თამაზ ჩხენკელი

ჰიპნოზი-საბჭოთა სამართლის დარგი

„საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1978

8Г2
899.962.1.09
ჩ 973

წიგნში შესული წერილები უკანასკნელი ოცი წლის განმავლობაში გამოქვეყნდა ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებსა და სამეცნიერო კრებულებში.

წერილები ძირითადად პოეტებსა და პოეზიას ეხება. მათში გარკვეული ასპექტით აისახა ქართული პოეტური კულტურისათვის დამახასიათებელი ინტერესები და მიდრეკილებანი.

70203—345
Ч ——————— 214—78
М 601(08)77

ვაჟა-ფშაველას ლირიკის ფიალში

ლირიკა ის სიტყვაა, რომელიც ზუსტად ესადაგება ვაჟა-ფშაველას ლექსებს. თომას ელიოტი აღნიშნავდა თავის სტატიაში („პოეზიის სამი ხმა“, კემბრიჯი, 1956), რომ თანადროული პოეზიისათვის შეუფერებელია ვიხმაროთ ტერმინი „ლირიკა“, რაკი თანადროული პოეზია მედიტაციური ხასიათისაა. ხოლო ლირიკა მუსიკასთან კავშირს გულისხმობსო. მართლაც, ძველ საბერძნეთში ლირიკის დარგები — მელიკა და ქორიკა მუსიკალურ კომპოზიციასთან იყო დაკავშირებული და მუსიკისაგან მოწყვეტით მისი განხილვა წარმოუდგენელი იყო.

ვაჟას ბევრი ლექსის სათაურია „სიმღერა“. ეს ლექსები (ისევე, როგორც საერთოდ, ვაჟას ლექსების უმრავლესობა) დაწერილია რვამარცვლიანი ხალხური დაბალი შაირით და, ხალხური ლექსების მსგავსად თავისუფლად იმღერება მუსიკის თანხლებით, ვთქვათ, — ფანდურზე.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს ვაჟას ლექსები მოკლებული იყოს თანადროული და, რა თქმა უნდა, სხვა ეპოქების პოეზიისათვისაც მეტნაკლებად ნიშანდობლივ მედიტაციურობას, თუ ამ ტერმინში მხოლოდ ფორმალურ ელემენტებს არ ვიგულისხმებთ.

ის, რომ ვაჟა-ფშაველამ თავისი პოეზიის მთავარ ინსტრუმენტად მაინცდამაინც ხალხური შაირი აირჩია, ბევრისმეტყველი ფაქტია. უკვე აქედან შეიძლება დავასკვნათ მისი შინაგანი კავშირი ხალხურ პოეზიასთან, ხალხურ და, მაშასადამე, ფოლკლორულ — მითოსური ხასიათის მსოფლშეგრძნებასთან. ეს ადრევე, ვაჟას სიცოცხლეშივე შენიშნა ლიტერატურულმა კრიტიკამ: „ამ უჩვეულო პოეტის შემოქმედებითი ცნობიერება შეიძლება განისაზღვროს როგორც მ ი თ ო ლ ო გ ი უ რ ი“ (ჟურნ. „Русская мысль“, 1911, № 8, გვ. 25).

მითოსური მსოფლშეგრძნებიდან მოდის ვაჟა-ფშაველას პოეტური სამყაროს ზედროულობა, პირველადობა თუ პირველქმნილობა. აქედანვე იღებს სათავეს მისი პირქუში ვიზიონები და ინფერნალური ხილვები, რომ არაფერი ვთქვათ პოეტური სახეების მთელ სისტემაზე, რომლის გაანალიზება სავსებით წარმოუდგენელია მითოსური სტრუქტურების ცოდნისა და გათვალისწინების გარეშე. მაგალითად: ჩვენ ვერ გავიგებთ რატომ ეძახის ვაჟა დიდ ქართველ მამულიშვილებს „პიროფლიანებს“, თუ არ გვეცოდინება, რომ ეს ტერმინი ღვთაებათა ატრიბუტია, და ამდენად, სპეციფიკური შინაარსის მატარებელია; ან ღრმად ვერ ჩავწვდებით მისი ერთი უბრწყინვალესი ლექსის აზრს, რომელშიც შთაგონება და აღმაფრენა მხარზე არწივის დაჯდომასთან არის გაიგივებული, თუ არ გავითვალისწინებთ, რომ ფრინველთა სახით ღვთისშვილნი, ე. ი. ანგელოზნი ასხდებოდნენ მხარზე მათ მიერ რჩეულ „ღაბუშებს“, რაც მათ მედიუმურ ცოდნასა და ღვთაებრიობას ანიშნებდა. და ბოლოს, ჩვენ ვერ მივხვდებით ავტორის ბევრ ჩანაფიქრს და თვით სათაურსაც კი ზოგი ნაწარმოებისას, მითოსური მასალის გათვალისწინების გარეშე.

ჩვეულებრივ, მიაჩნიათ, რომ „მითოსური“ პრიმიტიულთან არის ასოცირებული, რაკი იგი სოციალური განვითარების დაბალ საფეხურთან, ან უფრო სწორად, პირველყოფილი სოციალური ჯგუფების მხატვრულ აზროვნებასთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ავიწყდებათ, რომ ახალ დროში მითოსური მოდელები და არქეტიპები ხელოვანთა მიერ საგანთა და მოვლენათა ტიპიური განჭვრეტისათვის არის გამოყენებული. თომას მანი წერს:

„ის დრო, როცა ეპიკოსი ხელოვანი საგნებს ტიპიური და მითოსური თვალსაზრისით განჭვრეტს, მის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან ნიშანსვეტს წარმოადგენს. ეს ნაბიჯი სულს უდგამს მის შემოქმედებით თვითცნობიერებას და შემეცნებისა და შემოქმედების სიხარული მოაქვს მისთვის.... თუ კაცობრიობის ცხოვრებაში მითოსური ადრეული და პრიმიტიული საფეხურია, ცალკეული პიროვნების ცხოვრებაში ეს საფეხური გვიანდელი და მოწიფულობისმიერია“*.

ვაჟა-ფშაველას არ დასჭირვებია ასეთი გზის გავლა. იგი იმთავითვე ჩართული აღმოჩნდა მითოსური წარმოსახვებითა და არქაული ყოფით აღბეჭდილ საესებით უნიკალურ გარემოცვაში, რაც მისთვის, ჩვეული ყოფიერება უნდა ყოფილიყო, და სწორედ ამიტომ ჩვენ უნდა ვუმადლოდეთ მის გენიალურ ინტუიციასა და ცნობიერებას, რისი მეოხებითაც მან შეძლო განეჭვრიტა, შეეცნო და გამოეყენებინა ქართული მითოსის უმდიდრესი მასალა თავისი მხატვრული მიზნებისათვის. მთავარი აქ ის არის, რომ მან „დაძლია“ და ამიტომ „გამოიყენა“ ეს მასალა. მაგრამ გარკვევით უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ

---

* თომას მანი, ტ. IX, გვ. 175—176.

ვაჟა-ფშაველას თავად პოეტურ ცნობიერებას, თავად მის პოეტურ ხედვასა და მსოფლშეგრძნებას აზის ბეჭედი არქაული მითოსურობისა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი დიდი თანამედროვე ხელოვანი იყო**.

* * *

ვაჟა-ფშაველამ თავისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში დაწერა რამდენიმე განსაცვიფრებელი ლექსი, რომლებშიც, ჩემი აზრით, მკვეთრად არის ჩამოყალიბებული მისი პოეტური და, თუ გნებავთ, ფილოსოფიური თვალთახედვა...

ბალღი რასაცა ვხედავდი,
იმასვე ვხედავ დღესაცა:
რაც ადამის დროს ჰქონია,
ის გულივე აქვს დედასა.

ასე იწყება 1915 წელს დაწერილი ეს ლექსი, უკანასკნელი ძლიერი ლექსი ვაჟა-ფშაველასი.

პირველივე სტროფი ონტოლოგიურ წრესა ჰკრავს: ბალღი და სიკვდილს მიწურული კაცი ერთნაირად „ხედავენ“ (ერთის მხრივ), და: პირველი დედა იგივეა, რაც ახლანდელი დედა. ხედვისა და ვნების სრული იგივეობაა დროში, განვითარება წრიულია: პირველი უბრუნდება უკანასკნელს, პირველი და უკანასკნელი იგივეობრივია...

** ლ. კალანდაძემ ვაჟას შემოქმედების განმსაზღვრელ ტერმინად „მითოლოგიური რეალიზმი“ აირჩია. პასტერნაკისათვის ვაჟას მითოლოგიზმის აღმნიშვნელია „ვაჟა-ფშაველას ვაგნერიზმი“.

ზედროულობის ამ პლახშია ნაჩვენები და განხილული წუთისოფლის საორიენტაციო ცნებები: ღმერთი, სამშობლო, კაცი. ცას ღმერთი ამშვენებს, კაცს — სამშობლოს ტრფიალი, მამულისათვის თავდადება და ღვაწლი...

კაცობრიული ცხოვრების ეს პანორამა ციკლური (და მაშასადამე, წრიული მოძრაობის) მარადიულ ფონზეა გაშლილი: ეს ციკლური ბრუნვა უცვალებელია:

დიან ძველებრივ ნისლები
უცვალებელის წესითა,
არა დგებიან ერთ ალაგს
უფესვოები ფესვითა...

ფანტასტიკური სახეა: ნისლის ფესვი უფესვობაა. სიმყარისა და სტატიკურობის აღმნიშვნელი ცნება („ფესვი") გამოყენებულია დინამიკური პროცესის უცვალებლობის აღსანიშნავად. ფესვი უძრავს გააჩნია. მოძრავის ფესვი კი უფესვობაა.

ვაჟასეული „უცვალებელი წესი" უნივერსალური კანონია ამ ლექსში. ეს კანონი დიალექტიკური დაპირისპირებით იფინება: „გაზაფხულს ზაფხული მოსდევს, შემოდგომას — ზამთარი, მზე გვათბობს, სიცივე გვყინავს... და აქ, ამავე პლანში ერთვება ეთიკური ნიშნით აღბეჭდილი ტრფობა და მტრობა, კოცნა და ფურთხი...

მზე გვათბობს, სიცივე გვყინავს,
დარდი გვაოხრებს, გვატირებს,
ტრფიალი გვკოცნის პირშია,
მტრობა მუშტს შემოგვაღირებს,
კოცნა შეილია ტრფობისა,

ფურთხი და მტრობა — ზიზღისა,
მუდამაც ასე იქნება,
ვინც სოფლის წესი იცისა,
ვნებათა იგივეობა
წესია დედამიწისა...

ურთიერთდაპირისპირებულ, ანტინომიურ ცნებათა დიალექტიკური კავშირი ამ ლექსში ცხადად ცნაურდება. ეს დაპირისპირება უცვლელი და მარადიულია. იყო და „მუდამაც იქნება“ და აქ ბუნებრივად გაგვახსენდება ბიბლიური: რაჲ ყოფილი, იგივე ყოფადი, და რაჲ ქმნადი, იგივე ქმნული... ახალი არაფერია, ყველაფერი დახშულ წრეში მოძრაობს. „ვნებათა იგივეობა“ დედამიწის წესია და ეს წესი უცვალებელია. მაგრამ ეს წრიული ბრუნვა, ვნებათა ეს განმეორება არის საფუძველი სწორედ გარდაქმნისა. რაც სწამს ვაჟას და რითაც იგი არღვევს ამ დახშულ წრეს:

თუ წინათ ასე მომხდარა,
დღესაც ასევე იქნება:
განმეორება არ მოხდეს,
ისე ვერ გარდაიქმნება
ადამიანის სიცოცხლე
და მასთან მთელი ბუნება....

ის, რაც მეორდება, გარდაქმნის მეშვეობით ვითარდება კიდეც, და ამდენად, წრიული მოძრაობა სპირალურში გადადის. ამრიგად, ადამიანისა და მასთან ერთად მთელი ბუნების გარდაქმნის საფუძველია დიალექტიკური დაპირისპირებით მიმდინარე სპირალური განმეორება, რომლის მარადიულ ფონზე ჭვრეტს ვაჟა მარადიული სამების: პიროვნების, სამშობლოსა და ღმერთის ერთობასა და ურთიერთდამოკიდებულებას:

მიტომ ვმღერ დაუცხრომელად,
საფლავშიც ჩავალ მღერითა;
ღმერთო, სამშობლო მიცოცხლე,
ტანჯულ ქართველი ერითა.

ასე ამთავრებს ვაჟა ამ ლექსს, ფაქტიურად, თავის უკანასკნელ ლექსს, ანუ ლოცვას სამშობლოსადმი. ეს ლექსი არა მარტო ლოცვა და აღსარებაა მშობელი ხალხისადმი, არამედ მისი მომავლის დიდი რწმენისა და ამ რწმენის შინაგანი დასაბუთების დასტურიც.

• • •

1913 წელს არის დაწერილი ვაჟას ერთი მეტად უცნაური ლექსი „ჩემს სიყვაწვილეს მივტირი“. ამ ლექსში „მარადიული ბალღის“ ფსიქოლოგიური ასპექტია გაშლილი...

ჩემს სიყმაწვილეს მივტირი
მარტოდმარტოკა მიტომა,
რომ მაშინ ყველა მიყვარდა,
ახლა ეშმაკმა მიტომა.
ნარისა ვარდად მხედავი
დავცინი ბავშვურს გრძნობასა,
თუმც მაშინდელი სირეგვნე
სჯობს ჩემს ეხლანდელს გრძნობასა...
ნეტავი ბავშვად მამყოფა,
(შეცვალა წესი ტიალი) —
სრულ თავის უბირობითა,
გონით და გრძნობით ღეთიანი,
და ისევ ბავშვად ყოფილსა
დღე დამიბნელა მზიანი...

ადამიანის პირველშობილი ცოდვა, — წერს ერთი ფილოსოფოსი, — ის არის, რომ თავის შემეცნებაში იგი არ ეშვება წარმავალს... ყველაფერი, რაც მის თავს ხდება, ცხოვრებისაგან გამომდინარეობს. მაგრამ ეს ყველაფერი კარგავს თავის ნესტარს, როცა ადამიანი აუცილებელ ღირებულებას არ ანიჭებს ცხოვრებას. მაშინ მას ისევ უბრუნდება უმანკოება. იგი თითქოს ბავშვობას უბრუნდება, უკუქცეული — ეგრეთ წოდებული ცხოვრების სერიოზულობისაგან.

მარადისობის თვალსაზრისით „სერიოზული“ ღირებულებანი კარგავენ თავიანთ ფასს და მაშინ ცხოვრება თამაშად გადაიქცევა. ამიტომ ამბობს ჰერაკლიტე: „მარადისობა მოთამაშე ბავშვია, — ბავშვის სასუფეველიაო“.

რაშია პირველყოფილი ცოდვა? იმაში, რომ უდიდესი ღირებულება ენიჭებათ საგნებს, რომლებიც არ იმსახურებენ ამას. ღმერთი საგანთა სამყაროდ მოიქცა და ვინც მათ ღვთის გარეშე მიითვლის, „ღმერთის ცარიელ სამარხებს“ სინამდვილედ იღებს. მას ბალღივით უნდა ეთამაშა საგნებთან, ხოლო სერიოზულობით იმას უნდა მოჰკიდებოდა, რომ ამ საგნებში მძინარე ღმერთი გამოეხსნა...

და ლექსის იმ მონაკვეთში, რომელიც ჩვენ გამოვტოვეთ, ვაჟა „ცხოვრების“ შემზარავ სურათს გვიხატავს, მიეთ-მოეთის, ენის ტრიალის, ათასგან ჩაძრომ-გაძრომის, ღრეჯის, ფეხების ლოკვის უმსგავს, ცუნცრუკიან ცხოვრებას. ეს არის წარმავალი ანუ, ვაჟას ენით, მუწუკიანი ცხოვრება, სადაც ანგელოზის მაგივრად ქაჯის ოინბაზობაა გამეფებული, სადაც (და აქ ვაჟა მძაფრად თანადროულ სოციალურ შტრიხს იმარჯვებს) ია-ვარდის ოცნების ნაცვლად „ჩოთქ-არშინის“ წკრიალი ისმის.

ბავშვი „გონით და გრძნობით ღვთიანია“ და ამ აზრით სრულყოფილია. „ბავშვებს რომ ზრდა გაუგრძელდეთ იმდაგვარადვე და იმავე მიმართულებით, ჩვენ მარად გენიოსები გვეყოლებოდა“ (გოეთე). ბავშვი „პირისპირ მხედავია“ (კორინთ. 1.14,20), და მაშასადამე, ღმერთის საუფლოშია, მაგრამ ცხოვრება იძულებულს ხდის ადამიანს დასთმოს ეს საუფლო, ანუ პირისპირ ხედვის ეს უნარი, რათა ქვეყნიური ცოდნით გამდიდრებულმა ხელახლა, უფრო მაღალ საფეხურზე კვლავ მოიპოვოს ხედვის უნარი, მაგრამ სახარების ამ სენტენციისაგან განსხვავებით ვაჟა ბავშვური სიწმინდის საუფლოსკენ უკუმიქცევას ამჯობინებს და ბავშვად სიკვდილს რჩეობს.

მაგრამ მე ვფიქრობ, პირდაპირ არ უნდა გავიგოთ ვაჟას ეს ამოძახილი. ამას გვაფიქრებინებს ერთი უთარიღო ლექსი:

ღმერთო, ნუ მოჰკლავ პატარას,
ნუ აუტირებ მშობელსა,
ნუ მიაბარებ შავ მიწას
ამ სოფლის გაუცნობელსა...
ეცადე გაძღეს სიცოცხლით,
ავის და კარგის ნახვითა...
თუ არ აცლიდი, სოფელი
რადღა აჩვენე თვალითა?

ამ ლექსის მიხედვით აბსურდულია კაცის ქვეყნად მოვლინება, უკეთუ იგი არ ნახავს „ავსა და კარგს“ (აქ ჩვეულებრივ, ვაჟა არ ღალატობს ანტინომიურობის პრინციპს), ე. ი. თუ იგი არ „გაიცნობს“ სოფელს.

ამავე აზრს ავითარებს ვაჟა კიდევ ერთ ლექსში („საასპარეზოდ მოგეცა უფალმა“, 11, 190), სადაც პირდაპირ აცხადებს:

ხაისპარეზოდ მოგვცა უფალმა
წუთისოფელი ადამიანთა:
გამოცდა არი ჩვენთვის
სიცოცხლე,
ასე უცვნიათ კაცთა ჭკვიანთა.

მაგრამ თუ ჩვენ პირდაპირ გავიგებთ ვაჟას ამ ლექსის დასასრულს გამოთქმულ აზრს, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ბავშვობისადმი უკუქცევის ამ სურვილში ნათლად ჭვივის მითოსური ოქროს ხანის მიმართ, შეუბღალავი, პირველქმნილობის მიმართ ლტოლვის დაუთრგუნველი ძახილი, რაც ხსენებულ ლექსს ინვოლუციურ განზომილებას აძლევს.

* * *

ოცდაორი წლის ვაჟამ უკვე იცოდა, რომ სამშობლო „ქვეყნიური ღმერთია“ და რომ „კაცი ის არის... ვინც მას მსხვერპლად შესწირავს თავს“ (11, 181), თერთმეტი წლის შემდეგ იგი ისევ იმეორებს: „ქვეყნიური ღმერთი — ქართლის დედა“ (1, 183). ეს ღმერთი მრავალსახიანია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, მაგრამ ძირითადად, ორი სახით ცნაურდება. ერთში იგი ცნაურდება, როგორც მარადიული ზედროული, „დიდი ივერია“ (11, 271). და აქ მისი იპოსტასებია თამარი — ქართლის ლამაზი დედა და საქართველოს ნათლითმოსილი გმირები...

გული გვაქვს პაპათეული,
სისხლი გვიფუის ძარღვებში, —,
სისხლი ლაშქრობას ჩვეული,
მკლავიც გვაქვს შამქორს ნაცადი
არა ვართ გამორჩეული (1, 61).

მეორეში იგი ცნაურდება, როგორც „ჯვარცმული ფიქრი". და ეს ფიქრი მის ლექსებში ბადებს ერთის მხრივ, სისხლიან ვიზიონებსა და ტრაგიკულ სახეებს, ხოლო მეორე მხრივ, გროტესკით და დაღვრემილი ირონიით, ზოგჯერ კი გესლიანი სარკაზმით აღბეჭდილ ხილვებს.

წარუდინებელი საქართველოს იდეა ვაჟას დიდი ექსპრესიით აქვს გამოხატული საოცარ ლექსში „ძვალები". ვაჟასთვის ერი უკვდავი ფენომენია. იგი შეიძლება შეთხელდეს, შემცირდეს ან დაკნინდეს, მაგრამ მის უღრმეს არსებაში ხელუხლებლად არის შენახული თავდაპირველადი დერიტა ანუ მოდელი, განახლებისა და აღდგომის დაუთრგუნველი პოტენცია. ერი თითქოს სამზეოდან უჩინში და უჩინიდან სამზეოში გარდამავალი ფენომენია, რომელიც ხან მთელი სისავსით ცნაურდება, ხან კი იშრიტება და იწურება ქვესკნელში. აი, ეს ლექსიც:

ძვალთა თქვეს სამარეშია:
აღედგეთ, გვეყოფა ძილიო,
ვიგრძნოთ კიდევა სიცოცხლე,
ლხინი და ბრძოლა ტკბილიო,
აქ ყრას უქმს, გაცივებულსა
იქ ტანჯვა სჯობის თბილიო.

(აქ ყურადღება უნდა მივაქციოთ „თბილ ტანჯვას", რაც არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ახდენს).

იმ ძვლებში ერთი ძვალი ჩნდა
ომში მოკლულის ბერისა,
დაფიტებული, დამჭკნარი,
ნახრავი ჭია-მწერისა,
ძვალმა ჰკვა გამოიჩინა,
სიტყვა სთქვა ძველისძველისა:

დაეყარენით თქვენთვისა,
თქვე საცოდავნო, ხმელანო,
ის დრო ხომ არა გგონიათ,
ჩვენ რომ მოვჭამეთ ძველადო?
ნეტავ რო ჩქარობ ადგომას,
ვის გაუძღვები, ბელადო?
სამარეშიით ყურს ვუგდებ
ჩვენს საფლავებზე მავალთა,
ხმა მათი — კაცის ხმას არ ჰგავს,
ენა უცხო აქვთ მრავალთა.
თქვენ წადით, მე აქ დავრჩები,
გზათ არ შაგიშლით სავალთა.

ეს უჩინი, ქვესკნელი თუ საფლავი ჰომეროსის ჰადესის მსგავსია. ამ საფლავებშია ჩაწურული უკეთესი საქართველო, სხვადქმნილი საქართველო და ამიტომ არა ღირს სამზეოში ასვლა. ქვესკნელშია დამარხული ქართველთა ჭეშმარიტი დიდება, რომელიც — ვაჟას რწმენით, — ბოლოსდაბოლოს სამზეოზე უნდა ამოვიდეს. მაგრამ ჯერ ადრეა აღდგომა, რადგან აღდგომა უნდა იყოს სრული. „მოწამლული გულით“ და „გადაგდებული რჯულით“ ცხოვრებას სიკვდილი სჯობს, ასეთია ვაჟას თვალსაზრისი.

და ვაჟა მოიხილავს „ივერიის დიდებას“ (11, 135) რუსთაველს, თამარსა და ნინოს, და აქ, უცნაური ის არის, რომ დრო აბსოლუტურად იგნორირებულია, მიმართვა ინტიმური და უშუალოა, თითქოს ცოცხალ ადამიანს ელაპარაკებაო, რადგან ვაჟა სხვა პოეტების მსგავსად კი არ იგონებს მათ, არამედ „ცოცხლად მზერს“. წარსული აწმყოშია შთაწურული, ყველა დიდი მამულიშვილი ერთმანეთის თანამედროვედ არის წარმოდგენილი. ვაჟა ზღვარსა შლის ეპოქებს შორის,

და ეს უმტკივნეულოდ, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ხდება.

ვაჟა-ფშაველა ვითარცა მოქალაქე და პოეტიც მხნე პატრიოტი იყო. იგი, როგორც თვითონვე ამბობს, ის იყო, რაც უნდა ყოფილიყო თავისი დროის სამშობლოს შემაწევარი კაცი. მაგრამ ამავე დროს მას ფხიზელი და უცთომელი თვალი ჰქონდა, რომელიც უშიშარი სიმართლით ჭვრეტდა გარესინამდვილეს, იმ სიდუხჭირეს, მას რომ გარს ერტყა და ზოგჯერ ეს თვალი შედრკებოდა ან შეღონდებოდა უღიმღამო სინამდვილის ცქერით. პოეტის გულში მიძინებული ეჭვი გაიღვიძებდა და სამშობლო და თანამემამულენი თავისი ერთადერთი, შემზარავი განზომილებით წარმოუდგებოდა...

ჯანღმა დაფარა ქვეყანა,
მკვდარნი საფლავში ტირიან,
ია არ მოჰყავს გაზაფხულს,
ამოვარდნილა ძირიან.
ხეს არ მოუსხამს ფოთოლი,
მთა აღარ ამწვანებულა...

და ამის გამო: „გრძნობა წინ მიმეზიდება, უკან მიმათრევს გონება“, ეს გონება საზარელ ჭეშმარიტებებს ეჩურჩულება პოეტს: „ბრიყვი ჰკვიანის ბარგია, ზურგით სათრევი გუდადა, უნდა ჰკვიანმა ასწოროს ბრიყვის ნათალი მრუდადა“. და როცა ჰკვიანთაც მოსწყინდებათ ეს, მაშინ „გათამამებულ სიბრიყვეს“ რჩება ბურთი და მოედანი.

ვაჟა ხედავს ინდიფერენტულობას და ურწმუნოებას, ეჭვსა და უიმედობას თავად იმ ხალხისას, ვინც ერთ დროს თავდადებული იყო საქვეყნო საქმისათვის. ზუსტად და უცდომლად ჰყავს დახასიათებული ისინი ვაჟას:

ახლები რაღას შვრებიან,
სად გაჰქრნენ მათნი ნდომანი,
გაფიცვა ერთმანეთთანა,
დიდი ღელვა და წყრომანი?

და ვაჟა ირონიით ჩამოთვლის მათი „გაქცევის“ საშუალებებსა და საქმიანობას...

ზოგები განდგნენ, გაიქცნენ,
დასწყეველეს თვისი ცდომანი,
თავსა და ხელებს აქნევენ,
როგორც ურწმუნო თომანი,
ზოგთ ანაფორა იფარეს
სხვის არ ძალედვათ წედომანი,
ზოგთ „კანცელია“ მოძებნეს
და იქ დაიწყეს ძრომანი.
ამაოდ ექმნა ქვეყანას
მათი ყოფნა და შრომანი (11, 300).

შეუძლებელია უფრო ზუსტად და სრულად გამოიხატოს „გამქცევთა“ ფსიქოლოგია (სხვათა შორის, — ჟესტიკულაციაც), ვიდრე ეს აქაა გაკეთებული. და აზრთა და განწყობილებათა ამ ფონზე ზარივით რეკავს ვაჟას ლოცვა:

ნეტავი იმას, საქვეყნოდ
ვინც ყოფნა გაიმწარაო, —
ხალხის ბომონის წინაშე
ქედი არ მოიხარაო.
ხორცით ეწამა და სულით
აყვავდა, გაიხარაო (11, 301).

• • •

ვაჟას აქვს ერთი უთარიღო ლექსი, რომელიც, ჩემის აზრით, მისი შემოქმედების გვიანდელ ხანას მიეკუთვნება. ეს

არის „სიზმარი“. ლექსის სათაური ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმას გვეუბნება, რომ აქ არარეალურ საგნებსა და გარემოცვაზეა საუბარი. ეს ლექსი მითოლოგიური ხასიათის გროტესკია, რომლის შინაარსი პატრიოტული თემის უკანა მხარეს წარმოგვიდგენს.

ლექსის სუბიექტი ოქროს ტახტზე ზის, მაგრამ იგი ჭიაღუების მეფეა. ამ სამეფოს წესდება ასეთია: ქვეშევრდომთაგან ყველას, ვისაც კი მოესურვება, უფლება აქვს თავში ჩარტყმით და პანღურის ცემით მიესალმოს მეფეს და მეფე გაოცებულია, რატომღა ამირჩიეს მეფედო...

კისერზე მზომელა მზომავს
და ჭიაყელა ხელზედა,
ბუჭყა კი, რწყილების დედა,
დამკიდებია ყელზედა.
ბაყაყი ფეხებზე მაზის,
გველი მეხვევა წელზედა,
ობობაც, თითქოს შარაა,
მიდმოდის მეფის ყბებზედა.
სჩანს, აბლაბუდას გააბამს
გვირგვინოსანის წვერზედა (11, 298).

მეფეს განძრევის საშუალება არა აქვს იმდენად, რომ მის ყბებზე და წვერზე აბლაბუდას აბამს ობობა. იგი უსუსურია იმდენად, რომ ქვეშევრდომები თავისუფლად დანავარდობენ მის სხეულზე. მაგრამ უმთავრესი აქ სხვა რამეა: რას უნდა ნიშნავდეს ასეთი, წინაუკმო მნიშვნელობით დახატული სურათი?

ჯერ აღსანიშნავია ის, რომ მეფე ერთადერთი ადამიანია თავის სამეფოში, — ყველა ქვეშევრდომი ჭიაღუად ქცეულა,

ე. ი. დაუკარგავთ თავიანთი პირვანდელი სახე. ალეგორია გამჭვირვალეა: მეფე — მწერ-ობობებად და გველ-ბაყაყებად გადაგვარებულ თანამემამულეთა შორის ერთადერთი კაცია, ვინც შეინარჩუნა თავისი პირვანდელი, ადამიანური არსი. ეს ერთის მხრივ.

მეორე მხრივ: მეფე, ფაქტიურად მონაა თავისი ქვეშევრდომებისა, მწერებად და ქვემძრომებად სახენაცვალი თავისი თანამემამულეებისა. ეს უკანასკნელნი მოურიდებელი „ბზუილით“ აჯდებიან პირსა და ცხვირზე „მეფეს“.

ძნელია უფრო უნუგეშო სურათის წარმოდგენა. უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე მკითხველში ამ სურათმა შესაძლოა კაფკასებური ხილვის ასოციაცია აღძრას, რაც გარკვეული აზრით, მის თვალში უკიდურესად გაამწვავებს ამ სურათის აღქმას...

ასეთ დღეშია „ჭიაღუეთის გვირგვინოსანი“, მაგრამ ამით არ თავდება საქმე:

დამეცა კოღოს ლაშქარი
ქამანჩითა და სტვირითა.
მე შემაქცევდნენ ვითომა,
თუმც სისხლსა მწოვდენ პირითა.
დამწარდა ტახტიც, გვირგვინიც,
ვიცქირებოდი ძირითა...

ამ სტრიქონებიდან ცხადად ჩანს, რომ ეს „მეფე“ პერსონიფიცირებული სახეა საქართველოსი, მარადიული ივერიისა, რომელიც ამჯერად ასეთ დღეშია. ეს უნუგეშო სურათი იმით მთავრდება, რომ გაჯავრებული გვირგვინოსანი ბოლოს წამოიჭრება ტახტიდან და გავარდება.

აქ თავდება „სიზმარი“ და იწყება რეალობა. ეს რეალობა კიდევ უფრო უნუგეშოა და ფაქტიურად მის გროტესკულ პროეცირებას წარმოადგენს სიზმარი:

სახადშეყრილი ერი, ბუჭყად და რწყილად ქცეული ხალხი, კოღოს ლაშქრად მოფრენილი, ქამანჩითა და სტვირით შემაქცევარი შინაური მტერი, მოურიდებელი, გათავხედებული ბზუილა ქვეშევრდომები და მათი ტახტს დაკერებული, უძლური, მუხლმოკვეთილი მეფე... „ე რ თ ხ ე ლ“ ასეთი თვალითა აქვს დანახული საქართველო ვაჟას.

• • •

ვაჟა-ფშაველას ლექსებში (და წერილებშიც) დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ილიას მკვლელობის შემზარავ აქტს, რომელმაც შეაძრწუნა მთელი მაშინდელი საქართველო. მოჰკლეს ერის ბელადი. ეროვნული თავისუფლებისათვის მებრძოლი წინამძღვარი, მოკლეს არა „მტრებმა“, არამედ თანამემამულეებმა და ეს ფაქტი იმთავითვე იყო ცნობილი ყველასათვის.

მოგკალით ჩვენისვე ხელით,
მოძმეთთვის ნაჭირმაგარი (11, 69).

ილიას სიკვდილი ერის თვითმკვლელობას უდრიდა. თვითმკვლელობას, რადგან, ასეთი აქტით მცირერიცხოვანმა და თავისუფლებას მოკლებულმა ერმა შეიძლება გარედან ხელშეუწყობლად დაამთავროს არსებობა. ილიას სიკვდილი, რაც თავისთავად უდიდესი თავზარი იყო ქართველობისათვის, ფსიქოლოგიურ-მორალური თვალსაზრისით გამანადგურებელი იყო ერისათვის და ვაჟა-ფშაველა ზოგჯერ ყრუდ და მოი-

არებით, ხოლო ზოგჯერ პირდაპირ ამხელს, კიცხავს და ააშკარავებს ზნეობრივ და ფსიქოლოგიურ საფუძველს ამ მკვლელობისას.

ილია ჭავჭავაძის სახსოვრად მიძღვნილ ლექსში ვაჟას პასუხი კითხვაზე: ვინ ამოიღებს ბაზალეთის ტბის ძირში რომ დგას, იმ აკვანსო, — ასეთია:

ვერაფერს ვიტყვი. ენა დუმს,
თავზე დაგვჩხავის ყორანი.
გაღმა გასვლისა მსურველთა
უკუღმა მიგვყავს ბორანი.
გაგვიბატონდა, მგოსანო,
სირეგვნე შეუწონარი (11, 70).

„გაღმა გასვლა“, ცხადია, თავისუფლებას გულისხმობს. მაგრამ ბორანი „უკუღმა“ მიდის, რადგან საქართველოში გაბატონდა „სირეგვნე შეუწონარი“. ამავე წელს (1907) დაწერილი ლექსიდან ირკვევა, რომ „გაუგონარ სირეგვნეს“ სჩადის ხალხი („თანამოძმენი“, ე. ი. ქართველნი), რომელთაც „საქვეყნო საქმე“ აბარიათ. ორი წლის შემდეგ დაწერილ ლექსში „შენდამი“ (ეძღვნება ილიას ხსოვნას), სადაც ლაპარაკია „ოხერ-მოხრებზე“ და, ცხადია, მათში ვინც იგულისხმება, ბოლო სტროფში ნათქვამია:

უკვდავს ექმნი შენსა სახელსა,
დღეს შემურვილსა ლაფითა (11, 124).

ჩვენ ვიცით, ვინც ასხამდა ლაფს ილიას სიკვდილის შემდეგ. ეს სწორედ ის ხალხი იყო, ვისაც „საქვეყნო საქმე“ ებარა. ამ ხალხს ვაჟა ერთ უთარიღო ლექსში უწოდებს

„ღვარძლს“ („ღმერთო, გვაშორე ეს ღვარძლი, საიდან გამოგვერია?“), ხოლო მათ ლიდერს „ფრიად ცეტსა“ და „ტვინთხელაძეს“...

სად გაგონილა, მითხარით,
ნამდვილი მწყემსი ფარისა
რომ მგლებს უსევდეს სამწყსოზე
საამებელად თვალისა?
ყოფილა, არა მჯეროდა,
მტერობა თავის თავისა.

ეს ლიდერი ძმობის მქადაგებელია, მაგრამ ამ ძმობის პირველი გამყიდველიც (იქვე), იგი შიგნიდან ტეხს ციხეს და დაღუპვისაკენ მიჰყავს ერი.

ილიას სიკვდილის შემდეგ ქართველი მწერლისა და ინტელიგენტისათვის ცხადად გამოიკვეთა ორმაგობა ერის სამსახურისა. ორმაგობა იმ აზრით, რომ იმას, ვისაც შველი, სწორედ იგია შენი მკვლელი. ამ უცნაურმა, შინაგანად გათიშულმა განცდამ ტრაგიკული ელფერით შემოსა ეროვნული მებრძოლის სახე, და სახე საქართველოსი, ქვეყნისა, რომლის სამსახური სისხლიან საზორველს ითხოვს.

და აქედან იბადება სრული თავგამეტებისა და თავგანწირვის გრძნობა:

მე შენის ტრფობით ვერ გავძეღ,
შენ — ჩემი სიძულვილითა.
ვერ გიღალატებ მაინცა,
თუნდ ხორცს ვიგლეჯდე კბილითა...

ასეთია უკანასკნელი აღსარება ვაჟასი. ამ აღსარებას ვაჟა უწოდებს „ჯვარცმულ ფიქრს“, რაც მთელი სიმწვავით გადმოსცემს მის ტრაგიკულ განცდას სამშობლოსადმი.

ვაჟას ქართული

საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ თანამედროვე სალიტერატურო ენა დაფუძნებულია ილიას, აკაკისა და ვაჟას შემოქმედებაზე. და რომ ვაჟა-ფშაველას პროზისა და პუბლიცისტიკის ენა ახალი ქართული სალიტერატურო ენის ბრწყინვალე ნიმუშებია. .

რაც შეეხება ვაჟას პოეზიას, უკანასკნელ ხანებამდე ის აზრი იყო გამეფებული, რომ ფშაურ კილოზე დაწერილი მისი ლექსები და პოემები მოჭარბებული დიალექტიზმით არის გაჯღენთილი როგორც ლექსიკის, ისე გრამატიკული ფორმების თვალსაზრისით და ამდენად, მათში გამოვლენილი ენა საერთო-სახალხო ლიტერატურული ენის გარეგან დგას. ეს მრუდე აზრი გარკვეულ პერიოდში | მახინჯად განმარტებოდა და ჩრდილს აყენებდა დიდი შემოქმედის სახელს.

აქ უნდა აღინიშნოს შემდეგი: ჩვეულებრივ, როცა ლაპარაკია დიალექტიზმებზე, როგორც მხატვრული ნაწარმოების გამჭოლავ სისტემაზე, სავსებით სამართლიანად, იგი უარყოფით მოვლენად არის მიჩნეული. თუ ლოგიკურნი ვიქნებით, იგივე თვალსაზრისი უნდა გავავრცელოთ ვაჟას პოეზიის (ყოველ შემთხვევაში, ბევრი ლექსისა და პოემის) მიმართაც და ეს ასეც ხდებოდა. აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობდა შე-

ჩედულება ვაჟას პოეტური ენის ერთგვარ ჩამორჩენილობაზე, ამ ენის ისეთ თვისებაზე, რაც ახალი ქართული სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბების პროგრესულ ტენდენციებს გარკვეული აზრით უპირისპირდებოდა და ამდენად, უარყოფით მოვლენად უნდა შეფასებულიყო.

ვაჟა-ფშაველას სიცოცხლეშივე და მისი გარდაცვალების შემდეგაც მისი პოემებისა და ლექსების ენა (და არსებითად, პოეზიაც) იმ ხანად გამეფებული პროვინციულ-კუთხური თვალთახედვის კვალობაზე ეგრეთ წოდებულ „ფშაურ კილოდ“ და „მთის პოეზიად“ ფასდებოდა, ე. ი. ფასდებოდა როგორც კუთხური მნიშვნელობის მოვლენა, როგორც ისეთი რამ, რაც ლიტერატურული ქართულის შესაქმნელად გაწეული ძალისხმევის საპირისპიროდ იყო მიმართული და ამდენად, უკუსაგდები იყო.

ჩვენს დროში ასეთ შეფასებას თეორიული საფუძველიც დაეძებნა. მორფოლოგიური და გრამატიკული დიალექტიზმები, რომლებიც ერთიანი სახალხო ენის, ან ლიტერატურული ენის საკუთრებად ვერ იქცევა, ასუსტებს და ანაგვიანებს ლიტერატურულ ენას... ზოგადად სწორი ეს დებულება სავსებით არასწორად, კონკრეტული და, მე ვიტყოდი, უნიკალური პირობების გაუთვალისწინებლად მიუსადაგეს ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ენას. აქედან დასკვნა: ვაჟას ფშაურ კილოზე დაწერილი ლექსები და პოემები აფერხებს ქართული სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბებასა და განვითარებას.

უკანასკნელ ხანს მკვეთრად გამოიკვეთა შედარებით მართებული შეხედულება ვაჟას პოეზიის ენაზე: „არ არის სწორი საყოველთაოდ გავრცელებული აზრი, რომ ვაჟა-ფშაველას

პოეტური ენა მთლიანად დაფუძნებულია დიალექტურ მასალაზე... საკითხი ვაჟას მიმართებისა ფშაურ დიალექტთან გარკვეული შეზღუდვით უნდა განვიხილოთ. თავის არ-ბებით ნაწილში ვაჟა-ფშაველას პოეტური მეტყველება სალიტერატურო ენას ეყრდნობა... დიალექტიზმებს ვაჟას ნაწერებში სტილისტიკური ფუნქცია აქვს დაკისრებული“ (შ. ძიძიგური).

ეს ზომიერი თვალსაზრისი იმითაც არის საინტერესო, რომ იგი ერთგვარ კომპრომისს შეიცავს. ამ კომპრომისის გარეშე, როგორცა ჩანს, შეუძლებელია იმის არ დაშვება, რომ XIX ს. დიდი კლასიკოსის ენა მართალია ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც გაორებული ჩანს. რომ ვითომ, ერთის მხრივ, ჩვენ გვაქვს წმიდა, სანიმუშო სალიტერატურო ქართულით დაწერილი ვაჟას პროზა და პუბლიცისტიკა, ხოლო მეორე მხრივ, მისი პოეზია, რომელიც თუმცა კი მთლიანად არ არის დაწერილი დიალექტზე, მაგრამ მაინც დიალექტის ძლიერი ინერციის გავლენას განიცდის და ამდენად, ნაკლულოვანია: კილოური ფორმების სიუხვით მეტადრე გამოირჩევა „გოგოთურ და აფშინა“ და „ალუდა ქეთელაური“ და აგრეთვე ბევრი ლექსი, დავძენდი მე, — რომლებიც უცილობელ შედევრებად არის აღიარებული ქართულ პოეზიაში.

ამ ფაქტს ახსნა სჭირდება.

* * *

ცხადი რომ გახდეს ვაჟა-ფშაველას პოზიცია ქართული სალიტერატურო ენის მიმართ, თვალი უნდა გადავავლოთ მის თეორიულ შეხედულებებს ამ საკითხის ირგვლივ. ისინი ჩა-

მოყალიბებულია ვაჟას რამდენსამე წერილში, რომლებიც ენის საკითხს უტრიალებს და კარგად გამოხატავს როგორც მის ენობრივ თვალსაზრისს პოეტური ქმნადობის საზღვრებში, ისე იმდროინდელი საზოგადოების შეხედულებებს ამ საკითხებზე.

ვაჟას ერთ-ერთი უმთავრეს დებულებათაგანი ის არის, რომ „ქართული ენა (აქაც და სხვაგანაც „ქართულ ენაში“ ვაჟა გულისხმობს სალიტერატურო ენას) გუშინ მოგონილი არ არის. იგი ძალიან დიდი ხნისაა. უკვე დამთავრებული, დახარებული ვაჟკაცია“ და ამიტომ „რაც ხასიათი და თვისება დაჰყოლია, იგივე შერჩება საზოგადოდ, საუკუნოდ“. „ენას ფესვები წარსულს დროში აქვს გადგმული, — რაც ხასიათი და ბუნება ისტორიულად მიჰნიჭებია ენას, იგი უნდა შერჩეს სიკვდილამდის“.

აქ ვაჟას მიერ აქცენტირებულია ენის შინაგანი ბუნების (ენის სტრუქტურის), ენის ძირეული თვისების უცვლელობის პრინციპი. აქცენტირებულია იმიტომ, რომ სწორედ მის დროს განიცდიდა ქართული უდიდეს ცვლილებებს (დადებითსაც და უარყოფითსაც), ცვლილებებს, რომელთაც შეეძლოთ დაეზიანებინათ მისი ბუნება.

„რითი ჰგავს ენა მდინარეს? იმითი, რომ რაც ერთხელ მდინარეს გემო და თვისება მიუღია, თუ ხელოვნურად არ მოსტაცე, არ წაართვი, იგი თავისთავად არასოდეს არ დაჰკარგავს. მიმდინარეობს იმ ჟამიდან ამ ჟამამდე დაუდგრომელად, მისი შეჩერება, დაგუბება ცოტა ხნობით თუ შეიძლება, ხოლო სამუდამოდ კი — არასოდეს“...

მაშასადამე, ენა თავისი არსით, თავისი შინაგანი ბუნებით, თავისი „გემოთი“ უცვალებელი ფენომენია. „ყოველი ენა

ამჟღავნებს მისწრაფებას შეინარჩუნოს თავისი ძირეული ფორმები ყოველგვარი ცვლილებების პირობებში... ენა ყველაზე დამოუკიდებელი და გამძლე მოვლენაა კაცობრიობის ყველა მოვლენას შორის. უფრო ადვილია მისი აღგვა პირისაგან მიწისა, ვიდრე მისი ინდივიდუალური აგებულების დარღვევა“ (სეპირი).

„მართალია, ენა თანდათან წარმატებაში შედის, წინ მიდის, მაგრამ ისე კი არა, რომ ბუნებასა და ხასიათს იცვლიდეს. თუ ეს მოხდა, მაშინ ენაცა კვდება“, — გვაფრთხილებს ვაჟა.

რა მიაჩნია ვაჟას ენის „წარმატებად“, „ენის წინსვლად“? ლექსიკის გამდიდრება, ახალ ცნებათათვის საჭირო სიტყვების შემოტანა, სინონიმთა სიმრავლე, ძველი ლიტერატურული ენის იმ გაუქმებული ფორმების აღდგენა, რომელთაც ცოცხალი დასაყრდენი გააჩნიათ დიალექტებში. ვაჟას თვალსაზრისით, ყველა ეს პროცესი ქართული ენის შინაგანი ბუნების შესაბამისად და მისი შინაგანი მიზანდასახულების ნიშნით უნდა მიმდინარეობდეს. ყველა ეს პროცესი გარდუვალია, ვინაიდან „ახლანდელი ლიტერატურული ენა ახალია და სიახლის გამო ბევრ ფორმებს, ბევრ სიტყვებს მოკლებული არის... ყოველი საერო მწერალი მოვალეა ყველა საყურადღებო ხალხური სიტყვა, ან ფორმა გააცნოს ლიტერატურულ ენას, თუ იგი სიტყვა და ფორმა შეეფერება ენის ხასიათს, იმის ბუნებას“.

რა თქმა უნდა, ეს თვალსაზრისი სრულებით არ ნიშნავს იმას, რასაც გაუმართლებლად მიაწერენ ვაჟას: „ჩვენი პოეტი სავსებით კატეგორიულად აღიარებს (?), რომ ამ ენის მთელი სიდიადე შორეულ (?) წარსულშია, ქართულ ენას არ განუც-

დია პროგრესული (?) განვითარება, იგი თანდათანობით დაკნინების და გაღარიბების გზას ადგასო"... (შ. ძიძიგური). ეს არსად არ უთქვამს ვაჟას და მითუმეტეს, არ „აუღიარებია კატეგორიულად". ვაჟას არა აქვს კატეგორიული ტონი, როცა ლაპარაკობს ლიტერატურული ენის სრულყოფის საჭიროებაზე და ენის ისეთი გრამატიკული ფორმებით გამდიდრებაზე, რომლებიც ცოცხალია ხალხში, ხოლო დადასტურებულია უდიდესი ქართველი პოეტების ნაწერებში. პირიქით, იგი ძოკრძალებულად შენიშნავს: „თუ ენა იშვილებს იმ ფორმას, იმ სიტყვას, ხომ კარგი, თუ არა და, არც ამითი არაფერი წახდებაო".

ვაჟა-ფშაველასა და XIXს. დიდი მწერლების ორიენტაცია გაამართლა დრომ. „თვით ამ მწერალთა პრესტიჟმა უზრუნველყო მათ მიერ გამოყენებულ სასაუბრო სიტყვათა შეტი წილის შემოსვლა სალიტერატურო ქართულში" (ბ. ფოჩხუა).

* * *

ვაჟას აქვს ერთი კარდინალური აზრი, რომლის გათვალისწინება აუცილებელია მისი ენობრივი პოზიციის გარკვევისათვის.

„რას ჰქვიან ენის ცოდნა? რასაკვირველია, არა კმარა მხოლოდ სიტყვები ვიცოდეთ... საჭიროა ენის სულისა და გულის შეგნება. ამ შეგნებისათვის კი საჭიროა ის ღირსება და მადლი, რომ თვით მწერალს უცემდეს ქართულად გული და შაჯა... უსათუოდ, საუკეთესო მგოსანი ენის მცოდნედაც უნდა მივიღოთ... მწერლის ნიჭის მიხედვით რომ ვაფასებდეთ მის

ენას, მაშინ ყველა ჩვენგანი არ წამოაყენებდა საკუთარს ენას მისაბაძავ საგნად".

ეს აზრი ყველა ენისა და ყველა დროისათვის ჭეშმარიტია. ვაჟა წინა პლანზე სწევს ენის არა ზედაპირულ, მექანიკურ (და შეგვიძლია ვიგულისხმოთ, — მეცნიერულ) ცოდნას, არამედ ენის „სულისა და გულის" შეგნება, ე. ი. ენის შინაგანი ბუნების წვდომას, მის ინტუიციურ გზნებას, ალღოსა და გეშს მშობლიური ენის მიმართ. მაგრამ ამისათვის საჭიროა „ქართულად გიცემდეს გული და მაჯა", ქართულად ფიქრობდე, ქართულად აზროვნებდე, ქართულ ენასა და მიწაში გედგას ფესვი. ყველა ეს თვისება მომადლებული უნდა ჰქონდეს მწერალსა და პოეტს და თუ მომადლებული აქვს იგი, „ენის მცოდნედაც უნდა მივიღოთ", ვინაიდან არავინ ისე ღრმად არა გრძნობს ენის უხილავ წყაროსთვალში დაბუდრებულ რიტმებსა და ფარულ აზრობრივ პოტენციას, როგორც შემოქმედის გუმანი. ენის უღრმეს შრეებთან ფესვეულ კავშირს მხოლოდ დიდი პოეტები და მოაზროვნეები ინარჩუნებდნენ ყოველ დროში.

ამრიგად: ნიჭითცხებული მწერლისა და პოეტის ორიენტაცია ენობრივ სფეროში ღრმა ეროვნულ გუმანსა და ინტუიციას ეფუძნება, რის გამოც მისი არჩევანი გამართლებულია. საუკეთესო პოეტი ენის საუკეთესო მცოდნეცაა. ენის ამა თუ იმ გეზით ორიენტაცია დიდი მესიტყვეების საქმეა და არა ისეთი პიროვნებისა, ვინც ვერა გრძნობს სიტყვას და იმ (ვაჟას გამოთქმით) ფილოლოგ-ლინგვისტთა დასს ეკუთვნის, რომლებიც რამდენიმე სიტყვის მსგავსებაზე აფუძნებენ სხვადასხვა ერის ერთტომობასა და ერთგვაროვნებას...

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი აზრი უნდა მოვიტანოთ ვაჟასი: „მწერალს, უპირველესად ყოვლისა, საკუთარი ენა უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან ენა სახეა მწერლისა... ენაში იმალება ინდივიდუალობა, მისი „მე“... ფესვები მწერლის ენისა, სტილისა, იქ არის ჩაწმახნული“...

მაშასადამე, მწერლის ინდივიდუალობას ენა და სტილი ავლენს, მწერლის სული ენაში სახიერდება. მწერლის ფრაზეოლოგიასა და სურათებსაც შემოქმედის თავისებურების ბეჭედი უნდა ეჭდოს. მაგრამ ყველაფერი ეს „გარეგანი ნიშნებია მწერლის ნიჭისა... შინაგანი ღირსება ისაა, თუ რა მოვლენანი გაუხდია მას თავის მწერლობის საგნად და რა ღირებულებისაა ეს მოვლენანი, რამდენად ცხოვლად, ნათლად, მკაფიოდ, ძლიერად გვიხატავს ამ მოვლენათ“.

აქ ვაჟა-ფშაველა შემოქმედების გარეგან და შინაგან ნიშნებზე ამახვილებს ყურადღებას. ვაჟა ხედავს სათქმელისა და თქმის დიალექტიკურ კავშირს, სადაც მხატვრული ექსპრესიის ბუნებას განსაზღვრავს იმ მოვლენების შინაგანი ღირებულება, რომელთა მხატვრულ სიტყვაში განსახიერებაცა აქვს განზრახული შემოქმედს. ასე რომ, ვაჟასთან მწერლის მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს მხატვრული ექსპრესიის ბუნებას, რომელიც ენისა და სტილის მეშვეობით ცნაურდება.

ვაჟა-ფშაველას მეორე, აგრეთვე მთავარ დებულებათაგანია ის, რომ ქართული ენის მარადმედინ მდინარეს აქვს შეუბღალავი, უშრეტი სათავე, რომელიც განსაზღვრავს მისი შინაგანი ბუნების უცვალებლობას, მის სპეციფიკურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ „გემოს“. ვაჟას თქმით, „ეს სათავე ენისა გახლავთ ძველთა ნიჭიერ მწერალთა ნაწარმოებნი, ის

ქართული თემები, სადაც დღევანდლამდე შენახულა შეუბღალავად, უმწიკვლოდ ქართული ენა".

ვაჟა ლაპარაკობს ახალი სალიტერატურო ქართულის ორ უმთავრეს წყაროზე, ორ გამსაზღვრელ წყაროზე, რომელთა გაუთვალისწინებლად და რომლებთანაც წილუყრელად ვაჟას ვერ წარმოუდგენია „საერთო ლიტერატურული ენის... გაუკეთესება" და „გაწმენდა".

ეს ორი წყაროა ერთის მხრივ, ძველი ქართული მწერლობა და მეორეს მხრივ, შეუბღალავი ცოცხალი ხალხური ენა. პირველის მაგალითად ვაჟა ასახელებს რუსთაველსა და გურამიშვილს, ხოლო მეორისას — ქართველ მთიელთა ენას, კერძოდ, ფშაურს.

ძველი ქართული მწერლობა, ამ შემთხვევაში, პირობითი ცნებაა, ვინაიდან რუსთაველიცა და გურამიშვილიც ახალი სალიტერატურო ენის წარმომადგენლები არიან, და არაფერი გასაკვირი არაა იმაში, რომ სწორედ ისინი არიან მოხმობილნი ვაჟას მიერ „ახლანდელი ლიტერატურული ენის" ეტალონებად. თუმცა ვაჟა საკუთრივ, ძველ ქართულსაც ღრმად გრძნობდა. „ძველი ქართული მას შესისხლხორცებული ჰქონდა", როგორც ამბობს ივ. იმნაიშვილი. „ვაჟა კარგად იცნობდა ბიბლიას... და ქართულ ორიგინალურ აგიოგრაფიას" (ლ. მენაბდე).

მაგრამ რატომ ახსენებს იგი ფშაურს? იმიტომ, რომ თვითონ არის ფშაველი და მიკერძოებას იჩენს „მშობლიური" დიალექტისადმი? არა! „ფშაურის საუბრის კილო და გრამატიკული ფორმები, როგორც ნამდვილი ძველი ქართული, სრულიად ჰგვანან ძველის მწერლების ნაწერებისას", აი სწორედ ამიტომ ფშაველთა „სათემო კილო (თუკი

შეიძლება სათემო კილო დავარქვათ იმათს სასაუბრო ენას) და გრამატიკული ფორმები ხელჩასაჭიდებელია, ღირსსაცოდნელი".

უპირველეს ყოვლისა უნდა გავითვალისწინოთ ის, რაც უთქმელი აქვს ვაჟას. იგი არსად არ ლაპარაკობს ქართლურ კილოზე, რადგან ქართლური მას მიაჩნია იმ ბაზისად, რომელზეც დაფუძნებულია სალიტერატურო ენა. ქართლურის — ამ ჰეგემონი დიალექტის — ფონზე იგი გამოარჩევს ფშაურს, როგორც მთის კილოს და არა როგორც მისგან განსხვავებულ დიალექტს. ვაჟას აზრით, არსებობს მთისა და ბარის ქართული (ე. ი. ქართლური), რომელთაგან პირველის მიჩნევა სათემო კილოდ შესაძლოა საჭოჭმანოც იყოს.

მართებულად აღინიშნა: „ფშაურ კილოს, ვაჟას კონცეპციით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ახალი სალიტერატურო ქართულის ფორმების თვალსაზრისით (რაკი), იგი ძველი ქართულის კანონზომიერების რეალური დადასტურებაა თანამედროვე მეტყველებაში" (შ. ძიძიგური).

ასეთია ვაჟა-ფშაველას ენობრივი პოზიციის ამსახველი შეხედულებები, რომელთა საფუძველზე უნდა ახსნილიყო და განმარტებულიყო ესა თუ ის საკითხი მისი პოეტური ენისა. მაგრამ მოხდა პირიქით: არამცთუ თავად ავტორის თვალსაზრისი არ მოიხმეს (სავსებით მოსახერხებელი) მისივე ენობრივი პოზიციის ასახსნელად, რამედ ამ თვალსაზრისს უმართებულოდ დაუპირისპირეს პოეზიისათვის უცხო კრიტერიუმი, რომლის შუქზე არასწორად ფასდებოდა ამ დიდი შემოქმედის რთული მემკვიდრეობა.

• • •

„უმაგალითო შემთხვევა“ მოხდა მსოფლიო ლიტერატურაში: 1500-წლოვანი ტრადიციის მქონე უძველესი სალიტერატურო ენის წიაღში გენიალურმა პოეტმა ორიენტაცია აიღო „დიალექტზე“ და ეს მაშინ, როცა ქართული სალიტერატურო ენის ახლებური ინტეგრაცია ხდებოდა. ვაჟასათვის ეს იყო შეგნებული აქცია: ძველი, ინერციის ძალით არსებული, გამოფიტული ლიტერატურული ენის რღვევისა და ჭყინტი პროვინციული კილოების მოძალების ხანაში იგი წინა პლანზე სწევს ჰეგემონი დიალექტის არქაულ განატოტს, რომელიც მისი აზრით ნამდვილი „ძველი ქართულია“ და სავსებით ეხმაურება უდიდესი ქართველი პოეტების — რუსთაველისა და გურამიშვილის პოეტურ ენას.

ფშაური დიალექტის უპირატესობა სხვა ქართულ დიალექტებთან შეფარდებით შემდეგი მომენტებით განისაზღვრება:

1. ფშაურში ცოცხლად არის დაცული „მთელი რიგი არქაული გრამატიკული ფორმები, ნიშანდობლივი ძველი ქართული სალიტერატურო ენისათვის“ (შ. ძიძიგური). „ძველი ლექსიკა და ძველი ფორმები ფშაურის დამახასიათებელი თვისებაა“ (ივ. იმნაიშვილი). ასე რომ, იგი იმ ჰეგემონი დიალექტის განატოტია, რომელზეც საუკუნეების განმავლობაში ორიენტაციას იღებდა ქართული სალიტერატურო ენა. ფშაურის საფუძველზე დღემდე შესაძლებელია დადგინდეს და გასწორდეს თავად რუსთაველის ზოგიერთი ჩვენთვის საჭოჭმანო გრამატიკული ფორმა (ივ. გიგინეიშვილი).

2. ფშაურში და ერთობლივ, მთის კილოებში შემონახუ-

ლია ეგრეთწოდებული „ჯვრის ენა“ ანუ „ხატის ენა“, ე. ი. ღვთისშვილთა ენა, უძველესი საკრალური ენა მთის ორგიასტული კულტებისა, რომლის ღირებულება განუზომელია ჩვენი კულტურის ისტორიისათვის და რომელსაც დღემდე ჯეროვანი ყურადღება არ ექცევა. ეს არის მისტერიული ენა ჩვენი მთიელი ქურუმებისა, აღბეჭდილი ფშავ-ხევსურულ მითებსა, ლოცვებსა და სადიდებლებში.

3. და ბოლოს ჩვენთვის ცნობილია „უდიდესი პოეზიის ფანტასტიკური ქვეყანა“ (ვახ. კოტეტიშვილი), ხალხური პოეზია ფშავისა და ხევსურეთისა, რომელიც, მე ვფიქრობ, გადის საკუთრივ, ხალხური პოეზიის საზღვრებიდან, იმდენად ღრმადაა დიფერენცირებული და ნიუანსირებული მასში განხმული ადამიანური სამყარო. მითოსური პირველქმნილობით აღბეჭდილი მთის ხალხური პოეზია, რომლის წიაღში და რომლის ნიადაგზეც მომწიფდა ვაჟას პოეტური გენია, უდიდესი ღირებულების შემცველი ფენომენია თავადაც და ერთ გენიალურ პოეტად ფასობს.

ვაჟა-ფშაველას „ღირსება და მადლი“ სწორედ ისაა, რომ მან შესძლო თავი დაეღწია ამ მომნუსხველი სტიქიისაგან, გარედან, უცხო თვალით შეეხედა მისთვის და გაეცნობიერებინა სიდიადე იმ ენობრივი და პოეტური გარემოსი, რომელიც ძას მუზების წერამწერელმა დაუსაზღვრა. ვაჟა არ იქნებოდა დიდი პოეტი, რომ არ ეგრძნო და არ განეჭვრიტა განუმეორებლობა ამ უნიკალური გარემოსი. სათავე ვაჟას პოეტური გენიალობისა ფშავშია ჩაწმახნილი. აქედან მოდის მისი პოეტური ფსევდონიმიც: ვ ა ჟ ა-ფ შ ა ვ ე ლ ა!

ის აზრი, რომ ფშაური არ უნდა განვიხილოთ როგორც ჩვეულებრივი „კუთხური კილო“ და მითუმეტეს, როგორც

„პროვინციალიზმი“, — მძიმედ. მაგრამ დაჟინებით იკაფავდა გზას. 1896 წ. „კვალში“ ილია ნაკაშიძე წერდა: „აი, ფშაველასა და ფშაველთა ენა, სტილი რკინისა პირდაპირ ხალხის გულიდან ამოღებული. როგორც კლდის ღრმა ნაპრალიდან უტეხი მადანი... ენა დინჯი, ენა მხატვრული, ენა მძლავრი“.

„ფშავ-ხევსურული არქაული ქართულია და არა პროვინციალიზმი“ (პ. ინგოროყვა). „შემცდარია ის შეხედულება, თითქოს ვაჟა რაღაც გაუგებარი პროვინციული ჟარგონით წერდეს“... (გ. ქიქოძე). ფშაური არის „ერთი ძველთაძველი ფენა ქართულისა მთებში შერჩენილი და დღემდე ცოცხალი... ფშავ-ხევსურული მართლაც სალი კლდის ნაკვეთია ყოველ თქმაში. კვეცილი ფორმა ამ ფშანისა მკვეთრია ძალზე და, დავუმატებდი, ვაჟურ-მკვრივი. სწორუპოვარი ელიპსი ქართულისა ფშაურში მოშვილდულია პირდაპირ“ (ბ. ჭ. № 38). „ვაჟას ჰქონდა... ფშაური კილო, მაგრამ საერთო ფონი მისი მეტყველებისა იყო ძველქართული“ (კ. გამსახურდია).

ძველქართულთან დაკავშირებული ცოცხალი დიალექტის გამოყენება უდიდეს სიძვირფასედ, გენიალური ინტუიციით მიგნებად უნდა გამოჩენილიყო მთლიანი, მტკიცე და ინტეგრირებული ქართული ენისა და ლიტერატურის ფონზე. მხოლოდ XIX ს. საქართველოში იყო მოსალოდნელი მისი ვერგაგება და უკუგდება, იმ საქართველოში, რომელიც ენობრივად და ფსიქოლოგიურად ჯერ კიდევ ეთნოგრაფიული კუთხეების ჯამს წარმოადგენდა.

თავში აღვნიშნე: ვაჟას აყვედრიან-მეთქი ენის „პროგრესული განვითარების“ უარყოფას. ამ ტერმინში შენიშვნის

ავტორი გულისხმობს „ქართული ენის გრამატიკული წყობის დახვეწას“ და მისი ფონეტიკური სისტემის გამარტივებას, აგრეთვე, „კონსერვატული ფორმებისაგან თავის დაღწევას“. უნდა შევნიშნოთ, რომ კონსერვატიული ელემენტებითა და ფორმებით სავსეა „ვეფხისტყაოსანი“, გურამიშვილის ბევრი ლექსი, საბას „ქადაგებანი“ და თითქმის მთელი პოეზია ბარათაშვილისა, მაგრამ ისინი ქართული ენის ბრწყინვალე ნიმუშებია. მათში ქართული ენა თავის მწვერვალებს აჩენს. რაც შეეხება გრამატიკულ წყობასა და ფონეტიკურ სისტემას, ძველქართულს ერთიცა და მეორეც უდახვეწილესი აქვს...

სალიტერატურო ენის მიმართ ხმარებული „განვითარება“ მცდარი, სიზუსტეს მოკლებული ტერმინია, სჯობს ვიხმაროთ ფერისცვალება ან სახეცვლილება. რა განაპირობებს ლიტერატურული ენის სახეცვლილებას? უპირველეს ყოვლისა: დროის სული, იდეოლოგიური ხასიათის ორიენტირების ცვლა, პოლიტიკური და სოციალური ძვრები...

XI—XII სს. საქართველოში თეოკრატიული საზოგადოება შეზღუდა საერო საზოგადოებამ. იწყება ჰუმანიზმის გაძლიერება, შესაბამისად იქმნება ახალი სალიტერატურო ენა და... ანბანიც. ამ ახალ ენაში გაფართოვდა არა მარტო სალაპარაკო ენასთან დამაკავშირებელი არხი, არამედ გაძლიერდა დიალექტების მონაწილეობაც. სამეფო კარი ქუთაისიდან გადადის თბილისში, შესაბამისად, ორიენტაციას იღებენ აღმოსავლურ-ქართულ დიალექტებზე.

XV ს. დაირღვა მთლიანი ქართული სახელმწიფო. ისტორიულ-კულტურულ აქტივობას იჩენს მხოლოდ ქართლ-კახეთი. დასავლეთი და სამხრეთი გამოთიშულია კულტურული მშენე-

ბლობიდან, შესაბამისად, სალიტერატურო ენას შეეზღუდა სალაპარაკო ენის ბაზისი, დავიწროვდა სამხრეთ-დასავლური დიალექტების გამოყენების არეალი, ხოლო აღმოსავლურმა დიალექტიზმებმა უბრწყინვალესი პოეტების ხელში ლიტერატურული ხმოვანება შეიძინეს.

XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან. ქართული კულტურის თავკაცებმა ახალი ენობრივი პოლიტიკა გამოიმუშავეს: ეს იყო სალიტერატურო ენის ხალხურ ენასთან მაქსიმალური მიახლოების პოლიტიკა, აუცილებელი და გარდაუვალი იმისათვის, რომ ლიტერატურული ენის დემოკრატიზაციის მეშვეობით ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში ჩაებათ ხალხის ფართო წრეები. თავისთავად იგულისხმებრდა, რომ შემდეგ, კულტურული მოძლიერების კვალობაზე თანდათან გაფართოებულიყო კლასიკურ და ძველ ქართულ ენასთან და ლიტერატურასთან დამაკავშირებელი არხები,

„ძველი ქართული ენა“ არასოდეს არ ყოფილა „ძველი“ და გაუგებარი ახალი სალიტერატურო ენის უდიდეს შემოქმედთათვის არც წინათ და არც ახალ დროში. მის უდიდეს მაორგანიზებელ ძალას სცნობდნენ და ემორჩილებოდნენ რუსთაველი და საბა, გურამიშვილი, ბარათაშვილი, ილია, გრიგოლ ორბელიანი, ვაჟა და მაჩაბელი.

ვაჟა-ფშაველამ თავისი დროის აუცილებელი და გარდაუვალი ტენდენციის — სალიტერატურო ენის ხალხურ, სალაპარაკო ენასთან მიახლოების ტენდენციის სფეროშივე გამონახა საშუალება დაკავშირებოდა ძველი ქართული ენის სამყაროს და მით უდიდესი ძალმოსილება მიენიჭებინა თავისი პოეზიისათვის.

* * *

ახლა უნდა ითქვას უმთავრესი: რისთვის დასჭირდა ვაჟას თავისი პოემების წერისას ასე ღრმად შეჭრილიყო დიალექტურ შრეებში? რისთვის დასჭირდა დიალექტური მიმოხრებისა და ნიუანსების წინა პლანზე წამოწევა? რისთვის დასჭირდა უამრავი სიტყვისა და გამოთქმის შემოტანა, რომლებსაც მანამდე არ იცნობდა ქართული პოეზია?

ვაჟა-ფშაველას პოეზიის პრობლემატიკა უნივერსალური მნიშვნელობისაა. ვაჟას ფილოსოფიური განზოგადებით აქვს წარმოჩენილი კაცობრიული ენებანი: პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთჰიდილი, დაპირისპირება და კონფლიქტი, მითოსური კოსმოგონიის პლანში ასახული კაცის ეთიკური სრულყოფისა და მოვალეობის პერიპეტიები, ადამიანის გარდაქმნა და ამაღლება დიონისური ექსტაზის მეშვეობით, ღმერთი და სამშობლო, სიცოცხლისა და სიკვდილის ანტინომიების შუქზე დანახული ბუნების სურათები და სხვ.

ვაჟა უნივერსალური გონების კაცი იყო.

ეს პრობლემატიკა მისი გულისა და ტვინის ნაშიერია და არა გარეთ მოძიებული რამ. და ვაჟას სადინელი უნდა ეპოვა იმ ენებებისათვის, იმ მტანჯველი ფიქრებისათვის, რომლებიც ძალუმი ინტუიციის ტალღებად იძვროდნენ მის გულში. სადინელი ეპოვა იმ აზრით, რომ ისინი ზუსტ და შესაბამის აზრობრივ, თემატურ და ენობრივ მასალაში განეხორციელებინა. და მან თავისი უღრმესი ინტუიციების ასპარეზად საქართველოს მთა — თუშ-ფშავ-ხევსურეთი აირჩია, ქვეყანა მითოსური ჰეროიკისა, ქვეყანა არქაული ყოფისა და წეს-ჩვეულებებისა, ქვეყანა, სადაც ჯერ კიდევ სცემდნენ თაყვანს დიდ თამარს და საქართველოს უკანასკნელ მეფეს. .

რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი მრწამსის, პირველქმნილი ვნებებისა და ხასიათების თვალსაზრისით ეს იყო სავსებით უნიკალური სამყარო, რომელიც სოციალური ყოფისა და მსოფლშეგრძნების ასპექტებით გარკვეულ ანალოგიას ამყარებდა ბერძენი ტრაგიკოსების სამყაროსთან. ამ სამყაროს ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში შემოჰყვა, როგორც მისვან აბსოლუტურად გაუთიშველი ფენომენი, უმდიდრესი და უბრწყინვალესი ფოლკლორის წიაღში მომწიფებული, დაწმენდილი და უმაღლეს დონეზე პოეტურად დაკრისტალებული ეხა, რომელსაც ვაჟა ვ ე რ უარყოფდა და ა რ ც უარყოფდა.

პოეტის ენა და ის, რაც ამ ენის მეშვეობით არის განცხადებული — განუყოფელი მთლიანობაა. ენის სიღრმესა და ექსპრესიულ ძალმოსილებას მხოლოდ შემოქმედი ავლენს და ამ აზრით, იგი ენის შემოქმედიცაა და, მაშასადამე, ყოვლად შეუძლებელია ვაჟას ენის ამა თუ იმ ასპექტის უარყოფამ ან უკუგდებამ შესაბამისი წილით მისივე პოეზიის უარყოფა არ გამოიწვიოს. დაუშვებელი და შეუწყნარებელია „პროვინციალიზმები“ ვუწოდოთ ვაჟას დიალექტიზმებს...

გაზაფხულ იყო მაშინა,
ახლად ყოოდენ იანი...

თუ ეს პროვინციალიზმია, მაშინ გურამიშვილიც სავსე იქნება პროვინციალიზმებით, რაკი მის ენაში „არამცირელი“ ადგილი უჭირავს მთიულურ-კახურ-ქართლურ დიალექტებს, და გამოვა რომ ორი უდიდესი ქართველი პოეტი „პროვინციალიზმით“ არის გატენილი...

„პროვინციალიზმის“ სუნი საერთოდ, მძაფრად იგრძნობა XIX ს. ქართულ სიტყვიერებაში (განსაკუთრებით ეს ითქმის

წვრილფეხა მწერლებზე) და მის საპირისპიროდ მომართული პოეზიის (მისი ელემენტების) კლასიფიცირება იმავე ტერმინით დაუშვებელია. უნდა გვახსოვდეს, რომ „ვაჟა განზრახ გაემიჯნა ტრივიალურ პროვინციალიზმში გადაჭრილი მწერლების ენას“ (კ. გამსახურდია).

ერთი საწყისიდან მოდის როგორც ვაჟას ენა, ისე მისი პოეზიის სალექსო საზომი — ხალხური შაირი. მათ განსაზღვრავს ვაჟას პოეტური სამყაროს მსოფლმხედველობრივი მოდუსი. მათ შორის დიალექტიკური ხასიათის კავშირია: ვაჟას ლექსებისა და პოემების „დიალექტიზმებისაგან“ დაწრეტა უმალ იწვევს მხატვრული ექსპრესიულობის კლებას. ექსპრესიულობის კლებას იწვევს ვაჟას პოეზიაში აგრეთვე ხალხური შაირისაგან განდგომა და ეთნიკური წიაღისაგან განშორება. „ვაჟა ძლიერია, სადაც ხალხურ თქმულებათ და ხალხურ ამბებს (რა თქმა უნდა, თავისებურად გადაკეთებულსა და გადამუშავებულს) ხალხური ლექსების ფორმითვე გვაძლევს და სუსტია, სადაც ამ ნიადაგს შორდება“ (აკ. შანიძე). ვაჟა-ფშაველას მხატვრულად უძლიერესი პოემები „ეთნოსისა“ და „დიალექტიზმების“ ბეჭდით არიან დაბეჭდილნი და სწორედ ამიტომ ასხივებენ განუმეორებელ პოეტურ ძალმოსილებას.

ის, რომ ვაჟას ლექსებსა და პოემებში გამოყენებული დიალექტიზმები ზოგ შემთხვევაში სალიტერატურო ენის საკუთრებად ვერ იქცევა, სრულიად არ ამცირებს ვაჟას პოეტური ენის სიდიადეს. „ლიტერატურული ნორმისაგან“ გადახვევის თვალსაზრისითაც კი ეს დიალექტიზმები ქართული ენის სიღრმისეულ პლანს გვიშიშვლებენ, სალიტერატურო ენის პოტენციურ რეზერვუარს გვიმხელენ, ქართული სიტყვის მიმოხ-

რის ლიტერატურისათვის აქამდე უცნობ განსაცვიფრებელ ელასტიკურობას ამყღავნებენ და ამითაც „ღირსსაცოდნელნი და ხელჩასაჭიდნი" არიან, მითუმეტეს, რომ ისინი უპირველესი პოეტური გენიის ბრძმედში არიან გამოხურვებულნი. მიხეილ ჯავახიშვილის თქმით: „დიდი ხელოვანის, ვაჟა-ფშაველას... ჩაფიქრებულა მინდია, ყალივანი სჩრავ პირშია, — საუკუნეებს გაუძლებს, მაგრამ სალიტერატურო ენაში ვერ შემოვა". სალიტერატურო ენაში ვერ შემოვა როგორც სახმარი სიტყვა, სამაგიეროდ საუკუნეებს გაუძლებს და ქართული პოეზიის წიაღში იარსებებს როგორც ექსპრესიულობის ეტალონი, როგორც უკიდურესობამდე ცოცხალი სახე, როგორც „მოკლედ თქმის ზღვარი".

უცნაური პარადოქსია: ვაჟამ ეთნოსურ სამყაროსა და დიალექტს მოუხმო არა პროვინციულის ჩვენებისათვის, არამედ, პირიქით, უნივერსალურის გამოხატვისათვის. — რატომ?

იმიტომ, რომ ქართული კულტურისა და ენის მატარებელი ცენტრი მაშინდელი საქართველოსი არ გამოდგებოდა იმ ბაზისად, რომ ეტვირთა „პიროვნების რელიგიით" (პასტერნაკი) აღბეჭდილი შთაგონება შემოქმედისა, რომელიც მოწოდებული იყო ადამიანის უღრმესი განცდანი განეცხადებინა მთელი თავისი პირველყოფილობითა და სიდიადით, არქაული ფშავხევსურეთი თავისი ძველი ტრადიციებით, „შეურყვნელი ენით", უბრწყინვალესი ფოლკლორითა და რელიგიურ-თემური ყოფის გადმონაშთებით ბევრად უფრო სანუკვარი იქნებოდა პოეტისათვის. ვიდრე მთლიანი ძალოვანი კულტურული სტილის არ მქონე ცენტრი (გ. ჭიქოძე). სადაც აღრეული ქარ-

თული ისმოდა, ხოლო სალიტერატურო ენას ჯერ არ მიეღო სისრულე და დახვეწილობა. შემთხვევითი არ იყო ის, რომ რაფიელ ერისთავმა ხევსურის აღსარებად წარმოადგინა თავისი პატრიოტული შედევრი. ხოლო ილიამ „მგზავრის წერილებში“ მოხევის პირით გაამხილა თაობის უღრმესი ზრახვები, რაიც მისი ეროვნული პროგრამის საფუძველს წარმოადგენდა.

ამრიგად, ვაჟას მიმართება ფშაურ დიალექტთან არა მარტო „გარკვეული შეზღუდვით“ უნდა განვიხილოთ, არამედ კონკრეტული და უნიკალური პირობების გათვალისწინებითაც. თავად ეს დიალექტი ვაჟას პოეზიასთან მიმართებაში უნდა განვიხილოთ და შევაფასოთ უპირველეს ყოვლისა ექსპრესიულ-პოეტური თვალსაზრისით. და რაც უმთავრესია, ვაჟას გენიალურ პოეზიას არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაეუპირისპიროთ მისი ბრწყინვალე პროზა. როგორც „სანიმუშო ქართული“, ვინაიდან — ეს უნდა ვაღიაროთ — პირველის ექსპრესიულსა და სტილურ ენერგიას (და მაშასადამე, ენობრივსაც) საერთოდ ვერაფერი შეედრება მის შემოქმედებაში.

1975

ვაჟას პირველი ლექსი

ვაჟა-ფშაველას პირველ ლექსად სხვადასხვა კრებულებსა და სრულ გამოცემებშიც „ამირანი“ ზის. ეს შესანიშნავი ლექსი პოეტმა დაწერა ოცდასამი წლის ასაკში. „როგორც აღნიშნავენ, პირველი ლექსი, რომელშიაც ვაჟამ თავისი პოეზიის შესაფერი ფორმა იპოვა და დიდი შემოქმედებითი მწვერვალებისაკენ მიმავალ გზას დაადგა, არის „ამირანი“... ამიტომ ბუნებრივია, რომ ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა პირველი ტომი ამ ლექსით იხსნება“... ვკითხულობთ ვაჟა-ფშაველას ათტომეულის მეორე ტომის შენიშვნებში.

შესაძლოა, მართლაც გამართლებული იყოს ვაჟას კრებულების ამ ლექსით დაწყება, ლექსით, რომელშიც პოეტის დიდი და ღრმა შემოქმედების მნიშვნელოვანი ასპექტებია გაცხადებული, მაგრამ ძნელია დავეთანხმოთ ზემოთ მოყვანილი შენიშვნის ავტორს, როცა იგი წერს, ვაჟას ყრმობისდროინდელი ლექსები მხატვრულად მართლაც საგრძნობლად მოისუსტებსო (იქვე). ძნელია დავეთანხმოთ მხოლოდ ერთი ლექსის გამო, სახელდობრ, ეს არის თექვსმეტი წლის ვაჟას პირველი ლექსი „თხოვნა“, რომელიც მას თავის სიცოცხლეში არ გამოუქვეყნებია. იგი 1940 წელს გამოაქვეყნა ს ო ლ ო მ ო ნ

ხუციშვილმა გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველო-ში“.

ეს ლექსი — „თხოვნა“ (თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ იგი ვაჟას მართლაც პირველი ლექსია) ფრიად მნიშვნელოვანი პოეტური ნაწარმოებია.

და სწორი არ იქნება იმის თქმა, თითქოს ამ ლექსში ვაჟას პოეზიისათვის ნიშანდობლივი სულისკვეთება არ იყოს გამოხატული, ან თითქოს იგი არ ესადაგებოდეს პოეტისათვის დამახასიათებელ აზრსა და მსოფლმხედველობას...

მოდით, ძმანო, წამომყევით,
სხვა ქვეყანას გადავიდეთ.
სხვა ერსა და სხვა სიცოცხლეს
სხვა ცხოვრებას მოვეკიდნეთ.
სოფლით სოფელს მოვუძახოთ,
ძმურად ერთად შევიკრიბნეთ,
ერთად ვხნათ და ერთად ვთესოთ,
ერთ ბილიკზედ გავივლიდეთ,
და გასაჭირს ადგილასა
შემწეობით ამოვიდეთ.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ეს ლექსი ვაჟა-ფშაველას შედევრული ლექსების შემდეგ ერთ-ერთი შესანიშნავია. ეჭვიც კი იბადება, რომ იგი წინ უსწრებს მომდევნო წლებში დაწერილ მართლაც სუსტ ლექსებს, რომელთა გამო სწორად შენიშნა თავად ვაჟამ: „რასაკვირველია, იმ ლექსებში ბევრი არა ჰყრია რა. იქნება ცოტა რამ კი ეტყობოდეს ნიშანწყალი გრძნობისა“ (იქვე). პირველი, რაც თვალშისაცემია ამ ლექსის წაკითხვისას, ეს არის საყოველთაო ერთობის, მსოფლიო ძმობის სული. კაცობრიული ამხანაგობისა და მოყვასისათვის

თავგანწირვის სული. შედარებით გაუგებარია მეორე და მესამე სტრიქონი. რას უნდა ნიშნავდეს „სხვა ქვეყანა, სხვა ერი და სხვა სიცოცხლე“?

თუ ლექსის საერთო ტონალობიდან გამოვალთ, თუ გავითვალისწინებთ ლექსის მთლიან კონტექსტს, უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს „სხვა ქვეყანა და სხვა ერი“ რომელიმე რეალური ქვეყანა და ერი კი არ არის, არამედ იდეალური საუფლო ძმობისა, ერთი აზრით შეკავშირებული ამხანაგების ან მოყვასების იდეალური ქვეყანა. „ერი“ ამ ლექსში „ხალხის“ მნიშვნელობით უნდა იყოს ნახმარი ისე, როგორც ამ სიტყვას მოიხმარდა ძველი ქართული მწერლობა. „სხვა ერსა და სხვა სიცოცხლეს, სხვა ცხოვრებას მოვეკიდნეთ“. წინანდელ ცხოვრებაზე საჭიროა ხელის აღება, და უფრო მეტი, საჭიროა „სხვა“ და არა „ეს“ სიცოცხლე. ერთი ბილიკით, ერთურთის შემწეობით, ერთად შრომითა და ღვაწლით კაცნი საყოველთაო ძმობის მომავალ, იდეალურ საუფლოში უნდა გავიდნენ. ასეთია ამ ლექსით გამოხატული ეთიკურ-რელიგიური ხასიათის განცდა.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მომენტი: თექვსმეტი წლის პოეტის ამ პირველ ლექსში აშკარად იგრძნობა ძველი ქართული მწერლობიდან მობერილი სუნთქვა, რაც ძალუმად ჩანს სიტყვიერ ფაქტურასა და ფრაზის განსაკუთრებულ მოქცევაში: მოვეკიდნეთ, შევიკრიბნეთ, გავივლიდეთ, ამოვიდეთ... ან „სოფლით სოფელს მოვუძახოთ“, და კიდევ „მოდით, ძმანო“...

ეს ლექსი თავისი ტონალობით და პერცეპციით დიდად განსხვავდება ვაჟას პირველი ლექსებისაგან, მაგრამ მოწი-

ფულ ვაჟას აქვს ლექსები, რომლებთანაც ამ ლექსში გამოხატული სულისკვეთების დაკავშირება არ გაჭირდებოდა.

სასურველია, ვაჟა-ფშაველას პირველი ლექსი „თხოვნა“ (უსამართლოდ მივიწყებული მკითხველთაგან და თავად ავტორისაგანაც) კვლავ დამკვიდრდეს კუთვნილ ადგილას — დიდი პოეტის ტომეულების თავფურცელზე.

1974

ალუდა ქეთელაური

პოემა იწყება რიტმულად მძაფრი, აჩქარებული, დინამიკური სურათით. პირველივე ორი სტრიქონით გადმოცემულია ბრძოლის საგანგაშო მდგომარეობა და ეს მიღწეულია მაქსიმალურად, მხედრული ლაკონიზმით გამოთქმულ ფრაზაში: „მაცნე მოიდა შატილსა: ქისტებმა მოგვცეს ზიანი“. შემდეგი ორი სტრიქონი დაკონკრეტებაა იმისა, რაც მოხდა და იქცა, სულმოუთქმელად იწყება იმ კაცის დახასიათება, ვისაც უშუალოდ ეხება ეს ამბავი და ვისაც ყველაზე უკეთ შეუძლია მომხდარ სიტუაციაზე რეაგირება. მოკლედ მოჭრილი სიტყვით მკითხველი ეცნობა ალუდა ქეთელაურს, „დავლათიან“, ჰკვიან თავკაცს, ფიცხ და შემმართებელ მეომარს. პოემის ეს პირველი მონაკვეთი ერთი რითმითაა გაწყობილი, რითაც ხაზგასმულია განუყოფლობა სახიფათო სიტუაციისა და მასში სამოქმედოდ აღძრული გმირისა. იგი მთავრდება თვალისმომჭრელი, უჩვეულო პოეტური სახით:

ქისტებს წაუსხამ ცხენები
ალუდაისიც ფთიანი.
გუშან აქეთ, გადაავლიო
არხოტის ოავი მთიანი,
გადაბერტყონ ნალითა
ჭუჩი მთების, ცვრიანი.

უჩვეულო-მეთქი იმიტომ, რომ მეომრული განწყობილების ფონზე, რომელიც საზოგადოების ინტერესების შელახვამ გამოიწვია, პოეტი სწრაფად შენაცვლებული რაკურსით, დიდ პლანში გვიჩვენებს თითქოსდა უმნიშვნელო რასმე: ქისტების ცხენთა ნალებით გადაბერტყილ მთების ცვრიან ქუჩს. ქუჩი მთის წმინდა ბალახია და აქ ბუნების შეუბღალავ სიმშვენიერეს ასახიერებს. ამ პოეტური სახის უცნაურ ნათელში, რომელსაც მომდევნო სტრიქონებში დახატული გარიჟრაჟის მშვიდი სურათი ამაგრებს („გათენებისას ჭიუხში შურთხმა დარეკა ზარიო, ძაღლებს კი სძინავ თეოზე, ჯერ არ გაშლილა ცხვარიო"), კონტრასტის ხერხით აქცენტირებული უნდა იყოს წუთისოფელში კაცთა მდრტვინავი და შფოთით სავსე ცხოვრების დაუდგრომლობა.

ალუდა — „კლდის შავარდენი" მალე დაეწევა ქისტებს.

მარჯვედვე გადაუწია,
თოფმა გაიღო ჩქამიო:
ერთ ქურდ-კანტალას ღილღველსა
ცუდი ღაუდგა წამიო.
გადავარდება ცხენზეით
ყელთავქვე ეკიდებისა.
ნატყვიარი სჭირს ბეჭის თავს
ზედ ცეცხლი ეკიდებისა:
ამხანაგ-მოკლულ ღილღველი
ჩახმახსა ეზიდებისა.

უკიდურესი თვალსაჩინოებით წარმოსახული ბრძოლის ამ სურათით იწყება ალუდასა და მუცალის სტიქიური მძვინვარებით ალბეჭდილი ორთაბრძოლა. უკვე ზემოთ მოტანილ ნაწყვეტში აეტორი ისეთ ექსპრესიულ ძალმოსილებას აჰ-

ჟღავნებს, რომ მკითხველი თვალითმხილველის მდგომარეობაშია ჩაყენებული. ზედიზედ განმერებული სამი ხუთმარცვლოვანი ზმნური რითმით ცხენზე ყელთავქვე დაკიდებული კაცის მიწაზე ხათქახუთქის ბგერით-რიტმული შთაბეჭდილებაა გადმოცემული. რითმები სულმოუთქმელად ერწყმიან ერთმანეთს, რითაც სისწრაფის უცნაურად ცხოველი შეგრძნება ეუფლება მკითხველს.

ამ ნაწყვეტში, ისევე, როგორც მის მომდევნო ბრძოლის აღწერილობაში, ვაჟას პოეტური მეტყველების ბგერით-რიტმული სტრუქტურა სრულყოფილად განგვაცდევინებს მებრძოლთა ფიზიოლოგიური, ფსიქიკური და ფიზიკური მოძრაობის დინამიკას. ორივე მეომარი თავდავიწყებით, პიროვნული განცდების მთელი სისავსითა და სიღრმით არის ჩაბმული ბრძოლის მდინარებაში. მოწინააღმდეგენი სამ-სამჯერ ესკრიან ერთმანეთს, მესამე ტყვიით ალუდა ჰკლავს ქისტს. პოეტური გენიის შემაზრზენად ხელშესახები თვალსაჩინოებით არის წარმოსახული მუცალის უკანასკნელი გაბრძოლება:

მუცალს არ სწადის სიკვდილი,
ფერს არა ჰკარგავს მგლისასა,
მაჰგლეჯს, დაიფეცს წყულშია
მწვანეს ბალახსა მთისასა...
ერთიც ესროლა ალუდას,
ხანს არა ჰკარგავს ცდისასა.
თოფიც ალუდას გადუგდო,
ერთს კიდევ ეტყვის სიტყვასა:
ეხლა შენ იყოს, რჯულძაღლო,
ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა.
სიტყვა გაუშრა პირზედა,
დაბლა გაერთხა მიწასა.

აქ ხდება მოულოდნელი რამ. ალუდა არამც თუ თოფს არ აჰყრის მუცალს, არამედ ხელსაც არა სჭრის. მაგრამ ჩვენ უკვე ვიცით, ხოლო შემდეგ ვიგებთ, რომ მან „ბევრ ქისტს მააჭრა მარჯვენა“, რომ მის ქავზე „მარჯვენეების ხიდია“. მტრის განწირული შემართებით გულშეძრული ალუდა დაიტირებს მუცალს, გვარს დაულოცავს, გამზრდელს შეუქებს და მისი მისამართით აქვე დასცდება პირველად ყოვლად წარმოუდგენელი „ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო“.

მუცალთან ორთაბრძოლის შემდეგ ქეთელაურის ქცევასა და აზრებში ისეთი რამ ჩნდება, რაც მას არასოდეს გამოუმჟღავნებია აქამდე და რამაც ბოლოს იმ საზოგადოებასთან კონფლიქტამდე მიიყვანა ალუდა, რომლის იდეალებსა და ცხოვრების წესსაც მანამდე სავსებით იზიარებდა. ცხადია, მხოლოდ დიდ შინაგან შერყევას შეეძლო გამოეწვია პიროვნების ასეთი ღრმა ფერისცვალება. რა ვითარებაში და რანაირად შეიძლებოდა მომხდარიყო ეს ფერისცვალება?

ალუდა ქეთელაური აქტიური, ძლიერი ნიშატის ადამიანია. იგი მონოლითური ხასიათის კაცია. საზოგადოებაში მისი მდგომარეობა მისი პიროვნული ბუნებიდან მომდინარე შემართებლობითაა განპირობებული უპირატესად. იგი ფიცხი და სახელოვანი მეომარია. მისი ძალგულოვანი ტემპერამენტი სრულად მხოლოდ ღირსეულ მოწინააღმდეგესთან ბრძოლას შეეძლო გამოევლინებინა. მხოლოდ განსაკუთრებულად მძვინვარე შერკინებაში, რომელიც ადამიანურ ძალთა უკიდურესი ინტენსივობით დაძაბვასა და რაიმე ერთი მთავარი მიზნისაკენ წარმართვას მოითხოვს, ალუდაში უნდა განთავისუფლებულიყო დიდი შინაგანი ენერგია, რაც მხოლოდ იშვიათად, უპირატესად მწვავე კრიზისულ სიტუაციებში იჩენს

ხოლმე თავს. მასში უნდა აშოქმედებულიყო პოტენციურად მთვლემარე ინსტინქტების უღრმესი შრეები. ასეთ ვითარებაში ალუდა ქეთელაურს შეეძლო უნებურად ისეთ რამეს მისწვდომოდა, რაც გამორიცხული იქნებოდა სხვაგვარ სიტუაციაში.

პირველი, რაც ორივე მეომარმა იგრძნო უშუალოდ და გაუცნობიერებლად, ურთიერთის მხედრული ხელოვნებისა და გაუტეხელი შემართების აღიარება იყო. ეს ჯერ სიკვდილს მიწურვილმა მუცალმა გამოამჟღავნა, როცა მძვინვარე გულწრფელობით აღსავსე შეძახილით გადაუგდო ალუდას თოფი. მუცალი შინაგანი წვდომის ამ იშვიათ საფეხურზე დარჩა, რაკი კვლავ გაიმეორა ტრადიციული „რჯულძაღლო“. თვისტომებთან საუბრისას ალუდა აღელვებით იგონებს ამ ამბავს: „სულს არ აცლიდა ამოსვლას, კიდევ მიხსენა რჯულიო“. ალუდას ქვეცნობიერი წვდომა უფრო ღრმაა. ალუდა ინსტიქტურად ხვდება, რომ მუცალი მისივე ბუნებრივი ადამიანია. „ღმერთმა გაცხონოს“ ეტყვის იგი მუცალს, იქვე, ბრძოლის დასრულებისას, ხოლო შემდეგ, უყურებს რა ხევსურებს მტერთან ბრძოლის ამბავს, კვლავ იმეორებს: „იმ ცხონებულსა მუცალსა რკინა სდებიყო გულადა“. როცა მას შენიშნავენ, ჭისტის ცხონება არ შეიძლებაო, ალუდა პასუხობს: „მით ვაქებ ვაჟკაცობასა, არ იყიდება ფულადა“. ალუდასათვის ვაჟკაცობა და ადამიანობა თავიანთი მნიშვნელობით ფარავენ ურთიერთს. მან, როგორც მეომრად დაბადებულმა კაცმა, ადამიანობის ამ ერთი ასპექტით მოახდინა თავისი თავის პროეცირება მუცალზე. შინაგანი წვდომით იგი იმ აზრამდე მიდის, რომ განსხვავებული სარწმუნოება არ იძლევა ადამიანთა შორის განსხვავების მყარ საფუძველს. „კარგი გყოლია გამდელი,

ღმერთმ გიდღეგრძელოს გვარია“, ლოცავს მოკლულ მტერს ალუდა, ხოლო შინ მობრუნებული ხევსურებთან საუბარში ეუვით ამბობს:

ჩვენ ვიტყვით, კაცნი ჩვენა ვართ,
მარტო ჩვენ გვზდიან დედანი.
ჩვენა ვცხონდებით, ურჯულოთ
კუპრში მიელის ქშენანი.
ამის თქმით ვწარამარაობთ,
ღთისშვილთ უკეთეს იციან.
ყველანი მართალს ამბობენ
განა, ვინაცა ჰფიციან?!

ალუდას უკვე ახლა ევიწროება ტომობრივი ფანატიზმით შეზღუდული სარწმუნოება. მას ეეჭვება სისწორე ზოგიერთი ტრადიციული დოქტრინისა, თუმცა სწამს, რომ „ღთისშვილთ უკეთეს იციან“. ამის რწმენა გააბედვინებს შემდგომში ალუდას უფლისად მსხვერპლის შეწირვას მუცალის სულის მოსახსენებლად.

ალუდა მარჯვენის მოსაჭრელად ვერ იმეტებს მოკლულ მუცალს. რატომ? იმიტომ, რომ მასში გაღვიძებული უღრმესი ადამიანური ინსტინქტი ჰკარნახობს, რომ ეგე ადამიანისათვის არაბუნებრივი საქციელია: „გული გამიწყრა, არა ჰქნა, რაც საქნელია ძნელადა“. ალუდა ვეღარ ეგუება ასეთ სივეღურეს. როცა მინდია მუცალის მოჭრილ მარჯვენას მოუტანს, მას შეხედვად ეზარება იგი: „წაიღე, თუ გწამ უფალი, ნუღარ მაჩვენებ თვალითა“. ამას ამბობს ალუდა ქეთელაური, რომლის ქავზე „ხელებ ჯღრდესავით ჰკიდია“.

ამრიგად, მუცალთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ორთაბრძოლაში პიროვნული განცდების მთელი სიღრმითა და სისავსით

ჩაბმულ ალუდას ინსტინქტურად გაეხსნა რაღაცნაირი შინაგანი თვალი თუ გულისყური. ამ წამიდან იგი დაჟინებით უსმენს საკუთარი არსების უღრმეს შრეებში განხმულ, მისთვის ჯერ კიდევ ბუნდოვან ჰეშმარიტებათა ხმას.

ალუდა დანთქმულია საკუთარ გულში. მას „პირს დასწოლია ნისლები, გულით ნადენი შავია“, რაც სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა მძიმე ფიქრები, გამარჯვებულ ალუდას „არ ეწონება თავია“. შინაგანად ფერშეცვლილი ალუდა უახლოვდება შატილს. მაგრამ შატილი ისევ ისეთია, როგორიც ალუდას წასვლამდე იყო: შეურყეველი, გველისაგან ლიბოგაუჭრელი ქავებით, რომლებზეც ურჯულოთა ხელებს მზის მწვავე სხივები ადნობს. და მომდევნო მონაკვეთში ვაჟა დანტეს ვიზიონერული ხილვით აღწერს წუთისოფელში კაცთა მტრობის შემაზრზენ, ჯოჯოხეთურ სურათს. შატილის პირქუში ცხოვრების ფონზე ეს წიაღსვლა ალუდას მძიმე, ქვეცნობიერი განწყობილების შესატყვის აზრთა მდინარებას უნდა გამოხატავდეს:

ვისაც მტერობა მასწყურდეს,
გააღოს სახლის კარია,
სისხლ დაიგუბოს კერაში,
თვითონაც შიგვე მდგარია.
ღვინოდაც იმას დაჰლევდეს,
პურადაც მოსახმარია.
პირჯვარი დაიწეროდეს,
მითამ საყდარში არია.
სისხლშია ჰქონდეს ქორწილი,
იქ დაიწეროს ჯვარია,
დაიპატიჟოს სტუმრები,
დაამწკრიოდეს ჯარია.
სისხლში დაიგოს ლოგინი,

გვერდს დაიწვინოს ცალია.
ბევრი იყოლოს შვილები,
ბევრი ვაჟი და ქალია.
იქვე საფლავი გათხაროს,
იქ დაიმარხოს მკვდარია.
შენ რო სხვა მაჰკლა, შენც მოგკვლენ,
მკვლელს არ შაარჩენს გვარია.

ალუდა ამ მარადი მტრობის მორევშია ჩათრეული. დაბადებიდან სიკვდილამდე სისხლში დგას კაცის მკვლელი კაცი. იგი სისხლსა სვამს ღვინოდ და სისხლსა ჭამს პურად. მისიც, ხვედრი მარადი სისხლისღვრა და ბოლოს მტრის ხელით მიღებული სიკვდილია.

პოემის ეს ერთ-ერთი უძლიერესი ადგილი რემარკის ფარგლებში რჩება, ვინაიდან ქეთელაურისათვის აქ გამოთქმული აზრები ჯერ კიდევ არ არის გაცნობიერებული. ზემოთ მოტანილ ნაწყვეტთან ორგანულ კავშირშია ალუდას სიზმარი, სადაც კონკრეტული თვალსაჩინოებითაა მოცემული ის, რაც ზოგადად არის გამოთქმული პოემის მეორე თავში.

ალუდას სიზმარი ფსიქოლოგიურად უაღრესად საინტერესო ადგილია, სადაც გმირის სულში მიმდინარე უღრმესი პროცესები არის ნაჩვენები. ეს უკვე აღარ არის რემარკა, სიზმარს თავად ალუდა ჰყვება, რაც არა მარტო იმაზე მეტყველებს, რომ მას კარგად ახსოვს სიზმარი (და ამდენად სიზმარი მნიშვნელოვანია მისთვის), არამედ იმაზედაც, რომ ადრე თუ გვიან ალუდა მის სრულ ობიექტივაციას მოახდენს. სიზმარი ასე იწყება: მიცვალებულის ირგვლივ სალაშქროდ გამზადებული ხევსურები ისხდნენ და იდგნენ. ალუდაც იქ იყო და სხვებსავით „სალაშქროდ ჰქონდა გუმანი“. სიზმრის ასეთი დასაწყისი იმას გვაუწყებს, რომ ალუდა ქეთელაურში ძველი

ჩვევა მოკლულისათვის სისხლის აღებისა ჯერ კიდევ ძლიერია, რომ მას საბოლოოდ არა აქვს დათრგუნვილი დაბადებიდან სისხლში გამჯდარი ტრადიციული ზნეჩვეულებანი. „ხანი მოვიდა წასვლისა“ და ამ დროს ალუდას „ხანჯრის ტარი“ ჩაუდვა ხელში ვიღაცამ. ალუდამ შეხედა და მუცალი იცნო. მაგრამ როგორ წარმოუდგა ქეთელაურს მუცალი?

გულზე ემჩნევა ნიშანი
მედ იმის ბრძოლის წამისა,
ეფინა ნატყვიარშია
ლეგა საფეი ბრძამისა.
კლდედ იდგა, გაუტეხლადა...

ეს ნაწყვეტი ანალოგიურია შატილს მობრუნებული ალუდას მიერ მოყოლილი ბრძოლის სურათისა. ალუდა ხევსურებს უყვება მუცალთან თავის ბრძოლის ამბავს და არ ავიწყდება აღნიშნოს, რომ:

მკერდზე ნაკრაემა ტყვიამა
ვაუნაძოძა გულია.
ნატყვიარს ბრძამით იფევდა
ისრე დალია სულია.
სულს არ აცლიდა ამოსვლას,
კიდევ მიხსენა რჯულია.

ალუდას ცხოვლად ჩარჩა გულში სახე თავგანწირული შემართებით მებრძოლი მუცალისა, იმიტომ, რომ ბრძოლის ამ კულმინაციურ მომენტთანაა დაკავშირებული ქეთელაურში მომხდარი დიდი ფერისცვალების აქტი. სიზმარში, სალაშქროდ გამზადებულ ალუდას, რაც მისგან უარყოფილი ძველი ჩვევების კვლავ გამარჯვების ბადალი იქნებოდა, მუცალის

სახით მოვლენილი მასში ახლად გაცნობიერებული ჰუმანურობის ინსტინქტი აჩერებს. ძველი გზით სიარული მას უკვე აღარ შეუძლია. უცრემლო მუცალი სიკვდილს ევედრება ალუდას:

თქვენ დაგრჩეს წუთისოფელი,
მე კი წავიდე ქვეყნითა.
დაძელით, სევსურთ შვილებო,
ლაშქრობით, სმლების ქნევითა.

მუცალის ეს სიტყვები თვალნათლივ დაანახებს ალუდას თავის უკვე განვლილ, სისხლიან ცხოვრებას, რომელშიაც იგი სისხლს ღვინოდ და პურად ხმარობდა. ალუდა მთელი სისავსით და სიცხადით საცნაურყოფს, თუ რას ნიშნავს „ლაშქრობით ძლომა“.

დავჯე, ჯამ ვინამ დამიდგა,
კაცის ხორც იყო წვნიანი,
ვსჭამდი, მზარავდა თუმცაღა
კაცის ხელ-ფეხი ძელიანი.
რასა ესჩადიო, ვსჯავრობდი.
უმსგავსი, შაჩვენებული.
ჰამეო, რამამ მიძახა,
ნუ ჰხდები გაშტერებული...

ალუდა ქეთელაურის გაღვიძებულმა ადამიანურმა გულმა იგემა საშინელება კაციჭამიობისა და ტანჯვითა და წამებით განვლო ეს ჯოჯოხეთი, რათა მეტად არასოდეს მობრუნებოდა მას.

„ალუდა ქეთელაურში“ წინა პლანზეა წამოწეული მძაფრი ფსიქოლოგიური მომენტებით დატვირთული სიტუაციები და გმირის სულიერი მდგომარეობის სიღრმისეულად გამხსნე-

ლი წიაღსვლები. ყველაფერი დანარჩენი უკან გადადის ან სრულიად ქრება. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს შემდეგი მაგალითები: ალუდამ მოჰკლა მუცალი და ხელი არ მოსჭრა მას. მეორე თავში გაკვრით ნათქვამი ორი სტრიქონით მკითხველი მოულოდნელად იგებს, რომ მუცალის ძმას ალუდამ ხელი მოსჭრა: „ტახტაზე დაუკიდებავ მუცალის ძმისა მკლავია“, როდის უნდა მოეჭრა მუცალის ძმისათვის მარჯვენა ალუდას? რა თქმა უნდა, მუცალის მოკვლის შემდეგ. მუცალის სიკვდილის პირველივე წუთებში ალუდა, როგორც აღინიშნა, დიდ ფსიქიკურ შერყევას, ფერისცვალებას განიცდის. მაგრამ ერთის მხრივ, ეს ფერიცვალება გაუცნობიერებელია და ამიტომ იმ კონკრეტული ობიექტის ფარგლებიდან არ გადის, რამაც იგი გამოიწვია. მეორე მხრივ, ალუდას ბიოლოგიასა და ფსიქიკაში იმდენად მძლავრადაა გამჯდარი ძველი ჩვევები, რომ მას არ შეუძლია ერთბაშად დასძლიოს ისინი. ალუდა ჩვევის მექანიკური პროცესის ძალით მარჯვენასა სჭრის მუცალის ძმას და ვაჟა პოემაში ამას არ გვიჩვენებს.

ქისტებმა ხევსურებს მოპარეს ცხენები, რომლებშიც ალუდას „ფთიანიც“ ერია. ალუდა ცხენების დასაბრუნებლად დაედევნა ქისტებს. მისი მთავარი მიზანი ეგ იყო. პოემის მთელ მანძილზე ერთი სიტყვაც აღარ არის დაძრული ამ ცხენებზე და მხატვრული თვალსაზრისით ეს სავსებით გამართლებულია. პოემის მაგისტრალური იდეის სიმძიმე სხვა პრობლემებზეა გადატანილი, რომლის მიმართ ცხენების წასხმა მხოლოდ საბაბის მნიშვნელობას ინარჩუნებს.

ალუდამ მარჯვენა არ მოსჭრა მუცალს. შატილიონებს ჰგონიათ, რომ ქეთელაური გამოექცა ქისტისშვილს. „მართალის“ გასაგებად ბრძოლის ადგილზე მიდის დარბაისელი მინ-

დია: „დღესავ მოგივათ მინდია, მანამ დაბძანდეს მრავალი“. ე. ი. დაღამებამდე მოვალო.

