ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
„გალაკტიონის კვლევის ცენტრი“

„რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეცეფცია ქართულ
ლიტერატურათმცოდნეობაში
1910-2010

ქრესტომათია
წიგნი III

თბილისი
2023

UDC (უაკ) 821.353.1(092 ტაბიძე, გ.)
რ-25

რედაქტორი
თეიმურაზ დოიაშვილი

შემდგენლები:
ნათია სიხარულიძე
ლევან ბებურიშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

მხატვარი
მარიამ ებრალიძე

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2023

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 1.

ISBN 978-9941-13-802-7 (ყველა წიგნის)

ISBN (III წიგნის)

რედაქტორისაგან

ლიტერატურული პროექტი „რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“ – გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის რეცეფცია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, 1910-2010 – ჩაფიქრებულია სამ წიგნად და წარმოადგენს გალაკტიონოლოგიის დოკუმენტირებულ ისტორიას საუკუნის მანძილზე.

ქრონოლოგიური პრინციპით განლაგებული მასალა წიგნებში ასე გადანაწილდა:

წიგნი პირველი – 1910-1960;
წიგნი მეორე – 1961-1990;
წიგნი მესამე – 1991-2010.

ქრესტომათიის შემდგენლებმა (თეიმურაზ დოიაშვილი, ნათია სიხარულიძე, ლევან ბებურიშვილი) სცადეს გალაკტიონის შესახებ არსებული დიდძალი მასალიდან წერილები, ესეები, რეცენზიები და გამოხმაურებათა ფრაგმენტებიც კი სისრულით ყოფილიყო წარმოდგენილი, მაგრამ, უპირველესად, მათი ლიტერატურულ-ისტორიული მნიშვნელობის გათვალისწინებით.

უშუალოდ გალაკტიონისადმი მიძღვნილი პუბლიკაციების დიდი ნაწილი ქრესტომათიაში დაბეჭდილია სრულად და უცვლელად. შემოკლებანი უმთავრესად შეეხო მიმოხილვით წერილებს, საიდანაც გამოვყავით გალაკტიონისადმი მიძღვნილი მონაკვეთები. შემოკლების შესახებ უშუალოდ ტექსტებში მინიშნებულია კვადრატულ ფრჩხილებში მოთავსებული სამწერტილით.

გამოცემას ახლავს ავტორთა და პირთა საძიებლები.

დაბეჭდილი მასალის სტილი და ორთოგრაფია ყველგან დაცულია; გასწორდა და მოწესრიგდა მხოლოდ პუნქტუაცია.

პროექტისთვის მასალა მოიპოვა და ტექსტები გააციფრა დამხმარე ჯგუფმა (სალომე ბობოხიძე, ლილი მეტრეველი, ნინო ხიდიშელი).

ქრესტომათია მნიშვნელოვან დახმარებას გაუწევს გალაკტიონის შემოქმედების მკვლევართ, ლიტერატურათმცოდნეებს, ახალგაზრდა მეცნიერებსა და სტუდენტებს, აგრეთვე, ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველს.

აკაკი ხინთიბიძე

გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები?!

მაინც ვისთან, რომელი პოეტური თაობის თუ პერსონალურად რომელი პოეტის სახელთან არის დაკავშირებული ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა? ზემოთჩატარებული ანალიზი,[1] თითქოსდა, იძლევა ამ კითხვაზე პასუხს, მაგრამ ჩვენს ლიტერატურულ წრეებში დრო და დრო განსხვავებული თვალსაზრისიც გაიელვებს ხოლმე.

ქართული ლექსის ფერისცვალებას იმ დროს გრძნობდნენ და განიცდიდნენ მწერალთა ძველი და ახალი თაობის წარმომადგენლები. კიდევ უფრო ნათელი გახდა ვითარება ოციან წლებში, როცა ქართული ლექსი ახალ ტალღაში სწრაფი დინებით ჩაერთო. ამ დროს არავისთვის საეჭვო აღარ იყო, რომ ქართულ ლექსში მოხდა გარდატეხა, რამაც საფუძვლიანად შესცვალა ძველი პოეტიკა. მართალია, ამის შესახებ ვრცლად და დასაბუთებულად არაფერს ამბობდნენ, რადგან მას ხშირად გაცნობიერებული ხასიათი არ ჰქონია, მაგრამ აშკარაა, რომ იმ დროს ეს იცოდნენ პოეტებმაც და მათმა კრიტიკოსებმაც.

გარდატეხა ქართულ ლექსში შეუმჩნეველი არ დარჩენია თანამედროვე კრიტიკასა და ლიტერატურისმცოდნეობას. ჩვენი ცნობილი მკვლევარნი და კრიტიკოსები გაკვრით და ზოგადად აღიარებენ ამ ფაქტს. საგანგებოდ და საფუძვლიანად კი საკითხი არავის შეუსწავლია. პასუხი არ გაუციათ საჭირო და აუცილებელ კითხვებზე: კონკრეტულად როდის მოხდა გარდატეხა? რა ფაქტორებმა განაპირობა? როგორ გამოვლინდა? რა სიახლე მოიტანა? და ბოლოს, ვისთან, რომელი პოეტური თაობის სახელთან არის იგი დაკავშირებული? შესაძლებელია, ჩვენი კრიტიკოსები იმის გამოც დუმდნენ ამ კითხვებზე, რომ ფიქრობდნენ: „გარდატეხა... მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობასთან იყვნენ დაკავშირებული" (გურამ ასათიანი). აშკარაა, გარდატეხის ფაქტორთა შორის ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლისტური პოეზიის ზეგავლენა იყო; ხოლო დეკადენტურ მიმდინარეობებზე, სიმბოლიზმზე რაიმე დადებითის თქმა ერთ დროს ჩვენში არა თუ შეცდომად, დანაშაულად ითვლებოდა. 1957 წელს ამ საკითხს საგანგებოდ შეეხო კრიტიკოსი გურამ ასათიანი. მისი წერილი „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ" მრავალმხრივ არის საყურადღებო. ავტორი სამართლიანად მიუთითებს, რომ გარდატეხა, რომელიც ქართულ პოეზიაში ამ საუკუნის დასაწყისში მოხდა, „ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურაში... არ არის ბოლომდე გათვალისწინებული და, მით უმეტეს, დაზუსტებული".

გურამ ასათიანმა გაარკვია და დააზუსტა ეს საკითხი: იმდენად, რომ გარდატეხის არსებობა და ძირითად ფორმებში მისი რაობა, ხასიათი, ეჭვმიუტანლად იქნა დადასტურებული. რამდენიმე საგულისხმო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ავტორს, აგრეთვე, გარდატეხის ფაქტორებთან დაკავშირებით (თუმცა გაკვრით, რამდენადაც ამის საშუალებას საჟურნალო სტატია იძლეოდა).

მაგრამ, ჩვენი აზრით, გ. ასათიანის წერილში არასწორად არის გაშუქებული პრობლემის ორი ძირეული საკითხი – როდის მოხდა გარდატეხა და კონკრეტულად ვის სახელთან არის იგი დაკავშირებული?

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ დროს მოვლენათა მსვლელობამ აუცილებელი გახადა, გადაგვესინჯა ჩვენი პოზიციები დეკადენტურ მიმდინარეობათა და, კერძოდ, ქართული სიმბოლიზმის („ცისფერყანწელთა" გაერთიანების) მიმართ. ყველა, ვისაც კარგად ესმოდა ლიტერატურის სპეციფიკა, ნათლად გრძნობდა, რომ სრულიად უსაფუძვლო და გაუმართლებელი იყო ხელაღებით უარყოფა „ცისფერყანწელთა" შემოქმედებისა, იმ წვლილისა, რაც მათ შეიტანეს ქართული პოეზიის, ქართული პოეტიკის განვითარების საქმეში. მაგრამ ამ ბო-

1 ნარკვევი წარმოადგენს ერთ თავს აკაკი ხინთიბიძის წიგნისა „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა", თბილისი, 1992.

ლო ხანებში „ცისფერყანწელთა“ როლისა და ადგილის განსაზღვრის დროს ჩვენში თავი იჩინა მეორე უკიდურესობამ. მეტისმეტად გააზვიადეს ამ დაჯგუფების როლი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. კერძოდ, გავრცელდა თვალსაზრისი, რომ ქართული ლექსის ფერისცვალება, გარდატეხა XX საუკუნის პოეტიკაში დაკავშირებულია ჟურნალ „ცისფერ ყანწებთან“ და მის დამაარსებლებთან.

ამ დებულებამ ფეხი მოიკიდა ლიტერატურული ცხოვრების კულისებში (რომელიც ხშირად აკანონებს შეხედულებებს და მზამზარეული ფორმით ანდის ოფიციალურ აზრს), ამას მოისმენთ ლიტერატურულ საღამოებზე, მწერალთა საუბრებში, კრიტიკოსთა გამოსვლებში... და ბოლოს, ეს თვალსაზრისი განავითარა ზემოხსენებულ წერილში გ. ასათიანმა, რითაც საკითხს უკვე ბეჭდურად გაფორმებული, ერთგვარად კანონმდებლური სახე მისცა.

გ. ასათიანის სტატიაში, რომელიც თანამედროვე ქართული პოეტიკის გენეზისის პრობლემას შეეხება, აქცენტი „ცისფერყანწელებზეა“ გადატანილი. აქ კონკრეტულად არის საუბარი: ტ. ტაბიძეზე, პ. იაშვილზე, ვ. გაფრინდაშვილზე, გ. ლეონიძეზე, ხოლო გალაკტიონი, გრიშაშვილი, აბაშელი საერთო სიებშია მოხსენიებული. ზემოთ მოტანილ ამონაწერშიაც – „გარდატეხა... მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობასთან იყვნენ დაკავშირებული“, ცისფერყანწელებია ნაგულისხმევი.

კითხვას, თუ როდის დაიწყო გარდატეხა ქართულ ლექსში, სტატიის ავტორი პასუხობს: „ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო სწორედ იმ დროს, როდესაც ავადმყოფი ვაჟა-ფშაველა სიკვდილს ებრძოდა თბილისის ერთ-ერთ ლაზარეთში“. აქ არაპირდაპირ არის მინიშნებული ცისფერყანწელთა ჯგუფის შექმნის თარიღი.

როდესაც გ. ასათიანმა „ცისკარში“ დაბეჭდილი სტატია შემდეგ თავის წიგნში შეიტანა („პოეზია და პოეტები“, 1963 წ.), ეს ციტატა ამოიღო, მაგრამ ეს აზრი მაინც დარჩა. ავტორის შეხედულებით, ქართული ლექსის განახლება 1915 წლის მეორე ნახევარში, ან 1916 წლის დამდეგს დაიწყო, როცა „ცისფერი ყანწები“, როგორც ლიტერატურული დაჯგუფება, გაფორმდა და ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი გამოვიდა. აქედან გამომდინარე, ქართული ლექსის რეფორმაციასთან არაფერი აქვს საერთო არა თუ გრიშაშვილისა და აბაშელის 1915 წლის მეორე ნახევრამდე დაწერილ ლექსებს, არამედ თვით გალაკტიონის „Art poetique“-ს, „ატმის ყვავილებს“, „აკაკის ლანდს“, „სანთელს“, „შერიგებას“ და სხვ. რეფორმაცია მას შემდეგ დაიწყო, რაც აღნიშნული ნაწარმოებები გამოქვეყნდაო.

გ. ასათიანი იმასაც ამბობს: „რასაკვირველია, ეს გარდატეხა არ მომხდარა ერთ დღეს, იგი გრძელდებოდა ათეული წლის განმავლობაში და, შეიძლება ითქვას, როგორც პროცესი, იგი განაგრძობს თავის არსებობას დღესაც“. მაგრამ ეს აზრი ეწინააღმდეგება ავტორისავე ნათქვამს, რომ „XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა ნამდვილი გადატრიალება“.

ავტორი საეს ებით მართალია: „თანამედროვე ქართული ლექსი და მისი ახალი პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს, არ შექმნილა ერთ დღეში, ერთი რომელიმე ლიტერატურული ჯგუფის ან მიმდინარეობის მიერ და არც ერთი რაიმე მანიფესტის ან დეკრეტის საშუალებით. მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს თავიანთი წვლილი შეიტანეს სრულიად სხვადასხვა ხასიათის პოეტებმა“. დასახელებულია 15 პოეტი – გ. ტაბიძით დაწყებული და ლადო ასათიანით დამთავრებული. წიგნში გადაბეჭდვის დროს ამ სიას ანა კალანდაძის სახელიც მიემატა.

მართლაც, ახალი ქართული პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც ამჟამად არსებობს, შექმნილია არა ერთი პიროვნების ან ერთი თაობის მიერ; მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს სხვადასხვა თაობები მონაწილეობდნენ, მაგრამ სხვადასხვა ცნებებია: გადატრიალება პოეზიაში (პოეტიკაში) და „ახალი ქართული პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს“. გადატრიალება არ შეიძლება იყოს ხანგრძლივი პროცესი და რამდენიმე ათეულ წელს მოიცავდეს. ცოტა მოგვიანებით, ტ. ტაბიძის შემოქმედებაზე დაწერილ სტატიაში გ. ასათიანი წერს: „ტიციან ტაბიძე ეკუთვნოდა იმ ოსტატთა რიგს, რომელთაც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ნამდვილი გადატრიალება მოახდინეს ქართულ პოეტიკაში“.

მაშასადამე, ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო 1915 წლის მეორე ნახევარში, რეფორმა გატარდა საუკუნის დასაწყისში და ერთ-ერთი რეფორმატორთაგანი (იმ ოსტატთაგანი, ვინც ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა) ტიციან ტაბიძეა.

როგორია სალექსო რეფორმაში გალაკტიონ ტაბიძის როლი? გ. ტაბიძის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით დაწერილ წერილში გ. ასათიანს აღნიშნული აქვს: გალაკტიონ ტაბიძემ „ჩვენს პოეზიაში პირველმა დაიწყო ახალი ფერებისა და ნახევარტონების ძიება... პირველმა დაიწყო ჩვენი პოეზიის განახლება"; მაგრამ „შენიშვნებში", სადაც სწორედ ჩვენი პოეზიის განახლების საკითხია დასმული, გ. ტაბიძის დამსახურებაზე არაფერია ნათქვამი. ამ საგანგებო დანიშნულების სტატიაში, რომლის მიზანს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული პოეტიკის გენეზისის საკითხის გარკვევა, ავტორს, გ. ტაბიძის გვერდის ავლით, აქცენტი ცისფერყანწელთა შემოქმედებაზე აქვს გადატანილი.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ერთ-ერთმა უკანასკნელმა „ცისფერყანწელმა", ჩვენმა სახელოვანმა პოეტმა კოლაუ ნადირაძემ გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში" (1967 წ., №40), პატარა მოგონება გამოაქვეყნა – „პოეზიის დღე, მოგონების ფურცელი". მოგონების ფურცელს ამ საუკუნის დასაწყისში გადავყავართ, როცა ქუთაისში ჟურნალ „ცისფერი ყანწების" მეორე ნომერი გამოვიდა, რომელმაც, ისე როგორც პირველმა, „წარმოუდგენელი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია".

ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა მოგონების მეორე ნაწილი, რომელიც, ფაქტობრივად, მოგონება კი არა, მსჯელობა იმდროინდელ ლიტერატურულ ვითარებაზე, პოეტურ ძალთა მაშინდელ შეფარდებაზე. მოგვყავს ამონაწერი გაზეთიდან: „გვწამდა, რომ არსებითად სწორ გზას ვადექით (ლაპარაკია „ცისფერყანწელებზე", – აკ. ხ.), რომ ქართული ლექსის ფორმა და მისი აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ აკაკი წერეთლის მიერ სავსებით ამოწურული ქართული ლექსის აკაკისებური წყობა გადაიქცა შტამპად, შაბლონად, რომ აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს ქართულ ლექსს სილამაზე და ჟღერადობა, გააუბრალოეს, დააყრუეს იგი. ქართული ლექსი გახდა უგემოვნობის, დაცემისა და საოცარი ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს რუსთაველი უფრო თანამედროვე პოეტი იყო, ვიდრე აკაკის მიმბაძველთა ლეგიონი". „ცალკეულ გამორჩენილ პოეტთა ხმა (ა. აბაშელი, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე), – განაგრძობს კ. ნადირაძე, – იკარგებოდა ამ უგემოვნობის ზღვაში, რადგან მათი განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა, რაც მთავარია, არ ქმნიდა ერთ მთლიანსა და მიზანდასახულ ფრონტს, ე. ი. პოეტურ სკოლას".

„შესაძლებელია, ბევრს ეს პარადოქსად მოეჩვენოს, – ამბობს დასასრულს ავტორი, – არ დამეთანხმოს, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ მომავალში ქართული პოეზიის განვითარების მიუდგომელი მარტიროლოგი გაიაზრებს ამ აზრს".

ამრიგად, კოლაუ ნადირაძე – თავის დროზე ორთოდოქსი ცისფერყანწელი, უშუალო მონაწილე იმ ლიტერატურული ბრძოლებისა, რამაც მაშინ „წარმოუდგენელი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია", თავად გვაცნობს საკუთარი ბიოგრაფიის ერთ საინტერესო ფურცელს.

არ შეიძლება, არ დავეთანხმოთ სახელოვან პოეტს, როცა იგი ეპიგონთა მიერ შექმნილ ატმოსფეროს ახასიათებს. მისი მღელვარე პათოსი მეტყველებს: ისე მძაფრად განუცდია პოეტს აღნიშნული ვითარება, რომ ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი ამ საგანზე გულდამშვიდებით საუბარი არ შეუძლია. ამასთან ერთად, კ. ნადირაძე მთელი ჯგუფის სახელით ლაპარაკობს, იგი გულწრფელია, ისევე, როგორც გულწრფელები იყვნენ მისი მეგობრები, როცა, განახლების ჟინით შეპყრობილნი, ძველ ლიტერატურულ სამყაროს ომს უცხადებდნენ.

ეს აზრი, ცხადია, დავას არ იწვევს, დღეს იგი საყოველთაოდ მიღებული და გააზრებულია. მაგრამ ეს არ გახლავთ მოგონების მთავარი პათოსი, ძირითადი ღერძი, რისთვისაც ეს მოგონება დაიწერა. ეპიგონობის გამო აღშფოთება მხოლოდ ფონია იმისათვის, რომ მოგონების ავტორს ეთქვა: ქართული ლექსის განახლება დაკავშირებულია არა გალაკტიონისა და მისი თაობის სახელთან, არამედ „ცისფერყანწელების" ჯგუფთან. ამრიგად, კ. ნადირაძე პირდა-

პირ ამბობს იმას, რასაც გ. ასათიანი ათიოდე წლის წინათ ფარულად, მინიშნებით გვამცნობდა. საბუთად მოტანილია გალაკტიონის, გრიშაშვილისა და აბაშელის „განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა", რაც „არ ქმნიდა ერთ მთლიანსა და მიზანდასახულ ფრონტს, ე.ი. პოეტურ სკოლას".

პოეტურ სკოლას, ჯგუფს, გაერთიანებას რომ მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული საქმის წარმატებისათვის, ლიტერატურული პროცესის დაჩქარებისათვის, თუ სრულიად ახალი მიმდინარეობის ჩასახვა-განვითარებისათვის, ეს, ცხადია, უდავოა, მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ სიახლეთა დანერგვა პოეზიაში, გარდატეხა და გადატრიალება პოეტურ სამყაროში, უწინარეს ყოვლისა, თვით პოეტური ნიმუშებით, ქმნილებებით, ლექსებით ხდება, რაც სწორედ „განცალკევებული", ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფია, „ერთპიროვნული გამოსვლის" შედეგს წარმოადგენს.

გალაკტიონი უკვე ათიოდე ნოვატორული ლირიკული შედევრის ავტორი იყო, როცა ცისფერყანწელები თავიანთ ჯგუფს აყალიბებდნენ, ქართულ ლექსში გარდატეხა მანამდე მოხდა, ვიდრე „ცისფერყანწელთა" ლიტერატურული გაერთიანება გაფორმდებოდა.

1915 წელს დაწერილ კრიტიკულ-თეორიულ წერილებში, სადაც გაანალიზებულია მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი, საუბარია ახალგაზრდა პოეტთა მხოლოდ პირველი თაობის წარმომადგენლებზე (გალაკტიონი, გრიშაშვილი, შანშიაშვილი, აბაშელი...). თვით ტიციან ტაბიძე თავის ცნობილ სტატიაში არ ასახელებს მისი თაობის („ცისფერყანწელთა" მომავალი სკოლის) არც ერთ პოეტს. ამავე დროს, გალაკტიონის წიგნის განხილვისას აღნიშნავს, რომ მასში „არიან სახეებიც, რომლებიც ქმნიან ილუზიას სიმბოლიზმისას".

როგორც აღნიშნული გვაქვს, პირველი წიგნის გამოსვლის შემდეგ (1914 წლის ივნისი) გალაკტიონი ერთბაშად ახალი ხელოვნებისაკენ იღებს კურსს. თუ მანამდე პოეტის შემოქმედებითი ზრდა ევოლუციური განვითარების გზით მიმდინარეობდა, 1915 წელს გარდატეხა აშკარა ხდება. იგი, უპირველეს ყოვლისა, პოეტურ მეტყველებას დაეტყო: ამაღლდა სიტყვის ფუნქციური დანიშნულება. სიტყვა გალაკტიონს ესმის, არა როგორც ჩვეულებრივი მეტყველების პოეტური განშტოება, არამედ, როგორც პრინციპულად სხვა მეტყველება, ტროპის პირობითობა წაშლილია, გადატანითობა რეალური და ერთადერთი ფორმაა მეტყველებისა. ასახვა, პოეტის აზრით, ახლის შექმნაა და არა არსებულის გადატანა ხელოვნებაში.

მოვლენის სახელდებას ცვლის მინიშნებები, სრულ უფლებებში შედის სიმბოლიზაცია. მეტყველების ამ საერთო პრინციპს მიჰყვებიან ეპითეტები, შედარებები, მეტაფორები.

ეპითეტის როლის ამაღლება ფერთამეტყველების დონეზე სალექსო რეფორმის ერთი მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო.

უფრო უეცარი და მოულოდნელი გახდა შედარება. გაფართოვდა და განივრცო მეტაფორა, როცა ეპითეტები და შედარებები უკლებლივ მის ფარგლებში მოექცა.

მეტრიკის სფეროში სიახლემ განსაკუთრებით ნათელი გამოვლენა პოვა მარცვალმონაცვლე (ჰეტეროსილაბურ) სტრიქონებში, რაც გალაკტიონის პოეზიაში სათავეს, ფაქტობრივად, 1915 წლიდან იღებს. მეტრული ფორმების „ძიებას" იმთავითვე შეუდგა პოეტი, როცა ლექსის განახლება კონკრეტულ მიზნად და რეალურ ამოცანად დაისახა. მეტრი ხომ ვერსიფიკაციის გასაღებია. პირველივე ლექსი, რომელიც მან 1915 წლის თარიღით გამოაქვეყნა („რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი"), აღდგენა და განახლებაა მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში" ფიქსირებული „მუხრანულისა". ეს მეტრი შემდეგ საფუძველი ხდება გალაკტიონის არა ერთი შედევრისა.

მეტრის რეკონსტრუქციას რითმა და ბგერწერაც მიჰყვა. თუ პირველ წიგნში არაიშვიათად ნახავდით ურითმოდ დატოვებულ სტრიქონს, ახალ ლექსებში ორ სტრიქონზე საშუალოდ სამი რითმა მოდის, ხოლო რითმების ნიაღვარი, რომელიც მოიტანა ლექსებმა: „ი.ა", „ატმის ყვავილები" და „ლურჯა ცხენები" ქართულ პოეზიაში მანამდე უპრეცედენტო იყო. განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა გარდატეხა რითმის ეფონიაში, რასაც საერთოდ ლექსის

ევფონიური გადახალისება მოჰყვა. ალიტერაციული კეთილხმოვანება გალაკტიონის ლექსს იმთავითვე მოსდგამდა, მაგრამ ხმოვანშეუცავლებულ ფუძეთა ამგვარი თამაში: „და დედოფალი ალვა ელვამ დაღუნა ცივმა“ მხოლოდ და მხოლოდ ამ თარიღის საკუთრებაა.

მეტრის, რითმისა და ევფონიის ასეთმა მიზანსწრაფულმა კოორდინაციამ შექმნა „ლურჯა ცხენების“ ვერსიფიკაცია, რომელიც 1915 წლის პოეტიკურ მიღწევათა შეჯამებას წარმოადგენს. ამ ფესვებზე ამოიზარდა სტრუქტურა ლექსებისა: „ატმის ყვავილები“, „აკაკის ლანდი“, „მთაწმინდის მთვარე“, „შერიგება“, „სანთელი“, „ი.ა.“, „მამული“, რომლებიც გალაკტიონმა 1915 წელს შექმნა. ამ თარიღმა დაუდო სათავე არა ერთ მნიშვნელოვან მოტივს გალაკტიონის შემოქმედებაში (მერის მოტივი, ატმის ყვავილების მოტივი, ლურჯა ცხენების მოტივი და სხვ.), რომლებიც, ისევე როგორც პოეტის ვერსიფიკაციული და მხატვრულ-სტილისტიკური მონაპოვარი, დვრიტად დაედო მთელს უახლეს ქართულ პოეტიკას.

ამრიგად, სრულიად აშკარაა გალაკტიონის ნოვატორული მიზანსწრაფვა და მისი პრიორიტეტი სალექსო რეფორმაში.

გალაკტიონის ამდროინდელ ლექსებში ვხვდებით არაერთ კონკრეტულ მინიშნებას გარდატეხის ეპოქასთან დაკავშირებით. „დროს“ თავდაპირველ ვარიანტში (1915 წ.), რომელიც ავტოგრაფულია, ეკითხულობთ: „პანთეონს მივეცით ძვირფასი სამება“, ანდა: „მთაწმინდას დადაფნავს ძვირფასი სამება“, „ჩვენ თვალწინ დასრულდა იმათი წამება“ (ნაგულისხმევია ილია, აკაკი, ვაჟა). წინაპართა აჩრდილების გვერდით ამ ლექსში უკვე მოჩანს „ლურჯა ცხენების“ ავტორი, როგორც მარადიული სიმაღლეებისკენ მსრბოლი პოეტი:

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები!
შენ მხოლოდ მარადი სიმაღლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები...
სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო
და შვენის რუსთაველს შირაზის ვარდები,
სიმღერის მხურვალე დრო არის, პოეტო,
თუ ასე წარმართი გზით წარემართები.

ამავე მოტივზეა გაშლილი ლექსი „სიზმრები“, რომელიც ასევე 1915 წლით არის დათარიღებული. ოღონდ „სიზმრები“ სიმბოლურია, თავისუფალია ემპირიული ფაქტებისაგან, რაც „დროს“ ავტოგრაფს შემორჩა (ასევე სიმბოლურია „დროს“ ბოლო რედაქციაც, მას ცოტა კავშირი აქვს თავის პირვანდელ ვარიანტთან). როგორც ჩანს, „დროს“ ავტოგრაფი ორივე ლექსს დასდებია საფუძვლად – „დროსაც“ და „სიზმრებსაც“. „სიზმრებში“ პოეტის ფიქრი კვლავ გარდასულ წინაპრებს დატრიალებს თავს:

წავიდნენ ლანდები მეორე, მესამე...
და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა.

ძნელი არაა, ამ ლანდებში მეორე-მესამე რიგით აკაკი და ვაჟა შევიცნოთ. პირველი ადგილი ილიასია. წავიდნენ სახელოვანი წინაპრები, რომლებიც ნათელივით თავზე ადგნენ ქართულ მწერლობას და სიბნელე ჩამოწვა („და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა“).

შევადაროთ „სიზმრების“ ეს სტრიქონები ტიციან ტაბიძის წერილის სათაურს: „უმეფობა, ლიტერატურული ტრაური“, რომელიც ვაჟას გარდაცვალების თარიღს დაემთხვა (გაზ. „საქართველო“, 1915, №78). ანალოგია თვალნათლივია, ოღონდ ერთ შემთხვევაში ცნებების ენით გამოთქმული, მეორე შემთხვევაში კი – პოეტური მეტყველებით.

ამ ძვირფასი სახელების შემდეგ, როგორც ცნობილია, გალაკტიონი პირველობას არავის უთმობდა და, აი, სტროფის მეორე ნახევარში მას საუბრის კილო თავისთავზე გადააქვს:

შენ იცი? შენ იცი – მე როგორ ვეწამე?
როდესაც მე მოველ – არავინ არ სჩანდა!

პოეტი თავის სასურველ არსებას ესაუბრება (ლექსის ავტოგრაფმა შემოგვინახა სიტყვა „ხელმწიფავ"); ესაუბრება იმ ტკივილსა და სიძნელეებზე, რაც თან სდევს პირველი სიტყვის თქმას. საუბარი გრძელდება:

მე მქონდა ვაზაში ვარდები მრავალი
უცხო და შორეულ მდინარის ნაპირთა,
არ იყო იქ მხოლოდ ნაცნობი ყვავილი,
იდუმალ ძახილმა ღამით რომ დამპირდა.

ყვავილების ვაზაში, – გვეუბნება პოეტი, – სადაც უცხო და შორეული მდინარის ნაპირებიდან მოტანილი ვარდები მეწყო, მაშინ არ იყო ცისფერი ყვავილი (ავტოგრაფში „ნაცნობი ყვავილის" ნაცვლად არის „ცისფერი ყვავილი"), რომელსაც ღამით იდუმალი ხმა დამპირდა.

ჩვეულებრივ ენაზე თუ გადმოვიტანთ პოეტურ სიმბოლოებს, ნათქვამის აზრი ასეთი იქნება: გალაკტიონმა იმთავითვე მოიტანა პოეზიის უცხო სურნელი, მაგრამ ადრე მის ლექსებს აკლდა ზოგი რამ სპეციფიკური, მისეული. დღეს კი, 1915 წელს ეს საიდუმლო მიგნებულია. ცისფერი (იგივე ლურჯი) გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლოა.

რამდენიმე წლის შემდეგ ლექსში „წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია" გალაკტიონმა ახალი ხელოვნების დაწყების კონკრეტულ თარიღზე მიუთითა („დადგა ცხრაას რვა"). აქაც შეუმცდარია პოეტის ალღო. დასაწყისი ქართული ლექსის ფერისცვალებისა, მზადება რეფორმისათვის, რომელიც აკაკისა და ვაჟას გარდაცვალების წელს დაგვირგვინდა, ილიას მოკვლის შემდეგ იღებს სათავეს.

ცხადია, არ შეიძლება პოეტის ამ მინიშნებათა აბსოლუტური კონკრეტიზაცია. „აკაკის ღანდისა" და „ატმის ყვავილების" შექმნის პროცესში გალაკტიონი, ალბათ, არ ფიქრობდა, ლექსის რეფორმას ვახდენო და 1915 წლის ბოლოს იგი არ მისულა დასკვნამდე – რეფორმა უკვე დამთავრებულიაო. პოეტი ასეთივე აღმავლობით განაგრძობს შემოქმედებით ცხოვრებას. კერძოდ, 1916 წელს იქმნება: „თოვლი", „ჭიანურები", „გზაში", „ათოვდა ზამთრის ბაღებს", „საუბარი ედგარზე", „ატმის რტოო". მეტი გასაქანი ეძლევა ერთხელ გამომუშავებულ პრინციპს – მოვლენათა ემპირიული ზედაპირიდან ზეაღსვლისა. ამ თვალსაზრისით სწორდება კიდეც ადრე დაწერილი ზოგიერთი ლექსი. საერთოდ, გალაკტიონი არასოდეს დაკმაყოფილებულა მიღწეულითა და მონაპოვარით. მას მუდამ ახლდა და სტანჯავდა დიდ ხელოვანთა დამახასიათებელი უკმარისობის გრძნობა. პოეტი თვით უკანასკნელ რითმამდე ამშვენიერებდა და აკეთილშობილებდა ქართულ ლექსს. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მისი შემოქმედება გარდატეხის შემდეგ აღმავალი პროცესით სვლაა („ლურჯა ცხენებიდან" „ნიკორწმინდამდე" 32 წლის გრძელი მანძილია).

მაგრამ როცა ლექსის რეფორმაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ის საჭირო მინიმუმი, რაც გარდატეხას იწვევს, რაც საკმარისია გარდატეხისათვის. ხოლო 1915 წელს გალაკტიონმა იმდენი ფასეულობა დააგროვა, იმდენი რამ შესძინა ქართული ლექსის საგანძურს, რომ რაოდენობრივმა მონაცემებმა თვისებრივი ცვლილების სახე მიიღო.

გალაკტიონისეულ რეფორმაზე საუბრის დროს ერთ გარემოებასაც უნდა მიექცეს ყურადღება. გალაკტიონი სამოღვაწეო ასპარეზზე არ გამოსულა თვითმიზნური ბრძოლის სურვილით. არც პირველად – „მე და ღამეს" რომ სწერდა, არც შემდეგ – ქართული ლექსის ფერისცვალების პროცესს რომ წარმართავდა, იგი სუბიექტურად არავის უპირისპირდებოდა. პოეტმა სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა ულრმესი პატივისცემა თავისი წინაპრებისადმი, რომელი რანგისაც უნდა ყოფილიყვნენ ისინი. იმდროინდელ ლექსებსა თუ კრიტიკულ-პუბ-

ლიცისტურ ჩანაწერებში, რომლებიც პოეტის არქივშია დაცული, ოდნავადაც არ იგრძნობა, რომ „ლურჯა ცხენების" ავტორს არ აკმაყოფილებდეს, მაგალითად, დემოკრატიული პოეზია. პოეტი დუმს ამაზე. უფრო მეტიც, გალაკტიონისეული რეფორმა, ფაქტობრივად, ილიასა და აკაკის მიერ დანერგილი პოეტური ტრადიციების დაძლევას და გადალახვას ნიშნავდა. ეს იყო მისი პირდაპირი მიზანი და დანიშნულება. ვიდრე სამოციანელთა პოეტური მრწამსი ახალი სიტუაციის მიხედვით არ შეიცვლებოდა, მანამდე ზედმეტი იყო ლექსის განახლებაზე ლაპარაკი; მაგრამ ამ მწვავე ბრძოლას გალაკტიონი რაინდული სიდარბაისლითა და კეთილშობილებით წარმართავდა. დიდი სიყვარულითა და მოკრძალებით ექცეოდა იმათ, რომელთაც თავისი ლექსის ხასიათით უპირისპირდებოდა. ეს თავისებურება გალაკტიონისეული ბრძოლისა მისი სპეტაკი, უანგარო პიროვნებიდან, უაღრესად კეთილი, სათნო ხასიათიდან მომდინარეობდა. ავტორის ეს პიროვნული ღირსებანი იმთავითვე შეიწოვა მისმა პოეზიამ. გალაკტიონის პირველივე ლექსები სწორედ ამ სპეტაკი პიროვნების გულწრფელი აღსარებით ხიბლავდა მკითხველს. ეს იმდენად თვალსაჩინო იყო, იმდენად გამოარჩევდა პოეტს თავის თანამოკალმეთაგან, რომ იმ დროს საგანგებო ყურადღებისა და აღიარების ღირსად უცვნიათ. ამაზე წერდა ტ. ტაბიძე გალაკტიონის პირველი წიგნის შესახებ დაწერილ სპეციალურ სტატიაში, ამაზე მიუთითებდა ა. აბაშელი 1916 წელს გამოქვეყნებულ წერილში – „გულწრფელ გრძნობათა სათუთი სიმებიო". ეს მიიჩნია ია ეკალაძემ გალაკტიონის პოეზიის ერთერთ სპეციფიკურ ნიშნად, კერძოდ, მისი დახასიათებით, რომელიც 1927 წელს „პოეზიის დღეშია" მოთავსებული, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია არის „პოეზია თავგანწირვისა და ოცნებისა, პოეზია ბრძოლისა... პოეზია უანგარობისა და ფაქიზი გრძნობებისა":

უანგარობისა და ფაქიზი გრძნობების პოეზია. ალბათ, ვერც ერთ იმდროინდელ პოეტზე ვერ იტყვი ამ სიტყვებს ისე თამამად და გაბედულად, როგორც გალაკტიონზე. გალაკტიონისებური სინაზე და სისადავე, სილბო და სიფაქიზე, ღრმა და სათუთი განცდა იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში დიდ სიახლეს წარმოადგენდა. ეს იყო გალაკტიონისეული რეფორმის ეთიკური მხარე...

[...] ძველი თაობის ადგილი დემოკრატიული მწერლობის წარმომადგენლებმა დაიჭირეს, რომლებმაც მხარი ვერ აუბეს ქართული ლექსის განახლების პროცესს და ადრევე გამოეთიშნენ მას. ასპარეზზე ახალი პოეტური თაობა დარჩა. ერთი მხრივ, კ. მაყაშვილი, ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი, გ. ტაბიძე, ა. აბაშელი, გ. ქუჩიშვილი, მთის ნიავი (გრიგოლ მეგრელიშვილი), ხოლო მეორე მხრივ, – ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვ.

პირველი იერიში პოეზიის ძველ ციხე-სიმაგრეზე ახალმა თაობამ 1911-1914 წლებში მიიტანა, რაც აისახა კიდეც იმ პერიოდის ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში.

ი. გრიშაშვილის, ს. შანშიაშვილის, ა. აბაშელის, მთის ნიავისა და გ. ტაბიძის პირველ ლექსებსა და კრებულებში განახლების სული ტრიალებს, იგრძნობა მისწრაფება ქართული ლექსის გადახალისებისაკენ. ამის მაუწყებელია ი. გრიშაშვილის ნარნარა რიტმი, მისი ცქრიალა და კისკისა ხმები, მხატვრული სახეების, კერძოდ, ეპითეტების სიახლე და მოულოდნელობა; ა. აბაშელის ბგერწერული ოსტატობა, ფრაზის ევფონიური დახვეწილობა, მეტყველების ტრაფარეტს დაცილებული სიმბოლურობა; ს. შანშიაშვილის ძარღვიანი ქართული და სტროფულ-კომპოზიციური სიახლეები, მთის ნიავის რთული და ნატიფი მუსიკალური რითმები; გ. ტაბიძის მდიდარი პოეტური სამყარო, უაღრესი გულწრფელობა და კეთილშობილება, გარეგნულ ეფექტს მოკლებული სიტყვის შინაგანი სითბო, ძნელად მისაღწევი სისადავე და განუმეორებელი ლირიზმი.

ყველაფერი ეს იმ დროს ორიგინალური და მოულოდნელი იყო, თუმცა ამას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მკაფიოდ გამოკვეთილი სახე.

1915 წელს ი. გრიშაშვილმა და ა. აბაშელმა წინ წასწიეს თავიანთი ხელოვნება, რამდენიმე კარგი ლექსით გაამდიდრეს ქართული პოეზია, მაგრამ ეს იყო ევოლუციური განვითარების ჩვეულებრივი გზა. პირველი კრებულების შემდეგ მათ პოეზიაში რაიმე მნიშ-

ვნელოვანი გარდატეხა არ მომხდარა. 1915 წელი მათთვის რიგითი თარიღია, შეიძლება ითქვას, უფრო ნაკლებ საყურადღებო, ვიდრე 1911 წელი ი. გრიშაშვილისთვის, ხოლო 1913 წელი – ა. აბაშელისთვის.

1915 წელსვე იწყებენ ნამდვილ შემოქმედებით ცხოვრებას „ცისფერყანწელთა“ სკოლის მომავალი მესვეურები – ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი. ეს წელი მათს შემოქმედებაში სიახლისა და გარდატეხის წელია. ტ. ტაბიძე მეტყველების ახლებური ფორმით უპირისპირდება ეპიგონურ პოეზიას, რაც გამოხატულებას პოულობს ლექსიკის გაუცხოებაში, მოვლენათა გაუცნაურებაში, სტილისტურ ძიებებში. მართალია, მეტყველების ეს ახლებური ფორმა უზადო არ არის, მაგრამ ძველთან დაპირისპირების ფუნქციას კარგად ასრულებს. ტ. ტაბიძისათვის (ისევე როგორც პ. იაშვილისათვის) ამ დროს უფრო არსებითია ძველის წინააღმდეგ გალაშქრება (რა ფორმითაც არ უნდა იყოს იგი), ვიდრე ახალ ფასეულობათა შექმნა.

პ. იაშვილის მეამბოხე სული უფრო მეტად ვერსიფიკაციაში ვლინდება. პოეტი გაურბის ტრადიციული საზომების თანაბარზომიერებას, შემოაქვს ჰეტეროსილაბურობის რამდენიმე ახალი ნიმუში. ერიდება ზუსტ რითმებსაც, ზრუნავს რითმის თავისთავადობის, მისი აკუსტიკური და სემანტიკური სიმდიდრისათვის, მაგრამ განახლების პროცესში მონაწილე არც ერთ ზემოხსენებულ პოეტს არ შეიძლებოდა განახლების მედროშის პრეტენზია ჰქონოდა. ამ წლის ლიტერატურული მონაპოვრის მხატვრულ მაქსიმალიზმს გ. ტაბიძის სახელთან მივყავართ. გ. ტაბიძე პირველი კრებულის გამოცემისთანავე გამოეყო თავისი თაობის პოეტებს, ამაღლდა მათზე და სათავეში ჩაუდგა ლექსის განახლების პროცესს. ამავე დროს, იგი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს „ცისფერყანწელთა“ კოლექტიურ გამოსვლას. ვიდრე ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი თავიანთ ჯგუფს აფორმებენ, თავიანთი ჟურნალის გამოცემისათვის ემზადებიან, გალაკტიონი ლიტერატურულ მანიფესტს აქვეყნებს. ტიციან ტაბიძის „Art poetique“ (წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“) გალაკტიონის „Art poetique“-ზე ერთი წლით გვიან იწერება. საერთოდ, „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტები, დეკლარაციები – გარითმული თუ გაურითმავი, გ. ტაბიძის „Art poetique“-ს მოსდევს.

მთავარი მაინც ის არის, რომ გალაკტიონის ლირიკულ შედევრებს, რომლებიც 1915 წელს არის შექმნილი, პოეტის თანამოკალმენი მათს ტოლფასოვანს ვერაფერს უპირისპირებენ. მართალია, ი. გრიშაშვილის „ხელთათმანის ღილი“ და „რა კარგი ხარ, რა კარგი“, ა. აბაშელის „მწუხრის ფსალმუნი“ და „ზამბახის ფოთლებში“, ტ. ტაბიძის „თეთრი სიზმარი“ და „შორეულს“, პ. იაშვილის სონეტები ამ თარიღის მხატვრულ საგანძურშია შესული, მაგრამ ამ პოეტების შემოქმედებითი ყვავილობის ხანა სხვა ლექსებსა და სხვა თარიღებშია საძიებელი, ხოლო როცა იწერება „ლურჯა ცხენები“, „შერიგება“ და „ატმის ყვავილები“, გარდატეხა ეჭვს გარეშეა და ქართული ლექსი თავის განახლებას დღესასწაულობს.

წიგნიდან: „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა“. თბილისი, 1992.

გალაკტიონის ლირიკა
(„არტისტული ყვავილები")

1919 წელს გამოდის გალაკტიონის რიგით მეორე პოეტური კრებული (პირველი გამოვიდა 1914 წელს), რომლის სახელწოდებაა „Crane aux fleurs artistiques" ანუ „არტისტული ყვავილები".

კრებულში გაერთიანდა 1914-1919 წელს დაწერილი ლექსები. ფაქტიურად სწორედ ამ წიგნით გახდა საზოგადოებისათვის ნათელი ქართული პოეზიის სრულიად ახალი, თვისებრივად ნოვაციის დამამკვიდრებელი მოვლენა. ეს წიგნი გახდა პოეტური კულტურის სტრუქტურული გადახალისების ნიშანსვეტი.

ამგვარი ტიპის შემოქმედება, რაღა თქმა უნდა, არ შეიძლებოდა აღმოცენებულიყო სპონტანურად, თავისი საკუთარი თავიდან. ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია ეროვნული პოეტური ტრადიცია, ურომლისოდაც არსებობა შეუძლებელია, და არანაციონალური პოეტური ტრადიცია (ხშირად შემოქმედის გატაცება არა გლობალური, არამედ ერთი განსაკუთრებული პოეტური ჯგუფის ან პერიოდის ესთეტიკური ლოკალით ისაზღვრება).

საინტერესოა იმ ლიტერატურული ფონის გათვალისწინება, რომლის წიაღშიც იშვა და რომელმაც განსაზღვრა გალაკტიონის შემოქმედების ზემოთაღნიშნული პერიოდი. მოკლე რეტროსპექცია: უახლესი საუკუნის პირველი ათწლეული. ჟამი ქართული კლასიკური პოეზიის დასასრულისა და ჩამომდგარი მიმწუხრისა. პერიოდი ეპიგონური, პრიმიტიული მიმბაძველობისა, კლასიკურ სიმაღლეს მიღწეული თემატიკისა თუ ფორმალისტური შედეგების უნიჭო გადამუშავებისა. და ეს არ იყო მხოლოდ ქართული პოეტური კულტურის ხვედრი, იგი ცოტა უფრო ადრე გლობალური მასშტაბებით განივრცო ევროპულ და რუსულ პოეზიაში. XIX საუკუნის პოეტურმა ინერციამ თავისი ლოგიკური სასრული ამავე საუკუნის მიწურულს ჰპოვა. გრანდიოზულმა სოციალურ-ეკონომიურმა ძვრებმა და, აქედან გამომდინარე, ადამიანის ფსიქიკამ, მისმა მსოფლშეგრძნებამ და მსოფლმხედველობამ სულიერი ცხოვრების განსხვავებული შინაარსი და ფორმები მოითხოვა.

რაღა თქმა უნდა, არ შეიძლება XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული საზოგადოებრივი სინამდვილისა და ევროპული თუ რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრების სტილის ტიპოლოგიური იდენტურობის მტკიცება, მათი ერთსა და იგივე ფსიქოლოგიურ, ზოგად კულტურულ არეალში მოქცევა. განსხვავება უაღრესად თვალშისაცემია. ამის კონკრეტული გამოხატულება, ალბათ, ისიცაა, რომ თუ ევროპული და ნაწილობრივ რუსული პოეტური კულტურის გადახალისება, მისი ტრანსფორმაცია ისევ საკუთარ ნიადაგზე, მივიწყებულ ტრადიციათა ახლებური რეკონსტრუქციის გზით იქნა მიღწეული, ქართული პოეტური კულტურა საკუთარი პოეტური წიაღის გათვალისწინებით და ევროპული თუ რუსული პოეზიის იდეურ-ესთეტიკური მიღწევებით იქნა განპირობებული. თუმცა უმდიდრესი ტრადიციები არც ქართული პოეზიისათვის ყოფილა უცხო რამ, მაგრამ, ალბათ, გასათვალისწინებელია მისი ერთი განსაკუთრებული შტრიხი, კერძოდ ის, რომ ეროვნული პოეტური სახის განმსაზღვრელი, მისი შინაგანი ბუნების განმაპირობებელი ფაქტორი მეტნაკლებად მაინც ნათელი მსოფლშეგრძნება და მისი გაცხადების ლოგიკური ფორმები იყო. არასოდეს დამდგარა ქართული პოეტური აზროვნების წინაშე ამოცანა (მხედველობაში მაქვს XIX საუკუნე, განსაკუთრებით უშუალო წინამორბედი გალაკტიონისა) განსაკუთრებული დისტანცია დაემყარებინა მკითხველთან, თვალშისაცემი ლოკალით შემოესაზღვრა თავისი შინაგანი სუბსტანცია, ჰერმეტულად ექცია საკუთარი მხატვრული სამყარო.

მართალია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია თავისი რომანტიკული მსოფლშეგრძნებით, გრძნობათა და ემოციათა სრულქმნილებით, ახალი პოეტური ენის ძიების პერსპექტივით

(„მოკვდავსა ენას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“) კეთილისმყოფელ ნიადაგს ჰქმნიდა პოეტური კულტურის ასაღორძინებლად, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ისტორიული რეალობა, დროის ახალი სული ბარათაშვილის იდეურ-ესთეტიკურ სისტემას მხოლოდ მოდიფიცირებული სახით თუ იგუებდა. საჭირო იყო რომანტიკული მსოფლხედვის რაღაც ახალი მოდუსით წარმოჩენა. სწორედ ამ შინაგანი განწვალების ჟამს დადგა აუცილებლობა ეროვნული ლოკალის გარღვევისა და პოეტური თვალსაწიერის ევროპის რადიუსით გაშლისა. თემატიკისა და ფორმის უნივერსალური მასშტაბის ძიება, თვით მზამზარეული ესთეტიკური სტრუქტურების დასესხების გზით – ეს იყო იძულებითი, აუცილებლობით გამოწვეული ექსპერიმენტი, რომელსაც პერსპექტივაში კეთილისმყოფელი გავლენა უნდა მოეხდინა ქართული პოეტური კულტურის განვითარებაზე.

XIX საუკუნის მიწურული რუსული მხატვრული აზროვნების მკვეთრი ნოვაციების ნიშანსვეტად იქცა. ევროპიდან წამოსულმა ახალმა ლიტერატურულმა ტალღამ სიმბოლიზმის სახით შეარყია ტრადიციით ნასაზრდოები, ნორმად ქცეული ესთეტიკური კონცეფციები. ადრე აღიარებულ ღირებულებათა გადაფასებამ წინა პლანზე წამოსწია და გენეტიკური კავშირები დააძებნინა რუსული პოეზიის იმ წარმომადგენლებთან, რომელთა შემოქმედებაც „იდუმალისა“ და პოეტური მინიშნების შინაგანი თვისებით შორეულ მსგავსებას ამყარებდნენ ევროპიდან შემოჭრილ ახალ სიოსთან. ტიუტჩევის, ფეტის და სოლოვიოვის სახელები ერთგვარ შემამზადებელ წინაპირობას ქმნიდნენ რუსული პოეზიის ზემოთაღნიშნული ეტაპის დასამკვიდრებლად. მდიდარი პოეტური წარსულის ფონზე რუსულმა სიმბოლიზმმა მიიღო განსაკუთრებული სიღრმე და ახალი გამომსახველობა.

ქართული პოეტური კულტურის მოდუნებული მაჯისცემის გამოცოცხლების ერთ-ერთ (თუ არა ერთადერთ) გზად გალაკტიონის მიერ სიმბოლიზმის მიღწევების შემოქმედებითი ათვისება, მისი ქართულ ნიადაგზე ორგანული დანერგვა იქნა მოაზრებული. სწორედ „არტისტულ ყვავილებში“ გახმიანდა მძლავრად ეროვნული პოეტური აზროვნების, მისი დრამატიზმით აღბეჭდილი მსოფლმხედველობრივი მოდელების ბედნიერი შერწყმა აზრის გამჭვანების, რეალური ობიექტების სივრცესა და დროში განლაგების სიმბოლისტურ პრინციპებთან.

სიმბოლიზმის მხატვრულ სისტემაზე საუბრის დროს გასათვალისწინებელია ერთი რამ. მიუხედავად მთელი რიგი ორიგინალური მიღწევებისა, ფრანგული და, განსაკუთრებით, რუსული სიმბოლიზმის ესთეტიკური სისტემის სახეს განსაზღვრავს, მათივე სიტყვებით რომ ვთქვათ: „სხვადასხვა კულტურათა მხატვრული ხერხების შერწყმა; მივიწყებულ მსოფლმხედველობათა გადახედვის გზით სინამდვილისადმი ახლებური დამოკიდებულების შემუშავება – აი, მთელი ძალა, მთელი მომავალი ეგრეთ წოდებული ახალი ხელოვნებისა. აქედან – თავისებური ეკლექტიზმი ჩვენი ეპოქისა“ (ა. ბელი, „სიმბოლიზმი“).

არსებულისა და საკუთარის თანასიცოცხლე, ორგანული სინთეზი – სიმბოლიზმის განსაკუთრებული თავისებურებაა.

ამ თვალსაზრისის ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა სიმბოლისტური აზროვნების ყველაზე დამახასიათებელი მომენტის კონსტატაცია რენესანსული პოეზიის ნიმუშებში. იძლევა რა დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ თავისუფალ პოეტურ ანალიზს, ოსიპ მანდელშტამი, მისი სახეობრივი აზროვნების უმნიშვნელოვანეს თვისებად აღიარებს შექცევადობას. ამ მხრივ, მანდელშტამის აზრით, დანტემ უკან მოიტოვა უახლესი ევროპული პოეზიის ყველა ასოციაციური სვლა. დანტეს გენიალური პოემისათვის იმანენტურია მასზე მსჯელობის ამგვარი მდინარება – თავისთავად სიტყვა, სიტყვათა შეთანხმება, სახე, ეპიზოდი, ე. ი. გარეგანი „თხრობადი“ და არა „გათამაშებული ბუნება“ – არ იძლევიან პოეტურ ინფორმაციას. თავისთავად ისინი ნეიტრალურნი არიან, როგორც ცალკეული ნოტი, როგორც მოძრაობასა და სწრაფვას მოკლებული მუსიკალური ფრაზა, მანდელშტამის აზრით, სწორედ ამიტომ „კომედიის“ შინაარსი არ ამოიწურება არც გარეგანი, ტექსტის ერთმნიშვნელოვანი სიტყვასიტყვითი პლანით და არც ალეგორიით, რამეთუ გასაღები მისი მხოლოდ ტექსტის მიღმა იპოვება...

ტექსტის მიღმა არსებული, შეფარული აზრის გათვალისწინება მოგვიანებით ორგანულ გაგრძელებას ჰპოვებს სწორედ სიმბოლისტების პოეზიაში და მათი შემოქმედების ძირითად პრინციპად იქცევა. კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, რომ სიმბოლიზმის იდეურ-ესთეტიკური ტიპი მოაზრებული უნდა იქნას მხოლოდ ზოგადუნივერსალური კულტურის არეალში და არა ეიწრო-ლოკალურ მასშტაბებში.

მართალია, სიმბოლიზმის პოეზია ელიტარული იყო და დარჩა ამად – ეს თვისება ერთსა და იმავე დროს მისი სისუსტეცაა და ძლიერებაც. სიმბოლისტური პოეზიის სფეროებში შესვლა ითვალისწინებს მისი კანონების აუცილებელ გათვალისწინებას. არა მხოლოდ ის, რომ ინდივიდუალური სახეები იყვნენ ტიპიურნი, ე. ი. ანალოგიურ მოვლენათა ფართო ჯგუფის ნიშნებად იქნენ წარმოდგენილნი, არამედ ისიც, რომ სამყაროს საგნები ერთმანეთთან არაგონისმიერი არხით, უშორესი ასოციაციებით იქნან დაკავშირებულნი, რომელთაც შეუძლიათ სულთან საუბარი სხვა, უმაღლეს ჭეშმარიტებებზე – ასეთია სიმბოლიზმის თვალსაზრისი.

გალაკტიონის „არტისტული ყვავილებისათვის" ამგვარი თეორიული საზრისი ორგანულია. შორეულ პოეტურ ასოციაციათა მუსიკალური დაახლოების პრინციპი, ფრაგმენტულ არტისტულ განწყობილებათა მოჩვენებითი ლოგიკა, ლექსის ერთ განუყოფელ მუსიკალურ აკორდად განცდა და კიდევ სხვა განუმეორებელი ელემენტები ამ პოეტურ კრებულში კლასიკურ სიმაღლეს აღწევს.

პოეტურ სახეთა სისტემა მთელი რიგი ლექსებისა (მხედველობაში გვაქვს „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში", „ლურჯა ცხენები", „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი", „საუბარი ედგარზე" და სხვ.) შესაძლებელია და, ალბათ, აუცილებელიც დანაწევრდეს იმ სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდებით, რომლითაც თვით გალაკტიონი სარგებლობს მათი კონსტრუირების დროს. მაგრამ ერთი ნათელია, რომ ჩვენ წინაშეა მთლიანი, განუყოფელი სურათი, მრავალწახნაგოვანი სიმბოლიკა.

„ლურჯა ცხენების" შესაძლებელი ერთ-ერთი უზოგადესი ინტერპრეტაცია არის უმაღლესი იდეალებისაკენ ადამიანის მუდმივი სწრაფვის გამართლება და აპოთეოზი, ყოველგვარი ცოდვის, დაცემის და თვით დანაშაულის მიუხედავად, რასაც ადამიანი მუდმივი სწრაფვის ურთულეს გზაზე სჩადის. „ლურჯა ცხენების" მეტაფიზიკური ხატი ერთმნიშვნელიან განსაზღვრას არ ემორჩილება და მრავალსახოვან ჩვენებად წარმოიდგინება. შინაგანი ფსიქიკური ცხოვრების ექსპრესიული სისტემის გამოვლენა სიმბოლოთა დაშიფრული ორიენტირებითაა გაცხადებული. მიუხედავად ლექსის ამგვარი ბუნდოვანებისა, არა ემპირიული აზრობრივი პლანისა, ხდება მისი მთლიანი განწყობილების აღქმა, მისი რთული სემანტიკური მოდულაციების ქვეცნობიერი ათვისება. ლექსის მთლიანი ფაქტურა პროტესტანტული კაეშნის (თუ შეიძლება ამ ორი ცნების დაკავშირება) სულითაა აღბეჭდილი. იმედის სხივის გამონათება უმწეო, ეფემერული ნოტია, რომელიც აღმოცენებისთანავე იძირება უსასოობის განწყობილებაში.

კიდევ ერთხელ ვიმეორებთ, ლექსის საერთო განწყობილება, უპირველესად რიტმულ-მუსიკალური გარსის მეოხებით ხდება მკითხველისათვის საცნაური. ამ შემთხვევაში გასაზიარებელია მოსაზრება, რომ მხოლოდ ევფონიურ სტრუქტურას შეუძლია იყოს ნაწარმოების პოეტური ძალის მატარებელი იმ უღრმეს შრეებში, რომელთან შედარებითაც ყველა დანარჩენი კომპონენტი შეიძლება მეორეხარისხოვანის როლში წარმოვიდგინოთ (H. Lutzefer „Der Lautgestaltung in der Lyrik").

არგუმენტაციის, ჰიპოთეზის, ზოგადი წვდომის იმპრესიული ხასიათი „არტისტული ყვავილების" გააზრების კონკრეტულ ფაქტორად წარმოიდგინება. პოეტური ფორმა გალაკტიონისათვის ისევე შინაგანი ფაქტორია, როგორც თვით იდეა. სახეზეა იდეა-ფორმის სინთეტიკური მთლიანობა. ლექსების ძირითადი ინფორმაცია ფაბულის საგანი კი არ არის, არამედ სიტყვათშეთანხმებათა სტრუქტურის კუთვნილებად მოიაზრება.

საილუსტრაციოდ მრავალი მაგალითიდან ამოვირჩევთ ერთს.

ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი
და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის.
ამაოდ დაგენდე და ჩვენ ერთმანეთი
ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!
ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები,
საღამო კანკალებს შიშით და რიდობით,
საღამო ნელდება და კვდება ვარდები...
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით.

მუსიკალური ხელოვნების მსგავსად გალაკტიონის პოეზიაში (მხედველობაში მაქვს „არტისტული ყვავილები"), აზრობრივი ტალღები, ასრულებენ რა თავის ფუნქციას, ინთქმებიან მომდევნო ტალღების სიღრმეებში განსხვავებით აღწერილობით-ახსნითი სახეობრიობისაგან. აქედან წარმოსდგება განსაკუთრებული ვნებიანობა მუსიკალური ტიპის მეტაფორისადმი. ხაზი უნდა გაესვას კიდევ ერთ მომენტს – ეს არის მკითხველის განსაკუთრებული აქტიურ-არტისტული როლის გააზრება. მკითხველისა, როგორც მუსიკალური შემსრულებლისა, რომლისთვისაც გაცნობიერებულია ტექსტის „პარტიტურა", ვირტუალური სიტყვის მრავალმნიშვნელოვნება.

გალაკტიონის პოეზია („არტისტული ყვავილები") მიგვანიშნებს რაოდენ მნიშვნელოვანია არა პასიური და არა მხოლოდ წარმოსახვითი ხასიათის საშემსრულებლო (მკითხველის თვალსაზრისით) ალღო. იგი წარმოადგენს „სემანტიკურ კმაყოფილების" და ესთეტიკური სიამოვნების წყაროს. მისი სახეები არასოდესაა აღწერილობითი, ე. ი. წმინდა გამომსახველობითი; მისგან საკმაოდ განრიდებულია პარნასელთა აღწერილობითი პოეზია და უაღრესად ახლოსაა ვერლენის, რემბოსა და ბლოკის მუსიკალობა.

„არტისტული ყვავილებით" უარყოფილია არა მხოლოდ აღწერილობითი პრინციპის პოეტურობა, არამედ ყოველივე, რაც თხრობას, გადმოცემას ემორჩილება. გაცხადების სწორედ ამ ტიპის ლირიკული საწყისია აღიარებული პოეზიის უნივერსალურ კატეგორიად. პოეტურ სახეთა ორი პლანი: პლასტიკური და მუსიკალური ამ კონცეფციის დადასტურებაა.

როდესაც „არტისტული ყვავილების" შემოქმედებით პრინციპს სიმბოლიზმთან კავშირში გავიაზრებთ, ჩვენთვის ნათელი უნდა იყოს ის, რომ „სიმბოლიზმის", როგორც ლიტერატურული სკოლის ფორმალურ-სახეობრივი სისტემის, უკუფენად წარმოვიდგინოთ დროის ლოკალისაგან თავისუფალი პოეზია (განსაკუთრებით ევროპული პოეზია), რომლის წიაღშიც ჰპოვა ახალმა შემოქმედებითმა თაობამ და, კონკრეტულად „სიმბოლიზმმა" საარსებო ფესვები. ამით მათ კიდევ ერთხელ გაუსვეს ხაზი მარადიული პოეზიის პერმანენტულ ბუნებას, მის უწყვეტ წრებრუნვას.

