხრივად აქცენტირდებოდა „დავითიანში“ აღწერილ ქართულ-რუსულ– უკრაინულ ურთიერთობებზე. არადა ქართული მხატვრული ლიტერატურის ისტორიაში „დავითიანი“ ქართულ-რუსულ ურთიერთობათა პირველ, ყველაზე მასშტაბურ რეცეფციას წარმოადგენს და ბევრად განსაზღვრავს შემდგომი დროის მხატვრულ ლიტერატურაში აღნიშნული საკითხის რეპრეზენტაციის ფორმასა და შინაარსს. ქართულ-რუსული პოლიტიკური ურთიერთობების ამსახველი ისტორიების მოხმობა სხვა განსაცდელთა გვერდით, ე.წ. ,,ქართლის ჭირის“ კონტექსტში, უკვე გამოკვეთს ავტორისეულ პოზიციას. ამას ერთვის გურამიშვილისეული განსჯა-კომენტარები და პერსონაჟთა მძიმე ფსიქო-ემოციური განცდები, ბიბლიური ალუზიები, რაც, ასევე, აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ავტორისეული პოზიციის გამომხატველი ხდება. ჩვენ მიერ მოხმობილი ისტორიული წყაროების საფუძველზეც დასტურდება გურამიშვილის სიმართლე. *„ამ პოემას სამართლიანად ეძახიან მე-18 საუკუნის საქართველოს ენციკლოპედიას“* (კოსარიკი, 1957, გვ. 47). საკითხთა სწორად აქცენტირების, ღრმა, საფუძვლიანი არგუმენტირებისა თუ ემოციურ-გამომსახველობითი რეპრეზენტაციის თვალსაზრისით, დავით გურამიშვილი ყველაზე პოლიტიზებულ ავტორად წარმოჩნდება. შემთხვევითი არც ისაა, რომ „ქართლის ჭირი“ სახელიდება პოლიტიკური ლირიკის ნიმუშად (ნორაკიძე, 1980, გვ. 100). „ქართლის ჭირის“ როგორც დოკუმენტური პოეზიის ნიმუშის წყაროთმცოდნეობითი ფუნქცია განუსაზღვრელად დიდია ქართულ ისტორიოგრაფიაში. მატიანეთა მსგავსად მისი მთავარი პერსონაჟიც მეფე ვახტანგ მეექვსეა, ყველა სხვა პერსონაჟი მის გარშემო და მის წიაღში შემოკრებილა, ამბები, მოვლენები კი ზედმიწევნითი „უტყველობითა“ და ობიექტურობით, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირით ვითარდება. შუა საუკუნეების საეკლესიო და ისტორიული ჟანრის „ჭეშმარიტად მეტყველების“ პრინციპებიდან გამომდინარე გურამიშვილიც „მართალს იტყვის“, მისი სიმართლე დიდაქტიკური და მამხილებელი სიმართლეა. თუ მისი თანამედროვე ისტორიკოსები – ფარსადან გორგიჯანიძე, ვახუშტი ბატონიშვილი, სეხნია ჩხეიძე და სხვანი – პიროვნული მახასიათებლების, საკითხის სირთულის ან იქნებ სამეფო კარის ეტიკეტის გამო დუმან და ობიექტური სიმძაფრით არ გადმოსცემენ ქართლის ჭირის, ქართულ-რუსულ პოლიტიკურ ურთიერთობებში თავჩენილი სირთულეებისა და იმედგაცრუებების ამბებს, გურამიშვილი წყაროთმცოდნეობითი სიზუსტით, დაუფარავად აღწერს მიმდინარე მოვლენებს, მხარეთა პოზიციის შეფასებისას კი თავდაჭერილი, მშვიდი და, ერთი შეხედვით, უემოციოა. გურამიშვილს ძმათამკვლელი ომი „აჟრჟოლებს და ტანში ზარავს“, ამიტომ „ენის ბორძიკით“ არასოდეს ლაპარაკობს, სახელმწიფოებრივად მოაზროვნე კაცია და ვიწრო, სეკულარული ინტერესით ცხოვრება წესად არასოდეს გაუხდია.

„დავითიანში“ „ქართლის არაკი“, ამბავი, იგივე „ქართლის ჭირი“ მსოფლიო გეოპოლიტიკურ ჭრილშია განხილული. ხუთი პოლიტიკური და გეოგრაფიული სივრცე, რომელიც, კულტურული და პოლიტიკური თვალსაზრისით მე-18 საუკუნის ქართლის ბედს განსაზღვრავს, ოსმალეთი, სპარსეთი, ჩრდილოეთ კავკასია, რუსეთი და დასავლეთ ევროპაა. მათ შორის სპარსეთსა და

[1] „ *კულტურული ტრავმა ჩნდება, როცა კოლექტივის წევრები გრძნობენ, რომ მათ გადაიტანეს საზარელი მოვლენა, რომელიც წარუშლელ კვალს ტოვებს მათ ჯგუფურ ცნობიერებაზე, სამუდამოდ აღიბეჭდება მათ მოგონებებში , ძირეულად და შეუქცევადად ცვლის მათ მომავალ იდენტობას“* (წიფურია, 2013, გვ.113).

ოსმალეთთან მრავალჭირნახული პოლიტიკური ურთიერთობის გამოცდილება ჰქონდა საქართველოს, რუსეთთან – არც თუ ინტენსიური და სახარბიელო. ქართულ-რუსული ურთიერთობების შესახებ გერონტი ქიქოძე (1964, გვ. 264) თავის ცნობილ ესეში „ჯვარედინ გზაზე“ წერს: *„ჩვენი ეროვნული კულტურა დასავლეთევროპული და წინააზიური ელემენტების თავისებური შეუღლებაა... უბედურმა შემთხვევამ დაგვაახლოვა ამ უცხო ქვეყანასთან და ჩვენი სულიერი შეუღლება უკანონოა“,* – ისტორიული წყაროებიდან დასტურდება, რომ მე-16 საუკუნიდან დაწყებული ეს ,,უკანონობა“ მე-18 საუკუნეში, ვახტანგ მეექვსის მეფობის დროს, საბედისწერო ხასიათს იღებს. ჯერ კიდევ XI – XII საუკუნეების ლიტერატურულ წყაროებში დასტურდება ლექსიკური ერთეულები ,,რუსი“, „რუსეთი“, ,,რუსთა“. უფრო ადრეულში კი გვხვდება მათი სინონიმური მნიშვნელობის მქონე სიტყვები – ,,სკვითთა“, ,,ხაზართა“, ,,ჩრდილოეთის ქვეყანა“. *,,დარიალ-თერგ-ასტრახანის ტრაქტი, რომლითაც მე-16 – მე-17 საუკუნეებიდან ასე ხშირად მოგზაურობენ ,,ქუეყანასა ჩრდილოისასა“ ნერსესავით ლტოლვილნი ქართველთა მეფე-დიდებულნი, ჯერ კიდევ მერვე საუკუნეში და, საფიქრებელია, უფრო ადრეც, ყოფილა ქართველების მიერ გატკეპნილი“,* – ,,აბო თბილელის წამების“ გეოგრაფიულ ტერმინთა შესახებ მსჯელობისას შენიშნავს კორნელი კეკელიძე (1986, გვ. 18).

რუსეთის მიერ ქართული სახელმწიფოს დიპლომატიური და სამხედრო-სტრატეგიული დაპყრობის მცდელობას დიდი ისტორია აქვს და მე-15 საუკუნის მიწურულიდან დოკუმენტურად დასტურდება კიდეც. საქართველოს სამხრეთით ორი მძლავრი სახელმწიფოს – სპარსეთისა და ოსმალეთის არსებობა ოდითგან დიდ საფრთხეს უქმნიდა ქვეყანას. ქრისტიანული სამყაროს განაპირას მოქცეული ქვეყნის განსაცდელზე გვესაუბრება მე-8 საუკუნის დიდი ქართველი იოანე საბანისძე: *„...რომელნი ესე ვართ ყურესა ამას ქუეყანისასა...“* (2005, გვ. 1052). ეს განსაცდელი გეოგრაფიისა, საფრთხე კულტურული და პოლიტიკური ექსპანსიის როგორც უქრისტო, ისე ქრისტიანული სახელმწიფოების მხრიდან, მუდმივად იყო მიზეზი პოლიტიკური და სამხედრო თვალსაზრისით ერთგული, საიმედო პარტნიორის ძიებისა. აღსანიშნავია, რომ მე-16 საუკუნეში, დიდი განსაცდელის ჟამს, ქვეყნის „მხსნელის“ ძიება კახეთის მეფის ინიციატივით დაიწყო და მე-18 საუკუნეში კახთა მეფის, ერეკლე მეორის ინიციატივითვე დასრულდა.

„დავითიანით“ დასტურდება, რომ ქართული და რუსული სტრატეგიული ინტერესები არც არასოდეს თანხვდებოდა ერთმანეთს. პეტრე I-მა არ აასრულა ვახტანგისთვის მიცემული დაპირება და კასპიისპირეთში დაწყებული ლაშქრობა მალევე, 1722 წელს შეწყვიტა. ქართულ-რუსული ურთიერთობების ამ ტრაგიკულ ისტორიას ასე აფასებს ივანე ჯავახიშვილი: *„უკუღმართად დამთავრდა საქართველოსთვის რუსთა ხელმწიფის მიერ აღთქმული აღმოსავლეთის ქრისტიანთა „მფარველობა“: ჯერ თავის სასარგებლოდ ქართველთა ომში ჩათრევით და შემდეგ მტრის წინაშე უმწეოდ მიტოვებითა და მტრისთვის გაცემით“* (1909, გვ. 12).

გურამიშვილი ქართულ-რუსული ურთიერთობების გარიჟრაჟზე, როცა ეს-ესაა ყალიბდებოდა ახალი პოლიტიკური და სოციოკულტურული კონტექსტი, როგორც მიმდინარე მოვლენათა თვითმხილველი და აქტიური მონაწილე ზედმიწევნითი სიზუსტითა და ობიექტურობით გადმოგვცემს სათქმელს. „დავითიანით“ დასტურდება, რომ პოეტისთვის ფსიქო-ემოციურ სიბრტყეზე ხელშესახები და საგრძნობი იყო ვახტანგ მეექვსის გლოვა და სამძიმარი, *„ცრემლსა და ოფლში ცურვა“ (92, 527),* ტკივილი და ღაღადისი: *„...მისთვის ვიმალვი სირცხვილით, არ მინდა გამოჩენაო,/მრავალის ცრემლის დენითა დავჰკარგე თვალთა ჩენაო,/ ასეთი სენი შემყრია, ძნელია გადარჩენაო“ (92, 529); „ვითხოვ, შემინდოთ ჩემზედა თქვენ ჰქმენით, რაც საქნელია,/ ენით დაგლოცავ, მის მეტი სხვა რა მაქვს საქონელია?“* (93, 533). გადმოცემული განცდები შეუმცდარად წარმოაჩენს პრეკოლონიური მყოფობის ტრაგიზმს, დიდი სინანულის გამომხატველი და მოსალოდნელი განსაცდელის მაუწყებელია.

,,დავითიანის“ მიხედვით ქართულ-რუსული ურთიერთობების ყველაზე მასშტაბური და აქტიური პერსონა ვახტანგ მეექვსეა. მეფის პოლიტიკური საქმიანობის შეფასებისას პოეტი ობიექტურობას არასოდეს კარგავს. ერთი შეხედვით, პოეტის მშვიდი, ნეიტრალური ნათქვამის მიღმა

ყოველთვის დასტურდება პოზიცია (44, 203). გურამიშვილს სადარდებლად გახდომია ვახტანგ მეფის მომხრეობა, განსაცდელს ბიბლიური ალუზიით გადმოგვცემს: *„ქარი ქრის და აფრა გაშლით ვარ ხომალდით ზღვას შერთული“ (87; 491), „ვითა გოდოლთ მშენებელნი გავხდით ენა შერეულნი“* (95, 547). ქართულ-რუსული პოლიტიკური ურთიერთობების განსაზღვრა-შეფასებისას მნიშვნელოვანია ს. ყუბანეიშვილის ნაშრომში დაცული ინფორმაცია, – მართალია, იმპერატორი 2-3 ათასი მეომრით გადასახლების შესაძლებლობას სთავაზობდა ვახტანგს, მაგრამ ვახტანგი შედარებით მცირერიცხოვანი, 1200 კაციანი ამალით წავიდა რუსეთში, რომელთაგან უმრავლესობა სამხედრო სამსახურისთვის გამოუსადეგარი იყო (ყუბანეიშვილი, 1955, გვ. 27). ეს ფაქტი შესაძლოა იმაზეც მეტყველებდეს, რომ ვახტანგის გადაწყვეტილებას ბევრი მომხრე არ ჰყოლია საქართველოში და იმთავითვე სათუოდ მიიჩნევდნენ მეფის პოლიტიკურ ორიენტაციას.

დავით გურამიშვილის „დავითიანში'' აღწერილი ქართულ-რუსული ურთიერთობა იმ ზოგადი მახასიათებლებით, სტერეოტიპებით წარმოჩნდება, რაც არც მანამდე და არც შემდეგ უცხო არ ყოფილა ქვეყნისათვის. მენტალური, ეთნო-ფსიქოლოგიური, კულტურული დაპირისპირება, რა თქმა უნდა, განსაზღვრავდა კიდეც პრობლემათა იმ ფართო სპექტრს, რომელთაც, სამწუხაროდ, დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. შეიძლება ითქვას, რომ დავით გურამიშვილმა, პირველმა მხატვრული სიტყვიერების ისტორიაში, შეუმცდარად განსაზღვრა მოსალოდნელი საფრთხე. „ქართლის ჭირთან“ ქრონოლოგიურად, თემატურად, სიტუაციური თვალსაზრისით ახლო მდგომი ნაწარმოები, რომელიც ქართულ-რუსული ურთერთობების ყველაზე მასშტაბურ რეფლექსიას წარმოადგენს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისაა“. აღსანიშნავია ის, რომ გურამიშვილის „ქართლის ჭირი“ და ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“ ქართველთა ცნობიერებაში აყალიბებენ მყარად ფორმულირებულ სახე-ხატებსა და არგუმენტებს რუსეთის მფარველობაში შესვლის მოსურნეთა და მოწინააღმდეგეთათვის.

ისტორიული და ლიტერატურული წყაროებით დასტურდება, რომ რუსეთის მფარველობის მომხრეთა ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი და შეუვალი სიმტკიცის არგუმენტი რუსეთის ერთმორწმუნეობა იყო. ჯერ კიდევ მე-16 საუკუნეში ალექსანდრე კახთა მეფის მხრიდან იკვეთება რუსეთის, როგორც ქრისტიანული სამყაროს მხსნელისა და მფარველის სახე-ხატება. შუა საუკუნეებში *„ქრისტიანობა განსაზღვრავდა ქვეყნის გეოგრაფიის ათვისებასა და გაშინაარსებას”* (სირაძე, 2008, გვ.77). სამყარო, რომლის შემოსევებისა და ზედამდგომლობისგან საუკუნეების განმავლობაში იცავდა თავს ქართველი, არაქრისტიანული იყო, თუ არ ჩავთვლით შეფარულ შუღლს, დაპირისპირებასა და ზოგ შემთხვევაში, აშკარა ბრძოლასაც კი, ერთმორწმუნე ბიზანტიასთან. ქართულ-ბიზანტიური პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობის ტრაგიკული გამოცდილების ყველაზე უფრო მასშტაბურ ლიტერატურულ რეფლექსიას წარმოადგენს გიორგი მთაწმინდელის „იოანესა და ექვთიმეს ცხოვრება“ და გიორგი მცირის ,,გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრება“ (მე-11 ს.). ცნობილია, რომ გიორგი მთაწმინდელის მიერ თხზულების დაწერის ერთ-ერთი მიზეზი ისიცაა, რომ *,,ესევითარი ესე ბოროტი, რომელი მოაწიეს ჩუენ ზედა ბერძენთა არა დავიწყებულ იქმნას და კუალად შემდგომად ჩუენსა მომავალნი ესევითარსავე ჭირსა შთაცვივენ...“* (გიორგი მთაწმინდელი, 2008, გვ. 611). რაც შეეხება იოანე საბანისძის ,,წმ. აბო თბილელის წამებას“ (მე-8 ს.) იგი შეიძლება ჩაითვალოს წინასწარუწყებად მოსალოდნელი მძლავრი საეკლესიო და სახელმწიფოებრივი დაპირისპირებისა. თუმცა, ამ მოვლენამ ორიენტირის ფუნქცია ვერ იტვირთა, გამოცდილებად ვერ იქცა და, უფრო მეტიც, ყველაზე საჭირო დროს დავიწყებას მიეცა კიდეც. არადა, ჯერ კიდევ ქართული ქრისტიანული სახელმწიფოს სათავეებთან მყოფთ გონივრულად განსაჯეს, რომ, მართალია, ქრისტიანობის მიღებით საქართველო სპარსეთის ზედამდგომლობისაგან დაიცავდა თავს, მაგრამ ბიზანტიის გავლენას ვერ განერიდებოდა. ამიტომაც აღიარა და დაადასტურა ქართულმა ეკლესიამ თავისი იერუსალიმური წარმოშობა – *„დაემორჩილა იმას, ვისაც პოლიტიკური ზედამდგომლობის უნარი არ ჰქონდა“* (სირაძე, 1992, გვ. 205-206). „დავითიანში“ ფორმულირებული აზრი – *„ქრისტიანი ხელმწიფისა ხელ-დებულნი შევიქნებით,/ ჩვენ მაგაზე რად წავხდებით, თუ არ უფრო გავკეთდებით“* (44, 204) – რუსეთის ერთმორწმუნეობის არგუმენტის პირველი ლიტერატურული რეპრე-

ზენტაციაა. არადა ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია რუსეთის იმპერატორის უდიერი დამოკიდებულება ქრისტიანობისადმი: „ჯერ ერთი, 1697 წლიდან საიდუმლო ორგანიზაციის წევრი გახდა და სასაცილოდ იგდებდა პატრიარქს – *„მის უმასხარესობას“ უწოდებდა. 1721 წელს კი საერთოდ გააუქმა პატრიარქობა და თავად დაიქვემდებარა სინოდი“* (ს. მასხარაშვილი, 2006: 263). ქრისტიანობის თემა მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში, როდესაც რუსეთის დამპყრობლური/კოლონიური პოლიტიკა ეჭვს აღარ იწვევდა და ნებაყოფლობითა თუ იძულებით ქართველი თავადაზნაურობა რუსეთის სამხედრო ექსპედიციების მონაწილე გახდა, მათ შორის კავკასიის დაპყრობის, ქრისტიანობის დისკურსი ახალი შინაარსით გაცხადდა. *„ქართული ზეპური საზოგადოება (1832 წლის მარცხის შემდგომი პერიოდი) რუსეთის მიერ კავკასიაში წარმოებულ ომებს დაღესტნის, სპარსეთისა და თურქეთის ისლამური ექსპანსიის წინააღმდეგ მიმართულ ქრისტიანობის ზეობად აღიქვამდა“* (წიქარიშვილი 2013, გვ. 270) 1832 წლის შეთქმულების მარცხის შემდეგ გაორებული, თავისუფლებადაკარგული ქართველები რუსული კოლონიალიზმის გამართლება/მიღებას, თავისა და მტრის მაამებლობას ისევ ქრისტიანობის სახელით ცდილობდნენ.

დავით გურამიშვილისადმი, როგორც რუსეთის არმიის წარმომადგენლისადმი, უკრაინელთა კეთილგანწყობა და სამი ერის ერთობისა და ძმობის სიმბოლოდ გურამიშვილის სახელდება მხოლოდ საბჭოური მითი იყო. უკრაინისა და რუსეთის გაერთიანებას სადღესასწაულო ცერემონიებით აღნიშნავდნენ ჯერ რუსეთის იმპერიაში, შემდეგ საბჭოთა სახელწიფოში. 1954 წელს საზეიმოდ აღინიშნა რუსეთ-უკრაინის გაერთიანების 300 წლის იუბილეც. „დავითიანი“ გახდა კიდეც სიმბოლო ქართველი, რუსი და უკრაინელი ხალხის ერთობისა და მეგობრობისა. *„ქართველი პოეტი, უკრაინელი მოქალაქე და რუსი მხედარი დავით გურამიშვილი ამ სამი ხალხის მომავალი მეგობრობის სიმბოლო იყო“* (კოსარიკი, 1957, გვ. 4). არადა ნაწარმოებიდან ჩანს, რომ დაპირისპირების, ფიზიკური და ფსიქიკური შევიწროების ფონზე დიდი დრო და გარჯა დასჭირდება გურამიშვილს პიროვნული, ბუნებითი ღირსებების კვალობაზე უკრაინელთა კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად. ადგილობრივი საჭიროებების გათვალისწინებით შეიმუშავა წისქვილისა და სარწყავის გეგმა. სავარაუდოდ, ამ და სხვა დამსახურების სანაცვლოდ, ადგილს, მირგოროდიდან 20 კილომეტრის მოშორებით, სადაც გურამიშვილს მამული და 30 კომლი ყმა უბოძეს, უკრაინელები დიდი ხნის განმავლობაში გურამოვშჩინას ეძახდნენ.

„დავითიანში“ ყალიბდება გარკვეული პრეკოლონიური მარკერები, რაც შემდგომი დროის კოლონიური ყოფის სახე-ხატებისა და წარმოდგენების საფუძველი ხდება. საინტერესოა პასუხი კითხვაზე, სიცოცხლის მიწურულსაც, გურამიშვილის ავტოხატი რატომ ასოცირდება, მართალია, უკვე გაცვეთილ, ეპოლეტებაყრილ, მაგრამ მაინც რუსულ მუნდირთან? ამ კითხვას პასუხი თითქოს მე-3 წიგნში – ,,გოდება დავითისა, საწუთოს სოფლის გამო ტირილი“ – ეძებნება. უკეთურება-სიმუხთლენი ცრუ, წუთი და წარმავალი სოფლის კანონზომიერებად ცხადდება. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ქართულ-რუსული პოლიტიკური ურთიერთობების ტრაგიკული შედეგი – უცხოთა ომებში ამაო დამაშვრალობის სიმძიმე იკითხება სტრიქონებში: *,,მაკვეხებ ფერად საცმელთა, ოქროსა, ვერცხლის ღილებსა;/აწ დაგდგომია თვალები, შეუჭამია მღილებსა;/სულ დაგლეჯილა, გამცვდარა, გვანან ძაღლთ დაღერღილებსა“(*157;19). დავით მეფსალმუნის გუმანი არც ამჯერად ღალატობს გურამიშვილს, მისი ავტოპორტრეტი, შესაძლოა, გარკვეული წინასწარუწყებაცაა კოლონიური ყოფისა და აზროვნების იმგვარი წესისა, რაც მე-19 საუკუნისთვის გახდა აგრერიგ ნიშანდობლივი. 1854 წელს გრიგოლ ორბელიანი წერს „ხელმწიფევ ჩვენო“ („ტოლუბაში“), ხოტბის ადრესატი რუსთა ხელმწიფე ნიკოლოზ პირველია. ეს სადიდებელი თავისი პათოსით ენათესავება დავით გურამიშვილის ხოტბას პეტრე პირველისადმი აღვლენილს. გურამიშვილის ყავლგასულ და ფუნქცია-დაკარგულ რუსულ მუნდირს გენერალ ორბელიანის ეპოლეტებით, ჯვრებითა და მედლებით დამშვენებული მუნდირი ცვლის – უფრო პომპეზური, ძალმოსილების, თავმოწონებისა და პატივის გამომხატველი. იმ ტრაგიზმს, რომელიც აღმოსავლურ სამოსში გამოწყობილ მეფე-დიდებულთა პორტრეტებს ახლავს თან, ჯერ გურამიშვილის ავტოპორტრეტი, შემდეგ კი მე-19 საუკუნეში რუსულ სამოსში თავმომწონედ მზირალ ქართველ ჩინოსანთა და სამხედროთა გამოსახულებანიც

იტევს. გურამიშვილის სამოსი ქართველთა ტრაგიკული ბედის წინასწარუწყებაცაა და საუკუნის შემდეგ ილიასა და მოხევეს შორის გამართული დიალოგის ალუზიაც. *მოხევე: ,,ტალავარ არა გაქვნ ქართველთა, რუსად მორთულ ხარნ. ილია: განა კაცს ქართველობა მარტო ტანისამისზედ შეეტყოგა?"* (ჭავჭავაძე, 1988, გვ. 29).

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების ცნობიერებაში ნაციონალურ სამოსის ტარება დაკავშირებული იყო ეროვნულ იდენტობასთან, ამ შემთხვევაშიც ქართული სამოსის ტარება საქართველოს უკავშირდებოდა და ადამიანის ცნობიერებაში საქართველოსთან დაკავშირებული ყველა დადებითი შთაბეჭდილებას ააქტიურებდა. ქართველ ჰუსართათვის ნაციონალური ფორმის აკრძალვამ დიდი წინააღმდეგობა და პროტესტი გამოიწვია. ჩანს, უცხოთა ომებში დამაშვრალ ქართველთ, ეროვნული იდენტობის ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან გამოხატულებად სწორედ ქართული ფორმაღა შემორჩენოდათ. თავგამოდებით, ცოტა ბავშვური გულუბრყვილობითაც ამტკიცებდნენ – გამოსადეგი და კომფორტულია, სიძველით კი – ალექსანდრე მაკედონელის დროინდელიო. ქართველ ჰუსართა ასეულში გაერთიანებულთ, უცხო ქვეყნის ხიზანთ, უმეფოდ დარჩენილთ, მოსალოდნელი ეროვნული საფრთხის შიშით, სენატისგან თავიდანვე მოუთხოვიათ და პირობაც მიუღიათ – მუნდირი და ამუნიცია ყოველთვის ჩვენი, ქართული უნდა გვქონდესო. მაგრამ სულ მალე სამხედრო კოლეგიისთვის თხოვნაცა და არგუმენტებიც ამაო აღმოჩენილა და 1743 წელს ქართული ფორმა და ამუნიცია აუკრძალავთ, მის ტარებაზე კი მკაცრი კონტროლი დაუწესებიათო, – აღნიშნავს ს. ყუბანეიშვილი (1955: 74-75).

„მთელი ორი საუკუნის განმავლობაში ჯერ რუსეთის იმპერიის, ხოლო შემდეგ საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში ყოფნა მკაცრი ცენზურის პირობებში ქართულ კულტურაზე მძლავრ იდეოლოგიურ ზეგავლენას ახდენდა. ამ თვალსაზრისით, სრულიად გუნებრივია საუბარი არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ კულტურული კოლონიზების პროცესზეც" (კილანავა, 2013, გვ. 7). „კულტურული კოლონიზების" სათავეებთან „დავითიანსაც" მივყავართ. ,,დავითიანით" დასტურდება, რომ რუსეთის მხრიდან კულტურული თანამშრომლობის მოდელი არშემდგარი პოლიტიკური შეწევნა-დახმარების სანაცვლოდ განესაზღვრათ ქართველთ და საუკუნეების განმავლობაში „ასულდგმულებდა" ამ ურთიერთობებს. პოლიტიკური დაპირისპირების საპირწონედ კულტურული თანამშრომლობის ამგვარად წარმატებულ მოდელს ვხვდებით ქართული და ისლამური სახელმწიფოების ურთიერთობის ისტორიაშიც.

ერთგულებისა და თავდადების სანაცვლოდ, რუსული სამეფო სახლი ქართულ ზეპურ საზოგადოებას უხვად, უშურველად სთავაზობდა კულტურულ-საგანმანათლებლო „პროექტებს": *„კარგი იყვის აღდგომასა მეფეთაგან მეჯლიშობა,/ ზმა, შაირი, გალობანი, ჩანგთ კვრა, მღერა, თამაშობა"* (85, 476) – ეს ქართული სამეფო კარის ცხოვრების წესია მოსკოვში. ვახტანგ მეექვსის მიერ 1730 წელს დაწერილ ლექსს ,,კაეშანი" ამგვარი მინაწერი აქვს – ,,მოცალეობასა შინა მყოფსა ჭმუნვა-ნაღვლის გასაქარვებლად იწერების საქართველოს მეფის ვახტანგის მიერ დიდსა ქალაქსა მოსკოვსა შინა, წელსა 1730". რუსული, ისე როგორც სპარსული, მმართველობის პირობებში, კულტურა ისევეა ტყვედქმნილი, დაქვემდებარებული, როგორც ქვეყნის პოლიტიკური და სახელმწიფოებრივი ცხოვრება. *„რუსეთში, სადაც, მეჩვიდმეტე საუკუნიდან მოყოლებული, ისტორიული ჩარხის ტრიალი შეუჩერებლივ მიერეკება ცხოველმყოფელ კულტურულ ძალებს, რომელნიც ინტენსიურად მომუშავე და პროდუქტიულად ნაყოფიერ სკოლას ქმნიან იქ"* (კეკელიძე, 1981, გვ. 315). 1200 კაცი, ქართლის ინტელექტუალური და ზნეობრივი პოტენციალი, რომელიც ვახტანგ მეექვსესთან ერთად მიემართება საქართველოდან, ჭეშმარიტად არის ვახტანგ მეექვსის პოლიტიკური საყრდენი და კულტურულ-საგანმანათლებლო ცხოვრების შემოქმედი. მეორე მხრივ, ეს საყრდენი, მტრის მიზანმიმართული მოქმედებებით, ქართლს გამოეცალა. აღსანიშნავია, რომ ეს ტენდენცია გრძელდება მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების კოლონიური მმართველობის პირობებშიც.

პოეზია, წიგნი გახდა დავით გურამიშვილისთვისაც ტკივილთან, წუთისოფლის წარმავლობასთან გამკლავებისა და ხსნის გზა. ბევრის მნახველ-განმცდელი ახლა პოეზიით უნდა გამკლავებოდა ადამიანურ, პირად თუ საქვეყნო ჭირს/განსაცდელს – მენტალური და ფიზიკური მტრობა-

შევიწროების დაუსრულებელ სირთულეებს: „მან (წუთისოფელმა – ხ.ნ.) დამიჩაგრა გონება და მტერი თავსა მამასო,/დავჯექ და ლექსვა დავიწყე, ვსთქვი თუ, ვიშვილებ ამასო“ (96; 555). მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა, სახელმწიფოებრივი ცნობიერება სხვაგვარი არჩევანის უფლებას არც აძლევდა გურამიშვილს – განვლილი ცხოვრებისეული გამოცდილება და განჭვრეტილი მომავალი „სათქმელის“, საკუთარი სათქმელის მსმენელამდე მიტანის აუცილებლობას კარნახობდა. ამ გადაწყვეტილებით გურამიშვილი ინარჩუნებს და აგრძელებს ქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის მაგისტრალური ხაზს, ამასთანავე, „დავითიანის“ თემატიკას, მოტივებს, ემოციურ და სახეობრივ სისტემას ეფუძნება მთელი შემდგომ მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურა. აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავდა: *„ჩვენს ერს ხშირად და დიდხანს უხდებოდა ცხოვრება ნაციონალური ხელისუფლების თვინიერ, დამპყრობლის უღელქვეშ. ასეთ პირობებში ორად ორი ძალა იცავდა ქართველი ხალხის ეროვნულ ღირსებას – ქრისტიანული რელიგია და მწერლობა. როცა რუსეთმა ქართული ეკლესია გააუქმა, ჩვენი ერის ქომაგის როლი მარტო მწერლობას დაევალა“* (ბაქრაძე, 1990, გვ. 3). ლიტერატურა, რომელსაც ქმნის გურამიშვილი, იტვირთავს საგანმანათლებლო ფუნქციას როგორც ეროვნული, ისე სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობრივი, ეთიკური და ესთეტიკური სრულყოფის თვალსაზრისით. *„პოლიტიკურად უუფლებო ქვეყანაში ინდივიდუალური და კოლექტიური იდენტობების ჩამომყალიბებელი მედიის ფუნქცია მთლიანად იკისრა სიტყვიერმა კულტურამ (უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულმა ლიტერატურამ), რომელმაც ქართულ სინამდვილეში განსაკუთრებული როლი შეასრულა: ქართულ მწერლობაში განვითარებული ნაციონალური დისკურსი რუსული იმპერიალისტური პოლიტიკისთვის იდეოლოგიური წინააღმდეგობის გაწევის მთავარ საშუალებად იქცა“* (კილანავა, 2013, გვ. 6).

საბჭოთა იდეოლოგიით განსაზღვრული მეცნიერება, ნებსით თუ იძულებით, ტექსტიდან მისთვის სასურველ თემებსა და მოტივებს გამოარჩევს, მე-20 საუკუნის ხელოვანთა (კინო, ლიტერატურა, ფერწერა, ქანდაკება) მიერ შექმნილ წარმოსახვით პორტრეტს პოეტისა ეპოქის სულისკვეთება ასაზრდოებს, იდეოლოგიური კონიუნქტურის გამომხატველი უფროა ვიდრე გურამიშვილის მსოფლმხედველობის, შესაბამისად, იგი საზეიმო, სრულყოფილი და იდეალურია. განსხვავებული შინაარსის მატარებელია მერაბ ბერძენიშვილის სკულპტურა. მონუმენტის ხაზოვანი სტრუქტურა, კუთხოვანი ფორმები, ზეაღმართული სხეულის დინამიკა, პროპორციათა სიზუსტე ჭეშმარიტად არის გამომხატველი დავით გურამიშვილის პიროვნული და შემოქმედებითი პათოსისა: „მე გავაკეთე არა მეომარი, მებრძოლი დიდებული, რომლის მსგავსნი მრავალნი იყვნენ მის გვერდით და უკვალოდ გაქრნენ, არამედ სულის ადამიანი“. მერაბ ბერძენიშვილის მოგონება დავით გურამიშვილის ქანდაკების დადგმასთან დაკავშირებულ სირთულეებზე გამომხატველია იმ ტრაგიზმის, რაც სოციალისტური რეალიზმის ეპოქისათვის იყო ნიშანდობლივი. „...ლენინგრადში კვლავ კომისიას უნდა ენახა ქანდაკება, რომ გამოეყოთ ბრინჯაო. კომისიის თავმჯდომარეს ჩემი ნამუშევარი არ მოეწონა და ბრინჯაოზე უარი თქვა: თქვენ სად გინახავთ ასეთი ქართველი? – მკითხა მან. მე ქართულ ქანდაკებებს ვაკეთებ და არა იმ ქართველებს, რომლებსაც თქვენ იცნობთ მოსკოვში, ცხვირიღა რომ შერჩენია ქართული – ვუპასუხე მე (მერაბ ბერძენიშვილი, მოგონებებიდან, „საბჭოთა საქართველო“, 1979 წელი). მერაბ ბერძენიშვილის პოზიცია გურამიშვილის მემკვიდრეობითი გზის გაგრძელებაა, იდეოლოგიური ზედამდგომლობის პირობებშიც კი, რომ არ დაკარგულა ჩვენში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბაქრაძე, ა. (1990). მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი: „სარანგი“.

გელაშვილი, ლ. (2013). კულტურულ-პოლიტიკური და მითოსური პარადიგმა და გრიგოლ რობაქიძის რომანი „მეგი ქართველი ქალწული“, შედარებითი ლიტერატურის კრებული, 1, თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

გურამიშვილი, დ. (2014). ,,დავითიანი“, თბილისი: „პალიტრა L“.

კეკელიძე, კ. (1981). მარტვილობა აბო თბილელისა: გეოგრაფია თხზულებისა, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, XIV, თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

კეკელიძე, კ. (1986). ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, თბილისი: „მეცნიერება“.

კილანავა, ც. (2013). ქართული ნაციონალური დისკურსის ფორმირება: საქართველოსა და რუსეთის იმპერიის მარკირების მოდელები და ქართული ნაციონალური თვითიდენტიფიკაცია მე-18 საუკუნის დასასრულისა და მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. სადოქტორო დისერტაცია, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი.

კოსარიკი, დ. (1957). დავით გურამიშვილი უკრაინაში, თბილისი: „საბლიტგამი“.

მასხარაშვილი, ს. (2006). მატიანე ქართველთა, შტრიხები ფიქრისა და განსჯისათვის, მეორე გამოცემა, თბილისი: „ელფის გამომცემლობა“.

მთაწმინდელი, გიორგი. (2008). ცხოვრება იოანესი და ექვთიმესი, წიგნში ქართული ჰაგიოგრაფიული ძეგლები, III. თბილისი: „ბთი“.

ნორაკიძე, ვ. (1980). დავით გურამიშვილი: ფსიქოლოგიური პორტრეტი, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“

საბანისძე, იოანე. (2005). წმ. აბო თბილელის წამება, წიგნში ძველი ქართული საეკლესიო ლიტერატურა, თბილისი: „ახალი ივირონი“.

სირაძე რ. (1992). ,,დავითიანი“ და ბიბლია, წიგნში ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა, I, თბილისი. „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

სირაძე, რ. (1982). სახისმეტყველება, საუბარი ქართულ ესთეტიკაზე, თბილისი: „ნაკადული“.

ქიქოძე, გ. (1964). წერილები ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე, 2, თბილისი.

ყუბანეიშვილი, ს. (1955). დავით გურამიშვილი ჰუსართა პოლკში, თბილისი: „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“.

წიქარიშვილი, ლ. (2013). „დღესაც ატყვია თერგს და დარიალს ორბელიანის ნაკრავი დეზი“, შედარებითი ლიტერატურის კრებული, 1, თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

წიფურია, ბ. (2013). ოთარ ჩხეიძის „გამოცხადებაი“: 9 მარტის ტრავმა და სტალინური ნარატივი, შედარებითი ლიტერატურის კრებული, 1, თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

ჭავჭავაძე, ი. (1988). მგზავრის წერილები, თხზულებანი, II, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

ჯავახიშვილი, ი. (1909). დამოკიდებულება რუსეთსა და საქართველოს შორის მე-18 საუკუნეში, თბილისი.

References:

Bakradze, A. (1990). Mts’erlobis motviniereba, [The taming of writing]. Tbilisi: „sarangi“.

Ch’avch’avadze, I. (1988). Mgzavris ts’erilebi, tkhzulebani, II, [Notes of a journey, from Vladikavkaz to Tiflis, II]. Tbilisi: „sabch’ota sakartvelo“.

Gelashvili, L. (2013). K’ult’urul-p’olit’ik’uri da mitosuri p’aradigma da grigol robakidzis romani „megi kartveli kalts’uli“, shedarebiti lit’erat’uris k’rebuli, 1, [Cultural-political and mythological paradigms and Grigoli Robakidze’s novel “Megi”, as appraised by succesors, 1]. Tbilisi: „Ilias sakhelmts’ipo universit’et’is gamomtsemloba“.

Guramishvili, D. (2014). ,,Davitiani“, [“Davitiani”]. Tbilisi: „p’alit’ra L“.

Javakhishvili, I. (1909). Damok’idebuleba rusetsa da sakartvelos shoris me-18 sauk’uneshi, [Relations between Georgia and Russia in the 18th century]. Tbilisi.

K’ek’elidze, K’. (1981). Mart’viloba abo tbilelisa: geograpia tkhzulebisa, et’iudebi dzveli kartuli lit’erat’uris ist’oriidan, XIV, [Suffering of Abo Tbileli: compositions’ geography, etudes from old Georgian literature history, XIV]. Tbilisi: „Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba“.

K'ek'elidze, K'. (1986). Dzveli kartuli lit'erat'uris ist'oria, II, [History of old Georgian literature, II]. Tbilisi: „metsniereba".

Kikodze, G. (1964). Ts'erilebi lit'erat'uris, pilosopiis, estet'ik'isa da teat'raluri khelovnebis sak'itkhebze, 2, [Letters about literature, philosophy, esthetics and theatrics, 2]. Tbilisi.

K'ilanava, Ts. (2013). Kartuli natsionaluri disk'ursis pormireba: sakartvelosa da rusetis imp'eriis mark'irebis modelebi da kartuli natsionaluri tvitident'ipik'atsia me-18 sauk'unis dasasrulisa da me-19 sauk'unis kartul lit'erat'urashi. [Forming of the Georgian national discussion: marking models of Georgia and the Russian empire and Georgian national self-identification in the end of 18th and in the 19th centuries in Georgian literature]. Sadokt'oro disert'atsia, ilias sakhelmts'ipo universit'et'i, Tbilisi.

K'osarik'i, d. (1957). Davit Guramishvili uk'rainashi, [Davit Guramishvili in Ukraine]. Tbilisi: „sablit'gami".

Maskharashvili, S. (2006). Mat'iane kartvelta, sht'rikhebi pikrisa da gansjisatvis, meore gamotsema, [Log of Georgians, lines for thinking and judging, second edition]. Tbilisi: „elpis gamomtsemloba".

Mtats'mindeli, Giorgi. (2008). Tskhovreba ioanesi da ekvtimesi, ts'ignshi kartuli hagiograpiuli dzeglebi, III. [Life of Ioane and Ekvtime. In the book Georgian hagiographic monuments, III]. Tbilisi: „bti".

Norak'idze, V. (1980). Davit Guramishvili: psikologiuri p'ort'ret'i, [Davit Guramishvili: psychological portrait]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo"

Q'ubaneishvili, S. (1955). Davit Guramishvili husarta p'olk'shi, [Davit Guramishvili in the hussar regiment]. Tbilisi: „sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba".

Sabanisdze, Ioane. (2005). Ts'm. Sbo Tbilelis ts'ameba, ts'ignshi dzveli kartuli saek'lesio lit'erat'ura, [Saint Abo Tbileli's suffering, in the book old ecclesiastical literature]. Tbilisi: „akhali ivironi".

Siradze R. (1992). „Davitiani" da biblia, ts'ignshi krist'ianuli k'ult'ura da kartuli mts'erloba, I, ["Davitiani" and the bible, in the book Christian culture and Georgian writing, I]. Tbilisi. „Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba".

Siradze, R. (1982). Sakhismet'q'veleba, saubari kartul estet'ik'aze, [Sakhismetk'veleba, talks about the Georgian esthetic]. Tbilisi: „nak'aduli".

Ts'ikarishvili, L. (2013). „Dghesats at'q'via tergs da darials orbelianis nak'ravi dezi", shedarebiti lit'erat'uris k'rebuli, 1, [Grigol orbeliani, as appraised by succesors, 1]. Tbilisi: „Ilias sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba".

Ts'ipuria, B. (2013). Otar Chkheidzis „gamotskhadebai": 9 mart'is t'ravma da st'alinuri narat'ivi, shedarebiti lit'erat'uris k'rebuli, 1, [Apocalypses by Otar Chkheidze: The trauma of 9th march, 1956 and Stalin narrative in Georgia, as appraised by succesors, 1]. Tbilisi: „Ilias sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba".

Hayate Sotome
ჰაიატე სოტომე
Universiti of Tokyo
ტოკიოს უნივერსიტეტი
Japon, Tokyo
იაპონია, ტოკიო

Does Snake Poison Work on Social Realism?

მოქმედებს თუ არა გველის შხამი სოციალისტურ რეალიზმზე?

In 1927, the critic and philosopher Sergi Danelia (1888–1963) published an essay titled "Vazha-Pshavela and the Georgian Nation." In this essay, he adressed a question of why Mindia, the protagonist of the poem "The Snake Eater," did not die at the very moment when he ate a piece of snake meat. Danelia insisted that the snake meat had been boiled, thereby weakening the effect of the poison. This paper disscusses the reason(s) behind his overly realistic interpretation of the poem, concidering the political-ideological circumstances and his attitude toward them.

Keywords: Sergi Danelia; Vazha-Pshavela; "The Snake Eater"
საკვანძო სიტყვები: სერგი დანელია; ვაჟა-ფშაველა; „გველის მჭამელი"

1. შესავალი

ვაჟა-ფშაველას პოემათა შორის „გველის მჭამელი" განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, ვინაიდან პოემის რთული სიუჟეტი და მითოლოგიური მოტივი მისი სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას აჩენს. იმ კრიტიკოსთა შორის, ვინც ნაწარმოებს ნეგატიურად აფასებს, არის საბჭოთა კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი სერგი დანელია, რომელმაც 1927 წელს გამოაქვეყნა წერილი „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი", რომლის მსჯელობის ერთი მთავარი საგანი „გველის მჭამელია" და არალოგიკურობის გამო პოემას „სუსტ" ნაწარომებად მიიჩნევს (1927ა, გვ. 50–51).

კრიტიკოსი ფიქრობს, რომ გველის შხამის მოქმედება ორგანული შეერთების დაშლაა და მინდიას ტრაგედია სწორედ გველის ხორცის ჭამით იწყება. იმაზე, თუ რატომ არ იმოქმედა გველის შხამმა იმ წამშივე, როდესაც მინდიამ გველი შეჭამა, დანელია შემდეგნაირად პასუხობს:

> „რატომ არ კვდება მინდია მაშინათვე, როდესაც ის გველის ხორცს შესჭამს? რომ მინდია მაშინათვე მომკვდარიყო, ტრაგედიაც არ იქნებოდა: ტრაგედია არის მოქმედება, პროცესი. რათა ეს მოქმედება ან პროცესი უსაბუთო არ ყოფილიყო, მოგონილია ახსნა: გველი მოხარშული იყო, და (იგულისხმება) ხარშვამ გაანელა შხამის მოქმედების სისწრაფე, თუმცა მოუსპია შხამის ძირითადი თვისება" (დანელია, 1927ა, გვ. 46–47).

თუ პოემის მითოლოგიურ წყაროსა და მის საფუძველზე აგებულ სიუჟეტს გავითვალისწინებთ, დანელიას რეალისტური ინტერპრეტაცია ძალიან უცნაურად ჟღერს. განა საერთოდ საჭიროა ასეთი რეალისტური გაგება? ამ ფონზე ჩნდება ჩვენი ამოცანა, გავარკვიოთ, რა კონტექსტში გააკეთა დანელიამ ეს უცნაური ინტერპრეტაცია?

2. სერგი დანელია

2016 წელს გამოცემულ წიგნში „ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურაში“ დაბეჭდილია ადა ნემსაძის წერილი სერგი დანელიას ბიოგრაფიაზე[1] (ნემსაძე, 2016). სწორედ მის საფუძველზე მოკლედ გავიცნოთ სერგი დანელია.

სერგი დანელია 1888 წ. სამეგრელოში სოფ. ბანძაში დაიბადა. ქუთაისში გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ხარკოვისა და მოსკოვის უნივერსიტეტებში სწავლობდა. უნივერსიტეტების დამთავრების შემდეგ, 1914-1922 წლებში საგანმანათლებლო ორგანოებში მუშაობდა რუსეთში, ხოლო 1922 წლიდან – თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ისტორიის ლექტორად.

ადა ნემსაძის კვლევის მიხედვით, დანელია პოლიტიკურ სფეროშიც აქტიურად ჩაერთო. 1918 წ. ეროვნულ-დემოკრატიულ პარტიაში შევიდა და 1922 წ. პარტიის ცენტრალურ კომიტეტის წევრად აირჩიეს.

პოლიტიკური აქტიურობის გამო დანელია ორჯერ დააკავეს. პირველად 1923 წ. დააკავეს და დაკითხვაზე მან თქვა, რომ მხოლოდ 19–20 წლებში იყო პარტიაში და ამის მერე პარტიასთან შეხება არ ჰქონია. ორი თვის პატიმრობის შემდეგ გაათავისუფლეს, მაგრამ პატიმრობამ მის ჯანმრთელობას ზიანი მიაყენა და 1924 წლის თებერვალში იგი სამკურნალოდ აბასთუმანში წავიდა.

1924 წლის 28 აგვისტოს მენშევიკების აჯანყების შემდეგ, 4 სექტემბერს მეორედ დააკავეს აბასთუმანში. სახლი გაჩხრიკეს, მაგრამ ვერაფერი იპოვეს. ამავე წლის ბოლოს იგი საბოლოოდ გაათავისუფლეს.

1927 წ. დოქტორის ხარისხი მიენიჭა დისერტაციისთვის „ქსენოფანე კოლოფონელის მსოფლმხედველობა.“ ამავე წელს გამოაქვეყნა „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“, რომელზეც ვიმსჯელებთ. 1933 წ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რუსული ენისა და ლიტერატურის კეთედრის ხელმძღვანელად დაინიშნა, მაგრამ 1949 წ. კოსმოპოლიტიზმის ბრალდებით უნივერსიტეტიდან გაათავისუფლეს. 1954 წ. აღადგინეს და საბოლოოდ გახდა იმავე უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ისტორიის პროფესორი. 1963 წ. დისერტაციის დაცვის დროს გარდაიცვალა.

3. ციკლიური ბუნება და სწორხაზობრივი ისტორია

„ვაჟა-ფშაველა და ქართველ ერში“ დანელია ისტორიის აღქმაზე საუბრობს და ასკვნის, რომ წარმართულ აღმოსავლეთს არ აქვს ისტორია და ქრისტიან დასავლეთს კი აქვს:

> წარმართობას თავის თავად ისტორია არა აქვს. არ აქვს ისტორია ინდოეთს, არ აქვს ისტორია ჩინეთსაც. რატომ? იმიტომ რომ წარმართობა ქრისტიანული თვალსაზრისით მოკლებულია საკუთარ იდეას. [...] სხვა წარმართულ ერებზეც წინ ამ ისტორიისათვის სდგანან საბერძნეთი და რომა, რომელნიც ყველა წარმართულ ქვეყნებზე დასავლეთით მდებარეობდენ და იყვნენ წარმართობის მიჯვნა ან ნაპირი, სადაც თავდებოდა წარმართობა და მზადდებოდა ქრისტიანობა. და სწორედ ამისათვის შედიან საბერძნეთი და რომი ქრისტიანულს ისტორიაში (დანელია, 1927ა, გვ. 70)

დანელიას მიხედვით, აზიურ ქვეყნებს (ჩინეთსა და ინდოეთს), არ აქვს ისტორია, ხოლო საბერძნეთი და რომი იმ საზღვარზეა, სადაც მთავრდება წარმართობა და იწყება ქრისტიანობა, და შესაბამისად შედიან ისტორიაში. წარმართობა უკავშირდება ბუნებას და მისი საპირისპიროა ცივილიზაცია. წარმართობა არაფერს ქმნის და რჩება იმ მდგომარეობაში, როგორშიც თავიდან არის.

> საზოგადოდ რამეს შექმნა წარმართობას არც აინტერესებს, რადგან წარმართი იმდენად არის ბუნებით დამონებული და აწმყოზე მიკრული, რომ ის თავს ზევით ვერ სწევს, პირუტყვსავით, და მომავალზე არ ზრუნავს (დანელია, 1927ა, გვ. 70).

[1] მადლობას ვუხდი ქ-ნ ადას მიმოწერისთვის.

ბუნება კი დანელიას ფილოსოფიაში დაუსრულებლად და ციკლურად არის წარმოდგენილი:

> თვით სიცოცხლე, რომელიც ყოველი არსის სუბსტანცია ან საფუძველია, არ მოისპობა, ვინაიდან ის აბსოლუტურია და მის გარეშე არაფერია: ჩვენ ხომ ვნახეთ, რომ სიცოცხლის გარეშე არაფერია, და თვით სიკვდილიც აბსოლუტური არარაობაა, რომელსაც არავითარი ძალა არ აქვს. მაგრამ ბუნების დაუსრულებელი სიცოცხლე არ არის მისი ვითარების დაუსრულებელი ან სწორი ხაზი. ბუნების ვითარება ციკლიურად სწარმოებს და არა სწორხაზობრივად, ვინაიდგან შესაძლებელი რიცხვი სახეებისა ბუნებაში არ არის უსაზღვრო (დანელია 1927ა, გვ. 12).

ამგვარად, ციკლიური, წარმართული და აღმოსავლური ბუნება, როგორც კონცეფცია, უპირისპირდება სწორხაზობრივ ქრისტიანულ და დასავლურ ცივილიზაციას.

ისტორიის ასეთი აღქმა ანდა მსოფლმხედველობა ჰეგელისეულია. ჰეგელი (Hegel 1975) „ისტორიის ფილოსოფიაში“ მიიჩნევს, რომ მსოფლიო ისტორიის მიზანი გონების განვითარებაა. იგი ჩინეთის, ინდოეთის, საბერძნეთისა და რომის მაგალითებზე მსჯელობს და ფიქრობს, რომ აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ გონება და თავისუფლება ეტაპობრივად ვითარდება. დანელია სწორედ ამ სქემას იზიარებს. იგი „გველის მჭამელში“ ქართულ წარმართობას ნახულობს და საქართველოს გეოლოგიური მდგომარეობის გათვალისწინებით ქართულ კულტურის განსაზღვრას ცდილობს.

თუმცა, მეორე მხრივ, კრიტიკოსის თანამედროვე კონტექსტს თუ გავითვალისწინებთ, აღსანიშნავია, რომ მარქსიც მსგავს ხედვას იზიარებს. ის, რაც განასხვავებს ჰეგელსა და მარქსს, არის მოსაზრება, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ჰეგელი მსოფლიო ისტორიაში გონების განვითარებას ნახულობს, მარქსი კი – ეკონომიკურ-მატერიალურ მდგომარეობას, რასაც კანადელი ფილოსოფოსი კოენი შემდეგნაირად აფასებს:

> […] მარქსის ისტორიის კონცეფცია ჰეგელის სტრუქტურას ინარჩუნებს, მაგრამ ახალ შინაარსს ანიჭებს. ჰეგელისთვის, […] ისტორია აჩვენებს გონების გაფართოებას კულტურებში, რომლებიც გონების წინსვლაში წარმატებების მეშვეობით თავის თავს ამხმობს […]. მარქსისთვის, მნიშვნელოვანი ფორმები არაა კულტურები, არამედ ეკონომიკური სტრუქტურები, და გონების როლი ფასდება მწარმოებელი ძალის გაფართოებით (Cohen, 1978, გვ. 26).

დანელიას მოსაზრებაში მარქსისეული მწარმოებელ ფორმებზე ნახსენები არაფერია. მისი აზრით, ვაჟას ნაწარმოებები გვიჩვენებს იმას, რომ ბუნების ფასი მისი სილამაზეა და ეს სილამაზე ბუნებაშივე არსებობს.

> ეს სილამაზე, რომელიც ვაჟამ ბუნების აზრად სცნო, ბუნების გარეშე კი არ იმყოფება, როგორც ტრანსცენდენტური ან ხილული ბუნებისათვის უწვდომი არსი. არა, ის შიგ ამ ბუნებაშია ჩაქსოვილი, რომ ბუნება მოსპობილიყო, მაშინ, ვაჟას აზრით, სილამაზეც არ დარჩებოდა. სილამაზე იმ კონცეპციით, რომელიც ლოგიკურ საფუძვლად უდევს ვაჟას მსოფლგანცდას, არ არის ტრანსცენდენტური იდეა სილამაზისა, რომელიც ლამაზ საგანთა გარეშე არსებობს. [...] მისთვის სილამაზე იმმანენტურად იმყოფება ბუნებაში, როგორც მისი მიმმართველი ძალა. სილამაზე არსებობოს იმდენად, რამდენადაც ის განხორციელებულია ბუნებაში, და ის არ არის ბუნების გარეშე არსებული მიზანი, რომელიც, მაგალითად, ისტორიულ პროცესში უნდა განხორციელდეს (დანელია, 1927ა, გვ. 20-21).

როგორც ვკითხულობთ, ბუნების სილამაზე არ ხორციელდება „ისტორიულ პროცესში“. ის ბუნების თვითმიზანია, რომელიც „ჩაქსოვილია“ ბუნებაში და შესაბამისად ბუნება ციკლიურია.

ამგვარი სილამაზე განვითარებადი არაა, როგორიც ჰეგელის „გონებაა," მაგრამ მაინც იდეალისტურია და, მაშასადამე, დანელიას ნაფიქრი ჰეგელისეული უფროა, ვიდრე მარქსისეული.

4. რეალიზმი

საიდან მოვიდა დანელიას რეალიზმი? „ვაჟა-ფშაველა და ქართველ ერში" იგი აკრიტიკებს კიტა აბაშიძის იმ მოსაზრებას, რომ ვაჟა სიმბოლისტია. მაგალითად, კიტა აბაშიძე ლექს „არწივში" დახატულ არწივს საქართველოს სიმბოლოდ მიიჩნევს, თუმცა დანელიასთვის ეს ნამდვილი არწივია (დანელია, 1927ა, გვ. 80).

> ვაჟა მტკიცე პოზიტივურ ნიადაგზე დგას, და მისი აღწერაც ბუნებისა არამც თუ მოკლებულია მისტიციზმის ბუნდოვანობას. პირიქით, იგი დიდაკტიკურ მიზანსაც კი აკმაყოფილებს, ბუნების ნამდვილ სახესაც გვაძლევს. მისი „შვლის ნუკრის ნაამბობი" ან „ფესვები" სკოლაშიც კი შეეძლოთ გამოეყენებიათ ზოოლოგიის ან ბოტანიკის სწავლების დროს. [...] ვაჟას პოეზია პოზიტივურ ნიადაგზე დგას და ის იმდენად გავს სიმბოლიზმს, რამდენადაც დედამიწა ცას. ძნელია წინააღმდეგობა უფრო დიდი, ვიდრე ის რომელიც ვაჟას პოეზიასა და სიმბოლისტურ პოეზიის შორის არსებობს (დანელია, 1927ა, გვ. 36-37).

ამრიგად, ვაჟას ნაწარმოებებში ასახული ბუნება მისთვის ნამდვილი ბუნებაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ დანელია ნაწარმოებებს მატერუალისტურ-რეალისტურად ხედავს.

რუსეთში სიმბოლიზმის სირთულეებმა და გაუგებრობამ გამოიწვია სოციალისტური რეალიზმი. 20-იანი წლების რუსეთში ჟურნალი „პერევალის" და „რაპპ-ის" წევრები რეალიზმს ქომაგობდნენ. საფიქრალია, იყო თუ არ იყო საქართველოშიც იგივე სიტუაცია. ყოველ შემთხვევაში ჩანს წინააღმდეგობა: დანელია პოემის ინტერპრეტაციას აკეთებს, ერთი მხრივ ჰეგელისეულ იდეალისტურ მსოფლმხედველობაზე, მეორე მხრივ კი მატერიალისტურ-რეალისტურ საფუძველზე.

რა არის ამ წინააღმდეგობის მიზეზი? იქნებ ორჯერ დაკავების შემდეგ დანელია კომპრომისზე წავიდა? ჟურნალ „მნათობის" 1927 წლის პირველ ნომერში მის წიგნზე „ანტიკურ ფილოსოფია სოკრატეს წინ" მოსე გოგიბერიძის რეცენზია დაიბეჭდა (გოგობერიძე, 1927). დანელიამ ეს რეცენზია არასწორად მიიღო; ეგონა, რომ გოგობერიძე აკრიტიკებდა მის ნარკვევს, რომ ჯერ „ანგარიშს არ უწევს დიალექტიკურ მეთოდსო"; „ამცირებს მატერიალიზმს, რათა განადიდოს იდეალიზმიო" (დანელია, 1927ბ, 250). ჩვენ არ ვიცით, რატომ მიიღო დანელიამ თავდასხმად ეს რეცენზია, მაგრამ მაინც ვგრძნობთ იმდროინდელ ქართულ ინტელექტუალურ საზოგადოებაში არსებულ ატმოსფეროს; ვხედავთ, რომ დიალექტიკური მატერიალიზმი და მასზე დაფუძნებული ლიტერატურული მეთოდი ოფიციალური თუ არაოფიციალური მოთხოვნა იყო.

5. დასკვნა

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დანელია თავიდან ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი იყო და ორჯერ დააკავეს კიდეც. ადა ნემსაძის წერილში (2016) დანელიაზე ნათქვამია, რომ ის ეროვნული მრწამსის ადამიანია, წიგნმა „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი" კრიტიკა გამოიწვია ნაციონალიზმის ბრალდებით და იგი გაათავისუფლეს უნივერსიტეტიდან. თუმცა, მისი მოსაზრებები, ჩვენი შეხედვით, ასეთი ნაციონალისტურიც არ არის. მისი წიგნის ორი მთავარი მიზანია ვაჟა-ფშაველას მაგალითის მეშვეობით ჰეგელისეული ისტორიის ფილოსოფიის ჩარჩოში საქართველოს ჩასმა და ვაჟას ნაწარმოების რეალისტული აღქმა. ეს კი გარკვეულ წინააღმდეგობას ქმნის. საბოლოოდ კი, იმის წარმოჩენა თუ რამდენად მოახდინა ზეგავლენა იმდროინელმა ლიტერატურულმა ტენდენციამ დანელიას ამ წინააღმდეგობრივი ნააზრევის გაფორმებაზე, საინტერესო მაგალითად გამოდგება 20-იანი წლების ქართულ ლიტერატურასა და სოციალისტურ რეალიზმზე მსჯელობისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გოგიბერიძე, მ. (1927). ს. დანელია. – ანტიკური ფილოსოფია სოკრატის წინ, მნათობი, 1, ტფილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 1927, 248-251.

დანელია, ს. (1927ა). ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი, მნათობი, 3, ტფილისი: პოლიგრაპტრესტის მე-2 სტამბა.

დანელია, ს. (1927ბ). მ. გოგიბერიძის რეცენზიის გამო, მნათობი, 3, 250-252.

ნემსაძე, ა. (2016). სერგი დანელია. ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა: გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ.), თბილისი: მწიგნობარი, 154-157.

Cohen, G. (1978). Karl Marx's Theory of History: A Defence, Oxford: Clarendon Press.

Hegel, G. (1975). Lectures on the Philosophy of World History: Introduction, Reason in History, (H. Nisbet, Trans.), Cambridge: Cambridge UP.

References:

Gogiberidze, M. (1927). S. Danelia. – ant'ik'uri pilosopia sok'rat'is ts'in, mnatobi, 1. [Antique Philosophy before Socrates]. T'pilisis universit'et'is gamotsema, 248-251.

Danelia, S. (1927a). Vazha-Pshavela da kartveli eri, mnatobi, 3, [Vazha-Pshavela and Georgian nation]. T'pilisi: p'oligrap't'rest'is me-2 st'amba.

Danelia, S. (1927b). M. Gogiberidzis retsenziis gamo. [To review by M. Gogiberidze]. Zh. "mnatobi:, 3, 250-252.

Nemsadze, A. (2016). Sergi Danelia. Bolshevizmi da kartuli lit'erat'ura: gasabch'oebidan meore msoplio omamde (1921–1941 ts'ts'.). [Sergi Danelia. [Bolshevism and Georgian literature: From Sovietization to WWII (1921–1941)]. Tbilisi: "mts'ignobari", 154-157.

Cohen, G. (1978). Karl Marx's Theory of History: A Defence. Oxford: Clarendon Press.

Hegel, G. (1975). Lectures on the Philosophy of World History: Introduction, Reason in History, (H. Nisbet, Trans.). Cambridge: Cambridge UP.

Solomon Tabutsadze
სოლომონ ტაბუცაძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Platon Kikodze – An Adept of Proletarian Literature

პლატონ ქიქოძე – პროლეტარული მწერლობის ადეპტი

Platon Kikodze is one of the pioneers of Georgian Soviet Marxist-proletarian literary criticism. The representation of the Georgian literary life of the 20s is unthinkable without his critical writings. In his opuses, the entire Georgian literature is judged and evaluated from the prism of a proletarian critic; the understanding of artistic realism is presented through proletarian discourse; Proletarian interpretation of the concept of the hero, which later became one of the mythologies of socialist realism. The critic pays a lot of attention to the problem of literary companionship, which was widely discussed in the 30s of the last century.

Born in 1905, the critic fell victim to the Stalinist repressions of the 1930s.

Keywords: Platon Kikodze. Proletarian criticism. Heroic realism. Literary companionship

საკვანძო სიტყვები: პლატონ ქიქოძე. პროლეტარული კრიტიკა. გმირული რეალიზმი. ლიტერატურული თანამგზავრობა

XXI საუკუნის ორი ათეული წელი გავიდა და ჩვენში ჯერ კიდევ პრობლემურ საკითხად რჩება თუ როგორ გადავაბიჯოთ XX საუკუნის აჩრდილს, რომელშიც მოვლენათა და განწყობილებათა მთელი წყება გვაბრუნებს. კი, რა თქმა უნდა, ქრონოლოგიურ წრფეზე ვიცით სადაცა ვართ და ახალი დროის სიოც შევიგრძენით თითქოს, მაგრამ ქართულ ცხოვრებაში რეალურად ჯერ კიდევ ვერ გამოისახა სრულად და სრულყოფილად ახალი პარადიგმის იერი. ამგვარი ვითარება ცხოვრებისეულ თუ ესთეტიკურ ღირებულებათა ამბივალენტურ სივრცეში გვამყოფებს, რადგან მოგონებათა ვირტუალურ სივრცეში კონსერვირებული წარსული რეალობად გარდასახვის შესაძლებლობას ინარჩუნებს. სწორედ ამიტომ და ამ მიზეზით არის აუცილებელი წარსულის გამოწვლილვით გაჩხრეკა, ვინაიდან გარდასულ მძიმე დროებაზე რეფლექსია მისგან დისტანცირებასა და თავის დაღწევას ნიშნავს. სადღეისოდ ამის საჭიროება შეიგრძნო ყველამ და განსაკუთრებით ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ, რომელმაც არ დააყოვნა და სოცრეალიზმისადმი მიძღვნილი დიდი საერთაშორისო ფორუმი გამართა (სიმპოზიუმი, 2023)

საბჭოთა წარსული არ არის მოუბრუნებლად ჩავლილი გუშინდელობა და მისი ტრანსფორმირების ნაირგვარ ფორმათაგან, თავის გლობალური ბუნებისა გამო,ზოგ მკვლევარს პოსტმოდერნისტული პარადიგმაც ესახება. ეს კიდევ ცალკე თემაა, მაგრამ ამთავითვე ის კი უნდა ითქვას, რომ წარსულის გაუაზრებლობა ჩვენი უმწიფრობის ნიშანი შეიძლება იყოს და ამიტომ არის აუცილებელი გარდასულ დროთა მიყურადება და „თუ ამას ვახერხებთ, იგი კვლავ და კვლავ გვიბრუნდება ახალი და ახალი სახეებითა თუ სიტუაციებით და გვაიძულებს, კიდევ ერთხელ განვვლოთ ის გზა, რომელმაც წინა ჯერზე ვერაფერი გვასწავლა. ამიტომაც არის წარსულთან დიალოგის უნარი საზო-

გადოების სიცოცხლისა და ცხოველმყოფელობის აუცილებელი ნიშანი – <...> მხილება იმ დემონებისა, წარსულში რომ გაჩნდნენ და დღემდე ლამობენ ჩვენი არსებობის განსაზღვრას.~“ (ფირალიშვილი, 2015, გვ. 5). ამიტომაც არცთუ დიდი ხნის წინ ჩავლილ საბჭოთა დროებას და კითხვები უნდა დავუსვათ იმ სინამდვილეზე, რომელშიც ვიმყოფებით. ფუნდამენტურ კითხვათაგან ერთი ასეთიც შეიძლება იყოს: შეძლო თუ ვერა სოცრეალიზმის ესთეტიკურმა კონცეფციამ რეალური სამყაროს მხატვრულ სახეებად რეკონსტრუქციის პროექტით რაიმე მნიშვნელოვანი კორექტივების შეტანა საზოგადოდ ადამიანური ყოფის პრობლემათა ნუსხაში?

ერთი პასუხთაგანი ასეთიც შეიძლება იყოს: საკაცობრიო ყოფაში დროის ეს რთული და აბსურდული მონაკვეთი სრულიად უსარგებლო აღმოჩნდა. მან მხოლოდ მენტალური აბერაციები და ქიმერათა უღრანი ტყეები დაბადა, რომელთა ტყვეობაში დღესაცა რჩება ნასაბჭოვარი გონება. სხვა პასუხი შეიძლება საპირისპიროც იყოს და ისიც სრულიად ლეგიტიმური იქნება. ასეა თუ ისე, ნებისმიერ შემთხვევაში საჭიროა იმ ჰეგემონიურ დოქტრინაზე რეფლექსია, რომელმაც ლამის მთელი საუკუნე მოიცვა და რომლის მექანიზმის ამოხსნის ცდაც პრიორიტეტულ კვლევით ამოცანათა შორის გვესახება. ცხადია, ამ სტატიის ფარგლებში ამ ამოცანასთან მიახლოებასაც ვერ შევძლებთ, ჩვენ მხოლოდ სოციალიზმის თეორიის ქართული ვერსიის ილუსტრაციას შევეცდებით.

* * *

საბჭოთა მწერალთა საკავშირო პირველი ყრილობის (1934 წლის, 17 აგვისტო) წესდებაში წერია: *„სოციალისტური რეალიზმი არის ღრმად ცხოვრებისეული, მეცნიერული და ყველაზე მოწინავე მხატვრული მეთოდი, რომელიც ვითარდება სოციალისტური მშენებლობისა და საბჭოთა ადამიანების კომუნიზმის სულისკვეთებით აღზრდის შედეგად. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებია <...> ლიტერატურის პარტიულობის შესახებ ლენინიური მოძღვრების შემდგომი განვითარება“ (энциклопедия*, 1947).

ეს განსაზღვრება ამოსავალი პუნქტი იყო ყველა შემდგომი ინტერპრეტაციისა თვით 1980-იან წლებამდე. ანუ ეს ფორმულირება იყო ერთგვარი დაგვირგვინება წინარე ხანისა, რომელიც პროლეტარული რეალიზმის სახელითაც არის ცნობილი. ეს იყო XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ბოლშევიკთა მიერ შემოღებული „მოდელირებული რეალიზმი“ (მეტრეველი, 2022, გვ. 7), რომელსაც

> „მხარი აუბა პროლეტარულმა მწერლობამ და დაიწყო დროის საზრისის შეცვლა – მარადიულობისაკენ სწრაფვა ჩაანაცვლა ყოფითმა, წარმავალმა პარტიულმა კარიერამ <...> პროლეტარულ რეალიზმში ადამიანმა დაკარგა ეგზისტენციალური რაობა და ვეღარ იპოვა თავისი თავი ახალ რეალობაში. პარტიული რეალიზმის დროს განასახიერებს პოლიტიკური პოეზია. დროის პროლეტარული კონცეფცია – 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციით დაიწყოს სამყაროს ახალი წელთაღრიცხვა – წარმოშვა ოქტომბრის რევოლუციამ“ (მეტრეველი, 2022, გვ. 9).

საგულისხმოა პროლეტარული მწერლობის ერთ-ერთი იდეური „მოთავისა და ორგანიზატორის“ ბენიტო ბუაჩიძის სიტყვები: *„ჩვენი ლიტერატურული პოლიტიკის ძირითადი საფუძველი ის არის, რაც, საერთოდ, ახასიათებს ბოლშევიზმს. ბოლშევიკური პარტია არც ერთ სფეროს არ სტოვებს თავისი გეგმიანი ხელმძღვანელობისა და ზემოქმედების გარეშე. რა თქმა უნდა, მწერლობაც ორგანიულად შედის ბოლშევიკური ზემოქმედების ფარგლებში“* (ბუაჩიძე, 1960, გვ. 7).

* * *

1927 წელს სახელგამი გამოსცემს პლატონ ქიქოძის 1924-27 წლებში დაწერილ კრიტიკული წერილების კრებულს სახელწოდებით „ლიტერატურული საქართველო“. წიგნი სამი განყოფილებისაგან შედგება, რომელთა დასათაურებებია: ა) მომაკვდავი ლიტერატურა; ბ)პროლემაფიდან დღემდე; გ)ლიტერატურული თანამგზავრობის პრობლემა. წერილები წინარე წლების თავისებური

შეჯამებაა და დასათაურებიდან („მომაკვდავი ლიტერატურა“) ბრძოლის მეთოდიც გამოსჩანს, რომელიც მწერლებისადმი ვულგარული სარკაზმით გამოირჩევა. ავტორი თვითონვე წერს შესავალში, რომ წერილებს „გადაჭარბებული კომკავშირულ-მებრძოლი და პოლემიკურ-თავდასხმითი იერი აკრავს“-ო.

ავტორისეულ წინასიტყვაობაში პროლეტარული კრიტიკოსის პათოსითაა გაცხადებული „კომუნისტი ლიტერატურული კრიტიკოსის“ მიზანი და ამოცანა; რომ იგი „განსაზღვრული მსოფლმხედველობისთვის და მხატვრული მიმართულებისთვის მებრძოლი ლიტერატორია“. ეს საბრძოლი კი „კომუნისტ კრიტიკოსს“ ახლოსვე ჰქონია, რადგან „1924 წელში ქართული მწერლობა (გარდა პროლეტარულისა) ანტისაბჭოთა პოზიციებზე“ მდგარა. ამიტომ გამხდარა საჭირო ქართული მწერლობის დაკვალიანება, გზის მომხრობა და ამ პროლეტარულ მისიას კომუნისტი კრიტიკოსი კომკავშირული ჟურნალების („მომავალი“, „ახალგაზრდა ლენინელი“, „საზღვარზე“ და სხვ.) მეშვეობით შესდგომია.

პირველი, რაც კრიტიკოსს აშფოთებს – ეს არის ქართული მწერლობის „ცხოვრებისაგან ჩამოშორება“, რადგან ლიტერატურა ქცეულა „სიტყვის ხელოვნების და სტილისტიურ ექსპერიმენტების საგნად“. ზოგადად ლიტერატურის ფუნქციათაგან ერთიც მნიშვნელოვანია და მეორეც, მაგრამ პროლეტკრიტიკოსი იმასა წუხს, რომ *ეს „ექსპერიმენტები არ არიან დაკავშირებულნი თანამედროვე ეპოქის სტილის ძიებასთან“. მწერლები ცხოვრებისგან იმდენად „გაირიყენ“, რომ „სასირცხვოდაც მიაჩნიათ სინამდვილეზე ლაპარაკი“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 11). პლატონ ქიქოძის აზრით, ცხოვრებისეულ სინამდვილესა და თანადროულობას ჩამოშორებულა არა მხოლოდ მხატვრული სიტყვა, არამედ ქართული ლიტერატურული კრიტიკაც. იგი ლაპარაკობს დაუსრულებელ აღმოჩენებზე სინტაქსის, რითმისა და კომპოზიციის სფეროში, მაგრამ „რომელმა მწერალმა აღმოაჩინა ახალი კომპოზიცია, ჯერ არნახული და არგაგონილი მსოფლიო ისტორიაში, რომელსაც რევოლუციონური ცხოვრება, ყოფა და ბრძოლა ჰქვიან?“; ან რომელი ლიტერატურული სკოლა შეიძლება იქნეს მიჩნეული თანამედროვედ, ნუთუ ქართული სიმბოლიზმიო? ამ კითხვაზე სრულიად გამოკვეთილი პასუხი აქვს კრიტიკოსს: *„სიმბოლიზმი მეცხრამეტე საუკუნის ევროპის ბურჟუაზიის დეკადანსის პირმშო შვილია და პარიზის კულტურის სანაგვეებიდან იგი დაგვიანებით იქნა გადმოტანილი ჩვენს წვრილ-ბურჟუაზიულ ინტელიგენციის მიერ“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 12); ვერც მეორე ინტერნაციონალის პერიოდის „დემოკრატიული“ პოეტების თანამედროვეობაზე ვილაპარაკებთ და ვერც ერეკლეს, თამარის და სხვა „მირონცხებულ მეფეთა მადიდებელ <...> პოეტებზე – *„დარჩა პროლეტარული ლიტერატურა, რომელიც უნდა შეიქმნეს და კიდეც შეიქმნება თანამედროვეობის საამაყო ლიტერატურად, მაგრამ იგი ჯერ სუსტია და ამიტომაა, რომ ქართულ მწერლობაში სიცალიერის შთაბეჭდილება გვრჩება“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 13).

1924 წელს დაწერილ წერილში პლატონ ქიქოძეს შემოაქვს მწერლობის ე.წ. „თანამგზავრობის“ საკითხი, რომელიც შემდგომი ათწლეულის დასაწყისში უკვე ფართო სამსჯელო თემად გაიშლება: *„მხატვრული მწერლობა ცხოვრების თანამგზავრია <...>; მაგრამ ეს დებულება თითქოს სრულიად არ მართლდება <...> ჩვენი მწერლობა იმდენად ირრეალურია, რომ სინამდვილე მწერლისათვის მხოლოდ გალუცინაციების დასაყრდენ წერტილად გამხდარა“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 13). პროლეტარული კრიტიკოსის აზრით, ლიტერატურა გადაიქცა ტაძრად, სადაც ცხოვრებიდან გაქცეული „ფეოდალური და წვრილ ბურჟუაზიული ინტელიგენცია თავს აფარებს საკურთხევლის ‘წმინდა ხელოვნებას’. ისინი გაიქცნენ და პოეზია სჭირდებათ სამალავად“. კრიტიკოსის აზრით, „სულის სამყაროზე“ შეყვარებულ პოეტთა გზებს რომისკენ მივყავართ, „მაშინ, როცა მთელი ახალი ქვეყნის გზები მოსკოვიდან გამოდიან. ქართულ მწერლობას არ შეუძლია თანამედროვეობის მოსკოვისაკენ სვლა, ან სვლა ტფილისის მუშათა უბნებისაკენ, რადგან აქ არის მომავალი, რაიც ქართველი ინტელიგენციის ამ ნაწილს არ გააჩნია“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 20). ქართველ „ინტელიგენტ-მწერალს“ არ გააჩნია იდეალი, რადგან ვერ დაინახა ახალი „უპიროვნო, უსახელო ‘უპერანგო’ მომავლისათვის მებრძოლო გმირი ისტორიისა. მან ვერ დაინახა გმირი კოლექტივისა, რადგან დღევანდელი გმირი ყველა დროთა გმირებზე უფრო მასსიურია <..> ქართული ლიტერატურის გმირებად ისევ გიორგი

სააკაძე და მეფე ერეკლე რჩებიან. მწერალი ეძებს ამ გმირებს და მხოლოდ გალუცინაციებში პოულობს, მიჰყავს ისინი 'შეურიგებელ ბრძოლაში' 'ტფილისის დამპყრობელთა' წინააღმდეგ, ჩალის ხმლებითა და ბამბის ყუმბარებით" (ქიქოძე, 1927, გვ. 21).

გმირის კონცეპტის პროლეტარული ინტერპრეტაცია სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთ მითოლოგემად ყალიბდება. სოცრეალიზმის მითოლოგიაში გმირს უფრო კლასიცისტური აბრისი აქვს ვიდრე რომანტიკული, რადგან მასში ერთმანეთს ებრძვის გრძნობა და მოვალეობა და, ცხადია, იმარჯვებს მოვალეობა. გმირი რევოლუციის სახელით უარს ამბობს საკუთარ განცდებზე ანუ კარგავს საკუთარ სხეულს და იქცევა რობოტად. რუსულ ლიტერატურაში (რითაც, ცხადია, ნასაზრდოებია ქართული პროლეტრეალისტური მწერლობა), მე-19 საუკუნის „პატარა ადამიანი" და „ზედმეტი ადამიანი" ჩაანაცვლა სოცრეალისტურმა გმირმა ანუ „ნამდვილმა ადამიანმა".

მე-19 საუკუნეშივე წარმოიქმნა რუსეთში „გმირული პარადიგმის" ესთეტიკურ-ფსიქოლოგიური მოდელი, რომელიც რეალიზმის ლიტერატურის საყრდენ კონცეპტად იქცა. როგორც ლიტერატურათმცოდნენი წერენ „გმირული პარადიგმის" წარმოქმნას რუსეთში ნაციონალური კულტურული ტრადიციაც კვებავდა. XIX ს.-ს რევოლუციურ-დემოკრატიული კრიტიკა, რომელიც ბოლშევიზმის იდეოლოგებმა სანიმუშოდ დაისახეს, ამოდიოდა „ანთროპოლოგიური პრინციპიდან" – განეხილათ ლიტერატურული პერსონაჟები, ავტორის გვერდის ავლით, თვითმყოფად მორალურ ინდივიდებად, რომლებიც ფლობენ საკუთარ რეალობას და გამოხატავენ საზოგადოების გარკვეულ მდგომარეობას. ცდილობდა რა ზემოქმედება მოეხდინა სოციალურ-პოლიტიკურ სინამდვილეზე, ამ აშკარა ანთროპოცენტრისტულმა კრიტიკამ გამოიმუშავა ესთეტიკური სისტემა, რომელმაც შექმნა პირობა, რომ მოხსნილიყო ავტორის პრობლემა, რათა უპირატესობა მინიჭებოდა გმირს როგორც განზოგადებულ, „თანამედროვე ადამიანის" სარწმუნო განსახოვნებას (Зенкин, 2008,URL).

საბჭოთა კულტურა ზოგადად და მწერლობა – კერძოდ, სოციალისტური იდეოლოგიის იმპერატივების გასაგნების, ხორცშესხმის ფორმა იყო. იდეოლოგიურ ჭრილში გმირის ცნებამაც განიცადა ტრანსფორმაცია და იგი შრომის გმირად წარმოსდგა. არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ამ შემთხვევაშიც მოხდა „საგნების გადანაცვლება" ანუ ცნების კონტექსტიდან ამოვარდნა, რუსი ფორმალისტებისეული დეავტომატიზების გზით განსხვავებული პერსპექტივით წარმოჩენა ანუ გაუცნაურება. ვიცოდით, რომ ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის ფიგურით ზნეობრივი გმირობის იდეალი შეიძლება გამოხატულიყო, მაგრამ ახალ იდეოლოგემაში მან ახალი საზრისი შეიძინა, იგი სოციალისტური შრომის დამკვრელია, რომელიც ლამის სამყაროული ძალაუფლების მფლობელია.

გმირულ რეალიზმზე მსჯელობისას პროლეტკრიტიკოსი სვამს კითხვას და იქვე უპასუხებს: *„რას ნიშნავს მხატვრული რეალიზმი საქართველოს პირობებში, როგორია მისი კონკრეტული სახე და პერსპექტივები – ყოველივე ეს დღემდე გამოურკვეველია"* (ქიქოძე, 1927, გვ. 101). პლატონ ქიქოძემ უწყის სურვილისა და შესაძლებლობის დიალექტიკა და ამბობს, რომ ხშირად პროლეტარულ მწერლობას „ნდომის" საზომით ვუდგებით და გვავიწყდება, რა შეგვიძლიაო. ბოლშევიკური სამოთხის იდეით შეპყრობილი პროლეტარული პროტოკრიტიკოსი საღ აზრს მოუცავს და წერს, რომ სინამდვილემ მრავალი ბუტაფორიული თეორია გაანადგურა და ამავე სინამდვილემ მოითხოვა „შესწორებანი შეგვეტანა მხატვრული რეალიზმის გაგებაში". პროლეტარული მწერალი არ შეიძლება იყოს მხოლოდ რეალისტი, იგი უნდა საზრდოობდეს რომანტიკული სულისკვეთებით: *„მასში უნდა ცხოვრობდეს, უნდა ვითარდებოდეს რომანტიზმისა და პრაქტიკული იდეალიზმის ზოგიერთო დადებითი მხარეები"* (ქიქოძე, 1927, გვ. 104). რა თქმა უნდა, მიუღებელია *„ძველი რომანტიკოსების ბურჟუაზიული ეგოიზმი, <...> მუდმივი რყევა, პესიმიზმი და მისტიციზმი", მაგრამ პროლეტარული მწერლის „ოცნება" დამყარებული უნდა იყოს მეცნიერულ მიღწევებზე; პროლეტარულ მწერალს უნდა ახასიათებდეს „პრაქტიკული იდეალიზმი, გატაცება ჯანსაღი პროლეტარული, რეალური და არა უტოპიური იდეებით"* (ქიქოძე, 1927, გვ. 105). რეალისტმა მწერალმა იცის ყოფის გარეგნული მხარე, აქვს „ფაქტიური ცოდნა საგნისა და ცხოვრებისა", მაგრამ „ადამიანის პროლეტარულად გარდასაქმნელად <...>, საჭიროა ისეთი მწერლობის შექმნა, რომელიც იძლევა ადამი-

ანის შინაგან ფსიქოლოგიურ 'სამყაროს' და არა მარტო ამბავს ადამიანთა შესახებ (ქიქოძე, 1927, გვ. 205). ამიტომ, კრიტიკოსის აზრით, რომანტიზმის გარდა ფსიქოლოგიური რეალიზმია საჭირო.

პლატონ ქიქოძე, როგორც პროლეტარული კრიტიკის ერთ-ერთი მეკვლე ანუ პროტოკრიტიკოსი დაასკვნის, რომ პროლეტარული მწერლის *„მხატვრული აზროვნება გმირულ-რეალისტურია, რომ მისი ლიტერატურული კვალიფიკაცია შეიძლება რომანტიკული რეალიზმის სახით, ანუ გმირული რეალიზმი. ეს ის გმირული რეალიზმია, რომელიც იძლევა იმას, რაც არის სინამდვილეში, რაც არ არის, მაგრამ უნდა იყოს და რაიც გვინდა, რომ იყოს მომავალში"* (ქიქოძე, 1927, გვ. 107).