ალუდა ცისკრის ჟამს წავიდა საომრად და შუადღეს დაბრუნდა შატილს, ამიტომ მინდიას ეს სიტყვები დამაჯერებლად ჟღერს. მინდია მიდის. ამ ადგილს მესამე თავი მოსდევს, სადაც ალუდა უარს ამბობს ვახშამზე, „წუხელ ცუდ სიზმრებ ვსინჯეო“. „წუხელში“ ნაგულისხმევია ალუდას შატილში მოსვლის პირველი ღამე. მაგრამ გადის მეორე ღამეც და მხოლოდ გათენებისას ჩნდება მინდიას „წითლაი“. მინდია ორ დღე-ღამეზე მეტ ხანს უნდება წასვლა-მოსვლას. აქ აშკარა შეუსაბამობაა დროში. რას უნდა გამოეწვია ეს შეუსაბამობა? მე ვფიქრობ, მესამე თავის ჩამატებას, რომელიც სიუჟეტური ხაზის გარეგან დგას და რომელიც აუცილებელი იყო ალუდას სიღრმისეული ბუნების გახსნისათვის. პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის ფსიქოლოგიური მომენტი პოემაში ერთგვარად ავიწროებს და ნაწილობრივ არღვევს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის მხატვრული ელემენტის მთლიანობას.

ზემოთქმული იმაზე მიუთითებს, რომ პოემაში დომინანტური როლი მიკუთვნებული აქვს გმირის შინაგან ბუნებაში მიმდინარე ფსიქიკური პროცესების ჩვენებას. მათი ძირითადი სიმძიმე გადატანილია ისეთ ადგილებზე, რომელთაც უშუალო კავშირი არა აქვთ სიუჟეტურ ხაზთან. „ალუდა ქეთელაურში“, ვაჟას სხვა პოემებისაგან განსხვავებით, ეს პროცესები მხოლოდ ნაწილობრივ იხსნება სიუჟეტის საზღვრებში, სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა ალუდას მთლიანობაში წარმოდგენა. მას მუცალთან ორთაბრძოლის შემდეგ დიდი საფიქრალი გაუჩნდა და ალუდასაგან იგი ღრმა დაუნჯებას მოითხოვდა. ბრძოლიდან შატილს წასულ ალუდას „გულით

ნადენი შავი ნისლი დასწოლია პირზე". როცა ალუდა მუცალთან ბრძოლისა და ხელის არმოჭრის ამბავს მოუყვება თვისტომნი, ისინი „ტყემლად" გადაიქცევიან, „ხმელად შაუძრახნიან" და „ჭალად გადაქცევას" დააბრალებენ ალუდას. მოსალოდნელი იყო, რომ ფიცხი ალუდა გაბრაზდებოდა ამ სიტყვებზე. მაგრამ ივი ინდიფერენტულად შეხვდება მათ კიცხვას. ალუდა არავითარ რეაქციას არ ამჟღავნებს იმიტომ, რომ მას უფრო დიდმნიშვნელოვანი რამ აღელვებს, რაზედაც გამუდმებით ფიქრობს.

პოემის მეორე და მესამე თავები ალუდას ქვეცნობიერი განწყობილებებისა და ფიქრების შესატყვის აზრთა მდინარებას გამოჰხატავენ. იგი ხატობაზეც დაფიქრებული მოვა — „ნისლივით მოდგება", როგორც ვაჟა ამბობს. არის ცთუნება, ეს პოეტური სახე გაიაზრო, როგორც მუცალთან ალუდას შერკინების შემდეგ ქეთელაურის გულიდან „ნადენი ნისლის" ანუ ფიქრის მიერ მისი არსების სრულად გამსჭვალვა. ალუდა თითქოს საკუთარ გულში აღძრულმა ფიქრმა, ე. ი. ნისლმა სრულად მოიცვა და ამიტომ თითქოს „ნისლივით მოდგა". რა თქმა უნდა, ნაკლებად დამაჯერებელია, რომ ვაჟას ასეთი გააზრება ჰქონოდა, მაგრამ გამორიცხული არც ისაა, რომ ავტორის უნებურად ამ პოეტურ სახეს სწორედ ეს აზრი ჰქონდეს.

ხატობაზე გამოამკარავდება უკვე მომწიფებული კონფლიქტი ალუდას უჩვეულოდ გაზრდილ პიროვნებასა და შატილის კონსერვატულ საზოგადოებას შორის. ეს საზოგადოება ხევისბერის პირით დასწყევლის და მოიკვეთს ქეთელაურს, როგორც უღრისსა და მისთვის საშიშ პიროვნებას. „პოემა მთავრდება კლასიკური ტრაგედიის ღირსი გრანდიოზული

სურათით“ (გ. ქიქოძე). თოვლსა და ქარბუქში, მთის გაუკვალავ ბილიკებზე მიდის მგზავრი, რომელსაც უკან ჯალაბი მიჰყვება. მგზავრს შეგნებული აქვს თავისი ხვედრის გარდუვალობა, რაიც მისმა მტკიცე და შეურყეველმა გადაწყვეტილებამ მიაგო მას. იგი სტოიკური სიმშვიდით იღებს ამ ხვედრს, რადგან იგი მისივე რწმენის ნაშიერია. დედისა და ცოლისათვის, ისევე როგორც დანარჩენ თვისტომთათვის, გაუგებარია ამ „მაღლად მხედი“ კაცის ახალი რწმენა, მგზავრმა უნდა გადალახოს ქედი. აქ იგი მოიბრუნებს თავს, რათა უკანასკნელად გამოემშვიდობოს თავის სალოცავებს, მიწა-წყალს, სახლ-კარსა და „შტერად დამდგარ“ მწვერვალებს.

გადვიდენ, ქედი გარდავლეს,
თხრილი აღარ ჩანს კვალისა.
ერთი მაისმა შორითა
მწარე ქვითინი ქალისა.

ალუდა ქეთელაური ზოგადი სახეა ადამიანისა, რომელიც, რაკი ერთხელ მისწვდება მისთვის მანამდე დაფარულ ჭეშმარიტებას პიროვნული ძლიერებისა და მონოლითური ბუნების გამო, ბოლომდე ჩაჰყვება და გაიცნობიერებს მას, ხოლო შემდეგ შეუდრეკლად მოახდენს მის აქტივაციას, აქედან გამომდინარე მისთვის სახიფათო შედეგების მიუხედავად. ალუდა ტიტანურ სულიერ ენერგიას ამჟღავნებს, სძლევს რა მისთვისა და მთელი მისი გვარტომისათვის სისხლხორცეულად გაშინაკნებულ მამაპაპურ ჩვევებსა და რელიგიურ კანონებს. ალუდას ცოცხალი ადამიანური გულის ჭეშმარიტება შეაქვს თემის სამართლისა და სარწმუნოების ტრადიციულ წესებში. საზოგადოების თვალსაზრისით იგი დიდ მკრეხელობას ჩადის, როცა თავად ჰკლავს მუცალის სულის მოსახსენებლად შეწირულ

შსხვერპლს. მაგრამ ეს მკრეხელობა სარწმუნოების უარყოფამდე არ მიდის... ალუდა მხოლოდ მის გაქვავებულ ფორმებს უარყოფს, ფორმებს, რომლებიც აღარ შეესაბამებიან პიროვნებაში გაღვიძებულ ახალ ჭეშმარიტებათა უფრო მაღალ შინაარსს. ქეთელაურს სწამს უზენაესობა გუდანის ჯვარისა, ამიტომ ახვეწებს ასეთი გულმხურვალებით ბატონს მუცალის სულს და ამიტომვე სტუქსავს დიაცებს პოემის უკანასკნელ თავში, „ჯვარს არ აწყინოთო“. მაგრამ იგი არ იზიარებს ტომობრივი ფანატიზმით შებოჭილ მის დოქტრინებს, რომლებიც მას „მოუნათლავში“ გმირის, ე. ი. თავისი მსგავსი ადამიანის დანახვას უკრძალავენ.

„ალუდა ქეთელაური“ აგებულია მარტივ ხევსურულ თქმულებაზე, რომელიც ემბრიონალურად შეიცავდა პიროვნების შინაგანი ბუნების განვითარებისა და ამაღლების იდეას. ვაჟამ, მისთვის ორგანულად მახლობელი მთიელ ქართველთა ცხოვრების მიკროეთნოგრაფიულ, სოციალურად არქაულ წიაღში გაშალა ეს ღრმა იდეა, რითაც იშვიათი დამაჯერებლობა და განუმეორებლობა მიანიჭა ნაწარმოებს.

1961.

ვაჟა-მთარგმნელი

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ამომწურავი შესწავლისა და კვლევისათვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მის თარგმანებს. დიდი პოეტის თარგმანები ყოველთვის იწვევდა და იწვევს დაუცხრომელ ინტერესს, ვინაიდან ის, თუ **რას** და **როგორ** თარგმნის პოეტი, ყოველთვის რაღაცნაირ მიმართებაშია მისი ორიგინალური პოეზიის შინაგან და გარეგან ასპექტებთან. თარგმნა პოეტისათვის გამსხვისებული შემოქმედებითი პროცესია და მასში თვალნათლივ გამოსჭვივის (სრულერთია, პოზიტიურად თუ ნეგატიურად) მოცემული პოეტის შინაგანი სამყაროსა და ფორმისმიერი ქმნადობის ზოგი ისეთი მხარე, რაც მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობითი ხასიათის გამო, შეიძლება, ყურადღების გარეშეც კი დარჩეს მკვლევარს.

როგორც ცნობილია, არსებობენ კარგი პოეტები, რომლებიც ცუდად თარგმნიან და კარგი პოეტები, რომლებსაც მიდრეკილება არ გააჩნიათ თარგმნისადმი. იმ გარემოებისა და მიზეზის გარკვევა, თუ რატომ ხდება ასე, ერთგვარად ფარდასა ხდის პოეტური შემოქმედების სპეციფიკურ ხასიათს და ნათლად გვიჩვენებს პოეტის ტემპერამენტის თავისებურებას.

ვაჟა-ფშაველას თარგმანები მკრთალი და ზოგჯერ უსუსუ-

რი ჩანს მისი ბრწყინვალე პოემებიდან და ლექსების ფონზე. ეს თარგმანები შექმნილია ვაჟას შემოქმედების მიწურულში, როცა მას ძირითადად მოთავებული ჰქონდა თავისი ეპიკური და ლირიკული შედევრების შექმნა. ამ თარგმანებში მინიმუმამდეა დაყვანილი ან სავსებით განელებულია ვაჟას პოეტური ნიჭის ერუპციული მძვინვარება. გარდა ამისა, მათში მჟღავნდება ის თვალსაჩინო ფაქტი, რომ ვაჟას სპეციფიკური პოეტური ენა მხოლოდ ადექვატური შინაარსის განოსახატავად არის განკუთვნილი და რომ იგი აბსოლუტურად ვერ ეგუება განსხვავებულ პოეტურ აზროვნებას. თარგმანებში ვაჟა გამოდის ან ცდილობს გამოვიდეს მისთვის ორგანული პოეტური სამყაროს საუფლოდან და მიწას მოწყვეტილი ანთეოსივით კარგავს ჩვეულ ძალოვნობილებას. ასე რომ, მისი თარგმანების ანალიზი ერთხელ კიდევ ადასტურებს ვაჟა-ფშაველას პოეტური სამყაროს და შესაბამისად, ექსპრესიის იშვიათ განუმეორებლობას და განსაკუთრებულ ორიგინალობას. ნათელი ხდება, რომ პოეტი სრულად არის მოცული მისთვის ორგანული სტიქიით და მის გარეთ ადგილი აღარ რჩება თავისუფალი პოეტური გარდასახვისათვის.

ვაჟა-ფშაველა თავის პოეტურ თარგმანებში ათმარცვლიან (5—5) სალექსო საზომს იყენებს. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე ორიგინალურ პოემასა და ლექსში გამოყენებული აქვს ეს მეტრი, ვაჟასათვის იგი არ არის ორგანული. აქ ვაჟა ტოვებს მისთვის ესოდენ დამახასიათებელ ხალხური მეტყველების სფეროს და, ბევრ შემთხვევაში, ილია ჭავჭავაძის პოემების ფრაზობრივ-ინტონაციურ გავლენას განიცდის. ვაჟას არ ჰქონდა დამუშავებული ეს მეტრი თავისი უჩვეულო ხილვების გადმოსაცემად, რაკი ხელთ ადექვატური სალექსო საზო-

მი გააჩნდა. ამ მეტრით მას არც ერთი ბრწყინვალე ნაწარმოები არ შეუქმნია. ათმარცვლოვან ტაეპში ვაჟას უაღრესად დინამიკური სტილი კარგავს მოქნილობას და თვალსაჩინოდ კნინდება.

სათარგმნი მასალის შერჩევისას ვაჟა არ ხელმძღვანელობს მხატვრული გემოვნების პრინციპით. პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშებთან ერთად მას თარგმნილი აქვს მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული მდარეხარისხოვანი ნაწარმოებები, რაც იმას მოწმობს, რომ იგი ყურადღებას უპირატესად იდეურ-შინაარსობრივ მხარეზე ამახვილებდა. ედგარ პოს „ყორანსა“ და ლერმონტოვის „დემონში“ (ქაჯი) ვაჟას ყურადღებას ფილოსოფიური ჭვრეტა იპყრობს, კრემლიოვის „საქართველოს ოცნებაში“ — პატრიოტული თემა, ხოლო სადოვნიკოვის „სტენკა რაზინში“ ამ ნაწარმოების ხალხური სული. ეს თარგმანები საინტერესონი არიან არა როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებები, არამედ როგორც გარკვეულ ეტაპზე ვაჟას პოეტური ინტერესების აღმნიშვნელი ორიენტირები. მათში ძალუმად არის შეჭრილი ვაჟა-ფშაველას მსოფლშეგრძნებისათვის და ნაწილობრივ, მეცხრამეტე საუკუნის ქართული პოეზიისათვის ნიშანდობლივი სტილური კომპონენტები, რის გამოც ისინი თანამედროვე მკითხველზე მთარგმნელის პოეტურ შემოქმედებასა და სათარგმნ ნაწარმოებში გამჟღავნებული მხატვრული ელემენტების უცნაური სიმბიოზის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ვაჟა ნებისმიერად ექცევა სათარგმნ ტექსტს. მას კეთილსინდისიერად გადმოაქვს დედნის სიუჟეტური ქარგა და შინაარსი, მაგრამ იქ, სადაც საქმე ეხება პოეტური ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტუ-

რისათვის აუცილებელ ასპექტებს (ინტონაცია, ბგერწერა, განწყობილება და სხვ.), იგი არ ითვალისწინებს ან უფრო სწორედ, ვერა გრძნობს უცხო ნაწარმოების თავისებურების მთელ სისავსეს და ამ ასპექტების ნიველირებას, ხოლო ზოგჯერ სრულ ასიმილირებას ახდენს (მაგალითად — „პოლშურიდან“).

მაგრამ ასე იქცეოდა თითქმის ყველა დიდი შემოქმედი, რომელიც თარგმნისადმი განსაკუთრებულ მიდრეკილებას არ ამჟღავნებდა (რასაც თავისთავად მათი ტემპერამენტის თავისებურება განაპირობებდა), თუნდაც იმ ცხადი მიზეზის გამო, რომ მათი გულისყური და ტიტანური ენერგია დღენიადაგ საკუთარი პოეტური სამყაროს შექმნისაკენ იყო მიმართული. როცა ეს სამყარო უკვე შექმნილია, მათ მხოლოდ მისი მეშვეობით შეუძლიათ განჭვრიტონ, შეიგრძნონ ან გარდასახონ ის, რაც მათში იმთავითვე არ იყო მოცემული.

1964

ვაჟა-ფშაველას პოემების ზაბოლოცკისეული თარგმანი

(„ალუდა ქეთელაურის“ მიხედვით)

ვაჟა-ფშაველას პოემების რუსულად თარგმნა ამ ორმოციოდე წლის წინათ დაიწყო. 1923 წ. ჟურნალ „Восток“-ში დაიბეჭდა ცნობილი რუსი პოეტის ო. მანდელშტამის მიერ თარგმნილი „გოგოთურ და აფშინა“. თარგმანი გაკეთებული იყო ურითმოდ, იგი ზედმიწევნით მისდევდა ქართულ ტექსტს და დაცლილი იყო იმ მომხიბვლელობისაგან, რომელსაც ვაჟას პოეზია განაცდევინებს მკითხველს. ეს იყო ვაჟა-ფშაველას პოემების რუსულად თარგმნის პირველი ცდა.

უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე ვაჟას პოემები რამდენიმე ცნობილმა რუსმა პოეტმა თარგმნა. მათი დაჟინებული ყურადღება ვაჟასადმი და რუსულად მისი პოეზიის მთელი სისავსით გარდასხეულების მისწრაფება ზაბოლოცკისეული თარგმანებით დაგვირგვინდა. ეს თარგმანები რუსეთში და ჩვენშიაც საუკეთესოდ იქნა აღიარებული. ზაბოლოცკის გამარჯვება კანონზომიერი შედეგი იყო იმ დიდი და ხანგრძლივი მუშაობისა, რომელსაც იგი ქართველი კლასიკოსების რუსულად თარგმნის საქმეში ეწეოდა. ეს გამარჯვება იმითაცაა სა-

გულისხმო, რომ ვაჟას გენიალური პოეზიის თარგმნა უცხო ენაზე სპეციფიკურ გარემოებათა გამო უდიდეს სიძნელეებთანაა დაკავშირებული.

ამ სიძნელეთა სპეციფიკურობა არსებითად ორი მომენტით განისაზღვრება:

1. ვაჟა-ფშაველა ენობრივ ასპექტში არ აგრძელებს რუსთაველის, თეიმურაზის, საბასა (იგულისხმება „ქილილა და დამანაში“ ჩართული შაირით დაწერილი ლექსები) და რომანტიკოსების გზას. ვაჟას პოეტური ენა ფშავ-ხევსურული პოეზიის წიაღში რჩება და სწორედ ეგა ჰქმნის ვაჟას პოემებისა და ლექსების განუმეორებელ სიმშვენიერეს. ამ ოცდახუთი წლის წინათ მიხეილ ჯავახიშვილმა აღნიშნა: „ყალიავანი სჩრავ პირშია“ გენიალურია, მაგრამ არასოდეს შემოვა ლიტერატურულ ქართულშიო. ფშავ-ხევსურული დიალექტი ვაჟას პოეტური ენის განუყრელი თვისებაა.

2. ვაჟა-ფშაველას პოემები ზოგადკაცობრიულია თავისი შინაარსით. მაგრამ მისი პოემების გმირების ყოფა-ცხოვრებითი ლოკალი მიკროეთნოგრაფიული ხასიათისაა. ეს ეთნოგრაფიული სამყარო სოციალურად არქაულია და მისი ბევრი ელემენტი თვითონ ჩვენთვის ვაჟას პოეზიის მეშვეობით გახდა საცნაური და მახლობელი.

ეს ორი სპეციფიკური მომენტი უდიდეს სიძნელეს ჰქმნის მთარგმნელისათვის. ვაჟას ენის თუნდაც რომელიმე ნიუანსის გადმოცემა უცხო ენის ნორმებით საერთოდ წარმოუდგენელია, არადა — მათ მხატვრული ფუნქცია აკისრიათ. რაც შეეხება ეთნოგრაფიული კოლორის ელემენტებს — მათი გადმოტანა უცხო ტექსტში მხოლოდ ნაწილობრივაა შესაძლებელი. ამრიგად, ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ორი მთავარი ინგრე-

დიენტი თითქმის სრულიად ითიშება ყოველი თარგმანიდან.

საკითხი, თუ რით უნდა აანაზღაუროს ესოდენ დიდი დანაკლისი მთარგმნელმა, უშუალოდ არის დაკავშირებული პოეტური ქმნილების მთლიანობაში წვდომისა და ინტუიტური განცდის საკითხებთან, რაც თავის მხრივ, მთარგმნელის პიროვნებასა და მის შემოქმედებით შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული... „როგორია თავისი ხასიათით მთარგმნელობითი პროცესი? ეს პროცესი ერთდროულად ანალიტიკურიცაა და სინთეტიკურიც, მეცნიერულიცა და მხატვრულიც“, ამ პროცესის პირველ ფაზაში მთარგმნელი უმარტივეს ელემენტებამდე შლის პოეტური ნაწარმოების მთლიან სტრუქტურას. სწავლობს და ითვისებს მათ, რომ შემდგომ, ინსპირაციის პერიოდში ახალ მთლიანობად შეერწყას ისინი. სათარგმნელი ნაწარმოების შინაარსი, აზრთა და გრძნობათა აღნაგობა, მათთვის დამახასიათებელი ბგერწერული გამოხატულებითურთ თარგმნისას ჰკარგავს პირვანდელ ფორმას და სრულიად ახალი ფორმით იმოსება. ეს ახალი ფორმა უცხო ენისა და კულტურის ნორმებითაა გაპირობებული. საბოლოო მიზანი ის არის, რომ ამ ახლადქმნილ ნაწარმოებს დედნის ფუნქცია გააჩნდეს, ე. ი. ისეთივე შთაბეჭდილება განგვაცდევინოს, როგორსაც დედანი გვაძლევს.

ზაბოლოცკი შემოქმედებითი თარგმნის ერთადერთი სწორი პრინციპიდან გამოდის. მან იცის, რომ მთარგმნელი გარკვეული ფორმით გამოვლენილი შინაარსის, ფიქრებისა და განცდების მედიუმია. აქედან გამომდინარე, ზაბოლოცკი უარყოფს ქართული პოეტური საზომების კალკირების ფორმალისტურ გზას, ვინაიდან, როგორც თვითონ ამბობს:

„Переводчик, калькирующий грузинские размеры, гонится за малым и теряет при этом большое. Размеры с грехом пополам получаются, но читать стихи невозможно, и понять о чем в них говорится, нет возможности" (Мастерство перевода. Москва, 1959 г. ст. 252.).

მან ვაჟას პოემების გადასათარგმნად გამოიყენა რუსული კლასიკური ლექსი, რომელიც ეპიკური შინაარსის გადმოსაცემად იხმარებოდა გასული საუკუნის რუსულ პოეზიაში. ზაბოლოცკი ვაჟას პოემებს თარგმნის ქვედა და ზედა ჯვარედინი, აგრეთვე პარალელური რითმებით, ისე, როგორც ამას აკეთებდნენ პუშკინი და ლერმონტოვი. ზაბოლოცკიმ გამოიყენა ანჟამბემენები, რაც არა აქვს ვაჟას, მაგრამ უხვად გვხვდება რუსულ კლასიკურ პოეზიაში. ამრიგად, პოეტური საზომების მხრივ, მთარგმნელმა სრული რუსიზაცია მოახდინა, რის შედეგად მივიღეთ მეტად თავისუფალი და ბუნებრივი რუსული ლექსი:

„... Теперь они средь бела дня
Его похитили коня.
И гонят весь табун к высотам
Через архотский перевал,
Чтоб конь ногами потоптал
Луга, поросшие осотом . . .
И вот — рассвет. И сокол скал
Летит за кистями в погоню".

ასეთი ლექსი ორგანულია რუსული კლასიკური პოეტური მეტყველებისათვის, მას შეუძლია იტვირთოს და გადმოსცეს ვაჟას პოემებისათვის დამახასიათებელი დინამიკურობა.

როგორ თარგმნის ზაბოლოცკი?

უპირველეს ყოვლისა, იგი შესაბამისად ცვლის დედნის ლექსიკას, ვინაიდან ლექსიკური ბუკვალიზმი ანგრევს როგორც ფორმას, ისე შინაარსს. საინტერესოა ამ ლექსიკური ფერისცვალების სახესხვაობა.

პირველ შემთხვევაში პოეტი პირდაპირ თარგმნის სიტყვას, თარგმნილი სიტყვა ასოციაციური სისავსით ვერ გადმოსცემს სათარგმნელი სიტყვის მნიშვნელობას, მაგრამ შინაარსეული ბირთვით ემთხვევა მას. მაგალითად „საფიხვნო“ თარგმნილია ასე — Сходка.

მეორე შემთხვევაში პოეტი გვთავაზობს სუბსტიტუტს — სანაცვლო სიტყვას, რომელიც შინაარსეული მნიშვნელობით არ ემთხვევა დედანს, სამაგიეროდ პოემის კონტექსტით სავსებით გამართლებულია. მაგალითად „მაცნე მოიდა შატილსა“ ნარგმნილია ასე: «В Шатиль ворвался верховой».

მესამე შემთხვევაში პოეტი აბსოლუტურად შორდება ცალკეულ სიტყვებს და პერიფრაზით გადმოსცემს მათ შინაარსს. ნაგალითად: „გათენებისას ჭიუხში შურთხმა დარეკა ზარიო“ თარგმნილია ასე:

Встречая солнечный восход,
индейка горная поет.

ასევე ცვლის იგი, ან უფრო სწორად, ფერს უცვლის ბევრ ფრაზასა და პოეტურ სახეს, სახეთა აზრობრივი ასპექტი ზაბოლოცკის თითქმის ყოველთვის ზუსტად გადმოაქვს, მაგრამ მის

მოცულობას ან სიმძაფრეს საჭიროებისამებრ ავიწროებს ან აფართოებს, ანელებს ან ამახვილებს, მაგალითად:

ჯიხვნი მაებნენ მყინვარსა,
მადლი რქათ ადგა ღვთისაო.

რუსულ თარგმანში გვაქვს:

Десятки туров в ледниках
Рассыпались. На их рогах
Господня милость опочила.

როგორც ვხედავთ, ვაჟას პირველი სტრიქონი აქ ინერტულადაა გადმოცემული, დაკარგულია დედნის დინამიკური და პოეტური სურათი. მეორე სტრიქონი სრულად არის თარგმნილი და, ჩემის აზრით, უფრო ხაზგასმულია.

მეორე მაგალითი:

ხევსურთა ახალუხლები
გადაიქციან ტყემლადა.

რუსულ თარგმანში გვაქვს:

В ответ кислее диких слив
Мгновенно сделались хевсуры.

რუსულ თარგმანში სახე უფრო მძაფრია. სიმძაფრეს ჰქმნის სიტყვა, რომელიც ქლიავის განმსაზღვრელია, მაგრამ ირიბად ხევსურთა გაბრაზების სიველურესაც გამოხატავს. ამას ემატება, мгновенно, რაც დედანში არ არის.

კიდევ ერთი მაგალითი:

რამდენს ფრაშფრაშში არიან,
ცას ვერ გაავლეს კვალიაl

თარგმნილია:

Но как ни бьют они крылом
На небе след не виден птичий.

აქ ვაჟკაცული სახე დანელებულია და სიმკვეთრესაა მოკლებული. დანელებულია იმიტომ, რომ „ფრაშფრაში“ უფრო მეტია და მკვეთრიაა, ვიდრე бьют крылом, ამ სიტყვასთან შედარებით ნებისმიერი სუბსტიტუტი სისხლნაკლული გამოდგებოდა. Мермe птичий — არ შეესაბამება კაციჭამია სვავებს. მიუხედავად ამ უზუსტობისა, სახე აზრობრივად გამართულია.

ცალკეული სიტყვების, სტრიქონებისა და სახეების შედარება თუმცა საჩინოს ხდის მთარგმნელის მუშაობის ზოგიერთ ასპექტს, სწორ სურათს არ გვიჩვენებს ყოველთვის. მით უმეტეს, ეპიკური ნაწარმოების განხილვისას. ამ ელემენტებმა შეიძლება სწორი წარმოდგენა არ მოგვცენ თარგმნილ პროდუქციაზე მთლიანად. მთარგმნელს ხელეწიფება „კლებაცა და მატებაც“ და იქ, სადაც იგი ვერ გადმოსცემს მხატვრული სახის პოეტურ ექვივალენტს, შეიძლება ის აზრით შეიცვალოს. შეიძლება მან ქვემოთ დაუმატოს ის, რაც ზევით მიაკლო რომელიმე სტრიქონს და ამრიგად დედანი კომპენსირებული იქნება.

შევადაროთ დედნისა და თარგმნილის ერთი ნაწყვეტი.

ვეფ:

ვისაც მტერობა მასწყურდეს,
გააღოს სახლის კარია,
სისხლ დაიგუბოს ქერაში,
თვითონაც შიგვე მდგარია.
ღვინოდაც იმას დაპლევდეს,
პურადაც მოსახმარია.

პირჯვარი დაიწეროდეს,
მითამ საუდარში არია.

ზაბოლოცკის რუსულ თარგმანში ვკითხულობთ:

Кому вражда всего милей,
Кто сеет бедствия повсюду,
Тот должен в хижине своей
Людскую кровь собрать в запруду.
Пусть он ее из кубка пьет,
И в хлебе ест, и словно в храме
Хвалу святыне воздает,
Крестясь кровавыми руками.

თარგმანში დედნის მეორე და მეოთხე სტრიქონი ფაქტიურად გამოტოვებულია, სამაგიეროდ პირველი და მესამე გავრცობილია და გაძლიერებული. მთარგმნელს უფლება აქვს მთავარ აზრში პოტენციალურად ნაგულისხმევი შრეები პოეტური ძეტყველების ზედაპირზე ამოიტანოს შედარებით ინერტული სტრიქონების ხარჯზე. აქ მოტანილი ვაჟასეული ტექსტის მეორე სტრიქონი რაიმე მნიშვნელოვან მიმართებას არ ამჟღავნებს აზრობრივად, იგი უპირატესად რითმის გამოვლინებისათვისაა საჭირო. მეოთხე სტრიქონი მეტად ლაკონიურია და პოეტურ აზრს მკვეთრად გამოხატავს. მთარგმნელი მას მხოლოდ მერვე სტრიქონში აანალიზურებს, როცა ქართულ „პირჯვარი დაიწეროდეს“ რუს მკითხველს მეტი ექსპრესიით გადასცემს: „Крестясь кровавыми руками“. ამრიგად, ერთგან გამოტოვებული პოეტური სიმკვეთრე სხვაგანაა კომპენსირებული.

მეორე მაგალითი:

დაბნელდა, წყალნი ტირიან,
ჯალთა გვეხურვის ღამისა,
დროა ვარსკვლავთა ჟიჟიკის,
მცვრევა ბალახზე ნამისა,
მკვდართ სულთ საფლავით გამოსვლის,
დრო მათ სიმღერის წუნარისა.
დევნი გამოვლენ კლდიდამა,
ხევ-ხუვში ეხეტებიან.
ყველამ ივახშმა და ახლა
საძილედ ემზადებიან.

1957

ზაბოლოცკის რუსულ თარგმანში ეს ადგილი შემდეგნაირად იკითხება:

Стемнело. Плачет лоно вод.
Покрылся мраком небосьод.
Пора снять вечерным звездам,
Пора росе упасть в траву
И мертвым душам наяву,
Блуждать и плакать над погостом.
Вот дэвы из расселин скал
выходят, сумрачны и хмуры
Поужинав, чем бог послал,
Ко сну готовятся хевсуры.

თარგმანი ბრწყინვალეა და დედანს არაფრით ჩამოუვარდება, რა თქმა უნდა, მეორე სტრიქონში, პირველ პირში დასმულ ზმნას მთარგმნელი ვერ გაიმეორებდა, ასეთი ღრმად ინტიმური მოქცევა ფრაზისა მხოლოდ მშობლიური ენის წიაღშია შესაძლებელი — მისი უცხო ენაზე განმეორება სასაცილო იქნებოდა, უცხო ენის ვერც ერთი სიტყვა ვერ გადმოსცემდა

სისრულით იმ ასოციაციებს, რომელსაც ჩვენში აღძრავს „ჟიკჟიკი“, ან „მცვრევა“ ან თუნდაც „კლდიდამა“. ეს „მანი“ ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, მაგრამ ვერავითარი ძალა ვერ აახმიანებს მას სხვა ენაზე, ამრიგად, თვით უბრწყინვალეს თარგმანშიც რაღაცა რჩება უთარგმნელი, ისეთი რამ, რაც განუმეორებელ სიმშვენიერეს ანიჭებს ორიგინალს. როგორც წერილის დასაწყისში აღვნიშნე, ეს უთარგმნელი ვაჟას პოეტური ენაა. ამ ენის ნიველირებით უზარმაზარი განძი იკარგება ყოველ თარგმანში, არადა, მისი თარგმნა, სიტყვის ჩვეულებრივი გაგებით, წარმოუდგენელია. ასეთ დროს ეხმარება მთარგმნელს პოეტური ალღო, ინტუიცია. ზაბოლოცკის თარგმანების მთლიანობაში წაკითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ვაჟას ენის ეს განუმეორებელი თვისებები სუბლიმირებულია და რუსული თარგმანისათვის დამახასიათებელ რომანტიკულობაში იჩენს თავს. „რომანტიკულობა“ ზუსტად არ გამოხატავს იმას, რაც თარგმანში გამჟღავნებულია, როგორც შინაგანი გატაცება ან შემართება. ზაბოლოცკის თარგმანები ვერ მოხიბლავდა რუს მკითხველს, რომ მასში არ იყოს ვაჟას დიდი გენიით ინსპირირებული თვითონ მისი სულის ნაწილი. ზაბოლოცკის თარგმანები მთარგმნელობითი შესაძლებლობის მაქსიმუმს გადმოსცემს, ამასთან აუცილებელია ითქვას, რომ მთლიანადაც ბრწყინვალე ოსტატობით და ერთიანი მთაგონებით დაწერილ „ალუდა ქეთელაურში“ არის ზოგი ადგილი, რომელსაც გენიალობის უტყუარი ბეჭედი აზის და თავისი ბუნებით განუმეორებელია. მათში მთაგონების ისეთი დიდი ენერგიაა გამოსხივებული, რომ უსაფუძვლო და ამაო იქნებოდა რომელიმე მთარგმნელისათვის მოგვეთხოვა შესაბამისი ძალმოსილებით მათი გარდასხეულება.

1961

ფართო ჰორიზონტისათვის

ჩვენი დროისათვის უნივერსალობაა დამახასიათებელი. დღევანდელმა პოლიტიკურმა და სოციალ-ეკონომიურმა პირობებმა, რომლის დროსაც შეუძლებელი ხდება ვიწრო ნაციონალურ ნაჭუჭში თავის გამოკეტვა, გეოგრაფიულ და ისტორიულ შორეთებზე გამარჯვებამ და მატერიის მიკრო და მაკროკოსმოსურ სიღრმეებში შეღწევამ უჩვეულოდ გააფართოვეს თანამედროვე ადამიანის ინტერესების სფერო და ცნობისწადილი მთელი მსოფლიოს მიმართ. ეროვნული კულტურები ითვისებენ არა მარტო ერთი ცივილიზაციის ფარგლებში შემავალ ხალხთა კულტურის მიღწევებს, არამედ მათთვის აქამდე სრულიად უცხო ცივილიზაციების მონაპოვარსაც. ევროპელები და ამერიკელები, ჩვენი ქვეყნის ხალხები ეცნობიან ჩინეთის, ინდოეთის, ისლამური სამყაროს ხალხთა უბრწყინვალეს პოეზიას და ხელოვნებას; თავის მხრივ, ეს უკანასკნელნი, დაუცხრომელი ინტერესით კითხულობენ რუსეთის, ამერიკისა და ევროპის ძველ და ახალ ლიტერატურას. ყურადღების ორბიტში მოექცნენ აფრიკისა და ამერიკის აბორიგენთა მდიდარი და განსაცვიფრებელი კულტურებიც. ნაციონალურ ბაზაზე შექმნილ ამ დიად ცივილიზაციების ურთიერთ შეხამებამ, გავლენებმა და, ზოგჯერ სინთეზირებამ უნი-

ვერსალობასა და თანადროულობის სულს აზიარა ისინი. ამ დიდმა და ძირეულმა ცვლილებებმა აუცილებელი გახადეს ერთი ერის მიერ მსოფლიოს დანარჩენ ერთა კულტურული მონაპოვრების გაცნობა და ათვისება, აქამდე უცნობი ცივილიზაციების მიერ სულიერების გზაზე დაგროვებული ცდების ურთიერთ გაზიარება.

ამ ამბებთან დაკავშირებით ჩვენ შევეხებით მთარგმნელობით მუშაობას, ვინაიდან თარგმნა მსოფლიო ლიტერატურის სისხლის მიმოქცევის მთავარი არტერიაა, ურომლისოდაც, ჩვენს დროში, შეუძლებელია დიდი ლიტერატურის არსებობა და განვითარება. ფერწერისა და მუსიკისაგან განსხვავებით, ლიტერატურა ნაციონალური ენის ტრადიციებითა და მოდულაციებით არის ზღვარდებული, რის გამოც, თარგმნილი თავისთავად იქცევა მშობლიური ლიტერატურის ფაქტად. თარგმნის ეს ორმაგი ფუნქციაა სწორედ ეროვნული ლიტერატურის განვითარების ძლავრი ფაქტორი, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ ვიგულისხმებთ, რომ თარგმანი სათანადო მხატვრულ სიმაღლეზე დგას.

ცნობილია, რა დიდ მთარგმნელობით მუშაობას ეწეოდნენ X—XII საუკუნის საქართველოში. არაჩვეულებრივი სიუხვით ითარგმნებოდა ბერძნული ჰიმნოგრაფია, ასევე უხვად თარგმნიდნენ სპარსული და არაბული ენებიდან. ვერავინ იტყვის ამ ნაყოფიერ მოღვაწეობას ნაწილობრივ არ შეემზადებინოს ნიადაგი რუსთაველისათვის. ასევე ცნობილია, თუ რა დიდი საქმე შეასრულა ახალი სალიტერატურო ქართული ენის ჩამოყალიბებაში ივანე მაჩაბლის ბრწყინვალე თარგმანებმა. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურა არა ერთი და ორი თარგმანით გამდიდრდა, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ მცირეზე უმ-

ცირესია. დღევანდელობა მთარგმნელობითი მუშაობის უფრო დიდ მასშტაბებს მოითხოვს. ისეთ დიდ ერს, როგორიც იაპონელები არიან, დღემდე, დაახლოებით ასი წლის მანძილზე 33 ათასი უცხო ნაწარმოები აქვს თარგმნილი და დღესაც დაუღალავად თარგმნიან მსოფლიოს ყველა ერის, არამცთუ ღირსშესანიშნავ, არამედ მეორეხარისხოვან ავტორებსაც კი. ასევე ინტენსიურად თარგმნიან გერმანელები და ფრანგები. ყველასათვის ცნობილია, თუ რაოდენ მდიდარი ნათარგმნი ლიტერატურა არსებობს რუსულ ენაზე. პოლონეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში (მეტნაკლებად სხვა დემოკრატიულ რესპუბლიკებშიც) ათასზე მეტი უცხოელი ავტორის წიგნი იბეჭდება ყოველ წელს

როგორი მდგომარეობაა ჩვენში? პირდაპირ უნდა ითქვას; ჩვენ თარგმნილი არა გვაქვს ის მინიმუმიც, რაც ყოველი კულტურული ერისათვის აუცილებელია. ჩვენ არ გაგვაჩნია ძველი ბერძნული და რომაული პოეზიის თარგმანები, თუ მხედველობაში გამონაკლისებს არ მივიღებთ. ქართულად უთარგმნელია ევროპული რენესანსის დიდი პოეტები: პეტრარკა, ფრანსუა ვიიონი, სპენსერი, ლუის დე ლეონი, კამოენსი და სხვა. არ გაგვაჩნია XIX და XX საუკუნეების ფრანგული, გერმანული, ინგლისური და ამერიკული პოეზიის ანთოლოგიები. ანთოლოგიებს ვამბობ, რადგან ცალკეული პოეტების ქართულ თარგმანებში წაკითხვა დაუჯერებელ ოცნებად და ფუფუნებად გვეჩვენება. არ ვიცნობთ აგრეთვე ესპანეთის, იტალიისა და ლათინური ამერიკის სახელგანთქმულ პოეტებს. გაუგებარი მიზეზების გამო ითარგმნება მესამეხარისხოვანი უცხოელი ავტორები, მაშინ როცა ქართველი მკითხველისათვის თითქმის საეჭვოა უცნობია თანადროული და კლასიკური ხანის

ინდური, ჩინური, იაპონური და არაბული პოეზია. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ახალი არაბული პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ემინ რეიჰანის ბრწყინვალე ლექსის — „განმკურნე მე ხევის ქალღმერთო!“ გ. წერეთელისეული თარგმანი, „მნათობში“ დაბეჭდილი ამ თორმეტიოდე წლის წინათ. პირდაპირ უნდა ვთხოვოთ პატივცემულ მეცნიერს, გვითარგმნოს კიდევ რამდენიმე ლექსი.

ამრიგად, გასარჯელი ბევრია, სამუშაო თავზე საყრელი და ეს დიდი ეროვნული საქმე უნდა გააკეთონ არა ეგრეთწოდებულმა „მთარგმნელებმა“, რომლებიც შემთხვევით შემოაღებენ ხოლმე ლიტერატურის კარებს, არამედ პირველხარისხოვანმა პოეტებმა და სიტყვის ოსტატებმა. მაგრამ სწორედ აქ წავაწყდებით მოულოდნელ დაბრკოლებას. ახალგაზრდა ლიტერატორთა წრეში ჩვენ ხშირად გაგვიგონია უსუსური აზრი, თითქოს თარგმნა ვნებდეს ორიგინალურ პოეზიას, რადგან იგი თითქოს უცხო გავლენების სფეროში მოაქცევს შემოქმედს და საკუთარ ხმას დაუკარგავს მას. რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს, ეს აზრი ჯერ კიდევ ბოგინობს ჩვენში და მას ცხადად თუ შეფარულად, მაგრამ დაჟინებით გამოთქვამენ როგორც ახალგაზრდა, ისე ხანდაზმული კალმოსნებიც. საპასუხოდ უნდა ითქვას: გარედან მომდინარე გავლენებისადმი შიში შინაგანი სიძაბუნისა და საკუთარი ურწმუნოების მაუწყებელია მხოლოდ. გავლენების, სხვათა მიერ დაგროვილი სულიერი ცოდნის ათვისებისა და, თუნდაც, პოეტური ფორმების ასიმილირების ნურავის შეეშინდება. ურთიერთ გავლენების პრინციპზეა დაფუძნებული მსოფლიო კულტურის არსებობა და განვითარება. ყოველ ერს და ყოველ დიდ შემოქმედს თავისი შინაგანი ბუნების შესაბამისად უსესხებია და შეუსრუ-

ტავს მახლობელი და შორეული კულტურის ელემენტები და თავისად უქცევია ისინი. მკითხველს აქვე უნდა მოვაგონოთ, რომ ცუდი პოეტი არასოდეს ყოფილა კარგი მთარგმნელი, თორემ კარგი პოეტები თითქმის ყოველთვის ასეთივე მთარგმნელები იყვნენ.

თარგმნიდნენ პეტეფი და თეოფილ გოტიე, შელი, პუშკინი და ლერმონტოვი, ილია და აკაკი. შესანიშნავი მთარგმნელები იყვნენ და არიან XIX და XX საუკუნის ისეთი დიდი და წმინდა წყლის ლირიკოსები, როგორიცაა ბოდლერი (ედგარ პო), გერმანელი სტეფან გეორგე (დანტეს ფრაგმენტები) და რაინერ მარია რილკე (მიქელ ანჯელოს სონეტები), ინგლისელები: ლუი მეკნისი (ესქილეს „აგამემნონი“), ლორენს ბინიონი (დანტეს „სამოთხე“,) სტივენს სპენდერი (რილკე, გარსია ლორკა,), ამერიკელი ეზრა პაუნდი (ლი ბო) და ესპანელი ხუან ჰიმენსი (თაგორი); რუსები: ბალმონტი, პასტერნაკი, ახმატოვა, ზაბოლოცკი; საგულისხმოა, რომ გოეთეს „მინიონის“ საუკეთესო თარგმანი გალაკტიონ ტაბიძეს ეკუთვნის. გოეთეს ცნობილი ლექსი — „დადუმებულან მთები, ველები“, რომელიც რუსულად ლერმონტოვმა თარგმნა, ქართულად ყველაზე უკეთ კონსტანტინე გამსახურდიამ გადმოიღო, თუმცა მას შემდეგ ექვსმა პოეტმა და მთარგმნელმა გადმოაქართულა იგი. ასე რომ, ყოველთვის უკეთეს შედეგს ვიღებთ, როდესაც ჭეშმარიტი მწერლები და პოეტები ჰკიდებენ საქმეს ხელს.

ჩვენს თვალწინ იცვლება მსოფლიოს სახე და იცვლება ადამიანის სულიც. მსოფლიოს ახალი შინაარსით ივსება ლიტერატურა, რომელსაც თან მოაქვს გამოთქმის ახალი ფორმები. ჩვენ არ უნდა მოვიზღუდოთ ვიწრო ჩარჩოებით. ქართული ლიტერატურის უკვდავ ტრადიციებზე დაყრდნობილებმა, არა

მარტო ჩვენი ქვეყნის დიდი და მოწინავე ლიტერატურა უნდა ვიკითხოთ, არამედ „უთვალავი ფერით“ გაშლილი მსოფლიოს კულტურულ მიღწევებსაც გავეცნოთ და ავითვისოთ. უცხოური პოეზიის (და, რა თქმა უნდა, არა მარტო პოეზიის) თარგმნის მეშვეობით ჩვენ ვეზიარებით უცნობი ცივილიზაციების ნაყოფს, რომელიც გაგვიმდიდრებს შინაგან სამყაროს და გაგვიფართოვებს პოეტური ხილვის ჰორიზონტს. შემოქმედების დიდ გზაზე გასულმა ახალთაობამ უნდა იტვირთოს და გაასრულოს ეს დიდი და საპატიო ეროვნული საქმე.

1957

გო ძიუ-ის თარგმნის გამო

ჩინეთმა თავისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე უაღრესად თავისთავადი ცივილიზაცია შექმნა. იგი დიდად განსხვავდება როგორც ქრისტიანულ და ისლამურ, ისე ინდურ ცივილიზაციებისგან, თუმცა ამ უკანასკნელთან მეტი საერთო აქვს, ჩინეთი ყოველთვის იწვევდა უცხოელთა დაუცხრომელ ინტერესს თავისი ყოფა-ცხოვრებისა და კულტურის განსაცვიფრებელი თავისებურებით.

ამ ხალხის ეთიკურ-პოლიტიკური იდეალების, რელიგიურ-ფილოსოფიური აზროვნებისა და ხელოვნების საწყისები ისევე ძველია, როგორც ინდოეთისა და ევროპული სამყაროს ხალხებისა, და ეპოქა, რომელმაც მსოფლიოს ბუდა, ზორიასტრი და პითაგორე მისცა, ლაო-ძისა და კონფუცის ეპოქაც იყო. ისტორიულ ასპექტში ეს სახელები მთელ ცივილიზაციებს მოიცავენ, რომელთა სახესხვაობა გაპირობებული იყო რასების, ეპოქებისა და მათთვის დამახასიათებელ კულტურათა შინაგანი კანონზომიერებით. მაგრამ რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს მათ შორის არსებული სხვაობა, თავიანთ სიღრმეში ისინი სიახლოვეს ამჟღავნებენ, რაც ადამიანური გონის ღრმა ერთიანობაზე მეტყველებს.

უცხო კულტურები სწორედ მით არიან საინტერესონი, რომ ერთსა და იმავე გონით და სულიერ ფენომენთა საფუძველზე ისინი ურთიერთისაგან დიდად განსხვავებულ ვარიაციებს ქმნიან. ამიტომ არის ევროპული სამყაროს ხალხებისათვის ძველი ჩინური ხელოვნება და ლიტერატურა საოცარი და ზოგჯერ გაუგებარიც, მაგრამ სიღრმეში თუ ჩავიხედავთ, უცნაური ფორმების წიაღ ჩვენთვის ნაცნობსა და ღრმადადამიანურს დავინახავთ.

* * *

უმძლავრესი იდეოლოგიური ფაქტორი, რომელმაც განსაზღვრა ტანის ეპოქის (618—907) პოეზიისა და საერთოდ მთელი ამ დროის კულტურის ხასიათი, ბუდიზმი იყო. ბუდიზმის გავრცელება ჩინეთში პირველი საუკუნიდან იწყება. იგი ინტენსიურად ვრცელდება და IV—V საუკუნეებში ეტოქება კიდეც დაოსიზმს. მალე ჩინეთი აღმოსავლური ბუდიზმის ცენტრად იქცა. ტანის პირველი იმპერატორები ინდოეთიდან გადმოხვეწილ ბუდაელ ფილოსოფოსებს ემოწაფებიან და მფარველობენ მათ. ემიგრირებული რელიგია თანდათანობით ითვისებს ტრადიციული ჩინური ფილოსოფიის დოქტრინებს, დაოსური მისტიკის, კონფუციანელთა ეთიკის, მითოლოგიისა და წინაპართა კულტის ელემენტებს. ბოლოს, კონფუცი და ლაო-ძიც ბუდაელ ღვთაებათა პანთეონში შერაცხეს, რითაც დასრულდა ბუდიზმის აკლიმატიზაცია ჩინეთში.

ბუდიზმი განუსაზღვრელად ბატონობდა პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში. მის გავლენას ტანის პოეზიაც ვერ ასცდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ბო

ძიუ-ის, ვან ვეისა და ლი ბოსთანა კოლოსებისათვის უცხო იყო რელიგიური ორთოდოქსია, — ბუდიზმის ეზოთერული სიბრძნე მახლობელი უნდა ყოფილიყო მათთვის. ბევრი პოეტი თავად იყო ბერი ან რომელიმე მისტიკური სექტის მიმდევარი. ამიტომ გვხვდება ასე ხშირად მაო ლექსებში მთის ფერდობზე მიყუჟული ბუდაური ტაძრის მშვიდი შემოგარენი, რომელთა ფონზე, დროდადრო, კაცთა ნათესავის წარმავლობასა და წუთისოფლის ამაოებაზე დაფიქრებული ბერიკაცის სილუეტი გაიელვებს ხოლმე.

ბუდიზმიდანვე იღებს სათავეს მძაფრი ემოციონალიზმი, თუმცა ტანის პოეტები დაზღვეულნი იყვნენ დაუოკებელი სენტიმენტალიზმისა და ჰეროიკული რომანტიზმისაგან. ყოველი გრძნობა ესთეტიზმის ჩარჩოებით იყო შოზღუდული და მის კანონებსა და მოთხოვნილებებს ემორჩილებოდა: გრძნობის სინატიფე და არა სიძლიერე, თავშეკავება და არა მგზნებარება, ლაკონიზმი და არა მრავალსიტყვაობა, — ასეთი იყო ეპოქის პოეტური კოდექსი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩინეთში პოეზია და ლიტერატურა, როგორც თავისთავადი, გარეშეწერილი რამ, არ არსებობდა. იგი ინგრედიენტის სახით შედიოდა ყოვლისმომცველი ვენის ცნებაში, რაც „სწავლულების, კულტურისა და ცივილიზაციის“ კომპლექსს მოიცავდა. ძველჩინური თვალსაზრისით, მხოლოდ ის კაცი ჩაითვლებოდა მწერლად, ვინც იტვირთავდა ამ ვენს. ვენის შეთვისებას კი მრავალი წლის თავაუღებელი შრომა სჭირდებოდა. ამ საქმისათვის თავგადადებულ პირს უნდა შეესრუტა და შეენივთებინა საკუთარი ერის მთელი წარსული და მის შესაბამისად გარდაექმნა თავისი ფსიქიკური წყობა. მხოლოდ ამის შემდეგ ხელეწიფებოდა შე-

მოქმედს ახლის ქმნა. მაგრამ ეს „ა ხ ლ ი ს ქ მ ნ ა“ ჯერ უთქმელ ჰეშმარიტებათა განცხადებას როდი ნიშნავდა: ჩინეთში ისევე, როგორც ინდოეთში, ყველაზე კარგად ესმოდათ შეგონების სიბრძნე — არ რაჲ არა არს ყოველივე ახალ მზესა ქვეშე, რომელ აღმოიტყვის, აჰა, ესე ახალ არს...

ამრიგად, თუ ერთი მხრივ, ვ ე ნ ი შემოქმედისათვის ზოგადკაცობრიულის ისტორიულ განსახიერებას წარმოადგენდა და მოცემული დროისა და ადგილის განსაზღვრულობის დაძლევის საშუალებას იძლეოდა, მეორე მხრივ, ტრადიციული ფილოსოფიისა და სქოლასტიკური პოეტიკის წყალობით, ერთგვარად ზღუდავდა კიდეც პოეზიაში პიროვნულის თავისუფლებას.

* * *

ჩინური კლასიკური პოეზიის უცხო ენებზე თარგმნას განსაკუთრებული სიძნელე ახლავს და ამის გამო მკითხველს ორიოდე სიტყვა გვინდა მოვახსენოთ, მით უმეტეს, რომ წინამდებარე წიგნი ტანის კლასიკოსის ქართულად თარგმნის პირველი ცდაა.

ჩინური ენა სულ სხვა მორფოლოგიურ ტიპს განეკუთვნება, ვინემ ქართული ან ჩვენთვის ცნობილი ევროპული ენები. ამ სხვაობის სიღრმე ყველაზე უკეთ მის დამწერლობაშია გამოვლენილი. საყოველთაოდ ცნობილია ჩინური ანბანის შესწავლის სიძნელე. იეროგლიფების შეთვისებას წლები სჭირდება, რადგან არა მარტო მათი ფორმების დამახსოვრებაა ძნელი, არამედ მათი დაწერის წესებისაც. კიდევ უფრო ძნე-

ლი იყო კლასიკური ლექსთაწყობის რთულ კანონებში გარკვევა, რაც მხოლოდ სწავლულ ფილოსოფოსებს ხელეწიფებოდათ.

ტანის პოეზიის კითხვა თანამედროვე მწიგნობარ ჩინელთაგანაც კი ყველას არ შეუძლია. არამცთუ ახლა, ძველადაც მას მხოლოდ დახვეწილი ერუდიტები კითხულობდნენ. ამიტომაც ჩინურ ჟურნალში „შოშო ჩანჩან“, რომელშიაც ხშირად იბეჭდება ხოლმე ტანის კლასიკოსთა ლექსები, — დედნების გვერდით მათივე თარგმანებიცაა მოთავსებული. ამრიგად, თვითონ ჩინეთში მკითხველთა ფართო ფენები თარგმანის მეშვეობით ეცნობიან საკუთარ კლასიკას. რაც შეეხება უცხოელ სწავლულებს, მათ მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე უხდებათ ბრძოლა იეროგლიფის გარსის დასაძლევად. ამის შემდეგ უცნაურად აღარ უნდა მოგვეჩვენოს ის გარემოება, რომ ტანის პოეზიის მთარგმნელთა უმრავლესობა სპეციალისტი მეცნიერის მიერ ამოშიფრული ტექსტის საშუალებით ეცნობა ორიგინალის შინაარსს. იეროგლიფური სისტემის ენებიდან თარგმნის ასეთი პრაქტიკა სავსებით გამართლებულია და აღსანიშნავია, რომ როგორც რუსეთში, ისე ევროპაშიც ტანის კლასიკოსთა საუკეთესო თარგმანები ჩინური ენის არმცოდნე მთარგმნელებსა და პოეტებს ეკუთვნით.

წიგნში დაბეჭდილი ლექსები „უ ჲან ძუე ძუის“ ყანრით დაწერილი ჩინური ლექსების თარგმანს წარმოადგენს. „უ ჲან ძუე ძუი“ — განკვეთილ ხუთმარცვლედ სტროფს ნიშნავს. ეს კანონიკური ფორმა, მიუხედავად უაღრესი სპეციფიკურობისა, ჩვენთვის ნაცნობ სონეტსა და რობაის გვაგონებს, პირველს — შინაარსული კომპოზიციით, მეორეს — რითმების განლაგებითა და სტრიქონთა რაოდენობით.

„ძუე ძუის“ სტრიქონები შემდეგი თანამიმდევრობით მიჰყვება ერთმანეთს: დასაწყისი — „ც ი“, პასუხი — „ჩ ე ნ“, მოსაბრუნი — „ჯ უ ა ნ“ და კვანძი — „ძ ე“. ამ მომენტებს პირველხარისხოვანი კომპოზიციური მნიშვნელობა აქვს. თითოეული სტრიქონი თავისთავად გარკვეულ რიტმულ სინტაქსურ ფიგურას წარმოადგენს, რომელიც ორ ასეთსავე ერთეულად იშლება. ასე რომ, რვატაეპოვან ლექსად თარგმნის შესაძლებლობა თავად ორიგინალშია მოცემული. თარგმანის სტრიქონები ზოგჯერ იტევენ დედნის შესაბამისი სტრიქონების შინაარსს და მხოლოდ ქართული ლექსების სილუეტური ერთგვაროვნების დასაცავად გავაორეთ ისინი.

„ძუე ძუის“ ესთეტიკურ სუბსტრატს მისი კომპოზიცია, რიტმი და მელოდიკა ქმნის. მაგრამ ჩინური ლექსის კომპოზიციურ-მელოდიკური სქემა თარგმნისას კარგავს პრაქტიკულ მნიშვნელობას, ვინაიდან ეს კომპონენტები სპეციფიკური იეროგლიფური გარსის გარეშე მათთვის ნიშანდობლივ ფუნქციებს კარგავენ. ამრიგად, მთარგმნელს დედნის აზრობრივი და თემატური მასალაღა რჩება ხელთ და ამ მასალიდან უხდება მას ფორმის მხრივ ორიგინალისაგან საესებით დამოუკიდებელი ნაწარმოების შექმნა.

წინამდებარე წიგნს საფუძვლად დაედო რუსი მეცნიერის ლ. ეიდლინის მიერ ურითმო ლექსით შესრულებული ბო-ძიუის ლექსების თარგმანი, რომელიც პირველად 1951 წ. გამოქვეყნდა. ეიდლინისეული წაკითხვების პოეტური დამუშავებისას ჩვენ ვცდილობდით განწყობილებათა ის ნიუანსები გადმოგვეცა, რომლებიც მოცემული თემის ყველაზე სრულყოფილად გააზრების საშუალებას მოგვცემდა. ჩვენ ვცდილობდით ინტონაციისა და ბგერწერის მეშვეობით ერთგვარი ასი-

მილირება მოგვეხდინა ჩინური გეოგრაფიული და პირთა სახელებისა, რომ ისინი უცხო ელემენტებად არ დაჩენილიყვნენ ქართული ლექსის ფონზე. დაბოლოს, ჩვენ ვეცადეთ შეგვენარჩუნებინა ქართული თარგმანებისათვის ის ინტიმი, რომელმაც პოეტს, თერთმეტი საუკუნის შემდეგ, მისთვის უცხო ხალხთა შორის გულითადი მკითხველები და მეგობრები მოუპოვა.

1956

სპარსული პოეზიის მთარგმნელი

შუა საუკუნეთა მსოფლიო ლიტერატურაში სპარსული პოეზია ერთ-ერთი უბრწყინვალესთაგანია. ჩინურ-იაპონურ, ინდურ, არაბულ და ქართულ პოეზიასთან ერთად, სპარსული პოეზია მარჯვალია იმ დიადი აღორძინებისა, რომელიც აღმოსავლეთიდან დაიძრა და ევროპის სამხრეთში ახალი სულობის ტალღა მოიტანა. სპარსულ პოეზიას დიდი რეზონანსი ჰქონდა აფრიკიდან ინდონეზიის კუნძულებამდე, არა მარტო მუსლიმურ სამყაროში, არამედ მის გარეთაც. იგი სრულყოფილების ნიმუშად იყო მიჩნეული. პოეზიის სპარსული სკოლის გაელა სასახელოდ ითვლებოდა; როგორც ინგლისელი მეცნიერი ბოურა აღიარებს, რუსთაველის ცნობილი თქმა — „ესე ამბავი სპარსული...“ სწორედ ამ მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ.

კლასიკური ხანის საქართველოსათვის მახლობელი იყო ეს პოეზია თავისი ღრმა შინაარსითა და დახვეწილი ფორმით და ამ პოეზიის ცდები ზოგიერთ ასპექტში გაიზიარა და შეითვისა კიდეც ქართულმა კლასიკურმა ლიტერატურამ.

სავარაუდებელია, XI—XII საუკუნეებში ქართველებს ჰქონდათ დიდი სპარსული პოეტების თარგმანები და რომ ამ

პოეზიას კარგად იცნობდნენ მაშინდელი საქართველოს ლიტერატურული წრეები.

ჩვენს დროში საზოგადოების გაცხოველებული ინტერესი სპარსული კლასიკური პოეზიისადმი ორი ფაქტორითაა განსაზღვრული: უპირველეს ყოვლისა, იგი ნაწილია საერთოდ აღმოსავლური პოეზიით დაინტერესებისა, რაც ნიშანდობლივია ჩვენი დროისათვის ზოგადად. მეორეც, ეს ინტერესი გამოწვეულია იმით, რომ სპარსული პოეზია ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღების ორბიტში მოექცა, რ.გორც ისტორიულად ქართულ ლიტერატურასთან შეხებაში მყოფი მნიშვნელოვანი კულტურული ფაქტორი.

სპარსული ენის სპეციალისტების (ი. აბულაძე, ა. ჭელიძე) მიერ შესრულებულმა თარგმანებმა თავის დროზე დიდი გამოხმაურება ჰპოვეს, თუმცა ისინი მხოლოდ ნაწილობრივ გადმოსცემენ სპარსული პოეზიის ძალმოსილებას. ამ მხრივ წარმართულ მუშაობაში სრულიად ახალი ეტაპია მაგალი თოდუას თარგმანები, რომლებიც ცალკე წიგნებად გამოიცა რამდენჯერმე ამ უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე. სიახლე შემდეგშია: მაგალი თოდუამ სპარსული პოეზიის თარგმანში ყურადღება უპირატესად პოეტურ ექსპრესიაზე გაამახვილა და პირველმა გამოიყენა დედნის ორეულის შექმნისას ქართული პოეზიის უმდიდრესი გამოცდილება. მან სცადა თარგმანის თანადროულ პოეტურ მეტყველებასთან ორგანულად დაკავშირება და ამ მიმართულებით დიდ წარმატებას მიაღწია. მაგალი თოდუას თარგმანები იკითხება, როგორც ორიგინალური, მაღალი რანგის პოეზია და ერთადერთი გამართლება ყოველგვარი პოეტური თარგმანისა მხოლოდ ეს არის.

წიგნი, რომელიც მან 1959 წელს გამოაქვეყნა, მოიცავს

კლასიკური ხანის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პოეტის თხზულებებს. თარგმნილია რუდაქის, ფირდოუსის, ომარ ხაიამის, ნიზამის, საადის ჰაფეზისა და სხვათა ლექსები და პოემების ნაწყვეტები. მთარგმნელი არ ღალატობს თავის ტემპერამენტს, რომელიც განსაკუთრებით ვერ ეგუება, როგორცა ჩანს, მისტიკური გენიით აღბეჭდილ პოეტებს — იგი არ თარგმნის ჯალალ ედ დინ რუმსა და აბუ საიდს, ეს მომენტი მთარგმნელის პასუხისმგებლობაზე მიუთითებს და ამ შემთხვევაში სრულიად გამართლებულია.

მაგალი თოდუა შემოქმედებითი თარგმნის პრინციპს იზიარებს ისე, როგორც მთარგმნელთა აბსოლუტური უმრავლესობა, მაგრამ პრაქტიკაში ამ პრინციპს სხვადასხვაგვარად იყენებს თითქმის ყველა მთარგმნელი. დედნისა და თარგმნილის ურთიერთმიმართება უამრავ ვარიაციას ბადებს და ეს საკითხი ხშირ შემთხვევაში ემპირიულადაა გადაწყვეტილი. მაგალი თოდუა კარგად იცნობს ქართულ ძველ და ახალ პოეტურ მეტყველებას. მას შესისხლხორცებული აქვს ძველი ქართულისა და რუსთაველის ლექსიკა და სტილებრივი მოდულაციები, რაც საშუალებას აძლევს მთარგმნელს ბუნებრივად შეურწყას ისინი დედნის განცდიდან მომდინარე შემოქმედებითი განსახიერების ნაკადს. მაგალითისათვის მოვიტანოთ რუდაქის ერთი ლექსი:

აჰა, ესერა, დაჭირხლული
ზამთრის თოშითა,
მოლი და ნეშო რომ არ ჩანდა,
ხმელი ჩალა — კი,
დავანებულა გაზაფხული
და მანის ხელით

არჟანგის მსგავსად მოუხატავს
ველი, ჭალაკი.
ფრთხილად იყავი,
ნუ ენდობი ცხოვრების ნავსა,
თორემ ნიანგთა ბუნაგი არს
ესე ალაგი!

პირველი შთაბეჭდილება ისაა, რომ ეს ლექსი ორგანულად ზის ქართული პოეტური მეტყველების სტიქიაში. აქ ფორმა და შინაარსი აბსოლუტურად ფარავენ ურთიერთს და მცირეოდენი სტილებრივი ხარვეზიც კი არ გვანიშნებს იმას, რომ ლექსი თარგმნილი ან განუცდელია. ათასი წლის წინათ დაწერილი რუდაქის ლექსი თანადროული ქართული პოეტური მეტყველების ორგანული ნაწილია, ისე, რომ დაკარგული არა აქვს არც აღმოსავლური კოლორიტი, არც სიძველის სურნელება.

არსებობს შეხედულება, თითქოს უცხოური პოეზიის კლასიკური ქმნილებების თარგმანი იმ კლასიკური პოეტური კომპონენტების კოპირებით უნდა ხორციელდებოდეს, რომლებიც მას დედანში გააჩნია (მაგალითად, დედნის მეტრი ან კლასიკური რითმები არ უნდა შეიცვალოს ახალი მეტრებითა და ასონანსებით და ა. შ.). მცდარი შეხედულებაა. ყოველი თარგმანი თანამედროვეთათვის კეთდება და იგი უპირველეს ყოვლისა თანადროულობის გემოვნებას უნდა აკმაყოფილებდეს. რა თქმა უნდა, დაცული უნდა იყოს ქრონოლოგიური სიშორის ერთგვარი გრძნობა, რაც მთარგმნელისაგან დიდ ტაქტსა და გამოცდილებას მოითხოვს. მხოლოდ ამ კრიტერიუმით შეიძლება შეფასდეს თარგმანი.

მაგალი თოდუა განსაკუთრებულ ექსპრესიას აღწევს მა-

ღალი და დაბალი რვამარცვლოვანი შაირით გაწყობილ საადის, ჰაფეზისა და ნიზამის ლექსების თარგმანებში.

...ვარდის ფურცლობის ჟამია,
ყვავილმა თავი გვაღირსა.
ბუნების დიდო მებაღეე,
კარი გაგვიღე ბაღისა,
ბაღი ყვავილით მოჩითე,
მტილი მოქარგე მოვითა,
ცხოვრების შფოთით დაღლილი
შენთან ნიზამი მოვიდა.
დეე, ტოკავდნენ ნარგიზნი,
თვალებს იფშვნეტდნენ იანი,
დეე, დასკდნენ და აფშვინდნენ
ვარდთა ბუტკონი რძიანნი.
წელში გამართე ალვები,
მთვარეს უთხარი: გუნება
არ იცვალო-თქო, გელის-თქო
ათქვირებული ბუნება...

ეს ნაწყვეტი უზადოა პოეტური ოსტატობის მხრივ. რიტმი ზღვრული თავისუფლებით მოედინება და არსად ფერხდება. ბგერწერა სრულყოფილია, სიტყვიერი მასალა — იშვიათი გემოვნებით შერჩეული, რაც მთავარია, იგი ქმედითი პოეტური ნიჭის გამოვლინებაა და იკითხება, როგორც ბრწყინვალე ორიგინალური ლექსი.

მაგალი თოდუას წიგნების ძირითად ბირთვს სწორედ ასეთი თარგმანები წარმოადგენენ. მაგრამ შეუძლებელია მოვთხოვოთ მთარგმნელს სისრულე მისი მუშაობის ყველა ეტაპზე. ზოგიერთი მისი თარგმანი. უნდა განვიხილოთ, როგორც ექსპერიმენტი, მითუმეტეს, რომ მეკვლე ამ საქმეში მას, შეიძლება ითქვას, არა ჰყოლია. პრესაში უკვე იყო გამოთქმული

აზრი იმის შესახებ, რომ ზემოხსენებული რვამარცვლოვანი მეტრით თარგმნილი შაირები ზოგჯერ ქართული ხალხური ლექსისათვის დამახასიათებელი სტილებრივი და ლექსიკური ელემენტის ჭარბად გამოყენების ტენდენციას ამჟღავნებს, რაც ძნელად ეგუება ამ პოეტებზე ჩვენს წარმოდგენას.

თოდუასეული თარგმანების შედარებით სუსტი რგოლი, მე ვფიქრობ, ხაიამის რობაიებია. წიგნში მოთავსებულია 106 რობაი და თავისთავად ეს მრავალრიცხოვნება იმის მაუწყებელი უნდა იყოს, რომ მთარგმნელს გულმოდგინედ არა აქვს ისინი დამუშავებული, ვინაიდან რობაის თარგმნა, ისევე როგორც სონეტისა, უდიდეს სიძნელეებთანაა დაკავშირებული და დიდ დროს მოითხოვს. საქმე ისაა, რომ რობაის წინასწარდასაზღვრული სტრუქტურა, რომელიც ამ ტრადიციულ ლექსურ ფორმას გააჩნია, თავისუფალი მოქმედების საშუალებას არ იძლევა, რობაის ოთხ სტრიქონში სამი ერთნაირი რითმის დაძებნა იმითაცაა გართულებული, რომ აზრი ამ ფორმით განცხადებული ნაწარმოებისა უაღრესი კომპაქტურობით უნდა იყოს გადმოცემული. ეს აზრი უმრავლეს შემთხვევაში ღრმადფილოსოფიურია და ხანგრძლივი რეფლექსიის შედეგადაა მიღებული. სწორედ ამ მომენტის გადმოცემა ჰქმნის დიდ სიძნელეს. თარგმანი უპირველეს ყოვლისა ამ შთაბეჭდილების აღძვრას უნდა ემსახურებოდეს, რაც შეუძლებელია მთარგმნელის ღრმა დაუნჯებისა და ამ გზით დედნის აზრის შესაბამისი ძალმოსილებით გარდასხეულების გარეშე. ზოგჯერ ძნელი წარმოსადგენია, თუ რამდენად მცირე როლს ასრულებს ამ შემთხვევაში თუნდაც ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, როგორიც დედნის ენის ცოდნაა. ტექსტი გაშიფრულია და ამომწურავადაა გაგებული, მაგრამ ამის შემდეგ იწყება

უმთავრესი: სათარგმნ ენაზე დედნის ადექვატური სიძლიერით ხელახლადქმნის პროცესი. რობაის თარგმნის სპეციფიკურ სიძნელეს იმიტომ აღვნიშნავ, რომ მკითხველისათვის ცხადი გახდეს, თუ რა შესაძლებლობის მქონეა მთარგმნელი, რომელსაც ხაიამის ათი ან თხუთმეტი რობაის ასე თარგმნა ხელეწიფება:

როგორც ჩქარი ნიაღვარი, როგორც ქარი ველთა,
გაქცეულან დღენი ჩვენი, რაღა დაგვრჩა ხელთა.
სანამ ვცოცხლობ, არ ვინაღვლი ორთა დღეთა გამო:
დღეთა ჯერეთ მოუსელელთა და წარსულთა დღეთა!

მაგალი თოდუა სპარსული ენის სპეციალისტია. იგი წლების მანძილზე მუშაობდა ამ ენის შესწავლაზე და იცნობს მას მთელი სისავსით, ისტორიული პერსპექტივითა და ასოციაციური დაყურსულობით. ასევე გულმოდგინედ აქვს დამუშავებული მთარგმნელს მშობლიური ენის ძველი და ახალი პოეტური ძეგლები, რომელთა სტილებრივ ნიუანსებს უმრავლეს შემთხვევაში შეუმცდარად გრძნობს, მაგრამ თარგმნისათვის საჭირო ეს აუცილებელი კომპონენტები ამაო იქნებოდა, რომ მთარგმნელი არ ფლობდეს ქმედით ნიჭს, ურომლისოდაც ქართულ ენაზე ვერ შექმნიდა პოეტური ღირებულების მქონე ორეულებს.

მაგალი თოდუას ნაყოფიერი მუშაობა კლასიკური სპარსული პოეზიის თარგმნის საქმეში ჯერ არაა დასრულებული. ათი წლის განმავლობაში მან ცალკე წიგნებად გამოაქვეყნა რუდაქისა და ნიზამი განჯელის პოეზია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი წიგნებადვე გამოსცემს საადის, ჰაფეზისა და სხვა სპარსული პოეტების კრებულებს, რომელთა თარგმანები მას

ნაწილობრივ უკვე შესრულებული და დაბეჭდილი აქვს უკანასკნელ წიგნში.

დიდი მნიშვნელობა ამ საქმისა ცხადი გახდება, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ კლასიკური ხანის სპარსული პოეზია დიდი ხანია, რაც თარგმნილია ყველა კულტურულ ენაზე და რომ მან გარკვეული როლი შეასრულა ამ ენებზე პოეტური კულტურის გაღრმავებასა და დახვეწაში.

1961

მთარგმნელის გამარჯვება

ქართულად ომარ ხაიამის თარგმნა იმთავითვე სწორი გეზით წარიმართა. 1927 წ. ჟურნალ „კავკასიონში“ დაიბეჭდა სპარსული ენის სპეციალისტისა და ცნობილი მეცნიერის იუსტინე აბულაძის მშვენიერი პროზაული თარგმანები, რომლებშიც მკითხველი სცნობდა დიდი სკეპსისით შეპყრობილ შემოქმედს. 1947 წ. ცალკე წიგნად გამოვიდა სპარსული ენის მეორე სპეციალისტის ამბაკო ჭელიძის მიერ ლექსად თარგმნილი 498 რობაი. ეს რობაიები მანამდე სხვა კრებულებში იბეჭდებოდა: 1933 წ. „სპარსულ ლირიკაში“ და 1936 წ. „ირანელ ლირიკოსებში“. მიუხედავად იმისა, რომ ჭელიძისეული თარგმანები მხოლოდ ნაწილობრივ გადმოსცემდნენ ხაიამის პოეზიის ძალმოსილებას (რამდენადაც თარგმნიდა მეცნიერი და არა პოეტი), მათ თავის დროზე დიდი გამოხმაურება ჰპოვეს. 1959 წ. მაგალი თოდუამ, აგრეთვე სპარსული ენის სპეციალისტმა და შემოქმედმა მთარგმნელმა, გამოსცა თავისი „აღმოსავლური პოეზია“, სადაც ხაიამის 106 რობაი არის მოთავსებული. ამ წიგნში სპარსული პოეზიის ბრწყინვალედ თარგმნილი ნიმუშებია დაბეჭდილი. მაგრამ ომარ ხაია-

მის რობაიები მთარგმნელის შესაძლებლობის, ამ შემთხვევაში მე ვიტყოდი: ტემპერამენტის ფოკუსში არ იყო მოქცეული, რაც აღინიშნა კიდევაც (იხ. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი", 1961, 28. III). და აი, ახლახან გამომცემლობა „ნაკადულის" მსოფლიო პოეზიის სერიაში გამოვიდა ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ თარგმნილი „ომარ ხაიამი", რომელიც ერთგვარად ასრულებს ამ მხრივ წარმართულ მუშაობას. წიგნი კარგად გაუფორმებიათ ო. ჯიშკარიანსა და თ. მირზაშვილს, მხოლოდ ერთი ლაფსუსი უნდა შეინიშნოს: გვერდების ქვემო სამკაულად ვერცხლის სურისა და აზარფეშის დახატვა გაუმართლებელია. უნდა იყოს დოქი და ჯამი, რაც ორგანულია ხაიამისებური მეტამორფოზებისათვის: ადამიანი — თიხა, ანუ მიწა — დოქი. წიგნი ათიათასიანი ტირაჟით გამოვიდა და უმალ გაიყიდა.

რა უპირატესობა აქვს ამ თარგმანს წინა თარგმანებთან შედარებით? ჩვენ აქამდე მხოლოდ ვიცოდით, რომ ხაიამი ღრმად მოაზროვნე ფილოსოფოსი, მათემატიკოსი და ვარსკვლავთმრიცხველი იყო. ახლა ჩვენ ვგრძნობთ ამას. მთარგმნელის მიერ ხაიამის პოეზიის სწორმა გაგებამ განაპირობა რობაიების ოსტატურად თარგმნის მაღალი დონე და ის სწორი ტონი, რაც ბუნებრივად გამომდინარეობს მათი თარგმნის ასეთივე პრინციპიდან. უკანასკნელ თარგმანში არა მარტო გარეგნულად არის დაძლეული რობაის ფორმა, არამედ შინაგანადაც და ეს არის მთარგმნელის უეჭველი გამარჯვება.

ეს კანონიკური სალექსო ფორმა შემთხვევით არ აურჩევია ხაიამს. ზუსტ გამოთვლებსა და დისკურსიულ აზროვნებას მიჩვეულ მის გონებას მდგრად და რაციონალურ ჩარჩოში უნდა მოექცია ის უაღრესად მწუხარე და ზოგჯერ შემაძრწუნებელი

ხილვები, რომელთა მეორე მხარეს თავაწყვეტილი დროსტარების ქადაგება წარმოადგენდა. მხოლოდ უტრირებული ლაკონიზმით აღბეჭდილი ენერგიული გამოთქმა დააშოშმინებდა მის პოეტურ ვნებათაღელვას.

ქვეყნად რაიმე, ქარის გარდა, არ არსებულა,
რაც არსებულა — დაქცეულა, არ ავსებულა.
არარსებული არსებულად ჩათვალე, ძამო,
არსებული კი მიიჩნიე არარსებულად.

ძველ თარგმანებში ხაიამი უმთავრესად ჰედონისტური ასპექტით იყო წარმოდგენილი და უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იყო საქართველოში მისი რამდენადმე იაფი პოპულარობის ძირითადი მიზეზი. დავიწყებული იყო ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ ხაიამის პოეზიაში გამოვლენილი შვებისა და განცხრომის მოტივები ძველი ბერძენი ლირიკოსების, ტანის ეპოქის ჩინელი პოეტებისა და ადრეული ხანის არაბი მგოსნების მსგავსად, სამყაროს იდუმალების ძიებაში და სიცოცხლის სწრაფი წარმავლობის გამო შეღონებული გონების ბუნებრივი რეაქცია იყო და არა იაფფასიანი დროსტარების გამოხატულება. ამ მცდარი გაგებიდან მოდიოდა ქართულად თარგმნილი ბევრი რობაის ყოველგვარი ინტელექტუალიზმისაგან გაძარცული „აშოღლანური“ ტონი, რაც აბსოლუტურად გამორიცხულია ხაიამისათვის. მისი პოეზიის ლოდსაკიდურია ჭეშმარიტების შემმეცნებელი პიროვნების დამცხრალი პათოსიდან გამომდინარე სკეპტიკური განწყობილება:

აზრთა მარგალიტს ვინც კი ხვრეტდა ბასრი გონები“.
ღვთის არსებაზე ვინც დახარჯა სიტყვის კონები,
იდუმალ ქსელში გზა აებნა, მოჰქანცა ენა
და ძილს მიეცა დაღლილი და შენაღონები.

ბუნებრივია, ასეთი ფიქრების შემდეგ მას ჰორაციუსისეული განწყობილება დაუფლებოდა: „დღეისით დასტკბი, ხვალინდელის ნაკლებად გწამდეს“ და იგი სასწრაფოდ ჰმოძღვრის თავის ჰაბუკ თანამეინახეს: „გუშინდელ დღეზე ნუ მოჰყვები სევდას და ნაღველს, მთელ გუშინდელ დღეს დღევანდელი წამი სჯობია“...

ვახუშტი კოტეტიშვილის „ომარ ხაიამში“ 147 რობაი არის შეკრებილი. მათგან მხოლოდ 27-ია თარგმნილი სხვადასხვა მეტრული საზომით. ძირითადი მეტრი თოთხმეტმარცვლოვანია (5—4—5) და უკვე ამით ცნაურდება მთარგმნელის სწორი გუმანი. რობაიების უმრავლესობა შესანიშნავად არის თარგმნილი, ხოლო ბევრი — ბრწყინვალედ. ცხადია, რომ ვახუშტი კოტეტიშვილს რუდუნებით უმუშავია რამდენიმე წლის განმავლობაში. კრებულის სიმცირე ამ შემთხვევაში არაფრის მთქმელია. იგი დიდი პოეტური ენერგიის დახარჯვის შედეგად არის შექმნილი, ვინაიდან რობაის თარგმნა უაღრესად შრომატევადი სამუშაოა. როგორ გინდათ დაძებნოთ სამი ერთნაირი რითმა ოთხი სტრიქონისათვის ისე, რომ ბუნებრიობა ოდნავ მაინც არ შეილახოს სტროფში. არადა, ეს სტროფი ფაქტიურად დამთავრებული ლექსია, რომელიც ღრმა რეფლექსიის შედეგად მიღებული აზრის მკაფიოდ გამოხატვას ემსახურება. ასეთ ლექსში ყოველი ხარვეზი თვალნათლივა ჩანს, ისე, როგორც მბრწყინავ საგანზე უმცირესი ლაქა.

რაც უფრო კარგად არის დაძლეული ეს ფორმა. მით უფრო ლაღად, თავისუფლად იკითხება იგი, მაგრამ ამან არ უნდა შეაცდინოს მკითხველი. ეს თვისებები ხანგრძლივი შთაგონებისა და გულმოდგინების შედეგია და საუკეთესო ჯილდოა გაწეული შრომისათვის...

სულს გაეყრები, ვერ გაიგებ ვინა ხარ, რა ხარ,
ღვთის საიდუმლო ფარდის იქით ვერაფერს ნახავ,
დალიე ღვინო, ვინ რა იცის, საიდან მოხველ,
ღაღად იცხოვრე, ვინ რა იცის, საითკენ წახვალ.

კრებულში გვხვდება რამდენიმე რობაი, რომლებიც ჩემის აზრით, სრულყოფილი იქნებოდა, მცირე ნაკლი რომ არ ახლდეთ. არ ვიცი, მთარგმნელისათვის საჭირნოა თუ არა ამ ნაკლის არსებობა, ხოლო თუ საჭირნოა, ურიგდება თუ არა მათ. ყოველ შემთხვევაში, პოეტურ პრაქტიკაში ხშირია შემთხვევა, როცა მთლიანობით აღბეჭდილ ლექსსა ან ლექსურ ერთეულში შეიმჩნევა ისეთი ელემენტი, რომელიც ზღვრული სისავსით ვერ პასუხობს თავის დანიშნულებას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შეუცვლელად რჩება თავის ადგილას იმის გამო, რომ ავტორს ამოწურულად მიაჩნია მის ხელთ მყოფი ყველა შესაძლებლობა, ან იმის გამო, რომ მოცემულ მთლიანობაში ობიექტურად მართლაც არ არსებობს ასეთი შესაძლებლობა. განვიხილავ ამ ხარვეზებს.

ამ რობაის მეოთხე სტრიქონი სუსტია. (გვ. 9) დიფერენცირებული „ღრმად ჩაიმარხა“ ცრუ შთაბეჭდილებას ჰქმნის. „კევრთან“ და „ბეერთან“ გარითმული „მტვერი“ თიშავს ამ სტრიქონს. პირველის მაგივრად „მიწას გარია“ აჯობებდა, იმ შემთხვევაში თუ „მტვერის“ მაგივრად „ტევრი“ იქნებოდა დავიწყების სიმბოლო. ეს უკანასკნელი მთარგმნელმა ალბათ უარყო იმის გამო, რომ დედანს არ დაშორებოდა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ღირდა ამის გაკეთება, რითაც ქართული რობაი ოთხი წილით მოიგებდა ერთის წინააღმდეგ. მე-17 გვერდზე, პირველ სტრიქონში ზის „ქვეყნად რქმეული“, რაც „ქვეყნად სახელწოდებულს“ უნდა ნიშნავდეს და მკითხველი, რა თქმა უნდა,

ხვდება ამას. მაგრამ პირველი შთაბეჭდილება „ქვეყანაში დარჩმეულის“ მნიშვნელობასაც აღძრავს, ამიტომ სრულყოფილი ვერაა. ეს რობაი ბრწყინვალეა და რომ შეიძლებოდეს, ღირს ამ ხარვეზის გასწორება, ისევე როგორც „უძლურქმნილის“ შეცვლა (გვ. 20). მე-19 გვერდზე გვაქვს: „შენი სიტურფით ამ ჩვენ დარდთა ბჭე გადალახე“. მეორე მუხლში „ამ ჩვენ დარდთა“ მეტისმეტად დანაწევრებულია და მძიმედ იკითხება, მითუმეტეს, რომ მას ისევ ერთმარცვლოვანი „ბჭე“ მოსდევს. მე მგონი, უბრალო „ჩვენი სევდის“ აჯობებდა. მაგრამ მე მაქვს არსებითი ხასიათის შენიშვნაც. ეს შენიშვნა ეხება ერთ გადმონაშთს, რომელიც მთარგმნელმა მაგალი თოდუას ხაიამისეული თარგმანის პრაქტიკიდან გაიზიარა. მ. თოდუას წიგნში ვკითხულობთ:

ჰეი, ლამაზო, ლამაზო, ნუღარ დამაგდე ხელადა.
მეჩვენე ვარდი და დარდი გულს მომეშვება ხელადა.
ერთი ხელადა ამივსე, დავსხდეთ და ერთად დაველიოთ,
მანამდის, სანამ მოვკვდებით და თვით გავხდებით ხელადა.

შესანიშნავი ტექნიკური ოსტატობით თარგმნილ ამ რობაის, თავისი მეტრის გამო, რომელიც მეტისმეტად ვაჟკაცური ინტონაციით იკითხება და ამიტომ ძნელად ეგუება ყოფიერების ბნელ და აუხსნელ მოვლენებზე დაუნჯებულ აღმოსავლურ ბრძენზე ჩვენს წარმოდგენას, ვერ მივიჩნევთ ტიპიურ ხაიამისეულ თარგმანად თუნდაც იმიტომ, რომ იგი მდიდარი მაჯამით არის შემკული. შაირი ხაიამის თარგმნისას მხოლოდ გამონაკლისის სახით შეიძლება დაიშვას და, როგორც მაგალი თოდუასთან, ისევე ვახუშტი კოტეტიშვილთან, მაღალ და დაბალ შაირზე აგებული რობაი მხოლოდ თითოჯერ გვხვდება.

მეორე — ფაქტიურად იმეორებს პირველის ცდას: „ერთ დროს ეს ჩემი ხელადა ალბათ ჩემსავით ღელავდა, მზეთუნახავის ნაწნავი ბორკავდა ქცეულს ხელადა“. მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი არ ეშვება ამ უკვე ნახმარ და თუნდაც ამიტომ იაფ კალამბურს და სხვა, მისთვის ტიპიურ რობაიებშიც იყენებს: „მოდი, მოგვართვი ღვინის ერთი ხელადა ხელად, ვიდრე ხელადა შეუქმნიათ ჩვენი ტალახით“, „ერთი ხელადა მეჯურჭლისგან ვიგდე ხელადა,... ახლა ლოთების ხელთა ვარო, როგორც ხელადა“. „ოდეს ღვინით შევზარხოშდი რა შევიქენ ხელად, გამოვცალე ხელადა და ქვას ვახალე ხელად“. ეს არის ჩემი ერთადერთი ნამდვილი შენიშვნა და მე ვისურვებდი, შემდეგ გამოცემებში მკითხველებს აღარ შეხვედროდეთ ეს კალამბური, რომელიც მუშაითობის შთაბეჭდილებას უფრო ახდენს, ვიდრე სიტყვებით დიდოსტატური თამაშისას.

მთარგმნელს სურდა მოეცა აღმოსავლური განწყობისა და ქართული სიტყვის ნატიფი შენადნობი, რომელშიც გემოვნებით იქნებოდა დაცული პროპორციები და იგი ახერხებს ამას: „განთიადია, ნებიერო, წამოდექ ზეზე“, ამგვარი სტრიქონის აგებას ფაქიზი პოეტური ალღო უნდა. ან:

ტუსის ციხეზე შემჯდარიყო ფრინველი ერთი,
ქვიქაუსის თავის ქალა დაედო ფერხთით,
ეუბნებოდა სინანულით: აფსუს, რა იქნა
შენი ბუკის და ნაღარის ხმა, სად არის ღმერთი.

მთარგმნელი აქაც ახერხებს ოქროს შუალედის დაცვას. სიტყვას „აფსუს“ ტენდენცია აქვს ვულგარული ტონი შემოიტანოს, ხოლო იდიომს „სად არის ღმერთი“ — ხალხური, მაგრამ მთარგმნელი ლექსის მთლიან განწყობას უმორჩილებს ამ

ტენდენციებს და ანეიტრალებს მათ. ქართული პოეტური მეტყველებისა და პიროვნული ტემპერამენტის მეოხებით იგი სიცოცხლეს ანიჭებს რვა საუკუნენახევრის წინათ შექმნილ სტრიქონებს და თუმცა მკვეთრად იცავს ხაიამის პოეზიის სპეციფიკას, წიგნის შიგნით ქართულ „ველტბილდს“ ჰქმნის, რაც შეუმჩნევლად, მაგრამ მომნუსხველად მოქმედებს მკითხველზე. მხოლოდ ხანდახან ეს „ველტბილდი“ პანიური სიხალისით იცქირება სტრიქონებს შუა და წიგნს ჭაბუკური ენერგიულობითა და შემართებით ავსებს („ვარდობისთვე, რუის-პირს ატეხილი ჭალაკი, ორიოდე სატრფო და ჩუმი, მყუდრო ალაგი“...). ამ მსოფლშეგრძნებას აძლიერებს სისხლჭარბი და ძარღვმაგარი ქართული, რაც არასოდეს გადადის ფოლკლორულ ინტონაციებში. ძველი ქართულის სტილებრივ მოდულაციებს ვახუშტი კოტეტიშვილი ზომიერად იყენებს, თუ არ ჩავთვლით 27-ე გვერდის ბოლო რობაის. მაგრამ უმთავრესი მაინც ის არის, რომ პოეტური ტალანტის მეოხებით მან შესძლო ომარ ხაიამის პოეზიისაგან მოგვრილი მთლიანი ხილვა მაღალპოეტური ქართული ლექსით გამოეხატა და ამრიგად დაეგვირგვინებინა ორმოცი წლის მანძილზე „რობაიათის“ მთარგმნელების მიერ გაწეული შრომა.

1963

აბუ-ლალა-მაარის ახალი თარგმანი

XX საუკუნის ქართული ლირიკის განვითარების გზაზე საცნაურია ერთი გარემოება, რომელიც, მე ვფიქრობ, ყველაზე თვალსაჩინოდ ქართულად თარგმნილი უცხოური პოეზიის ნიმუშების ურთიერთშედარებისას მჟღავნდება. მხედველობაში მაქვს ქართული პოეტური მეტყველების ენობრივი სტილის დახვეწა. ამ მოვლენას ძირითადად განსაზღვრავდა ქართული პოეზიის 1500-წლოვანი ტრადიციის გაცილებით ღრმა და სწორი გაგება, რომელმაც ენობრივი უნივერსალიზმი მიანიჭა პოეტურ მეტყველებას და როგორც სტილებრივად, ისე ინტონაციურად ღრმად ეროვნული იერი დაუბრუნა მას. თარგმანებში ყველაზე თვალნათლივ ჩანს-მეთქი ეს პროცესი იმიტომ, რომ XX საუკუნის ლირიკის მთლიან ნაკადში ისინი კუნძულებივით, მეტნაკლები ხანგრძლივობის ქრონოლოგიური დისტანციებით არიან ერთმანეთისაგან დაშორებულნი და ამდენად, უფრო მკვეთრად ამჟღავნებენ დროში დაგროვებულ ცვლილებებს. ქართული ლირიკის განვითარების ეს გზა განაპირობებდა ბევრ შემთხვევაში პოეტური თარგმანის ხარისხს, ხშირად მაშინაც კი, როცა ის პირველხარისხოვანი შემოქმედის ხელიდან იყო გამოსული...

1931 წელს და განმეორებით 1936 წელს, გამოვიდა ჩვენი შესანიშნავი პოეტის ტიციან ტაბიძის მიერ თარგმნილი „აბუ-ლალა-მაარი“. ეს თარგმანი, ფაქტიურად, შედეგი იყო იმ კონტაქტისა, რომელიც დამყარდა ქართველ და სომეხ ლიტერატორთა შორის, როცა ქართველ მწერალთა დელეგაცია სომხეთში მოგზაურობისას ეცნობოდა მეზობელი ხალხის ძველსა და ახალ კულტურას. ამ ამბებთან დაკავშირებით, კერძო საუბარში სიმონ ჩიქოვანმა მოიგონა: ერთ-ერთ წვეულებაზე, რომელსაც გალაკტიონი და ავეტიქ ისააკიანიც ესწრებოდა და რომელსაც ტიციან ტაბიძე თამადობდა, სომეხი მეგობრების მიერ გამოთქმული იყო სურვილი, ისააკიანის პოემა ეთარგმნა რომელიმე ქართველ პოეტს (სახელდებით ნახსენები იყო ფოფილა მხოლოდ გალაკტიონი, როგორც მსოფლშეგრძნებითა და ოსტატობით ამ საქმისათვის ყველაზე უფრო შესაფერი). მაშინ ტიციან ტაბიძეს სომეხ და ქართველ მეგობართა წინაშე დაუდევს პირობა, რომ იგი თარგმნიდან ამ ნაწარმოებს. მან შეასრულა ეს დაპირება და ქართველ მკითხველს არა მარტო საშუალება მისცა გასცნობოდა ახალი სომხური პოეზიის ბრწყინვალე ნაწარმოებს, არამედ მისი ავტორის გულისთქმაც მოასმენინა: „მე ბედნიერად ვგრძნობ ჩემს თავს, რომ ჩემს პოემას ვიხილავ უდიდესი შოთა რუსთაველის უკვდავ ენაზე...“ ამდენად, ეს წიგნი ქართველი და სომეხი ხალხის მეგობრობის ამაღელვებელი დოკუმენტია.

წინასიტყვაში ტიციან ტაბიძე წერდა: ჩემს მიზანს შეადგენდა აღმეძრა სურვილი ჩემს თანამედროვე ქართველ პოეტებში, დაწაფებოდნენ მეზობელი ხალხის მწერლობის შესწავლას და გაცნობას და პირველი ცდა მარცხითაც რომ გათავდეს, არ იქნება მომაკვდინებელი ცოდვაო... იგი მიმართავდა

ავეტიქ ისააკიანს. მიელო ეს თარგმანი, როგორც ნიშანი მისდამი სიყვარულისა და არა როგორც „დასრულებული ქმნილება“. ამ პოემის თარგმნისას ტიციან ტაბიძეს ქართული კულტურის ინტერესები ამოძრავებდა მხოლოდ: „რამდენადაც ვიცი, „აბუ-ლალა-მაარი“ თერთმეტ სხვადასხვა ენაზეა თარგმნილი და აუცილებელი იყო მისი ქართული თარგმანიც არსებულიყო“. ამის შემდეგ ეს პოემა სრულად და ნაწილობრივ, რამდენჯერმე ითარგმნა ქართულად შილაკაძის, სულაკაურის, მელიქსეთ ბეგის მიერ. მაგრამ ისინი სხვადასხვა მიზეზების გამო არ გამოქვეყნებულა (საგულისხმოა, რომ „მერანი“ სომხურად ხუთჯერ არის თარგმნილი). თავისთავად ეს ფაქტი მეზობელი ხალხის მწერლობის შესწავლისა და გაცნობის დიდ წყურვილზე მეტყველებს და ამდენად მიღწეული ჩანს ის მიზანი, რომელსაც ტიციან ტაბიძე ისახავდა.

1963 წელს „ნაკადულმა“ გამოსცა რევაზ თვარაძის მიერ თარგმნილი „აბუ-ლალა-მაარი“, რაც ერთხელ კიდევ ადასტურებს ქართველი მკითხველის ამ პოემით განსაკუთრებულ დაინტერესებას. ერთგვერდიან წინათქმაში მთარგმნელი სავსებით მართებულად წერს: „არა მგონია, საჭირო იყოს მკითხველის წინაშე მობოდიშება იმის გამო, რომ მე ხელი მივყავი ერთხელ უკვე თარგმნილი (ისიც ტიციან ტაბიძის მიერ) ნაწარმოების ხელახლა თარგმნას. „აბუ-ლალა-მაარი“ ისეთი ქმნილებაა, რომლის სრულყოფილი თარგმანის შესასრულებლად არამცთუ ერთი — სამი და ოთხი ცდაც არ იქნება საკმარისი. გარდა ამისა, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ტიციან ტაბიძე ემყარებოდა ვალერი ბრიუსოვისეულ რუსულ თარგმანს, რომელიც, თავის მხრივ, ორიგინალს საკმაოდ დაშორებულია. ეს ჩემთვის ცხადი შეიქმნა, როდესაც გავეცანი ავეტიქ

ისააკიანის ახლო ნათესავის, ლიტერატორ ა. გ. ისააკიანის მიერ საგანგებოდ ქართველი მთარგმნელისათვის ახლახან გაკეთებულ ჩინებულ ბწკარედს".

ორიოდე სიტყვა ბწკარედის შესახებ: მიაჩნიათ, რომ ბწკარედის მეშვეობით თარგმნა მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაშია დასაშვები და რომ უკვე ამის გამო თარგმანი სრულყოფილებას ვერ დაიჩემებს. საჭიროდ მიაჩნიათ აღნიშნონ, რომ თუ ახლა ბწკარედის მეშვეობით ითარგმნა რაიმე, ეს შეჭირვებისაა და მოვა დრო, როდესაც ნაწარმოები უშუალოდ დედნიდან გადაითარგმნება. ასეთი მიდგომა ყოველთვის არ არის გამართლებული. პირუკუ. ზოგჯერ იგი საქმის არსს არათუ მცდარად, მახინჯი სახითაც კი წარმოგვიდგენს. ამ ოცდაათი წლის წინათ „აბუ მაარის" წინასიტყვაში ტიციან ტაბიძე ჩიოდა: მე არ ვიცი, ჩემდა სამწუხაროდ, სომხური ენა, თუმცა ეს არ არის მარტო ჩემი მწუხარებაო... ეს ნაკლი თავიდან იქნება აცილებული, როცა მწერლობაში გამაგრდება ახალი კადრები. ახალი კადრები გამაგრდა, მაგრამ ეს „ნაკლი" თავიდან ვერ იქნა აცილებული, რადგან სინამდვილეში პოეტისათვის ეს შესაძლოა მწუხარება იყოს და არა ნაკლი. ძნელია რომელიმე ერის პირველხარისხოვან, უძლიერეს პოეტებსა და სიტყვის ოსტატებს შორის დაიძებნოს ისეთი კაცი, რომელშიაც ბედნიერად იქნება შერწყმული თარგმნის სურვილი და თარგმნისადმი სპეციფიკური მიდრეკილება, მსოფლიო მნიშვნელობის არმქონე ენებზე არსებული, შედარებით ნაკლებად ცნობილი ან მცირერიცხოვანი ერების პოეზიით დაინტერესება და მისი ენის ცოდნა.

ქართული და სომხური პოეზიის ბრწყინვალე თარგმანები არსებობს რუსულ ენაზე და ყველა მათგანი პწკარედების მე-

შვეობით არის გაკეთებული. პოეტური ნაწარმოების თარგმნისას უცხო ენის ცოდნა ყოველთვის არ არის გადამწყვეტი მნიშვნელობის ფაქტორი იმისათვის, რომ თარგმანი მხატვრული თვალსაზრისით მაღალ დონეზე იდგეს, მაშინ როდესაც მთარგმნელის პოეტური ძალისა და ოსტატობის ხარისხს ყოველთვისაც ენიჭება ასეთი მნიშვნელობა. ენის ცოდნის ზედმეტად წინწამოწეული ლოზუნგის ჩრდილში ხშირად იმალება მთარგმნელის შემოქმედებითი უსუსურობა და პოეტური ქმნილების რთული იეროგლიფური ენის სრული უცოდინარობა.

პოემა „აბუ-ლალა-მაარი“ ავეტიქ ისააკიანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებია. „როგორც მ ე რ ა ნ ი ბარათაშვილისა, — წერდა ტიციანი, — ისე ა ბ უ მ ა ა რ ი ავეტიქ ისააკიანის, პროდუქტია ერთნაირ საზოგადოებრივ ძალთა განწყობილებისა“. ორივე ნაწარმოები პროტესტია „ფეოდალურ კარჩაკეტილი და ფუქსავატი ცხოვრებისა“, სადაც თავისუფალი სული გასაქანს ვერ პოულობს. „აბუ მაარის ქარავანს უნდა დატოვოს ეს უპერსპექტივო ქვეყანა, სადაც გაბნეფებულია სიცრუე და ორპირობა“, გონებაშეზღუდულობა და ამაოება. ამგვარ განწყობილებათა გასაშლელად ავტორი ვერ მონახავდა არაბი პოეტის აბუ-ლალა-მაარიზე შესაფერის პერსონაჟს.

XI საუკუნის ეს დიდი მოაზროვნე და პოეტი — „სიბრმავისა და მარტოობის ორმაგი ციხის მძევალი“, რომლის ხან მსუბუქი, ხან კი შხამიანი ირონიით დაყურსული ნატიფი გონება მხოლოდ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ განიხვნა ჩვენთვის, „ეს ბრმა ბერიკაცი — დასცინოდა თავის თვალხილულ თანამედროვეთ. მათ არ ესმოდათ და ვერც გაუგებდნენ მას.

ეს იყო გონება ღრმა სკეპტიკოსისა და პესიმისტისა, რომელიც უარყოფდა არა მარტო გარემომცველი სამყაროს ძოა რულ ნორმებს, არამედ მისთვის ცნობილ ყველა სისტემასაც... შესაძლოა, მოციმციმე გონების თამაშში ნახულობდა იგი ერთადერთ ნუგეშს, თამაშში, რომლითაც მხოლოდ მას შეეძლო დამტკბარიყო, ცდილობდა რა დაევიწყებინა სამყაროზე თავისი ფიქრების სრული ნეგატიურობა" (კრაჩკოვსკი).

ეს ნეგატიურობა მკაფიოდ არის გამოვლენილი ისააკიანის პოემაში. ბევრი ადგილი აბუ მაარისა და მუთანაბის ზოგიერთი სენტენციის პირწავარდნილი პერიფრაზია, რითაც კარგად არის გადმოცემული შუასაუკუნეთა არაბული პოეზიის საერთო ტონი. მუთანაბი იმიტომ ვახსენე, რომ ცნობილია მისი ზოგიერთი აზრის თანხვდომა მაარის შეხედულებებთან (ისინი თანამედროვენი იყვნენ), მაგალითად, ღვინოსა და ქალებზე. გარდა ამისა, სწორედ იგი იყო ქცეული „მარად პილიგრიმად" და არა მაარი, რომელიც სიბრმავის გამო თავის ადგილსამყოფელს არ მოშორებია.

პოემა იწყება მაგიური სტრიქონებით, რომელთაც შუასაუკუნეთა არაბული აღმოსავლეთის სურნელება მოაქვთ:

აბუ-ლალა-მაარი,
სახელგანთქმული მგოსანი ბაღდადისა,
დიდხანს ცხოვრობდა ხალიფების ბრწყინვალე ქალაქში შვებითა და დიდებით მორჭმული.
დიდგვაროვანთა და ჩინებულთა ნადიმებზე მეინახედ მჯდარა,
განსწავლულ კაცთა და ბრძენმოძღვართა შორის უპაექრია.
ჰყავდა მეგობრები გულის მოზიარე,
კიდით-კიდემდე მოვლო უცხო ქვეყნები,
შეისწავლა მრავალი ქვეყნის რჯული და წესი,

და მისი სული ჩასწვდა ადამიანს,
შეიცნო და შეიძაგა კაცთა ნათესაი და მისი კანონები.
და ვინაიდან არ ჰყავდა ცოლი და არც მემკვიდრე ესეა,
გლახაკებს დაურიგა მთელი ქონება,
აქლემთა ქარავანს მცირე საგზალი აჰკიდა
და ერთ ღამეს, როცა ბაღდადმა ძილს მისცა თავი,
იდუმალ დააგდო ქალაქის კარიბჭე.

ამ რამდენიმე სტრიქონში კონცენტრირებულად მოცემულია პოემის გმირის მთელი თავგადასავალი, ხოლო თავად პოემა მისი უკანასკნელი უდაბნოდ გაჭრის, მზისაკენ სწრაფვის ლირიკული აღსარებაა. ამ აღსარებათა შინაგანი დაძაბულობა ზოგჯერ იმდენად დიდია, რომ ისინი უნებურად გვახსენებენ შესაბამის სიტუაციებს ქართული პოეზიის მრავალსაუკუნოვანი საგანძურიდან. მთარგმნელი ძირითადად იყენებს რუსთაველის, ბარათაშვილისა და გალაკტიონის, ამ შემთხვევაში მისთვის საჭირო ხილვებს, ფრაზობრივ მოდულაციებსა და ლექსიკას, თუმცა იგი ასევე ოსტატურად ფლობს ძველი და კლასიკური ხანის ქართული პოეზიის ექსპრესიულ საშუალებათა დიდ მარაგს. ეს მარაგი მოუნელებელი კენჭების სახით არ არის მიმობნეული პოემაში, არამედ, ხატოვნად რომ ვთქვათ, მის ზეთშია გახსნილი პოეტური საღებავები, რომლებიც სხვაგვარად გამძლეობასა და ბრწყინვალებას დაჰკარგავდნენ:

აჰა, აღსრულდა, განეხენენ ცანი,
ჩამომხობილნი მრუმე ღრუბლებად,
ვპოვე ყარიბმა თვალშეუდგამი
და უნაპირო თავისუფლება...
აღმოხდა მნათი — მზე დიდებული,
მზე მოელვარე, მწველი, ცხოველი

და უდაბნოის თვალშეუდგამი
ცეცხლად აღანთო სივრცე ყოველი...
შენ, საწყაულო აღუვსებელო,
დამათრობელო ცეცხლოვან ღვინით...

მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს მთარგმნელს ხელეწიფება რაიმე გააკეთოს ტრადიციული ლიტერატურის თუნდაც სრული შეთვისებისა და ასიმილირების საფუძველზე, თუ მას არ გააჩნია პოეტური წვდომისა და ქმნადობის პიროვნული პათოსი, რომლის გარეშე საერთოდ არ არსებობს არა მარტო ორიგინალური ნაწარმოები პოეტისა, არამედ არც ერთი ცოტა თუ ბევრად ღირებული პოეტური თარგმანიც. ოღონდ საქმე ის არის, წვდომის რა სიღრმე, ქმნადობის რა ძალა, სიტყვის უმცირეს, დიფერენციალურ გადახრათა შეგრძნობის რა უნარი ან, მოკლედ, როგორი გემოვნება გააჩნია მთარგმნელს.

აღარ ვიხილავ წყეულ ქალაქებს,
ბრბო არასოდეს შემეგებების,
კაცთა, გულმხეცთა, მომძავეთა
მძვინვარება და ფუჭი ვნებები.
არამც დაებრუნდე მშობლიურ სახლში,
თავად ჩავაქრე ჩემი კერია,
ქონებისა და სახლის მფლობელი —
ჰეშმარიტს ვიტყვი — თავის მტერია...
ყარიბად ვიცი, კარვად მეყოფა
ეარსკვლავთვალება ზეცის თავანი,
სავანედ გზა და კმარის მეგობრად
გამოყოლილი გზას ქარავანი...