ქართული პოეტური კულტურისათვის და, კერძოდ გალაკტიონისათვის, „სიმბოლიზმს" განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. სწორედ XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ახალმა პოეტურმა მიღწევებმა, რომელთა პოლიფონიაშიც სიმბოლიზმს წარმმართველი როლი ეკუთვნოდა, ჩვენი ეროვნული მხატვრული აზროვნების წინაშე დააყენა ალტერნატივა – მსოფლიო ლიტერატურის თვისობრივად ახალი შემოქმედებითი ათვისების, მისი ახლებური, ღრმა გააზრებისა. სიმბოლიზმით ერთგვარი მოდური გატაცება, მათი ურთულესი შემოქმედების ახლოს გაცნობა აღძრავდა ცნობისწადილს მათი მხატვრული სისტემის არქეტიპის ძიებისა. ასე შემოვიდა ქართული ლიტერატურული ცხოვრების არეალში, ეროვნულ ტრადიციათა გააზრების პარალელურად, გლობალური მასშტაბების გათვალისწინების აუცილებლობა.

გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების" საეტაპო მნიშვნელობა სწორედ იმაშია, რომ მის ნიაღში პირველად გახმიანდა ახალი პოეტური სიო. მისი სახით ქართულმა პოეტურმა აზროვნებამ სრულყოფილი სახით გაითავისა მხატვრული აზროვნების და ფორმალისტური

ძიებების ერთი შეხედვით არატრადიციული და შორეული მიღწევები. ხელის ერთი ჯადოსნური დაკვრით ქართული ლექსის ბუნებრივ თვისებად აქცია იგი.

ჩემს მოსაზრებებს თუ მოვუყრი თავს, შეიძლებოდა ამგვარი დასკვნის გაკეთება: სიმბოლიზმთან „არტისტულ ყვავილებს“ აახლოვებს როგორც მსოფლშეგრძნების მრავალგვარ ვარიაციებში წარმოდგენილი ტიპი, ასევე პოეტური აზროვნების, მისი გამჟღავნების განსაკუთრებული სტრუქტურა. გალაკტიონის მსოფლშეგრძნება „ხმა იდუმალისა“ და „ვპოვე ტაძარის“ ავტორის რომანტიკული მედიტაციებითაც არის განპირობებული, წონასწორობაში მოყვანილი. ეროვნული ტრადიციის გამოელენა სწორედ ამ ფაქტორით მოიაზრება.

ქართული პოეტური კულტურისათვის „არტისტული ყვავილების“ აზრის გამჟღავნების განსაკუთრებული პრინციპი, პოეტური ხედვის სტრუქტურა სრულიად ახალია, მისთვის (ქართული პოეზიისათვის) ჯერ აბსოლუტურად უცხო და თვით პერსპექტივაშიც კი წარმოუდგენელი.

ათოვდა ზამთრის ბაღებს.
მიჰქონდათ შავი კუბო
და შლიდა ბაირაღებს
თმაგაწეწილი ქარი.
გზა იყო უდაბური,
უსახო, უპირქუბო.
მიჰქონდათ კიდევ კუბო.
ყორნების საუბარი:
დარეკე! დაუბარე!
ათოვდა ზამთრის ბაღებს.

ამ ლექსის ქარაგმა არ შეიძლება და არც უნდა იქცეს გაშიფვრის ობიექტად. ეს არის იმპულსური პოეტური აზროვნების ურთიერთგათიშული სტრუქტურები, არაჩვეულებრივი და ფორმალური ლოგიკის თვალთახედვით ურთულესი ხედვითი მოდულაციები. მაგრამ თუ გაუგებარისა და ერთის შეხედვით დაუკავშირებელი სამყაროს „აღმოჩენის“ პირველქმნილი განცდიდან ამოვალთ, პოეტური ხედვის სტრუქტურა, მიუხედავად მშვიდი ინტონაციისა, თავის თავში იტევს პოეტის წინაშე გადაშლილი საოცრებით აღსავსე სამყაროს ხილვისაგან გამოწვეულ გაოცებას. ეს ის ფსიქოლოგიური მომენტია, როდესაც შთაგონების ბურუსში ჩაძირული პოეტური წარმოდგენა უბრალო ცხოვრებისეულ დეტალებს ურთულეს ჯადოსნურ შენადნობად აქცევს.

მინდა გავიხსენო ყველასათვის ცნობილი ლექსი „სამრეკლო უდაბნოში“. ამ შედევრში რომანტიზმის აღმსარებლობითი სტრუქტურა წილნაყარია ორკესტრირების სრულიად ახალ მელოდიურ პრინციპთან.

ზღაპრების თეთრი კვამლით
ქალთა სუნთქვაში დაფარული
ყვავილთა სუნი.
ოჰ! მე მომესმის შეყვარებულ
წამწამთ კანკალი,
და მიყვარს ქარი!
თან ფოლადივით ცივი სიტყვებით
ვეტყოდი ყველას:
იანვრის თოვლი, იანვრის თოვლი
აჭკნობს ჩემს სულში ნაადრევ იებს.
და ჩემი სული, როგორც სამრეკლო
სწუხს:

ცოდვილ ხელებს,
დაფარულ ცოდვებს,
დამალულ ღალატს,
ნაზი ფრჩხილების გრძელ ზამბახებს.
სწუხს:
სხვაგვარ ცრემლებს,
თეთრ ბეჭდების თვლებს –
შიშველს, თეთრ ყვავილს...
სწუხს ჩემი სული – ვით სამრეკლო
ცის უდაბნოში.

მეტრიკის თვალშისაცემი თავისუფლების მიუხედავად, განუზომელია მისი მუსიკალური საწყისი. ლექსწყობის რაციონალური საშუალებები ენობრივი მასალის წმინდა ინტუიტური შერჩევითაა შეცვლილი, შორეული ასოციაციებით ეს ლექსი უკავშირდება რომანტიზმისა და პარნასელთა ინტიმური ლირიკის ნიმუშებს.

პეიზაჟის სტრუქტურა, როგორც სუბიექტური აღქმის უშუალო დაპირისპირება ობიექტურ ყოფასთან, უმნიშვნელოვანესი მიღწევაა. გალაკტიონისა და ქართული ლექსის გამომსახველობითი საშუალებების ევოლუციაში წინგადადგმული ნაბიჯია. პოეტის იმპრესია მაქსიმალისტური ასოციაციური გამჟღავნების სამოსელშია წარმოდგენილი.

იყო ის მწუხარება – ბალახებში მწოლარე
და ეფინა ალვათა ხეივანის სუმბული,
მიდიოდა მდინარე, როგორც ლურჯი ოლარი
და მახლობლად კიოდა მეთორმეტე ბულბული.
და ფოთლების შრიალი იყო როგორც ოპერა,
შორეული ბაღები, მედეას ხნის კამარა.
უცებ ქარმა ზვირთები დასავლეთით მობერა,
მიეფერა დაღალულს და ზღვებს გადააბარა.
კითხულობდა პოეტებს: ედგარს, ჰანრი რენიეს –
და ლანდები ჩქარობდენ ოცნებების კიდეზე
და ვერ წარმოედგინა ბედნიერს და მშვენიერს
ცა უფრო უმაღლესი, ცა უფრო უდიდესი.

განსაკუთრებული ძალითაა „არტისტულ ყვავილებში“ მოცემული პოეტის „სულის პეიზაჟი“. მათ მშვენიერებას განაპირობებს განუმეორებელი ლირიკული ტემბრი, მისი აღსარება – საყვედურის არაჩვეულებრივი უშუალობა. ალბათ, ცოტანი იქნებიან ქართულ პოეზიაში ისეთნი, რომელთაც ასე ღრმად და თავისად წარმოედგინოთ ორი უარყოფილი საწყისის – სუბიექტისა და ობიექტის სინთეზი – როგორც ეს გალაკტიონმა შესძლო. თუმცა მის პოეზიაში ვერ არის დაძებნილი კონკრეტული არგუმენტები, რომელთაც შეუძლიათ გაამართლონ პიროვნების მარტოობა. მისი მსოფლხედვა ერთგვარად ასუსტებდა ობიექტური სინამდვილის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს და მიუხედავად ამისა, დიდი ძალით შესძლო ეპოქის ტრაგიზმის მხატვრული ასახვა. ჩვენს ცნობიერებაში ლექსი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, პოეტის კამერული ტრაგიკული აღსარების პარალელურად, სწორედ ეპოქის ზოგად ტრაგიზმად, დროის უტყუარ დოკუმენტად უნდა აღიქმებოდეს, ამაშია მისი უდიდესი შემეცნებითი ღირებულება.

„არტისტული ყვავილების“ ლექსებიდან გამოიყოფიან ისეთნიც, რომელთაც მკვეთრი და დასრულებული რაციონალური კომპოზიცია გააჩნიათ. რომანტიკული მსოფლხედვა გამჭვირვალე საღებავებითაა ამ რიგის ლექსებში გაცხადებული.

საბოლოო დასკვნა ასეთი იქნება: გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებში" მოხდა გავლენების ერთის შეხედვით მოულოდნელი გადაკვეთა. განსაკუთრებული ძალისხმევით შეინიშნება სიმბოლიზმის გავლენა, რომელიც თავის მხრივ გალაკტიონისათვის სხვადასხვა დროის პოეტურ კულტურათა ანარეკლის ერთ ფოკუსში გამაერთიანებელს წარმოადგენდა, შედარებით მკრთალი გავლენა პარნასული სკოლის ფორმალისტური ძიებებისა (პლასტიკური საწყისის, ფორმის სრულქმნილების, ზუსტი, ულამაზესი და სრულხმოვანი რითმების სახით) და ნაწილობრივი გავლენა ეროვნული ტრადიციებისა (ნ. ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლშეგრძნება).

დასავლურ და რუსულ პოეტურ სკოლათა პირველყოფილი სახე გალაკტიონის ლირიკაში ჰკარგავს სათავეებს. ნონსენსი იქნებოდა გალაკტიონის ინდივიდუალობა, თამამი და თავისთავადი აზრი სხვისი სისტემის მხოლოდ მიბაძვად წარმოგვედგინა. ჩვენს წინაშეა არა უცხო იდეებისა თუ ფორმის მექანიკური შეთვისება, არამედ მათი პოეტური ასიმილაციის და სულიერი ტრანსფორმირების ხარისხი.

გალაკტიონის პოეტური კრებული ნიმუშია ევროპული და რუსული უახლესი პოეტური ტრადიციებისა და ეროვნული მხატვრული სულის იდეალური ჰარმონიისა.

წიგნიდან: „რანი იყვნენ და რანი არიან", თბილისი, 1991.

„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“

გალაკტიონის ეს ცნობილი ლექსი პირველად 1917 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „დედაო ღვთისავ!“ თუმცა ლექსის საკმაოდ რთული ინტონაცია არ გულისხმობდა მადონას კულტთან დაკავშირებულ იმ არქეტიპულ განწყობას, რასაც იწვევდა მისი სათაური ქრისტიანულ კულტურაზე ორიენტირებულ მკითხველში. იგი არ იყო არც ვედრება და არც ღვთისმშობლისადმი აღვლენილი საგალობელი. მადონას სადიდებელი ჰიმნი უკვე დაწერილი ჰქონდა გალაკტიონს. ეს გახლდათ 1912 წელს გამოქვეყნებული ლექსი „ნათელი“; რომელსაც ავტორმა შემდგომში „AVE MARIA“ უწოდა.

„AVE MARIA“-ს ლირიკული გმირი, ჭაბუკი პოეტი, ღვთისმშობლისაკენ მიილტვის, რათა მის შორიახლოს მოიკლას „განახლების ჟინი“, რადგან, მისი აზრით, „მასში ყველაა, რასაც დაღლილი ადამიანი ქვეყნად ეძიებს, მშვენება, სული და სილამაზე“. „დედაო ღვთისას“ ინტონაცია კი მკვეთრად განსხვავებულია, პოეტის სულიერი პილიგრიმობა მარცხით დამთავრდა და ღვთისმშობლის ხატის წინ მდგარი საყვედურებით ავსებს დედა ღვთისას, როგორც მის იმედგაცრუებაში ნილნაყარს: „დასტკბი! ასეა ყველა მგოსნები? შენს მოლოდინში ასეა ყველა? სული ვედრებით განაოცები შენს ფერხთით კვდება, როგორც პეპელა“.

„დედაო ღვთისაში“ გალაკტიონი შეგნებულად იმეორებს „AVE MARIA“-ს სახეებს. ეს თავისებური ციტირება ამდიდრებს ამ ლექსის ინტონაციას, შეაქვს რა მასში ხსოვნა პოეტის ადრინდელი სულიერი განწყობილებისა:

AVE MARIA	**სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში**
რამდენი ღამე გამითევია,	**შემოილამებს** მთის ნაპრალები
მზის ამოსვლისთვის რომ შემეხედა.	და თუ როგორმე ისევ გათენდა...
დედაო ღვთისავ! შენსკენ მოილტვის	**დედაო ღვთისავ,** მზეო მარიამ!
ლოცვა-ვედრება და საკმეველი...	როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
მასში ყველაა, რასაც **დაღლილი**	შეხედე, დასტკბი ყმაწვილურ ბედის
ადამიანი ქვეყნად ეძიებს...	**დაღლილ** ხელებით, წამებულ სახით!

ჩვენი ღრმა რწმენით, მას შემდეგ, რაც გაცნობიერდა ამ ორი ლექსის ინტონაციური დაპირისპირება, დადგა გალაკტიონის წინაშე მათი სათაურების შეცვლის საკითხიც. 1912 წელს დაწერილი ლექსის სათაური „ნათელი“ ავტორმა შეცვალა ლიტურგიკულ პრაქტიკაში კარგად ცნობილ ღვთისმშობლის სადიდებელ საგალობელთა საერთო სახელწოდებით – „AVE MARIA“. ამით მან ხაზი გაუსვა ღვთისმშობლის კულტთან დაკავშირებულ იმ არქეტიპულ განწყობას, რაც გამოხატული იყო ამ ნაწარმოებით. ცხადია, ასეთივე არქეტიპული ემოციური მუხტის მქონე სათაურით სრულიად განსხვავებული ინტონაციის ლექსის დასათაურება გარკვეულ უხერხულობას ქმნიდა. „დედაო ღვთისავ!“, როგორც სათაური, არ იყო ის ზუსტად მორგებული გასაღები, რომელიც უცდომლად შეიყვანდა მკითხველს 1917 წელს გამოქვეყნებული ნაწარმოების განწყობაში. ამ ლექსის ინტონაცია ითხოვდა უფრო ზუსტ ან უფრო ზოგად, ტევად და მოლოდინით დამუხტულ დასაწყისს და გალაკტიონმაც სათაურში პირველი სტროფის ცენტრალური მეტაფორული სახე გაიტანა: „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. სილაჟვარდისა და ვარდის სიმბოლოები სემანტიკურად და ემოციურად ტევადია და მათ მიერ შექმნილი განწყობა, რა მოულოდნელი კითხვითაც არ უნდა განვითარდეს ლექსის ინტონაცია,

ხელს არ შეუშლის ტექსტის აპერცეპციის პროცესს. ხოლო ტექსტის კონცეპტის სრული გაცნობიერების შემდეგ ცხადი გახდება ამ სიმბოლური სახეების კონკრეტული შინაარსიც.

ლექსს „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში" საკმაოდ რთული კომპოზიციური ნახაზი აქვს. ის აგებულია თემატური სახის ლოგიკურ განვითარებაზე. კომპოზიცია შედგება ექვსი ნაწილისგან, უფრო სწორად ეს არის ემოციური ესკალაციის ექვსი საფეხური. თითოეული ეს ნაწილი თვის მხრივ ეყრდნობა კომპოზიციური გრადაციის პრინციპს, ანუ ერთი და იმავე თემის მოდიფიკაციას.

პირველ საფეხურს, ლექსის „სიუჟეტურ ექსპოზიციას", ანუ როგორც მას სხვანაირად უწოდებენ „ლირიკულ დასაწყისს" წარმოადგენს პირველი სტროფი, რომლის რთულ მეტაფორულ სახეებსაც იმპრესიონისტული აღქმის დონეზე შემოაქვთ ჩვენს წარმოდგენაში წინაარსებობით განსწავლული სამყარო. ამ განწყობის შექმნაში თანაბარი ძალით მონაწილეობს სალექსო სტრუქტურის ყველა ელემენტი, ისეთი, ერთი შეხედვით ფორმალური ელემენტიც კი, როგორიცაა რითმის ევფონია. ღვთისმშობლის არქეტიპული სახე-სიმბოლო „მზე", რომელსაც ეპითეტად იყენებს გალაკტიონი მადონასადმი მიმართვაში: „მზეო მარიამ" – ევფონიურად ეხმიანება მისი საზღვრულის სარითმო წყვილს: „სიზმარია". ასონანსური რითმით: მარიამ – სიზმარია – შექმნილ განწყობას აგრძელებს მზისა და სიზმრის სახე-სიმბოლოთა სემანტიკური კონტრასტი: მზის სახეში თუ სიცხადისა და გარკვეულობის სემანტიკაა ჩადებული, სიზმარეულობის განცდა სრულიად საპირისპირო შინაარსის შემცველია. ამ სტროფის მეორე სარითმო წყვილი კონსონანსური ჟღერადობისაა: სილაში ვარდი – სილაჟვარდე. ამ კონსონანსური რითმის, როგორც სემანტიკური დომინანტის, მნიშვნელობა მისი სათაურში გატანითაა ხაზგასმული, კონსონანსითა და ასონანსით, ანუ ევფონიურ დონეზე დაპირისპირებულთა ერთიანობის ხაზგასმით, შექმნილი ეფექტის დუბლირება სემანტიკურ დონეზე ხდება სარითმო წყვილის წევრთა შინაარსობრივი დაპირისპირებით: სილა – სილაჟვარდე.

მართალია, ამ სტროფის ინტონაცია მთლიანობაში ლირიკულია, მაგრამ ევფონიური და სემანტიკური კონტრასტები ქმნის ერთგვარი დაძაბული მოლოდინის განცდას. პირველი სტროფის ინტონაციას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს რთული მეტაფორული კომპლექსი: „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაჟვარდე". ამ გაორმაგებული მეტაფორის თითოეული წევრი, ცხოვრების გზა – სიზმარი და ცხოვრების გზა – სილაჟვარდე, ეყრდნობა სემანტიკურ მოძრაობას უფრო კონკრეტულიდან უფრო ზოგადისაკენ, განუსაზღვრელისაკენ, უცნაურისაკენ. ამ შემთხვევაში კონკრეტულია „ცხოვრების გზა" და ზოგადი – „სიზმარი" და „სილაჟვარდე". ეს არის ეპიფორული მეტაფორა, რომლის სემანტიკური მოძრაობა კონკრეტულიდან ზოგადისკენ აბრკოლებს ტექსტის აღქმის პროცესს, რადგან ამ სახეთა შინაარსი საკმაოდ ტევადია. სემანტიკური ველის განსამუხტავად გალაკტიონს შემოაქვს მეტაფორული შედარება: „როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი". შედარება ყოველთვის უცნობის ნაცნობით ახსნას გულისხმობს. მაგრამ იმპრესიონისტული აღქმის დონეზე მკითხველის მოლოდინი აქ გაწბილდება, რადგან „ნაწვიმარ სილაში ვარდი" არაფრით არ არის უფრო კონკრეტული შინაარსის მქონე, ვიდრე „სიზმარი" ან „სილაჟვარდე", რომელთა ახსნისთვისაც შემოდის ეს შედარება. აქ მკითხველში უნდა ამოქმედდეს ჭეშმარიტების პრეზუმფცია, ანუ რწმენა იმისა, რომ ყოველივე ავტორის მიერ შეთხზული ჭეშმარიტია იმ კონცეპტურ სამყაროში, რომელსაც ის აღწერს და ტექსტის წვდომის საშუალებაა აღდგენა ამ კონცეპტური სამყაროსი. შედარების კომუნიკაციური ფუნქციიდან, ანუ უცნობის ნაცნობით ახსნიდან გამომდინარე, „ნაწვიმარ სილაში ვარდი" ის „ნაცნობია", რომელმაც უნდა შეგვიყვანოს დანარჩენ მეტაფორულ სახე-სიმბოლოთა განწყობაში. მაგრამ ამასთანავე ეს არის კონცეპტური სიმბოლო, ნაცნობი მხოლოდ გალაკტიონის კონცეპტურ სამყაროში და უნდა გაიხსნას კონცეპტურად, ე.ი. ჩვენი ცნობიერების პროეცირება უნდა მოხდეს არა რეალურ სინამდვილეზე, არამედ გალაკტიონის პოეზიაში კონსტრუირებულ სიმბოლურ სამ-

ყაროზე. მით უმეტეს, რომ ამ ლექსის თითოეული სახე-სიმბოლო, მეორდება რა ლექსიდან ლექსში, ააშკარავებს ამ ერთიანი სიმბოლური სამყაროს შემაკავშირებელ უხილავ ძაფებს.

გარემოდან მიღებული შთაბეჭდილებები ჩვენს მიერ საანალიზო ნაწარმოების სახეთა სტრუქტურაში უმნიშვნელო როლს თამაშობს. მხოლოდ ერთხელ გაიელვებს და ისიც მხატვრული სახის არარელევანტურ ნაწილში. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს სტრიქონი: „დაღლილ ქალივით მივალ ხატებთან". არსებობს ნოდარ ტაბიძის მოგონება, რომლის მიხედვითაც, თურმე გალაკტიონს ტაძარში ხატის წინ დაჩოქილი მეძავი ქალის ხილვამ დააწერინა ეს ლექსი. შეიძლება ეს ასეც იყო. მაგრამ ეს მასტიმულირებელი რეალური შთაბეჭდილება იკარგება და უკანა პლანზე გადადის ლექსის სიმბოლურ შინაარსში. მხატვრულ სახეში – „დაღლილი ქალი" – რელევანტურია ეპითეტის „დაღლილი", რომელიც იმ კონკრეტული ქალის რეალური მდგომარეობის კონსტატაცია კი არ არის, არამედ ლირიკული გმირის სიმბოლური მდგომარეობაა და სათავეს იღებს ლექსიდან „AVE MARIA" (გავიხსენოთ: „მასში ყველაა, რასაც დაღლილი ადამიანი ქვეყნად ეძიებს").

იმ ეჭვს, რომ „ნაწვიმარ სილაში ვარდი" იმპრესიონისტული „სულის პეიზაჟი" კი არა, კონკრეტული შინაარსის მქონე სიმბოლოა, აძლიერებს გალაკტიონის არქივში აღმოჩენილი და მის თხზულებათა მე-7 ტომში დასტამბული ლექსი სათაურით „სილაში ვარდი". ეს ლექსი ავტორის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა და ეხლა ძნელი სათქმელია, ცალკე ნაწარმოებად იყო ის ჩაფიქრებული, თუ ჩვენს მიერ საანალიზო ლექსის ცენტრალური მეტაფორული სახით ავტორისეულ კომენტარად. ერთი რამ ცხადია, რომ ეს სახე-სიმბოლო გალაკტიონისათვის საკმაოდ მნიშვნელოვანია.

ლექსში „სილაში ვარდი" პოეტი გვიხსნის, რომ ვარდი, რომელიც მტვრიან გზაზე დაეცა, ქარიშხალს არ მოუწყვეტია, ის თავისი ნებით მოსწყდა მშობელ ბუჩქს, ეხლა აღარ უღიმის მას მზე და აღარც ყვავილი ამშვენებს მდელოს: „ნება აქვს ყველას, სულ დაჭკნოს ის, ბრბოსაც ნება აქვს, ფეხით გათელოს". საგულისხმოა, რომ ვარიანტში ეს ადგილი ასე იკითხება: „ზეცას ნება აქვს, სულ არ შეხედოს". აქ ხაზგასმულია ზეცისაგან გარიყვის მომენტი.

არც ის არის შემთხვევითი, რომ „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში" იმავე სტროფით ბოლოვდება, რითაც იწყება. ეს წრიული კომპოზიცია მიუთითებს, რომ დასაწყისში იმპრესიონისტულ დონეზე აღქმული სახეები ტექსტის კონცეპტის სინთეზის შემდეგ კონკრეტული შინაარსით უნდა შეივსოს, თუ არა და პირველი სტროფის განმეორებას ლექსის დასასრულს კომპოზიციური ფუნქცია ეკარგება.

მაშასადამე, თემატური სახის ლოგიკური განვითარების პირველი და მეექვსე საფეხური წარმოდგენილია ერთი და იმავე სტროფით, რომელშიც მოცემულია ლირიკული გმირის სულიერი მდგომარეობის კონსტატაცია. ეს არის ის, რაც რეალურად არსებობს. დანარჩენი კი, რაც ამ ორ საფეხურს, პირველსა და უკანასკნელს, შორის ხდება, წარმოსახვითია და განფენილია დროისა და სივრცის ორ განზომილებაში, წარსულსა და მომავალში. პოეტის წარმოსახვითი საყვედური მადონასადმი მომავალშია განსახორციელებელი – „მივალ" და „გეტყვი". წარსული კი შემოდის ლირიკული გმირის სულიერი პილიგრიმობის ხსოვნით: „და თუ როგორმე ისევ გათენდა". წარმოსახვითი მოქმედება ვითარდება დროში და სივრცეში და უბრუნდება საწყისს წერტილს.

თემატური სახის ლოგიკური განვითარების მეორე საფეხურია ლექსის მე-2 და მე-3 სტროფი. აქედან იწყება ლირიკული გმირის წარმოსახვითი ქმედება – პილიგრიმობა, ანუ გზა ღვთისმშობლისაკენ.

ლექსის ეს მონაკვეთი აგებულია კომპოზიციური გრადაციის პრინციპზე, ორივე სტროფი წარმოადგენს ერთი და იმავე თემის მოდიფიკაციას. მათი სემანტიკური პარალელიზმი ხაზგასმულია ზუსტი განმეორებით. მე-2 სტროფის მე-3 სტრიქონი: „ღამენათევი და ნამთვრალევი" – მეორდება მე-3 სტროფის დასაწყისში. „ღამენათევობა" და „ნამთვრალევობა" ეს არის აუცილებელი ექსტაზური მდგომარეობის გარდა, ამ მრავალგზის განმეორებადი

მისტერიის (განმეორებადობაზე მიუთითებს ზმნიზედა ისევ) აუცილებელი პირობაა „გათენება“, რისი შესაძლებლობაც ეჭვის ქვეშ არის დაყენებული: „და თუ როგორმე ისევ გათენდა“, რითაც ხაზგასმულია ამ აქტის სიმბოლური მნიშვნელობა.

„ღამისთევა“ და „თრობა“ გალაკტიონის პოეზიაში შემოქმედებითი წვის აღმნიშვნელი სიმბოლოებია, ღამეში დანთქმა და გათენება კი შემოქმედებითი აქტის გამომხატველი დიონისური მისტერიაა. ამის დასტურად „მე და ღამისა“ და „მთაწმინდის მთვარის“ გახსენებაც კმარა. შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებულ თრობის ექსტაზურ მდგომარეობაზეა მინიშნება ლექსში „რომელი საათია?“ გათენების გაცრუებული მოლოდინი არაერთხელ აღუწერია გალაკტიონს: „გავაღებ სარკმელს, დაბერავს ქარი, ნაზი პეპელა შემოფრინდება. შუქი ეცემა კედლებს, სარკეებს. გათენდა, სულში კი არ თენდება“ („შუაღამისას“); „სულში კოშკი არ შენდება, ახლა აღარც ღმერთია, საცა არის გათენდება, ყველაფერი „ერთია“ („ტფილისს სძინავს მძიმე ძილით“). და მაინც, მარტოსულის ერთადერთი თავშესაფარი ისევ ღამეა და გათენების მოლოდინი:

ციდან იასამნამდე ღამე უცდის ალიონს.
ვეუბნებოდი დამნებდეს, დაცხრეს, მოინანიოს,
ვკლავდე, სისხლით ვღებავდე – მაინც უნდა შემებას,
მაინც გათენებამდე არ ვგრძნობ უედემობას.
(„სიხარულში ბრძოლაში“)

გალაკტიონის, როგორც შემოქმედის, გზა სულიერი პილიგრიმობის გზაა. ამიტომ არის, რომ ხშირად გაიელვებს ხოლმე მის ლექსებში მოგზაურისა და მეზღაურის ხატი. არც ნაპრალების ხსენებაა შემთხვევითი მე-2 სტროფში: „შემოიღამებს მთის ნაპრალები“. ნაპრალები გალაკტიონის ლექსებში გზაზე დაბრკოლების სიმბოლოა: „ის ირღვევა, ის ოცნება ბერდება და ხომალდი ნაპრალებთან ჩერდება“ („მეოცნებე აფრებით“).

თემატური სახის ლოგიკური განვითარების მე-3 საფეხურია ლექსის შემდგომი სტროფი (IV, V, VI), საყვედური მადონასადმი იწყება მიმართვით: „შეხედე! დასტკბი!“ ეს მიმართვა მეორდება სამივე სტროფში და ხელს უწყობს ემოციის ესკალაციას. სამივე სტროფის სემანტიკური პარალელიზმი ეყრდნობა ერთი და იმავე თემის მოდიფიკაციას. პოეტის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველ ჩვენთვის უკვე ნაცნობ სახე-სიმბოლოს, „ნაწვიმარ სილაში ვარდი“, ემატება კონტექსტური სინონიმები – „გედი დაჭრილი ოცნების ბაღით“ და ვედრებით განაოცები მომაკვდავი პეპელა. ამ ორ უკანასკნელ სახე-სიმბოლოს გარკვეული სიცხადე შეაქვს პირველ მეტაფორულ სახეშიც, რადგან მათი სემანტიკა ბევრად უფრო გამჭვირვალეა. გედი და პეპელა, როგორც შემოქმედის გამომსახველი სიმბოლური სახეები, გალაკტიონის სხვა ლექსებშიც ფიგურირებს. პოეტის ერთ-ერთ ლექსში „გაზაფხულის ღამე“ ვარდის ტრადიციულ წყვილს, ბულბულს, პეპელა ენაცვლება „და პეპელა ძალმიხდილი ჩასდნობია ვარდის ტუჩებს“. პეპელასა და პოეტის სიმბოლური მსგავსება ხაზგასმულია ლექსში „ფარვანა“. ამ ლექსის მიხედვით, როგორც პეპელა დასტრიალებს თავის სანთელს და იწვის მის ალზე, ისე დასტრიალებს მუზა ხელოვნების ტაძარს. გედი კი გალაკტიონის პოეზიაში სიმბოლურად ასახავს პოეტსა და მოგზაურს: „ვინ იცის, გედო, ზღვა უიმედო სად გადაგრიყავს, ან სად ჩაგკარგავს“ („სიცოცხლესთან“).

ნაწვიმარ სილაში დაგდებული ვარდი იგივე ოცნების ბაღით დაჭრილი გედი, პოეტი და მოგზაურია. ვარდისა და ბაღის სიმბოლიკა ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული გალაკტიონის პოეზიაში. ვარდი მის ლექსებში მრავალსიმომცველი სიმბოლოა. ვარდი და, საერთოდ, ყვავილები პოეტის სულში დადებითი ემოციების გამოძახილია, მათი ჭკნობა – სულიერი შეჭირვების სიმბოლო: „დასჭკნა ყვავილთა ნარნარი გლოვა, გული სწუხს და სწუხს... გარეთ წვიმს და წვიმს...“ („გადაუღებლად“); „გამოჩნდებოდა შემოდგომა ჩემი მფარველი, როდესაც

სულში დასჭკნებოდა ათასი ვარდი" („მფარველი იალქნები"); „წყალს მივეც ყველა ია და ვარდი" (უძილო ღამეები"); „სადღაც დაკარგულ ვარდსა და გვირილებს მოგონებებში ვიჭერ თანაბრად" („ვერხვები"). ვარდი, როგორც მშვენიერების ემბლემა, გალაკტიონისთვის შემოქმედების აუცილებელი სიმბოლოა ლექსში „ვარდები". ეს ლექსი კიდევ იმითაც არის საინტერესო, რომ აქ გვხვდება შედარება, რომელიც უეჭველ კავშირშია ჩვენი საანალიზო ლექსის მეტაფორულ სახესთან. ეს შედარებაა: „როგორც უწვიმარ რიჟრაჟში ვარდი" – „ო, სიწმინდეო და სიფაქიზე! შენ ვერ მოასწარ, ისე დაწყნარდი, როცა მზიანი იყავი ისე, როგორც ნაწვიმარ რიჟრაჟში ვარდი". ეს შედარება გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენთვის საინტერესო მეტაფორულ სახეში წვიმასაც გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა აქვს, რასაც ჩვენ ქვემოთ მივუბრუნდებით.

გალაკტიონის თითქმის ყველა ლექსში, სადაც ბაღის სიმბოლური ხატება ჩნდება, ხმიანობს დაკარგული ედემის თემა. თუ ადრინდელ ლირიკაში პოეტი გაცხადებულად გლოვობდა: „ოჰ, ევა, ევა! ედემს დაკარგულს ოდეს ვიგრნებ, თვალნი ცრემლს ღვრიან" („ოჰ, ევა, ევა!"); „იმ ედემთან არასდროს არ ვიქნები... დავკარგე!" („დღეებს დღეები ეცილება"); შემდეგდროინდელ ლექსებში მისი მწუხარების მიზეზი უფრო შეფარულია, მაგრამ მაინც საკმაოდ გამჭვირვალე: „შორს ბაღი მოსჩანს, მოსჩანს ჯვეჯილი, და ისევ ბაღი, ისევ მთის ქარი, მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში, როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი" („მთვარე მთას ამოეფარა"); „არ ღირდა ბრძოლა, თუ წალკოტი გზად უდაბურად გადიქცეოდა ასე მალე, მზის ქალიშვილო" („დღევანდელი დღე"); „გამომაღვიძა ღამის ალმა ნელმა და ქურდმა, ბაღი ყელამდე ზამბახებით იყო ნაბური, ირგვლივ ეყარა დანგრეულთა ჩრდილთა ჩუქურთმა, ბაღს იქით მძიმედ ხმაურობდა ზღვა უდაბური" („გემი დალანდი")

გალაკტიონის ეთიკურ კოსმოსში ბაღთან და წალკოტთან დაპირისპირებული სიმბოლური სივრცეა უდაბნო და ზღვა: „ზღვას, უდაბნოს და დემონებს ჩემი ბედისწერა შეეჩვია და სიმღერაც მხოლოდ მათთან მჯერა" („ბედისწერა"); „ყვავილები არ ჰყვავიან აღელეებულ ზღვაში, ისმის მარტო ზღვის სიმღერა და ტალღების ტაში, უდაბნოში არ იზრდება მიმოზები წყნარი, სიცხე დგას და ცხელ ქვიშაში ღმუის მძაფრი ქარი" („ბედისწერა").

გალაკტიონის მიერ შექმნილ სიმბოლურ სამყაროში უდაბნო ერთგვარი უსიცოცხლო სივრცეა. მისი დაძლევა აუცილებელია ბაღთან და წალკოტთან მისასვლელად. პილიგრიმის გზა უდაბნოზე გადის: „სული მოგზაურია უდაბნოში წარსული" („წინაპრის ცრემლები"). ბაღი, წალკოტი ვარდის სამშობლოა და ბაღიდან მოწყვეტილი, სილაში დაგდებული ვარდის უდაბნოში წასული მოგზაურის, უმამულოდ დარჩენილი პილიგრიმის სიმბოლოა. შემთხვევითი არ არის, რომ ვარდების ჭკნობა და უსამშობლობის, უმამულობის განცდა ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული გალაკტიონის ერთ-ერთ ლექსში: „არ მეგონა, რომ როდესმე დასჭკნებოდა ვარდი, მე მეგონა მაგნოლიებს ვერ დაძლევდათ დარდი... არ მეგონა, არ მეგონა, არ მეგონა, გულო, თუ ამგვარი გახდებოდი ცივი, უმამულო" („არ მეგონა").

სულიერ სამშობლოს, ედემს მოწყვეტილი, უდაბნოში წასული პილიგრიმის სევდაა გაცხადებული იმ ლექსებში, სადაც გალაკტიონმა თავის თავს „უსახლო სული" და „უმამულო გული" უწოდა („სული უსახლო", „არ მეგონა").

სულიერი ინიციაციის გზაზე შემდგარი პოეტი-პილიგრიმის მეგზური ღვთისმშობელია. ამიტომ არის, რომ გალაკტიონის ლექსებში „ულვთისმშობლობა", „უგზოობა" და „უამინდობა" სინონიმური ცნებებია: „დააჩნდა უმიწაწყლობა, უგზოობა, ულვთისმშობლობა" („ჩემი მეეტლე"); „მრავალ სახიდან გაქრა ობლობა და განწირული ბედის მონობა, მათ აიტანეს ულვთისმშობლობა, შეიძლეს მაინც უმადონობა?" („მწუხარება"). გალაკტიონის აზრით, ხელოვანს გზის მაჩვენებლად ქრისტიანული მუზა – სულიწმინდა და ღვთისმშობელი უნდა ჰყავდეს: „მათ ბევრი ჰყავთ ხელოვანნი, განა მარტო როდენი? მათ ახარებთ სულიწმინდა და მადონნას ლოდინი" („მათ ბევრი ჰყავთ"); „ხომალდს მიჰყვება თეთრი მადონა და ყვავილები გიიადონა" („ხომალდს მიჰყვება").

ლექსის თემატური სახის განვითარების მეოთხე საფეხურზე კიდევ უფრო კონკრეტდება მადონასადმი საყვედური, საიდანაც კარგად ჩანს, თუ რას მოითხოვდა ღვთისმშობლისაგან ლირიკული გმირი:

სად არის ჩემთვის სამაგიერო?
საბედნიერო სად არის სული?
ვით სამოთხიდან ალიგიერი,
მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული.

მაშასადამე, გალაკტიონი მადონასგან მოელოდა იმას, რაც მიიღო დანტე ალიგიერმა. დანტოლოგიაში აღიარებულია, რომ „ღვთაებრივ კომედიაში" აღწერილი მოგზაურობა ავტორისა და ჯოჯოხეთის გარსებში და ბეატრიჩეს წინამძღოლობით ცად ამაღლება ინიციაციის ქრისტიანული დოქტრინის მხატვრული ხორცშესხმაა. გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლური სამყაროც ევანგელისტურ მითზეა პროეცირებული. ამის დასტურია მადონას კულტით გამოხატული ქალურობის ევანგელისტური იდეალი მის ლექსებში. ლირიკული გმირის თავგადასავალი, გაორებული დამოკიდებულება ღვთისმშობლისადმი, გამოხატული, ერთი მხრივ, შუასაუკუნეობრივი ექსტაზით („AVE MARIA") და, მეორე მხრივ, იმედგაცრუებული პილიგრიმის საყვედურით მეგზურისადმი („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში"), ანარეკლია მთელი ოცსაუკუნოვანი ევროპული კულტურისა და ცნობიერების დამოკიდებულებისა მადონასადმი.

მადონას დაბადება, ანუ უმანკო ჩასახების მითის ეთიკურ-რელიგიურ მაქსიმად გადაქცევა გახდა დასაწყისი ევროპულ კულტურაში ქალის ევანგელისტური იდეალის დამკვიდრებისა. უმანკო ჩასახების მითის პირმშო იყო ეროტიკული ასკეტიზმი და სიყვარულის სულიერების სფეროში გადატანა. მადონა გახლდათ ჭურჭელი, ანუ საშუალება, რომლის წყალობითაც უნდა განხორციელებულიყო ხსნის მისტერია, მხსნელის, მაცხოვრის მოვლინება და დაცემული ადამიანის აღდგინება სახედ და ხატად ღვთისა. აქედან გამომდინარე, კაცობრიობის მხსნელი ახალი ევა შუა საუკუნეების შემოქმედთა შთაგონების წყაროდ იქცა. რელიგიური მითის სიმბოლური გამოხატულება იყო ლიტერატურაში საყვარელი ქალის ადორაციის (განღმრთობის) და მისი საშუალებით ღვთაებრივ ნათელთან ზიარების მოტივი, რომლის კლასიკურ მაგალითსაც დანტეს „ღვთაებრივი კომედია" გვაძლევს. ბეატრიჩე არის მეგზური, რომელმაც უნდა გამოიყვანოს დანტე ჯოჯოხეთიდან და შეუძღვეს სამოთხეში. მეცხრე ცაზე ბეატრიჩე უჩინარდება და მისი სახე ერწყმის ჯერ ღვთისმშობლის, ხოლო შემდეგ ქრისტეს ხატებას.

ქრისტიანული მითის მემკვიდრეა გალაკტიონის პოეზიაში ედემივით მიუწვდომელი ცისფერი ქალწული მერი და გრძნობა გამოხატული ლექსით „AVE MARIA". მის პოეზიაში ცოცხალია ევანგელისტური ქალურობის იდეალი და მასთან დაკავშირებული ცნობიერი თუ არაცნობიერი ესთეტიკურ-მორალური კომპლექსები. ამის გამოხატულებაა გალაკტიონის ლექსებში დანტე ალიგიერისა და ბეატრიჩეს სახეთა ხშირი გაელვებაც. ამ მხრივ არც საანალიზო ლექსია გამონაკლისი.

მე-20 საუკუნემ მოიტანა მადონას სახის განსხვავებული ინტერპრეტაცია. რაფაელის პოეტური მადონები შეცვალა ფოლკნერის რომანის გმირმა. მე-20 საუკუნის მადონა თავის თავში აერთიანებს წმინდანსა და მეძავს. ფოლკნერის რომანი „რექვიემი მონაზონს", რომელშიც არის მცდელობა ქალურობის ევანგელისტური იდეალის სამუდამო დასამარებისა, კრიტიკამ სამართლიანად აღიქვა, როგორც „რექვიემი მადონას".

ფოლკნერის აზრით, ქალის არსებაში შერწყმული ორი უკიდურესობა, წმინდანობა და მრუშობა, ანიჭებს მას იდუმალებას. ფოლკნერისეული იდეა გამოხატული გალაკტიონის ლექსში „გეტერა": შემოქმედი გამოაქანდაკებს მშვენიერი ქსანტე გეტერას სხეულს. შემდეგ ამ ქანდაკებას შეცდომით მიიჩნევენ ღვთაების გამოსახულებად, დადგამენ ტაძარში და თაყვანს სცემენ, როგორც აფროდიტეს. მართალია, მოქმედება გადატანილია ძველ საბერძნეთში,

მაგრამ ეს არის საგნებისა და მოვლენების ქრისტიანული აღქმა, ამგვარი კომპლექსი უცხო იყო ანტიკურობისათვის. ქსანტე გეტერას სახით გალაკტიონმა გამოხატა მე-20 საუკუნის ცნობიერებისა და კულტურის გაორებული დამოკიდებულება მადონას კულტისადმი.

ქრისტიანული ფასეულობებისადმი გაორებულ დამოკიდებულებას გალაკტიონი ეპოქის ერესად მიიჩნევს, იმ ლუციფერული ეპოქისა, რომელმაც დარგო ახალი „ხე ცნობადისა". გალაკტიონის აზრით, ეს საუკუნე მეფისტოფელი „ხისა ცნობადისა მძლავრის, რტომრავლის სულისჩამდგმელია იგი მომავლის" („ხრამჰესი"). „ეპოქა ისვრის ახალ ერესებს", – პირდაპირ აცხადებს პოეტი ლექსში „დრომ შუბლს ნაოჭი გადაუხარა". პოეტის აზრით, ეს ქვეყანა გადაიქცა სამშობლოდ შავი ლიუციფერის, სადაც „არასდროს არ ყოფილა ნაზარეველი" („სამშობლო შავი ლიუციფერის"). ამ ლიუციფერულმა ეპოქამ ჟამიდან ჟამამდე მოქმედი ქრისტიანული მისტერია. „არ მოხერხდა წყალისაგან ღვინის გამოხდა" („არ გეგონა"), – წერს გალაკტიონი. წყალისაგან ღვინის გამოხდა, ქრისტეს მიერ ჩადენილი ერთ-ერთი კონკრეტული სასწაული, ამ შემთხვევაში გალაკტიონს გაიგივებული აქვს ქრისტეს მისიასთან. ეპოქის ახალ მისტერიაში ასპარეზზე გამოვიდა არა უარსო ბოროტი, რომელიც დასამარცხებლად არის განწირული, არამედ უკვე სამყაროს ერთ-ერთ საწყისად აღიარებული ბოროტება. და სცენაზე გამოდის არა ახალი, ჯერ კიდევ ტამპლერების ორდენიდან მომდინარე, მაგრამ მე-20 საუკუნეში ყველაზე თამამად გამოთქმული ერესი – დუალიზმი, ანუ სიკეთისა და ბოროტების თანაბარ სამყაროსეულ საწყისებად აღიარება: „არავის ქვეყნად მე არ ვცემ თაყვანს, მაგრამ ერთია ორივე ჩრდილი, თუ ანგელოზი გირწევდა აკვანს – შემდეგ დემონად მოვა სიკვდილი" („ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლა"). ეპოქის ახალი მისტერია სიკეთის გვერდით დამდგარი აღზევებული ბოროტებით გამოიხატა. კოსმიურ სცენაზე პარალელურად მიდის ორი სპექტაკლი: „ღია ცის ქვეშ მტვერია, კარებს აღებს მისანი და მიდის მისტერია: „ვნებანი უფლისანი"... მაღლა ტიტანიური იყო ღრუბელთ თეთრობა, საიდანაც ციური ეშვებოდა მხედრობა. მარჯვნივ უზარმაზარი დევი მწვანე თვალებით, კოშკი, როგორც ტაძარი, ედგა ზურგზე ბრჭყალებით. და კოშკის კარებიდან ცბიერი და ხელშმაგი, როგორც შორი მთებიდან იზრდებოდა ეშმაკი" („მისტერია წვიმაში"). შემთხვევითი არ არის ლექსის სათაურიც. ის ეხმიანება საანალიზო ლექსის ცნობილ სახეს „ნაწვიმარ სილაში ვარდი".

ამღვრეული და ერესებით დაწეწილი ახალი ეპოქის ბეჭედია „უღვთისმშობლობა". „როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა, ვით ავიტანოთ უმადონობა?" – კითხულობს გალაკტიონი ლექსში „თუ ბრძოლა არ არის". ეს იმ ეპოქის განაჩენია, სადაც უღვთისმშობლოდ დარჩენილნი „ანგელოსები უედემონი სტიროდნენ გზათა მიუვალობას" („ცხრაას თვრამეტი"). უედემობა, გზათა მიუვალობა – ესეც ეთიკური კოსმოსის რღვევა, ორიენტირების დაკარგვაა.

თემატური სახის ლოგიკური განვითარების მეხუთე საფეხურზე ლირიკული გმირის საყვედური ღვთისმშობლისადმი შემაძრწუნებელი სითამამით გვირგვინდება:

და როცა ბედით დაწყევლილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება.
დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები,
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სავანეში ჩავესვენები.

„გრიგალივით სწრაფი" ცხენები „ლურჯა ცხენებიდან" გადმოსული ხატია. სწორედ მათი დახმარებით იმოგზაურა ლირიკულმა გმირმა „ცივ" და „მიუსაფარ" სამუდამო მხარეში, სადაც „ვერავინ განუგეშებს".

ეხლა, როცა ტექსტის კონცეპტის სინთეზი მოხდა, ლექსის დასასრულს განმეორებული პირველი სტროფი და მისი ცენტრალური მეტაფორული სახე-სიმბოლო კონკრეტული შინაარსით შეივსო.

„ნაწვიმარ სილაში ვარდი" ლიუციფერულ ეპოქაში უგზოობით, უამინდობით და უღვთისმშობლობით განწირული პილიგრიმია. „სასტიკია ბედი უამინდოთა". ის უმეგზურობის გამო ვეღარ დაუბრუნდა ედემს და სიზმარეულობის განცდაც გაურკვევლობის, ეთიკური ორიენტირების რღვევის მომასწავებელია. დაირღვა ჟამიდან ჟამამდე მოქმედი ქრისტიანული მისტერია და ეს ლიუციფერული ეპოქის ნიშანი გალაკტიონის სულიერ ტრაგედიად იქცა. ფოლკნერისგან განსხვავებით, მადონას სახის ტრანსფორმაცია გალაკტიონისათვის პირადი ტრაგედიაა. ეს, ალბათ, ლირიკის თავისებურებით უნდა აიხსნას, რადგან თუ რომანული სინამდვილე ავტორის ცნობიერებაში გადატეხილი თანამედროვეობაა, ლირიკული სინამდვილე პოეტის სულიერი თავგადასავალია.

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში გალაკტიონი იცილებს ეპოქის ლიუციფერულ დამღას, სიზმარეულობის განცდას და კვლავ უბრუნდება ძველ ორიენტირებს:

გული სავსეა იმავ ჩრდილებით,
მე ისევ ისე იმ ბაღში გიცდი,
უბრალო ვარდით და ყვავილებით
გატაცებული, როგორც არტისტი.
გამოაშუქე, გულო, მზეები,
ეს მინდორია, ეს მდინარეა,
ჩემი მზე ისევ უბრალო გზები
და ბეატრიჩე პორტინარია.
(„გული სავსეა")

აქედან ცხადი ხდება, თუ ვარდის, ბაღის და ბეატრიჩეს სიმბოლური სახეები როგორ კრავს გალაკტიონის ლექსებში შექმნილ ერთიან სიმბოლურ სამყაროს, რომელზე პროეცირებაც აუცილებელი იყო საანალიზო ლექსის კონცეპტის სრული სინთეზისთვის.

ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება", 1991, №5.

ნოდარ ტაბიძე

ახალგაზრდა გალაკტიონის შენიშვნები სიმბოლიზმზე

„მე მაქვს აზრები და დაკვირვებანი, რომლებიც
სხვისთვის გაზიარების ღირსი მგონია".
გალაკტიონი

გალაკტიონის შემოქმედება მსოფლიო ლიტერატურის მონაპოვარს ეფუძნება. ქართველმა პოეტმა გაისიგრძეგანა როგორც ეროვნული, ასევე ევროპული, უპირატესად ფრანგულ-რუსული მწერლობის მიღწევები და ახალ სიმაღლეზე აიყვანა სამამულო ლირიკა. ეს შესაძლებელი გახდა არა მხოლოდ უბადლო ნიჭის, არამედ დიდი და დაუცხრომელი შრომის საფუძველზე.

გალაკტიონი ზიგზაგებით მივიდა მწვერვალამდე. შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მისთვის უცხოდ ჩანს ზოგი რამ, რაც შემდეგ აგრერიგად მშობლიური და ორგანული გახდა. ეს დასტურდება ახალდამიკვლეული ნაშრომითაც „სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში", რომელიც 1912 წლის იანვრით თარიღდება.

ეს ის პერიოდია, როცა მომავალი ცისფერყანწელები პირველ ნაბიჯებს დგამენ ლიტერატურულ ასპარეზზე, როცა ჯერ კიდევ არ ჩანს ახალი ორდენის კონტურები, როცა ქართული ლიტერატურა ჯერ კიდევ არ გამართულა „ორპირის ხაზით". თუმცა არც ისე დიდი დრო რჩება შემდეგი სიტყვების წარმოთქმამდე: „ჩვენ ვიღებთ სიმბოლიზმის ფორმულას, რომელიც ასე ჩამოაყალიბა რემი დე გურმონმა: „რა არის სიმბოლიზმი?! თუ დავეყრდნობით სწორ გრამატიკულ მნიშვნელობას სიტყვისას, თითქმის არაფერი. თუ კითხვას გავწევთ განზე, მაშინ იმას შეუძლია აღნიშნა იდეათა მთელი რიგის: ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, შემოქმედების თავისუფლება, დასწავლილი ფორმულების უარყოფა, ლტოლვა ყოველიევე არაჩვეულებრივისადმი, უცნაურისადმიც კი. ის ნიშნავს კიდევ იდეალიზმს, სოციალური რიგის ფაქტების უგულებელყოფას, ანტინატურალიზმს..." ან კიდევ: „ჩვენ გვსურს შევქმნათ გაუგებარი და საოცარი სიტყვები"[1].

XX საუკუნის ათიანი წლების დასაწყისის ქართულ ლიტერატურაში XIX საუკუნის პოეტური სულისკვეთება მძლავრობს. ღირებულებათა გადაფასების საკითხი შეუფარავად ისმის. ქართული ლექსი განახლებას საჭიროებს. მაგრამ რომელი გზით წავიდნენ, ვის მიაყრონ თვალი? იქნებ ევროპულ მიმართულებებს?

როგორც ჩანს, ეს პრობლემა გალაკტიონსაც აწუხებს, სიმბოლიზმით მისი დაინტერესება მრავლის მთქმელია. იგი, უპირველეს ყოვლისა, იმაზე მეტყველებს, რომ ახალგაზრდა პოეტი არ იკეტება ვიწრო ჩარჩოებში და გლობალური მოვლენებისადმი აქტიური დამოკიდებულების გამჟღავნებას ცდილობს. სხვა საკითხია, რამდენად სწორია მისი ცალკეული მოსაზრებები. სიმბოლიზმი დაუნდობლად არღვევდა სახელმწიფოებრივ საზღვრებს და მთელი ძალით ესწრაფოდა პოზიციების დაპყრობას. მაშასადამე, აუცილებელი იყო მისთვის ანგარიშის გაწევა, დუმილით პრობლემა არ მოიხსნებოდა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ახალგაზრდა კრიტიკოსი ქართული პოეზიის განხილვას მსოფლიო ლიტერატურასთან მიმართებაში ცდილობს.

„სიმბოლიზმი უცხოსა და ქართულ პოეზიაში" ლექციაა. ამდენად, ფაქტთა მომარჯვება, დებულებათა ჩამოყალიბება, თხრობის მანერა რამდენადმე სპეციფიკურია. მსმენელამდე რომ უფრო ნათლად და შთამბეჭდავად მიიტანოს ჩანაფიქრი, გალაკტიონი მიმართავს ისტორიულ ექსკურსს, იხსენებს პოეტთა ბიოგრაფიულ მომენტებს, ეხმიანება აუდიტორიას და ა. შ. გათვალისწინებულია ერთხელ მოსმენით აღქმის სირთულე.

1 ჟურნალი „ცისფერი ყანნები", 1916, №1.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ხელნაწერში ზოგიერთი დებულება გადახაზულია, ალაგ-ალაგ ადრინდელი მსჯელობა ფრჩხილებშია ჩასმული და სხვ. შესწორებები იმაზე მიგვანიშნებს, რომ გალაკტიონი გარკვეული სიფრთხილით ეკიდება ნაშრომს – ხვეწს და სრულყოფს მას.

გალაკტიონი ეყრდნობა ცნობილ მკვლევარებს, მაგრამ ბრმად როდი მიჰყვება მათ. ახალგაზრდა კრიტიკოსისთვის არსებითია არა სხვათა გამონათქვამები, არამედ საანალიზო მასალა. იგი, უპირველეს ყოვლისა, გვაცნობს სიმბოლისტთა როგორც მოწინააღმდეგეების, ასევე მომხრეების თვალსაზრისს. ლეკონტ დე ლილი, სიულ პრიუდომი, ფრანსუა კოპე არ თანაუგრძნობენ სიმბოლისტებს. ეს უკანასკნელი აცხადებს: მალარმე ოდესღაც ნათელ ლექსებს წერდა, ახლა კი მისი არაფერი გამეგება.

სიმბოლისტთა აპოლოგეტები, – შენიშნავს გალაკტიონი, ჩამორჩენილად თვლიან ხსენებულ ავტორებს და ამიტომ მათ აზრს ანგარიშს არ უწევენო.

საპირისპირო დებულებათა ამგვარი წარმოჩენა გალაკტიონს იმიტომ სჭირდება, რომ ვითარების ობიექტური სურათი შექმნას და პრობლემის სირთულესაც გაუსვას ხაზი. კრიტიკოსი პირველი ჯგუფის წარმომადგენლებს უჭერს მხარს. იგი ვერ ურიგდება ბუნდოვანებას, ირაციონალიზმს: ლექსში მკაფიო რეალურ შინაარსს და აქტუალობას ეძებს. ამიტომაც წერს: სიმბოლისტები უმეტესად ლექსის ტექნიკის გაუმჯობესებისათვის იბრძვიან. რაც შეეხება იდეას, „მართლაც რომ ძნელია ამ ახალგაზრდათა ნაწერებიდან იდეის გამოკვეთა და ხატად წინ დასვენება“.

გალაკტიონი ცალკეულ პოეტთა შემოქმედების კვალიფიკაციით, ინდუქციური მეთოდის თავისებური მომარჯვებით ესწრაფვის მიზნის მიღწევას. ამიტომაც ყურადღება გამახვილებულია სტეფანე მალარმეზე, პოლ ვერლენზე და მორის მეტერლინკზე. ხსენებულ პოეტთა შემოქმედებაში, მართლაც, ხელშესახებად წარმოჩინდა ახალი მიმდინარეობის არსი; მაშასადამე, მათი გამოცალკევება სრულიად ბუნებრივია.

ს. მალარმე – შენიშნავს კრიტიკოსი, – პროფესიით ინგლისური ენის მასწავლებელი იყო. ბევრი არ დაუწერია „მაგრამ ეს სრულიადაც არ უშლის ხელს, რომ სიმბოლისტებმა უმეტეს დააფასონ იგი“. გალაკტიონს მოაქვს კარლ მორიასის მოსაზრება: მალარმე პოეტი – სიმბოლოა, რომელიც ცდილობს დაუახლოვდეს აბსოლუტს. იგი ახალი პოეზიის პოსტულატია, ცოცხალი სინდისი და მიბაძვის ობიექტიო...

აქედან გამომდინარე, შეიძლება კაცმა იფიქროს, რომ გალაკტიონიც აღტაცებულია მალარმეთი. ის ხომ სხვისი სახოტბო სიტყვების ფიქსირებას ახდენს, რაც ტენდენციის გამჟღავნების ერთ-ერთი ნაცადი გზაა. სინამდვილეში გალაკტიონი სხვაგვარად ფიქრობს. ეს ნათლად ჩანს შემდეგი მსჯელობიდან: „გიურესთან საუბარშივე მალარმემ გამოსთქვა აზრი თავის სიჩუმეზე. რომ თანამედროვე საზოგადოება არაფერს იმის ფასს არ აძლევს, რაც პოეტს თავში აქვს და დეე იქვე დარჩეს. მის გამგონეს მართლაც გაგეცინებათ და უნებურად გაგონდებათ ბაირონი, რომელიც, მართალია საზოგადოებას მტრული თვალით უცქერდა, მაგრამ თავისი აზრები თავშივე კი არ დაირჩინა, პირიქით, იმავე საზოგადოებას მისცა უკედავი „ჩაილდ – გაროლდი“, „დონ ჟუანი“ და სხვ. ახალი გზაო მეტყვით, მაგრამ თუ მწერლობაში სიჩუმეს რჩეობ, მიპასუხეთ, რათ ირქმევთ ამავე დროს მწერლის სახელს? თვით მალარმეც ხომ გამოსცა შემდეგ თავის ლექსების კრებული და მაშ რა დავარქვათ ეხლა ამ სიჩუმეს, რომელიც ასე აქო და ადიდა თვით იმავე მწერალმა?“

მალარმეს თვით ანდრეი ბელიც, რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელიც, კი ესხმოდა თავს. მაშასადამე, გასარკვევია, ვინ რომელი პოზიციიდან უტევს. ა. ბელის არ მოსწონდა ფრანგი პოეტის ორთოდოქსალური დამოკიდებულება სიმბოლიზმისადმი, გალაკტიონი კი მთლიანად უარყოფს ამ მწერლის შემოქმედებას.

ზემომოტანილი ციტატიდან აშკარაა, რომ კრიტიკოსის სიმპათია რომანტიკოსებს ეკუთვნის. ბაირონის ხსენებაც ამის დასტურია. ამგვარი პოზიცია კი სრულიად გასაგები გახ-

დება, თუ გადავხედავთ გალაკტიონის ამ პერიოდის ლექსებს. ბევრი მათგანი ხომ რომანტიკული განცდითა და მსოფლგაგებით გამოირჩევა.

მაგრამ მოტანილი მსჯელობა ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია მეორე ასპექტით. კერძოდ, მწერლის დანიშნულების გაგებით. გალაკტიონი ავითარებს დემოკრატიულ შეხედულებებს: ლიტერატურა ხალხისათვის არსებობს, ხალხს უნდა ესაფეხუროს. ის დაკარგულად თვლის ნიჭს, რომელიც საზოგადოების სამსახურში არ იხარჯება.

ახალგაზრდა კრიტიკოსი საგანგებოდ ჩერდება მალარმეს წიგნზე „Pages". ეს დიდებულად გამოცემული კრებულია, მაგრამ აქ დაბეჭდილ პოეტურ და პროზაულ ნიმუშებს „ასავალ-დასავალს ვერ გაუგებს კაცი. დაწერილია რაღაც ჩახლართულ-ჩამოხლართული ულაზათო სიტყვებით, რომელთაც თვითონ ფრანგული ენის ზედმიწევნით მცოდნეც კი ვერაფერს გაუგებს".