პლატონ ქიქოძე საუბრობს ფორმისა და პათოსის შესახებ, იწუნებს „ფორმალისტ შკლოვსკის" დებულებას ლიტერატურული ნაწარმოების როგორც წმინდა ფორმის შესახებ და წერს, რომ მხატვრული ფორმა მხოლოდ საშუალებაა, რომელსაც ეძებს განსაზღვრული მხატვრული პათოსი. ამიტომ აუცილებლად არ მიაჩნია, რომ „ახალმა მხატვრულმა აზროვნებამ" პირველივე დღიდან ახალი ფორმა პოვოს; სრულიად შესაძლებელია, რომ საკუთარი მხატვრული ფორმის გამომუშავებამდე „ახალი მხატვრული აზროვნება ტანთ იცვამს ნაწილობრივ ძველ ფორმას". კრიტიკოსის წარმოდგენით, შემოქმედებითი პროცესში უმთავრესია იდეის, პათოსის „გამომუშავება", შემდეგ მოსაძებნია თემა, გამოსამუშავებელია სიუჟეტი, მოსაკრებია სიტყვიერი მასალა და ამ ყველაფერს მწერალი „შემოქმედებით აქტში აძლევს საბოლოო მხატვრულ ფორმას" (ქიქოძე, 1927, გვ. 125).

პლატონ ქიქოძე საუბრობს თემატიკის პრობლემაზეც და აკრიტიკებს იმათ, ვინც თემატიკას, შინაარსსა და პათოსს უთანაბრებს. მისი აზრით, ფორმალური ძიება ორი მთავარი ხაზით უნდა წარიმართოს – პროლეტარული და ნაციონალური. რომ ეს ორი ცნება არ ეწინააღმდეგება ერთმანეთს, ამის საილუსტრაციოს სტალინის ერთ-ერთ გამოსვლას მოიშველიებს, რომელშიც ნათქვამიაო, რომ პროლეტარული კულტურა კი არ უარყოფს ნაციონალურს, არამედ მას აძლევს შინაარსს; არც ნაციონალური კულტურა უარყოფს პროლეტარულ კულტურას, იგი აძლევს მას ფორმას. აქედან გამოიყვანება სოციალიზმის დევიზი – შინაარსით პროლეტარული და ფორმით ნაციონალური. დაბოლოს, კრიტიკოსი წერს, რომ „საქართველოს პროლეტარული მწერლობა პროლეტარული შინაარსისა და ნაციონალური კოლორიტის პროლეტარულ ფორმასთან სინთეზის გზით უნდა განვითარდეს" (ქიქოძე, 1927, გვ. 135).

პროლეტკრიტიკოსი გმობს ბგერისა და ალიტარაციების აპოლოგეტებს და ამბობს, რომ ეს ყველაფერი *„არისტოკრატიულ-ფეოდალური გესიკის შემოქმედების და ფუტურიზმის უმოწყალო შერევისგან წარმოიშვა"* (ქიქოძე, 1927, გვ. 128).

პლატონ ქიქოძე პროლეტარული მწერლობის პრობლემათაგან გამოყოფს ჟანრის საკითხსაც და მიაჩნია, რომ მოჭარბებულად იწერება ლირიკული ნიმუშები და ამიტომ ქართული პროლეტარული მწერლობის „ეპიური გადახალისების ლოზუნგი" კვლავაც არ კარგავს აქტუალობას. რეალისტური მწერლობა ცხოვრების კრიტიკული ანალიზის საფუძველზე ქმნის ტიპურის სახეებს; ტიპურ სახეთა სისტემაში მოსაყვანად „აუცილებელია ცხოვრებისადმი ეპიური მოდგომა. <..> მისი მხატვრული მოცემა უნდა ხდებოდეს <...> სოციალისტური პერსპექტივით აღჭურვილი რეალიზმის, ანუ პროლეტარული, გმირული რეალიზმის საშუალებით. ჩვენ მარტო 'ამსახველები' კი არა ვართ, ჩვენ 'შემქმნელები' ვართ, ამიტომაა საჭირო <...> სრულიად შეგნებული კლასობრივი ტენდენციის თანამედროვე მხატვრული სიძლიერით მოცემული აქტუალური ეპოსი" (ქიქოძე, 1927, გვ 116). ახალი ადამიანის ფორმირებისა და ფსიქოლოგიური განმტკიცებისათვის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა ლირიკა და როდესაც პროზისა და ეპოსის გაძლიერებაზე ვსაუბრობთ, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს ლირიკის უარყოფასო, დასძენს კრიტიკოსი.

XX საუკუნის 20-იანი წლების პროლეტკრიტიკის პრობლემათაგან ცალკე უნდა გამოიყოს ლიტერატურული თანამგზავრობის საკითხი. ,,თანამგზავრები" იყვნენ ის მწერლები, ვინც, როგორც ლევ ტროცკის განმარტავდა, იღებდნენ რევოლუციას და ვინც შორიახლო მოჰყვებოდნენ მას („პროლეტარული მწერლობა", 1927, გვ. 98). საქართველოში, გასაბჭოების შემდეგ ქართველ მწერალთა გარკვეული ნაწილი, და პირველ ყოვლისა, ცისფერყანწელები იქნენ მიჩნეული თანამგზავ-

რებად. საქმე ის არის, რომ პოეტ-მწერალთა ეს დასი თანაუგრძნობდა ბოლშევიკთა ინტერესებს. როგორც კრიტიკოსი სოსო სიგუა შენიშნავს, *„ცისფერყანწელები გულგრილად შეხვდნენ საქართველოს ხელმეორედ ანექსიას, თავდაპირველად – სიხარულითაც. <...> 1921 წელს ისინი მიესალმნენ ბოლშევიკების მოსვლას. ალბათ იმიტომაც, რომ მათ ლიდერები ახლობლები ან თანაგიმნაზიელები იყვნენ და მათგან ღალატი ვერ წარმოედგინათ“* (სიგუა, 2002, გვ. 147-148). ერთი სიტყვით, მწერალთ ეს ჯგუფი ბოლშევიკური იდეების ,,თანამგზავრთა“ როლში აღმოჩნდა. პროლეტარულმა რეალიზმმა ეს როლი არგუნა არა მხოლოდ მწერალს, არამედ საზოგადოების ყველა ფენას, რადგან, როგორც პლატონ ქიქოძე წერდა, „ბაზა თანამგზავრული ელემენტებისა – გლეხური, ინტელიგენტური და ქალაქის წვრილბურჟუაზიულო მასსებია“. კრიტიკოსი უფრო ფართოდ განმარტავს თუ რას მოიცავს ეს ცნება: *„პროლეტარული რევოლუციის ლიტერატურული თანამგზავრი რევოლიუციონერთა რიგებში არ დგას, – იგი მხოლოდ შორიახლო მოჰყვება, ან თანაუგრძნობს მათ საქმეს. უმრავლეს შემთხვევაში თანამგზავრი რევოლიუციის გამარჯვების შემდეგ ხდება ასეთად. <...> ადამიანი რომ იმთავითვე რევოლიუციის ტალღებს გამოჰყოლოდა, თანამებრძოლი და არა თანამგზავრი იქნებოდა“* (ქიქოძე, 1927, გვ.157). თანამგზავრობა არ ნიშნავს, რომ ის უპირობოდაა მიჩნეული საბჭოთა ხელისუფლების მხარდამჭერად, მას ეჭვის თვალით უყურებენ პროლეტარული ლიტერატურის მესვეურნი, რადგან იგი *„მიჰყვება რევოლიუციას შორიახლო და გებულობს, ღებულობს და იწონებს რევოლუციის პრაქტიკის მხოლოდ ზოგიერთ მომენტს, ხშირად რევოლიუციის უარყოფით, რეტროგრადულ მხარეს, რომელიც რევოლიუციისთვის შემთხვევითი და დროებითია“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 159). გარდა ამისა, კრიტიკოსისავე აზრით, *თანამგზავრი ცდილობს რევოლიუციის გალიბერალებას, მისი „სასტიკი ტემპის“ შერბილებას, ზოგჯერ „გლეხური ბრმა ჯანყის“ ან ანარქიული, ქიმერულ-რომანტიკული ელემენტების შემოტანას და ამიტომ რევოლიუციის ასახვისას ხშირად მწერალი იძლევა „მეტისმეტად ელამ სარკეს“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 161). ამიტომ პლატონ ქიქოძეს პროლეტარული კრიტიკის ამოცანად მიაჩნია თანამგზავრებზე უფრო მტკიცე ზემოქმედება. ეს არის პროლეტარული საზოგადოების ვალი, რომელიც უნდა განხორციელდეს „პრინციპიალური და ორთოდოქსალური კომუნისტური ლიტერატურული კრიტიკის საშუალებით“ და მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში „იქლიბება და უახლოვდება რევოლიუციას თანამგზავრი“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 162).

პროლეტარიატის პროტოკრიტიკოსი მეტად გულგატეხილი უყურებს ქართველი თანამგზავრთა უმრავლესობას, რომელიც მას აგონებს მეურმეს – „ნაციონალური სიმაყით (ურმით)“ რომ მისდევს რევოლუციის გაქანებულ მატარებელს; ამიტომ არის, რომ ქართველ თანამგზავრს ყველაზე მეტი „გათლა“ სჭირდება და ვნახოთ, რას მოიტანს ახალი დღეები, ჩვენი ახალი გამარჯვებები ან დამარცხებებიო, დასძენს კრიტიკოსი.

მთავარი დოკუმენტი, რომლითაც უნდა განვსაჯოთ მწერალი – ეს მისი მხატვრული პროდუქტია, მაგრამ ისეთ მწერლისთვის, „რომელიც ნიღაბშია, ნაწარმოები არ უდრის მის მოქალაქეობრივ ‘მე’-ს, მის ნამდვილ აზრებსა და განცდებს“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 166). შეიძლება მოვიდეს დრო, რომ მწერალმა მოულოდნელად გამოაჩინოს ფარული სახე და ამით სურათი საერთოდ შეიცვალოსო. ამ გაურკვევლობის ნიმუშად პლატონ ქიქოძეს მიხეილ ჯავახიშვილი მოჰყავს და ამბობს, რომ როდესაც ერთმანეთს ვადარებთ მის „ჯახოს ხიზნებსა“ და „მუსუსს“, „საკითხს კითხვითი ნიშნის ქვეშ ვტოვებთ“-ო.

გასაბჭოებული საქართველოს არაპროლეტარული ინტელიგენცია ხაზგასმით გაიძახის ნაციონალური კულტურის შესახებ, მაგრამ ისმის კითხვა „ვის უპირდაპირებს ასე გამძაფრებით ეს ინტელიგენცია თავის ნაციონალური (თუ ნაციონალისტურ) კულტურას?“. კრიტიკოსს ეს თავისმოზღუდვა და ეროვნულ კულტურაზე აქცენტი ეჭვში აგდებს, რომ ეს ყველაფერი რუსული კულტურის წინააღმდეგაა მიმართული და სრული თავდაჯერებულობით ბრძანებს: „მაგრამ დღეს პრინციპულად არ არსებობს რუსული კულტურა. დღეს არსებობს ინტერნაციონალური მოწინავე პროლეტარული კულტურა საბჭოთა რუსეთისა“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 169).

პლატონ ქიქოძის ყურადღება 1927 წელს დასტამბულ სერგი დანელიას წიგნსაც („ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“) მიუქცევია: *„ჩვენ არ შეგვდის ეჭვი, რომ ვაჟა დიდი განძია, მაგრამ, ჩემი აზრით, მას განსაკუთრებით და დემონტრაციულად იმიტომ ებღაუჭებიან, რომ იგი მაჩვენებელია უმთავრესად ჩვენი უკულტურობისა და ნაციონალური პრიმიტივისა“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 169). საინტერესოა, რას გვიპასუხებდა პროლეტკრიტიკოსი, რომ გვეკითხა, თუ განძია, უკულტურობის ნიშანი როგორღაა? კრიტიკოსი ერთმანეთს უპირისპირებს ვაჟა-ფშაველასა და ეგნატე ნინოშვილს და კითხულობს, ვინ უფრო ნაციონალურია, ეგნატე ნინოშვილი თუ ვაჟა-ფშაველა? ჩვენთვისო, ბრძანებს კრიტიკოსი, „უფრო ნაციონალურია. უფრო ახლოა ქართველი მშრომელი ხალხის გულთან ეგნატე, რადგან იგი საქართველოში რევოლიუციის და რევოლიციონური ლიტერატურის სიმბოლოა. ‘ნაციონალური კულტურის’ მებრძოლთათვის კი ვაჟა უფრო ნაციონალურია, რადგან ეს უკანასკნელი პრიმიტივის, თანამედროვეობიდან უკან დახევის, უკულტურობისა და სიბნელის ‘ნაციონალური’ გმირია, რადგან იგი იდეალიზაციაა უკულტურობისა“(ქიქოძე, 1927, გვ. 170).

გრიგოლ რობაქიძეს პლატონ ქიქოძე უწუნებს ცნობილ ესეს ლენინზე. რობაქიძისთვის ლენინი პეტრე დიდზე უფრო დიდია, მაგრამ ეს „ფეტიშიტური“ საზომია, რომელიც მას არ განასხვავებს იმავე პეტრესა და ნაპოლეონისგან, ხოლო განსხვავება ქართველ მწერალს არ აინტერესებს *„რადგან ეს პრინციპიალურად ახალი არ შესულა ქართველი მწერლის თავში „უკულტურობისა“* (ქიქოძე, 1927, გვ. 172). ამდენად, ცხადია, პროლეტკრიტიკოსს არც რობაქიძე ეგულება თანამგზავრთა შორის, რადგან *„თანამგზავრი მხოლოდ ის იქნება, ვინც რევოლიუციაში გაიგებს (მიღებამდე ჯერ შორს ვართ!) იმ პრინციპიალურად ახალს, ძლიერს, რეალურს და საყვარელს, რასაც ჩვენ ‘პროზულ’ ენაზე სოციალიზმის იდეას და პრაქტიკას ვეძახით“ უკულტურობისა“* (ქიქოძე 1927: გვ. 171).

რევოლუციასთან მოახლოებას შეეცადა დავით კლდიაშვილიო, წერს კრიტიკოსი, „მისი ოდესღაც მებრძოლი მხატვრული მეთოდები და მიმართულება ახლა პრიმიტივია, მაგრამ ‘კიმოთე მეშველაძე’-ში იგი მაინც შეეცადა შეშინებული, უკულტურო, აპოლიტიკური და დაბნეული გლეხის თვალებით დაენახა რევოლიუცია „უკულტურობისა“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 173).

კრიტიკოსს მოსწონს ნიკო ლირთქიფანიძის ტექსტები, რადგან იგი „საშინელი სარკაზმის ცეცხლში ატარებს თავად-აზნაურობის საწყალ, მაგრამ მაინც მამლაყინწა ნარჩენებს“, მაგრამ ეს განწყობილება უფრო თვითგანადგურებაა და ეს თემები და განწყობილებები რევოლუციის ზეგავლენით კი არ მიუღია მწერალს, არამედ „იგი მანამდე იყო მასში“-ო. ამიტომ „თავსაფრიანი დედაკაცი“ პროლეტკრიტიკოსს ხალხოსნური განწყობის გამომხატველ მოთხრობად მიაჩნია, რომელიც „ცოტათი გვაგონებს ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივსო“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 176).

საგულსხმოა კრიტიკოსის შენიშვნები გალაქტიონ ტაბიძის თანამგზავრულ წარსულსა და აწმყოზე. გალაკტიონი ძალზე მგრძნობიარეა *„ყოველივე სერიოზულისადმი ცხოვრებაში და იგი, როგორც უგზო და საკუთარ სოციალური ორიენტაციას მოკლებული მისტიკოსი, მისტიურსავე ფორმებსა და განწყობილებებში ყოველთვის იყო „გარემოების საყვირი“* (ქიქოძე 1927: 193). გალაკტიონი თანამგზავრი იყო თავის წარმოშობის პირველივე დღეებიდანვე და თანამგზავრობდა სულ სხვადასხვა სოციალურ მოძრაობას, რადგან მას საკუთარი სოციალური ორიენტაცია და პროგრამული ხაზი არა ჰქონია. იგი ერთნაირად გულწრფელი თანამგზავრი ყოფილა როგორც 905-ის რევოლიუციისა, ისე „მენშევიკური რევოლიუციისა“ და ბოლოს პროლეტარული რევოლიუციისა.

პლატონ ქიქოძე დიდ ადგილს უთმობს გიორგი ქუჩიშვილის, სანდრო შანშიაშვილის, განსაკუთრებით ნიკოლო მიწიშვილის და სხვა ქართველ მწერალთა შემოქმედებას და ამ ყველაფერს, რასაკვირველია რევოლუციასთან მიმართებით განიხილავს. ბოლოს დასკვნის სახით ამბობს, რომ *ბევრი ქართველი მწერალი შემოქმედებიდან მოვიდა რევოლუციასთან და ცდილობს მის „მხატვრულ მოცემას“-ო. სხვანი მხოლოდ დაკლარაციულად და განცხადებებითა ცდილობენ ამას; უფრო საინტერესო მწერალთა იმ ნაწილის გამორჩევაა, რომლებიც სუბიექტურად არ არიან თანამგზავრები, მაგრამ „ობიექტურად ეხმარებიან რევოლიუციას, რადგან დეზორგანიზაციაში მოჰყავთ ჩვენი მტრების ბანაკი*“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 255).

ქართველი მწერლების საუკეთესო ნაწილიო, ბრძანებს კრიტიკოსი, ბორძიკითა და შეცდომებით, მაგრამ მაინც გვიახლოვდება, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ თანამგზავრის მიმართ საჭიროა *„კრიტიკა, კრიტიკა და ერთხელ კიდევ კრიტიკა, რომ იგი საბოლოოდ გავქლიბოთ მავნე ტენდენციებისაგან*“ (ქიქოძე, 1927, გვ. 255).

პროლეტარული კრიტიკოსის მთელი ამ მსჯელობიდან ნათელია, რომ მარქსიზმ-ლენინიზმზე დამყარებული საბჭოთა იდეოლოგია იყო პროლეტარული კულტურის სუბსტანცია და ჯერ პროლეტარული რეალიზმის, შემდეგ სოცრეალიზმის პრინციპებზე, ჩამოყალიბებული კულტურის განსაკუთრებული ტიპი.

საბჭოეთში მოხდა მთლიანად ხელოვნების ინსტრუმენტალიზაცია და ამიტომაც იყო, რომ სტალინმა მწერლებს „ადამიანური სულის ინჟინრები“ უწოდა. ისინი იყვნენ ამგებნი და მაფორმირებელნი საბჭოთა ადამიანის სულიერი განწყობისა. კულტურა იყო „ახალი ადამიანის“ ჩამოყალიბების ინსტრუმენტი.

საბჭოთა კულტურა იყო სოციალისტური იდეოლოგიის იმპერატივების გასაგნების, ხორცშესხმის ფორმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბუაჩიძე, ბ. (1960). კრიტიკული წერილების კრებული, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

მეტრეველი, ს. (2022). პროლეტარული რეალიზმიდან სოციალისტურ რეალიზმამდე, თბილისი: საგა, საქართველოს აკადემიური გამომცემლობა.

რადიანი, შ. (1932). თანამგზავრობა და მოკავშირეობა, ჟ. მნათობი, 1-2, ტფილისი.

სიგუა, ს. (2002). ქართული მოდერნიზმი, თბილისი: „დიდოსტატი“.

სიმპოზიუმი (2023). XVI საერთაშორისო სიმპოზიუმი – „სოციალისტური რეალიზმის ეპოქა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში", https://conference.litinstituti.ge/ka/энциклопедия (1947). Большая советская энциклопедия/Гл. ред. О.Ю. Шмидт. – М.: Советская энциклопедия, 1926-1947

ფირალიშვილი, ზ. (2015). ქართული კალეიდოსკოპი, თბილისი: „გლოსა“.

ქიქოძე პ. (1927). ლიტერატურული საქართველო (კრიტიკული წერილების კრებული, 1924-27 წ.-წ.), ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.

ქიქოძე პ. (1927). რომანტიული რეალიზმი და ქართული პროლეტარული მწერლობის პერსპექტივები, ჟ. პროლეტარული მწერლობა, 1.

Зенкин, С. (2008). Героическая парадигма в советском литературоведении. https://viperson.ru/articles/sergey-zenkin-geroicheskaya-paradigma-v-sovetskom-literaturovedenii.

References:

Buachidze, B. (1960). K’rit’ik’uli ts’erilebis k’rebuli. [Collection of critical letters]. Tbilisi: Publishing House "Soviet Georgia".

Kikodze P. (1927). Lit’erat’uruli sakartvelo (k’rit’ik’uli ts’erilebis k’rebuli, 1924-27 ts’.-ts’.). [Literary Georgia (a collection of critical letters, 1924-27)]. Tbilisi: State Publishing House.

Kikodze P. (1927). Romant’iuli realizmi da kartuli p’rolet’aruli mts’erlobis p’ersp’ekt’ivebi. [Romantic realism and Georgian proletarian writing Perspectives]. J. Proletarian writing, 1.

Met’reveli, S. (2022). P’rolet’aruli realizmidan sotsialist’ur realizmamde. [From proletarian realism to socialist realism]. Tbilisi: Saga-Georgian Academic Publishing House

Piralishvili, Z. (2015). Kartuli k’aleidosk’op’i. [Georgian Kaleidoscope]. Tbilisi: Publishing House "glosa".

Radian, Sh. (1932). Tanamgzavroba da mok’avshireoba. [Companionship and alliance]. Tb.: magaz. mnatobi, 1-2.

Sigua, S. (2002). Kartuli modernizmi. [Georgian Modernism]. Tbilisi: Publishing House "Didostati".

Symposium (2023). XVI saertashoriso simp’oziumi – „sotsialist’uri realizmis ep’oka lit’erat’urasa da khelovnebashi". [XVI International Symposium - "Socialist Realism An era in literature and art"]. https://conference.litinstituti.ge/ka/encyclopedia (1947). Great Soviet Encyclopedia/Ch. ed. O.Yu. Schmidt. – M.: Soviet encyclopedia, 1926-1947.

Zenkin, S. (2008). Geroicheskaya paradigma v sovetskom literaturovedenii. [Heroic paradigm in Soviet literary criticism]. https://viperson.ru/articles/sergey-zenkin-geroicheskaya- paradigma-v-sovetskom-literaturovedenii.

ხელოვნება და მეცნიერება სოცრეალიზმის ეპოქაში
Inter-Textualism and Postmodernism

David Maziashvili
დავით მაზიაშვილი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Tom Stoppard's Rock'n'Roll and Socialist Realism

ტომ სტოპარდის როკ-ენ-როლი და სოციალისტური რეალიზმი

The goal of the paper is to study Tom Stoppard's one of the major plays *Rock'n' Roll*. From literary, socio-political and artistic standpoints analyze the author's relation to Socialist Realism in Sovietized Czechoslovakia. Stoppard's *Rock'n Roll* is a good example of intertextuality and metafictional technique. Creative mixture of the historical truth, playwright's biography, contemporary reality and Anglo-American rock music artistically expressed in the play. Examination of these things will enable us to talk about concrete literary-aesthetic connections and differences, which finally clarify the author's relation to Socialist Realism. Considering this, I would like to discuss several issues:

1.Tom Stoppard, Vaclav Havel and Sovietized Czechoslovakia
2.Rock music and Prague in 1968;
3.Intertextuality of the play – Milan Kundera's fictional reality.

Key words: Stoppard, Havel, Kundera, Rock'n'Roll, Prague
საკვანძო სიტყვები: სტოპარდი, ჰაველი, კუნდერა, როკ-ენ-როლი, პრაღა

შესავალი

შინაგან საქმეთა სამინისტრო იმისთვის არის,
რომ ვიცოდეთ რა ხდება ხალხის შიგნით.
ტომ სტოპარდი, *როკ-ენ-როლი*[1]

სტოპარდი პრაღაში პირველად 1977 წელს, New York Review of Books-ის რედაქტორის რობერტ სილვერსის (Robert Silvers) შეთავაზებით მოხვდა. რედაქტორს სურდა, რომ ვინმეს ჰაველის დაპატიმრებისა და „ქარტია 77"-ის შესახებ სტატია დაეწერა. სილვერს სტოპარდის ჩეხური წარმომავლობა გაახსენდა, საჩქაროდ ჰაროლდ პინტერს დაუკავშირდა, ტელეფონის ნომერი გამოართვა, სტოპარდს დაურეკა და ჰკითხა შეეძლო თუ არა პრაღაში გამგზავრება და რეპორტაჟის მომ-

[1] *We're supposed to know what's going on inside people. That's why it's the Ministry of the Interior.*
აქ და ყველგან ინგლისურიდან ქართულად თარგმანი ჩემია (დ.მ).

ზადება, რაზეც სტოპარდის პასუხი ასეთი იყო: *„ამ ზარს თხუთმეტი წელი ველოდი“* (Lee, 2020, p.332). ჩეხოსლოვაკიაში ყოფნისას, სტოპარდმა მოინახულა ე.წ. დადუმებული ფილოსოფოსები, პოეტები, კინომატოგრაფები, მსახიობები, ისტორიკოსები და ა.შ. რომლებიც პოლიტიკური მოსაზრებების გამო სამსახურებიდან გაყარეს. ასეთები იყვნენ მსახიობი პაველ ლანდოვსკი თუ დრამატურგი და მწერალი პაველ კოჰუტი, რომელსაც აკრძლული ჰქონდა თეატრალური საქმიანობა. თუმცა, კოჰუტი სპექტაკლებს თეატრში “მისაღები ოთახი“ (Living Room Theatre) თამაშობდა. მოგვიანებით, ამ ფაქტის შთაგონებით დაიწერა სტოპარდის პიესები „დოგს ჰამლეტი“ (*Dogg's Hamlet*) და „კოჰუტის მაკბეტი“ (*Cahoot's Macbeth*) (1979) (Lee, 2020, გვ. 332, 333). რა თქმა უნდა, „დადუმებულთა“ და „გაგდებულთა“ შორის ვაცლავ ჰაველიც იყო, რომელსაც სტოპარდი პირველად 1977 წელს ჩეხოსლოვაკიაში შეხვდა. 1978 წელს, სტოპარდის სატალევიზიო პიესის „პროფესიული ფოლის“ (*Professional Foul*) პრემიერამდე, რომელიც ჰაველს მიუძვნა, დრამატურგმა უკვე საჯაროდ განაცხადა: *„ჩეხივით ჩეხი ვარ“*[1] (Lee, 2020, გვ. 334). ვაცლავ ჰაველთან სტოპარდის მეგობრობამ, რუსეთსა და აღმოსავლეთ ევროპაში ადამიანის უფლებების შესახებ მისმა აქტიურობამ, საბჭოთა კავშირზე, აღმოსავლეთ ევროპაზე და დისიდენტებზე შექმნილმა მისმა პიესებმა, 90-იან წლებში საკუთარი წინაპრების აღმოჩენამ თუ დედის გარდაცვალებამ, ჩეხურ წარმომავლობაზე მისი დამოკიდებულებულება შეცვალა. 2000 წელს სტოპარდს ბრნოს უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორის წოდებას ანიჭებენ. 2004 წელს, როცა ჩეხეთი ევროკავშირის წევრი გახდა, სტოპარდი, ჩეხეთის ნაციონალური თეატრის სცენაზე სიტყვით გამოსვლისას მისი ოჯახის ფესვებსა და პატრიოტულ მხარეებზე საუბრობს და გამოსვლას შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „რაღაცეები ამოუძირკველია“ (Lee, 2020, გვ. 4)[2].

თუმცა, ჩეხოსლოვოკიამდე იყო საბჭოთა რუსეთი. სტოპარდმა, პიტერ ლაფთან (Peter Luff) (ამნესთი ინთერნეიშელიდან) ერთად, 1977 წლის თებერვალში ინტურისტის ჯგუფთან ერთად მოსკოვსა და ლენინგრადში იმოგზაურა. გაწერილი ფოლკლორული კონცერტებისა თუ ბანკეტების პარალელურად, ფარულად მოინახულა დისიდენტების ოჯახები. გაეცნო მათ მიმართ პოლიტიკურ რეპრესიებს და მათი გზავნილებისა თუ პუბლიკაციების დასავლეთში გამოქვეყნების გზებზე მსჯელობდნენ. მოინახულა ნობელიანტი ფიზიკოსის ანდრეი სახაროვის ოჯახი, ლენინგრადში შეხვდა დისიდენტის ვიქტორ ფეინბერგის ცოლის, ასევე დისიდენტის მარინა ვოიხანსკაიას ვაჟს მიშას, რომელსაც ებრაული ფესვების გამო სკოლაში აბულინგებდნენ. მიშას რუსეთიდან ინგლისში ემიგრაციის საქმეში სტოპარდს დიდი წვლილი მიუძღვის (Lee, 2020, გვ. 323,324). აღსანიშნავია, რომ მის პიესაში „კაი ბიჭებს პატივი ვცეთ“[3] (*Every Good Boy Deserves Favour*) (1977) საშა ივანოვი მიშას ვოიხანსკის მოდელია. სტოპარდმა ასევე მოინახულა ის ფსიქიატრიული საავადმყოფო, რომელშიც სხვების მსგავსად გამოკეტილი ჰყავდათ ვიქტორ ფეინბერგი, რომლის მოგონებებზე დაყრდნობით და საბჭოთა კავშირში მოგზაურობის შემდეგ სტოპარდმა საბჭოთა დისიდენტებზე ორი პიესა დაწერა: „კაი ბიჭებს პატივი ვცეთ“ და „პროფესიული ფოლი“ (1977). სტოპარდი და ლიფი ინგლისში დაბრუნებისას კაგებემ გულდასმით გაჩხრიკა აეროპორტში, თუმცა სტოპარდმა დისიდენტების ცოლების წერილების გადამალვა მოახერხა (Lee, 2020, 325). მსგავსი სცენა შეიძლება ამოვიკითხოთ „პროფესიულ ფოლსა“ და „როკ-ენ-როლში“. მაგალითად იანის პრაღის აეროპორტში ჩხრეკის ეპიზოდში, კაგებეს ოფიცერი სტოპარდისეული ირონიით ამბობს: *„შინაგან საქმეთა სამინისტრო იმისთვის არის, რომ ვიცოდეთ რა ხდება ხალხის შიგნით.“*. ასე დაიწყო სტოპარდის ურთიერთობა საბჭოთა კავშირთან, აღმოსავლეთ ევროპასთან, მშობლიურ ჩეხოსლოვაკიასთან, საბჭოთა დისიდენტებთან და ვაცლავ ჰაველთან.

---

[1] *I am as Chech as Chech can be*

[2] *Some things are ineradicable.*

[3] ამ პიესის სათაურის ზუსტი თარგმნა რთულია. სტოპარდი სიტყვებით თამაშობს და სათაური ერთდროულად რამდენიმე მნიშვნელობას ატარებს. ერთ-ერთი მნიშვნელობით EGBDF (**E**very **G**ood **B**oy **D**eserves **F**avour) (მი, სოლ, სი, რე, ფა) მუსიკალური ნოტების მნემონიკაა (დავით მაზიაშვილი).

ჰაველი

სემუელ ბეკეტი ჩეხოსლოვაკიაში რომ დაბადებულიყო,
ისევ გოდოს მოლოდინში ვიქნებოდით.
ტომ სტოპარდი

სტოპარდის და ჰაველის პრაღაში პირველივე შეხვედრა, ორი მონათესავე სულის შეხვედრას ჰგავდა. სტოპარდს ისეთი განცა ჰქონდა, რომ ჰაველი მისი ალტერეგო იყო. როგორად ყოფნას ისურვებდა, იღბალს რომ ემტყუნა და ინგლისელი არ გამხდარიყო (Lee, 2020, გვ. 333). 1977 წელს სტოპარდი საკუთარ დღიურში ჰაველზე ასეთ ჩანაწერს აკეთებს: „*შესაძლებელია პიესა ჩემი და მისი, როგორც ერთი კაცის ალტერნატიულ ცხოვრებაზე. ორეულო*“[1] (Lee, 2020, გვ. 331). სწორედ იმ დღიდან, სტოპარდი წამყვანი ფიგურა გახდა ჰაველის მხარდამჭერ აქციებში მთელს მსოფლიოში. მათ შორის მსგავსება კი მრავალმხრივი იყო, როგორც პიროვნული, ისე პროფესიული, სულიერი, ცხოვრებისეული თუ ბოჰემური. უფრო მეტიც, როგორც ცნობილია სტოპარდი ზლინში დაიბადა, ხოლო მისი მშობლები ფეხსაცმელების კომპანია „ბატაში“ მუშაობდნენ. ჰაველს კი, ბავშვობაში ზლინსა და „ბატაზე“ პიესა ჰქონია დაწერილი (Lee, 2020, გვ. 333).

1988 წელს, როცა ჰაველი ციხიდან ქვეყნიდან გაუსვლელობის პირობით იყო გამოსული, სტოპარდსა და ჰაველს იმდენად მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ, რომ ტულუზას უნივერსიტეტში საპატიო დოქტორის წოდების მისაღებად ჰაველის ნაცვლად სტოპარდი გაემგზავრა და მისივე სიტყვა წაიკითხა, რომელიც მოგვიანებით „პოლიტიკა და ცნობიერების“ სახელით გამოქვეყნდა (Lee, 2020, გვ. 346).

როგორც ცნობილია, ჰაველი პოლიტიკურ საქმიანობას არასდროს გეგმავდა. მისი პიესების სულიერი სიახლოვე იუნესკოს, ბეკეტის თუ კაფკას შემოქმედებასთან, მისი აბსურდის თეატრის ჟანრის კომედიები ბიუროკრატიულ ოფიციოზს დასცინოდნენ და უფრო ახლოს იყვნენ ჩეხურ ზღაპრებთან და ფოლკლორთან, ვიდრე პოლიტიკურ პოლემიკასთან თუ დრამის რეფორმასთან. თუმცა, ნორმალიზაციის პერიოდში ყველაფერი შეიცვალა, ჰაველს დევნა დაუწყეს და ის სოციალიზმის მტრად შერაცხეს (Lee, 2020, გვ. 327).

ჰაველისთვის გარდამტეხი მომენტი 1976 წლის მიწურულს დადგა, როცა კომუნისტურმა რეჟიმმა პოლიტიკური თუ არაპოლიტიკური მიზეზით დააპატიმრა ჩეხური როკ-ჯგუფის „სამყაროს პლასტმასის ადამიანები“ (The Plastic People of Universe) გრძლეთმიანი წევრები და მათი ხელმძღვანელი ივან იარუსი, რომელთა კუმირები იყვნენ: „როლინგ სტოუნზი“, ფრენკ ზაპა, „ფინქ ფლოიდი“ და ა.შ. ამ ხალხს პოლიტიკა არ აინტერესებდა და მხოლოდ მუსიკის დაკვრა სურდათ (Lee, 2020, გვ. 327). როგორც ვაცლავ ჰაველი მის ცნობილ ესეში „ძალა უძლოთა“ წერს:

> „...ერთ მხარეს იყო პოსტ-ტოტალიტარული სისტემის სტერილური პურიტანიზმი, მეორეზე – უცნობი ახალგაზრდები, რომლებთაც მხოლოდ ის სურდათ, რომ ჰქონოდათ შესაძლებლობა ეცხოვრათ სიმართლეში, შეესრულებინათ ის მუსიკა, მათ რომ მოსწონდათ, ემღერათ ის, რაც მათ ცხოვრებას გამოხატავდა, ეცხოვრათ თავისუფლად ღირსებასა და თანამშრომლობაში. ამ ხალხს არ გააჩნდა პოლიტიკური აქტივობის ისტორია. ისინი არ ყოფილან პოლიტიკური ოპოზიციის შეგნებული პოლიტიკური ამბიციების მქონე წარმომადგენლები, არც ყოფილი პოლიტიკოსები – გამოძევებული ხელისუფლების სტრუქტურებიდან. მათ ჰქონდათ ყველა შესაძლებლობა შეჰგუებოდნენ status quo – ს. მიეღოთ სიცრუეში ცხოვრება, რომელსაც ავტორიტეტები არ შეეხებოდნენ. მაგრამ მათ სხვა გზა აირჩიეს...“ (ჰაველი, 1995, გვ. 35).

[1] „*Perhaps a play about one man with alternative lives, mine & his. The Double Men*”

სწორედ მათ დასაცავად შეკრიბა ჰაველმა მწერლები, ფილოსოფოსები, ხელოვანები და სათავეში ჩაუდგა „ქარტია77“-ის მოძრაობას, რომელიც ადამიანის ფუნდამენტურ უფლებებსა და გამოხატვის თავისუფლებას ეხებოდა, რაც მოგვიანებით „ხავერდოვან რევოლუციაში“ გადაიზარდა. სტოპარდის „როკ-ენ-როლი“ სწორედ ვაცლავ ჰაველს და 1968-90 წლების პრაღის მოვლენებს ეძღვნება.

კუნდერა

სტოპარდის „როკ-ენ-როლის“ პირველ მონახაზში, მთავარი პერსონაჟის იანის სახელი ტომაში იყო, რაც თავად დრამატურგის და პერსონაჟის სახელით და საერთო წარსულით იყო განპირობებული. იანი სტოპარდივით ზლინში დაიბადა, ჰიტლერისა და ნაციზმის გამო სახლის და ქვეყნის დატოვება მოუწია, თუმცა პერსონაჟი, დრამატურგისგან განსხვავებით პირდაპირ ინგლისში გაემგზავრა, ხოლო ომის დასრულების შემდეგ, 1948 წელს ჩეხოსლოვაკიაში დაბრუნდა. სტოპარდისთვის პერსონაჟის ტომაშად დარჩენა კარგი საბაბი იქნებოდა, ისეთი პიესის შესაქმნელად, რომელიც მის ბიოგრაფიას ან პარალელურ ან ალტერნატიულ ანდა გაორებულ რეალობას ასახავდა. თუმცა, „როკ-ენ-როლში“ იანის ტომაშად წარმოდგენას, ავტობიოგრაფიული მხარის გარდა, მილან კუნდერას ცნობილი რომანის „ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის“ (1984) მთავარი პერსონაჟის ტომაშის იდეაც ედო საფუძვლად, რაც პიესის არაერთ ეპიზოდში ჩანს:

1. სტოპარდის „როკ-ენ-როლში“, მილან კუნდერას „ყოფის აუტანელი სიმსუბუქის” ინტერტექსტუალობა, ტომაშის პერსონაჟის სახელის მსგავსების გარდა, ნაწარმოებების მთლიან სტრუქტურაში ჩანს. პიესა, კუნდერას რომანით დუალურია. ერთ მხარეს დასავლეთ ევროპა (სტოპარდთან ბრიტანეთი), მეორე მხარეს საბჭოთა ჩეხოსლოვაკია. კემბრიჯში მცხოვრები პროფესორი მაქსის სოციალისტური თეორიის სიმსუბუქეს, საბჭოთა პრაღაში მცხოვრები იანის კომუნისტური რეალობის სიმძიმე უპირისპირდება; ესმის და იანის სიყვარულში, ერთის სიმსუბუქეს, მეორის სიმძიმე ცვლის; დასავლეთში როკ-ენ-როლი მუსიკაა, საბჭოთა კავშირში კი პოლიტიკა იყო; დასავლური როკ-ჯგუფების ყოფის სიმსუბუქე, ჩეხოსლოვოკიური როკ-ჯგუფის „სამყაროს პლასტმასის ადამიანების“ სიმძიმეა. და მთავარი, ერთ მხარესაა ინგლისელი სტოპარდის ყოფის სიმსუბუქე, ხოლო მეორე მხარეს მისი ალტერ ეგოს ჩეხი ვაცლავ ჰაველის ყოფის აუტანელი სიმძიმე.

2. კონტრასტების კონტექსტში საინტერესოა სხვა ეპიზოდიც. კუნდერას რომანში, ჩეხი ემიგრანტი საბინას მისამართით ასეთ სიტყვებს ამბობს: „...*ყველას მიგიძღვით ბრალი იმაში, რაც იქ (ჩეხეთში დ.მ.) მოხდა. მათ შორის თქვენც. ჩეხეთში ყოფნისას რა გააკეთეთ კომუნისტური რეჟიმის წინააღმდეგ? არაფერი, მხოლოდ ხატავდით*“ (კუნდერა, 2023, გვ. 98). სტოპარდის მთელი პიესა კი, პოლიტიკის გარდა, სწორედ მუსიკასა და ხელოვნებას ეძღვნება, რომელიც არა მხოლოდ მისი, როგორც ბრიტანეთში მცხოვრები ჩეხი დრამატურგის შემოქმედების გამოხატულებაა, არამედ ჩეხოსლოვაკიური როკ-ჯგუფის „სამყაროს პლასტმასის ადამიანებისაც“. სწორედ მათ მიერ შექმნილმა მუსიკამ, არჩევანმა და წევრების დაპატიმრებამ, დრამატურგისა და რეჟისორის ვაცლავ ჰაველის თაოსნობით „ქარტია 77“ ანტისაბჭოთა მოძრაობა გამოიწვია, რომელიც როკ-ენ-როლის გამარჯვებით „როლინგ სტოუნზის“ პრაღის კონცერტით დასრულდა.

3. იანისა და ტომაშის ყველაზე მთავარი მსგავსება პოლიტპატიმრების შეწყალების პეტიციაზე ხელის არმოწერის ეპიზოდია. სტოპარდის პერსონაჟის სიტყვები ფაქტობრივად კუნდერას ტომაშის აზრების პერიფრაზია:

„ტომაში ფიქრს განაგრძობდა: „კარგი, ეს სამართლიანია, მაგრამ პოლიტიკურ პატიმრებს როგორღა წაადგება ეს? ან იმაზე უნდა იზრუნონ, რომ პოლიტიკური პატიმრები გაანთავისუფლონ, ან იმაზე, რომ ხორბალი სარეველასაგან გამოარჩიონ. ეს სხვადასხვა რამეა“ (კუნდერა, 2023, გვ.214).

„მახსენდება რედაქტორი, რომელიც პოლიტიკური პატიმრების ამინისტიისათვის ხელმოწერებს აგროვებდა პრაღაში. იცოდა, რომ ეს აქცია პატიმრებს არ დაეხმარებოდა. ნამდვილი მიზანი პატიმრების გათავისუფლება კი არ იყო, არამედ იმის ჩვენება, რომ კიდევ არსებობს ხალხი, ვისაც არ ეშინია" (კუნდერა, 2023, გვ.267).

„იანის პერსონაჟის ტომაშობას" არა მხოლოდ კუნდერას ნაწარმოები ედო საფუძვლად, არამედ უპირველესად, ჰაველისა და კუნდერას „პრაღის გაზაფხულად" წოდებული 1968 წლის მოვლენების და პოლიტიკური პატიმრების შესახებ პოლემიკა, რაზეც თავად სტოპარდიც საუბრობს პიესის შესავალში. 60-იან წლებში ჰაველსა და კუნდერას შორის საჯარო პოლემიკა პოლიტიკასა და პეტიციის თაობაზე, კუნდერამ მის ცნობილ რომანში ტომაშს ალაპარაკა. ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი რატომაც სტოპარდს სურდა, რომ მის ჩეხ პერსონაჟს, პიესაში ტომაში რქმეოდა. კუნდერა და მისი პერსონაჟი ფიქრობდნენ, რომ პეტიციაზე ხელის მოწერა პატიმრებს არაფერში წაადგებოდა და ეს მხოლოდ „მორალური ექსჰიბიციონიზმი" იყო. ჰაველს კი სჯეროდა, რომ პეტიციაზე ხელმოწერა პატიმრებს მაინც წაადგებოდა, თუნდაც ისინი დაუყოვნებლივ არ გაენთავისუფლებინათ (Lee, 2020, გვ. 731). იგივე შეგვიძლია ამოვიკითხოთ „როკ-ენ-როლში" იანისა და ფერდინანდის პერსონაჟების დისკუსიაშიც, სადაც იანი კუნდერას, ხოლო ფერდინანდი ჰაველის მოსაზრებებს აჟღერებენ. თუმცა, საბოლოოდ, პიესის მეორე ნახევარში იანი აზრს იცვლის და კუნდერას პოზიციიდან ჰაველის აზრზე გადადის. ასევე, სტოპარდს, პიესაში ფერდინანდისთვის ჰაველის პერსონაჟის ვანეკის დარქმევაც სურდათ, მაგრამ გადაიფიქრა, რადგან ეს სახელი რამდენი დრამატურგს უკვე გამოყენებული ჰქონდა (Lee, 2020, გვ. 732).

პიესაში, ასევე აღმოვაჩენთ პარალელებს 1978-79 წლების დეკემბერ-იანვარში ჰაველსა და ჩეხ მწერალს ლუდვიკ ვაცულიკს შორის პოლემიკას, რომელიც სტოპარდმა პიესის 1975 წლის ეპიზოდში გაატარა. ასევე, „როკ-ენ-როლის" პერსონაჟები, არა მხოლოდ რეალური ადამიანების პროტოტიპები არიან (იანი და ფერდინანდი, სტოპარდი-ჰაველი-კუნდერასი და ა,შ) არამედ ისინი სტოპარის სხვა „საბჭოთა" პიესების პერსონაჟების მხატვრული გადააზრებაცაა. მაგალითად კემბრიჯელი პროფესორი მაქსი პროფესორ ანდერსონს მოგვაგონებს პიესიდან „პროფესიული ფოლი", რომელიც საბჭოთა ჩეხეთში ფილოსოფიის კონფერენციაზე მონაწილეობის მისაღებად ჩადის. იანი თუ ფერდინანდი კი სხვა საბჭოთა დისიდენტებს და ა.შ. ასე, რომ სტოპარდის პიესის ინტერტექსტი, არა მხოლოდ სტოპარდი-კუნდერა-ჰაველის შემოქმედება, არამედ იმ დროის ჩეხ მწელათა შორის მიმდინარე საზოგადოებრივ-შემოქმედებითი პოლემიკაცაა.

როკ-ენ-როლი

'Make love, not war' უფრო მნიშვნელოვანი იყო ვიდრე
„პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა შეერთდით".
ტომ სტოპარდი, *როკ-ენ-როლი*

სტოპარდს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა როკ-ენ-როლის მიმართ. მისი მეგობრები იყვნენ მიგ ჯაგერი, დევიდ ბოუვი, მოგვიანებით დევიდ გილმორი და პიტ ტაუნსენდი, იგი რეგულარულად ესწრებოდა როკ საღამოებს, განსაკუთრებით „როლინგ სტოუნზის" კონცერტებს. პიესებზე მუშაობისას როკ-ენ-როლი განუყოფელი ნაწილი იყო. მაგალითად „მოხტუნავენის" წერისას ჯონ ლენონის „დედას" უსმენდა და ა.შ. (Lee, 2020, p.728) ამიტომ ბუნებრივია, რომ სტოპარდის „როკ-ენ-როლში" მუსიკა ერთ-ერთი უმთავრესი თემა და ვიტყოდი წამყვანი პერსონაჟია.

„როკ-ენ-როლში" დასაწყისშივე ისმის მესტვირის (Piper) ხმა და „ფინქ ფლოიდის" ერთ-ერთი დაამაარსებლის სიდ ბარეტის სიმღერა „Golden Hair", რომელიც იმ ეპოქის და ზოგადად როკ-მუსიკის ჰიმნია. როგორც ცნობილია ეს კომპოზიცია ჯეიმზ ჯოისის ლექსზე დაიწერა და მუსიკალური ნარატივის გარდა, სოცრეალიზმის კონტექსტში სტოპარდის სხვა პიესის ალუზიასაც

აღძრავს. 1974 წელს, ჯოისის ციურიხში ცხოვრების პერიოდის შესახებ, სტოპარდს პიესა „პაროდისტები“ აქვს დაწერილი, რომელშიც ჯოისის და ტრისტან ცარას გარდა, ოქტომბრის რევოლუციის შემოქმედი ლენინიც მონაწილეობს. „პაროდისტები“ ლიტერატურის და ხელოვნების გარდა, სოცრეალისტური იდეოლოგიის შესახებაცაა. პიესის ერთ-ერთ ეპიზოდში, ლენინი ლიტერატურისა და ხელოვნების, როგორც ინდივიდუალიზმის გაპროლეტარიატების კონცეფციას ავითარებს: *„დღევანდელი ლიტერატურა პარტიული ლიტერატურა უნდა იყოს! ძირს უპარტიო ლიტერატურა! ძირს ლიტერატურული ზეადამიანი! ლიტერატურა პროლეტარიატის საერთო საქმის ნაწილი უნდა გახდეს, სოციალურ დემოკრატიული მექანიზმის ჭანჭიკი...“* (Stoppard, 1975, გვ. 85)[1].

როგორც თავში აღვნიშნე, როკ-ენ-როლი პიესის მხატვრული იდეისა და ფორმის განუყოფელი ნაწილია. უფრო მეტიც, პიესა იმ ეპოქის როკ-მუსიკის ერთგვარი ფონოთეკაა, რომელსაც სპექტაკლზე მისული მაყურებელი, 1968-90 წლების პრაღასა და კემბრიჯში განვითარებული სოციო-პოლიტიკური და ისტორიული მოვლენის პარალელურად ისმენს. მაგალითად, პირველი აქტში, მთავარი მოქმედი პერსონაჟების – იანისა და მაქსის საუბრის დასასრულს, ბობ დილანის ცნობილი სიმღერა „I Will Be Your Baby Tonight” იწყება, რაც ეხმაურება მაქსის ქალიშვილის ესმისა და იანის სასიყვარულო ურთიერთობასა და მისი ქალწულობის დათმობის სიტყვებს: “I want to give you something to take.” პირველი აქტის მომდევნო მუსიკალური კომპოზიცია „როლინგ სტოუნზის“ “It’s All Over Now“ 1966 წლის ცნობილი ალბომიდან „High Tide and Green Grass”.

პიესაში პოლიტიკური თემატიკის და როკ-მუსიკის პარალელურად, ჩართულია სიყვარულის თემა, რომელიც იანისა და ესმის თუ მაქსისა და ელეონორის გარდა, საფოს პოეზიაში დუალური სიყვარულის ცნობიერი (სულიერი) და ფიზიოლოგიური (გონის) მხარეების განხილვითაა წარმოდგენილი, რომელიც ალეგორიულად მაქსისა და ლენკას ფლირტის გამომხატველიცაა. როგორც ჰერმიონ ლი აღნიშნავს, მაქსის ტვინის მექანიკური მუშაობის თეორიებისგან განსხვავებით, საფოს პოეზია ხომ იმაზე გვაფიქრებს, რასაც შთაგონებას და მუზას ვუწოდებთ, რომლისგან პოეზია და მუსიკა იბადება (Lee, 2020, გვ. 739). ხოლო ტოტალიტარული წყობილებისთვის როკ-ენ-როლი და მისი მიმდევრები, მათი გრძელი თმები თუ უკონტროლობა, სწორედ ძველი ღმერთებისგან ეროსისგან თუ პანისგან მომდინარეობს, როგორც იანი აღნიშნავს, საიდანაც მუზები ჩნდება (Lee, 2020, გვ. 742). პიესაში ასეთი მითოლოგიური პანი „უჩინარი“ პერსონაჟი კემბრიჯელი სიდ ბარეტია, რომელიც 1968 წელს, სოციო-კულტურული და პოლიტიკური მოვლენების პარალელურად, „პინქ ფლოიდიდან“ გააძევეს. აღსანიშნავია, ისიც, რომ პიესის შექმნის თარიღი ბარეტის გარდაცვალებას თარიღსაც ემთხვევა.

პიესაში როკ-მუსიკისა და სოცრეალისტური რეალობის კონტრასტი პრაღაში საბჭოთა მებაჟესა და იანის დიალოგშიც ჩანს:

გამომძიებელი: „აბა, დოქტორ… ბისკვიტს ხომ არ ინებებთ?! როგორც მითხრეს შენი ბარგი მთლიანად შედგებოდა – ვგულისხმობ, რომ მთლიანად – სოციალური ნეგატიური მუსიკით.

იანი: ნამდვილად, ვფიქრობ, სოციალურ ნეგატიურ მუსიკას რომ სტატია მივუძღვნა. [2]

იანის და მებაჟე გამომძიებლის დიალოგის დასრულებისას ირთვება ჩეხური როკ-ჯგუფის „სამყაროს პლასტმასის ადამიანები“ სიმღერა “All Over Now“ და სცენაზე პროექციით ჯგუფის წევრების ფოტოები ჩნდება. როგორც ცნობილია, ჯგუფის „სამყაროს პლასტმასის ადამიანები“ სახელწოდება ფრენკ ზაპას სიმღერიდანაა შთაგონებული და ისინი იმ დროის ჩეხოსლოვაკიაში მიწისქვეშეთში მოღვაწეობდნენ. როგორც თავში აღვნიშნე, სწორედ ჩეხი დისიდენტის, პოეტისა და როკ-

[1] სტოპარდის „პაროდისტების“ შესახებ დაწვრილებით იხილეთ ჩემი მონორაფია ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი“ (2014) (დ.მ.).

[2] *INTERROGATOR So, Doctor … Have a biscuit. They tell me your luggage consisted entirely—I mean entirely—of socially negative music.*

JAN Yes, I’m thinking of writing an article on socially negative music.” Excerpt From: Tom Stoppard. Rock 'n' Roll." iBooks.

ჯგუფის „სამყაროს პლატმასის ადამიანები“ სამხატვრო ხელმძღვანელის ივან იარუსის და ჯგუფის წევრების დაპატიმრება გახდა ჰაველის ანტისაბჭოთა მოძრაობაში და „ქარტია 77“ ჩართვის მიზეზი.

პიესის მომდევნო სცენაზე გადასვლა, ჯგუფის the Velvet Underground სიმღერით “Venus in Furs” გრძელდება რომელშიც ფერდინანდი (ჰაველის ალტერეგო) შემოდის. მალევე მას იანის მხრიდან ფერდინანდისთვის The Beach Boy-ს ცნობილი სიმღერის “God Only Knows” შეთავაზება მოსდევს. პიესაში, იანის სახლში, მისი მუსიკალური ფირფიტების კოლექციაში ქექვას The Beatles, the Kinks და Cream მოსდევს. ამავე ეპიზოდში საუბარია ცნობილ ჩეხ პოლიტიკოსზე ალექსადრე დუბცეკზე, რომელსაც როგორ ფერდინანდი აღნიშნავს The Beach Boys-მა სიმღერა „Break Away” მიუძღვნა. იანის და ფერდინანდის დიალოგს როკ-ჯგუფებზე სტოპარდისეული ამჯერად „სადღეგრძელოებით ანდა სურვილების თამაში“ მოსდევს. შემდეგ Fugs და The Door-ის ჯერი დგება. ამ ჯგუფების ხსენების პარალელურად საუბარი ჩეხეთში სოცრეალიზმის დუბცეკისეულ რეფორმებზე გრძელდება. მოგვიანებით კი the Velvet Underground სიმღერა “Waiting for the Man”, სიდ ბარეტის “Golden Hair” და „ფინკ ფლოიდის“ “Astronomy Domine” ჟღერს. შემდეგ ისევ, სიდ ბარეტის “Terrapin” ჟღერს, რომელსაც „ფინკ ფლოიდის“ “Jugband Blues” მოსდევს. იანის და ფერდინანდის ჩეხოსლავაკიაში გრძელ თმებსა და როკ-ენ-როლის მნიშვნელობაზე საუბრისას „როლინგ სტოუნზის“ “It’s Only Rock ‘n’ Roll” ირთვება. ასევე, იანის დისკოგრაფიაში ამერიკული ჯგუფის Grateful Dead-ს “Chinatown Shuffle” ჩანაწერი მოიპოვება. მაქსის, ლენკას და ელეონორის საფოს პოეზიაში, გონების მექანიზაციის თუ სიყვარულის სულიერ საწყისებზე საუბრისას „ფინქ ფლოიდის “Welcome to the Machine” ჟღერს. პირველი მოქმედება კი, იანის სახლში დამსხვრეული ჩანაწერების ფონზე, იანის ქარტია 77-ზე ხელმოწერით “The Beach Boys” სიმღერით ‘Wouldn’t It Be Nice”-თ სრულდება.

პიესის მეორე აქტში, 1987 წლის კემბრიჯის მონაკვეთში, როკ ჯგუფებისა და მუსიკალურ თხრობის ნაწილს – U2 ემატება სიმღერით “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”. სიდ ბარეტზე საუბარის დასასრულს „ფინქ ფლოიდის“ სიმღერა “Wish You Were Here” ჟღერს. პრაღის ნაწილში კი, ვხვდებით ესმის იანისთვის გამოგზავნილ მადონას და Queen-ს კასეტებს, ხოლო მოგვიანებით ჯონ ლენონის “Give Peace a Chance” და “Bring It on Home”. მაქსის და იანის 1990 წლის კემბრიჯის სცენაში Guns ‘n’ Roses.” “Don’t Cry’-ს და დასასრულს „ფინქ ფლოიდის“ Vera ჟღერს.

იანის და ფერდინანდის დიალოგები პრაღაში კომუნიზმის დამარცხების, ჰაველის გამარჯვებისა და ამ ყველაფრის სიმბოლურ გამოხატულებად 1990 წელს „როლინგ სტოუნზის“ ისტორიული კონცერტის ფაქტს მოგვაგონებს. როგორც ეს მეორე აქტის ბოლოში იანის სიტყვებშიც ჩანს: *...„როლინგ სტოუნზი“ შაბათს პრაღაში. „როლინგ სტოუნზი“ სტრაჰოვში... სტრაჰოვი ხომ ის ადგილია, სადაც კომუნისტები დიდ შოუებს მართავდნენ. ცხოვრება მშვენიერია.*[1]

როგორც ვხედავთ, პიესის ყველა სცენა, როგორც შინაარსობრივად, ისე მუსიკალურად როკ-ენ-როლით ებმის ერთმანეთს და ის სოცრეალიზმის კონტრასტია. თუმცა, როკ-მუსიკის და ჩეხოსლოვაკიური როკ-ჯგუფის „სამყაროს პლატმასის ადამიანები“ ნონკომფორმისტული ისტორიის პარალელურად, იქვეა სტოპარდისეული ირონია, რომელიც პრაღაში ჩასული უცხოელი კორესპონდენტის ნაიჯელის მიმართ იანის სიტყვებში ჩანს: „*მისმინე, იქნებ ალბომის შესახებაც გეცადა დაწერა. უცხოელი ჟურნალისტები არასოდეს ახსენებენ მუსიკას... მხოლოდ წინააღმდეგობის სიმბოლოზე საუბრობენ.*“[2]

ამრიგად, სტოპარდის როკ-ენ-როლი არა მხოლოდ სოცრეალიზმზეა, არამედ უპირველესად როკ-მუსიკაზე, რომელმაც შეცვალა როგორც დასავლეთი, დასავლური სოცრეალიზმი ანდა დასავლური კაპიტალიზმი, ისე თავის წვლილი შეიტანა სოცრეალისტური კომუნისტური საბჭოთა კავშირის დაშლაშიც, რომელიც პიესაში 1968 წლის პრაღის მოვლენებით იწყება, პრაღის „ხავერდოვანი

[1] *The Rolling Stones are in Prague on Saturday. The Rolling Stones at Strahov … Strahov is where the Communists had their big shows. Life has become amazing.*

[2] *JAN Listen. Maybe you can write about the album. Foreign journalists never mention the music … only about being symbols of resistance.*

რევოლუციით“ და ჰაველის გაპრეზიდენტებით გრძელდება და 1990 წელს „როლინგ სტოუნზის“ პრაღაში სტუმრობით და ისტორიული კონცერტის სრულდება. ამიტომ, სტოპარდის როკ-ენ-როლი მუსიკაში აერთიანებს ისტორიას, პოლიტიკას, ხელოვნებას, დრამატურგიას, პოეზიას, მწერლობას, რომელიც როკ-ენ-როლის, „როლინგ სტოუნზის“ და მისი მეგობრის, მიგ ჯაგერის (ასევე მითოლოგიური პანის) პრაღაში კარნავალური ზეიმით სრულდება.

P.S.

2023 წელს, პიესის აქტუალობას, უკრაინაში რუსეთის შეჭრის გარდა, ისიც მოწმობს, რომ ლონდონის „ჰამსტედის თეატრში“ რეჟისორი ნინა რეინი სტოპარდის „როკ-ენ-როლს“ დგამს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კუნდერა, მ. (2023). ყოფის აუტანელი სიმსუბუქე, ჩეხურიდან თარგმნა სულხან მუხიგულაშვილმა, თბილისი: „დიოგენე“.

მაზიაშვილი, დ. (2014). ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი, თბილისი: „24 საათი“.

ჰაველი, ვ. (1995). ძალა უძლოთა, მშვიდობის, თბილისი: დემოკრატიისა და განვითარების კავკასიური ინსტიტუტი.

Lee, H. (2020) Tom Stoppard A Life, London: Faber and Faber.

Stoppard, T. (2006). Rock 'n' Roll, New York: Grove Press.

Stoppard, T. (1975). Travesties, London: Faber and Faber.

References:

K’undera, M. (2023). Q’opis aut’aneli simsubuke. [Unbearable Lightness of Being]. Chekhuridan targmna Sulkhan Mukhigulashvilma. Tbilisi: „diogene“.

Maziashvili, D. (2014). T’om St’op’ardi da p’ost’modernizmi. [Tom Stoppard and Postmodernism]. Tbilisi: „24 saati“.

Haveli, V. (1995). Dzala udzlota, mshvidobis. [Power of Power, Peace]. Ttbilisi: demok’rat’iisa da ganvitarebis k’avk’asiuri inst’it’ut’i.

Lee, H. (2020) Tom Stoppard A Life, London: Faber and Faber.

Stoppard, T. (2006). Rock 'n' Roll, New York: Grove Press.

Stoppard, T. (1975). Travesties, London: Faber and Faber.

Ketevan Nadareishvili
ქეთევან ნადარეიშვილი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Medea and Totalitarian Ideology in "Colchian Medea in Kolkhoz" by Givi Margvelashvili

მედეა და ტოტალიტარული იდეოლოგია გივი მარგველაშვილის წიგნში „კოლხი მედეა კოლხოზში“

The paper studies an interrelation existing between a totalitarian ideology and art objects in the novel "Colchian Medea in Kolkhoz" by Givi Margvelashvili, the art objects being Medea's statue (1968, Bichvinta) and Lenin and Stalin's monuments. The metafictional revival of Medea's statue invites the audience to reflect on the following: what's the point of statues' reanimation, i.e. of their self acknowledgment. The research made evident that if Medea's reviving revealed the role of totalitarian ideology in victimizing of an opponent, the probable reanimation of the soviet leaders' monuments will make clear their appraisal by a history both for the leaders themselves and for a society.

Key Words: Medea's reception; totalitarianism; Margwelaschwili Giwi; Medea's monument; metafiction; Soviet ideology

საკვანძო სიტყვები: მედეას რეცეპცია; ტოტალიტარიზმი; მარგველაშვილი გივი, მედეას ქანდაკება, მეტაფიქცია, საბჭოთა იდეოლოგია

ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსისა და მწერლის – გივი მარგველაშვილის რომანი „კოლხი მედეა კოლხოზში“, ერთი შეხედვით, უცნაურ დისკურსს – მითოსური გმირი ქალის, მედეასა და საბჭოთა ტოტალიტარული იდეოლოგიის მიმართებას წარმოგვიდგენს.[1] თუმცა მედეას ამბავი იმ უნივერსალურ მატრიცად გვევლინება, რომელიც ლიტერატურულ რეპრეზენტაციებში მრავალგვარ დიქოტომიას ათამაშებს. ამ შეუსაბამობასთან ერთად ნაწარმოებში კიდევ ერთ უცნაურობასთან გვაქვს საქმე. მედეას პერსონაჟი აქ მედეას ქანდაკებაა, მედეას ქანდაკება, რომელიც 1968 წელს, საბჭოთა კავშირის პერიოდში ბიჭვინთაში დაიდგა.

რომანის მთავარ სიუჟეტურ ხაზს ამ ქანდაკების გაცოცხლება და მისთვის თვალის ახელა, საკუთარი თავისა და წარსულის შემეცნება წარმოადგენს. იმთავითვე, ცხადია, რომ გივი მარგველაშვილი მეტაფიქციურ სიუჟეტს გვთავაზობს, მეტაფიქციას, რომელიც ამასთან წიგნის შიდა სივრცესა და მის გმირებს გვაზიარებას, იქ მომხდარ ამბებს მოგვითხრობს. „ეს არის წიგნი წიგნზე ან: წიგნებზე“ (გელაშვილი, 2021, გვ. 1). ამ სივრცის მთავარ პერსონაჟებად ავტორი, სახელად ვაკუში და ხელოვნური მკითხველი გვევლინებიან. ეს უკანასკნელი ავტორს, ვაკუშს იმიტომ გამოუგონია,

[1] მწერალმა რომანი გერმანულ ენაზე დაწერა. წიგნი 2017 წელს ბერლინში დაიბეჭდა (Margwelaschwili, 2017). შემდეგ ნაწარმოები ქართულ ენაზე ითარგმნა და 2021 წელს კავკასიური სახლის ეგიდით გამოიცა (მარგველაშვილი, 2021).

რომ რეალური მკითხველის ნაკლებობის გამო მისი თხზულებების დასნეულებულმა პერსონაჟებმა რამენაირად სიცოცხლე შეინარჩუნონ და დავიწყების წყვდიადში საერთოდაც არ ჩაიკარგონ. ვხვდებით აქ ასევე პერსონაჟ ვაკუშს – ავტორი ვაკუშის ორეულს, რომელიც რეალური მკითხველის სიმცირის გამო თავს საკმაოდ სუსტად გრძნობს. ხელოვნური მკითხველი მის გამოჯანსაღებაზე ზრუნავს და შედეგსაც ნელ-ნელა აღწევს. რაც შეეხება რეალურ ავტორს, ვაკუშს, ის მხოლოდ ერთხელ, „სულის“ სახით ჩნდება და ხელოვნურ მკითხველს გარკვეულ მითითებებს აძლევს.[1] და ბოლოს, ამ პერსონაჟებს წიგნის სივრცისთვის სრულიად უჩვეულო გმირი ემატებათ – ერთგვარი მტვერსასრუტის მსგავსი არსება სახელად პოლიპ პოლიმატი. მას ერთობ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს – დიახ, მან მტვერი უნდა შეისრუტოს, მაგრამ არა ჩვეულებრივი მტვერი, არამედ მარქსიზმ-ლენინიზმის იდეოლოგია უნდა ამოტუმბოს ადამიანების ტვინებიდან. მწერლის თქმით, პოლიმატი მუშაობს საბჭოთა ადამიანთა „ფიქრისა და საუბრის საკნებთან“, რათა საბჭოური ფიქრისა და საუბრის დეთემატიზაცია და შეძლებისდაგვარად მათი სრული განულება მოახდინოს (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 83).[2]

ხელოვნურ მკითხველს პოლიპ პოლიმატის ფუნქცია ერთობ აღიზიანებს. მისი აზრით, ამგვარი, ნაწარმოებისთვის არათემატური თუ მეტათემატური საქმიანობა მხოლოდ აფრთხობს რეალურ მკითხველებს – თანამედროვე აუდიტორიას ხომ მხოლოდ რეალისტურად აწყობილი სიუჟეტები მიაჩნია ღირებულა. ის კიდევ უფრო ბრაზდება, როცა „სულის“ სახით მოვლენილი რეალური ავტორი – ვაკუში №1 მას პოლიპ პოლიმატის მკითხველთა თვალწინ უფრო აქტიურად გამოყვანას დაავალებს. ამდენად, წიგნის სივრცის პერსონაჟებს შორის გარკვეული დაძაბულობაა, რაც ახალ სიმაღლეზე ადის, როდესაც ხელოვნური მკითხველი უეცრად პოლიპს მედეას ქანდაკებასთან ინტერაქციაში იხილავს.[3] მისი გაოცება აღშფოთებად იქცევა, როცა პოლიპ პოლიმატი თავისი ხორთუმისებური მკლავების მოსმას იწყებს მედეას ქანდაკებაზე, რის შედეგადაც მედეას ქანდაკება ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება – ტანჯვით დამახინჯებული ნაკვთები ნელ-ნელა უკრიალდება, თავს ზემოთ სწევს, სხეული სიხარულით უთრთოლავს და რიტმულ რწევას, თითქოს ცეკვას შეუდგება. და ბოლოს, ეს უცნაური ქმნილება მედეას ხელში ქრისტა ვოლფის წიგნს უდებს, რათა ქანდაკებამ ის წაიკითხოს. იქვე სკამზე ჩამომჯდარა პერსონაჟი ვაკუში, ვაკუში №2, რომელიც დროდადრო რაღაც მითითებას აძლევს მტვერსასრუტს.

რატომ ხდება ეს ყოველივე? რა მიზანს ემსახურება მედეას ქანდაკების გაცოცხლება? ეს კითხვები, ბუნებრივია, ხელოვნურ მკითხველთან ერთად, ჩვენ, რეალურ მკითხველებსაც გვიჩნდება. ამის გასაგებად გივი მარგველაშვილი მედეასა (მედეას ქანდაკებისა) და საბჭოთა იდეოლოგიის მიმართების დისკურსს გვთავაზობს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ორი სუბსტანციის საკმაოდ უჩვეულო ურთიერთდაკავშირებას. თუმცა ამ მიმართების მარგველაშვილისეული ინტერპრეტაციის განხილვამდე მოკლედ შევეხოთ, თუ რას ასახავს მედეას ეს ქანდაკება, რისი თქმა სურდა მედეაზე, ამ ცნობილ მითოლოგიურ გმირ ქალსა და ამავდროულად ჩვენი ისტორიის ერთგვარ სიმბოლურ სახეზე მის ავტორს – ცნობილ ქართველ მოქანდაკეს, მერაბ ბერძენიშვილს. ბიჭვინთის სანაპირო ზოლის გასწვრივ აღმართული ეს უზარმაზარი, 8 მეტრიანი ქანდაკება ზღვასავით აბობოქრებულ მედეას და მის შვილებს უკიდურეს მძაფრ მომენტში წარმოგვიდგენს. ტანჯვით მოცულ, სასოწარკვეთილ დედას შვილების სხეულზე თბილად დაუდევს ხელები. ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე კაგანის მიხედვით, ავტორს ძეგლის აღსაქმელად „non finito“-ს, მხატვრულ ტექსტის დაუსრულებ-

[1] ამ ერთჯერადი გამოჩენის მიუხედავად, იგი ნაწარმოების მთავარი სუბსტანცია, ყოველივეს სულისჩამდგმელია. ნ. გელაშვილის შენიშვნით, ის ღმერთისა არ იყოს, უხილავია (გელაშვილი, 2021, გვ. 4). ორი ვაკუშის უფრო ცხადად გასამიჯნად მარგველაშვილი მათ ნომრავს კიდეც. რეალური ავტორი ვაკუში №1-ია, პერსონაჟი ვაკუში კი ვაკუში №2.

[2] რომანში მეტაფიქციის კომუნისტური იდეოლოგიის კრიტიკის ინსტრუმენტად გამოყენების შესახებ იხ. მოსეშვილი, 2021.

[3] ეს ფრიად უცნაური მოვლენაა, რამეთუ პოლიპ პოლიმატს არაფერი ესაქმება ქანდაკებასთან. გივი მარგველაშვილის მიხედვით, ქანდაკებისეული სუბსტანცია მედეას ქანდაკებას საბჭოური ფიქრების გამონაბოლქვებისგან დასაცავ იმუნიტეტს ანიჭებდა (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 85).

ლობის პრინციპი გამოუყენებია. ამით ის საშუალებას აძლევს მაყურებელს თავად განსაზღვროს ამ არაერთმნიშვნელოვანი ქანდაკების შინაარსი, ქანდაკებისა, რომლის გმირიც ასევე არაცალსახა პიროვნება, პარადოქსებითა და წინააღმდეგობებით აღსავსე ქალი გახლავთ. კითხვები, რომლებსაც ქანდაკება აღძრავს, შემდეგია: არის მზად ეს ქალი შვილები მოკლას? თუ ის ცდილობს, დაიცვას შვილები ვიღაცისგან? სულაც დაიცვას საკუთარი თავისგან? (Каган, 2007, გვ. 27). პასუხიც შეიძლება ორგვარი იყოს მაყურებლის სუბიექტური აღქმიდან თუ ამ გმირთან დაკავშირებული ტრადიციიდან გამომდინარე.

რაც შეეხება თავად გივი მარგველაშვილის, როგორც ამ ძეგლის აღმქმელის, პოზიციას, თავიდან თითქოს მასაც კითხვის ნიშანი აქვს ქანდაკების შინაარსთან დაკავშირებით. „იქნებ მშვენიერი მითოლოგიური ქალი აქ სწორედ იმ მომენტშია აღბეჭდილი, როცა მაცდუნებელი და ორგული იაზონი, ეს-ეს არის შმაგად დაწყევლა და ლამაზ თავში... სისხლიანი შურისძიების გეგმა დაებადა“ (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 82).[1] მაგრამ შემდეგ აშკარა ხდება, რომ მისი გააზრებით, მედეას ქანდაკება კოლხ ქალს საზარელი დანაშაულის წინა წუთებში აღბეჭდავს. საქმეში ჩახედული და პოლიპის ქმედების უშუალო წარმმართველის – პერსონაჟ ვაკუშის (ვაკუში №2) პირით, გივი მარგველაშვილი სწორედ ამას გვეუბნება:

> „ვინ იცის, ეგებ ეს ძეგლი სულაც საზარელი დანაშაულის წინა წუთში წარმოგვიდგენს მას. ამაში თითქმის დარწმუნებული ვარ, რადგან ხომ ნახეთ: როგორც კი პოლიპ პოლიმატის მეშვეობით მედეას გაქვავებულობა სულ ოდნავ გავალღვე, მისი ორივე ბიჭუნა იმწამსვე ადგილს მოწყდა და მიიმალა. როგორ ფიქრობთ, რატომ? უეჭველად იმიტომ, რომ რაც დრო გადიოდა, დედის სიახლოვე მათ უფრო აშინებდათ, მით უფრო ავბედითი წინათგრძნობით ივსებოდნენ“ (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 137).

და თუ ეს სკულპტურა შვილებისმკვლელ მედეას გამოსახავს, ამ შემთხვევაში, მწერლის მოსაზრებით, მას სემანტიკური კავშირი აქვს საბჭოთა პოლიტიკასთან. სწორედ ამიტომ უწოდა ამ ქანდაკებას მარგველაშვილმა სახელად „კოლხი მედეა კოლხოზში“.[2] მისი ლოგიკა ასეთია – ქანდაკების სფეროში საბჭოეთის სიმბოლოდ უმეტესწილად ლენინისა და სტალინის ფიგურები გვევლინებიან. საბჭოეთის ბელადები მილიონობით ადამიანის მკვლელობაში არიან დამნაშავეები. მედეასაც არაერთი ადამიანის მკვლელობა ედება ბრალად. მართალია, მსხვერპლთა რაოდენობის თვალსაზრისით, საბჭოთა ბელადებსა და მედეას შორის დიდი სხვაობაა, მაგრამ ხარისხობრივად მათ შორის ტოლობის ნიშანი თავისუფლად დაისმევა, რადგან ისინიც და მედეაც მკვლელები არიან (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 129). როგორც ვხედავთ, ამ ლოგიკური ბმით, მწერალი თვლის, რომ მედეა ტოტალიტარიზმის ძალადობასთან შეიძლება იყოს გაიგივებული.

დავუშვათ, მედეას ქანდაკება ამგვარ გააზრებას იწვევს. მაგრამ მაინც არც ამგვარი აღქმა პასუხობს მთავარ კითხვას – რატომ უნდა გაცოცხლდეს და აეხილოს თვალები მედეას? რატომ უდებს მას ხელში პოლიპ პოლიმატი ქრისტა ვოლფის წიგნს მედეას შესახებ? როგორც ჩანს, საკითხის გარკვევაში გადამწყვეტ როლს აქ სწორედ „იქნებ“ და „თუ“ ნაწილაკები ასრულებს. „იქნებ“ და „თუ“, რომლებიც მწერალმა მედეას ქანდაკების არსის გასაგებად იხმარა, პასუხად „იქნებ ასე არაა“, „თუ ასე არაასაც“ ხომ მოიაზრებენ.

და მართლაც, როგორც ნაირა გელაშვილი წიგნის წინასიტყვაობაში წერს, იმ პერიოდში, როდესაც ეს ძეგლი ბიჭვინთაში დაიდგა, არც ქრისტა ვოლფის „მედეა: ხმები“ არსებობდა, რომელშიც მედეა უდანაშაულოდ წარმოგვიდგება და არც მედეას გამამართლებელ სხვა ვერსიებს ექცეოდა

---

[1] კითხვას ხელოვნური მკითხველი იმ მომენტში სვამს, როდესაც მედეას ქანდაკების მიმართ პოლიპ პოლიმატის ქმედებით აღშფოთებული ამ ქანდაკებას ყურადღებით პირველად დააკვირდება.

[2] „კოლხოზი“ საბჭოთა ეკონომიკის მთავარი ცნება მწერლისთვის მთელ საბჭოეთს აღნიშნავდა. შესაბამისად, კოლხოზში (ამ შემთხვევაში ბიჭვინთაში მდებარე „სოვხოზში“) კვარცხლბეკზე მდგარი მედეა საბჭოურ მედეას გულისხმობს (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 126).

ყურადღება. მაგრამ ვინაიდან ანტიკურობაშიც იყო მედეას გამამართლებელი მითოლოგიური ვერსიები, ახლა კი ვოლფმა დაწერა წიგნი მედეას უდანაშაულობაზე, დისკურსი მედეას შესახებ შეიცვალა. შესაბამისად, აღარ შეიძლება გაგრძელდეს მისი აღქმა შვილების მკვლელად. აღარ შეიძლება, მედეა კვლავ ტოტალიტარიზმის ძალადობასთან იყოს გაიგივებული. ნ. გელაშვილის მიხედვით, სწორედ ასე თვლიან გ. მარგველაშვილის წიგნის პერსონაჟები – ავტორი ვაკუში და პერსონაჟი ვაკუში, რომლებიც მედეას თაობაზე ქრისტა ვოლფის ვერსიას უჭერენ მხარს (გელაშვილი, 2021, გვ. 10-11).

საკითხის ამგვარ გააზრებას მედეას რეაბილიტაციის ცნობილ დისკურსამდე მივყავართ. თუმცაღა ამ გმირი ქალის გივი მარგველაშვილისეული რეაბილიტაცია ერთობ თავისებურია. ამ წიგნში ხომ ყველაფერი მერაბ ბერძენიშვილის გამოქანდაკებულ მედეას გადახდება თავს. აქ, ამ მეტაფიქციურ სიუჟეტში მთავარია, რომ სწორედ ქანდაკებამ შეიტყოს სიმართლე თავის თავზე, მთავარი მისი თვითრეფლექსია და შესაბამისად, მისი თვითრეაბილიტირებაა. ეს ყოველივე ჩვენ თვალწინ თამაშდება. როცა პოლიმატი მედეას ქანდაკებას ქრისტა ვოლფის წიგნის მთავარ სათქმელს შეატყობინებს, ჩვენ ვხედავთ, როგორ გამხიარულდება იგი, როგორ იწყებს ცეკვას და როგორ უჩნდება ხალისი, რომ ღამეულად, ბავშვებთან ერთად, უკვე არათემატურად გაერთოს. სწორედ ამგვარი თვითშემეცნების შემდეგ დაემშვიდობება იგი თავის ცრუ წარსულს, მისთვის მიწერილ სისასტიკეს და სრულიად სხვა ქანდაკება ხდება.

რაც შეეხება ზემოთ ნახსენებ მედეას რეაბილიტაციის დისკურსს, დავკონკრეტდებით, აქ მედეას ინტერპრეტაციათა ის მიმართულება ვიგულისხმეთ, რომელიც გმირი ქალის ფაქტობრივ უდანაშაულობას წარმოგვიდგენს, პირველ რიგში, მის უდანაშაულობას საკუთარი შვილების სიკვდილში. თუმცა ამ მიმართულების ფარგლებში მედეას ამბის იმგვარი ვერსიებიც გვხვდება, რომლებშიც კოლხი ქალი გათავისუფლებულია ტრადიციით ცნობილი ყველა დანაშაულისგან. მითოსური გმირის ამგვარი რეაბილიტაცია მკვეთრად ვლინდება მედეას ქართულ ინტერპრეტაციებში (დანელია, 2003; Metreveli, 2007). მიზეზი, თუ რა ამოძრავებთ ქართველ შემოქმედთ მედეას გამართლებისას, გასაგებია. შვილებისა თუ ძმის მკვლელი ქალის სახე მიუღებელი იყო ქართული ეროვნული ცნობიერებისთვის. აკაკი წერეთელი, რომელიც თავის პოემა „მედიაში“ არგონავტების კოლხეთში ლაშქრობას წარმოგვიდგენს, მედეას სრულიად პასიურ ქალად გვიხატავს, რომელიც საერთოდ არ მონაწილეობს იასონის „საგმირო საქმეებში“, არ ეხმარება მას. მისი ერთადერთი დანაშაული ისაა, რომ იასონი, თავისი სამშობლოს მტერი შეუყვარდება. წერეთლისეული ინტერპრეტაცია ცხადი მაგალითია იმისა, თუ რამდენად შორს წავიდა ქართველი მწერალი მედეას რეაბილიტაციის მიმართულებით. შვილების მკვლელობისგან ათავისუფლებს მას ქართველი მწერალი და ისტორიკოსი ლ. სანიკიძე, რომელიც თავის რომანში „ამბავი კოლხი ასულისა“ მედეას შესახებ ანტიკური პერიოდის მითოგრაფოსების – პარმენისკოსისა და დიდიმოსის ცნობებს ეყრდნობა. ეს სია უფრო ვრცელია, თუმცა ამჯერად ამ ავტორებით შემოვიფარგლებით.[1]

მედეას ფაქტობრივი რეაბილიტაციის მეორე მიმართულება ამ გმირის ფემინისტურ ინტერპრეტაციებს უკავშირდება, რომლებიც განსაკუთრებით აქტუალური XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან ხდება, როდესაც დასავლეთ ევროპა ქალთა ემანსიპაციური მოძრაობის მძლავრმა ტალღამ მოიცვა. ამ პერიოდის მედეას ფემინისტური რეცეპციების დისკურსი ვრცლად აქვს განხილული ბ. სმიტს (Smit, 2002). უნდა ითქვას, რომ გამორჩეული ადგილი ამ ინტერპრეტაციათა შორის სწორედ ქრისტა ვოლფის „მედეა: ხმებს“ უჭირავს, რომელიც ფემინისტურ გააზრებასთან ერთად ფართოდ ამუშავებს თანამედროვეობისთვის სხვა საჭირბოროტო დისკურსებს, როგორებიცაა იმპერიალიზმი და კოლონიალიზმი, მოწყვლად ჯგუფებთან დამოკიდებულება, ტოტალიტარიზმი და მისი იდეოლოგია და სხვ. მწერლის მოღვაწეობის კონტექსტიდან გამომდინარე ტოტალიტარული რეჟიმის წარმოჩენა და მხილება სრულიად გასაგებია. რთული პოლიტიკური ბიოგრაფიის მქონე აღმოსავ-

[1] ზოგადად ქართულ კონტექსტში – ლიტერატურაში, თეატრსა და ვიზუალურ ხელოვნებაში მედეას ინტერპრეტაციების ფართო პანორამა წარმოდგენილია ქ. ნადარეიშვილის შრომებში, მათ შორის Nadareishvili 2007, Nadareishvili 2010.

ლეთ გერმანელი ავტორისთვის მედეას ამბის უნივერსალური მატრიცა მშვენიერი ფონი გახლდათ, რათა გერმანიის გაერთიანების მტკივნეულ პერიოდში ეჩვენებინა და ერთგვარად ფარდა აეხადა სხვადასხვა კარგად შენიღბული იდეოლოგიური ზრახვებისთვის. ქრისტა ვოლფი ცდილობდა, გაეკრიტიკებინა გერმანული საზოგადოების წარსულთან დამოკიდებულების ის ნარატივი, რომელიც უკვე ერთგვარ მითოსად გარდაქმნილი შეიცავდა დასავლეთის მორალური აღმატებულობის თეზას და წარმოადგენდა იმ იდეოლოგიას, რომელიც ხელსაყრელი იყო ძლევამოსილი უმრავლესობისა და სიცრუეზე დაფუძნებული მათი ძალაუფლებისთვის (Lü, 2004, გვ. 17). გ. მარგველაშვილისა და ქ. ვოლფის მედეას ინტერპრეტაციები სწორედ ტოტალიტარული რეჟიმებისა და მათი იდეოლოგიის გააზრება-გაკრიტიკებით კვეთენ და ავსებენ ერთმანეთს – იქნება ეს შედარებით რეალისტური ფორმით თუ მეტაფიქციური თამაშით.