რევაზ თვარაძის პოეტური სტილისათვის დამახასიათებელია ლექსიკური პურიზმი. დახვეწილი სინტაქსი და ფრაზათა

რთული, ამავე დროს უაღრესად დინამიკური აგებულება. ამ გეზით იგი გალაკტიონის უკანასკნელი პერიოდის ლექსების გამოცდილებას იზიარებს, რომელიც თავის მხრივ, ძველქართული პოეზიის შინაგან კანონზომიერებას ეყრდნობოდა. რევაზ თვარაძე შესანიშნავად ფლობს ლექსის გალაკტიონისებური ინსტრუმენტალობის საიდუმლოებასა და შეუჭირვებლად იყენებს კიდეც მას.

მოვალს და წარვალს კვლავ ნათესავი
მისი შეცნობის ვერ მოიმედე,
ცოტასა მისწვდნენ ოდენ მგოსნები
და მცირედ სიტყვა გამოიმეტეს.
არვის უხილავს მისი საწყისი,
არც დასასრულის იყოს მხილველი,
ანუ ბგერათა ვის უსმენია
ან დასასრული, ან თქმა პირველი.

ამ ნაწყვეტის გამოთქმაში ბუნდოვნად გამოსჭვივის გალაკტიონის ლექსის „ვარდების“ ინტონაციური ვიბრირება მაგრამ ერთიორჯერ გეხვდება აშკარა გალაკტიონიზმიც: „რომელი არსი იყო უსიზმრო“, „კურთხევა შენზე გარდამოვიდეს“. ეს სტრიქონები, ჩემის აზრით, პერიფრაზებია იმავე „ვარდებიდან“: „რომელი ლხინი იყო უვარდო“, „და ცეცხლი ჩემზე გარდამოვიდეს“. გვხვდება აგრეთვე „იმ საოცართა ალთა ანთებით“, რომელიც პროტოტიპის მოტანას არც საჭიროებს. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ პოემის ბოლო სტრიქონი მოულოდნელად ეშვება და ამას სიტყვა „დაუურველი“ იწვევს. ამ ფორმით ეს სიტყვა მეექვსე სურათშიაც არის ნახმარი. მაგრამ აქ მას მოსდევს სტილურად შესაფერი „თითქოს ედემად უჩნდნენ შორითვე გზანი უგზონი, უედემონი“, ხო-

ლო პოემის დასასრულს ამ ფორმით დასმული უკანასკნელი სიტყვა ხელოვნურ შთაბეჭდილებას სტოვებს, მითუმეტეს, რომ მას ამძაფრებს ამ უკანასკნელი სტრიქონის დასაწყისიც: „იგი მხედარი დაუურველი“. ამით ამოიწურება ჩემი შენიშვნები.

მე აქ არაფერს ვიტყვი თარგმანის ევფონიურ მხარეზე, იგი გალაქტიონის სკოლაგავლილი ოსტატისათვის შესატყვის დონეზეა და, ტონალობის მხრივ, დაცულია რაიმე შენარევი-საგან. არც რითმებსა და სხვა პოეტურ კომპონენტებზე შევჩერდები — ისინი დიდის გულმოდგინებით გამოიკვლია პატივცემულმა ივ. იმნაიშვილმა (იხ. ცისკარი № 8), აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ქართული თარგმანის პოეტური სტრუქტურა ყველა შრეში იმდენად პროპორციულია და ამიტომ მთლიანიც, რომ პოემა მაღალი რანგის ორიგინალურ თხზულებად იკითხება.

თარგმანის შესახებ ბევრი ცრურწმენაა გავრცელებული და ერთ-ერთი ის არის, რომ ლექსის გადმოთარგმნა „გადმოღებად“, უკვე შექმნილის სრულ „გამეორებად“ მიაჩნიათ და არა სათარგმნი ნაწარმოების **ახლად** ქმნად. დავიწყებულია ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ პოეტური ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურა ეროვნული ენის ელემენტებით არის აგებული და ამიტომ იგი ყველა ჭრილში და ყველა დანაშრევში ამ ენის სულითაც არის გამსჭვალული. თარგმნისას მოცემული პოეტური ქმნილება უმარტივეს ელემენტებად იშლება ყველა ასპექტში და შემდეგ მთარგმნელის შთაგონების მეშვეობით კვლავ ცოცხალ სტრუქტურულ მთლიანობად იქმნება. „ნაწარმოების ენობრივი ხმიერების შრე სხვა ენაზე თარგმნისას მთლიანად იცვლება და მასთან ერთად

ცვლილებას განიცდის მასზე დამოკიდებული ბევრი ფაქტორი: აზრის დინამიკა, ფრაზების იერარქია და სხვ.“ (ინგარდენი, გამოკვლევა ესთეტიკის დარგში, გვ. 25). სწორედ ამის გამოა, რომ შინაგანი წვდომით თარგმნილი — დედანთან გარეგნული მსგავსების უკუპროპორციულია ხშირად. იგი მსგავსებასა და თანხვდომას მხოლოდ მთლიანობის სიღრმისეულ შრეებთან ამყარებს და არა ნაწილების ზედაპირულ ელემენტებთან. მთარგმნელისათვის უმთავრესია სათარგმნელი პოეტური ნაწარმოების სულის გაგება და მისი განუმეორებელი ექსპრესიულობით გარდასხეულება მშობლიური ენის წიაღში. და ამის თვალსაჩინო მაგალითია „აბუ-ლალა-მაარის“ ახალი თარგმანი.

1963

„ტროფეები“ ქართულად

ამ ნახევარი საუკუნის წინ „ქუთაისის დუქნებში, რომლებიც უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გადაიქცნენ... არღნის ხრინწიან ხმასა და აუცილებელ მრავალჟამიერთან ერთად გაისმა ძვირფასი სახელები: ედგარ პო და შარლ ბოდლერი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ხოზე მარია ჰერედია და ვერჰარნი“, — წერდა ჟურნალ „ARS“-ში (1918. № 1) სიმბოლიზმის მეტრად აღიარებული ერთი ქართველი პოეტი. ეს სახელები „ქ ა რ თ უ ლ ი მ ო დ ე რ ნ ი ზ მ ი ს“ ახალმა თაობამ ევროპეიზმით აღბეჭდილი და მხატვრულად სრულყოფილი პოეზიის ეტალონად აქცია. XX საუკუნის ქართული ლირიკის ესთეტიკური კულტურის განახლების თვალსაზრისით ეს სწორი გეზი იყო, ვინაიდან ფართო დიაპაზონის მქონე ნაციონალური პოეზია არასოდეს შექმნილა უცხო პოეტური მიღწევების გაზიარების გარეშე, მით უმეტეს, როცა ეს მიღწევები უნივერსალური ხასიათისაა. მათი გაზიარებისა და ასიმილირების გარეშე XX საუკუნის ქართული ლირიკა, სპონტანურად მოქმედი ძალების მიუხედავად, ვერასოდეს გადაიქცეოდა ევროპული მასშტაბის დიდ ეროვნულ პოეზიად.

ევროპული და, კერძოდ, ფრანგული პოეზიით ეს ორგანული დაინტერესება ქართველი პოეტების თარგმანებშიაც აისახა. უკვე 1919 წელს, ქუთაისში, მალარმეს ლექსებისა და პროზის მშვენიერი წიგნაკი გამოიცა. მანამდე იყო გამოქვეყნებული ვერლენის „სონეტი“ (ტ. ტაბიძე), ხოლო შემდეგ: არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდი“ (პ. იაშვილი), შარლ ბოდლერის „პარიზის ოცნება“ (ვ. გაფრინდაშვილი). როგორც ქართულად თარგმნილი ბიზანტიელი ავტორებისა და ჩვენი დიდი ჰიმნოგრაფების საგალობელთა გარჩევაა ზოგჯერ ძნელი, ერთიანი სტილისა და საერთო თემების დამუშავების გამო, ასევე ბევრ შემთხვევაში ძნელია გამოარჩიო „ცისფერყანწელთა“ მიერ თარგმნილი ფრანგი პოეტების ლექსები მათივე საკუთარი ლექსებისაგან, რაკი ამ უკანასკნელთა შემოქმედებაში თარგმნა უპირატესად, სტილებრივი ასიმილირებისა და ამდენად საკუთარი პოეტური ოსტატობის დახვეწის სურვილით იყო ნაკარნახევი. განახლებული ქართული ლირიკის მხატვრულ-ფორმალური სრულყოფის ამ პლანში უნდა იქნას განხილული მიქელ პატარიძის მიერ 1922—1938 წლებში თარგმნილი ჰიუგოს, ბოდლერის, ვერლენისა და პოლ ვალერის ცალკეული ლექსები, ჰერედიას „ტროფეები“ და რემბოს „მთვრალი ხომალდი“.

„ტროფეების“ არჩევანი შემთხვევითი არ იყო. ამ წიგნში წარმოსახული სამყარო ჩვენი ეროვნული მსოფლშეგრძნებისა და ქართული პოეზიის სულისათვის საცნაური ანტიკური მზიურობითა და „ღვთაებრივი სიხალისით“ არის გამსჭვალული. ამავე დროს „ტროფეები“ ღრმად განსწავლული ესთეტის მიერ პოეტურ პლანში მოაზრებული ევროპული კულტუ-

რისა და ისტორიის ერთგვარი კვინტესენციაა, რომელიც ბუნებრივად მოიცავს ჩვენი კულტურისათვის გენეტურად მახლობელი წინა აზიის უძველესი მისტერიების, რიტუალებისა და ოქროს საწმისის ჯადოსნურ რკალში მოქცეულ კოლხეთის პოეტურ ხილვებს.

„ტროფეებში“ ვიზიონერის ნათელხილვითაა გაცოცხლებული დასავლური ცივილიზაციის მითიური გარიჟრაჟისა და ქრისტიანული შუასაუკუნეების ულამაზესი, ხოლო ზოგჯერ პირქუში სურათები, და ეს გაკეთებულია ჯავაირჩის დიდოსტატობით იმ კაცის მიერ, ვინც თავს იდვა უძნელესი ამოცანა, დავიწყების შავეთიდან გამოეხსნა მისთვის ძვირფასი საგნების, ადამიანებისა და ღმერთების უკვე გარდასული სახეები.

• • •

ხოზე მარია დე ჰერედია ლეკონტ დე ლილის, პარნასელთა პოეტური სკოლის დამაარსებლისა და მეთაურის, მოწაფე იყო. პარნასიზმის ესთეტიკური ტენდენცია მან უკიდურესობამდე მიიყვანა. ჰერედიას პოეზიით სრულდება ფრანგული პოეტური მეტყველების ევოლუცია, რომელიც ლამარტინიდან დაწყებული — თეოფილ გოტიეს, ბანვილის, ბოდლერისა და ლეკონტ დე ლილის შემოქმედებაში სულ უფრო მეტად იღებს სისტემატურ ხასიათს. პარნასელები ესწრაფოდნენ პოეტური ფორმის აბსოლუტურ სრულყოფას. სიტყვიერი მასალის კონდენსირების ნიშნით აღბეჭდილი ეს ევოლუცია ჰერედიას „ტროფეებს“ ებჯინება, როგორც თავის უკანასკნელ ზღვარს.

ჰერედიამ სრულყო ლეკონტ დე ლილის კლასიკური ლექ-

სის ფერწერული და პლასტიკური შესაძლებლობანი. მისი პოეტური სიტყვა უპირველეს ყოვლისა მკაფიო და ზუსტი ხილული ხატია, რომლისთვისაც უცხოა მისტიკური ბუნდოვანება და ორაზროვნება. ჰერედიას პოეტური ენისათვის ნიშანდობლივია ზუსტი, ნათელი სინტაქსი, რომელიც მის სონეტებს „ნადირისებურ სიმძლავრესა და ფოლადისებურ მოქნილობას“ ანიჭებს.

ჰერედიას „ტროფეები“ არამარტო დამამთავრებელი ეტაპია გარკვეული პოეტური სკოლის განვითარებაში, არამარტო კულმინაციური წერტილია ფრანგული ლექსის ფორმალური სრულყოფის გზაზე. XIX საუკუნის დასასრულის საერთო მოდუნების, დაცემულობისა და უნიათო პესიმიზმის ატმოსფეროში, ჰერედიას წიგნი ერთი იმ მცირერიცხოვან ძეგლთაგანია, რომელშიც ამომწურავი სისავსით აირეკლა წარსულის განჭვრეტისა და მომავლის შექმნისაკენ მიმართული თანამედროვე ადამიანის მამაცური და ხალისიანი ნებისყოფა (ბ. ლიფშიცი).

ის დღე, როცა მე შემეძლო წამეკითხა ერთ წიგნში თავმოყრილი ჰერედიას სონეტები, ჩემს ცხოვრებაში უბედნიერესი დღე იყო,—უთქვამს კატულ მენდესს. ამ დღეს, 1892 წლის 16 თებერვალს, ლემერის გამომცემლობაში გამოვიდა ჰერედიას „ტროფეები“. მყიდველებს ჩუმი სიხარულით მიჰქონდათ ძვირფასი ნივთივით იღლიაში ამოჩრილი პატარა წიგნი, რომელსაც ჯერ კიდევ ასდიოდა ტიპოგრაფიული საღებავების სუნი. და ეს გასაგები იყო: ამ წიგნს დიდი ხანია ელოდებოდა პარიზის მკითხველი საზოგადოება. მაშინ, როცა სწრაფმავალ დიდებას დადევნებული მწერლები ერთიმეორეზე უშვებდნენ სქელტანიან ტომებს, აღმოჩნდა კაცი, რომელმაც მთელი თა-

ვისი განცდა ერთ წიგნში დააუნჯა. ამ უცნაურმა კაცმა სიცოცხლის ოცდაათი წელი მოანდომა სონეტების ერთი პატარა კრებულის შექმნას.

„ჰერედია ეკუთვნის იმ უცნაურ მცენარეთა რიცხვს პოეზიის ბაღში, რომელიც მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მხოლოდ ერთ დამათრობელ ყვავილს ისხამს... იგი თავიდანვე ერთი ამაღელვებელი იდეით არის შეპყრობილი და ამ იდეას უტრიალებს მთელი მისი შემოქმედება, თითოეული სონეტი, რაგინდ დაშორებული არ იყოს ერთმანეთისაგან თემატიკით, გაშუქებული და შინაგანად დაკავშირებულია ცხოვრების ცვალებადობასთან. მას არ აკმაყოფილებს ის ვიწრო ჰორიზონტი, რომლითაც შემოფარგლულია ადამიანის მზერა... ჰერედია წარსულის სივრცეს გაჰყურებს ხარბი თვალით და სურს დავიწყებას გამოსტაცოს ყველაფერი ის, რასაც ადამიანის წარსული ჰქვია... ჰერედია პოეტური იარაღით, ვით ზღაპრული პერსევსი, ებრძვის ამ დავიწყების გორგონებს და პატარა ლექსების საშუალებით კვლავ აცოცხლებს მათ. ამ ბრძოლაში რას უთუოდ გამარჯვება ხვდა წილად. ამიტომ შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ავტორს მისი წიგნის სახელწოდებაში: 118 სონეტი არის — 118 ტროფეი (ნადავლი), რომელიც უთანასწორო ბრძოლაში გამოსტაცა მან დავიწყებას“ (მიქელ პატარიძე)...

ამ ძველ ტაძარში არ ლოცულობს ახლა არავინ,
აქ მარმარილოს ღმერთქალები, ბრინჯაოს გმირნი
სიკვდილმა ერთად შეაგროვა, უცვალა ნირი,
სურომ შეამკო შემდეგ მათი მყუდრო საფლავი.

როს გაიშლება მეწამული ცაზე კარავი,
მწყემსის საყვირი ძველი ჰანგით წარსულზე სტირის,
და წყაროსაკენ მიმავალი კამეჩთა ჩრდილი
ლაჟვარდ სივრცეზე იხატება გულშემზარავი.

ეს დედამიწა, ძველ ღმერთთათვის ესოდენ ნაზი,
ამჯაოდ ცდილობს გაზაფხულზე ფოთლის ხვეულით
ძველი ჩუქურთმა გააცოცხლოს ჩამონგრეული.

უკვე გარდასულ ოცნებისთვის დაყრუედა აზრი,
გულდამშვიდებით ვისმენთ ახლა, ტალღები ერცელი
ვით მისტირიან სირინოზებს მდუღარე ცრემლით.

სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ ჰერედიას ფილიგრანული სონეტების უცხო ენაზე გადმოღება მხოლოდ დიდი პოეტური ტალანტით დაჯილდოებულ ოსტატს ხელეწიფება. ეს განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქართველი მთარგმნელის მიმართ. ვინაიდან კლასიკური სონეტის ქართულად თარგმნა სპეციფიკური სიძნელეების გადალახვას გულისხმობს.

ორიოდე სიტყვა ამ სიძნელეთა შესახებ. როგორც ცნობილია, „არც ერთი ფორმა არ არის ისე დასრულებული, ისე თაღშეკრული, არც ერთი ისე არ შემორკალავს შემოქმედებას, როგორც ღვთაებრივი სონეტი. შინაარსი და ფორმა თუ ჰარმონიულად არ არის განვითარებული სონეტში — სონეტი მარცხდება... არც ერთი ფორმა არ მოითხოვს იმისთანა ჰარმონიას შინაარსთან დამოკიდებულებაში, როგორც სონეტი, აქ ფორმა ქმნის შინაარსს. უნაკლო სონეტი სასწაულის შთაბეჭდილებას ახდენს“ (ვ. გაფრინდაშვილი, „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, № 2). „სონეტი დასრულებული და შეკრული, როგორც გარეგნულად ისე შინაგანად, თავისი კომპოზიციით

ქმნის დიდი ხელოვანის მიერ გამოძერწილი ლარნაკების ან ქანდაკებების შთაბეჭდილებას“ (მ. პატარიძე).

სონეტის თავისთავად რთული ფორმის დაუფლებისას ქართველი მესიტყვე დამატებით კიდევ ერთ დიდ დაბრკოლებას აწყდება. ეს არის ქართული რითმა. კატრენების ოთხ-ოთხი ერთნაირი რითმის დაძებნა უაღრესად ძნელია, რადგან, ევროპული ენებისაგან განსხვავებით, სადაც რითმა მხოლოდ სიტყვის შემადგენელი მცირე მოცულობის ელემენტია ან თავად მცირე მოცულობის სიტყვაა, რომელიც რაოდენობრივად სტრიქონის ასეთსავე მცირე ნაწილს იკავებს, — ქართულში, კლაუზულა სარითმო სიტყვის უდიდეს ნაწილს ან მთლიანად სიტყვას მოიცავს, რაც შესაბამისად, მთელი სტრიქონის ტრანსფორმაციას იწვევს. ეს დაბრკოლება თვალსაჩინოდ სწორედ სონეტში იჩენს თავს, რაკი ამ უკანასკნელის კომპოზიციური სტრუქტურის ძნელად დასაძლევი სირთულით არის გაპირობებული.

მიქელ პატარიძემ ეს დაბრკოლება ასონანსების უხვი შემოტანით დასძლია. მან სავსებით მართებულად გაამახვილა ყურადღება სონეტის კომპოზიციის სრულყოფილად დაძლევაზე და „ტროფეებისათვის“ ნიშნეულ „ფარულ პათოსზე“, როგორც მისი პოეზიის ძირითად შინაგან თვისებაზე და მეტი თავისუფლება მისცა თავს, როდესაც იხმარა „ასონანსები და არა ზუსტი რითმები, რაიც იშვიათია „ტროფეებში“... „ჩვენ არ შეგვეძლო, — წერს მთარგმნელი, — უარი გვეთქვა თანადროულ რითმაზე და არქაისტულ გზას დავდგომოდით“... მაგრამ საქმე ისაა, რომ, ასეთი სურვილის შემთხვევაშიც, რომელიც გინდა მთარგმნელი იძულებული იქნებოდა ხელი აეღო თავის განზრახვაზე. სრული, კლასიკური რითმებით ქართულად შე-

იძლება ითარგმნოს ათი ან თხუთმეტი სონეტი და არა სონეტების მოზრდილი კრებული.

მიქელ პატარიძემ უნაკლოდ დასძლია ჰერედიას სონეტების კომპოზიციური სქემა (ექსპოზიცია, ინტრიგა, ინტრიგის გამჟღავნება, აპოთეოზი ან ეპილოგი), რომლის მეშვეობით გარდუვალი მიზანსწრაფვით იშლება სონეტის დასასრულს ძლიერი დრამატული ეფექტით გახსნილი პოეტური შთანაფიქრი...

დრომ უკვე დაჰკრა იარაღი ფატალურ ზარას.
დროთა მანძილზე ვით გაიტანს მრისხანე ძალას,
ვით გადურჩება სუროს ფოთოლს ეს ძეგლი, ნეტავ?

ლოდებს დაფანტულს, დღეს რომ ჰფარავს შამბნარი ვრცელი,
სადაც დიდება წარწერების დააღრჩო გლერტამ,
იქნებ მთიბავმა შეამტვრიოს ოდესმე ცელი.

სწორად აღნიშნავენ, რომ „ქართულ მწერლობაში ლირიკული ნაწარმოების არც ერთმა ფორმამ ისეთი ყურადღება არ მიიპყრო და იმდენი შემოქმედი არ მიიზიდა, როგორც სონეტმა, მაგრამ ეს კიდევ როდი ნიშნავს იმას, რომ ყველა ლექსი, რომელიც სონეტის სახელწოდებით დაიბეჭდა, სონეტის მკაცრი კომპოზიციის მოთხოვნებს აკმაყოფილებს“ (გ. მ ი ქ ა ძ ე). მთელი თავისი ბრწყინვალებით ქართული სონეტი, ჩემის აზრით, ჰერედიას „ტროფეების“ ქართულ თარგმანში გამოვლინდა, რაკი მასში ბედნიერად იქნა შერწყმული როგორც ამ კანონიკური ფორმის შინაგანი და გარეგანი ასპექტები, ისე პოეტური უშუალობით აღბეჭდილი ღრმა განცდა-

* * *

ვერც ერთი დიდი პოეტი, მარტო იმით, რომ ის დიდია, ვერ წაეხმარება მთარგმნელს, თუ ის სათარგმნელ ნაწარმოებს საკუთარი შინაგანი ცდიდან მომდინარე განცდას, სიტყვიერ ოსტატობასა და აზრის სისავსეს არ შეაგებებს. მიქელ პატარიძის თარგმანი ჰერედიას პოეზიით გატაცებისა და ინდივიდუალური წვდომის ენთუზიაზმით არის აღბეჭდილი. თარგმანში მაქსიმალურად არის გამჟღავნებული ოცდაათიანი წლების ქართული პოეზიისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული ძიებებისა და ფორმალური სრულყოფისაკენ სწრაფვის სული, რომელიც ლექსიკური, ფრაზობრივ-ინტონაციური და ფერწერულ-პლასტიკური შესაძლებლობების გაღრმავების გეზით იყო მომართული. „ტროფეების“ ქართულ თარგმანში ხშირად გვხვდება დიალექტური სურნელის მქონე (მტევნების ბურდი, შვინდის შხოლრი, ბოდიალობს, გუდურა, კედარო, გლერტა. ნეგო, ნარვალი... „ნარვალი“ გალაქტიონის ახლახან დაბეჭდილ ლექსშიც დასტურდება), ქართულ ლირიკაში მანამდე უხმარი იშვიათი ან სასაუბრო მეტყველებიდან შემოტანილი (ძილისპირი, ჯავაირჩი, ჯაგნარი, ჯირკი, ფიწალი, კვართი, ხელნა, ფარფლი, ატროვება, მტუტე, ნავარი... ეს უკანასკნელი დ. შენგელაიას „სანავარდოში“ გვხვდება) და მთარგმნელის ინდივიდუალური ხელწერით სახეცვლილი სიტყვები (ბუზარა, ყაყაჩორა, მრეცი, კირთი). მასში უხვად არის აგრეთვე გაბნეული საბას ლექსიკონიდან მოშველიებული, დიდი ექსპერსიული ძალოვნებით დატვირთული სიტყვები, რომელთა მნიშვნელობის ნიუანსურ ვიბრაციას უცთომლად გრძნობს მთარგმნელი (ბოძალი, სარჩა, ნერბი, ნეზვი, ხიბლი, მერწყული). პოეტურ კონ-

ტექსტში ყველა ეს სიტყვა უცნაური ცხოველმყოფელობით იშმუშნება და პირველყოფილი სიცინცხალით გადმოგვცემს ნივთებისა და საგნებისადმი პარნასელთათვის დამახასიათებელ სიყვარულს.

მაგრამ ქართული „ტროფეების“ ჭეშმარიტ მომხიბლაობას მთარგმნელის შინაგანი ბუნებიდან, მისი ტემპერამენტიდან მომდინარე განცდის სიცინცხალე ქმნის, რომელიც ამ შემთხვევაში სავსებით შეესაბამება სათარგმნელი ავტორის პოეტურ ღვალთახედვასა და განწყობილებას. ოღონდ, მე ვიტყოდი, ეს განცდა მეტი სინედლითა და სილბოთი არის აღბეჭდილი. სწორედ ამის გამო ფრანგული სონეტის „შეუდარებელი გოთიკა“ ქართული პოეტური არქიტექტურის მსუბუქი და თბილი ხაზებით არის მოდულირებული. „ქართული სონეტები, — წერს მიქელ პატარიძე, — უფრო გამჭვირვალეა და ეს ცოდვა ჩავიდინე განზრახ...“

იგრძნო მხატვარმა ძველი ტომი და მისი დარდი,
ტომი, რომელიც ბრეტონეთის თელავს ნიადაგს,
სადაც ვარდისფერ შორეთს ბურავს ნისლი ნიადაგ
და კოშკებს ანგრევს ნეკერჩხალი და სუროს ბარდი.

მან გამოსახა დიდებული, ვეება წყალი:
აქაფებული ზურმუხტები, საფირი წყნარი,
სადაც ღრუბელი ამეთვისტოს აჩრდილებს ჰკეცავს.

და დაატყვევა დრო, ჰაერი, მთები და ველი
ეიწრო ტილოზე. მან გვიჩვენა ჯადოსნურ ხელით
ქვიშის სარკეში მოკამკამე დასავლის ზეცა.

აქვთ წიგნებს თავიანთი ბედი, — ამბობს ლათინური ანდაზა. უცნაური ბედი აერთიანებთ ზოგჯერ მათ ავტორებსაც. „ტრო-

ფეები“ ჰერედიას ერთადერთი პოეტური კრებულია და საგულისხმოა, რომ ამ წიგნის რუსულად მთარგმნელმა ოლერონმა მთელი თავისი სიცოცხლე მოანდომა „ტროფეების“ თარგმნას. იგივე შეიძლება ითქვას მიქელ პატარაიძის მიმართაც. მიუხედავად იმისა, რომ მას ესენინის, მაიაკოვსკისა და რემბოს მნიშვნელოვანი თარგმანები და არა ერთი და ორი მშვენიერი ლექსი დარჩა, მისი პოეტური მოღვაწეობის შეუდარებელი და, მე მგონი, არ შევცდები თუ ვიტყვი — ერთადერთი გვირგვინია ჰერედიას „ტროფეების“ ქართული თარგმანი. ეს არ არის ცოტა, თუ გავიხსენებთ პოლ ვალერის სიტყვებს: „პოეტის ჭეშმარიტი ნაყოფიერება მისი ლექსების რაოდენობით კი არ განიზომება, არამედ მათი ზემოქმედების ხანგრძლივობით“.

ქართულ „ტროფეებს“ მისი ბედნიერი დედნისაგან განსხვავებით, რომელიც გამოცემის პირველსავე დღეს მთლიანად გაიყიდა, უცნაური ბედი ხვდა წილად. იგი 1936 წელს, შემოდგომაზე გამოჩნდა წიგნის მაღაზიებში და რამდენიმე წლის განმავლობაში იყიდებოდა მძიმედ და უხალისოდ. დრო იყო ისეთი... ომის პერიოდში ამ წიგნებმა ბუკინისტების თაროზე გადაინაცვლეს. ასე უღიმღამოდ დაიწრიტა მისი ისედაც მცირე ტირაჟი. ამჯერად ჩვენი მკითხველი საზოგადოება უთუოდ სიხარულით მიიღებს ახალ გამოცემას „ტროფეებისას“, რომელიც არა მარტო მისი მთარგმნელის დახვეწილი ნიჭის, ენთუზიაზმისა და თავდადებული შრომის ნაყოფია, არამედ გარკვეული ლიტერატურული თაობის პოეტური ძიებებისა და კულტურის აღმნიშვნელი ნიშანსვეტიც.

1967

„მთვარის თეთრი იალქანი“

ახლახან „ნაკადულმა“ გამოსცა „მთვარის თეთრი იალქანი“. ეს პატარა წიგნი პოეტ მიხეილ ქვლივიძის მიერ თარგმნილ თანადროული იტალიური პოეზიის უფროსი თაობის ოსტატების ლექსთა კრებულს წარმოადგენს. წიგნში სულ ხუთი პოეტის ოცდასამი ლექსია დაბეჭდილი, აქედან თორმეტი სალვადორე ქვაზიმოდოს ლექსებია. ქვაზიმოდო იტალიის ყველაზე გამოჩენილი თანამედროვე პოეტია. 1959 წელს მას ნობელის პრემია მიენიჭა.

წინასიტყვის მსგავს მიმოხილვაში მთარგმნელი გვამცნობს: „ჯუზეპე უნგარეტი, ეუჯენიო მონტალე და ახლახან გარდაცვლილი უმბერტო საბა მიეკუთვნებიან თანადროული იტალიური პოეზიის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პატრიარქებს“. მათ სახელთანაა დაკავშირებული ეგრეთ წოდებული „ჰერმეტული“ პოეზიის ჩამოყალიბება იტალიურ ლიტერატურაში. ეს მიმართულება, მიუხედავად თავისი შეზღუდულობისა, უთუოდ პროგრესულ ხასიათს ატარებდა ფაშიზმთან ბრძოლის პერიოდში, რადგან ოპოზიციურად იყო განწყობილი მუსოლინის რეჟიმისა და ოფიციალური ლიტერატურის მიმართ“.

ლექსებში დიდი გულისტკივილითაა განცდილი მეორე

მსოფლიო ომის ტრაგედია, სისხლი, რომელიც „სამყაროს წყალუხვ მდინარეებში“ დაგროვდა, „გაბერილ გვამთა წითელი სხეულები“, მკვდარი ქალაქები... ეს პატარა წიგნი ნატეხია პოეზიისა, რომელშიც წინა პლანზე გამოდის ადამიანის სულის ღრმა და ზოგჯერ იდუმალი მიმოქცევებისადმი ინტერესი, რაც თავისთავად, ომისშემდგომ მოძალებული ჰუმანიზმით არის გაპირობებული, პოეზიისა, სადაც მკაფიოდ იჩინა თავი ადამიანში იმ კრიტერიუმების, ინსტინქტებისა და იდეური ცთომილების დაძლევის ტენდენციამ, რამაც კრიზისი გამოიწვია საზოგადოებრივ აზროვნებაში და რის უშუალო შედეგი იყო მეორე მსოფლიო ომი. უნგარეტის თქმით, „თანადროული დასავლური ხელოვნების შინაგანი ბერკეტი მატერიის დაძლევის გრძნობაა“. „მატერიის დაძლევაში“ უნგარეტი გულისხმობს ტექნიკური ცივილიზაციის მიერ გამოწვეული მაშინიზმის, შიშველი ემპირიზმის, ადამიანისადმი აბსტრაქტული დამოკიდებულების საწინააღმდეგო რეაქციას. მისი აზრით, პოეტების ვალი ის არის, რომ მონახონ მორალური წონასწორობისა და განთავისუფლების ისეთი ფორმები, რომლებიც წინააღმდეგობას გაუწევენ მატერიის ჩვენზე თანდათანობით გაბატონებას. ამ კონტექსტში კარგად ჯდება ქვაზიმოდოს აზრიც: „პოეზიას გააჩნია ძალა მშრალი აბსტრაქციების დაძლევისა... პოეზიის მეშვეობით ერთი ერი მეორეს აცნობს თავისი ცივილიზაციის ნაყოფს და ეს გაცვლა საჭიროა“.

წიგნი „მთვარის თეთრი იალქანი“ პოეტისათვის დამახასიათებელი ოსტატობით არის თარგმნილი, ოუმცა გვხვდება ხარვეზებიც, და ეს, უპირატესად, ენობრივი ხარვეზებია. ყოველგვარ თარგმანში, განსაკუთრებით კი პოეტურში, შეუ-

წუნარებელია არამცთუ ფრაზის გრამატიკული კონსტრუქციის დამახინჯება, არამედ, უბრალოდ, უცხო ენობრივი კონსტრუქციის გადმონერგვა, რაც მართალია გრამატიკულად არ ცვლის ფრაზას, მაგრამ ბუნებრივობას კი უკარგავს. მაგალითები პირველი შემთხვევისათვის: 1. „დამღალა ფრთებმა, რომ ტლაშუნობენ, როგორც ნიჩბები, ჰოტებმა, რომ ღმუიან, როგორც ძაღლები მთვარიან ღამით, როცა შამბნარში ქარი თარეშობს“... (გვ. 23). უნდა იყოს: დამღალა ფრთებმა ნიჩბებივით რომ ტლაშუნობენ და ჰოტებმა ძაღლებივით რომ ყმუიან... 2. „ო, სიყვარულო! ახლაგაჭრილო საფლავო ტკბილო და სანეტაროვ, ვით დედამიწის წიაღი ბნელი...“ უკანასკნელი ოთხი სიტყვა ამოვარდნილია ფრაზის კონსტრუქციიდან იმის გამო, რომ მისი ბუნებრივად მოქნევა არღვევდა ათმარცვლიანობას. მაგალითები მეორე შემთხვევისათვის: 1. „როგორ ეცემიან ეს წვეთები ჩვენს თმებს და თმებს იმ ქალისას, რომელიც ჩვენ გვიყვარს“ უნდა იყოს: როგორ გვეცემა ეს წვეთები თმაზე ჩვენა და იმ ქალს, რომელიც გვიყვარს; 2. აშავე ლექსში გვხვდება „მანამდე, ვიდრე“, „მანამდეს“ უნდა მოსდევდეს „სანამ“. 3. „ლიმონის ხეები ირხეოდნენ ვით ხავები ნავსადგურში“. უნდა იყოს: ნავსადგურში მოქანავე (ან ატოკებულ ან რაიმე ამის მსგავსი სიტყვა) ნავებივით. იგივე გვხვდება ლექსში „ასპარეზობაში გამარჯვებულს“; გარდა ამისა, შეინიშნება რამდენიმე უხერხული გამოთქმა. ვკითხულობთ: „მათ, ვითარ აკვნებს, აქანავებდა“. ეს „ვითარ“ აქ სავსებით უადგილოა, უნდა იყოს ჩვეულებრივი „როგორც“. „სისხლში მოსვრილი მე მისი თავი“. „მე“ აქ მარცვლის შესავსებად არის ჩამატებული. „იგი ჩემს ნაყოფს დაატარებდა მუცლით“, უნდა იყოს: ატარებდა. აქვე მინდა აღვნიშნო ორი

გალაკტიონიზმი: 1. „ბასრ ხანჯალივით გულში გაგიარს“ — (გალაკტიონი: „მწუხარება, როგორც გველი, ხშირად გულში ჭამიარ“) და 2. „გაელიან წლები“ (გალაკტიონი: „ამ ბილიკებით წლები წაველიან“). ეს არის იმერიზმები, რომლებიც გარკვეულ პერიოდში ლიცენციის სახით დაუშვა გალაკტიონმა და მათი განმეორება ან თარგმანში გამოყენება გაუმართლებელია. ამ ხარვეზების გასწორება ადვილად შეიძლება და სწორედ ამიტომ ამოვწერე გულდასმით ყველა შენიშვნა.

თარგმნისას უმთავრესი ლექსის სულის გაგებაა, მის სიღრმეში მდებარე უხილავი დასაბამის წვდომაა. თუკი მთარგმნელი მასალის შესაბამისი ცოდნისა და ინტუიციის მეშვეობით სწორად მისწვდება პოეტური ნაწარმოების ამ ქმედით საწყისს, თარგმანი მთლიანი და ბუნებრივია. ასეთი თარგმანი აჯერებს მკითხველს, რომ ის მართლა დიდი ან მნიშვნელოვანი პოეტის ნახელავია.

კრებულში რამდენიმე შესანიშნავი ლექსია დაბეჭდილი: „გარდაცვლილი გიტარების ხმა“, „ქალის სიმღერა“, „მზეც შემოდგომის“ და სხვ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქვაზიმოდოს ლექსი „ყალბი და ჭეშმარიტი სიმწვანე“. ამ ლექსის შუა ნაწილი ასე იკითხება:

„...ხმელი ფოთლები! სიყვითლის მსუსხავ
ალში გახვეულ და სიმწრისაგან
უღვთოდ დაგრეხილ ფოთლებს შეხლა!
ხვინჭის შრიალი ფეხქვეშ და შავი,
დიდი ჩიტები ღრუბელთა შორის...
ფოთლები ერთურთს ეთხოვებიან
და ცახცახებენ, და მიწა ისმენს
მათი პაწია სახსრების ტკაცუნს...

ახლადშობილის უმწეო ღიმილს
ჰგავს ფოთლის ჭკნობა შემოდგომური.
ასე იცინის დაღმეჭილ სახით
აპრილი, ასე გარდაუვალი
არის სხვაობა ანუ მსგავსება
ყალბ და ჭეშმარიტ სიმწვანეს შორის...“

აქ ყოველი სიტყვა და შესიტყვება ერთადერთობის ბეჭდით არის დაბეჭდილი.

ექსპრესიული სიზუსტე და სავსება იგრძნობა გამოთქმებში: „სიყვითლის მსუსხავი ალი“, „სიმწრისაგან უღვთოდ დაგრეხილი ფოთლები“, „პაწია სახსრების ტკაცუნი“, „აპრილი იცინის დაღმეჭილი სახით“, „გარდაუვალი სხვაობა ანუ მსგავსება“... ინტუიციური წვდომისაგან მომდინარე სტრუქტურული მთლიანობის გამომხატველი ზუსტი პოეტური გამოთქმებისა და სიტყვების შერჩევა ძნელზე უძნელესია და მხოლოდ ამ საქმეში გაწაფულ ოსტატს ხელეწიფება ასეთი რამ.

„მე კი რა მრჩება? შენი ღიმილის
დაგვიანება, ნელინელ ჭრობა,
ყომრალი ზეცა შენი კაბისა
და ჟანგისფერი ხავერდის რიდით
შემოგრაგნილი თმები და მხრები,
და შენი სახე ნაკვთებშეცვლილი,
გამოუცნობი, რომელიც თითქოს.
ოკეანეთა სიღრმიდან მიცქერს..“

ლექსი ბგერწერით მტკიცედ არის შეკრული, ამ მონაკვეთში ნ-არისა და რ-აეს ალიტერაციული პრიმატით. ორი, შედარებით ზეაწეული (ემოციური ტონალობის მხრივ) სიტყვის გარდა — ყომრალი, შემოგრაგნილი, — როგორც ეს ნაწილი, ისე მთელი ლექსი ჩვეულებრივი, სალაპარაკო ინტონაციის

მქონე უბრალო, მაგრამ ზუსტი სიტყვებით არის თარგმნილი. ლექსის დასასრული ასეთია:

„რა დამრჩენია მე გარდა იმის,
ვწერო დღიური ლექსებად ანდა
გავძახო უკუნს, არარაობას
და ამ კივილით შევძრა გულები,
რომლებიც დღემდე ვერ შეურიგდენ
დაკარგვის ბოროტ გარდუვალობას“.

ლექსის ტონი დაგუბებული ნაღველითა და დაოკებული სასოწარკვეთილებითაა გაზავებული, რაც სწორ ალღოსა და გემოვნებაზე მეტყველებს. თეთრი ლექსის დაწერაც და თარგმნაც ძნელია. რითმა აქ სხვა პოეტური ატრიბუტების გამძაფრებით უნდა იყოს კომპენსირებული, ხოლო ინტონაცია მკაფიო სიზუსტით უნდა იყოს ხაზგასმული.

მიხეილ ქვლივიძის მიერ თარგმნილი ეს პატარა კრებული დიდი და ჩვენთვის უცნობი პოეზიის პირველი მაცნეა, რაც თავისთავად ითხოვს ამ გეზით მუშაობის გაღრმავებას. სასურველია, მოკლე ხანში XX საუკუნის იტალიელი პოეტების უფრო სრული კრებული გამოქვეყნდეს.

1963

სვანეთის მზიური მითოსი

ქართული მრავალხმიანი სიმღერის მსგავსად, შინაგანი ერთობისა და გარეგანი მრავალსახეობის განუკვეთელი ერთიანობის პრინციპზეა დამყარებული როგორც ქართველი ტომების ფიზიკური და სულიერი არსებობა, ისე ხალხური შემოქმედებაც, კერძოდ, ფოლკლორი. ქართული ტომების ზეპირსიტყვაობანი, სპეციფიკური ელფერის მიუხედავად, ძითიური წარმოდგენებისა და მსოფლხედვის ერთიან სტრუქტურას ამჟღავნებენ, რაც თვალნათლივ გამოსჭვივის დავით წერედიანის მიერ ამას წინათ გამოცემულ წიგნში „ირინოლა". ეს წიგნი სვანური ხალხური ლექსების პირველი მაცნეა, რომელშიაც მხატვრული ექსპრესიის მაღალ დონეზეა რეპროდუცირებული წინარე უხსოვარ ხანაში „განთვითებული" უძველესი ქართული ტომის პირველქმნილი, ცეცხლოვანი სილამაზით აღბეჭდილი მითოსური პოეზია.

ამ ხალხურ ლექსებსა და რიტუალურ საგალობლებს განსაკუთრებულ მომხიბვლელობასა და სიძვირფასეს ის ანიჭებს, რომ მათში წმინდად არის დაცული „უძველესი მითოსის დოკუმენტები", რომ ისინი „უძველესი არქაიკის სურნელებას გამოსცემენ" (ვ. კოტეტიშვილი), წიგნის ავტორი აღ-

ნიშნავს: „გარეშე გავლენების კვალი სვანურ ფოლკლორში სრულიად უმნიშვნელოა... ამიტომ ბევრი რამ, რაც ბარის ზეპირსიტყვაობაში გამქრალა ან მკრთალად შემონახულა, სვანურში ხელუხლებლად არის დაცული". ამ აზრით, ქართველი მკითხველი საზოგადოებისათვის ეს წიგნი შეუნაცვლებელ ღირებულებას წარმოადგენს, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ დავით წერედიანს პოეტური წვდომითა და პროფესიული ოსტატობითა აქვს შესრულებული თითქმის ყველა საგალობელი თუ ლექსი. ოსტატობაში მარტო სიტყვის ზუსტად და გემოვნებით მოხმარება არ იგულისხმება. სვანური ლექსების გარკვეული ნაწილი ერთმანეთთან მეტნაკლებად დაკავშირებული ფრაგმენტების სახითაა მოღწეული. ზოგჯერ საჭირო იყო მათი ურთიერთმისადაგება, შეჯერება, ერთიან პოეტურ კონტექსტში გამოყვანა. ამავე დროს აუცილებლობა მოითხოვდა — უძველესი, არქაული წარმოდგენების თანადროული, რთული და მრავალფერად დახვეწილი პოეტური მეტყველების სფეროში შემოყვანისას, მათ შორის სიტყვიერ-ინტონაციური პროპორციების წონასწორობა არ დარღვეულიყო. დავით წერედიანმა შეძლო ამის გაკეთება და მისი გამარჯვების გულიც აქ არის...

ჰოი, სიხარულო: თამარ დედოფალო,
ყველაზე ლამაზო თამარ დედოფალო,
კბილი მარგალიტი, თვალ-წარბი გიშერი,
შავი დალალები აბრეშუმისა.
თავზე მუზარადი, წელზე ჯაჭარდენი,
ატლასის კაბაზე რკინის აბჯარი.
ცხენი ქვიშისფერი, ლაგამი ოქროსი,
ლაგამი ოქროსი, ტახტა ვერცხლისა.

ეცერს მობრძანდები, თამარ დედოფალო,
თამარ დედოფალო, თაიმარალი.
ყველგან წვიმაა და ყველგან თოვლია,
ეცერის ვაკეზე მზე დგას ცხრათვალა.

თ ა მ ა რ ი ს — იმპერიული საქართველოს „ღვთისა სწორი“ მეფის კულტი გასაკვირველი არ არის სვანეთში, იმ კუთხეში, სადაც საუკუნეების განმავლობაში ინახებოდა ხატი ამგვარი ზედაწერილით: **„ღმერთო, ადიდენ მეფენი ბაგრატოანნი და ერთობილი საქართველო“** (ლატალი); მოსალოდნელი იყო, აგრეთვე, რომ სვანეთში თამარი მითიური ქალღმერთის ატრიბუტებით იქნებოდა აღჭურვილი, ისევე, როგორც ფშავში, სადაც ის პ ი რ ი მ ზ ე და ქართველთა „ლ ა მ ა ზ ი დ ე დ ა ა“ (ვაჟა). აღსანიშნავია ისიც, რომ სვანურ სოფლხატში თამარ მეფე მეომარი ღვთაების მამრული ატრიბუტებითაც არის აღჭურვილი. კასლედილის ქალვარსკვლავის სიტყვით, მის საქმროს „ტანთ აბჯარი უნდა ეცვას, ხმალი ერტყას—ბასრას რკინა, თავს ეხუროს მუზარადი, ქვეშისფერი ცხენი ყავდეს“. ცხადია, რომ თამარისა და ცისკრის ვარსკვლავის („ცისკრის თეთრი ვარსკვლავი ვარ, კასლედილის ცაზე ვბრწყინავ“) ღვთაებრივი საქმროს მეომრული ატრიბუტები იდენტურია.

კასლედილის ეს თეთრი ქალი საქმროდ „სამი დიდი ლაშქრის სარდალს, სამი დიდი ციხის პატრონს ეძებს“, — ეს სამი ციხე სამყაროს სამი სკნელია — რაკი თვითონაც ზესკნელ-ქვესკნელის ბინადარია: კასლედილის ცაზეც ბრწყინავს და, ამავე დროს, ქ ა რ ი ს სამოსით მ ღ ვ რ ი ე გზებზე დაგელავს მოფრიალე გ ი შ რ ი ს დალალით. „გიშერი“ და „მღვრიე“ ფერი ქვესკნელის შავი ფერის ნაირგვარობაა ისევე, როგორც სითეთრე ასტრალური სამყაროს მიმანიშნებელია (თეთრი

ციხე, თეთრი შუბლი, თეთრი შუნი და სხვ.) ფერხულში ჩამდგარს ამიტომ ეუბნებიან ქალები: „ქალი ხარ და თოვა თოვლის“ და ამიტომვე სხვა ლექსში „ნათელ-მარიხად“ სახელდებული „თოვლივით თეთრ ძუძუებით ლატფარიდან ნათელს აფენს“. ამ ჭრილში კასლედილის ნათლისმფენელი ციხე იგივე ამირანიანის ბროლის კოშკია, ხოლო კასლედილის საქმრო — ღრუბელთ ბატონის თეუშბას ძეობრივი იპოსტასით გაცხადებული ამირანი („ამირან შავსა ღრუბელსა, საომრად გამზადებულსა“)... უნდა აღინიშნოს, რომ კრებულის სხვა ლექსებში ნახსენები — „მღვრიე ფერის“ მგელზე გადამჯდარი მურზაბეგი (ისლანდიურ მითში ბუმბერაზი ხიუროკინი მგელზეა ამხედრებული), შავი მანგური, „ქვიდან ქვაზე კლდიდან კლდეზე შავ ეშმასავით რომ დახტის“ (ცხადია, „ეშმა“ გვიანდელი კორექტივია), შავი ბატუ და „მგლისფერი და მგელი ქვიჩიგ“ ამირანიანის უსუპ-ვიშაპის მოგონებასაც აღძრავენ და ამავე დროს, ფშავ-ხევსურეთის სვილისფერ დემონებსა და მეომარ ხატებსაც მოგვაგონებენ.

კასლედილის მზეთუნახავის საქმროს ქვიშისფერი ცხენი უნდა ჰყავდეს, რადგან „ქვიშისფერი“ ხტონურ წყლებს უკავშირდება, — ერთ ხევსურულ ლექსში ქაჯების მიერ ასხმული ჯაჭვი ჭალაზე ქვიშით იხეხება, ხოლო სხვა ლექსში წყალივით მიცურავს. ქვიშისფერი ცხენი იგივე შავი რაშია, „ნისლისფერაა“, რომელიც ზესკნელშიც აიჩრებოდა ხოლმე და ამიტომ „ფაფარომასკვლავიანიც იყო“. შავი რაში ღრუბელთ ბატონის ატრიბუტია, რის გამოც იგი, ერთი მხრივ, ხტონურ წყლებთან არის დაკავშირებული, მეორე მხრივ კი, ასტრალურ სამყაროსთან, როგორც თავის სამყოფელთან. ამიტომაა პოსეიდონის — ზღვათა ღმერთის ცხენები ოქროსფაფრიანე-

ბი და, ცხადია, კასლედილის შუბლთეთრი საღარიც — ქართული ზღაპრების მზეშუბლიანი ცხენებივით (გავიხსენოთ „ალუდა ქეთელაურიდან“ — „ირემს ჰგავ მინდის წითლაი შუბლითა მთვარიანითა“) ზესკნელ-ქვესკნელის დამაკავშირებელნი არიან. შუბლთეთრი საღარი მზეთუნახავის მამისაა. ეს კაცი ბერძნების ჰელიოსივით ნახირს მწყემსავს:

დილით აყრის თავის ნახირს,
იფნის შოლტით მისდევს უკან,
გადაიყვანს უთურ-მთაზე,
ვეძას ასმევს უთურ-მთისა,
იალაღზე რემას გაშლის,
იალაღზე, შხარის ახლო.

ამ ნაწყვეტში ნათლად ჩანს, როგორც ვახტანგ კოტეტიშვილი იტყოდა — „უდიდესი მითოსი მზის ამოსვლისა“. და იგი თავისი მხატვრული ღირსებით, მე ვფიქრობ, აღემატება კიდეც „ქალი ხვარამზეს“. მზე ამოდის და მისი ნათელი იალაღებზე წითელი ცხნების რემასავით ან წითელი ხარების ნახირივით იფინება. „ცენის დათვში“. ეს სურათი კიდევ უფრო გამძაფრებულია და თანადროული დინამიზმით გაცოცხლებულ რიტმს ბადებს:

გადაველ და წვრიმი ვნახე,
ყველა მხრიდან ქარი ქროდა.
წვრიმელები ველზე იყვნენ,
მოსხდომოდნენ ქარის ცხენებს —
უუნაგირო-უუზანგო —
უაქვანდო-უაშაროს:
დაეფარა მთელი წვრიმი
ულაყების ძუა-ფაფარს...

ქარი სკნელთა დამაკავშირებელი სტიქიონია. კასლედილის მზეთუნახავი „ქარის სამოსით“ დაგელავს ზესკნელ-ქვესკნელში. ქარი რომ ქვესკნელთან ან ქვესკნელის შესასვლელთან არის ასოცირებული, ამირანის ერთი ცნობილი ლექსის ხევსურული ვარიანტიდანაც ჩანს: „ა იქ ჩავიდეთ, ამირან, გუშინ რომ ქარი ხვიოდა“. სად ხვიოდა ქარი? სადაც „ქორწილ ხქონიყვა დევებსა, სიმურ ეჩქვიფა წყალიო“, ე. ი. ხტონურ წყლებთან ანუ ქვესკნელში. ასე რომ, „ქარის ცხენები“, შეიძლება ითქვას, უბრწყინვალესი მხატვრული აბსტრაქციით გადმოგვცემს მზის ამოსვლის გრანდიოზულსა და ამავე დროს დინამიკურ სურათს.

მაგრამ აქ საინტერესოა ერთი დეტალი: „კასლედილის ზეციური მწყემსი უთურ-მთაზე ნახირისა და რემის გადაყვანისას ვეძას ასმევს მათ. შეუძლებელია მკითხველს ხევსურული მითის შესატყვისი სურათი არ მოაგონდეს: კოპალამ ქაჯავეთიდან წამოლალა საქონელი. მთაზე წყარო დამშრალიყო. „შაუწუხებავ ქაჯების ნახირი უწყლობას... კოპალის ლახტ დაუკრავს წყალ ამაუყვანავ“ (თ. ო ჩ ი ა უ რ ი). იგივე სურათია „ქალი ხვარამზის“ ქართლურ ლექსში, ხვარამზის ლურჯას „სარბენლად არ ეყოფიან თრიალეთისა გზანიო (ამ ქედზე მოძრაობს მზე — ოქროს ირემი), საძოვრად არ ეყოფიან დიდი ალგეთის მთანიო... სასმელად არ ეყოფიან ალაზანი და მტკვარიო“...

ეს მითოსური პასაჟები იმას გვეუბნება, რომ, როგორცა ჩანს, მზესთან ატრიბუტულად დაკავშირებული ცხენი და საქონელი წყალთანაც (ვეძასთან, წყაროსთან, ზღვასთან, მდინარესთან) ასევეა დაკავშირებული და რომ ისინი მზის ზეს-

ქნელ-ქვესკნელში ბრუნვის ზოომორფულ განსახიერებას წარმოადგენენ.

ასტრალურ სამყაროსთან, მზიური და ღამეული ცის სილამაზესთან არის დაკავშირებული აგრეთვე ოქროს ირემი და თეთრი შუნი. „ბარბოლ-დოლაშის“ საგალობლის — „წვეთავს ირმის სავსე ძუძუ, თეთრად რჩება ირმის კვალი“, — უეჭველია, „ირმის ნახტომს“, ირმის „დანაჭლიკს“ ანუ რძის გზას გულისხმობს და „სვანი მონადირე ბეთქილი დალის თეთრ შუნს ამ გზით დაედევნება“ (დ. შენგელაია). ეს ირმები ძოვენ „ლილეს“ ზეციერი სასახლის ოქროს გალავანთან. ეს ირმები მუშაობენ „კასლედილის“ თეთრი ციხის მახლობლად: „ფურ-ირმები ყანას მკიან, ხარ-ირმები კალოს ლეწენ“. ამ ირემთ-კალოზე დაარსდება ხევსური ღვთისშვილი კოპალა. ეს ირმებია გამოსახული უძველეს თრიალეთურ ბალთებზე და სწორედ მათ გამო გვესაუბრება სიმონ ჩიქოვანი თავის ერთ ლექსში:

კოლმეურნის კალო ირმებს ვალეწიე,
რქებს მივაკარ ყვავილები ჰრელი.
კევრზე შევხტი, ჩამავალ მზეს დავეწიე,
ბარჩხალა მზეს რქაში ვტაცე ხელი...
მზე ირმებზე დავკიდე და დავსრიალებ,
ხოხბისფერი პატარძალი მშველის,
პატარძალო, შენს სიყვარულს მაზიარე,
რძე შემასვი ირმისა და შველის..

ეს პატარძალი იგივე მზის ქალღმერთი ბარბოლია — გაღვიძებული ბუნების, ნაყოფიერებისა და სიყვარულის მზექალი, ჯაჰიერში მიმავალს გზაზე მწვანე ტოტებს რომ უყრის ხალხი. სხვა საგალობელში, ცისკრის ვარსკვლავის ქალღმერ-

თის სახესთან შერწყმული ამ მზექალს ამრიგად ეუედრება მლოცველთა გუნდი:

ჩვენთან დარჩი, ნათელ-მარეხო,
მთაში მაისი მობრძანდება.
ველზე გაშლილი ყვავილი ხარ,
თეთრი ღერო ხარ კანაფისა.
თელებით სავსეა შენი უბე —
ლალითა და იაგუნდითა...
ნურსად წახვალ, ნათელ-მარეხო,
თეთრად მოგვირთე გაზაფხული,
შენი თოვლივით ძუძუები
ლატფარიდან ნათელს გვაფენდა...

ბარბოლის უქმეები წლის ბოლოს აღინიშნებოდა. „ხალხის ძველი შეხედულებით, 4 დეკემბრიდან სამი დღის განმაელობაში მზე არ იძვროდა, ხოლო ამის შემდეგ დღე თანდათან მატულობდა“ (ვ. ბარდაველიძე). „ბარბალაშისა“ და შობის კვირეებში ეცეკლები ხარს არ აბამდნენ უღელში. რატომ? იმიტომ, რომ მზებუდობა, მზის უძრაობა, შესვენება იყო, ხოლო ხარი მზის ზოომორფულ განსახიერებას წარმოადგენდა: „შენს საღმრთო ხარებს, მეუფეო, რქები ადგათ — რქები ოქროსი“ (ლილე), „მზე შემოაქვთ რქებით ხარებს, მზე შენია, ბარბოლ-დოლაშ“ (ბარბოლ-დოლაშ), საბას მიხედვით, მზის უკიდურეს სამხრეთ წერტილს, რომელსაც ზამთრის მზებუდობისას „ვერ გასცილდება“ მზე, — დ ე კ ნ ა ჰქვია. გურიაში დეკეულს დეკნას ეძახიან, ხოლო დეკეული წლის ფურს ნიშნავს. წელიწადი დასრულდა, მზე წლის ფურია (შეგრული ბ ე ა — მზესაც აღნიშნავს და რძესაც) და დეკნას ამიტომ მიეწურა, — შესაძლოა, ასეთი იყოს ამ ასტროლოგი-

ური ტერმინის მნიშვნელობა... ვერა ბარდაველიძე გვაუწყებს, რომ სწორედ ამ დროს იცოდნენ სვანეთში მატყლისა და კანაფის დართვა, მაგრამ რატომ? როგორცა ჩანს, იმიტომ, რომ რთვა დროის დასაწყისს, ახალი წელიწადის დაწყებას, ღვის მატებასა და მზის გაძლიერებას განასახიერებდა. ქართული ზღაპრის მიხედვით, დოლაბ-თითისტრიანი დევი „ქართული კრონოსია“.

ამრიგად, მზე იყო დროის, ბუნებისა და ადამიანის დამაკავშირებელი უზენაესი არსება. ადამიანი მზის ღმერთის შვილი ანუ ღვთისშვილი, მზის წული ანუ წილი იყო და ეს ასახული იყო ენაში. მზის ემბლემის — ბურთის სახელი ქალღმერთი ბარბარის სახელწოდებიდან არის წარმოშობილი, ხოლო ხევსური მისტების ენაზე, ვაჟს ოქროს ბურთი ეწოდებოდა და სამზეოში ყოველ კაცს საკუთარი მზე ან მზის წილი ამიტომ აქვს მითვლილი. მზისქვეშეთი ანუ სამზეო, ჩვენი წინაპრების მსოფლგანცდაში ; „ადამიანური თანვეყოფნით“ გარდაქმნილი სამყარო იყო და მასში მზე და ადამიანი ურთიერთშემავსებელ პოლუსებს განასახიერებდნენ — ზეციერსა და ქვეყნიერს...

ლილევოდა, დიდება შენდა,
დიდება შენდა, ზეციერო.
ოქროსი გიდგას სრა-სასახლე,
გარს აკრავს ოქროს გალავანი,
გალავნის ძირას ირმებია,
ქიმ-ქონგურებზე შევარდნები.
შენს საღმრთო ხარებს, მეუფეო,
რქები ადგათ, რქები ოქროსი,
იალაღებზე ბუღრაობენ,
ირყევიან დიდი ქედები.

ნებიერი შენი ვერძები
რქებით ერთმანეთს აწყდებიან...
მთათა იმსხვრევა ხერხემალი,
ქანაობენ მძიმე ბურჯები...
ლილეოდა, დიდება შენდა,
დიდება შენდა, ზეციერო.

გალაკტიონი მოხიბლული იყო ამ „კოსმიური ქორალით“ და მას წარუდინებელი ღირებულების ფენომენად თვლიდა: „მრავალი რამე შეიძლება ამქვეყნად გაქრეს, — ვერვინ გააქრობს ამღერების ციხე-სიმაგრეს“... სიცოცხლით აღტყინებული, მითოსური ცეცხლითა და ძლევამოსილი რწმენით აღბეჭდილი ამ საგალობლის მაგნეტურმა ძლიერებამ პირველივე შეხებით მონუსხა ვ ლ ა დ ი მ ი რ ს ო ლ ო ვ ი ო ვ ი:

«Помню случай, когда Владимир Сергеевич серьезно увлекся одним напевом и затвердил его наизусть. Он встретил у меня за обедом молодого грузинского композитора и собирателя народных песен М. А. Баланчивадзе, только-что вернувшегося тогда из сванетских гор и привезшего много старинных напевов, глубоко-интересных в отношении музыки и текста. От них веяло полуязыческим, восторженным и наивным мистицизмом. Владимир Сергеевич пришел в особенное восхищение от гимна «Лиле»...

Напев торжественный, с своеобразною гармонизацией, порывистыми аккордами, интересными переходами из тона в тон. Владимир Сергеевич заставил несколько раз повторить его, записал сванетские слова; потом, бывало, едва заговорим с ним о прекрасной Грузии к

которой он издали чувствовал стихийную симпатию, Владимир Соловьев встает, принимает торжественную позу и, подняв руку, напевает неведомые ему слова.

Искрами! Дидеба!
Бишгоя! Шинеда!
Лиле! О Лиле!»[1].

თანადროულობის დიდ ფილოსოფიურ და სპირიტუალურ პრობლემებს შეჭიდებული მოაზროვნის ქართული ფოლკლორის ამ შედევრით აღტაცება, რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. „მივაღწიეთ რა XX საუკუნის შუა წლებს, ჩვენ ხელის ფათურით ვეშვებით იმ ღრუბლამდე, სადაც ყველა დროის უდიდესი გამოვლინებანი ისახებოდნენ. ხელოვნების ნაწარმოებში ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, სუბიექტური ცდა, ფსიქოლოგია, სინამდვილისმიერი ექსპერიმენტი კი აღარ გვაინტერესებს, არამედ თავდაპირველ ელემენტებთან უშუალო და ცინცხალი შეხება, — ყოფიერების წმინდა რიტმი“ (ბლოკერ). ამ ნიშნით მოზღვავდა XX საუკუნეში მითოსური. მითოსი თითქოს „წმინდა არსებობის“ სურათს ირეკლავს, სურათს, რომელიც თავისუფალია ყველაფრისაგან, რაც სოციალურად და ისტორიულად დასაზღვრულია. მისი მისწრაფების საგანია ამოსავალი სქემები, თავდაპირველი სახეები, წარუდინებელი და სიღრმეში დავანებული, რაკი დიდი ხელოვანის ამოცანა ის არის და ის იყო მუდამ, რომ ისეთი სახეები და სიტუაციები შეექმნა, რომლებიც გადალახავდნენ თანადროულობის ვიწრო სივრცეებს და მარადისობას გასწვ-

[1] В. Л. Величко, 1902, გვ. 191—192.

დებოდნენ. „სპეციფიკური გზის მქონე ზოგიერთი ქვეყნისათვის (მაგალითად, ლათინური ამერიკის ქვეყნებისათვის, სადაც აცტეკების, ინკებისა ანდა მაიას მეტაფორული ლეგენდები დღემდე ცოცხალი შემადგენელი ნაწილია ნაციონალური კულტურებისა) მითი არ მომკვდარა. იგი ასაზრდოებს მოწინავე ეროვნულ ლიტერატურას, ფერწერასა და თეატრს". ეს შეხდეულება მთლიანად და სავსებით ესადაგება ქართული კულტურის მდგომარეობას, კერძოდ, ქართულ ლიტერატურას, რომლის ფესვები იმთავითვე მითოსური ხილვებით იყო გაპოხიერებული. სხვაზე რომ არაფერი ითქვას, საქართველოს მითოსურმა ქვესკნელმა ამოსტყორცნა ვაჟა, — ბუმბერაზი, ვისი შინაგანი ძალისხმევით რომელიც გინდა ერი დაიწყებდა აოასწლოვანი არსებობის წელთაღრიცხვასა და აღორძინებას. ქართული პოეზიისათვის ყოველთვის ნიშნეული იყო და დღესაც ნიშნეულია ეს. XX საუკუნის ჩვენი პოეტები მეტნაკლები დოზით, სხვადასხვა ასპექტით და მიზანდასახულებით იყენებენ ფოლკლორისათვის ნიშანდობლივ წარმოდგენებს, ფრაზეოლოგიასა და ლექსიკას, რიტმულ და ინტონაციურ მოდულაციებს.

სვანური ფოლკლორის პირველი როშარი ჩვენს პოეზიაში რევაზ მარგიანის სახელგანთქმული „მირანგულა" იყო. ამ ლექსმა მოიტანა პირველად მომნუსხველი, ტრაგიკული სიუჟეტებით გამართული სვანური ხალხური ბალადების სურნელება. სვანური ფოლკლორით განსაკუთრებულ დაინტერესებას იჩენდა გალაკტიონ ტაბიძე. ამ წიგნში „ბილებას" სათაურით აღნიშნულია ლექსი, რომლის ვარიაციაზე გასაოცარი შედევრი აქვს დაწერილი მას. „ამბავი მოხდა გასაკვირველი", გვაუწყებს „ბილებას" პირველი სტრიქო-

ნი. შემდეგ კი, სტრიქონგამოშვებით მოდევნებული მხიარული შეძახილით — „ამაზე უფრო საკვირველს ვხედავო“ — იშლება ფანტასტიკური, ირონიული ხალხური ცნობიერებისათვის განზრახ წარმოუდგენელი, დაუშვებელი, საპირისპირო წინაუკმობით წარმოსახული სიტუაციების ჩამოთვლა: „დიდი ხეები უვლიან ფერხულს... დასეირნობენ თევზები მინდვრად... მეცხვარეებად დამდგარან მგლები... ეჭიდებიან თაგვები დათვებს... მზე დასავლეთით ამოდის ცაზე“, და ა. შ. გალაკტიონთან: „მესტიის ხიდი, მესტიის ხიდი, ცის მშვიდი რიდე ედება უშბას. ცეკვის ალერსით, უუკვდავესით, ხენი თავისთვის აბამენ შუშპარს“... აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 800 წლის წინ, დავით აღმაშენებლის ძის — დ ე მ ე ტ რ ე მ ე ფ ი ს (1125—1154) მიერ დაწერილი იამბიკო, რომელსაც ხალხური მსოფლშეგრძნების აშკარა გავლენის ბეჭედი აზის, „გასაკვირველი სიტუაციების“ ასეთსავე — იუმორული მიგნების — პრინციპზეა აგებული:

ცასა ბეწვთა ეკიდა — ვნახე კაცი,
და მასვე კაცსა შუბის წვერს ედგნენ დარბაზნი.
მუმლსა ზედა ჯდა, მინდორს სდევდა ჭურიკთა,
და ზღვასა ზედა მოარბევდა ცხენითა,
და ესრეთ ღაღადებდა: ღმერთო, შენ კურთხეულ ხარ..

უკანასკნელ ხანს თავისებურად გამოიყენეს ფოლკლორული მასალა ჯ ა ნ ს უ ღ ჩ ა რ კ ვ ი ა ნ მ ა და ა ნ ზ ო რ ს ა ლ უ ქ ვ ა ძ ე მ. პირველმა მეგრული და რაჭული ფოლკლორის ცალკეული ფრაზები და მეტაფორული სახეები შემოიტანა ლექსებში, ხოლო მეორემ ხალხური ლექსის ანტიფონიური კომპოზიცია გამოიყენა.

ფოლკლორული მასალა დიდი ცთუნებაა პოეტებისათვის,

თუმცა შეუძლებელია მასალა დაერქვას ამ წიგნში წარმოდგენილ ხალხური პოეზიის შედევრებს, რომლებსაც ძლიერი და შეკუმშული სიუჟეტები, გამჭვირვალე მითიური ალეგორიებით სავსე ხილვები და მოქნილი კომპოზიცია გააჩნიათ. თვით ისეთ ბალადური ხასიათის უბრწყინვალეს ლექსებში, როგორიცაა „ასლან-მურზა“ და „სოზარ და ციოყ“ აშკარად გამოსჭვივის მითიური სიმბოლოები. ეგევე სიმბოლოები აშკარაა „დერესა“ და „ცენის დათვში“ და თვით „თაგვო, თაგუნიაშიც“. ეს უკანასკნელი „რწყილთან და ჭიანჭველასთან“ და „თხამ შეჭამა ვენახთან“ ერთად უთუოდ დაამშვენებდა ჩვენი ბავშვების სახელმძღვანელოებს. ლ ო რ კ ას ეკუთვნის ბრწყინვალე სტრიქონი: „მდინარე აკივლდა ვარსკვლავებით დაჭრილ ხარივით“, და ამ სტრიქონის ველური სილამაზე ჩვენ დიდად გვაღელვებს, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი მეტაფორა თითქოს მოულოდნელიც არ უნდა იყოს მისგან, მაგრამ როცა ხალხურ ლექსში ვკითხულობთ: „ვეფხის ზმორება სასიკვდილო — მდინარეს ჰგავდა ადიდებულს“, ეს თავბრუს გვახვევს, მით უმეტეს, რომ სილამაზითა და სტიქიონური მძვინვარებით პირველს თუ არა სჯობნის, არც ჩამოუვარდება.

შეუძლებელია, მკითხველმა ყურადღება არ მიაქციოს ფანტასტიკურ „დუდას“, რომლის თითქოსდა ყოფითი ხასიათის დიალოგში უზარმაზარი, კოსმოგონიური მნიშვნელობის მითოსური სიმბოლოებია ნაგულისხმევი, ან არ შენიშნოს, „ვეფხისა და მოყმის“ საოცარ სვანურ ორეულში (თამბი) რეალური, სიუჟეტური პლანის მიღმა რაღაცნაირი ასტრალური შინაარსის მქონე მისტერია რომ იმალება. არადა, გაუგებარია თამბის მიერ ვეფხის ასეთნაირი დატირება (გავიხსენოთ, რომ ხეთების თეშუბის, იგივე თეუშბას ატრიბუტი

ვეფხია): „ნეტავი შენ არ მომეკალი, — მამაჩემი შემომკვდომოდა. ნეტავი შენ არ მომეკალი, — ალალი ძმა შემომკვდომოდა. ნეტავი შენ არ მომეკალი, — ღვიძლი შვილი შემომკვდომოდა. ნეტავი შენ არ მომეკალი, — თავი მომეკლა — და — ტიალი".

ამ სინკრეტულ საგალობელში, რომელთაგან ბევრი დღემდე სრულდებოდა და დღესაც სრულდება როგორც საფერხულო სიმღერა, განუყოფელ მთლიანობად არის შერწყმული სიტყვა, სიმღერა და პლასტიკა. მოკლე წინასიტყვაში დ ა ვ ი თ წ ე რ ე დ ი ა ნ ი წერს: „სვანური ლექსი და სიმღერა ერთ განუყოფელ შემოქმედებით ერთეულს შეადგენს და ძნელია თქმა, ლექსი წარმართავს სასიმღერო ჰანგს თუ, პირიქით, მუსიკალური ელემენტები იმორჩილებენ სიტყვიერ ტექსტს". მკითხველი მიხვდება, თუ რა ძნელი იქნებოდა ბუნებრივი სინკრეტიზმისაგან გაძარცული ტექსტების კვლავ გამთლიანება სიტყვიერი ხელოვნების სულ სხვა — ერთგანზომილებიან გარემოში, სადაც მთლიანობიდან აბსტრაჰირებულ ნაწილებს მეჩეჩებზე გარჩენილი ხომალდებივით დასტოვებდა ექსპრესიული ძალმოსილების ზღვა. დავით წერედიანმა კვლავ პოეზიის ღრმა წყლებს დაუბრუნა ისინი. მაგრამ სწორედ აძის გამო, ცოცხალ, სინკრეტულ დედანთან შედარებით, წერედიანისეული სიტყვა ზოგჯერ რაფინირებული და ნაკლებმაგიურია, მიუხედავად იმისა, რომ ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი სიტყვიერი ფაქტურა შესატყვისი ორგანულობით გადმოაქვს ყოველთვის. უნდა პირდაპირ ითქვას, რომ ავტორის სტილი ამ თვალსაზრისით უაღრესად ზუსტი და უნაკლოა. მას დიდი ტაქტით შემოაქვს ლექსში დიალექტური „ჩივის" და ამგვარივე ელფერის „გამოსკვნიან მალე გვირ-

გვინს", და მით ნაცნობი ხალხური სიმღერების მოგონებას აღძრავს. არსებობს სიტყვისა თუ ფრაზის ისეთი ღრმად ინტიმური, ბავშვობიდანვე გაშინაგნებული მიმოქცევები, რომლებიც სამუდამოდაა შესული ქართველი კაცის ცნობიერებასა და ყოველდღიურ ყოფაში, როგორც მკვიდრი და მშობლიური და ამიტომ მკითხველისადმი უნდობლად ჩანს „ბუბა ქაქუჩელას" ძია ქაქუჩელათი შეცვლა. რუსთაველის „გაშმაგდის და გაავცნობდის" დაკარგული აქვს თავდაპირველი კონტექსტის კონკრეტულობა, რაკი უნაშთოდ ერწყმის სტროფის ძირითად ინტონაციას და აბსურდი იქნებოდა, ეს სტრიქონი მხოლოდ იმიტომ არ მოეშველებინა ოსტატს, რომ ის რუსთაველს ეკუთვნის. ერთი ძირიდან წარმოშობის მიუხედავად, ზუსტი არ არის სვანური ფიცერის (წვრილფეხა ნადირი) „ფიორით" შენაცვლება, რაც მცირეს, ერთი ბეწოს კი ნიშნავს, მაგრამ ნადირს არა: „ერთი ფიორის გულისთვის.. შვილს ბედს დაუკარგავდით?" (დ. კლდიაშვილი), „ნიქარას ეკრა ფერფლის ფიორი" (ს. ჩიქოვანი).

დავით წერედიანს განმარტებული აქვს ზოგიერთი სპეციფიკური სიტყვა და კარგი იქნებოდა ესენიც განემარტა. სვინჩი, საღებო, საღარი, ბილება, დომეყი, სარაგი, ტაბაგი, ხახპერის თვე. ჯვარუკუღმა ჯვარზე მჯდომელი, რანგი, ხანგარი. მინდა შევნიშნო, აგრეთვე, რომ წიგნს სათაურად „ლილე", „კასლედილის ვარსკვლავი" და ათასი სხვა რამ უფრო მოუხდებოდა, ვიდრე არაფრისმთქმელი „ირინოლა". და კიდევ: ხომ არ ჯობს „კანაფს" („ველზე გაშლილი ყვავილი ხარ, თეთრი ღერო ხარ კანაფისა", 89) საბასეული „ექსუნჯი", რომელიც — ჩემი აზრით — ფონეტიკური სტრუქტურითაც კი ესადაგება სვანურ გარემოს.

ამ წიგნმა ახალი სოფლხატით გაამდიდრა ჩვენი შინაგანი მზერა. მან გაგვიფართოვა წარმოდგენა ქართულ მითოსზე და ერთხელ კიდევ გვაგრძნობინა მისი წარუვალი მშვენიერება და სიღრმე. მე მგონი, მკითხველი საზოგადოების სურვილსაც გამოვხატავ, თუ ვიტყვი, რომ საჭიროა დავით წერედიანმა შემდგომში, სვანური პოეზიის შევსებული, ვრცელი წინასიტყვაობითა და საფუძვლიანი შენიშვნებით გასრულებული წიგნი გამოსცეს, რომელსაც გამოვლენილი ინტერესის შესაბამისი ტირაჟი ექნება, შესაფერ ქაღალდზე იქნება დაბეჭდილი და შესატყვისად იქნება გაფორმებული.

1969.

ლორკა

ერთმა პოეტმა თქვა: სახელს ლორკა ფორთოხლის კანისებრ მწარე და გულისგამგმირავი სურნელი აქვსო. ეს ლორკას პოეტური სამყაროს ხილვისგან მოგვრილი ასოციაციაა. იგი სავსეა სულის გამყინავი იდუმალებითა და სისხლიანი საიდუმლოებებით, როგორცა წერს რაფაელ ალბერტი. ეს არის ჯადოსნურად მიმზიდველი, მაგრამ შიშისმომგვრელი მგრძნობიარობით დაყურსული სამყარო, სადაც მთვარე ურცხვად იშიშვლებს თითბრის ძუძუებს, ხოლო შემდეგ მირბის, რომ ბოშებმა მისი მკერდისაგან მძივები და ბეჭდები არ გამოადნონ. მთვარიანი ღამეებივით შავგვრემანი ბოშები დაბანაკებულები არიან მდინარის პირას, რომელიც ზოგჯერ ისე ჰკივის, როგორც ვარსკვლავებით დაჭრილი ხარი. მდინარე ოქროსფერი ხდება, როდესაც შიგ ხანგრძლივად ჰყრიან დიდრონ ლიმონებს. მის ნაყოფიერ ნაპირებზე ზეთისხილის ჭალაკები შრიალებენ, მინდვრებზე მიმობნეული მზესუმზირები ნამდვილ მზეებსა ჰგვანან, ხოლო წითელი ფორთოხლები — ქრისტეს ჭრილობებს. ამ ზღაპრულ ქვეყნის მკვიდრ ქალებს სპილენძივით ყვითელი სხეული და თითბრის პლანეტებივით მრგვალი ბარძაყები აქვთ. მათი კანი მარგალიტზე და შროშანებზე

უნაზესია, მიძინებული მკერდი კი ხელის შეხებისაგან იასამ-
ხის თეთრი მტევნებივით იფურჩქნება. მაგრამ იმავე იასამნის
ჩრდილებიდან ზოგჯერ სადაფის ფაშატები გამორბიან, და
მათთვის უცხო არ არის სიშმაგე და თავდავიწყება. ეს მშვენი-
ერი ქალები კეთილშობილ და ვნებიან ვაჟკაცებს ღამით
მდინარის პირას მიჰყავთ და როგორც ნამდვილ მამაკაცებს
შეჰფერით, არ იყვარებენ მათ, თუკი ქმრები ჰყავთ. ამ ჯადოქ-
რულ სამყაროში, სადაც ყველაფერი ძალგულოვნებითა და
ვნებიანობით სუნთქავს, სადაც გრაცია და ფეროვნება ერთმა-
ნეთს ეჯიბრება, უცებ გაიელვებენ ჟანდარმების მახინჯი სილუ-
ეტები — ტყვიით ავსებული თავისქალები და კუზიანი ლან-
დები. მოჰქრის შავი ჟანდარმერია და გზას კოცონებით ინა-
თებს, რომლებზედაც ტანადი და შიშველი პოეზია იწვის...

1936 წ. 19 აგვისტოს ფაშისტებმა მოჰკლეს 38 წლის ფედერიკო გარსია ლორკა — XX ს. ესპანეთის უდიდესი პო-ეტი, კაცი, რომელსაც საუკუნეობით ელოდა ესპანური ლი-ტერატურა. განსაზღვრავდა რა ლორკას მნიშვნელობას, ცნო-ბილი კრიტიკოსი დამაზო ალონსო წერდა: „ზოგჯერ ესპან-ური თავისთავადობა განსაკუთრებული დაჟინებით ითხოვს გამოვლინებას. და თითქოს ამ თხოვნის პასუხად XIV საუკუ-ნეში იბადება ხუან რუისი, XVII— ლოპე დე ვეგა, ხოლო XX — ლორკა“.

ლორკა დაიბადა 1899 წ. სოფელ ფუენტე ვაკეროსში. ეს სოფელი გრანადის მახლობლად მდებარეობს. პატარა ფედე-რიკო კარგად იცნობდა ძველ გრანადას, სადაც ის სკოლაში დადიოდა. გრანადა — მავრიტანელ მეფეთა ყოფილი სატახტო, კათოლიკური ტაძრებითა და მაჰმადიანური მინარეთებით, ჩრდილოვანი ბაღებითა და სასახლეებით, რომელთაც ასე ცხა-

დად ემჩნეოდათ ანდალუზიის ძველ მკვიდრთა დახვეწილი ნიჭი — მომავალი პოეტის პირველი შთაგონებაა. „აქ ქვად გარდასხეულებული წარსული ჯერ კიდევ გვერდით სუნთქავდა თითქო. აქ ისრუტავდა პატარა ბიჭი ხაზებსა და ფერებს, რომელთაც შემდეგ პოეზიაში და ფერწერაში დაეუფლა“ (ეუსებიო სიმორა).

ლორკას პოეზიაში ანდალუზიურ ნიადაგზე თავისებურად სახეცვლილი აღმოსავლური ელემენტი ჭარბად იგრძნობა. მისი ლექსები „აღმოსავლური სიმღერა“, „ქაენელი მორისკები“ (მორისკები გალათინებული მავრებია) და ლექსების ციკლები „ღაზელები“ და „ყასიდები“ თავისთავად მეტყველებენ არაბული ელემენტით გაზავებული ხალხური და ტრადიციული პოეზიის გავლენაზე.

20 წლის ლორკა მადრიდის უნივერსიტეტის სტუდენტია. იგი ბევრს კითხულობს და გატაცებით უკრავს როიალზე და გიტარაზე. იგი ამბობდა: „თუ მართალია, რომ მე ღვთისა და ეშმაკის წყალობითა ვარ პოეტი, მაშინ მე პოეტი ვარ აგრეთვე ტექნიკის, მუშაობისა და იმ ცოდნის წყალობით, თუ რა არის ლექსი“ (ეუსებიო სიმორა). ლორკა ბრწყინვალედ იცნობდა ესპანეთის ხალხურ და კლასიკურ პოეზიას, მაგრამ იგი არასოდეს დარჩენილა პირწმინდად ესპანურ ნიადაგზე.

„ესპანეთის ოქროს საუკუნის დიადი მწერლების — სერვანტესისა და ლოპე დე ვეგას მსგავსად, ლორკა ლიტერატურულად განათლებული კაცი იყო ამ სიტყვის ყველაზე ფართო მნიშვნელობით... ლორკა იყო ერთდროულად თავისი თაობის ყველაზე ტრადიციული და თანამედროვე პოეტი. და მართლაც, არ დარჩენილა დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის 20-იანი წლების პოეზიაში ისეთი მოვლენა, რომელიც ლორკას ასე

თუ ისე სულიერად არ განეცადა. იგი ისრუტავდა ყველაფერ ღირებულსა და ცინცხალს და უარყოფდა დროჰმულსა და უვარგისს“ (კელინი).

ლორკა გულგრილად შეხვდა მოდურ ულტრაიზმს და შედარებით მეტად განიცადა ფრანგული სიურრეალიზმის გავლენა. მაგრამ ეს მიმართულებაც მხოლოდ გამოსახვით საშუალებათა სიახლით იზიდავდა მას. სხვა მოდერნისტულ მიმდინარეობებს მასზე გავლენა არ მოუხდენიათ.

ლორკას უმაღლესი პოეტური მიღწევაა ლექსების ციკლი „ბოშური რომანსერო“, რომელიც მან პირველად 1928 წ. გამოაქვეყნა. აქ მას უკვე დაძლეული აქვს ანდალუზიური პოეზიის ნაკლოვანი მხარეები — ზედაპირულობა, ზვიადობა და გარეგნული ეფექტისადმი მიდრეკილება. ამ კრებულით იგი სრულიად ესპანეთის პოეტი ხდება.

ლორკას პოეზია უაღრესად მეტაფორულია. მისი ლექსი თითქოს წარმოუდგენელი ასოციაციების ნიაღვარია. მისი სახე მოულოდნელი და განსაცვიფრებელია. კაცი, რომელსაც შეეძლო ეთქვა: სურნელოვანი ბროწეული შედედებული ვარსკვლავიანი ცაა, ქვა — შუბლია, სადაც სიზმრები კვნესიანო და ბებერი ხვლიკის გამო შეენიშნა — ნიანგის წვეთიაო, — მჩხიბავი და ყოვლისშემძლეა და მას კიდევაც მიაჩნია, რომ „პოეზია შეუძლებლობაა, რომელიც უეცრად შესაძლებლობად გადიქცევა“.

ლორკას ხალხურ პოეზიასთან ღრმა კავშირმა განაპირობა მისი გზა პოეზიიდან დრამისაკენ. იგი თანდათანობით იმოსავდა დიდი და ნამდვილი ნოვატორი დრამატურგის ნიჭს, ესპანური თეატრი ლორკას მეოხებით გადაიქცა პოეზიის თეატრად. თვითონ ლორკა უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს,

იგი წერდა: „თეატრი — ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნატიფი. და მოქმედი იარაღია ქვეყნის აღმშენებლობისა. ეს არის ქვეყნის აღზევებისა და დაცემის მიმანიშნებელი ბარომეტრი. თეატრს, რომელიც შეძლებს სწორი გზა გამონახოს ყველა ჟანრში, ტრაგედიიდან ვოდევილამდე — ძალა შესწევს მოკლე ხანში აამაღლოს ხალხის სული, ხოლო ზედაპირულ და დარღვეულ თეატრს, სადაც ფრთების მაგივრობას ღორის ჩლიქები სწევენ, შეუძლია მთელ ერს დაუჩლუნგოს მხატვრული გემოვნება და მთელემარე უსულგულობაში ჩააგდოს იგი.

თეატრი — ეს არის ცრემლისა და სიცილის სკოლა. ეს არის ტრიბუნა, საიდანაც შეგეძლება საფარველი ახადო დრომოჭმულ ან ცრუ მორალს და ცოცხალი მაგალითის მეშვეობით განმარტო ადამიანური განცდის მარადი გამოცხადება.

თუკი ხალხი არ ზრუნავს თეატრზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ეს ხალხი კვდება ან უკვე მოკვდა. ხოლო თეატრი, რომელსაც შესრუტული არა აქვს საკუთარი ხალხის სული, მშობლიური ქვეყნის პეიზაჟის თავისებურება, მისი შვილების დრამატული ბედი, მათი სიხარული და ჭმუნვა, თეატრს, რომელშიაც სოციალური ცხოვრების, ისტორიის მაჯისცემა არ ისმის — უფლება არა აქვს თეატრი ერქვას. ეს არის ბანქოს სათამაშო სახლი ან კიდევ უარესი — ადგილი, სადაც დროსა ჰკლავენ“. ლორკას პიესები მისივე ლექსებივით ღრმააზროვანი და უნივერსალურია. სახელგანთქმულ დრამატურგთან, რომელთაგანაც მას უსწავლია, უნდა აღინიშნოს ანტიკური ავტორები, მეტერლინკი, დ'ანუნციო, პირანდელო, ჩეხოვი და სხვ. 1931—33 წ. ლორკამ შექმნა ახალგაზრდული მოძრავი თეატრი „ლა ბარაკა“, რომელიც წარმოდგენებს მართავდა ესპანეთის სხვადასხვა პროვინციაში. ამ თეატრმა, როგორც წერდა პაბლო ნე-

რუდა, საშუალება მისცა ესპანელ გლეხებს კვლავ ეგრძნოთ თავიანთი პოეტები, რომელთა უკვდავი სიმღერები მანამდე მხოლოდღა თვლემდენ მათ გულში.

ლორკას პიესების სამოქმედო არე ესპანური სოფელია, მათი ძირითადი პერსონაჟები ქალები არიან. ყოველ პიესას თავისი განსაკუთრებული ისტორია აქვს. მათ საფუძვლად თითქმის ყოველთვის პოეტის მიერ თვალით ხილული რეალური ფაქტი დევს, რაც ხელს არ უშლის დრამატურგს უღრმესი მხატვრული ზოგადობა მიანიჭოს პიესას. „სწორედ ლორკას დრამატურგიაში, სადაც მთელი სისავსით გამოვლინდა მისი შემოქმედების სახე, ყველაზე მკაფიოდ გამოიხატა კეთილის ბოროტთან შებრძოლების ის იდეა, რომელიც ესპანური ეროვნული გენიის ყველა დიად ქმნილებას ახასიათებდა: „სიდის სიმღერას“, „დონ კიხოტს“, ლოპე დე ვეგასა და კალდერონის პიესებს, შურილიოს, ველასკეზის, ელ გრეკოსა და გოიას ტილოებს“ (კელინი).

1936 წ. ცნობილ ესპანელ კარიკატურისტს ბაგარიას უკითხავს ლორკასთვის: — ხომ არ ფიქრობ შენ, ფედერიკო, რომ სამშობლო ცარიელი ცნებაა, ხოლო საზღვრები უნდა აღიგავოს? ცუდი ესპანელი რატომ უნდა მიმაჩნდეს მოკმედ უფრო მეტად, ვიდრე კარგი ჩინელი?

— მე ჭეშმარიტი ესპანელი ვარ, — უპასუხა ლორკამ, — ჩემთვის შეუძლებელი იქნებოდა ჩემი გეოგრაფიული სამანების გარეშე ცხოვრება. მაგრამ მე მძულს ის კაცი, რომელიც მხოლოდ ესპანელია და მეტი არაფერი... მე ვუმღერი ესპანეთს და მას ტვინის ყოველი უჯრედითა ვგრძნობ. მაგრამ უპირველეს ყოვლისა, მე ვეკუთვნი მთელ მსოფლიოს, მე ყველას მოძმე ვარ. ხოლო პოლიტიკური საზღვრები მე არა მწამს...

ლორკამ თავისი უჩვეულო პოეტური ხილვებით, ბოშურ-ესპანური გრაციით აღსავსე პოეზიით მოხიბლა მთელი მსოფლიო. მან გააღრღვია ყოველგვარი საზღვარი და ყველა გრძედისა და განედის ადამიანებისათვის მშობლიურ გარემოებად აქცია თავისი ქვეყნის პეიზაჟები და თანამემამულეთა რაინდული ტემპერამენტი. ამიტომ გამოიტირა ასე გულმდუღარედ მთელმა მსოფლიომ ლორკას სიკვდილი, რაც არასოდეს უწერია მის დიდსა და ბრწყინვალე პოეზიას.

1963

კარლო ჭილარჯიანის გახსენება

ათი წლის წინათ, აპრილის მიწურულს, ტრაგიკულად დაასრულა თავისი სიცოცხლე კარლო ჭილარჯიანმა. ჩვენი საზოგადოებრიობა ნაკლებად იცნობს მას. მხოლოდ 1963 წელს გამოქვეყნდა ქართულ ენაზე ფლობერის „სალამბო“, რომელიც მას დაუმთავრებელი დარჩა. წელს ან გაისად დაიბეჭდება კარლო ჭილარჯიანის მიერ თარგმნილი რომენ როლანის „ჟანქრისტოფის“ პირველი სამი წიგნი. თუკი ამას დავუმატებთ ფრანსუა მორიაკის „მაიმუნის“ თარგმანს, ფრანგი პოეტების რამდენიმე ლექსსა და წინასიტყვას, რომელიც მან ტანის ეპოქის ჩინური პოეზიის ქართულ თარგმანს წარუმძღვარა, ჩვენ ხელთ გვექნება მისი ხანმოკლე ცხოვრების მანძილზე გაკეთებული შრომების თითქმის სრული სია.

კარლო ჭილარჯიანის სიკვდილი ამოუხსნელ ენიგმად დარჩება მისი მეგობრებისათვის. თითოეულმა ჩვენგანმა იცოდა, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე მეგობართა ვიწრო წრეში, მისი შეპირვების ესა თუ ის მხარე, მაგრამ თითოეულისათვის წარმოუდგენელი იყო ამგვარი დასასრული, რამაც იმდენადვე გაგვაოგნა, რამდენადაც მოგვიწყლა გული. იგი მშვიდი, გულითადი კაცი იყო, თვინიერი ხასიათისა და არტისტული

ბუნების მჭონე. შრომისმოყვარე და გულმოდგინე იყო საქმეში, შეუპოვარიც კი, ხოლო ადამიანებთან ურთიერთობაში — გულჩვილი და თავაზიანი.

კარლო ქილარჯიანმა ფრანგული ენის შესწავლას უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ მიჰყო ხელი. მოკლე ხანში წარმატებას მიაღწია და მალე თარგმნაც დაიწყო. იგი ჯერ უნივერსიტეტის გაზეთში მუშაობდა, ხოლო შემდეგ „სახელგამის“ გამომცემლობაში. წიგნი იყო მისი დაუცხრომელი ვნება. წიგნი და წიგნის შექმნასთან დაკავშირებული ყველა სამუშაო: ხელნაწერების გადაწერა და გადაბეჭდვა, რომელიმე სიტყვის ან ფრაზის შესწორება და ამის გამო კამათი, შრიფტის შერჩევა, ანაბეჭდების კითხვა და თვითონ სტამბა, სტამბაში ყოფნა მას უცნაურად უყვარდა და დიდ კმაყოფილებას ანიჭებდა. უყვარდა ასოთამწყობებთან საუბარი, მათთან ურთიერთობა და სერობა. ცნობისმოყვარე მწიგნობარი იყო: წიგნის მკითხველი, ბუკინისტების მეგობარი, უცნაური და უცნობი ავტორების გამომჩხრეკელი, ძველი გამოცემების ტრფიალი და შემფასებელი. ასეთი იყო კარუჩი, როგორც ჩვენ მოფერებით ვეძახდით მას.

მისმა სიკვდილმა ამოუვსები ხარვეზი დატოვა არა მარტო ჩვენს გულში, არამედ ჩვენს ლიტერატურულ მუშაობაშიც, რადგან იგი იყო საერთო საქმის თავდადებული ენთუზიასტი და ზოგჯერ შთამაგონებელიც. მწარე ის არის, რომ კარლო ქილარჯიანი თავისი შემოქმედებითი მუშაობის დასაწყისში გაეცალა ლიტერატურულ საქმიანობას. მახსოვს, ერთ წვეულებაზე აწ განსვენებულმა გიორგი შატბერაშვილმა გვითხრა: მე მგონი, თქვენი თაობის გერონტი ქიქოძე იქნებაო... შე-

იძლებოდა ასეთი იმედის გამოთქმა, შესაძლო იყო ამის განხორციელება.

არასოდეს დამავიწყდება მისი მოღიმარი სახე, ნდობით სავსე შემოხედვა და გულწმინდა სიცილი. მისდამი გამჟღავნებულმა სიყვარულმა ვერ შეძლო ჩვენ შორის დაეტოვებინა იგი და ეს ბრალად დაგვრჩება მუდამ. მაგრამ წრე შეწერილი იყო და ველარაფერი გაარღვევდა მას... როდესაც დაცარიელებულ ბინაში მის ქაღალდებს ვალაგებდით, ბოდლერის ლექსი მომხვდა ხელში და შეგობრების ნებართვით შინ წამოვიღე სახსოვრად. ეს იყო სონეტი „ღატაკთა სიკვდილი“, მისი უკანასკნელი თარგმანი. და მეც ბოდლერის ამ ლექსით დავამთავრებ კარლო ქილარჯიანის გახსენებას...

ვაგლახ სიკვდილი გვანუგეშებს, გვაცოცხლებს თანაც, —
უკანასკნელი ნუგეშინი და აღსასრული.
სალბუნის დარად გულს გვიამებს და გვაძლევს ძალას,
საღამომდე რომ მივათრიოთ მაშვრალი სული.

ქარიშხალთა და ქარტეხილთა, ქარბუქთა გალა
ბნელ თვალსაწიერს ვერ გვიჩუმქრავს — ნათლად ასული,
შორით გვინათებს გზას სიკვდილი და კარვად მდგარა
იქ მიძინება, მოსვენება და დახსნა სრული.

ანგელოზია და უკირავს მერჟოლე თითებით
ტკბილი ზმანება და სიზმრები, ზმები, მითები,
შიშველთ და ღატაკთ ლოგინს უშლის ამო ჩეროთა.

ღვთივ სანაქებო სამყოფლოა რამ საკვირველი.
ღატაკთა პური და სამშობლო თავდაპირველი —
ღია კარია უცნაურ და უცნობ სფეროთა.

1967

„ხ ო მ ლ ი“ № 1

მკითხველი საზოგადოება დიდი ინტერესით შეხვდა „ხომლის“ გამოსვლას. ახალი ალმანახის „მიზანია გააცნოს მკითხველს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ნაწარმოებები, ხელი შეუწყოს მთარგმნელთა ახალგაზრდა კადრების გამოვლენასა და დაოსტატებას“... ასე აფორმულებს თავის მიზნებს „ხომლის“ რედაქცია.

„ხომლის“ გამოშვება ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრების დიდმნიშვნელოვანი ფაქტია. ერთი მხრივ, იგი იმას გვიდასტურებს, რომ გაფართოვდა და გაღრმავდა მკითხველი საზოგადოების ინტერესების სფერო, ხოლო მეორე მხრივ იმას, რომ ქართული ლიტერატურის მოქმედ ძალებს უნარი შესწევთ იტვირთონ და გაუძღვენ ამ დიდ საქმეს. თავისთავად ორივე ეს მომენტი ჩვენი ლიტერატურის მოწიფულობის, მისი შინაგანი ინტენსიურობისა და მიზანდასახული ენთუზიაზმის გამოვლინებაა. მთარგმნელთა მოღვაწეობა ყოველთვის ერთგვარი ბარომეტრია ლიტერატურული ცხოვრებისა, რაკი იგი სასურველი ფონი, ხოლო ზოგჯერ სტიმულის მომცემი ფაქტორია ამ უკანსკნელისა...

„დღითი-დღე ჩვენს დედამიწას თანდათანობით უვიწროვ-

დება არე. ნებსით თუ უნებლიეთ თითოეული ჩვენთაგანი საკუთარ ქვეყანას აღიქვამს როგორც მსოფლიოს ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს, ხოლო თავისი სამშობლოს ისტორიას, როგორც მსოფლიო ისტორიის ერთ-ერთ მარქვალს.... უეჭველია, რომ ჩვენ წინანდებურად ვართ დაკავშირებული ეროვნულ კულტურულ მემკვიდრეობასთან. ჩვენ წინანდებურადაც კი შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ მას უნივერსალური ხასიათი აქვს და მთელ მსოფლიოს მოიცავს. მაგრამ ამავე დროს კარგად ვხედავთ, რომ ჩვენს კულტურას ასეთ მნიშვნელობაზე მხოლოდ მაშინ შეეძლება პრეტენზიის განცხადება, როცა თვითონაც შეიტანს თავის წვლილს მთელი კაცობრიობის კულტურაში. ამისათვის კი საჭიროა მან მსოფლიოს ყველა ნაწილში შეისრუტოს ჯეროვანი საკვები" (რ ო ჟ ე კ ა ი უ ა).

ლიტერატურას — ფერწერის, ქანდაკებისა და მუსიკისაგან განსხვავებით, არ გააჩნია idioma universalis უნივერსალური ენა. იგი ნაციონალური ენის ფარგლებითაა შეზღუდული. ლიტერატურული ძეგლის უშუალო და მექანიკური წვდომა და რეპროდუცირება შეუძლებელია. აზრისა და პოეზიის თარგმნა შეუძლებელია უბრალო და მუნჯი გონებრივი ინტუიციის მეშვეობით. იმისათვის, რომ ჩავწვდეთ აზრსა და განვიცადოთ პოეზია, საჭიროა მათი ამ „უმადური, რთული და ვერაგული პროცესის" ბრძმედში გატარება, რაკი თითოეული ენა ერთგვარი კრიპტოგრამაა, რომლის გახსნა და ავტორის ენიდან მკითხველის ენაზე გარდათქმაა საჭირო. და აქ მთელი სიღრმით დგება შემოქმედის წინაშე პრობლემები, რომლებიც ნაციონალური ენისა და ამ ენაზე პოეტური ქმნადობის უცნაური სირთულით დახლართულ პრობლემებთან არის გადაჯაჭვული.

• • •

ყოველი ენის ისტორია ამ ენაზე მოლაპარაკე ხალხის სოციალურ ისტორიას ასახავს. ენის ძირეული სიტყვები გვიჩვენებენ, რომელი საგნები იყვნენ უმთავრესნი ენის ჩამოყალიბების პერიოდში. ენის სიტყვიერი შედგენილობა გვიცხადებს რაზე ფიქრობს ხალხი, ხოლო სინტაქსი — როგორ ფიქრობს იგი. ენა ყველაზე ზუსტად ახასიათებს ხალხს, ვინაიდან მასშია დაფარული ერის სული. „ენა ჩვენთვის უფრო მეტია, ვიდრე აზრის გადმოცემის სისტემა. იგი უხილავი საბურველია, რომელიც შემოვლებია ჩვენს სულს და მის ყოველ სიმბოლურ გამოსახულებას წინასწარ მზა ფორმით განსაზღვრავს“, (ედუარდ სეპირი). ეს მზა ფორმები წარმართავენ აზრის მოძრაობას და სპეციფიკურ ხასიათს ანიჭებენ მას. ამიტომაა, რომ ყოველ ენაში ამ ენაზე მოლაპარაკე ერის მსოფლშეგრძნება გამოსჭვივის. ენა და ეროვნული თვითცნობიერება ურთიერთგამსაზღვრელი ფენომენებია. ლეო ვაისგერბერის აზრით, ენა, განსაზღვრავს რა ადამიანის მსოფლშეგრძნებას, ერის ისტორიულ ბედსა და კულტურულ შემოქმედებით ფორმებსაც განსაზღვრავს აგრეთვე. ენა პიროვნების თვითგამოხატვის თავდაპირველი ფორმაა. იგი ყოფიერების ჰეშმარიტების სახლია.

ყოველი შემოქმედი ამ სახლის ძიებაშია მუდამ. არავინ ისე ღრმად არა გრძნობს ენის „მზა ფორმების“, იდიომური ფორმულების და სიტყვის „ეტიმოლოგიური უკუნეთის“ (მანდელშტამი) წიაღ ემბრიონულად დაბუდრებულ რიტმებსა და ფარულ აზრობრივ პოტენციას, როგორც შემოქმედის გუმანი. სწორედ ამიტომ, ენის უღრმეს შრეებთან ფესვეულ კავშირს მხოლოდ შედარებით დიდი პოეტები და მოაზროვნეები

ინარჩუნებენ. მათთვის ენა მიზანია და არამარტო საშუალება. ჰეშმარიტი შემოქმედი ყოველთვის ახალი ენის შემქმნელიცაა.

„შემოქმედს, სიტყვის მხატვარს, არ შეუძლია იცოდეს ენა, როგორც მხოლოდ კომუნიკაციის საშუალება. შემოქმედი მწერლის ხელში ენა არის არა მარტო ურთიერთობის საშუალება, არამედ მეცნიერული, მხატვრული შემოქმედება, ის ვინც ფლობს ენას როგორც მხოლოდ კომუნიკაციის საშუალებას, მომხმარებელია, ხოლო შემოქმედი უნდა იყოს არა მარტო მომხმარებელი, არამედ ენის შემქმნელიც. მან უნდა განავითაროს ენა. მწერალს უნდა ჰქონდეს მშობლიური ენის, სტილის რაღაც მეექვსე გრძნობა“ (ვ. მაჭავარიანი. „ხომლი“ № 1, გვ 318). მხოლოდ რაციონალური შინაარსით, საკომუნიკაციო მოვალეობით დატვირთული ენა „საყოველთაო დიქტატურას“ ემორჩილება. ეს უკანასკნელი წინასწარ განსაზღვრავს — რა არის გასაგები და რა უნდა იყოს უკუგდებული ენაში როგორც გაუგებარი. შუამავლად გადაქცეული ენა, რომელიც ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგებია, ყოფიერების უღრმეს ფესვებს მოწყვეტილი ენაა, მაშინ როცა მოაზროვნის და პოეტისათვის იგი ფესვია, რომელზედაც მისი შინასამყაროა დაშენებული. ტექნიკური პროგრესისა და ინდუსტრიალიზაციის ტოტალური უზურპაციის პირობებში თანადროული ენები კარგავენ თავდაპირველ, მაგიურ, ფესვეულ იერს და ურთიერთობის საშუალებად, თავისებურ „ხურდა ფულად“ გადაქცეულნი ცვდებიან. ერთი ფილოსოფოსის აზრით: **„ყველგან სწრაფად მზარდი გაპარტახება ენისა არა მარტო ამცირებს სიტყვით სარგებლობისათვის ესთეტიკურ და მორალურ პასუხისმგებლობას, არამედ თავად ადამიანის არსებობასაც ემუქრება“.**

სწორედ ენის ამგვარ გაპარტახებას უპირისპირდება ლიტერატურისა და პოეზიის ენა. შემოქმედის ხელში იგი საკომუნიკაციო დიქტატურის წინააღმდეგ მომართული იარაღია, რომლის მეშვეობითაც მწერალი და მოაზროვნე ადამიანისათვის უსაჭიროესს სულიერ ღირებულებებს იცავენ. ამ კონტექსტში გასაგები უნდა იყოს, რა მნიშვნელობა ენიჭება ჩვენს დედაენასა და ამ ენაზე პოეტური ქმნადობისა და თარგმნის საკითხებს.

საყოველთაოდ ცნობილია ადამიანის სულის უღრმეს წიაღში მიმდინარე არაცნობიერი პროცესების მშობლიურ ენასთან იდუმალი კავშირი. შემოქმედების ბნელით მოცული დასაბამიც უცნაურადაა გადახლართული დედაენის შეთვისების თავდაპირველ წყაროებთან, პიროვნების ცნობიერების გარიჟრაჟთან. ამის გამოა, რომ „ჯერ არ ყოფილა შემთხვევა, დიადი ლიტერატურული ნაწარმოები შექმნილიყოს არამშობლიურ ენაზე "(ვ. მაშავარიანი, „ხომლი" № 1 გვ. 318). ალბერ შვეიცერი წერს: **„ჩემი ცხოვრების გამოცდილება მარწმუნებს, რომ ადამიანს ორი მშობლიური ენა არ შეიძლება ჰქონდეს. ამის მტკიცება ნიშნავს თავი მოიტყუო. თუ ვინმე ერთნაირად ფლობს ორივე ენას, სულ ერთია, იგი მაინც მხოლოდ ერთ ენაზე აზროვნებს და მხოლოდ ამ ერთ ენას ფლობს თავისუფლად და შემოქმედებითად".**[1] თავად ალბერ შვეიცერი სრულყოფილად ფლობდა გერმანულსა და ფრანგულს. ამ ენებზე მას უბრწყინვალესი გამოკვლევები და ესეები აქვს დაწერილი, მაგრამ, როგორც თვითონვე აღნიშნავს, თავისი რელიგიური ჰიმნების შექმნა მას მ ხ ო ლ ო დ გერმანულ ენაზე

---

1 Г. Гетинг. Встречи с Альбером Швейцером. გვ. 18.

შეეძლო. ამ აზრით უნდა ამბობდეს საბა: მე ქართულისა ენისაგან კიდე სხვა ენა არა ვიცოდიო. დიდი ნიჭით ცხებულ მოაზროვნეებსა და მწერლებს კარგად ესმოდათ ერთადერთობა იმ ენისა, რომელზეც და რომლის მეშვეობითაც შეეძლოთ თავისი უღრმესი ინტუიციების გამოხატვა.

არამარტო სიტყვისმოქმედს, თითოეულ კაცსაც მხოლოდ ერთ ენაზე, დედაენაზე შეუძლია თავისი სულიერი მეურნეობის თავისი უინტიმურესი განცდების მოწესრიგება. ესთეტიკური კულტურისა და ჭეშმარიტი ცოდნის შეძენაც მას მხოლოდ დედაენაზე ძალუძს. თარგმნილი ლიტერატურის ენას ბავშვობიდანვე ითვისებს ადამიანი, მით უმეტეს, რომ თანადროულ ვითარებაში ეროვნული ლიტერატურის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს იგი. მკითხველის ცნობიერებაში სამუდამოდ იბეჭდება და ხშირად მის გემოვნებაზე გადამწყვეტ გავლენას ახდენს თარგმნილი ნაწარმოები. ამიტომ ყოველ დროს უდიდესი ყურადღებით ეკიდებოდნენ ხოლმე მთარგმნელობით მოღვაწეობას.