ქართული პოეტისთვის მიუღებელია სიმბოლისტების ენა უკიდურესი ხელოვნურობისა და ბუნდოვანობის გამო. გალაკტიონი წერს: „მალარმეს აქვს ერთი ლექსი სახელად „შემოდგომის წუხილი". ეს იმდენად გასართობი რამე ლექსია, რომ მოვიყვან თუნდაც პროზით: „მას შემდეგ, რაც მარიამმა დამტოვა, რომ სხვა ვარსკვლავზე დასახლებულიყო... რომელ ვარსკვლავზე?ორიონზე? ალტაირზე? იქნებ შენზე, მწვანე ვენერავ? – მე ძალიან მიყვარდა მარტოობა; რამდენი დღეები გამიტარებია მარტოდ მარტო, ერთს, ე. ი. შენს კატასთან, ერთს ე. ი. მატერიალურ სულდგმულს მოკლებულს, და ჩემი კატა არის მისტიკური ამხანაგი, სული და აი, ამიტომაც მე შემიძლია ვთქვა, რომ ერთს გამიტარებია გრძელი დღეები კატასთან, ერთ მწერალთან რომის დამხობის დროიდან. ამიტომ რომ იმ დღიდან თეთრი არსება აღარ არის ქვეყანაზე. მე ახირებულად შევიყვარე ყველაფერი, რაც კი შეიძლება გამოიხატოს სიტყვა დამხობაში. წელიწადის დროთაგან მე ყველაზე უფრო მიყვარს უკანასკნელი. დაუძლურებული ზაფხულის დღეები, შემოდგომის წინამორბედნი; დღის ჟამიდან მიყვარს დრო, როცა მზე ჩასვენების წინ უკანასკნელს სხივებს ჰფენს... სწორედ ასეა ლიტერატურაშიაც: მე ვეძებ სევდიან ნეტარებას, რომის უკანასკნელ წუთთა მომაკვდავ პოეზიაში. დიახ".

თუ არ ვცდებით, ეს არის მალარმეს ხსენებული ლექსის პირველი ქართული თარგმანი (პირველი ნაწილისა). შვიდი წლის შემდეგ ქუთაისში გამოცემულ სტეფანე მალარმეს „ლექსებსა და პროზაში" ხსენებული ლექსი დაიბეჭდა სათაურით „შემოდგომის ჩივილი". მთარგმნელია ცისფერყანწელი სანდრო ცირეკიძე.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონი იწუნებს „შემოდგომის წუხილს", რომელსაც ბევრი საუკეთესოდაც კი მიიჩნევს. აშკარაა, რომ კრიტიკოსი ლექსებისადმი ტრადიციული მიდგომის ერთგულია. მისთვის ჯერ კიდევ შეუცნობელია მალარმეს ლირიკის გარკვეული ხიბლი. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონი გრძნობს მალარმეს ნიჭიერებას, დიდი სიმბოლისტის ლექსების ფორმის ორიგინალობას, ცალკეული პასაჟების მშვენიერებას. მაგრამ მისთვის ფორმა თავისთავადი ფენომენი არ არის, არამედ შინაარსის ოპტიმალურად გამოხატვის საშუალება, მალარმესთან კი ფორმის შინაარსთან დაპირისპირებას ამჩნევს, პირველის უკიდურესი გამახვილებით მეორის მიჩქმალვას, რასაც აშკარად მოსდევს ლექსის დაკნინება. გალაკტიონი ფიქრობს, რომ ფრანგული ლიტერატურა დეკადანსს განიცდის და ამის დადასტურებას სიმბოლიზმშიაც ხედავს.

კრიტიკოსის სიმკაცრე იმითაც აიხსნება, რომ იგი მალარმეს სიმბოლიზმის ერთ-ერთ მამამთავრად მიიჩნევს; მას ბაძავენ, მისგან სწავლობენ და ასეთი პიროვნება თურმე ცუდ მაგალითს აძლევს ახალგაზრდებს. „სწორედ ამის გამო დიდი გამბედაობა უნდა ჰქონდეს მწერალს, რომ ადამიანს იმგვარი კურიოზები ახალოს ცხვირში, როგორიც, მაგალითად, მისი ერთი ლექსია სახელად „ლ'ეკლეზიასტიკე" (L'Eclesiastique). მე თვალებს არ დავუჯერე და სხვებს მივმართე დასახმარებლად, რომელთაც ზედმიწევნით იცოდენ ფრანგული ენა".

ამ ლექსში გალაკტიონი ამორალიზმის განფენას ხედავს, ადამიანის უსათუოესი გრძნობების, მაღალი მისწრაფებების შელახვას. იმასაც დასძენს, რომ მალარმე ამ მხრივ გამონაკ-

ლისი არ არის. „საფრანგეთის ლიტერატურა, ისე როგორც მხატვრობა, დიდი ხანია რაც მიეცა ამ კულტს ქალის სხეულისას. მაგრამ ეხლა ჩვენ საქმე ქალის სხეულთან კი არ გვაქვს, არამედ სქესობრივი ფსიხოპატიის სხვადასხვა ფორმებთან. სიმბოლისტებს ძალიან და ძალიან უყვართ მთელი ქალის სხეულის ნაკეთების დაწვრილებით აღწერა, მაგრამ, უკაცრავად, მაშინ კი არ სიმბოლისტობენ, მაშინ უფრო გასაგებ ენაზე სწერენ. ამას კიდევ დაუმატეთ არაბუნებრივი და არაადამიანური აღწერა მალარმეს ლექსში (L'Eclesiastique) და ბევრი სხვაც".

გალაკტიონი აკრიტიკებს მალარმეს ლექსს არა მხოლოდ იდეური ჩანაფიქრის, არამედ აზრის გამოუკვეთელობის გამოც. ეს ბუნდოვანება კი სიმბოლიზმის არსიდან მოდის. სიმბოლისტები ესწრაფიან სიტყვას დაუკარგონ კომუნიკაციური ფუნქცია. მისი შინაარსი ამოსაცნობი გახადონ. მათი ესთეტიკური პრინციპია: „დაასახელო საგანი – ეს ნიშნავს უარი თქვა იმ სამმეოთხედ სიამოვნებაზე, რომელსაც ეს პოემა განიჭებს".

როგორია გალაკტიონის დამოკიდებულება პოლ ვერლენისადმი? „ვერლენი მართლაც ნიჭიერი კაცი იყო და ყველა სიმბოლისტები მოწიწებით იხსენიებენ მის სახელს, მაგრამ თვით ვერლენი კი ცოტა განზე უყურებდა მათ". კრიტიკოსი ცდილობს, გარკვეული ზღვარი გავლოს ვერლენსა და სიმბოლიზმს შორის. თითქოს არ ემეტება ეს დიდი შემოქმედი მთლიანად მიაკუთვნოს მისთვის მიუღებელ მიმართულებას. „გიურემ სთხოვა მას, აეხსნა თუ რაა სიმბოლიზმი. ვერლენმა კი უპასუხა: იცით, მე ჭკვიანი კაცი ვარ. შეიძლება აღარაფერი არ დამრჩეს, მაგრამ გონება კიდევა მაქვს შერჩენილი, სიმბოლიზმი? ის მე არ მესმის. ეს უთუოდ გერმანული სიტყვა უნდა იყვეს, ა? მაშ რას უნდა ნიშნავდეს? მე თუ მკითხავ, მე ფეხებზე მკიდია შენი სიმბოლიზმი, მე როცა ვტირი, ვიტანჯები ან ვსტკებები, ვიცი, რომ ეს გრძნობები სიმბოლიზმი არ არის. მომბეზრდნენ მე ისინი, თქვენი სიმბოლისტები, სისულელეა ყველაფერი იმათიო. როცა გიურემ გაახსენა ვერლენს, რომ „ახალგაზრდებს" ის მათ კაცად მიაჩნიათ, ვერლენმა უპასუხა: მე რა შუაში ვარ აქ, ამიხსენით... გადაიკითხეთ ჩემი ლექსებიო..."

ვერლენის ამგვარი გამოთიშვა სიმბოლისტებისაგან შეუძლებელია. ეს დღეს ყველასათვის აშკარაა. როცა ჭეშმარიტების დადგენაზე მიდგება საქმე, უფრო არსებითია არა ის, რასაც ავტორი პირად საუბარში აცხადებს, არამედ ის, რასაც მისი ლექსები ამბობენ.

გალაკტიონი დიდ სიმპატიას ამჟღავნებს ვერლენისადმი. „ეს რომელიმე მალარმე ან მორიასი კი არ არის, ნამდვილი პოეტია, მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრებისაგან დატანჯული არსება იყო. ფორმა ვერლენის ლექსებისა ყოველთვის უნაკლო და წუნდაუდებელია". ამგვარი პარალელი არა მხოლოდ ვერლენის ხოტბას, არამედ მალარმესა და მორეასის დაკნინებასაც ისახავს მიზნად. ვერლენისადმი ეს მოკრძალება, მისი შემოქმედებით აღტაცება მომდევნო პერიოდში კიდევ უფრო გაძლიერდა და გაღრმავდა. გავიხსენოთ 1916 წელს „ჭიანურებში" ნათქვამი: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას".

გალაკტიონის შემოქმედებაში ჩნდება ვერლენის საყვარელი ფერები, შემოდგომის ვერლენისეული აღქმა, საგანთა ნისლით შებურვა და ა. შ. მაგრამ გალაკტიონი მაინც არ არის ვერლენისტი. მისთვის მიუღებელია დიდი მაესტროს ეროტიზმი და ვულგარიზმი, რელიგიური დაბინდულობა, მისტიციზმი... „...ვერლენი გრძნობიერი პოეტია. ის სრულიადაც არ ეძებს ათასგვარ საკანკლედო სიტყვებს და აზრებსაც არ აბნელებს: სწერს იმას, რასაც გრძნობს, უბრალოდ, მარტივად, ყველასათვის გასაგებად, მაგრამ ამავე დროს არ არის ისეთი გახრწნილება სქესობრივ ცხოვრებაში, რომ გვერდით არ ამოეყენებინოს, მაგალითად, ღვთისმშობლისადმი ლოცვასთან. იმან ციხიდან გამოსვლისთანავე გამოსცა წიგნი, ლექსთა კრებული, რომელშიაც სრულიად უბოდიშოდ გვაწვდის მკითხველს ქალის სხეულის აღწერას და არის იმგვარი ადგილებიც, რომელთაც აქ ვერ მოვიყვან არა იმიტომ, თითქო არ შემწევდეს საამისო ძალა, არამედ მისთვის, რომ მათი წაკითხვაც კი გააწითლებს ადამიანს. ვერლენის დახასიათების დასასრულებლად, ყურადსაღებია ვერლენის მიმართვა ლუდოვიკო XI-ის აჩრდილისადმი. საბრალო, ჭკუადამცდარი მეფე პოეტს გმირად დაუსახავს, რომელმაც თავისი ტრაღიკული სიკვდილით თავსლაფი დაასხა და შეარცხვინა პოლიტიკა და მეცნიერება.

პოლიტიკა და მეცნიერება კი არის ვითომ „მკვლელი ლოცვისა და სიმღერისა, ამასთანავე ხელოვნებისაცაო“.

გალაკტიონი მოხიბლულია ვერლენის ლექსების ფორმით, მოსწონს გრძნობათა გამხელის მისეული მანერა, სისადავე და გულწრფელობა, მაგრამ ამასთანავე მისთვის უცხოა ფრანგი პოეტის იდეური სამყარო.

მოტანილი მსჯელობიდან ისიც აშკარაა, რომ გალაკტიონი ვერლენის ფილოსოფიას, მის ესთეტიკასაც ესხმის თავს. ქართველი პოეტისათვის მიუღებელია პოლიტიკისა და მეცნიერების იმგვარი დაპირისპირება ხელოვნებისადმი, როგორც ამას ვერლენი აკეთებდა.

საქმე ის არის, რომ სიმბოლიზმი უარყოფს ხელოვნების გზით სინამდვილის მეცნიერული შემეცნების შესაძლებლობასა და საჭიროებას: ეს იყო რეალიზმისგან განდგომის ქადაგება. მეცნიერება და პოლიტიკა კი სწორედ საპირისპირო მიზანს ისახავენ. ამიტომ ვერ შეუხმატკბილებია ისინი ურთიერთისათვის ვერლენს.

ფიქსირებული ციტატა ნაწილობრივ იმაზეც იძლევა პასუხს, თუ რატომ უპირისპირებს გალაკტიონი ვერლენს მალარმეს. მისი აზრით, პირველისათვის დამახასიათებელია სისადავე, მეორისათვის კი – ბუნდოვანება.

გალაკტიონი არ მალავს, რომ ვერლენი ცოდვილი ადამიანია. მან ორი წელი დაჰყო ციხეში. „ერთ ლექსშიაც იგონებს ვერლენი ციხეში ყოფნის დროს, მე იქ მივეჩვიე ღვთის ვედრებასო. ერთ ლექსში კიდევ ვერლენი ქებათა ქებას უმღერის ღვთისმშობელს და ინანიებს თავის ცოდვებს. ამბობს: ის საშინელი ადამიანი იყო, ცოდვილი, გახრწნილი და ამასთანავე, ათეისტიცო“.

გალაკტიონის დასკვნით, „უარყოფა მისი, როგორც პოეტის, შეუძლებელია, როგორც ადამიანის – შესაძლებელია“. დავანებოთ თავი იმას, რომ აქ პოეტისა და მოქალაქის დაპირისპირება იგრძნობა. მთავარი მაინც ის არის, რომ, მიუხედავად ყოველივესი, გალაკტიონი ვერლენის წინაშე მაინც მოკრძალებით ხრის თავს.

გალაკტიონი ძირითად დასკვნებს ლიტერატურული მასალის ანალიზზე აფუძნებს. „მე აქ მოვიყვან ორ ლექსს – ერთს მორეასისას და მეორეს კი მეტერლინკისას. მორეასის ლექსს სახელად ჰქვია „სიმღერა“ და აი, ასე იწყება:

ფრინველი ქვიშაში!
(ხომ შეიძლება გიამბოთ ფრინველზე ქვიშაში?)
ოჰ, თქვენ, მშვენიერო ფერიავ წყლისა,
ღორის მწყემსო და ღორებო!
(ხომ შემიძლია გიამბოთ ღორის მწყემსზე და ღორებზე?)
ოჰ, თქვენ, მშვენიერო ფერიავ წყლისა,
ჩემი გული თქვენს ბადეშია
(ხომ შემიძლია გიამბოთ ჩემს გულზე თქვენს ბადეში?)
ოჰ, თქვენ, მშვენიერო ფერიავ წყლისა.

გალაკტიონი აღშფოთებულია ამ ლექსით. „მოდით ახლა თქვენ და გაიგეთ აქ რამე. ხან ფრინველზე გესაუბრებიან, იმაზე ლაპარაკიც არ დაუმთავრებია და უცებ ღორის მწყემსი გამოახტუნა თავისი ღორებით“.

ამ შენიშვნიდან ისიც აშკარაა, რომ სიმბოლიზმთან ამბოხებული პიროვნება მიდის და არა იდუმალების შეცნობის სურვილით დამუხტული მკითხველი.

ასევე უარყოფითად აფასებს გალაკტიონი მორის მეტერლინკის ლექსს, რომელსაც შემდეგ შენიშვნას ურთავს: „მე ვცდილობდი მომეცა ეს ლექსი რაც შეიძლება ორიგინალთან დაახლოებით“.

ოჰ, აბანოსებურო სითბოვ ტყეთა შორის
და შენი სამუდამოდ დაკეტილი კარები.
და ყველაფერი რაც შენი გუმბათის ქვეშაა
ჩემს სულს ქვეშ შენთან ანალოგიაში,
ფიქრები მშიერი პრინცესისა.
სევდა მეზღვაურისა უდაბნოში,
სპილენძის მუსიკა ავადმყოფთა ფანჯრის ქვეშ.
ოჰ, მოდით იქ, სადაც სითბოა.
თითქო ქალი შეწუხებული სიცხით
წერილების დამტარებლის სახლის ეზოში დაცემულა.
შორს მიდის ირმებზე მონადირე, შემდეგ
საავადმყოფოს მოსამსახურედ გადაქცეული.
გასინჯეთ ყველაფერი მთვარის შუქზე
(ოჰ, მაშინ ყველაფერი თავის ადგილზეა).
თითქოს შეშლილი ქალი სდგას მსაჯულების წინ.
სამხედრო ხომალდი აშვებულ იალქნებით.
ღამის მფრინველი ზამბახზე,
სამგლოვიარო ზარის რეკა შუაღამისას,
(იქ, იმ ზარების ქვეშ)
ავადმყოფთა ეპატი ველზე,
ეთერის სუნთქვა მზიან დღეში.
ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო,
როდის მოვა წვიმა,
თოვლი და ქარი ჩვენთან!

ბარემ აქვე მოვიტან გალაკტიონის მიერ თარგმნილი მ. მეტერლინკის მეორე ლექსსაც:

ჩემი სული, ოჰ, ჩემი სული ძალიან დაფარულია!
და ეს ჰანგები სურვილთა სითბოში
ველზე ქარიშხლის მოლოდინში.
წავიდეთ ყველაზე მეტად ავადმყოფებთან:
იმათ ახირებული ორთქლი ასდით.
იმათ შუა, ბრძოლის ველზე მე
მივდივარ არა დედასთან ერთად.
მარხავენ ჩემს ძმას შუადღისას,
იმ დროს, როდესაც დარაჯები სადილობენ.
წავიდეთ აგრეთვე ყველაზე მეტად უძლურებთან.
იმათ, ახირებული ოფლი აქვთ.
აი ავადმყოფი ახალდაქორწინებული ქალი,
ღალატი აღდგომას დღეს და პატარა
ბავშვები ციხეში (ქვევითაც ორთქლთა შუა).

ეს ნაწარმოებები მოხმობილია როგორც სიმბოლისტური ლირიკის ნიმუშები. მათზე დაყრდნობით გალაკტიონს სიმბოლიზმისათვის მკაცრი განაჩენი გამოაქვს. იგი უარყოფს „წმინდა ხელოვნებას“ და მხარს უჭერს მოქალაქეობრივ პოეზიას. ისიც უნდა ითქვას, რომ ფიქსირებულ ლექსებში აზრის ურთულეს ხვეულებთან გვაქვს საქმე. ნაწარმოებები აგებულია იმ პრინციპით, რომელიც ერთმა სახელგანთქმულმა სიმბოლისტმა ასე ჩამოაყალიბა: საჭიროა არა საგნის, არამედ მის მიერ მოხდენილი ეფექტის ასახვა.

მ. მეტერლინკის მრწამსი დაშიფრულია. მისი გახსნა – ქვეტექსტთა შეცნობის გზით არსებითის წვდომა – მაღალ ინტელექტს, გამახვილებულ ინტუიციას, სერიოზულ ძიებას მოითხოვს. ეს კი მკითხველთა დიდ ნაწილს არ ხელეწიფება. ამიტომაც აკრიტიკებს გალაკტიონი ხსენებულ ლექსებს. მას პოეზიის დანიშნულებად მასების ინტერესების დაცვა-დაკმაყოფილება მიაჩნია. მისი აზრით, ლექსი არა მხოლოდ შინაარსის სიმახვილითა და მაღალი იდეურობით, არამედ ფორმის სისადავითა და დახვეწილობითაც უნდა გამოირჩეოდეს. ეს რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს ელეგანტურობას.

სიმბოლისტებისადმი ახალგაზრდა პოეტის უარყოფითი დამოკიდებულება განპირობებულია იმითაც, რომ მათ შემოქმედებაში ხელოვნურ სიტყვებსა და კონსტრუქციებს „ამჩნევს". გალაკტიონისათვის მიუღებელია მეტერლინკის შემდეგი გამოთქმები: „თეთრი უმოქმედობა", „ლურჯი სიზმრები", „მტრედისფერი მოწყენილობა", „მტრედისფერი ოცნებები", „თეთრი ლოცვა", „მწვანე განსვენება" „მტრედისფერი მათრახები მოგონებათა", „ყვითელი ისრები სიბრალულისა", „ყვითელ ძაღლები ჩემი ცოდვისა" და სხვა.

ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რომ ასეთი გამოთქმები უცხო არაა ადრინდელი ეპოქების მწერლებისათვისაც. ძველი ბერძენი ავტორი ახსენებს „ფერმკრთალ შიშს", შექსპირთან ვხვდებით „ვარდისფერ სირცხვილს", ა. პუშკინი ხმარობს გამოთქმებს: „მშიერი ტალღა", „ჭრელი შიში", ნ. ნეკრასოვი წერს: „მწვანე ხმაური" და ა. შ. XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისის პოეტებთან კიდევ უფრო ხშირია ასეთი სინტაგმები.

საქმე ის არის, რომ სიტყვათა ურთიერთდაკავშირება შეიძლება არა მხოლოდ გარეგნული ნიშნების ან შინაგანი თვისებების მიხედვით, არამედ იმ განცდების საფუძველზე, რაც ისინი აღმქმელ-ლირიკოსში იწვევენ. მაგრამ სიმბოლისტებთან წერის ეს შინაგანი მანერა უკიდურესობამდეა განვითარებული. აქ უნდა გავიხსენოთ შარლ ბოდლერის „შესატყვისობანი", რომელიც განსხვავებული მოვლენებისა და საგნების სუბიექტად აღქმის საფუძველზე დაკავშირების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია.

სიმბოლისტთა შემოქმედებაში, მართლაც, თვალნათლივ ჩანს სიტყვათა თუ წინადადებათა შინაარსის აბსტრაჰირება. მაგრამ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე. გალაკტიონის მიერ მოტანილი მაგალითები არ იმსახურებენ უკუგდებას. ახალგაზრდა პოეტი ზედმეტად კრიტიკულია. ცოტა მოგვიანებით იგი ამ შეხედულების გადაფასებას ახდენს და საწინააღმდეგო პოზიციაზე დგება. რაც მთავარია, პრაქტიკაში ამკვიდრებს იმას, რაც ადრე გმობდა. გალაკტიონის ლირიკაში ჩნდება იმგვარიეე ტროპები, როგორსაც მისგან გაკრიტიკებული პოეტები იყენებდნენ. გავიხსენოთ: „ლურჯი მოგონება", „ლურჯი ექსცესები", „სნეული ოცნება", „შეშლილი ფერი", „ფერადი ქარები", „დაფანგული ჰანგები", „მღვრიე დარი", „დაღალული სიზმარი", „ცივი და მიუსაფარი მდუმარება", „გადაზნექილი სიზმრების წელი" და სხვა.

აქ ადგილი აქვს ერთი შეხედვით დაუკავშირებელთა დაკავშირებას, რის შესაძლებლობას იძლევა ბუნებრივი ასოციაციის პრინციპი. საბოლოოდ ამგვარი შეგნებული კონტრასტულობით ავტორი დიდ ეფექტს აღწევს.

მაშასადამე, 1912 წლისთვის გალაკტიონს ჯერ კიდევ ვერ გაუთავისებია სიმბოლისტთა შემოქმედების ნიშანდობლივი ერთი არსებითი მხარე.

გალაკტიონმა ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ სიმბოლისტთა ნაწილი არა იმდენად პოეზიით, არამედ ექსტრავაგანტული საქციელით, ხმაურით ცდილობდა სახელის მოხვეჭას. ეს გარკვეულ შემთხვევაში უნიჭობის დაფარვის ცდად აღიქმებოდა. გალაკტიონი ახასიათებს ჟოზეფენ პელადინს, რომელმაც მსგავსება პოვა თავის გვარსა და ბიბლიაში მოხსენიებულ ბაბილონის მეფის გვარს შორის (პელადინი – ბელადინი). აქედან გამომდინარე, თავი ბაბილონის მეფის მემკვიდრედ გამოაცხადა და ახალ-ახალი უცნაურობებით გააოცა საზოგადოება. „პელადინი ატარებს რაღაც უხიაკ მოსასხამს ცისფერსა და შავს, თმასა და წვერს ასირიულად ივარცხნის. გამოიგონა რაღაც უხეირო ძველი მანერა წერისა, წერს

წითელითა და ყვითელი მელნით. ხმარობს საფოსტო ქაღალდს ასსირიული გერბით, მაგრამ წერილების წერა კი არ უყვარს, წერილს წერს როგორც მეფე, ბრძანების კილოთი".

ამ დეტალების ხაზგასმით გალაკტიონი ცდილობს პიროვნების ფსიქოლოგიაზეც მიგვანიშნოს. არაჯანსაღი განწყობილება, ახირებულობა, ბუნებრივია, ნაწარმოებშიაც იჩენს თავს. პელადინის წიგნში „...ყოველ გვერდზე რაღაც გაუგებარი ციტატებია მოყვანილი, რომელთა შინაარსი ჩვენ კი არა თვითონ ავტორსაც, ვეჭვობ, რომ ესმოდეს; არა თუ ავტორი, ღმერთიც ვერაფერს გაიგებს იმის ნაწერში".

გალაკტიონი პოეზიისგან სიცხადეს და სინათლეს მოითხოვს. „პელადინის ნაწერებში აზრები ებღაუჭებიან ერთმანეთს არა ლოღიკურად, არამედ ისე, როგორც ამ აზრებს მოესურვებათ და ამის გამო იქმნება რაღაცნაირი კომბინაცია სიტყვებისა, რომელნიც სრულიად გაუგებარნი არიან სხვა კაცისათვის. თვით ავტორიც გრძნობს ვითომ, რომ მის ნაწერებს არავითარი ლოღიკური თანდათანობა არა აქვს, ამიტომაც ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი საიდუმლო, მისტიკური დაღი დაასვას. ჩვეულებრივი ახსნა-განმარტება ან თქმა სიტყვისა ჩვეულებრივად მას ვერ წარმოუდგენია და ეზიზღება როგორც ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები. ის „ჯადოქარია", ის აღჭურვილია საიდუმლო ცოდნით, იმდენად საიდუმლო და ღრმა ცოდნით, რომ დეე ნურავინ ცდილობს შიგ ჩასწვდეს".

საზოგადოებისაგან განდგომა, მასებისათვის ზიზღით ზურგის შექცევა, საკუთარი პერსონის განდიდება გალაკტიონის აღშფოთებას იწვევს და ამიტომაც არ მალავს სარკაზმს – პელადინს „ავადმყოფ ეგზემპლარს" უწოდებს.

გალაკტიონი ინტერესდება რუსი სიმბოლისტებითაც. იგი აღნიშნავს, რომ ამ მიმართულებამ დიდი ხანია იჩინა თავი რუსეთში და **„სამართლიანი** პროტესტი გამოიწვია". ჩვენ მიერ ხაზგასმული სიტყვა ერთხელ კიდევ მიგვანიშნებს სიმბოლიზმისადმი გალაკტიონის ანტიპათიურ დამოკიდებულებაზე.

კრიტიკოსი ყურადღებას ამახვილებს ვალერი ბრიუსოვზე. იგი დიდად განათლებულ პიროვნებად, მაგრამ უნიჭო პოეტად მიაჩნია. ამ შემთხვევაში გალაკტიონი ორიგინალური არ არის, იგი ეყრდნობა ი. აიხენვალდსა და მის მომხრეებს, რომლებიც იძულებულნი იყვნენ ეღიარებინათ ვ. ბრიუსოვის წარმატება, მაგრამ ამ წარმატებას უწოდებდნენ შრომით უნიჭობის დაძლევის დიდებას.

თვით მოწაფეებიც კი არაერთხელ ამხედრებულან სახელოვანი მასწავლებლის წინააღმდეგ. ბორის სადოვსკიმ ბრიუსოვს პოეზიაში სალიერიც კი უწოდა.

ამგვარი გალაშქრებები შემთხვევითი არ ყოფილა. ნაწილობრივ თვით ბრიუსოვის შემოქმედება იძლეოდა ამის საფუძველს. ეს მაშინ, როცა მის პოეზიას მთლიანობაში არ იხილავდნენ, როცა ცალმხრივ აქცენტირებას აკეთებდნენ. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ბრიუსოვის შეუპოვრობა და სტოიციზმი მავანთა და მავანთა ძლიერ გაღიზიანებას იწვევდა. მთავარი მიზეზი კი მაინც ბრიუსოვის უჩვეულო ერუდიციისა და უნივერსალიზმის შეუცნობლობაში ან, უფრო ზუსტად პრიმიტიულ გაგებაში უნდა ვეძიოთ.

გალაკტიონი ბრიუსოვს თვლის ცივ პოეტად, რომელიც გონებას ამეფებს და გრძნობას თრგუნავს, სიყვარულზეც კი გულგრილად წერსო.

კრიტიკოსის აზრით, პოეტი უბრალოდ კი არ უნდა განიცდიდეს, არამედ უნდა იწვოდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი ლექსი ტრაქტატს დაემსგავსება და სათანადო შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს.

„გეტე „რომის ელეგიაში" სულ სხვანაირად წერს თურმე, სულ სხვანაირად იქცეოდა: თავის სატრფოს კოცნის დროს ის ლექსებსა წერდა, და მის მხრებზე ითვლიდა ჰეგზამეტრს. მისთვის სიყვარული და პოეზია განუშორებელი იყვნენ, მაშასადამე, ბრიუსოვი კი...

Как царсво вечного света
Моя душа холодна.

და მასა ჰგონია, რომ ეს რაღაც ლამაზი და დიდებულია.

Великое презрение
И к людям и к себе
Растет в душе властительно,
Царит в моей судьбе.

„Презрение"-ს არა აქვს პათოსი".

სხვათა შორის, ამ გულცივობას გალაკტიონი სიმბოლიზმის სპეციფიკით კი არ ხსნის, არამედ თვით პოეტის ბუნებითა და ფსიქიკით.

ვ. ბრიუსოვის ლექსი მძიმე და მოუხეშავია „თითქოს ლოდებს ისროდეს და არა სიტყვებს". ამის მიზეზი ის არის, რომ ბრიუსოვი შთაგონებით კი არ წერს, არამედ წინასწარი განზრახვითა და სქემითო. იგი „შრომობს, შრომობს და შრომობს... მას არ შეუძლია ლექსი სთქვას, თუ ზედ სამი დღე ოფლი არ დაღვარა, მაშინ როდესაც ბალმონტი ერთს წუთში იტყვის ყველა ამას და ისე ნაზად, ისე მსუბუქად".

აშკარაა, რომ ახალგაზრდა გალაკტიონი ვერ ჩასწვდა ვ. ბრიუსოვის შემოქმედებას. ვერ შეიცნო ის პიროვნება, რომლის „განვლილი გზა რუსულ პოეზიაში ნამდვილი დევის ნაფეხურია".

გალაკტიონი ბოლომდე არ დარჩენილა ამ პოზიციაზე. რამდენიმე წლის შემდეგ ის უფრო ობიექტურად აფასებდა დიდი რუსი მწერლის შემოქმედებას; თარგმნა კიდეც მისი ლექსი, ხოლო 1924 წელს, ვ. ბრიუსოვის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით, შეთხზა „შავი სვეტები" და „უკანასკნელი დეპეშა".

დიდი ხანია განა, რაც იმ კორიანტელში
დაეცა რიგი პოეტების გამოჩენილი?
მშფოთვარე სული ნანგრევებმა მოიყოლია
ქარსა და გრიგალს გადაურჩა ძალიან ცოტა;
მაგრამ მაშინ ხომ არ მოსჩანდა ქვეყნად არარა
ძლიერი ცეცხლის, კონონადის და სისხლის მეტი?
ის მაშინ ჩანდა. აწ შორიდან გემშვიდობებით
ბარიკადების უკანასკნელ მსხვერპლს და მეგობარს.

დავუბრუნდეთ 1912 წლის ლექციას. გალაკტიონს შეუნიშნავი არ დარჩენია რუს სიმბოლისტთა ცალკეული მიღწევები. იგი სწორად მიუთითებდა, რომ ბევრის ლექსში არც კი იგრძნობა „დამამძიმებელი განსწავლულობა". „როდესაც მათ (სხვა რუს სიმბოლისტთა – ნ. ტ.) ლექსს ჰკითხულობ, ვერც კი ამჩნევ ამას, შენ ჰფიქრობ, რომ რაღაც რითმების მორევი გიტაცებს, ნაზი, უსაზღვრო." აქ მინიშნებაა სიმბოლისტთა იმ დამსახურებაზე, რომელიც მათ მიუძღვით პოეტიკის სფეროში. ფაქტი სწორად არის კვალიფიცირებული, და მართლაც, ძნელია, ჭეშმარიტ მგოსანს არ ეგრძნოს ის სიახლე, რაც სიმბოლისტებმა მოიტანეს. მაგრამ ასეთი მსჯელობის გვერდით გვხვდება რამდენადმე განსხვავებული დებულებაც: „მე განგებ წავუკითხე ერთ რუს გლეხს ბრიუსოვის ერთი ლექსი, სადაც შიგ გამოერია: И подвиг твой, в веках, высок! და ის გაკვირდა, თუ როგორ შეიძლება ორ სიტყვაში ამდენი ანბანი, ხმა „ვ" გამოურიოსო. და მართლაც დაუკვირდით: „И подвиг твой, в веках, высок!"

საქმე ისაა, რომ გალაკტიონი საერთოდ ალიტერაციის წინააღმდეგ გამოდის და არა მხოლოდ ცუდი ალიტერაციისა. ამ პოეტური ხერხის მნიშვნელობა კი დღეს ყველასთვის ცხადია. იგი ხომ ემოციის გაძლიერებას უწყობს ხელს, ბგერების მუსიკალური ორგანიზებით შთაბეჭდილებით გაცხოველებას. ალიტერაცია არის კეთილხმოვანებისაკენ შეგნებული სწრაფვა. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, სამი წლის შემდეგ თვით გალაკტიონი წერს:

ქარი და წვიმის წვეთები ხშირი
წყდებოდნენ, როგორც მწყდებოდა გული.

ცოტა მოგვიანებით კი:

მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს.

ამგვარი ბგერწერით გალაკტიონმა ბრწყინვალე შედევრს მიაღწია.

როგორ უნდა აიხსნას ეს ფაქტი? ვიდრე მის საბოლოო კვალიფიკაციას მოვახდენდეთ, მანამდის, ალბათ, საჭირო იქნება გალაკტიონის ამ პერიოდის ლექსთა გადათვალიერება. ისინი კი იმ დასკვნისაკენ გვიბიძგებენ, რომ გალაკტიონ თეორეტიკოსსა და გალაკტიონ პოეტს შორის გარკვეული შეუთანხმებლობაა. წლების განმავლობაში შეთვისებული, გონებაში ღრმად ჩაბეჭდილი წარმოდგენები და აზრები ამუხრუჭებენ გალაკტიონს ღირებულებათა გადაფასებისა და მათში კორექტივის შეტანის გზაზე. ინერცია მძლავრობს და, რაც მთავარია, იგრძნობა ძველის არცთუ სულ მთლად შემოქმედებითად, დიალექტიკურად გაგება. ამავე დროს პოეტური ნიჭი და ინტუიცია სხვა სივრცეების დაპყრობისაკენ უბიძგებს. საბოლოოდ მაინც ლოგიკურად ჩნდება ის, რის გაღრმავება-განვითარებას დიდ გალაკტიონამდე მივყავართ.

გალაკტიონი ტიპურ სიმბოლისტად თვლის ანდრეი ბელის, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია სამყაროს ინტუიტური წვდომისაკენ სწრაფვა, კონკრეტულის აბსტრაქტულად გადმოცემისაკენ ლტოლვა. აქედან გამომდინარე, ამ პოეტის შემოქმედებაში ბევრია დაშიფრული და გამოსაცნობი, რომელთა შეცნობა ჭირს. გალაკტიონი მიუთითებს: „ანდრეი ბელის კაცი თუ იგრძნობს, თუ განიცდის, როგორც თვითონ ამბობს ერთ წერილში, თორემ მისი შეგნება იმ დროს, როდესაც ჰკითხულობ, შეუძლებელია. დაცინვით ამბობენ რუსეთში, როდესაც ნაწერს წაიკითხავ და ვერ გაიგებ, ის უსათუოდ სიმბოლიურიაო. მაშასადამე, სიმბოლისტია ანდრეი ბელი... ის ყვავილებზე სწერს, ღმერთებზე და ნიმუში ამგვარი ლექსებისა ჩვენ კიდეც მოვიყვანეთ მეტერლინკის შემოქმედებიდან“.

გალაკტიონი ამჯერადაც იმ აზრს ავითარებს, რომ პოეზია სისადავითა და მკაფიობით უნდა გამოირჩეოდეს. ლექსი საზოგადოებისათვის, ხალხისათვის უნდა იწერებოდეს და თუ იგი შეუცნობელია, ღირებულებასაც კარგავს.

სიმბოლისტთა უდიდესი ნაკლი კი ის არის, რომ მათი ლექსები მასისთვის გაუგებარია. ამიტომაც ვერ სარგებლობენ პოპულარობით. „...ვერცერთი გლეხთაგანი ბალმონტის ლექსს ვერ მოგიყვება, ეგ იმიტომ კი არა, თითქო ბალმონტს არ ეხერხებოდეს ის სიმსუბუქე, როგორც პუშკინსა აქვს, პირიქით პუშკინს თავისი ზეშთაგონებითი მადლი თითქოს მემკვიდრეობით დაუტოვებია ბალმონტისათვის, არამედ იმიტომ, რომ ბალმონტის სული, სიმბოლო, ხალხისთვის გაუგებარი და მიუწვდომელია“.

ამ მსჯელობიდან აშკარაა, რომ გალაკტიონი მხარს უჭერს ხელოვნების მატერიალისტურ გაგებას.

გალაკტიონმა კარგად იცის, რომ სიმბოლიზმს ფესვები გადგმული აქვს შოპენჰაუერისა და ჰარტმანის ფილოსოფიაში. როგორც ერთგან შენიშნავს, სიმბოლისტები მათი „დაცარული სულიდან გადმოცემული პესიმიზმით“ იკვებებიან.

შემთხვევითი არაა, რომ საერთოდ სიმბოლიზმზე და კერძოდ რუსულ სიმბოლიზმზე მსჯელობისას გალაკტიონი ამ მიმართულების ნეგატიურ თვისებებზე ამახვილებს ყურადღებას. სიმბოლიზმის პოზიტიური მხარე თითქოს მიჩქმალულია. ამის ერთ-ერთი მიზეზი მატერიალისტური ესთეტიკისადმი გალაკტიონის ერთგულებაშია საძიებელი.

რა ვითარებაა ქართულ მწერლობაში? გალაკტიონის შეხედულებით, იმპრესიონიზმი ჩვენს პოეზიაშიც „იკიდებს ფეხს, მაგრამ არა მძლავრად, არამედ ისე, ზერელედ და ის კიდევ უფრო მიმზიდველი რამეა, ვინემ, მაგალითად, საფრანგეთის იმპრესიონიზმი". ამ შემთხვევაში იმპრესიონიზმში სიმბოლიზმს გულისხმობს ლექტორი.

შეუძლებელია გალაკტიონის მოსაზრების გაზიარება, თითქოს ქართული იმპრესიონიზმი ფრანგულზე მიმზიდველია. ამ დებულებას ეწინააღმდეგება კიდეც მომდევნო თეზისი: „ჩვენი ახალგაზრდა სიმბოლისტები პირველყოფილ მდგომარეობას ჯერ კიდევ არ გასცილებიან".

თუ ასეა, მაშინ ისიც ცხადია, რომ ჩანასახი არ შეიძლება სჯობდეს დასრულებულს.

გალაკტიონი ეყრდნობა ცნობილი პოეტი ქალის ბაბილინას ლექსს:

უხილავ იქმენ, უხილავ იქმენ.
მსურს რომ ერთურთი კვლავ ვეძიოთ ჩვენ.
ზეგარდმო ღმერთი
შენა ხარ ერთი
ნაყოფიერ მყავ, შთამბერე ძალი,
რომ აღვადგინო კვალად ტაძარი,
შევღაღადო ცას,
მივმართო ლოცვას.

კრიტიკოსი ასკვნის: „აქ არის ერთი იდეა, იდეა ძებნის მიმზიდველობისა და ნეტარებისა. ის სიმბოლიურია. რადგან აზრს ღმერთის ძიებისას, მისტიკური ელფერი აზის".

ბაბილინას ლექსში მართლაც არის გამოხატული რელიგიური ექსტაზი. უხილველობა მარადიული ძიების საფუძველია, მარადიულის ძიება კი ექსტაზის წყარო.

საგულისხმოა, რომ გალაკტიონმა ქართულ სინამდვილეში სიმბოლიზმის ძიება რელიგიურ-მისტიკურ კონცეფციას დაუკავშირა, ტრანსცენდენტალური სამყაროს წვდომას შეუწყვილა.

გალაკტიონის აზრით, ქართველი სიმბოლისტები, განსხვავებით ფრანგი თანამოძმეებისაგან, ნათლად, გასაგებად წერენ. მას მოაქვს ციტატა ს. შანშიაშვილის პოემიდან „ნისლი".

ჩემი გვირგვინი – სატრფოს მოძღვნილი –
ნორჩ ნარგიზთაგან მთაზე შეკრული,
ადრე დამიჭკნო ნისლმა, სიცივემ
და გაცრცვნილს ვუმზერ დაღონებული.

ოჰ, მოცინარევ, ბედის ვარსკვლავო,
მითხარ, გვირგვინი ვინ გამიახლოს?
ვაჰ, გულ-ციობამ დამიჭკნო იგი –
ნეტა სამარეც მან გამითხაროს!

გვანდი გაზაფხულს, ხარ შემოდგომა
ველარ გამათბობს მზე სხივოსანი,
საით მიჰქრიხარ, სხივებს ვის აფრქვევ,
ვისზე გასცვალე შენი მგოსანი?

„შანშიაშვილის გვირგვინი, სიმბოლო რომანტიკული სევდის, უკომენტაროდაც ადვილი გასაგებია და მისაწვდომი ახლა, ბატონებო, შეადარეთ ეს ლექსი წინად რომ სტ. მალარმეს ლექსი მოვიყვანეთ – ყოვლად უგვანო და უშინაარსო..."

ფიქსირებული ტექსტი, მართლაც, ალეგორიულია. მაგრამ ვეჭვობთ, რომ იგი სიმბოლიზმის ნიმუშად ჩაითვალოს.

სიმბოლიზმის ფილოსოფიური საფუძველი, როგორც ითქვა, იდეალიზმია, რწმენა ირეალური სამყაროს არსებობისა, მისი პირველადობის აღიარება. თანაც შესაძლებლად არის მიჩნეული იდუმალების შეცნობა მისტიკის გზით, თვითჩაღრმავებითა და ინტუიციით. მაგრამ მისი გამოხატვა წარმოუდგენელია ირაციონალურის ბუნების სპეციფიკის გამო. სიტყვა ამ შემთხვევაში უძლურია. და თუ მაინც გვინდა მივუახლოვდეთ სასურველს, საჭიროა ისეთი სიტყვათშეხამება, რომელსაც სიმბოლოს ფუნქცია დაეკისრება. იგი მიგვანიშნებს იმ ქვეყანაზე, ოდნავ მაინც გვაგრძნობინებს მის სიმშვენიერეს.

აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია ილაპარაკო სიმბოლიზმის სისადავესა და გამჭვირვალობაზე საერთოდ.

საქმე ისაა, რომ სიმბოლოს გამოყენება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს სიმბოლიზმს. ეს აშკარაა მოტანილი მაგალითითაც. ციტირებული სტროფები ძალზე შორს დგას სიმბოლისტური ნაწარმოებისაგან. ამდენად, მალარმესთან შეპირისპირება შანშიაშვილისა გაუმართლებელია.

ქვემოთ გალაკტიონი შენიშნავს: „ესხილიდან დაწყებული საერთოდ ლიტერატურა სიმბოლური იყო, სიმბოლურია იგი ეხლაც. თვითონ ხალხიც კი სიმბოლოებით სახავს თავის გაჭირვებას და აი აიღეთ, მაგალითად, ქართველთათვის საყვარელი ლექსი:

მუმლი მუხასაო
გარს ეხვეოდაო.
მუმლი კვდებოდაო,
მუხა რჩებოდაო!

თვალწინ გიდგება საქართველო თავისი მუმლივით მოხვეული მტრებით და ხალხთან ერთად იმეორებ გულში:

მუმლი კვდებოდაო,
მუხა რჩებოდაო...

აი თუ გნებავთ პირველი საფეხური სიმბოლიზმისა. ამ ერთ ხაზს არც სალიტერატურო პოეზია გასცილებია ჯერ".

სხვათა შორის, ამგვარ შეცდომას მხოლოდ გალაკტიონი როდი უშვებს. ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში არცთუ იშვიათი იყო სიმბოლოს გამოყენების გამო პოეტის სიმბოლისტად მიჩნევა. კიტა აბაშიძე წერდა: „სიმბოლიზმის საუკეთესო წარმომადგენელი, როგორც პროზაში, ისე პოეზიაში ვაჟა-ფშაველაა". ამასვე იმეორებს გ. ჭუმბურიძეც: „სიმბოლიზმის მამამთავარია ევროპაში უკვე სახელგანთქმული ბელგიის პოეტი და დრამატურგი მორის მეტერლინკი. რუსეთში განსაკუთრებულის ძლიერებით გამოხატა იგი ლეონიდ ანდრეევმა. ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობაში კი ეს როლი ჩვენს მხცოვან პოეტს ვაჟა-ფშაველასა ჰხედა და ქართული სიმბოლიზმიც აქედან იწყება". იქნება არც იმის გახსენება იყოს ზედმეტი, რომ ფრანგული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსმა ჟან მორეასიმ სიმბოლისტთა წინამორბედად უ. შექსპირი მიიჩნია. როგორც ჩანს, გაურკვევლობას და დაუზუსტებლობას ევროპული მასშტაბით ჰქონდა ადგილი, რაც შემთხვევითად არ უნდა მივიჩნიოთ.

გალაკტიონი საუბრობს ქართულ სინამდვილეში სიმბოლიზმის „პირველ საფეხურზე", „ერთ ხაზზე". მაშასადამე, ვერ ხედავს ამ მიმართულების მძლავრ ნაკადს და არც შეეძლო დაენახა, რადგან იგი იმხანად არ არსებობდა.

ესეც აძლევს უფლებას, ხმამაღლა განაცხადოს, რომ სამამულო მწერლობა ჯანსაღი ტენდენციებით არის გამსჭვალული. „გაიხსენეთ გრიშაშვილი, იასამანი, ქუჩიშვილი, აბაშელი

(რა თქმა უნდა, ნოე ჩხიკვაძე). ყველა ესენი სათითაოდ არც ერთი არ უახლოვდება უცხოეთის იმპრესიონიზმს. აბა მაჩვენეთ, ბატონებო, სად ან ვის უნახავს ქართველი მწერლის ხელში მალარმეს მიერ ბულონის ტყეში დახატული სურათი არავის და არც შეიძლება მოხდეს ასე როდისმე. ჩვენი სული იმდენად სინდისიერი და ზრდილობიანია".

გალაკტიონი ამით ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ქართველ პოეტთა ძირითადი ნაწილი, მთავარი ძალა მყარ და რეალურ ნიადაგზე დგას. ეს დასტურდება შემდეგი მსჯელობიდანაც: „შეიძლება ჩვენი ლიტერატურის სხვა დარგი უვარგისობდეს, როგორც მაგალითად ბელეტრისტიკა, მაგრამ პოეზია კი თავისი კალაპოტით მიდის იმთავიდან დაწყებული. მართალია რუსთაველები არ გვყვანან, მაგრამ გვყავს ვაჟა, დუტუ მეგრელი, ცახელი, ევდოშვილი, რუხაძე, შანშიაშვილი, სხვებიც. ყველა ესენი მოქმედებენ ისე, როგორც შეიძლება იმოქმედოს ჩვენში პოეტმა, ე.ი. როგორც გარემოებები უწყობენ ხელს".

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ პერიოდში არცთუ იშვიათად საუბრობდნენ ქართული მწერლობის დაცემაზე. და აი, გალაკტიონი ავითარებს ოპტიმისტურ თვალსაზრისს, რაც ახალგაზრდა შემოქმედის სწორ ინტუიციასა და დაკვირვებაზე მიგვანიშნებს.

„სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში“ რელიეფურად ამჟღავნებს ახალგაზრდა ავტორის ესთეტიკურ შეხედულებებს, ფილოსოფიურ კონცეფციას. ისიც აშკარაა, რომ გალაკტიონის ამ ნაშრომში სწორი და მცდარი დებულებების განფენასთან გვაქვს საქმე. მაშასადამე, გასარკვევია: 1) რომელია მთავარი და მეორეხარისხოვანი, 2) რით არის ისინი გამოწვეული და 3) რამდენად ერთგული დარჩა კრიტიკოსი თავისი ადრინდელი მრწამსისა.

გალაკტიონის მსჯელობის ძირითადი და არსებითი ნაწილი სწორია, მისაღებია. კრიტიკოსი გმობს სიმბოლიზმს, რადგან იგი ანტიდემოკრატიულ მიმდინარეობად მიაჩნია, დაცემულობისა და სამყაროს დემატერიალიზაციის გამოხატულებად.

გალაკტიონი ილიასა და აკაკის დამცველია. დიდმა სამოციანელებმა ახალი კალაპოტი გაუჭრეს პოეზიას, რეალიზმის პრიმატი აღიარეს და ლიტერატურაში უზარმაზარი ცვლილებები მოახდინეს. მათ ქართულ ლექსს სისადავე და მაქსიმალური სინათლე შესძინეს, რაც დემოკრატიული მოსაზრებით იყო ნაკარნახევი.

გალაკტიონი აღიარებს ამ მატერიალისტური თეზისის ცხოველმყოფელობას, მაგრამ თერგდალეულთა კონცეფციის გაზიარება სრულიადაც არ გულისხმობს სამოციანელთა პოეტიკის ბრმა დაცვას, მისადმი ორთოდოქსულ დამოკიდებულებას. თუმცა ეს მეორე მხარე სათანადო სიღრმითა და სისრულით ჯერ კიდევ არ აქვს გააზრებული.

მართალია გალაკტიონი, როცა სიმბოლიზმის არსს ესხმის თავს. მაგრამ ცდება, როცა სიმბოლისტთა მიერ გამოყენებულ ზოგიერთ მხატვრულ ხერხს იწუნებს, როცა, ვთქვათ, მაღალი რანგის მეტაფორული აზროვნებისადმი ალმაცერ დამოკიდებულებას იჩენს. თუმცა, საერთოდ არ უარყოფს, რომ სიმბოლისტებმა ლექსის ტექნიკის გაუმჯობესებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს.

მათ, მართლაც, თვალსაჩინოდ გაამდიდრეს პოეტური გამომსახველობითი საშუალებანი, უფრო ტევადი და ემოციური გახადეს ფრაზა, მეტაფორული აზროვნების წინ წაწევით ახალი სივრცეები მოიხილეს.

მაგრამ, გალაკტიონის გაგებით, სიმბოლიზმში ნეგატიური ჯაბნის პოზიტიურს, თანაც დიდად. ეს მიმდინარეობა რეაქციულია და ამიტომაც ქართულ სინამდვილეში მის გავრცელებას ვერ მივესალმებითო.

გალაკტიონის ნაშრომი გარკვეული წინააღმდეგობის შემცველია. ერთ შემთხვევაში სიმბოლიზმი მიჩნეულია სიმბოლოს მეოხებით ირაციონალური სამყაროს რელიგიურ-მისტიკური აღქმის ერთ-ერთ მთავარ გზად. მეორე შემთხვევაში სიმბოლიზმი სიმბოლოს ჩვეულებრივ, მხატვრული ასპექტით გამოყენებასთან არის გაიგივებული. ძირითადი მაინც პირველია. ფრანგულ-რუსული სიმბოლიზმის დახასიათებისას სწორედ ეს მართებული თვალსაზრისი მძლავრობს.

ხარვეზი რამდენიმე მიზეზით არის გაპირობებული. ნაშრომის ავტორი ახალგაზრდა კაცია... დაახლოებით წელიწადნახევრის წინ იგი სემინარიის VI კლასის მერხს უჯდა. ჯერ კიდევ ბევრი არ წაუკითხავს, ბევრი არ გაუაზრებია. არა და, ისე ამ ურთულესი მიმდინარეობის მრავალმხრივი შეცნობა ჭირს. გალაკტიონი ტრადიციის, კლასიკური მემკვიდრეობის უდიდეს გავლენას განიცდის და ესეც გარკვეულ როლს ასრულებს. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ 90-იანი წლების ქართული ლიტერატურული კრიტიკა მოცემულ საკითხებთან დაკავშირებით მოისუსტებს და მის შეცდომას გალაკტიონიც იმეორებს.

სიმბოლიზმისადმი საგანგებო ყურადღება არც შემთხვევითია და არც ეფემერული. როგორც ირკვევა, გალაკტიონი კვლავაც აგრძელებს მალარმეს, ვერლენის, ბალმონტისა თუ ბრიუსოვის შემოქმედების შესწავლას. ამ გზაზე სიფიცხეს თანდათანობით ენაცვლება დადინჯებული განსჯა, სიმბოლისტთა პოეზიის სიღრმისეული შრეების წვდომა. აქედან გამომდინარე, იგი მეტად საჭირო ლოგიკურ დასკვნებს აკეთებს, სიმბოლიზმის რაციონალური მარცვლისადმი მეტ ინტერესს იჩენს და აღმოჩენებს წარმატებითაც იყენებს საკუთარ შემოქმედებაში. ერთი სიტყვით, გალაკტიონმა გარკვეულად გადასინჯა ზოგიერთი თეზისი.

ნაშრომით ისიც ცნაურდება, რომ გალაკტიონი ფრანგულ ენაზე კითხულობს სიმბოლისტებს. ეს ახალგაზრდა პოეტის განსწავლულობაზე, განათლებაზეც მეტყველებს. მთავარი კი მაინც ის არის, რომ ამ შემთხვევაში გალაკტიონი სიმბოლისტური ლექსის ნიუანსების შეცნობას ეძალება, რასაც, ეჭვგარეშეა, თვალსაჩინო მნიშვნელობა ჰქონდა მგოსნის შემდგომი დაოსტატებისათვის.

„სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში" ახალგაზრდა გალაკტიონის დიაპაზონზე, კრიტიკულ აღღოსა და მშობლიური მწერლობის განვითარებისათვის გულმტკივნეულობაზე მეტყველებს.

წიგნიდან: „გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია", თბილისი, 1993.

გალაკტიონი

ჩვენ მას მსოფლიო მასშტაბის გენიოსს ვეძახით, მაგრამ მსოფლიო, სამწუხაროდ, არ იცნობს მის შემოქმედებას...

ამგვარი პოეზიის პწკარედებით თარგმნა უაზრობაა. უცხოელმა მთარგმნელებმა ზედმიწევნით კარგად უნდა იცოდეს ქართული ენა (და არა ისე, ჩვენმა ენამოჩლექილმა დასავლელმა სტუმრებმა რომ იციან), ზედმიწევნით კარგად უნდა იცნობდეს ქართულ ლიტერატურას, ჩვენს ისტორიას, კულტურას; და, რასაკვირველია, თვით გალაკტიონის შემოქმედება ზედმიწევნით უნდა ჰქონდეს შესწავლილი. თავისთავად იგულისხმება, რომ ის ნიჭიერი პოეტი ვერსიფიკატორიც უნდა იყოს. და თუ ყველაფერ ამასთან ერთად ის იღბლიანი კაციც აღმოჩნდება, იქნებ გამოუვიდეს გალაკტიონის რამდენიმე ლექსის კარგი თარგმანი. დიახ, იღბალიცაა საჭირო, რათა თარგმანში როგორმე გადასახლდეს ლექსის სული, რომელიც მით უფრო ძნელად მოსახელთებელია, რამდენადაც რთული ტექნიკითაა შესრულებული ნაწარმოები და რამდენადაც ღრმადაა მისი ავტორი მშობლიური ენის ნიაღში შეჭრილი. თორემ, აბა, როგორ გინდა, სხვა ენაზე ააყღერო „იით მოაიავებს", „ცაიერადი" ან „დოვინ-დოვენ-დოვლი", ანდა როგორ გინდა გადაიტანო სხვა ენაზე „ატმის ყვავილების" განუმეორებელი ეფონია და უცნაური კონსტრუქციით განლაგებული რითმები? ხოლო თუ ეს ყველაფერი უარყავი, რით უნდა შეავსო დანაკლისი? ე.წ. თავისუფალი თარგმანი ხომ საბოლოოდ მთარგმნელის საკუთრება უფროა, ამგვარი თარგმანი მკითხველს ბევრს ვერაფერს ეტყვის პოეტის სტილის თავისებურებებზე.

საუკეთესო, იდეალური ვარიანტი ის იქნება, თუ ოდესმე ქართული ენა ისე საყოველთაოდ გავრცელდება, როგორც დღეს, ვთქვათ, ინგლისურია. მაშინ მსოფლიო ორიგინალში წაიკითხავს გალაკტიონს და მოხდება კიდეც სასწაული – ზეახალი ვარსკვლავის წარმოშობა-აფეთქება მსოფლიო პოეზიაში. ამ ვარსკვლავს სახელად „გალაკტიონი" ერქმევა...

პირადად ჩემთვის ასეთი სასწაული მაშინ მოხდა, როცა „ლურჯა ცხენები" და „ეფემერა" წავიკითხე პირველად; სხვა ლექსებიც, რასაკვირველია; მაგრამ თუ გალაკტიონს ორ-წვერა იალბუზს შევადარებთ, ის „ორი წვერი" უთუოდ „ლურჯა ცხენები" და „ეფემერა" იქნება.

„ლურჯა ცხენებით" მან თავისი „მერანი" შექმნა; „მთაწმინდის მთვარით" კიდევ – თავისი „შემოღამება მთაწმინდაზედ" და აგრეთვე თავისი „განთიადი"... ასე რომ, ოცდასამი წლის ასაკში (1915 წ.) მან ბარათაშვილსა და აკაკის დაუმშვენა მხარი. ამ ორ პოეტთან მისი „ჯუფთობა" რომ მკითხველსაც ცხადად დაენახა და ელიარებინა, თემატურადაც აშკარა ანალოგიებს მიმართა, აღმოსავლელ პოეტთა დარად ერთსა და იმავე სიუჟეტებს თუ თემებს რომ ამუშავებდნენ და ასე ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს, თუ ვინ უფრო მაღალოსტატურად იტყოდა; „მთაწმინდის მთვარეში" აკაკი და ბარათაშვილი მოიხსენია კიდეც...

შემდეგ ზედიზედ, ფანტასტიური სისწრაფით დაახვავა შედევრები, ორივე ზემოხსენებულ წინამორბედს გადააჭარბა მათი რაოდენობით, სულმოუთქმელად და მძვინვარედ ქმნიდა, „ნადირობდა" მტაცებლური აზარტით შეპყრობილი: „მე უშიშარი ლომი, მოპოვებული მსხვერპლით"...

მაგრამ მას კიდევ რაღაც სხვა, განსაკუთრებული სურდა და ოცდაათი წლის ასაკში ეს „რაღაც სხვაც" მოიმოქმედა:

ჯეკ ლონდონს რომანში „მარტინ იდენი" ჰყავს ერთი პერსონაჟი, პოეტი ბრისენდენი (რომლის პროტოტიპი კალიფორნიელი პოეტი სტერლინგი ყოფილა). ეს კაცი წერს საოცარ, გენიალურ პოემას, რომელსაც „ეფემერა" ჰქვია; არ ვიცი, მსგავსი ნაწარმოები მართლა არსებობს ამერიკულ ლიტერატურაში? ალბათ არა (სტერლინგის შემოქმედება პირადად ჩემთვის სავსებით უცნობია. რამდენადაც ვიცი, ის არ უნდა მოიხსენიებოდეს უდიდეს ამერი-

კელ პოეტთა შორის). ალბათ, ჯეკ ლონდონის ფანტაზიის ნაყოფია ის „ეფემერა“, მაგრამ ათასი მადლობა ამერიკელ რომანისტს იმისთვის, რომ მისმა ფანტაზიამ რეალური ნაყოფი გამოიღო აქ, საქართველოში, და გალაკტიონს ბიძგი მისცა ისეთი ლექსების შესაქმნელად, რომლითაც პოეტმა, შეიძლება ითქვას, საკუთარ თავსაც გადააჭარბა: მან, ბარათაშვილისა და აკაკის მძლეველმა, მოინდომა გატოლებოდა იმ საკვირველ პოეტს – ბრისენდენსაც, წიგნის გმირს, ფანტასტიური შედევრის, „ეფემერას“ ავტორს... და „ეფემერა“ მართლაც, რეალურად დაიწერა, ფანტაზია სინამდვილედ იქცა! მართალია, ის პოემა არ არის, მხოლოდ მოზრდილი ლექსია, მაგრამ არათუ ლირიკული პოემის, არამედ რომანის შესაქმნელადაც კი იკმარებდა ამ ლექსში კონდენსირებული მხატვრული ინფორმაცია: „ეფემერა“ და სხვა არაერთი შედევრიც გალაკტიონისა იმ ჯუჯა ვარსკვლავებს გვაგონებენ, რომელშიც ნივთიერება ისეა შემჭიდროებული, რომ ამ ნივთიერების ერთი კუბური სანტიმეტრი მთელ ეშელონს აიწონის თურმე...