ქრისტა ვოლფის რომანში მედეას ამბავი ექვსი პერსონაჟის მონოლოგითაა გადმოცემული და ფაქტობრივად მედეას მთელ მითოსურ ბიოგრაფიას მოიცავს კოლხეთში ცხოვრებით დაწყებული კორინთოდან გაძევებით დამთავრებული. ნაწარმოების მიმდინარეობის პერიოდში კოლხეთიცა და კორინთოც კორუმპირებულ და ტოტალიტარულ რეჟიმებს წარმოადგენენ, თუმცა კოლხეთი ადრე, აიეტამდე სხვანაირი იყო. ადრე იქ ქალები და მამაკაცები შვიდწლიანი ციკლის მანძილზე მორიგეობით მართავდნენ სახელმწიფოს, საკუთრებაც თანაბრად იყო განაწილებული. აიეტმა ამგვარი ხელისუფლების უზურპაცია მოახდინა, ყველაფერი გააკეთა, რომ მისი ვადის ამოწურვის შემდეგ მმართველობა მისი ქალიშვილის – ქალკიოპეს ხელში არ გადასულიყო. მეფე ვითომცდა დათანხმდა ძველი ტრადიციის აღსრულებას და ერთი დღით თავისი ვაჟიშვილი აფსირტოსი დასვა ტახტზე, რასაც საბოლოოდ აფსირტოსის რიტუალური მკვლელობა მოჰყვა კიდეც.[1] მედეას აღარ შეუძლია მამის ტირანული მმართველობის ქვეშ ცხოვრება, იგი ეხმარება იასონს საწმისის მოპოვებაში, რათა შემდეგ მას საბერძნეთში გაჰყვეს. სწორედ ეს ამოძრავებს მედეას და არა იასონის მიმართ გაგიჟებული სიყვარული. მეტიც, ქრისტა ვოლფის მედეას კორინთოში სრულიად სხვა მამაკაცი შეუყვარდება – მოქანდაკე ოისტროსი და მასთან რომანს გააბამს. ბუნებრივია, მას არ უჩნდება გლავკეს მიმართ შურისძიების სურვილი, როცა მისი ქმარი კრეონის ასულის შერთვას გადაწყვეტს. გლავკე სიცოცხლეს ნაწარმოების ბოლოს თვითმკვლელობით ასრულებს, თუმცა მისი სიკვდილის შემთხვევაში სასიყვარულო სამკუთხედს ადგილი საერთოდ არ აქვს. მედეას კორინთოში სულ სხვა რამ შეემთხვევა. თავისდა საუბედუროდ, კოლხი ქალი შემთხვევით შეიტყობს, რომ ამ „ბრწყინვალე ქალაქის“ საფუძველში ისევე, როგორც მის მშობლიურ კოლხეთში, ბავშვის/ყრმის სიკვდილი/მკვლელობა ძევს (King, 1998).

კორინთოში კრეონის ასული, იფინოე, საიდუმლოდ შესწირეს მსხვერპლად, რათა კრეონს ძალაუფლება – პატრიარქალური მბრძანებლობა შეენარჩუნებინა. შემდეგ კი ხმა გაავრცელეს, რომ იფინოე შეყვარებულთან ერთად გაიპარა, რათა უცხო მხარეში დაქორწინებულიყო. მედეას სავალალოდ, ამ დანაშაულის შემოქმედნი გაიგებენ, რომ მედეამ მათი საიდუმლო იცის და მაშინ კოლხი ქალის თავიდან მოცილება მათი უპირველესი ამოცანა ხდება. ქრისტა ვოლფი დეტალურად გვიხატავს ტოტალიტარიზმის იდეოლოგიური მანქანის მუშაობას, იმ ყოვლისმომცველ ძალაუფლებას, რომელიც ამგვარი რეჟიმების დროს ხელისუფლებას აქვს. სისტემის მთავარი იდეოლოგი აკამასი მედეასგან წარმატებულად ქმნის მტრის ხატს. ისედაც უცხოთა მიმართ მტრულად განწყობილი კორინთო ძალზე ადვილად იჯერებს მედეას მიმართ აგორებულ შავ პიარს, რამეთუ მედეა ისეთი „უცხოა“, რომელიც მათ არცერთ სტერეოტიპში არ ჯდება და არც ცდილობს რაიმე შეცვალოს თავის ქცევაში. ეს მამაცი, ჭკვიანი, დამოუკიდებელი, მედიცინის მცოდნე ქალი სრულიად საპირისპიროა მამაკაცებს დაქვემდებარებული, პასიური კორინთელი ქალებისა. მიუხედავად იმისა, რომ მედეა ეხმარება მათ საშინელი შიმშილის დროს (ურჩევს, რომელი ველური მცენარე გამოიყენონ საჭმელად; აძალებს ცხენის ხორცის ჭამას, რომელზედაც კორინთელებს ტაბუ აქვთ

[1] ამ ტრადიციისა და მასთან დაკავშირებული განაყოფიერების რიტულის თაობაზე, რომელსაც შედეგად „საკრალური მეფის“ – ამ შემთხვევაში აფსირტოსის რიტუალური მსხვერპლშეწირვა სდევს თან მატრიარქატის ძველი ადათების ბრმად მიმდევარი შეშლილი ქალების მიერ, იხილეთ დანელია, 2003, გვ. 70-73.

დადებული), მას მაინც მიაკრავენ ჯადოქრის იარლიყს. თუმცა მედეა გამუდმებით აფრთხილებს კორინთელებს, რომ მიწისძვრის შედეგად გარდაცვლილნი აუცილებლად დამარხონ, რათა ჭირი აიცილონ თავიდან, მოქალაქეები არა მარტო არ უჯერებენ მას, არამედ სიამოვნებით ირწმუნებენ, რომ მიწისძვრაც და ჭირიც ამ ჯადოქარმა მედეამ მოუვლინა. ამაში უდიდეს როლს ითამაშებს აკამასის მიერ გავრცელებული ხმა – კოლხეთში აფსირტოსი, საკუთარი ძმა, მედეამ მოკლაო (Stone, 2020, p. 317). ბოროტმოქმედისა და ჯადოქრის სტიგმატიზირება კი ფრიად იოლია. თანაც შეიძლება მისთვის მთელი იმ უბედურებათა დაბრალება, რაც მათ უჭკუო მმართველობასა და ძალაუფლების უზურპირებას სდევს თან. ტოტალიტარული იდეოლოგია მედეას განტევების ვაცად ხდის. აქედან კი ერთი ნაბიჯია მის დასჯამდე. სასამართლო მას შვილების გარეშე კორინთოს დატოვებას გამოუტანს განაჩენად. თუმცა ბრბო, მოძალადე საზოგადოება ამითაც არ კმაყოფილდება. ის ქვებით ჩაქოლავს მედეას შვილებს, შემდეგ კი ამ დანაშაულს კოლხ ქალს დააბრალებს. ამასთან, რათა მომავალმა თაობებმა იცოდნენ მედეას დანაშაული, ისინი საგანგებო რიტუალის აღსრულებას ადგენენ მედეას ბავშვებისთვის.[1]

როგორც ვხედავთ, მედეას უდანაშაულობის წარმოჩენისას ქ. ვოლფი მთავარ აქცენტს ტოტალიტარული რეჟიმის ძალადობრივ ბუნებაზე აკეთებს, იმ საზოგადოების მანკიერ ხასიათზე, რომელმაც თავისი ინტერესებისთვის მედეა განტევების ვაცად აქცია. მან ფიზიკურად მოკლა მედეას ბავშვები. აქ ორი რამ არის არსებითი. ერთი, რომ ეს მკვლელობა შედეგია კოლექტიური ძალადობის, იმ ძალადობის, რომელიც შობილია შიშისგან და მეორე, რომ დანაშაული მიეწერება მედეას (თავად მსხვერპლს) შეთანხმებული ტყუილის შედეგად (Lü, 2004, გვ. 14).

მედეას ქანდაკება თავისი უდანაშაულობის შესახებ სწორ წიგნს წაიკითხავს. როგორც მარგველაშვილს სწამს, თავად მსხვერპლი აღარ შეიძლება იყოს გაიგივებული ტოტალიტარიზმის ძალადობასთან. აი, ტოტალიტარიზმის სიმბოლოები – ლენინისა და სტალინის ძეგლები კი უნდა დაისაჯონ, ისინიც უნდა გაცოცხლდნენ და წაიკითხონ საბჭოთა კავშირის დაცემის შემდეგ მათი ლანძღვა-გინებით აჭრელებული ჟურნალ-გაზეთები, რაც მთავარია, უნდა წაიკითხონ მარქსის „კაპიტალი“, რომელიც გააყალბეს. მწერლის რწმენით, თავიანთი იდეების კრახის შემტყობ „კომუნიზმის ყალბ მოციქულებს“ თავზარი დაეცემათ და სასოწარკვეთას მიეცემიან, თავიანთ კვარცხლბეკზე უბადრუკად მოიკუნტებიან. ამასთან ძალიან საინტერესო იქნება ამ ძეგლების მეტამორფოზა მათ მნახველთათვის. მარგველაშვილი აუდიტორიას სამ ჯგუფად ყოფს: ერთი ნაწილი, რომელიც, შესაძლოა, დღემდე იზიარებდეს მათ იდეოლოგიას, კრინტის დაძვრასაც ვერ გაბედავს. მეორე, მათი რეჟიმის მოწინააღმდეგეები, ამგვარ სურათს სასიხარულო ზმანებად ჩათვლის. მესამე კატეგორია კი, მწერლის მიხედვით, შემთხვევითი გამვლელები არიან, რომლებისთვისაც ქანდაკებათა ამგვარი ცვლილება სახალისო თავგადასავალი იქნება, თუმცა, შესაძლოა, ეს ამ ძეგლებისთვის ქვების დაშენით ან წიხლების ცემით დამთავრდეს (მარგველაშვილი, 2021, გვ. 159-160). ყოველ შემთხვევაში, როგორც პერსონაჟი ვაკუში აცხადებს, ეს სასტიკი პოლიტიკოსები მუდამ მზად უნდა იყვნენ ანგარიშსწორების ისტორიული ჟამისთვის.

წიგნის შიდა სივრცის მხატვრული გათამაშებით გივი მარგველაშვილი ყველა დონეზე ამხელს და უთხრის ძირს ტოტალიტარულ იდეოლოგიასა და ამ რეჟიმის ინსტრუმენტებს. საბჭოთა სისტემის სიმბოლოები – ლენინისა და სტალინის ძეგლები მხოლოდ ამ, ხელოვნების სივრცეში შეძლებენ საკუთარი იდენტობის შეცნობას, თავიანთი ცხოვრებისა და დანაშაულის ობიექტურ დანახვას. მედეას ეს ქანდაკება („კოლხი მედეა კოლხოზში“) მხოლოდ ამ სინამდვილეში შეძლებს თავი დააღწიოს ძალადობასთან გაიგივებას და, პირიქით, ტოტალიტარული იდეოლოგიის მსხვერპლად

[1] ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ვოლფის ეს ნაწარმოები არაერთ დიქოტომიას წარმოგვიდგენს, მათ შორის შედარებით „დამნდობი მატრიარქატის“ (ტერმინი ეკუთვნის ლუს, Lü, 2004, p. 5) და არაჰუმანური პატრიარქატის (თუმცა, მატრიარქატის ფენომენი მწერლისთვის არაცალსახა კონოტაციის მატარებელია და საერთოდაც მისი გააზრება ვოლფის მიერ ცალკე საუბრის საგანია). მედეა, ქალი, რომელიც ჯერ კიდევ ასე მძლავრად განიცდის მატრიარქატის გავლენას, არასოდეს მოკლავდა შვილებს, წერდა ქრისტა ვოლფი (Hochgeschurz, 2000, S. 79). შესაბამისად, როგორც თვითონ გვამცნობს, დიდი იყო მისი სიხარული, როდესაც ანტიკურ წყაროებში მედეას უდანაშაულობის შესახებ ამოიკითხა (დანელია, 2003, გვ. 71).

წარმოჩნდეს. ოღონდ ისევე, როგორც ლენინისა და სტალინის ძეგლების თვალის ახელას, მედეას სკულპტურასაც ლიტერატურული ტექსტი სჭირდება, მის შემთხვევაში ქრისტა ვოლფის „მედეა“, რომელიც ტოტალიტარული სისტემის მხილების ერთ-ერთ საუკეთესო ნარატივად გვევლინება. და ბოლოს, რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ მხოლოდ მხატვრულ თამაშზე, არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ წინასიტყვაობის ავტორს ერთ რამეში, კერძოდ, იმაში, რომ ჩვენ, ადამიანებს მუდამ გვექნება სურვილი ვიცოდეთ – შეიმეცნებს კი როდესმე და სადმე ამ ქვეყნიდან წასული დამნაშავე, თუ რა ჩაიდინა?

გამოყენებული ლიტერატურა:

გელაშვილი, ნ. (2021). ბედისწერა და თამაში. წიგნში: მარგველაშვილი, გ. კოლხი მედეა კოლხოზში, 3-20.

დანელია, მ. (2003). მედეას მითის მხატვრული ინტერპრეტაციისთვის ქრისტა ვოლფთან. რესპუბლიკური კონფერენციის მასალები, რედ. გ. ონიანი და სხვები. ქუთაისი, 10-12 ოქტომბერი, 68-73.

მარგველაშვილი, გ. (2021). კოლხი მედეა კოლხოზში. თამარ კოტრიკაძე (მთარგმნ.). თბილისი: კავკასიური სახლი. ISBN 978-9941-9696-5-2.

მოსეშვილი, თ. (2021). მეტაფიქცია როგორც კომუნისტური იდეოლოგიის კრიტიკის ინსტრუმენტი გივი მარგველაშვილის რომანში „კოლხი მედეა კოლხოზში“. იაკობ გოგებაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული, 1 (34), 128-139. DOI: https://doi.org/10.52340/tuw.2021.07.28 https://journals.4science.ge/index.php/TU

Hochgeschurz, M. (Hrsg.) (2000). Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text: Mythos und Bild. Deutscher Taschenbuch Verlag.

King, H. (1998). That Stupid Pelt, London Review of Books, vol. 20, 22, 12 November. https://www.lrb.co.uk/the-paper/v20/n22/helen-king/that-stupid-pelt

Lü, Y. (2004). Germany: Myth and Apologia in Christa Wolf's Novel Medea: Voices. Portal 1.1, 1-19.

Margwelaschwili, G. (2017). Die Medea von Kolchis in Kolchos, Berlin: Verbrecher Verlag.

Metreveli, M. (2007). The Tendencies to Rehabilitate Medea's Image in the 20th Century European Literature (Christa Wolf, M. Karagatsis). Phasis. Greek and Roman Studies, 10(2), 215-222.

Nadareishvili, K. (2007). Medea in the Context of Modern Georgian Culture. Phasis. Greek and Roman Studies, 10(2), 222-229.

Nadareishvili, K. (2010). Medea on the Georgian Stage. In Anna Tabaki and Walter Puchner (Eds.) Proceedings of the First International Conference. Theatre and Theatre Studies in the 21st Century. Athens: Ergo, 331-339. ISBN 978-960-8376-52-6

Smit, B. v. Z. (2002). Medea the Feminist. ACTA CLASSICA, XLV, 101-122.

Stone, B. (2020). "Die wilde Frau": Colonialism in Christa Wolf's Medea: Stimmen. Otago German Studies, vol. 30, 302-319. DOI: https://doi.org/10.11157/ogs-vol30id438

Wolf, Chr. (1996). Medea: Stimmen, München: Luchterhand Literaturverlag.

Каган, М. (2006). Высокое искусство Мераба Бердзенишвили и проблемы художественной культуры XX-XXI столетий. Тбилиси: Каламус.

References:

Gelashvili, N. (2021). Bedistsera da tamashi. [Destiny and Game]. Ts'ignshi: Margvelashvili, G. K'olkhi Medea K'olkhozshi, 3-20.

Danelia, N. (2003). Medeas Mitis Mkhat'vruli Int'erpret'atsiistvis K'rist'a Volftan. [The Literary Interpretation of Medea's Myth by Krista Wolf's Novel]. Respublik'uri K'onferentsiis Masalebi, Red. G. Oniani Da Skhvebi. Kutaisi, 10-12 Oktomberi, 68-73.

Margvelashvili, G. (2021). K'olkhi Medea K'olkhozshi. [Colchian Medea in Kolkhoz]. Tamar K'ot'rik'adze (Mtargmn.). Tbilisi: K'avk'asiuri Sakhli. ISBN 978-9941-9696-5-2.

Moseshvili, T. (2021). Met'apiktsia Rogorts K'omunist'uri Ideologiis k'rit'ik'is Inst'rumenti Givi Margvelashvilis Romanshi „K'olkhi Medea K'olkhozshi". [Metafiction as an Instrument of Critique of the Communist Ideology in Givi Margvelashvili's Novel "Colchis Medea in Kolchos"]. Iak'ob Gogebashvilis Sakhelobis Telavis

Sakhelmtsipo Universit'eti', Sametsniero Shromebis Krebuli, 1 (34), 128-139. DOI: https://doi.org/10.52340/tuw.2021.07.28 https://journals.4science.ge/index.php/TU

Hochgeschurz, M. (Hrsg.) (2000). Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text: Mythos und Bild. Deutscher Taschenbuch Verlag.

King, H. (1998). That Stupid Pelt, London Review of Books, vol. 20, 22, 12 November. https://www.lrb.co.uk/the-paper/v20/n22/helen-king/that-stupid-pelt

Lü, Y. (2004). Germany: Myth and Apologia in Christa Wolf's Novel Medea: Voices. Portal 1.1, 1-19.

Margwelaschwili, G. (2017). Die Medea von Kolchis in Kolchos, Berlin: Verbrecher Verlag.

Metreveli, M. (2007). The Tendencies to Rehabilitate Medea's Image in the 20th Century European Literature (Christa Wolf, M. Karagatsis). Phasis. Greek and Roman Studies, 10(2), 215-222.

Nadareishvili, K. (2007). Medea in the Context of Modern Georgian Culture. Phasis. Greek and Roman Studies, 10(2), 222-229.

Nadareishvili, K. (2010). Medea on the Georgian Stage. In Anna Tabaki and Walter Puchner (Eds.) Proceedings of the First International Conference. Theatre and Theatre Studies in the 21st Century. Athens: Ergo, 331-339. ISBN 978-960-8376-52-6

Smit, B. v. Z. (2002). Medea the Feminist. ACTA CLASSICA, XLV, 101-122.

Stone, B. (2020). "Die wilde Frau": Colonialism in Christa Wolf's Medea: Stimmen. Otago German Studies, vol. 30, 302-319. DOI: https://doi.org/10.11157/ogs-vol30id438

Wolf, Chr. (1996). Medea: Stimmen, München: Luchterhand Literaturverlag.

Kagan, M. (2006). Vysokoye iskusstvo Meraba Berdzenishvili i problemy khudozhestvennoy kul'tury XX-XXI stoletiy. [High art of Merab Berdzenishvili and problems of artistic culture of the XX-XXI centuries]. Tbilisi: Kalamus.

Nino Chikhladze
ნინო ჩიხლაძე
University of Georgia
Tamaz Beradze Institute of Georgian Studies
საქართველოს უნივერსიტეტი
თამაზ ბერაძის სახელობის ქართველოლოგიის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Modernistic Interpretations with Socrealistical Names on the Example of Lado Gudiashvili's Work

მოდერნისტული ინტერპრეტაციები სოცრეალისტური სახელწოდებებით ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებთა მაგალითზე

The article refers to the work of the famous Georgian artist Lado Gudiashvili during the turning period of the late 20s, when the individual handwriting of the artist, well-known in the modernist artistic circles of Paris, changed dramatically after he arrived in Soviet Georgia. In 1929-1930, using irony and grotesque, he created works with *Socrealistic* names where allegorical compositions reflect a harsh, violent environment. This can be seen on the panel "Industry" painted on the wall of the lobby of the Marjanishvili Theatre, which was repainted shortly after its creation and remains covered to this day.

Keywords: Modernism, Social Realism, artist Lado Gudiashvili
საკვანძო სიტყვები: მოდერნიზმი, სოცრეალიზმი, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი

1919 წელს საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მიერ სტიპენდიით პარიზში მივლინებული ქართული მოდერნისტული სახვითი ხელოვნების კაშკაშა ვარსკვლავი ლადო გუდიაშვილი (Bowlt, 1995, გვ. 23), რომლის შემოქმედებას იცნობდნენ 1915-17 წლიდან და მის შესახებ საქართველოშივე უკვე წერდნენ როგორც ხელოვნების ისტორიკოსები, კულტურის მკვლევრები, ისე პოეტები, მწერლები, მხატვრები, ესთეტები, მოდერნისტული მხატვრულ-კულტურული ტენდენციების შექმნელი ინტელექტუალები: იური დეგენი (Деген, 1987, с. 220-225), სერგეი სუდეიკინი (Судейкин, 1987, გვ. 218-219), ვალენტინ კატანიანი, ბორის კორნეევი, ტიციან ტაბიძე (Гагуа, 1987, გვ. 37), 1925 წელს ბოლშევიკური რუსეთის წითელი არმიის მიერ ოკუპირებულ გასაბჭოებულ საქართველოში ბრუნდება.

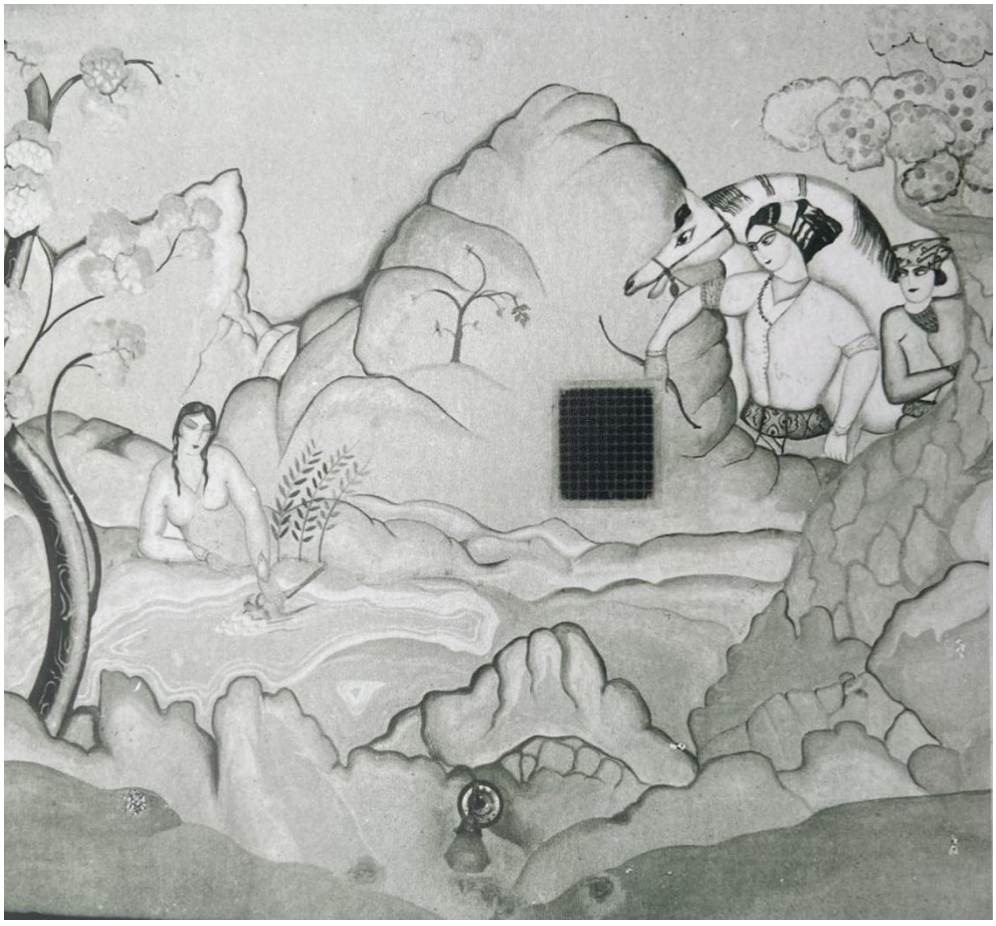
მანამდე კი იყო 1919-1925 წლის პარიზის წლები, როდესაც გუდიაშვილი პარიზის მხატვრულ-ესთეტიკური ელიტის ცენტრში ტრიალებს. მონაწილეობს მონმარტრისა და მონპარნასის გამოფენებში, ხელოვნების საკითხების განხილვასა და დისპუტებში ანდრე დერენთან, ამადეო მოდილიანთან, პაბლო პიკასოსა და ანდრე სალმონთან (Боулт, 2009, გვ. 20); მეგობრობს ფრანგ მწერლებთან და პოეტებთან ფილიპ სუპოსთან, ლუი არაგონთან, ცნობილ ინტელექტუალთან და „სურეალიზმის მანიფესტის“ ავტორთან – ანდრე ბრეტონთან (Гагуа, 1987, გვ. 68-70). 1922 წლისთვის მისი ნამუშევრები მიაქვთ ნიუ იორკის გამოფენისთვის დერენის, დიუფის, მატისის, მოდილიანის, სინიაკის, ვლამინკის ნამუშევრებთან ერთად. პარიზის მხატვრულ წრეებში ის იმდენად ცნობილი და პოპულარულია, რომ 1925 წელს მასზე წერენ ცნობილი ფრანგი პოეტები, მხატვრული კრიტიკოსები, ხელოვნებათმცოდნეები მორის რეინალი, ანდრე სალმონი, ანდრე ვარნო (Варно, 2009, გვ. 27) და მას შემდეგ, რაც გუდიაშვილი ბარგს აგზავნის საქართველოში დასაბრუნებლად, მხატვართან თავად მიდის პარიზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გალერეა „ლეფორტ მოდერნის“ (*L'effort Moderne*) მფლობელი, პიკასოსა და კუბისტების ნამუშევრებით მოვაჭრე სახელგანთქმული კოლექციონერი ლეონს როზენბერგი იმის სათქმელად, რომ გაიგო მისი გადაწყვეტილება და თავად ესტუმრა, რათა დააყოვნოს. ურჩევს, რომ ჯერ არ დაბრუნდეს სამშობლოში. ის თვლის, რომ ლადო სწორედ მაშინ ტოვებს პარიზს, როცა მასთან ეს-ესაა მსოფლიო აღიარება მოდის. ის, რომ ბატონ როზენბერგს დაეჯერებოდა, გუდიაშვილისთვისაც იმთავითვე ნათელი იყო, რადგან ცნობილი იყო პიკასოს, დერენის, მატისის აღიარებაში შეტანილი მისი წვლილის შესახებ (Варно, 2009, გვ. 46-47, Гагуа, 1987, გვ. 76). გალერისტი სთავაზობდა გუდიაშვილს იმგვარ ხელშეწყობას, როგორიც ყველა მხატვრისთვის საოცნებოა. მაგრამ ლადო გადაწყვეტილებას არ ცვლის.

1926 წლის აპრილში რუსთაველის თეატრის დრამატულ სტუდიაში გუდიაშვილი აწყობს საანგარიშო გამოფენას, სადაც გამოაქვს პარიზში შესრულებული 37 საუკეთესო ნამუშევარი (Мосешвили, 1986, с. 55). გამოფენის კატალოგის შესავალი ტექსტი ტიციან ტაბიძისაა, რომელიც პოეტური აღმაფრენით აქებს ლადოს, მართებულად გამოკვეთს იმ ძირითად მხატვრულ წყაროებს, რასაც ეყრდნობა მისი შემოქმედება, მაგრამ აქვე ჩნდება გამაფრთხილებელი ნოტები, რომლებიც ხელოვნების დიამეტრალურად განსხვავებული მიზნისკენ მიმართულ სამომავლო გზას მიანიშნებს. პარიზში გატარებული 6 წელი შესაძლებლობად კი არა, მძიმე გამოცდადაა გაცხადებული, რადგან „იქ ოსტატობა ხანდახან ჯამბაზობაში გადადის“ და გუდიაშვილმა ამ ცდუნებას გაუძლოო (ტაბიძე, 1966, გვ. 170-171). გამოფენის გამოხმაურება იმ დროის ოფიციალურ პრესაში, მაგალითად, „ზარია ვოსტოკაში“ კიდევ უფრო თავშეკავებული იყო, სადაც ოსტატობის შექებასთან ერთად, გამოთქმული იყო იმედი, რომ „სამშობლოში დაბრუნებული მხატვარი დაძლევს თავის თავში მისთვის უცხო პარიზს“. საჩოთირო და დამაფიქრებელია საკავშირო გამოხმაურებაც, რომელიც 1926 წელსვე მოსკოვში „4 ხელოვნების“ გამოფენაზე გატანილი მისი ნამუშევრების შესახებ გაზეთ „იზვესტიაში“ ხელოვნების ცნობილი კრიტიკოსის იაკობ ტუგენდხოლდის რეცენზიაში დაიწერა: „გუდიაშვილის ნაწარმოებები, რომლებიც საინტერესოა თავისი ინტენსიური ფერადოვნებით, დაბნეულობას იწვევს ხატი-აბრას ტიპის ქართული ტრადიციისა და ევროპული მოდერნის თავისებური ნაზავით“ (Мосешвили, 1986, გვ. 55-56). აქ ტერმინი „ხატი-აბრა“ (иконно-вывесочная), როგორც ჩანს, ფიროსმანის ალუზიაა. მიუხედავად ამგვარი უარყოფითი ფონური სიგნალებისა, საბჭოთა თემატიკის გადმოცემის მიმართ მოთხოვნა და შესაბამისად, „რევოლუციური“ შინაარსის ნაწარმოებების შექმნისკენ მიმართული პირდაპირი წნეხი ჯერ კიდევ არ არის მძაფრი. ამიტომაც გუდიაშვილის შემოქმედებაც სრულად ინარჩუნებს ჩამოყალიბებულსა და უმაღლეს ოსტატობამდე მიყვანილ, გამოკვეთილად ინდივიდუალურ სტილს და 1927 წელს, როგორც თავად იგონებს, გატაცებით მუშაობს სასტუმრო „ორიანტის“კედლების მოხატვაზე. ეს არ იყო ჩვეულებრივი სასტუმროს მოხატვის რიგითი პროექტი. სასტუმრო „ორიანტი“ ლადოსთვის წარსულთან დაკავშირებული, გამორჩეულად ახლობელი სივრცე იყო უთუოდ.

საქმე ისაა, რომ რუსთაველის პროსპექტზე არსებული სასტუმრო „ორიანტი“, რომელიც მოგვიანებით „ინტურისტის“, XX ს-ის 70-იანი წლებიდან კი 1991 წელს სამოქალაქო დაპირის-

პირების დროს დამწვარი „მხატვრის სახლის“ სახელითაა ცნობილი, პირველი რესპუბლიკის პერიოდში ავანგარდული ხელოვნების ერთგვარი ცენტრიც კი იყო. 1918 წელს აქ მდებარეობდა თანამედროვე ლიტერატურისა და ხელოვნების ჟურნალი ARS-ის რედაქცია და ხელოვანთა კლუბი „არტისტერიუმი“ (ხოშტარია, 2011, გვ. 63-64), რომელიც მართავდა გამოფენებს, ლექციებს. იმავე წელს გაიმართა რუსული ავანგარდის მნიშვნელოვანი გამოფენა, რომელშიც კ. მალევიჩის, ვ. ტატლინის, დ. ბურლიუკის, ნ. გონჩაროვას, მ. ლარიონოვის, პ. ფილონოვის, ვ. ბარდტის, ი. კლუნის, ნ. კულბინის, ი. ტერენტიევის, ა. შევჩენკოს, ო. როზანოვასთან ერთად გამოიფინენ კირილე ზდანევიჩი და ლადო გუდიაშვილიც. იმავე წლის ივლისში კი ლადომ და თბილისელმა ალექსანდრე ბაჟბეუქ-მელიქოვმა პერსონალური გამოფენა მოაწყვეს (Никольская, 2009, გვ. 87-88) .

სწორედ ამ სასტუმრო „ორიანტის“ მეორე სართულის ფოიეს კედლებზე იყო გაშლილი ლადო გუდიაშვილის ოთხი კომპოზიცია. „ნადირობა“ „ცეკვა სამაია“, „წყაროსთან“ და „ლეგენდა თბილისის დაარსებაზე“ (ჩორგოლაშვილი, 1978, გვ. 92, გუდიაშვილი, 1979, გვ. 67). თუ რამდენად სრულყოფილი, დახვეწილი ოსტატობისა და ჰარმონიული ფერადოვანი გადაწყვეტის ნიმუში იყო საჯარო სივრცეში შექმნილი მისი ეს მხატვრობა, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ქ-ნი ნანა შერვაშიძის კერძო კოლექციაში დაცული შავ-თეთრი ფოტოსურათებით (სურ. 1) და კოლექციონერი ცოლ-ქმარი მანაშეროვების მიერ 2009 წელს მოსკოვში გამოცემულ კატალოგში დაბეჭდილი კედლის მხატვრობის მოსამზადებელი ფერადი ესკიზებით, რომლებიც 90-იან წლებში ცნობილი თბილისური ოჯახების კერძო კოლექციებიდან მოხვდა მანაშეროვებთან (Диденко, Манашерова, Парнис, 2009, გვ. 234-235, 271, 299).



სურათი 1. ლ. გუდიაშვილი. სასტუმრო „ორიანტის“ მოხატულობის ნაწილი. 1927 წ.

ეს გარდასულ დროთა წარმოსახვითი, მშვენიერი საქართველოა, გადმოცემული დეტალებამდე დახვეწილი ნახატითა და უფაქიზესი კოლორიტით. მას აღფრთოვანებაში მოყავდა მნახველი, თუმცა მსგავსი „სამოთხე“, ერთი შეხედვით, „ნეიტრალური“ თემატიკის მიუხედავად, როგორც ჩანს, აღიზიანებდა რეპრესიული საბჭოთა გარემოს მკვებავ ბიუროკრატიას და 40-იანი წლების დასაწყისში მხატვრობა „რემონტის“ მომიზეზებით გადაღებეს (Микава, 1987, გვ. 265). გვიან, უკვე 70-იან წლებში გუდიაშვილი მის შესახებ იგონებდა: „დიდი გატაცებით ვიმუშავე... რამდენიმე ხნის შემდეგ კი ისიც ჩამოფხიკეს და ზეთით გადაღებეს. ისეთი მხატვრობა იყო, შემდეგ ვერსად ვეღარ გავიმეორე“ (გუდიაშვილი, 1979, გვ. 67). მართლაც, სასტუმრო „ორიანტის“ მოხატულობა, გარკვეულწილად იყო კიდეც მისი დახვეწილი ესთეტიკისა და უმაღლესი ოსტატობის მწვერვალი, ქართული ხელოვნების ევროპული სახე.

მომდევნო წლებში გუდიაშვილის მხატვრული სამყარო იცვლება. იცვლება მისი მხატვრული ხერხებიცა და ფერადოვანი პალიტრაც. ის თითქოს ნაბიჯ-ნაბიჯ კარგავს მისი დახვეწილი, პლასტიური ხაზით აღწერილი სამყაროს მშვენიერების შეგრძნებას, მის ნამდვილ, გრძნობად სახეს. 1928 წელს დაწერილი „ცხვრის კრეჭვა“ (ტილო, ზეთი, 72.5X91.5 სმ, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, Гагуа, 1987, გვ. 93, илл. 41) თითქოს ერთგვარი „გამოსათხოვარია“. მასში ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია გუდიაშვილისეული კომპოზიცია, დაგრძელებულ ფიგურათა მელანქოლიური გამომეტყველებითა და პოზებით, ოქროსფერი, ფირუზისფერი და მუქი წითელი აქცენტებით გაცოცხლებული მისი მომწვანო-მდოგვისფერი პალიტრით, თუმცა მასში უკვე გამქრალია ფიგურათა სილუეტების მხატვრისეული ელეგანტური პლასტიურობა. ხაზი მოდუნებულია და დაშლის ზღვარზეა. მონასმი სქელდება და დროის მოთხოვნის შესაბამისად, აქცენტი ფორმების მატერიალურობაზე გადადის, რაც ანგრევს ნახატის რიტმულ მთლიანობას. თუმცა ეს მხოლოდ დასაწყისია. ამ თვალსაზრისით, უკვე ნამდვილ გარდატეხად შეიძლება დავასახელოთ 1929 და 1930 წლები, როდესაც მის შემოქმედებაში ჩნდება სოციალური სიდუხჭირე, სიღატაკე („ბეჩავი/უსახლკარო“ 1930 წ., ტილო, ზეთი, 81X66 სმ, Гагуа, 1987, გვ. 250, илл. 98), ბნელი და მოძალადე ატმოსფეროს ამსახველი უსასოება („ბოროტი ოჯახი“ 1929 წ., ტილო, ზეთი, 44X57 სმ, Гагуа, 1987, გვ. 12, илл. 5), ზოგჯერ კი ბრაზისა და მძვინვარების გამომხატველი, წინააღმდეგობის ამსახველი კომპოზიციები („ეჭვი/ეჭვიანობა“ 1930 წ., ტილო, ზეთი, 41X32 სმ, Топурия, 1958, გვ. 27). ეს უკანასკნელი მხატვრული კრიტიკისთვის თითქმის უცნობი ნაწარმოებია, რადგან იმთავითვე კერძო კოლექციაში ინახებოდა. უჩვეულოა კომპოზიცია, რომელიც წარმოადგენს ახალგაზრდა მამაკაცს ბადროსებრი საგნის გატყორცნის „გამანთავისუფლებელი“ მოძრაობით, უკანა პლანზე კი გალიაში გამომწყვდეული ცხოველები იხილება. აქაც ისევე, როგორც დანარჩენ ორში შეცვლილია, როგორც ფერადოვანი პალიტრა, ისე მონასმის ხასიათი. ფიგურა თავისი ექსპრესიული მოძრაობით, მატერილურ ფორმათა მხატვრული დამუშავებითა და ჩამუქებული ყავისფერი კოლორიტით, სიმპტომატურია სწორედ ამ გარდამტეხი პერიოდის გუდიაშვილის მძაფრი ძიებებისთვის. სამაგიეროდ, ცნობილია „ბოროტი ოჯახი“ და „უსახლკარო/ბეჩავი“, რომლებსაც ცნობილი ხელოვნების ისტორიკოსები სოციალურ თემატიკაზე შექმნილ, ძლიერი ზემოქმედების მატარებელ ნაწარმოებებად ასახელებენ და საბჭოთა კონიუქტურის შესაბამისად, მათში მხატვრის მიერ გადმოცემულ „კაპიტალიზმის სოციალური წყლულების გახსნისკენ სწრაფვას“ ხედავენ (Беридзе, Езерская, გვ. 82-83; Михайлов, გვ. 37-38) ოღონდ, როგორც ამერიკელი ხელოვნების ისტორიკოსი ჯონ ბოულტი მოსწრებულად შენიშნავს, „უსახლკარო/ბეჩავის“ ფონად მხატვარს პარიზის ჯურღმულების ნაცვლად, თბილისის ქუჩები აქვს დახატული (Боулт, 2009, გვ. 24). ცხადია, შემოქმედებაზე ასახული ამგვარი მძაფრი გარდატეხა საზოგადოებრივი ცხოვრების იმ ატმოსფეროდან მომდინარეობდა, რომელიც დადგა საბჭოთა საქართველოში. ცვლილებები დადგა საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც.

1930 წელს დაშალეს „ქართველ მხატვართა საზოგადოება“, როგორც „აპოლიტიკური და უუნარო დაწესებულება მოეხდინა ეროვნულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებზე პოზიტიური გავლენა“ (Мосешвили, 1986, გვ. 64-65). არა და, ეს 1916 წელს ჩამოყალიბებული საზოგადოება, რომელიც 1922 წლამდე „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებად“ იწოდებოდა, „საქართველოს

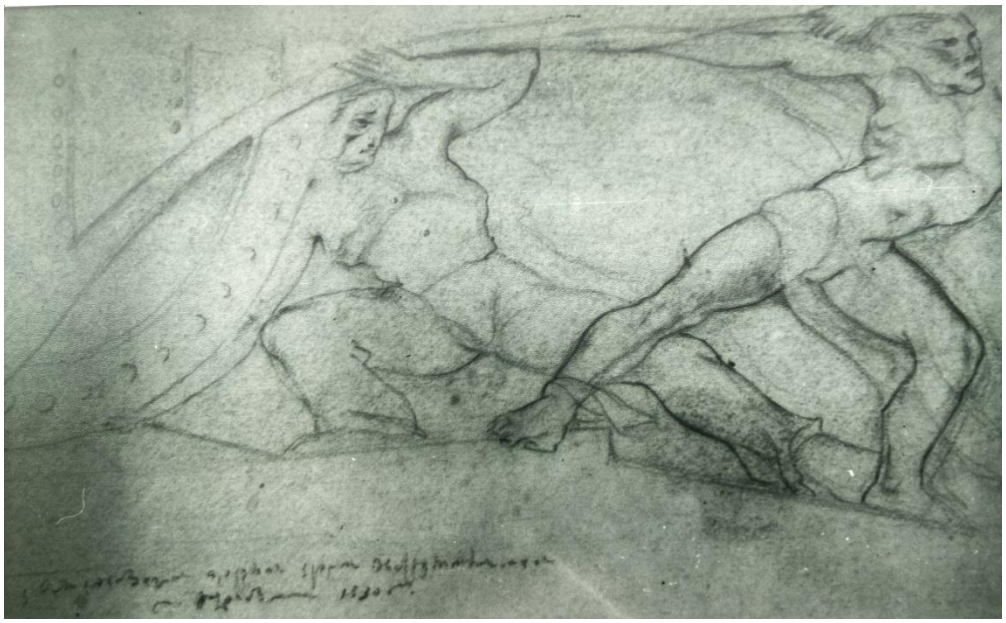
საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებასთან“ ერთად, ეროვნულ ძეგლთა გადარჩენა-შესწავლის პიონერი იყო მრავალი წლის განმავლობაში, აწყობდა ექსპედიციებს ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესწავლისა და გადარჩენა-კოპირების მიმართულებით; გამართა ქართული ფრესკების ასლების პირველი, ყველაზე მასშტაბური ეროვნული გამოფენა ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში მყოფ საქართველოში, 1917 წელს. რად ღირს, თუნდაც, ტაო-კლარჯეთში ექვთიმე თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით მოწყობილი 1917 წლის ცნობილი ექსპედიცია, რომელშიც ლადო გუდიაშვილი სწორედ „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ მხრიდან მონაწილეობდა (ჩიხლაძე, დათუნაშვილი, გველესიანი, 2017, გვ. 10-14). სამაგიეროდ, 1930 წელსვე მის ადგილზე შეიქმნა რევოლუციონერ მხატვართა საზოგადოება „სარმა“, რომლის დეკლარაციაში გაცხადებულია:

„იდეოლოგიურ ფრონტზე მიმდინარეობს გააფთრებული კლასობრივი ბრძოლა... მხატვრებმა უნდა აწარმოონ ბრძოლა იდეოლოგიურ ფრონტზე ახალი ყოფისთვის. ხელოვნება მთლიანად უნდა გახდეს მასების ფსიქიკისა და ნების ორგანიზატორი, სოციალისტური მშენებლობის აქტიური მონაწილე. მხატვართა გაერთიანება ქართველ მხატვართა საზოგადოების სახით, მისი პოლიტიკური პოზიციითა და ეროვნული ჩაკეტილობით, წარმოადგენს არათანამედროვე ორგანიზაციას. ამ გაერთიანებას არ ესმის საბჭოთა საზოგადოების მოთხოვნები. ხელს უშლის საბჭოთა ხელოვნების განვითარებას, წინაღობას უქმნის თავისი მემარცხენე ფრთის ზრდას, მის დაახლოებას თანამედროვეობასთან და ამგვარად, წარმოადგენს საბჭოთა ხელოვნების განვითარებისთვის საზიანოს“ (Мосешвили, 1986, გვ. 65-67). ამგვარი წესდება უკვე თავად მრავლისმეტყველია.

სწორედ ამავე პერიოდში იქმნება ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებები „ნეიტრალური“ ან სულაც სოცრეალისტური სახელწოდებებით, მაგრამ მათში ალეგორიული „მეტყველებით“, ირონიითა და გროტესკით გაცილებით მეტი და სხვაგვარი სათქმელია გადმოცემული. ვფიქრობთ, ასეთია „კოლმეურნეობის ნახირი“ (1931 წ., ქაღალდი, ნახშირი, 36X51 სმ; Топурия, 1958, გვ. 37, илл.), სადაც ნახირივით გარეკილი გლეხების ალეგორიაა, რომელსაც ახალი დროის მწყემსი აქნეული მათრახის ქვეშ უწყვეტ ნაკადად მიმართავს კარისკენ, რომელსაც „კოლმეურნეობა“ აწერია. გრაფიკულ ფურცელში „ტრაქტორი მიწას ხნავს“ (1931 წ. ქაღალდი, აკვარელი, ფანქარი, 36X51 სმ, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი; ციციშვილი, ჭოღოშვილი, 2013, გვ. 155,) ტრაქტორი თელავს ბუნებას, ერეკება ცხოველებს.

ფერწერაში რეალური ატმოსფეროს ასახვა უფრო დრამატულად, ჩამუქებული, თითქმის მონოქრომული ფერწერული პალიტრითა და სრულიად განსხვავებული მხატვრული ფორმებითაა წარმოჩენილი. აქ ქრება გუდიაშვილის დახვეწილი, რაფინირებული და უმაღლეს სიზუსტემდე მიყვანილი დენადი ხაზი, ქრება მისი მუქი, მაგრამ ტონალური გრადაციებით არაჩვეულებრივად სავსე და დახვეწილი მომწვანო-ვერცხლისფერი პალიტრა. ახლა უკვე გეომეტრიული ფორმებით გადმოცემულ კლაუსტროფობიურ არქიტექტურულ ფონებზე ყავიფერი და რუხი, თითქმის პასტოზური მონასმებით „ნაძერწი“ სხეულები აშკარად მიანიშნებს არსებული მძიმე ატმოსფეროს მიმართ გაჩენილი შინაგანი პროტესტის მხატვრულად გადმოცემის მცდელობას. აქვეა დეფორმაციისა და გროტესკის მოდერნული მხატვრული საშუალებებიც და ეს ყველაზე მკაფიოდ სწორედ მარჯანიშვილი თეატრის 1930 წელს შესრულებულ პანოზე ჩანს, რომელსაც სოცრეალისტური მოთხოვნების შესაფერისი სახელწოდება – „ინდუსტრია“ ჰქვია (ჩორგოლაშვილი, 1978, გვ. 94).

2003 წელს მარჯანიშვილის თეატრის რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებული სამუშაოების დროს, თეატრის არქივში დაცული კედლის მხატვრობის ორი შავ-თეთრი ფოტოსა და ზეპირგადმოცემების საფუძველზე, მთავარი შესასვლელის მოპირდაპირე კედელზე ზეთის საღებავის 11 ფენის ქვეშ რესტავრატორებმა მიაგნეს ლადო გუდიაშვილის ფერწერას (კვირკველია, 2003, გვ. 8; კილასონია, 2004, გვ.5, Charkhalashvili, 2003, გვ. 10). „ბერიკაობა“, როგორც ჩანს, სრულად იყო ჩამოფხეკილი, თუმცა „ინდუსტრიად“ წოდებული კომპოზიცია, დაზიანების მიუხედავად, რესტავრირებას დაექვემდებარა. ჰორიზონტალურად გაშლილი ეს სცენა წარმოდგენილია ლითონის



სურათი 2. ლ. გუდიაშვილი. მარჯანიშვილის თეატრის პანო „ინდუსტრია“.
1930 წ. მოსამზადებელი ესკიზი.

ლურსმნებითა თუ სოლებით გამაგრებულ, ჰორიზანტალური და ვერტიკალური მიმართულებით მჭიდრო რიგებად ჩამწკრივებული ძელებით შეკრული, დახშული და ჩაკეტილი სივრცის ამსახველ ფონზე. ტანკის მუხლუხოს მსგავსი ბორბლის სეგმენტს შეჭიდებული, ერთი შეხედვით ჯანმრთელი, დაკუნთული სხეულების მქონე მამაკაცის ორი ფიგურა უკიდურესი დაძაბვისა და წინააღმდეგობისგან დეფორმირებულია, რაც კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს ნანა შერვაშიძის ფოტოკოლექციაში დაცულ ამავე კომპოზიციის მოსამზადებელ ესკიზზე, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრის კედლის მხატვრობის ორი ესკიზური ჩანახატიდან (გუდიაშვილი, 1957: 18-19), ერთ-ერთს უნდა ასახავდეს (სურ. 2). მასში ნათლად იკითხება ფიგურათა ნიღაბი-სახეები. ისინი ნამდვილად არ ჩანან ბედნიერებით გაბრწყინვებულები ისე, როგორც ამას ინდუსტიალიზაციის ამსახველი საბჭოთა პროპაგანდის სოცრეალისტური მიდგომა მოითხოვდა. ეს საშიში მანქანა-ბორბალი თითქოს გაჭყლეტვით ემუქრება ფიგურებს და ისინიც ძალების არაადამიანური დაძაბვით ცდილობენ შეეჭიდონ და წინააღმდეგობა გაუწიონ მას. 2003 წელს გახსნილი კედლის მხატვრობის ფრაგმენტების ამსახველი ფოტოები, რომლებიც რესტავრატორ თეიმურაზ გოცაძის გადაღებულია და რომელთა გაზიარებისთვის მის მიმართ მადლიერებას გამოვხატავ, ნათლად წარმოაჩენს უმაღლესი ოსტატობითა და მხატვრული დამაჯერებლობით შესრულებულ, რთული რაკურსებით მოწვდილ ფიგურათა დეფორმირებული სხეულის ნაწილებს. ჩამუქებული მოყავისფრო რუხი, თითქმის აქრომატული ფერადოვანი პალიტრაც ამძაფრებს დრამატიზმის შეგრძნებას. ანტურაჟის გარკვეული თეატრალიზების მიუხედავად, რომელიც შეიძლება დავინახოთ დეკორაციას მიმსგავსებულ ფონსა და მეორე მამაკაცის ფეხზე გადაფენილ, აფრიალებულ დრაპირებაში, საბჭოთა ინდუსტრიალიზაციის ხოტბის ამაღლებულ განწყობას, ვფიქრობთ, პანო ვერ ემსახურება და მეტიც, რეპრესიული მანქანის წნეხზე უფრო მიანიშნებს. გუდიაშვილის შემოქმედებისთვის მსგავსი მძაფრი მოძრაობა უარყოფითი კონოტაციის მატარებელი უფროა და ეს ზემოხსენებულ, „ეჭვი/ეჭვიანობად“ დასათაურებულ 1930 წლის ფერწერულ ტილოზეც გამოჩნდა. როგორც ჩანს, ახალი დროის მოთხოვნით თავსმოხვეული და თეატრის სივრცის კონტექსტიდან ამოვარდნილი „ინდუსტრიალიზაციის“ თემის გადმოსაცემად ლადო გუდიაშვილი მიმართავს მოდერნისტული სტილიზაციისთვის დამახასიათებელ იმგვარ მხატვრულ ხერხებს – გროტესკს, უტრირებას, სხეულთა დეფორმაციას, სახეთა ნიღბებად ქცევას, რომლებიც უკვე გამოჩნდა 1929 წელს დაწერილ მის „ბოროტ

ოჯახში“, სადაც ფონად მსგავსი ჩაკეტილი სივრცეა რიტმულად ჩარიგებული გეომეტრიული ფორმებით გადმოცემული. განწყობა, რომელიც „ინდუსტრიაშია“ გამეფებული, ვფიქრობთ, არ გამოპარვიათ საბჭოთა ბიუროკრატიის მესვეურებს და იზრუნეს მის გაქრობაზეც. არსებობს კერძო კოლექციაში დაცული ტუშითა და ფერადი ფანქრებით შესრულებული ლადო გუდიაშვილის გრაფიკული ნამუშევარი, რომლის ზურგზეც მხატვრისეული ვრცელი წარწერა გვამცნობს, რომ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ფოიეს კედლებზე მისი მოხატულობები „ერთერთი მორიგი დირექტორის“ განკარგულებით ჩამოფხიკეს და ფოტოც კი არ გადაიღესო (ჩიხლაძე, 2019, სურ. 8). ზუსტად როდის გადაღებეს ეს პანო, უცნობია, თუმცა ესეც, სასტუმრო „ორიანტის“ მსგავსად, რემონტის მომიზეზებით, ალბათ 40-იან წლებში მოხდა.

აქვე უნდა გავიხსენოთ დავით კაკაბაძის პარიზში შექმნილი გრაფიკული ნაწარმოები ანალოგიური სახელწოდებით – „ინდუსტრია“ (1927 წ.), რომელიც სრულიად განსხვავებული შინაარსისა და კონტექსტის მატარებელია. მას საერთო არა აქვს საბჭოთა საქართველოს იმპერატიულ, მათ შორის, თემატიკასთან დაკავშირებულ სოცრეალისტურ მოთხოვნებთან. ნაწარმოების საფუძველია დავით კაკაბაძის თეორიული მოსაზრებები ხელოვნების შემეცნებითობისა და ავტონომიურობის, მისი მიზნის შესახებ გამოხატოს ეპოქის იდეა, რაც, მხატვრის აზრით, მდგომარეობს „მაშინიზმსა“ და „დინამიზმში“ (კაკაბაძე, 1924, გვ. 11-17; კაკაბაძე, 1983, გვ. 83-88; მათიაშვილი, 2018, გვ. 49-51, 100, სურ. 12). ცხადია, იგულისხმება თავისუფალი სამყაროს XX ს-ის დასაწყისის სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი და არა საბჭოთა ინდუსტრიალიზაციის ყალბი აღმაფრენა. ამიტომაც საერთო სათაურის მიუხედავად, დავით კაკაბაძის „ინდუსტრიის“ შინაგანი ძალაცა და სულისკვეთებაც სრულიად საპირისპიროა გუდიაშვილისეული განწყობისა.

ერთი მხრივ, ლადო გუდიაშვილი თითქოს არ არის მეამბოხე მხატვარი, თუმცა ის ეპოქისა და საზოგადოებრივი განწყობის ემოციური, გულწრფელი და სამართლიანი ამსახველია. საჯარო სივრცეში თუნდაც „ნეიტრალურ“ თემაზე შესრულებული მისი კედლის მხატვრობა საბჭოთა ბიუროკრატიას, ვფიქრობთ, სწორედ ამ მხატვრული სიმართლის გამო „ჭრიდა თვალს“, მაგრამ ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის მწარე ირონიაც ის არის, რომ ბიუროკრატი ხშირ შემთხვევაში უახლეს დროშიც რჩება „ჰომო სოვიეტიკუსად“. 2003 წელს რესტავრატორთა დიდი მონდომებითა და მძიმე შრომის შედეგად გახსნილი მარჯანიშვილის თეატრის ფოიეს „ინდუსტრიად“ წოდებული კომპოზიცია მალევე „დახურეს“ ისე, რომ ოფიციალური განმარტებაც არ დასახელებულა. ზეპირი გადმოცემით, მხატვრობის „გაქრობა“ თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელს დაბრალდა, რომელსაც თურმე სწორედ იმ კედელზე სურდა მსახიობთა ფოტოების განთავსება, თუმცა უფრო გასაოცარი ის საყოველთაო გულგრილობაა, რომლის მიზეზითაც მხატვრობაზე პასუხისმგებელ შესაბამის კომისიაში არავის გაუჩნდა დიდი მხატვრის არტეფაქტის გადარჩენის სურვილი. არა და, ეს ძეგლი უაღრესად მნიშვნელოვანია თუნდაც როგორც ჩვენი უახლესი ისტორიის, XX ს-ის 30-იანი წლების ჯეროვნად წასაკითხად. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ საჯარო სივრცეში გამოტანილი ამ მძიმე ეპოქის თანადროული, მისი კონტექსტის მართებული კუთხით წარმომჩენი მხატვრული ნაწარმოები საერთოდაც რთულად გასახსენებელია.

სადღეისოდ საბჭოთა რეპრესიების საწყის ეტაპზე შექმნილი, ალეგორიული სახე-ნიშნებით დატვირთული დიდი მხატვრის შემოქმედება უდაოდ საჭიროებს განსხვავებული თვალთახედვით განხილვას. მარჯანიშვილის თეატრის „ინდუსტრია“ კი „ელოდება“ თავის დროს, როცა ის ხელმეორედ უნდა გაიხსნას. ეს ალბათ მაშინ მოხდება, როცა ქართულ საზოგადოებაში დამოკიდებულება საბჭოთა ოკუპაციაზე, თავსმოხვეულ სოცრეალიზმზე, რომელმაც მოგვწყვიტა ევროპული კულტურის განვითარების მეინსტრიმს, უფრო მკაფიო და აშკარა გახდება და შესაბამისად, უფრო მეტად დაფასდება დამოუკიდებელი და თავისუფალი ქართული ხელოვნება, რომლის ნაწილიცააა ლადო გუდიაშვილის „დაკარგული“ პანო „ინდუსტრია“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბერიძე, ვ. (1975). გუდიაშვილი. თბილისი, კორვინა-ბუდაპეშტი: „ხელოვნება“.

გუდიაშვილი, ლ.(1979). მოგონების წიგნი. თბილისი: „ნაკადული“.

გუდიაშვილი, ნ. (1957). საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის მხატვარ ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენის კატალოგი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

კაკაბაძე, დ. (1924). პარიზი 1920-1923 წლები. პარიზი.

კაკაბაძე, დ. (1983). ხელოვნება და სივრცე. თბილისი: „ნაკადული“.

კვირკველია, ლ. (2003). გუდიაშვილის ნახატები 9 პირი საღებავის ქვეშ აღმოაჩინეს, გაზ. „ახალი თაობა“, 351.

კილასონია, ს. (2004). დრო ყველაფერს თავის ადგილს უჩენს. მარჯანიშვილის თეატრში გუდიაშვილის მხატვრობა აღმოჩნდა, გაზ. „ქართული უნივერსიტეტი“, 2.

მათიაშვილი, ი. (2018). დავით კაკაბაძის დაზგური ფერწერის მხატვრული საკითხები. თბილისი: „უნივერსალი“.

ტაბიძე, ტ. (1966). ლადო გუდიაშვილი. 1926 წლის მისი სურათების გამოფენის გამო, წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, თხზულებანი სამ ტომად, 2, თბილისი: „ლიტერატურა და ხელოვნება“.

ჩიხლაძე, ნ. დათუნაშვილი ნ. გველესიანი მ. (2017). ძველი საქართველოს მონუმენტური მხატვრობა და მისი მოამაგენი, თბილისი: „სეზანი“.

ჩიხლაძე, ნ. (2019). ერთი „დაფარული“ ფრესკის მხატვრული სახის ინტერპრეტაციისთვის (ლადო გუდიაშვილის მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან) ARS GEORGICA, ISSN 1512-4088, სერია B, http://georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/234.html?ed=20

ჩორგოლაშვილი, მ. (1978). ფრესკის ღიმილი. ეტიუდები ლადო გუდიაშვილის ცხოვრებიდან, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

ციციშვილი, მ. ჭოღოშვილი, ნ. (2013). ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია XVIII-XX საუკუნეები, თბილისი: „ფავორიტი პრინტი“.

ხოშტარია, დ. (2011). თბილისის ძველი სასტუმროები, თბილისი: „არტანუჯი“.

Bowlt, J. E. (1995). The salon album of Vera Sudeikin-Stravinsky Princeton, New Jersey: “Princeton University Press”.

Charkhalashvili, K. (2003). Old Frescoes Unveiled in Marjanishvili Theatre, newspaper “Georgia Today”, 187.

Беридзе, В., Езерская, Н. (1975). Искусство советской Грузии. 1921-1970. Живопись, графика, скульптура, Москва: „Советский художник“.

Боулт, Дж. Э. (2009). Ладо Гудиашвили. Ладо Гудиашвили. С-Петербург: „Palace Editions“.

Гагуа, Л. (1987). Ладо Гудиашвили. Книга воспоминаний. Статьи. Из переписки. Современники о художнике, Москва: „Советский художник“.

Деген, Ю. (1987). Вл. Гудиашвили. Ладо Гудиашвили Книга воспоминаний. Статьи. Из переписки. Современники о художнике, Москва: „Советский художник“.

Диденко, Ю., Манашерова, И. (2009). Парнис А. Каталог. Станковая Графика. Ладо Гудиашвили, С-Петербург: „Palace Editions“.

Микава, Н.(1987). Тысяча и одна ночь. Ладо Гудиашвили, Книга воспоминаний. Статьи. Из переписки. Современники о художнике, Москва: „Советский художник“.

Мосешвили, Ю. (1986). Ладо Гудиашвили. Жизнь, творчество, суждения. Тбилиси: „Хеловнеба“.

Никольская, Т. (2009). Ладо Гудиашвили и русский футуризм, Ладо Гудиашвили. С-Петербург: „Palace Editions“.

Топурия, М. (1958). Ладо Гудиашвили. Тбилиси: „Заря Востока“.

Судейкин, С. (1987). Ладо Гудиашвили, Книга воспоминаний. Статьи. Из переписки. Современники о художнике, Москва: „Советский художник“.

References:

Beridze, V. (1975). Gudiashvili. [Gudiashvili.]. Tbilisi, K’orvina-Budapeshti: „Khelovneba“.

Boult, J. E. (2009). Lado Gudiashvili. Lado Gudiashvili. [Lado Gudiashvili. Lado Gudiashvili.]. S-Peterburg: “Palace Editions“.

Chikhladze, N., Datunashvili N., Gvelesiani M. (2017). Dzveli Sakartvelos monument’uri mkhat’vroba da misi moamageni. [Old Georgian Monumental Painting and Its Guardians]. Tbilisi: “Sezani”.

Chikhladze, N. (2019). Erti “Daparuli” presk’is mxat’vruli sakhis int’erp’ret’atsiisatvis (Lado Gudiashvilis monument’uri mkhat’vrobis ist’oriidan), [For the Interpretation of the Artistic Image of One “Covered” Fresco (From the

History of Monumental Paintings of Lado Gudiashvili]. ARS GEORGICA, ISSN.1512-4088, Seria B, http://georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/234.html?ed=20,

Chorgolashvili, M. (1978). Presk'is ghimili. Et'iudebi Lado Gudiashvilis tskhovrebidan. [Smile of Fresco. Etudes from the Life of Lado Gudiashvili]. Tbilisi: "Sabtc'hota Sakartvelo".

Gudiashvili, L. (1979.) Mogonebebis Ts'igni. [A Book of Memories]. Tbilisi: „Nak'aduli".

Gudiashvili, N. (1957). Sakartvelos SSR Khelovnebis Damsakhurebuli Moghvats'is Mkhat'var Lado Gudiashvilis Nats'armoebta Gamoðenis K'atalogi. [Catalogue of the Works of Lado Gudiashvili, the Honored Figure of Art of The Georgian SSR]. Tbilisi: Sabtchota Sakartvelo,

K'ak'abadze, D. (1924). Parizi 1920-1923 Ts'lebi. [Paris 1920-1923 Yars]. Parizi.

K'ak'abadze, D. (1983). Khelovneba da Sivrtse. [Art and Space]. Tbilisi: „Nak'aduli".

K'virk'velia, L. (2003). Gudiashvilis Nakhat'ebi 9 P'iri Saghebavis Kvesh Aghmoachines. [Gudiashvili's Paintings Were Found Under the 9 Layers of Paint]. Gaz. "Akhali Taoba", 351.

Khosht'aria, D. (2011). Tbilisis dzveli sast'umroebi. [Old Hotels of Tbilisi]. Tbilisi: "Art'anuji".

K'ilasonia, S. (2004). Dro q'velapers tavis adgils uchens. Marjanishvilis teatrshi Gudiashvilis mkhat'vroba aghmochnda. [Time Puts Everything in Its Place. Gudiashvili's Painting Was Found in the Marjanishvili Theatre]. Gaz. "Kartuli Universit'et'i", 2.

Matiashvili, I. (2018). Davit K'ak'abadzis aazguri perts'eris mkhat'vruli sak'itkhebi. [Artistic Issues of Davit Kakabadze's Easel Painting]. Tbilisi: "Universali".

T'abidze, T'. (1966). Lado Gudiashvili. 1926 ts'lis misi suratebis gamopenis gamo. Ts'erilebi lit'erat'urasa da khelovnebaze. Tkhzulebani sam t'omad. 2. [Lado Gudiashvili. About His Exhibition in 1926. Letters on Literature and Art. Essays in Three Volumes, 2]. Tbilisi: "Literatura da khelovneba".

Tsitsishvili, M., Ch'oghoshvili N. (2013). Kartuli mkhat'vroba – ganvitarebis ist'oria XVIII-XX sauk'uneebi, [Georgian Painting _ History of Development XVIII-XX Centuries]. Tbilisi: "Pavorit'i Print'I".

Bowlt, J. E. (1995). The salon album of Vera Sudeikin-Stravinsky, princeton, New Jersey: "Princeton University Press".

Charkhalashvili, K. (2003). Old Frescoes Unveiled in Marjanishvili Theatre, newspaper "Georgia Today", 187.

Beridze, V. Ezerskaia, N. (1975). Iskustvo Sovetskoj Gruzii. 1921-1970. Zhivopis, Grafika, Skulptura. [The Art of Soviet Georgia. 1921-1970. Painting, Graphics, Sculpture]. Moskva: "Sovetskij Khudozhnik".

Degen, Yu. (1987). Vl. Gudiashvili. Lado Gudiashvili. Kniga Vospominanii. Stat'i. iz Perepiski. Sovremenniki o Khudozhnike, [Vl. Gudiashvili. Lado Gudiashvili. Book of Memories. Articles. From Correspondence. Contemporaries about the Artist]. Moskva: "Sovetskij Khudozhnik".

Didenko, Yu. (2009). Manasherova I. Parnis A. Katalog. Stankovaja Grafika. Lado Gudiashvili. [Catalog. Easel Graphics. Lado Gudiashvili]. S-Peterburg: "Palace Editions", 194-253, 267-303.

Gagua, L. (1987). Lado Gudiashvili. Kniga Vospominanii. Stat'i. Iz Perepiski. Sovremenniki o Khudozhnike, [Lado Gudiashvili. Book of Memories. Articles. From Correspondence. Contemporaries about the Artist]. Moskva: "Sovetskij Khudozhnik".

Mikava, N. (1987). Tysjacha i odna noch'. Lado Gudiashvili. Kniga Vospominanii. Stat'i. iz Perepiski. Sovremenniki o Khudozhnike, [A Thousand and One Nights. Lado Gudiashvili. Book of Memories. Articles. From Correspondence. Contemporaries about the Artist]. Moskva: "Sovetskij Khudozhnik".

Moseshvili, Yu. (1986). Lado Gudiashvili. Zhizn', tvorchestvo, suzhdehiya. [Lado Gudiashvili. Life, Creativity, Discussions]. Tbilisi: "Khelovneba".

Nikol'skaya, T. (2009). Lado Gudiashvili i Russkij Futurizm. Lado Gudiashvili. [Lado Gudiashvili and Russian Futurism. Lado Gudiashvili]. S-Peterburg: "Palace Editions".

Topurija, M. (1958). Lado Gudiashvili. [Lado Gudiashvili]. Tbilisi: "Zarja Vostoka".

Sudeijkin, S. (1987). Lado Gudiashvili. Lado Gudiashvili. Kniga Vospominanii. Stat'i. iz Perepiski. Sovremenniki o Khudozhnike, [Lado Gudiashvili. Book of Memories. Articles. From Correspondence. Contemporaries about the Artist]. Moskva: "Sovetskij Khudozhnik".

Dodo Chumburidze
დოდო ჭუმბურიძე
The University of Georgia
საქართველოს უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi

Scientific Conformism and Ideological Conjuncture in Georgian Historical Studies of the Stalin Era

მეცნიერული კომფორმიზმი და იდეოლოგიური კონიუნქტურა სტალინური ეპოქის ქართულ საისტორიო კვლევებში

Immediately after the occupation of Georgia by Soviet Russia, Georgian historical science began to be ideologized.

The subjection of History to the party requirements in Russia was entrusted to the Socialist Academy of Social Sciences created in 1918 under the leadership of Lenin, and in 1921 the "Red Professor's Institute" was created for the same purpose.

The establishment of historical-party science also began in Georgia, which was promoted by special party schools, and the Institute of Marxism-Leninism was established by the resolution of the Central Committee of the Communist Party on November 12, 1930.

The institute was opened on March 10, 1931. In his speech, Filipe Makharadze named the struggle against the anti-Marxist worldview as the goal of the institute.

Georgian Soviet historiography began to act in three directions: 1. Marxism as the main ideological base of scientific studies; 2. The theory of class struggle and 3. Stalin's theory about the origin of nations and states.

The Georgian historian should submit to the ideological conjuncture, that is, choose scientific conformism, or resist. In this case, he could not avoided repressions.

The patterns of scientific conformism in Soviet historiography are so great that it damaged the development process of historiography, falsified and exaggerated reality, many historical facts were distorted.

Key words: historical science, ideology, conformism, party conjuncture, Stalinist era

საკვანძო სიტყვები: საისტორიო მეცნიერება, იდეოლოგია, კომფორმიზმი, პარტიული კონიუნქტურა, სტალინური ეპოქა

1921 წლიდან, საბჭოთა რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციისთანავე იწყება ქართული საისტორიო მეცნიერების მეთოდოლოგიურ ბაზად ბოლშევიკურ-კომუნისტური იდეოლოგიის გამოყენება. ამ კონიუნქტურამ თავისი დაღი დაასვა ქართული ისტორიოგრაფიის განვითარებას, გამოაცალა მას ისტორიული ობიექტურობის შინაარსი და ყალბი ფალსიფიკაციის ნიშნით აღბეჭდილი მისი დიდი ნაწილი გამოუსადეგარი გახადა.

ისტორიის გაპარტიულების მიზანი ჰქონდა ჯერ კიდევ ლენინის ხელმძღვანელობით 1918 წელს შექმნილ საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სოციალისტურ აკადემიას. 1920 წლიდან დაიწყო

მარქსისტთა კადრების მომზადება, 1921 წელს შეიქმნა „წითელი პროფესურის ინსტიტუტი“ (Очерки истории, 1966, გვ. 190-280).

პირველ რიგში საჭირო იყო ეწ. „ნაციონალისტური“ იდეოლოგიის განადგურება, საქართველოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის იდეისა და მისი ყველა სიმბოლოს მოსპობა. სასტიკად იდევნებოდნენ არა მარტო ყოფილი დემოკრატიული რესპუბლიკის მმართველი პარტიის წევრები, არამედ ყველა სხვა პარტია, გარდა კომუნისტური პარტიისა. აი როგორ ახასიათებდა საბჭოთა სისტემის ერთ-ერთი ქართველი ლიდერი – ლავრენტი ბერია საქართველოს სოციალ-დემოკრატიულ, ე. წ. მენშევიკების პარტიას: „ქართველი მენშევიკები ქართველი ხალხის ყველაზე საზიზღარი მოღალატეები და გამცემლები არიან. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ მათ მოსწყვიტეს საქართველო რევოლუციურ რუსეთს, ისინი დაუკავშირდნენ ჯერ გერმანიის, ხოლო შემდეგ ინგლის-საფრანგეთის იმპერიალიზმს და, დაშნაკებთან და მუსავატელებთან ერთად გადააქციეს ამოიერკავკასია საბჭოთა რუსეთის წინააღმდეგ უცხოეთის ინტერვენციისა და ბურჟუაზიულ-თეთრგვარდიული კონტრევოლუციის პლაცდარმად... ქართველი, მენშევიკები ქართველი გლეხების ინტერესების ყველაზე გათახსირებული მოღალატენი არიან. ისინი იცავდნენ ქართველ თავადებსა და აზნაურებს გლეხთა რევოლუციური აღშფოთებისაგან, ისინი ანადგურებდნენ გლეხთა რევოლუციურ აჯანყებებს სამეგრელოში, გურიაში, ლეჩხუმში, კახეთში, სამხრეთ ოსეთში, დუშეთსა და სხვა მაზრებში, ისინი იყვნენ სტოლიპინის საადგილმამულო პოლიტიკის გამტარებელნი... მენშევიკები იყვნენ მხეცური ნაციონალ-შოვინიზმისა და ერთიმეორის წინააღმდეეგ ამიერკავკასიის ხალხთა წასისიანების პოლიტიკის ორგანიზატორები. სწორედ მათ, – ქართველმა პურიშკევიჩებმა, მოაწყვეს სისხლისმღვრელი ლაშქრობა საქართველოს ნაციონალურ უმცირესობათა – ოსთა, აფხაზთა, აჭარელთა წინააღმდეგ“.

ისტორიულ-პარტიული მეცნიერების ჩამოყალიბებას ხელს უწყობდნენ სპეციალური პარტიული სკოლები და ინსტიტუციები – პარტისები, ხოლო საქ, კომპარტიის ც კ.-ის 1930 წლის 12 ნოემბრის დადგენილებით შეიქმნა მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტი. ამ ინსტიტუტის დამფუძნებელ წევრებად დამტკიცებული იქნენ: აკადემიკოსი ნიკო მარი, ფილიპე მახარაძე, მიხა ცხაკაია, მამია ორახელაშვილი, კარლო ორაგველიძე, დავით დოლიძე, ივანე ვაშაყმაძე და სხვ. რამდენიმე ამათგანი შემდეგ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორები გახდნენ და თითქმის ცეცხლითა და მახვილით ავრცელებდნენ მარქსისტულ-ლენინიურ იდეოლოგიას ქართულ მეცნიერებაში, ვინც უარს ამბობდა, მას ხსნიდნენ სამსხურიდან, აპატიმრებდნენ, რაც ხშირად ფიზიკური ლიკვიდაციით სრულდებოდა.

მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტი თბილისში 1931 წლის 10 მარტს გაიხსნა. სიტყვით გამოსულმა ფილიპე მახარაძემ ასე ჩამოაყალიბა ინსტიტუტის მიზნები: ბრძოლა ანტიმარქსისტული მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ, მთელი იდეოლოგიური ფრონტის ხელმძღვანელობა.

1932 წლის 25 თებერვალს საქართველოს კპცკ-მ მიიღო დადგენილება სტალინის მუზეუმის დაარსების შესახებ (გურული, 1988, გვ. 57).

1934 წლისათვის საქართველოში დასრულდა პარტიული ისტორიული მეცნიერების შესაქმნელად საჭირო კვლევის რესპუბლიკური ცენტრის ჩამოყალიბება, ეს იყო ისტორიის გაყალბების ერთ-ერთი მთავარი დაწესებულება, რომელიც პარტიული იდეოლოგიისადმი მეცნიერული აზრის დაქვემდებარების ინსპირაციას ახდენდა და ქართულ ისტორიულ კვლევებში შეჰქონდა აშკარა კომფორმიზმისა და კონიუნქტურული შტამპების მოცემულობა.

მას შემდეგ, რაც საბჭოთა კავშირში მტკიცედ ჩამოყალიბდა სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიური ბაზა, კიდევ უფრო დიდი ძალისმევით დაიწყო ბრძოლა ისტორიულ-პარტიული მეცნიერების ჩამოყალიბებისათვის.

ახალი სამეცნიერო-კვლევითი და იდეოლოგიური პოლიტიკა მძიმედ ურტყამდა ამ მიმართულებით ყველაზე თავისუფალ და დემოკრატიულ ინსტიტუციებს. მათ რიგში მოხვდა თბილისის უნივერსიტეტი და მისი ცნობილი პედაგოგებიც. უპირველესად კი, უნივერსიტეტის დამაარსებელი ივანე ჯავახიშვილი. მართალია, დიდი მეცნიერი 1926 წლიდან აღარ იმყოფებოდა

რექტორის თანამდებობაზე, მაგრამ მას „ყურადღება“ მაინც არ მოჰკლებია. ივანე ჯავახიშვილს გარდა, რეპრესიები შეეხო სხვა ცნობილ მეცნიერებს, ბევრი მათგანი შეეწირა ამ პროცესს, ბევრმა კი პარტიულ კონიუნქტურასთან მორიგებით, მეცნიერული კომფორმიზმით იხსნა საკუთარი სიცოცხლე. ამ პროცესის განვითარება ასახულია საარქივო დოკუმენტებში, დაცული მასალები ნათლად აღწერენ მეცნიერების მიმართ ბოლშევიკური ხელისუფლების იდეოლოგიური ტერორის ანატომიას.

1930 წლის 7 ივლისის დადგენილებით ჩატარებული რეორგანიზაციის შედეგად უნივერსიტეტი რამდენიმე უმაღლეს სასწავლებლად დაიშალა. ივანე ჯავახიშვილმა და ბევრმა გამოჩენილმა მეცნიერმა მოღვაწეობა უნივერსიტეტთან არსებულ სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტში გააგრძელა. დიდი ქართველი ისტორიკოსი ცდილობდა ისტორიის სწავლებაში თავისი მეთოდები გამოეყენებინა. ეს მეთოდი მას უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა სახელმწიფო უნივერსიტეტში მუშაობისას. თუმცა, 1930 წელს ამ ინსტიტუტის რექტორად დანიშნული ივანე ვაშაყმაძე მას არ აძლევდა ამის საშუალებას. ორი წლის მანძილზე (1931-1932) მან სამარცხვინო კამპანია გააჩაღა ისტორიკოსის წინააღმდეგ. მუდმივი ექსპერიმენტების ქვეშ მყოფი უნივერსიტეტი ძირითადად იდეოლოგიური კონიუნქტურის მიმართულებით განიცდიდა ზეწოლას. თითქმის ყოველ ორ წელიწადში მას რექტორი ეცვლებოდა. 1933 -1935 წლებში მის სათავეში ლევან აღნიაშვილი, ხოლო 1935-1937 წლებში კარლო ორაგველიძე იდგა. მისი რექტორები ძირითადად პარტიული ელიტის წარმომადგენლები იყვნენ და უპარტიო, ან ხელისუფლებისთვის დაუმორჩილებელ მეცნიერებს, რა თქმა უნდა, ვერ აიტანდნენ. ამის მაგალითები ბევრია. როდესაც რეპრესიები საბჭოთა კავშირის ცენტრში ცნობილი მეცნიერების – კონდრატიევისა და ჩაიანოვის დახვრეტით დასრულდა, თბილისშიც მოვლენებმა უფრო დრამატულად იწყეს განვითარება. „კონდრატიევშჩინამ“ საქართველოშიც რამდენიმე მეცნიერის ფიზიკური და მორალური რეპრესიები გამოიწვია. შედგა ხელისუფლებისთვის არასასურველი მეცნიერების სია, სადაც ბევრი საუკეთესო მეცნიერი შევიდა, მათ შორის იყო დიდი ივანე ჯავახიშვილი, რომელიც არ იზიარებდა მარქსისტული იდეოლოგიის პრინციპებს, ზოგადად მარქსიზმს და ამას არც მალავდა. მისი მთავარი ბრალმდებელი მარქსისტი ბოლშევიკი, პედინსტიტუტის რექტორი ივანე ვაშაყმაძე იყო. 1931 წლის 28 მაისს დიდი ივანე თავისი დაარსებული სასწავლებლიდან მოკვეთეს. მასთან ერთად უნივერსიტეტი დაატოვებინეს პროფესორებს: ფილიპე გოგიჩაიშვილს, ანდრია ბენაშვილს, გრიგოლ წერეთელს, მიხეილ პოლიევქტოვს, გიორგი გამყრელიძეს, გიორგი გეხტმანს და სხვ.

იმართებოდა კრებები, სადაც მეცნიერებს აიძულებდნენ გამოეთქვათ თავიანთი თვალსაზრისი „სოციალისტურ აღმშენებლობაზე“, ეჩვენებინათ თავიანთი რევოლუციური წარსული, ეღიარებინათ ერთგულება მარქსისტული იდეოლოგიისადმი, კლასთა ბრძოლის თეორიისადმი და სხვ, კრების მიმდინარეობა შედიოდა ოქმებში, რომლის შემოწმებას, ვფიქრობთ, ახდენდნენ სპეციალური ორგანოები. ეს თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ კრებაზე გამომსვლელები არ ენდობოდნენ სტენოგრაფისტს და თავიანთი სიტყვები, სუფთად გადაწერილი და ხელმოწერით დადასტურებული თავად მიჰქონდათ ოქმის გამფორმებელთან. მაგალითად, ასე მოიქცნენ პროფესორები კორნელი კეკელიძე და სიმონ ჯანაშია.

ივანე ჯავახიშვილს არ პატიობდნენ მის აკადემიურობას, ღრმა პროფესიონალიზმსა და საქმისადმი პასუხისმგებლობას. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ მისი და ფილიპე მახარაძის მიმოწერა, სადაც დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიისთვის დაწერილი სტატიის – „ქართველების“ გასწორება მეცნიერს, დროის სიმცირის გამო, მთლიანად ვერ მოუსწრია, მაგრამ „გადაუდებელი შეცდომები“ კი ჩაუსწორებია. ამ შეცდომების შინაარსი მეტყველებს, თუ რა დონის ინტელექტი ჰქონდათ პარტიულ ხელმძღვანელებსა და მათ დასაყრდნობ მკვლევრებს. ხუთი მაგალითი შეიძლება მოვიტანოთ ჯავახიშვილისთვის გასასწორებლად მიცემული საენციკლოპედიო სტატიიდან: 1. მტკვარი და არაგვი სახვადასხვა სამდინარო აუზად იყო მოხსენიებული, როდესაც არაგვი მტკვრის შემდინარეა; 2. თითქოს ჰეროდოტეს ბიზანტიის შესახებ ჰქონოდეს ცნობები, ამ დროს ჰეროდოტე ძველი წ.-ის მეხუთე საუკუნეში ცხოვრობდა და ბიზანტია ხსენებაშიც არ იყო; 3. არაბთა

დამხობის თარიღად 750 წელი იყო მიჩნეული მაშინ, როდესაც ამ დროს არაბები საქართველოში გაძლიერდნენ და თბილისის ამირას თანამდებობაც დაწესდა; 4. გიორგი მთაწმინდელი მიჩნეული იყო დავით აღმაშენებლის რეფორმების გამგრძელებლად მაშინ, როდესაც ის აღამაშენებელზე ნახევარი საუკუნით ადრე მაინც გარდაიცვალა; 5. ფილოსოფოსი პეტრიწი (XI_XII სს.) ერეკლე მეორის თანამედროვედ იყო მიჩნეული. არადა, ჯავახიშვილისა და მისგვარ მოაზროვნეთა ბედი იმ ხალხის ხელში იყო, რომლებიც ასეთ შეცდომებს უშვებდნენ (გურული, 2011, გვ. 18).

გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“ 1930 წლის 6 დეკემბრის ნომერში ირონიულად წერდა თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორ=მასწავლებლებზე, ააშკარავებდა მათ პარტიულ იდეოლოგიას. რამდენიმე ლექტორია შეფასებული. მოვიტანთ ერთ მაგალითს გიორგი გამყრელიძის შესახებ. „გამყრელიძე პროფესორ გოგიჩაიშვილის ერთგული მოწაფეა, – წერს კორესპონდენტი ფსევდონიმით – „დამსწრე“: რომელიც მის ნამდვილ ეპიგონად არის გადაგვარებული.

გამყრელიძეს ვერ წარმოუდგენია თუ პროფ. გოგიჩაიშვილი რაიმეში შეცდება ამქვეყნად. ამიტომ, როგორც ეს მოსწრებულად შენიშნა ამხანაგმა გიგლა კვიცარიძემ, თუ პროფესორი იტყვის ორჯერ ორი ვირის თავიაო, ისიც მორჩილად დაუდასტურებს ამ სისულელეს“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1930, 6. XII).

ივანე ვაშაყმაძე უნივერსიტეტის პროფესურას ჰყოფდა სამ ნაწილად: მემარჯვენე, მემარცხენე და ჭაობად. მისი აზრით, მემარჯვენეებს ბელადობდნენ ივანე ჯავახიშვილი და გრიგოლ წერეთელი.

წერეთელი ძველ ანტიკურ სამყაროზე წერს და თავადაც ძველ სამყაროში ცხოვრობსო. როგორ აჩერებენ უნივერსიტეტში ამ არა მარქსისტს, როგორ გამოუცეს წიგნი, პროფესორს სძაგს ახალი ქვეყანა, წერეთელს უყვარს ეკლესიები და „დაჟინებით სწამს ღმერთის არსებობა“, დადის ეკლესიაში, ატარებს ხატს და არის საეკლესიო საბჭოს საპატიო წევრი, არაფერი არ სწამს სოციალისტური მშენებლობის საქმის... ასეთი კაცი ჩვენ ვერ აღგვიზრდის სოციალიზმის მშენებლობისათვის კადრებსო, – აღნიშნა რექტორმა საუნივერსიტეტო კრებაზე. რაც შეეხება ჯავახიშვილს, მას კრებაზე გამომსვლელები ასე ახასიათებდნენ: მემარჯვენეების ბელადია, მისი თეორიული და პარაქტიკული მუშაობა დიდი ხანია გამორკვეულია. მას არათუ სწამს მარქსიზმი, არამედ უნივერსიტეტის რექტორად ყოფნის პერიოდში, 1926 წლამდე, ენერგიულად იბრძოდა, რომ უნივერსიტეტში მარქსიზმი არ შემოჭრილიყო. მისი რექტორობის დროს უნივერსიტეტში არცერთი მარქსისტული ლექცია არ წაკითხულა და პროფესორებს შორის არცერთი მარქსისიტი არ ყოფილა. ვაშაყმაძე აკრიტიკებდა მის 1918 წელს დაწერილ წიგნს – „საქართველოს საზღვრები“, ერთგული დამცველი გამოდის მენშევიზმისა და მენშევიკური საქართველოს სომხეთთან ბრძოლას ემხრობაო. ეწინააღმდეგებოდა უნივერსიტეტის რერგანიზაციას. ამ პროფესორის სწავლება არ შეეფერება სოციალიზმის მშენებლობისთვის კადრების მომზადების საქმეს, მის ირგვლივ თავს იყრის მემარჯვენე და საეჭვო ხალხი.