სამწუხაროდ, ჩვენში ჯერ კიდევ ბოგინებს უმწეო აზრი, ოითქოს სულერთი იყოს, რომელ ენაზე შევიძენთ ლიტერატურულ ცოდნას, რომელი ენის მეშვეობით შევითვისებთ უცხოურ ნაწარმოებს და ავიმაღლებთ გემოვნებას. ეს „ლულლულა“ თვალსაზრისი მხოლოდ იმის მიმანიშნებელია, რომ მის გამზიარებელთა დონე ჯერ არ გასცილებია ნაწარმოების სიუჟეტური გაგების ორწოხებს, რომ მათთვის მიუწვდომელია მხატვრული ქმნილების შინაგანი არსი, მასში გამოვლენილი აზრის დინამიზმი, ექსპრესიული ძალმოსილება და სიტყვისაგან აღძრული უფაქიზესი, დიფერენციალური შთაბეჭდილებების გემო.

• • •

უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე არნახული სიცხოველით გაჩაღდა მთარგმნელობითი მუშაობა. ამ პროცესში ჩაბმული აღმოჩნდნენ არა მარტო მთარგმნელები, არამედ მეცნიერები, პოეტები და მწერლები. ეს დიდად სასიხარულო ამბავია. მთარგმნელობით მოღვაწეობაშიც ტონის მიმცემი ყოველთვის მწერალი ან პოეტი უნდა იყოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მოსალოდნელია, თარგმნილმა ლიტერატურამ დაჰკარგოს სწორი ორიენტაცია როგორც სათარგმნი წიგნების, ისე ენობრივი პოზიციის შერჩევის სფეროში. მაგრამ გამორიცხული არც ისაა, რომ ცალკეულ მაღალმხატვრულ თარგმანებში გამოვლენილმა ექსპრესიულმა ძალმოსილებამ და ენობრივმა ენერგიამ თავად მოიხვეჭოს შინაგანი უფლებამოსილება და ამგვარივე ორიენტაციის წყაროდ გადაიქცეს. როგორც არ უნდა იყოს, საჭიროა თარგმნილი და თვითმდგომი ლიტერატურის ურთიერთკოორდინაცია ყველა ასპექტში, ურომლისოდაც ვერ შეიქმნება რთული და მრავალმხრივ დიფერენცირებული თანადროული კულტურის შესაბამისი მონოლითური ენობრივი სტილი.

ეს ცნება სამწერლო ენის უნიფიკაციას არ გულისხმობს. არა მარტო სასურველია, არამედ საშუროც ენობრივი სტილის ნაირგვარობა, რის გარეშეც ქართულ ენაზე შეუძლებელია შეიქმნას როგორც თანამედროვე მწერლებისა და პოეტების ურთიერთისაგან უაღრესად განსხვავებული ინდივიდუალური სტილის ტვიფარი (რაც მთარგმნელთა ასეთივე ინდივიდუალური ნიჭის მეოხებით ხდება საცნაური), ისე დროსა და სივრცეში განფენილი მხატვრული ნაწარმოებების

სტილური ექვივალენტები. შეუძლებელია ძველი სამყაროსა და შუასაუკუნეების, ან თუნდაც ახალი დროის ჰიერატიული ტონით აღბეჭდილი თხზულებანი იმავე ენობრივი სტილით ითარგმნოს, რომლითაც ვთქვათ, XIX საუკუნის ევროპელი რეალისტები, რომანტიკოსები ან სიმბოლისტები ითარგმნება. ისიც ცხადია. რომ უკანასკნელთა შორის უდიდესი სხვაობა მსოფლმხედველობასა და შესაბამისად სტილში რაღაცნაირად უნდა გამოამჟღავნოს მთარგმნელმა და ამის დაძლევა მთარგმნელის პოეტური წვდომის შინაგან შესაძლებლობასა და გემოვნებაზეა დამოკიდებული. XX საუკუნეში ყველა დაწინაურებულ ეროვნულ მწერლობას დროთა ყამირის ხელახლა ამობრუნება უხდება. იგი იძულებულია დედაენის სხვადასხვა შრეებში გამონახოს ამის შესაძლებლობა, რათა არ გააღარიბოს, არ დააკნინოს და მით ჭეშმარიტი მხატვრული ღირებულება არ დაუკარგოს თარგმანს. ქართული ენის შესაძლებლობანი, ამ აზრით, ამოუწურავია. ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მწიფე ნაყოფებივით ჰკიდია ჰაერში და მხოლოდ პოეტურ გუმანსა და ელემენტარულ ენობრივ ალღოს მოკლებულ კაცს შეუძლია მათი არდანახვა. ბარათაშვილის, ვაჟასა და გალაკტიონის ენობრივი სტილი იმდენად განსხვავდება ურთიერთისაგან. რომ მკითხველს თითქოს უჭირს კიდეც მათი ასი წლის ქრონოლოგიურ ფარგლებში დატევა. მაგრამ იგივე მკითხველი გარდუვალად გრძნობს მათ ერთიანობას, რომლის ფესვი ქართული ენისა და მსოფლშეგრძნების უღრმეს ქვესკნელშია დაფარული. ენობრივი სტილის ნაირგვაროვნობა ჩვენი ხალხის უძველესი ლიტერატურული ტრადიციით, მსოფლიოში უნიკალური, მყარი ენობრივი სტრუქტურით, ხალხურ შემოქმედებაში გამჟღავნებული თავად მისი ეთნიური მრავალსახეობით არის

გაპირობებული და სწორედ ესაა წანამძღვარი როგორც ჩვენი კულტურის და ეროვნების, ისე საუკუნეთა მანძილზე ენობრივი სტილის მონოლითურობისა. მთარგმნელთა ვალია, გააღრმავოს ამ მიმართულებით მეცადინეობა, სრულყონ და დახვეწონ იგი.

30-იან წლებში ჩვენმა ლიტერატორებმა და მეცნიერებმა ყურადღება გაამახვილეს ქართული სინტაქსის დამახინჯებაზე. თარგმანთა უმრავლესობა ქართულ ენაზე ევროპული ენებიდანაა შესრულებული, ხოლო ამ ენათა სინტაქსი ძირეულად განსხვავდება ქართულისაგან. ევროპული ენების კალკირების გამო, ქართულისათვის სპეციფიკური ზმნის უღლების ფორმები უხმარი რჩებოდა და თანდათან ყრუვდებოდა. მთარგმნელთა ლიტერატურული უმწიფრობისა და შემოქმედებითი უილაჯობის გამო ხშირად ირყვნებოდა და ირყვნება ქართული სინტაქსი. ყურადღების გამახვილება ამაზე დროული იყო და აუცილებელიც, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელ წლებში ეს საშიშროება მეტწილად დაიძლია. ჩვენი უნივერსიტეტის დიდ ფილოლოგიურ კულტურაზე აღზრდილმა მთარგმნელთა ახალმა კადრებმა ენობრივი კულტურის ახალი სუნთქვა მოიტანეს და ეს ბუნებრივი იყო.

ამჯერად ყურადღება სხვა მომენტებზე უნდა გამახვილდეს. ზემოთ ითქვა, რომ ყოველ ენას თავისი შინაგანი ბუნება, თავისი მსოფლგაგება აქვს. ენა თვითონ არის გარკვეული მსოფლშეგრძნების მატარებელი და ამას ანგარიში უნდა გაეწიოს. დაუშვებელია მისი სიღრმისეული, ბუნებრივი ენერგიის გამოფიტვა, მისი თვალით უხილავი, მაგრამ მეტყველების ხალხურ წყაროსთვალში ასახული მოდელის უგულებელყოფა.

ქართული ენა უძველესი კულტურული ტრადიციის მქონე

ენაა, რომლის სოფლხატში წინარეისტორიული ხანის მეხსიერება აღბეჭდილი. იგი სიტყვად გარდასხეულებული სულია, რომელიც უთვალავმა თაობებმა ჩვენამდე მოიტანეს. ენის ამ სულს ანუ შინაგან უხილავ თვალს, ასეთი მზიურობით რომ იცქირება ძველი ქართული თარგმანებიდან და საგალობლებიდან, ხალხური ზეპირსიტყვიერების, „ვეფხისტყაოსნის“ და ვაჟას შაირებიდან, დღევანდელმა ქართველმა მესიტყვეებმა ასეთივე მზერა უნდა შეაგებონ. ამ თვალს ლიბრი არ უნდა მოეკიდოს. მერე, — ტექნიკური, ურბანული ცივილიზაციის მოძალების ხანაში თანადროულ ენებს განსაგნების მიდრეკილება აქვთ. ქართული ენის იდიომური სტრუქტურის მქონე ერთეულები, მაგალითად, დაშლის ტენდენციას ამჟღავნებენ. მათ სანაცვლოდ იქმნება უგემური, გაცვეთილი სტერეოტიპები. ეს, როგორც ჩანს, აუცდენელი ტენდენციაა. მაგრამ მას ყოველთვის უპირისპირდება ენის უღრმესი შრეებიდან მომდინარე ბუნებრივი ალღო და სიტყვის ქმედითი ნებელობა, რომლებიც თავის გამოხატვას ლიტერატურაში პოულობენ (თავის გამოხატვას... პოულობენ, — აგრეთვე გაცვეთილი სტერეოტიპია). თუ ჩვენ, ერთი მხრივ, ხელი უნდა შევუწყოთ გამოყენებითი ენის ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებას, მეორე მხრივ, არ უნდა მოვახდინოთ მისი ტოტალიზაცია.

მკითხველებს და მთარგმნელებსაც არაერთხელ დაუჩივლიათ, რომ ქართული ენა ძნელად ეგუება თანადროული უცხოური პროზის თარგმნას, რომ იგი თითქოს ისწრაფვის პათეტიკური ტონალობა მოახვიოს ამგვარი ელფერის არმქონე უცხოურ ფრაზებს და ზედმეტად ქართული იერი მიანიჭოს. სამწუხარო გაუგებრობაა: ქართული ენის ოსტატს ხელეწიფება, საჭიროებისამებრ, ენის ბუნების შეუბღალავად, შესატყვი-

სი ტონალობა გამოუნახოს ნებისმიერ უცხოურ ტექსტს. ქართული ენის რესურსები ამ მხრივაც ამოურწყავია. უკანასკნელ ხანს გამოქვეყნებული ჯეკ ლონდონის, შელვილის, სელინჯერის, სტეფან ცვაიგის, დოსტოევსკის, თომას მანისა და სხვათა თხზულებები თვალნათლივ ადასტურებს ამას. რაც შეეხება პათეთიკურ ტონალობას, ეს ილუზია იმის შედეგია, რომ მათ ცნობიერებაში უცხო ენის მოძალების ფონზე მოჩლუნგებულია ქართული ენის განსხვავებული სტილური შრეების მთლიანობაში აღქმის უნარი. მხოლოდ ქართული ენის სტიქიის გარემყოფს მოეჩვენება ზემოთნახსენები თარგმანები მ ე ტ ი ს მ ე ტ გ ა ქ ა რ თ უ ლ ე ბ ა დ. ასეთი გამოთქმა საერთოდაც უარსაყოფია, ვინაიდან იგი უცხოური ენობრივი მსოფლშეგრძნებისადმი დამონების, დედაენის ბუნებრივი გუმანის დაკარგვის შედეგად არის ამოტივტივებული.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ელეგანტური სიცხადე და უბრალოება არ ამოწურავს ქართული ენის ბუნებას. მის წიაღში ყოფიერობს უძლიერესი ტენდენცია, რომელიც გამოსახატავად სიტყვის ჰიერატიულ ბუნებას ითხოვს. ჰიერატიულობისაკენ სწრაფვა ქართული ენის უდიდესი ღირსებაა და არა ნაკლი. მაგრამ ნურავის ეგონება, თითქოს ენის ამ თვისებას თავისთავად, განსაკუთრებული დაინტერესებისა და შესატყვისი შინაგანი მომართვის თუ განწყობილების გარეშე მოიძიებს და მზამზარეულად გამოიყენებს ვინმე...

ჩვენი რთული დროისათვის შესაფერი მონოლითური ენობრივი სტილი, რომელიც უნიფიკაციის საპირისპიროდ ნაირგვარობის ერთობლიობას გულისხმობს, ქართული ლიტერატურის 1500-წლოვანი არსებობის მანძილზე მოპოვებული მიღწევების, XIX და XX საუკუნის თვითმდგომი და თარგმნილი

ლიტერატურის წიაღში მოპოვებული მიღწევების ურთიერთგაზიარებისა და გაპოხიერების მეშვეობით ყალიბდება. ამ პროცესში, ცხადია, თავისი წვლილი უნდა შეიტანონ „ხ ო მ ლ ი ს“ გარშემო შემოკრებილმა მთარგმნელებმა.

* * *

„ხომლის“ მაგვარი ალმანახის გამოცემა ჩემი თაობის ოცწლიანი ოცნება იყო. ალმანახის რედაქტორის დიდი ლიტერატურული გამოცდილება და მშვენივრად შერჩეული რედკოლეგია ბევრს პირდება მკითხველს. მაგრამ საჭიროა თვითონ მკითხველის ჩაბმა ალმანახის მუშაობაში. კვალიფიციური მკითხველის გარეშე ვერ იარსებებს მაღალი დონის მწერლობა. სასურველია, ალმანახში სისტემატურად იბეჭდებოდეს ასეთი მკითხველის შენიშვნები წინა ნომერში გამოქვეყნებულ თარგმანებზე. კიდევ უკეთესი იქნება, თუ თავიანთ შენიშვნებს მთარგმნელები, პოეტები და მეცნიერები მიაწოდებენ ალმანახს. ალმანახში ერთი ასეთი შეცდომა შევნიშნე: ეწერა, — ცხენები წაიყვანა წყლის დასალევად, — უნდა იყოს: დასარწყულებლად. კარგი იქნება, თუ მომდევნო ნომრებში გამოქვეყნდება ენობრივი შეცდომების და იქვე მართებული ფორმების ნუსხა იმ აზრით, რომ სხვამ აღარ გაიმეოროს იგი, რომ მთარგმნელებმა მეტი პასუხისმგებლობა იგრძნონ, და რომ წიგნად გამოცემისათვის ჩასწორდეს შეცდომა. შეცდომისაგან არავინაა დაზღვეული. „ქ ა რ თ უ ლ ი ძ ნ ე ლ ი ა“, იგი ამოურწყავია და ძნელი წარმოსადგენია კაცი, რომელმაც ამ ენის ყველა საიდუმლო იცოდეს, ან ყველა მის ნიუანსს გრძნობდეს.

სასურველია, მთარგმნელებმა მცირე მოცულობის წერი-

ლებში თავიანთი გამოცდილება გაუზიარონ ერთმანეთს. თითოეულმა მთარგმნელმა რაღაც ისეთი იცის, რაც შესაძლოა, არ იცოდეს სხვამ და რაც უსათუოდ გამოადგება ბევრს.

კარგი იქნება, თუ უცხოელი მთარგმნელების ესეისტური ხასიათის წერილები დაიბეჭდება თარგმნის საჭირბოროტო საკითხებზე.

ალმანახმა აუცილებლად უნდა შეაფასოს, დაგმოს ან მოიწონოს ესა თუ ის თარგმანი. მაკულატურასთან ბრძოლა აუცილებელია, ისიც არ იქნება ურიგო, რომ ალმანახმა ჩვენი სასიქადულო **ივანე მაჩაბლის** პრემია დააარსოს.

ეს სურვილები და შენიშვნები იქნებ ნაადრევიც იყოს, რადგან ყოველივე ეს შესაძლოა ჩაფიქრებულიც ჰქონდეს ალმანახის რედაქტორს ან რედკოლეგიას... რაკი ვახსენე, — რედაქტორს ერთი მცირე შენიშვნა მინდა გავუზიარო: ხომ არ აჯობებდა, სელინჯერის მოთხრობის სათაურად „ჭერი ასწიეთ, დურგლებოს“ ნაცვლად. „ჭერი მაღლა ასწიეთ, ხუროებო“ ყოფილიყო (სიმონ ყაუხჩიშვილი). აწინდელი სათაურით ძნელია საფოს სტრიქონის გამოცნობა. ამ სათაურით კი აშკარად გამოჩნდებოდა, რომ ეს ლექსის ნაწყვეტია და თანაც ძველი ლექსისა...

მთარგმნელთა ტრადიციული მფარველი წმინდა ი ე რ ო ნ ი მ უ ს ი უსათუოდ გახარებული დარჩებოდა „ხომლის“ დაარსებით. ხომლი ,საბას განმარტებით, მრავალ-ვარსკვლავია. ვაჟას პოემებსა და ლექსებში უბრალოდ, „მრავალის“ სახელით გვხვდება ეს თანავარსკვლავედი, რომელიც მთელი თავისი მშვენებით კუროს ზოდიაქოს ცაზე ბრწყინავს და აყვავებული აპრილის მაცნეა.

1969

საუბარი თარგმანებზე

(ინტერვიუ გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტის“ კორესპონდენტთან თამაზ ჯვარიძესთან)

— როდის შეიქმნა თქვენი პირველი თარგმანი? გვითხარით ორიოდე სიტყვა იმ თარგმანზე...

— ეს იყო ომარ ხაიამის რობაი („ეზ თან ჩუნ რევედ“...). 1947 წელს მე აღმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტზე ვსწავლობდი სპარსულ ენას და მაშინ ვთარგმნე ხსენებული რობაი, ეს თარგმანი სუსტი იყო. 1949 წლის გაზაფხულზე ვთარგმნე უიტმენის ლექსები, ხოლო შემოდგომაზე — თაგორის „გიტანჯალის“ ორმოცი საგალობელი. ამ ორმა პოეტმა წარუხოცელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე.

— კითხვა ცოტა რთული გვეჩვენება და მაინც იქნებ გვითხრათ: როგორ იპოვეთ საკუთარი, თქვენეული სტილი თარგმანში? ახლაც ეძებთ ხოლმე საჭირო სიტყვას, თუ გამოცდილების შედეგად ყველაფერი „თავისთავად და უბრალოდ“ მოდის?

— ჩვეულებრივ ჰგონიათ, რომ მთარგმნელს არ გააჩნია, ან არ უნდა გააჩნდეს საკუთარი სტილი, — ის ხომ მთარგმნელია და არა ავტორი! მაგრამ ივიწყებენ, რომ სწორედ სტილი ამყარებს შემოქმედში ღრმადპიროვნულ, სიღრმისეულ სა-

წყისს. და ეს საწყისი თარგმანშიც უსათუოდ შესაბამისი პიროვნულობით უნდა იყოს აღბეჭდილი. ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი შედევრი „ვისრამიანი“ ზუსტი თარგმანია (იმდენად, რომ სპარსულ დედანში 600-ზე მეტი გასწორება შეიტანეს ამის საფუძველზე მ. თოდუამ და ა. გვახარიამ), მაგრამ მას გააჩნია მთარგმნელის მკვეთრი ინდივიდუალობით აღბეჭდილი საკუთარი სტილი, რის გამოც ეს თარგმანი, ენობრივი თვალსაზრისით, „ვეფხისტყაოსნის“ ჯუფთ ქმნილებად არის შერაცხილი. იგივე ითქმის მაჩაბლისეულ შექსპირის ბრწყინვალე თარგმანზე, რომელმაც ახალი ქართული სალიტერატურო ენის დადგინებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. საკუთარი სტილი, ამ შემთხვევაში, უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა, საკუთარი ენობრივი სტილი მთარგმნელმაც ისევე უნდა შეიმუშაოს, როგორც ყოველმა შემოქმედმა. უიტმენისა და „გიტანჯალის“ თარგმნის დაწყებამდე კარგახნით ადრე მე შედგენილი მქონდა რუსთაველის, ძველი ქართული მწერლობის, საბას „სიტყვის კონისა“ და ვაჟას თხზულებების „საკუთარი“ ლექსიკონები. ლექსიკური და იდიომური მასალა შემოქმედის სულში პიროვნული ტვიფარით იბეჭდება და, როგორც ჩანს, ამის შედეგად კრისტალდება ამა თუ იმ შემოქმედის ენობრივი სტილი. რაც შეეხება გამოცდილებას: იგი უმნიშვნელო რამ არაა, მაგრამ მთარგმნელი ყოველი ახალი ავტორის თარგმნისას ახალი გამოცდის წინაშე დგას. სიტყვას ყოველთვის მოძიება სჭირდება და აქ მთავარი, მე მგონი, სათარგმნი ტექსტის სწორი ტონალობის დაჭერაა. ამ ტონალობის ფონზე ესა თუ ის სიტყვა შთაბეჭდილებათა სხვადასხვაგვარ სტრუქტურაში ერთიანდება და მთარგმნელისათვის სასურველ ელფერს იძენს.

— გვითხარით თქვენი აზრი დამწყებ მთარგმნელებზე. ხომ არ გამოარჩევდით რომელიმე მათგანს და თუ გამოარჩევდით, რითი იქცევს იგი თქვენს ყურადღებას?

— მომიტევეთ, მაგრამ ეს ტერმინი, ჩემის აზრით, უხერხულად ეღერს შემოქმედის მიმართ, რადგან „დამწყები", გამორიცხული არ არის, იმთავითვე ათი თავით მაღლა იდგეს „ეგრეთწოდებულზე". მე განსაკუთრებით მომწონს გიგლა სარიშვილის (საფოს ლექსები. „პირველი სხივი"), ჟემალ აჯიაშვილის (ებრაელი პოეტები, „ხომლი") და მურმან ჯგუბურიას ხო-სუან ხოინგის თარგმანი. მათი სიტყვა ძალუმად ექსპრესიული და სავსებამორჩმულია.

— თქვენს მეგობართა შორის რამდენიმე უკვე ცნობილი მთარგმნელია. გვაინტერესებს თქვენი შემოქმედებითი ურთიერთობა მეგობრებთან. ამის თაობაზე თუ გვეტყვით რასმე?

ლიტერატორთა მეგობრობას ხშირად „ამფსონურ" განკერძოებად მიიჩნევენ და ამიტომ ამ გამოთქმას ზოგჯერ მხილების ტონი ახლავს. მაგრამ ერთია ლიტერატორთა მეგობრობა და მეორე — ლიტერატურული მეგობრობა, რაც სასურველია მთელ მწერლობას მოიცავდეს. ღვთის მადლით, თქვენს მიერ ნაგულისხმევი ჩემი მეგობრები ჩემი ლიტერატურული მეგობრებიც არიან და არაფერი ისე სიხარულის მომგვრელი არ არის ჩემთვის, როგორც მათთან ერთად მუშაკობა. ამ ოციოდე წლის წინ რ ე ვ ა ზ თ ვ ა რ ა ძ ე მ და მე ლერმონტოვის პოემები ვთარგმნეთ და შემდეგ ერთ წიგნად დავსტამბეთ. ბ ა ჩ ა ნ ა ბ რ ე გ ვ ა ძ ი ს მშვენიერი ბწკარედების მეშვეობით ვთარგმნე დანტეს „ახალი ცხოვრების" სონეტები და კანცონები: ეს წიგნი ჩვენ 1966 წელს გამოვაქვეყნეთ. შარშან „ცისკარში" თითქმის მთელი წლის განმავლობაში იბეჭდებოდა „ოდისეა", რო-

შლის ერთობლივ თარგმნას ზურაბ კიკნაძემ და მე ოთხი წელი შევალიეთ. ჩვენი მიზანია მეგობარ პოეტებთან და სიტყვის ოსტატებთან ერთად ვთარგმნოთ ევროპული და აღმოსავლური ლიტერატურის შედევრები, რომ ქართველ ახალგაზრდობას საშუალება ჰქონდეს (სკოლასა და უნივერსიტეტში) მშობლიურ ენაზე შეითვისოს მათი პოეზიის სიბრძნე.

— თქვენი რომელი ნამუშევრები ისტამბება ამჟამად?

— კარგა ხანია სტამბას გადაეცა ჩემი თარგმანი „ინდური საგალობლები". ალბათ მოკლე ხანში გამოვა ჩემი წერილების მეორე წიგნი. ეს წიგნი უკვე აწყობილია. წელს ან გაისად გამოქვეყნდება ჩემს მიერ თარგმნილი პუშკინის „მცირე ტრაგედიები" და ზემოთხსენებული „ოდისეა". დასაბეჭდად გაშზადებული მაქვს ძველი, შუასაუკუნეებისა და ახალი დროის ევროპული პოეზიის ნიმუშები. მაგრამ მეძნელება იმის თქმა — მოვახერხებ თუ არა მათ გამოქვეყნებას. ისე კი სასაყვედურო არაფერი მაქვს. პირიქით: მადლობით მინდა მოვიხსენიო გამომცემლობათა მუშაკები და მათი ხელმძღვანელები; განსაკუთრებით ისინი, ვინც ჩემი რამდენიმე წიგნი სწრაფად და მაღალხარისხოვნად გამოსცა.

— თქვენ ახსენეთ „ოდისეა". რა მოტივით ხსნით, რომ „ოდისეა" პროზად თარგმნეთ?

თვალსაჩინო — ხშირად გვატყუებს. ჰეგზამეტრი ძველი ბერძნული ენის სპეციფიკით გაპირობებული სალექსო საზომია. მას მღეროდნენ აედები და ერთი ინგლისელი ჰომეროლოგის თქმით, იგი მუსიკალური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელებზე. დღევანდელ მკითხველსა და დედნის არქაულ ტექსტს შორის ამ თავდაპირველადი კონტაქტის აღდგენა ჩვენს დროში შეუძლებელია. რა ფორმით უნდა შეიცვა-

ლოს ეს კონტაქტი დღეს? უნდა ვიგულისხმოთ: რომელიმე პოპულარული ეროვნული სალექსო საზომით, რაკი ჰეგზამეტრის კალკირება გაუმართლებელია. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ჩვენს შეგნებაში ლექსი და პოეზია ექვივალენტური ცნებებია, ხოლო ჰომეროსის პოემები თანადროული გაგების პოეზია არ არის. ძველბერძნული ჰეგზამეტრი ეპიკური შინაარსის გადმოსაცემად გამიზნული ერთადერთი ფორმა იყო. „ოდისეა“, შეიძლება ითქვას, პირველი ევროპული რომანია (მას რომანს უწოდებდა ჩვენი სახელგანთქმული ელინისტი გრიგოლ წერეთელი) და ამიტომ მას პროზად თარგმნიდნენ ისეთი დიდი პოეტებიც კი, როგორიც იყვნენ: ლეკონტ დე ლილი და ქვაზიმოდო. ჩვენც ეს გზა ვარჩიეთ, მით უმეტეს, რომ ამის პრეცედენტი ქართულ ლიტერატურაში არსებობს. „ვისრამიანის“ დედანი ლექსად არის შექმნილი. მაგრამ თარგმნილია იგი პროზად. დე ეს მაშინ, როცა იმდროინდელი საქართველოს ლიტერატურული ელიტა ორიგინალში კითხულობდა სპარსულ პოეზიას. „ოდისეას“ საუკეთესო ლექსურ რუსულ თარგმანს ტოლსტოი „გერმანული ყაიდის“ მკვდრადშობილ თარგმანს უწოდებდა. ეს თარგმანი ისე განსხვავდება დედნისაგან, — წერდა იგი, — როგორც სტერილური წყალი ცინცხლად მოჩხრიალე ნაკადულისაგანო. ფაქტიურად, ჟუკოვსკისა და გნედიჩის თარგმანებსაც პროზად აღიქვამს თვალი: მათ ჰეგზამეტრად სკანდირებას მცირე ხნითაც ვერ გაუძლებდა ვერც ერთი თანამედროვე მკითხველი. რა თქმა უნდა, ზემოთ თქმული იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჰომეროსის თარგმნა ლექსად დაუშვებელი ან შეუძლებელი იყოს; ყოველ არჩევანს შედეგი ამართლებს და ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ მკითხველი გულგრილად არ შეხვდება ქართულ „ოდისეას“.

1972

ᲙᲐᲠᲒᲘ ᲠᲔᲓᲐᲥᲢᲝᲠᲘ

უპირველეს ყოვლისა უნდა ვიკითხოთ — ვინ არის რედაქტორი? თუ რეალურნი ვიქნებით, პასუხი ასეთი იქნება: რედაქტორია ის კაცი, ვინც არასრულყოფილ ან ნაკლულევან ლიტერატურულ ნაშრომს შეძლებისდაგვარად, სრულყოფს და ხვეწავს. როცა ეს ნაშრომი ზედმეტად ნაკლულევანია, რედაქტორი იძულებული ხდება კატორღული შრომა გასწიოს იმისათვის, რომ იგი დაამსგავსოს ლიტერატურულ მასალას. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს რედაქტორი მარტო ამგვარი (ე. ი. მდარე) მასალის გაუმჯობესებისათვის იყოს მოწოდებული. განათლებული, გარკვეული გემოვნების მქონე რედაქტორის უპრეტენზიო რჩევას, და დაკვირვებულ შენიშვნას ყოველთვის გულად იღებს გონიერი ავტორი.

არც ერთმა რედაქტორმა (და მთარგმნელმაც) არ შეიძლება იცოდეს უცხო ენა და ლიტერატურა უკეთ, ვინემ საკუთარი. მშობლიური ლიტერატურის საფუძვლიანი ცოდნაა სწორედ გარანტია იმისა, რომ მან ასევე მაინც იცის რომელიმე სხვა ლიტერატურა. **უცხო ენის ცოდნის ხარისხს მშობლიური ენის დაუფლების სავსება გამოავლენს მხოლოდ.** ენის ცოდნა კი ამ შემთხვევაში ნიშნავს ლიტერატურის შინაგანი

არსისა და წყობის, მისი იეროგლიფური ენის გაგებასა და გაცნობიერებას. მაშასადამე, რედაქტორი უნდა იცნობდეს სათანადო ეპოქასაც, მისი ქვეყნის ლიტერატურის ძირითად თვისებებს და ტენდენციებსაც. მაგრამ შეუძლებელია რედაქტორმა **ყველაფერი** იცოდეს. იგი გაწაფული უნდა იყოს ლიტერატურის რომელიმე დარგში, ან რომელიმე კერძო პუნქტში, მაშინ მის სიტყვას მეტი წონა და ფასი ექნება. მე ვფიქრობ, რედაქტორს აქვს უფლება ჰქონდეს **საკუთარი** გემოვნება და თვალთახედვა, მაგრამ იგი ვალდებულია შეისწავლოს სარედაქციო მასალა.

რაღა თქმა უნდა, რედაქტორმა თავს ნება არ უნდა მისცეს თვითნებურად, ავტორის დაუკითხავად ასწოროს სარედაქციო ტექსტი. ეს აშკარა უტაქტობა იქნება. სასურველია ავტორმა და რედაქტორმა წინასწარი მოლაპარაკებით გადაწყვიტონ ეგრეთწოდებული „საპაექრო საკითხები", რომლებიც უპირატესად ორთოგრაფიასა და ლექსიკას შეეხება.

მაგრამ არის ისეთი სიტყვები და ცალკეული გამოთქმები, ლექსიკონებში სულაც რომ ვერ იპოვნით. ამას ანგარიში უნდა გაუწიოს რედაქტორმა. ყოველ შემთხვევაში, ის ლექსიკური ფორმები, რაც ჩვენს დიდ პოეტებთან და პროზაიკოსებთან გვხვდება, სათუო არ უნდა იყოს. მაგალითად: გურამიშვილიდან დღემდე ქართველი კლასიკოსების ნაწერებში იხმარება სიტყვა „ყაზახი" და დაუშვებელი უნდა იყოს მისი კალკირებული „კაზაკით" შეცვლა მარტოდენ იმის გამო, რომ ქართულად „ყაზახეთის რესპუბლიკას" ვამბობთ. ასეთი მოტივირება აბსურდულია (იგივე უნდა ვთქვათ ტრადიციულ-მწერლურ „მამელუკზე", რომლის შეცვლას ამაოდ ცდილობენ ხელოვნური „მამლუქით"). უპირატესობა იმ ფორმებს უნდა მივცეთ,

რომლებსაც მხარს უმაგრებენ დიდი ქართველი მწერლები.

განსაკუთრებით ფრთხილად უნდა მოეპყრას რედაქტორი ლექსურ თარგმანებს, რაკი მათში „გადახვევათა ხარისხი" გაცილებით დიდია, ვიდრე პროზაში. არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ თარგმნა **ახლად ქმნაა** და არა ასლის აღება. თარგმანი იგივ **„მეორე დედანია"**, და მას ორიგინალის ყველა თვისება ახლავს. ჩემს თავს ვუყენებ ყველა იმ მოთხოვნას, რასაც ნებისმიერ თვითმყოფად ლიტერატურულ ნაწარმოებს ვუყენებთ, — წერდა პასტერნაკი. უღრმესი პიროვნულობით აღბეჭდილის (და ასეთია პოეტური სიტყვა) უპიროვნო ქმნადობა წარმოუდგენელია. სწორედ ამიტომ აღნიშნავდა ერთი პოეტი: თარგმნილ ლექსებში ისე. გამოსჭვივის სახე მთარგმნელისა, როგორც წიაწყა ნამზევარ კუმპალში. აი, ეს „სახეა" მთარგმნელის სტილი, რომელსაც ათასი გაუცნობიერებელი გარემოება ჰქმნის. არსებობს არა მარტო სტილი მთარგმნელისა, არამედ მსოფლმხედველობაც. და ამიტომ არსებობს „ორიგინალური" მთარგმნელიც. გოგოლს ჟუკოვსკის მიმართ (მისი გერმანული თარგმანების გამო) ნათქვამი აქვს. Этот поэт—Жуковский, наша замечательнейшая оригинальность!

ფაქტიურად, ეს არის უმთავრესი პირობა მთარგმნელის პოეტური **შუამავლობისა**. უკეთუ ლექსს არაფერი სცხია მთარგმნელის პიროვნულობისა, ის შთაგონებისაგან დაცლილი სიტყვების ფიტულს დაემსგავსება. და კარგმა რედაქტორმა ესეც უნდა გაითვალისწინოს.

1976

„ოდისეა“ ქართულად*

შვიდი ქალაქი იჩემებდა ძველ საბერძნეთში ჰომეროსის მშობლიური ქალაქის სახელს — სმირნა, როდოსი, კოლოფონი, სალამინი, ქიოსი, არგოსი, ათენი. მაგრამ ჩვენს დროში აზრი დაკარგა ამ დავამ: დღეს ჰომეროსი თანაბრად ეკუთვნის არა მხოლოდ ამ ძველ ქალაქებსა და სრულიად საბერძნეთს, არამედ მთელს ცივილიზებულ მსოფლიოს.

არც მისი ამქვეყნიური ცხოვრების დროა ზუსტად განსაზღვრული. სწავლულთა უმრავლესობა ფიქრობს, რომ იგი ცხოვრობდა ძვ. წ. IX ან VIII საუკუნეში. ზოგთა აზრით იგი მომსწრე იყო ტროას ომისა (XII ს.), რომელიც ღვთივშთაგონებული ძალით აღწერა „ილიადაში“. მაგრამ რომელ ეპოქაშიც არ უნდა ეცხოვრა ამ უსინათლო აედს, მისი პოემების ბედმა დაადასტურა, რომ იგი თანაბრად და სავსებით ეკუთვნის ყოველ ხანას კაცობრიობის ცხოვრებისას. ამ აზრითაც შეიძლება გავიგოთ ძველთაგანვე შეთხზული გამონათქვამი: „ჰომეროსი იმდენს აძლევს ბავშვს, ჭარმაგ კაცსა თუ მოხუცებულს, რამდენის მიღებაც თვითეულ მათგანს შეუძლია“. ალექსანდ-

---

* დაწერილია ზურაბ კიკნაძის თანაავტორობით

რე მაკედონელს თან ახლდა ეს წიგნები შორეულ ლაშქრობაში და დღესაც, ტექნიკურ საოცრებათა საუკუნეში, ყოველი ასაკის კაცისათვის მოუწყინარად საკითხავია.

ორი გრანდიოზული პოემა — „ილიადა“ და „ოდისეა“ — შთააგონა ჰომეროსს კალიოპემ, ეპიურმა მუზამ. ომი და მშვიდობა — ასე ახასიათებენ ამ ორ ეპოსს. მაგრამ სავსებით ზუსტი არ უნდა იყოს ამგვარი განსაზღვრა. როგორც „ოდისეას“ მკითხველი შეატყობს, აქ ნაკლებია მშვიდობა, თუმცა ომი უკვე გარდახდილია. ხოლო „ილიადაში“ სისხლისმღვრელ ბრძოლებს ბევრი მშვიდობიანი ამბავი ენაცვლება.

ტროაში ლაშქრობა ელინთა ცივილიზაციის გარიჟრაჟს მიეკუთვნება. ეს იყო ბერძნული ტომების პირველი კონსოლიდაცია, პირველი წინადგომა უცხო ტომების წინაშე, პირველი ერთობლივი დაძვრა სამშობლო მიწიდან, პირველი შეტევა აღმოსავლეთისაკენ, რაც მრავალი საუკუნის შემდეგ ძლევამოსილად გაიმეორა ალექსანდრე დიდმა.

„ილიადას“ შინაარსი ათწლიანი ომის ბოლო წელიწადს მოიცავს. პოემა ისე მთავრდება, რომ კვლავ დგას ღმერთების მიერ განწირული ტროა, თუმცა ჰექტორის სიკვდილი მის მალემოწევნად აღსასრულს მოასწავებს. ამ ტრაგიკულ ამბავს მხოლოდ „ოდისეაში“ შეიტყობს მკითხველი. უკვე ვიცით, რომ დასრულდა ილიონის ომი, „ტროას წმიდა ციხე-სიმაგრე დაიქცა“, ბერძნები უკან ბრუნდებიან. მაგრამ არანაკლებ ტრაგიკულია მათი უკუქცევა: ბევრი მათგანი ზღვაში დაიღუპა, ერთი კი, ყველაზე ძლევამოსილი, ერის მწყემსი აგამემნონი საკუთარ სახლში ბაგაზე მიბმული ხარივით დაკლეს; ბევრმა მშვიდობით მიაღწია სამშობლოს და ახლობელთა შორის ნეტარებს (თუმცა მათ სმენაში კვლავ გაისმის იმ მრავალწლიანი

ომის გუგუნი). ერთადერთი ოდისევსია, რომელიც ჯერ კიდევ დახეტიალობს უკიდეგანო ზღვის ზურგზე მშობლიური ითაკიდან უსასრულოდ მოშორებული (რადგან კაცთაგან ჯერეთუნა ხავ, ზღაპრულ ქვეყნებში გადაისროლეს ზღვის ტალღებმა). მის უკუქცევას და ხიფათით სავსე თავგადასავალს ეძღვნება მთელი „ოდისეა“.

თუკი „ილიადაში“ მრავალი გმირი მოქმედებს და თანაბარი პლანით წარმოდგებიან მსმენელთა თუ მკითხველთა წინაშე, „ოდისეაში“ მხოლოდ ერთი ოდისევსია მორალური ფოკუსი, საითკენაც მიპყრობილია თითოეული პერსონაჟის გულისყური. ერთნი, მისი თანამგზავრნი, მის გამჭრიახობას დანდობილნი, სასოებით შეჰყურებენ მას „ზღვის ხერხემალზე“ დაუსრულებელი ხეტიალისას; მეორენი — ნიმფები თუ ქალღმერთნი, მისით მოხიბლულნი (არა მისი მოხიბვლელნი) უკვდავებას ჰპირდებიან; სხვანი — ღმერთთაგანნი, დაიმონად ნახსენებნი, უპირატესად კი პოსეიდონი, სდევნის მას და არ აღირსებს სამშობლოს ხილვას; ხოლო მისი მფარველი ათინა მხარში უდგას მუდამ და სასიკეთოდ უგვარებს საქმეებს; სხვებს კი, მის სახლში რომ მოკალათებულან და ცოლისა და ბასილევსობის წართმევას რომ უპირებენ, ბედისწერასავით თან სდევთ მისი აჩრდილი; სხვანი კიდევ, მისი სახლეულნი, იმედგადამწყდარნი მაინც ელიან თავიანთი პატრონის დაბრუნებას, ოდისევსისა, მათს ყოველწუთიერ ფიქრში.

მაგრამ ჯერ ხომ თავად ჰომეროსმა გამოარჩია ოდისევსი ელადის უკეთეს გმირთა შორის, ილიონის კედლებთან რომ იბრძოდნენ, და განსაკუთრებული ხვედრი არგუნა მას. ამ ხვედრს ვერ იტვირთავდა ვერც აქილევსი, ვერც ძმანი ატრევსიანნი, ვერც რომელიმე ორ აიანტთაგან. ერთადერთ ოდი-

სევსს შეეძლო გადაეტანა ყველა ის განსაცდელი, ტროადან უკანმობრუნებისას თავს რომ დაატეხეს კაცთა და ღმერთთა. ხიფათითა და ცდუნებებით სავსე გზაზე მას ვერ იხსნიდა გასაჭირიდან აქილევსის სიჩაუქე და ფეხმარდობა, ვერც აგამემნონის ხელმწიფური ძალმოსილება, ვერც მენელაოსის ომში მყივარობა (ეს ნიჭი არც ოდისევსს აკლდა) და ზევსის სიძობა, ვერც ერთ-ერთი აიანტის ქედმაღლობა და სიშმაგე, ვერც, თუნდაც, მოხუცი ნესტორის ტრადიციული სიბრძნე. მხოლოდ მის გამჭრიახ და ცბიერ გონებას, უძრავ გულს და შეუდრეკელ ნებას უნდა გადაერჩინა იგი.

შემთხვევითი არ არის, რომ ოდისევსს, მწირი და ფიცხელკლდოვანი ითაკის უბრალო ბასილევსს, ზევსის თავიდან შობილი, გონიერებისა და სიბრძნის სიმბოლოდ შერაცხილი ქალღმერთი მფარველობს. თვალსხივოსანი ათინა უხილავად თუ ცხადლივ, ყოველ საბედისწერო წუთში მასთანაა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ოდისევსი ყოველთვის ინარჩუნებს ა რ ჩ ე ვ ა ნ ი ს დ ა ნ ე ბ ი ს თ ა ვ ი ს უ ფ ლ ე ბ ა ს, რასაც ხშირად დაღუპვის ზღვარამდე მიჰყავს იგი. დაუოკებელია მისი სწრაფვა მოკვდავთაგან ჯერეთ უნახავის შეცნობისა — პოლიფემის გამოქვაბულიდან მოყოლებული თვით ჰადესის ბჭეებამდე.

ამავე დროს ოდისევსი არის პირველი ლიტერატურული გმირი, რომელსაც ს ა მ შ ო ბ ლ ო ს ზნეობრივი ღირებულების მძაფრი შეგნება აქვს ჩანერგილი („მხოლოდ კვამლი, ითაკის მიწიდან ადენილი კვამლი დაინახოს და მერე თუნდ მოკვდეს"). კალიფსოს ქმრობასა და მისგან დაპირებულ უკვდავებას ისევ ადამიანად დარჩენა და მოკვდავი პენელოპე ურჩევნია; ფეაკელთა კუნძულზე ნებიერ ცხოვრებას ისევ თავისი მწირი ქვე-

ყანა უჯობს. აი, აქეთ მოისწრაფის იგი დღემუდამ, რათა წვდეს არსებობის მიზანს და ბეწვის ხიდის გავლით ითაკაში განხორციელებულ თავის ნამდვილ სამშობლოს დაუბრუნდეს.

• • •

ქართული „ოდისეა“ უპირველეს ყოვლისა მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი თარგმანია და არა ფილოლოგიური ხასიათის ნაშრომი. ჩვენ მიზნად არ დაგვისახავს მეცნიერულად ზუსტი ქართული ორეულის შექმნა, რომელიც დაინტერესებულ სტუდენტს ბერძნული, კერძოდ, ჰომეროსის ენის შესწავლას გაუადვილებდა. წინამდებარე თარგმანი არ ემსახურება ამ მხრივ გაგებულ პედაგოგიურ მიზნებს, თუმცა, როგორც ყველა მხატვრულ თარგმანს, მასაც გარკვეული ფუნქცია აკისრია: ელინური მწერლობით დაინტერესოს და მისი ღრმად შეცნობის სურვილი გაუღვივოს ახალგაზრდა მკითხველთა ფართო წრეებს.

ჩვენ ვეცადეთ შეძლებისდაგვარად გ ა გ ვ ე ც ო ც ხ ლ ე ბ ი ნ ა ქართულ სიტყვაში ძველი ბერძენი აედის პოეტური გენია, გვექცია გარდასული დროის ეპოსი თანამედროვეთათვის ც ო ც ხ ა ლ ს ა კ ი თ ხ ა ვ წ ი გ ნ ა დ, როგორიც იყო იგი ამ სამი ათასი წლის წინათ, სულ სხვა დროისა, რწმენისა და მსოფლშეგრძნების ადამიანთათვის. მაგრამ აქ დაზუსტებაა საჭირო: ჰომეროსის ეპოსი იმ ძველ დროში „საკითხავი წიგნი“ არ ყოფილა როგორც „ოდისეას“ (განსაკუთრებით „ილიადას“ — „მიმღერე, ქალღმერთო“) დასაწყისი სტრიქონი გვაუწყებს, იგი შთაგონებული იყო მ უ ზ ი ს მიერ, ვითარცა მუსიკალური (ანუ „მუზიური“) და სიტყვიერი სახიობის ერთობლიობა, რაკი მუზა ამ ორი ხელოვნების შემოქმედად ითვლებოდა.

მუზისაგან ზეგარდმო შთაგონებული ადები ხალხმრავალი აუდიტორიის წინაშე მღეროდნენ განსაკუთრებული საზომით, ჰეგზამეტრით, შექმნილ პოემას. ჰეგზამეტრი ეპიკური შინაარსის მოსათხრობად განკუთვნილი ერთადერთი საზომი იყო ბერძნულ ზეპირსიტყვაობაში. ჩვენს დროში იმ თავდაპირველი კონტაქტის აღდგენა, ნამღერსა და მსმენელს შორის რომ არსებობდა, შეუძლებელი საქმეა. ხსენებულ ამ ორ მომენტს დღეს შეესაბამება მ კ ი თ ხ ვ ე ლ ი და ა რ ქ ა უ ლ ი ტ ე ქ ს ტ ი, რომლის დაკარგულ სასიმღერო მელოდიას ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შეცვლის უკანასკნელ დროში შემოღებული ხელოვნური წესი სკანდირებისა ანუ დამარცვლით კითხვისა. ძველთაძველ ორსახოვან მუზას დღესდღეობით მხოლოდ ერთი მხარე შერჩა — სიტყვიერი. ჰეგზამეტრს გამოცლილი აქვს ის არსებითი ელემენტი, რამაც იგი სალექსო მეტრად აქცია ძველ დროში. ხოლო „უხმო“ მეტრული სქემის რეპროდუქცია (ანუ კალკირება) სხვა ენაზე ვერასოდეს მოიტანს სასურველ მხატვრულ ეფექტს.

კიდევ ერთ მომენტზე უნდა გამახვილდეს ყურადღება: ჰომეროსის პოემები არ არის იმ ხასიათის პოეზია, რასაც დღეს ლექსით მეტყველებასთან ვაკავშირებთ. მომეტებული ნაწილი მასში გადმოცემული ამბისა ნაძალადევად თუ შეიძლება გარდაითქვას ლექსად. ამგვარ თარგმანში დაიკარგება და ერთი უმთავრესი რამ — თხრობის ბუნებრივი ტონი, მისი ლაღი და დაუბრკოლებელი მდინარება, რის გარეშეც შეუძლებელია ვრცელი ეპიკური შინაარსის ნაწარმოების წაკითხვა. „ილიადა“ და „ოდისეა“ ე პ ო ს ი ა, ხოლო ამ ჟანრს თანამედროვე მწერლობაში რ ო მ ა ნ ი შეესატყვისება (პირველ ევ-

როპულ რომანს უწოდებდა „ოდისეას“ ჩვენი სასიქადულო ელინისტი გრ. წერეთელი).

ჰომეროსის თხზულებათა პროზაულად თარგმნის ცდას ბზარს უმაგრებს ერთი მნიშვნელოვანი პრეცედენტი: ქართული მწერლობის ერთ-ერთი შედევრის „ვისრამიანის“ სპარსული დედანი ლექსად არის შექმნილი, მაგრამ ქართულ ენაზე პროზად ითარგმნება, და ეს მაშინ, როცა საქართველოში ლექსად გარდათქმის კულტურა უმაღლეს დონეზე იდგა.

პროზაულად არის თარგმნილი ჰომეროსის პოემები ძირითადად ევროპულ ენებზე (ინგლისურად, ფრანგულად, იტალიურად, ესპანურად). მთარგმნელთა შორის ვნახავთ ლექსის ისეთ დიდოსტატებს, როგორიც იყვნენ ფრანგი პოეტი ლეკონტ დე ლილი და იტალიელი სალვადორე ქვაზიმოდო. რაკი ჩვენ უარი ვთქვით „ოდისეას“ ლექსად გარდათქმაზე (ანუ ჰეგზამეტრის კალკირებაზე) და პროზაულად გავმართეთ იგი, ბუნებრივია, უნდა დარღვეულიყო თხრობის იმგვარი სტრუქტურა, რაც ჰეგზამეტრმა შექმნა ბერძნულ დედანში. იმავე დროს ბერძნული ტექსტი ჩვენს თარგმანში აღქმული და გარდასახულია ქართული ენობრივი თვალსაზრისით და ქართულ ნიადაგზე. ამიტომაც ბერძნული ენის მცოდნე სპეციალისტს, რომელიც თარგმანში ბგწკარედულ სიზუსტეს დაუწყებს ძებნას, შესაძლოა, ბევრი რამ გადახვევად ან ზედმეტობად მოეჩვენოს, მაგრამ ამგვარი „თვითნებობა“ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გამოწვეული იქნება უპირატესად შხატვრული თარგმანისა და, კერძოდ, პროზაული თხრობის თავისებურებებით.

უმთავრესი სიძნელე, რომლის დაძლევა ჩვენ აუცილებლად შივიჩნიეთ, ის იყო, რომ აწ უკვე მკვდარ ენაში გაქვავებული

აზრისათვის ცოცხალი ინტონაციის ბუნებრივობა მიგვენიჭებინა. ჩვენ ვცდილობდით ცხადი გაგვეხადა მკითხველისათვის არა მარტო სიტყვისა და ფრაზის შინაარსი, არამედ მათში დამარხული მფეთქავი განცდა, რომ მკითხველს სინამდვილის გაშეშებული სურათების ნაცვლად დინამიური და ცხოველი მოქმედება ეხილა. მცდელობა ამგვარი იყო. შედეგი მკითხველმა განსაჯოს.

1975

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში თავს იყრის XX საუკუნის ქართული ლირიკის შექმნისა და განვითარების კარდინალური საკითხები, რომლებიც უშუალოდ არიან დაკავშირებული გასული საუკუნის პოეტური კულტურის ასეთსავე საკითხებთან. ამ უკანასკნელთა გაუთვალისწინებლად შეუძლებელი იქნებოდა სწორად შეფასებულიყო და განსაზღვრულიყო გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის მნიშვნელობა, მისი ადგილი ქართული პოეზიის სტრუქტურულ მთლიანობაში, მისი პოეზიის შინაგანი ბუნება და საზღვრები.

გალაკტიონ ტაბიძე ახალი ქართული პოეზიის უდიდესი ნოვატორი და ფუძემდებელია და მისი ჯერ კიდევ მიუღწეველი მწვერვალიც. მით უმეტეს, შეუძლებელია წინამორბედი გარემოებისაგან მოწყვეტით მისი განხილვა. რადგან ყოველგვარი სიახლე თავისთავად გულისხმობს მანამდე არსებული პოეტური კულტურის სხვადასხვა ასპექტების ან გაზიარებასა და სრულყოფას, ან უარყოფასა და მისდამი დაპირისპირებას, არც ერთი დიდი და ორიგინალური პოეზია არ აღმოცენებულა ვაკუუმში, ტრადიციისადმი რაიმე — სულ ერთია, პოზიტიური თუ ნეგატიური დამოკიდებულების გარეშე.

. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის 30-იან წლებამდე მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები, თუკი მათ ფართო ისტორიულ პლანში წარმოვიდგენთ, თავიანთი შინაგანი სტრუქტურით გარკვეულ ანალოგიას ამჟღავნებენ XIX საუკუნის დაახლოებით ამავე პერიოდის ლიტერატურულ პროცესებთან. როგორც ცნობილია, „XIX საუკუნის პირველ ნახევარში თანდათანობით გზას იკვლევს და ისახება ახალი ეპოქის შესაბამისი ახალი ქართული ლიტერატურა. საფუძველი ახალი ქართული მწერლობისა არის ე ვ რ ო პ ე ი ზ მ ი (ხაზგასმა აქაც და სხვაგანაც ჩემია, თ. ჩ.), ხოლო პირველი მწერალი, რომელიც მტკიცედ და საბოლოოდ ამკვიდრებს ახალ ერას ლიტერატურაში, არის ნიკოლოზ ბარათაშვილი“[1]. „ევროპეიზმი“ ილია ჭავჭავაძის ტერმინია. იგი „ილიასათვის იყო არა უბრალოდ დასავლეთ ევროპის ლიტერატურულ მიმდინარეობათა გავლენის ან მათთან სიახლოვის მიმანიშნებელი ტერმინი... ილია ჭავჭავაძის „ევროპეიზმი“ ეროვნულ სამწერლო კულტურაში იგივე პ ო ე ტ უ რ ი კ ულ ტ უ რ ი ს უ ნ ი ვ ე რ ს ა ლ ო ბ ი ს ცნებაა.“[2]

გრიგოლ ორბელიანმა დასძლია პირველად „ქართული კლასიკური ლირიკიდან მომდინარე კ ო ლ ო ს ა ლ უ რ ი ძ ა ლ ი ს ი ნ ე რ ც ი ა და ნაწილობრივ შეძლო ახალი გზების, ახალი პოეტური საშუალებებისა და ფორმების მიგნებაც“[3], მაგრამ ბარათაშვილი იყო ის „პ ი რ ვ ე ლ ი ე ვ რ ო პ ე ლ ი პ ო ე ტ ი, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით“, რომელმაც

---

1 პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, ნ. ბარათაშვილი, გვ. XIV.

2 ს. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, რჩეული წერილები, 1963, გვ. 217, 218.

3 გ. ა ს ა თ ი ა ნ ი, ქართველი ლირიკოსები, 1963, გვ. 62.

„დაამკვიდრა ქართულ მწერლობაში ახალი იდეების სამყარო. ბარათაშვილმა გამოიყვანა XIX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობა ვიწრო პროვინციალობის რკალიდან. მისცა ქართულ პოეზიას ფართო დიაპაზონი... აიყვანა იგი თანამედროვე ევროპული პოეზიის სიმაღლემდე“.[1] ამრიგად, ევროპეიზმი, როგორც ლიტერატურული მოძრაობა, ერთი მხრივ, ქართული პოეზიის ეროვნულ საწუისებთან დაბრუნებას, ხოლო მეორე მხრივ, დროის ახალ სულთან შესაბამისად მის უნივერსალიზაციას ან „მსოფლიო რადიუსით გამართვას“ (ტ. ტაბიძე) გულისხმობდა. უზარმაზარი, „დემონივით ძლიერი“ (გ. ტ.) პოეტური ტალანტის მეოხებით ბარათაშვილმა შეძლო ამ ამოცანების დაძლევა. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ბარათაშვილი პირველი დიდი ქართველი პოეტი იყო, რომელიც ეროვნული სახელმწიფოს დამხობის შემდეგ დაიბადა. „ძველ საქართველოსთან ერთად, XIX საუკუნის მიჯნაზე, დასრულდა განვითარების ციკლი ძველი ქართული მწერლობისა, რომელიც სულ სხვა საზოგადოებრივი გარემოს ნაყოფი იყო“[2]. ახალ პოლიტიკურ ვითარებაში მან პირველმა პროფეტული ნათელმხილველობით გაიცნობიერა ქართლის ბედი და ერის სპონტანურ სულიერ ძალებს ახალი მიმართულება მისცა, რითაც სათავე დაუდო სამოციანი წლების დიდი მოღვაწეების ეროვნულ მსოფლმხედველობას. ამ აზრით, ილია ჭავჭავაძეცა და აკაკი წერეთელიც ბარათაშვილის პოეზიიდან იღებენ დასაბამს.

თავის მხრივ, მათაც სავსებით ახალ სიტუაციაში მოუხ-

---

[1] პ. ინგოროყვა, ნ. ბარათაშვილი, გვ. XVIII.

[2] იქვე, XV—XVI.

დათ მოღვაწეობა. გიორგი მერჩულეს ეპოქის შემდეგ, ვაჟასთან ერთად, ისინი იყვნენ საქართველოს ტომობრივად დაქსაქსული სხეულის გამთლიანების პირველი იდეოლოგები, ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ფუძემდებლები. სწორედ ამის გამო, მათ პოეზიაში ეროვნულ, სოციალურ და საზოგადოებრივ მიზნებს დაექვემდებარა პოეტური შემოქმედების ყველა სხვა ასპექტი. ამ მიზნებმა განაპირობეს ბ ე ვ რ შ ე მ თ ხ ე ვ ა შ ი, მათი ლირიკის მხატვრულ ფორმაზე შინაარსის დომინირება.

ტიციან ტაბიძე სამართლიანად შენიშნავდა: „ჩვენ არასდროს უნდა დავივიწყოთ, რომ როცა... ყველაზე ფანტასმაგორიულმა ედგარ პომ გაიარა შარლ ბოდლერის პრესში და ხელახლა იშვა პოეზიისათვის, როცა უარყოფილი იქნა პრიმიტიული და სილამაზეს დაუპირისპირდა დეკადანსის პირველი არგუმენტაცია... მაშინ საქართველოში არც კი იყო დაწყებული დავა ი. ჭავჭავაძესა და კნ. ბარბარე ჯორჯაძეს შორის... ამ დროის შემოქმედება მოგვაგონებს ჭურში ჩამჯდარი ადამიანის სიმღერას. მთელი ტრაგიზმი ქართული პოეზიისა ის იყო, რომ... ევროპის რადიუსი ყოველთვის გვერდს უვლიდა ტფილისს.“[1]

ილიასა და აკაკის ტიტანური ძალისხმევის საგანი ქართული შემოქმედების ამ ჭურიდან ამოყვანა იყო. მათი მოღვაწეობა, ქართველი ხალხის თანდათანობითი კონსოლიდაციის კვალდაკვალ, მომართული იყო გათიშულობის დაძლევის, ერთიანი სალიტერატურო ენის ახალი სინთეზისა და ერთიანი ეროვ-

---

1 „მეცნიერება ნიამორები“, № 10. 1923.

ნული ფსიქიკის შექმნის გეზით. ამ გეზით მათი დაჟინებული მიზანსწრაფვის გამო, რაც გარდუვალი აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი, მათი ყურადღების ორბიტში არ მოქცეულა ინტერესი — სინქრონულად მიჰყოლოდნენ სიღრმისეული პოეტური ცდებისა და ლექსის ესთეტიკური სრულყოფის ევროპულ გზას.

რა თქმა უნდა, ისე არ უნდა იქნეს გაგებული, თითქოს მათი პოეზია მხოლოდ ერის წინამძღვრობისა და „გარემოების საყვირის“ როლს ასრულებდა. ილიამ ახალი პლასტიკური შტრიხებით გაამდიდრა ქართული ლექსი. მან დაადგინა და თემატურად გააფართოვა ბარათაშვილისეული ინტონაციური ლექსის ფარგლები. იგივე შეიძლება ითქვას აკაკის ლირიკის შესახებაც, რომელშიც რუსთაველისა და გურამიშვილის შემდეგ პირველად გამართა ქართული პოეტური მეტყველების ბუნებრივი სისადავე და მელოდიურობა, მაგრამ, მათ პოეტურ ინტუიციას XIX საუკუნის რუსეთში შეთვისებული რაციონალისტური აზროვნება ბოჭავდა და თუ ცალკეულ ქმნილებებში პოეტური ინსპირაციის დიდ ძლევამოსილებას ავლენდნენ, მთლიანობაში არამცთუ მათი შთაგონება, არამედ ექსპრესიის მთელ ხაზზე ყველა მხატვრული კომპონენტი პატრიოტული და სოციალური ნიშნით იყო აღბეჭდილი.

XIX საუკუნის 90-იან წლებიდან თავს იჩენს ერთგვარი ლიტერატურული კრიზისი, რომელსაც ცხადად ეტყობა ე ს თ ე ტ ი კ ურ ი კ ულ ტ ურ ი ს უ კ მ ა რ ო ბ ა და ი დ ე უ რ ი ძ ი ე ბ ე ბ ი ს უ ნ ი ა თ რ ბ ა. ამ კრიზისს საუკუნის მიწურულამდის ფარავს ვაჟას გოლიათური ფიგურა. ვაჟას ღრმად უნივერსალური პოეზია დაკნინებული, ეთნოგრაფიული მასშტაბით იყო შეფასებული და გაუგებარი დარჩა მაშინდელ

საქართველოში.[1] გაუგებარი დარჩა იმიტომ, რომ იგი ერთადერთი შემოქმედი იყო, რომელმაც მხარი გაუსწორა ახალი დროის „დასავლეთის უდიდესი ინდივიდუალისტების ქმნილებებს", „პიროვნების რელიგიით" (პასტერნაკი) აღბეჭდილი თავისი გენიალური პოემებით. თავისთავად, ეს ფაქტიც მაშინდელი საქართველოს ლიტერატურული ცხოვრების კრიზისზე მეტყველებს.

* * *

XIX საუკუნის ქართული პოეზიის საერთო განახლების ფონზე ერთი მეტად უცნაური გარემოება შეიმჩნევა. ეს უცნაურობა შეეხება ქართული რითმის უარყოფით მუტაციას. ეს ბიოლოგიური ტერმინი ხელოვნებაში ლ უ ი ს მ ე მ ფ ო რ დ მ ა შემოიტანა. იგი გულისხმობს საგნის ორგანულ, ფესვეულ სახეცვლილებას, რომელიც ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. ქართული რითმის პროსოდიულ გადაგვარებას მუტაციას იმიტომ ვუწოდებ, რომ 1. იგი არ იყო სპორადული მოვლენა, 2. იგი არსებითი ელემენტია გრ. ორბელიანის, ნ. ბარათაშვილისა და ი. ჭავჭავაძის პოეზიისა, 3. XX საუკუნის 10-იან წლებამდე, სხვადასხვა სახეცვლილებით, იგი მოქალაქეობრივ უფლებას ინარჩუნებს ერთ საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში.

ვაჟასა და აკაკის ქმნილებებში ქართულ რითმას თავისი ბუნებრივი პროსოდია შენარჩუნებული აქვს, რაც იმით არის გაპირობებული, რომ მათი ლექსწყობა ხალხური პოეზიის

---

1 მხოლოდ ილიამ აღნიშნა, მისთვის დამახასიათებელი წინასწარმეტყველური სიზუსტით: „რუსთაველის შემდეგ ჩვენ ასეთი ნიჭიერი პოეტი არა გვყოლიაო"... (ექვთიმე თაყაიშვილის მოგონება).

წიაღიდან ამოიზარდა და თუ მას ზოგჯერ არ ექცევა განსაკუთრებული ყურადღება, ეს ადვილად აიხსნება ლექსის ვერსიფიკაციული კულტურის ხარჯზე აზრობრივ-იდეური პლანის წინ წამოწევით. მაგრამ ბარათაშვილთან, რომლის სტილი და სიტყვიერი პურიზმი რაფინირების ეტალონად დარჩება მუდამ, ქართული რითმის ბუნებრივი პროსოდიის დაკარგვა ამოუხსნელ პარადოქსად რჩება.

მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ქართული რითმიანი ლექსის არსებობის ათასწლოვანი ტრადიციის მქონე ერთერთი უდიდესი ქართველ პოეტთაგანი თავის უბრწყინვალეს ლექსში წერდეს:

...და ჩემთა ბაგეთ რაღა დაუშთ შენდა სათქმელად,
მაშა, დუმილიც მიმითვალენ შენდამი ლოცვად.

და სტრიქონების დასასრულში ქორეული და დაქტილური სიტყვის ბოლო ერთნაირი ხმოვნისა და თანხმოვნის კომპლექსს რითმად მიიჩნევდეს, მით უმეტეს, რომ უკანასკნელი სტრიქონი შვიდი საუკუნის წინათ დაწერილი კანონიკური სტროფის უმკაცრესი რითმის ჯავშანში მჯდარი ერთ-ერთი სტრიქონის პერიფრაზია.[1] ასევე ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამავე ლექსში ბარათაშვილი ქმნიდეს სრული კლასიკური რითმებით გამართულ ასეთ სტროფს:

...ცხოვრების წყაროვ, მასვ წმინდათა წყალთაგან შენთა,
დამინთქე მასში სალმობანი გულისა სენთა,
არა დაჭროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,
არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა.

[1] ა კ. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, რჩეული ნაწერები, 1963, გვ. 247.

და ვერ გრძნობდეს განსხვავებას ბუნებრივი პროსოდიით გამართულ და პროსოდიულად დამახინჯებულ რითმებს შორის ან არ ეხამუშებოდეს ისეთი გარითმვა სხვა სტრიქონებისა, რომლებიც (რომ შეიძლებოდეს ამგვარად თქმა) ქართული პოეზიის ყველა დროის მკითხველზე ურითმო ლექსის შთაბეჭდილებას ახდენს. ქართული ენის ბუნებისათვის არადამახასიათებელი, უცხო, ხელოვნური მახვილის დანერგვას სიმონ ჩიქოვანი ქართულ ფეოდალურ ოჯახებში რუსული ენის გაბატონებითა და იმ გარემოებით ხსნის, რომ „ადრინდელ ეპიგონურ მწერლობაზე დიდი გავლენა ჰქონდა... რუსული პოეტური მეტყველების გარეგნულ თვისებებს... ქართულ ლექსებში რუსული მახვილების გადმონერგვა დაიწყო და რუსული ლექსის ბუნების მიხედვით ქართული რითმა თითქმის გადაგვარდა".[1] ქართული რითმის უარყოფითი მუტაციის ამხსნელი ეს დასკვნა უარსაყოფი იქნებოდა, მეტად თვალსაჩინო რომ არ იყოს და რომ ასევე თვალსაჩინოდ ცხადი სხვა ახსნა მოიძებნებოდეს. უარსაყოფი იქნებოდა იმის გამო, რომ:

1. უცხო ენის გავლენა უფრო მეტი ინტენსივობით სხვა ეპოქებშიც ყოფილა დადასტურებული. X—XII საუკუნის საქართველოს ელიტა დედაენასავით ფლობდა ბერძნულ და არაბულ, ხოლო XVII—XVIII საუკუნისა — სპარსულ ენებს, რომელთა პროსოდია აგრეთვე უცხო იყო ქართული პოეტური მეტყველებისათვის, მაგრამ რითმის მუტაცია არ მომხდარა.

2. ქართული პოეზია ყოველთვის და ყველა ასპექტში საკუთარი შინაგანი ბუნების მიხედვით აბსორბციისა და აკლიმატიზაციის უდიდეს უნარს და შესაბამისად ურყევ მდგრადო-

---

1 ს. ჩიქოვანი, რჩეული წერილები, 1963, გვ. 247.

ბას იჩენდა სხვა, უფრო მძლავრი და დიდი კულტურული ტრადიციების მქონე ენებისა და პოეტური კულტურების მიმართ, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ისინი უფრო ხანგრძლივ და ნათესაურ ურთიერთობაში იყვნენ ქართულ კულტურასთან მთლიანად, ვიდრე რუსული ენა და პოეტური მეტყველება (გავიხსენოთ თუნდაც: სპარსული ენის სიტკბომან...).

3. გურამიშვილის მაგალითზე ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ თვით უცხო ენობრივ სამყაროში მოხვედრისას და უცხო მეტრული სქემების აშკარა კალკირების დროსაც კი ქართულ რითმას შენარჩუნებული აქვს ბუნებრივი პროსოდია.

4. ეპიგონურ მწერლობასა და თვით უშუალო წინამორბედებსაც გავლენა ვერ უნდა მოეხდინა ისეთ დიდ ნოვატორზე როგორიც ბარათაშვილი იყო, მით უმეტეს, რომ მას გაშინაგნებული ჰქონდა ძველი ქართული პოეზიის მოდულაციები*.

ძნელად დასაჯერებელია, რომ ისეთი ინტროსპექციული ბუნების პოეტს, როგორიც ბარათაშვილი იყო, გაცნობიერებული არა ჰქონდა არამცთუ თვალსაჩინო ფაქტი ქართულ ენაზე უცხო პროსოდიის ზეგავლენისა, არამედ ამ ზეგავლენის მიზეზიც. მაგრამ პარადოქსი სწორედ ის არის, რომ მას, როგორც ჩანს, სრულებით არ ეჩვენებოდა ასეთი რითმა არაბუნებრივად, წინააღმდეგ შემთხვევაში წინაღუდ-

---

* ეს ჩვენი წერილი პირველად დაიბეჭდა 1968 წ. (მნათობი № 8); ხოლო 1975 წ. გამოცემული „გალაკტიონ ტაბიძის" XII ტომში ვკითხულობთ: „რისთვისაა, რომ ბარათაშვილის (ისე, როგორც გრ. ორბელიანის) რითმები არ მისდევენ რუსთაველის ხაზს — ნამდვილ რითმას ქართული მახვილებით,— შეუდარებელი მუსიკალური რითმებით?.. ბარათაშვილის მიერ უარყოფილია რითმის ისე გაგება, როგორც ესმოდა რუსთაველს... გვ. 141.

გებოდა მას. ეს გარემოება იმაზე მიუთითებს, რომ მიზეზი ამ ზეგავლენისა **ფსიქოლოგიური ხასიათის წანამძღვრებშია საძიებელი**, წანამძღვრებში, რომლებიც ეპოქალური გარდატეხის აუცილებელ თანამგზავრებს წარმოადგენენ.

* * *

მთელი XIX საუკუნე ერთიანი სალიტერატურო ენის შექმნის პათოსით არის გაჟღენთილი, მაგრამ მონოლითური ენობრივი სტილის შექმნის ამოცანას იგი მხოლოდ ნაწილობრივ ასრულებს, ქალაქური ცივილიზაციის დაბალი დონე ამ ამოცანის უფრო დიდი მასშტაბითა და სიღრმით განხორციელების საშუალებას არც იძლეოდა. ამის შესაბამისად, XIX საუკუნის პოეტური სტილი, როგორც ერთიანი პერცეპცია, როგორც შინაგანი ფსიქიკური ცხოვრების ექსპრესიული სისტემა, ხშირად არის შებღალული არაესთეტიკური ელემენტების სიჭარბით. ამ აზრით, პროსოდიულად გადაგვარებული ქართული რითმა, უბრალოდ, XIX საუკუნის პოეტური სტილის უარყოფითი ინგრედიენტია და შედეგია როგორც ძველქართულ კლასიკასთან ღრმა და ფართო მასშტაბის ქმედითი კონტაქტის უქონლობისა, ისე ევროპული ურბანისტული პოეზიის იგნორაციისა, რაც განსაკუთრებით ცხადად საუკუნის მიწურულში ხდება საცნაური... ამ დროის ეპიგონური მწერლობა პერმანენტულად ფიტავს ქართული პოეზიის შინაგან ძალებსა და ესთეტიკურ კულტურას. ეპიგონობა ყოველთვის გულისხმობს შემოქმედებით სიძაბუნეს, თუმცა ერთგვარ ლიტერატურულ სახეს მოკლებული არ არის. XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მან სავსებით და-

კარგა ლიტერატურული ელფერი და ახალი საუკუნის მძაფრად დრამატული და ღრმადდიფერენცირებული ევროპულ-რუსული კულტურის ფონზე ინფანტილური სახე გამოაჩინა.

ქრონოლოგიურ მიჯნას XIX საუკუნე ინერციით გადაცდა. ნხოლოდ 1905 წლის რევოლუციამ და ილიას მკვლელობამ დაუდო მას საზღვარი. თითქო ერთბაშად საჩინო გახდა ქართული ლიტერატურის შინაგანი განახლებისა და ახალი დროის შესატყვისი პოეტური კულტურის შექმნის საჭიროება. ასეთი განწყობილებების ატმოსფეროში ჩაისახა XX საუკუნის ქართული პოეზია, რომლის განსაკუთრებული ინტენსივობით გამოვლინებას სტიმული მისცა პირველმა მსოფლიო ომმა და რუსეთის 1917 წლის რევოლუციებმა.

აქ აუცილებელია აღინიშნოს ერთი მომენტი. XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული პოეზია უაღრესად დიფერენცირებულ მიდგომას მოითხოვს, — ლიტერატურულ ტენდენციებსა და ცალკეულ პოეტებს შორის, მათ ნიჭიერებასა და ერთიდაიმავე პოეტის სხვადასხვა დროს დაწერილ ლექსებს შორის იმდენად დიდი ზღვარი, რთულად ამოსაცნობი განსხვავება-მსგავსება და დაპირისპირებაა. მაინც შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის პოეტების ლექსებს ათიან წლებამდე გასული საუკუნის პოეზიის ინერციის ბეჭედი აზის. რიტმი და პოეტური ფრაზა ჯერ კიდევ სავსებით არ არის გამოსული ტრადიციული განზომილების ნაჭუჭიდან და დატვირთული არ არის პიროვნული განცდით აღბეჭდილი ახალი ფსიქიკური რეალობებით. მხოლოდ 1915-16 წლებში, გალაკტიონის და „ცისფერყანწელების“ პირველი შედევრებით იკვეთება სპეციფიკურად ახალი მსოფლგანცდა და მოდერნისტული სტილი, რომელიც არსებითად უპირისპირდება, ერთი

მხრივ, XIX საუკუნის პოეტიკასა და რაციონალისტურ აზროვნებას, ხოლო მეორე მხრივ, XX საუკუნის დასაწყისის დიფუზიურ პოეზიასა და ეპიგონების „ესთეტიკურ ბარბაროსობას“ (ტ. ტაბიძე).

XX საუკუნის ათიანი წლებიდან დაწყებული, დაახლოებით, 10—15 წლის განმავლობაში ქართული „პოეტური რენესანსის“ ხანაა, რომლის მთლიან მდინარებაში, განსაკუთრებით „მიწასთან დაბრუნების“ (1922) პერიოდამდე, აუცილებელია ერთმანეთისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული რამდენიმე ნაკადი გამოიყოს. ზოგადად, მათთვის ნიშანდობლივია ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული რესტავრაცია, რაც განუყოფლად იყო დაკავშირებული ქართული პოეზიის საერთო მოდერნიზაციასთან, მის განახლებასთან აზრობრივი და ფორმალური ძიებების ყველა ასპექტში. „პოეტური რენესანსის“ ამ ხანის დამსახურებაა „ქართულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის შემოტანა და ახალი მხატვრული საზომების დამკვიდრება (სონეტი, ტერცინა, ტრიოლეტი) და სხვ., ლექსის რიტმულ-ინტონაციური გადახალისება, რითმების სრულყოფა, ალიტერაციისა და ასონანსის ახლებური გამართვით ლექსის ჟღერადობის გამდიდრება და მთელი რიგი სხვა პოეტიკურ-თემატური სიახლენი.“[1] ქართული ლექსის ტექნიკური აღორძინების ამ ფონზე და მასთან მიმართებაში, მკვეთრად შეინიშნება სხვადასხვა პოეტებისა და პოეტურ დაჯგუფებათა განსხვავება, კერძოდ, გალაკტიონ ტაბიძისა და „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებას შორის არსებული განსხვავება, რაც პოეტური განცდისა და ტრადიციისადმი დამო-

---

1 მ. ა ბ უ ლ ა ძ ე, ტიციან ტაბიძის პოეზია, 1961, გვ. 10.

კიდებულების მთელ ხაზზე ვლინდება. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს შემდეგი:

„ყანწელების“ მოდერნიზმი, არსებითად, ევროპულ-რუსული დეკადენტიზმის იდეოლოგიურ იმიტაციაზეა დაფუძნებული. მათ შემოქმედებაში, ერთის მხრივ, პიროვნული ტემპერამენტისა და მსოფლშეგრძნებისათვის არაორგანული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური კონცეფცია და, მეორე მხრივ, მხატვრული ექსპრესიის ფორმები უპირატესად სიმბიოზის სახით ცნაურდება. ასეთი არაბუნებრივი სიმბიოზი იშვიათად იძლეოდა სრულყოფილ შთამომავლობას. „ცისფერყანწელებისათვის“ 1916—22 წლები, ფაქტიურად, შემდგომში მათ მიერ შექმნილი დიდი და ნამდვილი პოეზიის მოსამზადებელი ხანა იყო.

გალაკტიონ ტაბიძე, ამ მხრივ, არსებითად, სინთეზურია. იგი იმთავითვე მეტნაკლები ჰარმონიულობით ახდენს ევროპული მოდერნიზმის ასიმილირებას და მისი ზოგიერთი მსოფლმხედველობრივი ელემენტის სრულ აკლიმატიზაციას. გალაკტიონის შემოქმედებაში უმეტეს შემთხვევაში, ჰარმონიულად არის წარმოდგენილი როგორც ბუნებრივ-ტრადიციული, ისე დეკადენტური მსოფლშეგრძნებით აღბეჭდილი პიროვნული განცდა. ამის გამოა, რომ აღნიშნულ დროულ მონაკვეთში დაწერილი „ყანწელთა“ ლექსები თანამედროვე მკითხველზე ევროპულ-რუსული მოდერნიზმის გადმონაშთის შთაბეჭდილებას სტოვებს მაშინ, როცა ამავე პერიოდის გალაკტიონის ლექსები დღესაც ცოცხალ პოეზიად განიცდება.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებას, ჩვეულებრივ, ორ პერიოდად ყოფენ და, ჩვეულებრივ, გამყოფ ნიშანსვეტად საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების თარიღი

არის მიჩნეული. უნდა ითქვას, რომ ეს დაყოფა ლიტერატურისათვის უცხო არგუმენტაციას ეყრდნობა. ვერავინ იტყვის, რომ გალაკტიონზე, როგორც მოქალაქესა და პოეტზე, გავლენა არ მოეხდინოს 1905 წლის რევოლუციას, ილიას მკვლელობის ისტორიულ ფაქტს, პირველ მსოფლიო ომს, 1917 წლის რევოლუციებს და შემდეგდროინდელ ამბებს, მაგრამ შეუძლებელია მისი პოეტური სტილისა და მსოფლმხედველობის სფეროში მომხდარი ფერისცვალების ქრონოლოგიურად იმავე თარიღებთან მისადაგება. პიროვნული მთლიანობით აღბეჭდილი პოეტური ფენომენის განვითარების და სახეცვლილების მიხედვით სხვადასხვა ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცევა, სტილსა და მსოფლშეგრძნებაში გამოხატული მისივე შინაგანი სტრუქტურის გათვალისწინებით უნდა ხდებოდეს. სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ გალაკტიონი „ერთი მთლიანი პოეტური სტილისა და შემოქმედებითი პოზიციის ხელოვანი იყო“,[1] რაც მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ მთელი მისი პოეზია განუმეორებელი პიროვნული ინტუიციის ერთიანი იერით არის აღბეჭდილი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, რომ ნახევარი საუკუნის მანძილზე მის შემოქმედებას მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ განეცადოს.

1908 წლიდან „მე და ღამემდე“ გამოქვეყნებულ გალაკტიონის ლექსებს პირობითად თუ შეიძლება ეწოდოს პოეზია. ამ ლექსებში მხოლოდ ემბრიონური ელემენტების სახით არის მიმოფანტული მისი ტალანტისათვის ნიშანდობლივი სიტყ-

[1] ს. ჯ ი ლ ა ი ა, გალაკტიონ ტაბიძე, ტ. I, გვ. 17.

ვიერი და ფრაზობრივი მიმოქცევები. ძირითადად, ეს ლექსები თავისი მხატვრული სტრუქტურით XIX საუკუნის პოეზიის ინერციას ექვემდებარება, თუმცა თემატურად უფრო ფართო რკალს მოიცავს. ამ აზრით, ს. შანშიაშვილთან და ი. გრიშაშვილთან ერთად, გალაკტიონ ტაბიძის ამ პერიოდის პროდუქციას გარდამავალი ხანის დიფუზიური პოეზია შეიძლება ეწოდოს. „მე და ღამე“, ფაქტიურად, აკაკის მოდერნიზებული ლექსია, რომელშიც ძალუმად იგრძნობა როგორც რომანტიკულ-სენტიმენტალური, ისე ახალი პოეტური ცდებით შეფერილი განცდის ელემენტები. ამ პერიოდის ლექსების უმრავლესობაში გაზიარებულია და გაღრმავებული აკაკისეული ტენდენცია პოეტური მეტყველების სალაპარაკო ენის ბუნებრივ ინტონაციასთან მიახლოებისა. გალაკტიონისათვის ეს არის მისი უაღრესად თანადროული და სადა ენობრივი სტილის ჰასიური შემზადების ხანა.

1915 წლიდან გალაკტიონის ლექსებში უჩვეულო ინტენსივობით გამოდის წინა პლანზე პოეტური აზროვნების საკუთარი სისტემა, მოდერნისტული სტილი, რომელშიც თვალსაჩინოდ მჟღავნდება ახალი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი მსოფლშეგრძნება. გალაკტიონის მსოფლგანცდა და სტილი, მისი პოეტური აზროვნების სისტემა, ძირითადად, სიმბოლიზმის პოეტური კულტურის მხატვრულ მეთოდზეა დაფუძნებული, მაგრამ სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივი თვალთახედვა მის პოეზიაში თითქმის ყოველთვის წმინდა ქართული ველტბილდით არის განზავებული. შინაგანად თანამდევი ეს ველტბილდი, რომელიც თავისთავად, ღრმა ინტუიციის შედეგია, იცავდა მას ევროპული და რუსული სიმბო-

ლიზმისათვის ნიშანდობლივი თემებისა და მოტივების კალკირებისაგან, რასაც ასე უხვად ეწეოდნენ „ცისფერყანწელები“. სიმბოლიზმის, ამ უზარმაზარი ძლიერებით მორჭმული პოეტური სკოლის, გამსრესი ზეგავლენისაგან მას იფარავდა თვითონ ქართული ენა, როგორც ტრადიციული, ნაციონალური მსოფლშეგრძნებისა და შემოქმედების ფორმის განმსაზღვრელი ფენომენი, რომელსაც გალაკტიონი, „ყანწელებისაგან“ განსხვავებით, პირველქმნილი, ინტუიციური უშუალობით ფლობდა.

როგორც ცნობილია, ენა ერთდროულად წარმოადგენს მასალას, იარაღსა და მხატვრული ინსპირაციის შედეგს, აქედან: იგი პოეტური ნაწარმოების უბრალო შრეზე მეტი რამ არის. ნაციონალური ენის ფორმები მართავენ აზრის მოძრაობას (ჰარტმანი) და ყოველგვარი კულტურული შემოქმედება, უპირველეს ყოვლისა, ენობრივი შემოქმედებაა, როგორც პიროვნების თვითგამოხატვის თავდაპირველადი ფორმა (ჰაიდეგერი). ადამიანის სამყარო მისი ენის სამყაროა (ვაისგერბერი). ენა ჩვენთვის უფრო მეტია, ვიდრე აზრის გადაცემის სისტემა. იგი უხილავი საბურველია, რომელიც ჩვენს სულს შემოვლებია და მის ყოველ სიმბოლურ გამოსახულებას წინასწარ ზღვრავს (სეპირი). ამ აზრით, ზემოთნახსენები ველტბილდი ინგრედიენტის სახით ქართულ ენაში იმთავითვე მოცემულ სპეციფიკურ მსოფლგანცდასაც მოიცავს. ტიციან ტაბიძემ „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში იწინასწარმეტყველა: „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე, ამავე

აზრით, ევროპის პრეზენტიზმისა"[1]... ეს წინასწარმეტყველება გალაკტიონ ტაბიძის 1915-18 წლების პოეზიაში ჯერ „ევროპის პრეზენტიზმის" პრიმატით, ხოლო ომის შემდგომ პერიოდში რუსთველური მოდულაციებით აღბეჭდილი სტილის პრიმატით — სავსებით განხორციელდა.

ამ კონტექსტში გასაგები უნდა იყოს, რომ XX საუკუნის ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაში ევროპის პრეზენტაციის განხორციელება, ილია ჭავჭავაძის მიერ „ე ვ რ ო პ ე ი ზ მ ა დ" წოდებული, სტრუქტურულად ანალოგიური ლიტერატურული პროცესის უშუალო გაგრძელებაა. იგი ქართული პოეზიის ევროპეიზაციის მეორე ეტაპს წარმოადგენს და ქართული პოეტური კულტურის უნივერსალიზაციას[2], ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით გამართვას" გულისხმობს.

1928 წლიდან გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში თავს იჩენს სრულიად ახალი თვისებები და ნიშნები, რომლებიც პირდაპირი შედეგია მის პოეტურ შინასამყაროში საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მოხდარი არსებითი ხასიათის ცვლილებებისა. ეს ცვლილებები მანამდე მხოლოდ სპორადულად, წრეშეწერილი სახით ვლინდებოდა მის შემოქმედებაში („ჯონ რიდი", 1924). „ეპოქის", „პაციფიზმის" და „რევოლუციური საქართველოს" სათაურით გაერთიანებულ ლექსებში კი პირუკუ სურათს ვხედავთ: აქ სპო-

---

[1] ტ. ტაბიძის ციტატა დამოწმებული მაქვს მ. აბულაძის წიგნიდან „ტიციან ტაბიძის პოეზია", გვ. 27.

[2] ჯერ კიდევ 1924 წელს აღნიშნავდა პ. ინგოროყვა: „ქართულმა მწერლობამ უკვე დააღწია თავი ე ვ რ ო პ ე ი ს ა ლ ო ბ ას და „კავკასიონი" შეეცდება შეუწყოს ხელი ქართული მწერლობის „ევროპეიზაციას", ეურნ. „კავკასიონი", № 1-2, 1924, გვ. 5—6.

რადულად ის ვლინდება, რაც მთლიანობაში ორგანული იყო მისი პოეზიისათვის. უნდა პირდაპირ ითქვას: პოეტური კულტურისა და ჭეშმარიტი ინსპირაციის თვალსაზრისით, ზემოთ აღნიშნულ ციკლებად გაერთიანებული ლექსები შემოქმედებითი კრიზისის მომასწავებელია. ეს კრიზისი კარგა ხანს გრძელდება და მხოლოდ 30-იანი წლების მეორე ნახევარში კარგავს სიმწვავეს. ეს იყო პოეტის შინაგანი გარდატეხის პერიოდი. გალაკტიონის ერთიანი სტილი იხლიჩება და წინა პლანზე არაპროპორციული მოცულობით გამოდის პოეტური მთლიანობისაგან აბსტრაჰირებული შინაარსი, რომელიც შიშველი დეკლარაციების სახეს ღებულობს. ეს დეკლარაციები, ფაქტიურად, ახალი იდეოლოგიური პოზიციის მოაზრებისათვის წარმოებული შავი სამუშაოს ფუნქციას ასრულებს და პოეტისათვის ორგანულ, ჭეშმარიტად მხატვრულ ექსპრესიამდე ვერ მაღლდება. ჰიპერბოლური გროტესკი, განვრცობილი მეტაფორა, ორატორული პათეტიკა გაუშინაგნებელი დარჩა გალაკტიონისათვის, ჩვენს სამწერლო კრიტიკაში სწორად იყო აღნიშნული, რომ „ჯონ რიდის“ პოეტიკა ტიპიური არ იყო გალაკტიონისათვის[1] და თუმცა ეს უკანასკნელი და ზემოთ აღნიშნული ლექსთა ციკლები განსხვავდება ურთიერთისაგან, — გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის საერთო ფონზე ისინი ერთდებიან, როგორც მისთვის არაორგანული პოეტიკის ნიმუშები. ახალი იდეოლოგიური პოზიციის მოაზრებამ პოეტს საშუალება მისცა კავშირი გაეღრმავებინა დროის სულთან, უფრო ფართო მასშტაბით დაენახა ეპოქის საზღვრები და უკვე ჩამოყალიბებული მსოფლშეგრძნების გადახალისების გზით თანდათანობით დაეძლია ის დისტანცია, რომელსაც ახალ სინამდვილესთან მიმარ-

[1] გ. მარგველაშვილი, ხიტყვა და ხაუკუნე, 1960, გვ. 27.

თებაში ძალაუნებურად ბადებდა მისი განვლილი პოეზიის ხილვებისა და განცდის შინაგანი რიტმი.

ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში პოეტი მნიშვნელოვნად აფართოებს თავისი პოეზიის თემატურ რკალს და თანდათანობით ავლენს მისთვის დამახასიათებელ სტილურ ბრწყინვალებას („ჩემი სიმღერა“ — 1934, „ჩემი გულია“ — 1934, „მესხი მელექსე, — 1936). ფაქტიურად, ამ ლექსებშია ფესვი 40-იანი წლების გალაკტიონის პოეზიისა, რომელიც ღრმად ეროვნული იმმანენტურობით არის აღბეჭდილი, როგორც შინაგანად, ისე გარეგანად და სრულიად ახალი ეტაპია მისი პოეტური ბიოგრაფიისა. ამრიგად, გალაკტიონის პოეზიაში, ჩემი აზრით გამოიყოფა 4 პერიოდი.

1 .**ინერციის პერიოდი** (1908—1915),

2. **მოდერნისტული სინთეზის პერიოდი** (1915—1928),

3. **გარდატეხის პერიოდი** (1928—1935),

4. **კლასიკური სინთეზის პერიოდი** (1935—1959).

რა თქმა უნდა, ყოველგვარი დაყოფა პირობითია და ცოცხალი პოეტური ორგანიზმის ვერც ფერისცვალების ქრონოლოგიურ საზღვრებს დაემთხვევა აბსოლუტური სიზუსტით და ვერც მის შინაარსს ამოსწურავს მთელი სისავსით. პოეტის შემოქმედების ქრონოლოგიურ პერიოდებად დაყოფა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება გამართლებული, თუკი იგი გააადვილებს მთლიანობაში მის გაგებას და მის შინაგან არსს ზიანს არ მიაყენებს.

* * *

ჯერ კიდევ 1908 წელს შენიშნავდა ბლოკი, რომ „დეკადენტების სახელით აერთიანებენ ერთმანეთისაგან დიდად განსხვა-

ვებულ ადამიანებს". ეს იყო მცდარი მიდრეკილება, რამდენადაც დეკადენტური კულტურის ნიადაგზე ჩამოყალიბებული დიდი პოეტების ცოცხალი შემოქმედება სავსებით არასოდეს არ თავსდება თეორიებისა და დოგმების მკაცრ ჩარჩოებში. ამის მკაფიო მაგალითია თვითონ ბლოკისა და გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია, რომლის დეკადენტური მსოფლგანცდა უცნაურად არის გაწზავებული რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი ელემენტებით. „არტისტული ყვავილების" პირველმავე რეცენზენტმა მართებულად აღნიშნა, რომ „გალაკტიონ ტაბიძე წმინდა წყლის რომანტიკოსია. მის პოეზიაში მოდერნიზმი და მისი უკანასკნელი ზედნაშსოვები ახალი რომანტიზმის საღებავშია გავლებული. მისი ფუტურიზმიც კი უაღრესად რომანტიკულია"[1] (ამ კონტექსტში საინტერესო უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ გალაკტიონი არც ერთ დეკადენტ მხატვარს არ ახსენებს თავის ლექსებში. მის გემოვნებას სავსებით აკმაყოფილებს ჯოტო, ბოტიჩელი, მიქელანჯელო, ლეონარდო და ვინჩი, რემბრანდტი, გოია, ვან დეიკი...).

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ინტუიციის მთლიან ნაკადში დეკადენტური და რომანტიკული მსოფლშეგრძნების ელემენტები მოდერნისტული სინთეზით ხორციელდება და კლასიკური ფორმით კრისტალდება.

გალაკტიონის პოეტური ინტუიცია XIX საუკუნის ტრადიციიდან არის ამოზრდილი, რაც ერთი შეხედვით, ძნელი შესამჩნევია, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი დროის ახალი სულის შესაბამისად არის ტრანსფორმირებული. პოლ ვალერი გონებამახვილურად შენიშნავს: „ჩვენ ვამბობთ, რომ მწერალი ორიგინალურია, როცა იგი ვერა გრძნობს დაფარულ სახეცვლილე-

[1] ვასილ ჩხენკელი, ჟურნ. „შვიდი მნათობი", № 2, 1919.

ბებს, რომელთა მეშვეობით გამოვლინდნენ მასში სხვები. ჩვენ გვინდა ვთქვათ, რომ გაპირობებულობა იმისა, რასაც ის აკუთებს — იმით, რაც უკვე გაკეთებული იყო, განსაკუთრებით რთული და თავისებურია. არსებობს ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც სხვა ნაწარმოებების მსგავსებას წარმოადგენენ, ისეთებიც, რომლებიც მათდამი დაპირისპირებულია, დაბოლოს, ისეთები, რომელთა ურთიერთდამოკიდებულება წინამორბედ ქმნილებებთან იმდენად რთულია, რომ ჩვენ ვიბნევით და ვამტკიცებთ, რომ ისინი დასაბამს უშუალოდ ღმერთისაგან იღებენ. პოეტი ყოველთვის იმეორებს წინამორბედ პოეტებს, ანდა უარყოფს მათ, ე. ი. იმეორებს მათ სხვაგვარად, სხვანაირი ტონალობით, ხვეწს, ამძიმებს, ავსებს, ამარტივებს, ან მეტისმეტად ტვირთავს მათ"...[1]

ის, რაც უაღრესად არის დამახასიათებელი გალაკტიონის ადრინდელი მსოფლგანცდისა და თვალთახედვისათვის, ყველაზე კარგად 1915 წელს დაწერილ „შერიგებაში" ჩანს. აქ ორიოდე სიტყვით უნდა აღინიშნოს შემდეგი:

ყველა სიმბოლისტი პოეტი და სიმბოლიზმისაგან გამოსულ ან მასთან ახლო მდგარ პოეტურ სკოლათა და მიმართულებათა უმრავლესობა იზიარებს ბოდლერის მიერ მიკვლეულ და განხორციელებულ ერთ მეთოდს, რომელიც მანამდე უცნობი იყო. ეს მეთოდი გულისხმობს პოეზიის ისეთი საკუთარი სამყაროს შექმნას, სადაც დემიურგად და დიქტატორად — ფრანგი მკვლევარებისა და კრიტიკოსების მიერ la rêve-დ წოდებული პოეტური განწყობის მდგომარეობა გამოდის, რაც

[1] პ. ვალერი, რჩეული, 1936, გვ. 142.

სხვა ენებზე ზუსტად არ ითარგმნება და დაახლოებით ნიშნავს „ზმანებას“, „ოცნებას“, „ნებისმიერებას“[1].

აქვე უნდა აღინიშნოს მეორე მომენტიც, რომელიც სამყაროს მუსიკალური ხმიერებით განცდას გულისხმობს. მთავარი ამ პრინციპში ლექსის მუსიკალური ხმიერება კი არ არის, არამედ ის, რომ აზრით დატვირთული პოეტური სახე იძენს მუსიკალურ დენადობას, განუსაზღვრელობას, რაც მკითხველის ცნობიერებაში ლირიკული განწყობილების განსაკუთრებულ ეკოს ბადებს. გალაკტიონისათვის აბსოლუტურად ნიშანდობლივია ორივე ეს მომენტი. აქედან მოდის იმპრესიონისტული ელემენტების სიჭარბე გალაკტიონისეულ პეიზაჟებსა და აღწერილობაში, რაც საერთოდ დამახასიათებელი იყო გვიანი სიმბოლისტებისათვის, რომლებიც ნაყოფიერად იყენებდნენ პარნასელთა გამოცდილებასა და ბოდლერის, ვერლენისა და მალარმეს პოეზიის იმპრესიონისტულ მიღწევებს.

„შერიგებაში“ გახსნილი სურათი აშკარად იმპრესიონისტულია თავისი პლენერითა და წარმავალი შთაბეჭდილებების სიცინცხალით:

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები
და წავალ ქარში, როგორც მოცარტი,
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით.

დღეს უველგან მზეა, ახლა ამ ბაღებს
და მყინვარს, მაღალ ზრახვათა ველებს,
მაისი ალით ააზამბახებს,
ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.

[1] Б. Лившиц, Французские лирики XIX и XX веков, 1937, გვ. 202.

ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი,
ღამაზი — შუქთა მარადი ნთებით:
მე—მსუბუქ დაფნის ფოთლებით სავსე,
ჭაბუკარს — უმძიმეს იაგუნდებით.

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე,
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
ღრუბლებზე ზეცად მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი.

აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსის პირველი სტროფის მეოთხე სტრიქონი ბუნების რეალური სურათის უაღრესად ნებისმიერი სუბიექტური განწყობილების შესაბამისად ტრანსფორმაციის შედეგად არის მიღებული[1]. გაზაფხულის მთელ ამ სურათს რაღაცნაირი ხალისიანობა, სიმსუბუქე და აღმაფრენა ატყვია. გალაკტიონის პოეტური ტალანტისათვის საერთოდაც ნიშანდობლივია ელინური გამჭვირვალებითა და გრაციულობით აღბეჭდილი ხილვები, რომელთაც „ზმანებათ მსუბუქი დარდი“, უმსუბუქესი ნისლი ბურავთ. მისთვის უცხოა ჩრდილოელი პოეტებისათვის დამახასიათებელი პირქუში მისტიციზმი („ელადა, ელადა, აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს“). ეს მყინვარი — „მაღალ ზრახვათა მეფე“ — უნებურად, ილიას მყინვარის და თავად ილიას მოგონებას აღძრავს. ამ ასოციაციას მესამე სტროფი თითქოს ამართლებს: მოცარტისეული ტალანტის მსუბუქ სიმღერას, ბუნებრივი იქნებოდა, ილიას პოეტური ტალანტისათვის ნიშნეული ზვიადობა და სიმძიმე დაპირისპირებოდა.

მზისა და სილამაზის მეოხებით სიკვდილთან შერიგება, თა-

---

[1] გ. ტაბიძე. ტ. I. გვ. 458, ვარიანტი.

ვისთავად სიცოცხლისა და შესაბამისად, ხელოვნების, შემოქმედების, მშვენიერების პოზიტიური ღირებულების აღიარებაა. მაგრამ ეს აღიარება იმთავითვე მოცემულ ჰეშმარიტებად არ არის მიჩნეული. არის რაღაც რუსთველური სიკვდილ-სიცოცხლის შერიგების ამგვარ გადაწყვეტაში; ამ ლექსს გააჩნია თავისი პირქუში ორეული („ედარებოდა შეშლილს"), სადაც ყურადღება სამყაროსადმი ნეგატიურ მომენტზეა გამახვილებული, მაგრამ ეს ნეგაცია ლექსის შიგნითვე, ხელოვნების აქტში წყდება. ლექსი, ხელოვნება, იგივე არტისტული ყვავილები, პოეტის აზრით, ის ერთადერთი რამ არის, რაც შეიძლება დაუპირისპირდეს სიკვდილს. და თავისი წიგნის „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით" გამოქვეყნების თითქმის ოცდაათი წლის შემდეგ გალაკტიონი ლექსში „ვარდები" იტყვის: „წიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო ვარდით მორთული ჩნდა თავის ქალა". სადაც ამ ვარდს, „ნაწვიმარ სილაში" ნახული ვარდის გადახალისებულ პერიფრაზს დაუკავშირებს, როგორც სიცოცხლისა და ყოფიერების უმაღლესი აზრის გამომხატველ სიმბოლოს.

ამრიგად: თქმა იმისა, რომ გალაკტიონი დეკადენტია, დაზუსტებასა და განმარტებას მოითხოვს. რა თქმა უნდა, გალაკტიონს აქვს მკაფიოდ გამოხატული დეკადენტური ლექსები, მაგრამ მთლიანობაში მისი პოზიციისათვის ნიშანდობლივია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რომანტიკულ-ტრადიციული მსოფლშეგრძნების ფილტრში გატარებული დეკადენტობა... გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში იგი, უპირატესად, მოდერნიზმის მოდელის როლს ასრულებს და პოეტი მხოლოდ ზოგად, თანადროულობისათვის ნიშანდობლივ ხაზებში იზიარებს მის განწყობილებებს.

• • •

1914-22 წლებს, ვალერიან გაფრინდაშვილი ქართული პოეზიის „დიონისურ ღამეს“ უწოდებს[1]. მართლაც, ეს ხანა „ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში აშკარავდება“. უარიყოფა ძველი, იქმნება ახალი, ამ ხანის პათოსი კარგად არის გამოხატული „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მოწინავე წერილში: „განახლება ან სიკვდილი! ძირს ყოველგვარი რუტინა, ძირს დრომოჭმული შემოქმედების უნაყოფო ელემენტები. გაუმარჯოს ახალ შემოქმედებას“[2]. მაგრამ განახლების ეს დაუცხრომელი მისწრაფება, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე ასეთ დროს, ზედმეტ გულმოდგინებას იჩენდა გარდასულისა და ტრადიციულის უარყოფისას, რის გამოც სავსებით იგნორირებული იყო ძველი ქართული პოეზიისა და საერთოდ ძველი ქართული კულტურის უმდიდრესი გამოცდილება ახალი პოეტური კულტურის დადგინებაში. ეს იყო საერთო ტენდენცია და იგი, როგორც ჩანს, ყოვლისმომცველი იყო. გალაკტიონის სიტყვები: „მეხუთე საუკუნის სტილი შვენის თვით მეხუთე საუკუნეს, მაგრამ ჩვენი საუკუნისათვის იგი მ ა რ ტ ო ო დ ე ნ ძ ო ნ ძ ე ბ ი ა[3]“, ასეთი ხასიათის გადაჭარბებად უნდა მივიჩნიოთ. ცხადია, ყოველთვის ძალაში იყო და იქნება შეგონება: არავინ შთაასხის ღვინოჲ ახალი თხიერსა ძველსა... მაგრამ თქმა იმისა, რომ ძველი სტილი „მარტოოდენ ძონძებია“, ე. ი. ისეთი რამ, რაც

---

1 ჟურნ. „კავკასიონი“, № 3—4, ტფილისი, 1924, გვ. 207.

2 გ ა ლ ა კ ტ ი ო ნ ტ ა ბ ი ძ ე ტ. I, გვ. 37.

3 იქვე, გვ. 36, გაზეთი „პოეზიის დღე“, 1922.

ზედმეტი და გამოუსადეგარია, უთუოდ გადაჭარბებაა. საგულისხმოა, რომ ეს აზრი პოეტურ პრაქტიკაში ყველაზე უწინ და ყველაზე თვალსაჩინოდ თვითონ გალაკტიონმა უარჰყო, როცა თავის გვიანდელ პოეზიაში, ფრაზობრივი კონსტრუქციების მეტი დინამიკურობის მიზნით ძველი ქართული ენისათვის ნიშანდობლივი გრამატიკული ტმესი შემოიტანა, როგორც ახალი დროის შესაბამისი სტილური ნოვაცია და არა როგორც არქაული „ძონძი". გალაკტიონ ტაბიძემ, მსგავსად ყოველი დიდი ხელოვანისა, იცოდა, რომ „ხელოვნებისათვის არ არსებობს წარსული და მომავალი, რომ ფერისცვალება ევოლუციას არ ნიშნავს" (პიკასო) და რომ ბევრი რამ „არქაული" უფრო თანადროულია, ვიდრე „ფუტურისტული გამოცანები", როგორც დაცინვით უწოდა მანდელშტამმა უნიჭო პოეტების თვითდაჯერებულ ჩხირკედელაობას.

XX საუკუნის ახალი ქართული პოეზიის შექმნისა და ინტენსიური აღმავლობის პერიოდში ლიტერატურული ტრადიციის ფონად XIX საუკუნის მწერლობა იგულისხმებოდა და მოდერნისტი ლირიკოსების ტრადიციასთან მიმართებას XIX საუკუნის დიდ პოეტებთან დამოკიდებულება განსაზღვრავდა. მიუხედავად იმისა, რომ „ყანწელთა" თეორიულ დეკლარაციებსა და წერილებში ხშირად იყო მოხმობილი რუსთაველის სახელი, როგორც ქართული სიტყვის უდიდესი მეტრისა, რუსთველური და რუსთველის ეპოქის პოეტური კულტურის მიღწევებისა და ქართული მოდერნისტული პოეტური ცდების შემაერთებელი არხი რეალურად არ არსებობდა. თა-

მამად შეიძლება ითქვას, რომ ოციან წლებამდე გალაკტიონია ის ერთადერთი პოეტი, რომელიც ამ არხს, მართალია იშვიათად მოქმედს, მაგრამ მაინც ინარჩუნებს ენობრივი სტილის სფეროში: (იხ. ლექსები: „მზეო თიბათვისა“, „ათი ქალწული“, „უნაზესი ხელნაწერი“, „საღამოვ, ვიცი“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში...“), მხოლოდ უფრო გვიან, ოცდაათიანი წლების მიწურულიდან, მის პოეზიაში თანდათანობით ფართოვდება და ძლიერდება ეს არხი, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ უფრო ღრმა და სრული ხდება როგორც პოეტის მსოფლშეგრძნების ეროვნული წყარო, ისე პოეტური ტრადიციისადმი დიფერენცირებული და ინტიმური კავშირი.

მისი გვიანდელი ლირიკის შედევრი „ვით არ მიყვარდეს“. როგორც ექსპრესიის, ისე იდეური მიზანსწრაფვის თვალსაზრისით, თითქოს იმ აზრის დადასტურებას წარმოადგენს, რომელიც ოციანი წლების დასაწყისში გამოთქვა ვალერიან გაფრინდაშვილმა: „ახლა იწყება ქართულ პოეზიაში რუსთაველისა და ძველი პოეტების რენესანსი, თუმცა ეს რენესანსი ჯერ ლექსიკონის აღდგენას შეეხება. წარსული ეპოქები, მათი ინტიმური სტილი უფრო ძნელი მისაწვდომია. და ეს იქნება მიზანი მწერლობის შემდეგი მოღვაწეობისა. თანდათან უნდა დავიბრუნოთ წარსული, როგორც პომპეა და ჰერკულანუმი“...

„მე არ გავცელი გზას, რომლის წარსული
თვალუწვდენელი წელიწადთ ტყეა.
უხსოვარ ხნიდან დროგადასული,
აქ დარჩენილი მისი სახეა.

ამბობენ, თითქო ამ გზების წინა
ცუ დანგრეული ზღუდე და ბინა
უფრო ძველია, ვიდრე ათინა
და უფრო ძველი, ვიდრე თვით რომი.

როგორ დაეტოვო და წაიღოს დრომ,
რომელიც გზნებათ მრავალთ საწყვია,
იქ რომ კორდია და იმ კორდზე რომ
ცადარჩენილი სამი ცაცხვია.

ის სამი ცაცხვი! მათ ქვეშ შთენილთა
აღფრთოვანებათ, იმედთა შლილთა
და ოცნებათა გადახდენილთა
ჩემთა ოცნებათა გროვა აწყვია.

იქ ძველის-ძველი, უხსოვარ ხნობის,
რაც კი ბილიკი და ნანგრევია,
მას ჩემი ყრმობის, საოცარ ყრმობის
უნელებელი სევდა ჰხვევია...

ნანგრევი... როგორ მიყვარდა მე ის,
რამდენი სევდის, რამდენ სიამის —
მც დაფიქრებულს, ვინ უწყს, რა წყაში
მღელვარე ღამე იქ მითევია.