„ეფემერა“ თემატურად თითქოს „ლურჯა ცხენების“ ერთგვარი დუბლია; ამ ლექსის ცენტრალურ მხატვრულ სახედ კვლავ უსასრულობაში მქროლავი ლურჯა ცხენები გვევლინება. მეტრი და რიტმიც იგივეა, მხოლოდ „ეფემერაში“ შიდა რითმები აღარ გვხვდება „ლურჯა ცხენებისგან“ განსხვავებით... ზემოთ ვთქვი, ამ ლექსით ავტორმა თავის თავსაც გადააჭარბა-მეთქი: მართლაც, მან თითქოს ახალი „ლურჯა ცხენები“ შექმნა, მოცულობით თითქმის ორჯერ უფრო დიდი, ამასთან, გარკვეული თვალსაზრისით, უფრო გლობალურიც კი: ეს იმიტომ, რომ თუ „ლურჯა ცხენებში“ მხოლოდ მეტაფიზიკური რეალობა, მიღმა სამყარო („სამუდამო მხარე“) არის ნაჩვენები, „ეფემერა“ ერთდროულად მოიცავს ხილულ და უხილავ სამყაროს, მიწიერს და ზეციურს; „ეფემერა“ ჭეშმარიტად კოსმიური ქმნილებაა, ფიზიკური და მეტაფიზიკური კოსმოსი ერთდროულადაა მასში დატეული; ამავე დროს ეს ლექსი ერთგვარად „ლურჯა ცხენების“ ინტერპრეტაცია თუ კომენტარიც გახლავთ; როცა პოეტი ამბობს – „ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები, / რომ მარად იმარჯვებენ იდუმალი მშვენებით, / ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები, / ცხენთა შეჯიბრებაზე ისევ ლურჯა ცხენები“, აქ იგი მხატვრულად აფიქსირებს ამ ლექსის – „ლურჯა ცხენების“ (და, საერთოდ, თავისი შემოქმედების) წარმატებას, ტრიუმფალურ სვლას ქართულ პოეზიაში და თავის თანამედროვე პოეტთა დამოკიდებულებას ამ ლექსისადმი (საერთოდ, თავისი შემოქმედებისადმი). „ვწუხვარ, ერთადერთი ვარო,“ – სწორედ ამ პოეტების გასაგონად ამბობს, რადგან არაერთი მათგანი ცდილობდა მისთვის მეტოქეობა გაეწია: პაოლო იაშვილმა ამ მიზნით „წითელი ხარი“ აირჩია „გამწევ ძალად“, ტიციან ტაბიძემ – „ცხენი ანგელოსით“, ალიო მირცხულავამ – „ელვის რაშები“, ხოლო ტერენტი გრანელმა რამდენიმე ლექსი შექმნა „ლურჯა ცხენების“ მსგავსი მეტრითა და რიტმით, და ზოგ მათგანში რითმების განლაგებაც ანალოგიურია (aaabcccb). ერთი სიტყვით, პოეტებს მეტისმეტად ყელზე დაადგათ ეს არაქეყნიური ქმნილება „ლურჯა ცხენები“, რომლითაც ახალგაზრდა გენიოსი კადნიერად და დამაჯერებლად დადგა „მერანის“ ავტორის გვერდით. პოეტთა ცნობიერებაში ერთგვარი „გალაკტიონის კომპლექსი“ გაჩნდა და ყველა თავისებურად, შეძლებისდაგვარად ებრძოდა ამ კომპლექსს; რა ექნათ, გიგანტის ჩრდილში ქმნიდნენ თავიანთ პოეზიას და თავის გასამხნევებლად ხშირად უხდებოდათ ილუზიებით, თვითშთაგონებით თავის მოტყუება. ისინი სულის კუნჭულებში მიმალული შიშის გასაქარწყლებლად „ხმას იბოხებდნენ“, „ფეხის ცერებზე იწევდნენ“... გალაკტიონი გრძნობდა, რომ არა მხოლოდ გატოლებას ცდილობდა მასთან, არამედ ჯობნის პრეტენზიასაც კი საკმაოდ აშკარად ამხელდნენ; და მანაც, ბრძოლის ჟინითა და ხალისით აღსავსე, ძალამოჭარბებული დარტყმით უპასუხა: ჯეკ ლონდონის რომანიდან მიღებული შემოქმედებითი იმპულსი კიდევ უფრო გააძლიერა „ქვეშევრდომების“ სითამამით გაღიზიანებული „მეფის“, „ლომის“ მრისხანებამ: და მან ისეთი ძალით დაიქუხა, არა მარტო სხვათა ხმები დაფარა, არამედ თავის ადრინდელ დანაქუხარსაც კი გადაამეტა...

„ეფემერა“ ზეკაცის ავტოპორტრეტია, ზეკაცის ავტობიოგრაფია, ავტოჰიმნი... ეს არის ფორმის უზადო კრისტალში დატყვევებული აბსოლუტის გამონათება; ადამიანის ხელს ასეთი სასწაულის მოხდენა თუ შექმნა არ ძალუძს, ასეთი კოსმიური სრულქმნა, ასე უსაზღვრო სივრცის დაუფლება ღვთის ხელის ჩაურევლად არ ხდება; „ეფემერას“ წერისას მისთვის კიდით კიდემდე ცა იყო გადახსნილი, მისი არსება მთლიანად ზეცნობიერებით იყო მოცული და თავს უძლეველ ღმერთად გრძნობდა... ადრინდელ ლექსშიც ხომ ამბობს: „ეხლა ყველაფერს, ყველაფერს ვქმნი ახალი ღმერთი!“

... ზოგჯერ ლამის „შემეცოდოს“ ამაოების უაზრო ორომტრიალში ბმული ბრმა და ყრუ მსოფლიო, რომელსაც ჯერ კიდევ არ მისწვდენია ამ „ახალი დროის დიდი მესიის“ მრისხანე მოწოდება: „წყნარად, მსოფლიო! წინ, მსოფლიო! მსოფლიო, ჩუმად!“

მაგრამ, რას იზამ, ჯერ არავინ გამოჩენილა ისეთი, გალაკტიონის ქართულ ხმას კაცობრიობის ყურთასმენამდე მისთვის უფრო ხელმისაწვდომი ენის მეშვეობით რომ მიეტანდა; საერთოდაც, ქართული ფენომენის, ქართული სულიერების სათანადო შეუცნობლობა ხარვეზია, ნაკლია კულტურული მსოფლიოსი, მრავალ სხვა ფაქტორთან ერთად ესეც საგრძნობლად განაპირობებს საყოველთაო სულიერ კრიზისს... მთა არ მიდის მუჰამედთან და ჯერჯერობით ვერც მუჰამედმა მოიცალა მთასთან მისასვლელად...

სავსებით სამართლიანად განაცხადა კონსტანტინე გამსახურდიამ, რომ „საქართველო მუდამ იამაყებს სამი დიდი გენიოსით“ (რუსთაველი, ვაჟა, გალაკტიონი); იგი სხვებსაც ხედავდა და აფასებდა, რასაკვირველია, მაგრამ ეს სამი პოეტი მართლაც განსაკუთრებული გლობალურობით, მრავალწახნაგოვნებით, უნივერსალიზმითაა გამორჩეული. ალბათ მსოფლიოში ძნელად მოიძებნება ლირიკოსი პოეტი, რომელსაც გალაკტიონივით სრულად მოეცვას ყოფიერების თითქმის ყველა სფერო. იგივე კონსტანტინე გამსახურდია: „გალაკტიონმა გადააჭარბა თავის მასწავლებლებს. მე ვიტყოდი – შორს გადააჭარბა“. გულისხმობდა ედგარ პოს და ფრანგ სიმბოლისტებს; მართლაც ისინი გალაკტიონთან შედარებით უფრო ცალმხრივნი, „ვიწროდ სპეციალიზებულნი“ ჩანან: ედგარ პო სულ რაღაც ოთხი პოეტური შედევრითაა ცნობილი, ბოდლერსა და ერედიას თითო პოეტური ციკლი დარჩათ, მცირე მოცულობისაა მალარმეს შემოქმედებაც, მგონი არც ვერლენი იყო დიდად პროდუქტიული, ხოლო რემბომ ცხრამეტი წლისამ დაანება თავი პოეტობას და ლიტერატურაში მარადიულ ჭაბუკად, „ბავშვ შეესპირად“ დარჩა (ასე უწოდეს)... არ იყო ამ პოეტთა შემოქმედებითი თემატიკა ფართო და ყოვლისმომცველი; ზოგ ამათგანს ჩინებული პროზაც აქვს, მაგრამ აქაც ვიწრო თემატიკით არიან შემოფარგლულნი; ფრანგ პოეტებს თითქოს შეთანხმებულად ჰქონდათ დანაწილებული თავ-თავიანთი „ლიტერატურული უბნები“ და ცდილობდნენ ამ ურთიერთგამიჯვნით, რაც შეიძლება, უფრო ორიგინალურნი, თვითმყოფადნი გამოჩენილიყვნენ. გალაკტიონს ამის საჭიროება არ ჰქონია (ქართული ლიტერატურა არ არის ფრანგულივით მკაცრად დიფერენცირებული სტილებად და მიმდინარეობებად), იგი დაურიდებლად იჭრებოდა „სხვის ტერიტორიაზეც“, დესპოტურად თავის ჩრდილში იქცევდა თანამედროვეობასაც და ზოგჯერ წინაპრებსაც. იგი თავის თანამედროვე პოეტს ტომას ელიოტს ან მხატვარ პაბლო პიკასოს უფრო ჰგავს მხატვრული სამყაროს უჩვეულო მრავალპოლუსიანობით, პალიტრის სიმდიდრით. მისი პოეზიის არმცოდნე მკითხველს რომ წააკითხო, ერთი მხრივ, ბრილიანტივით უზადოდ მოწახნაგებული „ლურჯა ცხენები“ და, მეორე მხრივ, დეპეშური სტილით დაწერილი მღვრიე და ქაოტური „ჯონ რიდი“, ალბათ ძნელად დაიჯერებს, რომ მათი ავტორი ერთი და იგივე კაცია. ან რა აქვთ საერთო, მაგალითად, გაურანდავ, თხრობითი კილოთი დაწერილ გულუბრყვილო შედევრს „მესაფლავეს“ და უკიდურესად ვირტუოზული, რაფინირებული ტექნიკით გამორჩეულ, მისტიკურ „დომინოს“? ალბათ მხოლოდ სიკვდილის მოტივი, მაგრამ რაოდენ სხვადასხვა რაკურსით დანახული! რითი ჰგვანან ერთმანეთს პათეტიკური, მართლაც ტაძარივით მონუმენტური „ნიკორწმინდა“ და გულისმომწყვლელად სევდიანი, მინორული „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“? სად საახალწლო „ეფემერას“ არისტოკრატიულ-თეატრალუ-

რი ატმოსფერო („მუსიკა, ღვინო და ყვავილები“) და სად „სასიმინდე ნახე, როგორ მოხრილა, ძლივს იკავებს ჩამომპალი მორები, ტაროებიც როგორ მიყრილ-მოყრილან, რა სიშმაგით ღრიალებენ ღორები“!

გალაკტიონი (ვაჟას მსგავსად) იმდენად ხელხვაიანი პოეტია, რომ არაერთი შედევრი მისი შემოქმედებიდან მიჩქმალულია, ჩრდილში დგას, მკითხველის ყურადღების მიღმაა დარჩენილი. ამის მიზეზი ის გარემოებაცაა, რომ ჩვენში ერთი უცნაური ტენდენცია არსებობს: მწერლის ნაწარმოების ერთი ნაწილი იმდენად პოპულარული ხდება, რომ კრიტიკოს-მკვლევრებიცა და მკითხველებიც მიესევიან მას და აღარ სურთ ამავე ავტორის სხვა, იქნებ უფრო მნიშვნელოვანი ქმნილებების დანახვა. ეს არის აშკარა გამოვლინება სულიერი სიზარმაცისა და, თუ გნებავთ, საკუთარი, დამოუკიდებელი გემოვნების უქონლობისაც: უმეტესობა ამჯობინებს, ბრმად მიენდოს ავტორიტეტთა გემოვნებას და მხოლოდ ის მოიწონოს, რაც ავტორიტეტებს მოსწონთ, ან უბრალოდ, ინერციას მიჰყვება: ყველას პირზე აკერია: „მესაფლავე“, „მერი“, „გურიის მთები“, „წყალტუბოდან ქუთაისში“, „რაც უფრო შორს ხარ“, „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“, „დროშები ჩქარა“, „უსიყვარულოდ“... ამ ლექსებს, რასაკვირველია, დამსახურებულად აქვთ მოპოვებული მკითხველთა სიყვარული და პოპულარობა, მაგრამ ალბათ ბევრს გაუკვირდება თუ ვიტყვი, რომ ნაკლებგახმაურებული მონუმენტური ფორმის ლექსი „გრიგალი“ (1923 წ.) მნიშვნელოვნად უფრო მაღლა დგას ზემოჩამოთვლილ ნაწარმოებებზე მხატვრული დონითაც და ფილოსოფიური სიღრმითაც, ოღონდ მას აკლია ამ ლექსებისათვის ნიშანდობლივი ინტიმი, „დემოკრატიული“ უშუალობა; მისი ზემოქმედება არა იმდენად მკითხველის გულისკენ, არამედ შეგრძნებებისკენ არის მიმართული. პიროვნულ, კონკრეტულ ემოციებსა თუ გრძნობებს კი არ აღგვიძრავს, არამედ ირაციონალურ სტიქიას აღვიძებს ჩვენს არსებაში. საკმაოდ ბევრი რამ წამიკითხავს გალაკტიონის შემოქმედებაზე, მაგრამ არსად წაწყდომივარ ამ საოცარი ლექსის შეფასებას. არადა, ჩემი ფიქრით, გალაკტიონს მის მეტი რომ არაფერი დაეწერა, მაინც გენიოს პოეტად დარჩებოდა ქართულ ლიტერატურაში. მაშინ „გრიგალს“ ძალაუნებურად ყველა შეაშჩნევდა და იმის აღიარებაც უთუოდ მოუწევდათ, რომ ეს ლექსი ქართული ლირიკის ნებისმიერ აღიარებულ შედევრს დაუმშვენებს მხარს. პოეტი აქ პირდაპირ სასწაულს ახდენს – ქარს ხატავს, ქარის ხმას გასმენინებს, ჯადოქარივით აცოცხლებს ქარის სტიქიას; რეფრენის – „გრიალებს ქარი“ – მრავალგზის განმეორებით იქმნება მონოტონური, დაჟინებული და მძლავრი რიტმი; შემდეგ მოდის ურეფრენო სტრიქონები, რაც იმის შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ ქარიშხალმა ოდნავ შეისვენა, ნაკლები ძალით უბერავს. შემდეგ ისევ ჩნდება რეფრენი, ასევ ქრება და ისევ ჩნდება. სამგზის მეორდება ასე, რაც სტიქიის ფიზიკურ რიტმს, ქარის ქროლვის შენელება-გამძაფრებას შეგვაგრძნობინებს. აქვე იხატება აბობოქრებული ზღვა და ღრუბლებში ჩამავალი მზეც, ზღვისპირას მომლოდინე მომღერალი ქალებიცა და ნაპირისაკენ მომავალი გემებიც: განსაცვიფრებელი, ფანტასტიური ფერწერა და მუსიკაა ურთიერთს შერწყმული ამ ლექსში. და, რაც მთავარია, აქ ვიზუალურ-აკუსტიკური სიცხადით არის დახატული სიმბოლური სურათი მღვრიე, შფოთიანი ეპოქისა, სადაც კინოკადრებივით გაიელვებს ჩვენს თვალწინ რევოლუცია და მშვიდობა, სოფლის უდაბურება, მარტოობის სევდა, სიყვარულის წყურვილი, საბრძოლო შემართება, ფიქრი ამაოებაზე, ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური ჭვრეტა სამყაროსი, დეკადენსი, ეროტიკა, ექსტაზი, მისტიციზმი... ძნელია ასე გაკვრით და სახელდახელოდ შეძლო ამომწურავი განმარტება ამ რთული ნაწარმოებისა, იგი საგანგებო, ვრცელ გამოკვლევას მოითხოვს. საჭიროა სტრიქონ-სტრიქონ გაანალიზება მისი კომპოზიციური სტრუქტურისა, სიღრმისეული შრეების გაშიფვრა. აქ არის ექსპრესიონისტული და იმპრესიონისტული ფერწერის პრინციპების შერწყმა-შეთავსება მუსიკალური სონატის სტრუქტურასთან და ამ უჩვეულო ფორმაში იკითხება ღრმად ფილოსოფიური შინაარსი, შეიგრძნობა მისტიკური, სიმბოლური რეალობის სუნთქვა, ეპოქალური სული მარადიულს ერწყმის...

მრავალი სხვა ლექსიც გალაკტიონისა ნაკლებად შემჩნეული და შესწავლილია სადღეისოდ: მეტ ყურადღებას მოითხოვს კრიტიკოს მკვლევართაგან არაერთი ისეთი ნაწარმოები, რომელთაც მკითხველი უბრალოდ ვერ აგნებს (და არც ეძებს) ლექსთა უსიერ ტევრში. გალაკტიონს ორასზე მეტი შედევრი აქვს შექმნილი და ამ ორასიდან ნახევარიც არ არის სათანადოდ გაანალიზებული და შეფასებული... გალაკტიონის შემოქმედება ოკეანესავით ვრცელია და მისი მთლიანობაში აღქმა ძალიან ჭირს. ხშირად ჩვენ ამ შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტებს ისე ვუპირისპირებთ ერთმანეთს, თითქოს რამდენიმე სხვადასხვა პოეტზე გვქონდეს საუბარი. შეიძლება ერთმანეთს შეაჯიბრო რომანტიკოსი გალაკტიონი, კლასიცისტი გალაკტიონი, სიმბოლისტი გალაკტიონი, რეალისტი გალაკტიონი... ის კი არა, გენიალური გალაკტიონისა და „უნიჭო" გალაკტიონის ურთიერთდაპირისპირებაც შეიძლება...

ზედმეტად გაფუფუნებულ-განებივრებულნი ვართ ჩვენ გალაკტიონის პოეზიით: ზედმეტმა ფუფუნებამ კი ჟამიდან ჟამზე მოყირჭებაც იცის და ამიტომ დიდად გასაკვირი არაა, თუ მისდამი კრიტიკული თუ სკეპტიკური დამოკიდებულება, დაპირისპირებისა და ერთგვარი უარყოფის ქვეცნობიერი მოთხოვნილებაც იჩენს თავს ცალკეულ შემთხვევებში: ზოგს არ მოსწონს მისი უკიდურესად რაფინირებული სალექსო ტექნიკა (შდრ.: პოლ ვალერის ლექსებს „აუტანელი ელვარება" ახლავსო, უთქვამთ), ზოგი კომუნისტებისადმი იძულებით გაღებულ ხარკს არ პატიობს პოეტს, ზოგი კიდევ მის ფანტასტიკურ ნაყოფიერებას უყურებს ეჭვის თვალით; ზოგს ისიც კი ეჩვენება, რომ გალაკტიონის პოეზია შინაარსით საინტერესო და ღრმა არ არის და მხოლოდ ფორმითაა დიდებული (არა „რა", არამედ „როგორ"), ზოგი „ცალმხრივ გენიოსად" თვლის მას (ალბათ იმიტომ, რომ მხოლოდ ლირიკის ჟანრში ისახელა თავი)...

ჩნდება აგრეთვე გაუცნობიერებელი მოთხოვნილება, გადაისინჯოს მისი „ერთადერთობის" საკითხიც, რადგან „ერთადერთს" დამთრგუნველი მიუწვდომლობის იერი დაჰკრავს... და ირჩევენ მასთან დასაჭიდებელ „ყოჩებს", უფრო სწორად, „განტევების ვაცებს": ზოგი ცდილობს გიორგი ლეონიძე გაუტოლოს მას, ზოგი საამისოდ ტიციან ტაბიძეს ირჩევს, ზოგიც – ტერენტი გრანელს; ამ ბოლო ხანებში აღმოჩენილი ნიკო სამადაშვილის უჩვეულო ტალანტიც გახდა ღირსი ამ პატივისა; მართლაცდა, როცა ისეთ პოეტურ მარგალიტებს წააწყდები, როგორიცაა „ხატი იყავ, ვეფხვი დაქალებული", „ხარ დანგრეული შენ მოდი-ნახე, ფეხმოტეხილი შენ ხარ ღრუბელი", „გაზაფხულის საღამოა მშვიდი, ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი", „ძირს წმინდა ნინოს ნაფეხურები ჰგავდნენ სისხამზე დაკრეფილ იებს" – აღფრთოვანებული რჩები და ნამოიძახებ: რა გენიალურია! მითუმეტეს, რომ ამგვარი ბრწყინვალე სტრიქონები იშვიათობა როდია ზემოჩამოთვლილ პოეტთა შემოქმედებაში, მათ არაერთი ჭეშმარიტი შედევრით გაამდიდრეს ქართული პოეზია. და როცა მკითხველი დროებით უკუქცეულია გალაკტიონის პოეზიის დამაბრმავებელი, შემაწუხებელი გამოსხივებისგან და სურს გადაიჩრდილოს (მზისთვის ხანგრძლივად თვალის გასწორება ძნელია!), შესაძლოა სხვა პოეტურმა სამყარომ იმდენად მიიზიდოს მისი თვალი და გულისყური, იმდენად მოიხიბლოს, რომ სხვა პოეტიც მიიჩნიოს ამ „ერთადერთის" კვარცხლბეკზე შედგომის ღირსად...

იქნებ მეც მყავდეს ჩემი კანდიდატი, ჩემი ფალავანი, რომლისთვისაც, მგონია, სხვაზე უპრიანია ის უმაღლესი კვარცხლბეკი, მაგრამ თუ ოდესმე დავასახელებ მას, ვეცდები მაქსიმალურად მიუკერძოებელი ვიყო და ის ვთქვა, რასაც მომავალი იტყვის, ისტორია დაადასტურებს. ნათქვამს მაშინ ექნება ფასი, თუ მას საფუძვლიანი მსჯელობით გავამაგრებ და არა მხოლოდ შიშველი ემოციებით.

გალაკტიონი კი, ცოტა სხვაგვარი გაგებით, მუდამ ერთადერთი იქნება, გინდ რუსთაველსა და ვაჟას შევადაროთ, გინდ დანტესა და ელიოტს...

ჟურნ. „განთიადი", 1993, №3-4.

გალაკტიონი და გოეთე

გალაკტიონი ნაკლებად ჰგავს იმ პოეტებსა და მწერლებს, სხვა შემოქმედთა სახელებს შემთხვევით, სხვათაშორის, „კეთილხმოვანებისათვის" და თავისებურ „სამკაულად" რომ იმოწმებენ და უხმობენ. მის ლექსებში თითქმის ყველა საკუთარ სახელს, უცხოური იქნება იგი თუ შინაური, თითქმის ყოველთვის გარკვეული ღრმა და მრავალმნიშვნელოვანი ემოციურ-აზრობრივი დატვირთვა ახლავს თან, თითქმის ყოველი საკუთარი სახელი ზის ხოლმე ბუნებრივ და სპეციფიკურ ემოციურ-აზრობრივ კონტექსტში.

გალაკტიონი ერთ-ერთი უგანათლებულესი ქართველი პოეტია, რომელიც თავის ერუდიციასა და ნაკითხობას არასოდეს საკეკლუცოდ და ნარცისული მიზნებისათვის არ იყენებს. მისი ლიტერატურული რემინისცენციები და ალუზიები თითქმის ყოველთვის ორგანულადაა „ჩაწერილი" ლექსების ძირითად ტექსტში და თითქმის არსად „უცხო სხეულის" შთაბეჭდილებას არ ახდენს.

მსოფლიო ლიტერატურა და უცხოელი ავტორები გალაკტიონის შემოქმედებაში – მე ვფიქრობ, ეს თემა ჯერ კიდევ არ არის პოეტის ლირიკის ადეკვატურად, მის კონგენიალურად დამუშავებული და ჯერ კიდევ ელის საგანგებო მკვლევარს.

ამ თემას უამრავი წახნაგი აქვს და ერთ-ერთი წახნაგია: გალაკტიონი და გოეთე, ანუ გალაკტიონის მიმართება გოეთესადმი, ხოლო თვითონ ამ წახნაგს ძირითადად ორი ასპექტი აქვს: 1. გალაკტიონის შეღწევა გოეთეს პოეტურ სამყაროში თარგმანების მეშვეობით და 2. გოეთეს დამოწმებანი ესეისტურ ჩანაწერებში რომელიმე იდეის გასამაგრებლად თუ საილუსტრაციოდ და ლირიკულ ტექსტებში რომელიმე ემოციის თუ განწყობილების გასაძლიერებლად.

ცხადია, გოეთე ისე ხშირად არ გვხვდება გალაკტიონის შემოქმედებაში, მის პოეზიასა და ნააზრევში, როგორც, მაგალითად, ფრანგი სიმბოლისტები ან პარნასელები.

ამთავითვე მინდა აღვნიშნო: მე, სამწუხაროდ, არ ვმჯდარვარ გალაკტიონის არქივში, რომელიც დაცულია საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმში. ასე რომ, ბევრ შემთხვევაში მე ხელი არ მიმიწვდებოდა უშუალოდ პირველწყაროებზე. მე მთლიანად ვეყრდნობი ცნობილი პოეტის, გალაკტიონის ბიოგრაფისა და გალაკტიონის მცოდნის ბატონ ვახტანგ ჯავახაძის ზეპირ კონსულტაციებს, მის მიერ მოწოდებულ მასალასა და მის შესანიშნავ ორიგინალურ წიგნს – „უცნობი", რისთვისაც მას უღრმეს მადლობას ვწირავ.

ცხადია, გალაკტიონს არა აქვს მწყობრი კონცეფცია გოეთეს შესახებ, მას აქვს ცალკეული ფრაგმენტული გამონათქვამები, შენიშვნები გალაკტიონისეული ლირიკული ინტონაციით გამოხატული და გოეთეს დამოწმებანი – გალაკტიონს არც შეიძლება ჰქონდეს გოეთესადმი თავისთავადი, უშუალო ინტერესი, მას გოეთე ჭირდება თავისი პოეტურ-მხატვრული მიზნებისათვის. ისევე როგორც ბოდლერი თუ ვერლენი, გოეთეც გალაკტიონის ლექსების, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ემოციურ-განწყობილებითი ატმოსფეროს შესაქმნელადაა მოწოდებული.

როგორც ცნობილია, გალაკტიონი 1935 წლის ივნისში იყო პარიზში მწერალთა პირველ საერთაშორისო ანტიფაშისტურ კონგრესზე, სადაც მოხსენებითაც გამოვიდა (საინტერესოა, რომ ამ კონგრესზე დელეგატებად ყოფილან და გალაკტიონს უნახავს სხვა მწერლებთან ერთად ჰაინრიჰ მანი, ლიონ ფოიჰტვანგერი, ანდრე ჟიდი, ანდრე მალრო, ბრეჰტი, ოლდოუს ჰაქსლი, ერნსტ ტოლერი, რობერტ მუზილი, ალფრედ დიობლინი, პასტერნაკი, ალფრედ კერი, ლუი არაგონი, პოლ ელუარი, მაქს ბროდი და სხვები (ეს ის ბროდია, რომელმაც კაცობრიობას გადაურჩინა კაფკას ნაწარმოებთა უმრავლესობა).

პარიზში ჩასელისას და უკან გამობრუნებისას გალაკტიონს ბერლინზე გაუვლია, ცოტა ხანს შეჩერებულა კიდეც ბერლინში, საინტერესოა, რომ გერმანიაში ამ დროს ნაცისტები არიან მოსულნი ხელისუფლების სათავეში და მათ მაინც დაუბრკოლებლად გაუტარებიათ ანტიფაშისტურ კონგრესზე მიმავალი მწერალი, როგორც ჩანს, ნაცისტები ორ წელიწადში ჯერ კიდევ არ იყვნენ ძალიან „მომაგრებულნი“ და ამის გარდა, ალბათ, ჯერ კიდევ უწევდნენ ანგარიშს საზღვარგარეთის აზრს. საზღვარგარეთაც ჯერ ყველა არ იყო გარკვეული ნაციზმის, ნაცისტური „რევოლუციის“ ჭეშმარიტ არსში. საკმაოდ ბევრს ჰქონდა ჯერ კიდევ ილუზია „ბებერი“ ევროპის „გამაახალგაზრდაევებელ“, „გამაჯანსაღებელ“ მოძრაობაზე.

1935 წელს ივნისში (ზუსტი რიცხვი დაუდგენელია) გალაკტიონს ბერლინში იქითობას დაუწერია ლექსი: „სადღაც კი...", რომელიც გოეთეს ცნობილი ლექსის „მინიონის“ რემინისცენციებისა და თვითონ ლექსის ციტირებისაგან შედგება; უფრო ზუსტად, გოეთეს ლექსი „მინიონი", რომელიც „ვილჰელმ მაისტერში", ხოლო შემდეგ ცალკე, დამოუკიდებელ ლექსადაც გვხვდება, ქართულად უთარგმნია გალაკტიონს და თავის ლექსში ჩაურთავს. თარგმანი ლექსიკური თვალსაზრისით ზუსტი არ არის, მაგრამ, ჩემი დაკვირვებით, საკმაოდ ადეკვატურად გადმოსცემს ორიგინალის განწყობილებასა და ლირიკულ ინტონაციას. აი, ეს ლექსიც:

სადღაც კი...

სადღაც კი ჰყვავის ბროწეული,
ნუში და ვაშლი,
და პოეზიის არ იქნება
გადავიწყება.
თუ მომეძალა მწუხარება –
გიოტეს გავშლი,
იქ მშვენიერი ერთი ლექსი
ასე იწყება:
„შენ იცი მხარე, სად იზრდება
დაფნა და ტვია,
ღრმაა და სუფთა ლაჟვარდები
ცათა კამარის,
სადაც ლიმონსა და ფორთოხალს,
ოქრო ატყვია,
ხშირ სიმწვანის ქვეშ მხურვალება
უცხო რამ არის,
„იცი ეს მხარე? ო, ძვირფასო,
იქ, იქ ნეტავი
გადაგვაფრინა, შევაფაროთ
მე და შენ თავი,
„იცი მწვერვალი, სად ბილიკით
ცხენი ეშვება
და სად კლდეების ბურუსებში
დაეხეტება,
სად მთათა მოდგმა დასადგურდა,
გარდაქეშანი.
სად წყალვარდნილის და ზვავის ხმა
ხევებს ედება?

„იცი შენ ის გზა? იქ ჩვენი გზაც
ჭაობთა ზემო
გაკვალულია, იქ წავიდეთ,
მფლობელო ჩემო,
„შენ იცი სახლი მარმარილოს
სვეტებით თლილით.
ბრწყინავს დარბაზი და გუმბათი
მაღალ სხივითა.
გჭვრეტენ ქანდაკნი მწუხარებით
სავსე დუმილით,
საბრალო ბავშვო, რა გაწუხებს,
რა მოგივიდა?
„იცი ის სახლი? რა ტკბილია
ის სამფლობელო...
იქითკენ, ჩქარა, იქ წავიდეთ,
ჩემო მშობელო!

1935 წ. ბერლინი

ლექსი მოთავსებულია გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა აკადემიური 12 ტომიანი გამოცემის IV ტომში, გვ. 50-51.

როგორც ხედავთ, გალაკტიონის თარგმანი თავისი ლექსიკით, პოეტური ხატებით საკმაოდ დაშორებულია დედანს, ის უფრო თავისუფალ თარგმანს წარმოადგენს, მაგრამ, ვიმეორებ, თავისი ლირიკულ-მხატვრული სუბსტანციით ის ორიგინალის ნათესაური მეჩვენება.

უაღრესად საინტერესოა გალაკტიონის მუშაობის პროცესი გოეთეს მეორე ლექსის თარგმანზე. ეს არის გოეთეს ცნობილი მოკლე ლექსი – „ყარიბის ღამის სიმღერა" („Wanderers Nachtlied" – Uber allen Gipfeln...") ამ ერთ ლექსზე მთელი წიგნიც კია დაწერილი და საერთოდ მასზე დიდძალი კრიტიკული ლიტერატურა არსებობს, ერთი სიტყვით, ეს არის მსოფლიო ლირიკული პოეზიის ერთ-ერთი შედევრი.

ეს ლექსი გალაკტიონს 1950 წელს უთარგმნია, ვახტანგ ჯავახაძეს თავის წიგნში – „უცნობი" აღწერილი აქვს თარგმანზე მუშაობის ეს პროცესი.

გალაკტიონს ჩამოუწერია რიგრიგობით სტრიქონ-სტრიქონ დედნის ტაეპები გერმანულად (გერმანული ასოებითვე), ქვემოთ რუსული ასოებით იგივე, ხოლო მესამე სტრიქონში რუსული სიტყვა-სიტყვით თარგმანი. სულ ბოლოს დედნის გერმანული სიტყვები ქართული ასოებით:

Uber allen Gipfeln
Убер аллен гипфелн
Над всеми вершинами
ist ruh
ист руу
есть покой
In allen Wipfeln
Ин аллен випфелн
Во всех вершинах
Spurest du
шпурест ду
чуешь ты
Kaum einen Hauch

Каум ейнен хаух
Нет дуновения
Die Vogelein schweigen im walde
Ди фогелейн швейген им вальде
Птички молчат в лесу
Warte nur, balde
Варте нур, балде
Погоди только, скоро
Ruhest du auch
Руест ду аух.
отдохнешь ты тоже.
იბერ ალლენ გიპფელნ
ისტ რუუ!
ინ ალლენ ვიჰფელნ
შპღურესტ დუ
კაუმ ეინენ ხაუხ,
დი ფდოგელეინ შვეიგენ ვალდე,
ვარტე ნურ, ბალდე
რუჰესტ დუ აუხ.

ჩვენ არ ვიცით, ვინ ეხმარებოდა გალაკტიონს დედნის რუსულ და ქართულ ტრანსკრიბირებაში, მაგრამ ვხვდებით ლაფსუსებს: მაგალითად, Убер, შეიძლებოდა რუსული ასოებით უკეთ ტრანსკრიბირება Юбер, ანდა шпурест, შეიძლებოდა шпюрест შემდეგ, რატომ ейнен და არა айнен, არა швейген, არამედ швайген და ა.შ. ამის გარდა ლაფსუსებია რუსულ თარგმანშიც. მაგ., უნდა იყოს არა во всех вершинах, არამედ во всех макушках деревьев. ლაფსუსია ქართულ ტრანსკრიფციაშიც: დი ფიოგელეინ შვეიგენ ვალდე, გამოტოვებულია არტიკლთან შერწყმული წინდებული იმ; რუჰესტ დუ აუხ, აქ „ჰ" არ იკითხება, უნდა იყოს: რუესტ დუ აუხ. რატომ „იბერ" და არა დუბერ"?!

საბოლოოდ თარგმანს ასეთი სახე მიუღია:

3. გიოტედან

მგზავრის სიმღერა

სიმშვიდეში თვლემს
მწვერვალები მთის,
ქარი არა სცემს,
ფოთოლი არ თრთის.
მოსვენების ჟამს
მისცემია ტყეც.
მოითმინე წამს,
მოისვენებ შენც.
(ტ. VII. გვ. 195)

საარქივო მასალებში ასეთ ვარიანტებსაც ვხვდებით:

დაიცა ერთ წამს,
მოისვენებ შენც.
დაისვენებ შენც.

აცა ცოტა ხანს,
დაიძინებ შენც.
მოსვენების ჟამს
მისცემია ტყეც,
მოითმინე წამს,
დაიძინებ შენც.

მოსვენების დროა
ბურანში თვლემს ტყეც,
მოითმინე ცოტა,
მოისვენებ შენც.

გალაკტიონს იქვე მიუწერია: „რიტმი დედანისა მოცემულია თავისუფალი ლექსით. თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისათვის დაწერილია ჩემ მიერ მთელი რიგი: ჯონ რიდი, ადგილები პაციფიზმიდან, რევოლუციონურ საქართველოში და ეპოქაში ქართულ თავისუფალ ლექსს არ აქვს ისტორია (იქვე გალაკტიონის სქოლიოა; თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ანტონ კათალიკოსის ლექსებს, აგრეთვე ე.წ. სასულიერო პოეზიას"). არ შეიძლება არევა ურითმო ლექსისა თავისუფალი (ეს გალაკტიონის ლაფსუსია – ნ. კ). (ვ. მაჩაბლის თარგმანი შექსპირისა არ არის ურითმო ლექსი"). გოეთეს დედნის ციტირების შემდეგ გალაკტიონი წერს: „ამ სიტყვებზე დაწერილი აქვს შუბერტს მუსიკა (თუმცა თვით გიოტეს არ მოეწონა შუბერტის ფაუსტი მისივე ლიბრეტოთი). ლექსი დაწერილია ვეიმოში (...) შესვლის დროს, ერთ-ერთ გერცოგთაგანის სააგარაკო სახლის კარებზე". მერე გალაკტიონს გაუსწორებია: „გიოტემ ეს ლექსი დასწერა მოხუცებულობის დროს. მან იგი დასწერა თავის სააგარაკო სახლის კარებზე" (ტ. VII, გვ. 340).

როგორც ხედავთ, გალაკტიონი არ ყოფილა სწორად ინფორმირებული. ლექსი, როგორც ცნობილია, ფანქრით მიწერილი იყო კიკელჰანის მთაზე მდგარ მეტყევეის ქოხის კედელზე, როცა გოეთე 31 წლისა იყო, ე.ი. 1780 წელს (თუმც ეს თარიღიც ეჭვმიუტანელი არ არის, იგი სადაოდაა ქცეული, მაგრამ ფაქტია, რომ ლექსი დაახლოებით დროის ამ მონაკვეთში შეიქმნა).

გაუგებარია, რა იგულისხმება „ვეიმოში შესვლაში". კიკელჰაანი პატარა ქალაქ ილმენაუს მახლობლად მდებარეობს. ვაიმარი აქ არაფერ შუაშია, ილმენაუ და კიკელჰაანიც ვაიმარიდან 20-30 კილომეტრითაა დაშორებული. გოეთე ვაიმარიდან ჩამოდიოდა ხოლმე ილმენაუში და ადიოდა კიკელჰანზე.

ახლა უშუალოდ გალაკტიონის თარგმანის შესახებ. შესაძლოა, ეს ლექსი თავისთავად ცუდი არ იყოს, მაგრამ ეს გოეთეს ლექსის ადეკვატური თარგმანი არ არის, ეს გოეთეს ლექსი არ არის, ისევე როგორც ლერმონტოვის „Горные вершины" თავისთავად კარგი ლექსია, მაგრამ ის ლერმონტოვის ნაწარმოებია და არა გოეთესი. გავიხსენოთ ლერმონტოვის ლექსი – თარგმანი:

Из Гёте

Горные вершины

Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

გოეთეს ერთი მკვლევარი ლერმონტოვის ამ ლექსის გამო წერს:

„An einem solchen Beisplel labt sich vielleicht ermessen, was fur ein Gedicht zu schreiben Goethe vermieden hat" (იხ. Wulf Segebrecht, J. W. „Goethe Uber Allen Gipfeln ist Ruh". Texte Materialien Kommentare. Carl Hanser Verlag. 1978, S, 51) („ასეთი მაგალითით ალბათ საჩინო ხდება, თუ როგორი ლექსის დაწერა არ უნდოდა გოეთეს").

ანტონ რუბინშტეინმა ლერმონტოვის ამ ტექსტზე მუსიკა დაწერა. რუბინშტეინის სიმღერის ტექსტი გერმანულად ითარგმნა და აი რა მივიღეთ:

Aller Berge Gipfel
Ruhn in dunkler Nacht,
Aller Baume Wipfel
Ruhn, Kein Voglein wacht,
Rauscht Kein Blatt im Walde,
Uberall ist Ruh;
Warte, Wanderer, balde,
Balde ruhst auch du!

გოეთეს ლექსი შინაგანად დისჰარმონიულია, „ოღრო-ჩოღრო", წინააღმდეგობრივი და „დაბრკოლებიანი", გალაკტიონისა და ლერმონტოვის ლექსები გოეთეს დედანთან შედარებით მეტისმეტად ჰარმონიულია, მელოდიური, ისინი ზედმეტად შეუფერხებლად მოედინებიან წყაროს თვალივით. ლერმონტოვისა და გალაკტიონის თარგმანებს არა აქვთ ის შინაგანი, ფეთქებადი დრამატიზმი, შეფარული, შებურვილი ტრაგიზმი, ის საოცრად სიღრმისეული სიმძიმილისა და სინანულის გრძნობა, ის შინაგანი „Spannung"-ი (დაძაბულობა), ის შინაგანი პოტენციური „ნერვიულობა", რაც გოეთეს ამ ერთ ციცქნა შედევრს ახასიათებს. შეიძლება ითქვას, ლერმონტოვისა და გალაკტიონის ლექსები გოეთეს ლექსთან შედარებით გარკვეული იდილიურობითა და უხორკლობით ხასიათდება.

გალაკტიონს წაუკითხავს თავიდან ბოლომდე ხარიტონ ვარდოშვილის მიერ თარგმნილი გოეთეს ლექსები: გოეტე. ლექსები. თარგმნილი ხარიტონ ვარდოშვილის მიერ. რედაქტორი კონსტანტინე გამსახურდია. თბილისი. „საბჭოთა მწერალი", 1946. წიგნის არეებზე შენიშვნები მიუწერია (შენიშვნები მთლიანად გადმომიწერა ბატონმა ვახტანგ ჯავახაძემ, რისთვისაც განმეორებით ვუხდი მას მადლობას! წიგნი ინახება გალაკტიონ ტაბიძის არქივში).

გალაკტიონის შენიშვნათაგან მხოლოდ ზოგიერთს გაგაცნობთ. ხარიტონ ვარდოშვილის მიერ თარგმნილი ლექსების მრავალი ტაეპის გვერდით მიუწერია გალაკტიონს: მახვილის უარყოფა, შემდეგ შეუმოკლებია: მ. უ. შემდეგ მახვილის უარყოფას უწოდებს: მუიზმი ან ხარიტონიზმი (მუისტი).

კვლავ გიძღვნა ვარდი, აღარ მწყურია,
რომ გთავაზობდი ალერსით **გუშინ**.
ჩემო ფრანცისკა, გაზაფხულია,
თუმც შემოდგომა ჩამდგარა **გულში**.

(რითმები: გუშინ და გულში გალაკტიონის მიერაა ხაზგასმული ნ. კ.) ამ რითმისათვის მიუწერია: ჩემგან!

სხვა სტროფის გვერდით მიუწერია: მთარგმნელები საზოგადოდ ხშირად სარგებლობენ ჩემი რიტმითა და რითმებით.

როგორც უკვე ვთქვით, გალაკტიონის პოეზიაში და მის პროზაულ ჩანაწერებში გაფანტულია გოეთეანური რემინისცენციები, რომელთაც პოეტი თავისი ემოციის ან აზრის გასამაგრებლად თუ საილუსტრაციოდ იყენებს.

ლექსში „ეს შეღამება" (1927) პოეტი თავისი პესიმისტური განწყობილების გასაძლიერებლად შემოიყვანს გოეთეს მეფისტოფელს; ლექსში ისმის მეფისტოფელის ხარხარი:

ეს შეღამება სხვისი სასძლოა,
სხვა სითეთრემ რომ ააქაღალდა.
მე ასე ვგონებ, და შესაძლოა,
ზეცაზე ყველა სული დაღალდა,
და გასაგონად: მსოფლიო, წყნარად!
იქ ნანგრევებად იქცა სოფელი;
დიდი ხანია იქცა არარად
და დახარხარებს მეფისტოფელი.

გალაკტიონის საარქივო მასალებში ვხვდებით ორ ტაეპს „ფაუსტის" რუსული თარგმანიდან, რაც ვახტანგ ჯავახაძის წიგნის 391-ე გვერდზეა დაბეჭდილი. ტექსტი მე ვერ გავარჩიე, გალაკტიონს მეტისმეტად გაკრული ხელით აქვს ჩაწერილი, კარგად იკითხება მხოლოდ: Отр. Фауст და სულ ქვემოთ Гете...

გალაკტიონს უბის წიგნაკში ჩაუწერია:

„სინათლე, მეტი სინათლე!" – ამბობდა გიოტე სიკვდილის წინ (იხ. ვ. ჯავახაძე, 1991, გვ. 560). როგორც ბოლოდროინდელი გამოკვლევებით დადასტურდა, ეს ლეგენდაა, გოეთეს ასეთი რამ სიკვდილის წინ არ უთქვამს, მაგრამ ქართველ პოეტს, რომელიც არ ყოფილა გერმანისტი, ვერ მოვთხოვთ გოეთელოგიის უახლესი მიღწევების ცოდნას, ასე რომ ეს უზუსტობა ემყარება ხანგრძლივ ტრადიციას, რაც დიდხანს იყო ფესვგადგმული მსოფლიო ლიტერატურაში.

გალაკტიონის ჩანაწერებიდან (იხ. ვ. ჯავახაძე, გვ. 452) ყურადღებას იქცევს ერთი ადგილი: „ოციანი წლების დასაწყისში უნდა იყოს დაწერილი პატარა „წინასიტყვაობა" ახასიათებს ფრანგული „პარნასის" თავკაცის თეოფილ გოტიეს წიგნს – „მინანქრები და კამეები" და ამ წიგნის ლექსად დაწერილ შესავალს („მე არ მინახავს უკეთესი წინასიტყვაობაო"). თეოფილ გოტიეს ამ წიგნში უარყოფილია სოციალური თემა და ამას იწონებს გალაკტიონი" (ჯავახაძე, გვ. 451). შემდეგ ვახტანგ ჯავახაძეს მოჰყავს გალაკტიონის ჩანაწერი: „ეს წიგნი (იგულისხმება გოტიეს ახლახან ნახსენები წიგნი – ნ. კ.) მთლიანად აღებული – თეთრი, მაღალი ნამდვილი თლილი სტილითაა აშენებული როგორც ჩვენი ქაშვეთის სიმაღლე. რამდენი ცოდნა სილამაზისა არის შიგ, ამას გაიგებს მხოლოდ მასავით ელასტიური შემოქმედების პოეტი. რამდენი სულიერი ენერგია უნდა ჰქონოდა ადამიანს, რევოლუციისა და ნგრევის ხანაში ამნაირად ემღერა.

ეს არისტოკრატიზმია. ის, ვისაც უცებ წააქცევს რევოლუციის ტალღები და მიყვება ამ ქაფიან მორევს, ვერასოდეს ვერ იმღერებს ისე, როგორც გოტიე მღეროდა. ეს პოეტი საუკეთესო მაგალითია იმისა, რომ გამორკვეული სახის პოეტი რევოლუციის დროსაც კი რჩება დიდ პოეტად. პირიქით, ეს საშუალებას აძლევს მას, უფრო მაგრად ჩაიკეტოს კარები, რომ უფრო მძლავრად მიეცეს თავის საყვარელ პოეზიას" (ვ. ჯავახაძე, გვ. 452).

კიდევ ერთი ციტატა გალაკტიონის ამავე ჩანაწერიდან: „გოტიეს ეს წიგნი შექმნილა განდეგილობაში. გოეთეს „დასავლეთის დივანი" შექმნილია ამნაირსავე ხანაში" (იხ. ჯავახაძე, გვ. 452). იგულისხმება გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური" დივანი და ამით ისაა ნათქვამი, რომ გოეთემ არეულ, სოციალურ და პოლიტიკურ კატაკლიზმებით აღსავსე პერიოდში დაწერა თავისი ცნობილი ლირიკული კრებული ფუსფუსა ცხოვრებისაგან, პოლიტიკური ფაცა-ფუცისაგან, პარტიული წრიალისაგან განზე განმდგარმა, გალაკტიონი აქ ავითარებს იმ აზრს, რომ მუზები არ სდუმან ზარბაზნების გრიალში და ჭეშმარიტი მწერლები სიმარტოვეში ქმნიან თავიანთ შედევრებს. აქ ძალაუნებურად მაგონდება ნიცშეს ერთი აფორიზმი თუ პარადოქსი: „Wo die Einsamkeit aufhort, da beginnt der markt" („სადაც სიმარტოვე თავდება, იქ იწყება ბაზარი").

დაახლოებით 1939 წ. უნდა იყოს დაწერილი გალაკტიონის ესეი „ლირიკა", რომელიც პოეტის არქივიდან არის ამოღებული და XII ტომშია დაბეჭდილი. აქ ერთგან ვკითხულობთ:

„რაც უფრო მაღლა მიდიოდა ადამიანის აზრი, მით უფრო მდიდარი ხდებოდა ლირიკა, შილერის, გოეთეს, ბაირონის, შელის, ვიქტორ ჰიუგოს, პუშკინის, ლერმონტოვის შემოქმედებაში. ლირიკას შინაარსით შეეძლო შეჯიბრებოდა ფილოსოფიას – ფორმით კი ე. ი. ხმათა შერჩევით, ანბანთა წყობით, ხმოვანებითა და რითმების სხვადასხვა ქარგით – მუსიკას!

ზემოთ ნათქვამის საფუძველს წარმოადგენს ფაუსტის პროლოგი:

რით აღელვებს გულთ მომღერალი აღტაცებული?
მარქვით სტიქიებს იმ მომღერალს ვინ უმორჩილებს?
თუ არ აკორდი, უმძლავრესი, – შემოქმედების
გულით ნახეთქი, მსოფლიოს მთელის შემცველი!"
(XII, გვ. 571)

როგორც ჩანს, ეს გალაკტიონის მიერ „ფაუსტის" ერთ-ერთი რუსული თარგმანიდან შესრულებული პწკარედია, სახელდობრ, ეს არის „თეატრში პროლოგის" ერთი ადგილი, პოეტის რეპლიკა, რაც წარმოადგენს პოეტის აპოლოგიას (ხოლო თვითონ გალაკტიონის ესეი ლირიკაზე ლირიკის აპოლოგიაა):

Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch begist er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht,
der aus dem Rusen dringt
Und in sein Herz die Welt zurucke schlingt?"

დავით წერედიანი ამ სტროფს ასე თარგმნის:

რითი ძრავს იგი გულს და გონებას?
რითი კრავს იგი ყველა სტიქიას?
არ ოდენ იმით, იმ თანწყობით
ძგერს რითაც გული
და რითაც გულშიე უკუიწვნის
სამყარო სრული?

ამავე ესეიში მეორეგან ვკითხულობთ:

„განა რუსოს ქარიშხლიანმა გენიამ, მისმა მხურვალე მჭევრმეტყველებამ, მისმა სიძულვილმა ცივილიზაციისადმი, რომელიც ბადებდა დაჩაგვრასა და ძალადობას, მისმა ძახილმა ისევ ბუნებისაკენ, ზნეთა პირველყოფილი სისპეტაკისაკენ – არ იფეთქა დამაბრმავებელ, ნათელ ცეცხლად ახალგაზრდა გოეთეს, შილერის პოეზიაში და არ შეუწყო ხელი იმ ქარიშხალს, რომელმაც ქვეყნის განმაახლებელ ურაგანად, მარსელიოზის ხმებით გადიგრიალა საფრანგეთზე?" (ტ. XII, გვ. 574).

ნარკვევში – „აკაკი", რომელიც პირველად სოლ. ლეკიშვილს გამოუქვეყნებია და რომელიც XII ტომშიცაა მოთავსებული, ერთგან ვკითხულობთ:

„გიოტე გვასწავლიდა, რომ ცხოვრება შეიძლება წაწეულ იქნას წინ მხოლოდ ყველას საერთო თავისუფალი ურთიერთქმედებით, განუწყვეტელი ყურადღებით ყველაფრისადმი, რაც დარჩა და ცნობილია, ვიცნობთ წარსულისაგან" (ტ. XII გვ. 601).

1929 თუ 1930 წელს გალაკტიონს დღიურში ჩაუწერია: (ეს ის დროა, როცა გალაკტიონს შუა აზიაში უნდოდა ჩასვლა ოლია ოკუჯავას მოსანახულებლად, რომელიც მაშინ იქ იყო გადასახლებული). „მოგზაურობას თავისი უნარი აქვს. მოგზაურობა კარგად იცოდა გიოტემ, ბაირონმა, შელიმ". საინტერესოა რას გულისხმობს გალაკტიონი? გოეთე მაინცა და მაინც მოგზაურობის ჟინით არ ყოფილა ატანილი. მეორეგან (იმავე დროს, სხვა ფურცელზე)

გალაკტიონს წაუწერია: „როგორ მოგზაურობდნენ გიოტე, ბაირონი, ილია ჭავჭავაძე?“ (ეს გამოუქვეყნებელი მასალაც მომაწოდა ბატონმა ვახტანგ ჯავახაძემ, რისთვისაც კიდევ ვუხდი მას გულწრფელ მადლობას! ნ. კ.)

გალაკტიონის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა მისი ლექსი, რომელიც დასათაურებულია „ძველი“ (იხ. VII ტომი, გვ. 138, თარიღი დაუზუსტებელია).

როდესაც პოეტი ყალბი პოეტია,
ამაოდ ფიქრობენ, რომ ის გოეთეა...
ვაიმარს გაგზავნონ ავიო კალათით,
ვირზე ჩამობრუნდეს ხახვით და სალათით,
როდესაც პოეტი მავნე პოეტია.
ენაჭარტალაა, მიეთ-მოეთია –
წინ ჩოთქი უდევს და ნაბოძი ხალათი,
პოეტი კი არა – ეს არის ჯალათი.

ამ ლექსის პირველი რედაქცია ასეთია:

პიესა – „ღალატი“ ეს არის პიესა,
რომელსაც მალალი სიახლე მიეცა,
ვერაგი მტრის მიერ ნაბოძი ხალათი...
ეს იყო ღალატი და მხოლოდ ღალატი,
როდესაც პოეტი ყალბი პოეტია,
თავი ისე მოაქვს, თითქოს გოეთეა –
კედელს გიკიდია შენ მუზა ჯალათი,
ვეიმარს გაგზავნონ ვარდების კალათით,
ვირი ჩამობრუნდეს ხახვით და სალათით.

მე მგონია, ეს ლექსი გალაკტიონს ცხელ გულზე აქვს დაწერილი გარკვეული აღშფოთებისა და გულისწყრომის შედეგად. ალბათ, გალაკტიონი სატირიკულად განაწყო იმ გარემოებამ, რომ უმნიშვნელო, უნიჭო პოეტებს, თუ კი ისინი საჭირო ინფორმაციებით ამარაგებდნენ სათანადო ორგანოებს, გაცილებით იოლად და დაუბრკოლებლად აგზავნიდნენ საზღვარგარეთ, ვიდრე გალაკტიონს. ამ წვრილფეხა პოეტებს ეს ადიდგულებდა და მათ თავი დიდ პოეტებად წარმოიდგინეს.

ისე კი, ამ ლექსის ყველა ქარაგმის და ნართაულის ამოხსნა-გაშიფვრა მე გამიჭირდება, რადგან კარგად არ ვიცნობ გალაკტიონის ცხოვრების დეტალებს.

დაახლოებით ასე მესახება გოეთეს გალაკტიონისეული რეცეფცია.

გაზ. „ქართული ფილმი“, 1995, №11.

„მას გახელილი დარჩა თვალები"

თიბათვის ჩახჩახა მზემ („მზეო თიბათვისა") გადასერა ცის კაბადონი, ჩამავალ მზედ იქცა და ბოლოს მიიცვალა („ყოფნა უმზეო").

ჩამავალი მზე – რომანტიკოსთა საყვარელი სახე-პეიზაჟი გალაკტიონის ლექსების ხშირი სტუმარია და იგი სიკვდილთან არის დაკავშირებული: „ჩამავალ მზეთა უკანასკნელი და სისხლიანი გზა ჩაიშალა" („შეხედე"). „ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად, ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად, რად მიჰყვებით ასე მკაცრად ჩამავალ მზეს, ჩამავალს" („ქარი დაცხრა სიბობოქრის").

მზის ჩასვლის ჩვეულებრივი სურათი, რომელიც ამ ლექსის ფონზე იშლება, გალაკტიონის რთულ წარმოსახვაში მისტიკურ სახეს იღებს.

პირველ ინფორმაციას – „მზე მიიცვალა ღია თვალებით" სინონიმური ფრაზა მოსდევს: „მას გახელილი დარჩა თვალები". შემდეგ ახალი თემა შემოდის – „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა". უცხო მხარე ზღვა არის, სადაც მზე ჩაესვენა. მთიდან ამოსული მზე, ასეა დასავლეთ საქართველოში, ზღვაში ჩავიდა. მზის ჩასვლის სიმშვენიერეს ერთ ლექსში გალაკტიონმა ანკარა დეკადანსი უწოდა: „მზე ზღვაზე ჩადის: ეს ანკარა დეკადანსია" („გრიგალი"). ლექსი 1923 წელსაა დაწერილი, როცა ეპითეტი ანკარა დეკადანსის მიმართ (მხედველობაში მაქვს დეკადენტური ლიტერატურული მიმართულებანი) ჯერ კიდევ აკრძალული არ იყო.

ამრიგად: თიბათვის მცხუნვარე მზე, ჩამავალი მზე და მზის სიკვდილი.

მზე ჩავიდა და მისტიკა გაძლიერდა: მკვდარი მზის გახელილი თვალები ტანჯვით და მოკრძალებით უსმენდნენ საღამოთა (სხვა სტროფის მიხედვით, სერაფიმთა) ხმას (თვალები უსმენდნენ!). ისმის აუხსნელი კითხვა: „რა ხდება იქით", რომელიც დასაბამიდანვე აწვალებს კაცობრიობას.

გავყვეთ ლექსს: შუადღის მხურვალე მზით გალაღებული სიმები უეცრად სწყვეტენ სიცილს („შუადღის გულმოდგინებას" „უიმედობა" სცვლის, „სიმების სიცილს" – „მგლოვიარეთა ქნართა – მშვიდობით") და შემწყდარი სუნთქვის უღონობით, სერაფიმთა ჩუმი გალობით, „წამების წყნარი წარმავალობით" ძვირფასი მკვდრის მოგონებაში გადავდივართ.

დამთავრდა პირველი ნახევარი, ათსტროფიანი ლექსის პირველი ხუთი სტროფი. ითქვა მთავარი სათქმელი: მზე მოკვდა, სიცილი გლოვამ შესცვალა. დაიწყო გარდატეხა, რაც მკვეთრად დაეტყო სიტყვიერ ქსოვილს. შემოდის ახალი ლექსიკა, ახალი სემანტიკა: „მიდის ზაფხული... ბაღში, მდელოში სისინებს სიო, შრიალებს ნეშო." თუმცა ლექსის პირველ ნახევართან შინაგანი კავშირი არ წყდება. ზაფხულის წასვლა და შემოდგომის დადგომა (ნეშოს შრიალი) იგივე სიკვდილის მოსვლაა: „მალე მოვა შემოდგომა და ყველაფერს გადათიბავს" („ცელი კივის"). მაგრამ ლექსის სტრუქტურა შეიცვალა. თუ აქამდე საუბარი მესამე პირს მიემართებოდა („ის", „მას"), ახლა ლექსის ორბიტაში პირველი და მეორე პირიც ჩაერთო („მე", „შენ"): „მე ისევ აქ ვარ", „მე გზა არ ვიცი", „მივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა" (თუმცა ეს „შენ" იგივეა, რაც „ის"); ახალი ინფორმაციებიც გაჩნდა: მკვდარი მზის თვალები არა მხოლოდ ღიაა (გახელილი), არამედ ცივიც („თვალები ცივი და გახელილი"), რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს დრამატიზმს, ჩაერთო საუბარი „სხვა სიცოცხლეზე", რომელიც ლოგიკური გაგრძელებაა ლექსის პირველ ნაწილში დახატული მზის სიკვდილისა.

თავისთავად ცხადია, ასეთი დიდი ტკივილის აღმძვრელი ლექსი ბუნების ნეიტრალური სურათით შემოფარგლული არ იქნება, მზის სიკვდილი მხოლოდ მზის სიკვდილი არ შეიძლება იყოს, ისევე, როგორც ვაჟა-ფშაველას ია მხოლოდ ია არ არის, გალაკტიონის ატმის ყვავილები მხოლოდ რეალური ატმის ყვავილები არ არის. ყოველი ჭეშმარიტი პოეტური ქმნილება, სულ ცოტა, ორი ასპექტით მაინც იკითხება: ის და კიდევ სხვა რაღაც. მაგრამ ზემოხსენებული

ანალოგია მაინც მიახლოებითია. ეაჟას „იას უთხარით ტურფასა“ რეალისტური ნაწარმოებია, ასეთივეა ძირითადად „ატმის ყვავილებიც“, ხოლო „მას გახელილი დარჩა თვალები“ სიმბოლისტური ლექსია, სიმბოლიზმისთვის ნიშანდობლივი იდუმალებით, რეალურის გაუჩინარებით და ზოგჯერ გაქრობით. საწყისი მდგომარეობა, რაზედაც ზემოთ ვსაუბრობდით, მართალია, გალაკტიონისთვის უმნიშვნელოა, მაგრამ მაინც არსებობს. საერთოდ, აქსიომატური ჭეშმარიტებაა: ხელოვნების ქმნილება, რომელსაც კონკრეტული რეალობის არავითარი ნიშან-წყალი არ გააჩნია, ლიბომოშლილ ციხესავით, ადრე თუ გვიან გაქრება და დავიწყების ჩრდილს მიეცემა. მეორე მხრივ, ჩემს საუბარს ის მნიშვნელობაც აქვს, რომ დაგვანახვოს – რა შეუძლია შემოქმედის გენიას, საიდან სად აიყვანს მკითხველს.

„მას გახელილი დარჩა თვალები“ არაერთი მკვლევარი დაინტერესდა. ზოგი გაკვრით შეეხო მას, ზოგი საფუძვლიანად. ცხადია, ყველა გრძნობს, რომ გალაკტიონს ამ ლექსს რაღაც დიდმნიშვნელოვანი ვითარებით, ფაქტებით, მოვლენებით აღძრული ღრმა განცდა აწერინებს. მაგრამ სახელდობრ, რა? საგულისხმოა ასეთი განცხადება: „ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“ გასაგებია მხოლოდ ერთი რამ, რომ იგი ვიღაცის დაღუპვას გლოვობს. მაგრამ ვის? მეგობარს, სატრფოს?“ (ი. კენჭოშვილი).

დაეჭვება – საჭიროა თუ არა სიმბოლისტური ლექსის ანალიზი, რაც სიმბოლოთა ახსნასაც გულისხმობს, ეფიქრობთ, უსაფუძვლოა. მაგრამ ახსნაც არის და ახსნაც. სიმბოლისტური სახის ერთ მნიშვნელობამდე დაყვანა ვერ მოგვცემს ვერც ზუსტ და ვერც სრულ წარმოდგენას ლექსის „შინაარსსა“ და ავტორისეულ ჩანაფიქრზე და იქნებ არც იყოს აუცილებელი სიმბოლისტური ლექსების ამგვარი „გაშიფვრა“.