აქვე გაკრიტიკებულია სერგი დანელია. ნათქვამია, რომ მისი ნაშრომები ანტიმარქსისტულია, მას უწუნებენ ვაჟა ფშაველასადმი მიძღვნილ წერილს „ვაჟა ფშაველა და ქართველი ერი“, სადაც დანელია წერს: „სად საქართველო და სად მისტიციზმი, განა საქართველოს მხურვალე მზეს მისტიციზმი გაუძლებდა?“ ამ სიტყვებს ახალგაზრდა კომუნისტი ასე უკრიტიკებს: „სად სჩანს აქ მარქსიზმი, რა შუაშია მზე, სად არის კლასიკური მიდგომა?“. უწუნებს რელიგიურ მოსაზრებებს, რადგან მისგან მარქსისტობას და ათეისტობას ითხოვს, გაურკვეველსა და ნაციონალისტურს უწოდებს სიმონ ყაუხჩიშვილისა და ვახტანგ კოტეტიშვილის პოზიციას. ასევე ნაციონალისტებად მიიჩნევს გიორგი ნიკოლაძეს, კეცხოველსა და გერონტი ქიქოძეს.

მეცნიერების ჭაობად მიჩნეულია პროფესორები: გეხტმანი, მოსეშვილი, ბენაშვილი, ზანდუკელი, ამირანაშვილი, ჩუბინაშვილი, კაჭარავა, ჯანელიძე.

არც მემარცხენეთა ფრთას ასახელებდა „ახკომის“ პუბლიკაცია დადებითად. მოსე გოგიბერიძეს, კოტე ბაქრაძეს, კორნელი კეკელიძეს, შალვა ნუცუბიძეს, პროფ. თვალჭრელიძეს, ყველას მავნე და არასანდო პირებად მიიჩნევდა.

აი, რას ამბობდა წითელი პროფესორი, რექტორი – ივანე ვაშაყმაძე:

„ქართული ისტორიოგრაფიის მთავარი წარმომადგენელი არის პროფ. ივანე ჯავახიშვილი. იდეოლოგიურად ის ძველი ფეოდალურ-ნაციონალისტური ქვეყნის წარმომადგენელია, მეთოდოლოგიურად მხოხავი ემპირისტია და ანტიმარქსისტი. განზოგადებას და სინთეთიურ მარქსიზმს ის გაურბის, ხოლო თუ მის ნაშრომებში შეხვდებით სინთეთიურ აზროვნებას, ის აუცილებლად ნაციონალისტური ბუნების იქნება. ამის გამო ისტორიული აზროვნება საქართველოში ძალზე ჩამორჩენილი იყო და ნაწილობრივ, ივანე ჯავახიშვილის მეოხებით ეხლაც ჩამორჩენილია. მრავალი წიგნები იწერებოდა, მაგრამ მათ ჰქონდათ უმთავრესად ხასიათი ფაქტების შემოწმება-გენეალოგიის აღდგენისა, თარიღების გამოკვლევის და მეფეების პირადი ცხოვრების აღწერის. უმთავრესად ასეთ ჩამორჩენილობაში ბრალი მიუძღვის პროფ. ივანე ჯავახიშვილს, თუმცა, ჩვენ არ უარვყოფთ, რომ ფაქტების შეგროვების მხრივ ივ. ჯავახიშვილს აქვს დიდი ღვაწლი, მაგრამ მხოლოდ ფაქტების შეგროვების მხრივ. ამიტომ ივ. ჯავახიშვილის ისტორია არ არის ისტორია, როგორც მეცნიერება. საქართველოს მეცნიერული ისტორიის დამწერს ჯერ კიდევ უცდის საქართველოს ისტორია. ჯავახიშვილი და მისი მიმდევრები არ იცნობენ საზოგადოებრივ ფორმაციას, კლასთა ბრძოლის პრობლემებს. ისინი ისტორიის პერიოდიზაციას ქრონოლოგიის მიხედვით ახდენენ. ისტორიის ასეთი მეთოდოლოგია მე-18 საუკუნის ისტორიოგრაფიის მეთოდოლოგიას არ სცილდება და, რა თქმა უნდა, წარმოადგენს რეაქციონურ მიმართულებას. საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ ივ. ჯავახიშვილმა მრავალი ნაშრომი გამოუშვა, მაგრამ წინმსვლელობა მეთოდოლოგიის მხრივ სრულიად არ ემჩნევა. მისი საქართველოს ეკონომიური ისტორია სრულიად უვარგისია. ეს არ არის ეკონომიური ისტორია, რადგან ეკონომიკა მასში სრულიად არაა გაგებული სწორად და მეთოდოლოგიურად. ჯავახიშვილის შემოქმედებაში წინსვლა კი არა, უკან დახევაა“ („მნათობი“, 1934 წელი, №1-2, გვ. 202-216).

ლექტორ-მასწავლებლების წინააღმდეგ განაწყობდნენ იდეურად აჟიტირებულ სტუდენტებს. მაგ. 1930 წლის 14 დეკემბრის სხდომაზე ჯავახიშვილის კრიტიკით გამოვიდა მისი სტუდენტი ცხაკაია. სტუდენტმა თქვა, რომ არ ეთანხმება პროფ. სიმონ ხუნდაძეს, რომ ჯავახიშვილი დიდი მეცნიერია, ის არ არის მეცნიერი, რადგან მისი კვლევა მარქსისტული იდეოლოგიით არ არის გამყარებული. არ იცის დიალექტიკური მატერიალიზმი და კლასთა ბრძოლის თეორიას არ ეთანხმება (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 173).

ჯავახიშვილისა და მისი დამცველი პროფ ჯანაშიას წინააღმდეგ გამოვიდა სტუდენტი დემეტრაშვილიც. „თქვენ გიცნობთ, – თქვა მან, ბურჟუაზიის შემეცნების ხართ, რადგან არ გითქვამთ, რომ არ იზიარებთ მის შეხედულებებს, ჩვენ გვინდა გავიგოთ, ხართ თუ არა მიმდევარი მატერიალური დიალექტიკის, აღიარებთ თუ არა, რომ ეს პროლეტარიატის კლასის დიალექტიკაა... საჭირო არის გონს მოხვიდეთ, მეცნიერებაში არ შეიძლება გატარება ნაციონალური იდეოლოგიის“ (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 189).

დაახლოებით იგივე თქვა სტუდენტმა მელაძემ (ფურც. 215-216), ასპირანტმა ყალიჩავამ ისეთი რამ თქვა, რაც კარგად ახასიათებს ბოლშევიზმის სენით დაავადებულ კოსმოპოლიტურ აზროვნებას:

„რას წარმოადგენს წერეთელი და ჯავახიშვილი? მე ვიცი ერთი ფაქტი, როდესაც რუსეთმა, საბჭოთა ხელისუფლებამ დაკარგა ლენინი, მაშვინ ჩვენი გრიგოლ წერეთელი და ჯავახიშვილი, მოგროვდნენ და ლაპარაკობდნენ, რომ გავკეთდით ხალხი, ლენინი მოკვტაო. ესენი არიან კონტრრევოლუციონერები, მეთაურობენ იმას, ვინც ჩვენს წინააღმდეგ მოდის. დასკვნა ჩემი ასეთი არის: რომ ჯავახიშვილი და წერეთელი არიან ნამდვილი მავნებლები,

ჩვენ კი ვერ დაგვამარცხებს ვერავითარი დაბრკოლება, გადავლახავთ ყველაფერს და წავალთ წინ სოციალიზმისაკენ“ (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 264).

ასპირანტი ხარატიშვილიც მსაგავსი განცხადებით ასრულებდა გამოსვლას: *„პროლეტარიატი მუდამ ყოფილა და იქნება გულახდილი და არ შეუშინდება არავითარ დაბრკოლებას, როგორც ამას ფიქრობენ ჩვენი მტრები – ჯავახიშვილი და წერეთელი“* (ტაში) (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 269).

ჯავახიშვილი მძაფრი კრიტიკისაგან დაიცვა პროფესორმა სიმონ ჯანაშიამ. მან თქვა, რომ მომხსენებელმა მიაკუთვნა ჯავახიშვილის ჯგუფს. ის უდიდეს პატივს სცემს ამ მეცნიერს, თუმცა, მასთან აკავშირებს მხოლოდ ერთად მუშაობის ფაქტი (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 169-170).

განსაკუთრებით საინტერესოა სიმონ ჯანაშიას მიერ საკუთარი ხელით დაწერილი ახსნა-განმარტება ივნე ვაშაყმაძის მოთხოვნაზე, მას თარიღად 1930წლის 21დეკემბერი უზის. ეს განმარტებაც, როგორც ჩანს ოქმში შესატანად იყო გათვალისწინებული. მეცნიერს წერილი საგულდაგულოდ ლამაზი კალიგრაფიით დაუწერია და ყველა იმ კითხვაზე გაუკეთებია აქცენტი, რომელსაც ხელისუფლების ნომენკლატურა და უნივერსიტეტის პროფესორი ივანე ვაშაყმაძე უსვამდა.

1. ჯანაშია ამბობდა, რომ ვაშაყმაძე ასახელებდა ხელისუფლებისთვის არასანდოდ ჩათვლილ თანამშრომლებს, რომელთა შორის ისიც იყო, ამან გამოიწვია მისი ეს პასუხი;

2. მას კარგად ესმის, რომ უნივერსიტეტის თანამშრომლებს შორის არიან ადამიანები, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან სოციალისტურ მშენებლობას, სურთ ჩაახშონ ის და „აშკარად მტრულ ძალებს წარმოადგენენ“;

3. ის საკუთარ პოზიციას ასე გამოხატავდა: კატეგორიულად ვაცხადებ: ჩვენ ვგმობთ ამ ძალების რეაქციონურ საქმიანობას, რა სახითაც (კონდრატევშჩინა და სხვა) არ უნდა იყოს ის, მაგრამ ჯანაშია კონტრევოლუციონერებისგან მხოლოდ გამიჯვნას არ თვლიდა საკმარისად, წინადადებას აყენებდა, რომ ზოგადად მეცნიერები და კონკრეტულად ისტორიკოსები და არქეოლოგები პრაქტიკულად ჩაბმულიყვნენ სოციალისტურ მშენებლობაში. ასახელებდა მათი ამ მიმართულებით გასაწევი მუშაობის ფორმებსაც;

4. მეცნიერი საჭიროდ მიიჩნევდა მიმდინარე კულტურულ რევოლუციაში სამეცნიერო კადრების აქტიურ ჩარევას. იხსენებდა ლუნაჩარსკის სიტყვებს, რომ ბურჟუაზიის რიგებიდან პროლეტარიატის რიგებში „პროლეტარიატის ნამდვილი, ერთგული მოკავშირე“ უნდა გადავიდეს და არა გაბრაზებული ადამიანები.;

5. ეთანხმება სხდომაზე გამოსული სტუდენტის სიტყვას, რომ დროა ქართველმა ინტელიგენტებმა შეიგნონ, რომ ძველი საქართველო აღარ არსებობს და ადგილს უთმობს ახალს, პროლეტარიატის დიქტატურის ქვეყანას;

6. მისი აზრით, საქართველო კავშირის ცენტრალურ რაიონებთან შედარებით ძალზე ჩამორჩენილია. ამის მიზეზად ასახელებს, რომ მეფის რუსეთის დროს საქართველო ორმაგ ჩაგვრას განიცდიდა: კოლონიურს და საერთოს;

7. ჯანაშია ახსენებს სტალინის სიტყვასაც მე-16 პარტყრილობაზე, სადაც სტალინი გამოვიდა მემარჯვენეთა წინააღმდეგ და თქვა, რომ საბჭოთა კავშირის ხალხთა კულტურა იქნებოდა ფორმით ნაციონალური, შინაარსით სოციალისტური და კიდევ უფრო გაძლიერდებოდა;

8. ჩვენ გვინდა ამ გზით წავიდეს ქართული ეროვნული კულტურის განვითარება, შეიქმნას სოციალისტური მშენებლობის ახალი კადრები, ამბობს, რომ ქართველი მეცნიერები ძალ-ღონეს არ დაიშურებენ აღზარდონ მარქსისტული იდეების ერთგული ახალგაზრდები, დაასაბუთონ მატერიალიზმის უპირატესობა;საჭიროდ მიმაჩნია ამ მეთოდის გატარება საქართველოს ისტორიის კვლევის საქმეშიც

9. და ბოლოს, მას უნდა დაედასტურებინა თავისი დამოკიდებულება ივანე ჯავახიშვილთან, უნდა დაეგმო ან უნდა მიმხრობოდა მას. მეცნიერმა ამ შემთხვევაში მისგან გამიჯვნა ამჯობინა და

თქვა: „ამხანაგმა მომხსენებელმა ინსტიტუტის თანამშრომელთაგან გამოჰყო ცალკე ჯგუფი, რომელსაც მან ივანე ჯავახიშვილის ჯგუფი უწოდა და, სხვათა შორის, მეც ამ ჯგუფს მიმაკუთვნა. პროფესორ ივანე ჯავახიშვილის მიმართ მე განწყობილი ვარ უღრმესი პატივისცემის გრძნობით. მისი დამსახურებისათვის ქართული ისტორიოგრაფიის წინაშე და მადლიერებით იმისათვის, რომ მისგან მივიღე სათანადო ტეხნიკური აპარატურა და გაწვრთნილობა, რაც აუცილებელია მეცნიერებაში სამუშაოდ. მაგრამ არავითარი საერთო ჯგუფური ინტერესები ჩვენ არ გვაქვს. ჩვენი საზოგადოებრივი ურთიერთობა განსაზღვრულია იმ გარემოებით, რომ ჩვენ გვიხდება ერთად მუშაობა, ერთსა და იმავე სამეცნიერო დაწესებულებაში, კერძოდ საქართველოს სახელმწიფო პედინსტიტუტის საქართველოს ისტორიის კათედრასთან“,,

1931 წლის 7 ივლისს ჯავახიშვილმა პირადად მიმართა ფილიპე მახარაძეს, სადაც ლაპარაკობდა უნივერსიტეტის ხელმძღვანელობისა და განათლების სისტემის წარმომადგენლებისაგან მის დევნაზე, უნივერსიტეტიდან გაძევებაზე, კონდრატიევშჩინასთან მის დაკავშირებაზე, რასაც მთლიანად ემიჯნებოდა მეცნიერი (სუიცსა, ფონდი 2914, აღწერა 1, საქმე 901, ფურც. 6-8).

საინტერსოა ცნობილ მეცნიერთა რამდენიმე გამოსვლა. 1931 წლის კრებაზე კორნელი კეკელიძემ აჩვენა სიფრთხილეც, თვითგადარჩენის სურვილი და ერთგავრი დიპლომატიური მიდგომა თუ მეცნიერული კომფორმიზმიც არსებული ხელისუფლების იდეოლოგიური წნეხის მიმართ. მან თქვა, რომ მოესწრო სამ სისტემას – ცარიზმის, მენშევიკების ბატონობის პერიოდს და საბჭოთა ხელისუფლებას.

> „ვადარებ რა ამ სამ სისტემას ერთმანეთს, – თქვა მან, – იმ დასკვნამდე მივდივარ, რომ ყოველი მოქალაქე, რომელსაც შერჩენია უნარი ლოღიკური მსჯელობისა, აუცილებლად დადგება პოზიციაზე, რომელზედაც დგას ძლევამოსილი პროლეტარიატი დღეს ჩვენში, ამ შეხედულებას ვადგივარ მე აგერ მეათე წელიწადია და ამისდა მიხედვით ვმუშაობ და ვმოღვაწეობ კიდევაც, ეს ჩვენ საბჭოთა სინამდვილეში ცნობილია ყველასთვის, და სრულს ზნეობრივ დაკმაყოფილებას განვიცდი, თუ ეს ნათელი გახდა რამდენიმე თვის უკან რუსეთიდან ჩვენში დაბრუნებული ჩვენი დირექტორისთვისაც, რომელმაც მე მემერცხენე პროფესორთა რიგებში მომათავსა. ეს არის ჩემი პოლიტიკური „კრედო“ (უახლესი სიტორიის არქივი, ფ. 476, ამნაწერი 1, ფ. 7).

„მემარცხენეობა“ უკვე ნიშნავდა ხელისუფლებას „შეეწყნარებინა“ მეცნიერი, მაგრამ მას, ამასთან ერთად, მარქსისტობაც უნდა დაემტკიცებინა. კეკელიძის „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ გაცნობის შემდეგ კი, ვაშაყმაძეს მისთვის მარქსისტობა ჩამოურთმევია და ამავე ნაწერში კეკელიძე ცდილობს თავი იმართლოს. ის წერს, რომ ნამდვილად არ არის მარქსისტი თავის ნაწერებში, მაგრამ ეს იმიტომ ხდება, რომ მუშაობს მე-5 ს-იდან მე-19-მდე არსებულ ქართული ლიტერატურის შესწავლაზე. *„ლიტერატურა, როგორც ცნობილია, – წერს ის, არის ზედნაშენი, მისი ბაზა, საფუძველი არის ეკონომიური ვითარება და საზ=რივი ურთიერთობა ამა თუ იმ ერში. რამდენადაც ძნელია ძველი და უძველესი პერიოდისათვის ამ ბაზის შესწავლა და გათვალისწინება, იმდენად ძნელია ამ პერიოდის ლიტერატურისათვის მარქსისტული მეთოდის გამოყენება...“* (სუიცსა, ანაწერი 1, საქმე 1, ფურც. 7). ამას მოსდევს თავისმართლებისა და ხელისუფლების წინაშე მორჩილების გამოვლენის ვრცელი ამბავი. აქ ჩანს შიშიც და მორჩილებაც, საკუთარი ცხოვრების და აზროვნების შესაცვლელად მზადოფნა. ამ ვრცელ ტირადას მეცნიერი ასე ასრულებს:

> „არ კმარა ჩვენი მუშაობა, თუ ჩვენ გვსურს დავეხმაროთ გამარჯვებულ პროლეტარიატს სოციალიზმის მშენებლობაში და აქტიური მონაწილეობა მივიღოთ ამ საქმეში, უნდა ხელში ავიღოთ ის ბასრი მახვილი მეცნიერული კვლევა-ძიებისა, რომელსაც მარქსიზმი ეწოდება. თუ ჩვენ გვინდა გვერდში ამოვუდგეთ პროლეტარიატს, რომელიც ახალ სამყაროს ქმნის, უნდა შევიარაღდეთ მაქრქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობით და ამით შევასრულებთ

ჩვენს მოვალეობას, როგროც მოქალაქისას, ისე მეცნიერ-მკვლევარისას (ტაში აუდიტორიაში)“ (იქვე, ფურცელი 8).

კრებაზე გამოსული პროფესორები ხშირად თავიანთ რევოლუციურ ბიოგრაფიაზე საუბრობდნენ, რომ მეტად ემართლებინათ თავი ახალი რექტორის წინაშე. „მემარცხენედ“ მიღებული მოსე გოგიბერიძე აკრიტიკებდა მათ, ვინც ასე იქცეოდა და ამბობდა, მთავარი ჩვენი ბიოგრაფია კი არა, ისაა, რომ კავშირი გვაქვს თუ არა კონდრატიევშჩინასთან. ამბობდა, რომ ამ მხრივ ის სუფთა იყო და დასძენდა: *„შორს ვერ წავალ. თორემ მეც გეტყოდით, რომ კოლეგა კოტეტიშვილისოდენი რევოლუციონერი ჩვენც ვყოფილვართ, მარტო იმის გახსენება რათ ღირს, რომ მსოფლიო ომის გრიალის დროს სევასტოპოლიდან გერმანიაში დიდი მნიშვნელობის დოკუმენტები რომ ჩავიტანე ამხ. პივოვაროვის დავალებით“* (სუიცსა. ფ. 476, ამნაწერი 1, ფ.18-19).

კოლეგების მიმართ მკაცრი იყო პროფ. მელიქიძის გამოსვლა. მან თქვა:

„ამხანაგებო, მომხსენებელ ივანე ვაშაყმაძის კლასიფიკაციით მთელი რიგი პროფესორებისა მოთავსებული იყო ჭაობში... ხელისუფლებამ და ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ მოსთხოვა ჭაობში მყოფ პროფესორებს გამოსულიყვნენ ამ ტრიბუნაზე და ეღიარებინათ, თუ რას ფიქრობენ, როგორია მათი პოლიტიკური გზა, მოდიან სოციალისტურ მშენებლობაში ჩვენთან ერთად სამუშაოდ თუ განაგრძობენ ძველ გზას. მათი აქ არგამოსვლა ნიშნავს, რომ ისინი შეეგუენ ჭაობში ყოფნას, ურჩევნიათ ჭაობში ყოფნა, ვინემ აქ გამოვიდნენ და სიტყვა სთქვან, ვინაიდან მაშინ გამომჟღავნდება მათი კონტრევოლუციური ბუნება. “ მელიქიძემ თქვა, რომ ქვეყანა ჭაობების ამოშრობას იწყებდა და ჭაობის პროფესორები იქ, ჭაობის ძირში დაიმარხებოდნენ. „ამიტომ, სხვებთან ერთად უნდა გამოსულიყო პროფესორი გიორგი ჩუბინაშვილი, რომლის შესახებ მინდა თქვენი ყურადღება შევაჩერო. მით უმეტეს, რომ ის არც ისე პატარა კაცია, რომ მის შესახებ არაფერი ითქვას.“

კიდევ უფრო შორს წავიდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი კარლო ორაგველიძე 1936 წლის 23 მარტს უნივერსიტეტში გამოსვლისას, როდესაც ჯავახიშვილის შრომების შინაარსობრივ მხარესა და ისტორიული მოვლენების მისეულ ინტერპრეტაციას შეეხო. თქვა, რომ ის მალავდა ფეოდალების მიერ გლეხთა ექსპლოატაციის საშინელებას, ამართლებდა კიდეც მას, ჰქონდა ისტორიული პროცესის იდეალისტური გაგება, ლაპარაკობდა ქართველებზე, მაგრამ არ აღიარებდა კლასთა ბრძოლას და ა. შ.

კარლო ორაგველიძე ვითომდა ისტორიული მეცნიერების განვითარების სურვილით აკეთებდა ამას, თუმცა, ცხადია, რომ ეს პირადად ორაგველიძის ზრახვა იყო: განსხვავებული იდეოლოგიური მრწამსის გამო დაესაჯა ცნობილი პროფესორი. უნივერსიტეტის პროფესორებმა, მათ შორის სახელგანთქმულმა სპეციალისტებმა, ხელისუფლების შიშით დათრგუნვილებმა, ვერ გაუძლეს ზეწოლას და ორაგველიძის მოწოდებაზე დაგმეს დიდი ისტორიკოსის აზრები. მხოლოდ რამდენიმე მკვლევარმა შეიკავა თავი, მათ შორის იყვნენ აკაკი შანიძე და სიმონ ყაუხჩიშვილი.

„ჯავახიშვილის თანაგრძნობა აშკარად მჩაგვრელი კლასებისა და მათი წარმომადგენლების მხარეზეა, ჯავახიშვილი არ ზოგავს ძალებს, რომ მთელი რიგი ქართველი მეფეები შესანიშნავ ფერებში დახატოს. მისი თეორია ქართული ფეოდალიზმის წარმოშობისა და განვითარების საკითხში არამეცნიერული და აშკარად აპოლოგეტურია. ის გარკვევით დგას ბატონყმობის სისტემის გამართლების ნიადაგზე, ცდილობს წარმოგვიდგინოს იგი იდილიურ ფორმაში, კლასობრივ წინააღმდეგობათა გარეშე... შემთხვევითი როდია ის გარემოება, რომ გლეხთა მოძრაობას ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორიაში“ ადგილი არ აქვს. ან რად უნდა ებრძოლათ გლეხებს თავისი მზრუნველი და მფარველი ბატონების წინააღმდეგ? ... ჯავახიშვილი დგას რა თავის ბურჟუაზიულ იდეოლოგიურ თვალსაზრისზე, უარყოფს

სტალინის შეხედულებას, მისი აზრით, ერი არ არის ისტორიული კატეგორია, იგი მუდამ არსებობდა და იარსებებს. ჯავახიშვილს არ შეუძლია ისტორიული მასალებით დაასაბუთოს თავისი დებულება, პირიქით, ფაქტები, რომელიც მას მოჰყავს თავის ნაშრომებში, მის წინააღმდეგ ლაპარაკობს“ (შრომები, 1936, გვ, 3-6).

მარტო ამ აზრისთვის, რომ სტალინს ეწინააღმდეგებოდა, შეიძლებოდა 1936 წელს დაეჭირათ და დაეხვრიტათ დიდი მეცნიერი. გასაგებია, (ეს მის წერილშიც იგრძნობა ფ. მახარაძისადმი) რა სულიერი ტრამვა ექნებოდა და რა შინაგანი ფორიაქით იქნებოდა ის მოცული ამგვარი გამოსვლების შემდეგ.

ნიკო ბერძენიშვილი, სიმონ ჯანაშია და სიმონ ყაუხჩიშვილი 1936 წლის ამ სხდომაზე კიდევ ერთხელ შეეცადნენ კოლეგის დაცვას. თუმცა, მათ გამოსვლებში მაინც ჩანს სიფრთხილე და შიში. ბერძენიშვილმა თქვა, რომ „ქართველი ერის ისტორიის“ ავტორი უეჭველად მომზადებული და მაღალი ტიპის ისტორიკოსია. ევროპული და აღმოსავლური ენების მცოდნე ეთნოგრაფი და არქეოლოგი, ფრთხილი და დინჯი მკვლევარი. ის სწორედ ზედგამოჭრილი აღმოჩნდა, რომ საქართველოს ისტორიის შენობის საშენი მასალა ჟამთა სიღრმის ბურუსში მიმალული ფაქტები აღმოეჩინა, გამოემჟღავნებინა. პროფ. ივანე ჯავახიშვილის დამსახურება ქართული ისტორიოგრაფიის წინაშე დიდი და საპატიოა. მან პირველმა გაბედა და საქართველოს ისტორიის ძველი ხანა გასწმინდა ზღაპრების ბურუსისაგან, რომელიც აგრე სქლად შემოხვეოდა მას.“ ამის შემდეგ მან გააკრიტიკა კიდეც მეცნიერი, წინ წასწია ისტორიოგრაფია, მაგრამ სამარცხვინო ჩამორჩენილობიდან ვერ გამოიყვანაო, რომ „ქართველი ერის ისტორიის“ ავტორი ღვიძლი შვილი იყო წვრილბურჟუაზიული ქართული ინტელიგენციის ოჯახისა და მისი ინდივიადუალისტურ-იდეალისტური იდეების მატარებელი. *„კვლევის ანალიტიკურ-ინდუქციური მეთოდით და იდეალისტური მსოფლმხედველობით მოწინავე ისტორიოგრაფიის შექმნა ამ მარქსიზმის ეპოქაში, რა თქმა უნდა, მას არ შეეძლო“* (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 44-46).

ჯანაშიამ თქვა, რომ მომხსენებლის მიერ წამოყენებულ ძირითად დებულებებს ივანე ჯავახიშვილზე ეთანხმებოდა. სასაცილო იქნება, თუ დავიწყებთ იმის მტკიცებას, რომ პროფესორი ჯავახიშვილი მარქსისტია, ის თავადაც აღიარებს ამას. ჩვენ მის ნაწერებთან უნდა მივიდეთ იმ ფაქტებით, რომელიც მას აქვს გამორკვეული. მისი ღვაწლი არ შევაფასოთ, ეს მართალაც უსამართლობა იქნება. მარტო მისი შექმნილი ნაშრომები, თაროებზე განლაგებული, მოწმობს თუ რა დიდი შრომა აქვს მეცნიერს ჩატარებული. არ იქნებოდა მართალი, თუ მის დამსახურებას მხოლოდ ფაქტების შეგროვებაში დავინახავდით, მას ბევრი მასალა აქვს განზოგადებულიც, მისი კვლევის შედეგები სწორია და უნდა მივიღოთო (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 117-119).

ასეთი არგუმენტებით სცადა მისი დაცვა სიმონ ყაუხჩიშვილმა. „პროფესორ ივანე ჯავახიშვილის მუშაობა საქართველოს ისტორიის კვლევა-ძიების საკითხებისათვის, – თქვა მან, – უაღრესად საჭირო საქმეს წარმოადგენს“. დაუმატა ისიც, რომ მის მიერ მოწოდებული ფაქტებიც სანდოდ მიაჩნდა და მის მიერ გაწეული დიდი შრომაც. (სუიცსა, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც.206),

ჩვენ მიერ მოპოვებულ საარქივო მასალებში არის 1931 წლის კრებაზე გამოსული თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოცენტის, ცნობილი სასულიერო მამის, ისტორიკოსისა და საზოგადო მოღვაწის, საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ წმინდანად შერაცხული პოლიევქტოს კარბელაშვილის ვაჟის – დავით კარბელაშვილის მიერ წარმოთქმული ვრცელი სიტყვა. განსხვავებით ჯანაშიას, კეკელიძის და ზოგი სხვა მეცნიერის მიერ სტენოგრაფისტითვის თავად მიწოდებული სიტვებისა, აქ კარბელაშვილის გამოსვლა, ზოგჯერ წყვეტილად, დარღვეული აზრით არის გადმოცემული. დავით კარბელაშვილი კითხულობდა ენათმეცნიერებას, იაფეტოლოგიას, ჰქონდა სამეცნიერო ხარისხი და დოცენტის წოდება. ამ ვრცელ, თითქმის 13 გვერდიან მოხსენებაში მეცნიერი საუბრობდა იმ პრობლემებზე, რაც მეცნიერებს შეექმნათ ამ ეტაპზე. მან თქვა, რომ ვაშაყმაძემ ის არცერთ ჯგუფში არ დაასახელა, მაგრამ თავად მისი მოწვევა კრებაზე

ნიშნავდა, რომ მისგან პოზიციის გამოხატვას ითხოვდნენ. „ომმა და შემდეგ რევოლუციით გამოწვეულმა ძვრებმა, – თქვა მან, – ახლოს მიგვიყვანა სოციალისტური მშენებლობის ამოცანებთან: 1. ომმა გამოიწვია საბოლოო ანგარიშში მეურნეობის რაციონალური აღდგენის და ნორმალური სოციალური წყობის ამოცანები; 2. რევოლიუციამ კი – სახელმწიფო აპარატის სრულიად ახალი ტიპის მშენებლობის ამოცანა, სრულიად ახალი სახის საზოგადოებრივ დამოკიდებულებათა შექმნა, და ბოლოს, ამოცანა ახალი სოციალისტური კულტურის ადამიანის აღზრდის“ (სუიცსა, ფონდი 476, ანაწერი 1, ფურც. 280).

მომხსენებელი მიმდინარე კულტურული რევოლუციის მთავარ საკითხებად გამოყოფდა: კვალიფიციური კადრების მომზადებას, საყოველთაო სავალდებულო სწავლებას, სკოლის პოლიტეხნიზაციის საკითხებს, ამბობდა, რომ მეცნიერ-მუშაკი უნდა მდგარიყო პირველ რიგებში მაშინ, როდესაც ხელისუფლება მას ალტერნატივას უყენებს, რადგან ის გზაჯვარედინზე დგას: ან იქით უნდა დარჩეს – გონებრივი ობსკურანტიზმის წიაღში, კაციჭამია „ზუბრთა“ წიაღში, ან აქით – სოციალისტური მშენებლობის, მშრომელი მასების წიაღში. ვერცერთი სახის კვლევა ვერ გვიხსნის და მიღწევები მეცნიერებაში ვერ გვექნება „თუ ეს ყველაფერი არ იქნა გატარებული დიალექტიკური მატერიალიზმის ღუმელში, თუ არ იქნა მარქს-ლენინის მსოფლმხედველობის გრდემლზე ატანილი“ (ფურც. 281).

გამოსულ სიტყვაში კარბელაშვილმა სცადა იაფეტოლოგიის სამეცნიერო დარგის დაცვა, რომელსაც ძლიერად უტევდა ახალი ხელისუფლება, მოიყვანა ისეთი დიდი ავტორიტეტები ამ დარგში, როგორებიც იყვნენ ჰუმბოლდტი და ნიკო მარი და კომფორმიზმის გამოსახატავად ისიც დასძინა: „მე აღარ შემიძლია უპარტიოს სახელწოდება ვატარო“. ეს იყო იმედის ფარი ხელისუფლებისგან შევიწროებული მეცნიერისათვის, რომელსაც ხელისუფლების ტოტალური შეტევის დროს მეცნიერთა წინააღმდეგ თავი უნდა გადაერჩინა, დაეცვა თავისი მეცნიერული თვალსაზრისი და სიცოცხლეც (იქვე, ფურც. 282-283).

კარბელაშვილმა ვერ შეძლო ვერც იაფეტოლოგიისა და ვერც საკუთარი თავის დაცვა. ამ დარგის შემქმნელ მეცნიერს – ნიკო მარს კი – ყოველმხრივ „ათვინიერებდნენ“, ის კომუნისტური პარტიის რიგებშიც შეიყვანეს და საქართველოს მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საბჭოშიც, იაფეტიდურ თეორიაზეც კი საბოლოოდ უარი ათქმევინეს.

დავით პოლიევქტოსის ძე კარბელაშვილი, 1893 წელს დაბადებული, თბილისის უნივერსიტეტის დოცენტი, ფრიად განათლებული ადამიანი, 1938 წლის 14 თებერვალს შემდგარ დასახვრეტთა სიაში მოხვდა. დახვრიტეს 1938 წლის 3 ივლისს.

რაც შეეხება ივანე ვაშაყმაძესა და კარლო ორაგველიძეს. ორივე მათგანი 1937 წელს იქნენ რეპრესირებულნი.

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი საარქივო მასალა და მისი მეცნიერული ინტერპრეტაცია განსახილველი თემის მხოლოდ მცირე ნაწილია. ცალკე განხილვის საგანი უნდა გახდეს საისტორიო დარგში შექმნილი ის სამეცნიერო პროდუქცია, რამაც სოცრეალიზმისა და ტოტალიტარული ხელისუფლების მიერ იდეოლოგიური კლიშეების მეცნირებისთვის თავსმოხვევის გამო, გააყალბა ისტორია, შექმნა არაჯანსაღი გარემო დარგის განვითარებაში, ხელი შეუწყო ისტორიკოსთა მიერ ფაქტების არასწორ ინტერპრეტაციას, რისი შედეგებიც დღემდე რჩება საბჭოთა იდეოლოგიით ნასაზრდოებ ქართულ ისტორიოგრაფიაში. საჭიროა ამ პერიოდის საისტორიო კვლევების გადასინჯვა, მათი ახლებური შესწავლა და საისტორიო აზროვნებაში სოციალისტური რეალიზმის ეპოქალური მოვლენების ობიექტური შეფასებების შემოტანა.

დამოწმებული წყაროები და ლიტერატურა:

„ახალგაზრდა კომუნისტი“ (1930). გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 6. XII.

გურული, ვ. (1988) „საქართველოს კომპარტიის მოღვაწეობა ისტორიულ-პარტიული მეცნიერების ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის(1921-1941)“. თბილისი: „თსუ გამომცემლობა“.

გურული, ვ. (2011) „ჯვარცმულის უკვდავება და ჯვარმცმელთა სირცხვილი“. თბილისი: „უნივერსალი“,

მნათობი, (1934). ჟურნალი „მნათობი“, 1934 წელი, 1-2, 202-216.

სუიცსა, ფ. 476, აღწ. 1, საქმე 1, ფურც. 173, – საქართველოს უახლესი ისტორიის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 476, აღწერა 1, საქმე 1, ფურც. 173;

სუიცსა, ფ. 2914, აღწერა 1, საქმე 901, ფურც.6-8, – საქ. უახლესი ისტორიის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (III), ფონდი 2914, აღწერა 1, საქმე 901, ფურც.6-8;

შრომები, (1936). ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, V, პირველი სერია, საზოგადოებრივი მეცნიერებანი, 3-6.

Очерки истории ... (1966). Очерки истории исторической науки в СССР, т. 4, М., 190-280.

References:

„Akhalgazrda k’omunist’i“ (1930). Gazeti „akhalgazrda k’omunist’i“, [Newspaper “The Young Communist”. 6. XII].

Guruli, V. (1988). Sakartvelos k’ompart’iis moghvats’eoba ist’oriul-p’art’iuli metsnierebis chamoq’alibebisa da ganvitarebisatvis (1921-1941) [Activity of the Communist Party of Georgia for the formation and development of historical-party science (1921-1941)]. Tbilisi: “Tsu gamomtsemloba”.

Guruli, V. (1011) Jvartsmuli uk’vdaveba da jvarmtsvelta sirtskhvili [The immortality of the crucified and the shame of those who crucified them]. Tbilisi: “universali”.

Mnatobi, (1934). Zhurnali „mnatobi“, [“Mnatobi”] 1-2, 202-216.

Suitssa. P. 476, aghts’. 1, sakme 1, purts. 173, – sakartvelos uakhlesi ist’oriis tsent’raluri sakhelmts’ipo arkivi, pondi 476, aghts’era 1, sakme 1, purts. 173. [Suitsa, F. 476, recorded 1, case 1, sheet. 173, – Central State Archive of Recent History of Georgia, Fund 476, Description 1, File 1, sheet. 173].

Suitssa. P. 2914, aghts’era 1, sakme 901, purts.6-8, – sak. uakhlesi ist’oriis tsent’raluri sakhelmts’ipo arkivi (III), pondi 2914, aghts’era 1, sakme 901, purts.6-8. [Suitsa, F. 2914, description 1, case 901, sheets 6-8, – Sak. Central State Archive of Recent History (III), Fund 2914, Inventory 1, File 901, Sheets 6-8].

Shromebi, (1936). T’pilisis sakhelmts’ipo universit’et’is shromebi, V, p’irveli seria, sazogadoebrivi metsnierebani, [Proceedings of Tbilisi State University, V, First Series, Social Sciences]. 3-6.

Ocherki istorii ... (1966). Ocherki istorii istoricheskoy nauki v SSSR, t. 4, [Essays on the history of historical science in the USSR, vol. 4]. M., 190-280.

Otar Janelidze
ოთარ ჯანელიძე
Gori State University
Ilia State University Institute of Political Science
გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პოლიტოლოგიის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Handbook of Communists
(To the 85th Anniversary of the Publication of „History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks): Short Course“

კომუნისტთა სამაგიდე წიგნი
(„საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორია: მოკლე კურსის“ გამოცემის 85 წლისთავისათვის)

It was considered that the "Short Course" made significant contributions to the "progressive development of Marxism-Leninism." However, in reality, it led to the erosion of common-sense principles within historical science and a reduction in its research-oriented aspects, giving way to prolonged dogmatism.

During Stalin's era, the "Short Course" was regarded as the "definitive textbook of Bolshevism," At the XX Congress of the CPSU, it was declared as lacking in substance. Under the leadership of L. Brezhnev, there was a partial rehabilitation of the "Short Course." However, during the period of perestroika, it was characterized as a historically incongruent and fictitious text.

Keywords: History; Stalin; bolshevik party; communist propaganda
საკვანძო სიტყვები: ისტორია; სტალინი; ბოლშევიკური პარტია; კომუნისტური პროპაგანდა

ძალაუფლებას დაუფლებულმა ბოლშევიკებმა ისტორია ერთგვარად აითვალწუნეს. იგი, როგორც სასწავლო დისციპლინა, პროგრამიდან ამოიღეს და სკოლებში ინტერდისციპლინარული საზოგადოებათმცოდნეობით ჩაანაცვლეს. უნივერსიტეტებშიც ისტორიის ფაკულტეტების ნაცვლად საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტები ჩამოყალიბდა და სხვ.

მიუხედავად ამისა, ბოლშევიკ ლიდერებს კარგად ესმოდათ, რომ ისტორია რეჟიმის ერთერთ მძლავრ იდეოლოგიურ დასაყრდენად გამოდგებოდა და მას მთლიანად ვერ შეელეოდნენ. მაგრამ პრობლემა იყო ის, რომ წინანდელი სახელმძღვანელოები – ნ. კარამზინის „История государства Российского“, ნ. უსტრიალოვის „Начертание русской истории для средних учебных заведений“ და დ. ილოვაისკის „Краткие очерки русской истории“, რომლებითაც რომანოვთა იმპერიაში რუსეთის ისტორია ისწავლებოდა (Буранов, 2019), საბჭოურ მიზნებს ვეღარ უპასუხებდნენ.

ისტორიის ახალ ვერსიას ბოლშევიზმის ლეგიტიმაცია უნდა დაესაბუთებინა. პარალელურად, მასვე პოლიტიკური სისტემის ერთგული, მორჩილი და კონფორმისტი ადამიანების ფორმირებაშიც თავისი წვლილი უნდა შეეტანა და მასები მმართველი ძალის მხარდასაჭერად განეწყო.

ისტორიისათვის დაკისრებული არანაკლები ფუნქცია იყო პოლიტიკური ოპონენტების დისკრეტიზაცია, ძალაუფლების მპყრობელი პარტიისა თუ ბელადის ჰეროიზაცია და ხელიუფლებაზე მათი უპირობო უფლებების არგუმენტირება; იმის მტკიცება, რომ არსებული სისტემა („პროლეტარიატის დიქტატურა“) ისტორიული და ბუნებრივი აუცილებლობის შედეგად, სრულიად კანონზომიერი გზით ჩამოყალიბდა და მას ალტერნატივა არ გააჩნია (ჯანელიძე, 2014, გვ. 9).

ამგვარი ამოცანები ისტორიის სხვაგვარ, საბჭოურ ინტერპრეტაციასა და მის მითოლოგიზებას მოითხოვდა. ისტორიის საბჭოთა ოფიციალური კონცეფცია აკადემიკოსმა მიხაილ პოკროვსკიმ შეიმუშავა და კონცეპტუალურად გადმოსცა ნაშრომში „რუსული ისტორია ყველაზე შემჭიდროვებულ ნარკვევში“ (Покровский, 1920). ვ. ლენინის მიერ მოწონებული და მაღალ დონეზე შეფასებული ეს წიგნი შეგნებული მუშებისათვის დაიწერა, პოლიტიკურ თვითგანვითარების მიზანს ისახავდა და რუსეთის ისტორიის მარქსისტულ სქემას ასაბუთებდა (Нечкина, 1927, გვ. 162).

მ. პოკროვსკი, რომელსაც ეკუთვნის ფრაზა *„ისტორია პოლიტიკური ბრძოლის უდიდესი იარაღია, სხვა აზრი ისტორიას არ აქვს“*, – იმ პერიოდში სსრკ-ში საისტორიო მეცნიერების ლიდერი და „მარქსისტული ისტორიული სკოლის“ ხელმძღვანელი იყო. იგი ამკვიდრებდა შეხედულებას, რომ ისტორია არა მხოლოდ აღწერდა წარსულს, ის შეიძლებოდა გამოყენებული ყოფილიყო აწმყოსა და მომავლის გასამართლებლადაც. *„იცოდე – ნიშნავს განჭვრეტას და განჭვრეტა ნიშნავს შეგეძლოს ან მბრძანებლობდე. წარსულის ცოდნა ამგვარად გვაძლევს ძალაუფლებას მომავალზე“*, – წერდა მ. პოკროვსკი (Покровский, 1920, გვ. 6).

უმაღლეს სკოლასა და მეცნიერებაში საბჭოთა ხელისუფლებისათვის შესაბამისი კადრების მოსამზადებლად, შეიქმნა ახალი ტიპის სახელმწიფო სასწავლო და კვლევითი ინსტიტუციები, როგორებიც იყო: სოციალისტური (კომუნისტური) აკადემია, წითელი პროფესურის ინსტიტუტი, კ. მარქსის და ფ. ენგელსის ინსტიტუტი, ისტპარტი (ოქტომბრის რევოლუციისა და რკპ(ბ) ისტორიის კომისია), ლენინის ინსტიტუტი და რევოლუციის მუზეუმი, ჩამოყალიბდა „მარქსისტ ისტორიკოსთა საზოგადოება“ და სხვ.

,,ისტორიული კვლევების მარქსისტული მიმართულების“ აღმოცენების პარალელურად, თითქმის 20-იანი წლების ბოლომდე არსებობას განაგრძობდა ე. წ. ,,ბურჟუაზიული ისტორიული მეცნიერებაც“. მართალია, მათი ერთი ნაწილი, ლენინის ინიციატივით, ე. წ. ,,ფილოსოფიური გემით“ ჯერ კიდევ 1922 წელს რუსეთიდან გაასახლეს, მაგრამ ადგილზე დარჩენილები ჯერ კიდევ ახერხებდნენ ეკვლიათ და შეექმნათ სამეცნიერო პროდუქცია. აღსანიშნავია, რომ მათ ყველა მნიშვნელოვან პუბლიკაციას მოსდევდა პასუხი და კრიტიკა საბჭოური პოზიციიდან. ამასთან, უკვე დაგროვდა გარკვეული ლიტერატურა მმართველი ბოლშევიკური პარტიის ისტორიაშიც. მათ შორის: გ. ზინოვიევის* პოპულარული ნარკვევი (Зиновьев, 1924), ე. იაროსლავსკის რედაქციით გამოცემული ნაშრომი (Ярославский და სხვ. 1926) და ასევე, ვ. ვოლოსევიჩისა (Волосевич, 1926) და გ. იურიევის (Юрьев, 1926) წიგნები. ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს ბოლშევიკური პარტიის ისტორიის დოკუმენტური მასალისა (История, 1926) და ალბომის (Альбом, 1926) და სხვ.

ერთი პოლიტიკური პარტიის ისტორია, – თუნდაც ის უდიდესი ქვეყნის – საბჭოთა კავშირის მმართველი უალტერნატივო ძალის, სკკპ ისტორია ყოფილიყო, ვერანაირად იქნებოდა მეცნიერება და არც ყოფილა. ის იყო უპირველესად მუშათა კლასის იდეოლოგია, მაგრამ, როგორც მაშინ წერდნენ, სოციალიზმის განვითარების პარალელურად, მუშათა კლასის ინტერესები სხვა კლასებისა და სოციალური ფენების (გლეხების და ინტელიგენციის) მისწრაფებებს დაემთხვა, რის გამოც მუშათა კლასის იდეოლოგია მთელი საზოგადოების იდეოლოგიად იქცა (Доклад, 1978). ამასთან, ბოლშევიზმის შესწავლის აუცილებლობას ის გარემოებაც განაპირობებდა, რომ საბჭოთა რეჟიმმა კომუნისტურ პარტიას განსაკუთრებული როლი და ფუნქცია მიანიჭა საბჭოთა საზოგადოების განვითარებაში.

* ავტორი 1936 წელს დახვრიტეს, წიგნი კი ბიბლიოთეკებიდან ამოიღეს.

რამდენიმე წელში ცხადია გახდა, რომ „საზოგადოებათმცოდნეობის“ შესაძლებლობები კომუნისტური იდეალების ირგვლივ მასობრივი მობილიზაციისთვის ეფექტური ვერ გამოდგა. ამასთან, საბჭოთა პროპაგანდა და იდეოლოგიაც მსოფლიო რევოლუციის იდეებისაგან ახლა ეროვნულ-პატრიოტული მიმართულებისაკენ გადაიხარა. ყოველივე ეს მოითხოვდა არა მარტო ისტორიის სკოლაში დაბრუნებას, არამედ კურსის შინაარსობლივ ცვლილებასაც, რათა მომავალი თაობები საბჭოთა პატრიოტული სულისკვეთებით აღეზარდათ.

1933 წელს გამოქვეყნდა ისტორიის სწავლების პროგრამა და გამოიცა სამი სხვადასხვა სახელმძღვანელოც, მაგრამ 1934 წლის მარტში, პოლიტბიუროს სხდომაზე, სტალინმა ეს სახელმძღვანელოები დაიწუნა და განაცხადა, რომ „ჩვენ გვჭირდება სახელმძღვანელოები ფაქტებით, მოვლენებითა და სახელებით“ (Бранденбергер, 2009).

ხელისუფლებამ მიიღო გადაწყვეტილება სკოლებში ისტორიის ზოგადი კურსის სწავლებაზე გადასვლის შესახებ და ისტორიის სასკოლო სახელმძღვანელოების შესაქმნელად კონკურსიც გამოაცხადა. ამას მოჰყვა სსრკ სახალხო კომისართა საბჭოსა და საკ. კპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის ორი ერთობლივი დადგენილება (1. „სსრ კავშირის სკოლებში სამოქალაქო ისტორიის სწავლების შესახებ“ (1934 წ. 16 მაისი) და 2. „ზოგადი ისტორიისა და სსრკ ისტორიის ელემენტარული კურსის შემოღების შესახებ დაწყებით და არასრულ საშუალო სკოლებში“ (1934 წ. 9 ივნისი), რომლებითაც დაიწყო ახალი ეტაპი ისტორიული მეცნიერებისა და სკოლაში ისტორიის სწავლების განვითარებაში (History, 2017). 1934 წლის 1 სექტემბრიდან აღდგა ისტორიის ფაკულტეტებები მოსკოვისა და ლენინგრადის უნივერსიტეტებში.

თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა უმაღლესი ხელისუფლება ისტორიის სწავლებას, რამდენიმე ფაქტიც მოწმობს: სახელმძღვანელოს შესახებ კონკრეტული წინადადებების შემუშავება რსფსრ განათლების სახალხო კომისარს ა. ბუბნოვს პოლიტბიურომ მიანდო. პოლიტბიურომ დაამტკიცა ისტორიკოსთა იმ ჯგუფის ხელმძღვანელებისა და წევრთა პერსონალური შემადგენლობაც, რომელსაც სახელმძღვანელოს დაწერა დევალა. საკ. კპ(ბ) პოლიტბიურომ მოიწონა და დაამტკიცა ასევე, სსრკ ისტორიის პირველი სახელმძღვანელოს კონსპექტი, რომლის ტექსტზეც შენიშვნები სტალინის გარდა ა. ჟდანოვმა და ს. კიროვმაც გამოთქვეს (Некрасов, 2010, გვ. 14).

როდესაც სტალინი ბუბნოვის მიერ მომზადებულ „სსრკ ისტორიის“ მომავალი სახელმძღვანელოს კონსპექტს გაეცნო, მასზე ორი არსებითი შენიშვნა გააკეთა: *„1. არ არის ხალხთა ისტორია“* და *2. „სახელმძღვანელო უნდა იყოს სასიკვდილო განაჩენი ცარიზმის, როგორც ხალხთა დამმონებლისათვის“.*

სტალინის შენიშვნებიდან ძალზე საყურადღებოა ასევე, რომ სსრკ ისტორიაში უნდა ასახულიყო არამხოლოდ რუსეთის, არამედ ყველა იმ ხალხის ისტორიაც, რომლებიც სხვადასხვა დროს საბჭოთა კავშირის ნაწილი გახდნენ (Историю, 2008, გვ. 74).

ამავე ჭრილში, საინტერესოა ასევე საკითხი ე. წ. „ნაკლები ბოროტების“ შესახებ. ცნობილია, რომ მ. პოკროვსკი არარუსი ხალხების ინკორპორაციას რუსეთის იმპერიაში „აბსოლუტურ ბოროტებად“ მიიჩნევდა. ეს თვალსაზრისი ასახული იყო დაწყებითი სკოლისთვის სსრკ-ს ისტორიის საუკეთესო სახელმძღვანელოს სამთავრობო კომისიის საკონკურსო ჟიურის რეზოლუციის პროექტშიც, რომელსაც სტალინი 1937 წლის 29 მარტს გაეცნო.

სტალინმა ასეთი ხედვა უკუაგდო და იგი საკუთარი კონცეფციით შეცვალა, რომ ხალხთა შეერთება რუსეთთან, სხვა ქვეყნების მიერ მათ შესაძლო დაპყრობასთან შედარებით, იყო ნაკლები ბოროტება. სტალინის სიტყვებით:

> „რუსეთის პროტექტორატის ქვეშ საქართველოს შესვლის ფაქტს მე-18 საუკუნის ბოლოს, ისევე როგორც რუსეთის მმართველობის ქვეშ უკრაინის შესვლის ფაქტს, ავტორები განიხილავენ როგორც აბსოლუტურ ბოროტებას, იმდროინდელი კონკრეტული ისტორიული პირობების მიუხედავად. ავტორები ვერ ხედავენ, რომ საქართველოს წინაშე მაშინ ალტერნატივა იდგა – მას შაჰის სპარსეთი ან სულთნის ოსმალეთი დაიპყრობდა, ან უნდა

რუსეთის პროტექტორატის ქვეშ შესულიყო, ისევე როგორც უკრაინის წინაშე იდგა ალტერნატივა – მას შთანთქავდა პანების პოლონეთი ან სულთნის ოსმალეთი, ანდა უნდა შესულიყო რუსეთის მმართველობის ქვეშ. ისინი ვერ ხედავენ, რომ მეორე პერსპექტივა მაინც მცირე ბოროტება იყო“ (Историю, 2008, გვ. 261).

აღსანიშნავია, რომ „ნაკლები ბოროტების“ თეორია გაიზიარეს ქართველმა მეცნიერებმა ივანე ჯავახიშვილმა, ნიკო ბერძენიშვილმა და სიმონ ჯანაშიამ, რომლებმაც ასევე, ხელისუფლების დაკვეთით, იმ პერიოდში შექმნეს საქართველოს ისტორიის სახელმძღვანელო (ჯავახიშვილი და სხვ., 1943). წიგნი პირველად გამოქვეყნდა 1943 წელს, სამი წლის შემდეგ გამოიცა რუსულ ენაზე, ხოლო 1947 წელს მიენიჭა მეორე ხარისხის სტალინური პრემია.

სტალინის გარდაცვალების შემდეგ „ნაკლები ბოროტების თეორია“, რომელიც არამეცნიერულად და კვლევის მარქსისტული მეთოდების უარყოფად შეფასდა, გადაისინჯა. საფუძველი დაედო ტენდენციას, რომ *„საქართველოს შესვლა რუსეთის შემადგენლობაში წარმოადგენდა არა ბოროტებას, არამედ უაღრესად დადებით, ცალსახად პროგრესულ აქტს, რომ ამ შეერთებას მოჰყვა ქართველი ხალხის ფიზიკური გადარჩენა და მის მიერ ღირსეული ადგილის მოპოვება საბჭოთა ხალხთა ძმურ ოჯახში“* (დათუაშვილი, 2011). ამასთან, ჩამოყალიბდა სტერეოტიპი რუსეთ-საქართველოს განუყრელი მეგობრობის, პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხში ქართველი ხალხისთვის თითქოსდა რუსეთის გარდა ალტერნატივის არარსებობის შესახებ და სხვა, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების თითქმის ბოლო წლებამდე ოფიციალურ თვალსაზრისად ითვლებოდა.

ე. წ. „დიდი გარდატეხის“ პერიოდიდან, მათ შორის, ისტორიის ფრონტზეც „ძველი სპეციალისტების“ წინააღმდეგ ბრძოლა ახალი ძალით გაჩაღდა. 1929 წელს ჩეკამ ლენინგრადში, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ბიბლიოთეკაში ნიკოლოზ II-ისა და მისი ძმის მიხეილის გადადგომის მანიფესტების დედნები „აღმოაჩინა“, რასაც 150-ზე მეტი ცნობილი მეცნიერის დაპატიმრება და ე. წ. „აკადემიური“, იგივე „ისტორიკოსთა საქმის“ აღძვრა მოჰყვა. დაპატიმრებულთა შორის იყვნენ: აკადემიკოსები ს. პლატონოვი და მ. ლიუბავსკი, ნ. ლიხაჩოვი, ე. ტარლე, პროფესორები ს. ბახრუშინი, ნ. იზმაილოვი, ს. როჟდესტვენსკი და სხვ. ხელისუფლებამ ვერ გაბედა ამ საქვეყნოდ სახელგანთქმული სწავლულების დახვრეტა ან ბანაკებში გაგზავნა და 3-დან 5 წლამდე ვადით მათი გადასახლება ამჯობინა. არაერთი მათგანი გადასახლებიდან უკან ცოცხალი აღარ დაბრუნებულა (Воронцов, 2017).

სულ ცოტა ხანში კოლეგებთან დაპირისპირებული ადამიანები თვითონვე გახდნენ რეპრესიების მსხვერპლნი. მ. პოკროვსკის სიკდილის შემდეგ, 1932 წელს, დაიწყო ანგარიშსწორება გარდაცვლილ მეცნიერსა და მის მიმდევრებთან (Правда, 1936). გამოქვეყნდა კრებული „მ. ნ. პოკროვსკის ისტორიული კონცეფციის წინააღმდეგ.“ „პოკროვსკის სკოლაში“ შემავალ ისტორიკოსებს „ისტორიული მეცნიერების გაუქმებასა და სკოლაში ისტორიის სწავლების ლიკვიდაციის“ გარდა, სხვა მძიმე ბრალდებებიც წაუყენეს და პასუხი აგებინეს. ეს გარემოებაც ჰქონდა მხედველობაში ცნობილ რუს ისტორიკოსს ი. აფანასიევს, რომელიც შენიშნავდა: საისტორიო მეცნიერება რეპრესირებამდე, თავად იქცა რეპრესიების მძლავრ საშუალებად. *„ისტორიის გაყალბებით, ცნობიერების დეფორმირებით, მითების დანერგვით, ისტორიული მეცნიერება საკუთრივ სადამსჯელო ორგანოებთან ერთად, თრგუნავდა, ანადგურებდა, აიძულებდა. ...სხვა სიტყვებით, მან არა მხოლოდ განიცადა ტანჯვა, არამედ ტანჯვასაც აიძულებდა“* (Афанасьев, 1996).

სამოქალაქო ისტორიის სტალინური ვერსიის შექმნამ ახალი ბიძგი მისცა სტალინის კულტის გაძლიერებას, რომელიც 1929 წლიდან – საბჭოთა ბელადის დაბადების 50 წლისთავის გრანდიოზული აღნიშვნიდან დაიწყო. ამ წელს გამოიცა მისი ბიოგრაფია, რომელშიც განსაკუთრებით გამოკვეთილი იყო სტალინის დამსახურება რევოლუციურ მოძრაობასა და საბჭოთა სახელმწიფოს მშენებლობაში.

1930-იანი წლების დასაწყისიდან სტალინი ბოლშევიკური პარტიის უპირობო ხელმძღვანელი გახდა და მთელ სახელმწიფო მმართველობასაც თავი საკუთარ ხელში მოუყარა. აწმყოში

გამარჯვებულ ბელადს წარსულიც სათანადო სჭირდებოდა. ამისათვის კი აუცილებელი გახდა ბოლშევიკური პარტიის განვლილი გზის ახალ მოთხოვნათა მიხედვით გადაწერა. ამ მხრივ ერთ-ერთი პირველი იყო საქართველოს კომპარტიის (ბოლშევიკების) ცენტრალური კომიტეტისა და ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის პირველი მდივნის ლ. ბერიას ბროშურა „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის“ (ბერია, 1935). აქ რეგიონის ბოლშევიკური ორგანიზაცია წარმოჩნდა, როგორც რსდმპ ერთ-ერთი უძველესი და უდიდესი ორგანიზაცია და პოლიტიკური ბრძოლის ის *სკოლა, „საიდანაც გამოვიდა დიდი ლენინის ყველაზე უფრო ახლობელი თანამოსაქმე, მისი ყველაზე უფრო ერთგული და თანმიმდევარი თანამებრძოლი, მსოფლიო პროლეტარიატის ბელადი ამხანაგი სტალინი“.* შემთხვევითი არც ის იყო, რომ ამ ნაშრომის გამოსვლას გაზეთმა პრავდამ“ მოწინავე მიუძღვნა და იგი შეაფასა, როგორც *„უძვირფასესი განძი ბოლშევიზმის მატიანეში“* (Правда, 1935).

ამგვარი იყო ვითარება ისტორიის სწავლებასა და საისტორიო მეცნიერების განვითარებაში, როდესაც 1938 წელს გამოქვეყნდა წიგნი „საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორია. მოკლე კურსი“. აღსანიშნავია რომ მისი მთელი ტექსტი ჯერ პერიოდულ პრესაში, კერძოდ გაზეთ „პრავდაში“ დაიბეჭდა 1938 წლის 9 სექტემბრიდან 19 სექტემბრის ჩათვლით და იმავდროულად დაისტამბა ჟურნალ „ბოლშევიკის“ ფურცლებზეც (15 სექტემბრისა და 1 ოქტომბრის ნომრებში), რომელიც 550 ათასიანი ტირაჟით გამოიცემოდა.

1938 წლის 19 სექტემბერს საკ. კპ(ბ) პოლიტბიურომ დაადგინა, გამოეცათ წიგნის პირველი ტირაჟი 6 მილიონი ეგზემპლარი განსაკუთრებით დაბალ ფასად – ცალი სამ მანეთად. 1 ოქტომბრისათვის „მოკლე კურსი“ უკვე სტამბიდან წიგნების მაღაზიებში გაიტანეს (Boterbloem, 2004). მომდევნო კვირათა განმავლობაში პოლიტბიურომ მიიღო გადაწყვეტილება, გამოეცათ წიგნი 11 მოკავშირე და 16 ავტონომიური რესპუბლიკის 27 ენაზე და ასევე, მოკლე დროში ეთარგმნათ იგი ფრანგულ, ინგლისურ, გერმანულ, პოლონურ, ჩეხურ, შვედურ, ფინურ, ესპანურ, იტალიურ, ჩინურ, იაპონურ, მალაიზიურ, ბულგარულ და იუგოსლავურ ენებზე (Зеленов, 2003, გვ. 3-4).

კომუნისტური ინტერნაციონალის აღმასრულებელი კომიტეტის მდივნის დ. მანუილსკის მოხსენებითი ბარათის მიხედვით („საზღვარგარეთ „საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორიის მოკლე კურსის“ გამოცემისა და გავრცელების შესახებ“), რომელიც, სავარაუდოდ,

1939 წლის შუახანებისათვის წიგნი გამოცემული იყო მსოფლიოს ხალხთა 18 ენაზე, მიმდინარეობდა მისი ბეჭდვა 10, ხოლო თარგმნა კიდევ 4 ენაზე. აშშ-ში ნაშრომი 100 ათასი, ხოლო საფრანგეთში – 120 ათასი ტირაჟით გამოქვეყნდადა. „მოკლე კურსი“ განსაკუთრებით ფართოდ იმ ქვეყნებში ვრცელდებოდა, სადაც კომუნისტური პარტიები ლეგალურად არსებობდნენ (Докладная, 1939).

სულ რაღაც 15 წლის განმავლობაში, ვიდრე ამ ნაშრომის „მთავარი შემოქმედი“ ცოცხალი იყო, წიგნი სისტემატურად გამოიცემოდა არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირის ყველა მოკავშირე რესპუბლიკაში, არამედ ევროპის, აზიისა და ამერიკის კონტინენტებზე (გამოიცა არანაკლებ 300-ჯერ) და მისმა საერთო ტირაჟმა 60 მილიონს გადააჭარბა, მათ შორის 42 მილიონი ეგზემპლარი გამოცემული იყო რუსულ ენაზე (Измозик და სხვ., 2010).

პოლიტიკური ხასიათის წიგნებს შორის, „მოკლე კურსს“ საერთო ტირაჟის მიხედვით მხოლოდ მაო ძედუნის ციტატები – „წითელი წიგნაკი“ აღემატება (900 ათას მილიონამდე ცალი). თავის მხრივ, „მოკლე კურსის“ გაცილებით მეტი ეგზემპლარია დაბეჭდილი, ვიდრე ერთად აღებული კ. მარქსის „კაპიტალი“ და ვ. ლენინის ყველა ნაშრომი.

1938 წლის ნოემბრის დასაწყისში „საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორიის მოკლე კურსი“ უკვე ქართულ ენაზეც გამოქვეყნდა. ამ ფაქტს გაზეთმა „კომუნისტმა“ მოწინავე უძღვნა და ხაზგასმით აღნიშნა, რომ ეს *„ჭეშმარიტად მეცნიერული ნაშრომი ...სტალინური სიღრმით, მკაფიობითა და სიცხადით ამჟღავნებს იმ ახალს, რაც ლენინის გენიამ შეიტანა მარქსიზმის დიად საგანძურში“* (კომუნისტი, 1938ა).

„მოკლე კურსი“ რამდენიმე ისტორიკოსმა და მაღალი თანამდებობის ბოლშევიკმა (ვ. კნორინი, პ. პოსპელოვი, ე. იაროსლავსკი) დაწერა, მაგრამ წიგნის შექმნა და გამოცემა მაინც ი. სტალინის სახელს უკავშირდება, რადგან ნაშრომი მისი უშუალო მონაწილეობითა და რედაქციით მომზადდა (სტალინს ეკუთვნის მრავალრიცხოვანი შესწორებები ტექსტში და თავი დიალექტიკური მატერიალიზმის შესახებ).

წიგნი პირველი გამოცემისას ასე იყო დასათაურებული: „История ВКП(б). Краткий курс. Под редакцией Ем. Ярославского, П. Поспелова. Одобрен комиссией ЦК ВКП(б) для партийных и комсомольских школ, курсов, кружков“. მალე სათაურიდან გვარები ამოიღეს და „მოკლე კურსის“ შემოქმედად „საკ. კპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის კომისია“ დატოვეს, 1947 წელს კი, „დიდი ბელადისა და მასწავლებლის“ დაბადებიდან 60 წლისთავისადმი მიძღვნილ მის მოკლე ბიოგრაფიაში პირდაპირ ჩაიწერა: *„საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორია. მოკლე კურსი“ დაწერა ამხანაგმა სტალინმა და მოიწონა საკ. კპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის კომისიამ“* (Иосиф, 1947).

ამ წიგნის გამოსვლა, მაშინდელი საზომით, ეპოქალური მოვლენა იყო, რომელმაც არა მხოლოდ ისტორიის სწავლებას, არამედ საისტორიო, ზოგადად სოციალური მეცნიერებების განვითარებასაც თავისი დაღი დაასვა და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სტალინური იდეოლოგიის განმტკიცებაში. მოკლე კურსი, მისი გამოქვეყნებისთანავე, „მარქსიზმ-ლენინიზმის დარგში ძირითად ცოდნათა ენციკლოპედიად“ მოინათლა. მაგრამ წიგნს სხვა დანიშნულებაც ჰქონდა: იგი საფუძვლად უნდა დასდებოდა საზოგადოებრივ ცნობიერებას, გამხდარიყო ახალი ადამიანის აღზრდის შეუცვლელ წყაროდ და ქვაკუთხედად. ამიტომაც უწოდებდნენ მას „კომუნისტების ბიბლიას“. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ზოგჯერ ირონიითაც კეთდებოდა, „მოკლე კურსმა“ რეალურად სსრკ-ში შეასრულა ბიბლიის როლი, ანუ წიგნისა, რომელიც სოციალიზმისა და კომუნიზმის ყველა მიმდევარს უნდა სცოდნოდა და რომელშიც შეუძლებელი იყო რომელიმე დებულების ეჭვქვეშ დაყენება – სიცოცხლის რისკის გარეშე (Библия).

„მოკლე კურსის“ გამოსვლას 1938 წლის 10 და 12 ოქტომბერს პოლიტბიუროს გაფართოებული სხდომები მიეძღვნა. თავის გამოსვლაში სტალინმა წიგნი „პარტიის აზრებისა და შეხედულებების გამომხატველ“ ერთიან სახელმძღვანელოდ წარადგინა, რომელსაც ცენტრალური კომიტეტი ოფიციალურ რეკომენდაციას უწევდა პოლიტიკური წიგნიერების შესასწავლად. სტალინის ეს გამოსვლა საფუძვლად დაედო კომუნისტური პარტიის ცკ-ს სპეციალურ დადგენილებას სახელწოდებით: „პარტიული პროპაგანდის დაყენებისათვის საკ. კპ(ბ) ისტორიის „მოკლე კურსის“ გამოშვებასთან დაკავშირებით“ (კომუნისტი, 1938 ბ), ხოლო ცოტა მოგვიანებით ამ ნაშრომის შესწავლა კომპარტიის წევრებისათვის საწესდებო მოთხოვნადაც იქცა (Арнаутов, 2008).

წიგნი სახელმწიფოს ხელმძღვანელებს მანამდეც და შემდეგაც არაერთხელ დაუწერიათ, ზოგს შინაარსიანი და ზოგსაც ნაკლებად საინტერესო, მაგრამ „მოკლე კურსის“ შემთხვევა პირველი იყო, როდესაც ქვეყნის მთელ მოსახლეობას მისი შესწავლა, მეტიც, – დასწავლა დაევალა. ცნობილი რუსი ისტორიკოსი როი მედვედევი იგონებს, რომ, როდესაც ის ლენინგრადის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტზე სწავლობდა, სტუდენტებს აიძულებდნენ, „მოკლე კურსის“ ზოგიერთი პარაგრაფი ზეპირად ესწავლათ.

ცნობილია, რომ გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების ჩინეთში, იმისათვის რომ მხოლოდ „დიდი მესაჭის“ – მაო ძედუნის ციტატები – „წითელი წიგნაკი“ ეკითხათ, კლასიკურ და თანამედროვე ავტორთა წიგნებს მასობრივად წვავდნენ (История, 1947). საბჭოთა კავშირში „მოკლე კურსის“ გამო მსგავსი რამ არ მომხდარა, მაგრამ მისი პროპაგანდა რომ უმაღლეს დონემდე იყო აყვანილი, – ფაქტია. ჟურნალისტები, მეცნიერები, პარტიული მუშაკები ერთმანეთს ეცილებოდნენ, ვინ უფრო გამორჩეული ეპითეტით შეამკობდა „მოკლე კურსს“, რომელიც გამოცემისთანავე აუცილებელი სასწავლო რესურსი გახდა როგორც პარტიული სკოლების მსმენელთათვის, ისე უმაღლესი სკოლის სტუდენტებისა და რიგითი საბჭოთა მოქალაქეებისათვისაც (კომუნისტი, 1938). მათ სწორედ ამ წიგნში უნდა ეპოვათ პასუხი ყველა საჭირო კითხვაზე, რომლებიც ჭეშმარიტების ბოლო ინსტანციად აღიქმებოდა.

„მოკლე კურსის“ ქართულ ენაზე გამოცემისთანავე, საქართველოს პარტიულმა ხელმძღვანელობამ უმნიშვნელოვანეს ამოცანად დასახა, რომ საფუძვლიანად გაეშალათ *„ჯგუფური და ინდივიდუალური კონსულტაცია პარტიულ კაბინეტებში, უკეთესად მეწყოთ საბჭოთა ინტელიგენციისათვის სპეციალური ლექციები ისტორიის ცალკე თავებისა და მარქსიზმის კლასიკოსთა ცალკე ნაშრომების მიხედვით“.* ამოცანად დაისახა, რომ წიგნზე დამოუკიდებელი მუშაობის ხალისი რაც შეიძლება მეტი ადამიანისათვის აღეძრათ (კომუნისტი, 1938ა).

საბჭოთა პროპაგანდისტულ საქმიანობაში ფართოდ იყო ჩართული პერიოდული პრესა და არა მხოლოდ პარტიულ-პოლიტიკური გამოცემები, არამედ ყველა დარგისა და სფეროს ბეჭდვითი სიტყვა, მათ შორის სამედიცინო და სპორტული ჟურნალ-გაზეთებიც კი. ცენტრალურ და ადგილობრივ გაზეთებში შემოღებული იყო რუბრიკა „საკ. კპ(ბ) ისტორიის შემსწავლელთა დასახმარებლად“, რომლებშიც იბეჭდებოდა სტატიები პარტიის ისტორიის სხვადასხვა ასპექტზე, ქვეყნდებოდა პასუხები მკითხველთა შეკითხვებზე და სხვ.

კომუნისტური იდეოლოგიის დარგის მესვეურთა უდიდესი ძალისხმევისა და მთელი ქვეყნის მასშტაბით პროპაგანდისტთა კადრების მობილიზების მიუხედავად, „მოკლე კურსის“ შესწავლა არცთუ იშვიათ შემთხვევაში სრულიად ფორმალურ ან მოჩვენებით ხასიათს ატარებდა. არსებობს მრავალრიცხოვანი საარქივო მასალა, რომელიც ზემოაღნიშნულს ცხადყოფს (Якимов, 2016).

„საკავშირო კომუნისტური პარტიის (ბოლშევიკების) ისტორიის მოკლე კურსმა“, შეიძლება ითქვას, დაასრულა ისტორიის სტალინური კონცეფციის სტანდარტებთან მორგების პროცესი (Степанов, გვ. 196). მიჩნეული იყო, რომ „მოკლე კურსმა“ უდიდესი წვლილი შეიტანა *„მარქსიზმ-ლენინიზმის შემოქმედებით განვითარებასა და საბჭოთა პატრიოტიზმის განმტკიცების საქმეში“.* სინამდვილეში, მან საისტორიო მეცნიერებას გამოაცალა საღი აზრი და ობიექტური მიდგომა, შეამცირა მასში კვლევა-ძიებითი კომპონენტი და ხანგრძლივი დროით დოგმატიზმი გააბატონა. „მოკლე კურსის“ გამოცემის შემდეგ საისტორიო გამოკვლევებში ჭარბობდა სქემატიზმი, შესამჩნევი იყო აკადემიზმის, ობიექტურობისა და მეცნიერული კრიტიკის ნაკლებობა. ფართოდ განვითარდა ციტატომანია, მარქსის, ენგელსის, ლენინისა და სტალინის გამოთქმების დამოწმება, რომელიც საისტორიო დარგში სამეცნიერო პუბლიკაციის შეუცვლელ ატრიბუტს წარმოადგენდა. „ციტატების მეთოდოლოგია“ საბჭოთა ისტორიოგრაფიის ერთი არსებითი ნიშანი იყო (Козлов, 1987, გვ. 110).

„მოკლე კურსის“ კანონიზაციამ თავისი დაღი დაასვა როგორც ბოლშევიკური პარტიის განვლილი გზის გაშუქებას, ისე მთელ სამოქალაქო ისტორიას. სქემები, ფორმულები და იდეოლოგემები, რომლებიც ამ წიგნმა დაამკვიდრა, აისახა და შევიდა ისტორიის ყველა დონის სახელმძღვანელოში, რომლებიც 1939-1953 წლების განმავლობაში საბჭოეთში გამოიცა. მხოლოდ 1956 წელს, საკავშირო კომუნისტური პარტიის XX ყრილობამ მოითხოვა პარიტის ისტორიკოსებისაგან დოგმატიზმისაგან განთავისუფლება, კვლევით თუ სასწავლო საქმიანობაში შემოქმედებით მუშაობაზე გადასვლა, თუმცა იდეოლოგიური კონტროლი არ გაუქმებულა და კვლავ ძალაში დარჩა (Конспект, 2015).

„მოკლე კურსისადმი“ დამოკიდებულება სხვადასხვა პერიოდში სხვადასხვაგვარი იყო. გამოცემიდან თითქმის ორი ათწლეულის განმავლობაში ნაშრომი „ბოლშევიზმის იდეალურ სახელმძღვანელოდ“, „კომუნისტების ბიბლიად“ და სამაგიდე წიგნად ითვლებოდა. სკკპ XX ყრილობაზე, „მოკლე კურსი“ გაკოტრებულად გამოცხადდა. ლ. ბრეჟნევის მმართველობის დროს, ნაშრომმა ერთგვარი რეაბილიტაცია განიცადა, გარდაქმნის პერიოდის პუბლიკაციებში კი იგი კონიუქტურული ხასიათის გაყალბებული ისტორიული ტექსტად მოინათლა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბერია, ლ. (1935). ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ისტორიის საკითხისათვის: მოხსენება ტფილისი: პარტაქტივის კრებაზე 1935 წ. 21-22 ივლისს. თბილისი: პარტგამომცემლობა.

გაზეთი „კომუნისტი“, 1938 წ., 11 ოქტომბერი.

გაზეთი „კომუნისტი“, 1938 წ., 15 ნოემბერი.

დათუაშვილი, ზ. (2011). ნაკლები ბოროტება და ჩრდილოეთიდან ამომავალი მზის მცხუნვარება. https://for.ge/view/9885/naklebi-boroteba-da-CrdiloeTidan-amomavali-mzis-mcxunvareba.html

ჯავახიშვილი, ი. ბერძენიშვილი, ნ. ჯანაშია, ს. (1943). საქართველოს ისტორია უძველესი დროიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.

ჯანელიძე, ო. (2014). პოსტსაბჭოთა სინამდვილის ორი დისკურსი: წარსულის პოლიტიზება და ისტორიის ინსტრუმენტალიზაცია. თბილისი: გამომცემლობა მწიგნობარი.

Boterbloem, K. (2004). Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896-1948. Publisher: McGill-Queen's Press.

History teaching in the Soviet school of the 1920s – 1930s. (2017).https://dialnet.unirioja.es › descarga › articulo PDF

Альбом по истории ВКП(б). (1926). Под общ. ред. С. И. Мицкевича. Москва: Музей Революции СССР.

Арнаутов, Н. (2008). Роль „Краткого курса по истории ВКП(б)“ в агитационно-пропагандистской политике партии. Сб. материалов II региональной молодежной научной конференции. Новосибирск: Институт истории СО РАН.

Афанасьев, Ю. (1996).Феномен советской историографии. https://www.studmed.ru/view/afanasev-yu-fenomen-sovetskoy-istoriografii_998b30fbb63.html

Библия коммуниста. https://document.wikireading.ru/hIT0no1vFG

Бранденбергер, Д. (2009). Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931-1956). СПб: Издательство ДНК. http://aleksandr-kommari.narod.ru/brandenberger.htm

Буранов, Н. (2019). Как нам вернули историю. https://histrf.ru/read/articles/kak-nam-viernuli-istoriiu

Волосевич, В. (1926). Самая краткая история ВКП(б). М.-Л.: Государственное издательство.

Воронцов, А. (2017). „Дело историков“: Как уничтожали русскую историческую науку. https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/delo_istorikov_457.htm

Газета „Правда“, 1935 г. 10 августа.

Газета „Правда“, 1936 г. 27 января.

Доклад и выступление на III коллоквиуме западногерманских и советских историке! (ФРГ, г. Мюнхен, 1978 г.) http://www.hist.msu.ru/Science/IDK/1978.pdf

Докладная записка Д.Мануильского. (1939).https://www.stalindigitalarchive.com/frontend/node/135196

Зеленов, М. (2003). Сталин в работе над „Кратким курсом истории ВКП(б). Вопросы истории. 4.

Зиновьев, Г. (1924). История Российской Коммунистической партии (большевиков). Ленинград: Госиздат.

Измозик, В. Старков, Б. Павлов, Б. Рудник, С. (2010). Подлинная история РСДРП–РКПб–ВКПб. Краткий курс. Без умолчаний и фальсификаций. https://www.litres.ru/book/boris-starkov/podlinnaya-istoriya-rsdrp-rkpb-vkpb-kratkiy-kurs-bez-umolcha-424452/chitat-onlayn/

Иосиф Виссарионович Сталин. (1947). Краткая биография. Москва: издательство Дер Эмес.

История РКП(б) в документах 1883-1916. (1926). Составители Левин Ш. М. и Татаров И.Л. Ленинград: Государственное издательство. Всесоюзная коммунистическая партия (б) в резолюциях, решениях с’ездов и конференций (1898-1926 г.г.). (1927). М.-Л.: Государственное издательство.

История Китая с древнейших времён до наших дней. (1974). Москва: Наука.

Историю – в школу. (2008). создание первых советских учебников. Москва: Вестник Архива Президента РФ.

Козлов, В. (1987). Историк и перестройка. Вопросы истории КПСС. 5.

«Конспект" Краткий курс истории ВКПб и его влияние на отечественную науку. (2015). https://infourok.ru/konspekt-kratkiy-kurs-istorii-vkpb-i-ego-vliyanie-na-otechestvennuyu-istoricheskuyu-nauku-371465.html

Некрасов, А. (2010). Советская историческая наука 1930-х – начала 1950-х гг: Текст лекций. с. 14. Ярославль: Издательство ЯрГУ.

Нечкина, М. (1927). Учебная литература по истории классовой борьбы. За 1926 и 1-ую половину 1927 г. „Историк-Марксист“. 5.

Покровский, М. (1920). Русская история в самом сжатом очерке. Москва: Государственное издательство.

Степанов, М. (2008). Феномен советской историографии в современных исторических исследованиях: Известия Алтайского государственного университета, 4-5(60). Барнаул: ФГБОУ ВО Алтайский государственный университет.

Якимовб К. (2016). „Краткий курс истории ВКП(б)“ как фактор эволюции общественных настроений молодежи конца 1930-х годов. https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19647

Ярославский, Ем. Крамольников, Г. Эльвов, Н., Римский, О. (1926). Под общей редакцией: Ярославский Ем. (Ред.). История ВКП (б). Т. 1. Москва: Государственное издательство.

Юрьев, Г. (1926). Путь всесоюзной коммунистической партии (большевиков) 1870-1925. Книга для чтения по истории партии, М.-Л.: Государственное издательство.

References:

Beria, L. (1935). Amierk'avk'asiis bolshevik'uri organizatsiebis ist'oriis sak'itkhisatvis: mokhseneba. [On the History of the Bolshevik Organizations in Transcaucasi: Speech Delivered at a Meeting of Party Functionaries]. T'pilisi: p'art'akt'ivis k'rebaze 1935 ts'. 21-22 ivliss. tbilisi: p'art'gamomtsemloba.

Gazeti „K'omunist'i“, (1938 ts'.), [Newspaper "Communist"]. 11 okt'omberi.

Gazeti „K'omunist'i“, (1938 ts'.), [Newspaper "Communist"]. 15 noemberi.

Datuashvili, Z. (2011). Nak'lebi borot'eba da chrdiloetidan amomavali mzis mtskhunvareba. [Lesser evil and the heat of the sun rising from the north]. https://for.ge/view/9885/naklebi-boroteba-da-CrdiloeTidan-amomavali-mzis-mcxunvareba.html

Janelidze, O. (2014). P'ost'sabch'ota sinamdvilis ori disk'ursi: ts'arsulis p'olit'izeba da ist'oriis inst'rument'alizatsia. [Two Discourses of Post-Soviet Reality: Politicization of the Past and Instrumentalization of History].Tbilisi: gamomtsemloba mts'ignobari.

Javakhishvili, I. Berdzenishvili, N. janashia, S. (1943). Sakartvelos ist'oria udzvelesi droidan XIX sauk'unis damdegamde. [History of Georgia from ancient times to the end of the 19th century.]. Tbilisi: sakartvelos ssr sakhelmts'ipo gamomtsemloba.

Boterbloem, K. (2004). Life and Times of Andrei Zhdanov, 1896-1948. Publisher: McGill-Queen's Press.

History teaching in the Soviet school of the 1920s – 1930s. (2017).https://dialnet.unirioja.es › descarga › articulo PDF

Afanas'yev, Yu. (1996). Fenomen sovetskoy istoriografii. [The Phenomenon of Soviet Historiography.]. https://www.studmed.ru/view/afanasev-yu-fenomen-sovetskoy-istoriografii_998b30fbb63.html Bibliya kommunista. https://document.wikireading.ru/hIT0no1vFG

Al'bom po istorii VKP(b). (1926). Pod obshch. red. S. I. Mitskevicha. [Album on the history of the CPSU (B.). Under the general editorship of the Director of the Museum of the Revolution of the USSR, S. I. Mitskevich.].Moskva: Muzey Revolyutsii SSSR.

Arnautov, N. (2008). Rol' „Kratkogo kursa po istorii VKP(b)“ v agitatsionno-propagandistskoy politike partii. [The role of the “Short Course on the History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks)” in the party's propaganda policy. Sat. materials of the II regional youth scientific conference.]. Novosibirsk: Institut istorii SO RAN.

Brandenberger, D. (2009). Natsional-Bol'shevizm. Stalinskaya massovaya kul'tura i formirovaniye russkogo natsional'nogo samosoznaniya (1931-1956). [National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956 (Russian Research Center Studies)]. SPb: Izdatel'stvo DNK. http://aleksandr-kommari.narod.ru/brandenberger.htm

Buranov, N. (2019). Kak nam vernuli istoriyu. [How history was returned to us]. https://histrf.ru/read/articles/kak-nam-viernuli-istoriiu

Doklad i vystupleniye na III kollokviume zapadnogermanskikh i sovetskikh istorike! (FRG, g. Myunkhen, 1978 g.). [Report and speech at the III Colloquium of West German and Soviet historians! (Germany, Munich, 1978)]. http://www.hist.msu.ru/Science/IDK/1978.pdf

Dokladnaya zapiska D.Manuil'skogo. (1939). [Report D. Manuilsky]. https://www.stalindigitalarchive.com/frontend/node/135196

Gazeta „Pravda“, (1935). [Newspaper "Pravda"]. 10 avgusta.

Gazeta „Pravda“, (1936). [Newspaper "Pravda",]. 27 yanvarya.

Iosif Vissarionovich Stalin. (1947). Kratkaya biografiya. [A Short Biography]. Moskva: izdatel'stvo Der Emes.

Istoriya Kitaya s drevneyshikh vremon do nashikh dney. (1974). [History of China from ancient times to the present day]. Moskva: Nauka.

Istoriya RKP(b) v dokumentakh 1883-1916. (1926). Sostaviteli Levin SH. M. i Tatarov I.L. [History of the RCP(b) in documents 1883-1916. Compiled by Levin Sh. M. and Tatarov I. L.]. Leningrad: Gosudarstvennoye izdatel'stvo. Vsesoyuznaya kommunisticheskaya partiya (b) v rezolyutsiyakh, resheniyakh s'yezdov i konferentsiy (1898-1926 g.g.). (1927). M.-L.: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.

Istoriyu – v shkolu. (2008). Sozdaniye pervykh sovetskikh uchebnikov. [History for school. Creation of the first Soviet textbooks.].Moskva: Vestnik Arkhiva Prezidenta RF.