მცდგრად, გრძნობამ წინ რომ გაიწიოს,
მეშინის ვისი, მეკრძალვის რაის?
ამ ნანგრევებთან მშობლიურ სიოს
კვლავაც ვუპოვნით მშობლიურ ჰაისს...

• • •

გალაკტიონ ტაბიძის ადრინდელი და გვიანდელი ხანის ლირიკა, ერთსა და იმავე, განუმეორებელი პოეტურ-პიროვნული შემოქმედების ფარგლებში შესაძლებელ, ორ მნიშვნელოვნად განსხვავებულ სახეს ამჟღავნებს. ამის საილუსტრაციოდ, ურთიერთისაგან დაახლოებით ოცდახუთი წლის დისტანციით დაშორებულ ორ ლექსს შევუპირისპირებთ. ორივე ლექსი ტიპიურია გალაკტიონის პოეტიკისათვის: „ქარი მოგონებათა“ და „ზღვა ახმაურდა“.

პირველ ლექსში აღსანიშნავია შემდეგი გარემოება: შთაბეჭდილებათა მონაცვლეობა აქ განცდის ერთიან მომენტზეა დაყვანილი. ყველა შთაბეჭდილება განცდის ერთიან დროშია ჩაწურული. არაფერი არ ვითარდება. დრო ერთბაშად და მთლიანად არის მოცემული, ეს დრო გაჟღენთილია განწყობილებით, რომელიც, წინათგრძნობის სახით, თავისთავის უარყოფას შეიცავს. ლექსში გახსნილი სურათი ლაჟვარდოვანი, თბილი და წყნარია, მაგრამ მოლოდინით დაყურსული. მოლოდინი ავდარსა და ქარიშხალს გულისხმობს:

აგვისტო, თბილი სამხრეთის ქარი
შენს ლაჟვარდოვან მანდილში ჰქროდა.
ისმოდა შორით „რაშო-და შოდა“
და კრიალებდა მზიანი დარი.

როგორც ოცნება უშორეს დროთა.
თითქო ქალწულმა პირველად სცადა
და სინანულის დაგუბდა ღვარი...
ზღვა იყო წყნარი.

თითქო ფენობა ზურმუხტის რტოთა,
ცის დასავლამდე უსიზმროდ მდგარი,
უსმენდა ჩანგებს და მოელოდა
შორს, ძალიან შორს მოსჩანდა ქარი
მე შენ გკოცნიდი და გული თრთოდა...
ზღვა იყო წყნარი.

ლექსის აკომპანემენტს ორჯერ განმეორებული, სტროფების დასკვნითი რეფრენი „ზღვა იყო წყნარი“ ქმნის. ბუნება ამ ლექსში მშვიდი მზიურობით არის გამსჭვალული, თუმც სადღაც, შორს, უკვე მოსჩანს „ქარი“. ეს ქარი პირველი სტრიქონის „თბილი სამხრეთის ქარისაგან“ არსებითად განსხვავდება. უკანასკნელი ობიექტური რეალიაა, მაშინ, როცა ხილულობის ატრიბუტით წარმოდგენილი ქარი გალაკტიონის პოეზიაში სხვადასხვა ნიუანსით აქცენტირებული ფსიქოლოგიური რეალობის აღმნიშვნელი სიმბოლოა: „ქარი არა ჩანს“, მაგრამ მწვერვალებს მაინც ედება ქარი, „ქარნი არ ჰქრიან“; მაგრამ ხეები მაინც თრთიან, ხოლო ამ ლექსში ქარი ძალიან შორს ჩანს. მის ვიბრირებას მხოლოდ წინათგრძნობა ხედავს. დრო ჯერ კიდევ მზიურობით სუნთქავს, თუმცა მასში უკვე იგრძნობა დაძაბული მოლოდინი... „უსმენდა ჩანგებს და მოელოდა“: მოელოდა რას? — ქარი აქ სტიქიონურის სახეა, ხოლო სტიქიონური ყველაზე უწინარეს და უშუალოდ მუსიკით გამოიხატება. ამ კონტექსტში. ჩანგთან და ქართან ერთად, ზღვაც ერთ-ერთი იპოსტასია ამნაირად გაგებული მუსიკა-სტიქიონისა. „ზღვა იყო წყნარი“, ვინაიდან რაღაც (სინანული) დაგუბებულია და არ იძვრის. ქვეტექსტი ასე წაიკითხება: დაგუბებული იხუვლებს, დაიძვრება ქარი — მუსიკა-სტიქიონი, წყნარი ზღვა აღელდება. სიწყნარეში ემბრიონულად მოყუჩებულია სტიქიონის სიშმაგე (ამ ლექსის

მიხედვით: სიყვარულის პირველ თრთოლვას მისი წარმხოცი ქარიშხალი მოჰყვება).

ამ ლექსში თითოეული საგანი პოეტური განცდის მსუბუქ ზმანებაშია გახვეული და მის შეუზღუდველ ხელმწიფებას ემორჩილება (la rêve). ლექსში გამოსახული ბუნება და რეალიები პირველივე სტრიქონიდან პიროვნული შთაბეჭდილების უაღრესად სუბიექტურ პლანშია „ახატული“ და ადეკვატურად ფერშეცვლილი. განწყობილების სიზმრისეულ ნაკადში (მთელი ლექსიც ხომ მოგონებათა ინტროვერსიულ ბურუსშია გახვეული) სიტყვებს მოძარცული აქვს „საგნობრიობა, კონკრეტულობა, ნივთიერობა“.

ომის შემდეგ დაწერილი „ზღვა ახმაურდა“ სამი სტროფისაგან შედგება, სამივეს რიტმულად ენერგიული რეფრენი ამთავრებს. მთლიანად ლექსიც მოუსვენარი, ნერვიულად დაძაბული განწყობილებით არის დატენილი. უკვე დასაწყისში დაოკებული მძვინვარებისა და მისი თანდათანობითი გაშლის პერსპექტივაა შექმნილი. პირველ სტროფშივე მინიშნებულია ლექსში მოხაზული ობიექტის (ზღვა, გრიგალი) და ნაგულისხმევი სუბიექტის განუყოფელი კავშირი. ის, რაც ხდება სუბიექტის გარე, მის არსებაში უღრმეს რეაქციას იწვევს. მეორე სტროფში რამდენადმე ნათელი ხდება ამ მწვავე რეაქციის შინაარსი: ლექსში ნაგულისხმევი სუბიექტის შინასამყარო თანდათანობით და გარდუვალად იმსჭვალება გარესამყაროს სტიქიონური მღელვარებითა და თვითონაც ამგვარსავე სტიქიონურ შემართებას ესწრაფვის, აქ ურთიერთის იდენტურია ზღვა-გრიგალი-სიმფონია. სტიქიონური აქ პირდაპირ არის სახელდებული მუსიკად ან მუსიკალური სტრუქტურის მქონე მოვლენად. მეორე სტროფშივე გამოხატულია რეგისტრის

ამაღლება. ზღვის რიტმული ხმაური და გრიგალი ჩვენს გარეთ არსებული რეალური ცხოვრების სიმბოლოა და უნდა ვიგულისხმოთ, რომ გრიგალის მეთაურობით მოგზაური ანძა თვითონ პოეტის სულია.

საგულისხმოა, რომ ზღვის დაჟინებულ ხმაურს პიროვნების გულში ცოცხლად აზვირთებული წარსულის (დღეთ წინაურთა) ზღვის ხმაური ერთვის, რომ განვლილი დროების ზღვად ახმაურება, ამღერება უეცრად, ექსტაზურად ხდება და რომ ეს დღეები ამის გამო ნაცარსა და ფერფლს კი აღარ წარმოადგენს, არამედ ა ხ ლ ა (ექსტაზის შემდეგ) უკვე ისეთივე ენერგიის შემცველ მთლიანობას, როგორც სუბიექტის გარე არსებული ზღვაა. ამას ხაზი უნდა გაესვას, რადგან ლექსში მინიშნებულია პიროვნების ჯერ დარღვეული და რეალობასთან გათიშული შინასამყარო, ხოლო შემდეგ მასშივე აღძრული ქმედითი აქტით წარსულთან და აწმყოსთან ჰარმონიულად შერწყმული პიროვნება. მესამე სტროფში რეგისტრი კიდევ უფრო მაღლდება. შინაგანპიროვნული და გარეობიექტური განუკვეთელ რეალობად ერთიანდება, რითაც სრულდება ადამიანისა და სინამდვილის უმაღლესი ურთიერთკავშირი:

და მე ვიგრძენი უეცრად მკაცრად —
რომ არა ფერფლად და არა ნაცრად,
დღეთ წინაურთა —
არა ჩემს გარეთ, არა რამე სხვა,
არამედ ჩემში ახმაურდა ზღვა —
ზღვა ახმაურდა.

პირველ ლექსში შთაგონება ინტროვერსიულია, მეორეში — ექსტრავერსიული. პირველი რესენტიმენტს, ხოლო მეორე აწმყოში წარსულის ცოცხალ ქმედებას გამოხატავს. ამი-

ტომ, პირველში განწყობილება პასიურ-რომანტიკულია (იმპრესიონისტული) და ეს სავსებით არის გამჟღავნებული პირველის სტატიკურ და მეორის დინამიკურ რიტმში.

• • •

„ჩვენი დღეების პოეტური ლიტერატურა მსოფლიოს რომელიც გინდა ქვეყანაში, მათ შორის რუსეთსა და საქართველოშიც, სიმბოლიზმისა და ყველა მისგან გამოსული და აგრეთვე მის წინააღმდეგ მებრძოლი სკოლის ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენს“[1].

გალაკტიონ ტაბიძის მსოფლგანცდა სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ და მხატვრულ ბრძმედში გამოიწრთო. და თუმცა მისმა შთაგონებამ გავლენების ბევრი სხვა, შედარებით მცირე მნიშვნელობის ქურაშიც გაიარა, სიმბოლიზმი იყო ის უნივერსალური მოდუსი, რომლის მეშვეობითაც გალაკტიონმა შეცე საუკუნის პოეტური სიტყვა თანადროულობის ბეჭდით დაბეჭდა. მან დანერგა ქართულ პოეზიაში მრავალმხრივ დახვეწილი ევროპული პოეტური აზროვნებისა და განცდის სტილი და ფართე დინებით შემოუშვა ქართულ ლექსში სიღრმისეული მნიშვნელობით აღბეჭდილი ინდივიდუალური განცდა. მის ადრინდელ ლირიკაში ამ ძლევამოსილი მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივი ფერით ცხადდება თანადროული მსოფლიოს ურბანული სახე („ფანტასტიურო, დამაავადეს შენმა ქუჩებმა და შენგმა გზებმა“), რევოლუციური გარდატეხების „სისხლი და ცხედრები“, მაშინური ცივილიზაციის სასოწარკვეთილი კივილი („ვერჰარნ! გაისმის მათი ხარ-

[1] ბ. პასტერნაკი, Вопросы литературы, № 1, 1966.

ხარი, ნუთუ არასდროს არ შევჩერდებით?") და სხვა ღამრავი, ქართული პოეზიისათვის მანამდე უცხო პრობლემა და მოტივი. საინტერესოა, რომ 1916 წელი, როცა გალაკტიონ ტაბიძისა და საერთოდ XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ერთბაშად, დიდი ინტენსივობით გამოვლინდა „მოდერნი", — აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის გამოქვეყნების წელიცაა, და მისი სახელი შემთხვევით არ გვხვდება გალაკტიონის ლექსებში... „აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით ბურუსებში ჩანს აინშტაინი" ლექსში „ისევ ეფემერა" პოეტი თითქოს ახალი დროის უღრმესი ტენდენციების მაგიური ხილვის პროეცირებას ახდენს:

დადგა დრო, რკინამ აიდგა ენა!
ის ითხოვს პასუხს, როგორც მკელელობა
და სასტიკია, როგორც გენა
მისი სისწრაფის ულმობელობა.
და ახრჩობს თავის ცხელი თითებით
მასვე, ვინც იმას სული შთაბერა...

1927 წელს გამოქვეყნებული წიგნით მთავრდება „ევროპის პრეზენტაციის" ათწლეული. შემდეგში პოეტის ყურადღება ეპოქალური მნიშვნელობის ამგვარი ხასიათის ძვრებსა და მოვლენებზე უკვე აღარ ჩერდება.

40—50-იანი წლების მანძილზე გალაკტიონის პოეზია თანდათანობით იმსჭვალება კლასიკური პოეზიის რეალისტური ელემენტებით. რა თქმა უნდა, სიმბოლიზმის მხატვრული მეთოდის ბაზაზე მოპოვებულ ძირითად მიღწევებს იგი ინარჩუნებს, მაგრამ მისი ხილვები თითქოს კარგავს ზმანებრივ სიმსუბუქეს და მუსიკალურ დენადობას. თუმცა ამ ახალი თვალთახედვით დანახულ საგნებშიც კი ყოველთვის იგრძნობა მიწიერიდან მოწყვეტის აღმაფრთოვანებელი მოსალოდნელობა.

ლექსების რიტმი მკაფიოდ რელიეფურია, ხოლო სიტყვიერი ფაქტურა კლასიკურად გამჭვირვალე.

შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში გალაკტიონს ქართული კულტურის ფესვეული მოდელის მოაზრებისა და აპოლოგიის პათოსი იპყრობს. ეს პათოსი მისთვის არც ადრე ყოფილა უცხო, მიუხედავად იმისა, რომ სპორადულად ვლინდებოდა, მაგალითად, „მას ვით არ სმენია დიდება მარადი და ქართლის გენია“, „და სამუმებთან იყო ქნარი გიგანტიური, ქართული სულით მეოცნებე პოეტის ქნარი“; „და სამუდამოდ იყო ქართული მისი ჰიმნები გენიალური“, „წვეთი სისხლი არ არის ჩემში არა ქართული, ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არა პოეტის“ და სხვა. მაგრამ ახლა პოეტისათვის ქრება იმპრესიონისტული განწყობილების ნაკადში განზავებული, თუნდაც ამგვარად გამჟღავნებული ეროვნული განცდა, ქრება გალილეად არჩეული თბილისი-ეშაფოტის სახე, პროვინციული იმერეთის დავით კაკაბაძისეული ციწუხრით, „უკაბადონო“ ცით დაბინდული ეზოების რომანტიკა და წინა პლანზე გამოდის ანტიკური მზიურობის შუქზე დანახული ქართული მიწა, როგორც „გარდასულის ხილული სახე“ — თავისი განუმეორებელი რელიეფით, უძველესი ტყეებითა და ტაძრებით... და ბედისწერით.

1968

გალაკტიონის ნიღაბი

ყველამ იცის, რომ არსებობს ნიღბები, რომლებსაც მიცვალების შემდეგ ღღებენ ხოლმე გაპოჩენილ ადამიანებს. ბევრს უნახავს ალბათ ნაპოლეონის, ბეთჰოვენის და სხვათა ნიღბები ან მათი რეპროდუქციები. ნიღაბი უკანასკნელი პირისხილვაა, უკანასკნელი ნშვიდობის თქმაა საყვარელი, ძვირფასი მკვდრისა...

გალაკტიონის დაკრძალვის წინაღამეს განსვენებულთან ღამის სათევად დავრჩით: ნოდარ ჩხეიძე, არჩილ სულაკაური, ოთარ ჭილაძე, ჯანსუღ ჩარკვიანი, გივი სამსონაძე და მე. გვერდით, დარბაზში ესვენა უკვდავი მკვდარი — ჩვენი გალაკტიონი. ერთი ღამეც და „მკვდარი“ აღარასოდეს ეთქმოდა მას. ახლოდან მიცვალებული უზარმაზარი ჩანდა. გულის უბეში მას ედო ორი წითელი მიხაკი. როგორც შემდეგ შევიტყვე, ეს მიხაკები მისთვის ძველ მეგობარს ბაბო დადიანს მოეტანა.მანვე მიამბო: ჭაბუკობისას ქუთაისში, მიხაკს გალაკტიონი ატარებდაო გულის ჯიბეში...

ჩვენ ვისხედით გვერდით ოთახში და ჭიქა ღვინოზე ერთმანეთს ვუზიარებდით მასთან შეხვედრის შთაბეჭდილებებს, რომლებიც ეხლა, მისი სიკვდილის ფონზე სულ სხვა მნიშვნე-

ლობით წარმოგვიდგა. უკვე მაშინ უცნაურად გვეჩვენებოდა, რომ მას ვიცნობდით, რომ გვისაუბრია მასთან, ხელით შევხებივართ. უცნაურად გვეჩვენებოდა, რომ მისი თანამედროვენი და მაშასადამე, რაღაცნაირად, მის სიცოცხლესთან წილნაყარნი ვიყავით.

სიტყვა ჩამოვარდა ნიღაბზე (ახლა უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა, ვის და რატომ მოაგონდა ნიღაბი): აუღეს თუ არა ნიღაბი გალაკტიონს? არავინ იცოდა. ყველას ვკითხეთ, ვინც კი იმ ღამეს მოაკითხა განსვენებულს. ნიღაბი არ იყო აღებული. გათენებულზე გიგლა ფირცხალავა მოვიდა და მე და არჩილმა გიგლას გავუზიარეთ ჩვენი შეშფოთება. ვკითხეთ: ხომ არ ეგულებოდა კაცი, რომელიც ხელს მოჰკიდებდა ამ საქმეს (საშურო საქმე იყო, ნაშუადღევს გალაკტიონს გაასვენებდნენ და ყველაფერი დაკარგული იქნებოდა). გიგლამ გვითხრა: სამხატვრო აკადემიის ეზოში ცხოვრობს შაქრო გორგაძე და თუ იკისრა, ის არის ამ საქმის ოსტატიო. ასე და ამნაირად, მე, გიგლა და არჩილი დილაადრიან მანქანით მივადექით შაქრო გორგაძეს — აკადემიის ხანდაზმულ ჩამომსხმელ-მოქანდაკეს.

გავაღვიძეთ.

ვუთხარით, რატომაც შევაწუხეთ.

უარზე იყო; გალაკტიონი მიყვარდა, მეძნელება მისთვის ნიღბის აღებაო. ვემუდარეთ და ბოლოს წამოგვყვა. მუშაობისას, სამოსი რომ არ დასვროდა, ბატონმა შაქრომ გულისპირზე ტილო გადააფარა ცხედარს და მაშინ უბეში ჩადებული მიხაკები გააცალა. ეს ორი მიხაკი მე ჩამოვართვი მოქანდაკეს. უნდა გითხრათ ჩემი გულის სიძუნწე, აღარ დავაბრუნე და დღემდე მაქვს შენახული ბიბლიის სქელ წიგნში (იმავე დილას მიცვალებული გალაკტიონის ჩანახატი გააკეთა გიგლა

ფირცხალავამ). საქმე რა მოათავა, ბატონი შაქრო დიდის მადლობით ისევ მივაცილეთ სახლამდის.

გავიდა დრო და ეს ამბავი დავიწყებას მიეცა. ამ სამი-ოთხი წლის წინათ, მე ერთხელ კიდევ მივაკითხე შაქრო გორგაძეს, მინდოდა დავრწმუნებულიყავი მასთან ინახებოდა ისევ ნიღაბი თუ არა. ნიღაბი მასთან იყო. ხომ არავინ მოსულა-მეთქი შესასყიდად—არაო, მიპასუხა. ფასი რომ ვკითხე — ღიმილით მითხრა: თქვენ ვერ გასწვდებითო.

ამას წინათ სრულიად შემთხვევით გიგლა ფირცხალავასგან გავიგე, რომ შაქრო გორგაძე გარდაცვლილიყო. ნიღბის ამბავი შევახსენე გიგლას, — არაფერი იცოდა...

ამრიგად, გალაკტიონის ნიღაბი არსებობს და იგი შაქრო გორგაძის ოჯახში ინახება (გ რ ი გ ო ლ ა ბ ა შ ი ძ ი ს დავალებით, ერთხელ კიდევ შევამოწმე ეს). აუცილებელია ეს ძვირფასი რელიქვია ფართო საზოგადოებრიობის კუთვნილებად ვაქციოთ*.

1970

* 1976 წ. 19 ნოემბერს, ჩემი შუამდგომლობით, გალაკტიონის ნიღაბი შეიძინა ლიტერატურის მუზეუმმა (დირექტორი: იზა ორჯონიკიძე).

ვალერიან გაფრინდაშვილი

ცალკეულ პიროვნებებთან, მათ მოღვაწეობასთან, ანდა მათ დაბადებასა და სიკვდილთან დაკავშირებული თარიღები ზოგჯერ იმდენად ღრმა მნიშვნელობით არის დატვირთული, რომ ამა თუ იმ ერის სულიერ ცხოვრებაში სამიჯნო ნიშან-სვეტებად გვეელინება ხოლმე. ეს თარიღები ავიწროებენ ან აფართოებენ ჩვეულებრივი კალენდარული დროის ერთეულებს და მათ შინაგანად დასრულებულ სახეს აძლევენ.

ქართველი ხალხის შეგნებაში XIX საუკუნეს მიჯნა დაუდო დიდმა ეროვნულმა კატასტროფამ — ილიას მკვლელობამ („წიწამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი, ძველი ცხოვრება და იდილია, ფანტასტიური გამოჩნდა ხიდი“—გ. ტ.) და თუმცა ჯერ კიდევ კარგა ხანს ჟღერდა ვაჟასა და აკაკის ჩანგი, 1907 წლის შემდგომი პერიოდი „თ ვ ი ს ო ბ რ ი ვ ა დ ა ხ ა ლ ი პ ო ე ზ ი ი ს“ (ნოდარ ჩხეიძე) ჩასახვისა და მომზადების ნიშნით იყო აღბეჭდილი. ამ დროს გამოვიდა ლიტერატურულ ასპარეზზე 90-იან წლებში დაბადებულთა დიდი თაობა, რომელსაც წილად ხვდა ქართული პოეზიის ძირეულად განახლება.

1915 წელს მიიცვალნენ ვაჟაცა და აკაკიც, XIX საუკუ-

ნის ქართული პოეზიის უკანასკნელი მოჰიკანები და საცნაურია, რომ სწორედ იმავე წელს დაიბეჭდა გამოჩენილი ახალგაზრდა პოეტების პირველი შედევრები, ხოლო მომდევნო წელს დაარსდა ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალი ქართული პოეზიის შექმნასა და დადგინებაში. უკვე 1918 წელს აღნიშნავდა ჟურნალი ARS-ი „ცისფერყანწელთა“ ლექსების შესახებ. „Модернистический стиль жизнепереживания в стройных воплощениях художественного слова, — вот что было новой скрижалью их завета“.

ვალერიან გაფრინდაშვილი „ცისფერი ყანწების“ ერთ-ერთი დამაარსებელთაგანი და „მეოცნებე ნიამორების“ რედაქტორი იყო. მის ნატიფ ლექსებსა და ესეებში სრულად აირეკლა ის ლიტერატურული პროცესი, რომელიც ქართული ლირიკის მოდერნიზაციის ნიშნით მიმდინარეობდა და „ცისფერყანწელთა“ დაჯგუფებასთან იყო დაკავშირებული.

აქ ერთი რამ უნდა აღინიშნოს, ჩვენში წინათაც და ახლაც „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებას ქართული სიმბოლიზმის პოეზიას უწოდებენ და სერიოზულად განიხილავენ, როგორც დეკადენტურ მიმდინარეობას. მაგრამ პარადოქსი ის არის, რომ ამ ლიტერატურული დაჯგუფების წამყვან პოეტებს (პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, კოლაუ ნადირაძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი) ამ პერიოდში თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები არ შეუქმნიათ წმინდა სიმბოლისტური პოეზიის თვალსაზრისით. მხატვრული ღირებულების მქონე ის ლექსები, რომლებიც თითოეულმა მათგანმა ევროპული და რუსული მოდერნისტული პოეზიის ასიმილირების ნიადაგზე შექმნა (მათ შორის რამდენიმე შედევრიც იგულისხმება)

სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელ მსოფლშეგრძნებას მხოლოდ ელემენტების სახით ამჟღავნებს და ამიტომ მათი დეკადენტური პოეზიის ნიმუშებად მიჩნევა გაუმართლებელია. რაც შეხება მოცულობით მნიშვნელოვან დანარჩენ პროდუქციას, მასში მეტნაკლები სიცხადით არის გამოვლენილი დეკადენტური მსოფლმხედველობა, მაგრამ ისე, რომ ლექსის მთლიან სტრუქტურაში იგი უშუალო განცდის ნიშნით ვერ შემოდის. ეს ლექსები მხატვრული ექსპერიმენტის, ხელოვნურობისა და მათი ავტორების პოეტურ ტემპერამენტთან შეუსაბამობის შთაბეჭდილებას ტოვებენ და ამდენად მოკლებულნი არიან ჭეშმარიტ მხატვრულ ღირებულებას. მათი შეფარდებითი ღირებულება დღეისათვის ფორმისმიერი და სტილური ასპექტების მოდერნიზაციით განისაზღვრება და სწორედ ეს არის „ცისფერყანწელთა“, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის, ისტორიული დამსახურება XX საუკუნის ქართული პოეზიის წინაშე.

„ცისფერყანწელებმა“ აღადგინეს ქართული პოეტური მეტყველების ტრადიციული სტილისათვის ნიშანდობლივი ზოგიერთი ასპექტი, რომელთაც XIX საუკუნეში უარყოფითი მუტაცია განიცადეს უცხო პოეზიისა და მსოფლშეგრძნების გავლენით. ეს განსაკუთრებით შეეხება რითმას, პოეტური ხმიერების შრეს, ლექსის ესთეტიკურ კულტურას (ამ უარყოფითი მუტაციის სრული დაძლევა უფრო გვიან გახდა შესაძლებელი). მათ უჩვეულოდ გააფართოვეს თემატური რკალი ლირიკისა და ის ევროპული და რუსული თანადროული პოეტური კულტურის მიღწევებს აზიარეს. და თუმცა ამ მხრივ ერთგვარ გადაჭარბებას ჰქონდა ადგილი, მან დადებითი როლი შეასრულა ქართული პოეზიის განვითარებაში, რაკი შინ-

ზრდილი, პროვინციული, უძარღვო, ნატურალიზმისა და გამოფიტული ეპიგონობის წინააღმდეგ იყო მიმართული, მეტის თქმაც შეიძლება: „ცისფერყანწელებმა“ დრომოჭმული ფორმებისა და გაცვეთილი თემების ბალასტისაგან გაწმინდეს ახალი ქართული ლირიკის გზა და ნიადაგი შეუმზადეს „ძ ი წ ა ს თ ა ნ დ ა ბ რ უ ნ ე ბ ი ს“ ბრწყინვალე პოეზიას. ისინი თავად იყვნენ თავიანთი დიდი პოეზიის წინამორბედები.

ვალერიან გაფრინდაშვილმა თავისი პირველი წიგნის „დ ა ი ს ე ბ ი ს“ შემდეგ ლექსების რამდენიმე კრებული გამოაქვეყნა, მაგრამ მათში შეკრებილი ლექსები, ისევე როგორც მათი გამოცემის დონე, არ შეესაბამებოდა მისი პოეზიის ნამდვილ სახეს. თქმა არ უნდა, ყოველ პოეტს აქვს უფერული, შედარებით სუსტი ან უბრალოდ უხეირო ლექსები, რომლებიც სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა მიზეზების გამო დაწერილა ან გამოქვეყნებულა. კრებულში მოხვედრისას ასეთი ლექსები აუფერულებენ, თრგუნავენ და ავიწროებენ მკითხველზე ემოციური ზეგავლენის ძალას, ხოლო ზოგჯერ აბუნდოვანებენ, ხასიათსა და აღნაგობას უკარგავენ ავტორის ღრმა პოეტური ხილვებისაგან მიღებულ ერთიან შთაბეჭდილებას. სამწუხაროდ, ასეთი გუნების წამხდენი კრებულები დღესაც უხვად იბეჭდება, რის გამოც ჩვენთვის საყვარელი პოეტების შემოქმედებას მკითხველთა წარმოდგენაში არა მარტო სიცხოველე აკლდება, არამედ მსოფლმხედველობითი სტრუქტურის მთლიანობაც. ხშირად აქედან მომდინარეობს პოეტური შემოქმედების დამაღონებელი გაუგებრობა, რაკი კრიტიკოსები პოეტზე თავიანთი შეხედულების დასამტკიცებლად ერთნაირი ხალისით მიუთითებენ როგორც მდარე, ისე ბრწყინვალე ლექსებზე.

1964 წელს გამოცემული ვალერიან გაფრინდაშვილის კრებული სიხარულით მიიღო საზოგადოებამ. წიგნის შემდგენელმა და რედაქტორმა შალვა დემეტრაძემ უმნიშვნელო ლექსების სარეველა ბალახისაგან გაწმენდილი და აძიტომ ბუნებრივი აღნაგობით გამოჩენილი პოეზია წარმოგვიდგინა. დასანანია მხოლოდ, რომ ლექსებს თარიღები არა აქვს მიწერილი და რომ აქვე არ არის წარმოდგენილი პოეტის მშვენიერი თარგმანები და ბრწყინვალე ესეები. წიგნის პირველ ნაწილში მკვეთრად გამოირჩევა „დაისებიდან“ შერჩეული ლექსები და მე ვფიქრობ, აჯობებდა ისინი ამავე სახელით გაერთიანებულიყვნენ, მით უმეტეს, რომ „დაისები“ (1919) გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებთან“ (1919) და კოლაუ ნადირაძის „ბალდახინთან“ (1920) ერთად ფაქტიურად, XX საუკუნის ქართული ლირიკის პირველი კრებულებია. ვალერიან გაფრინდაშვილის ახალ წიგნში პოეტის მხოლოდ მნიშვნელოვანი ლექსებია შეკრებილი და ეს ვაკეთებულია მათი პოეტური ღირებულების მიხედვით შერჩევის ერთადერთი სწორი კრიტერიუმით, რაც შემდგენელის ასეთსავე თვალსაზრისზე და პოეტურ გუმანზე მეტყველებს:

ჩემი ლექსები ცხენებივით გაჭრილან ველად...
ვინმემ ხომ უნდა დაიურვოს, სახლში მოდენოს,
ვინღა გამოვა თვალმაღალი ძმად და დამცველად,
რომ წამოიყვანს შინისაკენ ჯოგს ამოდენას...

ვალერიან გაფრინდაშვილის პირველი ლექსებიდან გარდასული სურნელის მსგავსი რაღაცნაირი სიძვირფასე და განუმეორებლობა აღიძვრება. დრომ სიმწვავე დაუკარგა იმ ლიტერატურული ბრძოლების ატმოსფეროს, რომელიც პოეტის

ამ პერიოდის ლექსების რეალურ ფონს წარმოადგენდა და ახლა მათში გამჟღავნებული ხილვები ანტიკვარული ნივთების უცნაური მომხიბვლელობით ბრწყინავენ. თანადროულობის შუქზე მათ დაჰკარგეს თავიანთი ღირებულების ნაწილი, მაგრამ ამავე დროს შეიმოსნენ უცხოობისა და სიძველის კეთილშობილი იერით, რომელიც მოულოდნელი ნიუანსით ცხოველმყოფელობას ანიჭებს მათ... მაგრამ აქვეა ძლიერი შთაგონებით აღბეჭდილი „ღ ა მ ი ს ფ ო თ ლ ე ბ ი“, რომლის ღამეულ სუნთქვაში მკითხველი დღემდე გრძნობს ავტორის სპირიტუალური ხილვების სიღრმეს.

ეს უცხო ღამე, ვით შავი ძაღლი,
დაეძებს, ყნოსავს უხილავ ვარდებს.
სანამ ვარსკვლავობს ზეცის სიმაღლე,
ყვავილებს შორის ის ინავარდებს.

იდუმალ ცაზე მთვარე უძრავი —
ბნელი ღრუბლების კრთომით ნალესი;
როგორც ფეშხუმზე ნაკვეთი თავი
ნათლისმცემელის იოანესი.

ვარ მარტოობის ჯვარზე გაკრული,
მხოლოდ ღამეა ჩემი ტაძარი.
და შავ წყვდიადში, ყველასგან კრული,
მოვდივარ როგორც ელიაზარი.

ლექსების ამ ციკლში უხვად გვხვდება გასული საუკუნის ფრანგული პოეზიიდან შეგნებულად მოხმობილი რემინისცენციები, მაგალითად, ბ ო დ ლ ე რ ი: ლედი მაკბეტი; რ ე მ ბ ო: საღამოთა საფირონი, ოფელია — ვეება შროშანი; ლ ა ფ ო რ გ ი: რომ დაიჩირო ამღვრეულ წყალში დალილა, ეევა

და ჯიოკონდა; მ ო რ ის რ ო ლ ი ნ ა: მჭრელი სამართებლები და სხვ. მაგრამ პოეტი ეთხოვება ასეთი ხილვების „ფატამორგანას“ (მირაჟის სახესხვაობა, რომლის დროსაც ჰორიზონტის მიღმა მდებარე საგნების ძლიერ სახეცვლილი და მსწრაფლცვალებადი გამოსახულება აღიძვრის ხოლმე):

დიდხანს ვიყავი ბოგემა სარკის
მე — საიქიოს მთვარით ნაბური
და მომენატრა ცის, უფრო კარგის
მზე ოქროსფერი და უდაბური.

პოეტი ერთხანს კიდევ „ფანტასმაგორიული“ ხილვების რკალში ტრიალებს, თუმცა მათში უკვე ძალუმად არის შეჭრილი რეალური შთაბეჭდილებების ნაკადი. სარკეში ალანდული სინამდვილიდან პოეტს მზერა თანდათანობით რეალურ ყოფიერებაზე გადააქვს. მისი მშვენიერი „წუმწუმების სიმღერა“, „მზესუმზირას გამყიდველი“ და „ზღვა“ ნათლად მეტყველებს ამაზე. „ზღვა“ შედევრია. დღეს შესაძლოა ამ ლექსში გახსნილმა სამყარომ განცდის ისეთი შრეები აღგვიძრას, რომლებიც ყველაზე უკეთ იქნებ თანადროულ განწყობილებას შეესაბამებოდეს. მაგრამ როგორც არ უნდა იკითხებოდეს მასში გამჟღავნებული ალეგორია, ერთი ცხადია, — იგი პოეტის შინაგან სამყაროში მომხდარი ფერისცვალების გამომხატველია...

ზღვას ენატრება იყოს პატარა,
ვით უნაზესი ჩიტი კოლიბრი.
თავისი თავი ვარსკვლავს ადარა,
ცაზე რომ ბრწყინავს დაუბრკოლებლივ.

ზღვას მოეწყინა თავის სიმძიმე.
ბუმბერაზობა, გრიგალი, მეხი.
ნახა სიზმარში ტბა მოციმციმე
და ჩინელ ქალის მტკივან ფეხი.

ზღვას აღარ უნდა თავის სისრულე,
თითქო წურბელა გულზე მოება:
უღონო ტრფობით აწ დაისრულა —
სურს ბეჭდის თვალში განმარტოება,

რომ ქინძისთავის იგრძნოს სინაზე,
და თავის სმენით გაჰყვეს ნაკადულს,
რომ საქანელას მსუბუქ რკინაზე
ჩამოეკიდოს, როგორც კაკადუ.

მე არა მჯერა არაფრის, რაც მეტად დიდია ზომით ან რაც მეტად ბევრია. ქალები შობენ ადამიანებს და არა ციკლოპებს. გიგანტურია მხოლოდ არაორგანული ბუნება, არყოფნის კოსმოსური სივრცეები, სიკვდილის სიცარიელე, — წერდა პასტერნაკი ერთ თავის წერილში. პასტერნაკი იმიტომაც ვახსენე, რომ მან დიდი ექსპრესიით თარგმნა ეს ლექსი რუსულად. ვალერიან გაფრინდაშვილმა „უფრო მიიზიდა პასტერნაკი, ვიდრე თვით მისთვის დიდად საყვარელმა ტიციან ტაბიძემ და პაოლო იაშვილმა. მას ახასიათებდა თვისებები, რომლებიც ახლო ენათესავებოდა რუს პოეტს“ (ეტკინდი). „ზღვა“ ასე მთავრდება:

მაგრამ მოვიდა ამალით ქალი,
თავის სახელი წყალზე დაწერა.
ნიღაბიანი, როგორც გრიგალი,
იღიმებოდა ის ალმაცერად.

ტალღა ავარდა მჩქეფარე სვეტად,
ტალღა — აფთარი და ეიფელი:
თავისი თავი ზღვამ გაიმეტა,
გაჰყვა დედოფალს, როგორც შლეიფი...

ზღვისა და ქალის ეს ალეგორია ასოციაციების დიდ სიმრავლეს და საპირისპირო ელემენტების მრავალნაირობას გულისხმობს. ამ დაპირისპირებაში უსასრულო და უდაბური მარცხდება. იგი ნაზისა და ადამიანურის სამკაულად იქცევა და აჭაშია მისი არსებობის გამართლება. ეს უცნაური და უცნობი ქალი ხშირად ჩნდება ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსებში და თითქმის ყოველთვის იდუმალისა და ზნეობრივი ღირებულებით დატვირთულ სიმბოლოდ გვევლინება. პირველად მას ადრინდელ ლექსებში იელვებს „უცნობი ქალი“, „უცხო ქალწული, უნახავი, ნაცნობი მაინც“. ბავშვობის მოგონებაში ივი უცნაურობის ბურუსითაა მოცული. „მახსოვს ბორანი ლაჟვარდისფერი, ზედ გაშლილ ქოლგით უცნობი ქალი“. „მზესუმზირას გამყიდველის“ სიცხიან ზმანებაში იგი მოულოდნელი შემთხვევითობით შემოიჭრება:

ერთხელ მის გობზე ქალს ხელთათმანი
სწრაფლ დაუვარდა; სურნელით სავსე —
ქალი არ იყო მისი ფატმანი,
ყურები ჰქონდა ვარდების მსგავსი.

ბოლოს იგი პოეტური შთაგონების სახეს შეიმოსავს, როგორც „ლურჯთვალა ქალი“ და ხელშესახებად გვაგრძნობინებს პოეტის აღსარების სიწრფელეს:

მე იქ, მომხიბლავ ხეივნებს შორის,
მიყვარდა ქალი და პოეზია..

1923 წლის დასაწყისში, გაზეთ „ლაშარის“ პირველ ნომერში ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „თეზისი ვიაჩესლავ ივანოვისა (როგორც თეორიული განმარტება სიმბოლიზმისა — realibus ad realiora — რეალურიდან უფრო რეალურისადმი) განხორციელდა ქართულ პოეზიაში. 1914 წლიდან ქართული პოეზია დაშორდა რეალობას და „ცისფერყანწელებმა“ მთელი რვა წლით გამოაცხადეს ფანტასმაგორიის და მითის კულტი. ეს აუცილებლად საჭირო იყო, რომ პოეზიას გადაელახა ეთნოგრაფიისა და სინამდვილის ვიწრო ნაპირები. ქართული პოეზიის უდაბნო აივსო მოჩვენებებით და ეკზოტიკური სიტყვებით.

დაიწყო რეაქცია. პოეზია 1922 წელს მეტი სიხარულით და მადლობით ესალმება რეალურ ქვეყანას. პოეტები ბრუნდებიან ელისეის მინდვრებიდან, პოეზიის ელიზიუმიდან და, როგორც ელიაზარი, ითბობენ თავიანთ გაყინულ სხეულს სინამდვილის მზეზე. სიმაღლეების სუსხიანი ქარის შემდეგ მომხიბლავია ბარის თბილი ნიავი.

ეს არის „დ ა ბ რ უ ნ ე ბ ა მ ი წ ა ს თ ა ნ...“

მე დავიღალე ოცნების გზებზე,
და უსახლკარო შენთან ვბრუნდები,
მეტად ბასრია ჰაერი მთებზე,
მეტად ბრწყინავენ იაგუნდები.

„ცრუ ხეტიალის“ შემდეგ პოეტი პოულობს „ადგილის დედას“. ეს არის დედაბუნებად სუბლიმირებული სამშობლო. რეფლექსიების წიაღ პოეტის სული კვლავ უბრუნდება „პირვანდელ კერას“, უშუალო განცდის სისადავეს, სიცოცხლის პირველყოფილ სიბრძნეს. სიკვდილისაგან ხსნაც აქაა. აქ არის მთელი „საიდუმლო და ნეტარება“. პოეტი მარადი ბავშვია

პუნებისა და ზვინი — „ცხელ დაისიდან გადმოვარდნილი“ პუნების სფინქსი — „ნახევრად ბრმა და სახედამწვარ“ პოეტს პანივით კურნავს ცივილიზაციის „ცრუ მისნებისაგან“. პოეტი „დაბმული ცხენივით ეტრფის შორ იალაღებს“, სადაც მას „ტყე ელოდება როგორც საყდარი, საზიარებლად სპეტაკი წყარო“.

ჩვენ არ გვხლებია ზანგი პატარა
და არ გვჭერია მიმინო ხელში,
ტყემ ბილიკები შემოგვატარა
და იყო მხოლოდ ალვის ხე ელჩი.

რა ლამაზია ტყეში საყდარი
და საფლავები ხავსით მოცული,
ნაძვი — სიჩუმის ბაირახტარი
და გრილი წყარო მთით ჩამოსული...

წაბლის ხეების მწვანე ზღაპარი
ჩვენ მოგვესალმა დინჯი შრიალით.
აქ არის ჩვენი თავშესაფარი,
კმარა, ამაო, ცრუ ხეტიალი.

(„გასეირნება ტაშისკარში“).

„მიწასთან დაბრუნების“ შემდეგ ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიაში საგრძნობლად იცვლება ხილული სამყაროს ხედი და შინაარსიც: მეწამული დაისების დეკორაციულ ლალსა და საფირონს ოქროს ზვინი და იმპრესიონისტული პლენერი ცვლის, ხოლო ქალაქის ფანტასტიკურ ხედებს ფეროვანი შემოდგომის რეალისტური სურათები. მაგრამ მსოფლ-

შეგრძნების ამგვარ ფერისცვალებას არ დაურღვევია მისი პოეტური განცდისა და თვალთახედვისათვის ნიშანდობლივი მედიტაციური ბუნება. მედიტაციურობა პოეტის შთაგონებისათვის დამახასიათებელი თვისებაა. მის ლექსებში იგრძნობა რაღაცნაირი შინაგანი დახვეწილობა, როგორც თემების შერჩევაში, ისე საგნებსა და მოვლენებისადმი დამოკიდებულებაში. მათში გამოსჭვივის განათლებული, ინტელიგენტი კაცის დამცხრალი ტემპერამენტიდან და კარგი აღზრდიდან მომდინარე თავდაჭერილობა და გულწრფელობა. მისი ლექსებისათვის უცხოა პათეტიკური მჭუხარება, დაუცხრომლობა, მრავალსიტყვაობა. მათში გამჟღავნებული ხილვები კრისტალურად გამჭვირვალე და პროპორციული აღნაგობის მჭონეა. მის პოეზიაში მგრძნობელობა ძუნწად არის წარმოდგენილი, სამაგიეროდ, ხილული სამყარო, საგნები და პეიზაჟები უხვი ფერადოვნებით არის გამოსახული. მას შეეძლო გაემეორებინა თეოფილ გოტიეს სიტყვები: მე იმათგანი ვარ, ვისთვისაც არსებობს ხილული სამყარო. პარნასული სიზუსტე და მკაფიო პლასტიკური კონტური უაღრესად ნიშანდობლივია ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკული კომპოზიციებისა და პოეტური სიტყვისათვის.

ვალერიან გაფრინდაშვილი პირწმინდა ურბანისტია და თუმცა ერთ ლექსში აცხადებს: „წყეულიმც იყოს დიდი ქალაქი, ჩემი სამშობლო არის სოფელი“, ამან არ უნდა შეგვაცდინოს. მისი ურბანიზმი სათავეს იღებს ინტელიგენტური განცდიდან და მის პოეზიაში ევროპეიზმის დანერგვისა და ეთნოგრაფიულ-პროვინციული ფსიქოლოგიის დაძლევის გეზით ვითარდება. ამავე ასპექტში უნდა განვიხილოთ პოეტისათვის შინაგანად მახლობელი, თეატრსა და მუსიკას-

თან დაკავშირებული შთაბეჭდილებების ნაკადიც. რომლებიც ზუსტი და დამაჯერებელი სახეებით ცნაურდება: „და ეს საკრავი წუროა ნაზი, ისვრის ნისკარტით ბგერებს გარეულს“, ან „და ორკესტრიდან ამოდის ლურჯად მაღალი ია მაღალ ღეროზე“... აქვთ პოეტებს განსაკუთრებული სიტყვები და გამოთქმები, რომლებშიც მათი მსოფლშეგრძნების სპეციფიკური თვალთახედვა ცნაურდება. ისინი პირველი ლექსებიდანვე უცვლელად გასდევენ მთელ მათ პოეზიას. ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის ასეთი სიტყვა-ორიენტირებია: ნაფტალიხი, შლეიფი, საფირონი, ცბიერი, ნიღაბი, მაჩაბელი... მათ'ში თითქოს პოეტის შემოქმედების ძირითადი ტენდენ'ციებია დაკრისტალებული.

ვალერიან გაფრინდაშვილი დრამატული სიმძაფრით განიცდიდა პოეტის ხვედრსა და დანიშნულებას. ბევრ ლექსში ღრმა სერიოზულობითა და მტკივნეული შთაგონებით არის ახსნილი ან მოაზრებული მისი დამოკიდებულება პოეზიისადმი. ამ დამოკიდებულების მთავარი აზრია ცხოვრების ისეთ ლექსად კონდენსირება, რომლის შემდეგ საჭირო აღარ იქნება ცხოვრება, რადგან ლექსი თვითგამოხატვის სავსებაა, ხოლო ადამიანური ცხოვრების დანიშნულება სრული თვითგამოხატვაა („ისეთი ლექსი დავწერო მინდა, რომ არ დამჭირდეს კიდევ ცხოვრება“). ამიტომ დაეძებს პოეტი გულმოდგინედ „უკვდავ სიტყვას ყოფნის ვიწრო არეზე“ („და მე რითმებში, ვით ნემსის ყუნწში, ვაძვრენდი სახეს, რომ ჩემი ლექსით გადამელახა ცხოვრება ურჩი“). პოეზიას იგი ზეგარდმო შთაგონებად, „ცის გახსნილ თაღებთან ზიარებად“ განიცდიდა და დღესასწაულივით ელოდებოდა ამ წუთს, რომ საკუთარი სულის ფსკერზე ჩაძირული „განძების ყუთი“ ბოლოსდა-

ბოლოს გაეხსნა და შიგ მთელი ბუნების საიდუმლოება ეპოვა...

ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსების ახალი კრებული თვალნათლივ გვიცხადებს პოეტის მიერ აღმოჩენილ საიდუმლოს.... ამ წიგნით ჩვენს თვალწინ კვლავ დგება სახე პოეტისა, რომელიც „ლექსით ზომავდა თავის კაცობას“, რომელსაც

მუდამ ერჩია დიდ კალმასობას
ჩუმ შთაგონებით დამწვარი ბედი.

1965

კოლაუ ნადირაძე

ჩვენი საუკუნის ათიანი და ოციანი წლების ქართული პოეზიისათვის ნიშანდობლივი იყო ტრადიციული პოეტური აზროვნებისა და ფორმების უარყოფა, პოეტური ექსპრესიის ახალი, გაუქელავი გზების ძიება, რაც თანადროული ევროპული და რუსული პოეზიის მიღწევების გაზიარებისა და შესრუტვის მეშვეობით ხდებოდა უპირატესად. ეს იყო ძირეული ტენდენცია, რომელიც ბევრ შემთხვევაში დაზღვეული არ იყო ერთგვარი გადაჭარბებისაგან. უცხო ლიტერატურული მიმდინარეობის მოძალება განსაკუთრებით საჩინო გახდა არაორგანული თემატიკისა და XIX საუკუნის ქართული პოეზიის ეროვნულ-იდეური შინაარსის უგულებელყოფაში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში გამოქვეყნებული ლირიკული ნაწარმოებების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელია ძველქართული კლასიკური პოეტური კულტურის თითქმის სრული იგნორაცია, რაც თვალსაჩინოდ ეტყობოდა მათ პოეტურსა და ენობრივ სტილს. მაგრამ არსებითად ეს იყო ქართული პოეზიის განახლების ხანა და ეს მკვეთრად იგრძნობოდა საუკუნის დასაწყისში პოეტური ფორმების გამოფიტვის და გადაგვარების საერთო ფონზე.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე წლებში ქართული პოეზიის ამ ძირეული სახეცვლილებების ბევრი ელემენტი თავისი უნიადაგობის გაჟო უკუგდებულ იქნა და მომდევნო ხანაში, განსაკუთრებით „ძ ი წ ა ს თ ა ნ დ ა ბ რ უ ნ ე ბ ი ს“ ცნობილი ლოზუნგის შემდეგ, ჩვენი პოეზია თანდათანობით ეროვნულად დახვეწილ იერს იღებდა, როგორც ფორმისმიერ, ისე იდეურ-შინაარსობრივ ასპექტში...

* * *

კ ო ლ ა უ ნ ა დ ი რ ა ძ ე გასული საუკუნის 90-იან წლებში დაბადებული დიდი ლიტერატურული თაობის წარმომადგენელია. თანამოკალმეთაგან იგი ექსპრესიულ საშუალებათა შედარებითი კონსერვატიზმით, ან უფრო სწორად, ზომიერებით გამოირჩეოდა და ამის საფუძველი მისი პოეტური სტილის ადრე მომწიფებაში უნდა ვეძიოთ. კოლაუ ნადირაძის პირველი წიგნი „ბ ა ლ დ ა ხ ი ნ ი“ (1920 წ.) თავის საუკეთესო ლექსებში, როგორც სტილით, ისე მსოფლშეგრძნების ძირითადი იმპულსებით, გათიშვასა და შეურიგებელ წინააღმდეგობას არ ამჟღავნებს პოეტის შემდგომ შემოქმედებასთან, რომელიც, რა თქმა უნდა, ბევრად უფრო კრისტალური და ღრმაა. შემოქმედებითი მოღვაწეობის ორმოცდათი წლის მანძილზე მისი პოეტური გზა არსად არ ავლენს მძაფრ შემობრუნებას ან მკვეთრ მსოფლმხედველობრივ ტეხილებს, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პოეტს არ განუცდია აღმავლობა და ჩავარდნები, „შინაგანი ამინდის“ ფერისცვალება და სხვ.

კოლაუ ნადირაძის პოეტური ტემპერამენტისათვის მთლია-

ნობაში დამახასიათებელია მედიტაციურობა, დახვეწილი ლირიზმი და ეს თვისებები განსაზღვრავს მისი პოეზიის სიღრმესა და გამჭვირვალობას, მისი პოეტური ფრაზის სისადავეს. იგივე თვისებები განაპირობებენ პოეტის მეტრული ფორმების, სახეთა სისტემისა და პოეტური აქსესუარის შედარებით სტაბილობას ხანგრძლივი დროის მანძილზე. 1916 წელს არის დაწერილი მისი მშვენიერი „ადაჯიო“.

მზე მაღალ ხეებს გადაესხა და დაასველა.
მთის მწვერვალები ჩაესვენენ ცაში თავებით.
ვარ ბედნიერი: ჩემ გულშიაც ჩასვენდა ყველა...
შორს მეზღვაურნი მისცურავენ ცისფერ ნავებით.

ანგელოზებად ჩაფრენილან ღრუბლები ზღვაში,
ზეცის კიდური გარინდული კრთის და თეთრდება.
მე ვგრძნობ სიმშვიდეს, მყუდროებას მივარდნილ ქვაში...
დიდო სიჩუმევ, ჩემი გულიც შენ გიერთდება.

თითქმის ოცდახუთი წლის შემდეგ იწერება მისი ლექსები „ზღვასთან“, რომელიც არსებითად იგივე ადაჯიოა, ოღონდ განწყობისა და პოეტური ექსპრესიის განუმეორებლობის ძალით რამდენადმე სახეცვლილი:

პატარა ბავშვი თამაშობს ზღვასთან,
ზვირთების სუნთქვა შორიდან ისმის,
ალვის ხე ჩრდილით ისვენებს გზასთან
და მოშრიალე სიგრილეს ისვრის.

ვხივარ ზღვის პირას, დრო უხმოდ მიდის,
მზე დარჩა ქვებზე და ბავშვის თმებში...
საღამოვდება. სიჩუმე დიდი,
როგორც ნათელი, შემოდის ჩემში.

ორივე ლექსში მიწურვილი მზე, საღამო ხანის სიმშვიდე და წუნარი ზღვაა, ქვეყანაზე მოფენილი ეს ნათელი სიმყუდროვე იპყრობს გულს, რომელიც სამყაროს დიდ სიჩუმეს უერთდება. ორივე ლექსში უსაზღვრო სივრცე და სიშორეა, მაგრამ ამასთანავე. ორივეში მდუმარე, გარინდებული ლანდშაფტი ადამიანებითაა გაცოცხლებული და ეს შემთხვევითი არ არის.

კოლაუ ნადირაძის მსოფლშეგრძნებისათვის ორგანულია მარადისობაზე ფიქრის აღმძვრელი საღამური პეიზაჟების დანელებული, დამცხრალი ფერი და ხმიერება. „ვარსკვლავების მტევნებით დატვირთული“ ცის „იისფერი თაღები“, საიდანაც „ხავერდის კიბის საფეხურებით დიდი სიჩუმე ჩამოდის“. პოეტის ბევრ ლექსში ასეთი პეიზაჟი აუცილებელი ფონია მედიტაციური წიაღსვლისათვის, რომელშიც იგი თავისი გულის უღრმეს ზრახვებსა და მიმართებებს გვიცხადებს. სამყაროს შინაგანი წყობის ამსახველი ეს ფონი ღრმად ჰარმონიული და სრულყოფილია, მასში „ყოველი ფერი და ნივთი საკუთარ სახეს პოულობს“ და ეს პოეტის მიერ განიცდება როგორც სასწაული. წუთიერი და წარმავალი ჰქრება და იგი „ჰარმონიის უძირო წყაროს ეზიარება“, რომ „უზენაესში ეძიოს თავისი მსგავსება“...

> მაგრამ რაც სუფევს ჩემს გარეშე — ჩემშია ისევ...
> სიკვდილიც იგივ სიცოცხლეა, რადგან ფიქრია.
> მხოლოდ სად არის თვით სიცოცხლის დასაბამისი,
> სად დავდგე ლოცვად თუ ტაძრისთვის ვერ მიმიგნია?!

მედიტაციური ჰვრეტით აღბეჭდილი ლექსები (პირობითად ამას ფილოსოფიური ლირიკა შეიძლება ვუწოდოთ) უხვად გვხვდება კოლაუ ნადირაძის შემოქმედებაში; უნდა ით-

ქვას, რომ ფაქიზი დანაწევრებითა და პოეტური სისავსით აღბეჭდილი ეს ლექსები განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ სტრუქტურულად მდიდარი სახესხვაობის შემცველ უახლეს ქართულ პოეზიაში.

* * *

1916-24 წლებში გამოქვეყნებული ქართველი მოდერნისტი პოეტების არც ერთი წიგნი არ ამჟღავნებს ქართული სიმბოლიზმის ლიტერატურული სკოლისათვის ნიშანდობლივ წინააღმდეგობებს და ეკლექტიზმს ისე მკაფიოდ და სრულად, როგორც კოლაუ ნადირაძის „ბალდახინი“. ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისებთან“ (1916) და გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებთან“ (1919) ერთად, „ბალდახინი“ (1920) მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი წიგნია. წიგნში დაბეჭდილი ლექსები ძირითადად პოეტური პერცეპციის ორ ნაკადს მოიცავს. პირველი ორგანულად არის დაკავშირებული კლასიკური მწერლობის ფესვეულ ხაზთან, პოეტის ინდივიდუალური ტემპერამენტი მთელი სისავსით ვლინდება და ამიტომ ბუნებრივი უშუალობით იმოსავს ფორმას. მეორე—პოეტისათვის გაუშინაგნებელი უცხო მსოფლშეგრძნების ელემენტებითაა დამძიმებული და ხშირად შთაგონების იმიტაციური ფორმით არის გამოხატული. რა თქმა უნდა, გამონაკლისები ორივეგან გვხვდება, რაც მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ ჰეშმარიტ პოეტურ ქმნილებას ღრმა ინტელექტი და უშუალო განცდა შობს.

ბევრი რამ, რაც მთელი სერიოზულობით იწერებოდა ამ ორმოცდაათი წლის წინათ, დღეს მიამიტურად გამოიყურება ან გაუმართლებელ ეკზოტიკად ჩანს, მაგალითად:

შევალ „Notre Dame“-ში მოღუნული, როგორც იუდა,
დიდი ქუჩების ავხორცობით ტანდადაღული...

მაგრამ ამ პოეტური ფრაზის კონსტრუქცია, ტექნიკური მოქნილობა და თანადროულობა მაშინ მოდერნისტული კულტურისა და გემოვნების მიმანიშნებელი იყო. ეს გემოვნება XIX—XX საუკუნის ფრანგი და რუსი პოეტების გაცნობის შედეგად იყო ჩამოყალიბებული და იგი შეგნებულად ნერგავდა ქართულ ლექსში ევროპის დიდი ქალაქებისათვის შესატყვის, მაგრამ ჩვენი ყოფისათვის და კულტურისათვის უნიადაგო განწყობილებებს. ეს მისწრაფება, ერთი მხრივ, პროვინციული ფსიქოლოგიის დაძლევის, ხოლო, მეორე მხრივ, პოეზიის ტრადიციული ფორმებისა და შინაგანი ასპექტების განახლებით იყო სტიმულირებული. „ბალდახინის“ მეორე ნაწილში „კეთროვანება“ ლექსები „ნევრასთენია“ და „ავზნიანი ქალაქი“ სწორედ ასეთ განწყობილებებს გამოხატავს, მაგალითად: „დანერწყვავს ღამე და გამურავს დაქანცულ ქალაქს... შევალ კაფეში განისლული“, ან „ავადმყოფ სახლებს, ათაშანგით პირდაბჟმულ ქუჩებს აკმევებს სურნელს სამიკიტნო ღვინით და ხაშით“... და სხვ.

ამავე ნაწილში გვხვდება ვალერი ბრიუსოვის ორი სტრიქონით ეპიგრაფირებული „თეთრი მირაჟი“ და მისი მონათესავე „ფრთები წმინდა“.

მწვანე ვარსკვლავების უეცარ ანთებით
ქუჩები აივსო ლალ-ბრილიანტებით.
იყო ელვარება, კრთომა უცნაური
და შესწყდა იდუმალ სიცოცხლის ხმაური.
ჰქროდა სურნელება ძვირფასი ქვებისა
და სადღაც ისმოდა ხმა წმინდა ფრთებისა.

როდესაც გათენდა, არავინ იცოდა
ქალაქი ალისფრად თუ რისთვის იწოდა.
მზეს მისჩერებოდნენ თვალებამღვრეული.
ეყარნენ სახლები დამწვარ-დანგრეული.
მოსჩანდნენ ხვავები გარუჯულ მკვდრებისა
და კიდევ ისმოდა ხმა წმინდა ფრთებისა.

ეს ლექსი კარგად ამჟღავნებს ათიანი წლების მიწურულში ახალგაზრდა შემოქმედის პოეტური კულტურისა და ინტერესების ზოგად მიმართულებას, რომლისთვისაც უცხო არ იყო ფილოსოფიურ-რელიგიური ხასიათის ეკზერსისები. კოლაუ ნადირაძის მსოფლშეგრძნებისათვის საერთოდაც ნიშანდობლივია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ერთგვარი მეტაფიზიკურობა და პოეტური განწყობილების მისტიზაცია, მაგრამ ამავე დროს სწორედ იგია ოსტატი ცინცხალი, ზუსტი რეალიებისა და მკაფიო, თვალსაჩინო დეტალებისა.

კოლაუ ნადირაძის პირველსავე წიგნში გვხვდება ინტიმურად განცდილი ბუნების შეუბღალავი სურათები და ფლამანდიური ნატურმორტის მსგავსი ფეროვნება:

ლელვი და ყურძენი, შემწვარი სიმინდი,
ყვითელი ბიები, ხავერდის ატმები,
და მონადირისთვის კეთილი ამინდი:
მსუქანი მწყერები, ჩქარი ტყის ქათმები.

ზანტად ბრუნდებიან ჯოგები საღამოს,
თვინიერ ღმუილით, ზარების წკარუნით...

აქვეა შუაცეცხლთან გაწყობილი სამხარი და კეცის ჭადების ცხელი სუნი, თუმცა ასეთი დეტალები გარკვეული განწყობილების შექმნას ემსახურება მხოლოდ. ეს განწყობილება

ჩვეულებრივ, პოეტისათვის დამახასიათებელი განცდების დახვეწილობას ამჟღავნებს:

თქვენც, შეყვარებულნო, იცმარეთ დარდები!
დასტოვეთ ქალაქი, ეწვიეთ ჭალებს.
მოგელით ლაქვარდი, მინდვრები, ვარდები,
იხილავთ სიწმინდეს და მთის მწვერვალებს.

ეს მშვენიერი ბუკოლიკა ისევე, როგორც კოლაუ ნადირაძის მთელი პოეტური გზა, საცნაურსა ხდის „ბალდახინის“ პირველი ნაწილის ორგანულობასა და თვისთავადობას, მომდევნო ორ ნაწილთან შედარებით. 1935 წლით დათარიღებულ ლექსში „შემოდგომის სტუმრობა“ ერთხელ კიდევ გაიელვებენ პოეტის მიერ სიჭაბუკეში ხილული ვიზიონები, როდესაც იგი „აბურდულ თმებში ვაზის ფურცლებით“ შემკულ შემოდგომას გაპყვება ბალღობის სისმარეული ადგილების მოსახილველად.

მაგრამ ასეთ პეიზაჟებსა და განწყობილებებზე ხანგრძლივად არ ჩერდება მისი შთაგონება. უფრო ხშირად ეს ფეროვანი და გემოვანი განცდა ადგილს უთმობს ნაღვლიან ფიქრებს, რომლებიც პოეტს ინტროვერსიითა ან ზნეობრივი პათოსით დამუხტული წიაღსვლისაკენ უბიძგებს...

...ისეთი ღრმაა და წმინდა ზეცა —
ალერსით სავსე,
თითქოს ღვთისმშობლის ცრემლი დამეცა
ლოცვის დროს თავზე.

ო, ღმერთო ჩემო, ეს სავსე გული
შენ ჩაგაბარე,
და მას ეს ღამე ბროლით ქარგული
გადააფარე...

კოლაუ ნადირაძე თავიდანვე გამოირჩეოდა სულიერი ინტერესების სიფართოვითა და ინტელიგენტური შთაბეჭდილებების სიფაქიზით. მისი ლექსების შიგნით ზნეობრივი სიწმინდის და კეთილშობილი თავშეკავების ატმოსფეროა. ისინი დაზღვეულნი არიან გაუბრალოებული ოპტიმიზმის ბანალური ჟღურტულისაგან, ბრძნული დიდაქტიკისა და გადაჭარბებული მგრძნობიარობისაგან.

„ბალდახინში“ აღსანიშნავია ავტორის პოეტური ხედვისათვის დამახასიათებელი ისეთი ელემენტები, რომლებიც არაპირდაპირ მისი განცდის კამერულ მასშტაბზე მეტყველებს. ეს უკანასკნელი თავისთავად გულისხმობს პოეტური შთაგონების მყუდროებით აღბეჭდილ არეში გაშლას, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა განწყობილებების უფაქიზესი ვიბრაციის დაჭერა. მე ვფიქრობ, აქედან უნდა იღებდეს სათავეს „ბალდახინში“ აღსანიშნავი ოთახების რომანტიკა: „ხეხილის სურნელით სავსე ოთახები“, „ზამთრის მხატვრობა ჩემ ოთახის ვიწრო მინაზე“, „დიდ ოთახებში ჩვენ ორნი ვართ და დაღამებას შიშით მოველით სიჩუმეში, როგორც წამებას“, „ქალწული დოფინი კრთის დიდ ოთახებში“, „შევიპარები, როგორც ქურდი, მე ჩემს ოთახში“. აღსანიშნავია აგრეთვე „ბალდახინის“ ავტორის დახვეწილი მუსიკალური სმენა, უფრო სწორად, მუსიკალური ჩვევა, რომლის მეოხებითაც მისი შინაგანი განცდის ორბიტაზეა მოქცეული „შუმანის ხმები“, სენსანსის „Dance Macabre“, ბახის „ვედრება“. ამაოდ არ გვხვდება ამ წიგნში მუსიკალური ინსტრუმენტების სახელი და მუსიკალური ტერმინები. როდესაც პოეტი ლექსის სათაურად სვამს „ადაჯიოს“, იგი არა მარტო მოცემული ლექსის შინაარსზე ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას, არამედ ნართაუ-

ლად საკუთარი შთაგონების და გემოვნების თვისებაზედაც მიგვითითებს. „ადაჯიო“ კარგი მოდუსია „ბალდახინში“ მოთავსებული ლექსებისათვის.

კოლაუ ნადირაძის ამ პირველი წიგნის შედევრია სანდრო ცირეკიძისადმი მიძღვნილი „ოცნება საქართველოზე“ (1916). ათიანი წლების ქართულ ლირიკაში ამ ლექსს მხოლოდ გალაკტიონის „მამული“ შეედრება. ლექსში სტატიკური სურათოვნებითა და მელანქოლიური ინტონაციით არის გამჟღავნებული ძველი საქართველოს უკანასკნელი ხილვა: სასტიკი გარდუვალობის წინაშე მთელი თავისი იდილიურობითა და შემკრთალი გარინდებით მდგარი ქვეყანა, რომელიც დროთა ახალი ქროლვის გამო მიყრუებულ თუ მივარდნილ სავანედ ქცეულა. პოეტის თვალში ამ ქვეყნის მიერ წარსულში შექმნილი ცივილიზაციის აწ უკვე მიმქრალ ღირებულებებს წარუხოცელი მშვენიერება გააჩნია... შეუმღვრეველი ტონი, თავისი სიზუსტით იშვიათი დეტალიზაცია და შეუმცდარი გემოვნებით შერჩეული სიტყვიერი ფაქტურა კლასიკურ გამჭვირვალებასა და სრულყოფილებას ანიჭებს ამ, მე ვიტყოდი, რომანტიზმის სულით გაჟღენთილ ბრწყინვალე შედევრს...

დავიწყებული ძველი ფონები,
შავი კედლები დიდ ციხეების,
ჩვენი დიდება მოსაგონები,
და ფართო ჩრდილი ცაცხვის ხეების.

შედიხარ ჩუმად. გრილი ტაძარი..
მოთაფლისფერო სახე მამების.
და საცეცხლურში ცოტა ნაცარი
და შავი ხატი წმინდა სამების.

ნიშანი ბედის — კარზე ნალები.
სახურავები დახავსებული.
და ღვთისმშობელის მოგრძო თვალები,
უმანკო სევდით ამოვსებული.

* * *

თავისი პოეტური მოღვაწეობის შუაგზაზე (პირობითად შეიძლება ასე ითქვას) — 1935 წელს დაწერა კოლაუ ნადირაძემ ლექსი „გზასთან". მასში ავტორისათვის ჩვეული ლანდშაფტია. მარტო დარჩენილი პატარა ღრუბელი, სილაზე დაჩნეული მისი მსუბუქი ჩრდილი, კრიალა, მზით განათებული სივრცე, გრილი ნიავი და ა. შ. მაგრამ, ცხადია, რომ ამ ლანდშაფტს რაღაც შინაგანი კავშირი აქვს მჭვრეტელთან: „და თითქოს წამით, წვეთად ქცეული, ზეცა და სივრცე გულში მეღვრება". ლექსის დასასრულს მთელ ამ განწყობილებას უცნაურ განზომილებას აძლევს ლექსის სუბიექტის სტატიკური სილუეტი: „ვზივარ უძრავად, ვარ თავდახრილი, დიდ გზას გავყურებ და მეღიმება".

პოეტური ინტროვერსიისათვის ხელისშემწყობი ბუნების მშვიდი ხედი (სულ ერთია, მინორული თუ მაჟორული გაბნწყობით გაჟღენთილი), რომელიც მასთან თანაზიარობის საშუალებას იძლევა, ეს დიდი გზა და ჭვრეტაში დანთქმული კაცის ღიმილი უაღრესად ნიშანდობლივია კოლაუ ნადირაძის პოეზიისათვის. „დ ი დ გ ზ ა ს თ ა ნ" ერთ მის საუკეთესო კრებულსაც ერქვა და ეს სათაური მრავალმხრივ გამართლებული იქნებოდა პოეტის რჩეული ლექსების წიგნისათვის.

„ღიმილთან" დაკავშირებული კონტექსტის შინაარსი კოლაუ ნადირაძის პოეზიაში მნიშვნელოვანია და ზოგჯერ გა-

მოუცნობიც, — „გამოუცნობი და სანატრელი, ვით ჯიოკოხდას ღიმილი მკრთალი“, „ვინ იცის, დედოფალს რად გაეღიმა“ (ბალდახინი). უფრო გვიან ეს სიტყვა ღრმაპლანოვანი ფილოსოფიურ-პოეტური ნააზრევის ერთ-ერთ ელემენტად იქცა. ორიოდე სიტყვა ამის შესახებ.

კოლაუ ნადირაძის მაკროკოსმოსი „დიადი და ღვთაებრივი სავარსკვლავეთია“, სადაც „ციურ მნათობებს გადაუბამთ სათუთ სიმებად შენი პირველი გულისცემა და გაღიმება“. აქვე პლატონური მიღმაყოფნით არსებობს აზრი და გრძნობა: „ო, ალბათ ფიქრი და სიყვარული აქ განისვენებს და აქვე ჩნდება, — შემდეგ გადმოდის სულდგმულის გულში, ჰპოულობს სიტყვებს და აღარ კვდება“. ადამიანი „სავარსკვლავეთის“ ბეჭდით არის დაბეჭდილი და ამიტომ უცთომლად გრძნობს თავის ვარსკვლავს. ღიმილი — კოსმოსურსა და ადამიანურს შორის უგულითადესი თანაკავშირის ფორმაა:

ერთი ვარსკვლავი მინათებს მუდამ, სხვა ვარსკვლავთ შორის
მას ვცნობ და ვარჩევ,
იგი ღიმილით მიგზავნის სხივებს, მეალერსება, მკურნავს და
მარჩენს,
ერთი ვარსკვლავი ღამეში თითქოს ესაუბრება უხილავ გამჩენსს

ხანდახან „...ადამიანი უეცრად იგრძნობს, რომ მის გვერდით ვიღაცა დგას და მას გარკვეული ადგილი უკავია სივრცეში, რომ იგი განსაკუთრებულად უხილავი ფორმით არსებობს და რომ იგი ყველაზე ინტენსიურ რეალობაზე უფრო რეალურია, თუმცა უხილავი, უსმენელი, შეუხებელი და გრძნობათა ხუთი ორგანოსათვის შეუვალია“ (უ. ჯემსი. რელიგიური ცდის მრავალგვარობა, მოსკოვი, 1910, გვ. 52). კოლაუ ნადირაძე უჩვეულო გუმანით ძერწავს პოეტურ სა-

ხეს, რომლის განცდა ჩვენ გაგვიძნელდებოდა, რომ არ ვგრძნობდეთ მის უშუალობასა და შინაგან ნამდვილობას:

ვიგრძენი უცებ: თითქო ღმერთი დგას შორიახლო,
ღიმილით უსმენს ჩემს გულისთქმას და მაკვირდება...

ამ ღიმილით არის დაკავშირებული ადამიანი, ბუნება და მე-მოქმედი და ამ უკანასკნელის მიმართ აღვლენილა მათი ძახილი:

შენამდე აღწევს ფრინველთა ლოცვა, ყვავილთა სუნთქვა,
ტყეთა შრიალი,
ზღვათა და ქართა ჰმუნვა და ოხვრა და მთვარის შუქზე
ცვართა ციალი,
ბავშვის ბაგეთა ღიმილი ნაზი და დიდი სევდა ადამიანის.

იმავე „ნაზი ღიმილით“ იღება სინათლის კარი ადამიანში, როდესაც სულის სიღრმეში დაუვიწყარ არსებათა ხმა გაისმება. სანამ კაცის გულს „ასულდგმულებს ეს დიდი ტანჯვა და სიყვარული“, ამაო არ არის მისი სიცოცხლე. „მდუმარების ბაღებს ეწვია“ იგი, ვინც პოეტისათვის სიცოცხლის წყარო იყო, უკვე დიდი ხანია, რაც დატირებულია უკანასკნელი მეგობარი და დღემდე აუხდენელია „განუკურნებელი ოცნება“, მაგრამ შემოქმედი დგას როგორც გარდასულის ჭურჭელი, რომ სიკვდილის ხელი არ მიაკაროს მათ ხსოვნას...

აღარ ვაჩქარებ შეხვედრას შენთან: ჟამი ამისთვის
არ დაკარგულა!
მე მინდა სიკვდილს ჯერ გავუმკლავდე და გულში
მიზნად მაქვს დასახული:
ცოტა ხანს დავრჩე როგორც ჭურჭელი,
სადაც შენ კიდევ ხარ შენახული....

კოლაუ ნადირაძის ლექსებში გამჟღავნებული მსოფლშეგრძნება სიცოცხლის ხალისიანი თრთოლვით არის აღსავსე. სიცოცხლე პოეტის მიერ განიცდება როგორც „თავზარდამცემი სიდიადე“, რომელიც ქვაშიც კი ფეთქავს. იგი განიცდება როგორც ტკივილებამდე მისული სიყვარული, როგორც უკვდავებისა და მარადისობისაკენ ლტოლვის აუცილებელი პირობა და ამდენად, უდიდესი ღირებულების შემცველი არსებობა.

ზემოთ ითქვა, რომ ადამიანით გაცოცხლებული ლანდშაფტი შემთხვევითი არ არის პოეტის ისეთ პირწმინდა პეიზაჟურ ლექსებშიც კი, სადაც მათი გამოჩენა თითქოს ყველაზე ნაკლებ იყო მოსალოდნელი. მაგრამ იგი ჩნდება და ადამიანის თანდასწრება უჩვეულო განათებას აძლევს ლექსში განხმული უკაცრიელი ბუნების სურათს. სიცოცხლისა და ადამიანისადმი განცხადებული ეს ღრმა რწმენა, რომელიც ფაქტიურად კოლაუ ნადირაძის პოეზიის ღერძი იყო იმთავითვე და რომელიც მის პირველ წიგნში ემბრიონის სახით, ხოლო შემდეგ თანდათანობით ხორცშესხმულ მთლიანობად გამოჩნდა, გადაალახვინებს პოეტს დროისა და პიროვნული განკერძოების ზღუდეებს და უნივერსალური ნიშნის მქონე მსოფლგაგებამდე მიიყვანს.

1940-45 წლებში კოლაუ ნადირაძე აქვეყნებს ლექსებს, რომლებშიც დიდი დრამატიზმით არის გადმოცემული პოეტის დამოკიდებულება სამშობლოსადმი, როგორც უზენაესი ეთიკური ინსტანციისადმი, სიკვდილისა და სიყვარულისადმი (პოეტის შემოქმედებაში ნათლად გამოსჭვივის შუქჩრდილით მდიდარი, ანტინომიური წინააღმდეგობით აღსავსე ადამიანური განცდა). უნდა ითქვას, რომ გრძნობის ასეთი ძლიერი

ერუპციით აღბეჭდილი ლექსები იშვიათია XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. ოცმარცვლიანი (10—10) ტერცინებით დაწერილი ეს ლირიკული ქორალები („სამი აჩრდილი", „შენ ჩემში ცოცხლობ", „მე მიყვარს დილა", „ჩემი ვარსკვლავი", „წიწამურიდან საგურამომდე") ახალი შუქით აღრმავებენ კოლაუ ნადირაძის პოეტურ მსოფლმხედველობას.

არც ერთ ქართველ პოეტთან არ გვხვდება სამშობლოს ისეთი ტრაგიკული და მტკივნეული განცდა, როგორც კოლაუ ნადირაძესთან. სამშობლო მისთვის ბედისწერა და უკანასკნელი განსასვენებელია. სამშობლო — მიწა, ადამიანი და უკვდავი სულია. ეს ზედროული, უკვდავი, დაუძლეველი სული ტრაგიკული მოდელით არის წარმოდგენილი.

ისეთი ცოდვა რა ჩაიდინე, ჩემო სამშობლოვ, ნეტავ ვიცოდე,
რომ ამოდენი ცეცხლი დაგჭირდა და მეც ამ ცეცხლით უნდა ვიწვოდე,
რომ განთხეულიყო სისხლი ამდენი, არ შეგიბრალეს, არ შეგიცოდეს?!

სამშობლო წარმოდგენილია როგორც წარუდინებელი არსის სახე, რომლის წიაღში პანთეისტური გარდაცვალების განუწყვეტელი მისტერია მიმდინარეობს. სამშობლო თითქოს მითოსური ცხოვრების ხეა, რომლის ფოთლებში კვლავ იბრწყინავენ ახალ სიცოცხლეს უკვე გარდაცვლილი სულები:

განა არ ვიცი, რომ მოვა ჟამი და ვერ ვიხილავ
შენს მთებს და ჭალებს?
მინდვრის ყვავილში ან ხის ფოთოლში ოდესმე
მაინც გავახელ თვალებს.
განა არ ვიცი, რომ მოვა ჟამი და ვერ ვიხილავ
შენს მთებს და ჭალებს?

ქვეყანავ ჩემო! ყველაზე ტკბილად შენ მოგისვენებ
და დამაძინებ.
თვით შენი მიწა იქნება თბილი — მე ის არასდროს
არ დამამძიმებს.
ქვეყანავ ჩემო! ყველაზე ტკბილად შენ მომისვენებ
და დამაძინებ.

ამ სტრიქონებით თითქოს მიწით შობის და მიწადვე მიქცევის უძველესი მისტერია ცხადდება. უნდა აღინიშნოს, მიწად მიქცევის აზრს აღძრავს პოეტის ამგვარი სტრიქონებიც: „საღამოვდება. მზე შორდება იისფერ თაღებს. სხივებს — თავთავებს დამწიფებულს — მიწაზე აცვენს". თავთავი უბრუნდება დედამიწას და ეს დ ე დ ა მ ი წ ა იგივე სამშობლოა.

სამშობლო — როგორც ტრაგიკულის გამოვლინება და გარდუვალი ბედისწერა — პოეტისათვის ქართველი გმირების მეშვეობით ცნაურდება. კოლაუ ნადირაძის წარმოსახვაში განსაკუთრებული მტკივნეულობ-ო არის ჩაბეჭდილი შუბლგახვრეტილი ი ლ ი ა სახე: „შენ ხომ გნიშნავდა მაღალი ზეცა და გზრდიდა შენი მშობელი ერი! მაშ, ვინ გაგწირა როგორც ზვარაკი, ვინ გახდა შენი მოსისხლე მტერი, რომ ნატყვიარში შენი შუბლისა ქარი გასწვივის, მოთქვამს და მღერის". და აქ ახალი, კიდევ უფრო ღრმა მნიშვნელობით გამოჩნდება სამშობლოს სახე, როგორც ზ ვ ა რ ა კ ი ს მ ი მ ღ ე ბ ი ს ა მ ს ხ ვ ე რ პ ლ ო. ამ სამსხვერპლოზე მოუტანიათ ზვარაკად: ცოტნეს — მოძმეთა ზიარი ტანჯვა. ქეთევანს — რწმენის სიმტკიცე, მოხუც ბაგრატიონს — თავისი უკანასკნელი ბრძოლა, ილიას — ერის ტვინი და სინდისი... „წიწამურიდან გულის კარამდე ერთი გზა მოდის — გზა სისხლიანი" და პოეტი

მიდის იმ მარადიული ქვეყნისაკენ, რომლისკენაც ეკლიანი და უდაბური გზა გმირებმა და მგოსნებმა გაკაფეს.

წიწამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა.
წიწამურიდან საგურამომდე სიცოცხლის გაელა ნეტავი რაა?
წიწამურიდან საგურამომდე დიდი მთები და უძირო ცაა.

კოლაუ ნადირაძის პირველსავე ლექსებ'ში იჩინა თავი კლასიკურ პოეზიასთან ორგანულმა კავშირმა, რაც „ბალდახინში" მხოლოდ მცირე დოზით გამოვლინდა. პოეტის მსოფლშეგრძნება თანდათანობით იხვეწებოდა და ბუნებრივი სახით გამოჩენას ლამობდა. ქმედითი ნების სრულყოფასთან და განმტკიცებასთან ერთად, იგი თავისუფლდებოდა უცხო დანაშრევებისაგან, რითაც უფრო და უფრო ღრმად აჩენდა მისთვის ნიშანდობლივ შინაგან სამყაროს, რომელიც თავისი სტრუქტურით უფრო ენათესავებოდა, ვიდრე განსხვავდებოდა ტრადიციული პოეზიისაგან. გვიანი სიმბოლიზმის პოეტების მსგავსად, მას თავიდანვე ჰქონდა მიდრეკილება კლასიკური სიცხადისა და ორგანიზებულობისაკენ. ოცდაათიანი წლების მიწურულიდან კოლაუ ნადირაძე სავსებით უბრუნდება კლასიკურ სინტაქსსა და სტროფიკას, რომელთა რამდენადმე მნიშვნელოვანი სახეცვლის ტენდენცია მას ფაქტიურად არც გამოუმჟღავნებია. პოეტისათვის უცხოა და ყოველთვის უცხო იყო მეტრული სქემის მანერული დამახინჯება, ფორმალური ელემენტების წინა პლანზე წამოწევა და ექსპრიმენტირება. მისი პოეზიის საუკეთესო ნიმუშები კლასიკურად გამჭვირვალე და სადაა, მაგრამ ყოველგვარი გაუბრალოებისაგან დაზღვეული. კოლაუ ნადირაძისათვის საერთოდ მშვიდი ინტონაციებია დამა-

ხასიათებელი, თუმცა მაღალ და მღელვარე რეგისტრებსაც შესანიშნავად ფლობს.

არსებობს პაოლო იაშვილის მიერ ახალგაზრდობაში დახატული კოლაუ ნადირაძის პროფილი: კორძიანი შუბლისა და გატეხილი ცხვირის ნებისყოფით აღბეჭდილი ხაზი უცნაურ კონტრასტს ჰქმნის სენსორული ტუჩების სირბილესთან („ქვეყნიერებას მოვევლინე ცხვირგატეხილი, ფერმკრთალი სახით, ხორციანი სქელი ტუჩებით“, ლექსი „ავტოპორტრეტი“, ბალდახინი), და ეს დამახასიათებელია კოლაუ ნადირაძის ტემპერამენტისათვის. ამ ფიზიკურად ძლიერი კაცის დღემდე შეუბღალავი მოქალაქეობრივი ზნეობა და გულის სიწმინდე კარგად გამოხატავს მისი პოეტური ნების შეუდრეკელობას, რომელმაც შეაძლებინა მას ორმოცდაათი წლის განმავლობაში „პირველხარისხოვან და უზადო ლირიკოსად“ დარჩენილიყო (პასტერნაკი).

1968 წ.

კაცი და პოეტი

იმას სიკვდილიც არ ჩააცეცხლეს,
კუბოში კიდევ ნატრობდა სიკვდილს.
ნიკო სამადაშვილი.

ნიკო სამადაშვილის სახელი პირველად არჩილ სულაკაურისაგან გავიგე ამ ჩვიდმეტი წლის წინათ. მაშინ ჩვენ ახალგაზრდები ვიყავით და მოგვწონდა მისი ცხოვრების ბოჰემური მხარე, რასაც სხვათა მეშვეობით ვიგებდით. ამავე ხანებში მითხრა არჩილმა ნიკო სამადაშვილის ერთი სტროფი, რომელიც სამუდამოდ ჩამრჩა ხსოვნაში:

მათხოვარი ზის როგორც ობობა,
მყრალ ჯოჯოხეთის მოხდილი პკეა,
არც ზღაპარია, აღარც მოთხრობა,
ის თითქოს ჩიტებს აუკენკიათ...

ჩვენ მაშინვე გაგვაოცა ამ სახეების ბრწყინვალებამ და ორიგინალობამ, თუმცა არ ვიცოდით და არ გვესმოდა მისი ავტორის ტალანტის მთელი სიღრმე და სერიოზულობა.

მარტო პირველი სტრიქონი იკმარებდა მათხოვრის ნიშან-

დობლივი სურათის დასახატავად, მათხოვრისა, რომელიც გატვრინული და უსახურია და ნაწყალობევს ხარბად აცხრება. მეორე სტრიქონი პირველის ფსიქოვიზუალურ სურათს ყნოსვისმიერ შეგრძნებასაც უმატებს, ამავე დროს ფსიქოლოგიურად კიდევ უფრო აღრმავებს ამ სურათს. ჯოჯოხეთი თავისთავად საშინელი და შიშისმომგვრელია. სიმყრალე ამძაფრებს და ზიზღის ნიუანსს უმატებს ამ ნიშანს. მოხდილი პკე დაღვლარჭნილობის, საძაგელი სისველის განცდას იწვევს. პკე — ღვინის ობი — ავადმყოფობაა და იგი, როგორც უვარგისი, არასასურველი რამ, მოსაშორებელი და გადასაგდებია. მესამე სტრიქონში მათხოვარი საკვირველად არის წარმოსახული. იგი არ არის მკვეთრად გარკვეული რამ, არც ცხადლივია, არც სიზმარეული, არც ნამდვილი, არც მოჩვენებითი. იგი თითქოს წაშლილი და ბოლომდე შეუცნობელია. მეოთხე სტრიქონი ფანტასტიკურია. ეს ადამიანთათვის უვარგისი, საზიზღარი არსება გადაგდებულია და მას ჩიტები კენკავენ, როგორც დამპალ ნაყოფს ან ცხოველთა სკორეს. ეს ასოციაცია აუცილებელობით იბადება, თუმცა ეს არ არის თქმული. მეოთხე სტრიქონი ფაქტიურად მესამეს ხსნის. მათხოვარი იმდენად უსახო, გაურკვეველი რამ არის, რომ ჩიტების აკენკილ რასმე ჰგავს. ეს სტროფი ამომწურავად, უჩვეულოდ თვალსაჩინო და ხელშესახებ, ფსიქოლოგიურად ღრმა და მართალ სურათს იძლევა. მაგრამ მთავარი ეს არ არის. იგი ჩვენში იწვევს რაღაც საშიშროების თუ საზარლობის განცდას და მკითხველში ავტორის ჩანაფიქრისათვის სასურველ განწყობილებას ჰქმნის.

უფრო გვიან ნიკოს ამბებს იმ წრიდან ვგებულობდი, რომელიც ნიკო სამადაშვილთან, ჩვენი ცნობილი სწავლულის, ე რ ე კ ლ ე ტ ა ტ ი შ ვ ი ლ ი ს მეშვეობით იყო დაკავშირებული. ერეკლე

ტატიშვილი იყო დიდი ერუდიციის კაცი, ევროპული კულტურისა და ლიტერატურის შესანიშნავი მცოდნე, მეტად საინტერესო პიროვნება, რომლისთვისაც, მე ვიტყოდი, უცხო არ იყო ერთგვარი დემონიზმი (ნიკოს ლექსებში იგი მოხსენებულია როგორც „კაცი ფასკუნჯი"). ეს მოაზროვნე კაცი თავისი ბრწყინვალე განათლებისა და პიროვნული მომხიბვლელობის წყალობით დიდ გავლენას ახდენდა შედარებით ახალგაზრდა, ზოგჯერ სავსებით ყმაწვილ მეგობრებზე. ნიკო სამადაშვილი მოწაფე და მეგობარი იყო ერეკლე ტატიშვილისა, რომელიც მას რაღაც უცნაური ძალით უყვარდა თავისი სიცოცხლის ბოლომდე. ჩვენი მეგობრობის მანძილზე მე არ მახსოვს არც ერთი შეხვედრა ღვინისმიერი თუ უღვინო, რომ მას გულისშემძვრელი სიყვარულითა და თაყვანისცემით არ მოეგონებინოს ამ კაცის სახელი. ეს მართლაც საოცარი იყო და ჩემზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. მე მინდა, ვთქვა, რომ რამდენადმე ამ ძლიერ პიროვნებასთან ურთიერთობამ განაპირობა ნიკო სამადაშვილის პოეტური ბიოგრაფიის თავისებური გეზი.

ნიკო სამადაშვილმა იცოდა ეს. მეგობრისა და მასწავლებლის სიკვდილის შემდეგ იგი ცდილობდა გამოენახა გზები (როგორც შინაგანად, ისე გარეთ) იმ მარტოობის დასაძლევად, რაც ქართულ ლიტერატურულ ცხოვრებასთან მისმა უკონტაქტობამ გამოიწვია. უკანასკნელ ხანს იგი თითქოს ძალიან ახლოს იყო სანუკვარ მიზანთან. რუდუნებით მუშაობდა, დაიმედებული იმით, რომ გადალახავდა თავისთავში და თავის გარეთ იმ დაბრკოლებებს, რომლებიც მას ხალხის დიდ აუდიტორიას აშორებდა. მე მინდა მწამდეს, რომ ეს ასეც მოხდებოდა. სიკვდილს რომ არ მოესწრო მისთვის...

• • •

არასოდეს დამავიწყდება ამ ბავშვურად გულწრფელი კაცის მამობრივად მზრუნველი გული, ამ უცნაურად მოსიყვარულე, წერით ატანილი, დატანჯული მარტოკაცის ცხოვრება. არასოდეს დამავიწყდება მასთან გატარებული საღამოები. ღვინის სმა და ჩემდამი სიყვარული, თუმცა მისი სიყვარული მარტო ჩემზე არ გადმოღვრილა. ის იძლეოდა ბევრს და იმკიდა ცოტას — ასეთი ხვედრი ჰქონდა. მეხსომება მისი უცნაურად თქმული: მიკვირს, რა უჯიგრო ხარ — და ერთხელ ჩემთან ვითომ შეშფოთებით მოსვლა — კარდიოლოგიურში წამომყევიო. — რა მოხდა, ბატონო ნიკო! — წამომყევი, უნდა გავასინჯინო, გული გაქვს თუ არაო... სულის მობრუნება უნდოდა და პოეზიაზე საუბარი. სწყუროდა ეს, გიჟდებოდა. ეს ფაქიზი სულის კაცი ბულალტერი იყო და ყოველდღიურ ცხოვრებაში პოეზიისადმი გულგრილ ხალხში ტრიალებდა.

ჩემთან საუბარში ხშირად მოიკითხავდა ხოლმე ვახუშტი კოტეტიშვილს, რომელზედაც ამაგი ჰქონდა და რომლის მამასაც სიყვარულით ახსენებდა: დიდებული ვაჟკაცი იყოო. სიამოვნებით იგონებდა მასთან პურმარილით დატვირთული ეტლით ავლას ატენში; ვახტანგ კოტეტიშვილს შეეთვალა თურმე — ხალხი მყავს სამუშაოდ ატენში და შიმშილით სული გვძვრებაო. მისი დავალებით შეუკრებია ქართლის ფალიკური სიმღერები. ეს ნაშრომი დაიკარგა. სიამოვნებით იგონებდა აგრეთვე იმას, თუ როგორ წაიყვანა ერეკლე ტატიშვილი დუქანში და არღანზე აქეიფა. მიყვებოდა თავისი ჭაბუკური დროსტარების ამბებს, ტაბახმელაზე ბოშა ქალებთან ნადიმს და სხვა პიკანტურ შემთხვევებს. ამ ამბებს თითქმის ყოველ სერობაზე

ინჯორებდა რაღაცნაირი სინანულითა და ნაღველით. მისტიროდა თავის ახალგაზრდობას, ენანებოდა, ნაღვლობდა გზა რომ გაუმრუდდა. მერე თავის საყვარელ ლექსებს იტყოდა. ამ ლექსებს დიდის გრძნობით და თავდავიწყებით კითხულობდა. კი არ კითხულობდა — გიყვებოდა, რაღაც სხვას გეუბნებოდა, თითქოს მწარედ ტიროდა, გულს იოხებდა:

შენ ჩემში უსტვენ ვით საყდრის ჩიტი,
შენა ხარ ჩემი ნუგეშის დარი.
სულ კარგად მახსოვს, შენ რომ გამიჩნდი
გარეთ ძაღლივით ყმუოდა ქარი:

ვერ გიპატრონე მე, ლაზღანდარამ,
შენ სხვა მხევალი უნდა გყოლოდა.
ზეცა სიერცეებს აზანზარებდა
და მზე ყვიროდა ქვეყნის ბოლოდან.

შენ გადარებდნენ ბინდების ჰრიჟინს
თუმცა სულ მუდამ ტოტს გცემდა ქარი,
ავადმყოფობა ეგონათ, ბიჭო,
ლექსები, ტანზე გამონაყარი.

ჩემი ძაგძაგი, თრთოლვა და სუსხი,
ტანის მერქანში თითქოს ძვლებსა ხრავს,
ღვინოშორეულს, ოხშივარასხმულს
ბინაში ბევრჯერ დამიკოცნიხარ.

იქამდე, სანამ დათეთქვილ ტუჩებს
არ გალხობიათ ბუერა სევდა.
შენ ძუძუს წოვდი გაშლილ ალუჩებს
და ღვთისმშობელი აკვანს გირწევდა.

ლექსების ჯღაბნა წამებად გეჩვა,
სჯობდა ვენახის კვალი გებარა,
ეის რად უნდოდა ეს თვალთმაქცობა,
ნეტავი ქარში გადაგეყარა.

ქარები უფრო წაიკითხავდნენ,
ჩაბჟირდებოდნენ სადმე სიცილით,
ჩემი ცრემლებით ღამეს ხატავდი
და ბეთანიას მაისის დილით.

ვერ გაოკებდი, დაგდევდი კეტით,
ხან მელეოდა მუხლებში ძალა,
ზარიეით გასკდა ამდენი რეკით
ზედ რომ მამხია, ეს თავის ქალა.

ვერ მოგიარე, რა გიყო, ძმაო,
ორიეე შემკრთალ ბუჩქის ჩრდილს ვგავდით,
შენ კიდევ მაინც ფიქრში მძუნაობ,
მე კი ბუწუწიც გამცივდა დარდით...

უცნაურად ამბობდა, ბიჭური ხმით და მიმიკით, გაოცების ინტონაციით. თითქოს უკვირდა, ასე უგზო, ასე უბედო კაცი რომ არსებობდა და თვითონ რომ იყო ეს კაცი. მართლაც საკვირველი იყო.

ნიკო სამადაშვილის უბედურება ის იყო, რომ მისი პოეტური მოწიფულობისა და დადგინების ხანა შესაფერის ლიტერატურულ ატმოსფეროს არ დაემთხვა. გასათვალისწინებელია აგრეთვე ის გარემოება, რომ იგი არ გაჰყვა პროფესიული ლიტერატურული ცხოვრების გზას. ამ გზას მან ჩრდილში დარჩე-

ნა ამჯობინა, რაც საბედისწერო აღმოჩნდა მისთვის, როგორც პოეტისათვის. იგი სიკვდილამდე რევიზორ-ბუღალტრად მუშაობდა, რათა შეენახა თავისი დიდი ოჯახი და, — ვიყოთ პირდაპირნი,—ამ პროფესიასთან დაკავშირებული ბევრი უსიამოვნება იწვნია. იყო მის ცხოვრებასა თუ ბედში რაღაც ფრანსუა ვიიონისებური; რაღაცნაირი, თითქოს ერთმანეთის გამომრიცხველი საწყისების ფანტასტიკური თავმოყრა, რომელთა მწვავე დაპირისპირება და შეჯახება უცნაურად მტკივნეულ ექოს გამოსცემდა მის ლექსებში. მე ვერ ვიტყვი, რომ მისი ცხოვრების ეს ყოფითი მხარე ყოველთვის უმწიკვლო ან შეუსვრელი ყოფილიყო („მე ჩემს ცხოვრებაში, ნებსით თუ უნებლიეთ, შეიძლება ბევრი ცუდი საქციელი ჩამიდენია, მაგრამ ჩემს პოეტურ შემოქმედებაში არასოდეს მითქვამს უმართლო სიტყვა. იგი წმიდათა წმიდაა, სადაც ივანებენ უღრმესი ჭეშმარიტებანი ჩემი სულისა"; რ. თაგორი), მაგრამ იმ ამარტის მსგავსად, რომელსაც, ერთი ძველი პოეტის თქმით, ტალახში ჰქელავენ გამვლელები, ნიკო სამადაშვილს, როგორც ადამიანსა და პოეტს, შენარჩუნებული ჰქონდა გულის შეუბღალავი სიწმინდე და წრფელი უშუალობა, რომელსაც იგი პოეზიაში და თავის უახლოეს მეგობრებთან ავლენდა. ბედისაგან მიგებულმა ამ უკუღმართობამ დიდად განაპირობა ნიკო სამადაშვილის პოეზიის, როგორც საერთო გეზი, ისე ზოგიერთი ნაკლულევანი მხარე, მით უმეტეს, რომ მისი ბიოგრაფიის ადრინდელი პერიოდის მრუმე, მაგრამ ძლიერი შთაბეჭდილება ხელსაყრელ ნიადაგს იძლეოდა ამისათვის. ამ ინტიმურ შთაბეჭდილებათა ქვეცნობიერი დინება ძალუმად იგრძნობა მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი სახეების რთულ კომპლექსში. ყველაფერი ეს უცნაურად დრამატულ იერს აძლევს მის პოეზიას. თამამად

ვიტყვი, ქართულ პოეზიაში სხვას არვის ჰქონია ესოდენ გამახვილებული, წინათგრძნობის საზღვრამდე მისული მტკივნეული განცდა ცხოვრების სიცარიელისა, მიუსაფრობისა და განწირულებისა. მის მიმართ დე-კუინსის სიტყვები იქნებოდა ზედგამოჭრილი: „ამრიგად, მან იხილა საგნები, რომელთა ხილვა არა ხამს, მან იხილა გულისამრევი, შემაზრზენი სანახაობა და ენით უთქმელი საიდუმლოება. მან წაიკითხა უძველესი ჰეშმარიტებები, დამაღონებელი ჰეშმარიტებები, დიადი და შემზარავი ჰეშმარიტებები“.

ნიკო სამადაშვილის პოეზიას უცვლელად გასდევს ერთი ძირეული განცდისაგან მოგვრილი ხილვა, რომელიც სახეების მრავალფეროვანი ვარიაციით მეორდება. თავდაპირველად ეს განცდა ემბრიონალურად ვლინდება და მეტნაკლები სიმწვავის დრამატულ სახეებს მოიცავს, მაგრამ ყველგან ჩანს ან იგულისხმება სიცარიელე და სიფუღუროვე: „ტაძრის ფუტურო ქერქში ჭრიჭინებს ვიღაც უძეგლო ხუროთმოძღვარი“. საოცარია, როგორა ჰგავს ეს სტრიქონები შუასაუკუნეების ერთ იაპონურ ხაიკუს:

ჰოი განგებავ, უმოწყალო,
ამ დიდებული მუზარადის ქვეშ
ახლა პატარა მწერი ჭრიჭინებს.

თუმცა აქ გარეგნული მსგავსების ფონზე არსებითი განსხვავებაა. ნიკო სამადაშვილთან ეს მწერი თავად ადამიანის სულია, რომელიც თავის ქმნილებაში ისე ხმიანებს, როგორც უსაზღვრო ღამეში ჭრიჭინას გალობა. ეს საოცარი ჭრიჭინი და სტვენა პოეტისათვის დამახასიათებელი მსოფლშეგრძნების გამოხატულებაა:

„და ჰრიპინები ორღობეებთან
უძახდნენ ხნიერ გამოქვაბულებს“,
„გამოღმა განგებ მძლავრად დამისტვენ,
მე კი ამ სტვენას ქარს დავაბრალებ“.

ეს სიტყვები უსასრულობისა და უდაბურობის შემცველ სივრცობრივ განზომილებას გულისხმობენ და ამდენად ესადაგებიან სამყაროს უგულო ფუტუროების თავისებურ კონცეფციას. სამყაროს ბნელი და უდაბური ინტერიერი კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს შემდეგ სტრიქონებში: „და კიაფობენ შორს ვარსკვლავები, მარადისობის ჰუჰრუტანები“. ეს ინტერიერი — შიგნითა სივრცე — ყველგან იგრძნობა. და აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს თომას ელიოტის „ფუტურო ადამიანები“: ეს ქვეყანა ვრცელი და ფუტუროა და მას კოდალასავით უკაკუნებენ ადამიანები, რომლებიც, თავის მხრივ, გამოქვაბულებს ჰგვანან. ფიქრებს სკადა აქვთ თავის ქალა, რომელშიც ხან მინდვრის ბალახი ამოჰყოფს თავს, ხან კი გველი შედის სისინით. თავის ქალა ზარივით ამხია ადამიანს და იგი გამუდმებული რეკვისაგან სკდება.

ჩვენ ვართ ფუტურო ადამიანები,
ჩალით დატენილი ადამიანები
და ერთმანეთს ჩუმად ვეტმასნებით.
ჩვენს თავის ქალაში თივა ხრაშუნობს
და ფუყე მკერდით ვეჩურჩულებით ერთიმეორეს,
და ამ ჩურჩულის უაზრო ფაჩუნი
ბალახებში ქარის შრიალივით იკარგება,
როგორც გატეხილი შუშის შარიშური,
როცა სარდაფში თაგვები შლიგინობენ.
უსახო ტანი, უფერო ლანდი,
შებორკილი ძალა, უმოძრაო მიმოხვრა.

. . . . . .

თქვენ, — თვალის გაშტერებით
სიკვდილის საუფლოში გადასულნო,
მოგვიხსენეთ ჩვენ, არა როგორც სულნი,
რომელთაც დაღუპვა თავისი ნებით დაიმკვიდრეს,
არამედ უბრალოდ, როგორც ფუტურო
ადამიანები,
ჩალით დატენილი ადამიანები.

ეს შედარება მხოლოდ ერთ რამეზე მეტყველებს — ნიკო სამადაშვილის ინტუიციის ფართო დიაპაზონზე, მის ღრმა პერცეფციაზე. ამ ასპექტში მათი თანხვდომა მით უფრო საოცარია, რომ ნიკო სამადაშვილი არსად არ გადის კონკრეტულად მოხაზული ქართული ველტბილდის საზღვრებიდან; ამავე დროს, ნიკო სამადაშვილის ფუტურო ადამიანი ჩალითა და თივით არ არის დატენილი:

ფუტურო სხეულს გულის სიზმარი
შერჩება როგორც გოლგოთის თხრილი...

აქ ტანჯვითა და წამებით სიცოცხლეამომშრალი ადამიანი დგას. „გულის სიზმარი" ხორცშეუსხმელი სიცოცხლეა, რომელიც გოლგოთის თხრილად იქცევა (არამეულად: გულგუთა — თავის ქალა). ეს ნიუანსი აქ ჩანს და თავის ქალაც ამიტომ გვხვდება ასე ხშირად მის ლექსებში. ამ თავის ქალაში გონების შემარყეველი რეკვა, იდუმალი სტვენა და ჭრიჭინი გაისმის.

ნიკო სამადაშვილის ლექსებში ხშირად გვხვდება ღვთისმშობელი და დედა. ისინი ზოგჯერ გაიგივებულნი არიან. ქრისტეს, რომელსაც აგრეთვე ახსენებს პოეტი, კოსმიური

ღმერთის მნიშვნელობა არსად არ ახლავს. ასეთი ღმერთი, უფრო სწორად, „ვიღაცა“, მხოლოდ ერთი-ორჯერ ჩნდება როგორც „ჩაფიქრებული მისანი“, ისიც როგორც ისეთი ვინმე, ვინც სამყაროს გარეთ „ჩაივლის“.

ულმერთობის ასეთნაირი განცდიდან მოდის თვითშემუსვრის, სიცოცხლის ზვარაკად გამეტების პირქუში მოტივი, რაც ნიკო სამადაშვილის პოეზიას მსოფლმხედველობრივ განზომილებას აძლევს. „უკანასკნელ ქრისტიანებში“ უკვე გვხვდება სტრიქონები, რომლებიც საზარელი მსხვერპლშეწირვის ჩვენებას აღძრავს:

ხევში მდინარე შემოგვეფეთა —
შეწირულ ბავშვთა ცრემლები იყო.
ჩვენ მივდიოდით აღმართზე ერთად,
რატომღაც ჩუმად, რაღაც უიღბლოდ.

ანდა:

აკლდამის ჭოჭში დახოცილთ ძვლები
ეყარა როგორც მოჭრილი ფიჩხი...

ბეთანიის აღმართი მათთვის გოლგოთაა და აქ პოეტის წარმოსახვაში, ეს ქრისტიანული ტაძარი — სათნოების, დიდებისა და მორჩილების სახლი—აცტეკურ თეოკალის ემსგავსება, სადაც ადამიანთა სიცოცხლე მსხვერპლად ეწირება მძვინვარე, გამოუცნობ და უჩინარ ღვთაებას:

ნეტავი, დედა, აქ შეგეწირე,
თავი დამედო და დაგეკალი...

ან:

ასე მგონია, თითქოს დედაც გადამემტერა.
გორისჯვრის ნიშთან
დღეს თუ არა, ხვალ მაინც დამკლავს.

ნიკო სამადაშვილის ეს პირქუში განწყობილება გულის შემაღონებელი დეტალიზაციით აღბეჭდილ სახეებს ბადებს: „ძვლებს უკეთებდი ქვაბის ზედადგარს, შიგ ჩემი სისხლის ზედაშე დუღდა“ (ზედაშე — შეწირული ღვინო), „თითქოს მე ვიყო გამოქვაბული და ჩემს ქვეშ სისხლის მდინარე ქუხდეს“. „ვინც თვალის ჩინი ამოგიძოვა, შეგასხა კედელს როგორც ზედაშე“ და სხვ. და ამ ხაზით ვაჟასეული „დევების ქორწილის“ ხილვებს ენათესავება (ვაჟადან უნდა იღებდეს სათავეს ფსიქოლოგიური შინაარსით დატვირთული „ნისლი“ ნიკო სამადაშვილთან: „და მოგონება ნისლივით გრილი“, „ნისლივით იდგა უმეგობრობა“, „ნისლი დაფარავს აპყრობილ ხელებს“).

ამ განწყობილებებს სიცოცხლის მომნიჭებელი საწყისის უჩინარობის, დაკარგულობის განცდა უდევს საფუძვლად. ღმერთი არა ჩანს თავის ქმნილებაში და ეს იწვევს სამყაროს ფუტუროობის, სიცოცხლის უაზრობისა და ამიტომ უფასუროობის, ზედმეტობის გრძნობას. ნიკო სამადაშვილი გროტესკულად ზუსტ სახეებს ძებნის ამ ს ი კ ვ დ ი ლ ი ს მ ა გ ვ ა რ ი სიცოცხლის გამოსახატავად. „ისე დავდივარ ამ ქვეყანაზე, თითქოს საკუთარ ცხედარს მივყვები“. უცნაური ის არის, რომ თავად სიკვდილშიც არ თავდება სიცოცხლე, სიკვდილშიც არ არის საშველი და მოსვენება. არის რაღაც საშინელების მომგვრელი გრძნობა იმ ხილვაში, რომელიც ეპიგრაფად არის წამძღვარებული, ან ასეთ სტრიქონებში:

ღრუბლის ნაწოლი სივრცე უყვარდა,
და დაქექილი ბაღების თმები,
გული ტირილით ამოუვარდა,
როცა მიწაში ჩაფლეს ნიჩბებით.