„მას გახელილი დარჩა თვალები“ სპეციალური განხილვის საგნად გაიხადა როლანდ ბურჭულაძემ. მისი აზრით, ლექსის პირველი სტრიქონის „მზეო თიბათვის“ ტოლფასოვანია ამავე სტრიქონის მეორე ნახევრის – „ყოფნა უმზეოსი“ და ნიშნავს „ლურჯ მზეს“. თიბათვე ივნისია. სიტყვა ივნისის ტრანსფორმაციის სქემა კი ასეთი: ივნისი – ივლისი (ივლისისფერი); ივლისისფერი გალაკტიონის აღქმაში ცისფერია (ორი ვარიანტი ლექსისა „ალვები თოვლში“), ხოლო ცისფერი იგივე ლურჯია. რადგან „ლურჯი ფერთა სიმბოლიკაში სიკვდილის ერთ-ერთი ფერია“, საბოლოოდ ვღებულობთ მზის სიკვდილს, „მზეო თიბათვის“ მზის სიკვდილია. „მზის სიკვდილი“, რომელიც ამ ლექსის ლაიტმოტივია, სათავეს იღებს XIX საუკუნის ევროპულ ლიტერატურაში (ჟ. ლაფორგი, ფრ. ნიცშე და სხვ.), სადაც იგი ფაუსტურ პრობლემატიკასთან არის დაკავშირებული და ევროპის კულტურის დაღუპვას ნიშნავს. გალაკტიონი ამ პრობლემის მხატვრულ დამუშავებას ახდენს. რ. ბურჭულაძის გამოკვლევას ასეთი სათაური აქვს – „ევროპის დაცემა“ და გალაკტიონი“.

პირველი სტრიქონის ზემოხსენებული ინტერპრეტაცია სადავოა. თიბათვე და თიბათვის მზე გალაკტიონის აღქმაში არასდროს არ არის სიკვდილთან დაკავშირებული: „იგი მშობლიურ თიბათვეს ჰგავდა“ („ცხრაას თერამეტი“), „გახსოვს თიბათვის თეთრ ღამეებში“ („გახსოვს?“), „ამ დღეს ზამბახებს ყიდდა თიბათვესავით ნაზი“ („გაჰქრენ ზაფხულის დღენი“), „მას თიბათვის მზე ახურებდა“ (*** „მტკვარს ვერის პირად“) და სხვ. როცა ერთხელ თიბათვე ჩამავალ მზეს შეუთანაბრა, მას **სხვაგვარი თიბათვე** უწოდა: „სხვაგვარ თიბათვის დღეებს იგონებს ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“ („შენ ერთი მაინც“). ამრიგად, ნაკლებ მოსალოდნელია, რომ კონტექსტს მოწყვეტილი თიბათვის მზე უმზეოდ ყოფნას (სიკვდილს) ნიშნავდეს.

კონტექსტი კი, „მას გახელილი დარჩა თვალების“ კონტექსტი, როგორც აღნიშნული გვაქვს ამ სინტაგმას სიცოცხლის იერით მოსავს.

გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოებაც:

გალაკტიონის ორი ლექსი – „მზეო თიბათვისა“ და „მას გახელილი დარჩა თვალები“ ერთი და იმავე სიტყვებით იწყება: „მზეო თიბათვისა“// „მზეო თიბათვის“. ურთიერთიდენტურია თუ არა ეს ორი გამოთქმა, ეს ორი დასაწყისი?! პირველი ლექსის „მზეო თიბათვისა“ ადვილად იშიფრება. იგი მზე ღვთაებისადმი ვედრებაა („მზეო თიბათვისა – ამას გევედრები“). მეორე

ლექსის „მზეო თიბათვის", მართალია, მზისადმი მიმართვა არ არის, მაგრამ ისიც თიბათვის მზეს ნიშნავს. სრულიად ბუნებრივია, რომ ერთსა და იმავე პერიოდში შექმნილი ორი ლექსის („მზეო თიბათვისა" 1917 წელსაა დაწერილი, „მას გახელილი დარჩა თვალები" – 1918 წელს) ურთიერთიდენტურ დასაწყისს ურთიერთიდენტური გაგება ჰქონდეს. აქედან გამომდინარე, „მას გახელილი დარჩა თვალების" პირველი სტრიქონი – „მზეო თიბათვისა, ყოფნა უმზეო!" უნდა გავიგოთ არა როგორც მზის სიკვდილი, არამედ როგორც სიცოცხლისა და სიკვდილის დაპირისპირება. „მზეო თიბათვის" ივნისის მხურვალე მზეა და „ყოფნა უმზეო" – მზის სიკვდილი. სტრიქონის შუაში, ცეზურასთან მე ძახილის ნიშანს დავსვამდი: „მზეო თიბათვის!" (ლექსის პუნქტუაციაში ჩარევა, მით უმეტეს, როცა ავტოგრაფი არ არსებობს, სავსებით შესაძლებელია).

ამავე დროს, გალაკტიონ ტაბიძე მსოფლიო და, კერძოდ, ევროპულ კულტურას ნაზიარები შემოქმედი იყო, რაც ფართოდ აისახა მის შემოქმედებაში. ამაზე პოეტის ცალკეული ჩანაწერებიც მეტყველებს. კერძოდ, ჩანაწერში „ძვირფასი საფლავები", რომელიც განსახილველ ლექსთან არის დაკავშირებული (რის დამტკიცებასაც ქვემოთ შევეცდები), ნახსენებია არა ერთი და ორი ევროპელი შემოქმედი თუ მათი პერსონაჟი, მათ შორის ფაუსტი და მეფისტოფელი. გამორიცხული არ არის, რომ გალაკტიონი იცნობდა ფაუსტურ პრობლემატიკას, რომელშიაც ევროპის კულტურის დაცემა აისახა და, შესაძლებელია, მისი ლექსიც ამის გამოძახილი იყოს.

მაგრამ, შემოქმედებითი პროცესი, სახეებით აზროვნება, მით უფრო, როცა სიმბოლისტური ლექსი იქმნება, მეცნიერული კვლევისაგან, ცნებითი აზროვნებისაგან განსხვავებით, ბევრად უფრო მრავალწახნაგოვანია და მართებული არ იქნება მისი შემოფარგვლა ერთი რომელიმე ასპექტით, იმის მტკიცება, რომ შემოქმედებითი პროცესის მასტიმულირებელი მხოლოდ ერთი რომელიმე კონკრეტული საგანი თუ მოვლენა იყო.

გალაკტიონის ამ ლექსის კითხვისას მე სხვა ასოციაციები გამიჩნდა, რაც თხზულების ეროვნულ ძირებზე მიგვანიშნებს.

უწინარეს ყოვლისა, საგულისხმოა ჩვენს სიტყვათხმარებაში გავრცელებული მეტაფორა – „მკვდრის მზე". ჭეშმარიტი პოეტი ამ შესანიშნავი სახე-ცნების მიმართ გულგრილი ვერ იქნება. რატომ არ შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ეს მხატვრული სახე რაღაც ტონის მიმცემი იქნებოდა გალაკტიონისთვის, როცა ფიქრობდა ლექსზე, რომლის თემა მზის სიკვდილია?!

ამავე დროს, არსებობს რეალური მიმართება საანალიზო ლექსსა და პოეტის ორ ჩანაწერს შორის, რომლებიც ქართულ სინამდვილესთან არის დაკავშირებული.

როგორც ცნობილია, გალაკტიონის ჩანაწერებში ხშირად მისივე ლექსების პროზაული ვარიანტებია. გამოთქმა – „რომ შექმნა რამე დიადი", რომელიც რეფრენის სახით გასდევს ამავე სახელწოდების ლექსს, ხშირად მეორდება პოეტის 30-იანი წლების ჩანაწერებში. „სამწუხარო მარტიროლოგი" „პროლოგი 100 ლექსის" მასალაა. გალაკტიონის წერილში, რომელსაც „ლირიკა" ჰქვია, თითქმის მთლიანად არის გადმოცემული შინაარსი ვრცელი ლექსისა „საუბარი ლირიკის შესახებ". მაგალითების გამრავლება შეიძლება, აუცილებელი რომ იყოს. „მას გახელილი დარჩა თვალების" ავტოგრაფი რომ შემოგვრჩენოდა, მის არშიებზე, ალბათ, ვნახავდით ფრაგმენტებს ჩანაწერებიდან, რომელთა შესახებაც ახლა ვისაუბრებ.

პოეტის არქივში ინახება რვეული წერილების სერიით გარდაცვლილ ქართველ მწერლებზე, რომელსაც აქვს მინაწერი – „ძვირფასი საფლავები". პირველი პორტრეტი ნიკოლოზ ბარათაშვილს ეძღვნება.

ბარათაშვილთან სულიერი ნათესაობა გალაკტიონისთვის იმთავითვე დამახასიათებელი იყო, რაზედაც ჯერ კიდევ ივანე გომართელი მიუთითებდა პოეტის პირველი წიგნის წინასიტყვაობაში „სევდის მგოსანი". თავად ეს ფაქტიც – ცნობილი და აღიარებული კრიტიკოსის მიერ გალაკტიონის სახელის ბარათაშვილთან დაკავშირება, ახალგაზრდა პოეტისთვის ბევრის მთქმელი იქნებოდა. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ლექსი „მას გახელილი დარჩა თვალები" და

პროზაული ჩანაწერი „ძვირფასი საფლავები“ სწორედ ერთსა და იმავე დროსაა დაწერილი (1918 წ.).

ბარათაშვილზე საუბარი ჩანაწერში მისი ცხედრის გადმოსვენებით და წინანდელი საფლავის ხსენებით იწყება: „საფლავი მიტოვებულია. ძალიანაც რომ ეძიოთ, თურმე, ველარ იპოვით მას. მისი ახლანდელი სამარე კი არაფრით არ განირჩევა ჩვეულებრივი სამარისაგან“. არც ერთი სხვა მწერლის პორტრეტი ისეთი გამორჩეული არ არის და არც ერთ პორტრეტში ასე წინწამონეული არ არის სიკვდილის თემა.

ამ ლექსთან მიმართებაში არა ნაკლებ საინტერესოა გალაკტიონის მეორე ჩანაწერი, რომელიც უსათაუროა და თითქმის მთლიანად ბარათაშვილს ეძღვნება (თორმეტტომეულში იგი ასეა დასათაურებული: „ბარათაშვილი, ილია, აკაკი“). ჩანაწერში ეკითხულობთ: „ყველასაგან დევნილი ბარათაშვილი უცხო მხარეში გარდაიცვალა“ (შდრ. ლექსის სტრიქონი – „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა“). აქვეა მოტანილი ილიას სიტყვები ბარათაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსიდან: „რაოდენ გრძნობით ჯერ უთქმელით ის ჩაესვენა“. სიტყვა ჩაესვენა, რომელიც აქ ბარათაშვილის სიკვდილის აღმნიშვნელია, სწორედ მზის სიკვდილზე ითქმის: მზე ჩაესვენა (ასე იწყება გრ. ორბელიანის „საღამო გამოსალმებისა“).

მკითხველი, ალბათ, გრძნობს რისი თქმაც მინდა.

ჩანაწერში „ძვირფასი საფლავები“ გალაკტიონი ბარათაშვილს იმ იშვიათ შემოქმედთა რიცხვს მიაკუთვნებს, რომლის ლექსებში „უხვადაა დაფრქვეული საიდუმლოების წვეთები“ და გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ეს გასაიდუმლოებული ლექსიც პოეტმა თავისი დიდი წინაპრის მწუხარე ლანდთან დააკავშირა.

ჯერ ბარათაშვილის სტრიქონები გავიხსენოთ: „მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ დღეთა გარსა მოვავლო“ (*** „არ უკიჟინო სატრფოო“), შემდეგ „ძვირფასი საფლავების“ ის ადგილი, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებს ბარათაშვილის პორტრეტს: „განა არა ჰგავს მგოსანი მზეს: მხოლოდ ის სწვდება ყველგან... ყოველთვის წმინდა, ყოველთვის ბრწყინვალე, ყოველთვის განურჩევლად ისერის ის თავის სხივებს ყველგან“.

ჩემი აზრით, მგოსნის მზესთან შედარება ბარათაშვილის ლექსიდან უნდა მომდინარეობდეს („მინდა მზე ვიყო“) და მგოსანში ბარათაშვილი უნდა იყოს ნაგულისხმევი.

ლექსის დასაწყისიც – „მზეო თიბათვის“ ბარათაშვილისადმი მიმართვად შეიძლება ვივარაუდოთ.

ჩანაწერის შედარება – „განა მგოსანი არა ჰგავს მზეს?“ ლექსში მეტაფორად იქცა – მზე ბარათაშვილი. ბარათაშვილის ლექსის მომდევნო ორი სტრიქონიც – „საღამოს მისთვის შთაეიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო“ – დაკავშირებულია ჩანაწერთან, სადაც მზის ჩასვლა-ამოსვლაზეა საუბარი: „განა სისხლისფრად წითელი მზის ჩასვლისას არ გხიბლავთ იმგვარივე იდუმალი ფერები, როგორც მზის ამოსვლის დროს?“ ყურადღება მივაქციოთ გამოთქმას **– სისხლისფრად ჩასული მზე** (შდრ.: გალაკტიონის მოგვიანო ლექსიდან – „ჩამავალ მზეთა უკანასკნელი და სისხლიანი გზა ჩაიშალა“). ეს ხომ იგივე მზის სიკვდილია – „მას გახელილი დარჩა თვალების“ სემანტიკური ღერძი?!

თუ ამ ლექსში ბარათაშვილს შევიცნობთ, მაშინ „საღამოთა ხმის“ მოსმენაც ბარათაშვილს მიემართება: „და ეს თვალები საღამოთა ხმას ისმენდენ...“ (გავიხსენოთ „შემოღამება მთაწმინდაზედ“: „ჰოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად“).

ამრიგად, ბარათაშვილის „მინდა მზე ვიყო“, „ძვირფასი საფლავების“ „განა არა ჰგავს მგოსანი მზეს“ და „მას გახელილი დარჩა თვალების“ „მზეო თიბათვის“ ერთი და იგივეა. აშკარაა, შემოქმედებითს პროცესში, როცა ეს ლექსი იქმნებოდა, გალაკტიონის ერთ-ერთი შთაგონების წყარო ბარათაშვილი იყო. დავაკვირდეთ: ბარათაშვილის სურვილს, რომ მზე იყოს, გალაკტიონის ჩანაწერი დასტურს აძლევს („განა არა ჰგავს მგოსანი მზეს?“), ხოლო ლექსი აკონკრეტებს – იგი თიბათვის მზეა, ძლიერი, მხურვალე მზე. სტრიქონის მეორე ნახევრიდან კი, როცა სიმები წყვეტენ სიცილს, უმზეოდ ყოფნის სიჩუმე და მგლოვიარობა ისადგურებს.

„ყოფნა უმზეო" ბარათაშვილის „უღმრთო სიკვდილია" (ილიას გამოთქმა რომ ვიხმაროთ: „ვაი, დაგკარგეთ, უღმრთო იყო შენი სიკვდილი").

საოცარი იყო ეს სიკვდილი: მზე ღია თვალებით მიიცვალა, „მას გახელილი დარჩა თვალები". აქაც შესაძლებელი ხდება პარალელის გავლება ბარათაშვილის „უღმრთო სიკვდილთან". უცხო მხარეში გადახიზნულს, მშობლებს, ნათესავებს, სატრფოს, „სწორთა და მეგობარსა" მოშორებულ ბარათაშვილს, ალბათ, თვალის დამხუჭველიც არავინ ჰყავდა „და გახელილი დარჩა თვალები". „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა" რომ ბარათაშვილს მიემართება, კომენტარს აღარ საჭიროებს. იგი ხომ ბარათაშვილის ლექსის ასოციაციასაც იწვევს: „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში („*** მირბის, მიმაფრენს"). ამავე დროს, საანალიზო ლექსის ეს ძირეული სტრიქონი აუხსნელი რჩება თუ მზის სიკვდილში მხოლოდ და მხოლოდ ევროპის კულტურის დაღუპვას ვიგულისხმებთ. შესაძლოა, გამოთქმა „ძვირფასი მკვდარიც" („და მოგონება ძვირფასი მკვდარის") დოსტოევსკის „*ძმებ კარამაზოვების*" „*дорогой покойник*"-ის ასოციაციას იწვევდეს და ევროპის კულტურის დაცემასთან იყოს დაკავშირებული (როლანდ ბურჭულაძე), „მაგრამ ძვირფასი საფლავების" ავტორისთვის „ძვირფასი მკვდარი" ჩვეულებრივი გამოთქმაა, ისე, როგორც სიტყვა ***ძვირფასი*** პოეტისათვის საერთოდ ძვირფასი და ამოჩემებული სიტყვაა და ამ გამოთქმის პირდაპირ იმპორტზე ლაპარაკი მიზანშეუწონელია.

ლექსის მეორე ნაწილში, უწინარეს ყოვლისა, გასარკვევია, რას უნდა გულისხმობდეს: „მე ისევ აქ ვარ საქართველოში! რისთვის, ძვირფასო, რისთვის, ნუგეშო?" ვის მიმართავს პოეტი? ვფიქრობთ, მიმართვის ობიექტი ისევ ბარათაშვილია: რისთვისაა, ძვირფასო, რომ შენ უცხო მხარეს დალიე სული, მე კი აქ ვარ, საქართველოში?

„შენ", რომელიც ამ სტროფში ფრთხილად, შეფარვით შემოვიდა, ქვემოთ აშკარად ცნაურდება: „მივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა და ხავერდებზე ეცემა ჩრდილი". სრულიად კანონზომიერია, რომ ბარათაშვილის კვალზე ხავერდოვანი გზით მიმავალ გალაკტიონს თავის წარმოდგენაში ბარათაშვილის ცქერა მიჰყვებოდეს. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ჩრდილი ხავერდებზე ეცემა: სადაც ევროპის კულტურა, ბარათაშვილი და გალაკტიონია, იქ სწორედ ***ხავერდი*** უნდა იყოს. ამავე დროს, ლექსის ეს ადგილი (ისევე, როგორც მთელი ლექსი) ორმაგი ასპექტით იკითხება. ერთი მხრივ, რეალური მზე, რომელიც ჩრდილს აჩენს და, მეორე მხრივ, მზე – ბარათაშვილი. დრამატიზმს ამძაფრებს ქალღმერთ ცერერას უჩინარი ტირილი თავისი განზოგადებული სახით – „ყველგან უჩინრად ტირის ცერერა" და ლექსი ლოგიკურად მთავრდება სიკვდილის აპოთეოზით: „მე გზა არ ვიცი უახლოესი, ერთადერთი გზა არის სიკვდილი".

საეჭვოა, რომ აქაც გალაკტიონს მხოლოდ და მხოლოდ ფაუსტური კულტურის დაღუპვა ჰქონდეს ნაგულისხმევი. სიკვდილის თემას პოეტი მრავალჯერ უბრუნდება (უფრო ხშირად ადრინდელ ლექსებში) და თითქმის ყოველთვის იგი ლაპარაკობს არა სიკვდილზე საზოგადოდ, არამედ კონკრეტულად თავის საკუთარ სიკვდილზე: „სიკვდილს მე როდი შევუშინდები" („ნეაპოლში"), „დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი" („შერიგება"). „მთაწმინდის მთვარეშიც" სიკვდილზე ზოგად საუბარს – „სიკვდილის გზა არრა არის ვარდისფერ გზის გარდა", წინ უსწრებს – „და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად".

გალაკტიონმა ადრე გაითავისა სიკვდილი. ამიტომაც იყო, რომ დაძაბული შემოქმედებითი ცხოვრებით დამძიმებული პოეტი ასე იოლად ავიდა საავადმყოფოს ფანჯრის რაფაზე და სიცოცხლე თვითმკელელობით დაასრულა, რაც შემზადებული იყო არა მხოლოდ გარემომცველი სინამდვილით, არამედ სიკვდილზე მისი ვარდისფერი ფიქრებით, სხვა სიცოცხლეზე ჩუმი ოცნებით.

ამრიგად, მზის სიკვდილის საოცარი სურათი, ბარათაშვილის „უღმრთო სიკვდილის" ტრაგედია გალაკტიონმა სხვა სიცოცხლეში გადასვლის სურვილით დააბოლოვა.

ლექსს ჰკრავს პირველი ნაწილიდან გადმოსული ცენტრალური სტროფი:

მას გახელილი დარჩა თვალები,
ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები.
ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა
და გახელილი დარჩა თვალები!

ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, არ შეიძლება ჩვენი მტკიცების აბსოლუტიზაცია, რომ „მას გახელილი დარჩა თვალები", არც მეტი, არც ნაკლები, ბარათაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. რთულ და საიდუმლოებით მოცულ შემოქმედებით პროცესში, როცა ასეთი დიდი ნაწარმოები იქმნება, ეს მხოლოდ ერთ-ერთი იმპულსის მიმცემი ფაქტორი შეიძლებოდა ყოფილიყო, ისე, როგორც, ალბათ, არ შეიძლება ამ ლექსიდან ფაუსტური პრობლემატიკის მთლიანი გამორიცხვა. ადვილი მოსალოდნელია გარეშე ფაქტორთა ზემოქმედებაც. ვთქვათ, პოეტს სადმე ამოეკითხა გამოთქმა: მკვდრის გახელილი თვალები; ანდა 1918 წელს მოსკოვ-პეტროგრადში, სადაც ამ ლექსზე ფიქრის პერიოდში იმყოფებოდა, ქუჩაში ენახა რევოლუციის თუ სამოქალაქო ომის მსხვერპლის გვამი გახელილი თვალებით („ოჰ, გახელილი დარჩა თვალები"), ისე როგორც აფხაზეთის ომის დროს ჭუბერის უღელტეხილზე ლტოლვილები შეაშფოთა უპატრონოდ მიტოვებული მკვდრის ღია თვალებმა.

***

აქამდე ჩვენი ინტერესი ლექსის სემანტიკით იყო შემოფარგლული, მაგრამ როდესაც ამ ლექსს ვკითხულობთ, არა იმდენად მისი შინაარსის ბოლომდე ამოხსნის სურვილი გვამოძრავებს, რამდენადაც გვხიბლავს ლექსის მხატვრული ქსოვილი, ორიგინალური სახეები და ბგერათა უმაღლესი ჰარმონია. თვით სემანტიკაზე საუბარიც დამაჯერებელი ვერ იქნება, მისი ამოცნობა გაძნელდება ლექსის, როგორც სტრუქტურული მთლიანობის, ანალიზის გარეშე.

ერთი გადაკითხვითაც ნათელია, რომ „მას გახელილი დარჩა თვალები" მწყობრი მუსიკალური კომპოზიციით ხასიათდება. საზოგადოდ, რეფრენის სიხშირე ლექსში ყოველთვის ქმნის შესაძლებლობას მუსიკალურ ნაწარმოებთან მისი დაკავშირებისა, ხოლო 40-სტრიქონიან ლექსში 10-ჯერ განმეორებული სტრიქონი – „მას გახელილი დარჩა თვალები" გვაიძულებს მუსიკის სფეროში მისი პირდაპირი ანალოგი ვეძებოთ. გალაკტიონის ეს ლექსი როლანდ ბურჭულაძემ ფუგის კომპოზიციასთან დაიკავშირა და აჩვენა როგორი კანონზომიერებით ენაცვლება ერთმანეთს მთავარი თემა (დუქსი) და მისი გამოძახილი (კომესი). შესაძლებელი ანალოგიაა. შეიძლება ვიდავოთ: ფუგის კომპოზიციურ სქემას შეგნებულად მიმართა პოეტმა თუ ეს ქვეცნობიერი აქტია. ასეა თუ ისე, აშკარაა „მას გახელილი დარჩა თვალების" მწყობრი მუსიკალური სისტემა.

ლექსის მუსიკა, როგორც ცნობილია, რიტმთან ერთად, ბგერათა კეთილხმოვანებაში ვლინდება. რადგან „მას გახელილი დარჩა თვალები" ევფონიურად გალაკტიონის თხზულებათა შორის და, საერთოდ, ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთი გამორჩეული ლექსია, საჭიროდ ვცანი მასზე საგანგებოდ გამემახვილებინა ყურადღება.

ჩემი მიზანია გავარკვიო, აისახა თუ არა ლექსის დრამატული შინაარსი, ტკივილიანი განცდა და მინორული განწყობილება ბგერწერაში? ცნობილია, რომ საზოგადოდ ბგერა ინდეფერენტული არ არის სიტყვის შინაარსის მიმართ, შინაარსის მიღმა კი არ დევს, არამედ მასშია ჩართული.

დავიწყოთ სტატისტიკით – რა და რა ხასიათის ბგერები, რა და რა სიხშირით მონაწილეობენ ლექსში.

ქართულ ფონემათა სიხშირის ლექსიკონები არ გვაქვს, მაგრამ არსებობს ამ მხრივ ცალკეული დაკვირვებანი. ენათმეცნიერებს (ა. შანიძე, გ. ახვლედიანი, ს. ჟღენტი, ჰ. ფოგტი, თ. უთურგაიძე და სხვ.), შეიძლება ითქვას, ამომწურავად აქვთ დახასიათებული ქართული ხმოვნებისა და თანხმოვნების ბუნება.

უწინარეს ყოვლისა, „მას გახელილი დარჩა თვალების" ხმოვანთა და თანხმოვანთა ურთიერთშეფარდება იქნა გამოთვლილი. გაირკვა, რომ ლექსის ფონემათა საერთო რაოდენობიდან 47,8% ხმოვნებს უჭირავს, 52,2% თანხმოვნებს. თუ ამას ჰპნს ფოგტის გამოთვლებს შევადარებთ, რომლებიც მან ი. ჭავჭავაძისა და ა. ყაზბეგის მოთხრობათა მიხედვით აწარმოა (42,81% ხმოვანი, 57,19% თანხმოვანი) დავინახავთ, რომ ლექსში ხმოვანთა პროცენტული მონაცემები მეტია. როგორც ცნობილია, ვოკალიზმს არსებითად ხმოვნები ქმნიან. აქედან გამომდინარე, საანალიზო ლექსის ვოკალიზმი მაღალია. მაგრამ ვოკალურობა საერთოდ ლექსის თვისებაა, რაც მას პროზისგან განასხვავებს და ამდენად იგი, კერძოდ, ამ ლექსის ვოკალური სიმდიდრის მაუწყებელი არ არის. უფრო ლოგიკური იქნება ამ მხრივ ლექსის ლექსთან შედარება. არჩევანი აკაკი წერეთელზე შევაჩერეთ, რომელიც, ისევე როგორც გალაკტიონი, მუსიკალური პოეტია, ბგერათა ჰარმონიით იქცევს ყურადღებას. შესადარებლად ავიღეთ ლექსი „ნატვრა" („ასრულდა თითქმის, რასაც ვნატრობდი"), რომელიც „მას გახელილი დარჩა თვალების" მეტრით არის დაწერილი (5/5). როგორც სტატისტიკამ გვიჩვენა, „ნატვრის" პირველი 10 სტროფის ხმოვანთა და თანხმოვანთა ურთიერთშეფარდება ასეთია: 41,16% ხმოვანი, 58,84% თანხმოვანი. მაშასადამე, ხმოვანთა სიმრავლით უპირატესობა აშკარად გალაკტიონის ლექსის მხარეზეა. „მას გახელილი დარჩა თვალები" პოეტის სხვა ლექსებსაც შევუდარეთ. ორი ხუთ-ხუთსტროფიანი ლექსის („ვერხვები" და „შეხედე") ხმოვან-თანხმოვანთა შეფარდება ასეთ სურათს იძლევა: „ვერხვები" – 40,74% ხმოვანი, 59,26% თანხმოვანი, „შეხედე" – 42,79% ხმოვანი, 57,26% თანხმოვანი. ორივე ერთად – 41, 72% ხმოვანი, 58,28% თანხმოვანი, კვლავ განსახილველი ლექსის სასარგებლოდ მეტყველებს.

სტატისტიკის პირველი შედეგები საგულისხმოა: რომ არაფერი ვთქვათ პროზაულ ტექსტზე, „მას გახელილი დარჩა თვალები" აკაკისა და თვით გალაკტიონის ორ ლექსზე უფრო ვოკალურია. თანხმოვანთა სიმცირე ვოკალიზმს ზრდის, ხმოვანთა ხმიერების გამოვლენას უწყობს ხელს. მაგრამ ჩვეულებრივი ლექსის ვოკალიზმის აღქმა ცალკეული სტრიქონების და სტროფების მიხედვით ხდება და არა მთლიანი ნაწარმოების მიხედვით და იქნებ თანხმოვანთა საერთო რაოდენობა ისეა განაწილებული სტრიქონში, რომ ზოგჯერ მაქსიმალურად ტვირთავს მას, ზოგჯერ მინიმალურად, ზოგიერთი სტრიქონი (და სტროფი), თანხმოვანთა სიმცირის გამო, ძალზე მსუბუქი და ელასტიურია, ზოგიერთს კი თანხმოვანთა სიმრავლე ამძიმებს და აუხეშებს?!

კვლავ ამუშავდა სტატისტიკის მანქანა. გაირკვა, რომ ზემოთ დასახელებულ ლექსთა სტროფებში თანხმოვანთა რაოდენობა ურთიერთმიახლოებულ სიდიდეებს შორის მერყეობს: აკაკის „ნატვრა" – 48 ხმოვანი, 61 თანხმოვანი, გალაკტიონის „ვერხვები" – 50 ხმოვანი, 60 თანხმოვანი, „შეხედე" – 49 ხმოვანი, 58 თანხმოვანი „მას გახელილი დარჩა თვალები" – 46 ხმოვანი და 58 თანხმოვანი. ერთადერთი გამონაკლისია „ნატვრის" მე-10 სტროფი 71 თანხმოვნით.

ამრიგად, თანხმოვანთა განაწილება სტროფებში ძირითადად სტაბილურია და ძალაში რჩება „მას გახელილი დარჩა თვალების" მაღალი ვოკალიზმი, რაც ფონემათა სისტემაში ხმოვნების ხვედრითი წონის სიდიდის შედეგია.

მაგრამ ხმოვანიც არის და ხმოვანიც. ყველა ხმოვანს ერთნაირი ვოკალური დატვირთვა არა აქვს, თითოეული თავისებური ხმოვანებით ხასიათდება. ა მაქსიმალურად ღია და ფართო, დაბალი ტონალობის ხმოვანია, ე – საშუალო ტონალობისაა, ოდნავ დახურული, ი – მაღალი ტონალობის ბგერაა, ვიწრო, დახურული, ი-ს აწეულ ხმოვანსაც უწოდებენ. იგი მკვეთრად უპირისპირდება როგორც ა-ს, ისე ე-ს.

„მას გახელილი დარჩა თვალების" ხმოვანთა ჯგუფში ყურადღება მიიქცია ი ხმოვნის სიხშირემ, რომელიც ე ხმოვნის რაოდენობას სჭარბობს. ეს მოულოდნელი ფაქტია, რადგან ქართულში ა ხმოვნის შემდეგ სიხშირით მეორე ადგილზე ე ხმოვანია (თ. უთურგაიძე).

როგორია ზემოთდასახელებული ნაწარმოებების მიხედვით, როგორია ი ხმოვნის სიხშირის ამპლიტუდა ა და ე ხმოვნებთან მიმართებაში?

როგორც გაირკვა, აკაკის „ნატვრაში" და გალაკტიონის ლექსში „შეხედე" ი ხმოვნის რაოდენობა გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე გალაკტიონის ლექსებში: „მას გახელილი დარჩა თვალები" და „ვერხვები", სადაც ი ხმოვნის სიხშირე ძალზე უახლოვდება ა-ს და ძალზე შორდება ე-ს.

აქ მივადექით ჩვენთვის საინტერესო საკითხს: ბგერის მიმართება სემანტიკასთან და განწყობილებასთან. მაღალი ტონალობის, ვიწრო, დახურული, აწეული ხმოვანი ი, თავისი მრავალგზისი განმეორებით გაცილებით უფრო მიესადაგება მწუხარე, ელეგიურ განწყობილებას, ზოგჯერ შეშფოთებულსაც, ვიდრე ა და ე ბგერების დაბალი, ლაღი, გაშლილი ხმოვანება. ამიტომ არის იგი ასე ხშირი გალაკტიონის ლექსებში: „მას გახელილი დარჩა თვალები" და „ვერხვები", რომლებიც სევდიან ჰანგზეა აწყობილი, ამიტომ არის შედარებით ნაკლები აკაკის „ნატვრაში" და გალაკტიონის ლექსში „შეხედე", რომლებიც უფრო საზეიმო, ოპტიმისტური ხასიათისაა.

ცხადია, ლექსის მუსიკალური ჟღერადობისათვის ხმოვნებთან ერთად მნიშვნელობა აქვს თანხმოვნებს და ზოგჯერ უფრო მეტიც, რამდენადაც ალიტერაცია (თანხმოვანთა განმეორება) ლექსში უფრო ეფექტურია, ვიდრე ასონანსი (ხმოვანთა განმეორება). ნათქვამის ჭეშმარიტებაში „მას გახელილი დარჩა თვალების" მაგალითზეც დავრწმუნდებით, მაგრამ ვიდრე ამ საგანზე დავიწყებდეთ საუბარს, უნდა გაირკვეს კონსონანტიზმის საერთო ხასიათი საანალიზო ლექსში.

ქართული კონსონანტიზმი გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე ვოკალიზმი. თანხმოვანი ბგერები ჟღერადობის მიხედვით მეტად შორდებიან ერთმანეთს (მხედველობაში არა მაქვს სამეულები და წყვილეულები), ვიდრე ხმოვნები. მათი გამოყენების სიხშირეც აბსოლუტურად განსხვავებულია, მაქსიმუმსა და მინიმუმს შორის დიდი ზღვარია.

„მას გახელილი დარჩა თვალები" კონსონანტებში სიხშირით პირველ ხუთ ადგილზეა ს, ლ, რ, მ, ვ (დ) თანხმოვნები, რაც შორდება ჰ. ფოგტის მონაცემებს (ს, რ, მ, დ, ლ). **რ** ილიასა და ყაზბეგის პროზაში ძალზე ხშირია, ოდნავ ჩამორჩება ს-ის სიხშირეს (შდრ.: ს – 10,34%, რ – 10,09%), აკაკის „ნატვრაში" რ თანხმოვანთა რიგს თავში მოექცა. საანალიზო ლექსში რ-ს ადგილს **ლ** იჭერს. იგი თითქმის უტოლდება ს-ს სიხშირეს (ს – 12,81%, ლ – 12,58%, რ – 11, 44%). ამავე დროს, ლ ჰ. ფოგტის მონაცემებით თანხმოვნების ცხრილში მე-5 ადგილზეა (6,98%). ასევე იშვიათია რ ლექსში „შეხედე". მისი წინ წამოწევა, „ვერხვებში" იმის შედეგია, რომ ეს ბგერა ლექსის სათაურში გატანილი, ისევე როგორც **ლ** „მას გახელილი დარჩა თვალების" სათაურში. ისიც სათქმელია, რომ **რ** თანხმოვანი, რომელიც თავისი განსაკუთრებული ჟღერადობის გამო კარგი მასალაა ბგერწერისთვის, საანალიზო ლექსში ერთ ალტერნატიულ სტრიქონსაც არ ქმნის. მაგრამ ამაზე შემდეგ. ამრიგად, რ-ს შედარებითი სიმცირე აშკარაა. კიდევ უფრო საგრძნობია მჟღერი სპირანტის ზ-ს ნაკლებობა (1,83%), რომ არაფერი ვთქვათ ჟ-ზე, რომელიც ქართულში საერთოდ იშვიათი ბგერაა და ამ ლექსში სრულიად არ გვხვდება.

საერთოდ, თანხმოვანთა ჟღერადობა საანალიზო ლექსში ძლიერი არ არის, კონსონანტიზმის საერთო ხასიათი მინორულია, რაც თანხვდება ვოკალიზმის ზემოხსენებულ მონაცემებს.

ზემოთ საუბარი გვქონდა ვოკალიზმისა და კონსონანტიზმის ორგანულ შერწყმაზე, რაც გამორიცხავს სტრიქონებში თანხმოვანთა სიხშირეს, მათ შეჯგუფებას. როგორც გამონაკლისი, აღვნიშნეთ, რომ აკაკის „ნატვრაში" ერთი ორმოცსტრიქონიანი სტროფი 71 თანხმოვანს შეიცავს. ამასთან ერთად, აკაკი შანიძეს „ქართული ენის გრამატიკაში" მოტანილი აქვს ვაჟა-ფშაველას სტრიქონი, რომელშიაც 8 ხმოვანთან ერთად 26 თანხმოვანია. თანხმოვანთა სიჭარბე ქართულისთვის ბუნებრივია. როგორც მიუთითებენ, ქართულ სიტყვაში ხმოვანთა გამოყენების ხვედრითი წონა მცირეა, „ქართულს საკმაოდ ძლიერი ტენდენცია აქვს ე. წ. სრულხმოვნობის მოშლისა და თანხმოვანთა შეჯგუფებისა" (ს. ჯლენტი). ყოველივე ამის მიუხედავად, „მას გახელილი დარჩა თვალების" არც ერთ სტრიქონში არ აღინიშნება თანხმოვანთა სიჭარბე და, მით უმეტეს, შეჯგუფება. მათი სიხშირე სტრიქონებში 17-18-ს არ ამეტებს. გვხვდება 9-10

თანხმოვნიანი სტრიქონებიც, 9 თანხმოვანი 10 ხმოვანთან („მე გზა არ ვიცი უახლოესი"). ლექსის პირველ სტროფში 40 ხმოვანთან მხოლოდ 46 თანხმოვანია. ამავე დროს, ყველაზე მეტ, თვრამეტთანხმოვნიან სტრიქონში თანხმოვანთა ხასიათი და განაწილება ისეთია, რომ იგი მსუბუქად იკითხება: „რისთვის ძვირფასო, რისთვის ნუგეში?" (სიმსუბუქის მიზეზია სტრიქონის ალიტერაცია – ასონანსი).

როგორც ცნობილია, გალაკტიონი ვერ ითმენდა თანხმოვანთა შეჯგუფებას, საგანგებოდ ზრუნავდა სიტყვათა ორთოგრაფიული გამარტივებისათვის, ხშირად უარს ამბობდა ცალკეულ თანხმოვნებზე, რომლებიც ან რომელიმე დიალექტში, ან საერთოდ ცოცხალ მეტყველებაში მკაფიოდ არ ისმოდა (ბავში, მიუწდომელი, მჭერმეტყველება და სხვ.), ამავე რიგისაა სიტყვა **ამიდი** („როს მშვიდობიან დღის ამიდია"), რომელიც ხშირად რითმაშიც ამ ფორმითაა შესული: ამიდის – მიდის, ამიდებით – მითებით, ჰკიდია – ამიდია. თუმცა იმავე რითმის საჭიროებისათვის იგი ზოგჯერ სრული სახითაც გვხვდება: უამინდოთა – მინდოდა („შემოსილნო გამჭვირვალე ბლონდებით"). „მას გახელილი დარჩა თვალების" ადრინდელ ვარიანტში („არტისტული ყვავილები") სიტყვა **ამინდი** ნ თანხმოვნის გარეშეა („უამიდობით, უამიდობით"), რაც გათვალისწინებულ იქნა ბგერათა სტატისტიკის დროს. აქ რითმის ფაქტორიც მოქმედებს. „არტისტულ ყვავილებში" რითმა იდენტურია: მშვიდობით – უამიდობით და თუ ლექსის გარითმვის სტრუქტურას გავითვალისწინებთ, ამ ადგილას სწორედ იდენტური რითმა უნდა მოხვედრილიყო.

როგორც ბევრი სხვა კანონზომიერებით, „მას გახელილი დარჩა თვალები" გარითმვის კანონზომიერებითაც იქცევს ყურადღებას, გარდა ოთხი სტროფისა, რომლებშიაც ტავტოლოგიური რითმა გვაქვს, – გარითმვის სამჯერადობით (aaxa ან xaaa), ლექსი ჯვარედინ რითმაზეა აგებული (abab), ხოლო მისი ძირითადი რითმა (ლუწი ტაეპების შემკვრელი) ყოველთვის იდენტურია (მე-9 სტროფის გამოკლებით). არაიდენტური რითმა მხოლოდ კენტ ტაეპებშია. მშვიდობით – უამიდობით მეოთხე სტროფის ძირითადი რითმაა და იდენტური უნდა იყოს.

ტავტოლოგიურ რითმას ქმნის სიტყვა თვალები. მე-3 და მე-7 სტროფებში იგი ორ-ორჯერ მეორდება, ცენტრალურ სტროფში (მე-2 და მე-10) კი – სამ-სამჯერ და მისი მრავალგზისობა ლექსის სემანტიკით არის განპირობებული. **თვალები** ნაწარმოების ცენტრალური სიტყვაა, აზრობრივ-ემოციური დატვირთვით გამორჩეული. ტავტოლოგიური რითმა შინაარსობრივი გამახვილების და გამძაფრების მიზანს ემსახურება.

ახლა ვნახოთ როგორია ბგერათა ჰარმონიის მიმართება სიტყვის, გამოთქმის შინაარსთან, სტრიქონისა და სტროფის სემანტიკასთან, ლექსის გრძნობად-ემოციურ სამყაროსთან?!

პირველი სტროფის აზრი და განცდა კონდენსირებულია სიტყვებში: მიიცვალა, გარდაცვალებით და უმწეო: „ის მიიცვალა რაღაც უმწეო და საოცარი გარდაცვალებით" და გახმოვანებულია **ც** (წ), ა და **ი** ბგერების ხშირი განმეორებით. განსაკუთრებით ამძაფრებს განწყობილებას ზემოთ მოტანილ ორტაეპედში ფშვინვიერი **ც**-ს და მაღალი ტონალობის **ი**-ს ხუთ-ხუთჯერ განმეორება. ისიც საყურადღებოა, რომ სიტყვა „უმწეო" ვიწრო, აწეული უ-თი იწყება და **წ**-სთან ქმნის კომპლექსს. ამ დაძაბულ სიჩუმეში მჟღერი რ-სთვის ადგილი არ უნდა იყოს და, მართლაც, სტროფის 46 თანხმოვნიდან ქართულ კონსონანტიზმში ასეთი ხშირი ბგერა მხოლოდ 3 ადგილს იჭერს.

ეს ჩინებული ალიტერაცია ლექსის დასაწყისში ტონის მიმცემი ხდება შემდგომი ალიტერაციებისა.

ამავე ხასიათისაა – „უეცრად სწყვეტენ სიმები სიცილს". დავაკვირდეთ: **უ**-თი დაწყება, ორი **ც, წ** და **ს**-თი გამაგრებული ოთხი ი-ნი, ოთხი ს-ანი, მასთან დაწყვილებულ **წ**-თი (სწყვეტენ) და ერთადერთი რ.

საგულისხმოა, რომ ყრუ და მკვეთრი წ, რომელიც იშვიათია ენაში და ამ ლექსშიაც მხოლოდ 6-ჯერ იჩენს თავს, ერთ სტრიქონში სამგზის მეორდება, სამივეგან ერთსა და იმავე პოზიციაში (ხმოვანს წინ უსწრებს): „წამების წყნარი წარმავლობა".

იქმნება დეპრესიის საოცარი განწყობილება. ამ ვითარებაში, ამ შინაარსთან მიმართებაში, ალბათ, **ნ** ბგერის მაგივრობას ქართული ანბანის ორიოდე თანხმოვანი თუ გასწვდა.

როგორც ზემოთ „მიიცვალას" და „უმწეოს" მაგალითზე დავრწმუნდით, ალიტერირებული და ასონანსირებული ბგერები ჩვეულებრივად იმ სიტყვების შემადგენლობაშია, რომლებსაც განსაკუთრებული აზრობრივ-ემოციური დატვირთვა აქვს. „უმწეოს" **ნ** ბგერა ჯერ **ც, ს** ბგერებთან არის ჰარმონიაში ჩართული, ხოლო რამდენიმე სტროფის შემდეგ ზემოხსენებულ ძლიერ ალიტერაციას ქმნის („წამების წყნარი წარმავალობა"), რომელშიაც განმეორებადი თანხმოვანი არა მხოლოდ ერთსა და იმავე პოზიციაშია, არამედ მახვილიანიც არის. ალიტერაცია მწყობრი და ინტენსიურია.

„მიიცვალას" **ც** თანხმოვანიც, რომელიც ენაშიც იშვიათია და გალაკტიონის ზემოხსენებულ ორ ლექსშიაც ალაგ-ალაგ გეხვდება, „მას გახელილი დარჩა თვალების" საკმაოდ ხშირი სტუმარია და, სადაც კი გამოჩნდება, ყველგან თავის ცალს პოულობს. გარდა ზემოთმოტანილი სტრიქონებისა, აღსანიშნავია: „უცხო მხარეს გარდაიცვალა", „სიცოცხლეზე ოცნება" და სხვ. ერთი ფიქრიც ამეკვიატა: ქალღმერთ ცერერას გამოჩენა ამ ლექსში, გარდა აზრობრივი ფაქტორისა, ბგერათა ასოციაციის შედეგი ხომ არ არის: ცქერა – ცერერა? რითმისთვის სიტყვა **მზერაც** გამოდგებოდა: მზერა – ცერერა, არც აზრობრივი შეუსაბამობა იქნებოდა: „მივალ, მიმყვება მე შენი მზერა". მაგრამ რითმა თავის ელვარებას დაკარგავდა (ეს კარგი მაგალითია იმისა, რომ არ შეიძლება ქართულ ლექსში რითმისა და კლაუზულის გაიგივება!) და ლექსის მინორულ ჟღერადობას, რომლის წამმართველიც ც თანხმოვანია, ერთი სიმი მოაკლდებოდა. თუმცა შეიძლება პირიქითაც იყოს: ცერერამ მოიტანა ცქერა.

ხ ბგერა, რომელიც, ასევე, ალიტერაციას ქმნის (IX სტროფის ბგერითი ეპიფორა: სიცოცხლეზე, ფერმიხდილი, უახლოესი), ლექსის ცენტრალური სინტაგმის შემადგენლობაშია: „გახელილი თვალები". ამაღე დროს, იგი ერთმანეთთან აკავშირებს ორ სემანტიკურ ღერძს, რაზედაც ლექსია აგებული: „ის **უცხო** მხარეს გარდაიცვალა და გახელილი დარჩა თვალები". **ხ** ბგერით გამახვილებული ეს ცენტრალური გამოთქმა კი ცენტრალური სტრიქონის შემადგენლობაშია, რომელიც რეფრენის სახით ლექსში ხშირად მეორდება და კომპოზიციური სარტყელის როლს ასრულებს.

ლექსის კომპოზიციური გარდატეხაც, ახალ ტალღაზე გადართვა, რომელიც მე-6 სტროფიდან იწყება („მიდის გაზაფხული"), **ს, შ** ბგერების ალიტერაციით აღინიშნა: „სისინებს სიო, შრიალებს ნეშო", რომელიც ონომატოპეის ისეთი მარტივი შემთხვევაა და იმდენად შაბლონურია, რომ შეიძლებოდა ზიანი მიეყენებინა ლექსის გამორჩეული ორიგინალური ჟღერადობისათვის, მაგრამ ჯერ ერთი, იგი ეხმიანება წინა სტრიქონის ორ შ-ს („ბაღში, მდელოში") და, რაც მთავარია, იგი ჰარმონიის ძაფს აბამს შემხვედრ სარითმო სტრიქონთან: „რისთვის ძვირფასო, რისთვის ნუგეში". იქმნება ლექსის ხასიათს მორგებული ერთიანი მუსიკალური გამა (9 **ს**-ანი და 5 **შ**-ინი), რაც იმის ნათელი მაგალითია, თუ როგორ შეუძლია შემოქმედის ჯადოსნურ კვერთხს უბრალო, მარტივი და ჩვეულებრივი უჩვეულოდ და უნიკალურად აქციოს.

ამ ბოლო ფრაზამ უკან დაგვაბრუნა, ნარკვევის იმ ადგილთან, სადაც მზის სიკვდილის რეალურ და მეტაფორულ გაგებაზეა საუბარი.

მართლაც რომ საოცარი ლექსია, „საოცარი გარდაცვალების" ამსახველი საოცარი ლექსი, რთული და მრავალმნიშვნელობიანი. ერთმა მასში ევროპის კულტურის დაცემა დაინახა, მეორემ – ბარათაშვილის სიკვდილი, მესამე და მეოთხე, ალბათ, კიდევ სხვა რაიმეს აღმოაჩენს. ჭეშმარიტი ხელოვნება პოლისემანტიკურია და, მით უმეტეს, დროთა მსვლელობაში ახალ-ახალ შინაარსს იძენს.

ჟურნ. „მნათობი", 1995, №5-6.

ვახტანგ ჯავახაძე

ხშირად ვიგონებ ვერლენს

თორმეტტომეულის მეშვიდე ტომში პირველად გამოუქვეყნეს თარგმანები. რკალი იხსნება პოლ ვერლენის თორმეტი ლექსით. მათი გამოქვეყნება არ მიგვაჩნია გამართლებულად: ჯერ ერთი, ესაა დაუსათაურებელი და დაუსრულებელი თარგმანები (ეს შენიშვნა არა მარტო ვერლენს ეხება). მთავარი კი ის გახლავთ, რომ ამ თარგმანების მოტივებზე გალაკტიონმა დაწერა სრულიად ორიგინალური ლექსები და რაკი ისინი აღნიშნული ლირიკული ნაწარმოებების შთაგონების წყაროსა და პირვანდელ მონახაზებს წარმოადგენენ, შემდგენლებს შესაბამის ვარიანტებში უნდა გაეტანათ.

ვალდებულები ვართ აღვნიშნოთ: თორმეტტომეულის შენიშვნებში სამგზის მითითებულია კიდეც ამგვარ მსგავსებაზე. მაგრამ ეს ცოტაა: პოლ ვერლენის გამოძახილია არა მარტო „სიმების კვდომა“, „სხვისი სისპეტაკე უფრო აგიჟებს“ და „მეოცნებე მოსვენებაზე“, – არამედ აგრეთვე: „თბილისის ზეცა მონამეა“, „მთაწმინდის იქით“, „უცნობი ქუჩის დასასრულთან“, „მეტეხი იდგა რუხი, პიტალო“, „როგორც კი დილა გათენდება“, „მღელვარება“, „გრძნობა, რომელიც დაკარგულია“, „ჰაერი“, „დაუმეგობრდა“, „აწ კივილისთვის ირევიან“, „ვით აფეთქება“ და „როგორც სიზმარი“, – თხუთმეტი ათის მოტივებზე (ბოლო ორის კვალი არ ჩანს).

ამ მსგავსების გამო შემდგენლებმა თორმეტტომეულში არ შეიტანეს „სიმების კვდომა“ და „მეოცნებე მოსვენებაზე“. ვერ დავეთანხმებით: ჯერ ერთი, მათთვის ცნობილი – „სხვისი სისპეტაკე უფრო აგიჟებს“ რატომღა დატოვეს? და თუ ამ პრინციპს გავყვებით და გავაგრძელებთ, თხუთმეტიე უნდა ამოვიღოთ და თარგმნილებად გამოვაცხადოთ, რაც უხეში შეცდომა იქნებოდა. პირიქით, საჭიროა თარგმანები გადავიტანოთ ვარიანტებში და ყველაფერი თავის ადგილზე დადგება.

როგორც დავინახეთ, სათაურებიდანაც კი იგრძნობა, როგორ თავისუფლად მოეპყრო მოწონებულ და მონათესავე განცდებსა და განწყობილებებს. ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ თარგმანები ორიგინალურებში მართლაც ორიგინალურადაა გათავისებული: ზოგან ორის თემა ერთშია ასახული, სხვაგან ერთის მოტივები რამდენიმე ლექსშია გადანაწილებული. კიდევ უფრო საინტერესო კი ერთი საოცარი კანონზომიერებაა, რომელიც შედარებისას გამოჩნდა.

ათი თარგმანი ორ თანაბარ ნაწილად დაუყვია: პირველი ხუთიც ოცდასამ სტროფს შეიცავს და მეორე ხუთიც. პირველი ხუთის ოცდასამი სტროფი ათ ლექსად გადმოუქართულებია, მეორე ხუთის ოცდასამი – ხუთად, ოღონდ თარგმანისა და ორიგინალურის საზღვრები არასოდეს არ ემთხვევა ერთიმეორეს: პირველი და მეორე, მეორე და მესამე, მესამე და მეოთხე, მეოთხე და მეხუთე თარგმანების ბოლო და საწყისი სტროფები ერთმანეთს ერწყმიან და დამოუკიდებელ ლექსებს ქმნიან. ასევეა მეორე ხუთეულშიც. გარდამავალ ტაეპებს შორის დარჩენილი ფრაგმენტების ხარჯზე კი სხვა ორიგინალურებია მოჭრილი და მორგებული. ათივე თარგმანი მაქსიმალურადაა გამოყენებული. ყოველივე ეს უფრო თვალნათლივ ჩანს ჩვენს მიერ შედგენილ პარალელურ სქემაზე.

გასაოცარი შემთხვევაა: თითქოს ექსპერიმენტი ჩაატარა, თავისებური ხერხი გამოიყენა, რათა საწყის შთაბეჭდილებებს განშორებოდა და გაქცეოდა, კარტი აეჭრა და გავლენის კვალი წაეშალა. საკუთარი თავი შეამოწმა: მოერეოდა თუ არა, გაეჯიბრა და გაიშინაურა. ვერლენის ხილვები და განზომილებანი, სახეები და მეტაფორები დაანაწევრა და განსხვავებული პოეტური განცდების შერწყმითა და შეჯვარებით ახალი განწყობილებანი შემოგვთავაზა. ერთხელ კიდევ შეცვალა და გაამძაფრა რიტმი: პირვანდელ წმინდა თოთხმეტმარცვლოვანს სტრიქონგამოშვებით ათმარცვლოვანი მოუნაცვლა.

არქივს რომ მისივე ხელით გარკვევით გადათეთრებული ეს ათი თარგმანი არ შემორჩენოდა და ათივეზე არ მიეწერა ავტორის სახელი და გვარი, ყოვლად წარმოუდგენელი

იქნებოდა ორიგინალურ ლექსებში არაქართული კვალის შენიშვნა. თვითონ კი – ათეული წლების მანძილზე – თითქოს საგანგებოდ შემოგვინახა ასიმეტრიული გრადაციის ეს უტყუარი საბუთი, რათა ფრანგულ სიმბოლიზმთან მისი ურთიერთობით ტენდენციურად დაინტერესებული ოპონენტებისათვის სიკვდილის შემდეგ მაინც გაეცა საკადრისი პასუხი:

– გალაკტიონმა ყველაზე უფრო პატიოსნად გაიარა გზა სიმეოლიზმისა.

არჩევანი სავსებით მოსალოდნელია: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას". ფრანგი „პოეტების მეფის" ცხოვრების წესსა და შემოქმედებით პრინციპებს ყველაზე მეტად ენათესავებოდა: ბოჰემა, ღოთი და ცინიკოსი, – მაგრამ ბავშვი, უმწეო ბავშვი, დიდი ბავშვი. „შეუძლებელია განსაჯოთ იგი, როგორც საღად მოაზროვნე. მას აქვს იდეები, რომლებიც ჩვენ არ გაგვაჩნია, რადგან ჩვენზე ბევრად მეტიც იცის და გაცილებით ნაკლებიც. იგი შეუცნობელია და ამავე დროს ერთი იმათაგანი, რომლებიც საუკუნეში ერთხელ თუ მოგვევლინებიან. თქვენ ამტკიცებთ, რომ შეშლილია? მეც ასე ვფიქრობ. დიახ, შეშლილია. მაგრამ ფრთხილად, ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ამ გიჟმა ახალი ხელოვნება შექმნა" (ანატოლ ფრანსი).

ვერლენის ლექსების ინტერპრეტაცია, ეტყობა, გარდამავალ საფეხურს და მოსამზადებელ პროცესს წარმოადგენდა. როგორც ირკვევა, იგი თავიდანვე ამ განზრახვით მომზადდა და არ იყო გამიზნული პუბლიკაციისთვის, რადგან ათივე თოთხმეტმარცვლოვანი ტაეპებითაა გაწყობილი, არაა დასათაურებული და ხშირად არ იცავს ორიგინალის სალექსო ზომას. მთავარი კი ის გახლავთ, რომ ეს თარგმანის თარგმანია: გალაკტიონმა თედორე სოლოგუბის თარგმნილები გადმოაქართულა. სოლოგუბის ვერლენმა თავის დროზე საერთო აღტაცება გამოიწვია: „ხორცშესხმული სასწაული" უწოდა 1908 წლის პირველ გამოცემას მაქსიმილიან ვოლოშინმა. გალაკტიონის ბიბლიოთეკაში ინახება 1923 წლის მეორე შევსებული გამოცემა, რომლის პირველი თერთმეტნახევარი ორი წლის შემდეგ ჯერ გადმოაქართულა თანამიმდევრობით, შემდეგ კი ამ თერთმეტნახევრის პირველი ათი ასევე თანამიმდევრობით ისე გააქართულა, შერჩევაც კი არ უცდია, რადგან მისთვის უცხოენოვანი ლექსებიც შთაგონების ისეთსავე წყაროს წარმოადგენდა, როგორც ჩვეულებრივი ყოფითი ფაქტები. ვერლენი – სოლოგუბი – ტაბიძე ამგვარი სამსაფეხურიანი ტრანსფორმაციის შედეგად მივიღეთ თხუთმეტი ორიგინალური. მათი დაწყვილება თარგმნილებთან იმითაცაა გამართლებული, რომ უკანასკნელთა მეშვეობით შესაძლებელია ორიგინალურ ტექსტებში გაპარული შეცდომების გასწორება.

შეგვიძლია თარგმნილი სავარჯიშოები თარიღების დასაზუსტებლადაც გამოვიყენოთ. ყველას ერთი თარიღი უზის: 1925. ზემოთ ნაგულისხმევი ლექსების უმეტესობა კი პირველი პუბლიკაციის მიხედვით დაათარიღეს: 1927 წლით. თვითონ ავტორმა სხვადასხვა დროს, გარკვეული მოსაზრებით, ზოგიერთებს სხვადასხვა წელი მიუწერა: 1916, 1917 და 1922. მაგრამ რაკი ყველა ეს თარგმანი ერთ ალბომშია მოთავსებული, ხოლო ლექსები ერთდროულად გამოქვეყნდა, – ყველა 1925 წლით უნდა დათარიღდეს.

– 1925 წელი უნდა იქნეს ჩემი.

გალაკტიონ ტაბიძე და ფრანგული პოეზია კი თავის მკვლევარს მოელის.

წიგნიდან: „უცნობი", თბილისი, 1996.

რომელი საათია?

კითხვა – რომელი საათია? – აქტუალური იყო კაცობრიობისთვის ისტორიული განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე. დროის რაობის გარკვევა მუდმივად რჩება აზროვნებისათვის ერთ-ერთ ყველაზე პრობლემატურ საკითხად.

დროის ნებისმიერი გააზრების ფსიქოლოგიური საფუძველი ადამიანის „სასრულობის", ცნობიერ თუ არაცნობიერ განცდათა შრეებშია საძიებელი. აქედან მომდინარეობს „საკუთარი დროიდან" გამოსვლის, დროის დაყოვნების, საბოლოო აზრით კი მარადისობაში გადასვლის, „ტრანსცენდირებისაკენ" სწრაფვა. თანამედროვე მწერალთა უმეტესობა – პრუსტი, ჯოისი, ფოლკნერი, ვირჯინია ვულფი – შეეცადა თავისებურად გადაელახა დრო. ზოგიერთმა გამოიყვანა დრო წარსულიდან და მომავლიდან და წამის წმინდა ინტუიციამდე შეამცირა. სხვებმა ის მექანიკურ და შეზღუდულ მოგონებად აქციეს. პრუსტმა და ფოლკნერმა, სარტრის სიტყვები რომ გავიმეოროთ, „უბრალოდ თავი მოჰკვეთეს დროს"; ჯოისმა ჰომეროსის ეპოქა XX საუკუნესთან გააერთიანა და წარსული, აწმყო და მომავალი ერთ „ღვთაებრივ ხედვაში" მოაქცია. დროსთან დაპირისპირებამ ადამიანური ყოფის აბსურდულობის შეგნებამდე მიიყვანა ეგზისტენციალური ფილოსოფიის მიმდევარნი. კამიუს გმირისათვის თვითმკვლელობა იქცევა თვითგადარჩენის ერთადერთ გზად... ავტორთა არასრული სიის გახსენებაც კი საკმარისია იმის გასააზრებლად, თუ რაოდენ აქტუალური იყო კაცობრიობისათვის თავისი არსებობის ნებისმიერ ეტაპზე დროის პრობლემა.

საგანგებო კვლევის ღირსია დროის ფენომენისადმი მიმართების საკითხი გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში. ჩვენ შევეცადეთ, აღნიშნული პრობლემა გაგვეანალიზებინა გალაკტიონ ტაბიძის ერთი პოეტური ნაწარმოების – „რომელი საათი"-ას მიხედვით. ვფიქრობთ, რომ ამ ლექსში ყველაზე მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული დროის ავტორისეული გააზრება. ლექსის განხილვისას ჩვენ შევეცადეთ, გაგვეთვალისწინებინა გალაკტიონ ტაბიძის ზოგადპოეტური კონტექსტი, რადგან „რომელი საათია" თავისი იდეური და მხატვრული სტრუქტურით ორგანულად არის დაკავშირებული გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების კონცეპტუალურ თავისებურებებთან. „რომელი საათია" მსოფლმხედველობრივ დონეზე გამოხატავს იმ ესთეტიკურ მსოფლაღქმას, რაც განსაზღვრავს გალაკტიონ ტაბიძის ეპოქალური პოეტური ინდივიდუალიზმის სპეციფიკას.