Izmozik, V. Starkov, B. Pavlov, B. Rudnik, S. (2010). Podlinnaya istoriya RSDRP–RKPb–VKPb. Kratkiy kurs. [The true history of the RSDLP–RKPb–VKPb. Short course. No omissions or falsifications]. Bez umolchaniy i fal'sifikatsiy. https://www.litres.ru/book/boris-starkov/podlinnaya-istoriya-rsdrp-rkpb-vkpb-kratkiy-kurs-bez-umolcha-424452/chitat-onlayn/

"Konspekt" Kratkiy kurs istorii VKPb i yego vliyaniye na otechestvennuyu nauku. (2015). [Synopsis" A short course on the history of the All-Russian Communist Party of Belarus and its influence on domestic science]. https://infourok.ru/konspekt-kratkiy-kurs-istorii-vkpb-i-ego-vliyanie-na-otechestvennuyu-istoricheskuyu-nauku-371465.html

Kozlov, V. (1987). Istorik i perestroyka. [Historian and perestroika.]. Voprosy istorii KPSS. 5.

Nechkina, M. (1927). Uchebnaya literatura po istorii klassovoy bor'by. Za 1926 i 1-uyu polovinu 1927 g. [Educational literature on the history of class struggle. For 1926 and the first half of 1927.]. „Istorik-Marksist". 5.

Nekrasov, A. (2010). Sovetskaya istoricheskaya nauka 1930-kh – nachala 1950-kh gg: Tekst lektsiy. 14. [Soviet Historical Science. 1930s – Early 1950s: The Text of the Lectures. 14.]. Yaroslavl': Izdatel'stvo YarGU.

Pokrovskiy, M. (1920). Russkaya istoriya v samom szhatom ocherke. [Russian history in the most concise essay]. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.

Stepanov, M. (2008). Fenomen sovetskoy istoriografii v sovremennykh istoricheskikh issledovaniyakh. [The phenomenon of Soviet historiography in modern historical research: News of Altai State University, 4-5 (60). Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta, 4-5(60)]. Barnaul: FGBOU VO Altayskiy gosudarstvennyy universitet.

Volosevich, V. (1926). Samaya kratkaya istoriya VKP(b). [The shortest history of the CPSU (b)]. M.-L.: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.

Vorontsov, A. (2017). „Delo istorikov": Kak unichtozhali russkuyu istoricheskuyu nauku. ["The Case of Historians": How Russian historical science was destroyed]. https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/delo_istorikov_457.htm

Yakimovb K. (2016). „Kratkiy kurs istorii VKP(b)" kak faktor evolyutsii obshchestvennykh nastroyeniy molodezhi kontsa 1930-kh godov. ["A Short Course in the History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks)" as a factor in the evolution of social attitudes among young people in the late 1930s.]. https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19647

Yaroslavskiy, Yem. Kramol'nikov, G. El'vov, N., Rimskiy, O. (1926). Pod obshchey redaktsiyey. Yaroslavskiy Yem. (Red.). Istoriya VKP (b). T. 1. [Under the general editorship: Yaroslavsky Em. (Ed.). History of the CPSU (b). T. 1.]. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.

Yur'yev, G. (1926). Put' vsesoyuznoy kommunisticheskoy partii (bol'shevikov) 1870-1925. Kniga dlya chteniya po istorii partii, [The path of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) 1870-1925. A book for reading on the history of the party]. M.-L.: Gosudarstvennoye izdatel'stvo.

Zelenov, M. (2003). Stalin v rabote nad „Kratkim kursom istorii VKP(b). [Stalin at work on the "Short Course on the History of the All-Union Communist Party (Bolsheviks")]. Voprosy istorii. 4.

Zinov'yev, G. (1924). Istoriya Rossiyskoy Kommunisticheskoy partii (bol'shevikov). [History of the Russian Communist Party (Bolsheviks)]. Leningrad: Gosizdat.

Bezhan Khorava
ბეჟან ხორავა
The University of Georgia, Tamaz Beradze Institute of Georgian Studies
საქართველოს უნივერსიტეტის თამაზ ბერაძის სახელობის ქართველოლოგიის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

The Image of Soviet Abkhazia of the 1920s-1930s in Abkhaz Soviet Literature of the 1930s-1950s

საბჭოთა აფხაზეთის 20-30-იანი წლების სურათი მე-20 საუკუნის 30-50-იანი წლების აფხაზეთის საბჭოთა მწერლობაში

In February and March 1921, the Red Army of Soviet Russia conquered Georgia. Soviet power was established in Georgia. On March, units of the Red Army entered Sokhumi and proclaimed Soviet power.

In 1921-1924, anti-Soviet demonstrations took place in Abkhazia. Since the autumn of 1929, the collective-farm movement spread across Georgia. These changes were accompanied by difficulties, followed by protest actions against collectivization.

At the same time, in the 20s and 30s, the construction of the Black Sea coastal highways and railways, resort and city development were in full swing in Abkhazia; collective farms were built in the villages; industrial exploitation of Tkvarcheli coal mines began, etc.

The topic of protests taking place in Abkhazia was taboo during the Soviet years. It was taboo for Soviet literature as well.

Keywords: Abkhazia, 20s and 30s, Anti-Soviet speeches, Abkhaz Soviet literature
საკვანძო სიტყვები: აფხაზეთი, 20-30-იანი წლები, ანტისაბჭოთა გამოსვლები, აფხაზეთის საბჭოთა მწერლობა

1921 წლის თებერვალ-მარტში საბჭოთა რუსეთის წითელმა არმიამ საქართველო დაიპყრო. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა. 4 მარტს რუსეთის მე-9 წითელი არმიის ნაწილები სოხუმში შევიდნენ და საბჭოთა ხელისუფლება გამოაცხადეს. 1921-1924 წლებში აფხაზეთში ანტისაბჭოთა გამოსვლები მოეწყო. საპროტესტო გამოსვლები შემდეგ წლებშიც გაგრძელდა. იმავდროულად, 20-30-იან წლებში აფხაზეთში ფართოდ გაიშალა შავიზღვისპირეთის საავტომობილო და სარკინიგზო მაგისტრალების მშენებლობა, ურბანული მშენებლობა, საკოლმეურნეო მოძრაობა, დაიწყო ტყვარჩელის ქვანახშირის საბადოების ათვისება და სხვ.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში, აფხაზეთში მიმდინარე საპროტესტო გამოსვლები ისტორიოგრაფიაში ტაბუდადებული თემა იყო. ასევე ტაბუდადებული იყო ეს თემა საბჭოთა მწერლობაში.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, რუსეთსა და შემდეგ სსრ კავშირში შემავალ მოკავშირე და ავტონომიურ რესპუბლიკებში აღმოცენდა ახალი რეჟიმის მეხოტბე პროლეტარული მწერლობა. პროლეტმწერლები ცდილობდნენ ნაწარმოებებში უმალვე აესახათ საბჭოთა ხელისუფ-

ლების მიღწევები. ისინი ხოტბას ასხამდნენ რევოლუციის ბელადებს, პარტიულ მუშაკებს და მათ საქმიანობას, ზეიმით ხვდებოდნენ მნიშვნელოვან თარიღებს, ცდილობდნენ ახალი შეგნების დამკვიდრებას. პროლეტმწერლობა მშვენივრად თანაარსებობდა ბოლშევიკურ რეჟიმთან, რომლის მიზანს წარმოადგენდა კულტურა რაც შეიძლება პრიმიტიული ყოფილიყო. პროლეტარული ლიტერატურა ღარიბი, ზედაპირული, დემაგოგიური, პოეტურ კულტურას მოკლებული და ეროვნული შინაარსისაგან დაცლილი იყო (კობიაშვილი, 2019, გვ. 20, 26).

ასეთივე ვითარება იყო საბჭოთა აფხაზეთშიც. ზოგადად, 20-იან წლებში აფხაზეთში ლიტერატურული პროცესი სუსტად იყო განვითარებული. აფხაზი მწერლები დიმიტრი გულია (1874-1960) და სამსონ ჭანბა (1886-1937) ძირითადად, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური საქმიანობით, მხარეთმცოდნეობითი და საისტორიო კვლევებით იყვნენ დაკავებული. აფხაზური მწერლობის ფუძემდებლის დიმიტრი გულიას შემოქმედებაში მთავარი მაინც აფხაზი ხალხის წარსული იყო; სამსონ ჭანბას შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკას ეჭირა. აფხაზურ ლიტერატურაში მან პირველმა სცადა შეექმნა ,,დიდი ბელადის - ლენინის“ სახე, ხოტბა შეასხა ლენინსა და მის პარტიას. მას ეკუთვნის რიტმული პროზით დაწერილი ნაწარმოები „მატარებელი N6“ (1924), რომელშიც შეეცადა გადმოეცა „დიდი ბელადის სიკვდილით გამოწვეული საერთო სახალხო მწუხარება“ (Чанба, 1986, გვ. 351-361; ინალ-იფა, 1975, გვ. 26). მის პიესაში „კიარაზი“ (1934) ნაჩვენებია პარტიზანთა ბრძოლა აფხაზეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის (Чанба, 1986, გვ. 14-17), თუმცა მასში აბსოლუტურად არ ჩანს მოვლენის რეალური სურათი.

იმ დროს, დ. გულიასა და ს. ჭანბას გარდა, ლიტერატურულ საქმიანობას ეწეოდნენ ძაძ დარსალია, იუა კოღონია, მიხეილ ლაკერბაი, მუშნი ჰაშბა, თუმცა მიზეზთა და მიზეზთა გამო სრულად არ იყვნენ ჩართული ლიტერატურულ პროცესში.

ძაძ დარსალია (1898-1977) 20-იან წლებში სოფლის სკოლაში მასწავლებლად მუშაობდა, შემდეგ თბილისსა და კრასნოდარში სწავლობდა, 1928 წლიდან კი გაზ. „აფსნი ყაფშის“ რედაქციაში მუშაობდა და ძალიან დატვირთული იყო (Бигуаа, Абхазоу, 2017, გვ. 167-168); იუა კოღონიამ (1904-1928) ლექსები მიუძღვნა დიდ ოქტომბერს, ლენინს, საბჭოთა აფხაზეთს, საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებას, განთავისუფლებულ შრომას, მაგრამ მისი შემოქმედების ძირითადი თემა აფხაზი ხალხის წარსული იყო. მისი შემოქმედების ძირითად წყაროს აფხაზური ზეპირსიტყვიერება წარმოადგენდა. იგი ოსტატურად იყენებდა ფოლკლორულ სიუჟეტებს, რომლებსაც შესანიშნავი პოეტური ენით გადმოსცემდა. 1925 წელს გამოვიდა მისი პოემების კრებული „პოემები. ძველებური მოთხრობები“. 1925-1928 წლებში მოსკოვში, ჟურნალისტიკის ინსტიტუტში სწავლობდა, საიდანაც მძიმედ დაავადებული დაბრუნდა და მალევე გარდაიცვალა (ინალ-იფა, 1975, გვ. 26-27; Бигуаа, Абхазоу, 2017, გვ. 211-213); მიხეილ ლაკერბაი (1901-1965) გაზ. ,,აფსნი ყაფშის“ რედაქტორად მუშაობდა, შემდეგ – თბილისის პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლობდა, 1931-1936 წწ. კინოექსპედიციებში მონაწილეობდა დაღესტანში, უკრაინაში, ციმბირში, ურალში, 1947-1955 წწ. კოლიმის ბანაკში იმყოფებოდა (Бигуаа, Абхазоу, 2017, გვ. 223-225); მუშნი ჰაშბა (1903-1992) ჯერ მოსკოვის ჟურნალისტიკის ინსტიტუტში სწავლობდა, შემდეგ გაზ. „აფსნი ყაფშის“ რედაქტორი იყო, 1938-1957 წწ. – აფხაზეთის ასსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი (Бигуаа, Абхазоу, 2017, გვ. 270-271). 20-იან წლებში გამოვიდა მისი სატირული, სოციალურ-ყოფითი ხასიათის მოთხრობები, თუმცა ლიტერატურისთვის ის ნაკლებად იცლიდა.

ქართული მწერლობა სუსტი იყო. ნიშანდობლივია, რომ ქართული ლექსების წიგნი სოხუმში 20-იან წლებში პირველად მხოლოდ 1927 წელს გამოქვეყნდა (მოსია, 2014, გვ. 9). ლექსების ამ კრებულის ავტორი სოხუმის ცხრაწლიანი სკოლის მოსწავლე გიორგი ბასილაია იყო. კრებულში შესულია 1924-1927 წლებში დაწერილი 14 ლექსი. ავტორის სულისკვეთება კარგად ჩანს კრებულში შესული ლექსების სახელწოდებებში: „10 წელი“, „ნესტორ ლაკობას“, „წითელ ბელადებს“, „იყო, დამთავრდა“, ,,რევოლუციონერებს“, ,,მხოლოდ შრომა“, ,,დედა და შვილი“, ,,პოეტი“, ,,ჩემბერლენს“, „გრიგალი“, „მტრებს“, „მაისის ყვავილები“, „10 წელი“, „10 წელი“ (ბასილაია, 1927). მისი ლექსებისთვის დამახასიათებელია რევოლუციური ჰეროიკა, საბჭოთა ბელადების ხოტბა, ანტირელიგიური

განწყობა. სულ რამდენიმე წლის შემდეგ, მწერალ ნიკოლოზ მიქავას ცნობით, გ. ბასილაია ნანობდა, რომ მისმა ლექსებმა დღის სინათლე იხილა. როგორც ნ. მიქავა აღნიშნავდა, ეს სინანული საუკეთესო შეფასებად უნდა ჩაითვალოს ამ ლექსებისთვის, რადგან ახალგაზრდობით იჩქარა მათი გამოქვეყნება (მიქავა, 1934).

30-იანი წლებიდან ლიტერატურული პროცესი გააქტიურდა. 1932 წელს დაარსდა აფხაზურენოვანი ლიტერატურული ჟურნალი ,,აფსნი ყაფშ"; იმავე წლის მაისში გამოვიდა პროლეტარ მწერალთა აფხაზეთის ასოციაციის ორგანო, გაზეთი «Советский писатель Абхазии», სადაც მასალები რუსულ, აფხაზურ და ქართულ ენებზე იბეჭდებოდა. გაზეთმა შემოიკრიბა აფხაზეთში მცხოვრები აფხაზი, ქართველი, რუსი, ბერძენი, სომეხი შემოქმედნი. ლიტერატურული ჟურნალისა და გაზეთის დაარსებამ ლიტერატურული პროცესის გააქტიურებას შეუწყო ხელი.

ნიშანდობლივია, რომ ლიტერატურული გაზეთის რედაქტორი ივან პერებეინოსი (1895-1938) წარმოშობით ვორონეჟის გუბერნიიდან იყო. იგი 20-იან წლებში ჩამოვიდა აფხაზეთში. მისი პუბლიცისტური ნარკვევები, მოთხრობები აფხაზეთის რუსულენოვან პრესაში იბეჭდებოდა. იმავდროულად, ის აფხაზეთის ასსრ სახელმწიფო ხელისუფლების უმაღლეს ორგანოში, ცენტრალურ აღმასრულებელ კომიტეტში (ცაკი), მუშაობდა (ხორავა, 2021, გვ. 60). ლიტერატურულ პროცესში აქტიურად იყო ჩართული ანატოლი ფადეევი (1908-1965), შემდეგში ცნობილი ისტორიკოსი, მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი. 1929 წელს ლენინგრადის ა. გერცენის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის ჰუმანიტარულ-ეკონომიკური განყოფილების დამთავრების შემდეგ, ა. ფადეევი სოხუმში მასწავლებლად მუშაობდა, 1931 წლიდან – აფხაზეთის ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მეცნიერ-თანამშრომლად, 1933 წლიდან კი გაზ. „სოვეტსკაია აბხაზიას" რედაქტორის მოადგილე იყო. ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი მისი მოთხრობები და სოციალისტური მშენებლობისადმი მიძღვნილი ნარკვევები 30-იან წლებში ხშირად იბეჭდებოდა აფხაზეთის პრესაში.

პროლეტმწერალთა დიდი ნაწილი ინდუსტრიულ მშენებლობაში, სოფლის კოლექტივიზაციაში ან სოციალისტური კულტურის მშენებლობაში ჩაბმული ახალგაზრდები იყვნენ. მათი ნაწარმოებების თემა იყო სოციალისტური მშენებლობა – კოლექტივიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია, ასევე – კლასობრივი ბრძოლა სოფელში, ბრძოლა ძველსა და ახალს შორის, რევოლუციის მონაპოვართა დაცვა, რევოლუციის ბელადთა განდიდება, მაგრამ 30-იანი წლების დასაწყისში ხელისუფლებამ ჩათვალა, რომ პროლეტმწერლობა უკვე აღარ შეესაბამებოდა ახალ ამოცანებს. რაც დრო გადიოდა, ხელისუფლება უფრო ამკაცრებდა იდეოლოგიურ პოლიტიკას, მარწუხებში აქცევდა შემოქმედებით აზროვნებას. საკავშირო კპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით „სალიტერატურო და სამხატვრო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ", გაუქმდა რუსეთის პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია, ორგანიზაცია, რომელმაც დიდი სამსახური გაუწია საბჭოთა ხელისუფლებას თავისი დაუნდობლობით, თავზეხელაღებული ნიჰილიზმით ახლო წარსულის, ძველი წყობის მიმართ (ხორავა, 2021, გვ. 60-61). ხელისუფლებამ ჩათვალა, რომ არსებული ლიტერატურული გაერთიანებები განვითარების შემაფერხებლად იქცა, ამიტომ საბჭოთა ხელისუფლების პლატფორმაზე მდგარი და სოციალისტურ მშენებლობაში ჩაბმის მსურველ მწერალთა მონაწილეობით საბჭოთა მწერლების ერთიანი კავშირის ჩამოყალიბებისთვის ზრუნვას შეუდგა. მთელი ქვეყნის მასშტაბით გაუქმდა პროლეტმწერალთა გაერთიანებები. იმავდროულად, გაიშალა მუშაობა მწერალთა ახალი ორგანიზაციის შესაქმნელად. აფხაზეთის პროლეტმწერალთა ასოციაციაც გაუქმდა და 1932 წლის მაისში აფხაზეთის საბჭოთა მწერლების საორგანიზაციო კომიტეტი შეიქმნა (ხორავა, 2021, გვ. 61).

1932 წლის ოქტომბერში აფხაზეთის მწერალთა კავშირის I ყრილობა გაიმართა. ყრილობამ აფხაზეთის ყველა მწერალს, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების პლატფორმაზე იდგა, ერთიან კავშირში – საბჭოთა მწერლების კავშირში გაერთიანებისაკენ მოუწოდა. ყრილობამ მწერალთა კავშირის წევრებად აირჩია ზახარ აგრბა, სამსონ ჭანბა, მიხეილ სარქისიანი, ვალერიან გრიგორიევი, ივან პერებეინოსი, ფიოდორ კანონიდი, არშავირ ჯიდარიანი, მიხეილ სტარცევი, არსენი ჰაშბა, მუშნი

ჰაშბა, პლატონ ჭკადუა, ან. ალმატინსკაია, ნიკოლოზ მიქავა, მაკარ ეხვაია, მიხეილ გრიგოლია. თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა მაკარ ეხვაია, პირველ მოადგილედ – მიხეილ გრიგოლია, მეორე მოადგილედ – ივან პერებეინოსი. კავშირში შეიქმნა აფხაზური, ქართული, რუსული, ბერძნული და სომხური ლიტერატურული სექციები (ხორავა, 2021, გვ. 61).

ამდენად, აფხაზეთის საბჭოთა მწერლების კავშირში გაერთიანდნენ ძველი თაობის აფხაზი მწერლები (ს. ჭანბა), აგრეთვე სხვა ეროვნების ლიტერატურული ძალები. კავშირისადმი მეტი კონტროლის მიზნით მასში შეიყვანეს პარტიული მუშაკი ზახარ აგრბა, რომელიც მანამდე გუდაუთის რაიკომის მდივანი იყო, ხოლო 1931 წლიდან – აფხაზეთის განათლების სახალხო კომისრის მოადგილე.

1934 წელს მოსკოვში გაიმართა სსრ კავშირის მწერლების პირველი ყრილობა, რომელმაც ერთადერთ მხატვრულ მეთოდად სოციალისტური რეალიზმი აღიარა. ამ მეთოდის მთავარ პოსტულატებად გამოცხადდა პარტიულობა და სოციალისტური იდეურობა, რომელიც სოციალურად აქტიური პიროვნების მხატვრულ კონცეფციას ამკვიდრებდა. საბჭოთა მწერლის მოვალეობა სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის მსახურება, მკითხველის კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდა იყო. შესაბამისად, მას ცხოვრება სოციალიზმის იდეალების ფონზე უნდა აესახა. სოცრეალიზმის ლიტერატურა პარტიული იდეოლოგიის ინსტრუმენტი ხდებოდა. მწერლობას უნდა აესახა სოციალისტური შრომის აღმაფრენა, კოლექტივიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის წარმატებები, სოციალისტური სოფელი და ქალაქი, გლეხობისა და მუშათა კლასის წარმომადგენელთა ნათელი სახეები, ხუთწლედის გმირთა შრომითი მიღწევები და სხვ.

30-იან წლებში აფხაზეთის მწერალთა კავშირი შესამჩნევად გაფართოვდა. მას ძველი თაობის მწერალი დიმიტრი გულიაც შეუერთდა. აფხაზეთის პრესაში იბეჭდებოდა მისი ლექსები ლენინზე, სტალინზე, დიდ ოქტომბერზე, აფხაზეთში გაშლილ სოციალისტურ მშენებლობაზე. ამდენად, უხუცესი მწერალი დიმიტრი გულია მთლიანად საბჭოთა პლატფორმაზე დადგა. გამოჩნდნენ ახალი, ნიჭიერი პოეტები, პროზაიკოსები, ლიტერატურის კრიტიკოსები. 30-იან წლებში აფხაზურ მწერლობას წარმოადგენდნენ: დიმიტრი გულია, სამსონ ჭანბა, პლატონ ჭკადუა, ლევარსან კვიწინია, ლეონტი ლაბახუა, ბაგრატ შინკუბა, მუშნი ჰაშბა, ხუხუტ ბღაჟბა, გიორგი გულია, ივანე პაპასკირი; ქართულ მწერლობას – ნიკოლოზ მიქავა, ანდრო ჟვანია, მაკარ ეხვაია, შალვა ლორთქიფანიძე, მიხეილ გრიგოლია და სხვ. რუსულ, სომხურ, ბერძნულ მწერლობას - ივან პერებეინოსი, მიხაილ სტარცევი, ანატოლი ფადეევი, ფიოდორ კანონიდი, არშავირ ჯიდარიანი, მიხეილ სარქისიანი, რომლებიც მშობლიურ ენაზე ეწეოდნენ ლიტერატურულ საქმიანობას (აფხაზეთის ლიტერატურა, 1936). თუკი 20-იანი – 30-იანი წლების დასაწყისის აფხაზეთის მწერლობაში მთავარი თემა იყო ბრძოლა მენშევიკური რეჟიმის წინააღმდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება, რევოლუციის ბელადების ხოტბა, ახლა მთავარი თემა გახდა სოფელსა და ქალაქში მიმდინარე ცვლილებები: აფხაზეთის სოციალისტური აღმშენებლობა, „ახალი ადამიანის“ ჩამოყალიბებისათვის ბრძოლა, ჭიდილი ძველსა და ახალს შორის, საკოლმეურნეო ცხოვრების წარმოჩენა, ხუთწლედების გმირების შემართება, პარტიული ცხოვრების პერიპეტიები, სტალინის, ლ. ბერიას, ნ. ლაკობას და სხვა პარტიული და საბჭოთა ბელადების ხოტბა და სხვ.

მთელი ქვეყნის მასშტაბით, ლიტერატურული ნაწარმოებების მთავარი თემა საკოლმეურნეო მშენებლობა გახდა. საკოლმეურნეო მოძრაობა პარტიის პოლიტიკის ერთ-ერთი საკვანძო სამეურნეო ღონისძიება იყო სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის გზაზე. ეს იყო სოფლის მეურნეობის ორგანიზაციის ახალი ფორმა – ინდივიდუალური მეურნეობიდან (რომელიც კერძო-მესაკუთრეობას ემყარებოდა) კოლექტიურ მეურნეობაზე გადასვლის პერიოდი, რაც, ბუნებრივია, რთული სოციალური და ეკონომიკური კოლიზიებით ხასიათდებოდა. ამ დროს წინააღმდეგობრივი შინაარსით იყო მოცული ყოველი სოფელი, ყოველი ოჯახიც კი, რაც გამოწვეული იყო ძველი და ახალი ცხოვრების მკვეთრი დაპირისპირებით, ძველის ნგრევით და ახლის მშენებლობით. საკოლმეურნეო მშენებლობას მთელი სსრ კავშირის მასშტაბით, მათ შორის, საქართველოში, მნიშვნელოვანი ძვრები მოჰყვა. ასევე იყო აფხაზეთის რეგიონშიც.

1929 წლის შემოდგომიდან საქართველოში ფართოდ გაიშალა საკოლმეურნეო მოძრაობა. ასეთ ვითარებაში სოფელში (მათ შორის, აფხაზეთის სოფელშიც) თავი იჩინა სერიოზულმა უკმაყოფილებამ, რის მიზეზიც ეკონომიკური სიდუხჭირე იყო. გარდა არაპირდაპირი გადასახადებისა, ბოლშევიკური კოოპერაციის ფორმით, გლეხებს მძიმე ტვირთად აწვა ე. წ. სასოფლო-სამეურნეო გადასახადები, კულტურული გამოსაღები, ერთდროული დაბეგვრა, თვითდაბეგვრა, ობლიგაციები, მოსწავლეების მშობლებს – სასკოლო გადასახადები და სხვ. გაჭირვებამ და მასობრივმა უკმაყოფილებამ გამოიწვია პროტესტის ფორმა – ქალთა მასობრივი გამოსვლების სახით 1930 წლის ზაფხულში გალისა და კოდორის მაზრებში. ხელისუფლებამ აღიარა დაშვებული შეცდომები და დაპირებებით შეძლო ქალთა საპროტესტო გამოსვლების დაშლა, მაგრამ შემდეგ განსაკუთრებით აქტიური ქალების ოჯახის წევრების მიმართ რეპრესიები დაიწყო (ხორავა, 2023, გვ. 758).

საბჭოთა ხელისუფლებამ აფხაზეთში განსაკუთრებული ყურადღება მეთამბაქოეობის, ჩაისა და სუბტროპიკული კულტურების განვითარებას მიაქცია. სოფელში მიმდინარე კოლექტივიზაციის პროცესს სირთულეები ახლდა. აფხაზეთში თამბაქოს შესყიდვაზე დაბალი ფასის დაწესების შემდეგ, გლეხობამ მესაქონლეობისაკენ იბრუნა პირი, მაგრამ ხელისუფლება ორი-სამი ძროხის ყოლის უფლებას არ იძლეოდა და საქონელს ჩალის ფასად იბარებდა. ამას მოჰყვა ხორცის დამზადების წინააღმდეგ გამოსვლები. ყოველივე ეს 1930 წელს კოლექტივიზაციის წინააღმდეგ საპროტესტო გამოსვლებში გადაიზარდა აფხაზეთის სოფლებში (ხორავა, 2023, გვ. 758-759, 770). მომდევნო, 1931 წლის თებერვალში, გუდაუთის რაიონის სოფლებში – ლიხნში, დურიფშში, აჭანდარაში და სხვაგან – საბჭოთა ხელისუფლების ღონისძიებათა წინააღმდეგ გლეხთა მასობრივი გამოსვლები მოეწყო. გლეხები მოითხოვდნენ კოლმეურნეობების გაუქმებას, დამზადებისთვის შინაური საქონლისა და სიმინდის ჩაბარების გაუქმებას, ნათესების კონტრაქტაციის შეწყვეტას; სოფლებიდან კომკავშირლების გაძევებას, ლიკბეზების გაუქმებას, რომლებიც ყოფისა და ტრადიციების გამხრწნელებად მიაჩნდათ; კოლექტივიზაციის შეწყვეტას, რადგან საკოლმეურნეო მოძრაობა, მათი წარმოდგენით, ყოფა-ცხოვრების, ეროვნული ტრადიციების მოშლის გზას წარმოადგენდა (ხორავა, 2023, გვ. 759-760).

სოფლის სოციალისტური გარდაქმნის პროცესი ფართოდ აისახა იმ დროს მთელ მრავალეროვნულ საბჭოთა ლიტერატურაში, რომელიც საერთო იდეური მიმართულებით, თუმცა ეროვნული თავისებურებებით გამოირჩეოდა. ამ პროცესს არც აფხაზეთის მწერლობა ჩამორჩა. პირველი დიდი ნაწარმოები, რომელიც აფხაზეთის სოფელში კოლექტივიზაციის მიმდინარეობის რთულ პროცესს გვიჩვენებს, ვლადიმერ აგრბას მოთხრობაა, „კოლმეურნეობა „წინსვლის“ დაბადება“ (1931).

ვლადიმერ აგრბა (1912-1937) გუდაუთის მაზრის სოფელ მუგუძირხვაში დაიბადა და გაიზარდა. 1924 წლამდე იყო მწყემსი, შემდეგ მოსკოვში სწავლობდა; 1932 წლიდან კომკავშირულ, ხოლო 1932 წლიდან – პარტიულ სამუშაოზე იმყოფებოდა, იყო გუდაუთის რაიკომის მდივანი (Бигуаа, Абхазоу, 2017, გვ. 106). მოთხრობა „კოლმეურნეობა „წინსვლის“ დაბადება“ დაწერილია თვითმხილველისა და მონაწილის წერილების სახით. თხრობის ამგვარი ფორმით ავტორმა ნაწარმოების სხვადასხვაგვარი ცხოვრებისეული მასალით გამდიდრება შეძლო. მწერალი ფართოდ იყენებს დიალოგებს, ხალხურ მეტყველებას. ნაწარმოებში მოცემულია კომუნისტების, უღარიბესი და საშუალო გლეხების, კულაკების და სხვათა სახეები. ლაიტმოტივი ძველისა და ახლის ბრძოლაა (ბღაჟბა, 1975, გვ. 33).

ვლადიმერ აგრბას ამ მოთხრობით იწყება აფხაზურ პროზაში საკოლმეურნეო მშენებლობის თემის დამუშავება. ეს თემა უფრო ფართოდაა წარმოდგენილი სამსონ ჭანბას მოთხრობაში „სეიდიყი“ (1934) და ივანე პაპასკირის რომანში „თემირი“ (1937).

სამსონ ჭანბას ვრცელი მოთხრობა „სეიდიყი“ საკოლმეურნეო მშენებლობის დასაწყისს ეხება. ის აფხაზური პროზის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებად ითვლება. ს. ჭანბა კარგად იცნობდა აფხაზურ სოფელს, ხალხის ცხოვრებას, ამასთანავე იგი საკოლმეურნეო მშენებლობის ერთ-ერთი

ორგანიზატორი იყო. მოთხრობაში „სეიდიყი“ ასახულია სოფლის სოციალისტური გარდაქმნისათვის ბრძოლა; ახალი საბჭოთა სოფლის მშენებლობას ეწინააღმდეგებიან კულაკები, თავადაზნაურები, მკითხავი, მოლა, მღვდელი და სხვ. მოთხრობაში ნაჩვენებია, როგორ ქრება თანდათან წარსულის საყოფაცხოვრებო და სოციალური თავისებურებები, სოფელში მომხდარი დიდი გარდატეხა მხატვრულ სახეებსა და ხასიათებშია არეკლილი. რომანის მთავარი გმირია კულაკი სეიდიყი, რომელიც ფარულად ეწინააღმდეგება კოლმეურნეობის შექმნას; ღარიბი გლეხები სიხარულით ხვდებიან კოლმეურნეობის ჩამოყალიბებას და მაშინვე შედიან მის წევრად (Чанба, 1935; ბღაჟბა, 1975, გვ. 34-35).

მიჩნეულია, რომ ს. ჭანბას შემოქმედებითი გზა რევოლუციური რომანტიზმიდან სოციალისტური რეალიზმისაკენ მიდიოდა (ბღაჟბა, 1975, გვ. 35).

აფხაზურ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ერთ-ერთი ფუძემდებელია ივანე პაპასკირი (1902-1980). მისი რომანი „თემირი“ პირველ აფხაზურ სოციალურ-ყოფით რომანად ითვლება, სადაც მოთხრობილია 20-30-იან წლებში აფხაზურ სოფელში მიმდინარე რთული ისტორიული მოვლენები: საკოლმეურნეო მოძრაობა, სოფელში მომხდარი ცვლილებები, ცრურწმენებისა და წარსულის ადათ-წესების წინააღმდეგ ბრძოლა. რომანის მთავარი თემაა სოციალისტური სინამდვილის ზემოქმედებით ახალი, საბჭოთა ადამიანის ჩამოყალიბების რთული პროცესი, რაც ხორცშესხმულია მთავარი პერსონაჟების, თემირისა და შაზინას, მსოფლმხედველობაში მომხდარი თანდათანობითი გარდატეხის ჩვენებით. რომანში ასახულია ის სიძნელეები, რასაც ადგილი ჰქონდა სოფელში საკოლმეურნეო მოძრაობის პირველ ეტაპზე. მთავარი პერსონაჟი თემირი გვევლინება ადამიანად, რომელიც ადათ-წესების გავლენის ქვეშაა, იმავდროულად, ის ახალი ცხოვრების მშენებლობაში მონაწილეობს. რომანის პრობლემატიკა დაკავშირებულია სისხლის აღების წესთან, მაგრამ სიუჟეტის განვითარებით იგი გადახლართულია აფხაზეთის სოფელში მიმდინარე საზოგადოებრივი, ეკონომიკური და კულტურული გარდაქმნის პროცესთან (პაპასკირი, 1952; ბღაჟბა, 1975, გვ. 37-38).

აფხაზური პროზისათვის სიახლე იყო ი. პაპასკირის რომანის ფსიქოლოგიზმი. მწერალი გვიხატავს ადამიანის ფსიქოლოგიის გარდაქმნის სიძნელეებს. „თემირი“ ხასიათდება სინამდვილის მხატვრული ასახვის, პერსონაჟთა ხასიათებისა და ფსიქოლოგიის ჩვენებით; მათი აზრების, გრძნობებისა და განცდების გადმოცემის უფრო მაღალი დონით, ვიდრე ვ. აგრბასა და ს. ჭანბას მოთხრობებში (ბღაჟბა, 1975, გვ. 37).

აფხაზ პოეტს ლეონტი ლაბახუას (1912-1938) მრავალი ლექსი აქვს მიძღვნილი აფხაზეთის ინდუსტრიული ცენტრის – ტყვარჩელისადმი. პოემაში „ტყვარჩელის ხმა“ (1934) პოეტი გვიჩვენებს ტყვარჩელის წარსულსა და აწმყოს, ქებას აღუვლენს ახალი ქალაქის მშენებლებს, სიყვარულით ხატავს მეგობრული ახალგაზრდობის ინტერნაციონალურ ოჯახს (Лабахуа, 1980; ბღაჟბა, 1975, გვ. 48).

30-იანი წლების აფხაზური ლიტერატურა ჩამოყალიბდა როგორც სოციალისტური რეალიზმის ეროვნული ლიტერატურა. მის წინაშე იდგა ახალი სინამდვილის რაც შეიძლება სრული მხატვრული ასახვის ამოცანა, თანამედროვე გმირის შექმნისადმი ინტერესი, ხასიათის ღრმა გაგება და ფსიქოლოგიური ანალიზი (ბღაჟბა, 1975, გვ. 52).

1934 წელს გაზეთ „Советский писатель Абхазии“ 4 მარტის ნომერში გამოქვეყნდა ნიკოლოზ მიქავას მოთხრობა „მზის ამოსვლისას“ (ნაწყვეტი), რომელიც სრულად იმავე წლის გაზეთის მე-12 ნომერში გამოქვეყნდა. მასში ასახულია ბოლშევიკების შემოსვლა სოხუმში. ავტორი ქებას აღუვლენს მათ. გაზეთის იმავე ნომერში, ფსევდონიმით ი. მერეხი, გამოქვეყნდა ლექსი „კოლმეურნეს მოგონება“. მასში ასახულია გლეხის მძიმე ცხოვრება წარსულში. ავტორს წარსულის გახსენება სჭირდება ახალ დროსთან პარალელის გასავლებად. ტექსტის თანახმად, სოციალიზმის პირობებში ეს გამოსწორდა და ადამიანის კეთილდღეობისათვის ყველაფერი კეთდება.

ახალ ცხოვრებას, სოციალისტურ მშენებლობას, საკოლმეურნეო შრომას ქებას აღუვლენენ: ქართველი პოეტი შალვა ლორთქიფანიძე (ლექსები: „ახალი კოლხიდა“, „კოლმეურნე ქალს“, „კოლმეურნის ოჯახს“ და სხვ.), ბერძენი პოეტი ფიოდორ კანონიდი (ლექსი „ვოროშილოვის სახელობის

კოლმეურნეობის ბრიგადირ ქალს“ და სხვ.), სომეხი მწრალი არშავირ ჯიდარიანი, აფხაზი მწერალი შალვა წვიჟბა და სხვ.

30-იანი წლების აფხაზეთის ლიტერატურის განხილვისას თვალშისაცემია ერთფეროვნება, დაბალი ლიტერატურული გემოვნება, თემატური შეზღუდულობა, თემის მხატვრული დაუმუშავებლობა. მწერალთა მხრიდან იყო თანამედროვეობისადმი აქტიური გამოხმაურების მცდელობა, საკოლმეურნეო ცხოვრების ასახვა; ლენინ-სტალინისა და პარტიის ხოტბა (მოსია, 2014, გვ. 9). ოდნავ განსხვავებული ვითარებაა 40-50-იან წლებში.

ივანე პაპასკირის რომანი „ქალის ღირსება“ (ადრინდელი სახელწოდება „ხიმურის გზა“, 1948 წ.) ასახავს აფხაზი ხალხის საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ მონაკვეთს – საკოლმეურნეო მოძრაობის პირველი წლებიდან 1941-1945 წწ. ომისა და ომისშემდგომი წლების ჩათვლით. რომანის ცენტრში დგას რთული და დრამატული ბედის აფხაზი ქალი საიდა, რომელიც „კეთილი ნების ადამიანთა დახმარებით გამოდის ახალი ცხოვრების დიდ გზაზე“ (პაპასკირი, 1977). ნაწარმოებში ნაჩვენებია საბჭოთა სინამდვილის, სოციალისტური წყობილების ზემოქმედებით თანდათან როგორ იზრდებოდა ადრე დაბეჩავებული ადამიანის შეგნება, შეხედულებები, ბრძოლასა და შრომაში როგორ ყალიბდებოდა მისი ახალი სოციალური, ეროვნული და ესთეტიური მრწამსი. ,,ქალის ღირსება“ მასშტაბურობით, მხატვრული სიღრმით და სინატიფით აფხაზური მწერლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია (ჭურღულია, 1983, გვ. 207).

ლიტერატურული ნაწარმოებებისა და პუბლიცისტური ნარკვევების სიუხვით გამოირჩევა ქართველი მწერალი კლიმენტი გოგიავა (1912-1979). მისი პროზაული ნაწარმოებების ძირითადი თემაა საკოლმეურნეო სოფელი, პერსონაჟები - სოფლის მოწინავე ადამიანები. აღსანიშნავია მისი რომანი ,,ფოთოლცვენა“, რომელიც საკოლმეურნეო ცხოვრებას ასახავს. მოქმედება მიმდინარეობს აფხაზეთის ერთ-ერთ სოფელში. სოციალისტური სოფლის ადამიანების ყოფა-ცხოვრების ფონზე გაშლილია ქალ-ვაჟის სიყვარულის მარადიული თემა. ნაწარმოებში კოლმეურნეთა შრომითი ენთუზიაზმის გამოვლინების შემაფერხებელ გარემოებად მიჩნეულია ცალკეული ხელმძღვანელების უუნარობა. აქ პირველადაა ნაჩვენები ხელმძღვანელთა სისუსტე, რის გამოც კოლმეურნეობის წინსვლა ფერხდება. რომანში ასახულია კოლმეურნეობის ახალი თავმჯდომარის, გულისხმიერი პიროვნების საქმიანობა, რომელიც იქითკენაა მიმართული, რომ აამაღლოს შრომის ნაყოფიერება, გაზარდოს შემოსავალი, გააუმჯობესოს მშრომელთა საყოფაცხოვრებო პირობები; მისი დამოკიდებულება ადამიანებისადმი გულწრფელი და პრინციპულია. მწერალი გვიჩვენებს სოფლის მეურნეობის აღმავლობას პარტიისა და მთავრობის მითითებების განხორციელების შედეგად (გოგიავა, 1956; ღლონტი, 1972, გვ. 113; კვარაცხელია, 2014, გვ. 232).

ასევე აღსანიშნავია კლიმენტი გოგიავას პუბლიცისტური ნარკვევები: „გმირები“, „ახალი ოქუმი“, „სინათლე“ და სხვები, რომლებშიც ასახულია სოციალისტური სოფლისა და შრომის გმირების ცხოვრება, სოფელში მიმდინარე ცვლილებები (კვარაცხელია, 2014, გვ. 234-235). კლიმენტი გოგიავას ნარკვევების შესახებ პროფესორი ოთარ ჭურღულია აღნიშნავდა: „ნარკვევი მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრია. იგი მოთხრობისა და ნოველისაგან განსხვავდება მეტი კონკრეტულობით, ამბების შედარებით ზუსტი გადმოცემით. აქ პოეტური ფანტაზია ნაკლებ გასაქანს პოულობს, ვიდრე მოთხრობასა და ნოველაში. ამდენად, ნარკვევი დოკუმენტური ნაწარმოებია, თუმცა იგი ოდნავადაც არ გულისხმობს იმის ოქმისებურ აღნუსხვას, რაც ადამიანს გაუკეთებია... კ. გოგიავას ნარკვევებისთვის დამახასიათებელია პოლიტიკური სიმახვილე, აზრის სიწრფელე, დახვეწილი ენა და გამოკვეთილი მხატვრული სახეები. ისინი დიდი ინტერესით იკითხება“ (ჭურღულია, 1957).

სოციალისტური ქალაქის თემა შემოდის ცნობილი მწერლის ფუცუ დგებუაძე-ფულარიას (1887-1969) შემოქმედებაში. მის ვრცელ მოთხრობაში „ტყვარჩელის ლამპიონები“ (1954) ასახულია ტყვარჩელის მაღაროელთა რთული ცხოვრება; ინდუსტრიული ცენტრის მოწინავე ადამიანების თავდადებული შრომა, მათი ურთიერთობები, სიყვარული, მეგობრობა (დგებუაძე-ფულარია, 1976; ღლონტი, 1972, გვ. 112).

XX საუკუნის 20-30-იანი წლებში აფხაზეთში განვითარებული მოვლენები აისახა 30-50-იანი წლების აფხაზეთის საბჭოთა მწერლობაში, თუმცა სრულად – ვერა. 1921 წელს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება რუსეთის წითელი არმიის ნაწილების მიერ, 1921-1924 წლების ანტისაბჭოთა გამოსვლები, პოლიტიკური რეპრესიები, მწერლობაში ვერ აისახა; საკოლმეურნეო მშენებლობისადმი მიძღვნილ მხატვრულ ნაწარმოებებში, პუბლიცისტურ ნარკვევებში გაკვრითაც არ არის ნახსენები გლეხთა ორგანიზებული ანტისაკოლმეურნეო გამოსვლები. ანტისაკოლმეურნეო განწყობა დაყვანილია ცალკეული ინდივიდების – კულაკების, ყოფილი თავადაზნაურების, სასულიეროთა ინდივიდუალურ, ცალკეულ გამოსვლებთან. კოლექტივიზაციის პრობლემები შემოფარგლულია მხოლოდ სუბიექტური მიზეზებით; მხატვრულ ნაწარმოებებსა თუ პუბლიცისტურ ნარკვევებში ასახულია ახალი ხელისუფლების, საკოლმეურნეო წყობილების მიერ მოტანილი მოჩვენებითი „ბედნიერი ცხოვრება“, ეკონომიკური სიდუხჭირე კი მხოლოდ „წარსულის გადმონაშთად“ ცხადდება საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან ათი წლის შემდეგაც კი; კოლექტიური შრომა წარმოჩენილია როგორც ხალხის კეთილდღეობისა და ბედნიერების წყარო, ხოლო ტოტალიტარული მმართველობის მახინჯი გამოვლინებები შეუმჩნეველი რჩება.

ამდენად, ეს ნაწარმოებები შორს დგას სინამდვილის რეალური ასახვისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზეთის საბჭოთა მწერლობა 30-50-იან წლებში, ისევე, როგორც მთელი საბჭოთა მწერლობა, რეალისტურად ვერ ასახავდა მიმდინარე პროცესებს, როგორც აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავდა, ასეთ ნაწარმოებებს მხატვრულ ღირებულებაზე მეტად ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, რადგან დროის, ეპოქის სულის ამოსაცნობად ზოგჯერ ჩვეულებრივი მწერალი უფრო მეტ მასალას იძლევა (ბაქრაძე, 1990, გვ. 106).

გამოყენებული ლიტერატურა:

აფხაზეთის ლიტერატურა (1936). ,,კომუნისტი“, 52, 4 მარტი.

ბასილაია, გ. (1927). ლექსები, სოხუმი: Типо-лит. ВСНХ им. Ленина.

ბაქრაძე, ა. (1990). მწერლობის მოთვინიერება, თბილისი: „სარანგი“.

ბღაჟბა, ხ. (1975). აღმავლობის გზაზე (30-იანი წწ.), წგნ. აფხაზური ლიტერატურა, თბილისი: „განათლება“.

გოგიავა, კ. (1956). ფოთოლცვენა. რომანი. სოხუმი: „ალაშარა“.

დგებუაძე-ფულარია, ფ. (1976). ტყვარჩელის ლამპიონები. რომანი. მეორე გამოცემა. სოხუმი: „ალაშარა“.

ინალ-იფა, შ. (1975). ახალი გზით, წგნ. აფხაზური ლიტერატურა. თბილისი: „განათლება“.

კვარაცხელია, მ. (2014). კლიმენტი გოგიავა, წგნ. აფხაზეთის ქართული მწერლობის ისტორიიდან. თბილისი.

კობიაშვილი, მ. (2019). პროლეტარული ნარატივი ქართულ მწერლობაში (1921-1940 წწ.). ნაშრომი ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი.

მიქავა, ნ. (1934). გ. ბასილაიას ლექსების შესახებ, „Советский писатель Абхазии“, 1.

მოსია, ტ. (2014). აფხაზეთის ქართული მწერლობის სათავეებთან, წგნ. აფხაზეთის ქართული მწერლობის ისტორიიდან. თბილისი.

პაპასკირი, ი. (1952). თემირი. რომანი. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.

პაპასკირი, ი. (1977). ქალის ღირსება. რომანი. თბილისი: „მერანი“.

ღლონტი, შ. (1972). აფხაზეთში ქართული მწერლობის განვითარების ისტორიიდან. წგნ. ღლონტი, შ. ლიტერატურული სილუეტები, თბილისი: „მერანი“.

ჭურღულია, ო. (1957). მხატვრული ნარკვევები აფხაზეთზე. გაზ. „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1957 წ. 8 თებერვალი.

ჭურღულია, ო. (1983). ქართულ-აფხაზური ლიტერატურულ-კულტურული ურთიერთობანი. თბილისი: „ნაკადული“.

ხორავა, ბ. (2021). XX საუკუნის 30-იანი წლების აფხაზეთის კულტურის ისტორიიდან (ახალი საარქივო მასალების მიხედვით), მუზეუმი და გლობალიზაცია. საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, ბათუმი.

ხორავა, ბ. (2023). აფხაზთა 1931 წლის ანტისაბჭოთა გამოსვლები, საქართველო და კავკასია – წარსული, აწმყო, მომავალი. I საერთაშორისო კონფერენცია, თბილისი: საქართველოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

Бигуаа, В. А., Абхазоу, В. В. (2017). Абхазские писатели. Биобиблиографический словарь, Сухум: Абгосиздат.

Лабахуа, Л. (1980). Стихотворения и поэмы. Сухуми: Абгосиздат.

Чанба, С. (1935). Сейдык. Перевод с абхазского, Тифлис: Закгиз.

Чанба, С. (1986). Сочинения. Сухуми: «Алашара».

References:

Apkhazetis lit'erat'ura (1936). [Literature of Abkhazia]. ,,K'omunist'i", 52, 4 mart'i.

Bakradze, A. (1990). Mts'erlobis motviniereba. [Taming of writing]. Tbilisi: „sarangi".

Basilaia, G. (1927). Leksebi. [Poems]. Sokhumi: Tipo-lit. VSNH im. Lenina.

Bghazhba, Kh. (1975). Aghmavlobis gzaze (30-iani ts'ts'.), Ts'gn. apkhazuri lit'erat'ura. [On the way to the ascent (30s), ed. Abkhaz literature]. Tbilisi: „ganatleba".

Ch'urghulia, o. (1957). Mkhat'vruli nark'vevebi apkhazetze. [Artistic essays on Abkhazia]. Gaz. „sabch'ota apkhazeti", 8 tebervali.

Ch'urghulia, o. (1983). Kartul-apkhazuri lit'erat'urul-k'ult'uruli urtiertobani. [Georgian-Abkhaz literary-cultural relations]. Tbilisi: „nak'aduli".

Dgebuadze-Pularia, P. (1976). T'q'varchelis lamp'ionebi. Romani. Meore gamotsema. [Tkvarcheli lanterns. novel. second edition]. Sokhumi: „alashara".

Ghlont'i, Sh. (1972). Apkhazetshi kartuli mts'erlobis ganvitarebis ist'oriidan. ts'gn. ghlont'i, sh. lit'erat'uruli siluet'ebi. [From the history of the development of Georgian writing in Abkhazia, book: Ghlonti, Sh. Literary silhouettes]. Tbilisi: „merani".

Gogiava, K'. (1956). Potoltsvena. Romani. [Leaf fall. novel]. Sokhumi: „alashara".

Inal-ipa, Sh. (1975). Akhali gzit, ts'gn. apkhazuri lit'erat'ura. [In a new way, Abkhazian literature]. Tbilisi: „ganatleba".

Khorava, B. (2021). XX sauk'unis 30-iani ts'lebis apkhazetis k'ult'uris ist'oriidan (akhali saarkivo masa-lebis mikhedvit), muzeumi da globalizatsia. saertashoriso k'onperentsiis masalebi. [From the history of Abkhazian Culture in the 30s of XX century (According to new archival materials), Museum and Globalization. International Conference Materials]. Batumi.

Khorava, B. (2023). Apkhazta 1931 ts'lis ant'isabch'ota gamosvlebi, sakartvelo da k'avk'asia – ts'arsuli, ats'mq'o, momavali. I saertashoriso k'onperentsia. [Anti-Soviet Protests of the Abkhazians in 1931, Georgia and the Caucasus - Past, Present, Future. I International Conference]. Tbilisi: sakartvelos universit'et'is gamomtsemloba.

K'obiashvili, M. (2019). P'rolet'aruli narat'ivi kartul mts'erlobashi (1921-1940 ts'ts'.). [Proletarian narrative in Georgian literature (1921-1940)]. Nashromi pilologiis dokt'oris ak'ademiuri khariskhis mosap'oveblad. Tbilisi.

K'varatskhelia, M. (2014). K'liment'i Gogiava, ts'gn. apkhazetis kartuli mts'erlobis ist'oriidan. [Klimenti Gogiava, ed. From the history of Georgian writing in Abkhazia]. Tbilisi.

Mikava, N. (1934). G. Basilaias leksebis shesakheb. [About G. Basilaya's poems]. „Sovetskij pisatel′ Abhazii", 1.

Mosia, T'. (2014). Apkhazetis kartuli mts'erlobis sataveebtan, ts'gn. apkhazetis kartuli mts'erlobis ist'oriidan. [At the beginnings of Georgian writing of Abkhazia, book: From the history of Georgian writing in Abkhazia]. Tbilisi.

P'ap'ask'iri, I. (1952). Temiri. romani. [Temir. novel]. Tbilisi: sakhelmts'ipo gamomtsemloba.

P'ap'ask'iri, I. (1977). Lalis ghirseba. romani. [The dignity of a woman. novel]. Tbilisi: „merani".

Biguaa, V. A., Abkhazou, V. V. (2017). Abkhazskiye pisateli. Biobibliograficheskiy slovar'. [Abkhaz writers. Biobibliographic Dictionary]. Sukhum: Abgosizdat.

Chanba, S. (1935). Seydyk. Perevod s abkhazskogo. [Seydyk. Translation from Abkhazian]. Tiflis: Zakgiz.

Chanba, S. (1986). Sochineniya. [Essays]. Sukhumi: „Alashara".

Labakhua, L. (1980). Stikhotvoreniya i poemy. [Poems and poems]. Sukhumi: Abgosizdat.

Nino Khundadze
ნინო ხუნდაძე
University of Georgia
Tamaz Beradze Institute of Georgian Studies
საქართველოს უნივერსიტეტი
თამაზ ბერაძის სახელობის ქართველოლოგიის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Georgian Culture of the 50s-60s of XX Century and its Historical Premises

XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართული კულტურა და მისი ისტორიული წანამძღვრები

The turn of the 50s and 60s of XX century in Georgia was an era of significant changes in the spiritual life of the country, a new outlook and a new artistic approach appeared, which in its essence opposed the principles of Socialist Realism prevailing at that time.

The purpose of my report is to highlight the important changes taking place in the culture of Georgia at the turn of the that time, based on the comparative research of foundations of these changes – historical premises, here and abroad, and public consciousness, with the Fine Art of that period.

Keywords: Socialist Realism, Liberalisation, Contemporary Georgian Art, Beatnik Generation
საკვანძო სიტყვები: სოცრეალიზმი, ლიბერალიზაცია, თანამედროვე ქართული ხელოვნება, ბიტნიკების თაობა

კულტურის ისტორიაში გვხვდება პერიოდები, როდესაც მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში მანამდე გაბატონებული მხატვრული პრინციპების ფონზე ახალი, დროის შესატყვისი მხატვრული ფორმის ძიების პროცესი შეინიშნება, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების მოთხოვნებს ითვალისწინებს და მის რიტმსა და ხასიათს უკეთ გამოხატავს.

ერთ-ერთი ამგვარი პერიოდი საქართველოში XX ს. 50-60-იანი წლების მიჯნა გახლდათ – მნიშვნელოვანი ცვლილებების ხანა. ამ დროის მწერლობაში, სახვით ხელოვნებაში, მუსიკასა თუ თეატრალურ და კინოხელოვნებაში წარმოჩნდა ახალი მსოფლმხედველობა და ახალი მხატვრული მიდგომა, რაც თავისი არსით უპირისპირდებოდა იმ დროს გაბატონებული სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს.

XXს. 30-40-იანი წლების საქართველოს უმძიმესმა რეალობამ ქვეყნის შემდგომ განვითარებაზე არაერთგვაროვანი გავლენა იქონია. ძნელი წარმოსადგენია, თუმცა ფაქტია, რომ რეპრესიებითა და ომით დასუსტებულმა ქვეყანამ 50-იანი წლების ბოლოს კულტურული აღმავლობა განიცადა. როგორც ჩანს, ცხოვრების მძიმე პირობებმა და ფიზიკურ გადარჩენაზე ზრუნვისათვის „დაკარგულმა“ დრომ ახალგაზრდებში შინაგანი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა გააღვიძა და განათ-

ლებისა და სამყაროს მრავალმხრივი შეცნობის სურვილი გაუმძაფრა, რაც მთელი თაობის სულიერი და ინტელექტუალური განვითარების საწინდარი აღმოჩნდა. ამასთანავე, განათლებული და ნიჭიერი თაობისათვის დროისაგან მინიჭებულმა გარკვეულმა შემოქმედებითმა თავისუფლებამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ხელოვანთა მთელი პლეადის ჩამოყალიბებაზე, რომელიც მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ნიჭითა და დახვეწილი მხატვრული აზროვნების უნარით გამოირჩეოდა. მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში მათი ერთდროული გამოჩენა თამამად შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მნიშვნელოვანი მოვლენა, მეტიც ახალი ეტაპი საქართველოს კულტურის ისტორიაში.[1]

პოლიტიკური რეპრესიებისა და მეორე მსოფლიო ომის „შვილებს“, რომლებმაც „ჯოჯოხეთური” ბავშვობა და ყრმობა განვლეს, 50-იან წლებში მოულოდნელმა პოლიტიკურმა პროცესებმა ქვეყნის განსხვავებული გზით განვითარების იმედი გაუჩინა, რაც ცხოვრების მიმართ არა მარტო ხელოვანთა, არამედ მთელი საზოგადოების რომანტიკული დამოკიდებულების საფუძვლადაც კი იქცა. ახალგაზრდა შემოქმედთა ამ თაობაში, რომლებსაც საუცხოო პედაგოგები ჰყავდა და 1910-20-იანი წლების კულტურის სახით მნიშვნელოვანი საფუძველი გააჩნდა (შუა საუკუნეების მხატვრულ ტრადიციის მიღმა), გამოიკვეთა განსაკუთრებული ინტერესი ნაწარმოებთა მხატვრული ენის, ფორმის, ზოგადად ფორმალური საშუალებების, მათი მრავალფეროვანი შესაძლებლობების მიმართ. აღსანიშნავია, რომ მხატვრული ძიების ეს პროცესი ლოკალური მოვლენა არ ყოფილა – საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა რესპუბლიკა მოიცვა. განსხვავებას თვითმყოფადი ნაციონალური ნიშნები განაპირობებდნენ, რაც ეროვნული მხატვრული სკოლების განვითარების და მხატვრთა შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის, შემოქმედებითი თავისუფლების საფუძვლად იქცა. ამ საერთო ტენდენციას სტალინის გარდაცვალების შემდგომი პოლიტიკური პროცესები, „ცენტრში” შემუშავებული საერთო, მოჩვენებითად „განახლებული“ იდეოლოგია და, ამავე დროს, სისტემაში გაჩენილი, ჯერ კიდევ უხილავი, ბზარები განსაზღვრავდა[2].

იდეოლოგიაში „ლიბერალიზმის“ გაელვებამ 1950-იანი წლების ბოლოს კულტურის სფეროში მიმდინარე პროცესები ახალ კვალში ჩააყენა, და როგორც ხშირად ხდება ხოლმე, ერთი შეხედვით შეურყეველი, „ურჩხული“ სისტემის დიდი დასასრულის საინტერესო დასაწყისად აქცია. ჩვენი მსჯელობა უმეტესად სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს ეფუძნება – იმ დროიდან, სადაც იწყება ე. წ. „დათბობა“ და გრძელდება მანამ, სანამ 1963 წელს გაჩნდება იატაქვეშა ხელოვნება.

---

[1] აქ უპრიანია, გავიხსენოთ, რას წერს დიმიტრი თუმანიშვილი: *„ამბობენ და წერენ კიდეც, რომ ქართულ კულტურას 1960-იან, 1970-იან წლებში აღმავლობა ჰქონდა – ეს არ არის სიმართლე. ქართულ კულტურას ამ დროს და ნებისმიერ სხვა დროსაც, ჰყავდა ბევრი ნიჭიერი მუშაკი – მწერლები, პოეტები, რეჟისორები, მხატვრები, მსახიობები – როგორ არ გვყავდა? დღესაც გვყავს და ხვალაც გვეყოლება, მაგრამ კულტურის აღმავლობა ნიჭიერი ადამიანების რაოდენობით კი არა, საშუალო დონით იზომება. ეს საშუალო დონე კი ყველაფერში თავდაღმართზე მიდიოდა – კატასტროფულად და, პირველ ყოვლისა, თვალსაწიერის, განათლებულობის, ურთიერთობის კულტურის თვალსაზრისით. იმის გარდა რომ რაღაც უნდა შექმნა, მეცნიერებაც და ხელოვნებაც კიდევ ამ შექმნილის აღქმას, ამ შექმნილის მეოხებით განმტკიცებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობას გულისხმობს, რომელიც სწორედ ამ დროს ჩვენთან სრულებით მოიშალა“* (თუმანიშვილი, 2020, გვ. 211). მიმაჩნია, რომ ეს მოსაზრება დროითი დისტანციიდან და საკითხის ზედმიწევნით განზოგადების საფუძველზე, სიმართლეს შეესაბამება, თუმცა ბოლომდე ვერ ვიზიარებ, რადგან მიმაჩნია, რომ 50-იანის ბოლო და 60-იანი წლების დასაწყისი იყო ის დრო, როდესაც საზოგადოების დიდი ნაწილი იყო შემოქმედი, მეორე დიდი ნაწილი აღმქმელი და მათი ურთიერთობა განმტკიცებული იყო ამ შექმნა-აღქმის უმნიშვნელოვანესი პროცესით. ეს პროცესი იმდენად მძლავრი იყო, რომ საზოგადოების მხოლოდ მცირე ნაწილი დარჩა მის მიღმა.

[2] სტალინის გარდაცვალების შემდგომ ნიკიტა ხრუშჩოვის მიერ „პიროვნების კულტის“ დამხობას ცალსახად თითქოს ბევრი რამ უნდა შეეცვალა. ხელოვნურ აკრძალვებს კულტურის სფეროში მაინც, ბოლო უნდა მოღებოდა. თუმცა, სსრკ მაშინდელ მთავრობას, მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს გმობდა, ტოტალიტარული სისტემის მოშლა სულაც არ სურდა. მათი განცხადებები და ქმედება ურთიერთგამომრიცხავი იყო. ცხადია, სურდათ სტალინის პოლიტიკის გაგრძელება, განსაკუთრებით კულტურის სფეროში, განაცხადეს კიდეც, თუმცა დაწყებული პროცესის შეჩერება ვეღარ მოხერხდა, რაზეც, როგორც ჩანს, მსოფლიო პროცესებმაც მოახდინა გავლენა.

როდესაც XX საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიულ მოვლენებს და მათ შედეგებს განვიხილავთ, უსათუოდ გასახსენებელია პოლიტიკაში, ეკონომიკასა და კულტურაში მიმდინარე რევოლუციური ხასიათის მოულოდნელი და რადიკალური პროცესები, რომლებიც 1950-იანი წლების ბოლოსა და 1960-იანი წლების მსოფლიოში განვითარდა და ამ პერიოდის სოციალურ-კულტურული ფენომენი განსაზღვრა. თვით ეს პროცესები, 1930-50-იანი წლების ისტორიული წანამძღვრების საფუძველზე, საზოგადოებაში განვითარებულმა პროტესტის საერთო განცდამ განაპირობა და, მთელი სიმძლავრით მოიცვა აშშ. აღსანიშნავია, რომ აშშ გავლენა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებზე, იაპონიასა და ავსტრალიაზეც კი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ მოქმედება ყველგან ერთი მოდელით წარიმართა (ხუნდაძე, 2005, გვ. 114).

1960-იანი წლები იყო ეპოქა, როდესაც სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი თაობა, რომელთაც ამერიკის შეერთებულ შტატებში „Baby Boom“-ის სახელით მოიხსენიებენ. ამ თაობას წილად ხვდა ძლიერი, მდიდარი და ყოველმხრივ დაცული ქვეყანა, რომელიც მათი მშობლების, მეორე მსოფლიო ომის დეპრესიისა და „ცივი ომის“ პირველ წლებში მოღვაწე ახალგაზრდების, „ინდუსტრიის ჯარისკაცების“ (კაკაბაძე, 1979, გვ. 20) მუყაითი შრომის, თვითდისციპლინისა და მომჭირნეობის შედეგად გაძლიერდა და ცხოვრების მაღალი სტანდარტი შეიძინა. გასაკვირია, თუმცა ფაქტია, რომ სიმდიდრესა და უსაფრთხოებაში გაზრდილი ახალი თაობისთვის მშობლების ცხოვრების ფორმა, მათი აზროვნება მიუღებელი აღმოჩნდა. სამოციანელებმა უდიდესი მნიშვნელობა მიანიჭეს შინაგანი, ინდივიდუალური თავისუფლების მოპოვებას, ისწრაფოდნენ სულიერის შემეცნებისკენ და იკვლევდნენ სხვადასხვა რელიგიას, არაფრად მიიჩნევდნენ მატერიალურ კეთილდღეობას, რითაც წინააღმდეგობაში აღმოჩნდნენ და დაუპირისპირდნენ მამათა თაობას. ეს დაპირისპირება რევოლუციურ აზროვნებასა და კულტურულ რადიკალიზმში აისახა. ისინი, ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში რეალურ ცვლილებებს მოითხოვდნენ და პროტესტს გამოხატავდნენ განათლების, პოლიტიკის, ადამიანის უფლებების დაცვის ცალკეული საკითხების გამო, მთელ რიგ სამეცნიერო თუ ტექნიკურ, აგრეთვე ეკონომიკურ ნოვაციებთან ერთად შეიქმნა ალტერნატიული კულტურა. მუსიკაში რიტმ-ენ-ბლუზის და ფოლკის საფუძველზე ახალი მიმდინარეობები – როკ-ენ-როლი და როკი წარმოიშვა (ვუდი გატრი, ბობ დილანი, ელვის პრესლი, ჯენის ჯოპლინი, ჯიმი ჰენდრიქსი, The Bich Boys, და სხვ. (განსაკუთრებულად აღსანიშნავია The Beatles)). ამ პერიოდის პოპულარულ ლიტერატურაში კი ე. წ. „ბიტნიკები“ – ლიტერატურული რადიკალები, თავიანთ ნაწარმოებებში სოციალურ პრობლემატიკას ასახავდნენ და განიხილავდნენ (ჯეკ კერუაკი, ალენ გინზბერგი, უილიამ ბეროუზი და სხვა). ომის შემდგომ ვიზუალურ ხელოვნებაში გაჩნდა ახალი მინდინარეობები – აბსტრაქციული ექსპრესიონიზმი – მარკ როტკო, ჯექსონ პოლოკი, ვილემ კუნინგი; პოპ არტი – რობერტ რაუშენბერგი, ენდი ვორჰოლი; კონცეპტუალური ხელოვნება, ნიუ იორკის სკოლა და სხვა. მოხდა ტრადიციულ ფასეულობათა გადაფასება, შეიცვალა ცხოვრების სტილი და კანონები. ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე ტურბულენტური პერიოდი ამერიკის ისტორიაში. ამ პერიოდში წარმოქმნილი მრავალი რევოლუციური იდეა – სექსუალური ლიბერალიზმი, კანაფის დეკრიმინალიზაცია, ცენზურის შესუსტება, დღესაც აგრძელებს არსებობას (Philips, 2012).

ახალგაზრდობის მიერ შინაგანი თავისუფლების მოპოვებისა და დამკვიდრებისაკენ სწრაფვა XX საუკუნის 50-60-იანი წლების მსოფლიოსათვის დამახასიათებელ, შეიძლება ითქვას, მისი თავისებურების განმსაზღვრელ მოვლენად იქცა და, როგორც ჩანს, მეორე მსოფლიო ომისა და ომის შემდგომი პოლიტიკის შედეგი იყო. ეს მოძრაობა უდაოდ ბუნებრივი და იმდენად მძლავრი აღმოჩნდა, რომ პოლიტიკურ-კულტურული თვალსაზრისით ჩაკეტილ და იზოლირებულ საბჭოთა კავშირზეც კი ჰპოვა გარკვეული ასახვა – უშუალოდ საბჭოთა კავშირისათვის დამახასიათებელი პოლიტიკური ვითარების ფონზე, თავისებურად განვითარდა.

საქბჭოთა კავშირში ამ დროისათვის ე.წ. „განვითარებული სოციალიზმი“ თავისი არსებობა-წინსვლის კულმინაციას აღწევს. 50-60-იანი წლების მიჯნიდან ის ერთ ადგილზე იყინება, ხოლო 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან კი უკუსვლას იწყებს და, თუ 30-40-იან წლებში სოციალიზმის

მშენებლობის ეპოქა თვისობრივად სახასიათო კულტურას ჰქმნის, 50-იანი წლებიდან ამ კულტურას სტაგნაციურ მდგომარეობაში აყენებს, ხოლო მის წიაღში, შეიძლება ითქვას, ფორმითა და შინაარსით მსგავსი, თუმცა არსობრივად სრულიად განსხვავებული ხასიათის კულტურა ვითარდება. ყოველივე ზემოაღნიშნული, ბუნებრივია, განაპირობა იმ ისტორიულ-პოლიტიკურმა პროცესებმა, რომელიც დამახასიათებელი იყო „განვითარებული სოციალიზმის“ კვდომის მდგომარეობისათვის.

სტალინის გარდაცვალებასთან ერთად ქვეყანაში ახალი ისტორიული პერიოდი დაიწყო. წინასწარ მისი ზოგადი არსის განსაზღვრაც კი შეუძლებელი იყო. სტალინის მემკვიდრეებს შორის, გარეგნული ერთსულოვნებისა და ეფექტური მმართველობის მიღმა, დაძაბული, შეიძლება ითქვას, დრამატული წინააღმდეგობა იმალებოდა. ხელისუფლება „ტრიუმვირატის“ – გ. მალენკოვის, ლ. ბერიასა და ნ. ხრუშჩოვის ხელში აღმოჩნდა. მთელი რიგი პოლიტიკური მოვლენების შემდგომ ნ. ხრუშჩოვმა უწინდელი თანამებრძოლები ჩამოიცილა და ქვეყნის მართვის განსხვავებული გზა შეარჩია (თუმცა, ხელისუფლებაში მაინც დარჩა მმართველთა ორი სხვადასხვა პოზიციის მქონე ჯგუფი). საბჭოეთის ახალმა ხელისუფლებამ უცხოეთთან ურთიერთობის ვაკუუმი შეავსო და თანდათანობით დაიწყო საზღვარგარეთის ქვეყნებთან კავშირების დამყარების მიმართულებით ქმედითი ნაბიჯების გადადგმა. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი მაინც 1930-იან წლებში რეპრესირებულთა რეაბილიტაციის პროცესის დაწყება იყო, რაც, მნიშვნელოვანწილად, ნ. ხრუშჩოვის პოპულისტური პოლიტიკით იყო ნაკარნახევი. ცხადია, საბჭოთა კავშირის პოლიტიკურ ხელმძღვანელობას საბჭოთა სისტემის შეცვლა არ სურდა და არც შეეძლო (გურული და სხვ., 2003, გვ. 180-181).

მთავრობის ახალმა ხელმძღვანელმა საბჭოთა კავშირში შექმნილ პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ პრობლემებს გამართლება მოუძებნა და ამ საქმეში ი. სტალინი და მისი გარემოცვა დაადანაშაულა. XX საუკუნის 20-30-იანი წლებისა და მომდევნო პერიოდის პოლიტიკური რეპრესიებიც ერთმნიშვნელოვნად სტალინსა და ლ. ბერიას „დაბრალდა”.

და მაინც, მიმდინარე პოლიტიკურმა პროცესებმა, სახელმწიფო მართვის „შერბილებულმა” მეთოდებმა, საზოგადოებას დემოკრატიზაციის იმედი ჩაუსახა. ეს რწმენა ხალხში სკკპ XX ყრილობის (1956 წ.) გადაწყვეტილებების შემდეგ კიდევ უფრო გაღრმავდა, როდესაც ხრუშჩოვმა ოფიციალურად დაგმო სტალინის პიროვნების კულტი და საბჭოთა საზოგადოების დემოკრატიული განვითარების კურსი თავისებურად განსაზღვრა. სერიოზული ცვლილებები განხორციელდა საერთაშორისო პოლიტიკის მიმართულებითაც. ქვეყნის მეთაურმა სხვადასხვა საზოგადოებრივი წყობილების მქონე სახელმწიფოთა მშვიდობიანი თანაარსებობა „ცივი ომის“ ალტერნატივად განიხილა. ეს იყო ატომური ერის ჩიხიდან მსოფლიოს გამოყვანის პირველი რეალური შეთავაზება.

თუმცა, სოციალისტურ ქვეყანაში ე.წ. „დემოკრატიული“ მოვლენების განვითარების მიუხედავად, თავისუფალი ნების ყოველგვარი გამოვლინება მომენტალურად აღიკვეთებოდა.

თანდათან ცხადი ხდებოდა, რომ ხრუშჩოვის პოლიტიკა მარცხისათვის იყო განწირული; პოლიტიკური კურსის მოდერნიზაციამ სოციალისტური სახელმწიფოს იდეოლოგიური გამოფიტვის პროცესი დააჩქარა და ქვეყანამ დაღმასვლა დაიწყო. აღსანიშნავია, რომ უშუალოდ ნ. ხრუშჩოვის შუამდგომლობით გადაიხედა ა. ჟდანოვის დადგენილებები კულტურის საკითხებზე (Жданов, 1957) და გადაწყდა, ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებებზე ცენზურის შესუსტება. ამ მოვლენის ფონზე გამოქვეყნდა კიდეც ა. სოლჟენიცინის ეპოქალური ნაწარმოები „ივან დენისოვიჩის ერთი დღე“. არსებული ცხოვრებისათვის ნონკონფორმიზმის, უთანხმოების და, მითუმეტეს, იატაკქვეშა ხელოვნების მნიშვნელობა ჯერ კიდევ უცნობი იყო. ოფიციალურად მიღებული დოქტრინის უგულებელყოფა ხელოვნების განვითარების თავისებურებად აღიქმებოდა, რომელიც ადამიანისა და გარემომცველი სამყაროს დაუსრულებლად ცვალებადი ხასიათის ურთიერთობებით იყო განპირობებული (Молева, 1989, გვ. 26).

ალბათ, ამ მიზეზით, ე. ბელიუტინის სტუდიელების (სტუდია არსებობდა 1954-წლიდან) დიდი გამოფენის გახსნას მოსკოვში (1962 წლის აპრილი), კინოს სახლში ა. ტარკოვსკის ფილმის – „ივანეს ბავშვობა“, პრემიერა რომ დაამთხვიეს კინემატოგრაფისტებმა, მიხაილ რომმა *„აღორძინების პროცესში მყოფი ხელოვნების დღესასწაული“* (Молева, 1989, გვ. 23) უწოდა (სტუდიელთა ნაწარ-

მოებების ანალიზი ცხადყოფდა, რომ მათ მხატვრულ მეთოდს მოდერნიზმის ტრადიციები ედო საფუძვლად). 1962 წლის ნოემბერში, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიისა და არქიტექტორთა კავშირის თხოვნით მომზადდა სტუდიის მხატვართა გაფართოებული გამოფენა. ვერნისაჟი მათსავე შენობაში (მოსკოვში, დღევანდელ ა. სოლჟენიცინის ქუჩაზე, ტაგანკის რაიონი) გაიმართა და ისტორიაში „ტაგანკის გამოფენის“ სახელით შევიდა. ვერნისაჟს უამრავი სტუმარი, კულტურის სამინისტროს მიერ სპეციალურად მოწვეული კორესპონდენტთა კორპუსი და საბჭოთა ტელეოპერატორები ესწრებოდნენ, რომლებიც რეპორტაჟს ევრომაუწყებლობის შეკვეთით ამზადებდნენ.

მთავრობაში ორი განსხვავებული პოზიციის არსებობამ იჩინა თავი. მეორე დღესვე, მოსკოვის საქალაქო კომიტეტის კულტურის განყოფილებამ მოსკოვის მხატვართა კავშირის მოთხოვნით, რომელიც ცენზურის ფუნქციების განხორციელებას იმიზეზებდა, გამოფენა დახურა და მეტიც, სტუდიელებს ნამუშევრები შენობიდან სასწრაფოდ გაატანინა. სამი დღის შემდეგ კი, ცენტრალური კომიტეტის გადაწყვეტილების თანახმად, კულტურის განყოფილების გამგემ ეს უზარმაზარი ექსპოზიცია ერთ ღამეში კვლავ აღადგენინა, თუმცა ახლა უკვე მანეჟის საგამოფენო დარბაზში, მხატვართა კავშირის საიუბილეო გამოფენის ფარგლებში. ახლად შექმნილი იდეოლოგიური კომისია სტუდიელთა მხატვრული მეთოდის გაოფიციალურებას გეგმავდა, სოციალისტური რეალიზმის „განშტოებად“ მის წარმოჩენას. იდეოლოგიური სტრუქტურების ეს ნაბიჯი ესთეტიკური კატეგორიების დამკვიდრებასა თუ განადგურებას როდი გულისხმობდა. ეს იყო „განსხვავებული აზრის“ პრეცედენტი, რაც თვით ხრუშჩოვის პოლიტიკური ცვლილებების გამომძახილად ჩაითვლებოდა. თუმცა გამოფენაზე მოულოდნელად გამოჩენილმა ნ. ხრუშჩოვმა ყველაზე მიუღებელი ფორმით დაგმო მხატვართა და მოქანდაკეთა ნამუშევრები[1].

ინტელიგენცია და მთავრობის აპარატის თანამშრომლები, ვინც თავსმოხვეული დოგმებისაგან ხელოვნების განთავისუფლებისა და მხატვრული შემოქმედების თავისუფალი განვითარების იდეას იზიარებდა, კულტურის სფეროში ამ უცაბედი დრამატული შემობრუნების პროგრესული წანამძღვრების აღდგენის იმედს არ კარგავდა (Молева, 1989, გვ. 29).

სამწუხაროდ, ცოტა ხანში, 1963 წელს, ცენტრალური კომიტეტის პლენუმზე, რომელიც იდეოლოგიის პრობლემებს მიეძღვნა, ხრუშჩოვის „მოღვაწეობა“ „სრული მარცხით“ დასრულდა. ამ მოვლენებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა საბჭოთა კავშირში დისიდენტური მოძრაობის წარმოშობა, რაც პლურალიზმის საბოლოო აღმოფხვრასთან ერთად 1960-იან წლებში განსაკუთრებით გაძლიერდა. ე. ბელიუტინის სტუდიისა და „ტაგანკის“ ვერნისაჟის ხმაურიანი ისტორია აღნიშნულ პერიოდში საბჭოთა კავშირის კულტურის სფეროში მიმდინარე წინააღმდეგობრივი პროცესებისა და „ცრუდემოკრატიის“ ამსახველი უტყუარი დოკუმენტია. მთავრობამ სტალინის რეჟიმი, მისი მმართველობის ფორმა ვერ დათმო და მიმდინარე მოვლენების ფონზე იმავე სახით ვეღარც შეინარჩუნა. ამ გარემოებამ კულტურის სფეროში მხატვრული აზროვნების თავისებური ფორმის ჩამოყალიბება განსაზღვრა. 50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იანი წლების დასაწყისში მოღვაწე შემოქმედებითი თაობის მნიშვნელოვანი ნაწილი ოფიციალური დოგმებისა და მოთხოვნებისაგან შეგნებულად და თანამიმდევრულად განთავისუფლდა. მათ, მხატვრული ძიების შედეგად შინაგანი თავისუფლების გამოხატვის საინტერესო ფორმებს მიაგნეს, რაც, იმავდროულად, არსებულ რეალობასთან მხატვრული შემოქმედების თავისებურ ადაპტაციას გულისხმობდა (ხუნდაძე, 2005, გვ. 117).

ოცდაათიანი წლების „კულტურულმა რევოლუციამ“ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები, მეტიც „ტოტალიტარული ხელოვნება“ (Golomstok 1990) დაამკვიდრა საბჭოთა საქართველოში. თუმცა აღსანიშნავია, რომ კულტურას, გარდა გარეგანი ფაქტორებისა, განვითარების შიდა იმპულ-

[1] „ტაგანკის“ გამოფენას თბილისში რამდენიმე წლით უსწრებდა (1957 წელი) ლადო გუდიაშვილის, გახმაურებული, რეტროსპექტული გამოფენა დღევანდელ ეროვნულ გალერეაში, რომლის ნებაც მთავრობამ დართო მხატვარს მრავალწლიანი პაუზის შემდეგ. დაათვალიერა რა გამზადებული ექსპოზიცია წინა საღამოს, ცენზურამ აკრძალა მეორე დღეს გამოფენის გახსნა. დილას გალერეასთან დამთვალიერებელთა უპრეცენდენტო რაოდენობა შეიკრიბა. სტუდენტებმა (50-იანელმა მხატვრებმა) შენობის კარი ძალის გამოყენებით გახსნეს. ეს უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო საბჭოთა საქართველოს ისტორიაში.

სები, საკუთარი კანონზომიერებანი გააჩნია, რომელიც ძნელად ეგუება იძულებითი წესით თავს მოხვეულ დოგმებს, ამიტომ დროთა განმავლობაში თავი იჩინა ხელოვანთა თავისუფალმა ნებამ, რომელიც ფორმალური ხასიათის ძიებებში გამოვლინდა, რაც მალევე „ფორმალიზმად“ მოინათლა და არა მხოლოდ ცენზურის, არამედ ტოტალური ტერორის გზით აღმოიფხვრა (დახვრიტეს სანდრო ახმეტელი, პეტრე ოცხელი, ევგენი მიქელაძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილი და მრავალი სხვა).

პოლიტიკური რეპრესიები არც ომის შემდგომ პერიოდში შენელებულა: საქართველოს მთავრობამ ჟურნალების „ზვეზდასა“ და „ლენინგრადის“ მსგავსად (1946 წ.) საჭიროდ სცნო ჟურნალ „მნათობის“ მუშაობის „გარდაქმნა“; სამხატვრო აკადემიასა და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ჩამოაშორეს დავით კაკაბაძე; ლადო გუდიაშვილი „ფორმალისტად“ მონათლეს... 1955 წელს საბჭოთა საქართველოს მხატვართა კავშირის III ყრილობაზე ს. ქობულაძე თავის მოხსენებაში „საბჭოთა გრაფიკული ხელოვნება“, წერდა: *„...სახესა და შინაარსთან ფორმის სრულ შეუსაბამობას ვხვდებით... რაც ფორმალიზმად გადაიქცევა...“.* ლ. გუდიაშვილმა მიიღო მითითება სწორად შეერჩია თემატიკა და ძველი შეცდომებისგან დაეხსნა თავი. აქვე გაკრიტიკებულია ახალგაზრდა მხატვართა თაობა: *„მოდელირება, როგორც უმნიშვნელოვანესი, სხვათაგან გამორჩეული მიზანი, საგნის გამოსახულების აგების ტექტონიკურობასთან ორგანული შეხამების გარეშე აზრს კარგავს – გამომსახველობითი საშუალებების მიმართ ფორმალურ დამოკიდებულებად გადაიქცევა... სახვითი საშუალებებით გატაცება ხელოვნების მთავარ მიზანს როდი წარმოადგენს, მხატვრული სახის შექმნა შემოქმედებისადმი ფორმალური დამოკიდებულებაა... ხელოვნების ფორმალისტური ტენდენციები რეალიზმის ზოგადი ნიშნებითაა შენიღბული...“* (საქმე 87-3-365).

ამ დოკუმენტების გაცნობისას თავისთავად ჩნდება ისეთი შეგრძნება, რომ ოფიციალური ორგანოს, ოფიციალურ ღონისძიებაზე, ოფიციალური პირი – ამ შემთხვევაში საქართველოს სამხატვრო აკადემიის დირექტორი, ვალდებულია ქვეყანაში „დამკვიდრებული“ იდეოლოგიის წინაშე, ოფიციალური კრიტიკის ფორმით „ხარკი“ გაიღოს. იგი აყენებს გარკვეულ მოთხოვნებს, იძლევა კონკრეტულ მითითებებს. ეს მოსაზრება პირველ რიგში თვით ს. ქობულაძის, როგორც მხატვრის პროფესიონალიზმსა და ოსტატობას ეფუძნება და, ამავე დროს, იმ ფაქტს, რომ XX ს. 50-60-იან წლებში მოღვაწე გრაფიკოსთა მთელი თაობა, რომელთა შემოქმედება თავისი არსით უპირისპირდებოდა იმ დროს გაბატონებული სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს ს. ქობულაძის აღზრდილი იყო.

ამ თაობის მხატვრებთან კერძო საუბრებში ირკვევა, რომ ცენტრთან შედარებით, ქვეყნის „პერიფერიებში“ ნ. ხრუშჩოვის „დათბობის“ პერიოდის[1] ფონზე შემოქმედებითი განვითარებისათვის შედარებით უკეთესი „პირობები“ იყო და ეს პროცესი, შეიძლება ითქვას, „უმტკივნეულოდ“ მიმდინარეობდა. სამხატვრო აკადემიიდან წინა წლებში, სხვადასხვა, სოციალისტური წყობისათვის მიუღებელი, საქციელის გამო გარიცხული სტუდენტები 50-იანი წლების მეორე ნახევარში აღადგინეს (მაგ. ლ. ცუცქირიძე, რომელიც ლადო გუდიაშვილის „გამოსარჩლების“ გამო იქნა გარიცხული) და მომდევნო წლებში, არაერთხელ შექმნილი უხერხული სიტუაციის მიუხედავად, აღარ გაურიცხავთ. ტალანტი, როგორც ჩანს, იდეოლოგიურ „მოთხოვნაზე“ მაღლა იდგა.