:ეს გული, რომელიც კუბოშიაც კი სიკვდილს ნატრობს, საფ-
ლავში „სიმსივნით იბერება“. თვითონ საფლავები ჰკივიან,
სიბნელე იღრინება, ხოლო „სანთლების შუქზე აჭრილი
მკვდრები“ თვალებს ახელენ და სამძიმარს ავრცელებენ.

უველა ეს შთაბეჭდილება თავს იყრის ვაჟასებური ვიზიონე-
რობით დაწერილ ლექსში („დამშვიდობება და სინანული“),
სადაც წაშლილია ზღვარი სიცოცხლესა და იმქვეყნიურ
არსებობას შორის. აქ, უცნაურ ჰადესში, პოეტს ვირგილიუ-
სივით ხვდება თავისი საყვარელი მასწავლებელი და ინსპირა-
ტორი“...

შენ დაგმარხავენ ბინდების ლხინით,
სამრეკლო აშლის მთვლემარე მტრედებს.
დაუშენს წვიმა, შორს ბალდახინი
დიდხანს იკვნესებს და იჩერჩეტებს.

ფუტურო სხეულს გულის სიზმარი
შერჩება როგორც გოლგოთის თხრილი.
სისხლზე შემხმარი ძვლების ჩინჩხვარი
და მოგონება ნისლივით გრილი.

სოფლის წისქვილთან რუ ადიდდება,
ქუხილი მთებში ჩაისერის აჩრდილს,
შენ კი მიწის ქვეშ შემოგაგდებენ
ხელიღლიაში კუბო ამოჩრილს.

მოიღრუბლები, მკერდში ჩაიტერენ,
ფრთხილად ჩაყვები უღრან ნაპრალებს,
გამოღმა განგებ მძლავრად დამისტვენ,
მე კი ამ სტვენას ქარს დავაბრალებ.

წყვდიადი მძიმედ დაუშვებს ფარდებს,
შეწყდება ფერად ჭინკების ბრძოლა.
სულს შეგიხუთავს ძეძვივით დარდი
და ჯოჯოხეთის პირქარი ბრჩოლა.

დაუხვევ ბილიკს ზურგატრუსული,
თვალს შეგაელებენ ქვესკნელის წყლები.
წინ ჩაგივლიან მკვდრები კრუსუნით,
როცა ქვებს შორის წამოგაწყდები.

გვირგვინს დამადებ, რთვილს მიმამსგავსებ,
ბედმომკილ დღეებს დიდხანს იჯავრებ.
პირქვე დამხობილს საყვარელ გვამზე
ქარები ტანჯვით აგაგლიჯავენ.

„გარეთ გადაყრილ ნაცარსა ვგავდით“,
თან იტყვი: „იქნებ ღმერთმა ინება“.
ჩაიქნევ მკლავებს და იქვე გვერდით
ცრემლებთან ერთად ჩაგეძინება.

„გარეთ გადაყრილ ნაცარსა ვგავდით“, — აქ არის ნიკო სამადაშვილის პოეზიის სუბსტრატი. სხვა ლექსში ამ ზუსტ ფორმულას სხვა მოდუსს უძებნის: „ვინც ჰგავდა თოვლზე გადაღვრილ ღვინოს“ — და მით ქართული სულის ვნებიანობითა და ფეროვნებით გამოხატავს თავისი პოეზიის ეგზისტენციურ ხასიათს.

ნიკო სამადაშვილის პოეზია უსათუოდ საპატიო ადგილს დაიჭერს XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მისი პოეზიის ფორმისმიერი მასალა ან გარეხედი ფესვეულად ეროვნულია (ეთნიკურიც კი) უმცირეს დეტალებამდე, და იგი სათავეს ხალხური აზროვნების წიაღიდან იღებს, რომელშიც ორგანულად იყო შერწყმული წარმართული კოსმიზმის წარმოდგენები და ქრისტიანული დღესასწაულებისა და ზნე-ჩვეულებების პათეტიკური სილამაზე, ხოლო შინაარსი უნივერსალური, ამავე დროს, უაღრესად თანადროულია და ზოგად ხაზებში დასავლეთის ახალ პოეზიას ენათესავება. მთლიანობაში იგი განუმეორებულ შთაბეჭდილებას ჰგვრის მკითხველს, მით უმეტეს, რომ დიდი პოეზიისათვის დამახასიათებელი ორივე ეს ასპექტი უჩვეულოდ ორიგინალური მსოფლშეგრძნებით არის აღბეჭდილი. ეს მსოფლშეგრძნება ტრაგიკულ-გროტესკულია და თვალისმომჭრელი სახეებით ცნაურდება.

ნიკო სამადაშვილი თავანკარა ქართულს ფლობდა. მისი ენის მოდულაციები შეუმღერეველია როგორც ინტონაციურად, ისე სინტაქსურად, ლექსიკა — მდიდარი და სურნელებით დაყურსული. იგი იშვიათად ხმარებული სიტყვებისა და ქართლურიდან შემოტანილი არაერთი მნიშვნელოვანი სიტყვის მეშვეობით განუმეორებელი, თავისებური ელვარების პოეტურ ფრაზებს ქმნიდა თავისი უჩვეულო ხილვების გასამჟღავნებლად. მისი სიტყვა პირველქმნილობის პოხიერებით სუნთქავს. იგი ხაოიანია, ხვიფლიანი და ფეროვანი, მაგრამ მოკლებული კლასიკურ დაკრისტალებასა და რაფინირებას. ეს ყველაზე კარგად მის რაღაცნაირად შეშფოთებულ, დისონანსურად ალუფხულ რითმებში ხდება საცნაური. არის რაღაც ხასიათისმიერი ანგრეულობა, რაღაც შინაგანი მოუწესრიგებ-

ლობა მის ლექსებში, რაც ზოგჯერ უცნაურ სიცოცხლისუნარიანობად თუ იმპულსურ ძალმოსილებად განიცდება მკითხველის მიერ. მისი ბევრი ლექსი მე მაგონებს გაუცრელი თიხისაგან გამომწვარ, ასიმეტრიულ დოქებს, რომელთაც ამჩნევიათ კოჟრები და ზოგჯერ მომტვრეული აქვთ ტუჩი ან ყური, მაგრამ რომელშიაც შეურყვნელი, მაგარი, ძელგი ღვინოა ჩასხმული.

1963 წლის აპრილის პირველ რიცხვებში ნიკო სამადაშვილი ბინაში მეწვია. კარის გაღებისთანავე თავისებური უხეშში დაყვავებით (რომ ოდნავ მაინც დაეფარა შეხვედრის სიხარული) შემძახა: კარგი რა, რამდენი ხანია გიყვირი, სადა ხარო. მარცხენა ხელში ჩანთა ეჭირა და ორი მშვენიერი იორდასალამი[1], მაგრამ ჩემი გაოცებული ყურადღება მისმა სიარულმა მიიპყრო იმ წუთში. იგი მოკლე ნაბიჯებით მიჩოჩავდა თითქოს. კარგა ხანია, არ მენახა და შემაძრწუნა ამან. ნიკომ ჩანთიდან ყველი, მწვანილი, კონსერვები და არყის ბოთლი ამოალაგა. მე თუ არ გწახე, მოსვლა არ იკადროო (ოთარაანთ ქვრივისებურად), ბაზარში გავდარე, — მშვენიერი ყველიაო, — ვითომ ეს იყო მთავარი. ჩემთან ორი ახალგაზრდა

---

[1] ყვავილები და სანოვაგე ჩემთვის საავადმყოფოშიც მოუტანია. ჩემში ყოველთვის განსაკუთრებულ სინაზეს, ჯენტლმენური არტისტიზმისა და კეთილშობილების გრძნობას აღძრავდა ამ ხნიერი, ტანმორჩილი, არაელეგანტური გარეგნობისა და მანერების მქონე კაცის ეს დახვეწილი ჟესტი, რომელსაც იგი ამაოდ ნიღბავდა განგებისად უხეშში, ძმაკაცურ-ფამილარული მოსალმებითა და მოკითხვით. უცნაური შეხამება იყო: არყის ბოთლი და იორდასალამი, სანოვაგე და შროშანები. მაგრამ ესეც კარგად გამოხატავდა მისი ბუნების ორმაგობას.

იჯდა, არ ეპრიანა, მაგრამ თავაზიანად მიმართა: — აბა, ყმაწვილებო, მიირთვით, მე ვერ დავლევ, თქვენ სვითო. ასეთი სიარულით როგორ წავიდა ბაზარში, ან ჩემთან როგორ ამოვიდა-მეთქი, ვფიქრობდი. სულ მისი ჩოჩვით სიარული მელანდებოდა. მერე ქუჩაში გავედით, ყმაწვილები გამოგვემშვიდობნენ. იმათ ხომ არ გაყვებიო, — ტაქტიანად შემეკითხა. ასე ჩოჩვით მოდიოდა. ბელინსკის ქუჩის კუთხეში გასვენებაზე მიმავალი პიერ კობახიძე შეგვხვდა. მოიკითხეს ერთმანეთი. რაღაც წნევის განმკურნავ იაპონურ სამაჯურზე ილაპარაკეს (ორივეს სიკვდილი ეწერა იმ ზაფხულს). შემდეგ დაბლა დავეშვით—რუსთაველის მოედანთან მთხოვა: წამო, რესტორანში ჩავიდეთო. „გემოში“ ჩავედით. პაპიროსის მოწევა მოუნდა, არ მივეცი. ბალღივით შემეხვეწა — ერთს მოვწევო, — არა-მეთქი! ასე ვისხედით. მითხრა: ჩემი სახლი ხომ აქვეა, ღვინოცა მაქვს, მაგრამ რესტორანში ჯდომა მიყვარსო. რომ გამოვედით, თქვა: აღდგომამდე თუ არ მოვრჩი, მაინც დავლევ ღვინოსო, ექიმებს ყური რომ ვუგდო, მომკლავენ ეგ შეჩვენებულებიო. იქვე, მოედანზე დავშორდით. ასე ჩოჩვით მიდიოდა, საწყალობლად.

ღმერთს ვუმადლი, რომ მაისამდე ნიკოსთან შევიარე. ხმელ ხილზე მიმიპატიჟა——ჩემი საკუჭნაო მაქვსო. ოთახი თვითონ გავდა საკუჭნაოს, ისეთი პატარა იყო. თავისი ლექსები მომცა და ხმამაღლა მაკითხა. ასეთი რამ უყვარდა, როცა შეიცლიდი, ასე მაკითხებდა ხოლმე. ნიკოს სიკვდილი მისი გარდაცვალების მეორე ღამეს გავიგე. ნაშუაღამევს მივედი, მაგრამ კარი ჩაკეტილი დამხვდა. ნიკო სამადაშვილს სამი შვილი

დარჩა და ეს კარი ჩემთვის არასოდეს იქნება დაკეტილი... სხვა კარი მიიხურა. სამუდამოდ ჩაიკეტა...

ასე მოკვდა ეს კაცი. ბრწყინვალე, მძაფრი და უჩვეულო ლექსების ავტორი. კაცი და პოეტი. დიდი გულის კაცი. ნამდვილი პოეტი. ჩემი მეგობარი.

1964 წ.

მწვანე ბივრიტი

სიმონ ჩიქოვანის პირველი პოეტური ცდები იმ ლიტერატურული სკოლის პრინციპებს იზიარებდა, რომელმაც ფეხი ვერ მოიკიდა საქართველოში. ეს იყო დასაწყისი პერიოდი მისი შემოქმედებისა, რომელიც ჩვეულებრივ, ტრადიციულის მიმართ უპირატესობის გრძნობით, ხოლო უკვე მოპოვებული მიღწევების მიმართ უარყოფის პათოსით არის აღბეჭდილი.

ამას წინათ მე გადავიკითხე H_2SO_4-ის ერთ-ერთი ნომერი, რომელშიც სიმონ ჩიქოვანის წერილია გამოქვეყნებული. ეს წერილი (მიკერძოება არ მალაპარაკებს) ერთადერთი ლიტერატურულად ღირებული მასალაა ჟურნალში, და მიუხედავად ამისა, წერილში გამოთქმული თითქმის ყველა ვარაუდი თუ წინასწარმეტყველება, რაოდენ საკვირველიც არ უნდა იყოს, მხოლოდ საპირისპირო აზრით არის ამხდარი.

სიმონ ჩიქოვანის ადრეულ ცდებში ტრადიციულად დადგინებულის უკუგდებას და ხშირად უარყოფასაც გარკვეული გამართლება ჰქონდა: ერთის მხრივ, იგი უნდა განთავისუფლებულიყო 20-იან წლებში ტოტალურად გაბატონებული „ქართული სიმბოლიზმის“ დამთრგუნველი ზეგავლენისაგან, ხო-

ლო მეორეს მხრივ, მას საკუთარი საერთოერთო არხი უნდა მოეძებნა წარსულის პოეტურ რეზერვუარებთან.

ხშირად მიფიქრია, რომ „მტანჯველი ეკზერსისების“ საკმაოდ ხანგრძლივ პერიოდს სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში იწვევდა არა თანადროულ მასალასთან ვერმისადაგება (ამას პოეტი მუდამ ერეოდა), არამედ ამ მასალასთან მიმართებაში საკუთარ პოეტურ ტემპერამენტთან შეუსაბამობა, არაადეკვატურობა პოეტური აღქმის მთელ სტრუქტურასა და იმას შორის, რაც ამ სტრუქტურის მეშვეობით უნდა გამოთქმულიყო ან გამოხატულიყო. მე ვფიქრობ, პოეტი „აიძულებდა“ თავს, მაგრამ ეს „იძულება“ დაუსრულებლად ვერ გაგრძელდებოდა.

ტრადიციულთან დაპირისპირებამ, როგორც ჩანს, საპირისპირო ხასიათის სწრაფვით დაამშია შემოქმედის სული, ვინაიდან მთელი მისი შემოქმედება 20-იან წლების შემდგომ ქართული პოეზიის ცხადი თუ შეფარული ტრადიციების თავისებურ ძიებებს, აღდგენას, გასრულებასა და გაღრმავებას ეფუძნება, ტრადიციებისას, რომელთაც ახალ დროში ნოვაციური ღირებულება შეეძლოთ შეემოსათ მათი კირთებისაგან სავსებით განთავისუფლებული ხელოვანის თვალში.

და ეს ასეც მოხდა. 30-იანი წლების დასაწყისში სიმონ ჩიქოვანის ლექსებში კრისტალდება პოეტური პერცეპციის მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივი სტრუქტურა, რომელიც შესაბამის სიტყვიერ გარემოცვასა და შესაბამის ინტონაციებს გულისხმობს...

თოვლი გადნა და ხეებმა მარტში
თვალების მსგავსად კვირტები გახსნეს,
მზე გაძლიერდა, ბუნებამ მაშინ
მოპგვარა სითბო გათოშილ სახსრებს.

როგორც შანდალი დადგა ეზოში
შინდი და შუქი ავარდა შინდის.
მე მომაგონდა ხმა ორფეოსის
და ჰომეროსის თვალებში ბინდი.

მე მომაგონდა ბრმა იადონი,
და ყვავილები სულში აღზრდილი,
მთაწმინდელი და ძველი ათონი,
ცა, ოტარიდი და ავთანდილი.

ყველა, ვინც ნახა ეს გაზაფხული
მოშრიალე და გაშლილი მწვანედ,
მე შევინახე ფიქრში ნახული
და ოთახიდან გამოველ გარეთ.

თითქოს ცის მილმა იწვა ავდარი
და მივეყრდენი სიამით კედელს,
ვთქვი: გაზაფხული მაინც ამგვარი,
მე არ მინახავს ბავშვობის შემდეგ.

ამ ლექსის ღერძი მოგონებაა, საჩინო ყოფა „ფიქრში ნახულისა“. ეს „ფიქრში ნახვა“ უაღრესად ნიშანდობლივია პოეტისათვის და მის ერთ-ერთ უძლიერეს იარაღს წარმოადგენს „მასალის“ დაურვების გზაზე. აწმყოს განცდაში შთაწრეტილი ნამყო პოეტის ხილვაში „მწიფდება“: „მოგონებაც კი ასაკში შედის და მოწიფული სხვაგვარად მთუთქავს“... ეს მოგონებები, როგორც პოეტი იტყვის, ჩვენთან ერთად იზრდებიან, ხოლო ზოგჯერ მათ ჩვენ თვითონვე ვზრდით. და აქ, მე ვფიქრობ, სიმონ ჩიქოვანი უნდა იზიარებდეს ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტური ხილვისათვის დამახასიათებელ და შინაგანად მისთვის მახლობელ თვალსაზრისს: „აქვს მოგონე-

ბებს სიმწიფის ხანა, როცა ისინი ატკბობენ ცქერას“ ან: „ვრწყავ მოგონებებს, როგორც მებაღე, დიახ, ეს არის ჩემი მამული“ (ლექსი „მებაღე“... შეადარე აგრეთვე პირველის „თეიმურაზი“ და მეორის „შოთას და თეიმურაზის გაბაასება“). ეს თანხვედრა საცნაურია, რადგან ორივე პოეტს აახლოვებს ერთის მხრივ, ინტროსპექციული გეზით მომართული შთაგონება, ხოლო მეორეს მხრივ, ინტელექტუალიზმის პრიმატით აღბეჭდილი ხედვა.

ბავშვობის გაზაფხული აერთიანებს პოეტის გულში ორფეოსს, ჰომიროსს, მთაწმინდელებს, ავთანდილს. ისინი თანაარსებობენ შემოქმედის მიერ ხილულ აწმყოში, ვითარცა ტოლფარდი მნიშვნელობის მქონე ცოცხალი სიმბოლოები შინაგანად განცდილი უკვდავებისა...

პოეზია ბევრად უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული მშობლიურ ნიადაგთან, ვიდრე პროზა, — გვეუბნება თომას ელიოტი. პოეზია ამ კავშირის განცხადებაა და არაფერი ისე მძაფრად არ გვიმჟღავნებს პოეტს, როგორც დამოკიდებულება თავისი ერისა და ისტორიისადმი. ლექსი, რომელიც ამ ორმოციოდე წლის წინ გამოაქვეყნა სიმონ ჩიქოვანმა, ერთგვარი ნიშანსვეტია თანამედროვე ქართული საზოგადოების ეროვნული თვითცნობიერების გზაზე. ამ მანიფესტურმა ლექსმა განამტკიცა ჩვენს თაობაში ქართული კულტურის უნივერსალური ღირებულების შეგნება და საბოლოო ზღვარი დაუდო „პატარა, პროვინციულ კუთხურ საქართველოზე“ ჭყლოპინს...

ვინა სთქვა, თითქოს პატარა იყოს
ჩემი სამშობლო და ჩემი ნისლი,

ქართლში ვინ პპოვა პატარა ციხე,
ვინ მოიგონა სიმცირე მისი...

სიმონ ჩიქოვანს ეკუთვნის „მომღერალი ცეცხლით“ ახმიანებული და „პირველქმნილი კვამლით შეფუთნული“ სტრიქონები საქართველოს უძველეს დედაქალაქზე, აი, უმშვენიერესი მინანქარი „არმაზის აჩრდილებისა“:

მშვენიერო რტოვ არმაზის!
მოვლე მცხეთა და ქინძარი.
შენ ცხადი ხარ თუ სიზმარი,
თუ მძინარეს მოგისწარი...

თუკი ლექსის დამწერი არ განუცვიფრებია სტრიქონთა ანაზდეულობას, ისინი მკითხველსაც ვერ განაცვიფრებენ (რ. ფროსტი) და მკითხველი მიხვდება, როგორი პოეტური წვნეხი უნდა გაევლო პოეტის შთაგონებას, რომ არსებობის სიხარული მოეხვეჭათ ასეთ სტრიქონებს:

გაუქმებული ვით სახარება
კლდეზე ეკიდა ვარძიის კარი,
ზე სჩანდა ფიქრი და გაქანება,
ქვეშ გაქცეული ნაცნობი მტკვარი....

ან ხილვათა და განცდათა როგორი გვირაბები უნდა გაევლო სიტყვას, რომ მიწის ზედაპირზე ამოვარდნილიყო:

მცირედი ჰვრეტით, გრემანი თვალით
ეგებ გეტრფოდა თვითონ ჩაღატარ!
ჟამთაღმწერელმა ჯევარდნულ ხმალით
შენი თვალები წიგნში ჩახატა...

და ბოლოს როგორი ნაღველი, მაგრამ ამასთანავე რა შეუპოვარი თვალი უნდა ხლებოდა პოეტს, რომ განეპვრიტა და

ეთქვა ქართული ისტორიის გარკვეული პერიოდისათვის ნიშანდობლივი: „და წელმოხრილნი ურდოს მიდიან დავით ულუ და სარგის ჯაყელი“.

სიმონ ჩიქოვანის ბევრ ლექსში მამული უინტიმურესი განცდების მუდმივი თანამხლებელია; ეს არის ყოვლადი სული („ოი, მამულო, თუ დავინგრე, კვლავ აღმაშენე, სიკვდილს გამთიშე, ჩაგვერიე და გაგვაშველე“) შთაგონებისა და დაუმარცხებელი მხედრის სახით გამოცხადებული, რომელსაც წმიდა გიორგის იერი აქვს. ეს არის გვალვაში „ქართული ჩრდილი“ და სიკვდილში დამტირებელი „სუსხიანი კოლხური ქარი“, ეს არის „სადაფისფერი ცის, ნაჭერი ქართულ მაისის, ნამდვილი შიში ქარიშხლის და აპოკალიპსის“... და კიდევ ეს არის უდიდეს მამულიშვილებთან მხარდამხარ დგომა („მათი სახმილით ვიტანჯე ბევრი და გულმოდგინედ ბევრჯერ ვეწამე“).

და პოეტისათვის ცხადი ხდება, რომ „წალკოტი, სადაც მამულის ტრფიალი ჰყვავის“, მარადიული „წყლულია“, რომ „ველარ გააქრობს ამგვარ ჭრილობას, თუგინდ სიკვდილმაც შეახოს ბაგე“, ამ წყლულს იგი უწოდებს „მწვანე ბივრიტს“. მწვანეს იმიტომ, რომ იგი არ ჭკნება და არა ხუნდება, ბივრიტს იმიტომ, რომ იგი განძია უძვირფასესი.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსებში შეინიშნება ერთი წყება თითქოს მოულოდნელი სიტყვებისა, გამოთქმებისა და განწყობილებებისა, რომელთა მთლიანობაში წვდომა უჭირს მკითხველს, რაკი ისინი ძნელად ეგუებიან ჩვენს წარმოდგენას პოეტზე, მისი პოეზიის იმ ხასიათსა და სურათზე, რომელსაც მიჩვეულნი ვართ.

ლექსის სუბიექტი სიმონ ჩიქოვანის პოეზიაში ზოგჯერ წარმოდგენილია ეპითეტებით: მ ს ხ ე მ ი („ჩემი წყლულია

მწვანე ბივრიტი, ბეჭდის თვალივით ვინახავ, მსხემი“), მწირი („ვეთხოვებოდი ცხოვრებას მწირი“), წმინდანი („მე წმინდანივით სიცოცხლე დავთმე“), ტაძარი („მეც ტაძარი ვარ“...). ამავე და სხვა ლექსებში ნახსენებია სხვადასხვა კონტექსტში მრავალგზის მოხმობილი „კურთხევა“ და შესაბამისი ტონალობის სიტყვები: აღსავლის კარი, მისტერია, ჯვარცმული, მირქმა, აპოკალიპსი (აღსანიშნავია შემდეგი: ბოლო გამოცემებში პოეტმა შეცვალა ზოგიერთი ამ სიტყვის კონტექსტი, როგორცა ჩანს, იმ მიზნით, რომ გაენელებინა მათი რელიგიური ნაჯერობა)...

რა თქმა უნდა, ამ სიტყვებს პოეტი არ მოიხმობს პირველადი მნიშვნელობით, კონტექსტში მათი მნიშვნელობა დიდად შეზღუდულია, მაგალითად, „კურთხევა“ დღევანდელი სალაპარაკო მნიშვნელობით იხმარება და სულაც არ ნიშნავს „ლოცვის მიღებას ან მოახლებას ღვთისას“ (საბა), ან როცა პოეტი წერს: „ქარი მომტაცებს დაწერილ ფურცელს და ჯვარცმულივით მიაკრავს კედელს“, აქ რაიმე ანალოგია ქრისტიანულ ღვერთთან, რა თქმა უნდა, არ იგულისხმება და მაინც, მიუხედავად ამისა, ცხადი ხდება, რომ ამ სიტყვებსა და გამოთქმებს გარკვეული ფუნქცია აკისრიათ, ფუნქცია, რომელიც სიღრმისეული მნიშვნელობის სულიერ მიმოქცევებზე გვიმახვილებს ყურადღებას. თუ მსხემი საბას განმარტებით: „ესე არს რომელი უმკვიდროთა და სხვათა ადგილთა გამოიზრდებოდეს და ადრე წარმავალ იყოს“. — განმარტება მწირისა ამ განსაზღვრებას კიდევ ერთ ნიშანს უმატებს — „გინა სულსა ზრდიდეს“, და სწორედ ეს „სულის ზრდა“ არის არსებითი პოეტისათვის.

სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ლექსიკისათვის უაღრესად

ნიშანდობლივ ასეთნაირი სიტყვებისა თუ გამოთქმებისაგან იქსელება განწყობილებათა უჩინარი ქსელი (ფაქტიურად, ამ უკანასკნელთა ფარული ვიბრირება განსაზღვრავს პოეტურ ლექსიკონს), რომელიც მკითხველს თანდათანობით და შეუმჩნეველად აყენებს შემოქმედის იდუმალი ფიქრებისა და განწყობილებებისაკენ მიმავალ ბილიკზე. და აქ მკითხველისათვის საჩინოვდება „სიღრმისეული პიროვნება" პოეტისა, იგი, ვინც პოეტური მრავალსახოვნების წიაღ არის დაფარული...

ეგებ მშობელი არის ვარძია,
ანუ ხერთვისი კვამლივით მსრბოლი.
ჩემი აკვანი ვინ დაარწია,
ღრუბელი ვინ მომცა წუნარი და ტოლი...

აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი ფრიად საყურადღებო გარემოება: სიმონ ჩიქოვანის ხილვებში ორგანული და რაღაცნაირი ინტელიგენტური სიმშვიდით შემოდის სიბერის, ავადმყოფობისა და სიკვდილის ხატები (რითაც დიდად განსხვავდება სხვა ქართველი პოეტებისაგან). და მე ვფიქრობ, ამ ხატების ჩრდილში მიმავალი ბილიკით მიადგა მისი შთაგონება დავით გურამიშვილის „აღსავლის კარს".

„სიმღერა დავით გურამიშვილზე" სიმონ ჩიქოვანის არა მარტო მოჭალაქეობრივი მრწამსის, არამედ მისი უიდუმლესი ფიქრების გამოხატულებაც არის. აქ, მას ანტიკური მსახიობის მსგავსად, ქართული პოეზიის ამ ღმერთის ნიღაბით მოსილს, შეეძლო უფრო ღრმად გაეზიარებინა ქრისტიანული ქართული პოეზიის სიღრმეები. ამ ციკლის ზოგი მისი ლექსი, მაგალითად, „უცნაური სურვილი", მე პოეტის აღსარებად მესახება,

და ეს არც უნდა იყოს გასაკვირველი. ჩემის აზრით, ამ ციკლში მიაღწია სიმონ ჩიქოვანის პოეტურმა ენამ ზენიტს:

უეცარად ომში მიხმეს,
მახდვრად იყავ,
ლოყაზ ჰკრიფდი, ვინანე.
მსხმოიარე ვენახი ხარ სიყრმის,
ვერ გიპოვე, სიმძიმილი ვინამე.

მე დავრახტე ჰუნე მალი,
დამეფუშა ჩრდილოვანი კარავი.
გადმომხედე, შეიფუთნე შალით,
განშორების ქამია თუ ვარამი.

ნ,ამება სამაია,
ივერიის ღვთისმშობელის ბაია.
შენი თვალი ღია სამარეა,
შენი კაბა ჭრელი ჭიამაია.

გამაყოლე ტურფა ლანდი,
ყივჩაყივით თუ მეტოქემ ამკაფა.
გამონახე ჩემი მუზარადი,
ჩააწვეთე შენი ცრემლი კამკამა.

მოძმეს მიეც სასოებით,
მუზარადით შესვას ჩემი ვარამი.
გამაგონე ლოცვა განშორების,
დამაფარე ივერიის ალამი.

სიმონ ჩიქოვანისათვის დამახასიათებელია ფეროვანი ხილვები. მისი სტრიქონი „ხმა მოხატულია“, მისი სახეები ფერწერულია: „ფეხებმორთხმული ასი ასკილის, ასი ზაფრანის

მწვავედა იერი“, ან: „და მომეჩვენა წითელ-ყვითელი ტყეში შეჭრილი ცხენების რემა“, ან: „ფოთლებში თრთოდა უფლის თითები და ჩირაღდნებში ჩანდა გომბორი“... თვალისმომჭრელი და დამაბრმავებელი სახეებია...

ოსტატის ხელით შეზავებულ ფერებსა და ძვირფას თვლებს არასოდეს დაეკარგებათ ელვარება...

1967

„ჟამი — მოსული დაღლილი მხრებით...“

1963 წლის ზაფხულში არჩილ სულაკაურმა თუშეთში სამოგზაუროდ მიგვიწვია: ნოდარ ებრალიძე, სარგის ცაიშვილი და მე. ეს იყო ამაღელვებელი და მძაფრი შთაბეჭდილებებით აღსავსე მოგზაურობა. ჩვენი მეგზური იყო დარბაისელი ვაჟკაცი, აწ განსვენებული ლევან ციხელიშვილი, რომელმაც ცხენებიც გვიშოვა და ჩვენი მეგზურობაც იკისრა. პირველი საოცრება იყო შავი ფიქალით აწყობილი დართლო... ჩვენ ვერ ვმალავდით აღტაცებას და მაშინ არჩილმა ღიმილით გვითხრა: ახლა მაინც მეცით პატივი, ხომ ხედავთ, რა კუთხის შვილი ვარო.

ეს იმიტომ გავიხსენე, რომ არჩილ სულაკაურისათვის ყოველთვის უცხო იყო კუთხური მიკერძოებისა და განსაკუთრებულობის გრძნობა. მეტიც, — იგი ათვალისწუნებით შენიშნავს ამგვარი გრძნობის უმცირეს გამოვლინებასაც კი, რომელშიც, სავსებით სამართლიანად, ეროვნული და ინტელიგენტური უმწიფრობის ნიშანს ხედავს (რა თქმა უნდა, ამას ხელი არ შეუშლია არჩილისათვის სევდანარევი სიყვარულით ეთქვა ჩვენთვის, როცა ფარსმაში ბალახმორეული სახლის წინ შედგა: ეგ არის პაპიჩემის სახლიო. ან როცა ეღდან უკანმობრუ-

ნებულები სავსებით დაცარიელებული გირევის დიდებულ და მშვენიერად შენახულ კოშკს შევცქეროდით, სიამაყით აღნიშნა: რა ხელმა შექმნა ასეთი სილამაზეო)...

მე ვფიქრობ, ასეთი თვალსაზრისი, როგორც ბუნებრივი განცდა, ჩვენი დროის მონაპოვარია, მონაპოვარია იმ ხალხისა, რომელიც საქართველოს დედაქალაქში აღიზარდა და ჩამოყალიბდა გარკვეული მოქალაქეობრივი მრწამსისა და ეროვნული თვითცნობიერების მატარებელ თაობად.

ცხოვრებით და მოქალაქეობით არჩილ სულაკაური დედაქალაქის მკვიდრია. მე კარგად მახსოვს მისი ძველი სახლი მტკვრის პირას, ერთმანეთზე მიჯრილი კიბეებითა და ღია აივნით, რომელიც მდინარეს გადაჰყურებდა. ამ აივნიდან კარგად ჩანდა მთაწმინდა, ხოლო დასავლეთით — დაფიონით განათებული დასალიერი (სხვათა შორის, ამ აივანზე 25 წლის წინათ არჩილს, მუხრან მაჭავარიანს, გივი ძნელაძეს, რევაზ თავარაძეს და მე სურათი გადაგვიღო არჩილის ძმამ კარლო სულაკაურმა. ეს სურათი ჩვენთვის იმითაც არის აღსანიშნავი, რომ ყველას რამენაირი პოზა უნდა მიგვეღო... და დღეს სურათიდან გვიცქერის ხუთი ჭაბუკი, რომელთა ხელოვნური მიმოხრა ოდნავადაც ვერ ფარავს მათ ნამდვილ ხასიათს). შესასვლელი კარის მოპირდაპირე კედელზე ორკუბიანი აქლემის ბარელიეფი ეკიდა (კარლო სულაკაურის გაკეთებული), ჩემი სიჭაბუკის ამ მშობლიური სახლის ღერბი, ამ ოჯახის უფროსთა გამძლეობისა, ხოლო მისი შვილების ჭირთა მძლეობის სიმბოლო. მეორე ოთახში იდგა საკმაოდ დანჯღრეული დივანი, რომელზეც არა ერთი და ორი ღამე ტკბილად გამითევია. აქ იმართებოდა ჩვენი დაუმთავრებელი საუბრები პოეზიაზე, კაცთა რა-

ობაზე, მომავალზე... აქვე ვისმენდი არჩილის მომნუსხველ „მოთხრობებს“ მის უცნაურ ნაცნობებზე...

აშკარაა, რომ არჩილ სულაკაურის ზოგიერთი მოთხრობა ამ ძველი პერიოდის შთაბეჭდილებებიდან არის შეძერწილი. მაგრამ ჩემთვის ისიც ცხადია, რომ ეს შთაბეჭდილებანი უაღრესად ძუნწად, შთაგონებისა თუ განსჯის ხანგრძლივი გვირაბების გავლით ჩაიწურა ხელოვანის ნაწერებში, რომელთაც იმდენადვე ამჩნევია პირვანდელ ხილვათა კვალი, რამდენადაც საკუთრივ შემოქმედის ძალუმი ფიქრის ტვიფარი.

არჩილ სულაკაურს მახვილი თვალი აქვს. ეს თვალსაჩინოა მის პროზაში (განსაკუთრებით ეს ითქმის დეტალებზე, რომლებიც საგანთა და სიტუაციათა აღწერილობას ეხება), მაგრამ არამარტო პროზაში. იგი იშვიათი მთხრობელია და ბევრი მისი ნაამბობი მინიატურებივით გრჩება მეხსიერებაში...

არჩილ სულაკაურის ნაამბობიდან მახსოვს: შავი ზღვის რომელიღაც აგარაკზე მან მოიჩვია ბეღურები და მათ შორის შენიშნა კოჭლი ბეღურა. ამ კოჭლ ბეღურაზე, მის ხასიათზე, ქცევასა და ჭკუაზე დიდხანს მელაპარაკა. და ეს უაღრესად საინტერესო იყო.

აგრეთვე შავ ზღვაზე (ახლა უკვე სხვა ადგილას და სხვა დროს) მან შენიშნა, რომ თოლიებს დასდევდნენ რომელიღაც ფრინველები, და რა მიეტევებოდნენ, იმავ წამს თავს ანებებდნენ. იგი დაინტერესდა, მკვიდრთა შორის გაიკითხა და აღმოაჩინა, რომ თურმე ეს მიმტევებელი ფრინველები თოლიების ექსკრემენტებით — მოუნელებელი თევზებით — იკვებებოდნენ...

მე ვფიქრობ, სწორედ დაკვირვების ამ განსაკუთრებულმა მიდრეკილებამ მიიყვანა არჩილ სულაკაური პროზასთან.

პროზა, როგორც ერთი ფილოსოფოსი ამბობს, პოეზიასთან თავაზიან ბრძოლაში იბადება და დგინდება. „ბრძოლის“ ამ ხელოვნებას შესანიშნავად ფლობს არჩილ სულაკაური, რომელსაც ერთსა და იმავე დროს მოპირისპირე „ლაშქართა“ მეწინავეთა შორის ვხედავთ ხოლმე. „თავის დროზე იგი ერთიანად განუდგა პოეზიას, ოღონდ ლექსი ყოველთვის ცოცხლობდა მის გულში რაღაცნაირი მეტაფიზიკური სიჯიუტით“ (ოტია პაჭკორია). 1975 წ. არჩილმა გამოაქვეყნა თავის ლირიკულ კრებულთაგან საუკეთესო — „ოთხივე მხრიდან“, რაც მისი ნიჭის ცხოველმყოფლობასა და აღმავლობას გვიდასტურებს. ეს ლექსები მათთვის ბოძებულ შესაძლებლობათა საზღვრებში გასრულებულ და მოწიფულ შემოქმედებას გვიცხადებს. ამ წიგნიდან გვიცქერის სერიოზული და შესაძლოა, ოდნავ დაღვრემილი სახე პოეტისა, რომელიც თვით უკიდურესად პირქუში ხილვების წიაღაც ინარჩუნებს მამაკაცურ სილბოს, ნებისყოფასა და ქმედების ხალისს...

ხანდახან,
როცა მიმაგდებს სევდა
და ეჭვისაგან ვარ დაშრეტილი,
მღვრიე ნისლიდან,
როგორც მხედარი,
გამოდის ხოლმე ჩემი შატილი.
ნისლში ჩნდებიან:
ჩემი გირევი,
ჩემი უშგული
და ჩემი გრემი,
და ჟამი,
როგორც ნანადირევი,
მოაქვთ მაღალი,
დაღლილი მხრებით...

არჩილ სულაკაური 50 წლისაა. ეს არ არის ცხოვრების შუადღე, როგორც ხშირად ამბობენ ხოლმე „უპასუხისმგებლო ოპტიმიზმით“ გამსჭვალულები. მაგრამ შემოქმედისათვის ეს ხანა ხვავრიელი შემოდგომის ალოა, ალო დათესილის მომკისა და ჭირნახულის მოწევისა. უკან არის მოტოვებული შრომით, წვალებითა და აღგზნებული ფიქრით გაბრწყინებული სიჭაბუკე, ხოლო წინ უკვე ძალიან ახლოს მომდგარი თოვლიანი მწვერვალებია...

მე მინდა დავამთავრო იმით, რითაც დავიწყე: თუშეთში მოგზაურობისას, ეღოში, თოვლიან ფერდობზე არჩილმა იპოვნა ერთადერთი, პაწაწკინტელა, უცნაური ფერის ყვავილი, აღელვებულმა დაგვიძახა და შეყინულ ლეღმაზე დაყრდნობილი დიდხანს ათვალიერებდა ქათქათა სითეთრეში ცისფრად მოკიაფე ამ ერთიბეწო ყვავილს...

ეს ხილვა იყოს შენი მომავალი ძიებებისა და გამარჯვებების თანამგზავრი, ჩემო მეგობარო!

1977

ანა კალანდაძის პოეტური გზა

1

როგორიც არ უნდა იყოს პოეტის გზა — იგი სიღრმისა და სრულყოფისაკენ მიდის. სიღრმისაკენ იგი მიდის გარემოს, სიცოცხლისა და თავისი გულის ღრმად დაფარული ზრახვებისა და ინტუიციების მოაზრების გეზით, ხოლო სრულყოფისაკენ — მათი დიფერენცირებისა და ექსპრესიის მეტი სისრულის მიმართულებით. დიდ და მაღალ პოეზიას ორი ფაქტორი განსაზღვრავდა და განსაზღვრავს მუდამ: პოეტის მიერ გარე და შინა სამყაროს წვდომის ორმხრივობა, სადაც ისინი შემოქმედების პიროვნული ტემპერამენტის შესაბამისად ნაირფეროვნებისა და პროპორციის უთვალავი ვარიაციებით ერწყმიან ურთიერთს. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ლექსსა და პოეზიაში დომინირებდეს პოეტის თვალთახედვის რომელიმე ერთი მხარე — გარე ან შინა სამყაროსადმი განსაკუთრებული ინტერესით მომართული, მაგრამ გამორიცხულია ერთ-ერთი მხარის სრული იგნორირება.

თანადროული ლირიკა, რომელსაც სამართლიანად უწოდებენ მედიტაციურ პოეზიას, გარდასული ეპოქების ლირიკისაგან განსხვავებით (სადაც ლირიკა, როგორც ტერმინი, მიგვა-

ნიშნებს პოეზიის ამ დარგის მუსიკისაგან წარმოშობასა და მასთან კავშირზე), პოეტური წვდომის ორ უკიდურეს პოლუსს შორის მოქცეულ გრძნობათა და აზრთა უზარმაზარ აგლომერატს მოიცავს. იგი საჩინოდ წარმოგვისახავს უზარმაზარ მრუდს ადამიანის სულის იდუმალი მიმოქცევებიდან კაცთა ცხოვრების კონკრეტულ სურათებამდე, რაშიც ორგანულად არის ჩაწურული ახალი მსოფლიოს ინტერესების უსაზღვრო მრავალნაირობა: ბრძოლა და შენება, ომი და მშვიდობა, წარსული და მომავალი. ყველაფერი ეს თანადროული ლირიკის საგანი და სარბიელია. ამ ორ პოლუსს შორის, რომელთა გათიშვა პრაქტიკულად შეუძლებელია, ყალიბდება და მოძრაობს ყოველი პოეტი თავისი შინაგანი ბუნებისა და მისი განვითარების შესაბამისად.

2

ანა კალანდაძის პირველი ლექსების გამოქვეყნების თარიღი ომის მიწურვისა და მისი დამთავრების ხანას დაემთხვა. ამ დროის ქართული პოეზიის საერთო ტონი დეკლარაციული იყო და დიდი პოლიტიკური მოვლენების განცდისა და გამოსახვის პათოსით იყო მომართული. ეს გარემოება ერთფეროვნებისა და მხატვრული პროდუქციის ნიველირების საფრთხეს შეიცავდა, ვინაიდან დავიწყებული იყო პოეტური აღქმის სხვა ასპექტები.

ანა კალანდაძის მედიტაციურმა ლირიკამ ერთბაშად ამოავსო ის ცარიელი ადგილი, რომელიც ომისდროინდელი ქართული პოეზიის ინერციით სვლამ დატოვა. გაზეთების და ჟურნალების ფურცლებიდან გამოიხედა დაფიქრებულმა სახემ,

რომელმაც უცებ დაგვაჯერა თავისი პოეტური ჰვრეტის უშუალობასა და სიძლიერეში და თავისი ტექნიკური ოსტატობის სიმწიფეში.

ჩვეულებრივ, პოეტი, დასძლევს რა განვითარების საწყის პერიოდს, როდესაც იგი „გამოუთქმელის პათოსითაა“ შეპყრობილი, გარე სამყაროსთან მიმართებაში ეძებს თავის მისწრაფებათა გამოხატვის საშუალებას და ამნაირად მის პირველ ცდებში ემბრიონალურად უკვე ჩნდება ინტერესების ის სფერო, რომელსაც შემდგომ, საკუთარი ტემპერამენტის შესაბამისად ზრდის და აფართოებს შემოქმედი. ანა კალანდაძის პირველ ლექსებში მხოლოდ ნაწილობრივ შეიმჩნეოდა პოეტური ექსპერიმენტების კვალი. იგი იმთავითვე საკუთარი თვალთახედვისა და მსოფლშეგრძნების მქონე. ხელოვნად შემოვიდა ჭართულ პოეზიაში. მართალია, 1945—46 წელს დათარიღებული ლექსების ნაწილი თანადროული პოეტური ტრუიზმების მასალაზეა აგებული (ზოგჯერ ისინი მხოლოდ თემის სივრცობრივი გაფართოების მიზნებს ემსახურება) და მათში გამჟღავნებული არ არის პოეტისათვის ნიშანდობლივი განცდების კომპლექსი, მაგრამ ამავე წლებშია დაწერილი ლექსები, რომლებიც ერთგვარი ლოდსაკიდურებია ანა კალანდაძის პოეზიის მთლიან შენობაში. ამ ლექსებში თვალნათლივა ჩანს პოეტური წვდომის არსებითი მნიშვნელობის სიღრმისეული ელემენტები, რომლებიც პოეტის ციკლური გზის დასასრულზე სრული სისავსით გამჟღავნდნენ და ხორცი შეისხეს.

ციკლურს ვამბობთ იმიტომ, რომ ყოველი პოეტის შემოქმედება შინაგანად გარკვეული სტრუქტურის შემცველია. იგი გარკვეული ნიშნების მქონე მთლიანობად ამოიზრდება

ხოლმე, რომელიც ხშირად ასეთსავე ციკლურ მთლიანობადაა დანაწევრებული. მთლიანი სტრუქტურის გარეშე არ არსებობს არც ერთი ხელოვნება და მათ შორის პოეზია. ამ მთლიანობის უმცირესი ერთეულია ლექსი, რომელიც თავისი ბუნებით ერთიანი და დაუშლელია და როგორც ასეთი, მკვლევართა ქიმიურ ანალიზს არ ექვემდებარება. „ნაწარმოების სტილის მთლიანობითი ხასიათი, მთელი სიტყვიერი აგებულების იმანენტური სიმბოლიზმი შესაძლებლობას არ იძლევა გამოვყოთ მისგან ნაწილები, ელემენტები ან შრეები. ამიტომ ჩვენ ვამჯობინებთ გამოთქმას — ასპექტები, რამდენადაც იგი ნაწარმოების მთლიანობასაც გულისხმობს და იმასაც, რასაც მკვლევარი ყოველი ასპექტის განხილვისას თითქოს ამ მთლიანობიდან გამომკვირალსა ხედავს“ (ვერლი. გვ. 129).

ანა კალანდაძის პოეტური გზის დასაწყისში ყურადღებას იპყრობს 1945 წლით დათარიღებული ლექსი „თქვი, ჭია-მარია“, რომელიც, ჩემის აზრით, კარგად გამოხატავს პოეტის სპეციფიკურად ორიგინალურ მსოფლშეგრძნებასა და მხატვრული ექსპრესიის თავისებურებას:

ვარდთ შემოუნახავთ წვეთები წვიმის,
გზაც ნაწვიმარია.
მე ვთბები მზეზე, ვით უდაბნოს მწირი —
და ჭია-მარიას,
ვუმზერ ჩემს მუხლებზე დაჩოქილს მუხლებით —
ყვავილის სადარს.
რატომ არ დასველდი, თუ წვიმდა წუხელი,
გეძინა სადა!
თქვი, ჭია-მარიავ, სით მიგიხარია,
თქვი, ჭია-მარიავ!
. . . . . .

ვარდთ შემორჩენიათ წვეთები წვიმის,
გზაც ნაწვიმარია . . . .
დავდივარ ბაღში, ვით უდაბნოს მწირი,
და ჰია-მარია
ვინ იცის, სად არის

პოეტურ ნაწარმოებში ორ განზომილებას გამოარჩევენ. პირველი გამოხატავს ურთიერთმონაცვლე ნაწილების თანამიმდევრობას, მეორე — ერთდროულად გამოჩენილ სხვადასხვანაირ კომპონენტთა სიმრავლეს. ორივე განზომილება წარმოდგენილია უერთმანეთოდ და ორივე ერთად ნაწარმოების სტრუქტურის შინაგანი მთლიანობის გამოხატვას ემსახურება.

როგორია ურთიერთმონაცვლე ნაწილების თანამიმდევრობა ამ ლექსში? — პირველი ნაწილი ემპირიული სამყაროს ერთ სურათს, თითქოს გამადიდებელი შუშით დანახულს წარმოგვისახავს. ეს არის ნაწვიმარი გზა და წვიმის წვეთებით დაცვარული ვარდი. ეს ვარდი ზედ მკითხველის თვალებთანაა მოტანილი, როგორც რაღაცის ვეებერთელა სიმბოლო (წინაალმდეგ შემთხვევაში ჩვენ ვერ გავარჩევდით მასზე შერჩენილ წვეთებს).

მეორე ნაწილში ჩვენ ვხედავთ თავათ მჭვრეტელს, რომლის ვიზუალური დამკვირვებლობა განსაცვიფრებელია — იგი თავის მუხლებზე მუხლებით დაჩოქილ ჰია-მარიას უმზერს და ეს პატარა მწერი ყვავილის მსგავსია. უნდა აღინიშნოს, რომ ჰია-მარიას კიდურები დამუხლულია კაცის მოკეცილი ფეხის მსგავსად (შეადარე ხოკუსაის სურათს „ჰრიჟინა ხურმის ნაყოფზე", სადაც ეს შეუმჩნეველი მწერი მთელი თავისი სომატური ნიშანდობლივობით არის წარმოდგენილი). მესამე ნაწილი ამ მწერისადმი მჭვრეტელის მიმართვას შეიცავს. მეოთხე

ნაწილი ოდნავი ცვლილებით იმეორებს პირველს, ხოლო მეხუთე — მეორე ნაწილის სტატიკური სურათის საპირისპიროდ, დინამიკურ სურათს იძლევა კითხვითი ხასიათის დანასკვით.

ამ ლექსში წინა პლანზე წამოწეული წვიმის წვეთებით დაცვარული ვარდისა და ნაწვიმარი გზის ფონზე, უდაბნოს მწირივით მზეში მჯდარი სუბიექტია გამოსახული, რომელსაც მუხლებზე მუხლებითვე დაჩოქილი ჭია-მარია უზის. ლექსში წარმოსახული ეს თვალსაჩინო და მეტად ფეროვანი სურათი იშვიათი დამაჯერებლობით არის ნაჩვენები, რასაც ხელს უწყობს ბრწყინვალე დეტალიზაცია. მაგრამ ამ ლექსში თვალსაჩინოდ და კონკრეტულად გამოსახულ საგნის გარდა, უხილავი საგანიც იგულისხმება. ეს არის წუხანდელი წვიმით განბანილი წმინდა, შეუბღალავი სამყარო.

პირველივე ნაწილში მინიშნებულია დასაზღვრულისა და უსაზღვროს იგივეობა — ვარდთან ერთად ნაწვიმარი გზაცაა გამოსახული, როგორც სივრცეში უსასრულო განფენილობის სიმბოლო. ჭია-მარია „უთვალავი ფერით“ მორჭმული, წმინდა და უსასრულო სამყაროს მიკროხატია. და ვითარცა მისი სული — უსასრულობასავე მიელტვის. ლექსის მეოთხე და მეხუთე ნაწილი მრავალწერტილითაა გამოყოფილი, რაც სტატიკური სურათის დინამიკურით შეცვლის გამოა გაკეთებული. მრავალწერტილი დროის გასვლის ნიშანია და ამ დროში ჭია-მარიას გაფრენა იგულისხმება.

ყურადღება უნდა მიექცეს იმასაც, რომ ლექსში გამოსახული სუბიექტი პოეტური მედიტაციისათვის ხელსაყრელ სიტუაციაშია ჩაყენებული, იგი აბსოლუტურად გამოთიშულია სოციალური ხასიათის გარემოცვისაგან და მარტო არის დარჩე-

ნილი ღამეული წვიმით განბანილ და დილის მზეში მთელემარე ბუნების პირისპირ. იგი მზეზე თბება, „ვით უდაბნოს მწირი“. ეს „უდაბნოს მწირი“ — ღრმა დაუნჯების, სიმყუდროვისა და გარინდების განწყობილებას ქმნის ლექსით გახსნილი სურათის შიგნით, რის გამოც უცნაურად აღარ გვეჩვენება ჰია-მარიას ჰვრეტით გართული სუბიექტის შესიტყვება ამ უჩინო მწერთან: „რატომ არ დასველდი, თუ წვიმდა წუხელი, გეძინა სადა!“.

ამ ლექსში გამოხატულია სამყაროს მშვენიერების ხილვის და მოკარების ნეტარი წუთის განცდა, რომელსაც წარმავლობის გამო მშვიდი სინანულის იერი დაჰკრავს. მაგრამ მე არ ვფიქრობ, რომ ამ ლექსის ასეთნაირად ახსნა ამომწურავი ან, მითუმეტეს, ერთადერთი იყოს. ლექსის იეროგლიფი სიმბოლიური მნიშვნელობისაა და ყოველთვის რაღაცნაირ იდუმალ ჭეშმარიტებაზე მიგვანიშნებს.

წიგნში „ლექსის სტუდია“ ილია სელვინსკი წერს: „ლირიკის ბუნება გამადიდებელი შუშის მსგავსია. მას მისწრაფება აქვს მნიშვნელობა მიანიჭოს უწვრილმანეს დაკვირვებასაც კი. პოეტ ნედაგონოვს აქვს ასეთი სტრიქონები:

И два жука, как два Атланта
Тащили в норку шар земной.

აქ მხოლოდ ასოციაციების თამაშია მოცემული და მეტი არაფერი... მაგრამ განა ჩვენ რაღაც კოსმოსურის, სამყაროულის შეგრძნება არა გვრჩება? განა არ გვეჩვენება, რომ აქ ნართაულად მინიშნებულია რაღაცნაირი გრანდიოზული განზოგადება?“ (გვ. 147).

ეიმანი წერს: „ყველა ხელოვნება სიმბოლოთა ერთობლიო-

ბაზეა დაფუძნებული. მუსიკა, სიტყვიერება, ფერწერა ვარაუდობს განყენებულ ცნებათა არსებობას, რომლებიც საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობენ. მაგრამ, როცა მათ ხანგრძლივად სწავლობ და კარგად ფლობ — ისინი ჩვენზე მომართული გამადიდებელი შუშის ან მიკროსკოპის მსგავსად მოქმედებენ“ (იუნესკო. 1961, ივლის-აგვისტო).

3

მასალა, რომლის მეშვეობითაც გამოხატავს თავის თავს პოეზია — ეროვნული ენაა. პოეტური ფორმის ეს პირველადი მასალა უაღრესად განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგების ასეთივე მასალისაგან. ფერწერისა და მუსიკისათვის სპეციფიკურია უნივერსალური ენა (idioma universalis), რაც მათ ფორმაში მჟღავნდება; იგი პასიურია და ნაციონალური ჩარჩოებით არ არის შეზღუდული, მაშინ, როცა ენა ნაციონალური გონის უშუალო და უმთავრესი გამოვლინებაა. სწორედ ამიტომ „რომელიმე ერის ენის სული მისი ლიტერატურული შემოქმედების სულიცაა აგრეთვე“ (ჰერდერი).

ენა ერთდროულად წარმოადგენს მასალასა და იარაღს, აქედან ცხადი ხდება, რომ იგი პოეტური ნაწარმოების უბრალო შრეზე ან ასპექტზე მეტი რამ არის. პოეტური ენის მიხედვით შეიძლება შემოქმედის მსოფლშეგრძნებასა და თვით მსოფლმხედველობაზე მსჯელობა და პოეტის მიერ ამ ერთადერთი მასალისა და ერთადერთი იარაღის ფლობის ხარისხი უშუალოდ ასახავს მისი შემოქმედების სიმცირესა თუ სიდიადეს.

ენისადმი პოეტის დამოკიდებულებას განსაზღვრავს დროის ფაქტორი, პოეტის შინაგანი ბუნების თავისებურება და

ენის ისტორიის სპეციფიკა. რუსთაველიდან ბარათაშვილამდე ქართული პოეტური მეტყველების ინდივიდუალური სტილის ნაგულისხმევი და შინაგანად თანამდევი ენობრივი ანტეცედენტი ძველი ქართული იყო. ხსენებული პოეტების ინდივიდუალური მეტყველების სტილი ენის ამ წინამორბედი გარემოებისაგან გადახრის მასშტაბით იყო გაპირობებული. XIX საუკუნეში, ისტორიული პირობების გამო, გადახრის ეს ამოსავალი წერტილი ან საფუძველი შესუსტდა და იგი ნაწილობრივ ეთნო-მეტყველებამ დაიკავა.

XX საუკუნის ოციან წლებში გამოქვეყნებული ლირიკული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი იყო ძველი ქართული ენის მდიდარი კულტურის თითქმის სრული იგნორაცია. მხოლოდ თანდათან, უკვე ოცდაათიან წლებში, „მიწასთან დაბრუნების“ ცნობილი ლოზუნგის შემდეგ, პოეტურ ენას დაუბრუნდა ეროვნული იერი. მაგრამ იგი ჯერ კიდევ შორს იყო რუსთაველის, გურამიშვილის, საბასა და ბარათაშვილის პოეტური მეტყველების ენობრივი უნივერსალობისაგან.

ასე თანდათანობით აღსდგა და ძალმოსილების ბუნებრივ საზღვრებს მიაღწია (განსაკუთრებით გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების მეორე პერიოდში) ქართული პოეტური მეტყველებისათვის ნიშანდობლივმა ენობრივმა ანტეცედენტმა, რომლის გარეშე XX საუკუნის ჩვენი პოეზია ენობრივი ექსპრესიის თვალსაზრისით უნივერსალობამდე ვერ ამაღლდებოდა.

ანა კალანდაძემ იმთავითვე სწორი გეზი აიღო; მიუხედავად იმისა, რომ მისი პოეტური სიტყვა ჩვენი საუკუნის ქართული პოეზიის ნაშიერია, იგი არ მოიზღუდა ვიწრო ფარგლებით, მისი სტილი, ენობრივი თვალსაზრისით, განაყოფიერებულია

ქართული პოეტური კულტურის ათასხუთასწლოვანი ტრადიციით და ამას პოეტი შეგნებულად აკეთებს. მის საუკეთესო ლექსებში ყოველთვის იგრძნობა შინაგანად თანამდევი ანტეცედენტი, რომელიც მიგვანიშნებს, რომ ეს ლექსები ხანგრძლივი ისტორიის მქონე ენისა და პოეტური კულტურის ბაზაზეა შექმნილი. აქედან მოდის მისი ლექსების კლასიკური სიცხადე და ორგანიზებულობა. მაგრამ ამავე მოვლენამ დაბადა ცრუ შეხედულება, თითქოს ანა კალანდაძის პოეტურ მეტყველებას გაუმართლებელი არქაულობა ახასიათებდეს, რომ თითქოს ამ ლექსების ენა თანადროული არ იყოს და, ამდენად, ყავლგასული და მიუღებელი იყოს ამგვარად წერა. ამ აზრზე მდგარ ლიტერატორებთან და მკითხველებთან შეკამათებისას ირკვეოდა, რომ მათ სწორად არ ესმოდათ სასაუბრო ენისა და პოეტური ენის დამოკიდებულება და აქედან გამომდინარე არქაიზმის საკითხი.

არქაიზმი, როგორც სტილური კომპონენტი, ყოველთვის იყო და იქნება ქართული პოეტური მეტყველების ერთ-ერთი უძირითადესი ინგრედიენტი, ქართულ პოეზიაში მისი კუთრი წონა აგრეთვე ყოველთვის უფრო დიდი იქნება, ვიდრე ჩვენთვის ცნობილი ენების პოეზიაში და ეს გამართლებულია ქართული ენის ისტორიისა და ქართული პოეტური მეტყველების ტრადიციის თვალსაზრისით. მსოფლიოში დღემდე არსებული ძველი კულტურის მქონე ხალხების შემოქმედთა შორის, ქართული ენის სპეციფიკური განვითარების გამო, მხოლოდ ქართველებს შეუძლიათ ათასხუთასწლოვანი პოეტური ტრადიციის ერთბაშად და რეალურად წვდომა და გამოყენება. ამიტომ აბსურდი იქნებოდა რომელიმე ორას ან სამასწლოვანი ან თუნდაც შვიდასწლოვანი პოეტური ტრადიციის მქონე ლიტე-

რატურაზე მითითებით და მიბაძვით არქაული ელემენტის არე შეგვეზღუდა ჩვენს პოეზიაში*.

ანა კალანდაძის ენა უგემოვნებო მკითხველზე არქაულობის შთაბეჭდილებას იმიტომ კი არ სტოვებს, რომ თითქოს ამ ლექსებში არქაული სიტყვები ან ფორმები მოჭარბებულად იყოს ნახმარი (ასეთი სიტყვა ძალიან ცოტაა: სით, ესრედ, რისად, ვლენან, კვალადაც, მოღვაწებდნენ, ვანი სულისად, მთათა ზედა, ცამან, მივდრკები, მითხრობს, ვითარცა), არამედ იმიტომ, რომ „სტილურ ფიზიონომიას მოკლებული, სასაუბრო ენის მიერ უზურპირებული" (ა. გაწერელია) ლექსების ფონზე სწორედ ასეთი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა დახვეწილ და ზოგჯერ არქაული ტონალობით შეფერილ ლექსებს, რომლებშიც, ამავე დროს, პოეტური ხილვების ისეთი სამყაროა წარმოსახული, რაც დაკვირვებასა და ერთგვარ გონების დაუნჯებასაც მოითხოვს.

ანა კალანდაძეს არ დასჭირვებია და ამიტომ არც გამოუყენებია ბიბლიური, მკვეთრი არქაიზმები, ისეთი, როგორიც ბარათაშვილთან გვხვდება დროდადრო. მან უპირატესად XX საუკუნის დიდი პოეტების მიერ დამუშავებული, უკვე მრავალმხრივად დაწმენდილი და ფსიქოლოგიურად მდიდარი თანადროული სიტყვის ტრადიციით ისარგებლა თავისი ღრმა რეფლექსიებისა და ინტუიციების გადმოსაცემად. ამავე დროს მან აღადგინა ძველქართული მედიტაციური პოეზიის ზოგიერთი ელემენტი და ეს გააკეთა იმიტომ, რომ მისი პოეტური ტემპერამენტისათვის იგი მახლობელი და ორგანული იყო.

* „არც ერთ ენას არ აქვს იმდენი შესაძლებლობა არქაიზმების თავისუფალი და უმტკივნეულო გამოყენებისა, რამდენიც ქართულ ენას" (შ. ძიძიგური, მწერლის ენა, 1957, გვ. 21).

ანა კალანდაძე შესანიშნავად ფლობს ქართულ ენას, რომლის ენობრივ-სტილური ნაირსახეობა კარგად აქვს შესწავლილი. იგი არა მარტო კარგად იცნობს ძველი ქართული ენის ძეგლებს და ჩვენს ძველ პოეტებს, არამედ ნაგემებიც აქვს მათი პოეტური დიდმშვენიერება. მან კარგად იცის აგრეთვე იმ განსაცვიფრებელი ფაქტის ღირებულება, რომლის მეოხებითაც თანამედროვე მკითხველს V საუკუნის ლიტერატურული ძეგლის გაგება და შეფასება შეუძლია. 1946 წელს, ერთ თავის ლექსს იგი შესაძლოა იმიტომაც სწერს, რომ ხაზი გაუსვას ქართული ენის ამ გასაოცარ თვისებას:

როცა სხივი განსასვენად
ყვავილების თეთრ გვირგვინებს
ეახლება და ყვავილი
საალერსოდ რტოებს გაშლის,
ყრმაი ერთი მიადგება უცხო სენაკს,
„— რაი გინებს?“
„— ხუცეს, გიწესს პიტიახში...“

პირველი ოთხი სტრიქონის მეორეულობა აქ ცხადია. ისინი დაწერილია „შუშანიკის მარტვილობიდან“ ამოღებული ლაკონიური დიალოგის გასარითმავად.

ძველი ქართული ენის სიძვირფასე, მისი ექსპრესიული ძალმოსილება და სტილური ბრწყინვალება და ბოლოს მისი უდიდესი ღირებულება ქართული კულტურისათვის საერთოდ, მკაფიოდ არის გამოხატული 1956 წელს დაწერილ უსათაურო ლექსში:

ოყალთოს კედლებს ადგას ნათელი:
აქ მოღვაწებდნენ დიდნი ქართველნი...
დღესაც გვირგვინი გვახურავს მათი.

აქ ყურს ესმოდა ძვირფასად მკული
ტკბილი ქართული — ცხოველი გული
ჩემი ქვეყნისა და შარავანდი.

საინტერესოა, რომ ლექსის ბოლოში გამოყენებულია გრამატიკული ტმესი (სხვათა შორის, ერთადერთი ანა კალანდაძის პოეზიაში), რაც უაღრესად დამახასიათებელია ძველი ქართულისათვის, რუსთაველისათვის, ხოლო მე-20 საუკუნე'ში გალაკტიონისათვის. ანა კალანდაძეს უხვად აქვს გამოყენებული „ზოგიერთი პარალელური გრამატიკული ფორმა, რომლებიც ძველი ქართული ენის კუთვნილებაა, მაგრამ სავსებით ეგუებიან თანადროული ენის სტრუქტურას" (შ. ძიძიგური, გვ. 22). ასეთებია: ნართანიანი მრავლობითის ფორმები (დიდნი ქართველნი, ო, ფიქრთა ჩემთა), მსაზღვრელ-საზღვრულის არქაული წყობა (ყრმაი ერთი), ემფატიკური ა (ვანქიქებათა), დაწყებითი ბრუნვის ფორმა (მზე ოკეანით ამოვა მძიმედ), ადამიანის სახელთა ძველქართულისებური ბრუნვა (ვისურვე დავით), არქაული კავშირები და სხვ.

ძველი ქართული ენის ელემენტი ანა კალანდაძის პოეტურ ენაში შემოდის, როგორც ერთგვარი მაორგანიზებელი ძალა და ინდივიდუალური სტილებრივი გადახრის სტაბილური საფუძველი. ეს ელემენტები კეთილშობილი სიძველის იერს და მომხიბვლელ განუმეორებლობას ანიჭებს მის პოეზიას და იგი თითქოს კლასიკურ სიმაგრესა და სურნელს უნარჩუნებს ანა კალანდაძის ლექსებს.

გარდა ამ ელემენტისა, ანა კალანდაძის პოეტური ენის მთელში საჩინოა ხალხური პოეზიის სტილური ასიმილირების

კვალი, რაც ექსპრესიული სისადავისა და ფეროვნების, აგრეთვე ხალხური ლექსის მეტრული სტრუქტურის ნიშნით იჩენს თავს. ლექსები „ყაყაჩოსა სიწითლითა“, „ჟუჟუნა წვიმა მოვიდა“ ფოლკლორული ფრაზეოლოგიზმით ხასიათდება. ხალხური პოეზიის ინტონაციას ამჟღავნებს მისი მშვენიერი „თქვი, არჯაკელო ხვიარა“, მაგრამ განსაკუთრებით ეს ითქმის ლექსების ციკლზე, რომლებიც გაერთიანებული არიან სათაურით „ფშაველში“. ეს ლექსები უკლებლივ ხალხური დაბალი და მაღალი შაირით არის დაწერილი, რითაც ხაზგასმულია მათი მეტრული სტრუქტურის ფოლკლორულობა.

ლექსების ამ ციკლზე გამოთქმული იყო მცდარი აზრი, თითქოს ისინი ვაჟა-ფშაველას პოეტური ენის იმიტაციას წარმოადგენდნენ. ეს აზრი პირველი შთაბეჭდილების არასწორი ახსნის მკაფიო მაგალითია. ლექსები მართლაც იწვევს ჩვენში ვაჟას ენის ასოციაციას, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ მათში ენობრივად რაიმე იყოს ვაჟაური — ეგ არცა ჰქონდა პოეტს მიზნად დასახული, — არამედ იმიტომ, რომ მათში წარმოსახული ეთნოსამყარო ვაჟას პოეტური სამყაროს სიმბოლური ხატი და საფუძველია, ხოლო ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში ეს უკანასკნელი და ვაჟას ენა განუყოფელია.

ლექსების ამ ციკლში ვაჟას პოეტური სამყარო მხოლოდ გეოგრაფიული ნიშნით შემოდის და აბსოლუტურად გაუმართლებელია მათ შორის ენობრივ ასპექტში იგივეობის რაიმე ნიშნის დასმა. პოეტური ენის ფორმირება გავლენებისა და იმიტაციის გზით დასაგმობია და ანა კალანდაძეს არც უცდია ამის გაკეთება.

ვაჟა-ფშაველას გენიამ ფშავ-ხევსურეთი ჩვენს წარმოდგენაში შემოიყვანა, როგორც მანამდე ქართველი მკითხველი-

სათვის უცნობი რომანტიკული და იდუმალი სამყარო და იგი სამუდამოდ დაამკვიდრა ჩვენს სულში. ამ სამყაროს განუმეორებელი მომხიბვლელობა ვაჟას პოეტური ენის ასეთმავე განუმეორებლობამ განამტკიცა და ანა კალანდაძის ლექსების ეს ციკლი მისი ინტიმური ხილვის პოეტურ რეალიზაციას წარმოადგენს მხოლოდ („მთავ ბუმბერაზო, მიიღე ჩემიც — სალამი გვიანი“) .

პოეტის ამ ლექსებში უხვადაა გაფანტული ფშავ-ხევსურეთის მთების, სოფლებისა და ყვავილების, ჩვენი სმენისათვის ზოგჯერ ნაცნობი კოლორიტული სახელები. პოეტს მხოლოდ რამდენიმე ისეთი სიტყვა აქვს ნახმარი (კეტრი, კოტორი, ძოღან, ლემადე, ყაჯარი, ჩუბარიკი), რომელთა ახსნა საჭირო იქნებოდა და ისინი ახსნილია სქოლიოებში. თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ფშაური“ ამ ლექსებში მხოლოდ ინტონაცია არის და ამას პოეტი აღწევს, ჯერ ერთი, ეთნოსოციალური ხასიათის წიაღსვლებით და, მეორე, — მთიელ ქართველთათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ფრაზეოლოგიზმით (ვაჟაო, ბიჭაუ, ქალავ, რაისთვის, არც რაი, ბატარას დაიცდიდია და სხვ.), რომლებიც დიდის ტაქტით და ზომიერებით აქვს გამოყენებული. სხვა მხრივ, ამ ლექსების ფრაზეოლოგიური მიმოხვრა და მსოფლშეგრძნება აბსოლუტურად ავტორისეულია.

უმთავრესი, რაც ანა კალანდაძის ენას ახასიათებს, არის ენობრივი უნივერსალიზმი. პოეტისათვის დიფერენცირებულია ქართული პოეტური მეტყველების ენობრივი სტილი, როგორც ისტორიულ, ისე ეთნოგრაფიულ ჭრილში. იგი უშუალოდ გრძნობს ქართული ენის სპეციფიკურ ბუნებას და აქედან გამომდინარე ყველა შესაძლებლობას, რომლებსაც რამე-

ნაირი ღირებულება შეიძლება ჰქონდეთ პოეტური თვალსაზრისით.

ქართული პოეტური მეტყველების ხანგრძლივი, მდგრადი ტრადიცია პოეტს იცავს ენობრივ ასპექტში თვითმიზნური ექსპერიმენტების უკიდურესობისაგან და ქვეცნობიერად კლასიკურ ზომიერებას უნარჩუნებს მას.

4

ანა კალანდაძეს აქვს, ჩემის აზრით, ერთი განსაცვიფრებელი ლექსი, დაწერილი 1953 წელს:

მათ გადაიარეს ცა პირამიდების,
ხეთა და მიდია...
ზღაპრული ურარტუ, ქართული მინდვრები,
კვლავ საით მიდიან?
რამდენი მწვერვალი გადავლეს უკლებლივ,
კვლავ ფეხქვეშ რაოდენ მწვერვალებს ითვლიან.
ღრუბლები... კვლავ საით მიდიან ღრუბლები?
რა ვიცი... მიდიან...

ლექსში გადმოცემულია დროის უსასრულობის განცდა, მაგრამ როგორ არის მიღწეული ეს?

დროის გასვლის აღმნიშვნელ, საწყის ორიენტირებად აქ გამოყენებულია ერთ-ერთი უძველესი ცივილიზაციის ფანტასტიკური არქიტექტურული ნაგებობა და წინა აზიის სამი, აწ უკვე გადაშენებული სახელმწიფოს სახელი. დროის სრბოლას ღრუბლების დენა ასახიერებს, რომლებიც მათ თავზე გულშეუძვრელი სიმშვიდით მოძრაობენ. ღრუბლების ეს მდი-

ნარება დროის მარადიულობის და კაცთა ისტორიული ცხოვრებისადმი გულგრილობისა თუ ინდიფერენტობის გამომხატველია. ღრუბლები იმავე სიმშვიდით დიან ძველი და ბრწყინვალე ცივილიზაციების თავზე, რომლებისთვისაც მათ რონინს დაღუპვა და დავიწყება მოაქვს, როგორითაც თითქოსდა მარადიულად დადგინებულ მწვერვალების თავზე. ღრუბლები კვლავ მიდიან და ეს მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ისინი ასევე დიოდნენ მანამდე, სანამ ისტორიული ცხოვრება გაჩნდებოდა ღედამიწაზე. მაგრამ საით მიდიან ღრუბლები, ანუ როგორია დროის ფატალური სრბოლის გეზი ჩვენ არ ვიცით (უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს ლექსიც ისეთივე კითხვითი ხასიათის დანასკვით მთავრდება, როგორითაც „თქვი, ჭია-მარია“, რადგან ორივეში კოსმოსური იდუმალების წინაშეა მჭვრეტელი სუბიექტი).

მაგრამ აქ მე სულ სხვა რამეზე მინდა გავამახვილო ყურადღება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დროის სრბოლის ორიენტირებად ამ ლექსში გამოყენებულია წინა აზიის უძველეს სახელმწიფოთა სახელები (ხეთა, ურარტუ...) და ეს შემთხვევითი არ არის. ანა კალანდაძის ბევრ, სულ სხვადასხვანაირი ლირიკული განწყობილების ლექსში ეს და მსგავსი ისტორიული სახელები, რომლებსაც ჩვენს კულტურასთან გენეტური კავშირი აქვთ, ხშირად ფიგურირებენ.

განვიხილოთ ლექსი „მე მივაშურებ ურარტუს ქვაბებს“, რომელშიც პირველყოფილი ადამიანის არსებობისათვის ბრძოლის ზოგიერთი მომენტია გამოხატული. ერთი ამ მომენტთაგანი თვალსაჩინოებამდე შემაძრწუნებელი დეტალითაა გადმოცემული და შეუძლებელია მასზე არ შევჩერდეთ:

ქარი გუგუნებს ქვაბის ჯართან თავგანწირული,
ხმა აქვს საზარი.
რათა უმწეოს დამცეს თავზარი,
ქვაბის სიღრმეში წვეთავს ყინული.

თანამედროვე ადამიანისათვის არაფერი არ იქნებოდა ისე ნიშანდობლივი პირველყოფილი ადამიანის ფსიქიკის საჩვენებლად, როგორც ქვაბის სიღრმეში დაცემული წვეთის ჩქამისაგან მოგვრილი შიში, ვინაიდან საფრთხეს იგი მოელის გარედან და არა გამოქვაბულის სიღრმიდან, რომელსაც თავს აფარებს. შესაძლოა, ეს დეტალი ჩვენზე იმიტომაც მოქმედებს ძალუმად, რომ იგი საერთოდ ადამიანისათვის დამახასიათებელი შიშის გრძნობის სწორი და ღრმა ანალიზის საფუძველზეა აგებული. ამრიგად, ეს ლექსი, მასში მოქმედი სუბიექტის შინაგანი ბუნების გასახსნელად — იგი პირველყოფილი, ველური ადამიანია — აბსოლუტურად არ მოითხოვს ისტორიული ხასიათის გეოგრაფიულ გარემოს. მიუხედავად ამისა, ეს გარემო ლოკალიზებულია — ლექსში პირველი პირით მოლაპარაკე სუბიექტი ურარტუს მკვიდრია.

ამგვარ სახელთა შეხვედრა ზოგჯერ იმდენად მოულოდნელია, რომ მკითხველი შეუძლებელია გაოცებული არ დარჩეს. ლექსში „ო, ეს ჭადარი“ ვკითხულობთ:

ო, ეს ჭადარი ასული ცამდე,
რძისფერი, როგორც ღვთისმშობლის ფეხი...
მდუმარე, როგორც ტაო და ჭალდე,
როგორც დუმილი ცისა და ქვეყნის.

კიდევ ერთ ლექსში გვხვდება მსგავსი სტრიქონი: „დუმს სასაფლაო ქვის ძეგლებით, ვით ძველი ქალდუ“. რაზე მიუთი-

თებს ზემოთ ჩამოთვლილი მაგალითები? — იმაზე, რომ ისინი უაღრესად ორგანული არიან პოეტის შინაგანი სამყაროსათვის. პოეტმა არა მარტო იცის, რომ ხეთა, ურარტუ და ქალდუ ქართველთა წინაპარი ტომების ისტორიული საცხოვრისია, არამედ ცოცხალ განცდაში აქვს ეს ცოდნა მოცემული. ეს განცდა იმდენად ცოცხალი და რეალურია მისთვის, რომ იგი პოეტური შედარების საფუძველი და ამოსავალი წერტილი ხდება. უშუალოდ დანახულის მდუმარების ხარისხი რომ განგვაცდევინოს, პოეტი მათ ზემოთჩამოთვლილ კონკრეტულ-ისტორიულ სახელებს ადარებს და არა პირიქით. პოეტისათვის ურარტუ, ქალდუ, ტაო და ქართლი ზღაპრული იდუმალებით მოსილი თვითმდგომი სიმბოლოებია და ისინი თავისუფლად შემოაქვს ლექსში, როგორც გარემომცველი ფონი და შედარების საფუძველი ყველაზე ინტიმური განცდებისათვის. ეს სახელები არა მარტო სიძველისა და იდუმალების ელფერით ეროსავენ ლექსში წარმოსახულ სამყაროს, არამედ — ქვეცნობიერად — მკითხველში ქართველთა ისტორიული მდგრადობის გრძნობასაც განამტკიცებენ.

ანა კალანდაძის ეს თვისება საინტერესო მსგავსებას ამჟღავნებს გაბრიელა მისტრალის პოეზიასთან, რომელშიაც ხშირად გვხვდება ინკებისა და აცტეკების მზე და ცა. მსგავსება შეინიშნება გარდასულის ინტიმურად განცდისა და მისი დიდი ღირებულების მოაზრების ხაზით. მართლაც, წარმოუდგენელი იქნებოდა დაგვეშვა, რომ თუნდაც მარტო პოეტური თვალსაზრისით ისეთი საინტერესო და უდიდესი კულტურული ღირებულების მქონე მოვლენა, როგორიცაა ხსენებული პოეტებისათვის ისტორიულად რამდენადმე მახლობელი უძველეს ცივილიზაციებთან კავშირი, მათი მსოფლშეგრძნების გარეშე

დარჩენილიყო და რაღაცნაირი გამოძახილი არ ეპოვა მათ პოეზიაში.

5

ანა კალანდაძის პოეზიისათვის დამახასიათებელია ბუნების პათეტიკური სიდიადით მოსილი სურათები. დიდებული პეიზაჟები, მდუმარე, ზოგჯერ უკაცრიელი ლანდშაფტები, რომლებსაც განუმეორებელ მომხიბლაობას სძენს რომელიმე ძველი ტაძრის სილუეტი ან მისი სახელის ხსენებისაგან მოგვრილი ხილვა. ამ სახელთა მაგიურობას კარგად გრძნობს პოეტი და ხანდახან ლექსის სათაურად მათი დასმით ცდილობს ერთგვარად მომნუსხველი შთაბეჭდილების შექმნას. ჩვენ ვკითხულობთ „ზედაზნიდან“, „იყალთოში“, „შიომღვიმეში“, „ბეთანიის გზაზე“ და ამ სახელთაგან აღძრულ უნებურ ასოციაციებს პოეტის მიერ ხილულ იდუმალ სამყაროში შევყავართ. მაგრამ ასეთი პეიზაჟები, ისევე როგორც მათ ფონზე გაელვებული ან მათ არსებით ხატად ქცეული ძველი ტაძრები და ამ ტაძრებთან მისასვლელი უკაცრიელი ბილიკები, საიდანაც უსასრულო სივრცის დანახვა შეიძლება, მარტო შთაბეჭდილების აღსაძრავად არ არის დახატული. ისინი ჯერ თითქოს სიმყუდროვით, დიდებამოსილებით და სილამაზით ეზიდავენ პოეტს, ამ ადგილების მშვიდი, გულისთქმისაგან განწმენდილი სუნთქვა თითქოს აქ, ოდესღაც მაღალსა თუ უზენაესზე გონდაუნჯებულ ბრძენმოძღვართა გარდასულ ყოფნაზე მიგვანიშნებს და ამრიგად, თითქოს გზას გვიკვალავს რაღაც უფრო ღრმასა და მნიშვნელოვანზე ჩასაფიქრებლად, ვიდრე ლექსში გახსნილი სურათის პირველხილვა იძლევა...

შიომღვიმეში

რკინის აივანს, მყუდრო აივანს
იშვიათად თუ ეწვევა კაცი.
სამაგიეროდ ნუშის და ცაცხვის
აქ ფოთოლცვენა ისე ხშირია...
ნუთუ ამ ფოთლებს ამ მღვიმეების,
ამ მარტოობის არ ეშინიათ!

აქ პეიზაჟის უდაბურება ბუნების ფერისცვალების ინტიმითაა ანაზღაურებული. „ფოთოლცვენა“ სიმბოლური აზრითაა დაყურსული და ფიქრების მშვიდი მდინარების ასოციაციას იწვევს. მარტოობა და მღვიმეთა სიბნელე შესაძლოა დაუნჯებული აზრისათვის ჩვეული გარემო იყოს და ამრიგად ლექსის საერთო ტონი, ჩვენთვის უხილავი სუბიექტის რაღაცნაირ იდუმალ განცდას გამოხატავს, რომელიც უფსკრულის სიღრმეში ჩახედვის მსგავსად, შეიძლება დაზღვეული არც იყოს შიშისაგან...

ანა კალანდაძის პოეზიისათვის დამახასიათებელია უაღრესად იმპოზანტური ხილვები:

ცლდიდან კლდეებზე, ხევით ხევებზე
ზღაპრული ქართლის...
შენც გოლიათი, მზეც გოლიათი,
კლდეც გოლიათი...
არა, შენ უფრო ძლიერი ხარ ამ ქვის დევებზე,
მწვერვალებზე რომ მოიხვიეს ღრუბელთა რიდე.
ო, ამ კლდეებში უგზოუკვლოდ ვიაროთ კიდევ!

ეს ლექსი მძვინვარე ენერგიით არის დატენილი, რაც რიტმული აქცენტუაციით და ბგერწერით ბრწყინვალედაა გადმოცემული. „შენც გოლიათი, მზეც გოლიათი, კლდეც გო-

ლიათი“ — ეს ძალუმად მფეთქავი პულსაცია მათშივე ზის — კაცში, მზეში და კლდეში და ისინი რაღაცნაირი პირველყოფილობით შემოდიან ჩვენს ცნობიერებაში. ამ პირველყოფილობას ლექსში ლანდშაფტის გრანდიოზულობა და არქაული მონუმენტურობა ჰქმნის — გოლიათური მზით განათებული ქვის დევები და მათ შორის, მათზე ძლიერი, თითქოსდა ბიბლიური ადამისა და ევას უგზოუკვლოდ ხეტიალი. ეს „უგზოუკვლოდ“ ხეტიალი — დახშული და ერთგვაროვანი სივრცისა და ამ სივრცეში მიზანდაუსახავი მოძრაობის გამო — დროის გარეშე არსებობის, დროის უძრაობის თუ გაქვავების შეგრძნებას იწვევს და ეს არის ამ ლექსის უძვირფასესი თავისებურება. ანა კალანდაძეს მახვილი თვალი აქვს. ლექსში ქართლის კლდოვანი პეიზაჟია გამოსახული. ქართლის პეიზაჟი მართლაც ყველაზე იმპოზანტური და არქაულობის შთაბეჭდილების აღმძრავია და ეს მომენტი გათვალისწინებულია აქ.

ანა კალანდაძის ლექსებში ხშირად გვხვდება დიდი მყუდროებითა და დუმილით დაყურსული მზიური და ღამეული პანორამები. ვარსკვლავებით დახუნძლული გულთამხილავი ცა, ნათელი მთვარის შუქით მოფენილი ველ-მინდვრები, შეღამებით ავსებული სივრცე, რომლის გულში, ყურს თუ დაუგდებთ, ცისა და ქვეყნის უცნაური მუსიკა ისმის და სინათლითა და სიჩუმით დამუხტული არე, რომელიც „გულთამკოდავი“ იდუმალებითაა დაყურსული.

აქ სიჩუმეა, მზე და სიჩუმე
გულთა მკოდავი...
ხეს უკაკუნებს, ხეს უვლის ირგვლივ
ჰრელი კოდალა...
და იმალება ქვებში ღამურა —

სატრფო ღამეთა...
ალაზნის ველზე ნათლის სვეტივით
დგას ალავერდი...
და როგორც ტყეთა მოუსვენარი
სული მშფოთავი,
ხეს უკაკუნებს, ხეს უელის ირგვლივ
ჭრელი კოდალა...

ეს ლექსი ეგრეთწოდებული „დიდი შუადღის“ ხილვის ავტორისეული ვარიაციაა. დიდი შუადღე — მზის ზენიტზე დაყუდების, მისი სისავსის სახეა, ხოლო ეს უკანასკნელი სიმბოლურად რაღაც მეტად ძლიერისა და დიადის უკიდურესი ინტენსივობის გამომხატველია. სპირიტუალურ პლანში ეს ლექსი ვიზიონერული ხილვის, დიდი გონისდაუნჯების ან ზეგარდმო შთაგონების ბუნებას ასახავს.

6

თანადროული ცხოვრების ბობოქარ და სწრაფადმედინ ვითარებაში ჩვენ ხშირად ვეღარ ვისმენთ იმ ხმებს, რომლებიც პოეტის შინაგანი სამყაროს მყუდროებასა და ღრმად დაუნჯების შედეგად აღიძვრება ხოლმე. ჩვენ გვავიწყდება, რომ პოეზიის სათავე ღრმადპიროვნულის, ადამიანის გულში ღრმად დაფარულის განცხადება ან აღსარებაა. „ცრემლისა და ღიმილის მსგავსად, შინაგანში აღძრულის გამოხატულებათა არსია ლექსი“ — გვეუბნება თაგორი. „შემოქმედების მამოძრავებელი მოტივი უნდა იყოს მისწრაფება, თავის ქმნილებაში გამოავლინოს საკუთარი შინაგანი ცხოვრების ნაწილი, რომლის სხვაგვარად, უამქმნილებოდ, ერთის მზერითა და მთელი სისავსით მოცვა შეუძლებელია“ (ქრისტიანსენი). „ხე-

ლოვანი უნდა მისწვდეს თავათ ფესვებს და შესვას სასიცოცხლო წვენი. მისი საქმე, მისი მოწოდებაა ზედმეტობა მოაძარცვოს ყველაფერს და ჩასწვდეს იდუმალ არსს“ (ეიმანი).

ამრიგად პოეტის შინაგანი განვითარების გზაზე დგება წუთი, როცა იგი მარტო რჩება თავის თავთან. გარეშე საგნები და მოვლენები იბინდება. შემოქმედის მზერა თავის თავზე და თავის შიგნით არის მიმართული. პოეტს თავისი სულის სიღრმისეულ შრეებზე გადააქვს ყურადღება და რეფლექსიისა და ინტროსპექციის გზით თავად იმ უაღრესად რთული შინაგანი განწყობილების ან მდგომარეობის მოაზრება სურს, რომლის მეშვეობითაც და რომლის საფუძველზეც აღიქვამდა იგი საგნებსა და მოვლენებს.

ანა კალანდაძის 1958 წელს გამოცემული კრებულის ბოლო ლექსი განსხვავებული შრიფტით იყო დაბეჭდილი, რითაც, როგორც ჩანს, ხაზგასმული იყო ლექსის განსაკუთრებულობა. იმავე წელს „მნათობის“ პირველ ნომერში დაიბეჭდა ლექსების ციკლი, რომელთანაც ორგანულ კავშირშია ზემოხსენებული ლექსი. უკვე იმ წელსვე, სავსებით სამართლიანად იყო შენიშნული, რომ ლექსების ეს ციკლი, სრულიად ახალი და მეტად საინტერესო საფეხურია პოეტის შემოქმედებაში“ („ცისკარი“, № 12. ნ. ჩხეიძე). ნოდარი იქვე განმარტავდა: „იმის შემდეგ, რაც დაიხატა პეიზაჟები, გაცოცხლდა ძველი, დაიწერა პორტრეტები, პოეტი თითქოს დარჩა თავის თავთან. აქ მხოლოდ საკუთარ თავზე, რწმენაზე, პოეტისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანზეა ლაპარაკი“.

ლექსების ამ ციკლში გამოვლენილია პიროვნებისათვის უდიდესი ღირებულების შემცველი თავისუფლების, სიდიადისა და მშვენიერების განცდა — იდუმალ, უზენაეს არსთან მი-

მართებასა და კავშირში. ადამიანში დაფარული ეს იდუმალი არსი ყოველი პიროვნებისათვის ჭეშმარიტი მოვალეობის განმსაზღვრავია, ურომლისოდაც ადამიანი დაჰკარგავდა თავისი ნამდვილი დანიშნულების აზრს. ამიტომ: „მე ვერ უარვყოფ იდუმალის დიდებულ სხივსა, თუ მიწის რისხვაც და ცის რისხვაც გადმოვა ჩემზე!“. არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ამ ლექსებით გაცხადებული განცდა თანამედროვე ადამიანისათვის დამახასიათებელი არ იყოს. ან თითქოს იგი მაინცდამაინც მისტიკური გამოვლინება არის. აინშტაინი გვეუბნება: „ყველაზე ღრმა და მშვენიერი ემოცია, რომელიც შეგვიძლია განვიცადოთ, იდუმალების შეგრძნობაა. იგია ყოველი ჭეშმარიტი ცოდნის წყარო. ვისთვისაც უცხოა ეს გრძნობა, ვინც გაძარცულია გაოცების ნიჭისაგან და არ ძალუძს განიცადოს გარინდების წმინდა თრთოლვა — იგი უსულო გვამია“ (გაიხსენე: „იდუმალების გზა დიდებული მომეცი ისევ, გამიხსენ შენსკენ“...). დროსა და სივრცეში გაფანტული ყოველი დიდი და სიმწიფეში შესული პოეზიისათვის ნიშანდობლივი იყო იდუმალის თუ უზენაესის განცდა და გამოწატვა, რომლის გარეშე რომელიც გინდა ეროვნული პოეზია სრულყოფილებას ვერ დაიჩემებს.

უნდა ითქვას, რომ ლექსების ეს ციკლი განსაკუთრებული მოვლენაა XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში და იგი ამ პოეზიის სიმწიფისა და სიმაღლის დამადასტურებელი ერთერთი ფაქტორთაგანია. რით არის აღსანიშნავი ეს ლექსები?

1. ქართული პოეზიის ტრადიციის თვალსაზრისით ანა კალანდაძე აღადგენს ძველი ქართული პოეზიისათვის დამახასიათებელ თვისებას, რომელსაც პირობითად უზენაესთან გაასაუბრება შეიძლება ვუწოდოთ. იგი სულ სხვადასხვანაირად

არის გამოვლენილი რუსთაველთან, გურამიშვილთან და ბარათაშვილთან და ანა კალანდაძის ლექსებს მხოლოდ ზოგადი ხასიათის მსგავსება აქვთ მათთან.

2. ანა კალანდაძის ამ ლექსებში აირეკლა თანადროული მსოფლიო პოეზიისათვის ნიშანდობლივი, ადამიანის სულიერების გულთაგულის, მისი ქცევებისა და ემოციების იდუმალი ცენტრის მოძიებისა და მოაზრების ტენდენცია და ამ აზრით, პოეტი ახალ ქართულ პოეზიას უნივერსალობის კიდევ ერთი, არსებითი ხასიათის შტრიხით ამდიდრებს.

3. ეს ლექსები ფილოსოფიურ-მედიტაციური პოეტური წვდომის ბრწყინვალე და უაღრესად ორიგინალური ნიმუშებია, რომლებშიც პიროვნების მიერ ღვთაების უშუალო განცდის ინტენსიობა უკანასკნელ ზღვარს აღწევს, და ეს განსაზღვრავს როგორც მათ თანადროულობას, ისე აუცილებლობას.

მე მივსდევ შენს ხმას, ცათაფრენად რომელიც მიხმობს;
მე ვუსმენ შენს ხმას, იდუმალსა რომელიც მითხრობს,
მე ვიღებ იმ მსხვერპლს, რას სამსხვერპლო შენივე ითხოვს,
შენივე მწუხრით ავივსები, ესოდენ წრფელი.
ო, შენ მარადის მომეახლე სხივთა კანკალით,
თან დაგიმარხავს, როგორც მარგალიტს,
ჩემი გულის მდუმარე ფსკერი.

ეს ლექსი თავისი ფორმითაც კი სულიერი მოძრაობის უშუალობას გამოხატავს. სამი სტრიქონის ტავტოლოგიური დასაწყისი დაჟინებული, გარდუვალი მისწრაფების მომასწავებელია თითქოს. ეს არის ამაღლების დაუთრგუნველი მისწრაფება, რომელიც გარკვეულ მსხვერპლს მოითხოვს პიროვნებისაგან, მაგრამ ეს მსხვერპლი ანაზღაურებულია იმის მოახ-

ლებით, ვინც მარგალიტივით განისვენებს მისი გულის ფსკერზე. ეს მარგალიტი დაფარულია და მისი ხილვა გონების დაუნჯების, სულიერ ძალთა დაძაბვისა და ამგვარად ამაღლების გარეშე შეუძლებელია, იგი ადამიანის გულში დავანებულია, როგორც პოტენცია და შესაძლებლობა. ადამიანის ვალია მოეჭიდოს მას ძალისხმევითა და რუდუნებით და ამაშია ადამიანური არსებობის გამართლება: „მე ავმაღლდები შენს ლურჯ ცაზე, შენთვის ვიბრწყინებ, აღვინთები და დავშრტები შენდა“.

ამაღლების ეს გზა ძნელსავალი და მრავალი დაბრკოლებების შემცველია, რომელთაგან ერთ-ერთი ეჭვია. ღვთაების ან უზენაესის წვდომის ეს დამაბრკოლებელი მიზეზი ძველთაგანვე იყო მინიშნებული: „მეჭველნი დაიღუპებიან“ (ბჰაგავატგიტა) და დაეჭვებული პოეტი შეშფოთებით მიმართავს და შემწეობას ითხოვს მისგან, ვისაც ხელეწიფება ამ ეჭვის განქარვება.

ნუ მიმცემ ეჭვთა, იმონვენ სულსა,
ვანსა ადვილად ჰპოვებენ ყველგან.
ნუთუ ყოველი გაჰქრება ჩემგან
სხივიცა წავა ჭეშმარიტების,
მწუხრი მოიცავს ჩემსა სასანთლეს,
სულში მდაბალნი დაიმკვიდრებენ?!

მაგრამ ეჭვისაგან მოგვრილ სიმძიმილს ზურგს აქცევს იგი და სიხარულის ლამაზ ღმერთს კვლავ თავის მბრწყინავ ტაძარში შეჰყავს მისი სული. ლექსის უკანასკნელი სტრიქონი ქორალის ბოლო და ხმიერი აკორდივით ჟღერს: „ირგვლივ შაღლდება ყოველი ჩემთვის“.

ამ ლექსებში ხმარებული ნივთიერი სამყაროს აღმნიშვნელი ტერმინები: მზე, მინდვრები, კლდეები, ლურჯი ცა, სასახლე, ტაძარი, ფოთოლცვენა, ცთომილები და ვარსკვლავები გაძარცულნი არიან მატერიალური მნიშვნელობისაგან და სულიერი ძვრებისა და მდგომარეობის გამომხატველ სიმბოლოებად გვევლინებიან. პოეტი ამ ტერმინებით ფაქიზად დიფერენცირებულ, დიდი შინაარსობრივი დაყურსულობის მქონე სახეებს ჰქმნის და მათი ურთიერთმიმართებითა და შენაცვლებით, რაც არსად არ არღვევს პოეტური ჩანაფიქრის მთლიანობას, ღრმა ემოციებით დატვირთულ აზრებს გამოხატავს. ამ დებულების დასამტკიცებლად ერთ მაგალითს მოვიტან. მხოლოდ ერთ ლექსშია ნახსენები ზოგადი ტერმინის ნაცვლად საკუთარი სახელი — ჰეკატა.

„როგორაა გააზრებული ჰეკატა ანა კალანდაძის პოეზიაში. „ო, გამაბრწყინე, როგორც ღამეებს ანთებს ჰეკატა". ძველ-ბერძნული მითოლოგიით, ჰეკატა მთვარის ქალღმერთია. ასეთია ჰეკატას უძველესი მნიშვნელობა, რომელიც უკვე ჰესიოდეს თეოგონიაშია დამოწმებული. ქალღმერთი ანთებული ჩირაღდნით ხელში — ასეთი იყო ჰეკატას უძველესი გამოსახულება. მერმინდელი ჰეკატა ჯადოსნობის და ბნელეთის ღვთაებაა. ძველი წელთაღრიცხვით მეორე საუკუნეში იგი ბნელეთის სამსახოვანი ღვთაება არის (ზევსის საკურთხეველის სახელგანთქმული ჰეკატა ქალაქ პერგამოსში) და ამ მნიშვნელობით ხმარობს მას შექსპირი. ანა კალანდაძის ჰეკატა პირვანდელი მნიშვნელობითაა გააზრებული და ამ მნიშვნელობიდან გამომდინარე პოეტური ვარიაციით გამდიდრებული" (რ. პატარიძე).

ლექსით გამეღავნებული შინაარსის სხვათა სიტყვით გა-

მოხატვა გაუმართლებელია. იგი თავად არის განუმეორებლად განცდილის გამოხატვა და ამიტომ აღუწერადია. მაგრამ იმის ნათელსაყოფად, თუ რამდენად დატვირთულია ქვეტექსტით, სახეობრივი და აზრობრივი სიღრმით ზოგიერთი, თითქოს უმნიშვნელო გამოთქმა, მე შევეცდები ამ ციკლის უკანასკნელი ლექსის ერთგვარ კომენტირებას. „შენ მე ყოველთვის მომცემ წუნარ სადგურს — სულთ დასამკვიდრებს“. ამ სტრიქონით იწყება და სრულდება ეს ლექსი და უკვე ამით წრიული ბრუნვის გრაფიკული სახეა შექმნილი. ეს არის არა მარტო სასოება, რომ **ეს ასე იყოს,** არამედ რწმენაც, რომ ეს **ასეც იქნება,** ამას მომდევნო სტრიქონები ადასტურებენ:

და მშვიდთა ცათა ამოენთება ვარსკვლავი კიდეთ!
დაუბრუნდებათ თავისი ფერი
დიდებულ ნაძვებს,
და კვლავ სიჩუმე მოიცავს ყოველს,
ვითარცა ტაძრებს.

სასოების შემწყნარებელი მწუხრის ვარსკვლავი — ვენერა, ანუ აფროდიტა (ქართულ პოეზიაში იხმარებოდა არაბული ტერმინი: ასპიროზი) ნუგეშივით ამოენთება ცის კიდეზე. ეს ცთომილი განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობს ანა კალანდაძის პოეზიაში არა მარტო იმიტომ, რომ დიაცის განმასახიერებელია (ჰეკატას მსგავსად), არამედ იმიტომაც, რომ იგი რუსთაველის სიტყვით „მშვენიერთა მშვენებით დამამშვენებელიცაა“.

ძნელია ითქვას, ზუსტად რას გამოხატავს „დაუბრუნდებათ თავისი ფერი დიდებულ ნაძვებს“. უპირველეს ყოვლისა ეს „დიდებული ნაძვები“ ბიბლიური პეიზაჟის მოგონებას აღგვიძრავს და სიმშვიდისა და სიდიადის განწყობილებას

ჰქმნის (შეადარე მარია მაგდალინელის პირით თქმული: „ვით ამა ნაძვთა ლიბანისათა, ჩემს სულსაც თვისი სიმშვიდე მოეც...“). ვინაიდან ეს ნაძვები მწუხრის ვარსკვლავით განათებულ ცის ფონზე მოჩანს — მათ მუქიმწვანე, მკვეთრი ფერი უნდა ჰქონოდათ მზისგან მოკიდებული ოქროსფერი და ღიამომწვანო ფერის ნაცვლად, რაც აქ აღწერილი მწუხრის პეიზაჟისათვის გამორიცხულია. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა რესკინის აზრი: „ფერები ლბილდება სიბნელისაგან, მაგრამ ისინი მკვეთრდებიან ტენის გამო. ტენიანი საგანი, რა ფერისაც უნდა იყოს იგი, ორჯერ უფრო მკვეთრია, ვიდრე მშრალი საგანი და როცა დედამიწაზე მიიწურება მზის უკანასკნელი სხივები, წინა პლანზე გამოდის ყველაზე ლამაზი ელფერები, ცოცხლდება სრულყოფილი სიმწვანე ბალახისა და ფოთლებისა. ისინი აღარ ირეკლავენ თეთრ სინათლეს (იგულისხმება მზის სინათლე) და ბატონდება მათი საკუთარი, უფრო მსუყე ფერი“ (Свет и Цвет, გვ. 411).

ამრიგად, აღწერილია პეიზაჟი, სადაც ყოველი საგანი საკუთარ არსებობას თავის შესაძლებლობაში მყოფი ყველაზე ინტენსიური ფერით ავლენს. ამ კონტექსტში მათი არსებობის უმთავრესი თვისებაა აგრეთვე — სიჩუმე: „და კვლავ სიჩუმე მოიცავს ყოველს, ვითარცა ტაძრებს“. ტაძრებისათვის სიჩუმე ნიშანდობლივია იმიტომ, რომ იგი უზენაესზე გონის დაუნჯებისათვის განკუთვნილი ადგილია. ასეა შემზადებული სურათი, რომელიც ბუნებრივად მოითხოვს სპირიტუალურ წიაღსვლას და ლექსის მომდევნო სტრიქონებში ეს წიაღსვლა ორღანოსავით რეკავს:

განძად გპოვებდი, მექმნები შიშად
და არა ლხენად,

თუ ჩაქრე — მეცა მივდრკები ქრობად,
ფოთოლთა ცვენად,
თუ არა — მუდამ დამიბრუნდება
ჩემიეე რწმენა —
მზე დიდებული, ვით ლამაზ მინდვრებს...

ამრიგად, სასოებით დაწყებულ ლექსს, იმედით სავსე სახე აგვირგვინებს. იმედით-მეთქი, იმიტომ, რომ მზე უნდა დაუბრუნდეს ლამაზ მინდვრებს, რადგან მზე და სილამაზე განუყოფელია. მზის ციკლიურ მიმოქცევასთან დაკავშირებული ბუნების გაძარცვისა და კვლავ სიმწვანით შემოსვის სურათი, რაც სილამაზისა და სიცოცხლის მომნიშებელი მშვენიერების რწმენის მარადიულ მიმოქცევასთანაა დაკავშირებული, უნებურ ასოციაციას ბადებს წინა აზიის ნაყოფიერებისა და სიცოცხლის ძველ ღმერთებთან და განსაკუთრებით ბიბლოსის ადონისთან (გაიხსენე ჰერედიას სონეტი „ღვთის გაღვიძება"), რომელსაც შემდეგ მშვენიერ ლექსს მიუძღვნის ანა კალანდაძე.

ლექსის ამ მონაკვეთში ორჯერ ხმარებული იჭვნეული „თუ", მკაფიოდ დიფერენცირებული ანტინომები (შიში — ლხენა), სამი ერთნაირი რითმით დაბოლოვებული თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონის ერთიანი წართქმა, რომელიც შვების გამომხატველი პნევმური რიტმიკის შემცველი ათმარცვლიანი სტრიქონით მთავრდება — წარუხოცელ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ეს ლექსი შედევრია. მისი სტრუქტურა მათემატიკური სიზუსტისა არის და თვალსაჩინოდ მკაფიო აღნაგობა აქვს. მასში გაცხადებული განწყობილება გაუბზარავი და მთლიანია. ძირეული მოტივის განვითარების შედეგად მიღებული

აზრობრივ-რიტმული დანაწევრება წმინდა და სრულყოფილია. ლოგიკური და მუსიკალური ელემენტები თანაბრად და პროპორციულად არის განაწილებული — ისინი ურთიერთს ავსებენ. არც ერთი ზედმეტი სიტყვა, არც ერთი სტილებრივი ხარვეზი. ამ ლექსის ტონალობა პოეტს უცდომლად ჰყავს გადაყვანილი ოდნავ არქაულ რეგისტრში. რიტმი ფაქიზი გრადაციით იშლება და აზრობრივ აქცენტებს ზუსტად ემთხვევა. ამ ლექსებით დაგვირგვინდა პოეტის სიღრმისეული წვდომის ციკლური გზა. პოეტის შინაგანი განვითარების გზაზე სტრუქტურულად წრეშეწერილი ერთი მონაკვეთი გაძთლიანდა და დასრულდა....

აქვე მინდა რამდენიმე შენიშვნა გამოვთქვა. ამ ციკლის შემდეგ გამოქვეყნებული ლექსები, ზემოთგანხილულ ლექსებთან შედარებით, ერთგვარი დაღმასვლაა, როგორც აზრობრივი სისავსის, ისე მხატვრული სრულყოფის თვალსაზრისით (გამონაკლისს შეადგენს დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილი ლექსი და ტიციანის სურათზე მინაწერი ლექსი). ამ ლექსებში აღარა ჩანს პოეტური ჩანაფიქრის ღრმა და გამჭვირვალე დანაწევრება. გარდა იმისა, რომ ცალკეული გამოთქმები განმეორებულია (ტყის სული, ცის ლურჯი სული), ისინი დაცლილია ლექსთა წინა ციკლის აზრობრივ-ფილოსოფიური მნიშვნელობისაგან. მე ვფიქრობ, გაუმართლებლია ცთომილთა ლათინური სახელების ხმარება. ქართული პოეტური ტრადიცია იცნობს ამ სახელების ბერძნულ და არაბულ შესატყვისებს. რემინისცენციები ბერძნული მითოლოგიიდან ზოგჯერ ხელოვნურია. ეს ფები, ფლორა, ზეფირი, აიდი და სხვ.

ხშირი მრავალწერტილებით, ცრუ კლასიკური სტილით შესრულებულ სურათებს გვაგონებს ხანდახან. ეს უკანასკნელი შენიშვნა რამდენიმე ლექსს ეხება. რაც შეეხება დანარჩენ ლექსებს, ისინი ჩვენ უთუოდ გაგვახარებდა, ზემოთგანხილულ ლექსთა ციკლი რომ არ არსებულიყო.

7

ანა კალანდაძის პოეტურ შთაგონებას, უკანასკნელ ხანს, როგორც მის ბოლო კრებულში გამოქვეყნებული ლექსები მოწმობენ, ანტიკური სამყარო იზიდავს. მინიატურების მსგავს მცირე ზომის ლექსებში, იგი პოეტური ნათელხილვით თითქოს ეალერსება ძველი ბერძნული ცივილიზაციით გაბრწყინებულ კუნძულებს, ბებერი როდოსის კლდეებსა და კვიპაროსებს, „მათ, იმ მშვენიერ, ძველ კუნძულებს, როდოსს და ხიოსს“. ამ კუნძულებს შორის მისთვის, შესაძლოა, ყველაზე ძვირფასი და მახლობელი იყოს ერთი კუნძული, რომელსაც საუკუნოდ გაუთქვა სახელი ყველა დროის უდიდესმა პოეტმა ქალმა და რომლის ულამაზესი ღვთაება — ადონისი, ანას ერთ ლექსში, თაყვანისსაცემად მცხეთის ფერხთით ეცემა...

> სად არის ძველი კოლოფონი, ძველი პალმებით,
> ან სირაკუზა ან ათენა მშრალი ჭარებით?
> ამ სიბრძნის მიწას, დიდებულის სულს მშვენიერსა
> მეც ვცემდი თაყვანს, ო, ვფიცავ ზეცსა...