„რომელი საათია" 1914 წლით არის დათარიღებული. ეს პოეტური ტექსტი განსაკუთრებული სემანტიკური და ეფონიური სისტემით არის ორგანიზებული. მისი სტრუქტურა ერთ აზრობრივ საყრდენზეა აგებული. ეს არის კითხვა „რომელი საათია?" ავტორის იდეური კონცეფციაც ამ სემანტიკურ ველშია საძიებელი. ლექსის თითოეულ სტროფს აქვს თავისი შიდა კომპოზიცია, რომლის აზრობრივი ცენტრი განსაზღვრული და კონსტრუირებულია ბოლო ტაეპში, იგი კრავს სტროფს შინაარსობრივად და ქმნის პირობითად დამოუკიდებელ ელემენტს, რომელიც ინტეგრირებულია ლექსის ზოგად, ერთიან სტრუქტურაში. ყოველი სტროფის პირველი სამი ტაეპი სემანტიკურად შეკრულია და მიემართება მეოთხე ტაეპს, რომელიც აღიქმება, როგორც სენტენცია. განვიხილოთ ამ მიმართების აზრობრივ-ფუნქციური მნიშვნელობა.

აღნიშნული პოეტური ნაწარმოები აგებულია ძირითადი თემის ინტენსიური მოდიფიკაციის პრინციპზე. პირველ სტროფშივე განსაზღვრული კითხვა ემოციური გრადაციის გზით მიემართება ბოლო სტროფისაკენ, სადაც გალაკტიონი ცდილობს პასუხი გასცეს დასმულ კითხვას:

„ეხლა, რა თქმა უნდა, ძლიერ გვიანია. / გულში მწუხარებამ ღამე გაათია... / მაინც არ მასვენებს მწარე სინანული: / რომელი საათია? რომელი საათია?"

გალაკტიონი ლექსის ექსპოზიციაშივე ქმნის მძაფრ ემოციურ ველს. ამ ნერვული ინტონაციების სათავე ლირიკული გმირის, ანუ პოეტის (ლირიკული გმირი და ავტორი იდენტურია ამ კონკრეტულ შემთხვევაში) სულიერი განწყობილების წიაღშია საძიებელი. ლირიკული „მე" მკითხველის ცნობიერებაში „გვიანი ღამის" იმპრესიონისტული ხატის ფონზე შემოდის. მოტანილ სტროფში სინთეზურად არის მოწოდებული ორი რამ: ლირიკული გმირის მღელვარე, ქაოტური სულიერი მდგომარეობა და თავისთავად განუსაზღვრელი, ირაციონალური ფენომენის – დროის პირობითი დეფინიცია, „გვიანია" – ამბობს პოეტი. დრო განსაზღვრულია მსაზღვრელით „ძლიერ გვიანია". „ძლიერ გვიან" თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით რეალური ღამის მიმწუხრს აღნიშნავს (აღნიშნული სიტყვათშეთანხმების ჩვენეულ გააზრებას ცოტა ქვემოთ შემოგთავაზებთ), თავის მხრივ, ის დრო, რომელიც განსაზღვრულია, ანუ „ეხლა" შემოქმედებითი ინტენსიობის წამზე მიუთითებს, დრო პოეტური ექსტაზის ღვთაებრივი წამიდან იღებს დასაბამს. შემოქმედებითი აქტის დასაწყისამდე პოეტისათვის დროის განცდა ილუზორულია, რასაც მომდევნო სტროფების ანალიზთან ერთად გალაკტიონის ზოგადი პოეტური მსოფლაღქმაც ადასტურებს. „ნამდვილი", რეალური დრო, შინაგანი განცდის თვალსაზრისით, ისევე არარსებულია, როგორც ის ობიექტური რეალობა, რომელსაც „არყოფილს" უწოდებს გალაკტიონი: „სინამდვილეს არ ვემდური არ ყოფილა თითქმის, არ ყოფილზე სამდურავი აბა როგორ ითქმის".

„იდეალურისა" და „რეალურის" ცნებათა მნიშვნელობების გადანაცვლება გალაკტიონისათვის ბუნებრივია და შინაგან ლოგიკას ექვემდებარება. „რეალური" პოეტისათვის განცდის ინტენსიობის ხარისხით განისაზღვრება. დავუბრუნდეთ „გვიან"-ის ფუნქციას. აქვს თუ რა ამ სიტყვის მნიშვნელობას საზრისი ზოგადად? თუ სამყარო უზენაესი გონებით მოწესრიგებული არსებობაა, სადაც არაფერი არ არის არც გვიან, არც ადრე და ყველაფერი განსაზღვრულ დროსა და სივრცეში ხდება, მაშინ „გვიან" სიტყვის გააზრება არ შეიძლება მხოლოდ მისი ლექსიკური მნიშვნელობით; აქ მას სხვა ფუნქციური დატვირთვა აქვს. ჩვენი აზრით, მკითხველის ცნობიერების პროეცირება, ამ შემთხვევაში, უნდა მოხდეს სიტყვის სიმბოლურ არსზე და არა მის კონკრეტულ მნიშვნელობაზე. როგორც აღვნიშნეთ, მოხმობილ კონტექსტში „გვიან" არაფრით არ არის უფრო საგნობრივი და კონკრეტული, ვიდრე მისი საზღვრული. უცნობის (დროის) უცნობით (გვიან) განმარტება ახალ უცნობს (რომელი საათია?) წარმოშობს. სწორედ ეს პირობითობა ამთლიანებს სტროფს აზრობრივად. ბოლო ტაეპი კიდევ უფრო ამძაფრებს ემოციურ ტონალობას, მასში ავტორისეული განცდა ემოციური ესკალაციის უმაღლეს საფეხურს აღწევს. ფრაზის კითხვითი კონსტრუქცია ამძაფრებს და ხაზს უსვამს დროის ყოველგვარი ერთნიშნა დეფინიციის პირობითობას. სტროფი გარითმულია ჯვარედინად – პირველსა და მესამე ტაეპში გალაკტიონი დისონანსურ რითმას იყენებს... ზუსტია მეორე და მეოთხე ტაეპების სარითმო ერთეულები (საათია – გაათია). ეს ვერსიფიკაციული მიკროსქემა განსხვავებული ვარიაციებით მეორდება შემდეგ სტროფებშიც, რაც, თავის მხრივ, ლექსის მუსიკალურ არქიტექტონიკას ქმნის. ამგვარად ყალიბდება პოეტური ტექსტის მიკროსტრუქტურა – სტროფული მთლიანობა, რომელიც დაუნაწევრებელი (დანაწევრება მხოლოდ პირობითობის საზღვრებშია შესაძლებელი) შინაარსის ერთიანი ნიშანია. სტროფული მთლიანობა ამ პოეტური ტექსტის მიკრომოდელი, მთელის ელემენტარული დონეა. მისი პროგრესული განვითარება მომდევნო სტროფებშია რეალიზებული. მივყვეთ ტექსტის მიმდევრობას: „ვდგევარ ფანჯარასთან, ღამე არ იცვლება, / მთელი შემოდგომა თავზე დამათია; / ეხლა მხოლოდ სამი იყოს, შეიძლება? / რომელი საათია? რომელი საათია?"

ემოციური ფონი არ იცვლება. წარმოსახვითი ველი ფართოვდება და უფრო ვიზუალური, კონკრეტული ხდება. ფოტოგრაფიული სიზუსტით შემოდის მკითხველის გონებაში პოეტის სილუეტი. წარმოდგენილი ვიზუალური ხატი ოდნავადაც არ ანელებს შინაგან ექსპრესიას. ავტორისეული მზერის ობიექტივი ფართო პლანით მიემართება შინაგანი რეალობის ემოციურ პეიზაჟს. დრო გაჩერებულია – „ღამე არ იცვლება". ამ გააზრების ფილოსოფიური

საფუძველი დროის არისტოტელესეული განმარტებიდან მომდინარეობს. არისტოტელეს მიხედვით, დრო მოძრაობის, ცვალებადობის საზომია, მისი დინების წარმომჩენი მხოლოდ ცვალებადობათა თანმიმდევრობა შეიძლება იყოს. ღამის უცვლელობა საგნობრივად გამოხატავს დროის უძრაობის, დაყოვნების მისტერიას, სხვაგვარად, უცვლელი ღამის ხატით სახეობრივად არის გააზრებული გაჩერებული დროის – მარადისობის არსი.

„დროისა“ და „დაყოვნების“ შინაარსისეულ კავშირზე ამ სიტყვების სემანტიკური არქეოლოგიაც მიუთითებს. საინტერესოა, რომ ძველ და საშუალო ქართულში „დროების“ ნაცვლად გამოიყენება ზმნა „ანაბოლო“ („დაყოვნება“). მიუხედავად იმისა, რომ მეორე სტროფში გარითმული ლექსიკური ერთეულების ძირითადი ევფონიური სისტემა არ იცვლება, გალაკტიონი პირველ სტროფში გამოყენებულ დისონანსურ რითმას ანაცვლებს ასონანსურ წყვილეულს (იცვლება – შეიძლება), რითაც პოეტური ტექსტი დაცულია მუსიკალური ერთფეროვნებისაგან. ამავე სტროფში შემოდის დროის კონკრეტიზაციის პირველი მცდელობა (ეხლა მხოლოდ სამი იყოს, შეიძლება?), რომელიც მესამე სტროფში თემატურად გრძელდება და მოდიფიცირებულია საწყისი ფრაზის (იგულისხმება მეორე სტროფის მესამე ტაეპი) სემანტიკური და ევფონიური ვარიაციის საფუძველზე.

„სამის შეიძლება არის მესამედი, / მაგრამ გაიხედავ მაინც წყვდიადია, / კივის სადგურიდან ზარი მეცამეტე – / რომელი საათია, რომელი საათია“.

დროის ნებისმიერი დეფინიცია „სამი“ თუ „სამის მესამედი“ არ ცვლის წყვდიადს, სხვაგვარად, იდუმალების, მარადიულობის მისტერიაში კარგავს მნიშვნელობას ადამიანის მიერ ფიქსირებული კონკრეტული დრო. ამ სტროფში იქმნება გარკვეული მელოდიური სტრუქტურა, რომელიც მარტივი მუსიკალური ტექსტის პროგრესული გართულების გზით მიემართება – „სამი“, „მესამედი“, „მეცამეტე“. მოტანილ სტროფში გაფართოებულია ავტორის ვერსიფიკაციული ჰორიზონტი. სარითმო ერთეულებში ურთიერთს ეთანხმებიან დ-თ-ტ სამეულის მჟღერი, ყრუ – ფშვინვიერი და მკვეთრი ბგერები. დ-თ-ტ ბგერათმონაცვლეობა გამოყენებულია დანარჩენ სტროფებშიც (მეოთხე სტროფში: დაატია-საათია, მეხუთე სტროფში: ნაკადია-საათია). ერთი ბგერათკომპლექსის ფარგლებში არსებული თანხმოვნების მონაწილეობა სარითმო წყვილებში ამძაფრებს პოეტური ტექსტის მელოდიურ აღქმას. ჩვენი აზრით, დროის კონკრეტიზაციის პირობითობას გალაკტიონი ტექნიკური თვალსაზრისით, მსგავსი სემანტიკური და ევფონიური სტრუქტურის ლექსიკური ერთეულების მონაცვლეობით გამოხატავს – „სამი“, „მესამედი“, „მეცამეტე“. იგივე სქემა, ევფონიური თვალსაზრისით, მეორდება შემდეგ სტროფში, სადაც ალიტერაციული „ტ“ იმეორებს შესაბამის მუსიკალურ ტაქტს – „მეეტლე“, „დაატია“, „ტელეფონი“.

„ფიქრში გახვეულა ბნელი დერეფანი. ღამის მეეტლე რომ ველარ დაატია, ისევ ნერვიულად რეკავს ტელეფონი, – რომელი საათია? რომელი საათია?“

თავისი სემანტიკური მნიშვნელობით მესამე და მეოთხე სტროფების მესამე ტაეპები მსგავსი ფუნქციური დატვირთვის მატარებლები არიან. ორსავე შემთხვევაში სტატიური, მდუმარე მეტაფორული ხატების უშფოთველობას არღვევს ზარის ხმა („კივის სადგურიდან ზარი მეცამეტე“, „ისევ ნერვიულად რეკავს ტელეფონი“), რომელიც მეტ ექსპრესიას ანიჭებს გალაკტიონისათვის ფატალურ, საბედისწერო კითხვას „რომელი საათია? რომელი საათია?“ და კიდევ ერთხელ მოუწოდებს პოეტს, მარადისობის წყვდიადში იპოვოს დროის საზომი, სხვაგვარად – ემპირიული არსებობის საყრდენი.

მომდევნო სტროფში მშფოთვარე ძიებით „ღამენათევი“ პოეტი გონების თვალით ღმერთს მიემართება:

„ღმერთო, როგორ მოხდა, წვიმა მოსისხარი / თითქოს შეუწყვეტი კუპრის ნაკადია, / აღარ გათენდება ღამე საზიზღარი! / რომელი საათია, რომელი საათია?“

პასუხის, ნუგეშის მოლოდინითა და ტკივილით არის გამსჭვალული „მოსისხარი წვიმით“ სავსე რეალობა. მნიშვნელოვანია, რომ „მოსისხარს“ ერითმება „საზიზღარი“, რითაც აქცენტი

სიტყვათა ევფონიური თანხმობიდან მათ სემანტიკურ ურთიერთკავშირზეა გადატანილი. შინაგანი დრამატიზმი პიროვნებისა აღნიშნულ სტროფში, ვნებათაღელვის მწვერვალს აღწევს. აქ ხაზგასმით წარმოჩნდება ის კრიზისული რწმენა, რომელიც განმსაზღვრელი შეიქმნა მოდერნისტული მსოფლაღქმისათვის. ტრაგიკული განცდის ინტენსივობა იმდენად გაძლიერებულია, რომ დგება განტვირთვის ლოგიკური აუცილებლობა. გალაკტიონი, როგორც გენიალური შემოქმედი, ზუსტად გრძნობს იმ წამის მოახლოებას, რომელიც შეუძლებელს ხდის პასუხის მოლოდინს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივად მიდის ბოლო სტროფისაკენ, რომელიც უმნიშვნელოვანესია თავისი აზრობრივ – კომპოზიციური ფუნქციით და ერთგვარად ანეიტრალებს ლექსის მძაფრ ემოციურ სტრუქტურას. ბოლო სტროფში გრამატიკული სისტემა მკვეთრად იცვლება. ლირიკულ სუბიექტს, რომელიც ავტორის პოეტურ „მე"-ს განასახიერებს, ენაცვლება „ის" – ბოდლერი. ამ გადანაცვლებას თავისი ფუნქციური დატვირთვა აქვს. ჩანაცვლებით ახალი აზრობრივი და ფორმალური კონსტრუქცია იქმნება. ხოლო სტროფში ბოდლერი იკავებს პიროვნული ცენტრის ადგილს. სტროფის განსხვავებულ სტრუქტურას ავტორი დროის მოდულაციითაც ქმნის. „იყო" ზმნა იმთავითვე ფინალური აკორდისაკენ მიმართავს მკითხველის ცნობიერებას. ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ ბოლო სტროფში გამოყენებული თავისებური ზმნები არ დაირთავენ ზმნისწინებს და, ამდენად, არ ემორჩილებიან ასპექტურ წარმოებას. „იყო" და „იძლეოდა" სტატიკური ზმნებია, მათ, ფაქტობრივად, არა აქვთ დროში ცვალებადობის უნარი. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ შემთხვევითი არ არის ამ დროსა და სასრულობას „დაუმორჩილებელი" ზმნური ერთეულების გამოყენება სწორედ იქ, სადაც ავტორი ხსნის თავის მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას დროის ფენომენთან დაკავშირებით.

ის იმედი, რომელსაც პოულობს რელიგიური მსოფლშემეცნების პიროვნება სულიერი ვნებათაღელვის მომენტში, გალაკტიონისათვის არ იქცევა შვების მომენტად. ღმერთთან მიახლოებით, ქრისტიანული ინიციაციით სიმშვიდისა და შინაგანი წონასწორობის აღდგენის გზა დახშულია პოეტისათვის. სწორედ რელიგიური მსოფლმხედველობრივი საყრდენის არარსებობის გამო პასუხს კითხვაზე „რომელი საათია" გალაკტიონი ეძებს იმ მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ სივრცეში რომელიც საფუძვლად დაედო მოდერნისტულ, კერძოდ კი სიმბოლისტურ აზროვნებას. რეტროსპექტული მზერა ლოგიკურად მიემართება ბოდლერის სახელისაკენ. ბოდლერი სიმბოლურად განასახიერებს იმ მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლების განმსაზღვრელი შეიქმნა მთელი მოდერნისტული ხელოვნებისათვის, მის წიაღში ეძებს ავტორი პასუხს დროის მისტიკური ფენომენის შესახებ. ეძებს და პოულობს კიდეც, რადგან უფრო ადრე ბოდლერი თავის ერთ-ერთ პოეტურ ნაწარმოებში „თრობა" ამგვარად გამოხატავს ემპირიული დროის დაძლევის, მისი გადალახვის, მისგან განთავისუფლების შესაძლებლობას:

„თრობას მიეძალე. თრობაა ყველაფერი – ეგ არის ხსნა ერთადერთი, რათა არ შეიგრძნო ამაზრზენი ტვირთი დროისა, რომელიც დაგცემს, წელში გაგტეხს. ჰოდა, ამადაც თრობას მიეძალე გაუნელებელს. ჰო, მაგრამ რითი? ღვინით, პოეზიით, სიქველით, რითაც გენებოს, ოღონდ იყავი მთვრალი. და თუ როდესმე კვლავ გამოფხიზლდები – სასახლის კიბეზე, მდინარისპირა პატარა მდელოზე, თუ შენი ოთახის შემზარავ სიმარტოვეში – მაშინ ქარს, ტალღას, ვარსკვლავს, ჩიტს, საათს, ყოველივეს, რაც მღერის ან საუბრობს, ვკითხე: რომელი საათია? და მაშინ ქარი, ტალღა, ვარსკვლავი, ჩიტი, საათი მოგიგებენ: თრობის საათია: თრობისა და თავდავიწყების, რათა არ ვეყმოთ, არ ვემონოთ დროს, არ შევიქმნათ მისი მარტვილნი; ამიტომ თრობას მიეძალოთ დაუსრულებელს: ღვინით, პოეზიით, ან სიტყვებით – წადილისამებრ".

ბოდლერის ზემოთ მოტანილ სიტყვებში ზოგადად მოდერნისტული მსოფლაღქმაა კონსტატირებული. დიონისური ექსტაზის ჟამს სიმბოლისტი პოეტი თვითგანთავისუფლების, თვითდაძლევისა და სამყაროსთან ჰარმონიული შერწყმის, პირველყოფილი ერთიანობისა და

განუყოფლობის მისტერიას ახორციელებდა; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არღვევდა ყოფიერებით განსაზღვრული დროის საზღვრებს და განცდით გადადიოდა უსასრულო, დაუნაწევრებელი დროის სტიქიაში, რაც, თავის მხრივ, პიროვნული ინდივიდუალიზმისაგან განთავისუფლების პროცესს გულისხმობდა.

დიონისური ფენომენის ნიცშეანურ გააზრებასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომელიც თავდავიწყების, ექსტაზის, ზეშთაგონების აქტს გულისხმობს, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი შემოქმედებითი ინტენსიობის წამი პოეტისათვის მისი ხორციელი არსებობის დაძლევის საშუალებაა, რისი ნათელი დადასტურებაც არის გალაკტიონის სიტყვები: „დაჰქრის დიონისეს შვება უჩვეულო".

პოეტისათვის დიონისური თრობა შვებაა, რადგან მხოლოდ ექსტაზის ჟამს ძალუძს, გაანიცადოს ღვთაებრივი ინიციაცია, დაარღვიოს რეალური, „საკუთარი" დროის საზღვრები და ეზიაროს მარადიულობას. შემოქმედებითი წვის განცდა ერთმნიშვნელოვნად არის დაკავშირებული დიონისეს კულტთან ლექსში „მარმარილო", სადაც გალაკტიონი აღწერს იმ ღვთაებრივ წამს, როცა „სულში გენიით ატეხილი რეკავს ლერწამი" და ამ პოეტური ექსტაზის დროს მას კვლავ დიონისეს ხატი უდგას წინ.

„აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე, / რომ შენს წინ სხივზე ლანდად იდგეს ყრმა დიონისე; / გრძნობდე, რომ ისე უკვდავია თქვენი მსგავსება: / ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება; / ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე – / ოჰ, რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!"

მოტანილი სტრიქონების მიხედვითაც დიონისური აღტაცება გაიაზრება, როგორც სულიერი ამაღლება, ზესწრაფვა. რეალურ, საგნობრივ განზომილებაში მარადიულობასთან მიახლოების, ინიციაციის მისტერია ვარდისფერი მარმარილოს მეტაფორული ხატით გაიაზრება. ზემსწრაფ პოეტს „ყრმა დიონისეს" აჩრდილი მიუძღვის უსასრულობისკენ მიმავალ გზაზე. მარმარილო სიმბოლურად დაუნაწევრებელი, მარადიული დროის კონცეპტუალური არსის გამომხატველია, ვარდისფერი კი გალაკტიონის პოეტური ლექსიკის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური და ფუნქციურად დატვირთული სიტყვაა და გარდაცვალების, როგორც ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან შერწყმის, მისტერიას უკავშირდება, რაც თავის მხრივ, რეალური, ემპირიული დროიდან გამოსვლასაც გულისხმობს.

აქ შეგნებულად არ მოვიტანეთ მაგალითები გალაკტიონ ტაბიძის პოეტური ნაწარმოებებიდან, რადგან ჩვენი წერილის მიზანი ერთი კონკრეტული ლექსის იდეურ-მხატვრული ანალიზი იყო და, თუ მაინც შევეხეთ რამდენიმე პოეტურ სტრიქონს, მხოლოდ იმიტომ, რომ თვალსაჩინოდ წარმოგვედგინა ჩვენ მიერ განხილული ლექსის იდეური ერთიანობა გალაკტიონ ტაბიძის მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ პრინციპებთან. ლექსი „რომელი საათია?" თვისებრივად გამოხატავს გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების სპეციფიკურ თავისებურებებს. ერთი კონკრეტული ლექსის ფარგლებში მას იდეური უნივერსალობის პრეტენზია აქვს და პოეტური მსოფლაღქმის მამოდელირებელ სისტემად შეიძლება იქნეს გააზრებული.

თუ პოეზია სამყაროს წინაშე ყოველთვის წარსდგება, როგორც კითხვა და არასოდეს – როგორც საბოლოო პასუხი, ეს წერილი არის არა პასუხის, არამედ ახალი კითხვის მოლოდინი. ჩვენ არ გვიცდია, საბოლოო პასუხი გაგვეცა გალაკტიონის კითხვისათვის, ჩვენ ვცადეთ კიდევ ერთხელ, თავიდან გვეკითხა „რომელი საათია?"

წიგნიდან: „ფიქრიდან სიტყვამდე", თბილისი, 1998.

ამირან გომართელი

„ზუბოვკიდან“ და „სულიკოდან“ გალაკტიონის „თოვლამდე“

გალაკტიონ ტაბიძე იმ რანგის შემოქმედია, რომლის შედევრებიდან რომელიმეს გამორჩევა ფრიად საძნელო საქმეა, მაგრამ „თოვლი“, ასე მგონია, ჯერ კიდევ სიყმანვილის წლებიდან, ყოველმა ჩვენგანმა ზეპირად იცის. ესაა ოლონდ, ლიტერატურათმცოდნეთა ერთ ნაწილს (და ეგებ მკითხველსაც) ეს ლექსი სატრფიალო ლირიკის ნიმუშად მიაჩნია. „თოვლის“ ემპირიული პლანი მართლაც შეიცავს ამგვარ საცთურს, ისევე როგორც დავით გურამიშვილისა და აკაკი წერეთლის შედევრები „ზუბოვკა“ და „სულიკო“. ჩვენი განხილვის საგანი, ამჯერად, გალაკტიონის „თოვლია“, ოღონდ ეს ლექსი „ზუბოვკასთან“ და „სულიკოსთან“ მიმართებასა და კონტექსტში უნდა განვიხილოთ. ჯერ „ზუბოვკასა“ და მისი ავტორის მსოფლმხედველობრივ მრწამსზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

„სიმღერა დავითისა ზუბოვკა“ აკადემიკოს კორნელი კეკელიძეს იმ ყაიდის ლექსად მიაჩნდა, რომელშიც მკითხველმა შეიძლება სატრფიალო-სამიჯნურო მოტივები დაინახოს და სადაც სინამდვილეში „ქალისადმი ტრფობასა და მიჯნურობაზე ლაპარაკი არაა... ამ ლექსში, ისე როგორც ვახტანგ მეფისა და მამუკა ბარათაშვილის ნაწერებში... იგულისხმება მაცხოვარი, რომელსაც „მისი (კაცისადმი) სიყვარულისათვის სცემეს ხელშეკრულსა“ და რომელიც პოეტს „ეგულვება ცად“, სადაც ისიც უნდა წაყვანილ იქნას“. კ. კეკელიძე იმასაც დასძენს, „საყვარლად რომ ძე ღვთისას გულისხმობს პოეტი, ეს შემდეგიდანაც ჩანს: „მომიკლეს მე საყვარელი ძე ღვთისად თხრობილიო“ (კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, 1952, ტ. II, გვ. 540-541).

დავით გურამიშვილისთვის, როგორც საზოგადოდ ქრისტიანი მოაზროვნისთვის, სამყარო ღმერთის გამოვლენაა, მისი განფენა. როგორც სამართლიანად აღნიშნავენ, რა თქმა უნდა, „ეს აზრი გურამიშვილისეული აზრი არ არის, ეს ზოგადქრისტიანული წარმოდგენაა, რაც სათავეს უდებს ყოვლისმომცველ სიმბოლიზმს“ (გ. მურღულია, დავით გურამიშვილი. დავითიანი, წიგნიდან „საუბრები ქართულ ლიტერატურაზე“ თბ., 1992). მოაზროვნე კაცობრიობა ცალკეულ საგანსა თუ მოვლენაში ყოველთვის განჭვრეტდა ამ საგნის თუ მოვლენის განმსაზღვრელსა და დამამკვიდრებელს – შემოქმედს, ღმერთს. დავით წინასწარმეტყველი 148-ე ფსალმუნით შთაგვაგონებს:

„აქებდით უფალსა ცათაგან, აქებდით მის მაღალთა შინა! აქებდით მას ყოველნი ანგელოზნი მისნი! აქებდით მას ყოველნი ძალნი მისნი!“... და მერე ჩამოთვლილია ყოველი სულდგმული – იქნება იგი კაცი – ყრმა, ჭაბუკი თუ მოხუცი, გინა ფრინველი თუ ცხოველი მიწის; გინა მცენარე, მთა თუ ბორცვი, მზე, მთვარე, ვარსკვლავნი, გინა ყოველგვარი მოვლენა ბუნებისა, რომელნიც „აქებენ“ უფალსა. ამგვარი „ქება“ მინიშნებაა სამყაროს შემოქმედზე – ღმერთზე, რამეთუ ნებისმიერი რამ ამქვეყანაზე არის სიმბოლო, რომელიც შემოქმედის გამოხატულებას წარმოადგენს (აზროვნების ამგვარი მოდელი ხელახლა იქნა გახსენებული სიმბოლისტთა მიერ, ამ თვალსაზრისით, როგორც ამბობენ, სიმბოლისტებმა ოდენ ძველი ჩირაღდნები აანთეს).

„ღვთის გამო ქმნილ არს ყოველი, არს მყოფობს რაც ნივთიერი“, – იტყვის დავით გურამიშვილი, რომელმაც კარგად იცის, რომ ამქვეყნად ყველაფერს ორი მნიშვნელობა აქვს: – ერთი თავისთავადი და მეორე – შემოქმედზე მიმანიშნებელი. „მას (ღმერთს) აქებენ“, – როგორც „დავითიანის“ ავტორი ლექსის დასაწყისში ამბობს და მერე კი ზუსტად იმეორებს დავით წინასწარმეტყველის ახლახან მოხმობილი ფსალმუნის შინაარსს (რასაც არ მალავს და თვითონვე გვიმხელს – „ყოველი სული აქებდით, იტყვის წინასწარმეტყველი“). ასე რომ, დავით გურამიშვილის სტრიქონები აშკარად ცხადყოფს იმას, რაზეც ზემოთ მოგახსენებდით – მატერიალური სამყარო შემოქმედის გამოვლენაა, მისი განფენაა. ცაზე მოკიაფე ვარსკვლავი

მნათობიცაა და ღვთის მაუწყებელიც. ასევე, ბულბული თუ ვარდიც ღვთაებრივი შემოქმედების გამოვლენაა, მათი არსებობაც შემოქმედზე მიანიშნებს. სწორედ ეს აზრი დომინირებს აკაკის ლექსში – „სულიკო".

როცა პოეტი ამბობს: „საყვარლის საფლავს ვეძებდი, ვერ ვნახე დაკარგულიყო", – უპირველესად გვმართებს ვახტანგ მეექვსის განმარტება გავიხსენოთ, რომ „საყუარელი ქრისტეს ჰქვიან". საყვარლის საფლავის, მისი საუფლოს თუ სამკვიდრებლის ძიება ღვთის ძიებაა. სწორედ ამიტომ შფოთავს და დრტვინავს აკაკის ლექსის ლირიკული გმირი და მხოლოდ მაშინღა დამშვიდდება, როცა გაიცნობიერებს, რომ ღმერთი ყველგანაა, ყოველ არსსა თუ არსებაში ღვთაებაა განფენილი, ყოველივე ღვთის გამოვლენაა, მიწაზეც (ვარდი), ცაშიც (ბულბული) და შორეულ კოსმიურ სივრცეშიც (ვარსკვლავი).

„სამად გაშლილა ის ერთი – ვარსკვლავად, ბულბულ, ვარდადო", – იტყვის პოეტი და როცა ყოველ საგანში ამ სამპიროვანი ერთარსების გამოვლენას შეიცნობს გამოუთქმელი ღვთაებრივი ნეტარებით აღივსება – „რასაცა ვგრძნობ მე იმ დროს, ვერ გამომითქვამს ენითა".

აკაკის საყოველთაოდ ცნობილი ლექსის ამგვარი ინტერპრეტაცია აკაკი ბაქრაძეს ეკუთვნის (ა. ბაქრაძე, „ილია და აკაკი", თბ., 1992 წ. გვ. 175-179). ერთსაც დავძენდით, აკაკის „სულიკო" აშკარა პარალელს პოულობს დავით გურამიშვილის „ზუბოვკასთან" მეტიც, იგი „ზუბოვკის" მოტივის – ღმერთის ძიების – ერთგვარ ვარიაციას წარმოადგენს.

„სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი", – ჩივის „დავითიანის" ლირიკული გმირი. ეს ჩივილი არ არის კონკრეტული ქალის დაკარგვით გამოწვეული, არც ქალის დაპირისპირებად უნდა აღვიქვათ – „დამპირდა, თქვა: კიდეე მოვალ, აწ მე იმას ველი". პოეტის ურვის მიზეზი („მისთვის ვსტირი, ცრემლითა მაქვს უბე, კალთა სველი") გაცილებით ღრმა და ამაღლებულია, იგი მისტიკოსის წადილია, ღვთაების ნატვრით გამოწვეული.

„ზუბოვკას" რეფრენივით გასდევს სტრიქონები, რომლებიც ღმერთის ძიებას გამოხატავენ – „სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი", „ან შენ, ჩემო საყვარელო, იმყოფები სადა?" დააკვირდით, როგორ ჰგავს ეს უკანასკნელი სტრიქონი აკაკის სიტყვებს: „სადა ხარ, ჩემო სულიკო?" აკაკიმ „საყვარელს" ახალი, უფრო ფაქიზი, ღვთაებრივი ნიუანსის შემცველი სინონიმი მოუძებნა და ასე დაამკვიდრა ჩვენს პოეტურ მეტყველებაში. პრობლემის თვალსაზრისით კი „სულიკო" „ზუბოვკასთან" პოეტურ შეხმიანებას ჰგავს. აკაკის, როგორც ჩანს, კარგად ჰქონდა გათავისებული „დავითიანის" პოეტური სამყარო. ამის დასტურია ისიც, რომ „დავითიანის" პოეტური ფრაზა გენიალური „განთიადის" ბიძგის მიმცემი შეიქმნა – „გეაჯები, ნუ გამწირავ, მოვჰკვდე, შენ კერძ დამმარხეო" („დავითიანი"). შდრ. „დედაშვილობამ, ბევრს არ გთხოვ, შენს მიწას მიმაბარეო" („განთიადი").

გურამიშვილისეული ვედრება ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნებისა აკაკის „განთიადში" მშობლიურ წიაღში დაკრძალვის ნატვრად ტრანსფორმირდება. ამაშია დროთა კავშირისა და ტრადიციის ურღვევობის ძალა.

„სულიკოსა" და „დავითიანის" ავტორები ზოგადქრისტიანულ თვალსაზრისს იზიარებენ იმის შესახებ, რომ ხილული, მატერიალური სამყარო ღვთაების გამოვლენაა, ღვთაებაზე მიმანიშნებელია.

სიმბოლიზმის აუცილებელი ელემენტი მისტიკური ჭვრეტაა. კულტურის ისტორიისა და ფილოსოფიის ისეთ დიდ მკვლევარს, როგორიც ალექსი ლოსევი იყო სიმბოლიზმი ესმოდა „ყოველ ცალკეულ საგანსა და მოვლენაში მიღმაქვეყნიური სამყაროს მისტიკურ ასახვად". აქედან გამომდინარე, სიყვარულის მისტიკური განცდა უმთავრესი მოტივია სიმბოლისტური პოეზიისა. ამ მხრივ სიმბოლისტები ზოგჯერ ძველი დროის პოეტებსაც კი აჭარბებენ. რუსული სიმბოლიზმის იდეური წინამორბედის, ვლადიმერ სოლოვიოვის, პოემა – „Три свидания" („სამი შეხვედრა") ღვთისმშობლისადმი ტრფიალების ღრმა განცდითაა გამსჭვალული. გალაკტიონის მკითხველს ახსოვს ეპითეტი, რომლითაც იგი ალექსანდრე ბლოკს ამკობდა:

იმ მრისხანე წელს პოეტი-მეფე
გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი.

ბლოკს აქვს ლექსები, რომლებიც სწორედ ღვთაებრივი ტრფიალების გრძნობითაა გამსჭვალული. ცნობილ იტალიურ ციკლში არის ლექსი „სპოლეტოელი ქალიშვილი". სათაურის მიხედვით იფიქრებთ, სპოლეტოელი ქალიშვილის სილამაზე და მომხიბვლელობა უნდა შეამკოსო პოეტმა. მით უფრო, რომ დასაწყისში მიწიერი ქალის სილამაზეა აღწერილი, რომელსაც სანთელივით ჩამოქნილი ტანი და ბასრი, გულისგამჭოლი მზერა აქვს. ბლოკის ლექსი ოთხსტროფიანია. პირველ ორ სტროფში სათქმელი უფრო დაშიფრული და დაქარაგმებულია, მაგრამ მაინც გამოკრთება მინიშნება ღვთისმშობელზე, მის ქალწულებრივ უმანკოებაზე. Дева – ქალწულო, ასე მიმართავს პოეტი ღვთისმშობელს და მზადაა, მისთვის თავი კოცონზე დაიწვას (კოცონზე დაწვა აქ სარწმუნოებრივი თავგანწირვის გამოხატვაა).

Дева, не жду ослепительной встречи –
Дай, как монаху, взойти на костер!

მეორე სტროფი ღაღადისია ღვთისმშობლისადმი. აქაც დაქარაგმებულია სათქმელი – მიწიერი ატრიბუტებითაა შემკული ტრფიალების ობიექტი. ოდენ მესამე სტროფში გამჟღავნდება ეჭვმიუტანლად იგი, რადგან პირდაპირაა სახელდებული – ღვთისმშობელი – მარიამი („Мария") და ამის შემდეგ უფრო კონკრეტდება უნეტარესი ტკივილნარევი განცდა, რასაც მისი ტრფიალება იწვევს:

Мимо, все мимо – ты ветром гонима –
Солнцем палита – Мария! Позволь
Взору – прозреть над тобой херувима
Сердцу – изведать сладчащую боль!"

ბლოკი თავს გამუდმებით სულიერ პილიგრიმს ადარებს, რომელსაც აქ, უცხო მხარეში („на чужой стороне"), მოუშორებლად თან დაჰყვება ღვთისმშობლის მარადიული მზერა:

Смотриш большими, как небо глазами
Бедному страннику вслед,
Даш ли запреты забыть вековые
Вечному путнику – мне?
Страстно твердить твое имя, Мария
Здесь на чужой стороне?
(Madonna da Settignano)

როცა ბლოკი მიწიერ სინამდვილეს „უცხო მხარეს" უწოდებს, არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს საპირისპირო გამოთქმა, გალაკტიონისეული „სამუდამო მხარე", ოღონდ გალაკტიონთან დაეჭვებაცაა – აქვს თუ არა აზრი ლტოლვას ამ „სამუდამო მხარისადმი", გალაკტიონთან არ არის ისეთი მთლიანობა და რწმენის სიმტკიცე, როგორც ბლოკთან ან სისხლისმიერ წინაპართან – ნიკოლოზ ბარათაშვილთან. თუ ბარათაშვილის „გულისთქმა... [ცის] იქითა ეძიებს სადგურს, ზენაართ სამყოფს, რომ დაშთოს აქ ამაოება", და მას ეჭვიც არ ეპარება იმის მარადიულობაში, რასაც „ვერ სცნობენ, გლახ მოკვდავნი", გალაკტიონს ხშირად სკეპსისი იპყრობს და არ სჯერა ამ „ზენაართ სამყოფისა", ანუ, როგორც თავად უწოდებს „სამუდამო მხარისა". „ლურჯა ცხენების" ავტორი ვერ პოულობს დანაპირებს „სამუდამო მხარეში": „სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა" და „სიცივის თარეში".

„ლურჯა ცხენები" პოლემიკაა „მერანის" ავტორთან, მაგრამ არც გალაკტიონის სკეპსისია მყარი და მუდმივი. კი, ჟამიდან ჟამზე იტყვის: „ ჯვარს ეცვი, თუ გინდა, საშველი არ არის, არ არის, არ არის!" (ამ დროს მისი განცდა უფრო ტრაგიკულია, ვინემ ბარათაშვილისა), მაგრამ დროდადრო ღვთაებრივი არსებობის რწმენაც კიაფობს მასში. ასეთი გაორება ეპატიება პოეტს, რადგან პოეტის განცდა იმპულსურია, განწყობილებაც, ხშირად, სიტუაციიდან გამომდინარეობს და ცვალებადია. ამიტომ ვერ მოვთხოვთ პოეტს ფილოსოფოსის მრწამსის სიმწყობრესა თუ თეოლოგის რწმენის სიმტკიცესა და გაუბზარაობას. ამგვარი გაორება, ბუნებრივია, არც სიმბოლისტებისთვისაა უცხო. არტურ რემბოს „სამი თვე ჯოჯოხეთში" სწორედ რწმენისა და ურწმუნოების მძაფრი შინაგანი ჭიდილითაა აღბეჭდილი.

როგორც აღვნიშნეთ, გალაკტიონის პოეზიაში სკეპსისთან ერთად ღვთაებრივი სამყაროს რწმენაც ხშირად გამოკრთება ხოლმე. ზუსტად ისე, როგორც თვითონ იტყოდა: „იელვებს, კრთება და კვლავ იელვებს". (ხოლო იმაზე, თუ ვის მიემართება ეს სიტყვები – ქვემოთ ვისაუბრებთ), ოღონდ ისიცაა, რომ გალაკტიონი, ბარათაშვილისაგან განსხვავებით, სიმბოლიზმის პოეტიკიდან გამომდინარე, უფრო მინიშნებებით გვესაუბრება. სწორედ ეს მინიშნებანი მოითხოვს ახსნას.

სიმბოლოს მრავალჯერადი მნიშვნელობა, ნაირგვარი გააზრების შესაძლებლობა „თოვლში" ლამის ხელშესახები სიცხადითაა გამოხატული. გავიხსენოთ ერთი სტროფი ამ ლექსიდან:

თოვს! ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი
და დაღალული ფიფქით დამთოვა,
როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი!
როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!

ეს სტროფი, თუ მთელი ლექსი, შედარებით მწირი ფანტაზიის მკითხველმა შეიძლება გაიაზროს, როგორც ღარიბი და მიუსაფარი პოეტის სურვილი, როგორმე გადაურჩეს მკაცრ და სუსხიან ზამთარს. სხვამ ინტიმური ლირიკის ნიმუშად შეიძლება მიიჩნიოს – როგორც მშვენიერი ქალის განშორებისაგან აღძრული დამთრგუნველი მარტოობის გადალახვის სურვილი. მით უფრო, რომ ლექსში რამდენჯერმეა ნახსენები სიყვარული: „მიყვარდა მაშინ, მათრობდა მაშინ... მინდვრის ფოთლები შენ დაშლილ თმაში და თმების ქარით გამოქროლება".

ზემოთ მოხმობილი სტროფის და, რაც მთავარია, მთლიანად ლექსის რელიგიურ-ფილოსოფიურ პლანში გააზრებაც შეიძლება (და ეგების უფრო მართებულიც იყოს). ლექსი სავსეა სიმბოლოებით: „თოვლი", „უდაბნო", „გზა", „ქალწულებრივი სისპეტაკე", „უდაბნოში მოფრიალე მანდილი"...

უდაბნო გალაკტიონთან მარტოობის სამყოფელია (ასეა უდაბნო გააზრებული ამავე სახელწოდების ლექსში). „თოვლში" კი უდაბნო მარტომყოფი კაცისთვის სულიერ გამოცდის სიმბოლოა (ეს სიმბოლოც ქრისტიანული სახისმეტყველებიდან მომდინარეობს). უდაბნოში მოფრიალე მანდილი კი ღვთისმშობლის სახის გამოკრთომაზე მიანიშნებს. მსგავსი სახე გვხვდება ჯერ კიდევ გალაკტიონის სიჭაბუკეში, 1912 წელს, დაწერილ ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილ ლექსში – „Ave Maria" (ღვთისმშობლის სახელი, მარიამი, იტალიურად წარმოითქმის – მარია) – „ელვარებს, დნება წმინდა ნათელი, მკრთოლვარ-მთრთოლვარე შუქთა მფრქვეველი", – ასე ესახება „Ave Maria"-ში პოეტს ღვთისმშობლის ხატება, რომელიც პარალელს პოულობს ზემოთ მოტანილ პოეტურ სტრიქონთან („იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს"...). ლექსში „თოვლი" კი ღვთისმშობლის სახის ასოციაციას უფრო აღრმავებს „ხარებისა" და „გზის" ხსენება. სულიერი პილიგრიმი ეძებს გზას ღვთისმშობლისაკენ. ეს გზა თოვლიან უდაბნოზე, სპეტაკ სამყაროზე გადის. ამ ღვთაებრივ სისპეტაკეზე მიანიშნებს შედარება ღვთისმშობლის ქალწულებრივ უბინოებასთან, რასაც პოეტს სწორედ თოვლი ახსენებს და ამბობს კიდეც: „ამიტომ მიყვარს იისფერ თოვლის ჩვენი მდინარის ხიდიდან ფენა".

გალაკტიონის სხვა ლექსებშიც გვხვდება სახე, სადაც ღვთისმშობლის უბიწოება თოვლის სისპეტაკესთანაა შედარებული („ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“), და საერთოდაც, გალაკტიონის ლირიკაში ხშირია ღვთისმშობლის მონატრება. მრავალთაგან ერთი გავიხსენოთ: „როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა? ვით ავიტანო უმადონობა?“

მაგრამ ახლა ისევ „თოვლს“ მივუბრუნდეთ. ზემოთ ნახსენები ქალწულებრივი თოვლის ხიდიდან ფენა, რამაც ღვთისმშობლის ასოციაცია გამოიწვია, ხარების დღესასწაულის განმეორების იმედითაც აღავსებს პოეტს, რომლისთვისაც წყურვილივით მძაფრია ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნების სურვილი. ამიტომ ჩნდება ლექსში მინიშნება: „მომწყურდი ეხლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში...“ ეს ღვთაებრივი წიაღიდან (სამოთხიდან) საწუთროში გამოგდებული ადამიანის წყურვილია, იმ საწუთროში, სადაც მოქმედი დრო ზამთართანაა შეტოლებული სამოთხისეული მარადიული გაზაფხულის საპირისპიროდ. გალაკტიონიც ამ ღვთაებრივი საუფლოსაკენ მიილტვის ამქვეყნიური არასრულყოფილების დასაძლევად. მიილტვის მისტიკოსის გზებითა და ექსტაზით, რამეთუ, მისტიკოსთა რწმენის თანახმად, ღვთაებრივი საუფლო მხოლოდ ინტუიციისა და ექსტაზის გზით, პიროვნული ძალისხმევით მიიღწევა. ამ მხრივაც აგრძელებს გალაკტიონი საღვთო ტრფიალების სიმბოლურ-ალეგორიული გამოსახვის გურამიშვილისეულ პოეტურ ტრადიციას.

გალაკტიონის ლექსის ჩვენეულ ანალიზს აბსოლუტური ჭეშმარიტების პრეტენზია, რა თქმა უნდა, არა აქვს. მით უფრო, როცა საქმე გვაქვს სიმბოლისტურ პოეზიასთან. „სიმბოლო“, – ვიაჩესლავ ივანოვის მართებული შენიშვნით, – „არა მარტო მრავლისმეტყველი და მრავალმნიშვნელოვანია, არამედ სიღრმეში ბუნდოვანიც კია, ანუ სიმბოლოს რამდენი მნიშვნელობაც უნდა ავხსნათ, რაღაც, და შეიძლება ყველაზე მთავარი, მაინც აუხსნელი დარჩეს. ასე რომ, სიმბოლოს აზრი უსასრულოა. იგი სწორედ აზრის უსასრულობას გამოხატავს“.

გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეზიის შედევრიც („თოვლი“) სწორედ იმგვარი ქმნილებაა, რომლის შესახებ მსჯელობასაც თაობები უსასრულოდ გააგრძელებენ.

ჟურნ. „ქართული ენა და ლიტერატურა არაქართულენოვან სკოლებში“, 1998, №2.

სახელი გალაკ/ძტიონი

ფილოსოფოსი ვ. პოდოროგა პრუსტისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში აღნიშნავს, რომ დედის სიკვდილმა განაპირობა პრუსტის, როგორც „ძლიერი მწერლის" დაბადება, რომ წერა პრუსტისათვის იყო დედის დაბრუნების მექანიზმი.

გ. ტაბიძის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის სიკვდილმა განაპირობა გალაკტიონის, როგორც „ძლიერი მწერლის" დაბადება. 1915 წელს იქმნება ტექსტების მთელი სერია, რომელიც წარმოგვიჩენს, რომ აკაკისა და ბარათაშვილის (ნაწილობრივ, ილიას) ეფებოსიდან გ. ტაბიძე იქცა „სხვა" პოეტად.

აკაკის სიკვდილი, როგორც ტროპოლოგიური ხდომილება განაპირობებს იმას, რომ გალაკტიონის ტექსტში მამის ფიგურა შეიძლება შემოვიდეს მხოლოდ ლანდის სახით. მამის ერთადერთი ფორმა ესაა „მკვდარი მამა":

... და მელანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.
(„მამული")

ხშირად ვიგონებ ვერლენს,
როგორც დაღუპულ მამას!
(„ჭიანურები")

იგივე ითქმის აკაკიზეც, რომელიც მხოლოდ ლანდის სახით შემოდის გალაკტიონის ტექსტებში („მოხუცის ლანდი", „აკაკის ლანდი" და სხვა).

სივრცე, რომელშიც მამა ფიგურირებს, როგორც მკვდარი მამა, არის გარკვეულად ორგანიზებული სივრცე.

ამგვარ სივრცეში კონტაქტი ან საერთოდ ვერ ხორციელდება, ან ადგილი აქვს კატასტროფულ კონტაქტს, წყვეტას, სამუდამო განშორებას. ერთადერთი სტაბილური ფორმა სიახლოვისა და კონტაქტის ესაა სიშორე („სიშორის სიახლოვე", „რაც უფრო შორს ხარ...").

1915 წლამდე გალაკტიონის ტექსტუალური სტრატეგია უშვებდა მედიაციის გარკვეულ ფორმებს და ქმნიდა მედიატორულ ფანტომებს. შეიძლება გავიხსენოთ რამდენიმე ადრეული კიჩი – „გურიის მთები", „მე და ღამე", „მესაფლავე", – სადაც მეეტლე, მესაფლავე და ღამე ფლობენ მედიაციის სიბრძნეს საიდუმლო ცოდნის, საღი აზრისა თუ სწორი მიმართულების სახით. საინტერესოა ის, რომ მედიაციის სრული გადაფასება ხორციელდება ტექსტში, სადაც აღწერილია კატასტროფული კონტაქტი:

... ან „მესაფლავეს" რისთვის ვმღეროდი
ან ვინ ისმენდა ჩემს „მე და ღამეს".
(„მერი")

მეეტლე, **მე**საფლავე, ღა**მე**, როგორც მედიაციისა და კონტაქტის ოპერატორები საბოლოოდ (წა)იშლებიან. რჩება მხოლოდ **მე**, როგორც ერთადერთი შესაძლო სხეული:

როგორც ერთია ქვეყანა მთელი,
ისე ერთია გალაკტიონი.

რაც შეეხება მერის, იგი წარმოადგენს ობიექტს, რომელთანაც ურთიერთობა შეიძლება მხოლოდ მაქსიმალური სიშორის სიტუაციაში. ერთადერთი რელაცია ხორციელდება მხოლოდ მე-სთან, რომელიც იკითხება არა როგორც შიფტერი, არამედ როგორც საკუთარი სახელი საკუთარ სახელში – **მ**ერი.

მე მივდიოდი, მაღლა იდგა გემი „დალანდი",
როგორც ნარცისი თავის ლანდზე შეყვარებული,
ჩემი დაფნისთვის მიტაცებდა ლურჯი მანდილი
ქვეყნად მთვარეულ ზამბახებზე შეყვარებული.
(„გემი „დალანდი")

საკმაოდ ძნელია მე-20 საუკუნის ქართულ პოეზიაში მოიძებნოს სხვა ავტორი, რომელთანაც ავტოციტაციას ისეთივე ფუნქცია ეკისრებოდეს, როგორც გალაკტიონთან. თავი რომ დავანებოთ ციტირებული სტროფის ბოლო ტაეპს, რომლის ინტერტექსტს „მთაწმინდის მთვარე" წარმოადგენს („მთვარე თითქოს ზამბახია..."), მხოლოდ 1915 წელს შექმნილ ტექსტში ტროპი „ყოველთვის, როცა დაჰბერავს ქარი" მცირე ვარიაციებით მინიმუმ სამჯერ მეორდება, ხოლო ისეთი კლიშეობრივი რითმა, როგორიცაა წყნარი/ქნარი (ლამის ჩახრუხაძიდან რომ იღებს დასაბამს) გალაკტიონთან იძენს ავტოციტაციური რითმის მკვიდრ სტატუსს.

ავტოციტაცია და ავტოინტერტექსტუალობა გალაკტიონის ნარცისისტული რიტორიკის არაერთადერთი სტრატეგიაა. „მკვდარი მამის" ტროპი, კონტაქტის შეუძლებლობა, „მე", როგორც ერთადერთი უნიკალური სხეული იმავე რიტორიკის მყარ ინსტრუმენტარიუმს აყალიბებს.

... და კვლავ მარტო ვარ მე ჩემს წინაშე.
(„თოვლი")

მოცემულ ტაეპში ადგილი აქვს მე-ს სარკისებურ ინვერსიას – ... „მე ჩემს წინაშე". არ არის გამორიცხული, რომ ჰავაელი ქალისა (ლექსიდან „პირველი ვარდი") და „სიმით გაწკრიალებული" სახელი („გაიწკრიალა სიმმა/შენი სახელი ემმა", ლექსში „მოსვლას აპირებს წვიმა") – ემმა ანაგრამატულად მალავს „იმავე" მე-ს.

მაგრამ როგორია ეს მე? აქვს თუ არა მას მუშაობის რაღაც ერთი რეჟიმი? „...მარტო ვარ მე ჩემს წინაშე" თავისი არამარტო სტილისტური დეფორმაციით გვაჩვენებს, რომ მე-სა და ჩემ-ს შორის ადგილი აქვს წყვეტას, რომ რჩება რაღაც ადგილი, სადაც მე-სა და ჩემ-ს შორის შეიძლება ჩადგეს „ვიღაც მე-სა-მე", როგორც მე-ს გაორმაგება, როგორც მე-ს გარკვეული „და-მა-ხინჯება" („ვიღაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის"). საინტერესოა, რომ თვით ამ ლექსის სათაური „ედგარი მესამედ" მუდამ ბადებს კონიექტურის ფანტომს – არა „ედგარი", არამედ „მდგარი" (აღსანიშნავია მ-ს ჩანაცვლება ე-ს მიერ). ყოველივე ეს შეიძლება გავიაზროთ როგორც ტექსტის იმგვარი „დამახინჯება", რომელიც აღარაა ტექსტისათვის გარეშე (ტექსტისთვის ხომ მინიმუმ ორი რამ არის გარეშე – სათაური და კორექტურული შეცდომა).

ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ გალაკტიონისათვის ერთადერთი აუთენტური თვითწოდება თუ სახელი არის მეფე –

რომ მეფე ვარ და მგოსანი...

ე. ი. პირველ რიგში მეფე და მხოლოდ შემდეგ – პოეტი, რაც გაიზიარა მთელმა შემდგომმა პოეტურმა ტრადიციამ („საქართველოს პოეტების მეფე").

სარკისებური ინვერსია გულისხმობს გარკვეული ტიპის ტროპოლოგიურ სტრატეგიებს. პირველ რიგში პარონომაზიას – მსგავსი ფუძეებით „ეტიმოლოგიურ თამაშს" –

და დედოფალი ალვა
ელვამ დახარა ცივმა...
(„საღამო")

ანაგრამასა თუ „ანაგრამატულ თამაშს" დაფარული სიტყვის გარეშე (ბობრი ბელავდა კახამბალს... /ბირკვილს ბატები.../...აბლაბუდას კრებს ბობორიკა"), შეკვეცილ პალინდრომს („**მე ჩემ**-ს", „**ვიცი სიცი**ვიდან" – „დომინო"), განმეორებად რითმებს (მერნებს/მერნები/ტავერნებს/ტავერნები).

მაგრამ, იგივე სარკისებური ინვერსია გულისხმობს „ტირესიას კომპლექსსაც" – ე. ი. არა მხოლოდ დაბრმავებას, არამედ სქესის შეცვლასა თუ შეცვლებს. ამ აზრით ლენორა, მერი, ვერონიკა და სხვა წარმოადგენს ორეულების უსასრულო სერიას, რომელიც ჩნდება მე-სა და ჩემ-ს შორის გაჩენილ წყვეტილში. „ორობითი სიარულების" („ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორნი") ძირითადი წევრები არიან მე და მისი ორეული, დუბლი, ლანდი (გავიხსენოთ იგივე თავის ლანდზე ნარცისივით შეყვარებული გემი „დალანდი"). დეფორმაციები, რომლებიც ჩნდება მე-სა და მის დუბლს შორის, წარმოქმნის „ქალურ მესამეებს", რომლებსაც თვითონ ტექსტი წარმოგვიდგენს როგორც მეორეს და პარტნიორს. მაგრამ, საქმე ისაა, რომ ამ სერიებს შორის არანაირი „სინთეზი" ან კონტაქტი-შეხვედრა არ ხდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გალაკტიონის უნიკალური სხეული სხვა არაფერია, თუ არა დაშორიშორებული სერიების მინიმუმ სამი მწკრივი მაინც (მე-ს სერია, ორეულის სერია და „ქალური მესამეების" სერია) – „უნიკალურში" თავიდანვეა ჩაწერილი განმეორებადობა და განსხვავება.

„პირველი წყვეტის" ძირითადი ნარატივი დაფიქსირებულია ტექსტში „მერი". კონტაქტის გაწყვეტასა და სამუდამო განშორებას აქვს გარკვეული ტოპოლოგია. ესაა ტაძრის სივრცე. გალაკტიონის ჯერ კიდევ არაერთადერთი და არაუნიკალური სხეული სწორედ ამ ტოპოსში იღებს „პირველად ტრავმას", რომელსაც იგი გამოჰყავს ეფებოსის მდგომარეობიდან. ესაა ალბათ ერთადერთი ტექსტი გალაკტიონის პოეზიაში, სადაც მოყოლილი და ნაჩვენებია „პირველადი ტრავმა". ამის შემდეგ გალაკტიონი „ქალურ მესამეებთან" ამგვარ ურთიერთობას ამყარებს: ესაა ან, ერთის მხრივ, კონტაქტის შეუძლებლობა („მერი") ან, მეორეს მხრივ, კონტაქტის შორ და შეუძლებელ ობიექტთან („კარის ღვთისმშობელი", „მზე მარიამი"). „ტაძრის ტრავმა" განაპირობებს იმასაც, რომ „ნიკორწმინდამდე" (1947 წ.) ტაძარი მთელი სახით გალაკტიონის ტექსტში აღარ შემოდის. ე. ი. გვხვდება ტაძრის ფრაგმენტები, „ტაძრული ნაკადები", მაგრამ აღარ ხდება ტაძრის არც ასახვა და არც რეპრეზენტაცია:

ჯვარი, ვაზი და კურო ფარშევანგების არის.
(„საღამო")

...ირგვლივ ეფარა დანგრეულთა ჩრდილთა ჩუქურთმა.
(„გემი „დალანდი")

ჯვარი, ვაზი, კურო ფარშევანგები არ წარმოადგენს სინეკდოქეს (ე. ი. ნაწილს, რომელიც აღნიშნავს მთელს) – ჩუქურთმის მოცემული სერია არ ახდენს ტაძრის რეპრეზენტაციას. ესაა ნაწილი თუ ნაკადი, რომელიც მთელის გარეშე ფუნქციონირებს. ხანდახან ჩუქურთმის ნაკადის „დაშლილობა" გალაკტიონის მიერვეა აქცენტირებული („ეყარა დანგრეულთა ჩრდილთა ჩუქურთმა").

მკვდარი მამის ტოპოსი განაპირობებს იმასაც, რომ მოყოლებული „მთაწმინდის მთვარიდან" სიკვდილი და ტექსტის პროდუცირება (თანატოსი და პოეზია-პოიესისი) გაიგივებულია ერთიმეორესთან – პოეზია მუშაობს სიკვდილის რეჟიმში:

... თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს
მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს...
... და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად...
... რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები...

ამ მხრივ საინტერესოა იმავე 1915 წელს დაწერილი ლექსი „შერიგება“:

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

დღეს ყველგან მზეა. ეხლა ამ ბაღებს
და მყინვარს, მაღალ ზრახვათა მეფეს,
მაისი ალით ააზამბახებს,
ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.

ჩვენ გვირგვინები გვაქვს ოდნავ მსგავსი
ლამაზი შუქთა მარადი ნთებით:
მე – მსუბუქ დაფნის ფოთლებით სავსე,
მყინვარს – უმძიმეს იაგუნდებით.

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი!

ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მზისა და სილამაზის (შევნიშნავთ, რომ აქ ადგილი აქვს პარონომაზიას – მზე... სილამაზე) გატოტალურება სიკვდილსაც თავის ადგილს უძებნის, რადგანაც „მშვენიერების მქებელი ლექსით“ ხორციელდება ამაღლება „თეთრ აკლდამაზე“ (სიკვდილის ტოპოსზე), მაგრამ საქმე ისაა, რომ „თეთრი აკლდამა“ ამავე დროს არის მყინვარი – „მაღალ ზრახვათა მეფე“. მეფე-პოეტსა და მეფე-მყინვარს აქვთ მხოლოდ „ოდნავ მსგავსი გვირგვინები“, არადა „მკვდარი მამის“ ტოპოსში შესაძლებელია მხოლოდ ერთი მეფე. სწორედ ამიტომ მაღლდება „მშვენიერების ლექსით მქებელი სული“ „თეთრ აკლდამაზე“, მაგრამ მყინვარის „დამარცხება“ ხდება მყინვარისავე „იარაღით“ – სიმაღლით.

მზე „ააზამბახებს“ მყინვარს ისევე, როგორც „ამ ბაღებს“, რის გამოც „მაღალ ზრახვათა მეფე“ ემსგავსება „შეყვარებულსა და მეოცნებეს“ (რომანტიკული კოდი). აქ შიშველდება ლექსის ერთ-ერთი ძირითადი ინტერტექსტი – ი. ჭავჭავაძისეული „მყინვარის დისკურსი“. „შერიგების მზე“ მყინვარს ათანაბრებს ბაღებთან, რითაც ადგილი აქვს მის „გაჰორიზონტალურებას“, ხოლო შეყვარებულისა და მეოცნების კონოტაციებით მყინვარს თერგის თვისებები ენიჭება. მზე, რომელიც ერთნაირად და თანაბრად „ააზამბახებს“ მყინვარსა და „ამ ბაღებს“ (მეორე მნიშვნელოვანი ინტერტექსტია სახარებისეული „... მზე მისი ამოვალს ბოროტთა ზედა და კეთილთა“... გართულებული რუსთაველის ტროპით – „ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების“...), „ვერ მოქმედებს მხოლოდ მეფე-პოეტზე, რომელიც მაღლდება მყინვარზე, ე. ი. იძენს სიმაღლისა და სიცივის მორტუალურ კონოტაციებს – არ დაგვავიწყდეს, რომ „დომინოში“ (1916) თხემი – მთისა და ადამიანის უმაღლესი წერტილი – გაიგივებულია სიცივესთან და ჩანაცვლებულია სიცივით:

ო! ვიცი სიცივიდან
ტერფამდე ვარ დიდება.