ცხადია, რომ რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე, კულტურის აგიტაციურ-პროპაგანდისტული ფორმების მომძლავრების მიუხედავად, ქართულ კულტურას თვითმყოფადი მხატვრული სახე არ დაუკარგავს (ამის დასტურია თუნდაც მხატვრების – ლადო გუდიაშვილის, დავით კაკაბაძის, ქეთევან მაღალაშვილის, ელენე ახვლედიანის, ალექსანდრე ციმაკურიძის, დავით გაბაშვილის, ალექსანდრე ბაჟბეუქ-მელიქოვის, ვალენტინ შერპილოვის და სხვათა შემოქმედება) და სულ მცირე საშუალებაც კი, კონკრეტულ შემთხვევაში 50-იანი წლების ისტორიული ვითარება, საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ შემოქმედების ყველა სფეროში ერთიანი ძალით ეჩინა თავი და მის საფუძველზე საინტერესოდ განვითარებულიყო.

[1] Оттепель ამ პერიოდს ილია ერენბურგმა უწოდა.

აღსანიშნავია, რომ მხატვართა დიდმა ნაწილმა რეალისტური ტრადიციები გააგრძელა, თემატიკის შერჩევაშიც დროის მოთხოვნებისადმი ხარკის გადახდის მომენტი იგრძნობოდა, ასახავდნენ რა მოღვაწეობის ისეთ სფეროებს, რომელიც, თავისთავად, ყოველგვარ ლირიზმს მოკლებული იყო, რაც ერთი შეხედვით სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების მორჩილებად შეიძლება მივიჩნიოთ. თუმცა, ყოველი სურათი შემოქმედის თავისებური ინტერპრეტაციის ნიმუშია, ხშირად განსხვავებული სტილური თუ სახვითი თავისებურებებით, გამოხატვის ფორმის, მხატვრული საშუალებებისა თუ ხერხების მეტყველი, სხარტი, ყველაზე შესაფერისი ვერსიის ძიებას რომ ასახავს.

მხატვართა ამ მრავალრიცხოვან თაობას ჰუმანიზმი, ყოველდღიურ ყოფასა და საქმიანობაში „უმნიშვნელო მნიშვნელოვანისა“ და ლირიკულის აღმოჩენა, მაღალი ხელოვნების ტრადიციებისადმი ჭეშმარიტი ერთგულება, და მათ საფუძველზე სახვითი საშუალებების, მათი ახლებურად გააზრების მიმართ ინტერესი ახასიათებდა.

მოღვაწეობის დასაწყისშივე, ქართველი მხატვრები ალექსანდრე ბანძელაძე, ავთო ვარაზი, დიმიტრი ერისთავი, რევაზ თარხან-მოურავი, ედმონდ კალანდაძე, ზურაბ ლეჟავა, ჟანი მეძმარიაშვილი, თენგიზ მირზაშვილი, ზურაბ ნიჟარაძე, დინარა ნოდია, გურამ ქუთათელაძე, თეიმურაზ ყუბანეიშვილი, ლევან ცუცქირიძე, ჯიბსონ ხუნდაძე და სხვ. თვითგამოხატვის საუკეთესო ფორმებს ხალხურ შემოქმედებაში აღმოაჩენდნენ და სახოვანი მეტაფორის შესაქმნელად ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ საწყისებს იყენებდნენ. ხალხური ხელოვნების პლასტიკური სამყაროსადმი ინტუიციური თუ შეგნებული ლტოლვა მათ ფორმის თავისებური, ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევდა. ფოლკლორულ-ნაციონალური ტრადიციები მხატვრის შემოქმედებით აზროვნებას განზოგადების ახლებური ფორმებისაკენ უბიძგებდა და გარკვეულ თემატურ თუ სტილურ გამოცდილებას, თავისუფლებას აზიარებდა[1], ამერიკული მუსიკის მსგავსად, ბლუზისა და ფოლკის საფუძველზე, როკი რომ წარმოიშვა.

სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულები უფროსი თაობის მხატვართა გვერდით თანდათან წამყვან ადგილს იკავებდნენ. მათი ნამუშევრები აღფრთოვანებისა და კრიტიკის, მოწონებისა და კამათის საგანი ხდებოდა (გვახარია, 1987, გვ. 86). საინტერესოა, რომ 1964 წ. თბილისში სსრკ სამხატვრო აკადემიის პრეზიდიუმის გასვლითი სხდომა ჩატარდა. ეს პერიოდი საბჭოთა იდეოლოგიის განმტკიცების მორიგ ტალღას დაემთხვა. სხდომას სსრკ სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი ვ. სეროვი თავმჯდომარეობდა. სხდომის დასკვნით სიტყვაში მან მწვავედ გააკრიტიკა დასავლური მხატვრული მიმდინარეობები, ევროპული სწავლების მეთოდები და ბოლოს აღნიშნა: *„სოციალისტური რეალიზმის მეთოდიდან გადახვევისა და მწირი თემატიკით (мелкотемье) გატაცების ცალკეული გამოვლინება ქართველ მხატვართა გარკვეული ნაწილის შემოქმედებაში, ისევე როგორც სხვა რესპუბლიკების მხატვართა შორისაც, აღინიშნა... თავიანთი ცხოვრება ნათლად, დამაჯერებლად და დიდი გატაცებით ყველა ქართველმა მხატვარმა როდი გამოხატა... ჩემი აზრით, სულერთი არაა რას ასახავ... ცხოვრების არსს ახალგაზრდა მხატვრები უფრო ღრმად უნდა ჩასწვდნენ“* (საქმე 84-5-21).

თემატიკის სიმწირის ქვეშ ახალი თაობის მხატვართა მიერ „ახალი გმირის“ ძიება და წინ წამოწევა იგულისხმებოდა. ეს „ახალი გმირი“ „ჩვეულებრივი ისტორიების“ ერთ-ერთი მოქმედი პირი „ადამიანური ადამიანი“ იყო (ანდრიაძე, 1987, გვ. 125). უბრალო, ყოველდღიურ ყოფით მოვლენებში ცხოვრებისეული სინამდვილის დოკუმენტური ასახვა შემოქმედთა მხატვრული ხედვის თავისებურებას განსაზღვრავდა. სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულები ძირითად ყურადღებას ნაწარმოებთა მხატვრულ მხარეზე ამახვილებდა. მათთვის მნიშვნელოვანი გახდა ღირებუ-

[1] თანამედროვე ხელოვნების განვითარებაში ეროვნული, ტრადიციული ფორმების მნიშვნელობაზე მიანიშნებს ხელოვნებათმცოდნე დ. თუმანიშვილი და აღნიშნავს, რომ "მრავალი ტრადიციული ფორმა აწინდელ ადამიანთა სულისთვისაც საუკეთესო და ყველაზე სასარგებლო საზრდოა, საუკეთესო ნიადაგი, რომელზედაც კვლავ შეიძლება გაიხაროს გრძნობა-გონებამ... „ტრადიცია“... ღეროა, ყოველ დროს ერთი და იმავე წვენით გაჟღენთილ, თან კი სათითაოდ განუმეორებელ ფოთლებს და ყვავილებს რომ გამოისხამს“ (თუმანიშვილი 2001, გვ. 287).

ლებათა განსხვავებული სისტემა და ახალი გამომსახველობითი საშუალებები (ხუნდაძე, 2005, გვ. 118).

XX საუკუნის 60-იანი წლების ისტორიულ-კულტურული ვითარების ეს მცირე მიმოხილვა ფილოსოფოს ზურაბ კაკაბაძის სიტყვებით მინდა დავასრულო, რომელიც ეპოქალური ცვლილებების გარდაუვალ აუცილებლობას ისტორიულ კანონზომიერებად მიიჩნევდა: *„კაცობრიობის ცხოვრება... ისტორიაა, სადაც ეპოქა ეპოქას ცვლის. ეპოქა რომ ეპოქას ცვლის, ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველ ეპოქას თავისი საზღვარი აქვს, თავის დროზე კრიზისულ სტადიაში შედის“.* ხოლო შემოქმედი ადამიანი კი, მისივე თქმით, *„განსაკუთრებული ინტუიციით გამოირჩევა და ამიტომ ცხოვრების ახალი იდეალის დანახვისა და ძველის კრიტიკული მხილებისა და უარყოფის მხრივ, ანუ ისტორიის ქმნის მხრივ, უკან არ მისდევს სხვებს, არამედ წინ მიუძღვის“* (კაკაბაძე, 1979, გვ. 60/236).

გამოყენებული ლიტერატურა:

ანდრიაძე, დ. (1987). ათწლეულების გზაგასაყარზე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 19. თბილისი: საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა.

გვახარია, გ. (1987). დიმიტრი ერისთავი – ფილმის მხატვარი. ალმანახი „კინო“. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

გურული, ვ., ვაჩნაძე, მ., შველიძე, დ., კირთაძე, ნ., წოწკოლაური, ა., ფირანიშვილი, პ. (2003). საქართველოს ისტორია XX საუკუნე. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, „არტანუჯი“.

თუმანიშვილი, დ. (2001). „ტრადიციის რაობისათვის“. „წერილები, ნარკვევები“. თბილისი: „წმინდა ნინო“.

თუმანიშვილი, დ. (2020). XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია. შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი. ISBN 978-9941-8-2248-3.

კაკაბაძე, ზ. (1979). ხელოვნება, ფილოსოფია, ცხოვრება. ნარკვევები. თბილისი: „ხელოვნება“.

საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნებისა და ლიტერატურის არქივი (1955), ფ. 87, აღწ. 3, საქმე 365. ს. ქობულაძე. მოხსენება „საქართველოს გრაფიკული ხელოვნება“.

საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნებისა და ლიტერატურის არქივი. ფ. 87, აღწ. 5, საქმე 21. Выездное заседание президиума Академии Художеств СССР.

ხუნდაძე, ნ. (2005). XX საუკუნის ქართველ სამოციანელთა კულტურული ადაპტაციის საკითხისათვის. კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები, XV, 98-105. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.

Golomstok, I. (1990). Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China. NY: Harper Collins Icon Editions, ISBN 10: 0064332667 ISBN 13: 9780064332668

Phillips, L. (2012). Unfettered personal expression in the 1950s: the Beat Generation and the Abstract Expressionists https://about.jstor.org/blog/unfettered-personal-expression-in-the-1950s-the-beat-generation-and-the-abstract-expressionists/

Жданов, А. (1952). Доклад о журналах “Звезда” и “Ленинград”. Москва: Госполитиздат.

Молева Н. (1989). «Просто смотреть? Нет, чувствовать и мыслить!». Искусство. 11. Москва. 24-31.

References:

Andriadze, D. (1987). Atts’leulebis gzagasaq’arze. [At the Crossroads of the decades]. „Sabch’ota khelovneba“, 19. Tbilisi: sakartvelos k’p’ tsent’raluri k’omit’et’is gamomtsemloba.

Guruli, V., Vachnadze, M., Shvelidze, D., Kirt’adze, N., Cockolauri, A., P’iranišvili, P. (2003). Sakartvelos ist’oria XX sauk’une. [History of Georgia, XX century]. Tbilisi: tsu gamomtsemloba, „art’anuji“.

Gvakharia, G. (1987). Dimit’ri eristavi – pilmis mkhat’vari. [Dimitri Eristavi - set designer]. Almanakhi „k’ino“. Tbilisi: „sabch’ota sakartvelo“.

Kakabadze, Z. (1979). Khelovneba, pilosopia, tskhovreba. Nark’vevebi. [Art, philosophy, Life. Essays]. Tbilisi: „khelovneba“.

Khundadze, N. (2005). XX sauk'unis kartvel samotsianelta k'ult'uruli adap't'atsiis sak'itkhisatvis. K'ult'uris ist'oriisa da teoriis sak'itkhebi, XV, [For the Issue of Georgian Creatos Cultural Adaptation 1960's. Issues of History and Theory of Culture]. 98-105. Tbilisi: tsu gamomtsemloba.

Sakartvelos sakhelmts'ipo khelovnebisa da lit'erat'uris arkivi (1955), p. 87, aghts'. 3, sakme 365. s. kobuladze. Mokhseneba „sakartvelos grapik'uli khelovneba". [Division of Art and Literature. National Archive of Georgia (1955). F. 87, D. 5, F. 365. Report of S. Kobuladze "Graphic Art of Georgia"].

Sakartvelos sakhelmts'ipo khelovnebisa da lit'erat'uris arkivi. p. 87, aghts'. 5, sakme 21. Vyezdnoe zasedaniye prezidiuma Akademii Khudozhestv SSSR. [Division of Art and Literature. National Archive of Georgia (1955). F. 87, D. 5, F. 21].

Tumanishvili, D. (2001). „T'raditsiis raobisatvis". „Ts'erilebi, nark'vevebi". For the Essence of the tradition. Articles, Essey]. Tbilisi: „ts'minda nino".

Tumanishvili, D. (2020). XX sauk'unis kartuli khelovneba da misi ist'oriulik'ont'ekst'i. [XX Centure Georgian art and its historical context]. Tbilisis sakhelmts'ipo samkhat'vro ak'ademia. shota rustavelis erovnuli sametsniero pondi. ISBN 978-9941-8-2248-3.

Golomstok, I. (1990). Totalitarian Art: *In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China.* NY: Harper Collins Icon Editions, ISBN 10: 0064332667 ISBN 13: 9780064332668

Phillips, L. (2012). Unfettered personal expression in the 1950s: the Beat Generation and the Abstract Expressionists https://about.jstor.org/blog/unfettered-personal-expression-in-the-1950s-the-beat-generation-and-the-abstract-expressionists/

Zdanov, A. (1952). Doklad o jurnalakh "Zvezda" i "Leningrad". [Report on Journals "Zvezda" and "Leningrad]. Moskva: Gospolitizdat.

Moleva, N. (1989). "Prosto smotret'? Net, chuvstvovat', I myslit'. [Just watch? No, feel and think!]. Iskusstvo, Moskva, 11, 24-31.

სპეციალური ჯგუფური სექცია –
სოციალისტური რეალიზმის ეპოქის თეატრი
Special Group Session – Theater of the Era of Socialist Realism

Maia Kiknadze
მაია კიკნაძე
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shalva Dadiani's Play „From Spark" on the Shota Rustaveli Theater Stage

შალვა დადიანის პიესა „ნაპერწკლიდან" შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე

In 1934 new direction – Social realism had been established at the Soviet Writers' Union meeting, representing working plan for the actors in the arts and literature fields. The leading part in the Soviet dramaturgy was held by the work of the party organizations.

Shalva Dadiani's play From Spark was written based on the social realism principles, which had been staged at the Rustaveli Theater in 1937.

The historical story was reflected in the play. Several episodes of the Bolshevism history. Namely, establishment of Social-democratic organization in Batumi in 1901, by Stalin's initiative.

Keywords: Social realism, Soviet theater, Bolshevism, Stalin
საკვანძო სიტყვები: სოცრეალიზმი, საბჭოთა თეატრი, ბოლშევიზმი, სტალინი

მე-20 ს-ის 30-იან წლების საბჭოთა კავშირში, სახელმწიფოს მხრიდან დიდი ყურადღება ექცეოდა მწერალთა და ხელოვანთა მოღვაწეობას. პარტია თავად განსაზღვრავდა მათი მუშაობის გეგმებს, აწესებდა იდეოლოგიურ დოგმებს, გამოსცემდა გარკვეულ დოკუმენტებსა და დებულებებს. ამ თვალსაზრისით ძალზედ მნიშვნელოვანი იყო, 1934 წლის აგვისტოში, საბჭოთა მწერალთა კავშირის ყრილობაზე ახალი მიმდინარეობის სოციალისტური რეალიზმის დამკვიდრება მხატვრულ ლიტერატურასა და ლიტერატურის კრიტიკაში. ზუსტი განმარტება სოც. რეალიზმისა მოცემულია საბჭოთა მწერალთა კავშირის წესდებაში: *„სოც რეალიზმი, წარმოადგენს რა საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის ძირითად მეთოდს, მხატვრისაგან მოითხოვს სინამდვილის მართალ, ისტორიულ-კონკრეტულ ასახვას მის რევოლუციურ განვითარებაში"* (ტერცი, 1990, გვ. 111) .

მართალია, მოთხოვნა საბჭოთა მწერლების მიმართ იყო გამოთქმული, მაგრამ სინამდვილეში ის ეხებოდა ხელოვნების ყველა დარგს, მათ შორის თეატრს, როგორც საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდის საუკეთესო საშუალებას.

პროპაგანდის გაძლიერების მიზნით, 30-იანი წლების საბჭოთა კავშირში პროფესიული თეატრების პარალელურად დიდი ყურადღება ექცეოდა ახალი თეატრების შექმნას და თვითმოქმედი კოლექტივების გაძლიერებას. მაგ. 1930 წელს ჩამოყალიბდა თეატრის ახალი სახეობა-წითელი არმიის თეატრი, სოფლებში დიდი დატვირთვით მუშაობდა ე.წ საკოლმეურნეო თეატრები.

საბჭოთა თეატრების სცენებიდან ისმოდა მოწოდება კომუნისტური იდეალებისაკენ. ინდუსტრიის და მრეწველობის განვითარება, მეცნიერების მიღწევები, პარტიული რგოლების მუშაობა წამყვან ადგილს იკავებდა საბჭოთა დრამატურგიაში. აქედან გამომდინარე, სცენაზე ჩნდებოდნენ: მშრომელები, გლეხები, კოლმეურნეები, პარტიული მუშაკები, კომკავშირლები, ინჟინრები, რევოლუციის ბელადები, ყველასათვის მისაბაძი დადებითი გმირები.

სოცრეალიზმის გაგებით, დადებითი გმირები უბრალოდ კარგი ადამიანები კი არ არიან, არამედ „იდეალის შუქით გასხივოსნებული“/ტერცი/, მიზანდასახულნი, უნაკლონი, ან ზოგჯერ მცირე ნაკლით, რომელიც უნდა აღმოფხვრან, რათა მაგალითი მისცენ სხვებსაც. მათთვის არ არსებობს მოუგვარებელი პრობლემები, დაბრკოლებები, ისინი მუდამ პოულობენ გამოსავალს და ყოველთვის გამარჯვებულნი რჩებიან.

ამდენად, სოცრეალიზმი ხელოვნებაში, უაღრესად საჭირო თანამედროვე მიმართულებად იყო მიჩნეული, ხოლო ხელოვანი, რომლიც წერდა ან ხატავდა, უბრალოდ კი არ წერდა და ხატავდა, არამედ სახელმწიფოს უწყობდა ხელს კომუნიზმის მშენებლობის განვითარებაში.

1938 წელს საქართველოს საბჭოთა მწერლთა კავშირის პასუხისმგებელმა მდივანმა კანდიტ ჩარკვიანმა თავის მოხსენებაში სსრკ საბჭოთა მწერლების კავშირის გამგეობის პლენუმზე, გულდასმით ისაუბრა ქართულ მწერლობასა და დრამატურგიაში მიმდინარე პროცესებზე. „სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის გამოყენებით, ჩვენმა მწერლებმა შეჰქმნეს დიდი ნაწარმოებები, რომლებშიც ასახულია სოციალიზმის გამარჯვება სსრ კავშირში...“ (ჩარკვიანი, 1938, გვ. 4) ასეთ ნაწარმოებად მას მიაჩნდა: ლეო ქიაჩელის „გვადი ბიგვა“, შალვა დადიანის „ურდუმი,“რაჟდენ გვეტაძის „თეო“, დემნა შენგელაიას „ბელადის ყრმობა.“ პიესებიდან კი სერგო კლდიაშვილის „გმირთა თაობა,“ გერცელ ბააზოვის „იცკა რიჟინაშვილი,“ ალიო მაშაშვილის „განგაში“, პეტრე სამსონაძის „სალტე.“ განსაკუთრებით კი, გამოარჩევდა შალვა დადიანის პიესას „ნაპერწკლიდან“.

შალვა დადიანის პიესის გამოჩენას, ქართულ დრამატურგიაში მაღალი შეფასება მოჰყვა. *„ამხ.დადიანის პიესამ ახალი ფურცელი გადაშალა ქართული საბჭოთა დრმატურგიის ისტორიაში“* (სულავა, 1939, გვ. 3). *„ნაპერწკლიდან“, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის დრამატურგიულ მწერლობაში მომარჯვებისა და მისი მაღალოსტატური გამოყენების ჩინებული მაგალითია“* (ციციშვილი, 1955, გვ. 231), აღნიშნავდა მკვლევარი გიორგი ციციშვილი. პიესა დაწერილია ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის 20 წლისთავის ზეიმისთვის. მწერალს პიესის დაწერის სტიმული მისცა საქართველოს ბოლშევიკების ხელმძღვანელის ლავრენტი ბერიას 1935 წლის მოხსენებამ „ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციის ისტორიის საკითხისათვის.“ ამასთან დაკავშირებით შალვა დადიანი იგონებდა: „როდესაც საკავშირო ხელოვნების კომიტეტმა მოსკოვში გამოაცხადა ოქტომბრის 20 წლისთავისთვის დახურული კონკურსი შიგ შეიყვანა 9 დრამატურგი და ამ ცხრაში მეც მომათავსა“ (დადიანი, 1938, გვ. 3).დადიანმა გადაწყვიტა ქართულ თემაზე მუშაობა და დასაწერად აირჩია ბოლშევიზმის ისტორიის რამდენიმე ეპიზოდი, კერძოდ სტალინის ინიციატივით 1901 წელს ბათუმში სოც-დემოკრატიული ორგანიზაციის ჩამოყალიბება, 1902 წლის იანვარში მანთაშევის ქარხნისა და როტშილდის ქარხნის მუშების გაფიცვა.

ამ ისტორიულ მასალაზე მუშაობას დადიანმა ბევრი დრო მოანდომა. მწერალი აცნობიერებდა თუ რა რთული ამოცანის წინაშე იდგა. მას როგორც დრამატურგსა და მოქალაქეს, ახალგაზრდა სტალინის სახის წარმოჩენა გარკვეულ პასუხისმგებლობას აკისრებდა. თავდაპირველად აუცილებელი იყო ინფორმაციის შეგროვება, რაშიც მას საქართველოს კომუნისტური პარტიის (ბ) ცეკა ეხმარებოდა. როგორც შალვა დადიანი აღნიშნავდა, გარდა იმისა, რომ საშუალება ჰქონდა მარქსენგელს-ლენინის ინსტიტუტში დოკუმენტებზე წვდომის, იმ ადგილებში მოგზაურობდა, სადაც

ახალგაზრდა სტალინი მოღვაწეობდა და იმ ადამიანებს ეცნობოდა, რომლებიც ოდესღაც სტალინის მოწაფეები და თანამებრძოლები იყვნენ.

პიესა 5 მოქმედებისგან შედგება. სიუჟეტი სხვადასხვა დროსა და გარემოში ვითარდება. 1901-1902 წლების ბათუმი, 1905 წლის თბილისი და ფინეთის ქალაქი ტამერფორსი. სტალინის ინიციატივით ქალაქ ბათუმში, მოწყობილი მუშათა გაფიცვა და მათი ბრძოლა თვითმპყრობელური რეჟიმის წინააღმდეგ პიესაში, ცენტრალურ ადგილს იკავებს. მწერალი, პირველივე ეპიზოდებიდან რეალისტურ გარემოს ქმნის და მუშათა კლასის ყოველდღიურ გაჭირვებასა და მათი სამუშაო პირობების გაუსაძლის ყოფას გვიჩვენებს. ობოლი ბიჭი მეტიელა მუშების მდგომარეობის შესახებ დამწუხრებული ამბობს: *„მუშა რისი ადამიანია... საზოგადოებაში მუშას არც კი გაირევენ...“* (დადიანი, 1938, გვ. 23).

პიესაში ისტორიული ეპიზოდებისა და მოქმედი პირების /სილიბისტრო ლომჯარია, პორფილე ლომჯრარია, დესპინე შაფათავა, ძმები დარახველიძეები / გვერდით, ვხვდებით გამოგონილ ამბებსა და პერსონაჟებს, რომლებიც მკვეთრად განსხვავებული ხასიათებით გამოირჩევიან. მათი სახეები სოც რეალიზმის პრინციპების მიხედვით არიან წარმოდგენილნი. მაგ.დადებითი გმირები, პირად ცხოვრებასა თუ საზოგადოებრივ საქმიანობაში, ღირსებითა და სამართლიანობის გრძნობით არიან შემკულნი, უარყოფითი გმირები კი უპრინციპო, მოღალატე, უზნეო ადამიანებს წარმოადგენენ (მაგალითად, ერთერთი პერსონაჟი მექანიკოსი ალექსანდერი, რომელიც პიესის დასაწყისში სოცრეალიზმს ცინიკურად ახსენებს, უარყოფითი გმირია).

პიესაში სრულიად გამორჩეულია სემინარიიდან დათხოვნილი გორელი ბიჭის სოსო ჯუღაშვილის „მგზნებარე კოლხიდელის“ სახე, რომელიც ნაწარმოებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და მხატვრულ ღირებულებას სძენს. მის სახეში გაერთიანებულია ადამიანის საუკეთესო თვისებები. ახალგზრდობის მიუხედავად, ის გამოირჩევა სიბრძნითა და სიდინჯით, წინდახედულებითა და გამჭრიახობის უნარით, ბოლშევიკური შემართებით. ის ხალხის მსახური, ჩაგრულთა ინტერესების დამცველი, მათი მეთაური და წინამძღოლია. მან აამაღლა მუშათა თვითშეგნება, რწმენა ჩაუნერგა და საბრძოლო სულისკვეთებით განაწყო. მან გააერთიანა მუშათა კლასი და სხვადასხვა ეროვნების მუშებს შორის გაჩენილი უთანხმოება დააცხრო, სტალინი გაჭირვებაში არ ტოვებს თანამოზრეს. როდესაც ერთერთ მუშას- ელიშუქის ტყვია მოხვდება, სტალინი გვერდით ამოუდგება და ეტყვის: „კარგად დამეყრდენ ამხანაგო.“ ეს მრავლისთქმელი ფრაზა, ოპტიმიზმით განაწყობდა საზოგადოებას.

სტალინის სიტყვების, ტექსტის, მონოლოგის შერჩევას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა პიესაში. შალვა დადიანმა, როგორც გამოცდილმა ოსტატმა ზუსტად მოახერხა გადმოეცა ბელადის მარქსის-ლენინისტური მსოფლმხედველობა და მუშათა კლასში ამ მსოფლმხედველობის გაზიარების უნარი. დადიანი წერდა (1938, გვ. 3): *„ნაპერწკლიდან იფეთქა ალმა“ მე არ ვიცი ეს რამდენად მომიხერხდა. ცხადია ამის გაკეთება ჩემზე უფრო ნიჭიერს, ჩემზე უფრო მომზადებულს ბევრად უკეთესად შეეძლო. ამას კი ვხედავ: ჩვენი თეატრების, ორდენოსან რუსთაველის და მარჯანიშვილის სახელობის წარმოდგენები მთლიანად ნიჭიერად ღაღადებდნენ გამარჯვებაზე და პრესაც ერთხმად იწონებს ავტორს და თეატრის ნამუშევრებს“.*

პიესა საქართველოს ისტორიის ყველაზე რთულ პერიოდში 1937 წელს დაიწერა. პოლიტიკური მოსაზრებების გამო, ის წამყვანმა თეატრებმა ერთდროულად დადგეს.

1937 წელი განსაკუთრებით მძიმე იყო რუსთაველის თეატრისთვის. თეატრმა თავის თავზე გამოსცადა რეპრესიების სიმძიმე. სპექტაკლის პრემიერამდე რამდენიმე თვით ადრე, თეატრის ხელმძღვანელი და რეჟისორი სანდრო ახმეტელი ანტისაბჭოთა მოღვაწეობისთვის უკვე დახვრეტილი იყო /29 იანვარი/, დახვრეტილები იყვნენ მსახიობები: პლატონ კორიშელი/29 იანვარი/, ვანიკო აბაშიძე/21 ოქტომბერი/, რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე /2დეკემბერი/ და არაერთი საზოგადო მოღვაწე. როდესაც ახმეტელი დაიჭირეს საბრალდებო საქმეში ჩაწერეს: *„კულაკის სახე გამოხატა ძლიერად საბჭოთა სუსტად“* (კიკნაძე, 1992, გვ. 39). შალვა დადიანის პიესის „თეთნულდის“ დადგმის შემდეგ, ჩინოვნიკებმა კრიტიკა გამოთქვეს ავტორისა და რეჟისორის მიმართ, ვინაიდან ვერ

დაინახეს პარტიის როლის მნიშვნელობა ქვეყნის განვითარებაში. სპექტაკლების შეფასებისას, ხშირად ისმოდა ფრაზა: *„იდეურად გაუმართავი,“ რაც გულისხმობდა სოცრეალიზმიდან გადახვევას. სამთავრობო გაზეთი „პრავდა“ სოცრეალიზმის მეოდით შეიარაღებულ ხელოვანებს მოუწოდებდა, რომ დამაჯერებლად დაეხატათ „ ჩვენი დიდი ეპოქის ტიპიური ნიშნები...“* (1960, გვ. 4)

სოცრეალიზმი თეატრში, ისევე როგორც მწერლობაში, მხატვრობასა თუ კინოში ერთნაირი ნიშნით ხასიათდებოდა. განსხვავებას მხოლოდ დარგის სპეციფიკა განაპირობებდა. სპექტაკლში, პიესის ინტერპრეტაციას ემატებოდა სარეჟისორო სტილი, ფორმა, მხატვრული ხერხები, სცენოგრაფია, მსახიობთა შესრულება.

1936/37 წლის სეზონისთვის რუსთაველის სახელობის თეატრის რეპერტუარი ძალზედ ჭრელი და მრავალფეროვანი იყო. აქ იდგმებოდა, როგორც უცხოური კლასიკა (უ.შექსპირის „ოტელი“, კ. გოლდონის „სატუმროს დიასახლისი“), ასევე ქართული პიესები (ს.კლდიაშვილის „შე-მოდგომის აზნაურები“ და „გმირთა თაობა“, გ. მდივნის „ალკაზარი და „ბრმა“, ს.შანშიაშვილის „არსენა“, შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“).

შალვა დადიანის მსგავსად, შემოქმედებითმა ჯგუფმა, სპექტაკლის მომზადება ეპოქის შესწავლით დაიწყო. ისტორიული დოკუმენტების გაცნობის მიზნით, დასი რევოლუციის მუზეუმსა თუ ენგელს-ლენინის ინსტიტუტში დაცულ მასალებსა და დოკუმენტურ ფილმებს გაეცნო. სტალინის მოღვაწეობის ასახვა, არა მარტო დამდგმელ ჯგუფს, არამედ მთელ თეატრს განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას აკისრებდა. საპრემიერო წარმოდგენას საზოგადოებაც და თეატრიც მოუთმენლად ელოდა .

პრემიერა 1937 წლის 11 დეკემბერს შედგა (რეჟისორი აკ. ვასაძე, მხატვარი ირ. გამრეკელი, კომპოზიტორი რ. გაბიჩვაძე). პრესა აღფრთოვანებული აღნიშნავდა სპექტაკლის დიდ გამარჯვებას. თეატრმა „შეძლო მიმზიდველ და რეალისტური სიმართლით დაეხატა წარსული ბრძოლები. „ნაპერწკლიდან“ რუსთაველის თეატრის ბრწყინვალე გამარჯვებაა.“ სპექტაკლი ისე რეალისტურად იყო დადგმული, რომ თურმე დარბაზი განუწყვეტლიც გრძნობდა ამხანაგ სტალინის წამყვან როლს ბრძოლის საქმეში, „მის მაგარ ხელსა და უსაზღვრო ნებისყოფას“ (აფხაიძე) და მას ისე უკრავდა ტაშს, როგორც ნამდვილ სტალინს.

თეატრმა დასახული ამოცანა შესანიშნავად შეასრულა. *„რეჟისორმა აკაკი ვასაძემ ამ დადგმით ერთი ახალი ნაბიჯი კიდევ წარსდგა წინ სოციალისტური რეალიზმის სცენაზე დამკვიდრების საქმეში“,* – წერდა მწერალი გიორგი ნატროშვილი (1938, გვ. 3). როგორც რეცენზიებიდან ირკვევა, სპეტაკლში მკაფიოდ იყო გამოკვეთილი სპექტაკლის იდეა, მთავარი სათქმელი ბოლშევიზმის ისტორიის ცალკეული ეპიზოდები. სპექტაკლი ბერიას მოთხოვნითა და მისი მითითებით დაიდგა. ამის თაობზე რეჟისორი აკაკი ვასაძე აღნიშნავდა: *„...ყველას აღგვაფრთოვანებდა და ენთუზიაზმს გვმატებდა ამხ. ბერიას უშუალო დახმარება და კონკრეტული მითითება“* (ვასაძე, 1937, გვ. 3), თუმცა რაში გამოიხატებოდა ეს მითითება, რეჟისორი ზუსტად არ გვეუბნება. არც რუსთაველის თეატრის მუზეუმს გააჩნია სარეპეტიციო დღიურების ჩანაწერები, რაც საშუალებას მოგვცემდა მეტი ინფორმაცია გვქონოდა სპექტაკლის შესახებ, მხოლოდ ჩვენს ხელთ არსებული რამდენიმე რეცენზია გვიქმნიან წარმოდგენას სპექტაკლის სტილისტიკაზე, ზოგიერთ სცენებზე. მაგ. სპექტაკლში, პიესის მსგავსად, მნიშვნელოვანი იყო 1901 წლის 31 დეკემბრის ისტორიული ღამის სურათი. სტალინის პირველი გამოჩენა და მისი პირველი მონოლოგი, რომელსაც მაყურებელი მოუთმენლად ელოდა (პიესაში სტალინი მხოლოდ მესამე მოქმედებაში გამოსვლა). ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით გიორგი ნატროშვილი აღნიშნავდა (1938, გვ. 3):

> „....და აი სცენაზე ჩნდება ახალგაზრდა სტალინი, თითქოს მაღლდებიან კედლები, სიცოცხლე მთელი თავისი ბუმბერაზული ძლიერებით იჭრება ოთახში, ბათუმის მუშები გარს ეხვევიან საყვარელ ბელადს. როდესაც ოვაცია დაცხრა სტალინი ერთი კუთხიდან სუფრას შემოუვლის. ვის მხარზე ამხანაგურად ხელს დაჰკრავს, ვის გაუღიმებს... ღამე საუბარში მიდის. ამ დროს მსახიობი დიდი გულისხმიერებით კითხულობს მთავარ მონოლოგს, რო-

მელსაც სპექტაკლში სიმბოლური დატვირთვა ჰქობდა. მზის ამოსვლა იყო სიმბოლო გამარჯვების იმედის. სტალინი ამბობს: „უკვე თენდება... მალე მზე ამობრწყინდება... გავლენ წლები და მზე ინათებს ჩვენთვის, ჩვენი შვილიშვილებისათვის... და დარბაზი ივსება სითბოთი“.

ამ მონოლოგის შემდეგ მსახიობს მხურვალე აპლოდის-მენტებით აცილებდა დარბაზი.

სპექტაკლში, სტალინის როლს მსახიობი მიხეილ გელოვანი ასრულებდა. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ სსრკ-ში ბელადთა სახეების შერჩევას დიდი ყურადღება ექცეოდა და გარკვეულ კანონებში ჯდებოდა. ჯერ ერთი, რომ გარეგნული მსგავსება უნდა ჰქონოდა (ამ შემთხვევაში გრიმს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ასევე სიარულის მანერას და ტემპერამენტს), მეორეც ის რომ მსახიობის თამაში, იმდენად ბუნებრივი უნდა ყოფილიყო, რომ არ უნდა დამსგავსებოდა კარიკატურას, რაც ძალზედ სახიფათო იყო.

სპექტაკლში მსახიობი მიხეილ გელოვანი ძალზედ დიდი ოსტატობითა და ბუნებრივი საშემსრულებლო ხერხებით ასრულებდა სტალინის როლს. გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად, მსახიობი ახერხებდა ბელადის შინაგანი სამყაროს – მისი დიდბუნოვანი და ფოლადისებური ნებისყოფის სიმტკიცის გადმოცემას, ამ დროს კი დარბაზში მყოფი *„მაყურებელი სტალინის სახელით სუნთქავდა, მას შეჰხაროდა, მისით ამაყობდა, მისით ცოცხლობდა“* (აფხაიძე, 1937, გვ. 3). სპექტაკლში განსაკუთრებული ემოციური იყო ფინალური სცენა. როდესაც ორი დიდი ბელადი ლენინი და სტალინი ტამერფოსის კონფერენციაზე ხვდებოდნენ ერთმანეთს. ლენინი მხოლოდ ამ ეპიზოდში ჩნდებოდა. ამ სცენამ დარბაზში ისეთი ოცავია და „უსაზღვრო აღფრთოვანება“ გამოიწვია, რომ თითქოს ნამდვილი ლენინი და სტალინი გამოდიოდნენ სცენაზე. სპექტაკლის პრემიერიდან რამდენიმე ხნის შემდეგ, მსახიობმა მიხეილ გელოვანმა გაზეთ „კომუნისტში“ წერილი გამოაქვეყნა, სათაურად „უბედნიერესი წუთები,“ რომელშიც გამოხატა უდიდესი სიხარული ამ როლის თამაშის გამო. აღფრთოვანებული მსახიობი წერდა: „ვღელავ და თან სიხარული მიპყრობს, რადგან ეს არის უბედნიერესი წუთები ჩემს აქტიორულ შემოქმედებაში. მეტად რთულია ამოცანა-სცენიურად დამაჯერებელ ფერებში და მხატვრული სიმართლით ავსახო უდიდესი უბრალოება, სიბრძნე, შეურიგებელი პრინციპულობა, საკაცობრიო ჰუმანურობა-ყველა ის ადამიანური თვისებანი, რომელნიც ასე ორგანულია ჩვენი ექოპის უდიდესი ადამიანის, დიდი სტალინის მომაჯადოებულ არსებაში. უღრმესი სიყვარულით, მთელი ჩემი არსებით განვიცდი ამ უსაყვარლესი ადამიანის სახეს, მაგრამ ვგრძნობ რომ მისი სრულყოფილად ასახვა აღემატება ჩემს აქტიორულ შესაძლებლობას“ (გელოვანი, 1937, გვ. 3). რეჟისორმა აკაკი ვასაძემ ამ სექტაკლის შექმნაში დიდი მხატვრული გემოვნება და ოსტატობა გამოავლინა. გააზრებული იყო ყოველი სცენა, ყოველი დეტალი. *„რეჟისორის დიდი ოსტატობა სჩანდა სპექტაკლის მთლიანობაში, კოლექტივის ერთი იდეის გარშემო დარაზმვაში და რაც მთავარია, პიესის მთავარი აზრის – სტალინის ხელმძღვანე-ლის როლის გაშუქებაში...“ მთელი სპექტაკლი სტალინის სახელით სუნთქავდა. ეს არის რეჟისო-რის დიდი გამარჯვება*“ (აფხაიძე, 1937, გვ. 3), – წერდა გაზეთი კომუნისტი.

სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ, აკაკი ვასაძე იგონებდა (1937, გვ. 3*): „ჩვენ მიზნათ დავისახეთ სოციალისტური-რეალიზმის მეთოდით შეგვექმნა მონუმენტური სპექტაკლი, რომელშიც ხალხურობა უნდა გამოსჭვივოდეს, როგორც მსახიობთა თამაშში, ისე მხატვრობაში, მუსიკაში. ამ მიზნით ფართოდ გამოვიყენეთ საქართველოს მდიდარი ფოლკლორი“.* ამგვარად, სოცრეალისტური პიესის გარდაქმნა სოცრეალისტურ სპექტაკლად რამდენიმე ფაქტორთან იყო დაკავშირებული, ეს ეხებოდა თავად პიესას, სპექტაკლის ფორმას, მსახიობთა რეალისტურ შესრულებას, მუსიკას, სცენოგრაფიას, რომელიც სპექტაკლის გარემოს ქმნიდა და ეპოქის სულისკვეთებას გამოხატავდა. სპექტაკლის მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, რომელიც ცნობილი იყო თავისი მოდერნისტული გატაცებებით, „თავის სიმაღლეზე ვერ იდგა“, რადგან სპექტაკლის გაფორმებაში, როგორც რეცენზენტი შალვა აფხაიძე შენიშნავდა, შესამჩნევი ყოფილა „სტილური აღრევა“ „თუმცა ცალკეული სცენების გაფორმება საუცხოო, განსაკუთრებით კი ბათუმის ბაღი ზღვის პირას.“ „სტილურ

აღრევაში," ჩემის აზრით, რეცენზენტი გულისხმობდა მოდერნისტულ გავლენებს (ჩვენ ხელთ არსებული ესკიზები მხოლოდ რეალისტურ გარემოზე მიუთითებენ).

სპექტაკლში ამაღლებული საბრძოლო განწყობის შესაქმნელად გამოყენებული იყო რევაზ გაბიჩვაძის მიერ მუშური სასიმღერო მოტივები. / ამ თემაზე კომპოზიტორი, მოგვიანებით შექმნის ოპერას/. როდესაც სპექტაკლი კანდიტ ჩარკვიანმა ნახა, შეაქო და აღნიშნა (1938, გვ. 4):

> „ეს პიესა მისი ავტორის დიდ იდეურ ზრდას მოწმონს. მაგრამ ეს კიდევ ცოტაა. „ნაპერწკლიდან" წარმოადგენს იმის პირველ და წარმატებით დამთავრებულ ცდას, რომ თეატრალურ სცენაზე ნაჩვენებ იქნეს ერთერთი ეტაპი საქართველოს და ამიერ-კავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების გმირული ბრძოლისა მეფის თვითმპყრობელობის და კაპიტალიზმის წინააღმდეგ. იგი წარმოადგენს სერიოზულ ცდას-მოცემულ იქნას მხატვრული თეატრალური ილუსტრაცია ამ უდიდესი მუშაობის ისტორიისა..."

სპექტაკლის მნიშვნელობა, სოც რეალიზმის ეპოქაში ნამდვილი გამარჯვება იყო. მას განსაკუთრებული დატვირთვა ჰქონდა ახალგაზრდა თაობის პოლიტიკური აღზრდის თვალსაზრისით, გაზეთი „განათლება" წერდა, რომ ახალგაზრდობამ უსათუოდ უნდა ნახონ სპექტაკლი და ისტორიის მასწავლებლებმა უნდა მოაწყონ მოწაფეთა კოლექტიური დასწრება.

პიესის მნიშვნელობა იმანაც განაპირობა, რომ შალვა დადიანმა საფუძველი ჩაუყარა საბჭოთა დრამატურგიაში სტალინის სახის წარმოჩენას. პიესა რუსულ ენაზე ითარგმნა. საბჭოთა თეატრებში განსაკუთრებით პოპულაროზით იდგმებოდა მეორე მსოფლიო ომის დროს, რუსეთში, სამხრეთ-ოსეთში, კუმიცკი-თეატრში, მოლდოვის მუსიკალური დრამის თეატრში, დნეპროპეტროვსკში და ა.შ.

ამგვარად, შალვა დადიანის პიესის „ნაპერწკლიდან" განსახიერება რუსთაველის თეატრის სცენაზე, მხოლოდ ერთი მცირე მონაკვეთია, იმ დიდი ისტორიისა, რომელსაც ქართულ თეატრში სოც რეალიზმის ეპოქა ჰქვია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აფხაიძე, შ. (1937). აღმაფრთოვანებელი სპექტაკლი, გაზეთი კომუნისტი, 289, 18 დეკემბერი.

გელოვანი, მ. (1937). უბედნიერესი წუთები. გაზეთი კომუნისტი, 289,18 დეკემბერი.

დადიანი, შ. (1938). ნაპერწკლიდან, თბილისი: „ფედერაცია".

დადიანი, შ. (1938). ჩემი პიესის – „ნაპერწკლიდან" ისტორია. გაზ. ლიტერატორული საქართველო,1, 10 იანვარი.

ვასაძე, აკ. (1937). როგორ ვმუშაობდით, გაზეთი „კომუნისტი", 289, 18 დეკემბერი.

ილინი, ბ. (1937). დიდი სიმართლე, ჟურნალი „განათლება", 8 დეკემბერი.

კიკნაძე, ვ. (1992). წამებული რაინდები, თბილისი: „ქართული თეატრი".

ნატროშვილი, გ. (1938). დიდი რეალისტური სპექტაკლი, გაზეთი „ლიტერატორული საქართველო", 1, 10 იანვარი.

სულავა, ალ. (1939). რეალისტი მწერალი. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო",4, 28 იანვარი.

ტერცი, ა. (1990). რა არის სოცრეალიზმი. ჟურნალი „განთიადი", 10.

ჩარკვიანი, კ. (1938). საქართველოს საბჭოთა ლიტერატურა ხუთი წლის მანძილზე. გაზეთი ლიტერატურული საქართველო, 1, 10 იანვარი.

ჩვენი მთავარი თემა (1960). გაზეთი „ლიტერატორული გაზეთი", 19 თებერვალი.

ციციშვილი, გ. (1955).შალვა დადიანის დრამატურგია, თბილისი: „ხელოვნება".

References:

Apkhaidze, Sh. (1937). Aghmaprtovanebeli sp'ekt'ak'li. [Exciting performance]. Gazeti "k'omunist'I", 289, 18 dek'emberi.

Chark'viani, K'. (1938). Sakartvelos sabch'ota lit'erat'ura khuti ts'lis mandzilze. [Soviet literature of Georgia for five years]. Gazeti "lit'erat'uruli sakartvelo:, 1, 10 ianvari.

Chveni mtavari tema (1960). [Our Main Theme]. Gazeti „lit'erat'oruli gazeti", 19 tebervali.

Dadiani, Sh. (1938). Nap'erts'k'lidan. [From the spark]. Tbilisi: „pederatsia".

Dadiani, Sh. (1938). Chemi p'iesis – „Nap'erts'k'lidan" ist'oria. [The story of my play "From the spark"]. Gaz. "lit'erat'oruli sakartvelo",1, 10 ianvari.

Gelovani, M. (1937). Ubednieresi ts'utebi. [Happiest hours]. Gazeti `k'omunist'i˜, 289,18 dek'emberi.

Ilini, B. (1937). Didi simartle. [Great truth]. Zhurnali „ganatleba", 8 dek'emberi.

K'ik'nadze, V. (1992). Ts'amebuli raindebi. [Tortured Knights]. Tbilisi: „kartuli teat'ri".

Nat'roshvili, G. (1938). Didi realist'uri sp'ekt'ak'li. [A great realistic play]. Gazeti „lit'erat'oruli sakartvelo", 1, 10 ianvari.

Sulava, Al. (1939). Realist'i mts'erali. [A realist writer]. Gazeti „lit'erat'uruli sakartvelo",4, 28 ianvari.

T'ertsi, A. (1990). Ra aris sotsrealizmi. [What is social realism?]. Zhurnali „gantiadi", 10.

Tsitsishvili, G. (1955). Shalva dadianis dramat'urgia. [Dramaturgy of Shalva Dadiani]. Tbilisi: „khelovneba".

Vasadze, Ak'. (1937). Rogor vmushaobdit. [How we worked]. Gazeti „k'omunist'i", 289, 18 dek'emberi.

Tamar Tsagareli
თამარ ცაგარელი
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართვე;ო, თბილისი

Avant-garde Movement in Georgian Ballet and Socialist Realism

ავანგარდული მოძრაობა ქართულ ბალეტში და სოც. რეალიზმი

In the second half of the 20th century, when it became possible to „shake" the „Iron Curtain" and wide cultural exchanges with foreign countries began, anti-romantic tendencies entered Soviet art.

The widespread presentation of American and European ballet art in Georgia made it clear that the isolation of Soviet ballet art from the world dance culture hindered the modernization of the ballet theater that began at the beginning of the century, and that during this time a number of fundamentally new artistic concepts emerged in foreign music, choreography and scenography.

The new touches introduced in the music and choreography of the Georgian ballet changed the face of the ideal graphics of the classical dance construction. This, of course, led to the breaking of ballet poses, and sometimes to their grotesque intensity.

Keywords: Socialist realism, vanguard, ballet art, choreography, music, painting
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, ავანგარდი, საბალეტო ხელოვნება, ქორეოგრაფია, მუსიკა, მხატვრობა

გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების დასასრულისათვის ქართული ბალეტი არნახულ აღმავლობას განიცდიდა. მან ღირსეული ადგილი დაიკავა მსოფლიო კულტურის ლიდერებს შორის. ეს იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის მხატვრულ კონცეფციათა უდავო წარმატების დრო. ამ შეუდარებელმა ქორეოგრაფმა, უბადლო მოცეკვავემ სულ რაღაც ორ ათწლეულში შექმნა თვითმყოფადი საშემსრულებლო სტილით ნიშანდებული, ჭეშმარიტად ეროვნული საავტორო საბალეტო თეატრი.

ვახტანგ ჭაბუკიანი, კოტე მარჯანიშვილის კვალდაკვალ, ჰეროიკულ-რომანტიკულ იდეალებს აღიარებდა. ეს მკაფიოდ გამოიკვეთა მის მიერ შექმნილ ბალეტებში, რაც ეროვნული კულტურის ორგანული ნაწილია – მჭიდროდ დაკავშირებული ქართულ თეატრალურ ესთეტიკასთან.

ამ იდეალების ჭეშმარიტ ზეიმად იქცა ბალეტი „ოტელო"... და მაშინ ძნელად თუ ვინმე წარმოიდგენდა ძალას, რომელიც შეძლებდა ამ იდეალების შერყევას...

და მაინც, დრომ ასეთი ძალაც მოიტანა. ეს იყო ხელოვნებაში ავანგარდისტული მოძრაობის სახით მოვლენილი ანტირომანტიზმი.

საბალეტო თეატრში ეს მოძრაობა ჰეროიკულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკისა და მუსიკალური თუ ქორეოგრაფიული კლასიკური ჰარმონიის უარყოფაში აისახა, რადგან, ავანგარდისტების აზრით, ტრადიციული ჰარმონია არ პასუხობდა თანამედროვე ცხოვრების დისჰარმონიას, XX საუკუნის ადამიანის მენტალიტეტს.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც შესაძლებელი გახდა „რკინის ფარდის“ ერთგვარი „შერხევა“ და საზღვარგარეთის ქვეყნებთან ფართო კულტურული გაცვლები დაიწყო, ქართულ ხელოვნებაში ანტირომანტიკულმა ტენდეციებმა შემოაღწია.

ამერიკული და ევროპული საბალეტო ხელოვნების ფართოდ წარმოდგენამ საქართველოში ცხადი გახადა, რომ მსოფლიო საცეკვაო კულტურისაგან საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების იზოლირებამ შეაფერხა ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში დაწყებული საბალეტო თეატრის მოდერნიზება, რომ ამ ხნის მანძილზე ევროპულ თუ ამერიკულ მუსიკასა, ქორეოგრაფიასა და სცენოგრაფიაში აღმოცენდა მთელი რიგი პრინციპულად ახალი მხატვრული კონცეფციები.

ამასთანავე, ნათელი გახდა, რომ ავანგარდული მოძრაობა საბალეტო თეატრში ანტირომანტიკულ მიმართულებად ჩამოყალიბდა. ცნობილია, ავანგარდიზმი მიიჩნევს, რომ არ არსებობს მშვენიერების მარადიული მოდელი, შემოქმედმა თავის ნაწარმოებში თანამედროვეობის არსი უნდა ჩადოს, უარი თქვას ხელოვნების ხელოსნობის კონცეფციაზე, ბუნების კულტსა და ფი-გურატიული ხელოვნების რეალიზმზე. ავანგარდიზმი შემოქმედების ინდივიდუალისტურ კონცეფციას აღიარებს. ყველაფერი შეიძლება ხელოვნებად იქცეს თუ ამას ხელოვანი გადაწყვეტს. ეს უკანასკნელი კი თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი სოციალური და ესთეტიკური სტერეოტიპებისგან.

საბჭოურ ხელოვნებაში მის ლეგალიზაციას, არ შეეძლო, გავლენა არ მოეხდინა ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედებაზე – ხელოვანისა, რომლის მხატვრული აზროვნებაც თავიდანვე რეფორმატორული სულისკვეთებით იყო ნიშანდებული.

სხვა საკითხია, თუ რეალისტური, ჰეროიკულ-რომანტიკული საბალეტო თეატრის ერთ-ერთი დამფუძნებელი რამდენად იყო მზად იმისთვის, რომ სავსებით შელეოდა თავის მხატვრულ კრედოს.

და დრომ გვიჩვენა, რომ თუ XX საუკუნის 30-იან წლებში ჭაბუკიანმა მთელი თავისი შემოქმედებით უარყო ავანგარდული კონცეფციები, 60-იან წლებში იგი მათ უკვე სხვაგვარად უდგება, თუმცა, ამასთანავე, არ უარყოფს ძირითად ტრადიციულ ფასეულობებს. ამის დასტური იყო ნოვაციები 60-იანი წლების ჭაბუკიანისეულ ბალეტებში: „დემონში“, „პოემა-ბალეტში“, „განთიადში“, „ჰამლეტში“. აქ ნათლად აისახა შემოქმედი ქორეოგრაფის მისწრაფება ტრადიციისა და ნოვატორობის შერწყმისაკენ.

ჭაბუკიანის ამგვარმა პოზიციამ განსაზღვრა ტრადიციული ბალეტის ესთეტიკის რეფორმირების განსაკუთრებული ხასიათი, რომელიც უფრო მეტად, ევოლუციურ და არა რევოლუციურ ნიშნებს შეიცავდა. და მაინც, ხსენებული პროცესის დასაწყისი ამ ფაქტით აღინიშნა ქართული ბალეტის განვითარების გარკვეული ეტაპის დასასრული – იმ ბალეტისა, რომელიც 40-50-იან წლებში სტილური ერთიანობით იყო აღბეჭდილი.

ხსენებული პერიოდისაგან განსხვავებით, 60-90-იანი წლები ხასიათდება არნახული ექსპერიმენტებით. მან განაპირობა თეატრის რეპერტუარის სტილური მრავალფეროვნება, ახალი დადგმების კალეიდოსკოპური ცვალებადობა, რომელთა შორის ბევრი ფრიად ხანმოკლე სიცოცხლისა აღმოჩნდა.

ანტირომანტიკული ესთეტიკის ეს გამალებული წვდომა შესაძლებელი გახდა თეატრში არაერთი ქორეოგრაფის შემოქმედებითი პოტენციალის კონცენტრირების გზით. ამ ხელოვანთ XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუდმივად ცვალებადი ავანგარდული ნოვაციების ადეკვატური აზროვნების უნარი ჰქონდათ. ნიშანდობლივია, რომ ჩვენს თეატრში ამ პროცესს სათავე სწორედ ვახტანგ ჭაბუკიანმა დაუდო 1961 წელს სულხან ცინცაძის ბალეტის „დემონის“ დადგმით. (სპექტაკლის დამდგმელი დირიჟორი იყო დიდიმ მირცხულავა. მხატვარი – ივანე ასკურავა).

ბალეტის დრამატურგია ქორეოგრაფმა ჩამოაყალიბა სიმბოლიზმის აბსტრაქტული ლოგიკის კანონების მიხედვით, მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიზმით, უტრირებული მგრძნობელობითა და მოქმედ გმირთა ქმედების ირაციონალობით. ამ გზით განმარტავდა *„გამორჩეული პიროვნების სამყაროსთან იდუმალი კავშირის“* (გაჩეჩილაძე, 1977, გვ. 92) რომანტიკულ იდეას. ლერ-

მონტოვის პოეტიკის ამ ბაირონისეულ შტრიხს ჭაბუკიანი ავითარებდა „დემონურ“ სცენებში’ სადაც ვრუბელისეულ სახესთან ახლომდგომი გმირი ბატონობდა.

უაღრესად გრაციოზულ, „მოლივლივე“ ცეკვაში ჭაბუკიანი – დემონი დაუოკებელი ენერგიითა და პათოსით განასახიერებდა არამიწიერი არსების სილამაზის იდუმალებას, ქართველი თავადი ქალის თამარის მეოცნებე გონებას რომ აფორიაქებდა.

დემონის ძლიერი ვნებების პასუხად ბალერინა ვერა წიგნაძე – თამარის პარტიაში – მთელი თავისი არსებით გამოხატავდა „არაამქვეყნიური სიყვარულის“ სასწაულმოქმედი ძალის განცდას. და ამ აღტკინებაში იყო რაღაც ახალი, რაც ასე უცხო იყო უმანკო, თვინიერი ქართველი ქალისათვის.

ამგვარი თვითგამოხატვა სავსებით შეესატყვისებოდა ავანგარდული ხელოვნების წარმომადგენელთა ახლებურ შეხედულებებს „გრძნობათა სამყაროზე“.

ბალეტმა, რომელიც აშკარად ახალი სიტყვა იყო ჭაბუკიანის შემოქმედებაში, გვიჩვენა, რომ იგი მზად იყო ტრადიციული ბალეტის ესთეტიკის რეფორმირებისთვის. სწორედ ასეთი შეფასება მიიღო სპრქტაკლმა ქართული ბალეტის საგასტროლო გამოსვლებისას 1963 წელს.

„დემონის“ საცეკვაო ბუნებამ, რაც მოცემული იყო სულხან ცინცაძის მუსიკის სიმფონიურად განვითარებულ სურათებში, ქორეოგრაფს საშუალება მისცა უარი ეთქვა ლერმონტოვისეული სიუჟეტის ყოფითი, ნატურალისტური სცენების დაწვრილებით აღწერაზე, ხოლო ეთნოგრაფიული ციტატურობისაგან თავისუფალი მუსიკის ეროვნულმა კოლორიტმა საბალეტო პლასტიკაში ფოლკლორული ელემენტის ახალი ფორმა განსაზღვრა.

„დემონი“ იყო ჭაბუკიანის უკანასკნელი ნაწარმოები, რომელშიც გამოიყენებოდა ქართული ცეკვის ფოლკლორული ელემენტები, მაგრამ ეს სულაც არ იყო ქართველ კომპოზიტორებთან ექსპერიმენტირების უკანასკნელი ცდა. ისინი მას ნიადაგ სთავაზობდნენ თანამედროვე მუსიკას საბალეტო დადგმებისათვის.

ამ თვალსაზრისით, ჭაბუკიანის სხვა ქმნილების – „განთიადის“ (1967 წ) პოეტიკა, ასევე, განისაზღვრებოდა ფელიქს ღლონტის მიერ შეთავაზებული ფორმით თანამედროვე ეროვნული მუსიკით, თუმცაღა თემა ეხებოდა 1917 წლის რევოლუციას (სპექტაკლის დამდგმელი დირიჟორი იყო დიდიმ მირცხულავა, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი)

ქორეოგრაფის მიერ ეპიკურ ჟანრში გადაწყვეტილი „განთიადი“ განასახიერებდა აჯანყებული ხალხის სტიქიის ძლიერებას. მასში ორგანულად თანაარსებობდნენ 20-30-იანი წლების ლიტერატურის მეტაფორულ სიმბოლიკაში მხატვრულად განსახიერებული, „პროლეტკულტის“ კლაკატურ ესთეტიკაში და ნიკოლოზ ფორეგერის „ინდუსტრიულ“ ბალეტებში წარმოდგენილი რევოლუციური მოტივები. მახვილგონივრული შტრიხები დამაჯერებლად გადმოსცემდნენ რევოლუციური ეპოქის „საყოველთაო არეულ-დარეულობას“. ეს პლასტიკურად გამოიხატებოდა რევოლუციამდელი სოფლის, „მაღალი საზოგადოების“ კარიკატურული სახეების, სასულიერო, პოლიციური და სამხედრო ძალაუფლების, ურბანიზებული ქალაქის და ბოლოს რევოლუციური ახალგაზრდობის საზეიმო სვლის თვალშისაცემი საცეკვაო პორტრეტებით. ამ ყოველივეს ორგანულად ერწყმოდა ფარნაოზ ლაპიაშვილის სცენოგრაფია, რომლის პალიტრაშიც რუხი ფერით იხატებოდნენ ღარიბ-ღატაკნი, ძოწეულითა და ოქროსფერით – ძლიერნი ამა ქვეყნისა, ხოლო მოფრიალე წითელი დროშები, ყელსახვევები და თეთრი სპორტული ტანსაცმელი ეკუთვნოდა ახალ, რევოლუციურ თაობას.

თხრობის ეპიკურობას ჭაბუკიანი აღწევდა მრავალრიცხოვანი მასობრივი სცენებით. მათს აზვირთებულ ნაკადში ერთმანეთის მონაცვლეობით გამოჩნდებოდა ხოლმე ქალიშვილის (ი. ჯანდიერი, ს. ბურავლიოვა), ჭაბუკი (ვ. აბულაძე, ბ. მონავარსისაშვილი), თანაგრძნობის (ლ. მითაიშვილი, ლ. ნადარეიშვილი), მობილიზაციის (ნ. მახათელი), ქშესინსკაიას (რ. სვირინა), რასპუტინის (ფ. არუთინოვი) და სხვათა სახეები.

ზემოხსენებულ სახეთა ქორეოგრაფიული დიაპაზონი ითავსებდა როგორც თავისუფალ პლასტიკას, ისე კლასიკური ცეკვის ვირტუოზულ ტექნიკას, ხოლო სიმფონიურად განვითარებულ

საცეკვაო სურათებში მოქმედებდა საკმაოდ რთული ქორეოგრაფიით დატვირთული ორეროვანი მასა.

მაგრამ ამით არ ამოიწურებოდა ბალეტის ნოვაციები. აქ პრინციპული სიახლე იყო ფელიქს ღლონტის მუსიკა, რომლის მეშვეობითაც საბალეტო სცენაზე გაიჟღერა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ატონალური მუსიკის სტრუქტურულმა მონაპოვრებმა. ეს მუსიკა დაჟინებით მოითხოვდა კლასიკური საცეკვაო ნომრების გადასინჯვას და ჭაბუკიანს –კლასიკოსს გამოხატვის ახალი ფორმების ძიებისაკენ უბიძგებდა. დასტური იმისა, რომ ქორეოგრაფი მზად იყო მიეღო მუსიკის მიერ ნაკარნახევი ახალი მხატვრული ფორმები, იყო არამარტო კლასიკური ცეკვის მოდიფიცირება „განთიადში“, არამედ, აგრეთვე, სხვა დადგმებში გამოყენებული „თავისუფალი“ პლასტიკური ხერხები.

მაგალითად, როდესაც ვ. ჭაბუკიანმა რევაზ გაბიჩვაძის „ჰამლეტის“ მუსიკის ცოცხალ, არატრადიციულ რიტმებში ჰამლეტის, ოფელიას, კლავდიუსის, ჰერტრუდას მხატვრული სახეებისათვის დამახასიათებელი ქვეტექსტი ამოიკითხა, ყოფითი ჟესტებისა და რიტმიზებული პანტომიმის საშუალებებით მან შექმნა ტევადი საცეკვაო მეტაფორები, რომლებიც სახიერად გადმოსცემდნენ გმირთა ემოციურ განცდებს.

კერძოდ, ნადიმის სცენის სულისმხუთავ, სინკოპირებულ რიტმებს ქორეოგრაფი იყენებდა ჰამლეტის ეჭვით შეპყრობილი სულის ქაოტური შფოთვის გადმოსაცემად. კლასიკური ცეკვისაგან შორს მდგომი უთავბოლო მოძრაობები დამაჯერებლად გვიხატავდა გმირის ტრაგიკულ განცდებს. რეფრენულად განმეორებადი რიტმით გაჯერებული ოფელიას სიკვდილის მუსიკალური ფონი ჭკუიდან გადასული არსების გამოუვალ მდგომარეობას გადმოსცემდა. დისონანსური, მუსიკალური დარტყმები სპექტაკლის ყველა ტრაგიკულ მომენტს აფიქსირებდა, ხოლო კლავდიუსის უფორმო, ატონალური, „მჩხვლეტავი“ მუსიკალური რეპლიკები ხაზს უსვამდა პერსონაჟის თავაწყვეტილ, მრისხანე ბუნებას.

რევაზ გაბიჩვაძის მუსიკის ეს დრამატული ნიუანსები ოსტატურად აისახა ორკესტრის ჟღერადობაში ვახტანგ ფალიაშვილის დირიჟორობით. მხატვარი მურაზ (თეიმურაზ) მურვანიძე სპექტაკლის გაფორმებას საფუძვლად უდებს ჰამლეტის სიტყვებს: „დიახ, დანია საპყრობილეა“. იგი უარყოფს გაფორმების თეატრალური იმპოზანტობის ელემენტებს და ოსტატურად იყენებს თანამედროვე სცენოგრაფიის ხერხებს.

ქართული ბალეტის მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში შემოტანილი ახალი შტრიხები სახეს უცვლიდა კლასიკური ცეკვის კონსტრუქციის იდეალურ გრაფიკას. ეს, რასაკვირველია, იწვევდა საბალეტო პოზების მსხვრევას, ხოლო შიგადაშიგ – მათს გროტესკულ სიმძაფრეს. მაგრამ მთლიანობაში, კლასიკურმა ცეკვამ „დემონში“, „განთიადში“ და „ჰამლეტში“ მაინც შეინარჩუნა თავისი ძალა, რადგან ტრადიციული ბალეტის რეფორმირების კვლდაკვალ, ჭაბუკიანი და მასთან ერთად 60-იანი წლების სხვა ქართველი ბალეტის მოცეკვავეები (ალექსი ჭიჭინაძე, ზურაბ კიკალეიშვილი, გულბაათ დავითაშვილი) მაინც კლასიკური ცეკვის საფუძვლების ერთგულნი რჩებოდნენ. ამის ნათელი დადასტურება იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ 60-იან წლებში დადგმული კლასიკური ბალეტები: „მძინარე მზეთუნახავი“ (1960 წ), „ლაურენსია“(1962 წ), „კონკია“ (1966 წ), „ბაიადერა“ (1968 წ), „მშვიდობისათვის“ (1970 წ). ზემოხსენებულ, როგორც აღდგენილ, ისე ხელახლა დადგმულ ბალეტებში საკუთარ საცეკვაო და აქტიორულ ოსტატობას ამკვიდრებდა მსახიობთა ახალი თაობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გაჩეჩილაძე, ს. (1977). სიტყვიერებისა და ლიტერატურის თეორია, თბილისი. „განათლება“.
ჯალიაშვილი, მ. (2019). ფერის, მუსიკისა და სიტყვის იდუმალი თანაზიაროზა, ინტერნეტგაზეთი –
Exploring The World Of Avant-Garde Music, (2010) https://pianity.com/tag/avant-garde

References:

Gachechiladze, S. (1977). Sit'q'vierebisa da lit'erat'uris teoria, [Theory of Verbality and Literature]. Tbilisi. „ganatleba“.
Jaliashvili, M. (2019). Peris, musik'isa da sit'q'vis idumali tanaziaroba, [The mysterious communion of color, Music and word]. mastsavlebeli.ge https://mastsavlebeli.ge/?p=21995
Exploring The World Of Avant-Garde Music, (2010) https://pianity.com/tag/avant-garde

Lela Tsiphuria
ლელა წიფურია
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Shalva Dadiani's *The Yesterday's People*: the Theatrical Version of the Play in the Period of Developed Socialism

შალვა დადიანის „გუშინდელნი“: სცენიური ხორცშესხმა განვითარებული სოციალიზმის პერიოდში

Shalva Dadiani's play *The Yesterday's People* was written in 1917, long before the establishment of the Socialist Realism method and the Soviet Union itself. In the 1930s, Georgian literary critics put the writer's early works in the Soviet ideological context and compared them to the works of Maxim Gorky, the founder of Socialist Realism.

In 1972, by that time already well-known theatre director Temur Chkheidze staged *The Yesterday's People* in Rustaveli Theater. We discuss the main messages of the theatre director, communicated through the play by Shalva Dadiani, and their consistency with the playwright's concept.

Keywods: Socialist realism, Dadiani, Chkheidze, developed socialism
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, დადიანი, ჩხეიძე, განვითარებული სოციალიზმი

მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების ქართული თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სპექტაკლი, „გუშინდელნი“ გავითარებული სოციალიზმის პერიოდის ქართული კლასიკური დრამატურგიის ყველაზე წარმატებულ დადგმათა რიცხვშია. თავად ტერმინს „სოციალისტური რეალიზმი“ ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში ასეთი განმარტება აქვს: „სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი, რომლის მიზანია სინამდვილის მართალი, ისტორიულად კონკრეტული გამოსახვა მის ევოლუციურ განვითარებაში (ჭოლოკავა, 1985, გვ. 491).

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ შალვა დადიანის რეალისტურ პიესას, რომელიც 1917 წელს არის დაწერილი, სოციალისტური რეალიზმის საბჭოურ თეორიასთან პირდაპირი მიმართება ვერ ექნებოდა. თუმცა 1930-იან წლებში, სოციალისტური რეალიზმის დამკვიდრებისა და ზეობის ხანაში. ქართველმა კრიტიკოსებმა მწერლის ადრეული ნაწარმოებებიც საბჭოურ იდეოლოგიურ კონტექსტში მოაქციეს და სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლის, მაქსიმ გორკის შემოქმედებას შეადარეს. „ქართულ ლიტერატურაში ს.რ-ის ცალკეული ნიშან-თვისებები, მისი თანდათანობით ჩამოყალიბების ტენდენციები შეიმჩნევა XIX-XX საუკუნის მიჯნაზე, ი. ევდოშვილის, შ. არაგვისპირელის, ჭ. ლომთათიძის, ნ. ლორთქიფანიძის, შ. დადიანის, მ. ჯავახიშვილისა და სხვათა შემოქმედებაში (ჭოლოკავა, 1985, გვ. 492).

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი „გუშინდელნი“, შალვა დადიანის პიესის მიხედვით, 1972 წელს, განვითარებული სოციალიზმის პერიოდში იდგმება შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო

აკადემიურ თეატრში. სპექტაკლი სიმბოლო-ხატებით დატვირთული ვიზუალისა და ღრმად ფსიქოლოგიური, რეალისტური აქტიორული შესრულების სინთეზს წარმოადგენდა. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი იმთავითვე იქცა კრიტიკოსების დიდი ყურადღების და ანალიზის ობიექტად. სპექტაკლზე არაერთი რეცენზია დაიწერა როგორც საქართველოში, ასევე საკავშირო პრესაში. თუ იმდრიონდელ ვითარებას გავითვალისწინებთ, როდესაც საბჭოთა კავშირის საზღვრებს ფაქტობრივად ძალიან წარმატებული დადგმებიც ვერ ცდებოდა, თემურ ჩხეიძის „გუშინდელნი“ ნამდვილად შეიძლება მივიჩნიოთ სამოცდაათიანი წლების რუსთაველის თეატრის საპროგრამო ნაწარმოებად.

პერიოდი, როცა თემურ ჩხეიძემ შალვა დადიანის პიესა დადგა, რუსთაველის თეატრის მართლაც საუკეთესო ხანა იყო. თეატრში ერთდროულად ორი განსხვავებული სტილის და აზროვნების და, მაინც, შეიძლება ითქვას, ტოლფასი შემოქმედებითი შესაძლებლობის რეჟისორი მოღვაწეობდა. რობერტ სტურუას პოლიტიკურ-ბალაგანური სანახაობრივი თეატრი ჯერ კიდევ არ იყო სრულად ჩამოყალიბებული, თუმცა ის უკვე აღიარებული რეჟისორი იყო. თემურ ჩხიძის ფსიქოლოგიური თეატრს კი უკვე სრულად იყო ფორმირებული. ამ სტილისტიკის ერთგული თემურ ჩხიძე მთელი ცხოვრების მანძილზე დარჩა და მრავალი შესანიშნავი სპექტაკლით გაამდიდრა როგორც ქართული ასევე მსოფლიო თეატრების რეპერტუარი.

1972 წლის სპექტაკლის პროგრამა, ყველა თბილისური სპექტაკლის პროგრამის მსგავსად, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სტამბაში დაიბეჭდა და 5 კაპიკი ღირდა, ისევე როგორც ყველა პროგრამა. ორმოქმედებიანი სპექტაკლის შემოქმედებითი ჯგუფის ჩამონათვალი სულ ოთხ ხელოვანს მოიცავს, მაშინ ახალგაზრდებს, ამჟამად კი ქართული ხელოვნების კლასიკოსებს: დამდგმელი თ. ჩხეიძე, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, ლოტბარი გ. სიხარულიძე, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი. ამ ოთხი ადამიანის შემოქმედების ნაყოფი იყო კომედიად წოდებული, რეალურად კი დიდი ტკივილითა და სევდით სავსე ორმოქმედებიანი დადგმა. სამოცდაათიან წლებში საქართველოს თეატრებში დავით კლდიაშვილის თეატრის ეპოქა უკვე დაწყებული იყო. თავად თემურ ჩხეიძე რობერტ სტურუასთან ერთად „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დამდგმელი იყო, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში კი დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“ და „უბედურება“ ჰქონდა დადგმული. თემურ ჩხეიძის ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკა, საწყის ეტაპზე, კლდიაშვილის დადგმებზე ჩამოყალიბდა. ქართული სათეატრო ხელოვნების შედევრი, „გუშინდელნი“ თითქოს კლდიაშვილის თეატრის ესთეტიკის გამგრძელებელი იყო და არც იყო...

ცარიელ სცენაზე, მთელს სიგანეზე, უზარმაზარი მაგიდა იყო გაშლილი. ამ სუფრასთან წყვეტდნენ გუშინდელნი საქართველოს ბედ-იღბალს. სამოცდაათიან წლებში პირადი შეხვედრა მქონდა სპექტაკლის მხატვართან, მიხეილ ჭავჭავაძესთან – საკურსოს ვწერდი, მხატვრის პორტრეტს. ბევრი ვისაუბრეთ, მათ შორის „გუშინდელნის“ შესახებ. მაგრამ სიართლე ორიოდე წლის შემდეგ გავიგე, თემურ ჩხეიძესთან საუბრის დროს. რეჟისორის სიტყვებით, როდესაც მან მიხეილ ჭავჭავაძეს სთხოვა სპექტაკლის გაფორმება, წარმოდგენის ვიზუალური გადაწყვეტა მხატვარმა შესთავაზა: ასე მითხრა ერთ გრძელ მაგიდას დაგიდგამ და იქ მოხდება ყველაფერიო. თავიდან რეჟისორი ცოტა ორჭოფობდა კიდეც, მაგრამ საბოლოოდ სწორედ ეს მაგიდა იქცა წარმოდგენის კონცეპტუალურ ღერძად, რომლის ირგვლივაც საიდუმლო სეროზის პერსონაჟებად ქცეულ სოფლის მცხოვრებთა – თავადთა, აზნაურთა თუ გლეხთა იმედები იმსხვრეოდა, ღირსება კი იკარგებოდა.

ნახევარი საუკუნის შემდეგ, 2022 წელს, ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალ „საჩუქრის“ პროგრამით ნაჩვენები იქნა მილანის თეატრის სპექტაკლი „ორი ბატონის მსახური“, კარლო გოლდონის პიესის მიხედვით, ანდრეა კიოდისეული დადგმა. სპექტაკლში მსგავსი ვიზუალური გადაწყვეტის მომსწრენი გავხდით. შუა ნაწილში, მთელს სცენაზე, ავანსცენის პარალელურად, მაგიდა იყო განთავსებული, რომელიც სამყაროს მთელს სიგრძე-სიგანეს განასახიერებდა. მხატვარ მარგარიტა ბალდონის და მიხეილ ჭავჭავაძის კონცეპტუალური ხედვა და გადაწყვეტა ძალიან ჰგავდა ერთმანეთს. ოღონდ, მილანელების მაგიდა უძრავი იყო, განსხვავებით რუსთაველის თეატრისაგან, სადაც, სცენის ბრუნვისას, მაყურებელი სხვადასხვა რაკურსით ხედავდა მაგიდასა და მსახიობებს. მაგიდა, რომელიც სცენის მთელ სიგანეს იკავებდა, ორივეგან სრულად იყო ერთად-

ერთი და შეუცვლელი სამოქმედო არეალი, სადაც პერსონაჟების ბედი წყდებოდა – „გუშინდელნის“ დრამატული და „ორი ბატონის მსახურის“ კომიკური გმირების ბედი.

მართლაც, შალვა დადიანის პიესის „რეჟისორს თითქოს „ავიწყდება“, რომ მას ხელში ყოფითი კომედია უჭირავს. ის ქმნის ფართო ჟანრს მიღმა სურათს და თითქოს აკვირდება, თუ რა შესაძლებლობები აქვს დარჩენილი საზოგადოების ამ ნაკუწს, რომელიც ისტორიის განაპირას დარჩა. პროვინციული სოფლის მცხოვრებთა სინამდვილე აპათიურობით და უღონობითაა დაღდასმული. ერთ დროს საამაყო სასწავლებელი აჭედილია, ეკლესია ჩამოქცეულია, სათბურები დაქცეულია, გზა არ არის. და ამ ამზრეზენი დაცემის ფონზე ჩნდება უსასრულო და ყველგანმოქმედი მაგიდა. ცხოვრების ილუზორული და ყოფითი აღწერის ნაცვლად, რომელიც ეროვნულ თემებზე დადგმულ სპექტაკლებს ახასიათებს, მხატვარმა მ. ჭავჭავაძემ მაგიდა ერის ცხოვრების კონცეპტუალურ და იდეურ ღერძად აქცია – სანადიმო სუფრად. ის არა მარტო მიზანსცენებს კარნახობს რეჟისორს, არამედ სცენაზე დანახული ადამიანების ბედსაც განაგებს, მაშინაც კი, როდესაც ისინი თვლიან, რომ ინიციატივა მათ ეკუთვნით. და როდესაც პანიკისგან აცეტებული პერსონაჟები მაგიდას „აჯირითებენ“ სცენაზე, რომელიც თითქოს ყველაფერს წარხოცავს, და რამდენადმე ფარსულ პარადოქსულად ამოტრიალებულ ხატებად იკითხება“ (Иванов, 1980).

ეს ციტატა ცნობილი რუსი თეატრმცოდნის, ვლადისლავ ივანოვის სტატიიდან არის აღებული. ექვსგვერდიანი სტატია სრულად ეძღვნება თემურ ჩხეიძის შემოქმედებას. უნდა ითქვას, რომ ვლადისლავ ივანოვი მეოცე საუკუნის სამოცდაათიან-ოთხმოციან წლებში ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ თეატრმცოდნედ ითვლებოდა და მის ამგვარ სტატიას საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ძალიან დიდი მნიშვნელობა ქონდა. ძნელია არ დაეთანხმო ამ მაღალპროფესიულ შეფასებას, რომელსაც თემურ ჩხეიძე და მისი „გუშინდელნი“ სავსებით იმსახურებდა.

და მაინც, სპექტაკლი ცოცხალი ორგანიზმია, სადაც მსახიობები ყოველდღიურად პერსონაჟის გრძნობათა ბუნების წარმოჩენით ცხოვრობენ სცენაზე. სპეატაკლი არ არის ფიქსირებული ხელოვნება, როგორც კინო ან ტელევიზია და მუდმივ თვალყურის დევნებას მოითხოვს, რომ არ დაიშალოს. რუსთაველის თეატრის მუზეუმში შემონახულია 1972 წლის 18 აპრილის წარმოდგენის ოქმიდან ამონაწერი, სადაც ვკითხულობთ: „18 აპრილს სპექტაკლი წავიდა შემდეგი ხარვეზებით: 1. განათების აპარატურა არასწორად ეკიდა, 2. მსახიობები ამატებენ ზედმეტ ტექტებს, რაც ყოვლად დაუშვებელია, 3. „საიდუმლო სერობის“ დროს მსახიობებს ხშირად ავიწყდებათ, რომ „მეფის ტოლა კაცი ყავთ სტუმრად“, 4. მაზრის უფროსის თანდასწრებით ბევრი ტექსტი თითქმის ჩურჩულით მიდიოდა (ღაღანიძე, ხარაბაძე, კავსაძე, ძიგრაშვილი) დღეს კი მთელი ხმით წავიდა. ამით ბევრი რამ ირღვევა: გამოდის, რომ ამ ხალხს გრენგოლმის ოდნავაც არ ერიდება. 5. გენერლის სავარძელი გაფუჭდა... თუ ეს შენიშვნები არ გავითვალისწინეთ და არ გამოვასწორეთ სპექტაკლი თვალსა და ხელს შუა დაიშლება. სპექტაკლის მორიგე თ. ჩხეიძე“ (ჩხეიძე, 1972). ეს ნახევარ გვერდიანი ოქმი არა მხოლოდ კონკრეტული დღის წარმოდგენის სურათს ხატავს, არამედ იმ უდიდეს რუდუნებას, როგორადაც რეჟისორი თავის სპექტაკლს ეპყრობოდა და მორიგის ფუნქციებსაც ითავსებდა.

პირველი არხის გადაცემა „სპექტაკლის დრო“ (https://www.facebook.com/watch/?v=2683434468557978), სადაც წარმოდგენის სრულ ჩანაწერს თემურ ჩხეიძის მცირე ინტერვიუ უძღვის. რეჟისორის რამდენიმე წუთიანი ტექსტი წარმოდგენის არსზე და თემურ ჩხეიძის ადგილზე ქართულ სათეატრო სივრცეში კიდევ ერთხელ დაგვაფიქრებს. თემურ ჩხეიძე გულისტკივილით აღნიშნავს, რომ მაყურებელმა სპექტაკლზე არ იარა. მიუხედავად ამისა მსახიობები ყოველთვის ბოლომდე იხარჯებოდნენ, მაშინაც კი, როცა სპექტაკლს თითქმის ცარიელ დარბაზში თამაშობდნენ. „მტკივა“– ამ სიტყვას რეჟისორი რამდენიმე წუთიან იტერვიუში რამდენჯერმე წარმოთქვამს. როგორც თავად თემურ ჩხეიძე ამბობს, მის დადგმულ სპექტაკლებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი სამი დადგმაა: „გუშინდელნი“, „ჯაყოს ხიზნები“ და „ჰაკი აძბა“. სამივე – ქართული კლასიკური ლიტრატურის საფუძველზე შექმნილი სპექტაკლი. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციები, უაღრესად ტკივილიანი და ტრაგიკულია. „გუშინდელნი“ სატირულ-კომედი-

ური ჟანრის პიესაა, სადაც მწერალმა მიზნად სინამდვილის კრიტიკა დაისახა და წარმატებითაც გაართვა თავი ამ ამოცანას. თემურ ჩხეიძემ კი მართლაც უაღრესად სევდიანი ტრაგიკომედია დადგა, რომელიც წლების მერეც ტკივილს იწვევდა მასში და ჩანაწერის ნახვასაც ერიდებოდა.

ვასილ კიკნაძის შეფასებით (1972):

> „თ. ჩხეიძის სპექტაკლებში ჩანს მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიცია, ხელოვანის შემტევი, მებრძოლი ბუნება. მისი რეჟისორული ძიება უპირველეს ყოვლისა არის თანამედროვე ადამიანისთვის ახლობელი და გასაგები პრობლემის ძიება. სწორედ აზრის, პრობლემის სფეროში ძევს ის სიახლე, რომელსაც რეჟისორი გვთავაზობს მკვეთრი და მძაფრი მეტაფორებით. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა „გუშინდელნი“. „გუშინდელნი“ არის დიდად ჭკვიანური, მაღალი მოქალაქეობრივი ღირსების სპექტაკლი, რომელიც სწორედ ღირსებადაკარგულ ადამიანთა სამყაროს გამოხატავს“.

და მაინც, რა იყო სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებიდან აღებული სპექტაკლში, რომელიც განვითარებული სოციალიზმის პერიოდში დადგა ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატმა? მეტაფორებით დატვირთულ სანახაობაში, სადაც მაგიდის ყველა პოზიცია იყო გათამაშებული, სადაც ცამეტი მსახიობის კონფიგურაციით საიდუმლო სერობის სცენა იქმნებოდა, სწორედ ეპოქის შესატყვის კოსტიუმებში ჩაცმული მსახიობების გათამაშებული როლები იყო ფსიქოლოგიურად ფილიგრანულად დამუშავებული და უაღრესად რეალისტური. შალვა დადიანის პერსონაჟები, რომელთაც გმირებს ვერაფრით ვუწოდებთ, სოციალური ფენა, ზოგადად მწერლის კრიტიკის ობიექტები არიან. კრიტიკული რელიზმის ეს შტრიხები პიესაში მრავლადაა. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის როლების შემსრულებლები სხვადასხვა ასპექტში წარმოსახავენ თავის პერსონაჟებს: თავადი კოწია (კახი კავსაძე) ჩოხითა და ყაბალახით, ეროვნული სამოსის აქსესუარებით შემკობილი, თავგადაკლული ცდილობს მის მამულში აღმოჩენილი მადნის გასაღებას. კეკლუცი ფაცია (ნანა ფაჩუაშვილი), რომელსაც ძალად შერთავენ გრენგოლმს, ამაყად, მასთან ხელკავით ტოვებს სცენას. მუდამ დამფრთხალი მამასახლისი (ჯემალ ღაღანიძე), საკუთარ თანამდებობას რომ დაკანკალებს, არაფრად აგდებს სოფლის სატკივარს. ასაკის და მდგომარეობის გამო „ჩამოწერილი“ პაპუნა (ავთო მახარაძე), მამასახლისის მოწინააღმდეგეა, მუდმივად აფოფრილია ჯიბო (გიორგი ხარაბაძე). ყოველთვის გაპრანჭული და მუდმივად ვითარების მაკონტროლებელია კნეინა ჩიტუნია (მედეა ჩახავა). და, რაც მთავარია, სახეზე მუდმივად აღბეჭდილი ყალბი ღიმილით, მაზრის უფროსი გრენგოლმი (ჟანრი ლოლაშვილი) მექანიკურად იმეორებს ერთსა და იმავე ფრაზას «Один восторг».