პომპეაში არსებობს ორი ათასი წლის წინანდელი პოეტი ქალის ფრესკა. მარცხენა ხელში მას ოთხი ფირფიტისაგან შემდგარი წიგნი უპყრია, მარჯვენაში გრიფელი, რომელიც

ქვედა ტუჩზე აქვს მიბჯენილი, ზუსტად ისევე, როგორც ეს ახლაც სჩვევიათ რამეზე ღრმად ჩაფიქრებულებს.

ახალგაზრდა პოეტი ქალის მარჯვენა თვალი ოდნავ მოპუტულია: თვალის მუქ ბაიას ირიბად ჭრის და ნაწილობრივ ფარავს ქვედა ქუთუთო. მარცხენა ფართოდაა გახელილი და გაშტერებულია. მისი მზერა თითქოს შიგნით არის მიმართული. ღრმა ინსპირაციის გამომხატველი ეს ანტიკური პორტრეტი კარგად გადმოგვცემს პოეტის შინაგან ბუნებას, რომლისთვისაც ორგანულია როგორც გარე სამყაროს ხილული მშვენიერების, ისე საკუთარი სულის იდუმალების დაუნჯებული ჭვრეტა.

1962

პოეტის პირველი წიგნი

პოეტის პირველი წიგნი დიდ ინტერესს იწვევს მკითხველ საზოგადოებაში, თუნდაც მას სხვადასხვა დროს, ცალ-ცალკე, ჟურნალ-გაზეთებში წაკითხულიც ჰქონდეს ავტორის ბევრი ლექსი. მკითხველს მარტო წიგნში თავმოყრილი ლექსებიდან მიღებული საერთო შთაბეჭდილება როდი აინტერესებს. პოეტური განწყობის მთლიანობაში გააზრებისას მას ავტორის თვალთახედვის ამოცნობაც სურს.

პოეტის პირველი წიგნიდან მომდინარე შთაბეჭდილება განსაზღვრავს ხშირად მკითხველ და ლიტერატურულ საზოგადოებაში მის ადგილსა და მისდამი დამოკიდებულებას. პოეტის პირველ წიგნში ყოველთვის ელი უჩვეულო, ორიგინალური ხილვით განათებულ სამყაროს, სულერთია, დიდსა თუ მცირეს, ამის გარეშე, პოეზიის მოყვარულისთვის რომელიმე პოეტის პირველთქმა, ათასთა შორის რიგით უკანასკნელი, უბრალოდ თვალგადასავლები და ზერელედ გადასაფურცლავი კრებული თუ იქნება.

ოთარ ჭილაძე სერიოზულად მოკიდებია თავის პირველ წიგნს. ამაში გვარწმუნებს არა მარტო წიგნისთვის მკაცრად შერჩეული მასალა, არამედ ისიც, რომ მას უზრუნია ამ პა-

ტარა კრებულის გაფორმებისათვისაც. ეს არავის მოეჩვენოს უბრალო საქმედ. წიგნი ყოველმხრივი კულტურის ნაყოფია და ჰეშმარიტი მკითხველისა და წიგნის მოყვარულის გულისწყრომას იწვევს ხოლმე რომელიმე ავტორის მისთვის ღირებული, მაგრამ უგემოვნოდ გამოცემული წიგნი.

ამ წიგნის წაკითხვისას გებადებათ სასიამოვნო გრძნობა, რასაც ახლადგაცნობილი ენერგიული კაცის ხელის ჩამორთმევა იწვევს ხოლმე. მართლაც, ოთარ ჭილაძის ლექსებში უხვადაა გამჟღავნებული ავტორის აქტიური პიროვნული ცდა, ურომლისოდაც პოეზიას არ დაერქმევა პოეზია. რა თქმა უნდა, მარტო ეს ვერ აღძრავდა მკითხველთა ყურადღებას, მასში რომ არ ჩანდეს ავტორის დაჟინებული მისწრაფება ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ საგნებსა და მოვლენებს მიღმა მისთვის ჯერ კიდევ უცნობის და დაფარულის დანახვისა. ჩემის აზრით, სწორედ ეს ანიშნებს სიახლეს ამ საინტერესო წიგნს.

ყოველ ადამიანს თავისი საყვარელი მწერალი ჰყავს, რომელთანაც იგი მისთვის საჭირბოროტო საკითხებზე პასუხს ეძიებს ან რომელიც მას რაიმეთი ანუგეშებს, გაამხნევებს ან შეაგონებს. ამ კრებულში ავტორის სიმპათია სამი შემოქმედისადმია გამჟღავნებული და უკვე ამით მკითხველისთვის მინიშნებულია პოეტის მსოფლშეგრძნების ზოგიერთი მხარე, ლექსები ეძღვნება ლორკას, მაიაკოვსკის, ეკზუპერის. ლორკასადმი მიძღვნილ ლექსში ოთარ ჭილაძე თითქოს პოეტური ხილვით ეფერება იმ კოლორიტულ არეს, რომელიც უხვადაა გამოვლენილი ლორკას პოეზიაში და რაც ასე შეაყვარა მან თავის მკითხველს. ოთარ ჭილაძე მკაფიო შტრიხებით აცოცხლებს ლორკასეულ პეიზაჟს. გრანადის სამრეკლო, ცხენი და ბოშა, პატარა სერი და ბავშვის ყვირილი: ირენე... ლექსი

დამთავრებულია ხიფათისა და ავი წინათგრძნობის მაცნე ბუნების სურათით, რაც კარგად ეგუება ლორკაზე ჩვენს წარმოდგენას:

მდინარე არის მკრთალი და ცივი,
მკრთალი და ცივი და სულმთლად ღია,
და როგორც მიზანს ამცდარი ტყვია
მინდვრების ქარი ყურებში წივის.

პიკასოს რიუ ბოეტთან საუბრისას განუცხადებია: მხატვარი თავად ხატავს ხოლმე იმ სურათებს, რომლებიც სხვებთან მოეწონებაო. ეს ლექსი სწორედ ასეთი ჩანახატია.

ლექსში, რომელიც მაიაკოვსკის ეძღვნება, ოთარ ჭილაძე რევოლუციის დიდი პოეტის ინტიმურ პორტრეტს ხატავს მისთვის მახლობელ ასპექტში:

და შენი ლექსი მოარღევეს ქუჩებს
როგორც ამრევი და ლაღი ბიჭი,
უცინის ქალებს, ხელს ართმევს მუშას...

ლექსი ურითმოდაა დაწერილი, სამივე სტროფში ქვედა ჯვარედინი სტრიქონების ტავტოლოგიურ შეხვედრას თუ არ ვიგულისხმებთ. ეს ტავტოლოგია ამკვეთრებს პორტრეტის ძირითად ხაზებს: ასეთი სახე— ჯიუტი სახე და ლაღი ბიჭი — ყოჩაღი ბიჭი, ასეთი ცეცხლი — დამწველი ცეცხლი (ხასიათის ცეცხლოვანება იგულისხმება). მაიაკოვსკის განუმეორებელ გარეგნობას ხაზგასმით რომ აღნიშნავს, ოთარ ჭილაძეს ქვეტექსტით ფაქტიურად მისი პოეზიის თვალსაჩინო სახე შემოაქვს ლექსში. ეს შთაბეჭდილება თანდათანობით ძლიერდება ლექსში, პიროვნული და გარეგნული ნიშნების არაერთ-

გზისი პარალელით. ამ ლექსში, მე მგონი, ავტორისეული წარმოდგენაა გამჟღავნებული საერთოდ პოეტზე.

წიგნის ორმოცდამეორე გვერდზე, ორსტროფიან ლექსს წამძღვარებული აქვს მინაწერი: ანტუან დე სენტ-ეკზუპერის წიგნზე. ამ შესანიშნავი მწერლის მოთხრობებში მკითხველს ხიბლავს ვაჟკაცური, შეუდრეკელი სული ადამიანებისა, რომელთა კაცურ ღირსებას და ნებისყოფას ვერაფერი ამარცხებს. პოეტის აზრით, სწორედ ასეთი ხალხი „ჭირდება მიწას“, „მიწიურ ცოდვებს“.

ამ სამი შემოქმედისადმი ავტორის სუბიექტური დამოკიდებულება ერთგვარად გვიმხელს თავად მის მსოფლშეგრძნებასაც. ეს მსოფლშეგრძნება იმედიანი და ხალისიანია. ეს არის მებრძოლი, მაძიებელი პიროვნების მსოფლშეგრძნება.

ოთარ ჭილაძის ლექსებში ყურადღებას იპყრობს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: მათი ავტორის ურბანული თვალთახედვა. წიგნის ყოველ ფურცელზე იგრძნობა, რომ მისი ავტორი დიდი ქალაქის მკვიდრია და რომ ეს ქალაქი მისი მუდმივი საცხოვრისია. ჩვენი წინა თაობის იმ პოეტებს, რომელთა შემოქმედებაში ჭარბად იგრძნობოდა დიდი ქალაქის ფსიქოლოგიური აღქმა — ურბანული შთაბეჭდილებები ევროპისა და რუსეთის თანადროული ტიპის ქალაქებში ჰქონდათ მიღებული. ამ შთაბეჭდილებათა ფონზე თბილისი თავისი ჯერ კიდევ განუვითარებელი ინდუსტრიით, ძველი უბნებითა და შედარებით პატრიარქალური ცხოვრებით ეგზოტიურის იერს იძენდა. ყოველ შემთხვევაში, თბილისის თემა მათ პოეზიაში მკვეთრი საზღვრებით იყო გამოყოფილი. ოთარ ჭილაძის ამ წიგნში თბილისი შემოდის, როგორც უბრალოდ ქალაქი, გარესამყაროსთან დამოკიდებულების რაიმე წინასწარგანზრახუ-

ლი ნიშნით აქცენტირების გარეშე. იგი ლექსებში ჩნდება, როგორც პოეტის ხედვაში იმთავითვე არსებული, მისი შინაგანი სამყაროს ორგანული ნაწილი. ოთარ ჭილაძის პოეტური აღქმის, ლირიკული წიაღსვლის ფონი თითქმის ყოველთვის ქალაქია თავისი ურიცხვი აქსესუარით: მავთულებით, ქუჩით, კედლებით, ქარხნის მილებით, სადგურითა და ოთახებით. ეს არის ბუნებრივი და ორგანული არე მის ლექსებში გამჟღავნებული ენებებისა. მაგალითად:

მე ვარ ამ წუთას ყველაზე მაღლა,
ქარხნის მილებზე და ცაზე მაღლა,
მხოლოდ შენს გამო... ასეთი ღამე
მრავალი იყოს ასეთი დაღლა.

ხანდახან ქალაქი თითქოს ინდივიდუალობის მქონე სიცოცხლეა. მავთულები ტკივილამდე დაჭიმული ნერვებია, რომლებიც რაღაცას გრძნობენ და განიცდიან:

და მავთულებიც რაღაცას გრძნობენ,
რაღაცას, დღემდე უცნობს და საშიშს
და ნუგეშივით უსმენენ შოპენს
დაჭიმულები ნაცრისფერ ცაში.

ან: „თითქოს მავთულსაც ცივა და წივის, თითქოს მინასაც ტკივა და ელავს“. ეს უკანასკნელი მაგალითი მოვიტანე ლექსიდან, რომელიც კრებულში დაბეჭდილი არ არის. ამ კრებულში რატომღაც შეტანილი არაა ოთარ ჭილაძის რამდენიმე ძლიერი ლექსი: „აცვივა წიწვი...“, „გარეთ თოვს...“, „ჩემი მზისა და სიზმრების მხარე“ (მნათობი, № 3, 1958) და თეთრი ლექსი „პორტი“ (ცისკარი, № 1. 1958).

„პორტი“ ოთარ ჭილაძის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსია,

რომელშიც მკვეთრი, ნიშანდობლივი შტრიხებითაა დახატული შავი ზღვისპირა ნავსადგურის სურათი — გემების „კივილით, ბოლით და თოლიებით“:

იქნევდა ჩრდილებს და ჭრიალებდა
დაჭიმულ ჯაჭვით დაბმული გემი.
თავებს ახლიდნენ ნავები ნავებს,
ზიდავდნენ კასრებს მკაცრი კაცები.
ყვიროდა ვიღაც... და სველ თოკებში
იხლართებოდა ზღვა, ცა, ყველანი.

მკაფიო, კონკრეტული დეტალებით აღწერილ ქალაქის ნავსადგურს ბუნებრივად ერწყმის, ლირიკულად ასრულებს პატარა ბიჭის ფიგურა,

ის, ვინც სიზმრებში ხედავდა მერე
დანარჩენს, რასაც მისგან მალავდნენ.

თეთრი ლექსისათვის დამახასიათებელი ტევადობით ამ ნაწარმოებაში კონდენსირებულია პორტის დინამიკური, არაჩვეულებრივად ცოცხალი სურათი, რომლის მოძრავ, შუქჩრდილიან წინა პლანზე ფუსფუსი და მოუსვენრობაა, ხოლო უკან „მარილის, ოფლის, ფიცრების სუნში“ ზღვა ხმაურობს დაუსრულებლად, ამ ფონზე განსაკუთრებული უზრუნველობითა და რაღაცნაირი იდუმალებით გამოიყურება პატარა ბიჭის მეოცნებე სახე.

ქალაქური ყოფის ბევრი დეტალი კარგადა აქვს შენიშნული ოთარ ჭილაძეს: „სველი აბრები აშიშინებენ შერჩენილ სიცხეს“, „და ბნელ სოროდან გამოვა უცებ სადგური თავის საკუთარ სუნით“, „კრიალებს რკინა და წვეთავს ზეთი, აძოდის მთვარე მკრთალი და მრგვალი“, „მან ნახა, როგორ მი-

ეფარა მზე მაღალ სახლებს, როგორ გაბაცდნენ მავთულები და გაჰქრნენ ცაში", „საათი რეკავს! და მთვარის სხივი ანათებს ქუჩის დარაჯის ხელებს, რომლებიც თუთუნს ახვევენ ფრთხილად" და სხვ.

რა თქმა უნდა, ქალაქი ყოველთვის ასე თვალსაჩინოდ და უშუალოდ არ ელინდება ლექსებში, მაგრამ ჩვენ მას ყველგან ვგრძნობთ. კორბაუზიე ამბობს—ყველა ქალაქს თავისი სილუეტი, თავისი ხასიათი აქვსო. წიგნის წაკითხვისას, განწყობილებით ან დეტალის რომელიმე ნიუანსით მკითხველის თვალწინ ცოცხლდება ქალაქის ნაცნობი სილუეტი, რომელსაც ციხესიმაგრის ბურჯი ამთავრებს. ნანგრევის ჩრდილიდან ქალაქს მშვიდად გასცქერის პოეტი:

> დღეს შენ ხარ და დღეს შენი ბრალია,
> რაც შეემთხვევა, კარგიც და ცუდიც.
> არც ერთი წუთით, მე გთხოვთ ძალიან,
> არ დაივიწყოთ არც ერთი წუთით.

მოქალაქეობრივი პათოსი ამ ლექსისა არსად გადადის შიშველ დეკლამაციაში. ოთარ ჭილაძის ხედვისათვის საერთოდ დამახასიათებელია მონოლითურობა. თემატური მის ლექსებში არასოდეს არაა გამიჯნული სტილებრივით.

ურბანული შთაბეჭდილებების სიმძაფრე განაპირობებს სახეებს, რომლებიც ამ წიგნში გვხვდება. ისინი ნერვიული თრთოლვით სავსეა და თუმცა უშუალოდ არ არიან დაკავშირებული ქალაქურ გარემოსთან, ფსიქოლოგიურად მისი წიაღიდან მომდინარეობენ.

საერთოდ, ოთარ ჭილაძის მხატვრული სახეები დაძაბულია. მისი ასოციაციები ფსიქოლოგიურად მახვილია და გამო-

ბატულია კონკრეტულ-მატერიალური და ფსიქიკური რეალობების დაკავშირების გზით, სადაც ხან ერთია შედარების საფუძველი, ხან მეორე. მაგალითად, პირველი შემთხვევისათვის:

დღეს უფრო ცხელა და კრამიტებზე
ცახცახებს სიცხე, როგორც სურვილი
შენი მეორედ და მალე ნახვის...

მეორე შემთხვევისათვის:

„...როცა ფიქრს, როგორც ცარიელ ყუთებს აქანებს ღამის ქვეშა ჩრდილი".

როგორც მოსალოდნელი იყო, პოეტის პირველ წიგნში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი სიყვარულს, რასაც ჩვენში „სატრფიალო ლირიკას" უწოდებენ ხშირად, როგორც ჩანს, რომელიღაც „სხვა" ლირიკისაგან გამოსარჩევად. ეს ბანალური განსაზღვრება წლების განმავლობაში ასეთივე ხასიათის პროდუქციაზე მიუთითებდა და ადამიანზე იმ პრიმიტიული წარმოდგენის გამომხატველი იყო, რომლის მიხედვითაც ქალისადმი სიყვარულს ადამიანური ცხოვრებისა და შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტებს შორის ერთ-ერთი რიგითი, არც თუ მთლად პირველხარისხოვანი ადგილი ეჭირა.

ოთარ ჭილაძის ეს ლექსები, სადაც პოეტი ყველაზე ინტიმურს გვიმხელს — სიწრფელით და ერთგვარი ვნებიანობითაც არის აღბეჭდილი. აქ აღარ გვხვდება სანტიმენტალური ლაქუცი და ცრემლისღვრა და თუმცა პოეტისათვის უცხო არ არის არც სინაზე და არც ტკივილები, უფრო ხშირად მის ლექსებში სიცხარის, გახელებისა და ხანდახან სიბრაზის ინტონაციები ისმის:

ახლა მჭირდები... შენ არც კი იცი,
შენ ვერც იფიქრებ, როგორ მჭირდები.
შეეძლო მხოლოდ შენს ბავშვურ სიცილს
გაეცსო სახლი მზით და ჩიტებით.
სად გაჰქრი, საით გაჰყევი ქუჩებს,
სად დაგავიწყდი... სად ვიყავ მაშინ.
ან იქნებ ვინმეს მოუნდა უცებ
ჩემი ყვირილი გაიგოს ქარში.

იგი მტკივნეულად განიცდის საყვარელი ქალის წასვლის შემდეგ ოთახში დარჩენილ მის „მტვერსა და მიკრობს“, ამ ქალის სიყვარული მას „ჰაერზე მეტად“ სჭირდება. იგი ავადაა ამ სიყვარულით:

მე აღარ ვიტყვი: ჩამოვეხსნები!
არც მახსოვს, ვის რა ვუთხარი გუშინ.
და ვაფათურებ სიცხიან ლექსებს
შენს მხრებზე, თმებზე, მუხლებზე, სულში.

აქვე ერთი რამ უნდა შევნიშნო. ზოგჯერ ლექსის დასასრული ჩვენში იმედგაცრუებას იწვევს. იგი რაღაც მტკივნეულის მაუწყებელი ტონით იწყება, ინტონაცია აღმავალი ხაზით მიდის და უეცრად გაუმართლებლად ეშვება („თვრამეტი მარტი...“). ანდა ნაწარმოები რაღაც მნიშვნელოვანისთვის გვამზადებს, ხოლო იგი უთქმელი რჩება („მე ვარ ამ წუთას ყველაზე მაღლა“), შთაბეჭდილება ისეთია, რომ ლექსი თავით ბოლომდე არაა გააზრებული ან შთაგონება ბოლომდე არაა ხორცშესხმული, პოეტი თითქოს მიადგა დაფარულს, ბუნდოვნად გრძნობს კიდევაც მის სუნთქვას, მაგრამ ბოლომდე ვერ წყდება და ამიტომ ვერც სრულად გამოთქვამს. არის ადგილები, როცა ავტორი თითქოს მნიშვნელოვან რაიმეს

გვთავაზობს, რაც არსებითად პოეტის გაზვიადებული წარმოდგენის ნაყოფია. უფრო ზუსტად: ავტორი დაჯერებულია, რომ ლექსით გაცხადებული მნიშვნელოვანია მაშინ, როცა ეს სინამდვილეს არ შეეფერება. მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი შემთხვევები გამონაკლისის სახით გვხვდება, მე ვფიქრობ, ავტორმა ყურადღება უნდა მიაქციოს ამას.

როგორც წერილის თავში აღვნიშნე, მთელს წიგნში იგრძნობა დაჟინებული მისწრაფება საგანთა და მოვლენათა გულში ღრმად ჩახედვისა. ოთარ ჭილაძე „გემოვანი“ განცდით აღიქვამს გარე-სამყაროს. მას დიდად გამახვილებული შეგრძნებები გააჩნია. მის გულში სწრაფ და მხურვალე რეაქციებს იწვევს ყველაფერი დიდი, მაღალი, ძალოვანი, „თამამი სუნთქვით“ აღბეჭდილი: ბებერი გრემი, მძლავრი მატარებლები, ზღვაურის სუნით გაჟღენთილი ნავსადგური, „დიდი სინათლე, დიდი სიცილი, დიდი ჭიქები“. იგი კარგად იცნობს თავისი ქალაქის მცხოვრებლებს — მათ სიყვარულს, სურვილებს, ჭორებს, მაგრამ ყველაფერ ამის მიღმა იგი თითქო გრძნობს დაფარულსა და უფრო საინტერესო რამეს.

ოთარ ჭილაძის ლექსებში ჯერ კიდევ არ ჩანს მსოფლმხედველობრივი მთლიანობის შემქველი პოეტური სამყარო (რაც მხოლოდ ხანგრძლივი და დიდი შრომის შედეგად შეიძლება აშენდეს თანდათანობით), მაგრამ უკვე მინიშნებულია ზოგიერთი ორიენტირი, რომლის მიხედვითაც ამ შენობის საფუძველი უნდა მოიხაზოს.

ორიოდე სიტყვა წიგნის მეორე ნაწილში გამოქვეყნებული „კაცის ხელების“ შესახებ. ეს არის ფართო იდეური პლანით ჩაფიქრებული პოემა-ლექსი, რომელიც მეტნაკლებად დამოუკიდებელი ნაწილების ერთობლიობას წარმოადგენს, კაცის

ხელები — ადამიანის გონების, ნებისყოფისა და სიყვარულის უძლეველობის გამომხატველი სიმბოლოა (ეს სიმბოლო არაბალია, გავიხსენოთ ჯულიუს ლიპტონის „ხელები“ და სხვ.). პოეტს ადამიანის ფილოგენეზური განვითარების ცალკეული ფაზების წარმოსახვით, კაცობრიობის წინსვლის, პროგრესის გარდუვალობის ჩვენება სურს. ამ პოემა-ლექსს სიუჟეტი არა აქვს და არც შეიძლებოდა ჰქონოდა, მისი ხერხემალი მთავარი იდეის ძაფზე ასხმული, მკაფიო, ლოგიკური პროპორციებით გაწონასწორებული ლექსები უნდა ყოფილიყო, რომლებშიც თანდათან ხორცს შეისხამდა პოეტის ჩანაფიქრი. მიუხედავად „კაცის ხელების“ ზოგიერთი ნაწილის უეჭველი მხატვრულობისა, იგი უფრო პოეტური ცდაა, ვიდრე დასრულებული ნაწარმოები. უსრულობა განსაკუთრებით კომპოზიციაში შეიმჩნევა. მაგრამ დამუშავებისა და დასრულების შემდეგ ასეთი სტრუქტურის ნაწარმოები პოეტის ხელში შეიძლება იმ მრავალხმიან, კონტრაპუნქტული აღნაგობის მქონე ინსტრუმენტად გადაიქცეს, რომლის მეშვეობითაც ეგებ ყველაზე უკეთ გამოითქვას თანადროულობის რთული და ღრმა პრობლემები.

პოეტების პირველ წიგნში ჩვეულებრივ ძალუმად იგრძნობა ხოლმე ფორმალურ-ტექნიკური სიახლისაკენ ლტოლვა. ახალგაზრდა შემოქმედის წინაშე უმთავრეს მიზნად ყოველთვის იდგა და იდგება მხატვრული ექსპრესიის ახალი, გაუქცლავი გზების ძიების, დაუღალავი ექსპერიმენტებისა და სტილის საკითხები. უნდა ითქვას, რომ ჩვენში ეს საკითხები ხშირად პრიმიტიულადაა გაგებული. მიაჩნიათ რა ფორმალურ-ტექნიკური ძიების არედ უმთავრესად მეტრიკა, ჩვენი ახალგაზრდა პოეტების მომეტებული ნაწილის მოწონებით

სარგებლობს ნებისმიერად შეცვლილი მეტრული საზომი, რომელთაც უმრავლეს შემთხვევაში შინაგანი გამართლება არა აქვთ. ამ უსუსურ ცდებში თვალსაჩინოდ გამოსჭვივის მათი ავტორების პოეტური და ტექნიკური უმწიფრობა. ამ გეზით სიარული, მე ვფიქრობ, შეცდომაა. სიახლე მეტრული საზომების გამოგონების მიმართულებით კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ არსებული მეტრული სქემების შინაგანად განახლების, რიტმული გადახალისების მიმართულებით, რაც თავისთავად პოეტის ნიჭიერების მასშტაბებითაა გაპირობებული.

ოთარ ჭილაძის წიგნის ძირითადი საზომი ათმარცვლოვანი (5—5) ლექსია, რომელსაც ის ოსტატურად ფლობს. ეს ლექსები დაწერილია სწორი, დაწურული სტროფებით, მათი ენა მკაფიოა და პრინციპულად მიახლოებულია სალაპარაკო ენის ინტონაციებთან, უფრო ზუსტად: სალაპარაკო ენის იმ ინტონაციებთან, რომლებიც თბილისელთა მეტყველებისათვისაა ნიშანდობლივი.

პოეტი მკითხველზე ზეგავლენას ახდენს უპირატესად აზრისმიერი აქცენტებით დატვირთული სიტყვებისა და ფრაზების განმეორებით. ფრაზობრივი ტავტოლოგია, ენჯამბემენთან ერთად ოთარ ჭილაძის ძირითადი პოეტური ხერხია. იგი ხშირად მიმართავს აგრეთვე ჩამოთვლებს, რომელთა რიტმული გამა დიდად აცხოველებს ექსპრესიას:

აცვივა წიწვი გადაშლილ წიგნებს,
ჰადრაკის დაფებს, თმებს, ზურგებს, მუცლებს,
გზაში, კუპეში, ბორბლებზე, ღამით...
შენს მხრებზე, თმებზე, მუხლებზე, სულში.

ოთარ ჭილაძის ლექსების მაორგანიზებელი ძალა ინტენსიური ინტონაციით დატვირთული აზრია; მისი სტრიქონები ზოგჯერ განზრახ უხეშია და მშრალია. ფრაზის მუსიკალური ხმიერება უკანა პლანზეა გადაწეული. ეს მარტო პოეტური ტემპერამენტის თავისებურება როდია, ეს წინდახედულებაცაა, გალაკტიონ ტაბიძის მუსიკალურად ენამზიანი პოეზიის შემდეგ არამც თუ სახიფათო, უიმედოც იქნებოდა ამ გეზით სვლა, XX ს. ქართულ პოეზიაში ყველა მნიშვნელოვანი ნიჭის მქონე პოეტმა (წარსულში და ახლა) გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ამ ასპექტის უკუგდებით დაიწყო საკუთარი ხმის ძიება. უკუგდება უარყოფას არ ნიშნავს, ისევე როგორც ეპიგონობა არ ნიშნავს მიმდევრობას და თუ ოთარ ჭილაძის წიგნში მკითხველი მხოლოდ ალაგ-ალაგ შენიშნავს ფრაზის გალაკტიონისებურ მიმოხვრას ან ინტონაციას, ეს იმის მაუწყებელია, რომ ახალგაზრდა შემოქმედი მისთვის ორგანული პოეტური სამყაროს გამოხატვისას სიტყვასთან ჭიდილში გამარჯვებული გამოსულა.

1960

„ხეები ჭალაჭში“

ლია სტურუას ლექსები კარგა ხანია რაც იბეჭდება ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში. თავდაპირველად ისინი იმ მდინარის ზედაპირზე ტივტივებდნენ, რომელიც დიდი ან მნიშვნელოვანი ქართველი პოეტების მიღწევების უკვე მიტოვებულ კალაპოტში მიედინებოდა. მაგრამ შემდეგ მათში გაჩნდა რაღაცნაირი, გულისძგერის მსგავსი თვითმდგომი სიცოცხლე. ლექსებში პიროვნული განცდის უშუალობამ იძალა, ხოლო პოეტური შემოქმედების ამ ოქროს მარცვალმა, ორ-სამ წელიწადში თავისებური ფერისა და აღნაგობის მცენარე აღმოაცენა. ეს არ არის მხოლოდ ალეგორია. მე მინდა ვთქვა, რომ ახალგაზრდა პოეტი ქალის წიგნში უკვე ძალუმად იგრძნობა მისი პოეზიის პოტენციური სახე.

წიგნის გარეკანზე გამოსახული შიშველი ხეები (მხატვარი ელგუჯა ამაშუკელი) ადამიანთა კუნთოვან, მოქნილ ტორსებსა და გადახლართულ კიდურებს მოგვაგონებს, რითაც მინიშნებულია, რომ წიგნის სათაური გარკვეული აზრობრივი ქვეტექსტით არის დატვირთული: ლია სტურუას პოეტური მსოფლშეგრძნების საერთო სურათში მათ ბუნების, დედამიწის პოხიერების, სიცოცხლის პირველყოფილი საწყი-

სის მნიშვნელობა მიერწყვება. ქალაქი — ადამიანთა ერთობლივი ცხოვრების თანადროული ფორმაა, ქალაქში ბუნება ორგანულად აღარ განიცდება ადამიანის მიერ, არამედ როგორც მის გარეშე არსებული ლანდშაფტი:

> მე გამიხარდა, რომ ასფალტიც სადღაც მიწაა
> და რომ ქუჩებში შემოვიდა სული ტყეების.

მაგრამ პოეტმა იცის:

> რომ სიცრუეს ჰგავს ყვავილები თიხის ქოთნებში
> და რომ ხეებში ერთადერთი არის სიმართლე.

წიგნის თავფურცელზე წარმოდგენილ ანოტაციაში ზოგადად არის მოხაზული „პოეტის სურვილი — ერთმანეთს შეუხამოს ბუნებისა და თანადროული ქალაქის სილამაზე“, და თუმცა წიგნში გამჟღავნებული მსოფლშეგრძნება უფრო ვეტი აზრობრივი სიღრმის შემცველ განცდებს აღძრავს და ისინი მათ დაპირისპირებაზე უფრო მეტს მეტყველებენ, ვიდრე მათ უბრალო შეხამებაზე, ეს არაზუსტი დეფინიცია მაინც გამოხატავს ლექსების ძირითად ტენდენციას. წიგნის სათაურის „ხ ე ე ბ ი“ და „ქ ა ლ ა ქ ი“ თუ ბუნებისა და თანადროული ცივილიზაციის პირდაპირ ნაგულისხმევ მიკროხატებს არ წარმოადგენენ, ყოველ შემთხვევაში, ამ გეზით წარმართული გრძნობებისა და აზრების ასოციაციებს აღძრავენ და უფრო რთული და მტკივნეული ურთიერთმიმართების მაუწყებელნი არიან, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. პოეტის განწყობილებათა ამგვარი მდინარება უნდა გამოსჭვიოდეს ლექსის ქვეტექსტში, რომლის სათაურია „მგელი“:

> ზის გალიაში. ბებერი მგელი
> და ყოველ დილით წითელ მზეს ეძებს.

მზე ასე უყვართ ათასი წელი
მხოლოდ ველურებს, ბავშვებს და მხეცებს.

ზის გალიაში მრავალი წელი
და ესიზმრება ხმელი ხეები,
და როცა სცემენ, ბებერი მგელი
ხედავს მშიშარა და სასტიკ ხელებს...
. . . . . .
სადღაც ირმები მდინარეს სვამენ,
ის კი ქალაქის მზისგან ბერდება,
და გალიაში, მთვარიან ღამეს,
სწამს ოჩოპინტრე — კეთილი ღმერთი.

ეს მშვენიერი ლექსი, რომელიც სრულად არა მაქვს ციტირებული, კარგად გადმოსცემს პირველყოფილი ბუნებისაგან მოწყვეტილი და უცხო გარემოში დატყვევებული არსების ტკივილს. მგელი აქ თავის არსს მოწყვეტილი „ტყეების სულია“ თითქოს, რომელიც პირვანდელ ყოფიერებასთან შერთვას მიელტვის ისევ. ეს ლექსი თავისი საერთო განწყობილებით ამერიკელი პოეტის იზაბელა გარდნერის ერთ პოეტურ ნაწარმოებს ეხმაურება: ზოოპარკში სეირნობისას ბრადუპუსის (ცხოველია) დანახვაზე მას ახსენდება კარლ ლინეის ფრაზა — „მყვირალაა, დაუცხრომელი, გონჯი და ცრემლებამდე საბრალო“ და პოეტი დაასკვნის:

და ჰკიდია თაქვე სიცოცხლეს ჩაჭიდებული ხელ-ფეხით
ტოტებქვეშ, ზოოპარკში, ქალაქში —
მიწისქვეშა ვაგონში.

ერთი ფილოსოფოსი წერს: „ადამიანი მიჩვეულია იცხოვროს მიწასთან, მცენარეებთან და ცხოველებთან ორგანულ

კავშირში ...ადამიანი მიწიდან იშვა და მიწადვე მიიქცევა. ამასთან ღრმა რელიგიური სიმბოლიკაა დაკავშირებული. ტექნიკა ადამიანს სწყვეტს მიწისაგან. მას ადამიანი სამყაროს სივრცეებში გადაჰყავს, დედამიწის პლანეტარობის გრძნობას აძლევს და სივრცისა და დროისადმი დამოკიდებულებას უცვლის".

სხვა ლექსში ლია სტურუა ლაპარაკობს მოაზროვნის მიერ მანქანაში ჩამწყვდეული ცხენების რემის შესახებ, მას ეჩვენება, რომ „მანქანიდან ბეცი თვალებით უყურებს ცხენი — მისი ტოტემი". პოეტს სჯერა, რომ მათი „გახედნილი სული" ვერ მოერევა მას. სავსებით გასაგებია ლია სტურუას მისწრაფება ინტიმურ მასშტაბში წარმოსახოს ადამიანი და ხაზგასმით აღნიშნოს აბსტრაქციებისაგან შევიწროებული ძისი „თბილი და ხორციელი" არსებობის ღირებულება. პირველი კოსმონავტისადმი მიძღვნილ ლექსში იგი წერს:

და ერთი წუთით, ამ უფორმო სილამაზეში,
შენ მოგინდება მიწიერ ტანით
იგრძნო სიცივე, წვიმა, ხაზები,
საგანი მრგვალი, ან კუთხოვანი,
იგრძნო სიმძიმე პატარა მარცვლის,
რომელსაც მიწა თაეთავით შეცვლის...

ადამიანური მასშტაბის „ფორმების, წონისა და ხაზების" გარეშე დგას კოსმოსური. მის „აბსტრაქტულ ველებზე" ვარსკვლავები მოლუსკებივით იძინებენ. დედამიწაზე მოფენილი მზე — „კეთილი ცეცხლი" კოსმოსში რადიაციას ასხივებს. ამიტომ კოსმონავტს ენატრება „როგორც არავის, მდინარის გრილი და სუფთა წყალი, მიწა, რომელსაც ბალახი ფარავს"... ლია სტურუას ლექსებში ამ ბალახებს, დაცვენილ ფოთლებს,

მარცვალს, რომელსაც მიწა თავთავად აქცევს, ზოგჯერ მითოსის მსოფლშეგრძნებისათვის დამახასიათებელი ელფერი ახლავს. გვეჩვენება, თითქოს იდუმალებით მოცული მისტერია სრულდება, თუმცა პოეტი მხოლოდ მიწაზე ან სიკვდილზე მოგვითხრობს:

არა წყევლით და არა ლოცვებით,
ის შეგაჩერებს უსიტყვოდ გზაში
შენ, ადამიანს, თბილს და ხორციელს,
და დაგაყენებს მიწის წინაშე.
მას უნდა შეხედე სველი თვალებით
და ავადმყოფი ჯირკვლებით იგრძნო
ჰკვიანი ღმერთი ფერისცვალების —
ჩემი ფხეიერი და შავი მიწა...

მაგრამ მე მინდა ავტორის ყურადღება მივაქციო ლექსზე „შენ ხარ ვენახი“, რომელშიც მშვენიერი პოეტური ხილვები მათთვის შეუფერებელი ელემენტებით არის შებღალული. ნაყოფიერებისა და სისავსის იმ ფონზე, რაც ამ ლექსშია გამოხატული, ვაზის ჯვარი ამ ნაყოფიერების ბუნებრივი სიმბოლო უნდა ყოფილიყო. „ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების იდეა ქართულმა ეკლესიამ წარმტაცად გამოჰხატა... წმინდა ნინოს მან ხელში დიონისური ჯვარი მისცა და ზედ ეთერის (იგივე ფასკუნჯის, იშთარის. თ. ჩ.) ოქროს თმები შემოახვია“ (დემნა შენგელაია). ოციანი წლების ქართულ პროზასა და პოეზიაშიც არაერთხელ გვხვდება ამ ღრმადმნიშვნელოვანი სიმბოლოს ასეთნაირი ინტერპრეტაცია. ამიტომ გაუმართლებელია ლია სტურუას სტრიქონები: „მე არ მესმოდა, ღვთისმშობლის თმებით რად შეკრეს ჯვარი და არა სურა“. სურა ამ შემთხვევაში ბევრად ნაკლები სიღრმისა და

პოეტური სისავსის შემცველი სახეა, ვიდრე ჯვარი. მე ვფიქრობ, ეს გამოიწვია ამ ლექსში გამქღავნებული დედააზრის ერთგვარმა სეკულარიზაციამ, რაც უპირატესად დეკლარაციულობით აღბეჭდილ სტრიქონებში იჩენს თავს:

მე გადავყევი ლოცვებს და ზარებს,
მაგრამ როდესაც ღმერთი მომბეზრდა,
მე შევიყვარე ვაზი-მცენარე
ურელიგიოდ და უმიზეზოდ.

ეს ტენდენცია, ამგვარივე ხასიათის სხვა ლექსებშიაც ვლინდება (მაგ. „ქაშვეთი“, „ჩვენ“) და დაზღვეული არ არის ტრივიალობისაგან. ამ ლექსებში ხსენებული ღმერთების სახელები მოკლებული არიან შინაგან ღირებულებას და ვერ ამართლებენ პოეტის მიერ მათთვის დაკისრებულ მნიშვნელობას. ამას იმიტომ აღვნიშნავ, რომ ლია სტურუას მითოსური ხილვების სპეციფიკური მიდრეკილება თუ ალღო გააჩნია, რომლის მეშვეობით იგი ზოგჯერ შეუმცდარ, მნიშვნელობით დატვირთულ სახეებს ძერწავს. პოეტმა უნდა გააღრმავოს ამ გეზით ძიებადინეობა, ვინაიდან ქართული მითოსის თანადროულობის პრობლემატიკის ნიშნით პოეტურ პლანში გამოყენება ჩვენი პოეზიის ის მიტოვებული უბანია, რომელმაც თავის დროზე შესანიშნავი მიღწევებით გაამდიდრა იგი და რომელსაც დღეს უხვად იყენებენ მითოლოგიური ტრადიციების მქონე ხალხები.

ლია სტურუას ამ კრებულში რამდენიმე ისეთი ლექსია, რომელთა განხილვა არა მარტო საჭიროა, არამედ აუცილებელიც, პოეტზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად. ლექსები „ძველი ეპიტაფია“, „იცინიან კაცები“, „მოხუცი კაცი“, „სხე-

დან კაცები“ ლია სტურუას უეჭველ პოეტურ ტალანტზე მეტყველებენ. თავისი პირველი კრებულით იგი ამჟღავნებს ლიტერატურული ტრადიციისაგან დამოუკიდებელ პოეტურ აზროვნებას, რომელიც სათავეს, ჩემის აზრით, ქართულ ფოლკლორულ-მითოსურ მსოფლშეგრძნებაში იღებს, რაც მისი მხატვრული სახეების ორიგინალობასა და ფერადოვნებას განაპირობებს. იგი არ იცავს ზუსტად დასაზღვრულ მეტრულ სქემას, რითაც მეტრულ საზომში ფრაზის თავისუფალი მოძრაობის შესაძლებლობას ინარჩუნებს. მისი რითმები გარკვეულ ბგერწერულ პრინციპზე აგებულ დისონანსებად იკითხება. ლია სტურუა უხვად იყენებს თანადროულ ტერმინებს, მაგრამ ისე, რომ უმრავლეს შემთხვევაში არათუ არღვევს პოეტური ფრაზის მთლიანობას, არამედ, პირიქით, აძლიერებს მის ემოციურ დატვირთულობას. ახალგაზრდა პოეტის ვალია „ჩენჩო და ფოთოლი“ გააცილოს იმას, რაც არსებითია მის შემოქმედებაში და უფრო წმინდად დიფერენცირებული, მკაფიო სტრუქტურის მქონე სიღრმისეული ხილვებით გამოაჩინოს თავისი პოეზიის მთლიანობაში ჯერ კიდევ დაფარული სახე.

1966

„როგორც სილაში დამცხრალი ქარი“...

ახალი პოეტური კრებულის წაკითხვისას არა მარტო მთლიანი შთაბეჭდილების წიაღში დაფარულ ბუნდოვან დედაარსს გინდა მიწვდე, არამედ პოეტის შთაგონების თავისებურებების ამოცნობაც გსურს, რადგან ბოლოს და ბოლოს მის ბუნებაშია დამარხული ამა თუ იმ პოეტის მკითხველზე ზემოქმედების საიდუმლო. ახლახან, თ ა მ ა ზ ჭ ი ლ ა ძ ი ს მშვენივრად გამოცემულ ლექსების წიგნში მკითხველის ყურადღებას, უწინარეს ყოვლისა, მეტაფორული სახეების სიუხვე იპყრობს, რომელთაც პოეტი ზოგჯერ დიდ სინატიფესა და ფერადოვნებას ანიჭებს: „კალიასავით ხტება მარიხი და მთებს ეცემა წითელ მუხლებით“, ან „უზარმაზარი, ვით მკვდარი ლომი, შემოდგომის დღე გდია ბალახში“. ასეთნაირი სახეების მეშვეობით პოეტს თანდათანობით შევყავართ მისთვის ძვირფასი ხილვებისა და ნაცნობი ტკივილების სამყაროში...

სადგურის ახლოს კვიპაროსივით
დგას ეკლესია კათოლიკური...
და მატარებლის ბორბლების ჩქამი
ზარებში ცხოვრობს დამფრთხალ ჩიტივით.
თვლემენ ზარები და ცოტა ქვევით
თრთის ფოთოლცვენის წუნარი ხანძარი.

მატარებლები ძიდიახ სადღაც
და ორთქლმავლების ღუმელის ცეცხლი
გადარბის ქვებზე და გუბეებზე,
როგორც ციკლოპის წითელი თვალი.
ჰგავს ფოთოლცვენა შემკრთალ სიჩუმეს...
როგორც სილაში დამცხრალი ქარი,
წევს სიჩუმეში შენი სახელი...

მკითხველისათვის საინტერესო უნდა იყოს, რომ ლექსში ნახსენებმა ბათუმის კათოლიკეთა ეკლესიამ, ამ ოცდაათი წლის წინათ დიდად მოხიბლა გლაკტიონი (იხ. გ. ტაბიძე, ტ. 4, გვ. 280). თამაზ ჭილაძე სადგურთან კონტრასტულად დაწყვილებული ამ გაუქმებული ეკლესიის მეშვეობით სულიერი სიმშვიდის და სიმყუდროვის ატმოსფეროს ქმნის, რომელსაც ორგანულად ასრულებს შემოდგომის ნაწვიმარი გუბეებისა და მთრთოლავი ფოთოლცვენის გარემოცვა. მათ მხოლოდ წამით აკრთობს სხვა სამყაროდან შემოჭრილი, ავბედითი, ცეცხლოვანი და დინამიური სუნთქვა, წამით, რადგან სულიერებით აღბეჭდილ მშვიდ გარემოში ინერციას კარგავს ნივთიერ-ციკლოპური ენერგიის საშიში ძალა. იგი ცხრება, როგორც ზარების ღრუში ხმაური, როგორც სილაში ქარი, როგორც სიჩუმეში „შენი სახელი“. ისინი თითქოს თავიანთ „შემკრთალ“ ბუდეებში წვანან და საკუთარი სტიქიონურობისაგან თავდახსნილ ცხოვრებას განაგრძობენ... მოგონების ბუდეში ქვავდება განცდა. ერთ მშვენიერ დღეს იგი რატომღაც ლღვება და „ბინაში ღიად დარჩენილი ონკანის“ მსგავსად გადმოდის:

ავსებს გულს, გულის კედლებსაც არღვევს
და დაუნდობლად აჩვენებს ყველას
შენს შემკრთალსა და უნიღბო სახეს. .

ამ ლექსით თითქოს ფარდა ეხდება პოეტის შინაგან მდგომარეობასა და მის ლექსებში ასახულ პეიზაჟებს შორის არსებულ თანაფარდობას. პოეტის ინტუიცია შესაბამის სურათებს და განწყობილებებს ეძებს მსოფლიოს მრავალსახეობაში, რომ მათში ადექვატურად განხორციელდეს და სავსებით გამოხატოს თავისი თავი.

თამაზ ჭილაძეს მიდრეკილება აქვს სტატიურობით აღბეჭდილი ხილვებისადმი, რომელთაც უმეტეს შემთხვევაში სიმყუდროვისა და სიმცხრალის იერი მოსავთ: „სათოფურებში აკანკალებთ ყვავის ბუდეებს და თბილ გრანიტებს ეფიცხება ბებერი კატა“ (ძველი რიგა), „და სევდიანი, როგორც ქვებზე ჯოხის კაკუნი, რკინის ალაყაფს ეხეთქება მძიმე ბოქლომი“ (აქ ყოველღამე). დაბუდრების, მოსვენების, დახშული სივრცის განცდა ლექსებში ზუსტად და ორიგნალური სახეებით ცნაურდება: „...თითქოს მშვიდდები, როგორც კედელთან ძველი ბორბალი“ (დმანისის ქვა), „და ჟანგიანი ღუზის ურდული ადევს ზღვას, როგორც დაკეტილ ოთახს“ (ზამთრის მზიანი დღე), „აქვარიუმში ცხოვრობდა თევზი... და იდგა წყალი, ვით მშვიდი ძილი“ (ლოდინი). ყველა ეს ტროპი თამაზ ჭილაძის პოეტური ინტუიციის თავისებურებას ამჟაღენებს, რომელიც უპირატესად გამჭვირვალე, ცხადი აზრით დატვირთულ ლექსებად კრისტალდება. თვით დინამიური და პათეტიკური განცდები თამაზ ჭილაძის შთაგონებისათვის ნიშანდობლივი მშვიდი ტონალობით ცნაურდება და, ჩემის აზრით, „სილაში დამცხრალი ჭარი“ თავისი ქვეტექსტით თვალსაჩინოდ გამოხატავს როგორც მისი პოეზიის საერთო ხასიათს, ისე მისი პოეტური ტემპერამენტის „უნიღბო სახეს“.

1966

„ფშაური მზის ნაბიჯები“

უკანასკნელ ხანებში ჩვენი ლიტერატორებისა და კრიტიკოსების მიერ არაერთხელ აღნიშნულა (კერძო საუბრებში, საჯარო გამოსვლებსა და პრესაშიც), რომ ახალი თაობის პოეტების ნაწერებში, წმინდა ტექნიკური მიღწევების ფონზე, აზრობრივ-ემოციური ელემენტის ერთგვარი გამოფიტვა შეინიშნება. დაბეჭდილი ლექსების მომეტებულ ნაწილს (ეს ყველა ლექსსა და პოეტს არ შეეხება) ემოციური გულგრილობის, დაქუცმაცებული ყოფითი წვრილმანობისა და ერთფეროვანი, პოეტური ღირებულების არმქონე განსჯითი ტონალობის ბეჭედი აზის. ძნელი სათქმელია, რამ გამოიწვია ეს. ცხადი ისაა, რომ მკითხველს ამგვარი ლექსები ვერ მიანიჭებს პოეზიის სიხარულს.

ამ ლექსებში თითქოს გამორიცხულია თანამედროვე ადამიანისთვის საინტერესო უზარმაზარი ქვეყანა, წრფელი და მტკივნეული განცდის მრავალფეროვანი სამყარო. მიზეზად, სავსებით მცდარად, თუმცა ძალიან ხშირად, ინტელექტუალური გეზით მომართულ მსოფლშეგრძნებას ასახელებენ, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ „პოეტს, რომელიც აზროვნებს, ძალუძს აზრის ემოციური ექვივალენტის გამოხატვა... ყოველი

დიდი პოეზია ქმნის ცხოვრების ხედვის ილუზიას... ყოველი სრულყოფილი ემოცია ინტელექტუალური გააზრებისაკენ მიისწრაფვის“ (თომას ელიოტი). ზემოთ აღნიშნული პოეტური ასთენიურობის ფესვი, მე ვფიქრობ, თავად შემოქმედის შინასამყაროშია საძიებელი და არა მის გარეთ, მით უმეტეს განცდის განსახიერების მხატვრულ მეთოდში. ეს უკანასკნელი ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედისათვის მისივე შინაგანი ბუნების თავისებურებიდან გამომდინარეობს. თავისუფალი მეტრით თუ ტრადიციული სტროფიკით და რითმით დაწერილ ამ ერთმანეთის მსგავს, აზრობრივად და ემოციურად დუნე, ხოლო ზოგჯერ ფუტურო ლექსებში მოჩვენებითი შემართებისა და ხალისიანი განწყობილების, ტექნიკური ოსტატობისა და ხშირად ბრწყინვალების წიაღ მხოლოდ მათი ავტორების უნიათო ფიქრს, მოწყენილობასა და შემოქმედებით სიძაბუნეს ჰვრეტს პოეზიის მოყვარული. ვიმეორებ, ეს არ ეხება ლექსის მწერალთა უმრავლესობას, მაგრამ დაბეჭდილი ლექსების უმეტესობას — კი.

ამ უარსაყოფი „ფუტუროიზმის“ მთავარი ნიშანია პოეტური ხედვის არაფრისმთქმელი ზოგადობა, უნიშნადო აბსტრაქტულობა, რომელიც ყველაზე უკეთ სათქმელის ფაქტიურ უქონლობასა ან მისდამი თავად პოეტის გულგრილ, სიმძაფრესა და შინაგან დაძაბულობას მოკლებულ მიმართებაში ცნაურდება. ხოლო პოეზია თვითონ არის ცივი და მშრალი აბსტრაქციების დაძლევის საშუალება. იგი კონკრეტული, ცინცხალი პიროვნული განცდის გამჟღავნებაა.

შთაბეჭდილების ცხოველმყოფელი უშუალობით აღბეჭდილი ის ლექსები, რომლებიც ამ უგემური პროდუქციის ფონზე დროდადრო გაიელვებენ ხოლმე (ბოლოს და ბოლოს,

კარგი ლექსი და კარგი პოეტი ყოველ დროში თითებზე ჩამოსათვლელია), შემდეგ ერთ წიგნად ერთდებიან და მკითხველისათვის ცხადი ხდება მათ მიღმა მიმალული პოეტური ნათელხილვის აზრი...

ნოემბრის თვეში, როდესაც ხეზე
თავს ვეღარ იჭერს ხმელი ფოთოლი,—
მე დაიბადე...
. . . . . .
მაგრამ მზის ნაცვლად ხმელი ფოთოლი
ბზინავდა მაღლა,
და მზედ იმიტომ მოჩანდა მხოლოდ,
რომ ტრიალებდა შაიი ცის ფონზე...

ამ ფოთოლს ქუჩის მტვერი აყრია და გამვლელთა „ნაფეხურები“ ეტყობა. მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, „ყვითელ ფოთოლზე დახატულ“ პოეტის სახეს დავინახავთ. ეს პოეტი გახლავთ ბესიკ ხარანაული, რომლის ლექსების კრებული ამას წინათ გამოაქვეყნა „საბჭოთა საქართველომ“.

არსებობს ერთი შეუვალი ფაქტი და ის უსათუოდ უნდა გაითვალისწინოს პოეტმა, თუკი მას სურს რაიმეს მიაღწიოს პოეტურ სარბიელზე, — ეს არის XX საუკუნის ქართული პოეზიის უკვე მოპოვებული მიღწევები. ახლის ქმნა და ახლებურად თქმა უაღრეს სიძნელეს წარმოადგენდა ყოველ დროში, მით უმეტეს მაშინ, როცა ყოველი ახალი პოეტური ტალანტი გარდუვალი აუცილებლობის ძალით უკვე არსებული დიდი და მრავალმხრივ დიფერენცირებული, სტილურად დახვეწილი, ფართო დიაპაზონის მქონე პოეზიის წინაშე აღმოჩნდება. ასეთ სიტუაციაში პირველქმნილი ძალმოსილებით ან სიახლით მორჭმული პოეტური სამყაროს შე-

ქმნა არამცთუ წარმოუდგენლად ძნელია, რაც მხოლოდ დიდი ნიჭით ცხებულ ხელოვანს ხელეწიფება, არამედ მცირე მასშტაბის საკუთარი პოეტური თვალთახედვის გამოვლინებაც კი უაღრესად საძნელო და დიდ შემოქმედებით ძალისხმევასთან დაკავშირებული საქმეა. ახალგაზრდა შემოქმედის უპირველესი ამოცანაა ამ რთული გარემოცვის ფონზე შეაფასოს და მასთან მიმართებაში მოიაზროს თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობის განვითარება.

ბესიკ ხარანაულის ლექსების წიგნის მთავარი ღირსება, ჩემი აზრით, ის არის, რომ იგი არსებითად, მისთვის გაშინაგნებული და ორგანულად განცდილი პოეტური სამყაროს ბუნებრივი საზღვრებიდან არ გადის (თუმცა უნდა ითქვას: ზოგჯერ, როცა იგი ცდილობს ამის გაკეთებას, მოსალოდნელ მარცხს განიცდის); და რაც უმთავრესია, ეს სამყარო მოძიებულია ქართულ პოეზიაში უკვე ცნობილი ან გაცვეთილი საზრისების, მრავალგზის „გასინჯული“ თვალთახედვისა და გადაღეჭილი ინტონაციების გამორიცხვის მეშვეობით...

რისთვისღა ვსინჯავ ამ ჯადოსნურ,
ღვთაებრივ სიზმრებს,
თუ თვალს გავახელთ
და ქვეყანა ისევ ის არის...

პოეტი ცდილობს ამ „ღვთაებრივი სიზმრების“, ანუ შინაგანი თვალის შუქზე განჭვრიტოს ქვეყანა. მაგრამ ამ გზაზე თანამედროვე ხელოვანს შეიძლება ერთი დაბრკოლება გადაეღობოს: პიროვნების შინაგანი გათიშულობა, მისი სუბსტანციური ბირთვის განწილულობა, პოეტისათვის ნიშანდობლივი ერთიანი პერცეპციის დაშლილობა და წვრილმანობა,

იაპონური „ხაიკუს“ მსგავსად გახსნილ ხილვაში ამ საშიშროების ხატი ზუსტად აქვს დაჭერილი ბესიკ ხარანაულს:

მეჩვენა, თითქოს ხრიოკ ზეგანზე
შეფენილიყვნენ ბლომად ქვისმთლელნი
და ჩემს დარდს დინჯად აქუცმაცებდნენ.

„ქვისმთლელი“ აქ კარგად არის მონახული. პიროვნების ეს შინაგანი ბირთვი თავისი ბუნებით დაუშლელი, მტკიცე და ერთობლივი უნდა იყოს. იგი შეიძლება მხოლოდ „ხრიოკ ზეგანზე“, ე. ი. აზრობრივი და ემოციური სიღარიბის ატმოსფეროში დაქუცმაცდეს. ისიც ცხადია, რომ „დარდი“ ერთ-ერთი ასპექტია პიროვნების ყოფიერებისა, რომ დარდისაგან გაძარცული კაცი სიხარულისაგანაც გაძარცულია.

საინტერესოა პოეტის დამოკიდებულება ურბანული და ტექნიკური გარემოცვისადმი. ამ უკანასკნელით რომანტიკული აღფრთოვანება დიდი ხანია უკუგდებულია. იგი ბევრ შემთხვევაში უნდობლობასა და შიშს იწვევს, როგორც ისეთი რამ, რაც შესაძლოა, აღარ დაემორჩილოს ადამიანის კონტროლს და გალაკტიონის თქმისებრ, „ცხელი თითებით თვითონვე დააღრჩოს ის, ვინც მას სული შთაბერა“. ბესიკ ხარანაულის ხილვაში ქალაქი ზოგჯერ ურჩხულს ემსგავსება:

ისევე როგორც ღორების კოლტმა
ტყეში რომ იგრძნოს ავი ამინდი
და წამოვიდეს სოფლისკენ ვიშით
და დააყენოს შარაზე მტვერი—
ცხვირწამახული მანქანებით სავსეა ქუჩა.

პოეტისათვის საშიშროების შემცველია მანქანური ცივილიზაციის „ეშმაურობა“, რაც ევანგელური „ღორების კოლ-

ტით“ შესანიშნავად აქვს მინიშნებული. და აქვე, მის გულში („ქალაქის პარკი“) თანამედროვე ადამიანისათვის ნიშანდობლივ აღტაცებას იწვევს „შუა ქალაქში, გზის პირზე ნათიბი“ ბალახის დანახვა, რომელიც დიდი ქალაქის მკვიდრისათვის გაუცხოებული სამყაროს ნატეხივით ელვარებს:

თქვენ აქ რა გინდათ, ტკბილო სურნელო,
ჭიანჭველებო, კუტკალიებო,
შენ აქ რა გინდა, მწვანე ქათიბო,
ხაწირის კალთას როგორ შეგაჭრა,
ნეტა ვინ იყო ის დალოცვილი.

ტექნიკური პეიზაჟის მიმართ ბუნების ადამიანურ უპირატესობას ბესიკ ხარანაული კარგად გამოხატავს ლექსით „ატმის ხე ქარხნის ეზოში“. აყვავებულმა ატმის ხემ „ურჟოლა მოჰგვარა რკინა-ბეტონს“, მან „გადაიბირა დიდი ფანჯრები და ამწეებიც მისკენ ილტვიან, სურთ ატმის ძირში იტირონ ტკბილად“. მათ არ ახლავთ საკუთარი არსებობა. აჩონჩხილი ამწეები ამ ლექსში საცოდავნი და უსუსურნი არიან, მათ თითქოს ბუნების პირვანდელ საშოში უნდათ დაბრუნება, საიდანაც ისინი ადამიანის ნებისყოფამ გამოშიგნა. და იგივე ატმის ხე „შინწასულ მუშებს მათი ბავშვების საწოლისაკენ აცილებს“...

და მაინც კაცს გული იქითკენ მიუწევს, სადაც „თბილია მტვერი სოფლის შარაზე, როგორაც ჩვენები ჩვილი ბავშვისა“, სადაც კოჭლი, გამხდარი ცხენი მარტოხელა დაყიალობს ჭალაში“, სადაც „ჭრელი ხბო დგას, როგორც პატარა ნიში“ და „მორქვეშ მოყოლილი გომბეშოებივით“ ჩანს ბავშვობის ნაფეხურები, — ვინაიდან „ადამიანი მიჩვეულია იცხოვროს მიწასთან, მცენარეებთან და ცხოველებთან ორგანულ კავ-

შირში, ვინაიდან ადამიანი მიწიდან იშვა და მიწადვე უნდა მიიქცეს“ (ბერდიაევი).

„მიწასთან დაბრუნება“, ოღონდ სულ სხვა აზრით და იდეური მიზანდასახულობით, ვიდრე ეს ოციანი წლების დასაწყისში იგულისხმებოდა ამ ლოზუნგით, როგორც ბესიკ ხარანაულის ლექსების წიგნიდანაც ჩანს, მოენატრა ახალგაზრდულ ქართულ პოეზიას. საშუალო გახდა თანადროული ურბანული მსოფლშეგრძნებით, ახალი ცოდნით, პოეტური კულტურითა და ტექნიკური მიღწევებით გამდიდრებული გულისყურისა და შინაგანი თვალის უკუმიქცევა ჩვენი ცნობიერების პირვანდელ ფესვებთან, ხალხური მსოფლგანცდის შეუმღვრეველ საწყისებთან, ქართული მითოსის პირველმიწასთან...

უცხო —
როგორც უსურიის ენოტი
საბადურის ტყეში,
როგორც ჩრდილოეთის თეთრი დათვი
წიფლნარის მწვანე პირიმზითებში, —
უცხო... უცხო...
უცხო კაცი დაიარება
შენს ქუჩებში, ჩემო ქალაქო.

ქალაქი „ჩემია“ („სულაც არ ვგრძნობდი უცხოობას მე ამ ქალაქში და მისი მტვერი ჩემთვის მტვერი არა ყოფილა“), მაგრამ მასში ხანდახან „უცხოობა“ მომიცავს, რადგან არსებობს სხვა, ფესვეულად უფრო მახლობელი „ჩემი მხარე“. ეს მხარე ქვეცნობიერებაში დაძირული ხილვების ან ბავშვობის სიზმრების ქვეყანაა. იქ ადგილის დედამ „ჭრელ ფარდაგზე მამალივით მიმახატა“, მე კი „მომწყინდა და ძირს ჩამოვფრინდი“, მაგრამ ახლა:

დამისხი, ფშაველის დედაკაცო, შენი არაყი
და მითხარი: „შე. ჩემთავმკვდარო“.
ამ სიტყვისათვის აქ მოვსულვარ,
როგორც წამლისთვის...

შე ჩემთავმკვდარო, შე ჩემთავმკვდარო, შე ჩემთავმკვდარო, დუდუნებენ ისინი და ამ ღრმა ტევადობის უინტიმურესი, ელიფსური გამოთქმით, რომელიც ლექსში გამჟღავნებული განწყობილების რეფრენია, მიწითა და მშობლიური სიტყვით ძალთავსილობის მისტერია ცხადდება. „ფშაური მზის ნაბიჯები“ ბესიკ ხარანაულის კრებულის საუკეთესო და ყველაზე მნიშვნელოვანი ლექსია. იგი ღრმად გაშინაგნებული, მაგიური წინათგრძნობით გამსჭვალული, მკვეთრად ორიგინალური პეიზაჟის ჩვენებით იწყება: „ისევ აფრინდნენ დედულეთის ნახნავებიდან ლურჯი ყვავები, ნისლიანი სივრცეებით გაბეზრებულნი“... ეს ჰადესური ნისლით გაჟღენთილი პეიზაჟი, როგორც ჩანს, პოეტის „მახსოვრობასა თუ დაღლილ ტვინში“ დიდხანს შენახულ ღვინოსავით არის დაძველებული, — იგი სხვა ლექსშიც მეორდება:

შემოდგომაა, ბებოჩემო, — ვრცელ ნახნავებში
მარტოკა დადის პატარა ბიჭი...
ირგვლივ ყვავები ფრენენ ზარმაცად,
ფრენენ გულგრილად...

ეს „ბებო“ კიდევ ერთ მშვენიერ ლექსში გვხვდება და უნდა ითქვას, რომ მას ფამილარული ამიკოშონობის ნიშანწყალიც არ ამჩნევია, რაც ასე ხშირია ბებიებზე და ბაბუებზე დაწერილ სანტიმენტალურად გულაჩუყებულ ლექსებში. „წარსულის ტაბლასთან“ მიმჯდარი ეს „პატარა ბიჭი“, აწ უკვე

შემოქმედის ხილვით „პოულობს“ იმ ქალის არგანს, ვინც, შესაძლოა, „ვაშლის ფოთლებს წვავდა გომურის გვერდით“ და „ნისლიანი სივრცეებით გაბეზრებული“ უხმოდ დაფუსფუსებდა თავის ეზოში:

ბრწყინავს ის,
ელავს მწუხარე სხივით
და ენატრება შარაგზის მტვერი,
და ხატის გორის ბალახის ჩქლეთვა...

ეს პასაჟი თავისი ფაქიზი ინტიმურობით, ერთი თანამედროვე ფილოსოფოსის მიერ უცნაურად განმარტებული ვახტანგის სურათის „გლეხი ქალის ფეხსაცმელების“ მოგონებას აღძრავს: „ამ ფეხსაცმელისაგან მიწის მდუმარე ძახილი გამოდის, მიწისა, რომელიც უხვად გვანიჭებს დამწიფებულ მარცვალს და რომელიც იდუმალად შეუვალია ზამთრის ველების უდაბურ სიჩუმეში... ამ ფეხსაცმელისაგან აღიძვრის უდრტვინველი შიში ხვალინდელი დღისათვის... უხმო სიხარული, რომ გაჭირვებამ კვლავ გაიარა... ეს ფეხსაცმელი მიწას ეკუთვნის და გლეხი ქალის სამყაროში ინახება“... და კიდევ ეს „არგანი“, ამ კონტექსტში, რაღაცნაირად, გენიალური ფშაური ნატირალის მოგონებას აღძრავს:

მაჰკვდია, ბეჩავ იერემო,
დასდევა სიღარიბის ჯოხი.
მიწანიმც დაილოცებიან —
შიშველნი მაგიმალნეს ხორცნი...

ბესიკ ხარანაულის ამ პირველ წიგნში „ფშაური მზის“ ან პოეტის ყველაზე ცხოველი და პირვანდელი შთაბეჭდილებების რიტმია დაჭერილი. საგულისხმოა, რომ ამავე დროს, ეს

წიგნი პირველი ლირიკული კრებულია თავიდან ბოლომდე ურითმო, თავისუფალი რიტმებით დაწერილი და აქ ორიოდე სიტყვა უნდა ითქვას:

მიაჩნიათ, რომ თავისუფალი ლექსი ვერ ეგუება ქართული პოეზიის ტრადიციას, მაგრამ ავიწყდებათ ის, რომ ძველქართული თავისუფალი ლექსით, „წყობილი სიტყვით“ არის თარგმნილი და დაწერილი ძველი აღთქმის ბევრი ადგილი და ქართული რელიგიური პოეზიის ზოგიერთი ნაწარმოები, — ეს ერთი. მეორე, — ხანგრძლივ ქრონოლოგიურ პერიოდში არსებული გაბატონებული ტრადიციის დასაბამი მანამდე არარსებული ახალი მსოფლმხედველობისა თუ პოეტური კულტურის თავდაპირველი წყაროებიდან იღებდა მუდამ სათავეს. რაიმე — სულ ერთია რა, — ჯერ უნდა აღმოცენდეს, ორგანულად შეუთვისდეს უკვე არსებულის მთლიან კომპლექსს და, მაშასადამე, დადგინდეს, რომ მერე ტრადიციად იქცეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში უკვე არსებული გამოიფიტება და ფუყე ინერციად გადაიქცევა. ტრადიციული ხშირად ფარავს იმ დასაბამს, საიდანაც თვითონ ამოიზარდა და რასთანაც უშუალო წილნაყარობით ცდილობს ხოლმე ესა თუ ის პოეტი ახლებური ხატისა თუ სალექსო ფორმის შექმნას. ის, რაც საყოველთაოდ მისაწვდომი და ცნობილია, არავის შინაგან მონაპოვრად არ იქცევა, რაკი ეს უკანასკნელი მხოლოდ თვითონ უნდა შექმნა.

სიმართლეს მოკლებული არ არის ის აზრი, რომ ბოლო წლებში თავისუფალი ლექსი უნიჭოების თავშესაფრად იქცა. მაგრამ უნდა შევნიშნოთ: წინათაც და ახლაც რითმიან ლექსსაც არანაკლებ მოხერხებულად აფარებდა და აფარებს თავს უნიჭოება. ლექსის ფორმა აქ არაფერ შუაშია. „ფორმა გა-

რეგანი ექვივალენტია შინაგანი დარწმუნებულობისა, ხოლო რიტმი პიროვნებაა“ (მარიანა მური) და ყოველ ფორმას პოეტის ინტუიცია ამართლებს, თუკი ის პირველქმნილი უშუალობით შეისხამს ხორცს.

ბესიკ ხარანაულის ლექსებში მხოლოდ ზოგან გვხვდება ამ ინტუიციისაგან თუ შინაგანი ხილვისაგან დაცლილი სიტყვიერი მღვიმეები. მისი წიგნი პოეტური შთაგონების სიახლის სასიამოვნო სურნელითაა გაჟღენთილი და ეს სურნელი პოეტის მიერ ცხოვლად განცდილ ბავშვობის სიზმრებს, ფშავის მზესა და მიწას ასდის.

1969

რაბინდრანათ თაგორი

უბრწყინვალესი პოეტი, დიდი პატრიოტი და ჰუმანისტი რაბინდრანათ თაგორი იმ გენიოს შემოქმედთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა სახელი არა მარტო სამშობლოსათვის, არამედ მსოფლიოს ყველა ხალხისათვის მახლობელი და დაუვიწყარია.

მთელი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე იგი თავდადებულად ემსახურებოდა თავის „დიდ და დაჩაგრულ სამშობლოს“, მაგრამ მისი პატრიოტიზმი არასოდეს ყოფილა ვიწრო და შეზღუდული. იგი იზიარებდა განდის სიტყვებს იმის შესახებ, რომ „მამულიშვილობა ადამიანურობას ერწყმის. მე პატრიოტი ვარ იმიტომ, რომ ადამიანი ვარ და კაცადი კაცი, — წერდა განდი, — რაც უფრო ნაკლებ გიყვარს ადამიანი, მით უფრო ნაკლებ პატრიოტი ხარ“. თაგორი ინდოეთში ევროპული კულტურის დაუცხრომელი პროპაგანდისტი და აღმოსავლეთისა და დასავლეთის დაახლოებისა და თანამშრომლობის ერთ-ერთი დიდი ორგანიზატორი იყო. „მე მწამს,— ამბობდა იგი, — აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ჰეშმარიტი ერთიანობა... ყოველი ერი, რომელიც თავის თავში ჩაიკეტება, ახალი დროის სულს ეწინააღმდეგება“.

თვითონ თაგორი მრავალფერი კულტურის ნაშიერად

თვლიდა თავს. მან აითვისა როგორც კლასიკური ინდური ლიტერატურისა და ფილოსოფიის მემკვიდრეობა, ისე ევროპული და აზიური კულტურის მიღწევები. „მან გასდო ხიდი ძველსა და ახალ სამყაროს შორის და ინდოეთში მოდერნიზმის სიმბოლოდ გადაიქცა“ (მულქ რაჯ ანანდი). თაგორმა იგივე საქმე გააკეთა ინდოეთში, რაც უიტმენმა ამერიკაში, კოლრიჯმა და უორდსვორთმა ინგლისში, პუშკინმა რუსეთში, ილიამ და აკაკიმ საქართველოში.

ხალხური სიმღერებისა და ლეგენდებისაგან, ბენგალიაში გავრცელებული ბუდიზმისა და ინდუიზმის აურაცხელი ვერსიებისაგან შექმნა თაგორმა თავისი პანთეონი. განსაკუთრებული ყურადღებით სწავლობდა იგი ძველინდური სიბრძნის ბრწყინვალე ძეგლებს. „ჩემთვის, — წერდა თაგორი,—უპანიშადების გალობანი და ბუდას შეგონებანი ყოველთვის იყო და იქნება უმაღლესი გონის გამოვლინება. ისინი თავიანთი ცხოველმყოფელობით მხიბლავდნენ და მე ჩემს ცხოვრებაში ყოველთვის მიმართავდი მათ“.

„მისწრაფება ადამიანის ახლებურად მოაზრებისა რაბინდრანათ თაგორის პირველი დიდი წვლილი იყო ინდური კულტურის აღდგენის საქმეში. მეორე უდავო დამსახურება თაგორისა ის იყო, რომ თავის შემოქმედებაში იგი ასახავდა ბენგალიური საზოგადოების დაბალ და საშუალო ფენებს, რომ მან კვლავ ააღორძინა ინდური პოეზია, დრამა, ნოველა და განსაკუთრებით რომანი“ (მულქ რაჯ ანანდი). თაგორის კალამს ეკუთვნის ლექსების 50 კრებული, 30 პიესა, 100 ნოველა და 12 რომანი. თაგორი ბენგალიური ლიტერატურის უველაზე დიდი ბურჯია.

რაბინდრანათ თაგორი იყო აგრეთვე კომპოზიტორი. ბენ-

გალიურ მუსიკალურ ხელოვნებაში მან იმდენად რადიკალური ცვლილებანი შეიტანა, რომ მას „რაბინდრას მუსიკას“ უწოდებენ. როგორც ინდური კულტურის ისტორიის ავტორი ლუნია აღნიშნავს, „თაგორის მუსიკა პლასტიკური, ლაღი და ორთოდოქსალური კანონებისაგან თავისუფალია“.

თავისი ცხოვრების მიწურულში, როგორც თვითონ ამბობს, იგი „ხაზების მომხიბვლელობას დაემორჩილა“. ძან უკუაგდო ყველა დაბრკოლება და გატაცებით დაიწყო ფერწერის შესწავლა. 1930 წელს პარიზში, პიგალის გალერეაში, თაგორმა გამოფინა თავისი სურათები, რომლებმაც სენსაცია გამოიწვია საფრანგეთის დედაქალაქში. იმავე წელს თაგორის სურათები გამოფინეს ნიუ-იორკში, მოსკოვში, ლონდონსა და ბერლინში. „ჩემი ცხოვრების დილა სავსე იყო სიძლერებით, — ამბობდა იგი, — დაისი ჩემი ცხოვრებისა, დე, ფერებით იყოს აღსავსე“. თაგორმა 2000-მდე სურათი შექმნა. ეს სურათები აღბეჭდილია არაჩვეულებრივი ხატოვანებითა და უცნაური რიტმული სილამაზით.

თაგორი იყო ბრწყინვალე ორატორი და პუბლიცისტი, წერილთა ოცტომიანი კრებულის ავტორი. არ დარჩენილა ინდური ცხოვრების არც ერთი ასპექტი, თაგორის კალამი რომ არ შეხებოდეს. აზიისა და აფრიკის ხალხთა განთავისუფლებისათვის დაუცხრომელი მებრძოლი, იგი შეუპოვრად ამხარებდა იმპერიალიზმის ყოველგვარ გამოვლინებას. როდესაც აგრესიულმა სახელმწიფოებმა ფეხქვეშ გათელეს თავიანთი ვალდებულებანი ჩინეთში, აბისინიაში, ესპანეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში, თაგორი პროტესტის მხურვალე სიტყვით გამოვიდა მის მიერვე დაარსებულ შანტინიკეტონის უნივერსიტეტში. მან განაცხადა: „ჩვენ აღარ შეგვიძლია რაიმე პატი-

ვისცემა გაგვაჩნდეს ცივილიზაციის იმ კარიკატურის მიმართ, რომელსაც მხოლოდ ძალისა სჯერა და სრულიად არ სჯერა თავისუფლებისა".

1930 წელს თაგორმა საბჭოთა კავშირში იმოგზაურა. ამ მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი მან ცალკე წიგნად გამოსცა ჟურნალ „პრობაშში". როგორც თვითონ წერს, თაგორმა ნახა „საოცარი, სხვა ქვეყნების არმსგავსი, მათგან ძირეულად განსხვავებული ქვეყანა". ჯერ კიდევ ამერიკაში მოგზაურობისას იტყვის თაგორი: „რუსეთი საოცრებაა. როდესაც იგი უფრო მეტად განიმსჭვალება თავისი გამარჯვების რწმენით, მისი თვალსაჩინო გაკვეთილი გავლენას მოახდენს მთელ მსოფლიოზე — ეს ყველაზე ცოტა: მთელი აზია ამ თვალსაჩინო მაგალითის გავლენის ქვეშ მოექცევა" (ელენ დრაიზერი).

რაბინდრანათ თაგორის სახელი ძვირფასია დედამიწის ყველა ხალხისათვის არა მარტო იმიტომ, რომ მისი პოეტური ქმნილებანი ბედნიერებას, სიხარულსა და შვებას ანიჭებს მკითხველებს, არამედ იმიტომაც, რომ მან თვალსაჩინოდ და ხელშესახებად დაუმტკიცა თავისი სიყვარული და სოლიდარობა, თავისი პატივისცემა და თანაგრძნობა მსოფლიოს ყველა რასას და სხვადასხვა კულტურის მატარებელ ხალხს. მან არაერთგზის შემოვლო ამერიკის, აზიისა და ევროპის ქვეყნები და ყველგან მისი მშვენიერი თვალებიდან იღვრებოდა მხოლოდ კაცთმოყვარეობა, მხოლოდ რწმენა თავისუფლებისა და პროგრესისა.

ჩვენ, მის ქართველ მკითხველებს, ხშირად მოგვაგონდება, რომ ამ დიდ ინდოელ პოეტსა და ბრძენ-მოძღვარს ფეხი დაუდგამს ჩვენს ძველ მიწაზე, უფიქრია და ღამე გაუთევია ჩვენს დედაქალაქში.

• • •

რაბინდრანათ თაგორი (ბენგალიურად ტჰაკური) დაიბადა 1861 წ. 7 მაისს, კალკუტაში. იგი დებენდრანათ თაგორის მეთოთხმეტე შვილი იყო. თავისი ბავშვობისა და სიყმაწვილის წლები თაგორს აღწერილი აქვს ავტობიოგრაფიულ რომანში „მოგონებანი“, რომელიც აღსავსეა არაჩვეულებრივი ლირიზმითა და განსაკუთრებულად ნაზი ირონიით. ამ წიგნში თავად ბავშვობის სტიქიაა დახასიათებული. „ელვარება, სიახლე, საგანთა სიცინცხალე, ყოველი მხრიდან მიმზიდველი იდუმალება, საოცრებისა და საიდუმლოების თრთოლვა, მთელი ეს მაგიური ატმოსფერო, რომლითაც გაჟღენთილია ბავშვის სამყარო, არსად არ გამოხატულა ისე სრულყოფილად, როგორც ამ წიგნში“ (ტუბიანსკი).

თაგორი ბრამინთა ოჯახში დაიბადა. პაპამისი დვარკანათ თაგორი ინდოეთის უდიდესი განმანათლებლის, „ბრაჰმო სამაჯის“ (ბრაჰმას კავშირი) დამაარსებლის რამ მოჰან როის თანამოსაგრე იყო, ხოლო მამა დებენდრანათი — ამ რელიგიური საზოგადოების ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი მეთაური და კანონმდებელი. პატარა თაგორი ბავშვობიდანვე კითხულობდა და იზეპირებდა მამამისის მიერ „ბრაჰმო სამაჯისთვის“ გამოცემულ უპანიშადების რჩეული გალობების კრებულს „ბრაჰმა დჰარმას“. 12 წლისა იგი ბრამინად აკურთხეს. უფრო გვიან თაგორი ამ საზოგადოების მდივანი ხდება. როგორც თვითონ აღნიშნავს, „ბრაჰმო სამაჯმა“ დიდი გავლენა იქონია მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე.

1928 წელს რამ მოჰან როიმ (1774—1833) და მისმა რჩეულმა მეგობრებმა, მათ შორის დვარკანათ თაგორმა, დაა-

არსეს უნიტარიების ასოციაცია, რომელიც აღიარებდა „ერთ, მსგავსების არმქონე, მიუღწეველ, უქცეველ, სამყაროს შემქმნელ და შემწყნარებელ საუკუნო არსებას". რამ მოჰან როის აზრით, ეს უნდა ყოფილიყო უნივერსალური სახლი ლოცვისა, რომელშიც ყველას შეეძლო შესვლა კასტისა და რასის, ეროვნებისა და რელიგიის მიუხედავად. ხალხისათვის მას უნდა შთაენერგა გულმოწყალება, სიკეთე, შემწყნარებლობა და ხელი შეეწყო ყველა რწმენის ადამიანთა ურთიერთკავშირისათვის.

როიმ ბევრი რამ ისესხა ისლამისა და ქრისტიანობის — ამ ორი უნიტარული რელიგიისაგან, მაგრამ იგი ყოველთვის ილაშქრებდა ეკლექტიზმის ბრალდების წინააღმდეგ. მისი მოძღვრება დაფუძნებული იყო ორიგინალურ სინთეთიკურ ანალიზზე, რომელიც სათავეს რელიგიური ცდების პირველწყაროებიდან იღებდა. ეს მოძღვრება არც ვედანტის მონიზმის ბადალი იყო და არც ქრისტიანობის უნიტარიზმისა; როი ცდილობდა ვედანტის აბსოლუტური დასაბამისა და XVIII ს. ევროპელი ენციკლოპედისტების იდეების, „უსახო ღმერთისა" და გონების დაკავშირებას. თავის მოძღვრებას იგი სოციალური რეფორმების პრაქტიკული განხორციელებით ავსებდა. ამ გიგანტურმა პიროვნებამ ღრმად გაავლო ორნატი ინდურ მიწაში. მისმა სამოცწლიანმა შეუპოვარმა შრომამ სახე უცვალა ინდოეთს. იგი თავისუფლად წერდა სპარსულ, არაბულ, ბენგალიურ, სანსკრიტულ და ინგლისურ ენებზე. კარგად ფლობდა იგი აგრეთვე ებრაულს, ბერძნულს, ლათინურს; რამ მოჰან როი თანადროული ბენგალიური პროზის მამაა. სახელგანთქმული გალობების, პოემების, სიტყვების, ფილოსოფიური და პოლიტიკური ტრაქტატების ავტორი —

იგი უშურველად თესავდა ინდოეთში თავისი აზრისა და რწმენის დვრიტას. და უხვადაც მოიმკო — საქმენი და ადამიანები. მან შვა თაგორები — ამით ყველაფერია თქმული" (რომენ როლანი).

თაგორების ოჯახში გამეფებული ლიტერატურული ატმოსფეროს მეოხებით, რომელსაც რაბინდრანათი „თავისი სიყმაწვილის დიდ წყალობად" მიიჩნევს, იგი ბავშვობიდანვე ეცნობოდა უპანიშადების, ბჰაგავატგიტას, რამაიანას და გიტაგოვინდას სანსკრიტულ ტექსტებს, ძველ ვიშნუელ პოეტებს და ინგლისურ ლიტერატურას. იგი გატაცებული იყო ბაირონის, შელის, ბროუნინგის პოეზიით. ჯერ კიდევ სკოლაში თარგმნა თაგორმა შექსპირის „მაკბეტი", ხოლო ვიშნუელ პოეტებს ისე ბაძავდა, რომ შეცდომაში შეიყვანა ძველი ბენგალიური პოეზიის მცოდნე ნიშიკანტა ჩატერჯი, რომელმაც გერმანიაში დაცულ თავის დისერტაციაში ბანუ შინგჰის სახელით გამოქვეყნებულ თაგორის ლექსებს ვიშნუიტურ პოეზიაში სათანადო ადგილი მიუჩინა.

1878 წელს თაგორი ინგლისში მიჰყავს უფროს ძმას იურისპრუდენციის შესასწავლად. აქ თაგორი გულმოდგინედ ეცნობა ინგლისურ და ევროპულ ლიტერატურას, მუსიკასა და ხელოვნებას.

ორი წლის შემდეგ იგი ბრუნდება სამშობლოში და მკვიდრდება თავის მამულში შილეიდაში, სადაც დაოჯახდება კიდეც 1883 წ. ამავე წელს გამოდის თაგორის პირველი რომანი (ისტორიული) და პიესა „ბუნების შურისძიება" — პრაკრიტიკ პრატიშოდჰა. „ეს პიესა შეიძლება ჩაითვალოს ჩემი ლიტერატურული მოღვაწეობის პროლოგად, — წერს თაგორი „მოგონებებში", — ან უკეთ, ეს იყო თემა, რომლის გარშემო

ტრიალებდა მთელი ჩემი ნაწერები: დასაზღვრულში უსასრულობის წვდომის სიხარული... ამჟამად სავსებით გარკვეულია, რომ სწორედ ეს იდეა წარმართავდა სხვადასხვაგვარად და უნებურად დღემდე მთელ ჩემს ლიტერატურულ საქმიანობას". ამ პიესაში თაგორი ებრძვის ასკეტიზმს, საუკუნოსათვის ამქვეყნიურის უარყოფას, ცხოვრებისაგან განდგომას, აბსტრაქტულ-ფილოსოფიური მსჯელობების გამოუვალ წრეში ჩაკეტვას.

თაგორის მთელი მოღვაწეობა შინაგანი დაძლევაა ძველი ინდური რელიგიური მოძღვრებით ნაკარნახევი ცხოვრების უარყოფისა (რაც საუკუნეთა განმავლობაში აყალიბებდა ინდოელი ხალხის ტემპერამენტს და ცნობიერებას). თავათ სასრულსაც არა აქვს საზღვარი, — გვეუბნება თაგორი, — ყოველი ატომი უსასრულო სიღრმის შემცველია... მართალია, ეს არ იყო ინდური აზროვნებისათვის ახალი იდეა, მაგრამ მას სჭირდებოდა აღორძინება დროის შესაფერისად. და თავის ქვეყანას „თაგორი სთავაზობს, ერთი მხრივ, ღრმადინდურ, ხოლო მეორე მხრივ, ღრმადთანადროულ იდეოლოგიას, რომლის მეოხებითაც მან საერთო ენა უნდა გამონახოს მსოფლიოს სხვა კულტურებთან და ორიენტირებული იყოს თანადროულ პრობლემებში" (ტუბიანსკი).

90-იანი წლებისათვის თაგორი უკვე დასრულებული მწერალია. იგი ცხოველ ინტერესს იჩენს ინდოეთის საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრებისადმი. თაგორი აქვეყნებს პუბლიცისტური წერილების მთელ სერიას, რომლებშიც ეხმაურება ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას ინდური ცხოვრებისა. 1895 წელს იგი აარსებს ჟურნალ „შადჰონას". 1901 წ. თაგორი ახორციელებს თავის დიდი ხნის ოცნებას: შანტინიკეტონ-

ში, კალკუტის მახლობლად, აარსებს სკოლას, რომლის ბაზაზე 1921 წ. ეროვნულ უნივერსიტეტს — ვიშვა ბჰარატს აფუძნებს. უნივერსიტეტის გახსნის დღეს მან თქვა: „მე დავაარსე უნივერსიტეტი, როგორც ადგილი, სადაც ისწავლიან სხვადასხვა ცივილიზაციისა და ტრადიციის ადამიანები. ეს დიადი იდეაა...“. ელენ დრაიზერი გვიამბობს: „მას მიაჩნდა, რომ მთელი მსოფლიოს სულიერი განწყობილება უნდა შეიცვალოს და რომ მომავლის ადამიანი საჭიროა აღიზარდოს ადამიანთა ფართო და ძმური კავშირის ღრმა რწმენით“. შანტინიკეტონს თაგორი თვლიდა თავის ერთ-ერთ უდიდეს მიღწევად.

1901—1902 წწ. იგი წერს თავის პირველ სოციალურ ფსიქოლოგიურ რომანებს, რომლებშიც გამოხატულია კონფლიქტი რეალურ ცხოვრებასა და კონსერვატიულ ტრადიციებს შორის.

1902 წ. თაგორს გარდაეცვალა მეუღლე. მომდევნო რამდენიმე წელიწადში მან დაკარგა ქალიშვილი, მამა და ცამეტი წლის ვაჟი. ამ დიდმა მწუხარებამ მისი გულისყური სიკვდილის პრობლემაზე დააუნჯა. აქედან მოდის სიკვდილის თაგორისეული მოაზრება მის ლირიკაში. თაგორის პოეზია შეგნებულად უარყოფს სიკვდილის რეალობის მეტაფიზიკურ განმარტებას, რაც მას ინდური ფილოსოფიისა და რელიგიის სხვადასხვა დოქტრინებიდან შეეძლო ესესხა. ამ მხრივ ყველაზე დიდ მსგავსებას იგი უიტმენის პოეზიასთან ამჟღავნებს. საინტერესოა მათი შედარება:

თ ა გ ო რ ი — „გიტანჯალი“

ო, მოდი და მიჩურჩულე მე, —
სიცოცხლის აღსრულებავ უკანასკნელო:
შენ, სიკვდილო, სიკვდილო, მოდი.
დღიდან დღემდე მოგელოდი შენ და შენთვის

გადვიტანე სალმობა და სიხარული ამა სოფლისა.
იგი, რაც მე ვარ, რაც მახლავს ან რისთვისაც ვესაე.
და ჩემი ზღვა სიყვარული მუდამ შენსკენ მოისწრაფოდა...
საქორწილო გვირგვინები დაწნეს და, აჰა, შემომდგარ ბნელში
შენ გელოდები, მშვიდს და ტკბილად მოღიმარესა...
შენ სიკვდილო, სიკვდილო, მოდი.

უიტმენი — „როცა ეზოში, ჩემი სახლის წინ..."

შენ, მოალერსე და ტკბილო სიკვდილო,
ქვეყნის გარემოვლით შემოქცეულო,
შენ, სხივნათელო, მოდიხარ, მოდიხარ,
დღისითა და ღამით, ყველასთან და ყოველთან,
აღრე თუ გვიან — სათნო სიკვდილო!
...ძალლგულოვანო ჩვენო მხსნელო, მო, მოგვეახლე.
ყველას, ვინც კი შენ მიგითვლია, მე ქებას ვეტყვი,
ხალისიანი ხმით ვუმღერებ მე გარდაცვლილებს,
შენი უძირო სიყვარულის უფსკრულში დანთქმულთ,
სიკვდილო, შენი ნეტარების წარღვნით განბანილთ!
...შენ გქონდეს ჩემგან გალობანი სიხარულისა,
ზეიმითა და როკვით შეგხვდეს ყველგან ყოველი,
მოიკაზმონ და ინადიმონ, იმხიარულონ..."

საინტერესოა ისიც, რომ ამერიკაში მოგზაურობისას, აღნობდა რა თავის შეხედულებებს აუდიტორიას, თაგორს ხშირად მოჰქონდა ხოლმე დამადასტურებელი ადგილები უპანიშადებიდან, რომლებსაც უიტმენის ციტატებით ამაგრებდა („თქვენი პოეტი ასე იტყოდა").

მეოცე საუკუნის დასაწყისი ბობოქარი ამბებით აღინიშნა ინდოეთში. ნაციონალური მოძრაობა აღმავლობას განიცდიდა და, როდესაც ლორდმა კერზონმა 1905 წელს ბენგალიის ორად გაყოფის აქტი გამოაცხადა, ნაციონალურ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ ახალი ძალით იფეთქა. ამ მოძ-

რაობის ძირითადი ლოზუნგები იყო „სვარაჯი“ (თვითმმართველობა) და „სვადეში“ (თვითწარმოება). მთელი ბენგალია აღდგა. და სწორედ მაშინ დაჰკრა რაბინდრანათ თაგორის ისტორიულმა საათმა. მან დაგმო მერყეევნი და თამამად გამოაცხადა: „სვარაჯი“. იგი ამ მოძრაობის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი ხდება. მისი პოპულარობა იზრდება. მის სიტყვას მთელი ბენგალია უსმენს. მაგრამ მალე პოეტი ჩამოშორდება ამ მოძრაობას. იგი რეფორმების მომხრე იყო და უარყოფდა ძალმომრეობას, როგორც ფორმას პოლიტიკური ბრძოლისას. თაგორი ბრუნდება შანტინიკეტონში. 1909 წ. გამოდის მის მიერ შედგენილი ბენგალიური გრამატიკა, გამოკვლევა „უპანიშადებისა“, დრამა „შურისგება“. 1910 წ. ქვეყნდება თაგორის საგალობელთა კრებული „გიტანჯალი“, რომელსაც სამი წლის შემდეგ ნობელის პრემია მიენიჭა. იმავე წელს გამოსცა თაგორმა რომანი „გორა“, ნეოჰინდუისტებისა და ბრაჰმოსამაჯისტების ბრძოლისადმი მიძღვნილი. 1911 წ. გამოდის მისი ცნობილი „მოგონებანი“, სტატიები რელიგიის ისტორიიდან, გალობა „ჯანაგანამანა“, რომელიც შემდგომ დამოუკიდებელი ინდოეთის სახელმწიფო ჰიმნი გახდა. აი ეს ჰიმნიც:

შენ ხარ ყველა ხალხის ზრახვათა მეუფე,
შენ მოგაქვს შვება ინდოეთისთვის,
შენი სახელის ხსენება გულს უნთებს პენჯაბს,
სინდს, გუჯარათს, დრავირას, ორისას და ბენგალს.
ვინდალისა და ჰიმალაის მთებში შენი სახელის
ექო მოისმის,
და უერთდება იგი განგისა და ჯუმნას სიმღერას,
ტალღებს აგებებს მას ინდოეთის ოკეანე,
გადიდებს შენ და კურთხევას ითხოვს შენგან.
შენ, ინდოეთის ბედის დამსაზღვრელო,
დიდება, დიდება, დიდება!

დღისით და ღამით შენი ხმა ქვეყნიდან ქვეყნად იფინება,
და შენი საყდრისკენ მოუხმობს ინდოთ, ბუდაელთ,
სიქხებს, ჯაინებს, ფარსებს, მაჰმადიანთ და ქრისტეანთ.
სიყვარულის გვირგვინად დაწნული ლოცვები მოაქვთ შენს
საკურთხეველზე აღმოსავლეთიდან და დასავლეთიდან.
შენ მიგყავს ხალხთა გულები ერთიანი ცხოვრების სასუფეველში.
შენ, ინდოეთის, ბედის დამსაზღვრელო,
დიდება, დიდება, დიდება!

შენ ხარ მარადჟამული ეტლი, ერთა აღზევებითა და დამხობით
ძნელი გზის წიაღ კაცთა ცხოვრების წარმძართველი,
ყველა პირსა და ვარამში შენი საყვირი სასოებად მოუხმობს
სასოწარკვეთილთ და ნუგეშწართმეულთ.
შენ განაგებ ყველა ხალხს ძნელსავალ გზებსა და ყარიბობაში.
შენ, ინდოეთის ბედის დამსაზღვრელო,
დიდება, დიდება, დიდება!

ღამე იყო ბნელი და უკუნეთი დაულეველი,
და ჩემს ქვეყანას მკვდრული ძილით ეძინა.
მაგრამ ხელი შენი მშობლისა მის ახლოს იყო
და შენი თვალი
მის მწუხარე სახეს დაჰყურებდა საზარელი ძილის ჟამს.
შენა ხარ მეგობარი და მხსნელი ხალხებისა,
შენ, ინდოეთის ბედის დამსაზღვრელო,
გამარჯვება, გამარჯვება, გამარჯვება შენი!

ღამე მიიწურა, მზე აღმოხდა აღმოსავლეთით,
ფრინველნი გალობენ, დილის ჰაერი აღვიძებს ახალ ცხოვრებას.
შენი სიყვარულის ოქრონათლით აღელვებული ინდოეთი
იღვიძებს და შენს ფერხთ ემთხვევა.
შენა ხარ მეფე ყველა მეფეთა,
შენ მოგაქვს შვება ინდოეთისთვის,
გამარჯვება შენ, გამარჯვება, გამარჯვება!

1912 წ. თაგორი საზღვარგარეთ მიემგზავრება. იგი მოივლის ევროპასა და ამერიკას. შეერთებულ შტატებში თაგორი კითხულობს ლექციებს ინდოეთის ძველ კულტურაზე; ფილოსოფიაზე წაკითხული მისი ლექციები ჰარვარდის უნივერსიტეტში ცალკე კრებულად გამოიცა. 1915 წ. იგი ეწვევა იაპონიას და კიდევ ერთხელ — ამერიკის შეერთებულ შტატებს.

1919 წ. ინგლისელებმა ამრიტსარში დახვრიტეს უიარაღო ხალხი (200-მდე კაცი), რომელიც ეროვნული ლოზუნგებით გამოდიოდა. ეს სისხლისღვრა ლენინმა დაახასიათა, როგორც მასობრივი მკვლელობა. ამ ამბებთან დაკავშირებით თაგორმა საჯაროდ უარყო ინგლისის მთავრობის მიერ მისთვის ბოძებული ბარონეტის ტიტული; მან განაცხადა: „ძე მრცხვენია მქონდეს რაიმე პრივილეგია, როცა ჩემს თანამემამულეებს ეპყრობიან ისე, როგორც არაადამიანებს“.

ამ სისხლისღვრამ უკანასკნელი ილუზიები გაუცრუვა პოეტს, რომელსაც ჯერ კიდევ სჯეროდა ინგლისის მთავრობისა. მაინც იგი მომხრე არ იყო დასავლეთთან თანამშრომლობის გაწყვეტისა. „ძალდატანება, რაც ახლა ხდება, რათა ჩვენი სული დასავლეთის სულს დააშორონ, ცდაა სულიერი თვითმკვლელობისა... ჩვენი საუკუნე დასავლეთის ძლიერი გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა... რა თქმა უნდა, ცუდია, რომ ჩვენ დიდი ხანია დავკარგეთ კავშირი ჩვენს ძველ კულტურასთან და ამის გამო დასავლეთის კულტურას თავისი ადგილი არა აქვს მიჩნეული. მაგრამ თქმა იმისა, რომ ცუდია მასთან ურთიერთობა, ნიშნავს მხარი დაუჭირო პროვინციალიზმის ყველაზე ცუდ სახეობას, რომელიც მხოლოდ სულიერ სიღარიბეს გვიქადის...“

1920 წ. თაგორი კვლავ ამერიკაში მიემგზავრება. ელენ დრაიზერი იგონებს: „ინდივიდუუმის თვალსაზრისით, იგი გვთვლიდა ჩვენ ყველაზე ტირანულ ხალხად მსოფლიოში. ყველაზე არისტოკრატულ, უკადრის არისტოკრატულ ხალხად. იგი ნაწყენი იყო, რომ მას სტუმარმოყვარულად არ შეხვდნენ ამერიკაში... მე ძალიან დამაღონა მისმა სიტყვებმა“. ერთი წლის შემდეგ თაგორი ევროპაშია, იგი ეწვია საფრანგეთს, სადაც დაუახლოვდა რომენ როლანს, გერმანიას, სადაც აინშტაინს ხვდება; დანიას, შვეციას, ავსტრიას, ჩეხოსლოვაკიას.

1924 წ. თაგორმა იმოგზაურა იაპონიასა და ჩინეთში. აქ იგი ხვდება კულტურის გამოჩენილ მოღვაწეებს. ათვალიერებს აღმოსავლური ხელოვნების ნიმუშებს: „აღმოსავლური ხელოვნება, განსაკუთრებით იაპონიასა და ჩინეთში, — წერდა თაგორი, — მშვენიერია მით, რომ იქ ხელოვანმა ჩაიხედა საგანთა გულში და დაიჭერა მისი არსებობა. დასავლეთის ადამიანს შესაძლოა სჯეროდეს ადამიანის სულისა, მაგრამ საქმე საქმეზე რომ მიდგეს, იგი ვერასოდეს დაიჯერებს, რომ მთელ მსოფლიოს სული აქვს. აღმოსავლეთის რწმენის დვრიტა კი სწორედ ესაა. ყველა ძვირფასი აზრი, რომელიც კაცობრიობისათვის აღმოსავლეთს მოაქვს, ამ იდეიდან გამომდინარეობს. ამის გამო, ჩვენ, აღმოსავლეთში საჭიროდ არ მივიჩნევთ წვრილმანს გამოვეკიდოთ და ვრცლად მიმოვიხილოთ იგი, რადგან უმთავრესი ამქვეყნად მხოლოდ სულია. ამ სულზე გონდაუნჯებულნი აღმოსავლელი ბრძენნი თავის ძალისხმევას უერთებდნენ ხელოვანთ, რომელნიც თავის მხრივ, ცდილობდნენ მოეცათ მისი (სულის) მხატვრული განსახიერება“

1926 წ. თაგორი იტალიაშია. თავის გამოსვლებში მან

მკვეთრად გააკრიტიკა ფაშიზმი. ამავე წელს მან მოიარა შვეიცარია, გერმანია, სკანდინავიის ქვეყნები, ბალკანეთი და ეგვიპტე. 1927 წ. თაგორი გაემგზავრა ინდონეზიასა და ტაილანდში. 1927 წ. ლექციების კურსს კითხულობს კანადაში.

1930 წ. თაგორი უკანასკნელად მიემგზავრება საზღვარგარეთ. ინგლისში იგი გამოდის ლექციებით ოქსფორდის უნივერსიტეტში. ამერიკასა და ევროპის სხვა ქვეყნებში იგი კითხულობს ლექციებს ინდურ ფილოსოფიაზე და პოეზიაზე, პოლიტიკისა და ეთიკის საკითხებზე.

აქ ზედმეტი არ იქნება მოვიტანო მულქ რაჯ ანანდის აზრი თაგორის მოღვაწეობის ამ ასპექტზე. მულქ რაჯ ანანდი წერს: „ძველი ბუდიზმის იდეების უნივერსალობა დამტკიცდა მით, რომ იგი ინდოეთის საზღვრებს გარეთ — ჩინეთსა და იაპონიაში გავრცელდა. ზუსტად ასევე ვედანტის ფილოსოფიის გავლენა გერმანიისა და ინგლისის მოაზროვნეებზე — მეტადრე შოპენჰაუერთან და ჰეგელთან შესამჩნევი — გვიჩვენებს, რომ ჩვენი აზროვნება ყოველთვის გამოირჩეოდა მთლიანობითა და უნივერსალობით. მაგრამ ეს ინდური უნივერსალიზმი თანადროული მსოფლიოსათვის მხოლოდ რაბინდრანათ თაგორის მეოხებით შეიქნა ცნობილი“. ამავე წელს თაგორი საბჭოთა კავშირში ჩამოდის. აქ მას გულთბილად შეხვდნენ. პოეტი ესაუბრა კულტურის მუშაკებს, გლეხებს, სტუდენტებს, პიონერებს. იგი დაინტერესდა განათლების სისტემით, სოფლის მეურნეობის გაძღოლის მეთოდებით.

ოცდაათიან წლებში თაგორმა დაწერა რამდენიმე ლექსი, რომელთაც ინდურ ლიტერატურაში დასაბამი მისცეს ახალ ჟანრს — პოლიტიკურ ლირიკას. ლექსში „აფრიკა“ (1936) მან გაილაშქრა აბისინიაზე იტალიის თავდასხმის წინააღმდეგ.

ლექსში „ბუდას თაყვანისმცემლები“ თაგორი ესარჩლება ჩინელ ხალხს, რომელსაც თავს დაესხა იაპონია.

მწერლის პუბლიცისტური მოღვაწეობის თავისებურ შეჯამებას წარმოადგენდა წერილი „ცივილიზაციის კრიზისი“, რომელიც მან 1941 წ. აპრილში გამოაქვეყნა. მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამ შეაძრწუნა თაგორი. მან იწინასწარმეტყველა — დადგება შურისგების ჟამიო. სიკვდილის კვირაძალში, ოთხმოც წელს გადაცილებულმა ბერიკაცმა, სიმწარითა და იმედგაცრუებით აღსავსე სიტყვაში განაცხადა: „მე შეეხვედრივარ ზოგიერთ ინგლისელს, რომლებიც ნამდვილად დიდსულოვანი ადამიანები იყვნენ. მე უმცირესი მერყეობის გარეშე შემიძლია ვთქვა, რომ ისინი იყვნენ უაღრესად კეთილშობილი ადამიანები. მაგრამ ახლა მე მხოლოდ ერთადერთი და უკანასკნელი იმედიღა დამრჩა — რომ ამ ღატაკ ქვეყანაში დაიბადება განმათავისუფლებელი!“.

1941 წ. 30 ივლისს მწოლიარე პოეტმა თავისი უკანასკნელი ლექსები უკარნახა მახლობელთ. 7 აგვისტოს იგი მიცვალა.

* * *

რაბინდრანათ თაგორის მრავალფეროვან შემოქმედებაში (არ დარჩენილა ინდური ლიტერატურის არც ერთი ჟანრი, რომელშიც მას მნიშვნელოვანი ნაწარმოები არ შეექმნას) უპირატესი და უნივერსალური მნიშვნელობის მაინც მისი პოეზიაა. თაგორისავე თქმით, პოეზია მისი ძველი სიყვარულია. ხუთი წლის ასაკიდან იგი დანიშნული ყოფილა ამ პატარძალზე, რომელიც თუმცა ბედნიერ წუთებს ანიჭებს ად-

ვის რჩეულს, მაგრამ ბევრ სისხლსაც აღერევინებს თავისი ცწყალო ჩახუტებით. თაგორის ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე „სიბრძნის ეს დარგი“ იყო მისი სულის საქცეველი, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკასა და ფერწერაშიც თავისუფლად გამოხატავდა თავის სათქმელს.

„ჩემს პოეტურ შემოქმედებაში მე არასდროს მითქვამს უმართლო სიტყვა, იგი წმიდათა წმიდაა, სადაც იღანებენ უუღრმესი ჭეშმარიტებანი ჩემი სულისა“, — წერდა თაგორი თავის წერილებში. თაგორის პროზა უჩვეულო ლირიზმითა და დამატყვევებელი ჰუმორითაა აღბეჭდილი, მას განუმეორებელი სურნელება ახლავს; მაგრამ მისი პოეზია რომ არა, იგი არ იქნებოდა მსოფლიოს პირველი რანგის შემოქმედთა შორის შერაცხილი. მეტის თქმაც შეიძლება: თაგორის პროზა პოეტის მიერ დაწერილი პროზაა. მისი პროზაული ნაწერები პოეზიის სულითაა გამსჭვალული.

ამოსავალი თაგორისათვის ყველგან და ყოველთვის პოეტური მსოფლშეგრძნებაა, „ბენგალიაში“ იგი წერს: „მე ვფიქრობ იმის შესახებ, თუ რატომ არ გვანიჭებს პროზის ბევრი ფუძეცელი იმ სიხარულის ნატამალსაც კი, რომელსაც მცირე ზომის დასრულებული პოემა განგვაცდევინებს ხოლმე. იმიტომ, რომ პოემაში განცდანი ფრიად სრულყოფილ ფორმით ამოსებიან. თითქმის ყოველი მათგანი თითებით შეგვიძლია ავიღოთ, მაშინ როდესაც პროზა ემსგავსება ნედლ ცურჩ და მძიმე ბასალას, რომელსაც ვერ მოიხმართ სურვილისამებრ“... სხვა ადგილას თაგორი წერს: „მოძრაობა, შეზღუდული გარკვეული საზღვრებით, ზომისმიერ ლექსს ისეთ სიძლიერეს ანიჭებს ადამიანთა სულის გასამსჭვალავად, რაც მიუღწეველია მონოტონური და განთხეული პროზისათვის“.

თაგორი პოეზიას გამოყოფდა სულიერი ცხოვრების სხვა სფეროებიდან, როგორც მსოფლიოსა და სიცოცხლის მოაზრებისა და შეფასების მძლავრ და დამოუკიდებელ იარაღს. თაგორის აზრით, პოეზია თვითმყოფადი, თავის თავში დასრულებული ფენომენია. იგი არაფერს საჭიროებს თავის გარეშე, იგი არაფერს არ განმარტავს და არ ხსნის, იგი არ ექვემდებარება არაფერს მის გარეშე მდგარს. თაგორი წერს: „განა პოეზია რისამე ასახსნელად იწერება? — რაღაც, შინაგანად ნაგრძნობი ისწრაფვის ლექსის სახით გარეგანი ფორმა შეისხას. იმიტომაა, რომ როცა ვინმე მოისმენს ლექსს და მეტყვის, ვერ გავიგეო, მე დიდ შეჭირვებაში ვარ. უკეთუ ვინმე დაყნოსავს ყვავილს და იტყვის, არ გამეგებაო, პასუხი ცხადია: არაფერია გასაგებელი, ეს მხოლოდღა სურნელია. და თუკი ის დაიკინებს თავისას. ეგ მე ვიცი, მაგრამ რას ნიშნავს ყველაფერი ეს? — მაშინ მოგიხდება შეცვალო საუბრის თემა ან საკითხი უფრო გააბუნდოვანო და უმტკიცო, რომ სურნელი ის ფორმაა, რომელსაც ყვავილის მეოხებით იმოსავს ამსოფლიური სიხარული.