„შერიგების“ ტექსტში ჩაწერილია გარკვეული გარიგება სიკვდილთან და „თეთრ აკლდამასთან“ – მყინვართან. ადგილი აქვს გაცვლას, რის შემდეგაც მეფე-პოეტი ანაცვლებს მეფე-მყინვარს მყინვარისაგან ნასესხები სიმაღლისა და სიცივის (სიკვდილის კოდი) მეშვეობით. ერთადერთი უნიკალური სხეული ახორციელებს თერგი/მყინვარის, გოეთე/ბაირონის, ნაივური/სენტიმენტალურის, კლასიკური/რომანტიკულის და სხვ. ოპოზიციების „მოხსნას“. „მოხსნა“ ხორციელდება გარკვეული ტექნიკით, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ თანატოპოიესისი – კვდომწერა. მაგრამ რამდენადაა მკვდარი ეს ერთადერთი უნიკალური სხეული?

მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა.
ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წევხარ ცივ სამარეში,
წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია!

თანატოპოიესისის მეშვეობით ხორციელდება რომანტიკული დისკურსისათვის დამახასიათებელი ისეთი ოპოზიციების მოხსნა, როგორებიცაა მამული (მშობლიური ლანდშაფტი) / სხვა, უცხო ლანდშაფტი, წინაპართა საფლავები/ უცხო სამარე, რომლებიც განსაკუთრებით რელევანტურია ბარათაშვილის ტექსტისათვის, სადაც მშობლიურს (საკუთარს) და უცხოს (სხვას) ერთიმეორისაგან გამოჰყოფს „ბედის სამძღვარი“ – განსხვავება დამარხვის რიტუალებს შორის:

ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში, ჩემთა წინაპართ საფლავებს შორის;
ნუ დამიტიროს სატრფომ გულისა, ნუღა დამეცეს ცრემლი მწუხარის,
შავი ყორანი გამითხრის საფლავს მდელოთა შორის ტიალის მინდვრის,
და ქარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მომაყრის.

სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა ოხერსა დამეცემიან ციურნი ცვარნი,
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად მივალალებენ სვავნი მყივარნი!
გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი,
თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი.

თუკი ბარათაშვილის ტექსტში „ბედის სამძღვარი“ განასხვავებს მამულის ლანდშაფტს „ტიალი“ ლანდშაფტისაგან, გალაკტიონის შემთხვევაში მამულის ტოპოსი თავიდანვე ოკუპირებულია „სხვის“ მიერ. ეს „სხვა“ შეიძლება იყოს როგორც ცვარი, ისე „სხვა ხალხი“ –

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე – რაა მამული?!
წინაპართაგან წავიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული.
(„მამული“)

ბარათაშვილის ტექსტში აქტუალიზებულია ორი სერიული მწკრივი. „საკუთარის“ სერია: ჩემი მამული – წინაპართა საფლავები – სატრფოს მწუხარე ცრემლი – ნათესავთა გლოვა – „სწორნი და მეგობარნი“... – „უცხოს სერია“: უცხო სამარე – ტიალი მინდორი – შავი ყორანი – ქარიშხალი – „მყინვარნი სვავნი“ – ციური ცვარი. გალაკტიონის „მამულში“ ადგილი აქვს

ამ ორი სერიული მწკრივის გადაჭდობასა და „შერევას" – ბარათაშვილის ორივე ლანდშაფტი („მამული" და „ტიალი მინდორი") თავიდანვე უქმდება.

მამულის ლანდშაფტი ბარათაშვილთან გულისხმობს გლოვისა და დამარხვის „გაცვლით" ეკონომიკას. წინაპართა საფლავებს შორის დამარხვა მოითხოვს ნათესავთა გლოვასა და სატრფოს ცრემლს, მაშინ როდესაც „ტიალ მინდორში" მამულის ლანდშაფტის გარეთ დამარხვა მოითხოვს არა „გაცვლით", არამედ პოტლაჩურ („კარგვით") ეკონომიკას. მოშორება – (გა)დაკარგვა ახდენს „კარგვითი" ეკონომიკის ინიცირებას. ეკონომიკის ეს ტიპი სხვა არაფერია, თუ არა უანგარიშო ხარჯვა, პოტლაჩი – ციური ცვარია, რომელიც უანგარიშოდ გათვლის გარეშე იხარჯება.

რომანტიკულ დისკურსში თავიდანვე არსებობს განსხვავება „საკუთარსა" და „უცხოს", მამულისა და „სხვა" ლანდშაფტებს შორის. სწორედ ამიტომაა შესაძლებელი ტრანსგრესიული აქტი – „ბედის სამძღვრის" გადალახვა, როცა სამშობლო ხდება ის, სადაც გითენდება და გიღამდება, როცა „საკუთარი" ხდება „სხვა", ხოლო საკუთრება – ის, რასაც „გაცვლით" კი არა, ხარჯვის შედეგად იღებ, რასაც გიძღვნიან (თუკი „გაცვლითი" ეკონომიკა ეფუძნება პროდუქტს, პოტლაჩის „ხარჯვითი" ეკონომიკა გულისხმობს ძღვენს), რასაც შემოგწირავენ –

მოვკვდები – ვერ ვნახავ
ცრემლსა მე მშობლიურს,
მის ნაცვლად ცა ლურჯი
დამაფრქვევს ცვარს ციურს!
სამარეს ჩემსა როს
გარს ნისლი მოეცვას, –
იგიცა შესწიროს
ციაგმან ლურჯსა ცას!

გალაკტიონის „მამულში" სიტუაცია თავიდანვე ტრანსგრესიულია – უცხო ცვრის მიერ მამული ისევეა „ოკუპირებული", როგორც „სხვა ხალხის" ჟრიამულისაგან.

„ბედის სამძღვარი" სხვა არაფერია, თუ არა საზღვარი „საკუთარსა" და „სხვას" შორის, ე. ი. ის, რაც გამოჰყოფს მშობლიურ ლანდშაფტსა და ცრემლს „უცხო" ლანდშაფტისა და ციური ცვარისაგან – „ბედის სამძღვარი" წარმოადგენს განსხვავებას „საკუთარ" – „საკუთრებით" ეკონომიკასა და „კარგვით" ეკონომიკას შორის. ის, ვინც გადალახავს ამ საზღვარს, ხდება (და)კარგვითი ეკონომიკის „მსხვერპლი" – ამიტომაც გავრცელდა „კარგვითი" ეკონომიკა ბარათაშვილის ბიოგრაფიულ „ტექსტზეც" – დაწყებული რეალური „გადაკარგვით" განჯაში, უცხო ტოპოსში სიკვდილითა და არქივის უმეტესი ნაწილის დაკარგვით დამთავრებული. „კარგვითი" მექანიზმი გაგრძელდა სიკვდილის შემდეგაც – ი. ჭავჭავაძემ „სხვაგან" (პეტერბურგში) შეიტყო ბარათაშვილისა და მისი ტექსტების არსებობის შესახებ. „კარგვითი ეკონომიკა" დაგვირგვინდა ბარათაშვილის დაგეროტიპული გამოსახულების საბოლოო დაკარგვით.

„ლურჯა ცხენების" ერთ-ერთ ძირითად ინტერტექსტს, როგორც ცნობილია, სწორედ „მირბის, მიმაფრენს" („მერანი") წარმოადგენს. მაგრამ „ლურჯა ცხენებში" თავიდანვე „ნაწილია" განსხვავება წინაპართა საფლავებსა და უცხო სამარეს შორის, „ბედის სამძღვრის" ერთჯერადი გადალახვა – ტრანსგრესიული აქტი – შეცვლილია ლურჯა ცხენების უსასრულო და განმეორებადი ტრიალით, ხოლო ტრანსგრესიის უნიკალური მერანი – „მრავლობითი" სინგულარობებით – ცხენებით. განმეორებადობის სივრცეს აყალიბებს, ამასთანავე, რთულად ორგანიზებული რითმული სერიები და ანაგრამული ბგერწერა.

„ლურჯა ცხენები" იწყება იქ, სადაც „წყდება" ბარათაშვილის ტექსტი. ესაა „სამუდამო მხარის" ლანდშაფტი, რომელიც ტექსტის ზედაპირზე „ამოტანილია" ნეგატიური ბგერწერის

მეშვეობით. არ/ვერ ფონეტიკური ჯგუფი ტოტალურად „ფარავს" ლექსის ქსოვილს: ...მიუსაფ**არი** მდუმ**არ**ების... გ**არ**შე/ ... სამუდამო მხ**არ**ეში ... სიმწუხ**არ**ეა/ ... წევხ**არ** ... სამ**არ**ეში/ ... და არც სულს უხ**არ**ია... გარკვეული აზრით, არ/ვერ პარონომაზიულ-ანაგრამული ნაკადები იმდენად მსჭვალავენ ტექსტს, რომ პოზიტიური „ხდომილებები" თუ წართქმითი გამონათქვამებიც ნეგატიურ კონტექსტში იკითხება: – მიიჩქ**არ**იან/სიზმ**არ**იან ჩვენებით... /ჩემთან მოესვენებით – ყველანი აქ **არ**იან. ე. ი. არსებობის და დასწრებულობის მტკიცებითი გამონათქვამი თავისი ბგერწერით გამოხატავს არყოფნასა და დაუსწრებლობას. გამონათქვამში „ყველანი აქ **არ**იან" უკვე ჩაწერილია **არ**, როგორც წყვეტა და ცარიელი ბრმა ლაქა – არარა (უსასრულო გამეორების ოპერატორი). არარა „ლურჯა ცხენებში" ფუნქციონირებს როგორც ტექსტის მაპროდუცირებელი ტროპი. ამ აზრით, „ლურჯა ცხენების" ძირითადი ინტერტექსტი არის არა იმდენად რომელიმე კონკრეტული ტექსტი, რამდენადაც ნეგატიური თეოლოგიის დესკრიპციული სისტემა, სადაც ნეგაცია (არ/ვერ) წარმოადგენს ღმერთის, როგორც აბსოლუტურად ტრანსცენდენტურისა და დაუსწრებლის მაქსიმალური დასწრებულობის რეპრეზენტაციას.

რა მოსდის გალაკტიონთან ამ დესკრიპციულ სისტემას? შეიძლება ითქვას, რომ ხდება მისი „წანაცვლება" და „გადახრა". „ლურჯა ცხენებში" ნეგატიური (აპოფატიკური) თეოლოგიის დისკურსი განიცდის გარკვეულ „წყვეტებს". ჩნდება „ბრმა" ლაქა, „აცდენა" გამონათქვამის ბგერწერასა და მის მტკიცებით მოდუსს შორის. არ/ვერ ფონეტიკური ჯგუფი არა მხოლოდ მსჭვალავს ტექსტის ქსოვილს, არამედ არღვევს და ფანტავს მას. მეორეს მხრივ, ადგილი აქვს ნეგატიური თეოლოგიის დესკრიპციული სისტემის მთელი რიგი ელემენტების „წანაცვლებას". კერძოდ, დავასახელებთ ისეთ ელემენტს, როგორიცაა მდუმარება.

ერთი შეხედვით, ტროპი „...ვერ ვნახე ვერაფერი/ ცივ და მიუსაფარ მდუმარების გარეშე" აგებულია სწორედ იმ წესებით, როგორითაც იგება აპოფატიკური დისკურსის გამონათქვამი, მაგრამ საქმე ისაა, რომ „მდუმარების გარეშე"-ს გაორმაგება იწვევს უკუეფექტს:

... ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარ მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!

იმის მაგივრად, რომ „მდუმარების გარეშე" წაკითხულ იქნეს შემდეგნაირად: „მდუმარების გარდა იქ არაფერი იყო", – სინტაქსური დეფორმაციისა და გაორმაგების გამო, „მდუმარების გარეშე" ვარდება ერთიანი კონტექსტიდან და იკითხება, როგორც – „მდუმარება, რომელიც სამუდამო მხარის გარეშეა, გარეთაა". რითმული სერია გარეშე-თარეშში-მხარეში განაპირობებს იმას, რომ ცალკე მდგომი თანდებული (გარეშე) იწყებს ფუნქციონირებას, როგორც სუბსტანტივი და თან, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, როგორც „ტოპოლოგიური" სუბსტანტივი, რომელშიც რაღაც ხდება, რაღაც მიმდინარეობს. „მდუმარება" კი გამონათქვამში „მდუმარების გარეშე" იკითხება როგორც სუბსტანტივის („გარეშე") პრედიკატი – დაახლოებით ისე, როგორც სიცივე „სიცივის თარეშში".

აქედან გამომდინარეობს ის, რომ მდუმარება, რომელიც წარმოადგენს „შინაგანს" ნეგატიური თეოლოგიის დისკურსისათვის, რასაც, ერთის მხრივ, ეთანხმება გალაკტიონის ტექსტიც (მდუმარება, როგორც სამუდამო მხარის ერთადერთი შინაგანი მახასიათებელი), მეორეს მხრივ, გალაკტიონის იმავე ტექსტში იკითხება, როგორც „გარეშე" და „გარეგანი" სამუდამო მხარესთან მიმართებაში. ამით ადგილი აქვს ნეგატიური დისკურსის არა ნეგაციას, არამედ წყვეტას დისკურსში (ნეგაცია ნეგატიური დისკურსის „გაგრძელება" იქნებოდა) – ჩნდება კიდევ ერთი „ბრმა" ლაქა, რომელიც „არღვევს" ტექსტის ქსოვილს.

ყოველივე ზემოალნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გალაკტიონის „ძლიერ პოეტად" ქცევა განხორციელდა თანატოპოიესისის მეშვეობით. „მკვდარი მამის" ტოპოსი და ტროპი, კონტაქტის შეუძლებლობა ან/და კონტაქტი შეუძლებელ ობიექტთან, „სიშორის სიახლოვე" აყალიბებს „ნამდვილ" გალაკტიონს და 1915-25 წლების პოეზიას.

1925 წლის შემდეგ იწყება ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ თანატოპოიესისის „ნაშლა". გალაკტიონი იწყებს „მეორედ დაბადებას", მაგრამ განსხვავებით პასტერნაკის სტრატეგიისაგან, რომელმაც სახელი მისცა მის 1932 წლის კრებულს („Второе рождение"), გალაკტიონთან ხდება „მეორე დაბადების" გადატანა. „მეორე დაბადება" არ მთავრდება, რის გამოც გალაკტიონის ტექსტუალური პრაქტიკის უდიდესი ნაწილის (1928-1958 წ.წ.) კანონიზაცია ცალკეული ცდების მიუხედავად დღემდე არ მომხდარა.

„მეორე დაბადება" ერთდროულად გულისხმობს როგორც „ახალ რეალობასთან" კონტაქტის დამყარებას, ისე „მკვდარი მამის" ტოპოსისაგან გათავისუფლებას. გალაკტიონი ცდილობს კონტაქტი დაამყაროს „საკუთართან" – სამშობლოსთან, მშობლიურ ლანდშაფტთან. იმ „საკუთართან", რომელიც 1915-25 წ.წ.-ების პოეზიაში „თავიდანვე" დაპყრობილი იყო „სხვის" მიერ ან/და იყო „სხვაგან":

... როგორ აჩნია
გზებს ნაკვალევი არ საამოფლო,
რომ სხვა სამშობლო არ გამაჩნია...
რომ ეს თოვლია ჩემი სამშობლო.
(„ოფორტი", 1918)

თუკი 1915-25 წლების პოეზიაში მას არ ახსოვდა სამშობლო „ჰქონდა თუ მოაგონდა" (გემი „დალანდი"), ახლა გალაკტიონს არა მარტო „რუსთაველი ახსოვს ბავშვი" („მთვარის ნაამბობიდან"), არამედ იმავე ტექსტში ახსენდება ისიც, რომ „მიჯაჭვული აქ იყო და/აქ აეშვა ამირანი" (1938 წ.). საინტერესოა, რომ ამ ლექსს აქვს ინტერტექსტუალური ნეგატივი, რომელიც 1915 წლით თარიღდება:

ამირანს მიჯაჭვულს და მგოსანს წაქცეულს
ვიღაც ფრთებს მიკვეცავს... ეჰა, ვიტანჯები!
(„მე მოვალ")

დაახლოებით 30-იანი წლებიდან გალაკტიონი იწყებს „საკუთარის" მითვისებას, რომელშიც „თავიდანვე" (ე. ი. 1915 წლიდან) ჩაწერილი იყო „სხვა". ეს გამოიხატება შემდეგი სტრატეგიით: იგი იწყებს მთელი ქართული ლიტერატურის გადაწერას. „მშვიდობის წიგნით" იგი ცდილობს „ვეფხისტყაოსნის" ორიგინალური ხელნაწერის „აღდგენას", მაგრამ ამასთან ერთად „მშვიდობის წიგნშივეა" მოცემული ილიას, ვაჟას, გურამიშვილის – ფაქტობრივად მთელი ქართული ლიტერატურის ისტორიის თავიდან დაწერის ცდები, ისევე, როგორც „საუბარი ლირიკის შესახებ" წარმოადგენს ლიტერატურის თეორიის დაწერის ცდას – ესაა თეორიული ეპოსი ლირიკის შესახებ, თანაც მსოფლიო ისტორიის (და საქართველოს ისტორიის) „აგების " ფონზე. მაგრამ გალაკტიონი მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტებით არ კმაყოფილდება – იგი თავიდან „ქმნის" არქიტექტურულ ძეგლებსაც – „ვით არ მიყვარდეს...", „ნიკორწმინდა". ე. წ. არქიტექტურული სერია სხვა არაფერია, თუ არა არქიტექტურული ტექსტების თავიდან შექმნის ცდები. ყოველივე ეს შეიძლება აღინიშნოს როგორც ლიტერატურული პანთეიზმი: გალაკტიონი წარმოადგენს ქართული (და არა მხოლოდ ქართული) ლიტერატურის (და არა მხოლოდ ლიტერატურის) ერთადერთ უნიკალურ სხეულს („როგორც ერთია ქვეყანა მთელი"...) – ერთადერთ ტექსტს – ყველა სხვა ტექსტი არის მხოლოდ მისი

მოდუსი. ე. ი. თუ შესაძლებელია ქართული ლიტერატურა, მაშინ შეუძლებელია გალაკტიონი, ხოლო თუ ადგილი აქვს გალაკტიონს, მაშინ შეუძლებელია სხვა დანარჩენი ლიტერატურა (გავიხსენოთ ცნობილი მითოლოგიური ციკლი პირველი პოეტის შესახებ, სადაც პირველიც და უკანასკნელიც – ალფა და ომეგა – გალაკტიონია, ე. ი. იგი აღიწერება იმავე ტერმინებში, როგორც აპოკალიფსის ქრისტე).

„მეორე დაბადების" სიმულირებას თან ერთვის ახალი მითოლოგია გალაკტიონის „ყოვლისშემძლეობის" შესახებ. „ვულგარულ" დონეზე ეს ამგვარად გამოიხატება: გალაკტიონს ყველაფერზე შეუძლია წერა, მათ შორის სიგარეტის კოლოფზე. თვითონ გალაკტიონის დონეზე ეს ამგვარად გამოიხატება: „მაქვს მკერდს მიდებული / ქნარი როგორც მინდა"...

არადა, მთელი „საკუთრივი" გალაკტიონი (1915-25 წ.წ.) „დგას იმაზე", რომ მას ნამდვილად არა აქვს ქნარი მკერდზე ისე მიდებული, როგორც სურს – პირიქით – მას სიმღერა შეუძლია მხოლოდ „სიკვდილის სიტუაციაში" – როდესაც მაქსიმალურად შორი (ე. ი. სიკვდილი) მაქსიმალურად ახლოა („სიშორის სიახლოვე", „სიკვდილის სიახლოვე", რომელიც „ასხვაფერებს მომაკვდავი გედის" ჰანგებს). „სიკვდილის სიახლოვე" არის წერის ის რეჟიმი, რომელსაც ვუწოდეთ თანატოპოიესისი – კვდომწერა, ხოლო ეს რეჟიმი გულისხმობს იმას, რომ გარკვეული „სვლები" გალაკტიონისათვის პრინციპულად შეუძლებელია – ვთქვათ კონტაქტი „სხვასთან", როგორც მეორესთან და პარტნიორთან, რადგანაც „მეორე" უკვე არის „მესამე", რომელიც „სხლტება" მე-სა და ჩემ-ს შორის.

„ახალი" გალაკტიონი ცდილობს გამიჯნოს „საკუთარი" და „სხვა". კონტაქტი დაამყაროს „საკუთართან" (ეს პირველ რიგში), ხოლო შემდეგ „დაიპყროს" სხვა, უცხო:

ის პოეზია გაქრა,
იგი ოქრო და ვერცხლი...
(„ოცნება და სინამდვილე", 1928)

ეს სხვა არაფერია, თუ არა თანატოპოიესისის დასასრული. 1926/27 წ.წ. „წყვეტის" შემდეგ იწყება „ახალი" გალაკტიონი.

... დრომ ძველ მიდამოს დაჰკრა
ცოცხალ ცხოვრების ცეცხლი.

მაგრამ „მეორე დაბადება" მოხდა არა 1928/58 წ.წ.-ებში, არამედ გალაკტიონის სიკვდილით („ვინა თქვა შენი გარდაცვალება, / არა, სწორედ დღეს შენ დაიბადე"). მორტუალური პუნქტუაციის მეშვეობით („ტყვიის წერტილის" დასმით) მან აღადგინა 1915/25 წლების წერის თანატოპოიესისური რეჟიმი. როგორც გ. ასათიანი აღნიშნავს:

„იმ... თქმულებათა შორის, რომლებიც ჩვენმა საუკუნემ შექმნა, არსებობს ერთი... იგი მოგვითხრობს, თუ როგორ დაჰკარგა ადამიანმა საკუთარი ჯადოსნობის წყალობით თავისი სახე და სხეული და გარეშეთათვის უჩინარი გახდა.

საოცარი ბედი ხვდა ამ კაცს, მას ვეღარ ცნობდნენ... უახლოესი ადამიანები... მხოლოდ სიკვდილმა დაუბრუნა მას თავისი სახე და ვიდრე მიწას მიაბარებდნენ ადამიანებმა კვლავ იხილეს და იცნეს იგი".

მოხმობილი ციტატიდან გამომდინარეობს (საინტერესოა, რომ მისი ინტერტექსტი არის გალაკტიონისეული: „რომელი სცნობს შენს სახეს ან ვინ იტყვის შენს სახელს". აღსანიშნავია პარონომაზიული წყვილის გამეორებაც: სახე/სახელი – გალაკტიონთან, სახე და სხეული – გ. ასათიანთან), რომ „სახის დაკარგვა" მოხდა მაშინ, როცა გალაკტიონი შეეცადა „მკვდარი მამის" ტოპოსიდან გამოსვლას და თანატოპოიესისზე უარის თქმას. სიკვდილით მოხდა მისი „ნამდვილი" სახის აღდგენა. თუკი „ძლიერი" გალაკტიონის „დაბადება" (აკაკის სიკვდილის

შემდეგ, 1915 წელს) მოხდა იმით, რომ პოეზია-პოიესისმა მუშაობა დაიწყო სიკვდილის რეჟიმში (პოეზია=სიკვდილს), გალაკტიონის სიკვდილით მოხდა მისი „მეორე დაბადება“, ე. ი. სიკვდილი ამუშავდა პოეზია-პოიესისის რეჟიმში (სიკვდილი=პოეზიას), მოხდა გალაკტიონის საბოლოო კანონიზაცია, ოღონდ მხოლოდ იმ ტექსტების, რომელიც შეიქმნა 1915/25 წლებში (მცირე გამონაკლისის გარდა) – „სიკვდილის სიახლოვის“ დროს.

ის, რომ გალაკტიონი 1928/58 წლებში ცდილობდა „საკუთართან“ კონტაქტის დამყარებასა და „სხვის“ მისაკუთრებას, იმითაც გამოიხატა, რომ იგი, პირდაპირი აზრით, აწარმოებდა ნამდვილ ტექსტოლოგიურ ომს საკუთარი ტექსტების წინააღმდეგ – ცვლიდა ატრიბუციას, ახალ ტექსტს აწერდა ძველ თარიღს და პირიქით.

გარკვეული აზრით, გალაკტიონმა მოიგო ეს 30-წლიანი ომი (28/58). მან გაიმარჯვა, რადგანაც „გადაწერა“ არა მხოლოდ წარსული, არამედ მომავალიც, მომავალ მკვლევართა რეაქციები. მაგრამ „სხვამ“, ე. ი. „დარჩენილმა“ ლიტერატურამ (და არა მხოლოდ ლიტერატურამ) საკმაოდ საინტერესოდ გადაუხადა მას სამაგიერო.

სამაგიეროს გადახდა მოხდა იმით, რომ „სხვა“ წერტილიდან გალაკტიონი არ იკითხებოდა. ვთქვათ, როცა პასტერნაკი „უყურებდა“ ქართულ ლიტერატურას, გალაკტიონის ნაცვლად იქ ჩნდებოდა „ბრმა“ ლაქა, ხოლო რუსულ („სხვა“) სივრცეში მას „ენაცვლებოდა“ ასევე „სხვა“ – მაგალითისათვის, სიმონ ჩიქოვანი (პასტერნაკის ჩიქოვანი და ჩიქოვანი, რომელიც ფუნქციონირებს ქართულ პოეზიაში, არის ორი სხვადასხვა ტექსტი, რომელთა შორის თითქმის სრულ წყვეტას აქვს ადგილი). ასევე არ „იკითხება“ გალაკტიონი „თბილისურ ავანგარდში“. გალაკტიონის „უთარგმნელობა“ ამ კონტექსტში შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „გაუჩინარების“ ეფექტი. მაგრამ საინტერესო ისაა, რომ „ჩაბნელებული“ გალაკტიონის ნაცვლად ყოველთვის ჩნდება „სხვა“, როგორც ეს ხდება ცნობილ „ბაიკაში“ (ანეკდოტურ-ბიოგრაფიულ „ტექსტში“), რომელსაც თვითონ გალაკტიონი ყვებოდა ხოლმე. „ბაიკაში“ აღწერილია „მითვისება-მისაკუთრების“ ერთი შემთხვევა:

„ტიციანს თავს დასხმიან მძარცველები, პალტო უნდა გაეხადათ, მაგრამ ტიციანი ყოჩაღად დახვდა, არ დაბნეულა, უყვირია: მე პოეტი ტაბიძე ვარ, არ გრცხვენიათ, თქვენს პოეტს ძარცვავთო? მძარცველებს უკითხავთ: – მართლა გალაკტიონი ხარო? ჰო, მართლა გალაკტიონი ვარო, უპასუხნია ტიციანს. მძარცველებს იმწამსვე ბოდიში მოუხდიათ და თავი დაუნებებიათ... ასე გადავარჩინე ჩვენი ტიციანელო, ჩემი სისხლით ნათესავი, მარა მაინც არ არის ჩემით კმაყოფილი“.

მოცემულ ტექსტში ადგილი აქვს ისეთი ტოპოსების გადაკვეთას, როგორიცაა ძარცვა-ქურდობა (კრიმინალური ტოპოსი), ლიტერატურა და ლიტერატორი, მანიფესტაცია-ნომინაცია. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მიტაცება-მისაკუთრების კრიმინალური აქტი არ ხორციელდება იმის გამო, რომ უფრო წარმატებული აღმოჩნდა სხვისი საკუთარი სახელის მისაკუთრებისა თუ ცრუ მანიფესტაციის აქტი. კრიმინალური მისაკუთრების ბლოკირება ხდება სხვისი საკუთარი სახელის მისაკუთრებით. ფაქტიურად ესაა ტექსტი ვერცნობა-აღიარებისა და ცრუ მანიფესტაციის (თვითმარქვიობის) შესახებ. მძარცველები ერთდროულად ცნობენ (აღიარებენ) გალაკტიონის სახელს, მაგრამ ვერ ცნობენ მის სახეს. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ ამ „ბაიკის“ ინტერტექსტი გალაკტიონისავე ტექსტია: „რომელი სცნობს შენს სახეს ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“.

აღსანიშნავია ისიც, რომ „ანეკდოტურ ტექსტშიც“ გალაკტიონს ანაცვლებს „სხვა“, როგორც „სხვა“ შემთხვევაში პასტერნაკ/ჩიქოვანი.

მაგრამ „ბაიკაში“ ხდება ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ „ცდუნების სტრატეგია“ – გარკვეული აზრით ხდება ტიციანის პროვოცირება, რომ მან მიითვისოს სხვისი სახელი და ჩაანაცვლოს „სხვა“.

საქმე ისაა, რომ ტიციან ტაბიძის სახელი თავიდანვე „დაპყრობილია“ გალაკტიონის მიერ (და არა პირიქით). ცხადია, გალაკტიონის მიერ არა მხოლოდ ტიციანის სახელია „დაპყრობილი“, მაგრამ ამ შემთხვევაში ადგილი აქვს ორმაგ „დაპყრობას“.

აქ უნდა ითქვას, რომ „გალაკტიონი“ არ ფუნქციონირებს, როგორც „ჩვეულებრივი“ საკუთარი სახელი, რომელსაც კონოტაციური ველი („ღირებულება“, სოსიურის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ) არა აქვს, რადგან „გალაკტიონი“ არის ისეთი მეტალინგვისტური ერთეული, რომელიც „ჩასწორებული“ და „რეკონსტრუირებულია“. „გალაკტიონი“ არის არა იმდენად საკუთარი, რამდენადაც ერთადერთი და უნიკალური სახელი, რომელსაც განმეორებადობის საკუთარი წესი აქვს. „გალაკტიონ“-ში შესრულებულია ერთი მნიშვნელოვანი ოპერაცია, რომელსაც როლან ბარტის კვალდაკვალ შეიძლება ვუწოდოთ კ/ქ – მხოლოდ გალაკტიონი (გალაკტიონ ტაბიძე) არის „გალაკტიონი“. ამ სახელის მითვისების შემთხვევაში ხდება არა უბრალოდ საკუთარი სახელის მისაკუთრება, არამედ ერთადერთი და უნიკალური სახელის მითვისება. სახელი „გალაკტიონი“ მუშაობს არა იმ რეჟიმში, რა რეჟიმშიც მუშაობს აბრაამი>აბრაჰამი, სარა>სარრა ან იაკობი>ისრაელი, არამედ როგორც ტეტრაგრამატონი („იაჰვე“) – ესაა სახელი, რომელსაც მხოლოდ ერთი სუბიექტი ჰყავს. ცხადია, ეს ხდება მხოლოდ ქართულ დამწერლობაში, სხვა „შრიფტულ“ რეჟიმებში მოცემული უნიკალური კოლიზია იკარგება, აღარ იკითხება, ამიტომაც არის ის „ასე ქართული“ – არა-საკუთრივ ტოპოსში „გალაკტიონი“ ან **ქ**რება ან **იკ**არგება, ან სულაც ჩანაცვლებულია „სხვის“ მიერ – არ **იკ**ითხება.

მაშასადამე, გალა**კ**ტიონი ერთდროულად ფლობს და ვერფლობს თავისი სა**კ**უთარი უნი**კ**ალურობის ერთადერთ ნიშანს, რომელიც სიმბოლიზირებულია გრაფემა „კ“-ს მეშვეობით. სახელი გალა**კ**ტიონი, მთელი მისი უნიკალური და ერთადერთი სხეული მოთავსებულია იმ სივრცეში, რომელსაც **ქ**მნის კ/ქ.

კ არის ის მინუს-ობიექტი, რომელიც მიუთითებს იმ ფუნდამენტურ „ნაკლულობასა“ და „უკმარობაზე“, რომელიც ამასთანავე პოზიციურად **ქ**მნის გალაკტიონს გალაქტიონისაგან.

ქ-ს წაშლა და გადაწერა, კ-ს მიერ მისი ჩანაცვლება უნდა წავიკითხოთ, როგორც კონტა**ქ**ტის შეუძლებლობა, როგორც მკვდარი მამის ტოპოსში შესვლა, როგორც „ფრთების მოკვეცა“, როგორც სიკვდილისა და პოეზიის გაიგივება – კვდომწერა.

ამიტომაც **ქ**, როგორც სა**ქ**ართველო, მოვალეა, რომ ნატრობდეს **კ**-სთან, როგორც გალაკტიონთან, მეგობრობას უფრო მხურვალედ, ვინემ ის (ე. ი. გალაკტიონი) საქართველოსთან.

ამიტომაც მას სულაც არა აქვს ქნარი მკერდს მიდებული ისე, როგორც უნდა.

ამიტომაც, ბოლოს და ბოლოს, აკაკი შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც მკვდარი მამის სახელი, ხოლო **კ** – **კ**ასტრაცია.

ჟურნალი „აფრა“, 1998, №3.

ზურაბ კიკნაძე

„მთაწმინდის მთვარე“

გალაკტიონის პოეზიის ზერელე გაცნობითაც კი ცხადი ხდება, რომ 1915 წელი მის შემოქმედებაში გადამწყვეტი იყო. ამ წელს დაემთხვა აკაკი წერეთლის გარდაცვალება. ამ წლიდან, უფრო ზუსტად, 14-15 წლების მიჯნაზე იწყება დიდი სიახლე მის შემოქმედებაში. ის სიტყვები, რომლებიც გალაკტიონმა ილიას დაღუპვას მიუძღვნა, „მაშინ ეპოქა დამთავრდა დიდი", შინაგანი აზრით, მისი პიროვნული გამოცდილების აზრით, უფრო აკაკიზე შეიძლება თქმულიყო. ეს ლექსი უკვე ახალი გალაკტიონის დაწერილია, უკვე კარგახნის მოპოვებული საკუთარი ენით (1920 წ.) პოეტი აქ ამბობს ეპოქის დასასრულთან ერთად „ძველი სიმღერის“ დამთავრებაზე და „ფანტასტიური ხიდის“ გამოჩენაზე, რომელმაც ის თავის საკუთარ სამყაროში გადაიყვანა. აქვეა „ახალი ლანდი", რომლის ხსენება არ არის შემთხვევითი.

მიუხედავად პოეტის შემოქმედების პერიოდიზაციის პირობითობისა, გალაკტიონს ნამდვილად ჰქონდა პერიოდი, რომელიც დაძლეული იქნა. ეს იყო ნამდვილად განვლილი პერიოდი, მაგრამ პერიოდი აქ არ უნდა გავიგოთ, როგორც მხოლოდ სალიტერატურათმცოდნეო ცნება. ეს უფრო ეგზისტენციალური კატეგორიაა – შემობრუნება საკუთარი თავისკენ, საკუთარი თავისა და, რაკი საქმე პოეზიას ეხება, ენის პოვნა. როგორც ჯვარის მიერ საქადაგოდ „დაჭერილი“ გატანჯული ადამიანი (აღმოსავლეთ საქართველოს საყმოებში) „გასულფონების“ შემდეგ „გამოიღებს ენას“, ასე გალაკტიონის ცხოვრებაში მომხდარა გასულფონება და ის აკაკის ხელახალი შეცნობის გზით მოხდა. შემობრუნების გზამ საკუთარისკენ აკაკიზე გაიარა. მაგრამ აკაკი მისთვის აღმოჩნდა არა ფენომენი, არა მოვლენა, არამედ ნოუმენი, რომელიც დგას ამ მოვლენის უკან და ჩვეულებრივი თვალისთვის უხილავია.

აკაკი 1915 წლის დასაწყისში გარდაიცვალა (26 იანვარს – დავით აღმაშენებლის ხსენების დღეს), ამიერიდან გალაკტიონს თან სდევს მისი ლანდი, მის პოეზიაში ამიერიდან ცნობიერდება აკაკის არსებობა. აკაკი მსჭვალავს მის, როგორც პოეტის, პიროვნებას. ერთგან ის წერს: „მთაწმინდის მთვარე“ ჩემი პროგრამული ლექსია, რომელიც კონკრეტულად ასახავს ჩემს დამოკიდებულებას კულტურული მემკვიდრეობისადმი (ბარათაშვილი, აკაკი, მე)...“ და სხვა ადგილას: „ამ ლექსში უთუოდ ჩანს პოეტი", რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავის თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილის და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრედ".

რა შეიძლება ითქვას პოეტის ამ სიტყვებზე? აქ შეიძლება შევნიშნოთ შეუსაბამობა რეალურ განცდასა და მის სიტყვიერ გამოხატულებას შორის. მხოლოდ „კულტურულ მემკვიდრეობას“ ხედავს პოეტი ამ ორ „კორიფეში"? ის, რასაც მისთვის ამ ეპოქაში აკაკი განასახიერებდა, მხოლოდ მემკვიდრეობაა (თუნდაც კულტურული), თუ სხვა, უფრო სიღრმისეული, ეგზისტენციალური ღირებულების მატარებელი რამ? იქნებ პოეტის ეს აღიარება არცთუ წარმატებული კომენტარია „მთაწმინდის მთვარეზე“, რომლის შეფასებასაც ავტორი ლიტერატურის ისტორიკოსივით „ობიექტური“ თვალით ცდილობს?

1919 წლის ერთ ჩანაწერში პოეტი თითქოს უახლოვდება სინამდვილეს, თითქოს მისი სიტყვები უფრო ადეკვატური ხდება იმისა, რასაც ის რეალურად უნდა განიცდიდეს აკაკის ფენომენის სახით:

„არავისზე საქართველოში იმდენი არ ულაპარკნიათ, რამდენიც აკაკიზე... საკმაოთ დამახასიათებელია მისი ბუნება, აკაკის პიროვნება ქართველების ბედის ნატეხად იცვნეს, ჭეშმარიტად, აკაკი ძველი საქართველოს მოლანდებაა. იგი თითქოს განგებ ამოვიდა საფლავიდან, რომ კიდევ რამდენიმე სურათი დაეხატა; ეს იყო მხატვარი, რომელმაც თავისი თავი თვითონ გამოიძახა საფლავიდან. მასთან დამარხულ და მასში გაგრძელებულ სიცოცხლის სიტყვის ძალით. აქვს აკაკის ისეთი ლექსები, რომელსაც უნდა ვუცქიროთ მეთორმეტე საუკუნის

ქართველის თვალით". და კიდევ, ჩანაწერის დასასრულს: „აკაკი კვდებოდა და მისი დამავალი მზის ნათელი ანათებდა მთების მწვერვალებს და ამსგავსებდა მათ მეფეებს თავზე ოქროს გვირგვინებით".

აქ ლაპარაკია უფრო მეტი ღირებულების საგანზე, ვიდრე შეიძლება „კულტურული მემკვიდრეობა იყოს". ამ სიტყვებს ლაპარაკობს ადამიანი, რომელიც ძალმოსილია უფრო მეტის სალაპარაკოდ, ვიდრე ამის უფლება ლიტერატურის ისტორიკოსს შეიძლება ჰქონდეს. რასაც ამბობს, ეს მისი შინაგანი გამოცდილებაა. ცხადია, ამ სიტყვების ავტორი უფრო მეტს თავისი პოეზიით გააცხადებდა. არ შეეცდები ამ ჩანაწერის მის მთლიანობაში შეფასებას. მხოლოდ ყურადღებას მივაქცევ ორ სიტყვას – ორ რეალიას: „მოლანდებას" და „საფლავს". ისინი ჩვენ მიგვიყვანს „აკაკის ლანდამდე" და „მთაწმინდის მთვარემდე", რომლებიც დაწერილია აკაკის გარდაცვალების წელს (რომელ თვესა და რიცხვში, უცნობია).

მაგრამ არსებობს „აკაკის ციკლის" კიდევ ერთი ლექსი, დაწერილი ტრადიციული მეტაფორიკით და ლექსიკით, თუმცა ის არ გამორიცხავს განცდის სიწრფელეს და სიღრმეს. ის დაწერილია აკაკის გარდაცვალების დღეს, 26 იანვარს, მაშასადამე, ტრაგიკული მოვლენის უშუალო შთაბეჭდილებით და სათაურად უზის „აკაკის გარდაცვალების გამო", ლექსის რეფრენია „არ მომკვდარა, არა!" – ექო თავად აკაკის სიტყვებისა, რომლებიც მან „მძინარე საქართველოზე" წარმოთქვა („არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს"). ამ ძველი სტილის ლექსში გამოირჩევა თავის სიძლიერით სტრიქონი „დათრგუნა და შეაჩვენა თვით საფლავის ჩრდილი", სიტყვები, რომლებშიც, როგორც თესლში, ძევს (თითქოს სძინავს) სხვა ლექსის – „აკაკის ლანდის" მარცვალი. აქვეა პირველად ნახსენები „ლანდი" აკაკის მიმართ, რითაც კავშირია გაბმული იმ ორ ხსენებულ ლექსთან („მთაწმინდის მთვარესა" და „აკაკის ლანდთან"). აქვეა პირველად მის პოეზიაში ნახსენები „მოხუცი მგოსანი", რაც ამ ორ ლექსში, განსაკუთრებით კი „მთაწმინდის მთვარეში", მნიშვნელოვანი აზრის მატარებელია. შემოქმედებითი მანძილი ამ ლექსიდან „აკაკის ლანდამდე" შესაძლებელია, თვეზე ნაკლები, თითქოს იმეორებს იმ გზას, რომელიც პოეტმა გაიარა საკუთარი ენის პოვნამდე.

„მთაწმინდის მთვარეში" აკაკის ხსენება თითქოს ეპიზოდურია, თითქოს ის მთაწმინდის ლანდშაფტის მხოლოდ ნაწილია, მაგრამ მას შუაგულური ადგილი უჭირავს ლექსის სიუჟეტში. სტრიქონი „აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით", რომელიც თითქოს მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციაა, ლექსის ბოლოს პიროვნულ-ეგზისტენციალურ ამოცანად გარდაიქმნება: „რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები".

აშკარად აღარიბებს „მთაწმინდისმთვარისეულ" ხილვის საზრისს „მოხუცის ლანდის" შენაცვლება „აკაკის ლანდით" (ასე იბეჭდება უკანასკნელ გამოცემებში). „მოხუცი" იტევს აკაკისაც და სიმბოლოსაც, რომლის შესახებ თუმცა გვიან (კ. გ. იუნგის შრომების შემდეგ) შეიქნა ლაპარაკი, მაგრამ დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ გალაკტიონს ღრმად უნდა განეცადა მოხუცის არქეტიპული მნიშვნელობა. ბოლოს და ბოლოს ის, რაც ფსიქოლოგმა იუნგმა აღმოაჩინა, ხომ ადამიანების (განსაკუთრებით შემოქმედთა) ცნობიერებაში არის დაცული. არქეტიპთა შორის „აღმომჩენი", ამგვარად განმარტავს „მოხუცის" არქეტიპს: ეს არის უკვდავი სული, რომელიც ანათებს ცხოვრების ქაოტურ სიბნელეს ნათლის სხივით. ამრიგად, აკაკი პოეტს ევლინება („ელანდება"), როგორც დასაბამიერი „მოხუცის" იპოსტასი, რითაც პიროვნული ყოფიერება მარადისობაში გადადის („ილანდება"). მთაწმინდაც ამიტომ მარადიულ სამყოფლად არის აღქმული პოეტის მიერ.

„მთაწმინდის მთვარეს" წინ უძღვის „აკაკის ლანდი", რომელიც აკაკის გარდაცვალების ახლო ხანებში უნდა იყოს დაწერილი (ყოველ შემთხვევაში ამას მოწმობს გაზ. „ახალი კვალის" 1915 წლის №1, სადაც ის პირველად დაიბეჭდა). ეს ლექსი შეიძლება უფრო მეტად იყოს პროგრამული, ვიდრე „მთაწმინდის მთვარე". ეს არის ლექსი-ხილვა, ვიზიონი ამ სიტყვის კლასიკური გაგებით და არა სუბიექტური მოლანდება, თუმცა ავტორი სწორედ ამ სიტყვას

(„მოლანდება“) იყენებს ამ ზებუნებრივი მოვლენის გამოსახატავად, და ხილვის ობიექტიც „ლანდად“ იწოდება.

1919 წელს, როცა გალაკტიონი წერდა, რომ „აკაკი იყო მხატვარი, რომელმაც თავისი თავი თვითონ გამოიძახა საფლავიდან“, მაშინ უკვე არსებობდა ლექსი „აკაკის ლანდი“. გალაკტიონის ეს სიტყვები თითქოს კომენტარია საკუთარ ლექსზე, სადაც აღწერილია ეს „გამოძახება“. მისთვის აკაკი ამოვიდა საფლავიდან, რათა დაეხატა „რამდენიმე სურათი“, შეექმნა მისი ლექსის („აკაკის ლანდის“) იდუმალი გარემო. ერთგან ის წერდა: „მისი საფლავი არის დაუვიწყარი და სამუდამო კურთხეულ იყოს მისი სახელი!“ „აკაკის ლანდი“ აკაკის „მარადიული საფლავით“ არის შთაგონებული, ამ ლექსით თითქოს აკაკიმ აჩვენა თავისი მარადიული სახე. თუ შევადარებთ ამ ლექსს გალაკტიონის იმ ხანებში შექმნილ „განწირული სულისკვეთების“ ლექსებთან, დავრწმუნდებით, რომ მასში გაცხადებული ჰარმონია აკაკის მოლანდებით არის შთაგონებული. ლანდი, აჩრდილი მისთვის უფრო ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა, ვიდრე ყოველი ცოცხალი, მისი თანამედროვე, როგორც ამავე ხანებში აქვს ნათქვამი, რომ ემპირიულად არსებული არის „მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი“. დღევანდელი აქ ისეთივე ონტოლოგიური (არადროჟამული) ღირებულებისაა, როგორც მისი ანტიპოდური „მეთორმეტე საუკუნე“, რომელსაც რაიმე დაზუსტების გარეშე ახსენებს აკაკისთან კავშირში.

და აი, აკაკის მოლანდებამ შექმნა ეს ლექსი – „აკაკის ლანდი“, მაგრამ მას წინ უძღოდა არა მხოლოდ ზემოთ ნახსენები ძველი, არა ახალი „სტილით“ დაწერილი „აკაკის გარდაცვალების გამო“, არამედ არა ერთი და ორი ვარიანტი მისი, ასევე კვლავ ძველი „სტილით“ ნაწერი. დიდია ნახტომი ამ ვარიანტებსა და საბოლოო ტექსტს შორის, რომელიც მოიწონა ავტორმა და დაიბეჭდა 1919 წლის კრებულში (მისი ლექსების მეორე წიგნში). ეს მით უფრო საკვირველია, რომ ფერისცვალება ძველიდან ახლისაკენ სულ მცირე ხანში ერთი ლექსის წერის პერიოდში მოხდა. პოეტს სურდა ხილვა, შინაგანი გამოცდილება, რაც შეიძლება სრულყოფილად გამოეთქვა. ვარიანტების სიმრავლე მოწმობს, რომ ეს ლექსი, ანუ ის, რაც ლექსად უნდა გამოთქმულიყო, მნიშვნელოვანი იყო მისთვის. აქ მხოლოდ აკაკის, ჟამიერი და წარმავალი კაცის, თუნდაც დიდი მგოსნის, „მოლანდება“ კი არ უნდა აღწერილიყო, არამედ ხილვა იმ „მეთორმეტე საუკუნისა“, რომელშიც ორივე პოეტის ოცნებით იხატებოდა მარადიული სამშობლო.

ლექსის საბოლოო ტექსტში უკუგდებულია კონკრეტულობა იმ ლანდშაფტისა, სადაც უნდა გამოჩნდეს „მოხუცის ლანდი“. ეს იყო აკაკის მშობლიური კუთხე – საჩხერე მისი მდინარითურთ („მშფოთვარ ყვირილას ჩქარი ზვირთები“) და ქვეყნის ემპირიულ-ისტორიული ყოფა – კონტრასტი ხილვის დიდებულებასთან (ეს იყო „განადგურებულ ქართლის მახლობლად...“, სადაც „არ არის წმინდა უმწიკვლო გრძნობა და საქართველო საქართველოში“, რომელსაც არ დაუბრუნდება აკაკი: „და შენი ქვეყნის საცოდავ შვილებს არ ნახვა კიდევ...“). უფრო მეტიც: ის საბოლოოდ გაურბის თავად ლექსის გმირის, მისთვის ძვირფასი სახელის ხსენებას. თავდაპირველი „შორით გამოჩნდა აკაკის ლანდი“ იცვლება ასე: „გამოჩნდა მაღალ პოეტის ლანდი“. უარყო თავდაპირველი „მწუხარე ლანდი... აკაკის ლანდი“ და შეუნაცვლა მას საბოლოო „მწუხარე ლანდი... მაღალი ლანდი“. არა უბრალოდ ვიზუალური – „მომავალ მგოსნის ფეხის ხმას გრძნობდა“, არამედ მხოლოდ სმენითი – ხატი „მძიმე და დაღლილ ფეხის ხმას გრძნობდა“, რადგან არ უნდა ჩანდეს, ვისი ფეხის ხმაა: ის ლანდია. ძნელია, უფრო ზუსტად დახასიათება აკაკის ფენომენისა, ვიდრე ეს ამ ორმა სიტყვამ – „მძიმემ“ და „დაღლილმა“ გადმოსცა. ავტორი იმდენად გაურბის ხილულის სხეულებრივად გამოხატვას, რომ ელევა მისთვის მნიშვნელოვან კონცეპტუალურ სიტყვა-ცნებას – „მოხუცს“, როცა სტრიქონს „გრძნობდა მოხუცის მოახლოებას“ ცვლის სტრიქონით „გრძნობდა თანაბარ მოახლოებას“, სადაც „თანაბარმა“ მიგვანიშნა (და მის თანამედროვეთ შეახსენა) მსვლელის ჰარმონიულ ბუნებაზე, როგორიც იყო აკაკი.

ისიც შესანიშნავია, რომ ლექსში არ ჩანს ავტორის მე, როგორც სხვაგან, როგორც „მე და ღამეში“. ის არ ლაპარაკობს თავისი სახელით, არ ამბობს, რომ ეს ხილვა მისია. პოეტს სურ-

და, რომ ხილვისთვის – აკაკის გამოცხადებისთვის მიენიჭებინა არა მხოლოდ ობიექტურობა, არამედ საყოველთაობაც შეეძინა მისთვის. ამიტომ ის არ ლაპარაკობს თავისი სახელით ხილვაზე და საიდუმლოზე, როგორც ავტორი „მე და ღამეში", როცა ერთადერთმა მან იცის საიდუმლო. „აკაკის ლანდში" საიდუმლოც საყოველთაოა, ის ყველასთვის არის გაცხადებული და ამით ლექსის სინამდვილე ესქატოლოგიურ დროშია გადატანილი. „იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენთან..." ეს „ჩვენ" უკვე მთელი საქართველოა ლექსის საბოლოო ტექსტში და არა ქართველი პოეტების ერთი ჯგუფი, „ქართველ პარნასელებად" წოდებული ავტორის მიერ, რომელთა სახელები ჩამოთვლილია ლექსის ერთ-ერთ თავდაპირველ ვარიანტში, რაც უკუგდებულ იქნა. რაკი მეორედ მოვლენილი, საფლავიდან საკუთარი თავის გამომძახებელი აკაკი არ არის მხოლოდ პოეტი, არამედ პოეტზე უფრო აღმატებული, რომელიც ყველას „მადლს ჰფენს უსიტყვოს", როგორც „ნათესავ-მოუხსენებელი" მელქისედეკი, მსახური მაღლისა, რომელიც წუთით ბრუნდება მიტოვებულ საწმინდარში.

ოჰ, ასეთია დღეს განსაცდელი
და არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად,
რომ არ დაანთოს ისევ სანთელი
დავიწყებული ხატის მახლობლად.

სწორედ ამნაირი ხილვა-შთაგონების შემდეგ შეეძლო ეთქვა პოეტს ეს სტრიქონები, რომლებიც უთუოდ ამ ხილვის გამოძახილია:

ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა
მყვირალა სუსტი და დღევანდელი,
და დროშასავით მე მიმაქვს მაღლა
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

ვინ არის ეს „სანთელი", ეს „სული", ეს „დროშა", თუ არა ისევ და ისევ „მაღალი ლანდი"? შეგვეძლო გვეფიქრა, რომ ამ ლექსის ადრესატი აკაკია.

„მთაწმინდის მთვარეში" არის მეორე სახელიც (მისი საფლავი აქ არ იყო იმხანად) და გალაკტიონი არჩევანის წინაშეც არ დგას: ის ორივეს ირჩევს, ორივე მისი მემკვიდრეობაა – მოხუციც და ყრმაც, რომელსაც პირველნაბეჭდ ლექსში ამგვარად ასახელებს: „დაწყევლილ ყრმას აქ უყვარდა ობლად სიარული..." მომდევნო გამოცემებში „დაწყევლილ ყრმას" შეენაცვლა: „ბარათაშვილს", „უსაფარ ყრმას". თითქოს კითხვის ქვეშ დადგა (დააყენა მან?) ბარათაშვილის დაწყევლილობა: რატომ უნდა ყოფილიყო ის დაწყევლილი? ვისგან? ასეა თუ ისე, ეს ავტორის პირველგამოთქმული ნება იყო. რამ გამოიწვია ეს ცვლილება? საზოგადოდ, ცვლილებების მოტივები, როგორც ვ. ჯავახაძის „უცნობი" მოწმობს, არცთუ ყოველთვის გამართლებული იყო. გვარის შემოტანით აშკარად გაღარიბდა თავდაპირველი ჩანაფიქრი. „დაწყევლილი" გვახსენებს ვერლენს და მისი დასის პოეტებს, რომელთაც იხსენებენ „დაწყევლილად". 1916 წელს პოეტის განცდაში ვერლენი მამის სახეს უკავშირდება: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას", სადაც „დაღუპული" არ უნდა ნიშნავდეს მხოლოდ უდროოდ დაღუპულს, როგორც პოეტის მამა იყო დაღუპული. ამ სიტყვას უფრო მძიმე შინაარსის დატვირთვა აკისრია. პოეტის განცდაში ხორციელი მამაც „დაწყევლილთა" დასშია და მუზისმიერიც.

ბარათაშვილი თუ „დაწყევლილი" არა, განწირული ხომ იყო. თავის განწირულობას ის საკმაოდ ფხიზლად აცნობიერებდა. მისი სიტყვებია: „განწირულის სულის კვეთება". ეს „მერანის" ავტორის მითოლოგემაა, რომელიც მემკვიდრეობით მიიღო გალაკტიონმა, რადგან ის ზედმიწევნით შეესატყვისებოდა მის სულისკვეთებას. „აკაკის ლანდის" წინა პერიოდში

მას სხვა ენა, საკუთარი ენა არ გააჩნდა. „ოჰ, რად მომექცა ასე უღვთოდ მე ჩემი ბედი, რად დამიმსხვრია სიყმაწვილის წრფელი სიამე", „დროო წყეულო, სად წარიღე ჩემი ფიქრები, დროო ბოროტო, სად დამარხე ოცნება წყნარი? მარქვი...", „ობოლი ვიყავ მე მაშინაც, სულით ობოლი..." და სხვა მრავალი. ეს არ იყო მისი ენა, მისი სიტყვები... თუმცა ის ერთგან წერდა, რომ „ბარათაშვილის ენა უფრო უახლოვდება თანამედროვეობას, თანამედროვე სიყვარულისა და მწუხარების გამოსახატავად". მაგრამ ეს ვერ იქნებოდა მისი ენა. მომდევნო ეტაპზე ენაც იცვლება და, შესაბამისად იცვლება აღქმაც საკუთარი სულისკვეთებისა. თუ ადრე ეს ობლობა, ეს დაწყევლილობა, მიუსაფრობა, რომელსაც ის განიცდიდა, მისთვის იყო მხოლოდ ჩავარდნა მის ყოფიერებაში, მის ბედში, შემდგომ ონტოლოგიურ ღირებულებას იძენს, მისი პოეზიის „ლეგიტიმურ" სამყაროდ იქცევა. „ძეგლთა სიმაღლით" სივრცეებში! „მე იქ აღვაგე სულის წუხილი!" – ამბობს იგი („სიშორით შენით"). იმ „დაწყევლილ ყრმას" აგებული ჰქონდა ტაძარი, რომელიც დაუნგრია ბოროტმა სულმა. მაგრამ „სულის წუხილს" ვერაფერი დაანგრევს, გარდა იმედისა, რომელიც სწორედ წუხილში იღვიძებს. თუმცა იმედი ისევ და ისევ იმ საიდუმლოებაში იყო საგულვებელი, რომლის ცოცხალი არსებობა დაადასტურა მისმა სულმა წუხილში. როცა ის ამჩნევდა „საიდუმლოების წვეთებს, რომელიც ასე უხვადაა დაფრქვეული ბარათაშვილის ლექსებში" (ტ. 12, გვ. 63), სწორედ იმ ძალით ამჩნევდა, რომ მის ლექსებშიც იმ ხანებში უხვად დაიფრქვა ეს წვეთები. გალაკტიონი მთელი თავისი შემოქმედებით, რომელიც საიდუმლოთია ნაფრქვევი, ძლევს სიმარტოვის, ობლობის წუხილს.

რვა ათეული წლის მანძილზე დაიწერა ქართული პოეზიის სამი შედევრი მთაწმინდაზე, მთაწმინდის თემაზე. 1836 წელს ბარათაშვილმა „შემოღამება მთაწმინდაზედ", 1892 წელს აკაკიმ „განთიადი", 1915 წელს გალაკტიონმა „მთაწმინდის მთვარე", როგორც მიგება მემკვიდრეობისა. მთაწმინდას დაუკავშირა მან ეს მემკვიდრეობა. ეს წინასწარმეტყველებაც იყო. როცა გალაკტიონი წერდა, ვერავინ იფიქრებდა, რომ განჯაში დამარხულ „დაწყევლილ ყრმას" მთაწმინდაზე ამოასვენებდნენ. გალაკტიონს კი იმ ეპოქაში უკვე ჰქონდა იმის მოლოდინი, რომ მის ნეშტს თავად აკაკის გვერდით მიუჩენდნენ ადგილს („დღეს მაისი ფერში ნაირნაირშია", 1916).

ეს სამი ლექსი ქართული პოეზიის (და არა მხოლოდ პოეზიის) ნიშანსვეტებია – „შემოღამება მთაწმინდაზედ", „განთიადი" და „მთაწმინდის მთვარე" („აკაკის ლანდთან" ერთად).

ეს სამი ლექსი, სამი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ეპოქის ნიშანსვეტია, მაგრამ მათ ერთი რამ ანათესავებთ ერთმანეთთან: სამივე ლექსისათვის განმსაზღვრელი არის მოლოდინი, ოღონდ მოლოდინი აუხდენელი.

რადგან ის უკანასკნელი საიდუმლოს გამოცხადების მოლოდინია.

ის იდუმალება, რომლითაც გარემოცულია მთაწმინდა, საბოლოოდ შეუცნობადია, ის არის, როგორც „კლდე ბუნდოვანი", რომლის შინაგანი მხარე პოეტისათვის მიუწვდომელია. ის ტკბება მთაწმინდის მშვენიერებით, განიცდის მას, როგორც ლიტურგიულ საიდუმლოს, მაგრამ საბოლოოდ ვერ სწვდება მის არსს. „ცის ხატება" მას გულზე აქვს დამჩნეული, მაგრამ ეს მხოლოდ ხატებაა, არა სინამდვილე, რომლის მიმართ აღმავალი მისი ფიქრი ჰაერში იფანტება. ის გრძნობს, რომ მთაწმინდა ატარებს (ინახავს) რაღაც საიდუმლოს და ეს გრძნობა ავიწყებს მას ამ წუთისოფელს, ამ ამაოებას... მაგრამ, რაკი საიდუმლოს ფარდა არ ეხდება, ადამიანი კვლავ ამაოებაში დაინთქმის. საიდუმლოს გამოცხადებას მოელის ის, მაგრამ არა ამ წუთისოფლის განმავლობაში, არამედ მის დასასრულს, ესქატოლოგიურ დროში, როცა „გათენდება დილა მზიანი", და გამოჩნდება „ახალი ცა და ახალი მიწა".

არანაკლები იდუმალება მოსავს მთაწმინდას აკაკის „განთიადში". შემთხვევითი არ არის, რომ მას სათაურად „განთიადი" უზის. ეს „მთაწმინდაზე შემოღამების" დასასრულის ექოა. თუმცა ლექსის სათაური „განთიადია", ლექსის დროჟამით ჯერ კიდევ ღამეა, არ დამდგარა განთიადი, არ გათენებულა. მთაწმინდას მაღლით დაჰნათის ცისკრის ვარსკვლავი. მგოსანი არ მოელის, რომ იხილავს დილას, ის მუდმივ მოლოდინშია, რადგან არ იცის, როდის

დადგება განთიადი. „დილა მოდის და კვლავ ღამეა“ (ესაია, 21. 12)... მაგრამ, რომ დადგება დილა, ეს გარდაუვალია, წარმოთქმულ სიტყვებში პოეტი ხშირად ადარებდა თავს სვიმონ მოხუცებულს, რომელმაც ქრისტე მიირქვა მკერდზე და განუტევა სული. „განთიადი“ სვიმონ მოხუცებულის მოლოდინით არის სავსე.

იდუმალება მოსავს „მთაწმინდის მთვარეს“ და „აკაკის ლანდის“ არემარეს, ეს ორი ლექსი ერთიანობაში უნდა აღვიქვათ და განვიხილოთ. აქაც ორივეგან ღამეა. მთაწმინდას, მის სასაფლაოს „ეფინება ვარსკვლავების კრთომა“, როგორც „განთიადში“ („მნათობი სხივებს მაღლა ჰფენს...“) და „აკაკის ლანდში“ („დახარის ღამე და ანდამატი“). თუმცა 1919 წლის კრებულის ლექსების გარემო, უმნიშვნელო გამონაკლისით „ღამის“ ან „საღამოს ნიშნით“ არის აღბეჭდილი („ღამე მარტოობის მტევნით დახურული“, „შემოიღამებს მთის ნაპრალები“, „ღამემ მოვერცხლილ...“, „მყუდრო საღამო და ღამე ბნელი“, „ღამეა. მთვარე, ხეივანი“, „მოველი ღამეს და შენ...“, „წარსულმა ღამემ...“, „იყო საღამო, ლოცვები...“, „საღამოვ, ვიცი...“, „...ღამეში თეთრ სანთელს“, „ყოველ თეთრ ღამეს...“, „ღამის ნათელში...“, „შეღამდა. მე წავალ“, „უცნაურ ბინდში...“, „გამომაღვიძა ღამის ალმა...“ და სხვა მრავალი), მაგრამ ამ ორი ლექსის ღამე არ არის ჩვეულებრივი ღამე. ის გამოცხადების ღამეა და ასევე მოლოდინით სავსე, როგორც სხვაგან არის ნათქვამი, ისიც ღამით „მე რაღაც იდუმალ მოლოდინს ვუნდები“.