სპექტაკლის შესანიშნავი თანავარსკვლავედი სატელევიზიო ჩანაწერშიც კი მაღალი რანგის აქტიორული ანსამბლის სრულყოფილ სურათს ქმნის. სპექტაკლში ჩართული ყველა მსახიობი უმაღლესი პროფესიონალია, სწორედ ისეთი, როგორც ეს თემურ ჩხეიძის სპექტაკლს შეეფერება.

„ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, ის, რაც არ თქმულა და ასე ნათლად იგრძნობა სპექტაკლში, გამსჭვალულია წარსული ცხოვრების სოციალური უკუღმართობის მხილების პათოსით. თანამედროვე ქართველი საბჭოთა მაყურებელი გულგრილი არ რჩება თავის წინაპართა მძიმე და გაუხარელი ცხოვრების მიმართ. იგი მისთვის მარტო უბრალოდ ძველი ყოფის სურათი როდია. წარმოდგენა მაყურებელში აღძრავს სიძულვილს ყოველივე ამისადმი, რაც დაკავშირებულია ძალადობასთან. იგი იწვევს ღრმა გულისტკივილს, როცა ხედავს, თუ სადამდე მიჰყავს ადამიანი ძველი ცხოვრების უკუღმართობას. სწორედ ადამიანური ღირსების დაცვის იდეით არის განათებული მთელი სპექტაკლი“ (Кикнадзе 1972). თეატრმცოდნე ვასო კიკნაძის სტატიის ამ ნაწყვეტში ზუსტად არის განსაზღვრული თუ რა არის სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებიდან აღებული ამ სპექტაკლში – ცოტა ირონიული და ძლიერ ტკივილიანი, ნაწილობრივ კლდიაშვილის თეატრს მიმსგავსებულიც კი, უაღრესად ეროვნული, უძლიერეს მეტაფორაზე დაფუძნებული და მაინც უაღრესად რეალისტური თხრობა გუშინდელთა ამბისა, რომელიც ნახევარი საუკუნის წინაც აქტუ-

ალური იყო და, სამწუხაროდ, დღესაც მსგავსი პრობლემების წინაშე მდგარ საქართველოს მოსახლეობას კვლავ გუშინდელთა ანალოგად აქცევს. ხოლო ევოლუციური განვითარება, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს კრიტიკული რეალიზმისგან განასხვავებდა, ფაქტობრივად სტაგნაციის წინასწარმეტყველება აღმოჩნდა, ჩვენს ყოფაში განხორციელებული.

შეიძლება ითქვას, რომ თემურ ჩხეიძე ქართული თეატრის ერთ-ერთი შედევრში, სპექტაკლში „გუშინდელნი“ გასცდა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს, წარმოსახავდა რა უბრწყინვალეს რეალისტურ სახეებს მსახიობებთან ერთად; მეორე მხრივ, მხატვარ მიხეილ ჭავჭავაძესთან ტანდემში ქმნიდა მეტაფორული აზროვნების გამორჩეულ ნიმუშს, რომელმაც ასე გაამდიდრა ქართული თეატრი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

სპექტაკლის დრო. „გუშინდელნი“. საქართველოს პირველი არხი. https://www.facebook.com/watch/?v=2683434468557978

ჩხეიძე, თ. (1972). 1972 წლის 18 აპრილის წარმოდგენის ოქმი რუსთაველის თეატრის ხელნაწერთა განყოფილება, 4428.

ჭოლოკავა, ნ. (1985). „სოციალისტური რეალიზმი“. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია ტ. 9, თბილისი: ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი.

Иванов, Вл. (1980). „Век жизни, мгнавение судеб“. Литературное обозрение, 9. Москва: „Правда“. https://www.facebook.com/watch/?v=2683434468557978

Кикнадзе, В. (1972). Вечерний Тбилиси, 19 Мая.

References:

Chkheidze, T. (1972). 1972 ts’lis 18 ap’rilis ts’armodgenis okmi rustavelis teat’ris khelnats’erta ganq’o-pileba, 4428. [The Protocol of the Performance of April 18, 1972].

Ch’olok’ava, N. (1985). „Sotsialist’uri realizmi“. kartuli sabch’ota entsik’lop’edia t’. 9, ["Socialist Realism". Georgian Soviet Encyclopedia Vol. 9]. Tbilisi: bech’dviti sit’q’vis k’ombinat’i.

Sp’ekt’ak’lis dro. „Gushindelni“. Sakartvelos p’irveli arkhi. The performance time. "Yesterday's People". The first channel of Georgia. https://www.facebook.com/watch/?v=2683434468557978

Ivanov, Vl. (1980). „Vek zhizni, mgnaveniye sudeb“. Literaturnoye obozreniye, 9. [“A Century of Life, a Moment of Fate.” Literary Review, 9]. Moskva: „Pravda“. https://www.facebook.com/watch/?v=2683434468557978

Kiknadze, V. (1972). Vecherniy Tbilisi, 19 Maya. [Evening Tbilisi, May 19].

Nunu Balavadze
ნუნუ ბალავაძე
Ilia State University
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Fear and Play – Ways of Escape and Survival from the Social Realism in Georgian Poetry of the 70s-80s of the 20th Century (Besik Kharanauli, Lia Sturua)

შიში და თამაში-სოცრეალიზმიდან გაქცევისა და გადარჩენის გზები მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ პოეზიაში (ბესიკ ხარანაული, ლია სტურუა)

In the article, when talking about the poetry of the 70s and 80s of the 20th century, playing on the example of the poems of Lia Sturuas and Besik Kharanauli is evaluated as one of the ways to escape from the social realist space.

Through the game, the individual (here, the poet/lyrical hero) disguises himself, plays the role of an actor.

The poet indicates to the reader that the reality in which he has to live should be thought of as "being in agony" (Basik Kharanauli's poem "agony") or as spinning in a circle (Lia Sturua's poem "in a circle").

Keywords: Social realism, fear, play, escape, survival
საკვანძო სიტყვები: სოცრეალიზმი შიში, თამაში, გაქცევა, გადარჩენა

მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების პოეზიაზე საუბრისას ლია სტურუასი და ბესიკ ხარანაულის ლექსების მაგალითზე თამაში სოცრეალისტური სივრციდან გაქცევის ერთ-ერთ საშუალებად არის შეფასებული.

თამაშის გზით ინდივიდი (აქ,პოეტი/ ლირიკული გმირი) ინიღბება, მსახიობის ამპლუას ირგებს, რათა არ შენიშნონ, რომ ეშინია (მხდალად არ ჩათვალონ, ანდა შეშინებული ადვილად არ დაიმორჩილონ, გადააგვარონ).

ადამიანისთვის უკვე ყველაფერი უნდა ნათელი გახდეს, რადგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ,,არ თქმამ“ ერთგვარი პროტესტი (უპირატესად საკუთარი თავთან) შეიძლება გამოიწვიოს.

ადმიანი იწყებს თამაშს, არსებული რეალობიდან გაქცევას, იწყებს ცხოვრებას ახალ უტოპიურ სამყაროში, სადაც ყოფა უფრო ბუნებრივი ხდება. სადაც ინდივიდს სიცილიც შეუძლია და ტი-

რილიც, იქ შესაძლოა იყოს როგორც რეჟისორი და მთავარი როლის შემსრულებელი, ისე მაყურებელი-ამას თავად განსაზღვრავს.

შესაბამისად, სოციალისტური რეალიზმის გვერდით არსებობას იწყებს მეტაფორული აზროვნება თამაშის სახით, რომლის მეშვეობითაც პოეტი მკითხველს აჩვენებს არა ბედნიერ და უზრუნველ მომავალზე ორიენტირებულ, ხალხის კუთვნილ ხელოვნებას, არამედ უფრო ცხადად წარმოაჩენს არსებული რეალობის სისასტიკეს და თითქოსდა ,,გაქცევით", განრიდებით ყველაფერს ფარდას ხდის.

ლირიკული სუბიექტის შიში შეიძლება მოვიაზროთ განრიდების (მეშინია და განვერიდები საზოგადოებას, სისტემას, შევინიღბები, რომ არ მიცნონ, ვერ გაიგონ, რას ვფიქრობ), ხოლო თამაში – გადარჩენის (რადგან განვერიდე, შესაძლოა, გადავრჩე) იმპულსად.

პოეტი მიანიშნებს მკითხველს, რომ რეალობის, რომელშიც მას უწევს ცხოვრება, უნდა მოიაზრებოდეს ,,აგონიაში მყოფობად" (ბესიკ ხარანაული პოემა ,,აგონიური") ანდა ერთ წრეზე ტრიალად (ლია სტურუა პოემა ,,წრეში") მოთამაშე – ლირიკული სუბიექტი – ემიგრანტია (არსებული რეალობიდან საკუთარ სულში გადასახლებული) ვხდებით ე.წ. ,,შინაგანი ემიგრაციის" მოწმენი (ინდივიდი ნაკლებად ურთიერთობს საზოგადოებასთან და, შესაბამისად, იკეტება საკუთარ არსებაში). იგი სოცრეალიზმისგან შექმნილ რეზისტენტულ მდგომარეობას არ სჯერდება და აღარ ხდება ე. წ. ,,მიმიკრიის" მსხვერპლი.

მაყურებელი, ერთი მხრივ, ლირიკული სუბიექტის თანამედროვე საზოგადოებაა, მეორე მხრივ, მომავლის მკითხველი, რომელი მაყურებელიც (მკითხველი) ამ მხატვრულ ტექსტებს უკვე წლების შემდეგ წაიკითხავს).

თუ როგორ მოიაზრება შიშისა და თამაშის ფენომენი ჯერ ჩვეულებრივი ადამიანის ფსიქიკაში,ხოლო შემდეგ როგორ ხდება პოეტური აზროვნების ნაწილი ამ მხრივ საინტერესო ტექსტია ბესიკ ხარანაულის პოემა ,,აგონიური".

ლირიკული გმირი გვეუბნება, რომ ქალაქში ისეთი ვიღაც დადის, რომლის გამოჩენაზეც ელდისგან ყველა ხელებს იფარებს, ეს ის უცნობია, რომლის მზერა ყველას ,,სახეზე ბრჭყალებად ესობა" (ხარანაული, 1991, გვ. 6).

სწორედ ამიტომაც დადის ადამიანი-პოეტი და ამბობს:

,,ხორცი უნდათ ამათ ჩემი,
ხორცი, ხორცი უნდათ.
მე კი მხოლოდ ძვლებიღა დავრჩი..."
(ხარანაული, 1991, გვ. 9)

იცის, რომ ასეთი ,,უცნობნი" განსხვავებულ ადამიანებს ჰკიდებენ მზერას. პოეტი მკითხველს ამცნობს, რა მდგეომარეობაშია სამყარო და ადამიანი დღეს-ანუ როგორ მოიაზრებს ინდივიდი საკუთარ თავს სამყაროში:

,,ჩემი დღევანდელი მდგომარეობა ზუსტად ასახავს დანარჩენი სამყაროსა და ჩემს ურთიერთობას, ორივეს ერთმანეთი გვეზიზღება..." (ხარანაული, 1991, გვ, 11), – ეს ის სამყარო და გარემოა, რომელშიც ადამიანებს ერთმანეთი სძულთ, ერთი მსხვერპლის როლშია, მეორე-მტაცებლის.ადამიანს ყვირილიღა დარჩენია დათრგუნული სულის გასანიავებლად:

,,იყვირე, იყვირე, დედამიწავ,
ეს მე ვარ დედიშობილა!"
(ხარანაული, 1991, გვ. 23)

ეს ის დროა, როცა ადამიანს *,,ნაგვემს, შეურაცხყოფილს, მშიერს, ტიტველს, ნაგვემი სახით აყენებენ ათივ მხნებასთან..."* (ხარანაული, 1991, გვ. 28),

ინდივიდის ერთადერთი გამოსავალი გაქცევაა. პოეტი გვეუბნება, რომ სამყაროში, *„მთელ ხუთივე კონტინენტზე გაყუჩდნენ და მიიმალნენ მგოსან-პოეტები...*

და ცხოვრობენ გარიყულად...

რადგამ ქვეყნიერების გაშლილ ადგილებში

გატონობენ რკინის მაღალ საძირკვლებზე აღმართული მიკროფონები...“ (ხარანაული, 1991, გვ. 39), – ყველგან უსმენენ, ხშავენ თავისუფალ აზრს.

კაცს სურს, რომ თავისი შექმნილი სამყარო გამოიგონოს,თავის შექმნილ რეალობაში დასახლდეს, ამიტომაც სიზმარში ყოფნა ურჩევნია, სიზმარი უფრო ახლობელია მისთვის, ვიდრე არსებული რეალობა.სვამს კითხვას: ,,სიზმარში თუ ცხადში?“ თავადვე პასუხობს: ,,ცხადში ჯობია“ (ხარანაული, 1991, გვ. 40) თუმცა ზოგჯერ ლირიკული გმირი ისე იღლება, რომ ცხადი სიზმარს სჯობსო ამბობს, რადგან სიზმარი კოშმარულად ხშირად ახსენებს რეალობას და შიშის განცდას ბადებს. ადამიანი კი გაურბის ქალაქში/სამყაროში არსებულ/დამკვიდრებულ უცნობს, ამასთანავე ამ სიზმრად ყოფნით კარგავს საკუთარ თავს, ორ ცეცხლს შუაა:

,,მე ჩემი თავი დამეკარგა და ვერ ვპოულობ,
აღსდექ, ამოჩნდი, ჩემო თავო,
გამოანგრიე, გამოამტვრიე
მტვერი ადინე გზას და უკან არ გაიხედო!“
(ხარანაული, 1991, გვ. 58)

ისევ უწევს საკუთარი თავის ხელახალიძიება, პოვნა, მერე ისევ დაკარგვა და ასე ხდება გაუთავებლად – იგი მარადიულ წრებრუნვაშია. ადამიანი აპროტესტებს რეალობას და ისევ სვამს კითხვას: ,,რატომ ვჭამ იმას, რაც არ მინდა?“ ,,არ მინდა, რომ რამეს ვეზიარო!“ (ხარანაული, 1991, ტგვ. 61) და ერთგვარად ხდის საიდუმლოს ფარდას და უკვე ღიად საუბრობს ტოტალიტარული სახელმწიფოს სახეზე:

,,როგორც კი ეს სახელმწიფო დაარსდა,
იმ წუთსვე აიკრძალა ღმერთის სახელი,
როგორც ჯოჯოხეთში“.
(ხარანაული, 1991, გვ. 66)

– აქ ადამიანის ნაკლად ჩვეულებრივობა ითვლება, ის ყველას უნდა ჰგავდეს, ჩვეულებრივობა კი იშვიათია.კიდევ ერთი კითხვა ებადება – *„წუთუ მე და ჩემი სამშობლო ერთი გზით მივდივართ?“* (ხარანაული, 1991, გვ. 69). სამშობლოს ასულიერებს, აღიქვამს მეგობრად, იცის, რომ ისიც ამ უღმერთო სამყაროში ამ თამაშშია ჩართული და იმიტომ ებადება ეს კითხვაც. მას აღარ სურს, „ურჩხული სიმართლე“ იხილოს.

გაქცევას, შექმნილ სამყაროს მოსდევს თამაში,რომელშიც საკუთარი თავით პერსონაჟიებს ანაცვლებს ერთმანეთს. საკუთარ მეს ეთამაშება.აქ სცენარიც შეიძლება შეიცვალოს – ადამიანს თავისუფლება ენიჭება.

ლირიკული გმირი გვეუბნება, რომ ორი არსება დადის მის გარშემო – დრო და შიში, რომლებიც არ ტოვებენ და ტოტალიტარულ სამყაროში მცხოვრებთა ყოფის ასეთ სურათს ხატავს:

,,ჩვენ ხაფანგებში ჩავამწყვდიეთ ჩვენი თავები
(უსაფრთხოებისთვის, ხაფანგში რომ არავინ შემოვა)
იქ ჩავსაფრდით, ამოვთხარეთ ირგვლივ სანგრები,
სახლები ცავდგით, შემოვირტყით გარს გალავანი
და მზე დავკიდეთ.
(ცოდვილ მიწის გასახსენებლად)“.
(ხარანაული, 1991, გვ. 71)

ხაფანგში თავის ჩამწყვდევა ერთგვარი ჯავშანია გადარჩენისთვის, რომლისთვისაც ბრძოლაა საჭირო, მზის აუცილებლობა ყველგან არის, იგი ყველგან უნდა სუფევდეს, რათა ადამიანებმა, ერთი მხრივ, არ დაკარგონ რწმენა და, მეორე მხრივ, არ გაკარგონ რეალობის შეგრძნება.

80-იან წლებში იბეჭდება ლია სტურუას პოემა ,,წრეში“. მასში რეჟიმის მიერ ინდივიდზე მანიპულირების შიში გამოიხატება. იგი უსიუჟეტო, ლირიკული ნაწარმოებია. ლირიკული გმირი აცხადებს, რომ დაიღალა თოკზე სიარულით. თოკი დამაბულობის, შიშის მეტაფორაა.

როგორიც არის სისტემა, ისეთივეა ხალხიც. ის მხოლოდ გაზეპირებული წესებით მოქმედებს. ადამიანს ნაბრძანები აქვს, რომ რეალობა აღიქვას ისეთად, როგორიც სინამდვილეში არ არის – მას ქვაფენილი და ასფალტი ნახერხის ნიადაგი უნდა ,,ეგონოს“. ავტორ-პერსონაჟი იმ დროს ნატრობს, როცა შიშის გამომზეურების უფლება ექნება.

„სულ უფრო მეტად მეშინია ქვაფენილის და ასფალტის,
რომელიც ნახერხის ყვითელი ნიადაგი უნდა მგონებოდა,
სანამ თოკზე გავდიოდი (ასე ვიყავი შეთანხმებული გულსუსტ მაყურებელთან)
ყოველ მათგანთან, ვისაც სჯეროდა, ან არ სჯეროდა ჩემი...“
(სტურუა, 1991, გვ. 5)

პოეტი ცდილობს, დაარწმუნოს მასა თავის გულწრფელობაში, რათა მაყურებელმა მის მსგავსად დაიწყოს აზროვნება, მაგრამ ხვდება, რომ ეს შეუძლებელია ამ რეალობაში. როგორც თეოდორ ადორნო შენიშნავს (1991, გვ. 39), *,,ის, ვინც ისმენს პოემაში კაცობრიობის ხმას, შეიძლება მიხვდეს, რომ ლექსი ამბობს: მარტოსულობა ლირიკული ენისა წარმოდგენილია ატომისტურ (ანგარებიან, თვითკმარ) საზოგადოებაში*“.

ინდივიდს ეშინია საერთო სისტემიდან ამოვარდნისა, რასაც შეცდომის დაშვების შემთხვევაში მისი ასფალტზე დანარცხება, ფიზიკური განადგურება, მოჰყვება. შესაბამისად, სხეულის ყოველი ნაკვთი დაჭიმული აქვს, რაც მას გადააქცევს ფაიფურის თოჯინად, რომლის დამსხვრევის შემთხვევაში ხალხს *,,აზრად არ მოუვა მისი დამარხვა“* (სტურუა, 1991, გვ. 8) ჩნდება სოციუმის წინაშე შიში.

გოლუეი კინელი ლექსში ,,რამდენი ღამეა“ წერს ადამიანის სულის ტკივილზე, რომელსაც გაყინული სამყარო იწვევს:

„მე საშინელებებში ვწევარ… და ჩემს ზემოთ
ველური ბრბო ტირის და მოსთქვამს: ,,ვაი, ვაის“
ჩემი ცხოვრების განმავლობაში ჩემი ნაწილიდან არავის უტირია“.
(Rukeyser, How many nights)

„ადამიანი-მასა“ ჯანსაღი განსჯის უნარს უკარგავს. პოეტი – ,,რჩეული უმცირესობა“(ხოსე ორტეგა ი გასეტი) იღებს საკუთარ თავზე ვალდებულებას, ლექსებს სარკის ფუნქცია მიანიჭოს და დაანახოს ადამიანებს ინდივიდუალობადაკარგული სახე“ (გასეტი, 1992, გვ. 24).

„რასაც პოეზიის ენა სახეების მეშვეობით სჩადის, თამაშია... ასე რომ, ყოველი სახე სხვა არაფერია, თუ არა გამოცანაზე პასუხი თამაშის გზით, რადგან პოეზიაში გმირმა უნდა შეასრულოს დასახული ამოცანა, გადაჭრას პრობლემა, გაუძლოს წინააღმდეგობას, შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, შიშიც გარდაისახება თამაშად.

შიშიც წინააღმდეგობაა, რომელიც ლირიკულმა გმირმა თამაშის სახით უნდა დაძლიოს. სისტემის წესების მიხედვით, ადამიანმა-პოეტმა უნდა შეასრულოს მუშაითის (თოკზე მოსიარულე ჯამბაზის) როლი. პოემაში რეფრენივით მეორდება ფრაზა: ,,რადგან მე არ ვარ მუშაითი არც ხელობით, არც მოწოდებით...“ რაც უნდა მიანიშნებდეს იმას, რომ ადამიანს რაღაცის გაკეთებას აიძულებენ.

,,...ტრიალებს იდეა ბერწი ხეების...
მაგრამ ნათელხედვის მწარე უნარი მეუბნება, რომ
ეს დროშები ექსტაზია და არა რწმენა“.
(სტურუა, 1991, გვ. 10)

სისტემაში მოქცეული სამყარო ბერწია. ადამიანებს თვალს უხვევს ექსტაზი, რომელსაც კავშირი არ აქვს რწმენასთან.

თოკზე სიარული ფრენით იცვლება, ადამიანს ეუფლება რეალობაში დაბრუნების, ძალით თავსმოხვეული რუტინის შიში. ფრენით თავისუფლდება შიშისგან და პოულობს სულიერ მეგობარს – ძუძუმტეს. ძუძუმტე მიწისმიერია და, ამავდროულად, უხილავიც. მხოლოდ მას უზიარებს გმირი თავის ტკივილებს:

,,მე მინდა დავისვენო, ჩემო ძუძუმტევ, მიწისმიერო,
ვეზიარო გახამებული მიტკლის სათნოებას...“
(სტურუა, 1991, გვ. 11)

თუკი ადორნოს თქმით (1991, გვ. 41), *„ლირიკული ნაწარმოები არის სოციალური ანტაგონიზმის (შეურიგებლობის, დაპირისპირების) სუბიექტური გამოხატულება“.* ლირიკული გმირი ხვდება, რომ შიშის ნაცვლად უნდა ითამაშოს, რათა გადარჩეს.

მის გარშემო ხალხი საზარლად თამაშობს: კნუტების თვალების დათხრითა და წიგნების ცეცხლში ჩაყრით. სასტიკი სამყარო ცოცხალ არსებებსა და ფასეულობებს ანადგურებს:

,,...ცეცხლი ენთო... ულამაზესი ცისფერი ბავშვები,
შიგ ყრიდნენ კნუტებს, ძაღლებს და წიგნებს...“
(სტურუა, 1991, გვ. 13)

მიურიელ რაკეისერის პოეზიაში მკითხველი ხშირად შეხვდება ყოველდღიური რუტინისგან მობეზრებულ ადამიანს:

,,როგორ ვცხოვრობთ:
კვადრატულ მინაში სახეს ვუყურებ...
...ღამით ხდება
საოცრება ოთახიდან ოთახში ამ სამყაროს… ვუკავშირდები ჩემი შეხებით”.
(Rukeyser, How I Live)

ამავე პოეტის ლექსში ,,მკვდრის წიგნიდან. მკვდრის წიგნი“ სამყაროს ანალოგიურ ყოფაზეა საუბარი:

„...ეს გზები თქვენს ქვეყანაში გადაგიყვანთ,
სეზონები და რუკებიც იქ მიდის, სადაც ეს გზები მიდიან...
... ეს კაცები იბრძვიან ჩვენი სიკვდილისთვის,
ახველებენ ომის თეატრებს...“
(Rukeyser, The Book of the Dead: From The Book Of The Death)

სამყაროში ყოფილი თუ არსებული ომი თავად თეატრია, რომელიც სპექტაკლებს გვთავაზობს. სწორედ მასში არსებულ სცენაზე უწევს მონაწილეობა ნებისმიერ ადამიანს. ბესიკ ხარანაულის პოეზიის მსგავსად, ლია სტურუასთანაც სიზმრებია ის რეალობა, რომელშიც ადამიანი კომფორტულად გრძნობს თავს.

თანამედროვე ეპოქის ნიშნებით: ტრამვაი, ახალთახალი მანქანები, პოპ-მუსიკა – ,,იესო ქრისტე-სუპერვარსკვლავი“, დასავლურ კულტურასთან კავშირის მანიშნებელია: მკითხველი მოწმე

ხდება კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში ახალი დროის დადგომისა, როცა რკინის ფარდა უნდა გაირღვეს.

მერაბ მამარდაშვილი აღნიშნავდა (1992, 32), რომ

> ,,ჩვენ, ყველას, როგორც ცნობიერ არსებებს, გვაქვს მეორე სამშობლო, რომლის მოქალაქეებიც ვართ. ის ჩვენ გვინდა აღვადგინოთ ჩვენს რეალურ სამშობლოში. ეს იმას ნიშნავს, რომ რომელიღაც მოცემულ მომენტში ყველა ცნობიერი არსება გაუცხოებული აღმოჩნდება და გამოდის იმ სიტუაციიდან, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენს. გამოდის იმისთვის, რომ საკუთარ თავს გარედან შეხედოს. ე.ი. ის ტრანსცენდენტირებს. ეს არის ადამიანური ემანსიპაციის დიდი აქტი, ეს არის უწყვეტი კავშირი არსებული სინამდვილის კანონთან“.

ლია სტურუას პოეზიაში ადამიანის ქრისტიანობასთან დამოკიდებულება ასეთია: ინდივიდს ამ სამყაროში მხოლოდ რწმენა გადაარჩენს, მის გონებას დაწმენდა სჭირდება, რათა გათავისუფლდეს სამყაროს სისასტიკით დაბინძურებული აზრებისგან, დაუბრუნდეს თავის პირველსახეს.

ბესიკ ხარანაულისა და ლია სტურუას პოეტურ ნაწარმოებებში თამაში შეიძლება მივიჩნიოთ პოლიტიკური რეჟიმის წინააღმდეგობის ფორმად, სოცრეალიზმიდან გაქცევის საშუალებად. პოეტი ითხოვს წმიდა ზიარებას – „პურზე დასხმულ ღვინოს“ „უსაზღვრო რწმენისა და სათნოების“ (სტურუა, 1991, გვ. 15) დასაბრუნებლად.

თეონა გოგიბერიძის ესეში პოემა ,,წრეში“ შეფასებულია, როგორც ჭიდილი ადამიანის მესა და გარესამყაროს შორის. თუმცა არცერთი პოემის შეფასებისას საუბარი არ არის იმის შესახებ, რომ ადამიანის ეს სულიერი ძვრები შესაძლოა, ტოტალიტარულ სამყაროში ცხოვრებით იყოს გამოწვეული.

კიდევ უფრო საინტერესოა ქალის მიერ დანახული სისტემა და მისგან დათრგუნული ინდივიდის სახე. ქალს ორმაგად ეშინია რეჟიმის მიერ დანერგილი შიშისა და დაძაბულობის. მას, როგორც თავისუფლებისმოყვარე

ადამიანს, არ შეუძლია დაემორჩილოს აზრსმოკლებულ წესებსა და ,,წესრიგს“, რაც თავისდაუნებურად პროტესტს იწვევს.

თამაში ლია სტურუასი და ბესიკ ხარანაულის პოეზიაში შიშისგან გამოწვეული პროტესტია, პოეტის არჩევანია, რომელსაც ღირსეულად უნდა გაართვას თავი.

ქართველი პოეტების მე-20 საუკუნის 80-იანი წლებისა და 21-ე საუკუნის (დღევანდელი) პოეტური ნიმუშები კი საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ეპოქისგან გამოყოლილი შიშის გამოვლინებაა, რომელსაც უკვე შემდგომში გლობალიზაციის, პოსტმოდერნიზმის ხანა ცვლის და ადამიანის სულშიც შემოდის სხვადასხვაგვარი შიში, შესაბამისად, ინდივიდი ირგებს განსხვავებულ ნიღაბსა და როლს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გასეტი ხოსე ორტეგა (1992). „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“, თბილისი: ,,ლომისი“.

გოგიბერიძე, თ. (2013). ლია სტურუას პოემები, ,,ქართველური მემკვიდრეობა“, XVII.

მამარდაშვილი, მ. (1992). საუბრები ფილოსოფიაზე, თბილისი: ,,მეცნიერება“.

სტურუა, ლ. (1991). ლექსები, პოემები, თბილისი: ,,საქართველო“.

ხარანაული, ბ. (1991). აგონიური, თბილისი: ,,მერანი“.

Adorno, T. (1991). Note to literature, New York, ,,Columbia university press”

Rukeyser, M. poems, https://www.poetryfoundation.org/search?query=Muriel+Rukeyser

References:

Gaset'i Khose Ort'ega (1992). „Khelovnebis dehumanizatsia". [Dehumanization of art"]. Tbilisi: ,,lomisi".
Gogiberidze, T. (2013). Lia st'uruas p'oemebi. [Lia Sturua's poems]. ,,Kartveluri memk'vidreoba", XVII.
Mamardashvili, M. (1992). Saubrebi Pilosopiaze. [Conversations about philosophy]. Tbilisi: ,,metsniereba".
St'urua, L. (1991). Leksebi, p'oemebi. [Poems, poems]. Tbilisi: ,,sakartvelo".
Kharanauli, B. (1991). Agoniuri. [Agoniuri]. Tbilisi: ,,merani".
Adorno, T. (1991). Note to literature, New York, ,,Columbia university press".
Rukeyser, M. poems, https://www.poetryfoundation.org/search?query=Muriel+Rukeyser

Nino Kavtaradze
ნინო ქავთარაძე
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Social Realist Iconography of the Labor Woman in the Soviet Cinema of the 1930s

მშრომელი ქალის სოცრეალისტური იკონოგრაფია 1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში

In the 1930s, in Soviet cinema, social realism was established. The revolutionary pathos of the Soviet films in the 1920s was replaced by the film language of social realist cinema in the 1930s, which became "mythological realism" in the second half of the decade. In this new existence, a working person appears on the vanguard, who was supposed to build a socialist paradise according to the new course of the economy. In the visual narrative of the party rhetoric of the 1930s, the Soviet working woman appears as the main actor. The "gender emancipation" of women was sublimated in the context of labor in the Soviet cinema of the 1930s. The "new social body" competed with a man driving a tractor or flying an airplane. In social realist art of the 1930s, including cinema, one of the major passages is the visual iconography of the Soviet working woman and Stalin.

Key words: Labor woman, soviet cinema 1930s, social realist iconography, Stalin
საკვანძო სიტყვები: მუშა ქალი, 1930-იანი წლების საბჭოთა კინო, სოცრეალისტური იკონოგრაფია, სტალინი

სოცრეალიზმის განმარტება „მარტივი“ და მკაფიოა: „სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდი, რომლის მიზანიც სინამდვილის მართალი, ისტორიულად კონკრეტული გამოსახვაა“ (აბაშიძე, 1985, გვ. 491) სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც „ფორმით ეროვნულს და შინაარსით სოციალისტურს“ გულისხმობს, საბჭოთა სისტემაში 1925 წლის 18 მაისს სტალინის ცნობილ გამოსვლაში გაჟღერდა: „პროლეტარული კულტურა სოციალისტურია თავისი შინაარსით და ნაციონალისტურია თავისი ფორმით, ის სხვადასხვა ერებში გამოხატვის განსხვავებულ ფორმებს პოულობს“.

1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით იდეოლოგიაზე დამყარებული ახალი მხატვრული მეთოდი საბჭოთა კულტურისთვის უპირობო ალტერნატივად იქცა. კომუნისტური პარტიის პრო-პაგანდისტული მიზნები და ამოცანები ვიზუალურ ხელოვნებაში სიმულტანობის პრინციპით აირეკლა: ფორმისა და ფერის „პრიმიტიულობა“, იდეის სიმარტივე, კომპოზიციის მკაფიო და სწორ-ხაზოვანი აგება – ეს ყოველივე უპირველესად სოციალიზმის აღმშენებლობაში ჩართული მშრომელი ადამიანის „აღზრდას“ ისახავდა მიზნად. სწორედ მისთვის შექმნილი, უფრო ზუსტად კი ადამიან-მასაზე (ორტეგა ი.გასეტი) გათვლილი ხელოვნება კომუნისტური იდეოლოგის პროპაგანდა იყო.

ლიტერატურა, მონუმენტური მხატვრობა, ფერწერა, ქანდაკება, თეატრი, კინო... იდეურ და ფორმისეულ საწყისებს სრულიად ნარატიულ კონსტრუქტზე აგებდა. ხელოვნების ნაწარმოებში

ამბის თხრობის აუცილებლობა და მისი ტრაფარეტულობა ხშირად გმირების სწორხაზოვნების და პლაკატურობის განმსაზღვრელი ხდებოდა.

სოცრეალიზმის ესთეტიკურ-შემოქმედებითი კრედო სრულად გამორიცხავდა „რთული“, მრავალფეროვანი ხატების შექმნას და ტირაჟირებას. შესაბამისად ავანგარდული ხელოვნება, რომელიც ყოველივე „ძველის“ უარყოფისა და „ახლის“ შენების პრინციპით აქცენტს ფორმისეულ ძიებებსა და მიგნებებზე აკეთებდა, 1930-იანი წლების საბჭოთა სინამდვილიდან სამუდამოდ განიდევნა. სწორედ „ძველის ნგრევისა და ახლის შენების“ დისკურსში ის პირველ რიგში დასავლურ ავანგარდს ემიჯნება. მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიებმა ავანგარდი „ბურჟუაზიულ პანთეონს“ მიაკუთვნა და მოდერნისტული ხელოვნებისგან ერთგვარი მტრის ხატიც კი შექმნა.

„სოცრეალიზმი ყალიბდება, როგორც ავანგარდისტული უტოპიის ახალი რადიკალური ვარიაცია, ის ავანგარდთან დაპირისპირებაში მის აბსოლუტურ წინააღმდეგობად გვევლინება და აბრუნებს იმ „დანაკარგებს“ რაც ავანგარდისტულმა წარსულის უარყოფის ვნებამ განაპირობა“ (კილასონია, 2022, გვ. 104).

დასავლელი მკვლევრები სოცრეალიზმის მეთოდს ხშირად განიხილავენ მისი ისტორიული წინამორბედის – ავანგარდული ხელოვნების დისკურსში. ამ ორ საპირისპირო მოვლენას იდეურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით ძირეულად მიჯნავს ერთმანეთისგან ფრანგი ფილოსოფოსი და ხელოვნებათმცოდნე ფილიპ სერსი პუბლიკაციაში „ტოტალიტარიზმი და ავანგარდი“ (Sers, 2001) ავტორი სოცრეალიზმს, ავანგარდული ხელოვნების წინააღმდეგ მიმართულ „კონტრკულტურას“ უწოდებს. სერსის თეორია შეგვიძლია განვაზოგადოთ დასავლელი მკვლევრების ძირითად ნაწილზე, რომლებიც „მშრომელი ხალხისთვის“ შექმნილ ხელოვნებას მოდერნისტულ ფილოსოფიასა და კულტურას უპირისპირებენ. მათგან განსხვავებით, აღნიშნულ თეორიას პრინციპულად ეწინააღმდეგება ბორის გროისი. გერმანელი ფილოსოფოსის (ხელოვნების კრიტიკოსი) თქმით, საბჭოთა სოცრეალიზმი რუსული ავანგარდის ჭეშმარიტი „სამართალმემკვიდრეა“, რადგან ორივე მოვლენა სხვადასხვა ათწლეულში 1920 და 1930-იან წლებში ახალი რეალობის, ახალი ადამიანის, ახალი იდეების რეკონსტრუირება-ტირაჟირებას ემსახურებოდა ხელოვნების გზით (Groys, 2012).

სოცრეალიზმისა და ავანგარდული ხელოვნების მნიშვნელოვან ანალიზს გვთავაზობს ამერიკელი ესეისტი და მოდერნისტული ხელოვნების კრიტიკოსი კლემენტ გრინბერგი. 1939 წელს ჟურნალ partisian review-ში გამოქვეყნებულ ესსეში „ავანგარდი და კიტჩი“ ავტორი ერთმანეთს უპირისპირებს „პერედვიჟნიკ“ მხატვართა სკოლასა და ევროპულ ავანგარდს, ილია რეპინისა და პაბლო პიკასოს მაგალითებზე. გრინბერგის თქმით: რეპინის შემოქმედება ამკვიდრებს რეალისტური გამოსახულების შექმნის ტრადიციას, საბჭოთა ადამიანს კი უმარტივდება ნახატზე გამოსახული რეალობის აღქმა, სადაც სასურათე სიბრტყეზე სიცხადე და მკაფიოობა მთავარ „აქტორებად“ გვევლინებიან. მნახველს აღარ სჭირდება ძალისხმევა იდეისა და გზავნილის აღსაქმელად. პიკასო მიზეზებს გამოხატავს ფერწერაში, რეპინი – შედეგებს აჩვენებს. რუსი მხატვარი მაყურებლის ნაცვლად გადაამუშავებს ხელოვნებას და მას თავიდან აცილებს ძალისხმევას, უზრუნველყოფს მისთვის მოკლე გზას სიამოვნებისაკენ და თავს არიდებს იმას, რაც სინამდვილეში აუცილებლად რთულია ნამდვილ ხელოვნებაში (Greenberg , 1939, გვ. 65).

ლენინის სიტყვებმა: *„ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს, ის თავისი ღრმა ფესვებით მშრომელთა მასების ფსკერს უნდა სწვდებოდეს“* (Lenin, 1926) ძირეულად შეცვალა დასავლური კონცეპტი „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“, რომელიც 1930-იანი წლების სოციალისტურ სინამდვილეში ტრანსფორმირდა პოსტულატად: „ხელოვნება ხალხისთვის“. „პროლეტკულტისთვის“ შექმნილი სოცრეალისტური ხელოვნება მუშურ-გლეხური ცნობიერების დონემდე უნდა დასულიყო, ის ფოკუსში მშრომელ ადამიანს აქცევდა, რომელსაც კოლექტივიზაცია-ინდუსტრიალიზაციის გავლით „სოციალისტური სამოთხე“ უნდა აეშენებინა.

1930-იან წლებში დაწყებულმა კოლექტივიზაციამ ძალაუფლება წაართვა გლეხობას და პროცესის ერთგვარი „ფემინიზირება“ გამოიწვია. 1930-იანი წლების პარტიული რიტორიკის ვიზუალურ ნარატივში მშრომელი ქალი მთავარ აქტორად გვევლინება. საბჭოთა კინოში საკოლმეურნეო

და ინდუსტრიულ თემაზე შექმნილ ფილმებში მრავლად გვხვდება მშრომელი ქალ(ებ)ის ხატი. კადრის კომპოზიციაში მათი გამოსახვა ზუსტად იმეორებს პროპაგანდისტული პლაკატისა თუ საბჭოთა მონუმენტური მხატვრობის პრინციპებს. ცალკე ჟანრიც კი გაჩნდა სოცრეალისტურ სივრცეში: ერთ ფიგურიანი მშრომელი ადამიანის პორტრეტი, რომელიც დასავლურ სახვით ხელოვნებაში დამკვიდრებულ პარადული (საზეიმო) ხასიათის პორტრეტსაც მოგაგონებთ.

ქართულ მხატვრობაში მშრომელი ქალის სოცრეალისტური იკონოგრაფია თამარ აბაკელიას, ქეთევან მაღალაშვილის, უჩა ჯაფარიძის, ნინო წერეთლის (გრაფიკა), ლადო გუდიაშვილის და კორნელი სანაძის შემოქმედებაში გვხვდება. სწორედ სანაძის ფერწერული ტილო სახელწოდებით „ჩაის პლანტაციები საქართველოში“ (მეჩაიე გოგონა) ზუსტად გამოხატავს სოციალიზმის აღმშენებლობის პროცესში ქალის მთავარ იდეას და „არსს“: შრომისგან სასიამოვნოდ დაღლილი მოღიმარი პერსონაჟის მზერა სასურათე სიბრტყიდან მაყურებლისკენაა მიმართული, ფონად დასავლეთ საქართველოს „პასტორალური იდილიის“ ხედი იშლება, ჭრელ კაბაში გამოწყობილ ქალს ერთ ხელში მოსავლით სავსე კალათა უჭირავს, მეორეში კი – ჩალის ქუდი. მთა-ველი მზით არის განათებული. ფერწერული ტილოდან შრომისგან განცდილი ბედნიერების ატმოსფერო იღვრება.

ბედნიერი სოციალისტური ცხოვრების ფერწერული ალუზია გრძელდება თამარ აბაკელიას ტილოებშიც, რომლის შემოქმედებაც ქალის ახალი სახის ფორმირების თვალსაზრისით 1930-იანი წლების ქართველ სოცრეალისტ მხატვრებს შორის უდავოდ გამორჩეულია. „ალბათ ის ერთადერთია აღნიშნული პერიოდის ავტორებიდან, რომელიც სრულად იზიარებს დროისა და მეთოდის მოთხოვნებს და რაც მთავარია, არ განიცდის ქალის ტიპისადმი ლირიკულ და ეგზოტიკურ ემოციებს. აბაკელია რადიკალურია ქალის ფორმისა და სახის შექმნის პროცესში. ქართულ სახვით ხელოვნებაში საერთოდ შეიძლება ცალკე მოვლენად ჩამოვაყალიბოთ „აბაკელიას ქალის ტიპაჟი“ (კილასონია, 2022, გვ. 100) (იქნებ, სწორედ იმიტომ, რომ ავტორი ქალია და არა მამაკაცი ?!).

ქართველი მხატვრის ქალის ტიპაჟები, რომელიც კლასიკური სოცრეალიზმია, სასურათე სიბრტყეზე პერსონაჟის კონსტრუირების თამამი ინტერპრეტაციით ანტიკურ და რენესანსულ პერიოდსაც მოგაგონებთ, იმ განსხვავებით, რომ დასავლურ სახვით ხელოვნებაში დამკვიდრებული ფემინური ნატურები აბაკელიასთან მკვეთრად მასკულინურია. ეს ტენდენცია კი მაგისტრალურ ხაზად მიჰყვება სოცრეალისტურ ხელოვნებას და ყველაზე მკაფიოდ მხატვრობასა და კინოში ვლინდება.

კოლმეურნე ქალები, მუშები თუ გლეხები 1930-იანი წლების სტალინურ კინოში მკვეთრად მასკულინური იკონოგრაფიით შემოდიან. ბრუტალურ სხეულში „გამომწყვდეული“ ქალების შინაგანი ენერგია ან თუ ფროიდიანულად, ფსიქოანალიტიკურ დისკურსში წავიკითხავთ ამ ყოველივეს – „შეკავებული ლიბიდო“ სრულად შრომის კონტექსტშია აკუმულირებული. ამ თეორიას დასავლელი მკვლევარი ანნე ეკინ მოსი ავითარებს ნაშრომში „სტალინის ჰარამხანა: მაყურებლის დილემა გვიანი 1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში” (Moss, 2009)

ქალის შრომის კულტივირება სოციალიზმის პროპაგანდისტულ ნარატივში ერთ-ერთი უმთავრესია. ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში როდესაც პარტიულ სხდომებზე „ქალთა საკითხი განიხილებოდა“ (1925-1927) მუშა და გლეხი ქალი შეფასებული იყო, როგორც „შრომით რეზერვი“. გენდერული თანასწორობის ბოლშევიკურ-რევოლუციური პათოსი ქალების შემთხვევაში, ხშირად მხოლოდ საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ცხოვრებაში შრომითი აქტივობის ჭრილში განიხილებოდა.

ალექსანდრა კოლონტაის[1] ემანსიპატორული იდეები 1920-იან წლებში ქალებს ქმრის უღლიდან გამოსვლას და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში სრულყოფილი თანამონაწილეობისკენ მოუწოდებდა, რაც 1930-იანი წლების ვერტიკალის პრინციპზე აგებულ სოციალისტურ სახელმწიფოში ძირეულად ტრანსფორმირდა: ქალებს „ემანსიპაციის“ ერთადერთი და რთული

[1] ალექსანდრა კოლონტაი (1872-1952) – პირველი საბჭოთა დიპლომატი ქალი , ბოლშევიკური პარტიის წევრი, ქალთა ემანსიპატორული პოლიტიკის თანაავტორი 1920-იანი წლების რუსეთში, სოციალისტური ფემინიზმის წარმომადგენელი.

გზა ხვდათ წილად, რომელიც „ნებაყოფლობით გულაგებში“ – საკოლმეურნეო და ფაბრიკა-ქარხნების შრომითი სივრცეებზე გადიოდა.

„რა თქმა უნდა, ახლაც არსებობენ ქალები, რომლებიც ჯიუტად ებღაუჭებიან წარსულს, ეს „ცოლების“ ჩვეულებრივი ტიპია, რომლებისთვისაც მთელი ცხოვრება ქურის გარშემოა კონცენტრირებული. საკუთარი ქმრების ეს კანონიერი ხარჭები (ხშირად-პასუხისმგებელი მუშაკების ცოლები) ახლაც კი ახერხებენ, სახლ-კომუნებში თავისი ცხოვრება სადილის ქვაბის მსახურებად აქციონ.... მაგრამ მომავალი მათი არ არის! შრომითი კოლექტივისთვის უსარგებლო ეს არსებები ისტორიის მიერ განწირულები არიან გადაშენებისთვის, როდესაც მთელ სამეურნეო ფრონტზე კომუნისტური ყოფის მშენებლობა დამკვიდრდება“ (Коллонтай, 1991, გვ. 108).

კოლონტაის სიტყვებში ზუსტად იკითხება საბჭოთა „ემანსიპატორული“ ეკონომიკური პოლიტიკა: 1920-იანი წლების ბოლოს გახსნილი „სამეურნეო ფრონტი“ 1930-იან წლებში „სოციალისტურ ფრონტად“ ტრანსფორმირდა.

1936 წელს მიღებული საბჭოთა კონსტიტუცია (122-ე და 137-ე მუხლები) ქალებს ხმის მიცემის, მუშაობისა და დასვენების უფლებას ანიჭებდა, პროპაგანდისტული სისტემა მუდმივად ეწეოდა ვიზუალურ-იდეოლოგიურ კამპანიებს რათა ქალები ტრადიციულად მამაკაცურ საქმიანობაში ჩაერთო და ინდუსტრიული სამუშაო ძალა გაებევრებინა. 1935 წელს თემატური გეგმა გამოქვეყნდა თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მშრომელი ქალის რეპრეზენტაცია საბჭოთა ვიზუალურ ხელოვნებაში. ეს იყო უკიდურესად პატრიარქალური პერსპექტივიდან შექმნილი (მასკულინური და არაფემინური) ქალის კონცეფცია, რომელიც სწორხაზოვნად სტრუქტურირებულ კადრის კომპოზიციაში მამაკაცური მზერის პასიური ობიექტია.

1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში პატრიარქალური პერსპექტივით რეპრეზენტირებული მშრომელი ქალი (ქალთა თემი) წარმოადგენს ერთგვარ ვიზუალურ ელემენტს და ნარატიულ კონსტრუქციას. ხმოვანი კინოს სპეციფიკიდან გამომდინარე კი – საბჭოთა ქალ მაყურებელს პერსონაჟთან იდენტიფიკაციისკენ უბიძგებს, მაშინ, როცა მამაკაცი მისთვის მინიჭებული ვუაიერისტულ-ნარცისული ფუნქციებით ქალს საკუთარი „მზერის ქვეშ“ აქცევს. შესაბამისად, ქალი პერსონაჟი ფილმში მამაკაცური მზერის პასიური ობიექტია (Mulvey, 1975).

დასავლელი თეორეტიკოსი და მკვლევარი სიუზან რიდი პუბლიკაციაში „სტალინის ყველა ქალი: გენდერი და ძალაუფლება 1930-იანი წლების საბჭოთა ხელოვნებაში“ (Reid, 1998) საბჭოთა ქალის სოცრეალისტურ იკონოგრაფიას განიხილავს სახვითი ხელოვნების დისკურსში. მისი თქმით, ქანდაკებაში ქალი პერსონაჟები „ხალხის“ აღმნიშვნელად გამოიყენებოდა. სტანდარტული გენდერული კოდებისა და იერარქიის გამოყენებით კი სტალინისტურ სახელმწიფოში ქალ პროტაგონისტთა სიხშირე მჭიდროდ დაკავშირებული იყო სტალინის კულტის წინ წამოწევასთან: ქალები სიყვარულის, პატივისცემის და მორჩილების იდეალურ მიდგომას განასახიერებდნენ.

კოლექტივიზაციის ამსახველ ვიზუალურ პროპაგანდაში, ფილმებსა თუ მხატვრობაში ქალები ცენტრალური ფიგურებად გვევლინებიან. ცხადია, ისინი ამ მოვლენის გულმხურვალე მხარდამჭერები არ იყვნენ, მაგრამ ცხოვრების ტრადიციული პატერნის დარღვევასაც ეწინააღმდეგებოდნენ, როგორც დედები, ბებიები, მეუღლეები და აღმზრდელები ოჯახზე დამყარებული ახალი საბჭოთა წესრიგის საყრდენს წარმოადგენდნენ.

ქალის შრომის პროდუქტიულობის გაზრდისთვის საბჭოთა სისტემა მუდმივად ეწეოდა იდეოლოგიურ კამპანიებს, რათა ისინი ტრადიციულ მამაკაცურ საქმიანობებში ჩაერთო და სამხედრო პრინციპზე აგებული ინდუსტრიული სამუშაო ძალა გაებევრებინა.

ტოტალიტარულ ყოფაში წარმოდგენილი ქალთა გენდერული როლების ფართო სპექტრი თანაბარი წარმატებით მონაწილეობდა კოლექტივიზაციის პროცესსა თუ საკოლმეურნეო შრომაში. და მაშინ, როცა რეჟისორები ეკრანზე ბედნიერი პასტორალური იდილიის ეკრანულ ალეგორიას ქმნიდნენ („ნარინჯის ველი“/ ნ. შენგელაია/1937; „პარტიული ბილეთი“/ი. პირიევი/1936; „ვოლგა-ვოლგა“/გ. ალექსანდროვი/1938) ქალებს კაბალურ პირობებში საკუთარი თავისა და ოჯახების გადასარჩენად უწევდათ შრომა-ბრძოლა! „სტალინურ კინომითოლოგიასა“ და რეალურ ცხოვრებას

შორის არსებული უფსკრულის მკაფიო გამოხატულებაა 1930-იან წლებში საბჭოთა კავშირის მასშტაბით გლეხთა 13754 მასობრივი გამოსვლა, საიდანაც 3712 სწორედ ქალთა აქტიური მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით მოხდა (სნაიდერი, 2015).

1930-იანი წლების საბჭოთა სტალინური კინო ეკრანზე სიმულაკრულ, მოჩვენებით რეალობას ქმნიდა, რომელიც რეალური ცხოვრების და რეპრესიული პოლიტიკის ჩამნაცვლებელი უნდა ყოფილიყო. დრამატურგიული სქემები და პერსონაჟთა აგების სოცრეალისტური კონსტრუქციები ფილმიდან-ფილმში უცვლელად გადადიოდა: დადებითი მშრომელი გმირი, მავნებელი, აგიტატორი, სანიმუშო კომკავშირელი და პარტმუშაკი - ყველა ერთად შრომით სივრცეში და „ღმერთი-სტალინის“ ირგვლივ ერთიანდებოდა. თუ „სიმულაკრი სიმულაციის პროცესის შედეგია, რომელიც არყოფნას ყოფნად ადგენს და შლის ყოველგვარ საზღვრებს რეალობასა და წარმოსახვითს შორის“ (ბოდრიარი, 2013, 25). ეს „რეალურიც“ და „წარმოსახვითიც“ სტალინურ „მითოლოგიურ რეალიზმში“ ერთიანდებოდა.

ფრანგი სტრუქტურალისტი, კულტუროლოგი ლევ-სტროსი თვლის (1955), რომ მითის არსი არა თხრობის სტილში ან მანერაში, არამედ მოთხრობილ ისტორიაშია. მითი დაკავშირებულია წარსულთან, რომელიც ქმნის მუდმივ სტრუქტურებს, ერთდროულად წარსულის, აწმყოსა და მომავლისთვის წარსულის-აწმყოდ გადაქცევა და ფილმებში ერთგვარი უდროობა 1930-იანი წლების საბჭოთა სტალინური კინოს ერთგვარი კვინტესენციაა. სადაც, „პირველი ხუთწლედის „ჰორიზონტალური“ ძმობაზე და კავშირზე დაფუძნებული მოდელი, ათწლეულის მეორე ნახევარში „ვერტიკალურმა“ მოდელმა შეცვალა. „მკაცრად კონტროლირებადი სოციალისტური სახელმწიფო წარმოსახული იყო, როგორც დისციპლინირებული და იერარქიული ოჯახი, რომელშიც საბჭოთა ხალხი სტალინის მოყვარული და მომუშავე ბავშვები იყვნენ“ (Reid, 1998).

1930-იანი წლების სოცრეალისტურ მხატვრობასა და კინოში, მაგისტრალური პასაჟია საბჭოთა მშრომელი ქალისა და სტალინის ვიზუალური იკონოგრაფია. ფილმებში საბჭოთა “ბელადი“ მზრუნველი მამის, კეთილი მასწავლებლის და უზენაესი ბრძენი ღვთაების როლში გვევლინება. სოცრეალიზმის ეპოქის ხელოვნებაში თავდადებული, მშრომელი კოლმეურნე ან/და მუშა ქალი ხშირად დაწინაურებული დელეგატის როლში გვევლინება. ის ახალი პოზიტიური გმირი ხდება მხატვრობასა და კინოში, რომელიც „ემანსიპაციის“ შესაძლებლობას პირადი (კოლმეურნეობა, ფაბრიკა-ქარხნები) სივრციდან – საჯარო სივრცეში (პარტიული კრებები) მიმართავს.

მნიშვნელოვანია, რომ ამ მოჩვენებითი „ემანსიპაციის“ მონუმენტური მხატვრობის, ფერწერისა თუ ფილმების ნარატიულ-კომპოზიციური ხერხები მათი პატრიარქალური ავტორიტეტისადმი დაქვემდებარებაზე მიუთითებს. ტრიბუნაზე ქალებს სიტყვით გამოსვლისას ხშირად სტალინის პორტრეტი დაჰყურებს. მეტაფორულად თუ წავიკითხავთ ამ კომპოზიციას ქალი დელეგატი სტალინის მოსწავლეა და სტალინი კი – მასწავლებელი. აქ უკვე მაგისტრალურ ხაზად არა მხოლოდ ქალის ემანსიპაცია და საკოლმეურნეო სივრციდან – ტრიბუნაზე დაწინაურება, არამედ მშრომელი ქალის მიმართ სტალინის მამობრიობა და სიბრძნე შემოდის.

სტალინისტური ვიზუალური კულტურა სტანდარტულად გენდერიზებული ასოციაციებისა და ოპოზიციების მიხედვით იყო სტრუქტურირებული, რომელიც „ქალს“ იდეოლოგიურად სუბორდინირებულ პირობებში ათავსებდა, რაც გულისხმობდა ცნობიერების უფრო დაბალ დონეს. საბჭოთა მხატვრობაშიც მამაკაცი იდენტიფიცირებული იყო კულტურასთან, ქალი კი – ბუნებასთან; მამაკაცი ცნობიერებასთან და რაციონალობასთან, ქალი კი სპონტანურობასთან და ემოციურობასთან, მამაკაცი მძიმე ინდუსტრიულ პროდუქციასთან, ქალი სოფლის მეურნეობასთან, საკვების მომზადებასთან, მომხმარებლობასთან და რეპროდუქციასთან.

ამ ყოველივეს გამოძახილია „1937 წლის პარიზის საერთაშორისო გამოფენისთვის შექმნილი ვერა მუხინას ქანდაკება „მუშა და კოლმეურნე“, რომელიც ერთგვარი ალეგორია იყო ინდუსტრიულ პროლეტარიატსა და კოლექტივიზირებულ გლეხობას შორის მამაკაცისა და ქალის დაწყვილებით. ცხადია, ქანდაკებაში მკაფიოდ იკითხება ძლევამოსილების ნიშნები, მაგრამ ქალის ფიგურა, რომელიც კოლმეურნეობას წარმოადგენს უფრო პატარაა და „წინმავალი კლასის“ – მამაკაცის

უკან არის მოქცეული. თუ 1920-იან წლებში საბჭოთა მხატვრები მამაკაცის ფიგურას გამოსახავდნენ გლეხობის სიმბოლოდ, 1930-იან წლებში კოლექტივიზაციის საყოველთაო კამპანიისას ქალის გამოსახულება ხდება წამყვანი. მუხინას მიბრუნებაც ქალური ალეგორიის კლასიკური ტრადიციისკენ გაცნობიერებულ არჩევანს წარმოადგენდა. მან ქალის ფიგურა მიწათმოქმედების გამოსახატავად აირჩია სწორედ იმიტომ, რომ კოლექტივიზაციამ ძალაუფლება გამოაცალა გლეხობას (Reid, 1998).

ქალების „გენდერული ემანსიპაცია“ 1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში შრომის კონტექსტში სუბლიმირდა. „ახალი სოციალური სხეული“ მამაკაცს ტოლს არ უდებდა ტრაქტორის ტარებასა („ტრაქტორისტები“/ი. პირიევი/1939) თუ თვითმფრინავის მართვაში („ფრთოსანი მღებავი“/ ლ.ესაკია1937) ათწლეულის მეორე ნახევრის „მაღალი სტალინიზმის“ პერიოდში შექმნილი ფილმების ლანდშაფტი მშრომელი ქალებითაა სავსე. ისინი პირდაპირ თუ ირიბად მიწათმოქმედებასთან და ნაყოფიერებასთან იგივდებიან. სწორედ საკოლმეურნეო სივრცეში ვითარდება ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმის სიუჟეტი. „ნარინჯის ველი“ (1937) დასავლეთ საქართველოს პასტორალურ ყოფას აცოცხლეს, საკოლმეურნეო სივრცეში ერთმანეთს მშრომელი ქალის ორი ტიპი „უპირისპირდება“: პირველი კლასიკური დადებითი გმირია (ნატო ვაჩნაძე), მეორე კი ერთგვარად „ქალი-ვერტიკალის“ სახეს ქმნის (ვერიკო ანჯაფარიძე), რომელიც პარტიის გამო საკუთარ გარდაცვლილ შვილსაც კი უარყოფს.

ივანე პირიევი „ტრაქტორისტებში“ (1939) მშრომელი ქალების იდეალიზებულ კოლექტივს აღწერს, რომლებიც ზარმაც, არაორგანიზებული მამაკაცებით დაკომპლექტებულ ბრიგადას ეჯიბრებიან და ეს ბრძოლა საბოლოოდ მამაკაცთა გამარჯვებით სრულდება, „მათი ტრაქტორები ფილმის ფინალში ტანკებად გარდაიქმნებიან, რაც ალეგორიულად მათ ლიბიდონალურ ენერგიას ქვეყნის დაცვისკენ მიმართავს“ (Moss, 2009).

საბჭოთა მსახიობ ლუბოვ ორლოვას პერსონაჟი, გრიგორი ალექსანდროვის ფილმში „ვოლგა ვოლგა“ (1938), რომელიც სტალინის საყვარელი კინოკომედია იყო, ახალგაზრდა, მშრომელი ქალის სახეს ქმნის. „მსახიობმა შეძლო შეენარჩუნებინა საოცარი ქალურობა და ამავდროულად მკაფიოდ გამოეხატა მასკულინობის ყველა ნიშანი, რომელსაც ოფიციალური პროპაგანდა ახვევდა თავს“ (Маматова, 1991, გვ. 91).

ეს მასკულინური აღნაგობის მშრომელი ქალები საბჭოთა კინოში თითქოს ერთი ფილმიდან-მეორეში ინაცვლებენ. განსხვავება მხოლოდ სახელებშია. სოცრეალიზმის მიერ დამკვიდრებული შტრიხები და კონტურები მათ გარეგნობაში, ჩაცმის სტილში, ქმედებასა და საუბრის მანერაში თითქმის იდენტურია. ამ ქალებისა და მათი „პარტნიორი“ მამაკაცების დიალოგი ორი თემის ირგვლივ ერთიანდება პირველი პარტია, კოლმეურნეობა, ინდუსტრიალიზაცია და სოცრეალისტური პროგრესი, მეორე კი – იოსებ სტალინია. თუ 1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში „დიდი ბელადის“ ვიზუალური იკონოგრაფია არ გხვდება, ის ვერბალურ დონეზე მუდამ ფილმის დრამატურგიული სტრუქტურის უცვლელი ნაწილია.

1940-იანი წლებიდან მშრომელი ქალის ფუნქცია იცვლება. საბჭოთა კინოში ის საკოლმეურნეო სივრციდან ფრონტის ხაზზე ინაცვლებს ან/და შინ რჩება, როგორც „ზურგის დიასახლისი“ (თოიძე, ი.) ოჯახისა და ქვეყნის დასაცავად. საომარი პროპაგანდა მათ „დედა-სამშობლოდ“ (ირაკლი თოიძე) აქცევს. შრომა, ბრძოლა და კვლავ შრომა – ტოტალიტარული სისტემის მარადიული „ტრიუვმირატია“, სადაც ქალის სოცრეალისტური იკონოგრაფიის ტრადიცია საბჭოთა კინოს „მცირეფილმიანობის“ პერიოდშიც გრძელდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბაშიძე, ი. (1985). ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბილისი.

ბექიშვილი, ნ. (2017). ქალი საბჭოთა სოფელში: ზეპირი ისტორიები, ფონდი „ტასო“, ჰაინრიხ ბიოლის სამხრეთ კავკასიის რეგიონული ბიურო, თბილისი.

ბოდრიარი, ჟ. (2013). სიმულაკრები და სიმულაციები, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

კიკნაძე, ე. (2019). წითელი ტერორი და ქართველი მხატვრები, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თბილისი: „სეზანი“.

კილასონია, ს. (2022). სოცრეალიზმის იკონოგრაფია, XX საუკუნის 20-50 -ანი წლების ქართული ფერწერის მაგალითზე. სადოქტორო ნაშრომი, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

სნაიდერი, ტ. (2015). სისხლიანი მიწები:ევროპა ჰიტლერსა და სტალინს შორის. ჰაინრიხ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონული ბიურო, თბილისი: „რადარამი“.

ქანთარია-ჯაბადარი, თ. (2015) სამაგისტრო ნაშრომი: სოციალისტური რეალიზმი ქართულ მხატვრობაში თეორია და პრაქტიკა (1920-50იანი წლების მხატვრობის მაგალითებზე) თბილისი, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია.

Greenberg, C. (1939). The Avnant-Garde and Kitsch. https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf

Groys, B. (2012). The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde. https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781618111425-010/html

Lenin, V. (1920). On Proletarian Culture, October 8. First Published 1926. https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1920/oct/08.htm

Levi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Muth. The Journal of American Folklore, Vol.68, No.270, Myth: A Sumphosium (Oct.-Dec) Published By: American Folklore Society. https://www.jstor.org/stable/536768?origin=JSTOR-pdf DOI: https://doi.org/10.2307/536768

Moss, A.E. (2009) Stalin's harem: the spectator's dilemma in late 1930s Soviet film. https://www.researchgate.net/publication/233501530_Stalin's_harem_the_spectator's_dilemma_in_late_1930s_Soviet_film DOI:10.1386/srsc.3.2.157_1

Mulvey, L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. This article originally appeared in Screen 16:3, Issue 3. https://ia802801.us.archive.org/4/items/visual-pleasure-and-narrative-cinema/Laura-mulvey-visual-pleasure-and-narrative-cinema.pdf

Navailh, F. (2006) The emancipated woman: Stalinist propaganda in soviet feature film 1930-1950. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439689200260141/ DOI: https://doi.org/10.1080/01439689200260141

Reid, E.S, (1998). All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s. Published By: Cambridge University Press, https://www.jstor.org/stable/2502056

DOI: https://doi.org/10.2307/2502056

Sers, P. (2001). Totalitarisme et avant-gardes:au seuil de la transcendence, Paris: led belles lettres.

Коллонтай, А. (1991). Революция быта, Искусство кино, 6.

Маматова, Л . (1991) Машенька и зомби - Мифология советской женщины, Искусство Кино, 6.

References:

Abashidze, I. (1985). Kartuli sabch'ota entsik'lop'edia. [Georgian Soviet Encyclopedia]. Tbilisi.

Bekishvili, N. (2017). Kali sabch'ota sopelshi: zep'iri ist'oriebi, pondi „T'aso“, hainrikh biolis samkhret k'avk'asiis regionuli biuro. [Women in a Soviet Village: Oral Histories, South Caucasus Regional Bureau of the Heinrich Boll Foundation, "Tasso"]. Tbilisi.

Bodriari, Zh. (2013). Simulak'rebi da simulatsiebi. [Simulacra and simulations]. Tbilisi: ilias sakhelmts'ipo universit'et'i.

Kantaria-Jabadari, T. (2015). Samagist'ro nashromi: sotsialist'uri realizmi kartul mkhat'vrobashi teoria da p'rakt'ik'a (1920-50iani ts'lebis mkhat'vrobis magalitebze). [Master's Thesis: Socialist Realism in Georgian Painting,Theory and Practice (on examples of painting 1920s-50s)]. Tbilisi, Tbilisis sakhelmts'ipo samkhat'vro

ak'ademia.K'ik'nadze, E. (2019). Ts'iteli t'erori da kartveli mkhat'vrebi. [Red Terror and Georgian Artists]. Sakartvelos erovnuli muzeumi. Tbilisi: „sezani".

K'ilasonia, S. (2022). Sotsrealizmis ik'onograpia, XX sauk'unis 20-50 -ani ts'lebis kartuli perts'eris magalitze. sadokt'oro nashromi. [Iconography of Social Realism on the example of Georgian painting of 20s-50s of the XX century. PhD thesis]. Tbilisi: ilias sakhelmts'ipo universit'et'i.

Snaideri, T'. (2015). Siskhliani mits'ebi:evrop'a hit'lersa da st'alins shoris. hainrikh biolis pondis samkhret k'avk'asiis regionuli biuro. [Blood Lands: Europe Between Hitler and Stalin. South Caucasus Regional Bureau of the Heinrich Boll Foundation]. Tbilisi: „radarami".

Greenberg, C. (1939). The Avnant-Garde and Kitsch. https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf

Groys, B. (2012). The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde. https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781618111425-010/html

Lenin, V. (1920). On Proletarian Culture, October 8. First Published 1926. https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1920/oct/08.htm

Levi-Strauss, C. (1955). The Structural Study of Muth. The Journal of American Folklore, Vol.68, No.270, Myth: A Sumphosium (Oct.-Dec) Published By: American Folklore Society. https://www.jstor.org/stable/536768?origin=JSTOR-pdf DOI: https://doi.org/10.2307/536768

Moss, A.E. (2009) Stalin's harem: the spectator's dilemma in late 1930s Soviet film. https://www.researchgate.net/publication/233501530_Stalin's_harem_the_spectator's_dilemma_in_late_1930s_Soviet_film DOI:10.1386/srsc.3.2.157_1

Mulvey, L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. This article originally appeared in Screen 16:3, Issue 3. https://ia802801.us.archive.org/4/items/visual-pleasure-and-narrative-cinema/Laura-mulvey-visual-pleasure-and-narrative-cinema.pdf

Navailh, F. (2006) The emancipated woman: Stalinist propaganda in soviet feature film 1930-1950. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439689200260141/, DOI: https://doi.org/10.1080/01439689200260141

Reid, E.S, (1998). All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s. Published By: Cambridge University Press, https://www.jstor.org/stable/2502056, DOI: https://doi.org/10.2307/2502056

Sers, P. (2001). Totalitarisme et avant-gardes:au seuil de la transcendence. Paris: led belles lettres.

Kollontay, A. (1991). Revolyutsiya byta. [Revolution of everyday life]. Iskusstvo „Kino", 6.

Mamatova, L. (1991) Mashen'ka i zombi – Mifologiya sovetskoy zhenshchiny. [Mashenka and the Zombie – The Mythology of Soviet Women]. Iskusstvo „Kino", 6.

Lili Metreveli, Tatia Oboladze
ლილი მეტრეველი, თათია ობოლაძე
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Reception of the Anti-hero in the Literary Text and Criticism of Social Realism (Mikhail Javakhishvili's „Kvachi Kvachantiradze“ and Polikarpe Kakabadze's „Kvarkvere Tutaberi“)

ავანტიურისტი ანტიგმირის რეცეფცია სოცრეალიზმის ეპოქის ლიტერატურულ ტექსტსა და კრიტიკაში (მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ და პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“)

In the 1920s, two important texts of Georgian literature were written: Mikheil Javakhishvili's picaresque novel „Kvachi Kvachantiradze“ (1924) and Polikarpe Kakabadze's play „Kvarkvare Tutaberi“ (1928).

Who are Kvarkvare Tutaberi and Kvachi Kvachantiradze? And what do they have in common? The capability of metamorphoses, a total absence of moral and ethical values, dishonesty, and fraud - this is an incomplete list of qualities that both characters have.

Our research aims to investigate how Soviet literary criticism of the 20-30s interprets the mentioned texts.

Keywords: Anti-hero, soviet literary criticism, „Enemy of the people“, socialist realism
საკვანძო სიტყვები: ანტიგმირი, საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა, „ხალხის მტერი“, სოციალისტური რეალიზმი

1920-იან წლებში გასაბჭოებულ საქართველოში იწერება მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (1924 წწ.) და პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1928 წწ.).

მიხეილ ჯავახიშვილმა პიკარესკული რომანის ჟანრის შერჩევითა და მოვლენების ასახვის რეალისტური მანერით, ფაქტობრივად, მთავარი პერსონაჟის – კვაჭი კვაჭანტირაძის - ხასიათის ძირითადი შტრიხები თავიდანვე განსაზღვრა. რომანის პირველ გამოცემას (1925 წელი) წინ უძღვის ავტორის წინათქმა, რომელშიც ვკითხულობთ: *„ვბედავ და ამ წიგნს წრფელის გულით მივუძღვნი ყველა მსხვილფეხა და წვრილფეხა კვაჭის და კვაჭიკოს, რომელნიც ჩემს კურთხეულ სამშობლოში ყოველთვის უხვად მოიპოვებოდნენ“* (ჯავახიშვილი, 1925, გვ. 3), ხოლო პოლიკარპე კაკაბაძემ იუმორის მხატვრული ხერხის გამოყენებითა და საბჭოთა კავშირის უტოპიური არსის მხილებით „სოციალისტური დემოკრატიის“ იდეოლოგიური საფუძველი გააცხადა და პიესაში „ყვარყვარე თუთაბერი“ კარიკატურული ბელადის, ანტიგმირის – ყვარყვარეს მხატვრული სახე შექმნა.

მეტამორფოზების, სხვადასხვა ნიღბის ვირტუოზულად მორგებისა და პოზიციების ცვლის გასაოცარი უნარი, ზნეობრივი და მორალური ღირებულებებისაგან სრული თავისუფლება, მტკიცე

იდეოლოგიური პოზიციის არქონა, უპრინციპობა, უტიფრობა, თაღლითობა – დასახელებული ტექსტების მთავარი პერსონაჟების თვისებათა არასრული ჩამონათვალია. პარადოქსია, მაგრამ ორივე პერსონაჟის – როგორც ყვარყვარეს, ისე კვაჭის „წარმატებას“ მათი გონიერება, ძლიერი პიროვნული თვისებები კი არ განაპირობებს, არამედ უპრინციპობა: *„ეს ვერ გამიგია, ზოგიერთი კაცი სირცხვილით მიწაში რომ ჩაძვრება, სირცხვილს რომ სჭამ კაცი, თუ ვარგხარ, მაშინ თავი უფრო მაღლა უნდა ასწიო“* (კაკაბაძე, 1946, გვ. 27), – აცხადებს ყვარყვარე.

მორალური ღირებულებებისგან თავისუფალი ანტიგმირები მარტივად ახერხებენ სხვადასხვა ნიღბის მორგებასა და პოზიციების ცვლას: ისინი ჯერ მეფის ხელისუფლების ერთგულ გუშაგებად აცხადებენ თავს, კვაჭი – მოსკოვში, ყვარყვარე – საქართველოში, შემდეგ სოციალისტური იდეებით შთაგობენულ მენშევიკ რევოლუციონერებად გვევლინებიან, მოგვიანებით კი ბოლშევიკური კოლექტივიზმის მხარდამჭერებად ტრანსფორმირდებიან. კვაჭის იდეოლოგია დგას ბუნდოვან, დამაბნეველ პოზიციაზე, რომლიც საშუალებას აძლევს მოვლენების ნებისმიერი სცენარით განვითარების შემთხვევაში, მოექცეს *ავანგარდში: „არც მარჯვნივ, არც მარცხნივ… არც აქეთ, არც იქით… შენც მინდიხარ, ისიც მიყვარს“...* (ჯავახიშვილი, 1925, გვ. 29); *„ერთი ფეხი მარჯვენა ბანაკში მიდგია, მეორე კი მარცხენაში“* (ჯავახიშვილი, 1925, გვ. 310); *„თვალი უნდა გეჭიროთ, დროზე მიაფურთხოთ დაძლეულს და მძლეველსაც დროზე მიულოცოთ“* (ჯავახიშვილი, 1925, გვ. 315).

სტატიაში განხილულია, როგორ გაიაზრა საბჭოთა ცენზურამ ყვარყვარე თუთაბერისა და კვაჭი კვაჭანტირაძის მხატვრული სახეები. უპირველესად, დავინტერესდით დასახელებული ნაწარმოებების შესახებ 20-30-იანი წლების პრესაში არსებული გამოხმაურებებით.

20-იანი წლების პუბლიცისტიკის (ჟურნალები/გაზეთები – გაზ. „კომუნისტი“, გაზ. „მუშა“, ჟურ. „მნათობი“, ჟურ. „თეატრი და ხელოვნება“) ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა შემდეგი ტენდენცია: ამ პერიოდის კრიტიკოსები მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ანალიზისას აქცენტს აკეთებენ ლიტერატურათმცოდნეობით „ხარვეზებზე“. კერძოდ, ჟანრობრივ ეკლექტიზმზე, კომპოზიციისა და სიუჟეტის ელემენტების არათავსებადობასა და პროტოტიპების ვინაობის ბუნდოვანებაზე. მაგალითად, ბესარიონ ჟღენტი 1925 წელს გამოქვეყნებულ კრიტიკულ წერილში ბრალს სდებს მიხეილ ჯავახიშვილს ნაწარმოების „არაეკონომიურობის“ გამო. ბესარიონ ჟღენტის აზრით: *„კვაჭი კვაჭანტირაძე დატვირთულია აღწერილობითი „ლაპსუსით“, ამ ნაწარმოებში ხშირია „წვიმა“, რომელიც შეიძლებოდა არ მოსულიყო“* (გომართელი, 2005, გვ. 81). ვარლამ ხუროძე (1925, გვ. 267) კი მწერალს პერონაჟის დაუსრულებლობასა და ნაწარმოების მასშტაბთან დაკავშირებით არასწორი მოლოდინების აღძვრაში ადანაშაულებს: *„ამ ვეებერთელა ნაწარმოების ერთადერთი ცოცხალი და შთაბეჭდილების მომხდენი ტიპი კვაჭანტირაძეა, რომელიც ბოლოს და ბოლოს მაინც ზეზეური და ცალმხრივად ასახულია“.*[1]

აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა ხელისუფლების სადამსჯელო პოლიტიკას წინ უძღოდა საგანგაშო სიგნალები – რისი ნათელი მაგალითია „ყვარყვარე თუთაბერის“ შეცვლილი ფინალი რუსთაველის თეატრის სცენაზე და იმავე თეატრის რეპერტუარიდან „კვაჭი კვაჭანტირაძისა“ და მიხეილ ჯავახიშვილის დაკარგული პიესის „ივერიუმის“ მოულოდნელი გაქრობა.

პოლიკარპე კაკაბაძის ვერსიით, „ყვარყვარე თუთაბერი“ ასე მთავრდებოდა: *„გული არ გაიტეხო, ყვარყვარე, დაიღუპა ის, ვინც სირცხვილით სოროში ჩაძვრა, მე კიდევ ავცოცდები“* (კაკაბაძე, 1971, გვ. 104), საბჭოთა გამოცემებში კი ფინალი ამგვარად შეიცვალა: „ეჰ, გათავდა შენი ჩალიჩი, ყვარყვარე თუთაბერო. ამათ ხელში (გულისხმობს ბოლშევიკებს – თ.ო., ლ. მ.), ჩემი ამინდი არ დადგება“ (კაკაბაძე, 1946, გვ. 114). კონიუნქტურულმა დასასრულმა, ბუნებრივია, არსებითად შეცვა-

[1] „მოელოდით უდიდეს რაღაცას, შემაძრწუნებელ სურათებს, ადამიანთა სხვადასხვა ტიპებს, აღფრთოვანებულ იდეებს, მსოფლიოს შემარყეველ აზრებს; მოელოდით იმის გაგებას, რაც თქვენ არ იცოდით, გინდოდათ ამ მომაბეზრებელ ფაქტთა იქითა მხარიდან რაღაც ახალი საიდუმლო გაგეგოთ, ახალი… მაგრამ... სამწუხაროთ ბოლოს და ბოლოს ნახეთ ის, რაც ათიათასჯერ უნახავს თქვენს თვალებს, რამაც თავი მოგაძულათ და დაჰკარგა თქვენთვის ყოველგვარი ინტერესი – არც გონებას აღვიძებს და არც გრძნობას აღელვებს“ (ხუროძე, 1925, გვ. 266- 267).

ლა პიესის როგორც საზრისი, ისე მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება: თუ ავტორისეულ ფინალში ყვარყვარე მახინჯი იდეოლოგიური სისტემის წიაღში აღმოცენებული ფსიქოტიპია, რომელიც ამ სისტემის თანამდევ აჩრდილად იქცევა, ოფიციალური ფინალის თანახმად, მისი „დრო დამთავრდა“. ყვარყვარე და მისთანები ხელს ვეღარ შეუშლიან საბჭოთა ხელისუფლების მშენებლობას. ავტორისეული ფინალი მხოლოდ მწერლის გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე, 1971 წლის, გამოცემაში („დრამატული პოეზიის“ პირველი ტომი) იქნა აღდგენილი.

საგულისხმოა, რომ იგივე ბედი გაიზიარა 1974 წელს რეჟისორ რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის დრამატულ თეატრში დადგმული სპექტაკლის „ყვარყვარეს“ ფინალმაც. რობერტ სტურუას რეჟისურა დაუახლოვდა ავტორისეული ფინალის ვერსიას, თუმცა არსებითად განსხვავებულ კონცეფციას დაეფუძნა: რეჟისორმა საგანგებოდ მიმართა ქრისტეს ცხოვრების საკრალური მნიშვნელობის მქონე სცენებს და ყვარყვარესა და მაცხოვრის კონტრასტული სახეების ერთმანეთთან დაკავშირებით შექმნა ანტიქრისტე-ყვარყვარეს სახე. *„პიესის ისტორიულ, მცირე დროის პლანს მითოსური აქცენტების გამკვეთრებისა და მეტი ზნეობრივი ჟღერადობის მინიჭების მიზნით შეუქმნა მისტერიალური სანახაობის (დიდი დროის) მსხვილი პლანი. ყვარყვარეს თავგდასავლების კომიკურ წიაღსვლებში რეჟისორმა ამოატივტივა მაცხოვრის მისტერიალური თავგადასავლის რიტუალური სცენები და სიმბოლოები“* (გაჩეჩილაძე, 1974, გვ. 151). რეჟისორმა იმპერიის ერთ-ერთ მაზრაში გათამაშებულ ამბებს გლობალური მასშტაბი შესძინა. გაათავისუფლა ყვარყვარე ერთი ეპოქისა და ერთი ტექსტის კონტექსტისაგან და განზოგადებულ იდეად, „კარნავალურ მეფედ" (გიორგი გაჩეჩილაძე) აქცია, რომელშიც ყველა დროის დიქტატორი მოიაზრება.

სტურუასეული სპექტაკლის ორიგინალური ვერსია ყვარყვარეს „ჯვარცმის" შემდეგ მისი „მეორედ მოსვლის" სცენით სრულდებოდა. სპექტაკლის საჯარო განხილვა ცარიელ დარბაზში თერთმეტჯერ მოეწყო. „გამოცხადება" მაყურებელს არ უნახავს: სპექტაკლის იმ ვერსიის ფინალში, რომელიც მაყურებელმა იხილა, ყვარყვარე საკუთარი ნებით ეკვრებოდა ჯვარზე, ზეაწეული „ბელადი" სამი მეტრის სიმაღლიდან ვარდებოდა, რომელსაც ჯვრის გარშემო შეკრებილი ხალხი იჭერდა და ისტორიის სანაგვე ყუთში აგდებდა. მიუხედავად იმისა, რომ 1971 წლის გამოცემაში უკვე აღდგენილი იყო ავტორისეული დასასრული, რეჟისორმა ვერ შეძლო სპეკტაკლის სასურველი ფინალით წარმოდგენა. დღეს რთულია განვსაზღვროთ ბეჭდურ გამოცემაში ავტორისეული ჩანაფიქრის აღდგენა იყო მექანიკური ხარვეზი თუ გააზრებული კომპრომისი. აღნიშნულის გათვალისწინებით, ბუნდოვანია ცენზურის კატეგორიული პოზიცია სპექტაკლის დასასრულის მიმართ. როგორც ჩანს, ამგვარი სტრატეგია თეატრის საზოგადოებაზე გავლენის მასშტაბით უნდა აიხსნას.

არანაკლებ საინტერესოა „კვაჭი კვაჭანტირაძისა“ და „ივერიუმის“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოდგენის განუხორციელებელი ისტორია. მწერლის ქალიშვილის, ქეთევან ჯავახიშვილის, ცნობით, „ივერიუმი“ აგრძელებდა კვაჭის თავგადასავლს, პიესაში მოთხრობილი იყო მისი სტამბოლიდან საბჭოთა საქართველოში ტრიუმფალური დაბრუნების ამბავი. თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძის გადმოცემით, პიესის დადგმას სახელმწიფო თეატრის სცენაზე გეგმავდა სანდრო ახმეტელი, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ უკვე რეპერტუარშიც იყო ჩასმული, მიმდინარეობდა რეპეტიციები და მზადდებოდა დეკორაციაც, თუმცა, მოულოდნელად სპეკტაკლი მოხსნეს. ოფიციალურ მიზეზად რეჟისორისა და მწერლის „ძირითად თეატრალურ ესთეტიკურ პრინციპებთან“ შეუთავსებლობა დასახელდა (კიკნაძე, 1968, გვ. 29).

1932 წლის 24 ოქტომბერს საორგანიზაციო კომიტეტის გაფართოებული სხდომა იღებს დადგენილებას საბჭოთა მწერლობის შემოქმედებით მეთოდად სოციალისტური რეალიზმის აღიარების შესახებ, მკვეთრად იცვლება საბჭოთა კრიტიკის რიტორიკა. სოციალისტური რეალიზმი ერთადერთ მისაღებ დისკურსად *ფორმდება: „საბჭოური იდეოლოგიისა და იდეოლოგიური მიზნების საფუძველზე სახელმწიფო ავითარებს იდეოლოგიზირებულ კულტურას, რომელიც მოქმედებს ოფიციალური კულტურის სტატუსით“* (წიფურია 2016, 73). მნიშვნელოვნად კორექტირდება კრიტიკოსების პოზიციები და ახალ რეალობას ერგება ტექსტების შეფასების კრიტერიუმები.

განახლებული კულტურული პოლიტიკის ნათელი მაგალითია ერთი-ერთი მთავარი საბჭოთა პროპაგანდისტის – შალვა რადიანის – წერილი, რომლის შესავალშიც ის გამოკვეთს საბჭოთა მწერლის მიზანს:

> „პროლეტარიატის დიქტატურამ ძველი მწერლობის ერთი ნაწილი – რეაქციონერული ფრთა დასცა და მისი განვითარების შესაძლებლობები შეზღუდა. სამაგიეროდ უფრო მოქმედი, სასიცოცხლო და პროგრესული ნაწილი კი წაიყვანა ახალ იდეურ და შემოქმედებითი მაღლობებისაკენ. იცვლება ჩვენი ლიტერატურის ძირითადი კადრებიც. პროლეტარული მწერლობა ლიტერატურული ცხოვრების ძირითად მოძრაობად ხდება. მწერლობის შინაარსი და თემატიკა რადიკალურად სხვა ხასიათს ღებულობს. „ვარდ-ბულბულიანის“ და პატრიოტიზმის მოტივს უკვე აღარ აქვს გასავალი. ისინი არქეოლოგიურ მოვლენად იქცენ. მათი ადგილი დაიჭირა ოქტომბრის რევოლუციის თემატიკამ, სოციალისტურმა აღმშენებლობამ, შრომამ და ბრძოლამ“ (რადიანი, 1931, გვ. 217).