უბედურება სწორედ ისაა, რომ სიტყვებს აზრი აქვთ. ამის გამო თრგუნავს მათ პოეტი და თხზავს ზომაში და სტრიქონებში, რომ აზრის გავლენა რამდენადმე მაინც შეანელოს და გრძნობას საშუალება მისცეს თავისუფალი გამოთქმისა. გრძნობის ამნაირად გამოთქმა არ შეიცავს მეცნიერულ ფაქტს, სასარგებლო მორალურ შეგონებას ანდა რომელიმე ძირითადი ჭეშმარიტების განცხადებას.

ცრემლისა და ღიმილის მსგავსად, შინაგანში აღძრულის გამოხატულებათა არსია ლექსი. თუკი მეცნიერება ან ცხოვრებისეული სიბრძნე რასმე გამორჩება პოეზიას — მოვიდნენ და წაიღონ,

მავრამ ეს არ არის მიზანი მისი არსებობისა. თუკი თქვენ ცდი-
ნარეზე ბორნით გადასვლისას ალალბედზე თევზს დაიჭერთ.
ეს განა მოასწავებს იმას, რომ ბორანი სათევზაო ნავია და
განა უსაყვედურებთ მებორნეს — რატომ არ თევზაობო!“

საგულისხმო აზრები აქვს გამოთქმული თაგორს პოეტურ
ქმნილებაში ემოციური ელემენტის განსაზღვრისათვის. მას
მიაჩნია, რომ ემოციები მხოლოდ ერთი ინგრედიენტია პოე-
ზიისა და არა მისი მიზანი. მიზანი, — თაგორის აზრით, —
თვითშემოსაზღვრისა და სისადავის შემცველი სრულყოფილი
საკვების სიმშვენიერეა. „თუ რამე იწერება გრძნობათა სი-
ჭარბის გამო, — გვეუბნება თაგორი, — ეს ჯერ კიდევ სრუ-
ლებით არ უზრუნველყოფს დაწერილის ხარისხს... ისევე რო-
გორც უადგილოა ნაწარმოებისათვის მის მიერ გამოსათქმელი
გრძნობის ცრული უქონლობა, ამნაირადვე გრძნობის მეტის-
მეტი სიჭარბე ვნებს ჭეშმარიტ პოეზიას... სხვაგან იგი წერს:
„იდეები საჭიერდებიან პოეტის სულში აღძრული რაღაც იდუ-
მალი პროცესის ძალით, და ეს ქმედითი ძალა აძლევს საწყისს
პოეზიას. ცნებები, გრძნობა, ენა — ნედლი მასალაა მხოლოდ,
ერთს შეიძლება მინიჭებული ჰქონდეს გრძნობა, მეორეს —
ენა, მესამეს — ერთიც და მეორეც, მაგრამ ჯხოლოდ იგი,
ვინაცა ფლობს ქმედით გენიას, მხოლოდ იგია პოეტი“.

თაგორის სახელი მსოფლიოსათვის ცნობილი გახდა 1913
წელს — როცა ინგლისურად გამოქვეყნდა მისი პოეტური შე-
დევრი „გიტანჯალი“. ამ წიგნს ცნობილი პოეტის იეტსის აღ-
ტაცებული წინასიტყვაობა უძღოდა; იეტსი წერდა: „ეს ლი-
რიკული კრებული დიდი კულტურის ნაყოფია. იგი ნაჟურია
მთელი ქვეყნისა, სადაც პოეზია და რელიგია შერწყმულია.
თუ ბენგალიის ცივილიზაცია არ დაიღუპა, იგი გაჟონავს ყვე-

გან და ბოელი თავისი დახვეწილობით უკანასკნელი უპოვარისათვისაც ხელმისაწვდომი გახდება. ეს საგალობლები, კარგად დაბეჭდილ ტომებად გამოცემულნი, უქმად არ იღებება იმ ქალაქტონების მაგიდაზე, რომლებიც უგულისყუროდ გადაფურცლავენ მის ლექსებს. მათ ხელში არ აიღებენ სტუდენტები, რათა საჭირო შემთხვევაში უფრო სწრაფად საქმე მოიმიზეზონ და გადასდონ წიგნი. გაივლიან თაობები და მათ ისევ იძღერებენ დიდი გზის ყარიბები და ვანგის ჰენავები. ერთმანეთის მომლოდინე მიჯნურები მათში პოვებენ მეუფის: სიყვარულს, იმ ჯადოსნურ ყურეს, სადაც მათი მარწიერი სიბერე გაინწმინდება და განახლდება".

რამდენიმე წელიწადში ეს კრებული ევროპის და აზიის თითქმის ყველა კულტურულ ენაზე ითარგმნა და გამოიცა, ამრიგად, მანამდე უცნობმა ბენგალიელმა მსოფლიოს უსაჩინოესი პოეტის სახელი მოიხვეჭა, მაგრამ თაგორის შემოქმედება იმთავითვე მრავალი გაუგებრობისა და ცრურწმენის მიზეზიც გახდა. კარგადა თქვა ერთმა ინდოლოგმა: როგორც დასავლეთში, ისე რუსეთში, თაგორი იმდენადვე ცნობილია, რამდენადაც გაუგებარიო. საქმე ისაა, რომ მკითხველთა ფართო წრეებს ფრიად ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდათ როგორც ინდოეთზე, ისე ინდური აზროვნებისა და იდეების სპეციფიკურ სამყაროზე, რომლის გაუთვალისწინებლად ძნელია თაგორის უაღრესად ორიგინალური პოეზიის გაგება.

უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ვიცოდეთ, რომ ინდოეთი „ქვეყანა" კი არ არის, როგორც, მაგალითად, საფრანგეთი ან ჰოლანდია, არამედ ქვეყნების, ტომების, ენებისა და რელიგიების უნაპირო ზღვაა. მართალია, ისინი დაკავშირებული

არიან კულტურული ელემენტების გარკვეული ერთიანობით, მაგრამ ამ ერთიანობის ფონზე უფრო თვალსაჩინოა მათი უდიდესი ნაირფერობა. ევროპასა და ინდოეთს შორის ოდითგანვე არსებობდა გარკვეული ურთიერთობა. უფრო ინტენსიური ურთიერთობა ინდოეთს ჩინურ-იაპონურ სამყაროსთან ჰქონდა. მაგრამ ძირითადში, ინდოეთი თავის მთლიანობაში, ცხოვრებისა და გონის ყველა არეში განსაკუთრებული გზით მიდიოდა. მისი ტერიტორიის, მოსახლეობის სიდიდის და აგრეთვე ისტორიული ცხოვრების ხანგრძლიობისა და განუწყვეტლობის გამო, შესაძლოა უფრო მართებული იყოს ევროპისა და ინდოეთის შეპირისპირება არა როგორც „ქვეყნებისა“ და „რასებისა“, არამედ როგორც ევროპული და იხდური კაცობრიობისა. ინდოეთი სწორედ მით არის ასე საინტერესო, რომ იგი წარმოგვიჩენს დიდად განსხვავებულ ტიპს კაცობრიობისას, რომელიც ძირითადში იმავე დაუთრგუნველი თანდათანობით განვითარდებოდა, ევროპა სულაც რომ არ არსებულიყო. რა თქმა უნდა, „ცალკეულ კაცობრიობებზე“ ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ XIX საუკუნემდე, როდესაც რეალურად დაიწყო აღმოცენება მთლიახმა კაცობრიობამ“ (ტუბიანსკი). მულქ რაჯ ანანდი — ინდოეთს „ადამიანურ მასშტაბში განსახიერებულ მცირე კოსმოსს, ხალხთა უზარმაზარ აგლომერატს“ უწოდებს. ინდოეთის 14 სალიტერატურო ენიდან ყველაზე განვითარებული ბენგალიურია. ამ ენაზე 60 მილიონი კაცი ლაპარაკობს. ბენგალიურ ენაზე შექმნილი უძველესი ლიტერატურული ძეგლი XIV საუკუნისაა. ამ ენის ლექსიკური ფონდის 80 პროცენტი სანსკრი-

ტული ძირისაა. ბენგალიური ლიტერატურა მოწინავე და უძ-
დიდრესია სხვა ინდურ ლიტერატურათა შორის.

რაბინდრანათ თაგორი ბენგალიურ ენაზე წერდა. ივი წერდა აგრეთვე ინგლისურადაც, რომელსაც სრულყოფილად ფლობდა. თავის თხზულებებს თაგორი თარგმნიდა ან ათარგმნინებდა ხოლმე ინგლისურად. თაგორის საგალობლები დაწერილია რითმიან ლექსებად. ისინი იმღერებოდა მუსიკის თანხლებით, რომელსაც თაგორი თვითონვე თხზავდა. იმის საილუსტრაციოდ, თუ რამდენად კეთილხმოვანი და არტისტულია მისი ბენგალიური ლექსი, მოვიტან ერთი პოეტური შედევრის ტრანსკრიპციას:

ამი ჩინი, გო, ჩინი ტომარე,
ო, გო, ბიდეშინი.
ტუმი თაკო შინდუ პარე,
ო, გო, ბიდეშინი.

ტომაი დექეჩი შაროდო პრატე,
ტომაი დექეჩი მადჰავი რატე,
ტომაი, დექეჩი ჰრიდი მაჯარე,
ო, გო, ბიდეშინი.

ამი აკაშე პატია კან,
შუნეჩი, შუნეჩი ტომარი განი,
ამი ტომარე შომპეჩი პრან,
ო, გო, ბიდეშინი.

ბუბანა ბრაჰმია შეშე,
აში ეშეჩი ნუტანა დეშე,
ამი ატითი ტომარე დვარე,
ო, გო, ბიდეშინი.

მე გიცნობ, ო, გიცნობ შენ,
ჰოი, ყარიბო.
შენი სამყოფელი ზღვის იქით არის.
ჰოი, ყარიბო.

მე შენ გიხილე შემოდგომის დილით,
მე შენ გიხილე გაზაფხულის ღამით,
მე შენ გიხილე გულის საუნჯეში,
ჰოი, ყარიბო.

ყურს როცა ეუგდებ ცათა სიჩუმეს,
მომესმის, მომესმის გალობა შენი.
მე შენ შემოგწირე ჩემი სიცოცხლე,
ჰოი, ყარიბო.

კიდით კიდემდე მოველე ქვეყანა,
აჰა, მოვადექ იდუმალ მხარეს,
სტუმრად მოსული ედგავარ შენს კართან,
ჰოი, ყარიბო.

ეს ლექსი უცხოური ენის სამოსელშიც კი მეტად მელოდიური და რიტმული თრთოლვით აღსავსეა. საერთოდ, ზომის კალაპოტში მომწყვდეულ რიტმსა და აგრეთვე რითმას თაგორი პირველხარისხოვან მნიშვნელობას ანიჭებს. წერილების კრებულში „ბენგალია“ იგი წერს: „ლიტერატურულ ენას ზომა ანიჭებს ფორმას, სილამაზესა და ხასიათს. რიტმი ხდის ყოველ ლექსს ინდივიდუალურ ნაწარმოებად... იძულებაა ბადებს ფორმის სილამაზეს, ძრაობასა და მუსიკას...

პოეზია ემორჩილება ზომის თამაშს არა ბრმა ჩვეულებისა გამო, არამედ იმისათვის რომ ამ გზით მოძრაობის სიხარულს იძენს. გონებადახშული ადამიანები ფიქრობენ — ზომა

ერთგვარი სიტყვიერი თამაში ანდა მდიდრული სამკაულია, რითაც საგანი აღტაცებული ბრბოს წინაშე უნდა გამოჩნდესო. არ არის სწორი. ზომაც ისევე იბადება, როგორც ყოველგვარი სილამაზე სამყაროისა". რითმის შესახებ იგი წერს — „ძე დღემუდამ მაგონდება „წვიმა წვიმს, ფოთოლი თრთის — კარა, ჭჰა-ლა"... ეს იყო ჩემთვის პირველი ლექსი უმაღლესი მგოსნისა. რაცა იმ დღეთა სიხარული კვლავ გულზე შემომეგზნება, თვით ამჟამადაც კი, მე ვხვდები, თუ რად არის აგრე მიუცილებელი პოეზიისათვის რითმა. სიტყვები მისი მეოხებით მიდიან დასასრულისაკენ, მაგრამ არ სრულდებიან, ხმა შეწყდება, მისი ბგერა კი — არა, და სმენასა და გულში კვლავ ხმიანობენ ერთმანეთთან შემსჭვალული რითმები".

მიუხედავად ამისა, თაგორმა თავისი ლირიკული კრებულები ათარგმნინა და თარგმნა ინგლისურად რიტმული პროზით. ეს იყო ერთადერთი სწორი არჩევანი და ეს მაგალითი ერთხელ კიდევ ადასტურებს იმ აზრს, რომ ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებული და ისტორიულად უშუალო კონტაქტში არამყოფი ცივილიზაციების ენებს შორის პოეტური თარგმნის საკითხები ისე არ უნდა წყდებოდეს, როგორც ეს შესაძლოა გადაწყდეს მონათესავე კულტურის ორბიტაში შემავალი ან მონათესავე ენების ურთიერთობისას.

თაგორს, როგორც ყოველ დიდ შემოქმედს, შენივთებული ჰქონდა თავისი ხალხის ძველი ფილოსოფიისა და პოეზიის საუკეთესო ელემენტები, ინდოელი მოაზროვნეებისა და პოეტებისათვის საერთოდაც ნიშანდობლივია შეუპოვარი ძისწრაფება არაფერი დაკარგონ წარსულისა და, რამდენადაც შესაძლებელია, ახალი ფორმის თხიერში გადაიტანონ და დაიცვან ტრადიციულ რწმენათა უძველესი ღვინო. თაგორი გან-

საკუთრებით დავალებულია ვიშნუელი პოეტებისა და რელიგიური მოაზროვნეებისაგან, რომელთაც თავის მასწავლებლებად რაცხდა. თაგორი უხვად სარგებლობდა ტრადიციული მოტივებით, იმიტომ კი არა, თითქოს მას სხვა რამ არ გააჩნდა, არამედ იმიტომ, რომ ისინი დიდმშვენიერნი და ორგანულნი იყვნენ მისთვის. ევროპის ახალ კულტურას ზიარებულმა თაგორმა აღორძინა და სრულყო ვიშნუიზმის პოეტური ტრადიცია.

* * *

ვიშნუიზმის ფილოსოფიურ-რელიგიური სკოლის წარმოშობა ინდოეთში შედეგია შუა საუკუნეების ევროპისა და აზიის ბევრ ქვეყანაში მიმდინარე იმ დიდი სოციალური და იდეოლოგიური ხასიათის ძვრებისა, რომლის მთავარი ნიშანი იყო საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში ადამიანის წინა პლანზე წამოწევა.

სამყაროს შემეცნების განსხვავებული დონის, ამ შემეცნების განსხვავებული ამოცანებისა და სამყაროსთან სხვადასხვანაირი მიმართების ხალხებისათვის, მათთვის დამახასიათებელი ტემპერამენტისა და კულტურული იერის შესაბამისად, ეს პროცესები სხვადასხვანაირად მიმდინარეობდა. ჰუმანიზმისა და ანტიკურობის აღდგენის თვალსაზრისით, ეს იყო ბევრ რამეში ევროპული რენესანსის მსგავსი აღორძინება, მაგრამ მისგან განსხვავდებოდა უპირატესად იმ მოჯარბებული სპირიტუალობის მომენტით, რაც ინდური აზროვნებისათვის ნიშანდობლივია. რადჰაკრიშნანი თავის „ინდურ ფილოსოფიაში“ გვეუბნება: „ინდურ ცივილიზაციას ბრაჰმანიზმის ცივილიზა-

ციას უწოდებენ და ეს იმას ნიშნავს, რომ მის ძირითად ხასიათს და მთავარ მოტივებს აყალიბებენ ფილოსოფიური და რელიგიური მოაზროვნენი. სპირიტუალური ცდა ინდოეთის მდიდარი კულტურის საფუძველია... იმ დროს, როცა ებრაელთა და ქრისტიანთა საღვთო წერილები უმეტესად რელიგიური და ეთიკური ხასიათისაა, ინდოთა წმიდა წიგნები ჰარბი სულიერებითა და გონისდაუნჯებით გამოირჩევა". „ინდოეთში, — გვამცნობს თაგორი, — ლიტერატურის უდიდესი ნაწილი რელიგიური ხასიათისაა, რადგან ღმერთი ჩვენთანაა და არა ჩვენს გარეშე. იგი ჩვენს სახლებში ისევე სუფევს, როგორც ჩვენს ტაძრებში, ჩვენ მის სიახლოვეს ვგრძნობთ ყველა ადამიანურ ურთიერთობაში: სიყვარულსა და ერთგულებაში, ჭირსა და ლხინში. მას ისეთსავე პატივს აგებენ, როგორც უპირველესს სტუმარს. ვარდობისა და ქველთობის თვეში, წვიმების ალოს მოწევნასა და ნაყოფდახუნძლულ შემოდგომაზე ჩვენ მის მადლიან კალთასა ვხედავთ და მისი ფეხისხმა მოგვესმის".

ვიშნუელთა მოძრაობა დაიწყო, როგორც რეაქცია შანკარას (VIII ს.) აბსოლუტური მონიზმის წინააღმდეგ. შანკარა ქადაგებდა უპიროვნო ადვაიტიზმს (ა-დვა-იტა: მსგავსების არ მქონე, უორანო). შანკარას მოძღვრების თანახმად, არსებობს ბრაჰმანის ერთადერთი რეალობა. ხილული ქვეყანა და ინდივიდუალურნი სულნი მხოლოდ მოჩვენებითი, ფენომენალური ცვლილებების ერთობლიობაა. ამაოა აბსოლუტის შემეცნება, რადგან პიროვნული გონების ყოველგვარი მოძრაობა ნულის ტოლია. კრეტსაბმელი, რომელიც ფარავს დამაბრმავებელი **ერთის** ნათელს, ერთბაშად უნდა მოწყდეს როგორც ინდური აზროვნების ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვან ფორმას, არაორთოდოქსალური ბუდიზმის ჩათვლით, აბ

მოძღვრებასაც უპანიშადებში ჰქონდა ფესვი. იგი მკაცრი ინტელექტუალიზმითა და ულმობელი ლოგიკით გამოირჩევა ინდური აზროვნების სხვა სისტემებიდან, მაგრამ ამავე დროს იგი უგულისყუროა ადამიანურ გულისთქმათა მიმართ. „მსგავსად თაჯ-მაჰალისა, შანკარას აბსოლუტი (ადვაიტა) ყრუა თაყვანისმცემელთა მიმართ. იგნორირებულია ის აშკარა ფაქტი, რომ, როცა უფსკრულის მორევიდან შველას ითხოვენ დაბნეული ადამის ძენი, მათ შველის იდუმალი ხელი. შანკარა ქადაგებს: ხსნა — შეუცნობელის ოკეანეში დაკარგვაა“ (რადჰაკრიშნანი).

ამ მოძღვრების საწინააღმდეგო რელიგიური ამბოხი თამილში დაიწყო XI ს., მოედო ქაშმირს და სამხრეთ ინდოეთში გადმოვიდა, სადაც მან ბელადი პოვა რამანუჯას სახით. რამანუჯას (1060—1118) არ გაუწყვეტია კავშირი შანკარას მონიზმთან, მაგრამ ამ მონიზმს რამანუჯამ კაცობრიობა შერთო კვლავ. ამიტომ მის მოძღვრებას ვიშიშტადვაიტა ანუ პიროვნული ადვაიტა ეწოდება. რამანუჯას მოძღვრების თანახმად ბრაჰმანი ერთადერთი უმაღლესი რეალობაა, ხოლო ინდივიდუალურნი სულნი ბრაჰმანის ფორმები ან თვისებებია. იგი უარყოფდა „ნირგუნა იშვარას“ დოქტრინას (იშვარა — ღმერთი, ნირ — უარყოფა, გუნა — თვისება: თვისებების არმქონე ღმერთი) და აღიარებდა „საგუნა იშვარას“, ე. ი. კეთილი თვისებების და ღირსებათა სიმრავლით მოსილ ღმერთს, სიკეთისა და სიყვარულის მწყალობელ ვიშნუს.

ვიშნუ — შემოქმედი, მზის ღვთაება, ჯერ კიდევ რიგვედაშია მოხსენებული. უძველესი ძეგლი, სადაც მკაფიოდ არის გამოვლენილი ინდური ერთღვთაებობა და ღვთაებისადმი სიყვარული ანუ ბჰაქტი — „ბჰაგავატგიტა“ არის. ამ ნაწარმოებში

ხორცშემოსილი უზენაესი სული შეაგონებს არჯუნას: „მე ვარ მამა, შემოქმედი და წინამორბედი ამა ქვეყნისა... მე ვარ გზა, მეუღლე, უფალი და მეგობარი, სადგური და სამყოფელი, აღორძინება და განქარება, საუნჯე და წარუდინებელი დვრიტა. მე ვარ დამყოვნებელი და წარმომგზავნელი წვიმათა... მე ვარ უკვდავება და სიკვდილი. ყოფნა და არყოფნა, ო, არჯუნა!“ და შემდეგ: „მხოლოდ სიყვარულს — განუყოფელ ბჰაქტის — შეუძლია მიხილოს და საცნაურმყოს, ჭეშმარიტად გამჭვრიტოს და მეზიაროს“.

ბჰაქტი განუსაზღვრავი ტერმინია. იგი თაყვანისცემის უმდაბლესი ფორმიდან ღვთის მიმართ სიყვარულისა და რწმენის უმაღლეს ფორმებამდე ვრცელდება. ბჰაქტი არის სიყვარულის მეშვეობით ღმერთის წვდომა და თავისთავად მოითხოვს ღვთაების სახის კონკრეტიზაციას. ამავე დროს იგი, როგორც სიყვარულის კულტი, ცხადია, შეიცავს ეროტიკულ ელემენტებსაც, ამ რელიგიურ „ეროტიკას“ საფუძვლად უდევს მოძღვრება ღვთის მიწიერ გარდასხეულებათა შესახებ, რასაც ეწოდება ავატარა — ზებუნებრივიდან ბუნებრივში გარდამოსვლა. რამანუჯა ამბობს: უფალი თავისი უსაზღვრო გულმოწყალებისა და სახიერების გამო არა ერთხელ შემოსილა ხორცით — არა მარტო იმიტომ, რომ მიწიერთათვის უღელი შეემსუბუქებინა, არამედ იმიტომაც, რომ კაცთათვის ხელმისაწვდომი გამხდარიყო.

არსებობს ვიშნუს 10 ავატარა, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესი ორია: რამა და კრიშნა. კრიშნას ცხოვრება აღწერილია ინდოეთში მეტად პოპულარულ „ბჰაგავატპურანაში“ (900 წ.). ამ ნაწარმოებში იგი წარმოდგენილია როგორც ჭაბუკი ღმერთი, მწყემსი გოგონას რადჰას მიჯნური. მათი მიჯ-

ნურობა გაგებულია ღმერთისა და კაცის ურთიერთ სიყვარულის ალეგორიად. XII ს. ჯაიადევა, ხოლო უფრო გვიან, XVI ს., ტულსი დასი უმღერებენ მათ სიყვარულს.

რამანუჯას რელიგიურმა ინტუიციამ ისარგებლა ღმერთის პიროვნული, კონკრეტული იდეით. მისი მოძღვრების საფუძველი „ბჰაგავატგიტაა“, რომლის ავტორმა 25 საუკუნის წინათ, მისთვის ჩვეული სიღრმითა და ძალმოსილებით, რითაც მოხიბლულნი იყვნენ ჰარტმანი, გოეთე და ჰეგელი, გამოთქვა რწმენა, რომ ღვთაება იგივეობრივია ყველა ინდივიდუალური სულისა და ისინი ისევე რეალური და აუცილებელნი არიან ღვთაებისათვის, როგორც ღვთაებაა მათთვის აუცილებელი. ეს მტკიცება დაედო საფუძვლად ბჰაქტის სახელგანთქმულ მეთოდს. ღვთაებისა და სულის ამ სამიჯნურო დიალოგს, რომლითაც საუკუნეთა განმავლობაში ტკბებოდა ინდოეთი, განსაკუთრებით კი ბენგალია, მას შემდეგ, რაც რამანანდამ XV ს., ბენარესში, ეს მოძღვრება უქადაგა ყველას, მუსლიმებსა და ინდოთ, პარიებსა და ქურდებს, სიძვის დიაცებს, კასტის წევრებს და მის გარეშე მდგართ: „კაცთაგანი ნურავინ ჰკითხავს სხვას, რომელ სექტას და რა კასტას ეკუთვნის. ყველა, ვინც თაყვანსა სცემს უფალს, მისი წილია“. და ბოლოს მაჰმადიანმა ფეიქარმა, რამანანდას მოწაფემ — ქაბირმა აუწყა ბენარესს, რომ ღმერთი მიზგითებსა და ტაძრებში არ ჰგიეს, რო მიგი ყოველთა ცოცხალთა სუნთქვაა:

ო, საით მირბი ჩემს მოსაძებნად?
მიმოიხედე გარეშემო — შენს გვერდით ვდგავარ.
არც ტაძარში ვარ და არც მიზგითში.
არც ქააბაში, არც კაილაშში.
ვერ საჩინომყოფს მე იოგა და წირვა-ლოცვა,

მსახურება და თაყვანისცემა.
უკეთუ შენ ხარ პეშმარიტი მაძიებელი, უეცრად მპოვებ:
ერთ მშვენიერ დღეს გზად მიმავალს შემოგეყრები.
ქაბირი ამბობს: ო, ღვთისნიერო,
სუნთქვა ცისა და ქვეყანისა — უფალი არის!

ვიშნუიტურმა სარწმუნოებამ კაცისა და ღმერთის ურთიერთობის სიმბოლოებად გამოიყენა ადამიანთა ყველაზე იდუმალი გრძნობები. ღმერთი განიხილება როგორც მოძღვარი, მეგობარი, მიჯნური. ეს უკანასკნელი მკვეთრად ჩნდება ვიშნუიზმის ბენგალიურ სკოლაში:

მოყვასო, რატომ მეკითხები ამბავს გულისას?
დაშვრება ენა და ვერ გეტყვის ჟამითი ჟამად,
გულს რა უშრეტი სახმილი აქვს შემოგზნებული.
დაბადებიდან მას ვუჭვრეტდი მხოლოდ და მხოლოდ,
თვალდამშეული ვიარები მაინც დღედაღამ.
მარადღე მისი ნაუბარი რომ მომესმოდა,
მაინც ვერ გაძღა, ვერ აღიესო ყური სმენითა.
რამდენი ღამე მითევია მასთან ალერსით,
არ იქნა, მაინც ვერ ვიგემე მე სიყვარული.
გულთანა მყავდა უკუნითი უკუნისამდე,
მაინც ვერაფრით დავიამე სენი გულისა.

ეს თითქმის ყველაზე სახელგანთქმული საგალობელია ძველი ბენგალიური ჰიმნების კრებულიდან. მას ვიდიაპატის მიაწერენ. საგალობელი რადჰას სახელითაა შეწირული ღვთაებისადმი. ბევრ ვიშნუელ პოეტს გამოუყენებული აქვს პატარძლისა და სიძის სიმბოლოები. უზენაესი ერთადერთი მამაკაცია, ყველა დანარჩენი დიაცებადაა მიჩნეული, დამოკიდებულნი არიან მასზე და მასთან შერთვას ესწრაფვიან (საგულისხმოა, რომ თაგორს „გიტანჯალის“ ბევრ საგალობელში გაშო-

ყენებული აქვს ეს სიმბოლოები). ამ მხრივ ერთგვარ გადაჭარბებასაც ჰქონდა ადგილი. სწორედ ამის გამო ზოგიერთი ვიშნუელთა გალობაში, სამიჯნურო დიალოგის გარდა, ვერაფერს შეამჩნევს. ჩვეულებრივ, ალეგორია ბოლომდე ვერ იფარება და რელიგიური შინაარსი მკაფიოდ გამოსჭვივის:

ვინ უნდა გაყოს სიყვარული შენს და ჩემს შორის,
როგორც ლოტოსის ფოთოლია მდინარის ახლოს,
ეგრევ შენა ხარ მეუფე და მე შენი მონა.

როგორც ჩაკორი, ღამეული, უსახო ჩიტი
მთელი ღამე მთვარეს შესცქერის.
ეგრევე შენ ხარ მეუფე და მე შენი მონა.

დასაბამიდან ვიდრე ჟამთა დასასრულამდე
სიყვარულია შენს და ჩემს შორის,
და ვინ შემუსროს ბჭე ასეთი სიყვარულისა.

ქაბირი ამბობს:
როგორც მდინარე ეზაევება ზღვას უნაპიროს,
ეგრევე გული ჩემს მეუფესა.

ქაბირი იმდენად ბრწყინვალე ფიგურაა ვიშნუიტური პოეზიისა, რომ რაბინდრანათ თაგორმა შეაგროვა მისი გაბნეული საგალობლები, ინგლისურად თარგმნა და ცალკე წიგნად გამოსცა. საინტერესოა ისიც, რომ ილია ერენბურგი ერთ თავის წერილში ქაბირის ლექსებს ადარებს უფრო გვიანდელი ხანის ესპანელი პოეტის ხუან დე ლა კრუსის პოეზიას, იმ განსხვავებით, რომ სირთულითა და გამოხატვის სისადავით პირველს ანიჭებს უპირატესობას.

ქაბირიდან იწყება გრძელი ჯაჭვი ვიშნუელ მოაზროვნეთა და პოეტებისა და იგი ჩვენს დრომდე აღწევს. რომენ როლანი, ინდური ფილოსოფიისა და პოეზიის შესანიშნა-

ვი მცოდნე, გვაუწყებს: ევროპული Lieder-ის მთელ საგანძურში არაფერი მოიძებნება ამ ღვთაებრივი ელეგიების მსგავსი, და იქვე დასძენს: ქარგი იქნებოდა, დასავლეთის რომელიმე ჭეშმარიტ პოეტს გადმოეწერგა ეს საგალობლები ჩვენს სავარდეში. არ არსებობს მოსიყვარულე გული, სადაც მათ ისევე არ გაიხარონო.

ზემოთ უკვე ითქვა ინდური ლიტერატურის განსაკუთრებული ტრადიციულობის შესახებ. ეს ტრადიციულობა მჟღავნდება არა მარტო ფორმალური მხრივ (მხატვრული სახეები, კომპოზიცია და სხვ.), არამედ უფრო ღრმად, შინაარსობლივ, იდეურ ასპექტში. პირდაპირ შესანიშნავია ინდური პოეტური სახეების სტაბილობა დროის უზარმაზარ მონაკვეთზე — თითქმის 3 000 წლის მანძილზე. მოვიტანოთ მაგალითი:

უპანიშადები

როგორც წყალი ვერ მიეკარება ლოტოსის ფურცელს,
ეგრევე ბოროტი — ბრაჰმას მეცნაურს.

ბჰაგავატგიტა

გულმიუდრეკელს ვეღარ შესვრის ბოროტება,
როგორც წყალი ლოტოსის ფურცელს.

ჭაბირი

იგი ჰგავს ლოტოსს, რომელიც წყალში ჰყვავის, მაგრამ
მის ფურცლებს ვერასოდეს ეკარება წყალი.

ტულსი დასი

ბრაჰმას მეოხების კიდეგან დარჩნენ... ვითარცა
წყალში დაბადებული ლოტოსია ცვარუკარებელი.

თაგორთან არა გვხვდება ამ სახის პირდაპირი პერიფრაზი, თუმცა ლოტოსი, როგორც სიწმინდის სიმბოლო, მას ხშირად აქვს გამოყენებული. კიდევ უფრო საინტერესოა კომპოზიციური ელემენტის, კერძოდ, ფრაზის ტავტოლოგიური დასაწყისისა და მისი მეოხებით შინაარსის ალმავალი გრადაციით გადმოცემის თანხვედრები რიგვედაში, ქაბირთან და თაგორის „გიტანჯალში“. გალობა სამივე შემთხვევაში აგებულია შენაცვლების (სადაც... იქ...) პრინციპზე. მაგალითად:

რიგვედის გალობა

იქ, სადაც საუკუნო ნათლის სასუფეველია, სადაც მზე ჰგიეს,
იმ უკვდავ და უნიეთო ქვეყნად დამადგინე მე, ო სომა.
...სადაც ცათა საიდუმლოა, სადაც ქუხან ძლიერნი წყალნი,
იქ მომანიჭე მე უკვდავება.
სადაც სიცოცხლე თავისუფალია, ცათა მესამე ცაზე,
სად სამყარონი ელვარებენ,
იქ მომანიჭე მე უკვდავება.
სადაც ნდომა და სურვილია,
სადაც ნათლითმოსილი სომას ბარძიმი დგას,
სადაც ჰამადი და სიამეა,
იქ მომანიჭე მე უკვდავება.
სადაც სიტკბო და ნეტარება სუფევს,
სადაც შვება და სიხარული ჰგიეს,
სადაც ახდება ჩვენთა სურვილთა სურვილი,
იქ მომანიჭე მე უკვდავება.

ქ ა ბ ი რ ი

იქ, სადაც სულის საუფლოა,
სადაც მეუფებს წელიწადის ალოთა მეფე, —
უდარებელი მგალობელი თეის გულში გალობს...
სად უთვალავი კრიშნა სუფევს ხელდაკრეფილი,
სადაც უთვალავ ვიშნუს მუხლი მოუდრეკია,

სად უთვალავი ბრაჰმა ვედებს კითხულობს უხმოდ,
სად უთვალავი შივა ჰვრეტად არის დანთქმული,
სადაც უთვალავ ინდრას თვალი ცად აღუპყრია,
სად თელა არა აქვთ ბრძენმოძღვართ და ნახევარღმერთებს,
ჩემი უფალი იქ თავისთავს თავად ამჟღავნებს...

თ ა გ ო რ ი

სადაც ფიქრი უშიშია და შუბლი ამაყად შემართული,
სადაც ცოდნა უფალია საკუთარ თავის,
სადაც ქვეყანას ვერ დაყოფენ ცადაზიდულ ზღუდეებითა,
სადაც სიტყვა ჭეშმარიტების წიაღიდან მოედინება,
სადაც უშრეტი მისწრაფება ხელებს უწვდის სრულყოფილებას,
სადაც გონების წმინდა ღვარი
უნაყოფო და უსიცოცხლო უდაბნოში არ იკარგება,
სად სული დიად ფიქრების და საქმისაკენ ძიძართულია,
თავისუფლების ამ უნისლო სასუფეველში, მამაო ჩემო,
გაიღვიძოს ქვეყანამ ჩემმა.

ფრაზეოლოგიური დამთხვევის მაგალითი:

ბჰაგავატგიტა

იქ არა ნათობს არცა მზე და არცა მთვარე, არც ცეცხლის ალი,
იგია ჩემი უმაღლესი სამკვიდრებელი.

ქ ა ბ ი რ ი

მე ჩემს სიყვარულს იქ ამოვიტან,
სად არც მზე არის, არცა მთვარე, არც დღე და ღამე.

თ ა გ ო რ ი

მაგრამ იქ, სადაც მისათვლელად სულისა ჩემის,
უსაზღვრო ცა არის ფენილი, — მეფობს მარადი სხივოსნება,
იქ არც დღე არის, არცა ღამე, არც სახე, ფერი და არდეს,
არდეს სიტყვა.

კიდევ ერთი ამგვარი ხასიათის მაგალითი ქაბირისა და თაგორის საგალობლიდან: „თვალი მოაპყარ სიკვდილს და სიცოცხლეს, წაშლილია მათ შორის ზღვარი, მარცხენა ხელი და მარჯვენა ხელი — ორივ ერთია!“ (ქაბირი). თაგორთან ვკითხულობთ: „და რადგან მიყვარს ეს სიცოცხლე, ვუწყი, — სიკვდილიც მეყვარება. პატარა ტირის, როდესაც დედა შორებს მარჯვენა ძუძუს, რომ იმავე წამს მარცხენაში პოვოს სიმშვიდე“. მაგრამ თანხვედრა უფრო შორს მიდის. ქაბირისა და თაგორის ბევრ საგალობელს აერთიანებს არა მარტო ფორმალური ხასიათის ელემენტები, არამედ უფრო ღრმა შრეებით ეხმაურებიან ისინი ერთმანეთს, იქამდე, რომ გებადება შთაბეჭდილება, თითქოს მათი საგალობელი ერთი განწყობილებითაა გამსჭვალული. მოვიტან ამის მაგალითსაც:

ქ ა ბ ი რ ი

აროკდი შვებით დღეს, გულო ჩემო,
გარდარეული სიხარულით შესძარ ქვეყანა.
სიხარულია, რომ ხმოვანებს დღისით და ღამით
და მას საწუთრო ყურს მიუგდებს სულგანაბული.
ო აიწყვიტე, გულო ჩემო, შმაგო, უგონოვ,
ამ ხმაზე როკვენ დაუდგრომლად სიკვდილ-სიცოცხლე,
როკავენ ცა და დედამიწა, ზღვა და ველები,
სიცილმა შესძრა, შეარყია მთლად ეს ქვეყანა...

თ ა გ ო რ ი

ჩემი სიცოცხლის გულისგულში როკავს ნათელი..
ჩემი სიცოცხლის ჩაღანაზე გალობს ნათელი...
ზანზარებს ზეცა, ყივის გრიგალი,
სიცილი არყევს ქვეყნიერებას!..
მხიარული ხმით ეხმიანება ფოთოლი ფოთოლს,

განიხვნენ ცათა საქანელნი, ჰყივის გრიგალი,
ზეცის დირენი გადმოხეთქა ნათლის ჩქერალმა
და სიხარულმა წარღვნა ქვეყანა უნაპირო...

მსგავსება ამ ორ საგალობელს შორის იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მათ ერთი საერთო პირველწყარო აქვთ. ეს არის ინდურ ფილოსოფიაში არსებული თეორია, რომლის მიხედვით სამყაროში ღმერთი იმისათვის ვლინდება, რომ იცინოს. ღმერთისთვის სამყაროს შექმნა თამაშია (ლილა — ინდური ტერმინით. საინტერესოა, რომ „ლილაობა“ თამაშის მნიშვნელობით დღესაც იხმარება თბილისის ძველი უბნების მკვიდრთა მეტყველებაში). „ლილას მეტაფორა გამოავლენს იმ მიუკერძოებლობას, თავისუფლებასა და სიხარულს, რაც საფუძვლად უდევს სამყაროს შექმნის აქტს (შესაქმეს)... ბუნება და სულნი ღმერთის თამაშის ინსტრუმენტები არიან“ (რადჰაკრიშნანი).

„ყველაფერი თამაშია, თავის შექცევა. რატომ აცვეს ჯვარს იესო? სასეიროდ... უბრალოდ ეთამაშეთ უფალს. ასე თქვით: ყველაფერი (ცხოვრება) თამაშია. სეირია ყველაფერი“ (ვივეკანანდა). რომენ როლანი გვეუბნება: ეს საშინელი და ღრმა მოძღვრება საფუძვლად უდევს დიდი ინდოელების აზროვნებას, ისევე როგორც ყველა დროისა და ქვეყნის ბევრი მისტიკოსის აზროვნებას. განა უკვე პლოტინთან არ გვხვდება ხილვა სამყაროსი, როგორც თეატრისა, სადაც „მსახიობი ყოველთვის იცვლის სამოსს“, სადაც იმპერიათა და ცივილიზაციათა დამხობა „სცენათა და სახეთა შეცვლას და მსახიობთა ტირილსა და კივილს ნიშნავს“. თაგორი პირდაპირ წერს: „ამ ქვეყნის უშჭარ სახეულთა განსაცხრომელში მე შეევასრულე სახიობა ჩემი და თვალიც აქვე მოვკარ ჩუმს და

უსახოს“. სამყაროზე ასეთი შეხედულება მას ბევრ საგალობელში აქვს გამოთქმული.

ასევე ძველია და ბრწყინვალე ინდური აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი იდეა, რომლის მიხედვით ღმერთს მსხვერპლად მოაქვს თავისი უზენაესი არსება, რათა ყოფიერება მიანიჭოს ქვეყანასა და ადამიანებს. ამ მარადი მსხვერპლშეწირვის გარეშე ქვეყანა უკუნეთში დაინთქმებოდა. „ბჰაგავატგიტაში“ კრიშნა ასე შეაგონებს არჯუნას: „არაფერია სამივე სკნელში ჩემგან აღუსრულებელი, ო პარტჰა. არაფერია ჩემგან მიუღწეველი და მაინც საქმეთ აღვასრულებ... დაინთქმებოდენ ეს სამყარონი, მე რომ საქმე არ აღვასრულო და მე ვიქნებოდი მიზეზი აღრევისა და კაცთა დაღუპვისა“. თაგორი „გიტანჯალის“ ერთ საგალობელში უნიათო მლოცველს უმაქნისობას აყვედრის. მას უნდა გალობით მიაღწიოს სასუფეველს. მაგრამ თაგორის სიტყვით, აკი „თავად უფალმა სიხარულით იდო ქედზე შესაქმის ღვაწლი“. უფალმა თავისი უსაზღვრო გულმოწყალების გამო დასთმო უზენაესი არსებობა. „იგი იქ არის, სად გუთნისდედა ყამირს ტეხს და კირითხურო ქვებს ეზიდება, ის მათთან არის ჭარსა და მზეში — პიროფლიანი, თავშიშველი და უხამური...“ ქვეყანაში, სადაც მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი დამაძაბუნებელი, დეგრადირებული მისტიციზმის გავლენას განიცდის, თაგორის საგალობელი თანადროულობის სულით გამსჭვალულ მოწოდებად გაისმის: „მოეშვი ლოცვებს! მერმე რაა, თუ სამოსი მზით და მტვერით შეგემუსრება. პირისპირ შეხვდი შენს უფალს და მასთან ერთად იმუშაკე ოფლით პირისა შენისაითა!“.

თაგორის უფალს მულქ რაჯ ანანდი მისივე „ალტერ ეგოდ“ მიიჩნევს. ეს აზრი ჰეშმარიტებას მოკლებული არ არის,

თუ გავითვალისწინებთ ინდური სპირიტუალიზმის უძირითადეს მცნებას: „ტატ ტვამ ასი“, რაც ნიშნავს: „იგი შენ ხარ“. თაგორი იზიარებდა უპანიშადების ამ დოქტრინას, რომლის მიხედვით ჩვენი იდუმალი, ინდივიდუალური ყოფიერება ატმანი აღიარებული იყო უნივერსალური ბუნებისა და ყველა მისი გამოვლინების იდუმალ ყოფიერებად — ბრაჰმანად. უპანიშადების ავტორებისათვის ობიექტური და სუბიექტური, ბრაჰმანი და ატმანი, კოსმოსური და ფსიქიკური საწყისები იდენტურია. სუბიექტისა და ობიექტის იგივეობა ინდოეთში პლატონის დაბადებამდე იყო ცნობილი. „იგი, ვინც ბრაჰმანია ქაცისგულში, და იგი, ვინც ბრაჰმანია მზეში, ერთია“ (უპანიშადები).

თაგორს სწამდა ადამიანის გულში დავანებული ატმანისა, რომელიც ჩვენში ჰგიეს როგორც პოტენცია და შესაძლებლობა. კაცის ვალია მოეჯიდოს მას ძალისხმევითა და მოქმედებით. თუკი იგი ამას არ შვრება, მაშასადამე, არ ასრულებს თავის მოვალეობას, როგორც ადამიანი. „როცა მზე დაიბუდებს, როს ჩაესვენება მთვარე, როცა დაცხრება ალი ცეცხლისა, მხოლოდ ატმანს ახლავს თავის სინათლე“, ამბობს უპანიშადა. „მე ვეველდრები უფალს, გულში არ ჩამიქრეს ნათელი და ჩირაღდნით ხელში არ მომიხდეს სიარული“, დასძენს თაგორი და იგი ამ შინაგანი ნათელის შუქზე ჰვრეტდა მთელ სამყაროს.

1961

ბჰაგავატგიტა

თავის წიგნში „ინდოეთის აღმოჩენა“ ბჰაგავატგიტას შესახებ ნერუ წერდა: „მასში არის უბერებელი, მარადი განახლების უნარის მქონე რაღაცნაირი შინაგანი თვისება, რომელსაც, კონფლიქტებისა და წინააღმდეგობების მიუხედავად, ძალა შესწევს სერიოზული მიკვლევისა და ძიებისა, განჭვრეტისა და მოქმედებისა, მდგრადობისა და წონასწორობისა... იგი ერთიანად გამსჭვალულია ცვალებადი გარემოცვის მიმართ უპირატესობის სულითა“ (ჯ. ნერუ, ინდოეთის აღმოჩენა, მოსკოვი, 1955 წ., გვ. 112). ბჰაგავატგიტა „მთელი სანსკრიტული ლიტერატურის ყველაზე პოპულარული პოემაა. ჰუმბოლდტი აბობდა, რომ ჩვენთვის ცნობილ ენებზე დაწერილი პოემებიდან გიტა უმშვენიერესი და, შესაძლოა, ერთადერთი ჭეშმარიტად ფილოსოფიური პოეტური ნაწარმოები იყოსო. ამ თხზულებაში გადაწყვეტილია ფილოსოფიური, რელიგიური და ეთიკური პრობლემები“ (ს. რადჰაკრიშნანი, ინდური ფილოსოფია, მოსკოვი, 1956 წ., ტ. 1, გვ. 442). 2500 წლის განმავლობაში ეს წიგნი გაცხოველებული კამათის საგანი, ფილოსოფიურ და რელიგიურ მიმდინარეობათა შთაგონების წყარო და მოაზროვნეთა და განმანათლებელთა ზნეობრივი საყრდენი იყო. შანკარა და რამანუჯა — X და XI საუკუნეების ორი

უდიდესი ინდოელი ფილოსოფოსი — გიტას კომენტატორები იყვნენ. ბჰაგავატგიტას შეგონებანი დაედო საფუძვლად ვიშნუიზმის რელიგიურ-ფილოსოფიურ სკოლას, რომლის მოძღვრებამ შუასაუკუნეების ინდოეთში ევროპული რენესანსის ბადალი კულტურული აღორძინება გამოიწვია. გიტა სამაგიდო წიგნი იყო განდისა. მასზე გამოკვლევები აქვს დაწერილი XX საუკუნის დიდ ინდოელ ფილოსოფოსს აურობინდო გჰოშსა და ინდოეთის პრეზიდენტს სარვაპალი რადჰაკრიშნანს. ამ უკანასკნელმა 1948 წ. ნიუ-იორკში გიტას მეთხუთმეტე ინგლისური თარგმანი გამოაქვეყნა.

ევროპაში გიტა პირველად 1785 წ. გაიცნეს უილკინის ინგლისური თარგმანით. საინტერესოა, რომ ამ თარგმანის ინიციატორი და წინასიტყვის დამწერი ინდოეთის პირველი გენერალ-გუბერნატორი უორენ ჰასტინგსი იყო. „ამ დიდმა კაცმა, ამ დამპყრობელმა, დაიმორჩილა რა ინდოეთი, იგრძნო და საჯაროდ აღიარა ვედების ქვეყნის სულიერი უპირატესობა. მან ოსტ-ინდოეთის კომპანიის თავმჯდომარეს ურჩია ეთარგმნათ გიტა“ (რ. როლანი, ტ. XIX, ლენინგრადი, 1936 წ., გვ. 237). მასვე ეკუთვნის წინასწარმეტყველური სიტყვები: ინდური ფილოსოფიის შემქმნელები იცოცხლებენ, როცა ინდოეთში ბრიტანეთის ხელისუფლება დიდიხნის გაუქმებული იქნებაო.

უკვე ორი საუკუნეა გიტას იცნობენ ევროპაში და ამ ხნის განმავლობაში მას, ისევე როგორც უპანიშადებს და ინდური ფილოსოფიის სხვა ძეგლებს, გამუდმებით მიმართავდა დასავლეთის მაძიებელი გონი. ფრანგი ფილოსოფოსი ვიქტორ კუზენი წერდა: როდესაც დაკვირვებით ვსწავლობთ აღმოსავლეთის პოეტურ და ფილოსოფიურ მიმდინარეობებს, უწინა-

რესად კი ინდოეთისას, მათში ღრმა ჭეშმარიტებათა დიდ სიმრავლეს ვპოულობთ. ეს ჭეშმარიტებანი იმდენად დიდ კონტრასტს წარმოადგენს იმ მიღწევათა არარაობასთან, რომელზედაც ხანდახან ჩერდებოდა დასავლეთის გენია, რომ იძულებული ვხდებით ქედი მოვიდრიკოთ აღმოსავლეთის მიღწევათა წინაშე და კაცობრიობის ამ აკვანში უმაღლესი ფილოსოფიის სამშობლო დავინახოთო. ამასვე აღიარებდა მაქს მიულერი: მე რომ მეკითხა ჩემი თავისთვის, ჩვენ — ევროპაში, თითქმის მხოლოდ და მხოლოდ ბერძენთა, რომაელთა და ერთ-ერთი სემიტი ხალხის — ებრაელთა აზროვნებაზე აღზრდილთ, რა წყაროებიდან უნდა შეგვეძინა ის კორექტივი, რომელიც აუცილებელია იმისათვის, რომ ჩვენი შინაგანი ცხოვრება უფრო სრულყოფილი, ყოვლისმომცველი, საყოველთაო და არსებითად უფრო ადამიანური გაგვეხადა, გვექცია იგი აღორძინებულ და მარადისს ცხოვრებად — ისევ და ისევ ინდოეთზე უნდა მიმეთითებინა.

გიტას იდეების სიღრმითა და სილამაზით მოხიბლულნი იყვნენ გოეთე და ჰეგელი, ტორო და ემერსონი. ჰარტმანმა ფილოსოფიური გამოკვლევა უძღვნა გიტას, ხოლო შოპენჰაუერს ციტირებული აქვს იგი თავის წიგნში (იხ. ა. შოპენჰაუერი, აფორიზმები და მაქსიმები. აზრები. პეტერბურგი, 1900 წ., გვ. 344.).

რომენ როლანი არ ეთანხმებოდა რა ზოგიერთ ევროპელ მეცნიერს, რომლებიც ინდურთან შედარებით, დასავლური ფილოსოფიის უპირატესობად ამ უკანასკნელის მიერ ცოცხალი მოქმედებისა და ღვთაებრივი ჰვრეტის შეთავსებას მიიჩნევდნენ, განმარტავდა: „რა არის გიტა, თუ არა მოქმედების ჰეროიკული ეკზალტაცია?.. გიტა ახლაც სამოქმედო წიგნია

განდისა და აურობინდო გჰოშისათვის, როგორც წინათ ვივეკანანდასთვის. აურობინდო გჰოში გიტას ღმერთს განიხილავს არა მარტო როგორც გონითი შემეცნების მეშვეობით გამჟღავნებულს, არამედ როგორც ღმერთს, რომელიც წარმართავს და ხელმძღვანელობს ჩვენს მოქმედებასა და ბრძოლას სრულყოფისაკენ, მთელ ჩვენს მისწრაფებას, როგორც საქმეთა და მსხვერპლთა უზენაეს მეუფეს, ხალხთა მეგობარს, — ჩვენი დიონისე არეოპაგელი (პეტრე იბერი, თ. ჩ.) იტყოდა: ასპარეზზე მებრძოლთა წინამძღვარს" (რ. როლანი, ტ. XX, გვ. 162—63).

XX ს. გიტასადმი ინტერესი კიდევ უფრო გაიზარდა. მას თარგმნიან ევროპულ ენებზე სახელგანთქმული ფილოლოგოსი მეცნიერები, სანსკრიტული ენისა და ძველი ინდური ფილოსოფიის გამოჩენილი მკვლევარები, პოეტები, ინდოელი პანდიქტები და სახელმწიფო მოღვაწეები. გიტა 15-ჯერ არის თარგმნილი ინგლისურად. გერმანულად გიტას 10-მდე თარგმანი არსებობს. რამდენჯერმეა იგი თარგმნილი ფრანგულად, იტალიურად, პოლონურად და რუსულად.

ბჰაგავატგიტა „ღვთაებრივ გალობას" ნიშნავს ქართულად. იგი 18 წიგნისაგან შემდგარი, უზარმაზარი ინდური ეპოსის — მაჰაბჰარატას მეექვსე წიგნის შემადგენელი ნაწილია. თვითონ გიტაც 18 თავისაგან შედგება და 700 შლოკას — ორსტრიქონედს მოიცავს. გიტას სიუჟეტი ეპიკური ჩარჩოთი უკავშირდება მაჰაბჰარატას ეპოპეას.

მაჰაბჰარატა მოგვითხრობს ორი მონათესავე გვარის — დრიოარაშტრისა და მისი ძმის პანდუს ძეთა ბრძოლის ამბავს. მოწინააღმდეგენი კურუს სამეფო გვარს ეკუთვნიან, მაგრამ ვიწრო მნიშვნელობით კაურავები, ე. ი. კურუს ნაშიერნი —

დრითარაშტრის პირდაპირ შთამომავალთ ეწოდებათ, ხოლო პანდავები — პანდუს შთამომავალთ. ომს აჩაღებს დრითარაშტას უფროსი ძე — დურიოდჰანა, რაც „ძნელადდასაძლევს“ ნიშნავს. იგი ადამიანის გულში დავანებული ცოდვის სიმბოლოა. გიტა იწყება ბრმა დრითარაშტრას შეკითხვით, რომელიც ბრძოლაში მონაწილეობას არ იღებს. კრიშნასა და არჯუნას დიალოგს დრითარაშტრას მისი მეეტლე სანჯაია გადასცემს. თავისი საქმის სიმართლეში დარწმუნებული არჯუნა თეთრჰუნეშებმული საომარი ეტლით გადის ბრძოლის ველზე. არჯუნას ეტლს ღვთაებრივი წინამძღვარი — კრიშნა მართავს.

არჯუნა — ნათელს, დილის რიჟრაჟს ნიშნავს, იგი თეთრია, ჭითარცა გამოვლენილი ჯ ი ვ ა — ინდივიდუალური „მე“—რომელსაც გამოუვლენელის სიღრმეებიდან კოსმოსური „მე“ — კრიშნა ანუ შავი განაგებს. აქ ბრძოლის ველიც სიმბოლურადაა გაგებული. კურუს ველი გააზრებულია, როგორც დ ჰ ა რ მ ი ს, ე. ი. ღირსების, მოვალეობისა და კანონის ველი, როგორც საერთოდ კაცის ცხოვრება, მისი მოქმედებისა და ბრძოლის ადგილი. ამ ომში არჯუნამ თავისი არსებობა და სიმართლე უნდა დაიცვას. არჯუნა ქშატრია — მეომარი არის და ვალდებულიცაა იომოს. მით უმეტეს, რომ ეს შჯულიერი ომია. მაგრამ ბრძოლის ველზე გასულ არჯუნას ავი წინათგრძნობა იპყრობს. „ფოკუსში თავმოყრილი სხივებივით შეიკრიბა აქ გვარისა და ნათესავთა კ ა რ მ ი ს ძაფები და წარსული წამოიმართა უკვე მომწიფებულ და ამიტომ გარდუვალ გარდასხეულებებში. მომავალი საჩინო ხდება შემზარავი, ბუნდოვანი მინიშნებით, „ავბედითი წინასწარგანჩინებით“ და ისინი აძრწუნებენ არჯუნას. ხოლო ყოველთვის მყოფი და არასდროს არ-ქცებული აწმყო — გრიგალური წერტილი (ვ რ ი ტ ი) კოსმო-

სური ცნობიერების (ჩ ი ტ ა) ტალღებში თავზარდამცემ სისხლიან ლაქად შედედდა“ (ბჰაგავატგიტა, აშხაბადი, 1956 წ., სმირნოვი, გვ. 41). პირისპირ მდგარი ლაშქრის მეწინავეთა შორის იგი ხედავს მახლობლებს, ნათესავებსა და გამზრდელებს. ადამიანური სიბრძნე ჰკარნახობს არჯუნას, რომ ეს ძმათამკვლელი ომი დამღუპველია: „ო, ჰეშმარიტად, უმჯობესია მოწყალებისათვის კარიდან კარზე ვიარო, ვიდრე მოვკლა ეს დიდებული მოძღვართმოძღვარნი. სისხლიანი ხელებით ვითღა შევჭამო მე ჩემი პური? და ჩვენ არ ვუწყით, რაა უმჯობესი — ვძლიოთ თუ ვიძლიოთ დრითარაშტრის ძეთა მიერ, რომელთა შემუსვრით სიცოცხლის ნდომა განგვიქარდება“. არჯუნა უღონოდ ეშვება ეტლის საკარცხულზე. მას აღარ სურს იომოს. ნათესავთა დახოცვას იგი უბრძოლველად მიღებულ სიკვდილს ამჯობინებს. „ასე იწყება გიტაში ა დ ა მ ი ა ნ ი ს ტრაგედია, რომელიც ბოროტებით შესვრილი მსოფლიოს უარყოფაძდე მივიდა. სადღაა სიმართლე, როგორ უნდა ენდო ვისიმე სიტყვასა და გრძნობას, როცა ყველაფერი ბოროტება, სიცრუე და მოჩვენებაა, როცა სიბნელითა და უსასოებით ავსებული ამ წუთისოფლის ერთადერთი იმედი, ერთადერთი ნათელი წერტილი — ზნეობრიობა (წმინდა კანონი, დჰარმა), რომელზედაც დაფუძნებულია ყველაფერი — დაქცეულია... დე, დაიღუპოს ჩემი სიცოცხლე, ეს ჯერ კიდევ არ არის ტრაგედია. მაგრამ როცა თავად ჩემს გულს წეწავენ წინააღმდეგობანი, როცა ჩემშივე იქუფრება ნათელი ხატი, მაშინ იბინდება ცნობიერება და გულს აღმოხდება „de profundis“, საკუთარი თავის მიერ მიტოვებული ადამიანის სისხლიანი ტანჯვა“ (გიტა, აშხაბადი, სმირნოვი. გვ. 40). სასოწარკვეთილი არჯუნა ხსნას ევედრება და რჩევასა სთხოვს კრიშნას და იგიც გამოუცნობი, იდუმალი ღიმილით იწყებს თავის „ღვთაებრივ გალობას“...

„აზრი იმისა, რაც ამ წიგნში ცხადდება, მეტად უბრალოა. აკი მხოლოდ მდიდარს შეუძლია მოიხვეჭოს ღმერთების წყალობა მსხვერპლის შეწირვით და მხოლოდ განათლებულ კაცს შეუძლია მისდიოს ცოდნის გზას, მაგრამ გიტა ისეთ მეთოდს გვაძლევს, რომელიც ყველასათვის მისაწვდომია — ეს არის ბჰაქტი — ღვთაებისადმი ერთგულება. პოეტისათვის თავად კაცთა შორის ზეგარდმოსული ღმერთია მოძღვარი... ეს მოძღვარი ინდოეთის ყველაზე პოპულარული ღმერთკაცია, სიყვარულისა და სილამაზის ღვთაება, რომელსაც მისი თაყვანისმცემლები ტახტზე მჯდომარესა და ყვავილებით თავშემკულს გამოსახავენ. ისინი ღმერთის ამ ხატს უკავშირებენ ყველაფერს, რაც კი ლამაზი და სიცოცხლით მორჭმულია ამქვეყნად... არჯუნა, ვისაც იგი მიმართავს, სიმბოლოა საერთოდ ადამიანისა, რომელიც თავისი ცხოვრების უმძიმეს კრიზისს განიცდის. არჯუნა თავისი საქმის სამართლიანობაში დარწმუნებული გამოდის ბრძოლის ველზე და მზად არის შეერკინოს მტერს. და აქ დგება ისეთი ფსიქოლოგიური მომენტი, როცა მას ძალა აღარ ჰყოფნის თავისი მოვალეობის შესასრულებლად. არჯუნას სინდისი ჰქენჯნის, მას გული ეფლითება ტკივილისაგან, მისი სული ემსგავსება „პატარა სამეფოს, რომელიც ამბოხებას მოუცავს“, უკეთუ კაცის კვლა ცოდვაა, მაშინ უმეტესი ცოდვა იმათი მოკვლაა, ვისაც ჩვენ პატივი უნდა ვაგოთ და გვიყვარდეს. არჯუნა წარმოადგენს პიროვნებას, რომელიც შინაგან ბრძოლას განიცდის, პიროვნებას, რომელიც გრძნობს მსოფლიოს იდუმალებასა და კირთებას. მისი სულიერი სამყარო ჯერ არ ქცეულა იმ ცენტრად, რომლის მეოხებითაც მან უნდა შესძლოს საკუთარ ვნებათა და სურვილთა არარეალურობის არა მარტო შეცნობა, არამედ პირისპირ მდგარი სამყა-

როს ჰეშმარიტი არსის წვდომა. არჯუნას სასოწარკვეთილება გულაცრუებული კაცის წარმავალი განწყობილება კი არ არის, არამედ რაღაცნაირი — გულისკვდომის მსგავსი სიცარიელის გრძნობა, რომელიც საგანთა არარეალურობის შეგრძნებას იწვევს. არჯუნა მზად არის, თუკი ეს აუცილებელია, გასწიროს საკუთარი სიცოცხლე. მაგრამ მან ჯერ კიდევ არ იცის სწორი გზის არჩევა. იგი საშინელი ცთუნების წინაშე დგას და საშინელ გულისწუხილს განიცდის. მისი სულის კივილი უბრალოა, მაგრამ იგი გვარწმუნებს, იგი გვამცნობს ადამიანურ ტრაგედიას, რომელიც გასაგებია ყველასათვის, ვისაც წუთიერი დრამის წიაღ ადამიანის მთელი ცხოვრების ტრაგედიის დანახვის უნარი შესწევს. გიტას პირველ ნაწილში ნაჩვენებ არჯუნას სასოწარკვეთილებას მისტიკოსები უწოდებენ „სულის ბნელ ღამეს“ — წინსვლის გზაზე გადადგმულ მნიშვნელოვან ნაბიჯს. წვდომისა და თვალისახელის შემდგომი ეტაპები დიალოგის მსკლელობაში ხდება საცნაური. მომდევნო ნაწილი შეიცავს ფილოსოფიურ ანალიზს. ადამიანისთვის უმთავრესი და არსებითი — სხეული და შეგრძნება კი არ არის, არამედ უცვალებელი სული — ა ტ მ ა ნ ი. და აი, არჯუნას ფიქრი ახალი გეზით მიემართება. ამიერიდან კურუქშეტრის ბრძოლის ველი სულის ცხოვრების სიმბოლოს წარმოადგენს, ხოლო კაურავები სულის განვითარების დამაბრკოლებელი მტრები არიან. არჯუნა, რომელიც არ ნებდება ცთუნებებს და იოკებს გულისთქმას — კაცური სასუფევლის მოხვეჭას ცდილობს. აქ წინსვლის გზა— ტანჯვისა და თავის დათრგუნვის გზაა. არჯუნა ცდილობს რისამე მომიზეზებით გაექცეს მკაცრ განსაცდელს და ამისათვის ათასნაირ მოსაზრებას იგონებს. ღმერთი, კ რ ი შ ნ ა ს პირით, გულისგამსჭვალავი სიტყვით მიმართავს არჯუნას, რომ იგი

ჭმუნვისაგან დაიფაროს. პირველი თავი გვიჩვენებს ადამიანის გულში ღრმად ჩაწვდომას, მასში აღძრულ ნდომათა ჰიდილს, ეგოიზმის ძალასა და ეშმას ვერაგულ ჩურჩულს. დიალოგის შემდგომ მსვლელობაში ყველა დრამატული ელემენტი ქრება. ბრძოლის ხმა ყრუვდება და ველზე მარტო რჩებიან ერთძანეთთან მოსაუბრე ღმერთი და კაცი. საომარი ეტლი განდეგილის სენაკად იქცევა და ომის ასპარეზის ეს მშვიდი კუთხე, სადაც მიყუჩებულია ღრიანცელი და ქვეყნიური გნიასი, უზენაეს არსებაზე გონის დაუნჯების ადგილი ხდება“ (ს. რადჰაკრიშნანი, ინდური ფილოსოფია, ტ. I, გვ. 442—45).

ბჰაგავატგიტა ცეზურით შუაგაყოფილი 16-მარცვლოვანი შლოკითაა დაწერილი. მას შიგადაშიგ, იქ, სადაც ხაზი უნდა გაესვას შინაარსს, „ვეფხისტყაოსნის“ მსგავსად, რომლის დაბალ შაირს ფსიქოლოგიურად დაძაბულ ადგილებში მაღალი შაირი ცვლის, ტრიშტუბჰი ენაცვლება. ტრიშტუბჰი — სამ მუხლად განკვეთილი 11-მარცვლოვანი საზომია. იგი გამოყენებულია გიტას რამდენიმე თავში. გიტას შლოკებში მარცვალთა რაოდენობა მკაცრად არის ფიქსირებული, მაგრამ მას არ გააჩნია ფიქსირებული მახვილი. გიტას არა აქვს რითმა.

გიტას თარგმანების აბსოლუტური უმრავლესობა მეცნიერულ-ფილოლოგიური ხასიათისაა. ისინი ურთიერთისაგან ძნელადგასაგები და ბუნდოვანი ადგილების თავისებური ინტერპრეტაციით განსხვავდება. როგორც ნერუმ აღნიშნა, ამ თარგმანებს აკლიათ ორიგინალის პოეტური და ენობრივი ბრწყინვალება და ამიტომ სრულად ვერ გადმოსცემენ სანსკრიტული ტექსტის ღირსებასა და ძალმოსილებას. თარგმნას აძნელებს ის გარემოება, რომ „გიტა, ისევე როგორც უპანიშადები, სახელგანთქმულ ლიტერატურულ ძეგლებს წარმოად-

გენენ და ამავე დროს დიდი ფილოსოფიური სისტემების გამოხატვის საშუალებებსაც“ (ს. რადჰაკრიშნანი). „როგორც პლატონის დიალოგების ბწკარედის ენით თარგმნაა დაუშვებელი და როგორც ბერძნული ტრაგედიების პოეტური ფორმის გადმოცემისას შეუძლებელია დავიწყებულ იქნას მათი ღრმა ფილოსოფიური შინაარსი, ასევე გიტას თაგრმნისას შეუძლებელია მისი არსების რომელიმე მხარეს მიეცეს უპირატესობა. რადგან გიტას მხატვრული მხარე ისევე არსებითია, როგორც ფილოსოფიური. გიტას მთარგმნელის ამოცანა „ღვთაებრივი კომედიის“ მთარგმნელის ამოცანას უნდა შევუდაროთ. ორივე შემთხვევაში მთარგმნელს მოეთხოვება მკაცრად შეინარჩუნოს დედანში გამოვლენილ ფილოსოფიურ და მხატვრულ შინაარსს შორის დაცული წონასწორობა“ (ბჰაგავატგიტა, სმირნოვი, გვ. 8).

პრაქტიკამ უარჰყო გიტას მეტრული საზომით თარგმნის ცდა. როგორც სმირნოვი აღნიშნავს, ლასენის გერმანული და არნოლდის ინგლისური თარგმანი არა მარტო ზუსტი არ არის, არამედ მხატვრულ დამაჯერებლობასაც მოკლებულია. მეტრულ საზომში მოქცეულმა გიტას ტექსტმა შეუძლებელია არ განიცადოს შინაარსობრივი სახეცვლილება, რაც დაუშვებელია ისეთი ხასიათის ნაწარმოებისათვის, რომლის თვითეული სიტყვა მნიშვნელოვანი აზრის მატარებელია და მისი უმცირესი ნიუანსის გადმოსაცემად არის დამუშავებული. სწორედ ამიტომ მთარგმნელთა უმრავლესობა გიტას თავისუფალი ლექსით ან პროზით თარგმნას არჩევს. თავისუფალი ლექსის რიტმი არ აბრკოლებს აზრის სრულყოფილად გადმოტანას და ამავე დროს მეტყველებას ლექსთწყობის აგებულებას უნარჩუნებს

გიტას ქართულ თარგმანში ბუნებრივად განხორციელდა ეს პრინციპი. როგორც ცნობილია, ბიბლიური პოეზიის უძველესი ნიმუშები ქართულად თარგმნილია წ ყ ო ბ ი ლ ი ს ი ტ ყ ვ ი თ — ძველქართული თავისუფალი ლექსით, რომელიც ხშირად უახლოვდება თანადროული გაგების რიტმიულ პროზას. აქ „ლექსთწყობას ჰქმნის არა მუხლედთა და ტერფთა რიტმიკა, არამედ შინაარსობრივად ერთიანი ტაეპების რიტმიკა, მთლიან ტაეპთა რიტმიული მონაცვლეობა... „წყობილი სიტყვის“ სალექსო ფორმას ქართულად უძველესი ტრადიცია ჰქონდა“ (პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, გვ. 711, 726). გიტას ქართული თარგმანი ამ ძველქართულ ტრადიციულ სალექსო ფორმას იყენებს და ამდენად თანადროული მოთხოვნილების შესაბამისად აღადგენს მას. ქართულ თარგმანს საფუძვლად დაედო 1956 წ. სმირნოვის მიერ უშუალოდ სანსკრიტული დედნიდან თარგმნილი ბჰაგავატგიტას აკადემიური გამოცემა. წიგნში დაბეჭდილია როგორც სიტყვასიტყვით, ისე მხატვრული თარგმანი. პირველს თან ახლავს დაწვრილებითი კომენტარი — სანსკრიტული ტერმინების, ინდური ფილოსოფიის სპეციფიკური გამოთქმების ახსნა-განმარტებანი და ევროპულ ენებზე არსებული თარგმანების სმირნოვისეული თარგმანისაგან განსხვავებული წაკითხვები, რაც 600-მდე შენიშვნას მოიცავს.

ჩემს თარგმანში მე არ მქონდა და არც შეიძლებოდა მქონოდა პრეტენზია გიტას ორიგინალის ახლებური წაკითხვისა. ჩემი მიზანი იყო მოცემული მასალის საფუძველზე სწორად გამეგო გიტას ტექსტი და, რაც მთავარია, შეძლებისდაგვარად, ქართული პოეტური მეტყველების ფარგლებში გამეცოცხლებინა მისი დიდი შემოქმედის დღემდე მომხიბვლელი აზრისმიერი სიღრმე და ექსპრესიული ძალმოსილება.

1962.

უოლტ უიტმენი

გრძელი და ვიწრო კუნძული... უკაცრიელი ნაპირი. გაუძლისი ხვატი. სილაზე პირაღმა წევს ვეება ვაჟკაცი და მცხუნვარე მნათობს შეჰყურებს. ეს მზე მას დასწვავდა, მასაც ასეთივე მცხუნვარე და ვარვარა მზე რომ არ ენთოს გულში. იგი მშვიდად უმზერს ოკეანის უკიდეგანო სივრცეს და გრძნობს, რომ თვითონაც უსაზღვროების ნაწილია. აქა ჰქმნის იგი თავის პოემებს.

მის პატარა ოთახში, რომლის ერთადერთი ფანჯარა კუნძულის უდაბურ მიდამოს გადასცქერის, არც ერთი წიგნი არა დევს... ნაძვის ხის მრგვალი მაგიდა, კედელზე მიკრული სარკე, საწოლი და ორი გრავიურა — ბახუსისა და სილენისა (ამერიკაში მხოლოდ ეს ოთახი მოეწონა ოსკარ უაილდს), მას არ უყვარს სალონებსა და ბიბლიოთეკებში სიარული, სამაგიეროდ ხშირად დასეირნობს ნიუ-იორკის ხალხმრავალ ქუჩებში.

ეს მდუმარე, უთქმელი კაცი — მას შეეძლო დღეების განმავლობაში სიტყვა არ დაეძრა, იშვიათი მსმენელი კი იყო — დაუშრეტელი ძალით იზიდავს ყველას, ვინც კი მას თუნდაც ერთხელ შეხვედრია, ჭაღარა წვერით მოსილ, მზით გარუჯულ სახეში იმდენი სიკეთე და სიყვარული გამოსჭვივის. თანამედროვეებზე იგი დიონისეს კულტთან ზიარებული, განკურნებისა და

წინასწარმეტყველების მადლით მორჭმული ანტიკური ღვთაების შთაბეჭდილებას ახდენდა. და მართლაც, მისი მეგობრობისა და სიყვარულის კალთაში არა ერთ სასოწარკვეთილ, განაწამებ და რწმენადაკარგულ ადამიანს მოუხვეჭია კვლავ სიცოცხლის სიხარული და რწმენასა და სასოებას ზიარებია.

* * *

1855 წლის ივლისში, ნიუ-იორკში, 800-იანი ტირაჟით გამოვიდა კოლენკორის მწვანე ყდაში ჩასმული წიგნი, რომელზეც ბალახის ფოთლები და ღეროები იყო აღბეჭდილი. წიგნს არ ეწერა ავტორის სახელი და გვარი, თუმცა მასში დაბეჭდილი ერთი პოემა ასეთი სტრიქონით იწყებოდა: „მე ვარ უოტ უიტმენი — კაცნიერი ამერიკელი და ჩემშია მთელი სამყარო“. კრიტიკა გინებით შეხვდა წიგნს. გაზეთები აღნიშნავდნენ, რომ ეს არის „მაღალფარდოვანების, უტიფარი ტრაბახისა და ვულგარობის ნაზავი“, რომ იგი „სანეხვეზე გადასაგდები წიგნია“ და რომ „მის ავტორს იმდენივე გაეგება პოეზიისა, რამდენიც ღორს მათემატიკისა“. წიგნი არ გაიყიდა, მან მხოლოდ ლიტერატურული საზოგადოების აღშფოთება გამოიწვია. ასე შეხვდა მაშინდელი ამერიკა „ბალახის ფოთლებს“ — ყველაზე ამერიკულ წიგნს, რომელშიც პირველად გამჟღავნება მსოფლიოსათვის ამერიკელი ხალხის სული.

მხოლოდ ერთადერთმა კაცმა იგრძნო ამ წიგნის დიდი ღირსება. ეს კაცი იყო ემერსონი — მაშინდელი ინტელექტუალური ამერიკის მეტრი. მან აღფრთოვანებული წერილი მისწერა მისთვის უცნობ და კრიტიკისაგან ლაფდასხმულ ავტორს: „მხოლოდ ბრმა ვერ დაინახავს, თუ რა ძვირფასი საჩუქარია

თქვენი „ბალახის ფოთლები“. სიბრძნითა და ნიჭით იგი ყველაფერზე მაღალი და თვითმყოფადია, რაც კი დღემდე შეუქმნია ამერიკას. მე ბედნიერი ვარ, რომ ვკითხულობ ამ წიგნს, რადგან დიადი ძალა ყოველთვის ბედნიერებას გვანიჭებს. დიადი სარბიელის კარიბჭესთან მოგესალმებით თქვენ! ამ სარბიელამდე უეჭველად, რაღაც ხანგრძლივმა და ძნელმა გზამ მიგიყვანათ. მე ისე მომინდა იმ კაცის ნახვა, ვინც ამდენი სიკეთე მომანიჭა, რომ კინაღამ არ მივატოვე სამუშაო და არ წამოვედი ნიუ-იორკში, რათა თქვენთვის ჩემი პატივისცემა დამედასტურებინა“.

ამ წერილით გამხნევებული უიტმენი ენერგიულად მუშაობს, წერს ახალ ლექსებს და 1856 წელს „ბალახის ფოთლების“ ახალ გამოცემას აქვეყნებს, რომლის ყდაზე ემერსონის ზემოთმოტანილ წერილს ათავსებს ავტორის დაუკითხავად. მაგრამ ვერც ამან უშველა საქმეს. წიგნი მაინც არ მიიღო ხალხმა. მხოლოდ 60-იანი წლებიდან კანტიკუნტად გაისმა ხმები, რომლებიც იწონებდნენ უიტმენის შემოქმედებას. ნამდვილი დიდება და აღიარება ოკეანის გაღმიდან მოვიდა და ეს გააკეთა ოლჯერონ სუინბერნმა, ვიქტორიული ეპოქის უკანასკნელმა დიდმა პოეტმა. მან გენიალურ ბლეიკს შეადარა უიტმენი და ლექსი უძღვნა მას. მანვე სთქვა უიტმენის პოემის („როცა გაზაფხულზე“) მიმართ: ეს არის ყველაზე ხმიერი ნოქტიურნი, რომელიც ოდესმე უგალობიათ მსოფლიოს ტაძარშიო.

„ამასთან ამ ჰომიროსმა ვერ შესძლო მასებში შეღწევა. ამერიკაში დემოკრატიის დიადი ბედის მაუწყებელი ეს წინასწარმეტყველი კვდებოდა გაუგებარი, ახალი ქვეყნის დემოკრატების მიერ შეუმჩნეველი. ღვთაებრივი საშუალოების ამ მგალობელს იყვარებდნენ და თაყვანს სცემდნენ მხოლოდ ხე-

ლოვანთა რჩეული წრეები და ამასთან, უფრო მეტად ინგლისელები, ვიდრე ამერიკელები. მაგრამ ასეთია ბედი ყველა დიდი წინამორბედისა... მათში დროზე ადრე თავისუფლდებიან სიღრმისეული ძალები, რომლებიც ადამიანთა მასაში იმალება და რომელსაც ისინი თვითონვე თრგუნავენ. უიტმენი იყო გენიალური წინამორბედი იმ ფარული სულისა, რომელსაც ეძინა (სავსებით არც ახლაა გაღვიძებული) მისთვის მშობლიური ხალხის ოკეანისეულ სიღრმეებში" (რ. როლანი).

• • •

უიტმენის პოეზია განსაცვიფრებელია თავისი გლობალური უნივერსალიზმით. იგი პირველი პოეტია, რომელიც მიესალმა მსოფლიოს ყველა ხალხსა და სულდგმულს, ყველა ერის, კლასისა და ფენის, ყველა რელიგიის ადამიანებს, რადგან, მისი რწმენით, ყველაფერი ერთიანი და განუყოფელია და თავად უარყოფითსა და დადებითს, ბოროტსა და კეთილს, ავსა და კარგს მხოლოდ ფარდობითი მნიშვნელობა აქვს. უიტმენის პოეზიაში წაშლილია ზღვარი პიროვნებასა და გარესამყაროს შორის, მნიშვნელოვანსა და უმნიშვნელოს შორის, მცირესა და დიადს შორის. ბალახი, ადამიანები და ვარსკვლავები თანაბრად სრულყოფილნი და აუცილებელნი არიან და პატარა წრუწუნაც ისეთივე სასწაულია და იმგვარადვე ავლენს სამყაროს ღვთაებრივ წესსა და კანონს, როგორც ზუსტი ორბიტებით მსრბოლავი ვარსკვლავთა მილიონები. ცხოველები და მცენარეები ისევე საჭიროა, როგორც ოზირისი, ბრაჰმა და ბუდა. პოეტის თვალსაზრისით თვითეულ მათგანს თავისთა-

ვადი და სხვა რამით შეუცვლელი ღირებულება ახლავს. ყველაფერი ერთი და იგივეა — სიკვდილი და სიცოცხლე, გამარჯვება და დამარცხება, ბნელი და ნათელი (მას მიაჩნდა, რომ მსოფლიოში ის, რასაც ეწოდება სიკეთე — იზრდება, ხოლო ის, რასაც ბოროტი ეწოდება — მცირდება). ისინი ერთიანი არსებობის სხვედასხვა ასპექტებია და ამდენად აუცილებლობით გამართლებულნი. პოეტურ-ფილოსოფიური ჭვრეტის ამ უსაზღვრო პანორამაში განიხილავს უიტმენი ყველა მოვლენასა და საგანს. მისი რწმენა „ხორციელდება ან დედდება ერთ სიტყვაში, რომელიც ინდური სულის მუსიკის თანახმად ჟღერს. ეს სიტყვაა „იგივეობა“. უიტმენი ყველგან და ყოველში თავის მსგავსსა და ნათესაურს ხედავს, ხოლო ხანდახან იქამდეც კი მიდის, რომ თავის თავს სხვებში გარდასხეულებულს უპვრეტს. როგორც ჩუკოვსკი აღნიშნავს, ეს ხშირად ექსცენტრიულ შთაბეჭდილებას ახდენს: „მას არ აბრკოლებს დრო და სივრცე. თავისი გრძელი კუნძულის სილაზე წამოწოლილი, იგი — იანკი, პალესტინის უძველესს ბორცვებზე ლაშაზ და ტანად ქრისტესთან ერთად დასეირნობს“.

ეს რწმენა მისი ადამიანური ბუნების შინაგანი, ფესვეული თვისება იყო. „მას ახასიათებდა რაღაცნაირი ხარბი ამთვისებლობა, რომელიც აიძულებდა მსოფლიო ზვარიდან არა მარტო ტანჯვისა და ნეტარების მტევნები ეკრიფა ჩვეულებრივ მოკვდავთა მსგავსად, არამედ მეყსეულად ყველა მის მიერ ხილულ საგანში გარდასხეულებულიყო. მან აღწერა ეს იშვიათი თვისება თავის ერთ გასაკვირალ პოემაში.

იყო ყრმა, რომელიც სეირნობდა ყოველდღე
და რომელიმე საგნის დანახვისთანავე ამ საგნად
გადაიქცეოდა,

და საგანი იგი იქმნებოდა მის ნაწილად
მთელი დღე ან დღის მცირე ჟამით,
ანდა წლობით, ანდა მთელი საუკუნეებით...

წმინდა ინსტინქტისნაირად, გაუცნობიერებლად, მთელი სამყარო მისთვის ობიექტი კი არა იყო, არამედ სუბიექტი,— იყო თვითონ ის... (რ. როლანი).

ამ შინაგანი თვისებიდან, სამყაროს ასეთნაირი წვდომიდან მოდის უიტმენის ყოვლისგადამლახავი ოპტიმიზმი: სიცოცხლის ჰარმონიისა და დიადი მომავლის, დემოკრატიის, მამაკაცური სიყვარულის, ხორციელი სიხარულისა და ადამიანთა მეგობრობის რწმენა. ამან აქცია იგი დიდ პოეტად და მანვე გამოძერწა მისი სტილი, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო პოეზიაზე.

* * *

უიტმენის ლექსები და პოემები დაწერილია თავისუფალი რიტმებით, ურითმოდ. მან პირველმა დაარღვია ტრადიციული მეტრული საზომები და დასაბამი მისცა სრულიად ახლებურ პოეტიკას. უიტმენის ბევრი ლექსი უახლოვდება „რიტორული პროზის“ სტილს, მაგრამ, როგორც მენდელსონი წერს — „უიტმენის საუკეთესო ლექსებს რთული და მკვეთრი რიტმული სტრუქტურა გააჩნიათ. მათში ვარიაციებით მდიდარი რიტმული სურათია, რომელიც მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხით იქმნება და ორგანულად არის დაკავშირებული ამ ლექსებში გამოხატულ იდეებთან“. უიტმენის სტილზე გარკვეული გავლენა მოახდინა ინდიელთა ფოლკლორმა, რაც მის ზოგიერთ ლექსში დადებითი სახეების ჰიპერბოლიზაციის ხაზით

ცნაურდება. ინგლისურად თარგმნილი ამერიკელ აბორიგენთა პოეზიის კრებული სწორედ მაშინ გამოქვეყნდა, როცა უიტმენი თავისი „ბალახის ფოთლების“ პირველ გამოცემაზე მუშაობდა და ქვემოდმოტანილი ხალხური ლექსი ეჭვს არ სტოვებს, რომ უიტმენი იცნობდა მას:

ჩემმა იერმა და ჩემმა სახემ დიდებით შემმოსეს მე.
ჩემი სიმღერის ხმა ყურადიღე — ეს ჩემი ხმაა...
შენი ფიქრები და შენი ზრახვა ცხადია ჩემთვის —
ხამს წითლდებოდე!
მე შემიძლია გაიძულო ჩემს წინაშე გამოცხადდე,
თუნდ შორეულ კუნძულზე იყო,
თუნდაც რომ იყო დაკარგული ქვეყნის კიდეზე —
მე შენს გულს ვუხმობ გაშიშვლებულს,
შენს გულს ვეძახი.

ამერიკელ ინდიელთა ბრწყინვალე პოეზია უიტმენს მოსწონდა: მასში, — ამბობდა იგი, — არის რაღაც უხილავი, მაგრამ უდავოდ წარმტაციო. უიტმენის სტილზე გავლენა მოახდინა აგრეთვე ბიბლიის ენამ, რომელიც მან კარგად იცოდა (მენდელსონი). კნუტ ჰამსუნი აღნიშნავდა, რომ „ბიბლიის კითხვა მას უმაღლეს პოეტურ ნეტარებას ჰგვრიდა. მის ლექსებში იპარება ბიბლიური გამოთქმები და აზრთა ბიბლიური მოქცევა“. უიტმენმა უხვად შემოიტანა აგრეთვე ცოცხალი და კუნთოვანი სიტყვები, სალაპარაკო ენის ინტონაციები და იდიომები.

უიტმენის პოეტიკამ გავლენა მოახდინა არა მარტო ამერიკელ და ევროპელ პოეტებზე, არამედ სულ სხვა ტრადიციებისა და ენობრივი სამყაროს მნიშვნელოვან პოეტებზედაც, მაგალითად, დიდ არაბ პოეტზე ემინ რეიჰანზე. ახალი არაბუ-

ლი პოეზიის ეს ფუძემდებელი აღიარებდა, რომ უიტმენის მოწაფე იყო, თუმცა მის თავისუფალ ლექსებში თვითონ მკვლევარები ყურანის გავლენას უფრო ამჩნევენ, ვიდრე უიტმენისას. როგორცა ჩანს, უიტმენის გავლენა უპირატესად მისი პოეტური მეთოდის გამოყენების ხაზით მჟღავნდება არაევროპული ცივილიზაციის ან დიდად განსხვავებული კულტურების ლიტერატურულ წარმომადგენლებთან.

* * *

უოლტ უიტმენი დაიბადა 31 მაისს 1819 წელს, ნიუ-იორკის შტატში, ლონგ აილენდზე (გრძელი კუნძული, რომელსაც იგი ინდიელთა მიერ შერქმეულ სახელს „ჰომანოკს" ეძახდა). მამა—პირქუში ინგლისელი ფერმერი — ხშირად დადიოდა მახლობელ ადგილებში და დურგლად მუშაობდა. დედამისი ჰოლანდიური წარმოშობის ოჯახიდან იყო, რაც თვალნათლივ ეტყობოდა მსხვილ რუბენსისებურ ნაკვთებსა და მასიურ ტანს უიტმენისას. მისი ბავშვობა და სიჭაბუკე უდრტვინველად მიდიოდა. იგი მუშაობდა ასოთამწყობად, მასწავლებლად და გაზეთის რედაქტორად. სამუშაო არსად არ იყო ძნელი და მომქანცველი. როცა მობეზრდებოდა მუშაობა, მიდიოდა თავის კუნძულზე და საათობით იწვა სილაზე ან ზღვაში ბანაობდა. არაფერი არ ამყღავნებდა მასში პოეტის გენიალურ ნიჭს. მაგრამ უეცრად, ახალ ორლეანში მოგზაურობისას უჩვეულო მღელვარების შემდეგ, ოცდაათი წლის უიტმენში რაღაც გარდატეხა მოხდა. თითქოს მას გამოეღვიძა პირველად და ყველაფერი აქამდე უბადრუკი სიზმარი იყო. მისი ცხოვრება მიზანდასახული ხდება. იგი თავაუღებლივ მუშაობს,

რათა შექმნას წიგნი, სადაც გამოჩნდება მთელი ამერიკა თავისი ათლეტური დემოკრატიით: მან შექმნა ეს წიგნი და მას სიკვდილამდე თანდათანობით ავსებდა...

1861—65 წლებში, სამოქალაქო ომის დროს იგი დაჭრილებს უვლიდა ვაშინგტონის ჰოსპიტალში. აქ მას შემთხვევით განგრენა გადაედო. 1873 წელს დამბლა დაეცა და მარცხენა მხარე წაერთვა. 1890 წელს დაზოგილი ფულით საფლავი იყიდა და გრანიტის ძეგლი შეუკვეთა, ზედ თავისი სახელი და გვარი წააწერა და მოთმინებით ელოდა, როდის გამოადგებოდა ეს მოწყობილობა. მაგრამ სიკვდილი არ მოდიოდა მასთან. იგი ისევე ნელა კვდებოდა, როგორც ცხოვრობდა (ჩუკოვსკი).

1892 წლის 26 მარტს იგი გარდაიცვალა. მის საფლავთან თქმული ყოველი სიტყვის შემდეგ მეგობრები კითხულობდნენ ადგილებს „ბალახის ფოთლებიდან“ და საღვთო წიგნებიდან: „აი, სიტყვები კონფუცისა, გაუტამა ბუდასი, იესო ქრისტესი, ყურანისა, ისაიასი, იოანესი, ზენდავესტისა და პლატონისა“, — როგორც თვითონ წერდა ერთ თავის ლექსში.

• • •

ქართულად უიტმენის ლექსებისა და პოემების წიგნი პირველად 1926 წელს გამოვიდა. იგი კონსტანტინე გამსახურდიამ თარგმნა. იმავე წელს ჟურნალ „მნათობში“ დაიბეჭდა დემნა შენგელაიას მშვენიერი რეცენზია. უიტმენის თარგმნით კონსტანტინე გამსახურდიამ ქართული თავისუფალი ლექსის მოდერნიზირებული სტრუქტურა დაამუშავა და მით გზა გაუკვალა სხვა მთარგმნელებს. უიტმენის პირველ ქართულ თარგმანს ჩამოცილებული აქვს იმ „მეტაფიზიკური ჟურნალიზმის“

იაფი სამოსი, რამაც ემერსონზე ბჰაგავატგიტასა და გაზეთ „ნიუ-იორკ ჰერალდის“ ნაზავის შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ თარგმანში მინიმუმამდეა დაყვანილი გლუვი ემპირიზმის შემცველი სტრიქონების პროზაული ტონი და ასეთი მიდგომა უიტმენის სხვა ქართველმა მთარგმნელებმა მეტნაკლებად გაიზიარეს. რაც შეეხება გამსახურდიასეული ქართული თავისუფალი ლექსის რიტმულ სტრუქტურას, იგი, როგორც უიტმენის თარგმნის საფუძველი, სავსებით და უკორექტივოდ იქნა მიღებული.

1964

„მცველი ყოვლისა ქართლისა“

1942 წლის ზაფხულში „დავით აღმაშენებლის“ პირველი წიგნი შევიძინე და სახლისაკენ სულმოუთქმელად ავუყევი აღმართს. მაგრამ ჩემი სიხარული ნაადრევი გამოდგა. წიგნის კითხვა გამიჭირდა, წიგნი ვერ „შევიტკბე“ და ამან გამაღიზიანა... გამაღიზიანა ჩემმა უსუსურობამ, უცოდინარობამ, უმწიფრობამ (როგორ? უპირველესი ქართველი მწერლის რომანი თავისუფლად ვერ უნდა წავიკითხო?) და თუმცა მაშინ თხუთმეტი წლისაც არ ვიყავი, მტკიცედ გადავწყვიტე ეს ხარვეზი დამეძლია, დამეძლია ნაკლი და უმეცრება მკითხველისა, რომელსაც სურდა ზიარებოდა ქართულ სიტყვასა და კულტურას.

მე ჩავუჯექი წიგნებს. წავიკითხე ივ. ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორია“ (მაშინ ძნელად საშოვნელი), კ. კეკელიძის „ქართული ლიტერატურის ისტორია“, პავლე ინგოროყვას „რუსთველიანა“, გულდასმით წავიკითხე „ვეფხისტყაოსანი“ და ბიძაჩემის თხოვნით (ეს წიგნები მისი ბიბლიოთეკიდან გამომქონდა) ლურჯ-წითელი მელნით გადავწერე კიდეც. წავიკითხე ვახუშტის „გეოგრაფია“ და „ქართლის ცხოვრება“ (მარიამისეული), რომელთა მიხედვით შევადგინე რუკები და ბაგრატოვანთა გენეალოგია. ეს წიგნები თითქმის

ზეპირად ვისწავლე, და სიჩლუნგის ბურუსი თანდათანობით გაიფანტა. ერთი წლის შემდეგ მე უკვე ჩემს თანაკლასელებს ვუყვებოდი მთელს პასაჟებს კონსტანტინე გამსახურდიას რომანებიდან და ვუკითხავდი გიორგი მეფის გასაოცარ ანდერძს, რომელიც ცალკე მქონდა ამოწერილი.

1944 წელს, მე და ჩემმა მეგობრებმა განვიზრახეთ ხელნაწერი ალმანახი გვეძღვნა მწერლისათვის. მის პირველ გვერდზე ასეთი მიძღვნა იყო „დაბეჭდილი“: „შენ მშვილდოსანი ხარ კოლხეთის ოქროვან ჭალებში სიყვარულის ფერიებზე მონადირე. ხარ „ქართლის ცხოვრებაზე“ გამიჯნურებული შმაგი ჭაბუკი და რაინდი მატიანედან გადმოხვეწილი. შენ ხარირემი ხარ ქართული ვაჟკაცობით ნაკოდი და სიტყვასთან მეომარი სპარაზენი. დიდოსტატო, შენს მარჯვენას, მარჯვენას ძველთუძველეს მითებიდან შემართულს — სასოებით ვეამბორებით“... თექვსმეტ-ჩვიდმეტი წლის ყმაწვილებს, რა თქმა უნდა, ეპატიებათ ჭარბი აღტყინება და პათეტიკური ფრაზეოლოგია, მაგრამ აქ იყო სიყვარული და თავდადება, რომლის წიაღ ახალნერგი მელექსეების ხალასი ინტერესი და სტიქიური მიზანსწრაფვა სჭვიოდა.

შემდეგ, სტუდენტობის წლები: კონსტანტინე გამსახურდიას ჟურნალი „მშვილდოსანი“, ჩვენი ჭაბუკობის უსაყვარლესი წიგნი „ახალი ევროპა“, დისკუსიები მწერალთა კავშირში, რომელშიც მონაწილეობდნენ შალვა ნუცუბიძე და კორნელი კეკელიძე; და კონსტანტინე გამსახურდიას ცეცხლოვანი გამოსვლები. ყველაფერმა ამან წარუხოცელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე და ჩვენს თაობაზე, ყოველ შემთხვევაში იმათზე, ვინც შემდეგ გარკვეული ძალისხმევა და მიდრეკილება გამოამჟღავნა ქართულ ლიტერატურაში მუშაობისა.

• • •

კონსტანტინე გამსახურდიამ თანამედროვე ქართველის ცნობიერებაში სამუდამოდ დაამკვიდრა და მის ორგანულ ინგრედიენტად აქცია „დიდი საქართველოს ჩვენება“. ეს ცნება მარტო საქართველოს სახელმწიფოს პოლიტიკური ძლიერების ხანას არ გულისხმობს, არამედ იმ უნივერსალური ხასიათის კულტურას, რომელიც ქრისტიანული ქ ა რ თ ლ ი ს გაჩენასთან ერთად წარმოიქმნა. ამ კულტურის უპირველესი ნიშანსვეტი იყო სახარების გენიალური მთარგმნელისა და იაკობ ხუცესის უმაღლეს დონეზე დაკრისტალებული ქართული ჰიერატიული ენა. უკვე ამ ენაში ბუდობდა „დიდი საქართველო“, ვინაიდან იგი იმთავითვე „სინთეტიური ერთიანობით“ იყო აღბეჭდილი. ამ ენაში იმთავითვე იყო ხორცშესხმული „ყოველი ქართლის“ ან „ფრიადი ქართლის“ იდეა. „ცნობილია, არცერთ ერს არაფერი შეუქმნია მნიშვნელოვანი, თუ მას ოდესმე რომელიმე დიდი კულტურულ-ისტორიული მისიის ძეურვედ არ უცვნია თავი. ამის გარეშე ყოველივე ეპიგონობაა და მსოფლიო პროვინციის უნიათო ლუღლუღი“, და პოლიტიკურად მთლიანი საქართველოს შექმნამდე და მისი დაცემის შემდეგაც ქართული ენა იყო ის მარადმედინი, დაუშრეტელი წყარო, რომელიც შეუბღალავად ინახავდა და ახორციელებდა ქართველი ერის ამ მაცოცხლებელ იდეას.

ახალმა დრომ ქართული სალიტერატურო ენის ახლებური სინთეზი და ინტეგრაცია მოითხოვა. „და ისე, როგორც ჩვენი მკლავმაგარი დიდი მეფეები იბრძოდნენ და იღვწოდნენ ფეოდალური პარტიკულარიზმისაგან დაქსაქსული მიწების გაერთიანებისათვის, ქართულ ენაზე მეტყველი ოსტატიც უნდა

ეცადოს გააერთიანოს ქართულ დიალექტებში გაბნეული მარგალიტები ხალხური მეტყველებისა, ახალი ჟღერადობა და ახალი სიცოცხლე მიანიჭოს მათ“.

ეს ომი „მთლიანი ქართული ენისათვის“ გადახდილი აქვს კონსტანტინე გამსახურდიას. ამ „ერთობლიობის მწვერვალამდე ასული“ ქართული სიტყვის სამსხვერპლოზე მოიტანა კონსტანტინე გამსახურდიამ თავისი დიდი ნიჭი, კოლოსალური ენერგია და რაინდის შემართება, ამ იდეალის დასამკვიდრებლად იღვწის იგი ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხანია (რევაზ თვარაძე).

დღეს მწერლის ენობრივ პოზიციაზე უარყოფითი კატეგორიებით ლაპარაკი უგუნური ფუჭსიტყვაობაა. დრომ უკვალოდ წარხოცა „დამწუნებელთა“ ეროვნულად უმწიფარი და ენობრივი კულტურის თვალსაზრისით უმეცრული არგუმენტები. კონსტანტინე გამსახურდიამ აღზარდა მთელი თაობა განათლებული მკითხველებისა, რომელთაც ქართული სიტყვისადმი გამახვილებული გეში და ალღო აქვთ, რომელთა ენობრივი გუმანი მთლიანობაში მოიცავს ქართული ლიტერატურის 1500-წლოვან ტრადიციას. ეს იყო მწერლის „კატორღული მუშაობის“ (აკ. გაწერელია), მისი თავგამეტებული ძალისხმევის შედეგი და გამართლება. და ყველგან, სადაც მე მიმოგზაურია, — მთიან აჭარაში, თუშ-ფშავ-ხევსურეთსა, რაჭასა თუ სვანეთში, ბარის საქართველოს დაბებსა და სოფლებში, კახეთისა და ქართლის ხეობებიდან ლესელიძემდე და შუაგაყოფილ ლაზურ სოფლამდე, — ყველგან ჩვენი მშრომელი ხალხის შეგნებაში იგი იყო ცოცხალი სიმბოლო „ქართველი ერის უკვდავი და შეუმუსვრელი სულისა“.

• • •

კონსტანტინე გამსახურდიას „სპილენძივით მტკიცესა და სალმასურის ჯაჭვივით მოელვარე ქართულ სიტყვას“ მაგიურობის ბეჭედი აზის. მე დაუსრულებლად შემიძლია მისი წიგნების კითხვა. მის მიერ უცნაური ფერუხვობით დახატულ, მომნუსხველ პეიზაჟებში, მეფეთა და ეპისკოპოსთა პურობის სურათებში, მდაბიორთა და დიდებულთა დიალოგებში რაღაცნაირი მშობლიური ინტიმობით იშმუშნება, ხარობს, ზეობს და ზეიმობს ქართული ენა, რომლის შინაგან საიდუმლოებას გამოუცნობი ხელოვნებით ფლობდა კონსტანტინე გამსახურდია.

მასვე აქვს ნათქვამი: ენაში რაც არის დამარხული, ის უნდა გადმოიცეს. ენა სისხლია, მიწაა ენა. და რასაც იგი გვაუწყებს, ისაა ჭეშმარიტი. ენა საკუთარის ზღვარია. ის, რაც ქართული ენის ყალიბში ბუნებრივად არ ჩაიღვრება, იმის თქმა არცაა საჭირო (ელგუჯა ბერძენიშვილის ნაამბობი).

მანვე ჩაგვინერგა ბევრისთვის დღემდე აუთვისებელი აზრი იმის შესახებ, რომ ქართული ენა, ისევე როგორც ქრისტიანული ქართული სახელმწიფო, უბრალო აგლომერატს კი არ წარმოადგენს ტომობრივი პროვინციებისა და მათი კილოკავებისა, არამედ ეს არის ენიგმური უზენაესობით შერწყმული კოლხურ-იბერული გენიის გამონათება, ძალთგამოვლინება ფოლადის მორგვად შეკრული „ყოველი ქართლისა“, რომლის მცველი და მებაირახტრე იყო იგი ამ ნახევარი საუკუნის განმავლობაში.

• • •

კონსტანტინე გამსახურდია, როგორც მწერალი და ადამიანი, არავის არ ჰგავს ამქვეყნად, იქნებ ცოტათი თავის სვეტიცხოველს (ოტია პაჭკორია). მაგრამ ის მაინც ჰგავდა ჩვეულებრივ ქართველ კაცს თავისი ხელგაშლილობით, თავაზიანობით, ფაქიზი გულისყურით, თბილი მამობრიობით.

ბატონი კონსტანტინე გავიცანი 1951-ის ახალ წელს, ბიძაჩემის — ცნობილი მთამსვლელის, ექიმისა და მწიგნობარის სოსო ასლანიშვილის სახლში (შემდეგ, ჩემთან საუბარში იგი ბიძაჩემს იგონებდა როგორც „კარგ ვაჟკაცს“, ან „კარგ ქართველს“). მაშინ ახალი წლის მისალოცად იქ ერთად მოვიდნენ კონსტანტინე გამსახურდია და აკაკი გაწერელია. ამას იმიტომ ვიხსენებ, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას გარდაცვალების მეორე დღეს ბატონი აკაკი და მე შემთხვევით შევხვდით ქუჩაში ერთმანეთს და ერთად ავედით კოლხურ კოშკში. ასე შეიკრა წრე. მაგრამ უფრო ის იყო უცნაური, რომ მისამძიმრების შემდეგ, ჭირისუფალთან ნელ საუბარში ბატონმა აკაკიმ უნებურ სწორედ ეს საღამო გაიხსენა (ისიც კი ახსოვდა, რა ღვინოს ვსვამდით)...

ამ საღამოს შემდეგ კონსტანტინე გამსახურდია მცნობდა მე. ეს იყო ხნიერი კაცისა და ჭაბუკის ჩვეულებრივი ურთიერთობა, რომელიც წელთა კვალობაზე უფრო და უფრო თბილი და მისანდო ხდებოდა. შეხვედრები მწერალთა კავშირის სახლსა და გამომცემლობებში (დედაჩემის მოკითხვა, მცირე საუბარი და ბოლოს: რატომ აღარ მოდიხარ ჩემთან, მოდი, კარგი ღვინო მაქვსო); შეხვედრა ლიძავაში (საუბარი მიმდინარე ლიტერატურულ ამბებზე: — ვიცი, ვიცი, ჩემს უნაგირს ეჭიდე-

ბიან, მაგრამ არაფერი გამოუვათო); სტუმრობა კოლხურ კოშკში (ადვილადსამასპინძლო ხალხი ხართ, მიირთვით, მიირთვითო, — არ გვეშვებოდა).

ერთხელ, გვიან შემოდგომით, ნასამხრალზე ვეწვიეთ. როგორც ყოველთვის, — ძვირფასი ღვინო, საუბარი და უცებ შინაურთაგანს მიმართა: კარი გააღეო. ეს კარი მის დიდ ოთახში დასავლის მხარეს იყო და მე აქამდე არც კი მქონდა შენიშნული. შეახსენეს, რომ გარეთ საკმაოდ ციოდა. — „გააღე“, მჭახე ხმით შესძახა. და დიდხანს გასცქეროდა დასალიერის ცას. არცერთს კრინტი არ დაგვიძრავს, სანამ თვითონ არ მოგვხედა... ზოგჯერ იცოდა მოულოდნელი, უცნაური დეტალის გამხელა, რომელშიც ნაღვლიანი თვითირონია იყო ჩაქსოვილი. ეს მაოცებდა და სიყვარულს მმატებდა მისდამი.

და ხშირად, როცა ვუმზერდი თავდაუზოგავი შრომით და სიბერით დაშრეტილ მის სახესა და ხელებს, გულში აღმეძრებოდა ხოლმე რაღაცნაირი ნათესაური. მადლიერების ცრემლივით მოკიაფე გრძნობა ამ დაღლილი, მაგრამ გაუტეხელი ბერიკაცის მიმართ, რომელმაც თავისი ახალგაზრდობა და „სატანიური გული“ დიდი საქართველოს მომავალში დამკვიდრებას შესწირა.

1975.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ვაჟა-ფშაველას ლირიკის წიაღში	3
ვაჟას ქართული	22
ვაჟას პირველი ლექსი	42
ალუდა ქეთელაური	46
ვაჟა — მთარგმნელი	61
ვაჟა-ფშაველას პოემების ზაბოლოცკისეული თარგმანი	65
ფართო ჰორიზონტისათვის	75
ბო ძიუ-ის თარგმნის გამო	81
სპარსული პოეზიის მთარგმნელი	88
მთარგმნელის გამარჯვება	96
აბუ-ლალა-მაარის ახალი თარგმანი	104
„ტროფეები“ ქართულად	115
„მთვარის თეთრი იალქანი“	126
სვანეთის მზიური მითოსი	132
ლორკა	149
კარლო ჭილარჯიანის გახსენება	156
„ხომლი“ № 1	159
საუბარი თარგმანებზე	172
კარგი რედაქტორი	177
„ოდისეა“ ქართულად	180

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია 188
გალაკტიონის ნიღაბი 223
ვალერიან გაფრინდაშვილი 226
კოლაუ ნადირაძე 240
კაცი და პოეტი 258
მწვანე ბივრიტი . . . 276
„ქამი — მოსული დაღლილი მხრებით...“ 286
ანა კალანდაძის პოეტური გზა 291
პოეტის პირველი წიგნი . 325
„ხეები ქალაქში“ . . . 338
„როგორც სილაში დამცხრალი ქარი“... 345
„ფშაური მზის ნაბიჯები“ . 348
რაბინდრანათ თაგორი 359
ბჰაგავატგიტა 397
უოტ უიტმენი . . 408
„მცველი ყოვლისა ქართლისა“ 418

რედაქტორი თ. ცინცაძე
მხატვარი კ. ფაჩულია
მხატვრული რედაქტორი დ. დუნდუა
ტექნიკური რედაქტორი ნ. აფხაზავა
კორექტორი ე. ქვანია
გამომშვები დ. იამანიძე

გადაეცა წარმოებას 21/VI-77 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 28/XII-77 წ.
საბეჭდი ქაღალდი 70×108¹/₃₂. პირობ. ნაბ. თაბახი 18.72.
საღრ.-საგამომცემლო თაბახი 15.
უე 07181. ტირაჟი 2000. შეკვ. 831.
ფასი 1 მან. 80 კაპ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო"
თბილისი, მარჯანიშვილის 5.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამსახკომის
სტამბა № 4. თბილისი 380060, მედცალაქის II კორპ.
Тбилисская типография № 4 Госкомиздата Совета Министров
Грузинской ССР. Тбилиси 380060. Медгородок, II корп.