ახალი იდეოლოგიური პოზიციის კვალდაკვალ იცვლება მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების შესახებ საბჭოთა პროპაგანდისტი კრიტიკოსების შეფასებაც „[მიხეილ ჯავახიშვილს] ეტყობა, რომ ვერ ითავისებს თანამედროვე ცხოვრებას, ვეღარც სწერს თანამედროვეობაზე იმ უბრალო მიზეზით, რომ თავისი მსოფლმხედველობით ვერ იღებს მასალას თანამედროვე ცხოვრებიდან, ამიტომაც ევროპაში დასდევს“ (ბუაჩიძე, 2005, გვ. 105).

პოზიციების რადიკალიზაციას მოჰყვა კულტურის სფეროს მოღვაწეების ე.წ. „ხალხის მტრებად“ გამოცხადება, გადასახლება და დახვრეტა. ამ ვითარებაში მწერალთა ნაწილმა *„იწყო იძულებითი ადაპტაცია კონტექსტთან. ლიტერატურა, როგორც ახალი ხელისუფლებისათვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეოლოგიური ბერკეტი, მალევე გადაიქცა პოლიტიკური და სოციალური „დაკვეთების“ ავანსცენად: მავანნი სიამოვნებით დაემორჩილნენ ამ ტენდენციას, მავანნი – იძულებით, და მხოლოდ მცირედმა ნაწილმა გაბედა წინააღმდეგობის გაწევა*“ (რატიანი, 2013, გვ. 156). ახალ სინამდვილესთან ადაპტირებული მხატვრულად ღირებული ნაწარმოების შექმნა ურთულეს მისიას წარმოადგენდა და თუ მე-20 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიას გადავავლებთ თვალს, მხოლოდ რამდენიმე ავტორის დასახელებას შევძლებთ, რომლებიც ფლობდნენ სახალხო მწერლის სტატუსს, ქმნიდნენ საბჭოთა კონიუნქტურით განსაზღვრულ ნაწარმოებებს და ამავე დროს ტექსტს უნარჩუნებდნენ ფართო კონტექსტს, პოლისემანტურობას. ერთ-ერთი ასეთი მწერალია პოლიკარპე კაკაბაძე. აღსანიშნავია, რომ „ყვაყვარე თუთაბერის“ ავტორი საბჭოთა ხელისუფლებამ შრომის წითელი დროშის საპატიო ორდენითაც დააჯილდოვა.

განსხვავებული გზა და ბრძოლის სტრატეგია აირჩია მიხეილ ჯავახიშვილმა. თავის უბის წიგნაკში მან თავიდანვე მართებულად შეაფასა საბჭოთა მმართველობის ფორმა და შინაარსი: ჯერ კიდევ 1921 წლის 25 თებერვლის ტრაგიკული მოვლენების შემდეგ მის უბის წიგნაკში ვხვდებით ჩანაწერს: *„რევოლუცია ჩემთვის ტრაგედიაა, ვინაიდან ჩემს თვალწინ კვდება ძველი ქვეყანა – დედა. ზოგისთვის ეს უზენაესი სიხარულია, ვინაიდან იბადება შვილი – ახალი ქვეყანა. ამიტომ არის მგლოვიარე გუშინდელი პოეტი. ამიტომ ხარხარებს დღევანდელი ჭაბუკი კომკავშირელი“* (კუპრეიშვილი, 2016, გვ. 302). მწერლის უკომპრომისო პოზიცია იქცა მისი დახვრეტის მიზეზად, რასაც წინ უძღვოდა 1937 წელს მიხეილ ჯავახიშვილის „მოღალატეობრივი საქმიანობის“ მხილების კამპანია:

„ბულვარული მანერით დაწერილი „კვაჭი კვაჭანტირაძე” ავანტიურიზმის, თაღლითობის, მატყუარობისა და თვალთმაქცობის გაშიშვლებული აპოლოგიაა. … ჯავახიშვილმა სწორედ ამ თვისებებს უმღერა და ამ თვისებებით აღჭურვილი კვაჭი კვაჭანტირაძე იმგვარი სიმპატიით გამოხატა, რომ არავისთვის საეჭვო არ იყო ავტორის სულიერი ნათესაობა და სრული მსგავსება საკუთარი ავანტიურისტულ-თაღლითური ფანტაზიის ამ ნაყოფთან. ცხადია, ეს „ნაწარმოები“ მთელი თავისი ბუნებით მიმართული იყო საბჭოთა ხალხის მორალური შეგნებისა და განახლებული საყოფა-

ცხოვრებო ურთიერთობების წინააღმდეგ. ამ „რომანს“ მხოლოდ გახრწნილი ზეგავლენის მოხდენა თუ შეეძლო“ (ჟღენტი, 1937, გვ. 2).

მიხეილ ჯავახიშვილის სხვა ტექსტებთან ერთად „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ იქცა საბრალდებო დასკვნისა და მწერლის ანტისახელმწიფოებრივი საქმიანობის ერთ-ერთ კომპრომატად.

17.08.1937. დავით დემეტრაძე

„მიხეილ ჯავახიშვილი ჩვენი სამშობლოს და საბჭოთა ხალხის მოღალატეთა ბანდის, ჯაშუშების და დივერსანტების, გარეწართა ხროვის მონაწილე აღმოჩნდა... მიხ. ჯავახიშვილის მთელი მოქალაქეობრივი და სამწერლო ბიოგრაფია მკაფიოდ ახასიათებს მას, როგორც მუხანათურად შენიღბულ და უაღრესი თვალთმაქცობით შეიარაღებულ კლასობრივ მტერს, უსაზღვროდ გაცოფებულს პროლეტარული რევოლუციის მიღწევებისადმი მტრობით და სიძულვილით“ (დემეტრაძე, 2005, გვ. 115).

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბუაჩიძე, ბ. (2005). მოხსენება. კრ. ლელვარი (კრებული ეძღვნება დიდი ქართველი მწერლის მიხეილ ჯავახიშვილის დაბადებიდან 125-ე წლისთავს). „ლიტერატურის მატიანე“, თბილისი: საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივის მასალებიდან.

გაჩეჩილაძე გ. (1974). „ყვარყვარეს მეტამორფოზები". ჟურნალი „ცისკარი", 7. 148-158.

გომართელი, ა. (2005). ლიტერატურული წერილები, ესეები. თბილისი: „უნივერსალი“.

დემეტრაძე, დ. (2005). „მიხეილ ჯავახიშვილის მოღალატეობრივი საქმიანობის შესახებ. კრ. ლელვარი. (კრებული ეძღვნება დიდი ქართველი მწერლის მიხეილ ჯავახიშვილის დაბადებიდან 125-ე წლისთავს). „ლიტერატურის მატიანე“, თბილისი: საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივის მასალებიდან.

კაკაბაძე პ. (1946). ორი პიესა. თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“.

კიკნაძე, ვასილ. “ივერიუმი” ჟურ. მნათობი, 1968წ, N5.

კუპრეიშვილი, ნ. (2016). მიხეილ ჯავახიშვილი. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა. ნაწ. 1. თბილისი: GCLA.

ჟღენტი, ბ. გაზ. კომუნისტი, 127.

რადიანი, შ. (1931). „ქართული მწერლობის ათი წელი“. ჟრ. „მნათობი“, 1-2.

რატიანი ი. (2013). რევოლუცია და შემოქმედებითი პროცესი. სჯანი, თბილისი, 154-165.

ხუროძე, ვ. (1925). „მიხელ ჯავახიშვილი-ადამაშვილი;“ ჟურ. „მნათობი“, 5-6.

ჯავახიშვილი, მ. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, ტფილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა კავკასიონი“, 1925.

ჯალიაშვილი, მ. (2016). „სოციალისტური რეალიზმი“, ქართული ლიტერატურა, ნაწ. 2. თბილისი: „საათ“.

წიფურია ბ. (2016). ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

References:

Buachidze, B. (2005). Mokhseneba. K’r. lelvari. (K’rebuli edzghvneba didi kartveli mts’erlis Mikheil Javakhishvilis dabadebidan 125-e ts’listavs). [Report. Collection Lelvar. (The collection is dedicated to the 125th anniversary of the birth of the great Georgian writer Mikheil Javakhishvili)]. „Lit’erat’uris mat’iane“. Tbilisi: sakartvelos lit’erat’urisa da khelovnebis tsent’raluri sakhelmts’ipo arkivis masalebidan.

Demet’radze, D. (2005). „Mikheil javakhishvilis moghalat’eobrivi sakmianobis shesakheb. K’r. lelvari. (K’rebuli edzghvneba didi kartveli mts’erlis mikheil javakhishvilis dabadebidan 125-e ts’listavs). ["About the treacherous activities of Mikheil Javakhishvili. Collection Lelvar. (The collection is dedicated to the 125th anniversary of the birth of the great Georgian writer Mikheil Javakhishvili)]. „Lit’erat’uris mat’iane“, Tbilisi: sakartvelos lit’erat’urisa da khelovnebis tsent’raluri sakhelmts’ipo arkivis masalebidan.

Gachechiladze G. (1974). „Q’varq’vares met’amorpozebi". ["Metamorphoses of Yvaryvare"]. Zhurnali „tsisk’ari", 7. 148-158.

Gomarteli, A. (2005). Lit'erat'uruli ts'erilebi, eseebi. [Literary letters, essays]. Tbilisi: „universali".

Javakhishvili, M. (1925). „K'vach'i K'vach'ant'iradze". [„Kvachi Kvachantiradze"]. T'pilisi: „sabch'ota k'avk'asioni".

Jaliashvili, M. (2016). „Sotsialist'uri realizmi", kartuli lit'erat'ura, nats'. 2. [Socialist realism", Georgian literature, p. 2]. Tbilisi: „saat".

K'ak'abadze, P'. (1946). Ori p'iesa. [Two plays]. Tbilisi: „sabch'ota mts'erali".

Khurodze, v. (1925). „Mikhel Javakhishvili-Adamashvili". ["Mikhel Javakhishvili-Adamashvili]. Zhur. „mnatobi", 5-6.

Ts'ipuria B. (2016). Kartuli t'ekst'i sabch'ota/p'ost'sabch'ota/ p'ost'modernul k'ont'ekst'shi. [Georgian text in the

K'ik'nadze, V. (1968). "Iveriumi". ["Iverium"]. Zhur. "mnatobi", 5.

K'up'reishvili, N. (2016). Mikheil Javakhishvili. XX sauk'unis kartuli lit'erat'ura. Nats'. 1. [Mikheil Javakhishvili. Georgian literature of the 20th century. Article 1]. Tbilisi: GCLA.

Radiani, Sh. (1931). „Kartuli mts'erlobis ati ts'eli". ["Ten years of Georgian writing"]. Zhr. „mnatobi", 1-2.

Rat'iani I. (2013). Revolutsia da shemokmedebiti p'rotsesi. Sjani. [Revolution and creative process. Sjani]. Tbilisi, 154-165.

Soviet/post-Soviet/postmodern context]. Tbilisi: ilias sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba.

Zhghent'i, B. (1937). Gaz. "K'omunist'I", [Communist newspaper]. 127.

Salome Lomouri
სალომე ლომოური
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Insitute of Georgian Literature
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

The Poetics of Ioseb Grishashvili's "Unpublished Poems"

იოსებ გრიშაშვილის „დაუბეჭდავი ლექსების" პოეტიკა

After the establishment of Bolshevik rule in Georgia in the 1920s, creative freedom gradually diminished as writers were compelled to serve the ideological machine. Those who rejected this methodology were declared "enemies of the people" and faced physical destruction. Despite outward obedience, some poets secretly composed anti-Bolshevik poems. Ioseb Grishashvili, an outstanding figure in the history of Georgian poetry during 1910s, was one such poet. The poetics of his "Unpublished Poems" (published only in 1992) draw attention, above all, to the profound pain the poet experienced due to the calamities befalling his country.

In this study, we examine the issues of meter, and poetic stylistics in Ioseb Grishashvili's "Unpublished Poems." We also explore the relationship between the textual structure and semantics. Certain poems in the collection faced intense criticism during the period of socialist realism due to their anti-Bolshevik content.

Keywords: Ioseb Grishashvili, Anti-Bolshevik poetry, „Unpublished Poems", Georgia Poetry
საკვანძო სიტყვები: იოსებ გრიშაშვილი, ანტიბოლშევიკური პოეზია, „დაუბეჭდავი ლექსები", ქართული პოეზია

1920-იან წლებში, საქართველოში ბოლშევიკური მმართველობის დამყარების შემდეგ, თანდათან შეიზღუდა შემოქმედებითი თავისუფლება. ახალ ხელისუფლებას კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული სიტყვის ძალა და მწერლობის იარაღად ქცევა განიზრახა. ჯერ კიდევ რევოლუციამდე, მარქსისა და ენგელსის იდეებსა და თეორიებზე აგებული პროკლამაციები იატაკქვეშა სტამბებში იბეჭდებოდა და მუშათა შორის ვრცელდებოდა. მათ მოგვიანებით იმავე სულისკვეთების მატარებელი მხატვრული ტექსტების შექმნა და გავრცელება მოჰყვა.

ბოლშევიკების ხელისუფლების სათავეში მოსვლისთანავე იწყება „მწერლობის მოთვინიერების" პროცესი. იგი თავიდან შედარებით მსუბუქად მიმდინარეობს, მაგრამ ნელ-ნელა მძლავრდება: პრესაში მკაცრად აკრიტიკებენ იმ მწერლებს, რომლებიც ახალი სისტემის ნაკლოვანებებზე მიუთითებენ, ან მის ქებაზე უარს ამბობენ. კრიტიკას გაფრთხილებები მოსდევს, გაფრთხილებებს – მწერალთა „ხალხის მტრებად" გამოცხადება, დაბეზღებები, ზოგ შემთხვევაში, მათთვის ჯაშუშის იარლიყის მიკერება, რაც, საბოლოოდ, დახვრეტით, ან გადასახლებით სრულდება. სისხლიან რეპრესიებს გადარჩენილი მწერლები, ნებით თუ იძულებით, იდეოლოგიური მანქანის სამსახურში დგებიან.

20-30-იან წლებში *„ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოდერნისტული ტენდენციები კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინცი-*

პებთან. სულიერი ღირებულებების დესტრუქციით აღნიშნული პოლიტიკური კურსი იმთავითვე დაუპირისპირდა შინაგანი, სულიერი ძიებით აღნიშნულ ლიტერატურულ პროცესს" (ი. რატიანი და სხვ., 2016, გვ. 9). ცხადია, საჭირო გახდა ახალი შემოქმედებითი მეთოდის შემუშავება მოდერნისტული მეთოდის ჩასანაცვლებლად. 20-იანი წლების ბოლოს დაწყებული ეს პროცესი 1932-34 წლებში „სოციალისტური რეალიზმის" ოფიციალურად გაფორმებით სრულდება. მწერლები იძულებულნი ხდებიან ამ ყალიბს მოერგონ და ახალი წესების მიხედვით წერონ; რეპრესირების თავიდან აცილების ერთადერთი გზა კონფორმიზმი ხდება.

სოციალისტურმა რეალიზმმა დაამკვიდრა მასკულტურისათვის დამახასიათებელი, დეკლარაციული, პათეტიკური პოეზიის ნიმუშები. მწერლებს არსებული სისტემის ქება-დიდება დაევალათ. ამავდროულად, ლიტერატურამ სასამართლოს ფუნქციაც იკისრა.

მიუხედავად გარეგნული მორჩილებისა, ზოგი პოეტი ჩუმად ქმნიდა ანტიბოლშევიკურ ლექსებს, რომელთა უმეტესობა ფართო მკითხველისთვის მხოლოდ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდგომ გახდა ცნობილი. ამ პოეტთა რიცხვს მიეკუთვნება იოსებ გრიშაშვილიც, რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზიის ისტორიაში ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა. მისი პოპულარობის თაობაზე ხშირად დავობდნენ. ზოგისთვის ი. გრიშაშვილი სიტყვის უბადლო ოსტატია, სხვები კი ყარაჩოხელების მეხოტბედ მიიჩნევდნენ და მისი ლექსების თემატიკას იწუნებდნენ. შემოქმედების დასაწყისიდანვე პოეტს კრიტიკოსთა თუ მკითხველთა ყურადღება არ მოჰკლებია, თუმცა მისი პოეზიის ღირებულებაზე სრულიად საპირისპირო მოსაზრებები გამოითქმებოდა.

1920-იანი წლების პრესაში იოსებ გრიშაშვილს ხშირად აკრიტიკებდნენ, რაც, ნაწილობრივ, მისი ანტიბოლშევიკური ლექსებითაც აიხსნებოდა. ჩვენს საანალიზოდ შერჩეულ კრებულში – „დაუბეჭდავი ლექსები" – სწორედ ამგვარი პოეტური ტექსტებია შესული. მართალია, აქ წარმოდგენილი 48 ლექსიდან 1992 წლამდე მხოლოდ სამი დაიბეჭდა, ისიც ცენზურაგავლილი სახით, მაგრამ ცნობილია, რომ პოეტი პოეზიის საღამოებზე კითხულობდა ამ ლექსებს. სწორედ რუსთაველის თეატრში წაკითხული ერთ-ერთი ლექსი გახდა მისი დაპატიმრების მიზეზი 1922 წელს (ცხადაია, 2021, გვ.65). ზოია ცხადაია აღნიშნავს, რომ იოსებ გრიშაშვილმა *„თვალსაჩინო როლი შეასრულა ქართული ლექსის ახალი მეტრული კონსტრუქციების შექმნაში. იგი ერთი პირველთაგანი იყო მათ შორის, რომელთაც უწინამძღვრეს ქართული ლექსის განახლების პროცესს გალაკტიონ ტაბიძესთან, ალექსანდრე აბაშელთან, სანდრო შანშიაშვილთან და შემდეგ – „ცისფერყანწელებთან" ერთად. ასე, რომ განსაკუთრებულია მისი წვლილი საუკუნის დასაწყისის ქართული პოეზიის ტრადიციების რეფორმაციის საკითხში"* (ცხადაია, 2021, გვ. 40).

გრიგოლ რობაქიძე გრიშაშვილს „უახლოესი ქართული მწერლობის ყველაზე უცნაურ ფონომენს" უწოდებდა. *„შესახებ მისა ქართველი საზოგადოება ორ განაკად არის გაყოფილი: ერთს მოსწონს იგი და გუნდრუკს უკმევს მას, მეორე უარყოფით ხვდება და ხანდახან გინებითაც იხსენებს. ასეთი შეფასება მწერლის შესახებ თავისთავად უკანასკნელის ნიჭის მაჩვენებელია: გვერდს მხოლოდ უნიჭოს აუვლიან ხოლმე"* (რობაქიძე, 1913, გვ. 3).

მიუხედავად იმისა, რომ გრიშაშვილი, როგორც პოეტი, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, ნელ-ნელა იმატა მის წინააღმდეგ მიმართულმა გაფრთხილებებმა ბოლშევიკურ პრესაში. გაზეთ „კომუნისტში" 1921 წლის 5 მარტს იბეჭდება გაფრთხილება: *„ჩვენ გვჯერა, რომ ხელოვნებისა და კულტურის ყველა მუშაკი ჩვენთან ითანამშრომლებს... ბოროტ მოწინააღმდეგეთ კი ვეტყვით: „ჩვენ უთქვენოდაც შევძლებთ საქმის გაკეთებას"* (ცხადაია, 2021, გვ. 61). ამ მოწინააღმდეგეთა შორის გრიშაშვილიც სახელდება.

ისევ 1921 წლის „კომუნისტი", N84: *„მოცლილ ქართველ ქალთა საყვარელმა მგოსანმა იოსებ გრიშაშვილმა თავისი „დაცარიელებული" ჯიბის შესავსებად გამართა „საღამო"... ჩვენ აგრეთვე მოგვხვდა ხელში, გვაქვს წაკითხული მისი „მშვენიერი" ლექსი, ღვარძლით სავსე, საბჭოთა მთავრობის წინააღმდეგ დაწერილი"* (გრიგორაშვილი, 1992, გვ. 4). ხოლო „მნათობი" (N7) 1928 წელს წერს: *„ი. გრიშაშვილი, ასე ვთქვათ „ჩამორჩა ცხოვრებას", მისი შემოქმედება გაიყინა, გაშრა – ტრაგი-*

კულად გარდაიცვალა... ჩვენ არ ვიზიარებთ იმ აზრს, ვითომ ი.გრიშაშვილის „მოგრუნება“ შეიძლებოდეს“(გრიგორაშვილი, 1992, გვ. 5).

როლან ბარტი წერს (2015, გვ. 243):

> „სტალინიზმის სამყაროში, სადაც განსაზღვრება, რომელიც ზღვარს ატარებს სიკეთესა და ბოროტებას შორის მთლიანად ეუფლება ენას, უკვე აღარ არსებობს ღირებულებებით გულგრილი სიტყვები და, საბოლოო ჯამში, წერის ფუნქცია დადის იქამდე, რომ ეკონომია გაკეთდეს სასამართლო პროცესზე, რადგანაც წერა/წერილობა ყოველგვარ დროით მანძილს ანადგურებს სასამართლო განაჩენის დასახელებისა და მისი გამოტანის აქტს შორის. ენის ჩაკეტილობა აბსოლუტური ხდება, რადგანაც აქ ნებისმიერი ღირებულება საბოლოო ჯამში მეორე ღირებულების ამხსნელად გვევლინება. აქ საქმე ნამდვილ ტავტოლოგიას ეხება, რომელიც სტალინური წერის მუდმივი ხერხია. სინამდვილეში მისი მიზანი ფაქტების მარქსისტული დასაბუთება ან ამა თუ იმ საქციელის რევოლუციის ინტერესებით გამართლება კი არ არის, არამედ რეალობის ასახვა უკვე შეფასებული სახით, განაჩენების უშუალო თავსმოხვევა“).

ახალი სისტემის მხარდამჭერი „კრიტიკოსები“ იოსებ გრიშაშვილს გაზეთის ფურცლებზე უწყობენ სასამართლოს და განაჩენიც იქვე გამოაქვთ.

მიუხედავად იმ დასკვნისა, რომ გრიშაშვილი, როგორც პოეტი, გარდაიცვალა, იგი 20-იან წლებში ჯიუტად აგრძელებდა მოღვაწეობას, მაგრამ ნელ-ნელა გამკაცრებული ზეწოლა და რეპრესიები აიძულებდა, მეტი სიფრთხილე გამოეჩინა. ი. გრიშაშვილი სიტყვის თავისუფლების წართმევას ძალიან განიცდიდა, რაც მის ლექსებშიც აისახა. ილიასა და აკაკის კრედო, რომ პოეტი ხალხს უნდა ემსახუროს, რომ კალამმა სიმართლე უნდა წეროს, ერთგვარად ისახება იოსებ გრიშაშვილის ლექსებშიც – მხოლოდ აქ ხაზი ესმება პოეტის გულწრფელობას, მის უფლებას – დაწეროს ის, რასაც გული უბრძანებს, ერთი სიტყვით, გამოხატვის, მხატვრული სიტყვის, თავისუფლების მნიშვნელობას.

„დაუბეჭდავი ლექსები“ (1992 წ.) ახალი სახით წარმოგვიდგენს იოსებ გრიშაშვილს – როგორც პოეტსა და პიროვნებას. პოეტი მძაფრად გადმოსცემს ეროვნული უბედურებით გამოწვეულ ტკივილს. თუმცა, გრიშაშვილის ამ ლექსების პოეტიკა, უპირველესად, პუბლიცისტური სიცხადითა და სიზუსტით გამოირჩევა.

მიუხედავად იმისა, რომ სამ ათეულ წელზე მეტია, რაც ეს ლექსები დაიბეჭდა, ვერსიფიკაციითა და პოეტური სტილისტიკის კუთხით ისინი ჯერ კიდევ შეუსწავლელია. გამოქვეყნდა „დაუბეჭდავი ლექსებისადმი“ მიძღვნილი რამდენიმე წერილი, მათ შორის, ზოია ცხადაიას გამოკვლევა, რომელიც უფრო მეტად საანალიზო ლექსების მთავარ სათქმელს, ანტიბოლშევიკურ პათოსს ითვალისწინებს.

როგორც აღვნიშნეთ, კრებულში 48 ლექსია შესული. პირველი მათგანი 1919 წლით თარიღდება, უკანასკნელი კი – 1932 წლის 19 ოქტომბრით. ამათგან ოცდაორი ლექსი იზოსილაბური, 10-მარცვლიანი, სიმეტრიული (5/5) საზომითაა დაწერილი, სიხშირით მეორე ადგილზე დგას 8-მარცვლიანი შაირი (4/4), რომელიც ცხრა ლექსში გვხვდება, 14-მარცვლედითაა (5/4/5) გამართული რვა ლექსი, 7-მარცვლედი სამჯერ გვაქვს მოცემული, ხოლო ერთი ლექსი 12-მარცვლიანია. ტექსტების უდიდესი ნაწილი იზოსილაბურია, ჰეტეროსილაბური მხოლოდ ხუთი ლექსი გვაქვს.

ი. გრიშაშვილის სატრფიალო ლირიკისგან განსხვავებით, ანტიბოლშევიკური ლექსები ტროპებით ნაკლებად დატვირთულია. პოეტი ამჯობინებს სათქმელი ნათლად და შეულამაზებლად გადმოგვცეს. ემოციური ფონის შესაქმნელად იგი უფრო რიტორიკულ წამოძახილებსა და შეკითხვებს იყენებს. უნდა ითქვას, რომ ზოგ შემთხვევაში, ი. გრიშაშვილის ამგვარი პირდაპირობა, ლექსის პროკლამაციური ფორმა უფრო ეფექტურია, ვიდრე სათქმელის მეტაფორებით შენიღბვა იქნებოდა,

მაგრამ ზოგიერთი სტროფი სწორედ ლირიკული გმირის შინაგანი ტკივილის მხატვრული გადმოცემით იქცევს ყურადღებას.

„დაუბეჭდავი ლექსების“ ერთ-ერთი მთავარი თემა პატრიოტიზმია, გულისტკივილი სამშობლოს ბედის გამო, თუმცა ეს ლექსები გრიშაშვილს – როგორც პოეტსა და პიროვნებასაც გვაცნობს. კრებულში საკმაოდ ბევრი მედალიონია (მიძღვნითი ხასიათის ლექსი) შესული.

საინტერესოა, რომ პოეტი წინასწარ გრძნობს, რომ რევოლუცია კარზეა მომდგარი და საქართველოს განსაცდელი ემუქრება. 1920 წელს ლექსში „რა გიჭირთ“ იგი აცხადებს: *„გლეხო! ამბობენ, რომ უკეთ სთესო,/ მუშავ! რომ უკეთ დაარტყა გრდემზე;/ დადგაო ხანა – საუკეთესო – / გამარჯვებული სისხლსა და ცრემლზე./ მაგრამ არ ვაქებ ხანას სასტიკსა,/ ვიტყვი ილიას ამ სიტყვებს მეცა:/ „რაც კარგი სურდეს რუსისა შტიკსა/ ღმერთმა იმ რუსსვე მისცეს ასკეცად“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 10).

1921 წლის 25 თებერვალს, საქართველოში ბოლშევიკთა მმართველობის დამყარების დღეს, პოეტი ლექსს უძღვნის „ახალ ხელისუფლებას“. აშკარაა, რომ იგი საქართველოს „გაწითლებას“ ქვეყნის დამოუკიდებლობის დაკარგვასთან აიგივებს და ხანმოკლე თავისუფლების შემდეგ ისევ რუსეთის ტყვეობაში აღმოჩენას მწარედ განიცდის: *„თქვენ ამბობდით: საქართველომ/ რაც გინდ ბევრი გაიბრძოლოს/ დიდ რუსეთის პროვინციად/ გადიქცევა მაინც ბოლოს!/ ჰა, აღსრულდა! თქვენ მოხვედით,/ ჩვენც მიგიღეთ ცრემლით ცხელით,/ მაგრამ ხალხი არ შეგინდობთ,/ რომ სხვის ხიშტით შემოხველით!“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 11).

1921 წლის 25 თებერვალს დაწერილ ამ ლექსში გრიშაშვილი ბოლშევიკურ ხელისუფლებას უპირისპირდება და თამამად აცხადებს, რომ იგი *„არ მისდევს ახალ დროშას, / ახალ ქარზე დარხეულსა,/ მე ვაფასებ დროშას ნაცვეთს,/ დაგლეჯილს და დახეულსა“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 13). აღსანიშნავია, რომ იგი ამჯერად 10-მარცვლიანი საზომის ნაცვლად 8-მარცვლიან მაღალ შაირს (4/4) არჩევს, რომელიც ერთ-ერთი უძველესი ქართული საზომია და დაბალ შაირთან (5/3) შედარებით აჩქარებული ტემპი ახასიათებს. ამის გამო პოეტები მაღალ შაირს ხშირად მოქმედების დინამიზმის გადმოსაცემად იყენებენ.

გრიშაშვილი არა მხოლოდ თავის პოზიციას აფიქსირებს, არამედ ლექსში „ტფილისის ყალბ პოეტებს“ მკაცრად აკრიტიკებს მათ, ვინც სამშობლოს ღალატობს და შემოქმედებით თავისუფლებას ბოლშევიკთა სამსახურს ანაცვალებს: *„თქვენ, ო, მონებო წითელ ფერის და თეთრი დათვის./ ძველმა ქალაქმა თქვენი სული ვერ აატოკა,/ უნიჭო ლექსში მოკუნტულხართ, ვით ტყეში ძღარბი,/ მაგრამ არ ვნანობ: თქვენებრ ფლიდი, წუნკალი, ხარბი,/ ჩემმა ტფილისმა ბევრი მოსპო, ბევრი გათოკა“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 15).

პოეტი თავის კრიტიკოსებსაც ახსენებს – *„უნდათ შენს მგოსანს, ჰე, ტფილისო, გამომდონ სარმა, ამბობენ ჩემში თემა ველარ გაიმხატვარებს“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 16). აქვე იკვეთება გრიშაშვილისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი მხატვრული ხერხი: ეპითეტების ან სინონიმური სიტყვების დაჯგუფება, რასაც ხშირად ალიტერაციაც ერთვის. ამგვარი სემანტიკური და ევფონიური თანხვედრა ემოციურ მუხტს აძლიერებს.

ბესიკური საზომით 5/4/5-ით დაწერილი ეს ლექსი ექსპრესიული რიტორიკული მიმართვებითაც გამოირჩევა: *„ჩემო ქალაქო! როს გიყურებ, მცვივა ცრემლები./ აგრე პატარას, ბნელ ქუჩიანს, ვიწრო ხევიანს,/ მწამხარ! მიყვარხარ! თუმც მუმლივით შემოგხვევია/ მოღალატენი, მსტოვარები და გამცემლები* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 15). გაიოზ იმედაშვილი აღნიშნავდა, რომ *„გრიშაშვილმა შეჰქმნა საკუთარი პოეტური ენის ფრაზეოლოგია. მის ლექსში ყოველთვის იგრძნობოდა ფორმების დაძაბული ძიება, ალიტერაციული ხმიერებისკენ სწრაფვა, სიტყვებისთვის მანამდე უცნობი შინაარსის მინიჭება, რითაც იზრდებოდა მათი მხატვრული გამომსახველობა“* (იმედაშვილი, 1989, გვ. 5). მოცემულ სტროფს ალიტერაცია ერთ მთლიანობად აქცევს და პოეტის სათქმელს მეტ სიმძაფრეს სძენს.

ლექსის დასასრულს გრიშაშვილი აცხადებს – *„მე უნდა მოვკვდე, მე ვერ ვუმღერ ჩაქუჩს და ლითონს./ მე მინდა მოვკვდე, რომ არ მერგოს ჯალათის თოფი./ ნაძალადევათ არას დავწერ...*

რადგან მე თვითონ/ მოწამლული ვარ საქართველოს ლექსების ცოფით" (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 16). პოეტის სენტიმენტი შეიძლება ორგვარად გავიაზროთ – ერთი მხრივ, პოეზია „სულის საკვებია" და თუკი პოეტი არასწორ იდეალებს უღაღადებს, ის თავის მკითხველსაც მცდარ გზას უჩვენებს; მეორე მხრივ კი, ბოლშევიკები „ხალხის მტრებად" შერაცხულ, დაპატიმრებულ მწერლებს წამებით აიძულებდნენ, დაებეზღებინათ თავიანთი თანამოკალმეები და მეგობრები. ამგვარად, დასახვრეტად განწირული „უცხოეთის ჯაშუშები" სხვა, „არასასურველ", მწერალთა წინააღმდეგ მიმართულ იარაღად იქცეოდნენ.

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ იოსებ გრიშაშვილი მწარედ განიცდის იმ მამულიშვილთა ხვედრს, რომლებიც ბოლშევიკურ რეპრესიებს შეეწირნენ: *„სად მიჰყავთ ამდენი ჭაბუკი ნარჩევი?/ მაღნარი აივსო ეკლით და ხრანცვითა.../ და ვინც კი დახვრიტეთ იცოდეთ ის ტყვია/ ქართველებს გულებში სახსოვრად გვიწყვია"* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 17).

„***იმღერეს დიდება!...", პოეტის პატიმრობის პერიოდში, მეტეხის ციხეში, დაიწერა, 1922 წლის 9 სექტემბერს. ი. გრიშაშვილი თბილისს „საფლავის ლოდს" ადარებს. ლექსში გამოსჭვივის პოეტის მოუთმენლობა, სულიერი ჯანყი არსებული რეალობისადმი და იმედი, რომ ეს სინამდვილე ოდესმე შეიცვლება: *„ახ, უცხო ყინულმა ჩვენი მზე გასცვითა./ იყუჩე... იყუჩე... ასე არ დარჩები!"* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 17). აღსანიშნავია, რომ *„ეს 12-მარცვლიანი (3/3/3/3), ინგლისური სონეტის მსგავსად, ორტაეპედით დასრულებული სონეტი, შეიძლება ითქვას, ერთადერთია ქართულ პოეზიაში"* (ბარბაქაძე, 2008, გვ. 91).

ისევ მეტეხის ციხეში დაწერილი „წავალ! წავალ!" ასახავს გრიშაშვილის სურვილს, ბოლშევიკური მთავრობის წნეხს უცხოეთში წასვლით დააღწიოს თავი: *„არ მეყოფა რაც ჩემს ლექსებს სტრიქონებში დავემალე?"* კითხულობს იგი და იქვე დასძენს: *„მინდა სიტყვა შურდულივით/ ფრთა ლაღი და ფრთა აზატი,/ თორემ სულის შინასკნელში/ მეპარება რაღაც ზადი"* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 20). ეს ზადი თანდათან იზრდება და უფრო მძიმედ ასატანი ხდება, თუმცა პოეტი ბოლომდე არ კარგავს ბრძოლის სურვილს და იმედს, რომ რაღაც შეიცვლება ქვეყანაში, სადაც, მისივე სიტყვებით, ყველაფერს პირუკუღმა სთხრიან, ჰყრიან, სადაც მას ტირილს უკრძალავენ, და სიტყვებს უკორტნიან, სადაც მისი ნაწერი კალამს იქით ვეღარ მიდის (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 20).

სიმეტრიული 10-მარცვლედით (5/5) დაწერილი „წერილები ბოთლში" (1923 წ.) ყურადღებას იქცევს, როგორც სემანტიკით, ასევე მხატვრული სახეებით. ნიშანდობლივია თავად ლექსის სათაურიც: გასაჭირში მყოფი მეზღვაურები ბოთლს, მასში ჩაყრილი წერილებით, ზღვაში აგდებდნენ იმ იმედით, რომ სადმე გაირიყებოდა, ვინმე იპოვით და უშველით. ცხადია, წერილის პოვნისა და დახმარების შანსი უმცირესია, მაგრამ განწირულთათვის ეს ბოთლები იმედის უკანასკნელ ნაპერწკლად რჩებოდა. იოსებ გრიშაშვილი აცნობიერებს, რომ ბოლშევიკთაგან თავის დახსნის შანსიც ასეთივე მცირეა, მაგრამ იგი, უპირველესად, მებრძოლი სულისკვეთებით გამოირჩევა, და როცა ყველა გზა ეჭრება, მზადაა, ამ უკანასკნელს მიმართოს. ზღვისთვის წერილის მინდობა უფრო ღმერთის, ან ბედისწერის იმედზე ყოფნას ჰგავდა და პოეტიც რწმენის გზას ირჩევს.

ლექსი რიტორიკული მიმართვით იწყება. გრიშაშვილი მშველელს ეძიებს და სთხოვს, საქართველოს განსაცდელი ყველას აუწყოს: *„ძმაო, მოგვედო სენი წითელა,/ ყველას აუწყე, ყველას უთხარი./ აწმყომ სიცოცხლე გადაგვითელა/ გაუფურჩქნავი, დაუკუთხავი* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 23).

წითელი, რომელიც ერთდროულად ბოლშევიკთა დროშისა და სისხლისფერია, თავის თავში იტევს, ერთი მხრივ, რევოლუციონერთა ბრძოლის, სისხლისღვრის ჟინს, მეორე მხრივ კი, ახალ რეჟიმს შეწირულ უდანაშაულოთა დაღვრილი სისხლის ტრაგედიას. თუმცა იგი იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებაში ბოლშევიკთა სახე-სიმბოლოდ იქცევა. ლექსის პირველი ნაწილი მოწოდებით სრულდება – სამშობლოს ჩქარა უნდა ვუშველოთ, მაგრამ უკვე თავად პოეტიც დატყვევებულია (*„ყელში ამომდეს მეც აპეური"*). მიუხედავად იმისა, რომ *„ბევრი ხნიერი მუხა აკაფეს"*, *„ახალი ყლორტები"* კვლავ იზრდებიან და გრიშაშვილიც გადარჩენის იმედს არ კარგავს. თუმცა იძულებულია, კონფორმიზმის გზას დაადგეს (*„გავყიდე ხმალი მე პაპეული,.. / ვით დავითისგან დევნილი საულ, / მეც ჩუმად ტყეში დავიარები"*), მაგრამ შინაგანად ძველი იდეალების ერთგული

რჩება. ლექსი პოეტის ვედრებით სრულდება – *„ძმაო, უთხარი მზის იასაულს,/ გაჰკერონ ჩვენი ნატყვიარები“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 23).

კრებულში შესული რამდენიმე ლექსი თბილისსაც ეძღვნება, მაგალითად, „ტფილისის მიწა“: *„ტფილისის კენჭებს ფეხს რომ ვახვედრებ, ბედნიერი ვარ, თამამი მაშინ“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 25), მაგრამ უკვე თვით პოეტის საყვარელი ქალაქის ხილვაც აღარ კმარა ბედნიერებისთვის – *„ამ-სასუნთქად აღარ მყოფნის ტფილისი ჩემი.../ სად არის ვაჟი გველეშაპის ლახვარჩამცემი?“* (გრიშა-შვილი, 1992, გვ. 33). მხსნელის ძიება კიდევ ერთი მოტივია, რომელიც „დაუბეჭდავ ლექსებში“ იჩენს თავს, მაგრამ პოეტი ზოგჯერ შიშობს, რომ აღარავინ დარჩა ისეთი, ვინც ახალ რეჟიმს წინ აღუდგება.

აკ. ხინთიბიძე წერდა, რომ ძველი თბილისი არავის დაუხასიათებია მთელ ქართულ პოე-ზიაში იოსებ გრიშაშვილისებური სიყვარულითა და ცხოველმყოფელობით (ხინთიბიძე, 1956, გვ. 17), მაგრამ რამდენადაც ძვირფასია პოეტისთვის მშობლიური ქალაქი მთელი თავისი კოლორი-ტით, იმდენად მტკივნეულია ყურება – თუ როგორ იცვლის იგი იერსახეს: *„ვიწრო ქუჩები და სახ-ლები სულ ერთი ციდა,/ შუაბაზარი დაანგრიეს და განაახლეს./ ეხლა გამზირზე ჩუქურთმებით აზიდულ სახლებს/ მზე მტკვარის შიშით ვერ უგზავნის სალამს ზეციდან“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 39).

პოეტი საუბრობს იმ გაუცხოებასა და უნდობლობაზეც, რასაც ბოლშევიკები ხალხში ნერ-გავდნენ. დაბეზღებისა და ხალხის მტრად გამოცხადების შიშით, ხშირად ერთი ოჯახის წევრებიც კი ერიდებოდნენ ერთმანეთისთვის გულის გადაშლას. ხოლო რეჟიმის მოწინააღმდეგენი იძულე-ბულნი ხდებოდნენ, სათქმელი გულში ჩაეკლათ და თავიანთი გულისტკივილი დაემალათ. კ. გამსახურდიასადმი მიძღვნილ ლექსში („კონსტანტინე გამსახურდიას. გადასახლებულ მეგობარს“) იოსებ გრიშაშვილი მძაფრად გადმოგვცემს მარტოსულობისა და უსასოობის ტკივილს: *„გულში მე-ტეხი ამოვიშენეთ,/ იარას ისევ ვბანთ იარებით, / თითქოს მიწიდან ველოდეთ შველას – / თავჩა-ქინდრული დავიარებით“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 46).

ამავე მოტივს ვხვდებით პოეტურ ტექსტში – „ლექსები: კრწანისის ალაყაფიდან“ – სიმბო-ლურია აქ კრწანისის ხსენება, სადაც საქართველომ მოძმეთა ღალატის გამო სასტიკი მარცხი იწვნია: *„უსიხარულოდ გავაფართოვე/ ჩემი კაეშნის სიგრძე და განი/ ადამიანი ვერსად ვიპოვე/ ადამიანი, ადამიანი.“* – ჩივის პოეტი და იქვე დასძენს: *„მე კი არვინ მყავს! დავდივარ მარტო/ შევცქერი ტფილისს ცრემლებით ნამულს/ და არვინ იცის, თუ როგორ ვნატრობ:/ თავისუფლებას, ლექსსა და მამულს.“* ეს ლექსი 1929 წლით თარიღდება. 1928 წელს აგორებული რეპრესიების ახალ, მძლავრ, ტალღას კიდევ ერთხელ გადარჩენილი პოეტი შიშობს, რომ ადრე თუ გვიან თავადაც რეპრე-სირებულთა ხვედრს გაიზიარებს: *„ო, თუ ეს ჩემი წელიწადები/ კვლავ წელიწადებს გაახანგრძლი-ვებს/ ალბათ, ვით თოვლი მთაზე ნადები/ მეც შევადნები ამ წითელ სხივებს?“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 50).

„აბანოს ცრემლებში“ (1930 წ.) ი. გრიშაშვილი წარსულსა და აწმყოს ადარებს. ლირიკული გმირი თავად ვეძაა, გოგირდის წყარო, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში საქართველოს ისტორი-ის მომსწრე და გამზიარებელი გამხდარა. ლექსის მეორე ნაწილის პირველივე სტროფში ყურად-ღებას იქცევს შედარება: *„ძველი ტფილისი – დაიწყო ვეძამ, –/ თანდათანობით მიარჯლებს ტკი-ვილს,/ ძველი ტფილისი ჰგავს ნაცემ მეძავს/ ტკივილებისგან მწარედ რომ ჰკივის“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 61).

ტფილისი და ტკივილი ორ-ორჯერ მეორდება და მკითხველის აღქმაში თითქოს ერთ სემან-ტიკურ მთლიანობად იქცევა – ტკივილი ტფილისის სინონიმი ხდება. ქალაქის ნაცემ მეძავთან შედარება კარგად წარმოჩენს მის უიმედო, მძიმე მდგომარეობას. თავად ვეძაც აღიარებს, რომ ბრძო-ლის ძალა აღარ შერჩენია. მაგრამ დანებება გრიშაშვილისთვის უცხოა და სასოწარკვეთას მალე ისევ ბრძოლის ჟინი ანაცვლებს: *„საქართველოში ქართველები დადიან გერად./ ბევრჯელ ყოფილა საქარ-თველო უცხო წნეხის ქვეშ, / მაგრამ არასდროს არ შეხრილა ქართვლის ბუნება. / უნდა გაირღვას ეს*

ჯებირი... მალე სულ მალე / უნდა ველოდოთ დიად ტალღას, მოვარდნილ ტალღას“ (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 65).

ბრძოლა ჯებირის გასარღვევად იოლი არ იქნება. ბოლშევიკები დაუნდობლად უსწორდებოდნენ ყველას, ვისაც მტრად მიიჩნევდნენ. *„ვინ უნდა შეხვდეს მომავალ ზეიმს?/ ყველა მებრძოლი სამარეშია“* – წერს პოეტი. არც რეპრესიებს გადარჩენილებს ხვდათ უკეთესი ხვედრი – საკუთარ იდეალებზე უარის თქმა და სისტემასთან შეგუება სულიერი სიკვდილის ტოლფასია: *„ო, ნეტავი თქვენ, ვინც აღარა ხართ/ და ჩვენი ყოფის არ ხართ მნახველი/ ვინც დაიხვრიტეთ წყებად მხარდამხარ,/ გარეწარების ბინძური ხელით./ ჩვენ კი რანი ვართ, ვინც დავრჩით აქა,/ ჩვენ სულიერად დახვრეტილები?“* (გრიშაშვილი, 1992, 76).

იოსებ გრიშაშვილი აღნიშნავს, რომ იგი ბუნებით პირდაპირია და შეფარვით საუბარი არ სჩვევია (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 73). მართლაც, მისი ანტიბოლშევიკური ლექსები გულწრფელია. პოეტი არ ცდილობს სათქმელის შერბილებას, პირიქით, თითქმის ყოველი სტრიქონი ტკივილითაა გაჟღენთილი. გამონაკლისი არც „საბჭოთა აღმშენებლობაა“. ამჯერად გრიშაშვილი ხელისუფლებას მიმართავს: *„ახ, გეყოფათ ტრაბახი/ კმარა! ენას აღვირი!/ ყოველ ქუჩის ფენაში/ დღეს სისხლია დაღვრილი/ ყველგან სადაც აშენებთ/ ყველგან სადაც არხია/ ყოველ სახლის კედლებში/ ზურაბები მარხია“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 83).

პოეტს გადარჩენის ერთადერთ გზად ბრძოლა ესახება და ამისკენ ჩვეული პირდაპირობით მოგვიწოდებს: *„ვამბობ: შორს ლექსი და შებრალება/ უნდა მტრის სისხლით ვიბანდეთ ხელებს“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 73*); „და საქართველოს შევწიროთ ზორვად: სისხლი და ლექსი, სისხლი და ლექსი“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 75). მაგრამ მოწოდება მოწოდებად რჩება, მის ოცნებას მალევე ახდენა არ უწერია.

„დაუბეჭდავ ლექსებში“ შესული უკანასკნელი ლექსი – „საბჭოთა აღმშენებლობა“ 1932 წლით თარიღდება. როგორც ზოია ცხადაია აღნიშნავს, გრიშაშვილმა *„ათი წელი შეინარჩუნა თავისი პოზიცია, კალამი გვერდზე არ გადაუდვია, როგორც ზოგიერთს ეგონა. პოეტის ყოველ სიტყვას ქილიკი და ქირდვა ხვდებოდა წინ, ამბობდნენ, რომ მისი მხატვრული შემოქმედება გაღარიბდა, რომ მთლიანად ჩამოშორდა პოეზიას. ის კი წერდა, როგორც ეწერებოდა, როგორც სტკიოდა ქვეყნის ბედი, თავზე წითელდროშააფრიალებული თბილისის მომავალი“* (ცხადაია, 2021, გვ. 62). თუმცა ათწლიანი წინააღმდეგობის შემდეგ, იოსებ გრიშაშვილსაც დანებება მოუწია. იმ შემოქმედისთვის, რომელიც აცხადებს: *„ან რა ფასი აქვს პოეტს, ძვირფასო, თუ ლექსებს გულში არ ამოივლებს“* (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 58), ცხადია, შემოქმედებითი თავისუფლების დაკარგვა და სათქმელის გულში ჩაკვლა განსაკუთრებით მტკივნეული იქნებოდა. *„მე ისევ ის ვარ! ლექსი კი – ტყვეა!“* – წერს იგი 1927 წელს (გრიშაშვილი, 1992, გვ. 45).

აკაკი ბაქრაძე მიუთითებს, რომ მოგვიანებით საბჭოთა კრიტიკოსები ცდილობდნენ იოსებ გრიშაშვილი წარმოედგინათ, როგორც მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების მომღერალი. მისი ასე ცალმხრივად დახატვა აადვილებდა ლიტერატურისმცოდნეთა ამოცანას.

> „თუ ვაჩვენებთ, როგორი მსოფლმხედველობრივი წინააღმდეგობა გადალახა პოეტმა, მაშინ ისიც უნდა აიხსნას – როგორ გახდა იოსებ გრიშაშვილი ეროვნული თავისუფლების ქადაგიდან საბჭოთა ხელისუფლების მეხოტბე. ეს არ მომხდარა ნებაყოფლობით, მსოფლმხედველობის ბუნებრივი განვითარებით. იგი მოხდა შიშით, ძალდატანებით, მათრახით. თუ ყველაფერი აშკარად ითქმის, მაშინ საზოგადოება მკაფიოდ დაინახავს, როგორი ჯოჯოხეთური წამების დარჯაკში გაიარა ყოველმა ქართველმა მწერალმა, რათა ცოცხალი გადარჩენილიყო“ (ბაქრაძე, 2019, გვ. 29).

პოეტის პატრიოტულ სულისკვეთებას სწორედ „დაუბეჭდავი ლექსები“ ასახავს, რომელთაც წერდა და უჯრაში ინახავდა. ამ კრებულში თავმოყრილ ლექსებში იოსებ გრიშაშვილის პოეზიისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ხატოვანი სტილი ნაკლებად შეიმჩნევა. ეს ლექსები არც ვერ-

სიფიკაციული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მაგრამ მძლავრ ემოციურ მუხტს ატარებს. როგორც აღვნიშნეთ, განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება: რიტორიკული შეძახილები, მიმართვები და კითხვები, გამეორებები და ალიტერაცია. თუმცაღა, ალაგ-ალაგ ყურადღებას იქცევს მეტაფორები, შედარებები და ეპითეტები. რითმების მხრივ სჭარბობს ჯვარედინი (abab) და ინტერვალიანი (xaxa) რითმები. პირდაპირი, ზოგჯერ პუბლიცისტური, პროკლამაციური მეტყველების სტილი კარგად ეხამება პოეტის სათქმელს.

იოსებ გრიშაშვილმა მოახერხა, „დაუბეჭდავ ლექსებში“ ნათლად აესახა საქართველოს ეროვნული თავისუფლების დაკარგვით გამოწვეული ტკივილი, ის შინაგანი ბრძოლა, უსასოობა და სასოწარკვეთა, რომელთა განცდაც 20-30-იან წლებში არაერთ ქართველს მოუწია. თუმცაღა პოეტი ჯიუტად არ კარგავდა გადარჩენის, „წითელი სენისგან“ თავის დაღწევის იმედს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბარბაქაძე, თ. (2008). იოსებ გრიშაშვილის სონეტები. სონეტი საქართველოში. თბილისი: „უნივერსალი“.

ბარტი, რ. (2015). წერის ნულოვანი ხარისხი. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია. ტ. III. თბილისი: „GGLAPress“.

ბაქრაძე, აკ. (2019). მწერლობის მოთვინიერება. თბილისი: „გიორგი ლეონიძის სახელობის. ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი“.

გრიგორაშვილი, ნ. (1992). დაუბეჭდავი ლექსები. თბილისი: „ნობათი“.

გრიშაშვილი, ი. (1992). დაუბეჭდავი ლექსები. თბილისი: „ნობათი“.

იმედაშვილი, გ. (1989). ჩემი აღმართი. თბილისი: „მერანი“.

რატიანი, ი. ელბაქიძე, მ. (2016). ქართული მწერლობის გოლგოთა. ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ). თბილისი: „მწიგნობარი“.

რობაქიძე, გ. (1913). იოსებ გრიშაშვილი. „სახალხო გაზეთი“, 10.

ცხადაია, ზ. (2021). იოსებ გრიშაშვილი. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა, ნაწილი III. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.

ხინთიბიძე, აკ. (1956). ი. გრიშაშვილი. თბილისი: „საქართველოს სსრ პოლიტიკური და მეცნიერული ცოდნის გამავრცელებელი საზოგადოება“.

References:

Barbakadze, T. (2008). Ioseb Grishashvilis sonet’ebi. Sonet’i sakartveloshi. [Sonnet in Georgia].Tbilisi: „universali“.

Bart’i, R. (2015). Ts’eris nulovani khariskhi. Lit’erat’uris teoriis krest’omatia, t’. III. [Chrestomathy of the theory of literature. T. III]. Tbilisi: „GGLAPress“.

Bakradze, Ak’. (2019). Mts’erlobis motviniereba. [The Taming of the Literature]. Tbilisi: „Giorgi Leonidzis sakhelobis kartuli lit’erat’uris sakhelmts’ipo muzeumi“.

Grigorashvili, N. (1992). Daubech’davi leksebi. [Unpublished poems]. Tbilisi: „nobati“.

Grishashvili, I. (1992). Daubech’davi leksebi. [Unpublished poems]. Tbilisi: „nobati“.

Imedashvili, G. (1989). Chemi aghmarti. [My ascension]. Tbilisi: „merani“.

Rat’iani, I., Elbakidze, M. (2016). Kartuli mts’erlobis golgota. Bolshevizmi da kartuli lit’erat’ura gasabch’oebidan meore msoplio omamde (1921-1941 ts’ts’). [Golgotha of Georgian writing. Bolshevism and Georgian literature

From Sovietization to the Second World War (1921-1941)]. Tbilisi: „mts’ignobari“.

Robakidze, g. (1913). Ioseb Grishashvili. [Ioseb Grishashvili]. „Sakhalkho gazeti“, 10.

Tskhadaia, z. (2021). Ioseb Grishashvili. XX sauk’unis kartuli lit’erat’ura, nats’ili III. [Ioseb Grishashvili. XX century literature, part III]. Tbilisi: „Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba“.

Khintibidze, Ak’. (1956). I. Grishashvili. [I. Grishashvili]. Tbilisi: „sakartvelos ssr p’olit’ik’uri da metsnieruli tsodnis gamavrtselebeli sazogadoeba“.

Tamta Surmava
თამთა სურმავა
Green School Didi Digomi
მწვანე სკოლა დიდი დიღომი
Georgia, Tbilisi
საქართველო, თბილისი

Literary Criticism of the Era of Social Realism: Moses Khonel's „Amirandarejaniani"

სოცრეალიზმის ეპოქის ლიტერატურული კრიტიკა მოსე ხონელის „ამირანდარეჯანიანის" შესახებ

In ancient Georgian literature, Amirandarejaniani holds the distinction of being considered one of the oldest heroic-saray-Indian works that have survived to this day. Its attributed author is Moses Khonel. A significant milestone in the textual research of this work was reached in 1838 when M. Brose published a comprehensive study on the origins of Amirandarejaniani, as noted by Al. Baramidze.

The present article is an attempt to critically analyze the views of researchers of the last century about Amirandarejanian and to determine their relevance and applicability to today's achievements of science, taking into account the accumulated knowledge on this subject.

Keywords: Socialist realism, "Amirandarejaniani", literary criticism
საკვანძო სიტყვები: სოციალისტური რეალიზმი, „ამირანდარეჯანიანი", სალიტერატურო კრიტიკა

ძველ ქართულ მწერლობაში *ამირანდარეჯანიანი* ჩვენამდე მოღწეული უძველესი საგმირო-სარაინდო თხზულებაა, რომლის ავტორადაც მოსე ხონელია მიჩნეული.

ამირანდარეჯანიანის კვლევის ისტორია, როგორც ალ. ბარამიძე აღნიშნავს, 1838 წელს იწყება მ. ბროსეს მიერ გამოქვეყნებული ნაშრომით-*ამირანდარეჯანიანის* წარმომავლობის შესახებ.ამ ჰეროიკული თხზულების კვლევა სოცრეალიზმის ეპოქაშიაც გრძელდება; მკვლევრები განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ *ამირანდარეჯანიანის* სადაურობის, ჟანრობრივი რაობისა თუ კომპოზიციური ერთიანობის საკითხების მიმართ. 1895 წელს ნიკო მარმა გამოაქვეყნა წერილი „სპარსული ნაციონალური ტენდენცია ქართულ რომანში *ამირანდარეჯანიანი* (Марр, 1895). წერილში ნ.მარი აღნიშნავს, რომ მთელი თხზულება გარკვეული სიმპათიით არის განწყობილი სპარსული ეროვნების მიმართ, რის დასტურადაც მეცნიერს მიაჩნია ის ფაქტი, რომ ნაწარმოების გმირები – ამირან დარეჯანის-ძე და სავარსამის-ძე სპარსელები არიან. თავისი ვარაუდის დასამტკიცებლად მკვლევარს შემდეგი არგუმენტები აქვს:

1) „ ამირ ანდარე ჯან" სპარსულიდან ქართულად ნიშნავს მბრძანებელს;

2) ტექსტში მრავლადაა ასახული ბრძოლის ეპიზოდები, თუმცა არც ერთ გმირს არ უბრძოლია სპარსეთში;

3) მკვლევარმა აღმოაჩინა სპარსული ფრაზა ტექსტში: „იქ ჩეშმენ ნესტ“ – ერთი თვალი არ მაქვს;

ალ. ბარამიძე აღნიშნავს, რომ ნ.მარს 1899 წელს, სტატიის გამოქვეყნებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, ხელთ ჩაუვარდა თეზისი თავისიი თეორიის დასამტკიცებლად, სახელდობრ: ბარგატ-მუხრან ბატონის (XVI) თხზულება

„მოთხრობა სჯულთა უღრმთოთა ისმაილიტთა“, რომელშიც *ამირანდარეჯანიანი* მოხსენიებული იყო, როგორც სპარსული ტექსტის *ყისაი-ჰამზას* ქართული თარგმანი. ალ. ბარამიძემ ტექსტუალურ დონეზე გამოიკვლია ორივე ტექსტი და დაასკვნა, რომ:

„ამირან-დარეჯანიანი“ რომელიღაც აწ დაკარგული (თუ ჯერ უცნობი) სპარსული სარაინდო თხზულების გადმოქართულებას უნდა წარმოადგენდეს, ხოლო მეორე მხრივ თვით ის საგულვებელი სპარსული ორიგინალი, ალბათ „ყისაი-ამირ-ჰამზას“ არაბული ვერსიის წაბაძვით უნდა შექმნილიყო“ (ბარამიძე, 1932, გვ. 46).

ნიკო მარის პოზიცია წარმომავლობის საკითხთან დაკავშირებით მეტ-ნაკლებად იცვლება და 1932 წლისთვის ამგვარი ხდება:

თუ „ამირანდარეჯანიანი“ არ წარმოადგენს ჩვენამდე მოუღწეველი სპარსული ნაწარმოების თარგმანს, ხომ არ არის იგი ქართულ ფეოდალურ წრეებში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც იზიარებდა სხვა ქვეყნისა და ერის ამავე წრეების იდეებს, მიუხედავად რელიგიისა და ენის სხვადასხვაობისა (Марр, 1932).

ამირანდარეჯანიანისა და *ყისაი-ჰამზას* იდეური იგივეობის იდეას არ იზიარებს იუსტინე აბულაძე. მისი აზრით, *ყისაი-ჰამზა* სადევგმირო ამბის წინააღმდეგ მიმართული ნაწარმოებია (აბულაძე, 1936, გვ. 3).

ტექსტის ორიგინალობისა და თარგმანობის განხილვის საკითხი უფრო განავრცო დ. კობიძემ და სპარსული საგმირო ეპიკური და საგმირო რომანული ხასიათის ნაწარმოებებთან კავშირის გამოსავლენად *ამირანდარეჯანიანი შაჰ-ნამეს* შეადარა. მეცნიერის დასკვნით, კავშირები მართლაც არსებობს, თუმცა სავსებით დასაშვებია ისიც, რომ *ამირანდარეჯანიანის* წარმოშობა მხოლოდ ქართულ რეალობას უკავშირდებოდეს (კობიძე, 1944, გვ. 262-263).

ნაწარმოების წარმოშობასთან დაკავშირებული პოლემიკა გაგრძელდა XX საუკუნის მეორე ნახევარშიც, იმ განსხვავებით, რომ ტექსტის ორიგინალობის საკითხი უფრო აქტუალური გახდა. კ. კეკელიძე ნაწარმოებს განიხილავს, როგორც ორიგინალურ ქართულ ტექსტს, მკვლევარი შენიშნავს, რომ ნაწარმოებში აღწერილი სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების წესი თანადროული ქართული რეალობიდანაა აღებული. ამასთან, კ. კეკელიძის აზრით, თხზულების ორიგინალობის დასტურია *ვეფხისტყაოსნის* ეპილოგიც, სადაც *ამირანდარეჯანიანი* და მისი ავტორია ნახსენები (კეკელიძე, 1958, გვ. 3, 75).

1958 წელს რ. სტივენსონმა *ამირანდარეჯანიანი* ინგლისურად თარგმნა და გამოცემას კვლევაც დაურთო, სადაც აღნიშნავს, რომ მთავარი პერსონაჟის სპარსული წარმოავლობა და მოქმედების სპარსული არეალი არ შეიძლება იქცეს მიზეზად ნაწარმოების ორიგინალობაში ეჭვის შეტანისა (Stevenson, 1958, გვ. 26). თუმცა დევიდ ლენგისა და მერედიტ-ოუენსის გამოქვეყნებული რეცენზია *ამირანდარეჯანიანის* ინგლისური თარგმანის შესახებ ისევ უბრუნდება ტექსტის სპარსული წარმომავლობის საკითხს (Lang and Owens, 1959). *ამირანდარეჯანიანის* გენეზისის პრობლემასთან დაკავშირებით გ. იმედაშვილის თვალსაზრისით (1966, გვ. 57), ტექსტში აქცენტირებული სპარსული ტენდენცია შესაძლებელია სპარსულ წარმოშობას საერთოდ არ უკავშირდებოდეს. თხზულების ფსევდო-სპარსულობის თეორია უკავშირდება ე. მელეტინსკის სახელს, რომელიც მიიჩნევს, რომ *ამირანდარეჯანიანი* ორიგინალური ქართული ძეგლია, რომელიც ორიენტირებულია სპარსულ ან არაბულ-სპარსულ ტრადიციაზე (ბარამიძე, 1932, გვ. 37).

1975 წელს გამოქვეყნებულ წერილში: *ამირანდარეჯანიანის* ზოგი საკითხი“, მკვლევარი მ. თოდუა ასკვნის (1975, გვ. 150), რომ შესაძლებელია ტექსტი XI-XII საუკუნეებში უკვე არსებული ლექსითი ვერსიის გადმოკეთება იყოს, რომელსაც *ყასაი-ჰამზას* ამბებიც შეერია. თოდუა ვრცლად

მიმოიხილავს ნაწარმოების შესწავლის ისტორიას მისი ჟანრობრივი რაობის თვალსაზრისით და აღნიშნავს, რომ მართალია, *ამირანდარეჯანიანი* მიიჩნევა ორიგინალურ ქართულ ტექსტად, მაგრამ მისი წარმოშობის კვლევა აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს (1987, 46).

როგორც ცხადი ხდება, სოცრეალიზმის ეპოქის ლიტერატურული კრიტიკა მოსე ხონელის „ამირანდარეჯანიანის“ წარმომავლობის საკითხთან დაკავშირებით არაერთგვაროვან თეორიებს გვთავაზობს სწორედ ამიტომ საჭიროდ მივიჩნიეთ ჩვენი პოზიცია დაგვეფიქსირებინა ამ საკითხთან მიმართებით. იმის გათვალისწინებით, რომ ტექსტი აშკარად პრო-სპარსული ორიენტაციისა, თუმცა მისი პირველწყარო აღმოჩენილი ჯერ კიდევ არაა, მიგვაჩნია, რომ *ამირანდარეჯანიანის* წარმომავლობა ქართულ სინამდვილეს უნდა დავუკავშიროთ, ხოლო ნაწარმოების პრო-სპარსულობა უნდა ავხსნათ იმ ფაქტით, რომ თავად ავტორია ამ ორიენტაციის მატარებელი.

სოცრეალიზმის ეპოქის კრიტიკას არც „ამირანდარეჯანიანის“ ჟანრობრივი რაობა დარჩენია ყურადღების მიღმა.ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში გაბატონებული აზრის თანახმად, *ამირანდარეჯანიანი* სარაინდო რომანია. პ. ინგოროყვა მას ვრცელ ავანტიურულ რომანად მიიჩნევს, შ. ნუცუბიძე „საგმირო-სარაინდო რომანს“ უწოდებს, ხოლო ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ტექსტი საგმირო-სარაინდო მოთხრობათა კრებულია.

ამირანდარეჯანიანის ჟანრობრივი მიკუთვნების საკითხი სხვადასხვა მეცნიერის მიერ სხვადასხვაგვარადაა გააზრებული. ალ. ბარმიძე ტექსტს მოიხსენიებს, როგორც სარაინდო თხზულებას და ყურადღებას ამახვილებს შინაარსობრივ დეტალებზე. მეცნიერის დაკვირვებით, რაკი ნაწარმოებში დომინანტად რაინდული ყოფა-ცხოვრების სამხედრო მხარეა წარმოჩენილი და ყურადღება ფიზიკური ძალის კულტზეა გამახვილებული, ხოლო ე.წ. „რომანული ელემენტი“ მეორე პლანზეა გადაწეული, ნაწარმოები სარაინდო თხზულებად უნდა მივიჩნიოთ. ალ. ბარამიძეს *ამირანდარეჯანიანის* უპირველეს დანიშნულებად მკითხველში მებრძოლი, სამხედრო ინსტინქტის გაღვივება მიაჩნია სოციალურ-კლასიკური ყოფის დასაცავად. აღნიშნული ფაქტი კი, მკვლევრის აზრით, ცხადყოფს იმ ვარაუდის სისწორეს, რომ *ამირანდარეჯანიანი* სარაინდო თხზულებაა (ბარამიძე, 1932, გვ. 28). კეკელიძე ნაწარმოებს საგმირო-სარაინდო მოთხრობათა კრებულად მიიჩნევს, რომლის პირველი ნაწილი ექსპოზიციაა, მომდევნო თერთმეტი კარი კი საგმირო ამბებს შეიცავს (კეკელიძე, 1957, გვ. 49).

ი. კობიძე იკვლევს (1988, გვ. 35-36) *ამირანდარეჯანიანის* არქაულსა და კლასიკურ ეპოსთან მიმართების საკითხს. მკვლევარი ერიდება ეპოსის დეფინიციის განსაზღვრას და აღნიშნავს, რომ მისი კვლევის სფეროს არქაული ეპოსის გმირის მოდელი წარმოადგენს, რომელიც, მისივე თქმით, ჰომეროსის *ოდისეაშია* ასახული. ეპოსის არქაულ ფოკუსში სქემატურობაც იგულისხმება. ეს სქემატური სახეები კი ერთგვაროვანია, რასაც, კობიძის აზრით, ტექსტში ფიზიკურ თვისებათა პრიმატი უკავშირდება (იქვე). მკვლევრის არგუმენტაცია *ამირანდარეჯანიანისა* და არქაული ეპოსის კავშირის შესახებ ემყარება შინაარსობრივი დეტალების მსგავსებას, სახელდობრ: თხზულების მთავარი მოქმედი პირი, ამირან დარეჯანის-ძე გარკვეულ თანხვედრაშია არქაული ეპოსის გმირის მოდელთან, გმირის ორივე ტიპისთვის დამახასიათებელი დიდსულოვნება, კეთილშობილება და სიმამაცესთან ერთად მიმტევებლობა, კობიძის აზრით, მსგავსების მთავარი დეტალებია (იქვე).

როგორც ზ. კიკნაძე განმარტავს (2007, გვ. 74), ეპოსი, როგორც ჟანრი, მრავალი ფოლკლორული ფორმის მომცველია – ეს შეიძლება იყოს ზღაპარი, მითოლოგიური გადმოცემა (ანდრეზი), თქმულება, ლეგენდა, ნებისმიერი ნარატივი ანუ ყველაფერი, რაც ნაამბობია, ყოველი ამბავი, რაც მზობას ექვემდებარება, მაგრამ სტრუქტურული, კომპოზიციურად მყარად შეკრული, თავისი დასაწყისითა და გარდაუვალი დასასრულით

ეპოსის ამგვარ დეფინიციას, ჩვენი აზრით, სრულად ლოგიკურაად შეესაბამება *ამირანდარეჯანიანი.*

ამირანდარეჯანიანის ჟანრობრივი რაგვაროვნების განსაზღვრისას მ. მამაცაშვილი ორ ალტერნატივას ასახელებს: საგმირო-სარაინდო რომანსა და ეპოსს. მეცნიერის დაკვირვებით, უპრიანი იქნება, ხონელის ტექსტი რომანის ჟანრს არ მივაკუთნოთ, რადგან ქართული ლიტერატურა მხოლოდ

ერთ სარაინდო რომანს იცნონს და ეს რუსთაველის *ვეფხისტყაოსანია*. მეცნიერი არ უგულვებელყოფს იმ ფაქტს, რომ *ამირანდარეჯანიანი* მართლაც ამჟღავნებს გარკვეულ მსგავსებას ფრანგულ სარაინდო რომანთან, მაგრამ მსგავსების მთავარი წყარო არა პირდაპირი ჟანრობრივი გავლენა, არამედ, საზოგადოებრივი განვითარების პარალელური საფეხურია, რომელმაც ასახვა ტექსტში ჰპოვა.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში არცთუ იშვიათად შევხვდებით მცდელობას *ამირანდარეჯანიანის* საგმირო-სარაინდო რომანის ჟანრობრივ კატეგორიაში მოქცევისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტერმინს „რომანი“, რომლის წარმოშობასაც რომანული ენების მქონე ქვეყნებს უკავშირებენ, ტექსტთან დაკავშირებით უნდა მოვერიდოთ, რაკი სარაინდო რომანისთვის დამახასიათებელი რიგი ნიშან-თვისებებისა ამირანდარეჯანიანში არ მჟღავნდება.

ამირანდარეჯანიანი ციკლური აგებულების ნაწარმოებია, რომელიც მოიცავს თორმეტ კარს; მასში მოთხრობილია მთავარი მოქმედი პირის, ამირანისა და რამდენიმე გმირის თავგადასავალი. ტექსტის კომპოზიციის შესახებ გასულ საუკუნეში არაერთი მოსაზრება გამოითქვა, მათი უმრავლესობის მიხედვით, შედგენილობის მხრივ ნაწარმოები დანაწევრებულია, ცალკეული თავები კი ერთმანეთთან მხოლოდ მექანიკურადაა დაკავშირებული. გაიოზ იმედაშვილის აზრით, ნაწარმოების კომპოზიცია იმდენად არამყარია, რომ თორმეტი კარიდან შვიდის არარსებობის შემთხვევაში, ამირან დარეჯანის-ძის კომპოზიციური ხაზი დიდ დანაკლისს არ განიცდიდა, თუმცა ამავდროულად მკვლევარი *ამირანდარეჯანიანს* „ქართული მწერლობის შესანიშნავ ძეგლად“ ასახელებს (იმედაშვილი, 1966, გვ. 27). *ამირანდარეჯანიანის* 1967 წლის გამოცემას ნარკვევი და ლექსიკონი დაურთო ლ. ათანელიშვილმა. ნარკვევში მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოების დასასრული ბუნდოვანია და იგი დასრულებული არ არის, რადგან თხრობა სრულდება ამირანის ბალხეთში გამეფებით, ხოლო შემდგომი პერიპეტიების შესახებ მკითხველს ინფორმაცია არ აქვს (ათანელიშვილი, 1967, გვ. 5). სიუჟეტის დაქუცმაცებულობა და კომპოზიციური დაუმთავრებულობა, კ. კეკელიძის აზრით, *ამირანდარეჯანიანის* წარმოშობის საკითხის გარკვევას ამარტივებს. მეცნიერი ვარაუდობს, რომ თითოეულ კარს ცალკე, დამოუკიდებელი წარმომავლობა აქვს და სანამ თხზულება ლიტერატურულ სახეს მიიღებდა, მან განვითარების რამდენიმე ეტაპი განვლო, უპირველესად კი იგი ნასაზრდოები უნდა იყოს ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებით. ჩვენი აზრით, კეკელიძის თვალსაზრისი გარკვეულწილად წინააღმდეგობრივია, რადგან იგი ერთი მხრივ, მიანიშნებს ტექსტის მკვეთრ კომპოზიციურ დანაწევრებულობაზე, მეორე მხრივ კი, იქვე დასძენს, რომ ტექსტის სიუჟეტურად გამაერთიანებელი ელემენტი თავად რაინდული ურთიერთობაა, გმირებისა და არა რაინდის შინაგანი სამყაროს ამსახველი შინაარსი (კეკელიძე, 1952, გვ. 21). ამრიგად, აშკარაა, რომ სწორედ ეს მოსაზრებაა ანალიზის შემგომი დასაყრდენი.

ამირანდარეჯანიანის კომპოზიციის საკითხთან დაკავშირებულმა თეორიებმა გვიბიძგა, კვლევა ამ მიმართულებით გაგვეგრძელებინა და ტექსტის კომპოზიცია ვ.პროპის *ზღაპრის მორფოლოგიის* ჭრილში გაგვეანალიზებინა, რაკი ვ. პროპი „ჯადოსნური ზღაპრის კომპოზიციური მოდელის ისტორიული გრადაციის ასპექტში მხოლოდ მითსა და სარაინდო რომანს ასახელებს“ (პროპი, 1984, გვ. 17) პროპის სტრუქტურული მოდელის გამოყენება ხონელის ტექსტის კვლევისთვის წარმატებული აღმოჩნდა. *ამირანდარეჯანიანის* ფუნქციურ ნაწილებად დაყოფამ ცხადყო, რომ რომ თითქმის ყველა კარში მსგავსი ფუნქციური ელემენტები გამოიყოფა, რაც მთელი ნაწარმოებისთვის კანონზომიერებათა ერთიან სისტემაზე მიუთითებს. ფუნქციათა გადანაწილებამ სამოქმედო სივრცის მიხედვით და ცალკეული სვლების გამოვლენამ კი ნათელი მოჰფინა ტექსტის კომპოზიციური ერთიანობის საკითხს. როგორც ირკვევა, ტექსტი ეფუძნება პროპისეულ ე.წ სამსვლიან მოდელს – *ამირანდარეჯანიანის* პირველი სვლა იწყება პირველივე კარით და პირველი უქონლობის დაფიქსირებთ, აბესალომ მეფე ინტერესდება ქვითკირის სახლის კედელზე გამოსახული გმირების – ამირან დარეჯანისძის, სავარსამისძის, ბადრი იამანისძის, ნოსარ ნისრელისა და ალი დილამის თავგადასავლით. მეორე, მესამე და მეოთხე კარები მთლიანად ეთმობა ამ გმირების თავგადასავალთა თხრობას, კავშირი მათ შორის მიზეზშედეგობრივია, რადგან საერთო განსაცდელში მოხვედრილ ბადრი იამანის ძესა და ნოსარ ნისრელს ამირან დარეჯანისძე იხსნის. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ

პირველი სვლის დასასრულზე თავად ტექსტი მიგვითითებს: *„აქა დასრულდა კარი ინდოთა მეფისა, ბადრი იამანისძისა, ნოსარ ნისრელისა და ამირან დარეჯანისძისა“* (ხონელი, 1969, გვ. 33). მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტობრივი მითითებით, ამირან დარეჯანისძის ამბავი მეოთხე კარით სრულდება, მეშვიდე, მეთერთმეტე და მეთორმეტე კარების ცენტრალური პერსონაჟი ისევ ამირან დარეჯანისძეა. მეათე კარში ამირან დარეჯანისძე არ ჩანს, თუმცა მზეჭაბუკის ამბავი პირდაპირ მასთან არის დაკავშირებული. საფიქრებელია, რომ ნაწარმოების ეს ნაწილებიც პირველ სვლას ეკუთვნის, თუ გავითვალისწინებთ, იმ ფაქტსაც, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში ხშირია, როცა ტექსტში ეპიზოდი წყდება და, შესაბამისად, მოქმედებათა სქემაც რთულდება. მეორე სვლა „ამირანდარეჯანიანისა იწყება მეხუთე კარით, „ამბრი არაბის ამბით“, კავშირი პირველსა და მეორე სვლას შორის თავად ტექსტშია განმარტებული, რადგან აბესალომ მეფემ უკვე მოისმინა ამბები იმ გმირებისა და ამირანისა, რომელიც ასე აინტერესებდა მას, დრო დადგა, მთხრობელმა მეფეს უამბოს იმ გმირთა შესახებ,

რომელთა ამბავიც თავად ამირან დარეჯანისძისთვის იყო სასიამოვნოდ მოსასმენი: *„ამა კაცისა ამბავი დიდად იამებოდა პატრონსა ჩემსა ამირან დარეჯანისძეს, და თქვენი არ ვიცი, გთნავს თუ არა. აწ მოვახსენებ მეფობასაცა თქვენსა“* (ხონელი, 1969, გვ. 34) მეორე სვლა გრძელდება ინდო ჭაბუკის ამბით და მეექვსე კარის დასასრულს, სტანდარტული სქემით აღმნიშნულია რომ: *„აქა დასრულდა კარი ამბრი არაბისა და მის ინდოსა ჭაბუკისა და არაბეთსა შესვლისა, და დაუსრულებელ ყვნეს ღმერთმან სუფევა და გამარჯვება მეფობისა თქვენისა...“* (იქვე, 54), რაც მეორე სვლის დასასრულების შესახებ ამცნობს მკითხველს.

მესამე სვლა კომპოზიციურად დანაწევრებულია და მასში ერთიანდება ორი ამბავი: „ტილისმათა ამბავი“ და „სეფედავლე დარისპანისძისა ამბავი“. მართალია, ამ კარების მთავარი მოქმედი პირი ამირანი, არ არის, მაგრამ თითოეული ამბავი ამირანთან მაინც იკვეთება.

ამრიგად, „ამირანდარეჯანიანში“ გამოიყოფა სამი სვლა, პირველი სვლა საკუთრივ ამირან დარეჯანის ძის ირგვლივაა კონცენტრირებული და იგი შუაში გაკვეთილია მეორე და მესამე სვლით, სვლებს შორის კავშირი ახსნილია ტექსტობრივი მასალის საფუძველზე, ხოლო მთლიანად ნაწარმოები სრულდება პირველი სვლის დასასრულით. რაკი ზღაპრის კონსტრუქცია იცნობს იმგვარ შემთხვევებსაც, როცა ორ სვლას საერთო დასასრული აქვს, შესაძლებელია, საავტორო ნაწარმოების შემთხვევაში ვიმსჯელოთ სამი სვლის ერთიან დასასრულზე, რაც პასუხს სცემს „ამირანდარეჯანიანის“ კომპოზიციური ერთიანობის საკითხს.

გამოყენებული ლიტერატურა

აბულაძე, ი. (1922). მე-XII საუკუნის ქართული საერო მწერლობა და „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.

აბულაძე, ი. (1936). „ამირანდარეჯანიანის“ წარმოშობის საკითხებისთვის. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 3, 44-36.

ათანელიშვილი, ნ. (1963). „ამირანდარეჯანიანის“ რედაქციები: ქართული საერო მწერლობის ძეგლის „ამირანდარეჯანიანის“ ხელნაწერთა ურთიერთშეჯერება და მისი ვარიანტული სახესხვაობების შესწავლა. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ბარამიძე, ალ. (1932). ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან: ამირანდარეჯანიანი, ვისრამიანი, ვეფხის-ტყაოსანი, ქილილა და დამანა. ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა.

ბარამიძე, ალ. (1945). ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის პროგრამა: პედაგოგიური ინსტიტუტების ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტების ენისა და ლიტერატურის სპეციალობისათვის. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.

გოლიაძე, ო. (2017). ქართული მწერლობის ლიტერატურული პრინციპები (V-XVIII სს). თბილისი: „საარი“.

თოდუა, მ. (1975). „ამირანდარეჯანიანის“ ზოგი საკითხი. ქართულ-სპარსული ეტიუდები. ტ II. თბილისი: „მეცნიერება“.

თოდუა, ხ. (1987). „ამირანდარეჯანიანის“ შესწავლის ისტორიიდან. სპარსულ-ქართული ცდანი/ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია აკად. გ. წერეთლის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი. თბილისი: „მეცნიერება“. 30-46.

იმედაშვილი, გ (1966). ამირანდარეჯანიანი, წიგნში: ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. 2. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კეკელიძე, კ. (1957). ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. 4, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კეკელიძე, კ. (1958). ქართული ლიტერატურის ისტორია. წ. 2. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კეკელიძე, კ. (1987). ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. 2. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კიკნაძე, ზ. (2007). ქართული ფოლკლორი. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კობიძე, ი. (1988). „ამირანდარეჯანიანის“ მხატვრული სტრუქტურის ზოგიერთი საკითხი. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე ენისა და ლიტერატურის სერია, 1. 35-37

მამაცაშვილი, მ. (2001). „ამირან-დარეჯანიანის“ წარმომავლობის საკითხისათვის. მრავალთავი, 19. 67-75

ჯანაშვილი, მ. (1895). მოსე ხონელი და მისი ამირან-დარეჯანიანი. ტფილისი: გამოცემა მოსე ჯანაშვილის

ხონელი, მ. 1969. ამირანდარეჯანიანი. თბილისი: „მერანი“

References:

Abuladze, I. (1922). Me-XII sauk’unis kartuli saero mts’erloba da „vepkhist’q’aosani“. [Georgian secular writing of the 12th century and "Leopard skinner"]. Tbilisi: sakhelmts’ipo gamomtsemloba.

Abuladze, I. (1936). „Amirandarejanianis“ ts’armoshobis sak’itkhebistvis. [For issues of the origin of "Amirandarejanian"]. Zhurnali „sabch’ota khelovneba“, 3, 44-36.

Atanelishvili, N. (1963). „Amirandarejanianis“ redaktsiebi: kartuli saero mts’erlobis dzeglis „amirandarejanianis“ khelnats’erta urtiertshejereba da misi variant’uli sakheskhvaobebis shests’avla. ["Amirandarejaniani" editions: comparison of the manuscripts of the monument of Georgian secular writing "Amirandarejaniani" and the study of its variants]. Tbilisi: sakartvelos ssr metsnierebata ak’ademiis gamomtsemloba.

Baramidze, Al. (1932). Nark’vevebi kartuli lit’erat’uris ist’oriidan: amirandarejaniani, visramiani, vepkhis-t’q’aosani, kilila da damana. ["Amirandarejaniani" editions: comparison of the manuscripts of the monument of Georgian secular writing "Amirandarejaniani" and the study of its variants]. T’pilisi: sakhelmts’ipo gamomtsemloba.

Baramidze, Al. (1945). Dzveli kartuli lit’erat’uris ist’oriis p’rograma: p’edagogiuri inst’it’ut’ebis enisa da lit’erat’uris pak’ult’et’ebis enisa da lit’erat’uris sp’etsialobisatvis. ["Amirandarejaniani" editions: comparison of the manuscripts of the monument of Georgian secular writing "Amirandarejaniani" and the study of its variants]. Tbilisi: sametsniero-metoduri k’abinet’is gamomtsemloba.

Goliadze, O. (2017). Kartuli mts’erlobis lit’erat’uruli p’rintsip’ebi (V-XVIII ss). ["Amirandarejaniani" editions: comparison of the manuscripts of the monument of Georgian secular writing "Amirandarejaniani" and the study of its variants]. Tbilisi: „saari“.

Imedashvili, G. (1966). Amirandarejaniani. Ts’ignshi: kartuli lit’erat’uris ist’oria. T’2. [Amirandarejaniani, in the book: History of Georgian literature]. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba.

Janashvili, M. (1895). Mose Khoneli da misi amiran-darejaniani. [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani.]. T’pilisi: Mose Janashvilis gamotsema.

K’ek’elidze, K’. (1957). Et’iudebi dzveli kartuli lit’erat’uris ist’oriidan. T’4, [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani]. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba.

K’ek’elidze, K’. (1958). Kartuli lit’erat’uris ist’oria. Ts’2. [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani]. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba.

K’ek’elidze, K’. (1987). Kartuli lit’erat’uris ist’oria. T’.2. [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani]. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba.

Khoneli, M. (1969). Amirandarejaniani. [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani]. Tbilisi: „merani“.

K’ik’nadze, Z. (2007). Kartuli polk’lori. [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani]. Tbilisi: Tbilisis universit’et’is gamomtsemloba.

K'obidze, I. 1988. „Amirandarejanianis" mkhat'vruli st'rukt'uris zogierti sak'itkhi. [Moses Khonel and his Amiran-Darejaniani]. Sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis matsne enisa da lit'erat'uris seria. 1. 35-37.

Mamatsashvili, M. (2001). „amiran-darejanianis" ts'armomavlobis sak'itkhisatvis.[For the issue of the origin of "Amiran-Darejanian"]. Mravaltavi, 19, 67-75.

Todua, M. (1975). „Amirandarejanianis" zogi sak'itkhi. kartul-sp'arsuli et'iudebi. T'. II. [Some issues of "Amirandarejanian"]. Tbilisi: „metsniereba".

Todua, Kh. (1987). „Amirandarejanianis" shests'avlis ist'oriidan. Sp'arsul-kartuli tsdani. [From the history of the study of "Amirandarejanian".]. Sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademia ak'ad. g. ts'eretlis aghmosavletmtsodneobis inst'it'ut'i. Tbilisi: „metsniereba". 30-46.