მაგრამ მოლოდინი, როგორც მთელ ცხოვრებაში, მოლოდინადვე რჩება: აკაკის ლანდი გამოჩნდა, მაგრამ ის საბოლოო აქტი, რასაც პოეტი მოელის აკაკისაგან, რომ ობლად არ დატოვებს მათ და ისევ აანთებს სახატეში სანთელს, ჯერ განუხორციელებელია. სანთლებით ხელში მოახლოებულ „მაღალ ლანდსა“ და ამქვეყნიურობას შორის მანძილი არ მცირდება, ეს მარადიული მოახლოებაა, მარადიული ვსება, რომლის შედეგი ერთადერთი აღუვსებლობაა. ის საიდუმლო, რომელიც „ლანდს“ მოაქვს, საიდუმლოდვე რჩება, თუნდაც ის იყოს „ჩვენთვის“, „ჩვენში“ და „ჩვენთან“.

ჟურნ. „ლიტერატურული აჭარა“, 1999, №3.

ბელა წიფურია

„ლურჯა ცხენების“ გააზრებისათვის

პოეტური ნაწარმოების გაცნობიერების პრობლემა ზოგადად გულისხმობს ავტორის მსოფლმხედველობის კონკრეტული პრინციპების გაცნობიერებასაც. თუკი ვრცელი მოცულობის პროზაულ ტექსტში მწერალს აქვს საშუალება დადინჯებით, განვრცობილად წარმოუდგინოს მკითხველს საკუთარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციასთან შეფარდებული სათქმელი, პოეტური ტექსტის ავტორი ერთგვარად დაუცველიც კი არის მკითხველის წინაშე, რადგან თუ ჩვენ წინასწარვე გარკვეული წარმოდგენა არ გვექნება პოეტის შეხედულებების შესახებ, ლექსის სათქმელი შეიძლება სრულიად გაუხსნელიც დარჩეს. მეორე მხრივ, პოეტურ რიტმში მოქცეული მხატვრული სახე-სიმბოლოების ზემოქმედების ძალა იმდენად დიდია, რომ გარკვეულწილად მომზადებულ მკითხველს ისინი თავად მიუძღვიან ავტორის პიროვნული წარმოდგენებისა და მისი შინაგანი პრობლემების შეცნობისაკენ.

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების გაცნობიერებაც, რასაკვირველია, ერთგვარ მზადყოფნას მოითხოვს მკითხველისაგან. უპირველეს ყოვლისა, ეს გულისხმობს იმ მსოფლმხედველობრივი არეალით, იმ ძირითადი მიმართულებით დაინტერესებას, რომლის ფარგლებშიც ვითარდება პოეტის შემოქმედება.

გალაკტიონის შედევრების უმრავლესობა სიმბოლიზმის სულიერი და აზრობრივი პრობლემებისაკენ არის მიმართული. ეს პრობლემები სათავეს იღებს ადამიანის სარწმუნოებრივ გაორებაში. ერთი მხრივ, იგი შეიგრძნობს, რომ მეოცე საუკუნის დამდეგს ქრისტიანული სამყარო კარგავს ღვთის რწმენას, კარგავს კავშირს ღვთიურ საწყისთან და ამ დანაკარგს ყველაზე უწინ სწორედ სიმბოლისტი პოეტები აცნობიერებენ. მეორე მხრივ, პოეტის შინაგანი არსება კვლავაც მიისწრაფვის სარწმუნოების წიაღისაკენ და სწორედ პოეტური აღმაფრენის წუთებში შეიძლება მოეფინოს ჭეშმარიტი რწმენის შუქი. ამგვარი სარწმუნოებრივი გაორება განაპირობებს პოეტის შინაგან დისჰარმონიას, სულიერი, ხორციელი და გონისმიერი საწყისის დაპირისპირებას. მას უჩნდება წინააღმდეგობა საკუთარ თავთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან. პოეტს აღარ იზიდავს ხილული, მატერიალური სამყარო და ცდილობს უხილავი, ზემატერიალური, მიღმიერი სამყაროს შეცნობას. მაგრამ, რადგან მას დაკარგული აქვს ზემატერიალური სამყაროს წვდომის სარწმუნოებრივი გზა, იგი ცდილობს, პოეტური შემოქმედების, პოეტური სახე-სიმბოლოების მეშვეობით გაარღვიოს ნივთიერი, მატერიალური სამყაროს საზღვრები. როგორ შეიძლება წარმოუდგეს პოეტს მიღმიერი სამყარო, თუკი მან დაკარგა უფლის რწმენა, თუკი მის მსოფლაღქმაში ამ სამყაროს აღარ განაგებს ღმერთი?

ვფიქრობთ, ყველაზე შემზარავი სახით ღვთის გარეშე დარჩენილი მიღმიერი სამყაროს სურათი გალაკტიონმა დაგვიხატა ლექსში „ლურჯა ცხენები“. აღსანიშნავია, რომ ეს ლექსი რიგით მეორეა გალაკტიონის გენიალურ კრებულში „არტისტული ყვავილები“. როგორც ჩანს, პოეტმა შემთხვევით არ მიუჩინა „ლურჯა ცხენებს“ ამგვარი ადგილი. ამ კრებულის კითხვისას ჩვენ არც უნდა გვტოვებდეს ის განცდა, რომ „თოვლი“, „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“, „მერი“, „მთაწმინდის მთვარე“ სწორედ იმ პოეტმა დაწერა, ვისთვისაც უცხო არ არის სულიერი დაცემა, სასოწარკვეთა; ვინც სასოწარკვეთის წუთებში იმაზე ფიქრობს, თუ რამდენად მიუსაფარი იქნება მისი სული მიღმიერ „სამუდამო მხარეში“, თუკი არ აღდგება ის რწმენა, რომ ამ მხარეს უნდა განაგებდეს ღმერთი. მაგრამ, რაც არ უნდა მტკივნეული იყოს ეს პოეტისათვის, „ლურჯა ცხენების“ პირველივე სტრიქონში ღმერთის ქრისტიანული სიმბოლო, მზე, ჩამავალი სახით არის დანახული. საზოგადოდ, ჩამავალი მზის, დაისის, მიმწუხრის სახე-სიმბოლოები სიმბოლისტურ პოეზიაში აღნიშნავს სულიერ დაცემას, რწმენის დაკარგვას, დეკადანსს. თუკი ჩამავალი მზე ტოვებს სამუდამო მხარეს, ეს შეიძლება მიგვითითებდეს,

რომ პოეტისათვის ღვთის გარეშე რჩება არა მხოლოდ „ცოდვის სადგური“ – წუთისოფელი, არამედ მიღმური, ანუ ტრანსცენდენტური სამყარო. მართალია, ეს მხარე კვლავაც მარადიულია, სამუდამოა, მაგრამ აქ არაფერი დარჩენილა „ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“.

ნიშანდობლივია, რომ „ლურჯა ცხენების“ სახე-სიმბოლოები სრულიად ცხადად უპირისპირდება იმ სიმბოლოებს, რომელთა მეშვეობითაც ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ზეციური სამყარო ისახება. თუკი უფლის სასუფეველში მარადიული ნათელი და სითბო დგას, თუკი ის მოუცავს მარადიულ სიხარულსა დაა ნეტარებას, „განისმის ციურ დასთა გალობის ზარი“, გალაკტიონისეულ სამუდამო მხარეში სიცივეა დაა სიმწუხარე, მდუმარება და მიუსაფრობა; აქ „არც სულს უხარია“, რადგან ქრისტიანული სარწმუნოების თანახმად, სასუფეველში დამკვიდრებული ადამიანის სულს საუკუნო სიხარულს ანიჭებდა უფალთან სიახლოვის განცდა; რაღა შეიძლება ახარებდეს მიუსაფარ სულს უღვთოდ დარჩენილი სამუდამო მხარის ცივ სამარეში? როგორც ჩანს, გალაკტიონისათვის მიუსაფრობა, შენაპირის დაკარგვა სწორედ საუკუნო სასუფევლის დაკარგვის განცდას უკავშირდება. ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ნაპირი და თავშესაფარი სასუფევლის სიმბოლოებია. სწორედ სასუფევლის ნაპირს შეაფარებს თავს წუთისოფლის ქარიშხლიან ზღვაზე მოხეტიალე ნავი – ადამიანის სული. გალაკტიონისთვის კი სულის მიუსაფრობა და უსიხარულობა სწორედ ღვთის რწმენის დაკარგვას, აქედან გამომდინარე კი, სასუფეველში დამკვიდრების იმედის დაკარგვას უკავშირდება. აღსანიშნავია, რომ სიმბოლისტურ პოეზიაში გამუდმებით გვხვდება ადამიანის ჩივილი იმის გამო, რომ იგი კარგავს ღვთის რწმენას და ამის გამო კარგავს სულის უკვდავების, სულის ცხონების შესაძლებლობასაც; კარგავს სიკვდილის შემდგომ ნეტარების იმედს და სიცოცხლის საზრისსაც. გალაკტიონის „სიზმარიან ჩვენებაშიც“ განჭვრეტილია, თუ როგორი „განსასვენებელი“ ელის უღვთოდ დარჩენილი ადამიანის სულს: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით“ აღსავსე სამყარო უპირისპირდება სულთა სასუფეველს. აქ კვლავ მეფობს მატერია, ნივთიერება, მაგრამ ის მეფობს უსახური ფორმით. თუკი მატერიალური მოვლენების მშვენიერება ღვთიურ სიმეტრიას და ჰარმონიას ეფუძნებოდა, მატერიის უსახურობა, კვლავ და კვლავ, ამ ჰარმონიის დაკარგვაზე მიგვითითებს. „ლურჯა ცხენების“ მიღმიერი სამყარო ატარებს მატერიალური სამყაროს კიდევ ერთ ნიშანს: აქ არ დაკარგულა დროის მდინარება: აქ „უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან“, აქ „იჩქარიან წამები“, ამდენად, ეს სამყარო არ ფლობს მარადიულობას, იგი კვლავ ექვემდებარება დროის წარმავლობას. ბუნებრივია, აქ მარადიული სტატიურობა არ მეფობს, სწორედ იმდენად, რამდენადაც არ სუფევს უფალი, აღსანიშნავია ისიც, რომ მიღმიერი სამყარო მოუცავს „ლურჯა ცხენების“ გრგვინვა-გრიალს, რომლებიც დროისა და ბედის სიმბოლურ წრებრუნვაში, სიმბოლურ „ბედის ტრიალში“ არიან ჩაბმულნი. ამგვარ წრებრუნვასაც სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება და ეს სიმბოლო ქრისტიანულ სახისმეტყველებასთან არის დაკავშირებული.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის თანახმად, მიწიერ სამყაროს, მიწიერ ისტორიას აქვს მოძრაობის სწორხაზოვანი, ზეაღმსწრაფი მიმართულება, რაც გულისხმობს მოძრაობის მიწიდან ზეცისაკენ, წარმავლობიდან მარადიულობისაკენ, მატერიიდან ღვთისაკენ. მაგრამ თუ ეს სამყარო აღარ ემორჩილება უფლის ნებას და ექვემდებარება ბოროტ ძალას, იცვლება მოძრაობის მიმართულებაც; ნაცვლად უფლისკენ სწრაფვისა, იწყება წრებრუნვა, ტრიალი ყოველგვარი აღმავლობის გარეშე. სწორედ ამიტომ ითვლება, რომ წრეზე ადამიანი ბოროტ ძალას დაჰყავს. „ლურჯა ცხენების“ სამყაროშიც არ შეჩერებულა მატერიისათვის დამახასიათებელი განუწყვეტელი პროცესი მოძრაობისა, მაგრამ ეს პროცესი შედარებულია ცეცხლის უმიზნო ხეტიალთან, ბედის ტრიალთან. მიღმიერი სამყარო განუწყვეტლივ მოძრაობას, მაგრამ მას დაუკარგავს უფლის სახება, უფლისაკენ მისწრაფების ძალა, სწორედ ამიტომ ცხადდება ეს მოძრაობა უმიზნოდ. მიუხედავად ამისა, ეს უმიზნო ტრიალი ადრე თუ გვიან ჩაითრევს ყველა იმ ადამიანს, ვინც მიწიერ ცხოვრებაშივე დაკარგა ღვთის რწმენა და ამ გზით დაკარგა სასუფეველში დამკვიდრების იმედიც. მისთვის რეალურია მხოლოდ სამარის

განსასვენებელი და არა დამკვიდრება „საუკუნოს განსასვენესა ალაგსა" (გრ. ორბელიანი). ამასთანავე, გალაკტიონთან აქცენტირებულია ისიც, რომ ეს არის ერთადერთი პერსპექტივა უღვთოდ დარჩენილი კაცობრიობისათვის; „ყველნი აქ არიან", ყველა თანაბრად იზიარებს რწმენის მოკვდინების ცოდვას და ყველას თანაბრად ელის სამუდამო სამარე. თუკი ღვთის რწმენის დაკარგვით ადამიანი კარგავს სულიერებასაც, მისგან რჩება მხოლოდ ხორციელი საწყისი, რომლის ერთადერთი ალაგი ის ცივი სამარეა, რომლის აღქმაც ამდენად დრამატულია გალაკტიონის პოეზიაში. სწორედ ამგვარად განჭვრეტს პოეტი სიკვდილს სულიერი მიუსაფრობისა და სასოწარკვეთის წუთებში. თუკი სარწმუნოებრივი აღქმის თანახმად, ადამიანის სული გარდაცვალების შემდეგ ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალურობას, თავის სახეს და სახელს, „ლურჯა ცხენების" სამუდამო მხარეში აღარ იხსენიება სახელი და ვერვინ ცნობს მის სახეს, რადგან აქ აღარ ფიგურირებს სული, აღარ ფიგურირებს ინდივიდუალობა. ადამიანი აღრეულია მატერიის ამორფულობაში. ქრისტიანული სარწმუნოების თანახმად, სწორედ ღმერთი ცნობდა ადამიანს მისი სახელის მიხედვით, იმ სახელის მიხედვით, რომლითაც ის ნათლობისას ჩაიწერება უფლის სამწყსოში, ზეციურ, „„ცხოველ წიგნში". სწორედ ამ სახელთან იყო დაკავშირებული მის მიერ ამქვეყნად ჩადენილი ცოდვაცა და მადლიც, ამ სახელით წარდგებოდა იგი საუკუნო სამსჯავროზე. „ლურჯა ცხენებში" კი გალაკტიონი ცხადად მიგვითითებს, რომ თუ ადამიანში განქარდება ღვთის რწმენა, განქარდება მისი სულიც, მისი ინდივიდუალურობაც, მისი სახელიც. მას ვეღარავინ ანუგეშებს და „საოცრების უბეში", შეუცნობად, ტრანსცენდენტურ სამყაროში ნაცვლად ღვთისა, მას გამოუცნობი ქიმერები ელიან. თუ სარწმუნოებრივ მსოფლმხედველობაში მართალთა სულები უფლის სიახლოვეს დაემკვიდრებოდნენ და უფალს შეიცნობდნენ, „ლურჯა ცხენებში" ადამიანი სიკვდილის შემდეგაც ვერ შეიცნობს საიდუმლოს, იგი კვლავ ხვდება ბნელ, საოცარ, გამოუცნობ სამყაროში და იქ აღარავინ ელის ისეთი, ვინც მის ძახილს შეისმენდა და დაიჯერებდა. ამ შემთხვევაშიაც გალაკტიონი უპირისპირდება სარწმუნოებრივ პრინციპს, რადგან მორწმუნეს სწამს ისიც, რომ მის წრფელ ვედრებას, მის ძახილს გაიგებს და შეისმენს ღმერთი.

ამდენად, „ლურჯა ცხენების" ამ სტროფში გალაკტიონი კვლავაც წარმოგვიჩენს, თუ რამდენად მიუსაფარია რწმენადაკარგული ადამიანი, რამდენად ეულია ის, ვინც მიღმიერ სამყაროში გარდაცვალებისას კვლავ იხსენებს, კვლავ მოუხმობს ღმერთს, მაგრამ მას აღარავინ იხსნის, რადგან ამქვეყნადვე დაკარგა რწმენა, დაკარგა ღმერთი. მაგრამ გალაკტიონის სტრიქონები: „რომელი ცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს? ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?" შეიძლება საპირისპირო მნიშვნელობითაც წავიკითხოთ იმ შემთხვევაში, თუ მიმართებას ადამიანისა ღვთისადმი შევცვლით მიმართებით ღვთისა ადამიანისადმი.

საზოგადოდ, ეს მიმართებანი ქრისტიანულ სარწმუნოებაშიც ენაცვლება ერთიმეორეს, რადგან ღვთის და კაცის ურთიერთკავშირი არ არის ცალსახა. უფლისთვისაც ისეთივე მნიშვნელოვანია ადამიანთან კავშირი, როგორც ადამიანისათვის – უფლისკენ მისწრაფება. ამ შემთხვევაში გალაკტიონის სტრიქონებში შეიძლება ამოვიკითხოთ ისიც, რომ რწმენის დაკარგვასთან ერთად დაიკარგა თავად ადამიანიც, დაიკარგა ის, ვისაც უნდა შეეცნო უფლის სახიერება, მისი სახე, ის, ვისაც უნდა შეეცნო უფლის სახელი. ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ხომ იგივეობრივია ღვთის არსება და მისი სახელი. უფლის სახელის შეცნობით ადამიანს საშუალება ეძლევა თავად უფლის შეცნობის შესაძლებლობა, მაგრამ თუ აღარ იარსებებს მორწმუნე ადამიანი, ვეღარავინ იტყვის ღვთის სახელს, ვეღარავინ გაიგებს მის ძახილს, ვეღარავინ დაიჯერებს, რომ ღმერთს გამუდმებით შესტკივა გული თითოეულ ადამიანზე, თითოეულ გზააბნეულ ცხოვარზე და გამუდმებით მოუხმოს მას თავისკენ. გალაკტიონი გვაგრძნობინებს, რომ მის აღქმაში ადამიანის გარეშე დარჩენილი ღმერთი ისეთივე ეულია, როგორც ღვთის გარეშე დარჩენილი ადამიანი. ამასთანავე, პოეტი მიგვითითებს იმასაც, რომ რწმენის დაკარგვის საბედისწერო პროცესი, რომელიც გამოიხატა ფრიდრიხ ნიცშეს სიტყვებით

„ღმერთი მოკვდა", განხორციელდა სწორედ ადამიანის შინაგან არსებაში, სწორედ მის სულსა და ცნობიერებაში. ღმერთი მოკვდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის მოკვდა ადამიანისათვის, თორემ თავისთავადაც ის კვლავაც უკვდავია, კვლავაც მარადიული, მისი „შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა", იგი კვლავაც თვალშეუდგამ ნათელად დარჩა, რომელსაც ვერ ფარავს თვით უღმერთობის „ნისლის ნამქერი". მაგრამ იმ სამყაროში, სადაც ადამიანთა გაწმენდილი სულები უნდა დამკვიდრებულიყვნენ, ახლა მხოლოდ „მშრალი რიცხვებია" დარჩენილი. მატერიალური რაოდენობრიობა ვერ გარდაისახება სულიერ თვისობრიობად, რადგან სულიერი გარდასახვა მხოლოდ ღვთის რწმენით იყო შესაძლებელი. ახლა აქ მხოლოდ „უდაბნო მღელვარებს" (ნ. ბარათაშვილი), შუქთა კამარა „მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება.

რამდენადაც გვახსოვს, ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში უდაბნო უფლისაგან განდგომილი სამყაროს სიმბოლოა. უდაბნოს ქალაქად ქცევა, მისი მოწესრიგება მხოლოდ ღვთისადმი ლოცვით, ეკლესიის აგებით, ზეციური კანონზომიერების დაქვემდებარებით არის შესაძლებელი. „ლურჯა ცხენებში" კი მიღმიერი სამყარო მღელვარე, ქაოსურ უდაბნოდ ესახება პოეტს, რადგან აქ არ მეფობს კანონზომიერება, რადგან აქ მხოლოდ წყევლა და შეჩვენება ისმის ნაცვლად ლოცვისა. „ლურჯა ცხენებში" გალაკტიონ ტაბიძე ნათლად გვიჩვენებს იმასაც, თუ რატომ ისახება მის „სიზმრიან ჩვენებებში" სწორედ ამგვარი, „სამუდამო მხარე". პოეტი გვაგრძნობინებს, რომ ეს მოხდა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მის არსებაში გაქრა „სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში", რამდენადაც თვით მის არსებაშიც გაიდგა ფესვი ღვთისადმი ურწმუნობამ, დაპირისპირებამ. საზოგადოდ, სიმბოლისტურ პოეზიაში აღიარებულია, რომ სწორედ პოეტი არის პიროვნება, რომელიც სულიერ ასპექტში იტვირთებს კაცობრიობის ცოდვებს, ურწმუნოების ცოდვაც არ გულისხმობს ოდენ ერთი ადამიანის, ერთი პოეტის სულიერ დაცემას. ეს პოეტი სულიერად დაცემულია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ყველაზე მძაფრად განიცდის კაცობრიობის საყოველთაო სულიერ მდგომარეობას. თუ ის იცხოვრებდა სულიერი განწმენდის და აღზევების დროში, მისი ლექსებიც აღმაფრენის, ზოგადი ჰარმონიის გამომხატველნი იქნებოდნენ, მაგრამ მოდერნიზმის ეპოქაში, კაცობრიობის სულიერი დეკადანსის ხანაში, მის პოეტურ შთაგონებას, მის „ღამის ზმანებას" სწორედ ამგვარი ხილვა, სწორედ ამგვარი „სიზმრიანი ჩვენება" ეწევეა.

„ლურჯა ცხენებში" გალაკტიონის მიერ წარმოსახული სურათი არ მიგვითითებს პოეტის შინაგან სიმშვიდესა და ჰარმონიაზე, რამდენადაც ეს პოეტი ცხოვრობს საყოველთაო დისჰარმონიის, საყოველთაო უთანხმოების ხანაში. ამ ლექსში დახატული ტრანსცენდენტური სამყარო საზარელია თავისი მიუსაფრობით, თავისი სიცივითა და სიმწუხარით. რამდენად მისაღებია ქრისტიანული სარწმუნოების თვალსაზრისით ამგვარი ხილვების გაცხადება? რამდენად ენიჭება ადამიანს უფლება, სხვებისთვისაც აღსაქმელი გახადოს საკუთარი სასოწარკვეთილი სულის მდგომარეობა, სხვებსაც წარმოუჩინოს ის სურათი, რომელიც მის სუბიექტურ შინაგან პოზიციას ასახავს? ხომ არ ახვევს თავს საკუთარ სულიერ პრობლემებს იმ ადამიანებს, ვისთვისაც ჯერ უცხოა ამგვარი კრიზისის განცდა? განა ანალოგიური ბრალდება არ გაისმა გრიგოლ ორბელიანის ლექსში მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს: „ღმერთი არ არის" (შენთვის ნუ არის!) შენ რა გაწუხებს, რომ ჰსუფევს სხვისთვის?" ხომ არ ჩაუნერგავს გალაკტიონის ეს ლექსი „უმანკოთ გულში" უსასოებას, ურწმუნოებას? მაგრამ თუკი „ლურჯა ცხენების" სათქმელს აღიქვამთ სარწმუნოებრივი პრობლემების კონტექსტში, ჩვენთვის ცხადი გახდება ისიც, რომ ეს ლექსი მოიცავს არა იმდენად საფრთხეს, არამედ გაფრთხილებას, თუ რამდენად მძიმე შეიძლება იყოს პიროვნებისთვის ღვთის რწმენის დაკარგვა, თუ რამდენად უსასოდ აღიქვამს ამგვარი პიროვნება არა მხოლოდ მატერიალურ სამყაროს, სააქაო ცხოვრებას, არამედ მიღმიერ სამყაროსაც, „სამუდამო მხარესაც". თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრისტიანულ სარწმუნოებაში არსებობდა ცოდვილთა ტანჯვის, მათი „საუკუნო პატიჟის" გამოსახვის ტრადიცია, მაშინ გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებიც" შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ამ ტრადიციის გაგრძელება. ნიშანდობლივია, რომ ქრისტიანული ეკლესიის წმინდა

მამებიც კი არ უფრთხოდნენ საკუთარი სულიერი ტკივილების წარმოჩენას, რათა ამ ფორმით წარმოეჩინათ ისიც, თუ რაოდენ სანატრელი, რაოდენ სანეტარო შეიძლება იყოს ის შვება, რომელსაც უფალი მომადლებს სარწმუნოების წიაღში მონანიებით დაბრუნებულ სულს. გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაშიც მრავლად შევხვდებით ისეთ ქმნილებებს, სადაც ნათლად ჩანს პოეტის სწრაფვა ამგვარი მონანიებისაკენ. სწორედ ამ ლექსებთან მთლიანობაში უნდა განვიხილოთ „ლურჯა ცხენებიც“, რადგან გალაკტიონის ლირიკა, სიმბოლისტური პოეზიის კანონზომიერების შესაბამისად, მოიცავს როგორც დიდი სულიერი დაცემის, ისე დიდი სულიერი აღმაფრენის გამომხატველ თხზულებებსაც.

ჟურნ. „ბურჯი ეროვნებისა“, 1999, №3-4.

ირაკლი კენჭოშვილი

დ. გურამიშვილის გამოძახილი გ. ტაბიძის ლირიკაში

„დიდია გურამიშვილის კავშირი მეოცე საუკუნის ქართველ პოეტებთან, მაგრამ ეს ცალკე გამოკვლევის საგანს შეადგენს", – წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი წერილში „დავით გურამიშვილი" (1919). შესაძლოა ამ განცხადებაში არის გარკვეული გადაჭარბება, მაგრამ მისი სრული უგულებელყოფაც უმართებულო იქნებოდა. როგორც უახლესი, ასევე შორეული წარსულის შემოქმედთა, მათ შორის – დავით გურამიშვილის პოეტიკით სერიოზული დაინტერესებისათვის სათანადო განწყობას ქმნიდა გალაკტიონ ტაბიძის, ცისფერყანწელებისა და ფუტურისტების ვერსიფიკაციული ძიებანი ახალი და ნაკლებად გამოყენებული სალექსო საზომების, სტროფების, ევფონიური საშუალებების განახლებისა და გამრავალფეროვნების მიმართულებით. ასევე დიდი სტიმული იყო „წინაპრების" პოვნის სურვილი.

XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ ლირიკაში დამკვიდრებული „ახალი საზომების" – 6 და 12-მარცვლედების პრეისტორიას დავით გურამიშვილთან მივყავართ. ამის ნიმუშად, როგორც წესი, „მხიარული ზაფხულის" ხუთტაეპიანი სტროფების მეოთხე და მეხუთე ტაეპებზე (3 – 3 ან 4 – 2) მიუთითებენ.

გვინდა ყურადღება მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ ამ თვალსაზრისით მხედველობის მიღმა დარჩა დავით გურამიშვილის კიდევ ორი ლექსი: – „მეორე დავითის შესხმა (რუსულის სიმღერის ხმა: ნე დამ პოკოიუ, პოიდუ სტაბოიუ)", რომლის სამტაეპედებიდან პირველი ორი დაწერილია 12-მარცვლიანი საზომით, ხოლო მესამე – ექვსტაეპედით (3 – 3 და 4 – 2), და „მესამე დავითის შესხმა (პოლშის სიმღერის ხმა)", რომლის ექვსტაეპიანი სტროფები, პირველი და მეორე ტაეპის გარდა, ემყარება რიტმს 3 – 3. ამ ექვსტაეპიან სტროფებს თავის დროზე ვ. გაფრინდაშვილმა მიაქცია ყურადღება და სანიმუშოდ ეს სტროფები დაიმოწმა:

იროკა, ისამა,
საბაოთ იწამა,
მამის და ძისამა
და სულის თქმისამა.

არაა გამორიცხული, რომ თავის ლირიკაში 6 და 12-მარცვლიანი საზომების დამკვიდრებისას გალაკტიონის მხედველობის არეში გურამიშვილის ეს ლექსებიც მოექცა. შესაძლოა აქედან მომდინარეობს „საბაოფთ" გალაკტიონ ტაბიძის ლექსში „ლოდთან" (1919), რომლის ექვსტაეპიანი ტაეპების არქაიზებული ლექსიკა ახლოსაა დავით გურამიშვილის ლექსებთან. დ. გურამიშვილის ლექსის პირველ ტაეპში გამოყენებული იშვიათი ლექსიკური ერთეული „საბაოთი" ასევე პირველ ტაეპშია გ. ტაბიძის ლექსში:

აბრაჰამის ღმერთი, საბაოთი ერთი,
მოქმედი ყოველთა მკვდართა და ცხოველთა,
ყოვლისა მპყრობელი...

საბაოფთ ბინაში
მშვიდად გეძინა შენ
ეკვდერის დაფნაში...

ასევე, შესაძლოა არაა შემთხვევითი დ. გურამიშვილისა და გ. ტაბიძის ცალკეული რითმების მსგავსება: „სიზმარია – არია" („სიზმარი დავით გურამიშვილისა") – „მარიამ – სიზმარია" („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში"), „სილამაზე – სილა მაზე" („ანდერძი დავით გურამიშვილისა") – „სილაში ვარდი – სილაჟვარდე".

არის გარკვეული მსგავსება გურამიშვილისა და გ. ტაბიძის შინაგან რითმებს შორის. შდრ: „ვიმღერი თუ ვსტირი, ქნარი მაქვს თუ სტვირი" („მეორე დავითის შესხმა") და „ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი" („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი").

საინტერესოა, რომ კლაუზულა „...იესო", ერთობ იშვიათი ქართული რითმების ისტორიულ ფონდში, დ. გურამიშვილისა და გ. ტაბიძის პოეზიაში ვლინდება:

ვაი, რა კარგი საჩინო რა ავად მიგიჩნიესო!
ბრალი ვერ გპოეს, დაგსაჯეს, პილატე მოგისიესო;
ბრალობის სისხლი თავზედა შვილითურთ გარდინთხიესო.
დიდება მოთმინებასა შენსა, უფალო იესო!
(„მოთქმა ხმითა თავ-ბოლო ერთი")

შენთვის გაეკრა ჯვარზე იესო,
სულო, ჭაობზე უნოტიესო...
(„ხომალდს მიჰყვება...", 1922)

შესაძლოა დ. გურამიშვილის სამგლოვიარო საგალობლებითაც არის შთაგონებული გ. ტაბიძის ამ ლექსის ბაროკალურად ეგზალტირებული პათოსი:

რომ ოცნებები ცეცხლით გალესო,
სულო, იმ ცეცხლზე უმხურვალესო...
სულო, ლაჟვარდზე უსპეტაკესო...
სულო, დემონზე უბოროტესო!

ასევე საგულისხმოა ქართული რითმის ისტორიისათვის კლაუზულა „...იონი" დავით გურამიშვილისა და გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში: „სიონი – სიონი – ბაგრატიონი – საპატიონი" („რუსთ ხელმწიფისაგან ქართველთ მეფის ვახტანგის თავისთან მიპატიჟება") – „რიონი – კავკასიონი – სიონი – ბაგრატიონი" („რარიგ კარგია").

უდაოა, რომ ქართული ლექსის გამოცდილება გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში აისახა არა მხოლოდ ქვეშეცნეულად და რემინისცენციების სახით, არამედ საგანგებო კვლევისა და დაკვირვების საგანსაც წარმოადგენდა. საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც მისი ცნობის-მოყვარეობა, მოეპოვება თუ არა ტერცინებს თავისი ანალოგი ქართული ლექსის სინამდვილეში და ამის გამო საგანგებოდ წამოჭრილი კითხვა: „საინტერესოა აქვთ თუ არა ბესიკსა და ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ან დ. გურამიშვილს?"

ის გარემოება, რომ „ზუბოვკის" საზომი, ანუ 14-მარცვლედის ნაკლებად გავრცელებული სახეობა (4-4-4-2) გ. ტაბიძის ლირიკაშიც მეორდება, შესაძლოა მეტად ან ნაკლებად გაცნობიერებული ძიების შედეგია. თუ ეს გადაძახილი „ზუბოვკის" ავტორთან, ასე ვთქვათ, „შემთხვევითია", ეს კიდევ უფრო მრავლისმეტყველი ფაქტია.

დ. გურამიშვილი უპირატესად ეპიკოსია, მაგრამ იქ, სადაც ლირიკოსია (ცხადია, უპირველესად გენიალური „ზუბოვკა" იგულისხმება), თავს იჩენს უაღრესად დიდი (თუმცა არა გარეგნული) მსგავსება. როგორც „ზუბოვკაში", ასევე მერის ციკლში ყურადღება ეთმობა არა იმდენად ქალის გარეგნული ან თუნდაც სულიერი სილამაზის ხოტბას, რამდენადაც სიყვარულის გასაიდუმლოების სურვილს. „ზუბოვკის" ქალი და გალაკტიონის მერი რეალურიც არიან და ირრეალურიც. ორივე „შორეულია", ანუ ის, რასაც გალაკტიონი ბეატრიჩეს გამო ამბობს – „მუდმივად სასურველი და მუდამ მიუღწეველი იდეალი, ციური, ღვთაებრივი სილამაზე..." (გ. ტაბიძე, თხზულებანი, ტ. XII, 1975, გვ. 63). ორივეგან „გაუცნაურებული" ფენომენალურის საშუალებით ლაპარაკია „უცნაურსა" და „უთქმელზე". აქ გ. ტაბიძე ბაროკოს პოეტიკას უახლოვდება. მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა.

წიგნიდან „კრიტიკული ძიებანი", თბილისი, 2000.

თეიმურაზ დოიაშვილი

ოცნება გალაკტიონოლოგიაზე

– ბატონო თეიმურაზ, ჩვენი დღევანდელი საუბრის მიზეზი, უწინარესად, გახდა „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის" შექმნა. რომელი ორგანიზაციის ბაზაზე იქმნება ეს ცენტრი და რა ძალებს გააერთიანებს?

– ჩვენი შეხვედრის მიზეზი, მართლაც, მნიშვნელოვანია – დაფუძნდა „გალაკტიონის კვლევის ცენტრი", ანუ ხორცს ისხამს პოეტის თაყვანისმცემელთა დიდი ხნის ოცნება. ამ იდეის რეალიზება ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის პრესტიჟის საქმედ იქცა და ვინ უნდა გამოსულიყო ინიციატორად და მოთავედ, თუ არა ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, უმნიშვნელოვანესი კერა ეროვნული მწერლობის მეცნიერული კვლევისა. ინსტიტუტში არსებობდა და არსებობს გალაკტიონის შესწავლის მყარი ტრადიცია, იყვნენ და არიან მისი შემოქმედებით დაინტერესებული მაღალი დონის პროფესიონალები. საჭირო იყო მხოლოდ პრაქტიკულ-ორგანიზაციული ნაბიჯების გადადგმა, რასაც უყოყმანოდ დაუჭირა მხარი ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ. თავდაპირველად გაიმართა „ცენტრის" საკოორდინაციო საბჭოს დამფუძნებელი სხდომა, განვიხილეთ უახლოეს ათწლეულზე გათვლილი გეგმა-პროექტი. 2001 წლის 14 ნოემბერს „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის" ეგიდით უკვე ჩატარდა პოეტის 110 წლისთავისადმი მიძღვნილი გალაკტიონოლოგთა პირველი სამეცნიერო სესია. ასე ვიწყებთ!..

– „ცენტრის" სახელწოდება თავიდანვე ცხადყოფს მის მიზანს – ეს არის გალაკტიონის შემოქმედების კვლევა. ცხადია, შესწავლა არ იქნება წამოწყებული ამ „ცენტრის" მიერ. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს საკმაოდ დიდი ტრადიცია გალაკტიონის შემოქმედების კვლევისა. მეორე მხრივ, რაც არ უნდა წარმატებულად წარიმართოს „ცენტრის" საქმიანობა, დიდი პოეტის შესწავლა, „ცენტრისგან" დამოუკიდებლად, ბუნებრივია, კვლავაც გაგრძელდება. რამდენად გულისხმობს გალაკტიონის კვლევის ცენტრის შექმნა ლიტერატურათმცოდნეთა და, ზოგადად, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი პოზიციების დაკავშირებას „ცენტრის" საქმიანობასთან? უფრო კონკრეტულად, ეს იქნება, უბრალოდ, მეცნიერთა ჯგუფი, რომელიც იმუშავებს თავისი სამეცნიერო პროექტის განსახორციელებლად, თუ თქვენი მიზანია, რომ „ცენტრი", გარკვეული თვალსაზრისით, გახდეს გამაერთიანებელი და განმსაზღვრელი გალაკტიონის კვლევის საქმეში?

– ნებისმიერი წამოწყების წარმატებისათვის სურვილთან, შინაგან წადილთან ერთად უნდა არსებობდეს კონკრეტული წანამძღვრები, ნიადაგი, საფუძველი, რასაც დაეყრდნობი. ამის გარეშე „არა საქმე არ იქმნების".

გალაკტიონოლოგიის ისტორია, ცხადია, „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის" დაარსებით არ იწყება. მას საფუძველი შეუქმნა მკვლევართა არაერთი თაობის შრომამ და რუდუნებამ. პირველი წერილები გალაკტიონის შესახებ ხომ გასული საუკუნის 10-იანი წლების დასაწყისშივე გამოჩნდა და, საბედნიეროდ, ბალასტის გარდა, სადღეისოდ არაერთი მნიშვნელოვანი წიგნი და გამოკვლევა არსებობს. ეს ღირებული მემკვიდრეობაა მომავლის გალაკტიონოლოგიისათვის! ასე რომ, არავინ ფიქრობს, თითქოს ყოველიევე იწყება ჩვენით, თავდება ჩვენით.

გალაკტიონის ინდივიდუალური კვლევა, ბუნებრივია, „ცენტრის" არსებობის პირობებშიც გაგრძელდება. „ცენტრი" არტელი არ არის, ვინმე იძულებით გავაწევრიანოთ. განა „ცენტრთან" დაკავშირებული მკვლევარნიც ინდივიდუალურად არ გააგრძელებენ თავის საქმიანობას?! გაერთიანება თვითმიზანი არაა: არის საკითხები, რასაც ერთი კაცის მოწადინება გაუმკლავდება, მაგრამ არსებობს ისეთი კომპლექსიც პრობლემებისა, რომლის დაძლევას მეცნიერული პოტენციის გაერთიანება სჭირდება. ამდენად, გაერთიანებას კონკრეტული

ამოცანა აქვს: არა ინდივიდუალობის დათრგუნვა, არამედ – რთული პრობლემების გადაჭრა ერთობლივი ძალისხმევით.

თქვენ გაინტერესებთ, განსაზღვრულია თუ არა „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის" სტრატეგია რომელიმე ლიტერატურათმცოდნეობითი პოზიციით, თუ ეს იქნება, უბრალოდ, შეკავშირება კონკრეტული სამეცნიერო პროექტის ფარგლებში.

მე ასე მგონია: ერთი რომელიმე ლიტერატურათმცოდნეობითი პოზიციის თუ მეთოდოლოგიის დიქტატურის ხანა დამთავრდა, ან, ყოველ შემთხვევაში, უნდა დამთავრდეს. თქვენ ალბათ იმის გაგება უფრო გწადიათ, „ცენტრი" ე. წ. ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობის არეალში აპირებს ფუნქციონირებას, თუ თანამედროვე კონცეფციებისა და კრიტიკული პრაქტიკებისკენაც აიღებს ორიენტაციას.

ერთიც და მეორეც! ამ მხრივ ჩემთვის რაიმე შეზღუდვა დაუშვებელია! ნებისმიერმა ლიტერატურათმცოდნეობითმა მეთოდოლოგიამ და პრაქტიკამ თავისი ღირსება მხატვრულ ტექსტთან შეხვედრისას უნდა დაამტკიცოს. თუ მას ტექსტის თუნდაც რომელიმე ერთი ასპექტის უფრო ღრმა გაგებამდე მივყავართ, ამგვარი კრიტიკული პრაქტიკა გამართლებულია, მაგრამ თუ მხოლოდ პოსტსტრუქტურალისტური ჟარგონით ვკეკლუცობთ, რას უშველის ამას ეპითეტი „თანამედროვე"?! ერთი სიტყვით, მე არც ერთ ლიტერატურათმცოდნეობით კონცეფციას „არ ვწუნობ", თუ იგი კვლევის ღირებულ შედეგებს მოგვცემს.

მაშ ასე: მობრძანდით, ტრადიციონალისტებო, სტრუქტურალისტებო, დეკონსტრუქტივისტებო, პოსტმოდერნისტებო, ჰერმენევტიკის, რეცეფციული ესთეტიკის, მითოლოგიური სკოლის და რაგინდარა მიმართულების მიმდევარნო! ვცადოთ ერთად მუშაობა, კვლევის შედეგების შეჯერება-გამთლიანება!

ესეც უნდა ითქვას: რომელიმე პროექტი, შესაძლოა, ერთიან მეთოდოლოგიურ საფუძველზე განხორციელდეს, შესაძლოა, იგი ლიტერატურათმცოდნეობითი პოზიციის თვალსაზრისით ეკლექტურიც იყოს. ესეც დროის ნიშანია: თავად ეპოქა, თანამედროვე ცნობიერებაა ეკლექტური.

– თქვენ აღნიშნეთ, რომ „ცენტრის" ამოცანაა, შეიქმნას თანამოაზრეთა ჯგუფი, მაგრამ როგორ გესმით თანამოაზრეობა? რამდენად შესაძლებელია, ისეთ სუბიექტივისტურ საქმიანობას, როგორიცაა ლიტერატურული მემკვიდრეობის გათავისება, გაცნობიერება, ან ცალკეული პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაცია, ერთობლივად ეწეოდეს მთელი ჯგუფი?

ცხადია, ლიტერატურის ისტორიაში მრავლადაა შემოქმედებით დაჯგუფებათა არსებობის პრეცედენტები, მაგრამ აქ გამაერთიანებლად გვევლინება სწორედ შემოქმედებითი იდეა, სულიერი, მსოფლმხედველობრივი, მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია. ასეთი დაჯგუფების შექმნის საფუძველი შეიძლება იყოს სრულიად სპონტანური და, რაც მთავარია, ასევე სპონტანური, წინასწარ განუსაზღვრელი, ერთგვარად იდეალისტურიც – მათი მიზნები. პროდუქციაც, რომელსაც ლიტერატურული დაჯგუფება იძლევა, თვისებრივად განსხვავდება სამეცნიერო ჯგუფის პროდუქციისაგან, რომელიც გარკვეული გეგმაზომიერებისა და მიზანმიმართული საქმიანობის საფუძველზე უნდა შეიქმნას. საერთოდ, როგორ გესახებათ თანამოაზრე მეცნიერთა ჯგუფის მუშაობა და, რაც მთავარია, როგორ გესახებათ ამ ჯგუფის მეცნიერ-ხელმძღვანელობა?

– „თანამოაზრეობა" პირდაპირი აზრით მესმის, როგორც პოზიციის ერთობა გარკვეულ საკითხებთან მიმართებაში. ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში თანამოაზრეობა გულისხმობს გალაკტიონის შემოქმედებისადმი პატივისცემას, გნებავთ სიყვარულს, მისი პოეზიის განსაკუთრებული ისტორიული როლის აღიარებას და მეცნიერული კვლევის სურვილს...

გეთანხმებით, რომ ლიტერატურული მემკვიდრეობის გათავისება-გაცნობიერება სუბიექტივისტური შეფერილობისაა. არც რომელიმე ცალკეული პოეტური ტექსტის კოლექტიური ინტერპრეტაციის დანერგვას ცდილობს ვინმე, თუმცა ეს გზა ზოგჯერ კეთილი ნაყოფის მომტანია. გავიხსენოთ აწ უკვე კლასიკად ქცეული რომან იაკობსონისა და კლოდ ლევი-

სტროსის ერთობლივი ანალიზი შარლ ბოდლერის სონეტისა – „კატები“. ხელოვნურად ნუ გავამძაფრებთ წინააღმდეგობას: რატომ არსებობს ინსტიტუტები, სემინარები, თუნდაც იგივე ცენტრები, სადაც სხვადასხვა დონეზე რეალიზდება კოლექტიურობის პრინციპი?!

თქვენ შემოქმედებით დაჯგუფებათა პრეცედენტებზე საუბრობთ, არაფერს ამაში უჩვეულოს არ ხედავთ, რადგან მათ მსოფლმხედველობრივი და მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია აერთიანებთ. მაგრამ სად უფრო მეტია სუბიექტივიზმის, ინდივიდუალიზმის ხარისხი, მხატვრულ თუ მეცნიერულ აზროვნებაში?! მე ვიტყოდი, რომ შემოქმედისთვის პიროვნულად სწორედაც რომ ყოველთვის წამგებიანია თუნდაც მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ თანხმიერებაზე დაფუძნებულ დაჯგუფებაში გაერთიანება – ინდივიდუალობა, არცთუ იშვიათად, სკოლის ინტერესებს ეწირება.

გავიხსენოთ „ცისფერყანწელები“, უნიჭიერესი შემოქმედნი, რომელთა სკოლად გაერთიანებამ ის კი მოახერხა, თავად ჯგუფის და მისი წევრების როლი ჰიპერტროფირებულად წარმოესახა, მაგრამ მათი ინდივიდუალობა აშკარად გააფერმკრთალა. „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტური პერიოდის შემოქმედებას მხოლოდ ისტორიული ღირებულება აქვს, – აი, ინდივიდუალისტი გალაკტიონის ამავე ხანაში შექმნილი ლირიკა კი დღემდე ქართული პოეზიის მიუღწეველი მწვერვალია! პაოლო იაშვილმა, ტიციან ტაბიძემ, გიორგი ლეონიძემ თავისი ჭეშმარიტი სახე სკოლის დაშლის შემდეგ იპოვეს.

არ მინდა ისე გამიგონ, თითქოს „ცისფერყანწელთა“ სკოლას ნეგატიურ ჭრილში აღვიქვამდე. ამ სკოლამ, როგორც ერთი იდეის გარშემო დაჯგუფებულ თანამოაზრეთა ერთობამ, თავისი როლი შეასრულა ქართული მწერლობის განახლებაში, მაგრამ მკვეთრად შეზღუდა ორდენის წევრთა ინდივიდუალობა.

მეცნიერული აზროვნება თავისი ბუნებით უფრო მეტი უნივერსალობით ხასიათდება და თვით ლიტერატურათმცოდნეობითი ორიენტირების განსხვავების დროსაც კი აქ ურთიერთგაგება, პოზიციათა შეჯერება და ზოგჯერ შერწყმაც კი იშვიათი არაა. ამ დროს ნიველირება კი არ ხდება, არამედ კონცეფციის განვრცობა და ცნებითი აპარატის გამრავალფეროვნება.

ლიტერატურათმცოდნეობაში სხვადასხვა პოზიციის მკვლევართა თანამშრომლობაც შეიძლება და იდეალში – არსებული ძალების გაერთიანებაც, მათი სამეცნიერო პოტენციის მიზანმიმართული, გეგმაზომიერი წარმართვა.

„გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ სამუშაო გეგმა საკვლევ მიმართულებათა მთელ კომპლექსს მოიცავს. ეს არის საარქივო, ბიბლიოგრაფიული, ტექსტოლოგიური, საკუთრივ ლიტერატურული მიმართულებანი თავის მრავალფეროვან გამოვლინებაში; ამას დაუმატეთ ინტერტექსტუალური ძიებანი ეროვნულ და მსოფლიო ლიტერატურასთან, უფრო ფართოდ, – ინტერდისციპლინარულ ჭრილში – ხელოვნებასთან, კულტურასთან მიმართებით და ზოგადად მოიხაზება მასშტაბები და პრობლემათა წრე.

აქ თავისი სიტყვა უნდა თქვას „ცენტრის“ საკოორდინაციო საბჭომ, რომლის შემადგენლობაში არიან ცნობილი მეცნიერები და „გალაკტიონის პატრიოტები“: რევაზ თვარაძე, ნოდარ ტაბიძე, აკაკი ხინთიბიძე, გურამ ბენაშვილი, ვახტანგ ჯავახაძე, ირაკლი კენჭოშვილი, იზა ორჯონიკიძე, თენგიზ მირზაშვილი და თქვენი რესპონდენტი. სწორედ ესენი წარუძღვებიან პროექტით განსაზღვრულ სამეცნიერო თუ პრაქტიკულ მიმართულებებს.

პირადად მე თავს იმდენად მეცნიერ-ხელმძღვანელად არ აღვიქვამ, რამდენადაც „ცენტრის“ კოორდინატორად, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს ამ სამეცნიერო-კვლევითი სტრუქტურის ნაყოფიერი საქმიანობა. „გალაკტიონის კვლევის ცენტრი“ მუშა-ჯგუფთან ერთად, რომელიც ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში განყოფილების სტატუსით იმუშავებს, ყოველწლიურად ჩაატარებს გალაკტიონოლოგთა სამეცნიერო სესიას, აღნიშნავს „გალაკტიონის დღეს“, გაუძღვება მუდმივმოქმედ სემინარს, გამოსცემს წელიწდეულს – „გალაკტიონოლოგია“.

– უკანასკნელი ათწლეული დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღინიშნა მკვეთრად ჩამოყალიბებული მეთოდოლოგიური სისტემების არსებობით, საკუთარი მსოფლმხედველობითა და საბაზისო სისტემით. რამდენად ბუნებრივად გესახებათ ახალი მეთოდოლოგიების საფუძველზე იმ ავტორის შემოქმედების კვლევა, რომელიც თავის მხრივ მოქცეული იყო განსაზღვრულ შემოქმედებით თუ მსოფლმხედველობრივ სივრცეში?.. რამდენად პრინციპულია მკვლევარის ლიტერატურათმცოდნეობით-მსოფლმხედველობრივი პოზიციის თანხვედრა ავტორის მსოფლმხედველობრივ პოზიციასთან?

– სხვამ თავისი თქვას, მაგრამ ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ისტორიზმის პრინციპი. თუ შემოქმედის ობიექტური შეცნობა გვსურს, მაშინ იგი იმ ისტორიულ, მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ, რომელშიც ქმნიდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ერთ-ერთი პოსტდეკონსტრუქტივისტული უახლესი მიმართულება – „ახალი ისტორიზმი“ ისტორიის ტექსტუალობასთან ერთად ტექსტის ისტორიულობის პრინციპს აღიარებს.

დავაკონკრეტოთ: გალაკტიონის სიმბოლისტური პოეზიის რეცეფცია, გაგება, ახსნა, ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მხოლოდ სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური სისტემის გათვალისწინებით. ახალი მეთოდოლოგიებით მისვლა ამ სისტემასთან მოგვცემს მხოლოდ ინტენციას – არა ობიექტს, არამედ აღმქმელი სუბიექტის წარმოდგენას მასზე. თავისთავად ეს ინტენციონალური კონსტრუქტიც საინტერესოა, მაგრამ იგი აღმქმელს უფრო ახასიათებს, ვიდრე შემეცნების საგანს.

მხატვრული ტექსტი ჩემთვის თავისი (ე.ი. ავტორისეული) მიზანდასახულობით მონოსემანტიკურია, პოლისემანტიკურობა მასში გარედან არის შეტანილი. მეთოდოლოგია, რომელიც ტექსტის ინტერპრეტაციის n ვარიანტს უშვებს, ჩემთვის, უბრალოდ, თამაშს ემსგავსება.

– სიტყვამაც მოიტანა და მინდა გკითხოთ თქვენი აზრი გალაკტიონის მიმართებაზე სიმბოლიზმის ლიტერატურულ არეალთან.

– ამ საკითხზე მე არაორაზროვანი, სრულიად გამოკვეთილი პასუხი მაქვს, რაც ასახულია ჩემს წერილებში გალაკტიონზე.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია სიმბოლიზმის პოეტურ სისტემასთან კონტაქტში ჩამოყალიბდა. ამჯერად თავი დავანებოთ სადავო მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს, მაგრამ ხომ სრულიად უდავოა გალაკტიონის პოეზიის გამოსახვის ფორმების დიდი მსგავსება სიმბოლისტურ პოეტიკასთან. მან, ვინც გალაკტიონის სიმბოლიზმთან კავშირს ეჭქვქვეშ აყენებს, პასუხი უნდა გასცეს არსებით კითხვას – საიდან მოდის მხატვრულ პალიტრათა ეს უჩვეულო სიახლოვე. არც ეროვნულ და არც უცხოურ პოეზიაში სიმბოლიზმამდე ამგვარი პოეტიკა, ამგვარი სახეობრივი აზროვნება არ არსებობდა.

მაგონდება ბორის პასტერნაკის საგულისხმო სიტყვები: „ჩვენი დღეების პოეტური კულტურა მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში, მათ შორის რუსეთსა და საქართველოში, სიმბოლიზმისა და ყველა მისგან გამოსული და აგრეთვე მასთან მებრძოლი სკოლის ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენს“.

ჩემი ღრმა რწმენით, როდესაც უარყოფენ გალაკტიონ ტაბიძის კავშირს სიმბოლიზმთან, ამით პოეტს „დროის, ეპოქის და სივრცის გარეთ“, გლობალური მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის მიღმა ტოვებენ, რაც იმდენადვე გაუმართლებელია, რამდენადაც არ შეესაბამება ისტორიულ რეალობას.

– საზოგადოდ, რამდენად შესაძლებლად და რამდენად ბუნებრივად გესახებათ, რომ მწერალმა ამოწუროს თავისი თავი ამა თუ იმ მსოფლმხედველობისა და მხატვრულ-გამომსახველობითი სისტემის სივრცეში და გადაინაცვლოს ამჯერად უკვე სხვა სივრცეში? თუკი ვსაუბრობთ გალაკტიონის ან საქართველოში 20-იან წლებში მოღვაწე სხვა მწერლე-

ბის შესახებ, გვერდს ვერ ავუვლით იმ ფაქტს, რომ ამგვარი გადანაცვლება იყო პირდაპირი მოთხოვნა გაბატონებული რეჟიმის, გაბატონებული იდეოლოგიის მხრივ. თქვენი აზრით, რამდენად მოხდა ეს გადანაცვლება, რა მსხვერპლის ფასად და შემოქმედებითი თვალსაზრისით რა შედეგები გამოიღო ამან?

– სივრციდან სივრცეში მკვეთრი გადანაცვლებისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ პოეზიის ისტორიამ იცის არაერთი მაგალითი პოეტის ბუნებრივი მოძრაობისა, როგორც თქვენ ამბობთ, ერთი მსოფლმხედველობრივი და მხატვრულ-გამომსახველობითი სისტემიდან მეორისაკენ. ამის თვალსაჩინო მაგალითია თავად გალაკტიონი, მისი ევოლუცია რომანტიკული მსოფლგანცდიდან და ესთეტიკიდან კლასიკური მსოფლგანცდისა და ესთეტიკისაკენ.

ის ცვლილებანი, რაც გალაკტიონის პოეზიაში მოხდა, მხოლოდ გაბატონებული რეჟიმისა და იდეოლოგიის ძალდატანებით რომ ავხსნათ, საკითხის გამარტივება იქნება. ჯერ ერთი, აქ აირეკლება სკეფსისი გალაკტიონის ბოლო, თითქმის ოცდაათწლოვანი შემოქმედებითი პერიოდის მიმართ და მეორეც – ეს ვერშემჩნევაა პოეტის პოსტსიმბოლისტური ნოვატორული ცდებისა.

ნუთუ რეჟიმის და მისი იდეოლოგიის ძალდატანების შედეგია გარდატეხის შინაგანი, სიღრმისეული იმპულსების არსებობა, ინდივიდუალიზმის დაძლევის სურვილი, ევოლუცია კლასიკური მსოფლგანცდისაკენ, კონცეპტუალური ცვლილება პოეზიის დანიშნულებისა და პოეტურობის გაგებაში?!

სხვა საკითხია, რომ სინამდვილის მიღებისა და ესთეტიკური ათვისების პროცესი სწორედ პოლიტიკური გარევითარების გამო ბუნებრივად კი არ წარიმართა, არამედ – ფორსირებულად. სინამდვილე გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის გამოსახვის საგნად იქცა უფრო ადრე, ვიდრე იგი მისი მსოფლაღქმისა და პოეტური განცდის ესთეტიკურად ღირებული ობიექტი გახდებოდა. ამან თავისი დაღი დაასვა პოეტის 30-იანი წლების შემოქმედებას: გაძნელდა ემპირიზმის დაძლევა, პოეზიის ახალი შინაარსის მხატვრული ათვისება და განზოგადება. ძველი სიმაღლეების ფონზე ახალი პოეტური ცდების სინედლე და არასრულყოფილება თავად გალაკტიონში უკმარობისა და დაეჭვების განცდას იწვევდა, მაგრამ ახალი გზების ძიებაც გარდაუვალად მიაჩნდა.

გალაკტიონის ევოლუცია კლასიკური მსოფლგანცდისაკენ შინაგანად კანონზომიერი იყო, ოღონდ იდეოლოგიურმა დიქტატმა და ზეწოლამ პროცესის დაჩქარების მიზნით საპირისპირო შედეგი გამოიღო – დროში მტანჯველად გაიწელა, გალაკტიონისათვის ტკივილიან შინარეალობად იქცა.

რაც შეეხება შედეგებს, ამ ევოლუციის შედეგები დიდზე დიდია. გალაკტიონმა შექმნა ახალ მსოფლაღქმასა და „რთული სისადავის" ესთეტიკაზე დაფუძნებული არაერთი შედევრი, შექმნა ის თვისებრივად ახალი პოეტიკა და სტილისტიკა, რომლის ზემოქმედებას ვერავინ ასცდა. 50-იანი წლებიდან ქართული პოეზიის ყველა მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ტენდენცია გენეტიკურად გალაკტიონის ბოლო ოცწლეულის შემოქმედებას უკავშირდება.

– საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობდა ტენდენცია მწერალთა და, კონკრეტულად, გალაკტიონის შემოქმედების პერიოდიზაციისა. ცხადია, გამოიყოფოდა ორი პერიოდი, რომელთაგან მხოლოდ ერთი, საბჭოთა პერიოდი ცხადდებოდა მისაღებად. თავად გალაკტიონისთვის ამგვარი პერიოდიზაცია, როგორც ვიცით, საკმაოდ მტკივნეული პრობლემა იყო. და მაინც, თქვენი აზრით, არსებობდა თუ არა განსხვავებული პერიოდები პოეტის შემოქმედებაში და თუ არსებობდა, რა პროცესების საფუძველზე შეიძლება მოხდეს პერიოდებად დაყოფა?

– გალაკტიონის შემოქმედების პერიოდიზაციაზე საუბარი იმ გაგებით, როგორც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში იყო მიღებული, მე მგონი, ერთხელ და სამუდამოდ ჩაბარდა წარსულს. პოეტის შემოქმედების დაყოფა ორ პერიოდად – რასაც გალაკტიონი, მარ-

თლაც, ძალიან მტკივნეულად განიცდიდა – არა მარტო ვულგარიზატორული და მექანიკური იყო, არამედ ამით პოეტს პერმანენტულად შეახსენებდნენ წარსულის „ცოდვებს“, რაც მუდმივი მონანიების საგანი უნდა ყოფილიყო. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ თავად გალაკტიონის ჩანაწერებში გაჩნდა ამ პირველი (სიმბოლისტური) პერიოდის, აშკარად სიმბოლისტური ესთეტიკით შექმნილი ლექსების კონიუნქტურული, ფსევდო-რეალისტური ინტერპრეტაციის ცდები. მიზეზი, ვფიქრობ, განმარტებას არ საჭიროებს. სიცხადისათვის აქ მხოლოდ ერთ სტროფს მოვიტან პოეტის არქივიდან:

ახალგაზრდობის გამო ჩადენილ
შეცდომებს ჩემსას – უახლოესი –
ჩასჭიდებიან მოღალატენი,
როგორც ყორნები ედგარ პოესი.

საერთოდ, პერიოდიზაცია, არცთუ იშვიათად, აღიქმება, როგორც მთლიანობასთან დაპირისპირებული რამ. არადა, პერიოდიზაცია, თუ მას მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური, პოეტიკურ-სტილისტური მოტივირება აქვს, შემოქმედების წვდომის, განვითარების პროცესის დაკონკრეტების, დეტალიზაციის და ამ გზით მთლიანობის უკეთ შეცნობის საშუალებაა.

გალაკტიონის პოეზიის კვლევისთვის, ვფიქრობ, სავსებით გასაზიარებელია ცნობილი ლიტერატურათმცოდნის – თამაზ ჩხენკელის ჯერ კიდევ 60-იან წლებში შემოთავაზებული ოთხტაპიანი პერიოდიზაცია ზოგიერთი დაზუსტებით, მაგრამ ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა.

– დღევანდელი მკითხველისათვის არსებობს გარკვეული ხატება გალაკტიონისა, როგორც პიროვნებისა. ეს არის მარტოსული, დაუცველი, გარკვეული თვალსაზრისით ასოციალური პიროვნება; გენიოსი, რომელიც საკუთარ შინაგან სამყაროზეა კონცენტრირებული და ვერ ახერხებს სამოქალაქო ცხოვრების ორგანიზებას. ამასთანავე, იმ მწერალთა მოქალაქეობრივი პოზიცია, რომელთაც საბჭოთა პერიოდში მოუხდათ მოღვაწეობა, თავისთავად პრობლემატური საკითხია. რაც მთავარია, ჩვენს ხელთ არის გალაკტიონის სამოქალაქო ლირიკის შედევრები და, ასევე, ის ლექსები, რომლებიც კონიუნქტურად შეიძლება მივიჩნიოთ. რა კუთხით აღიქვამთ გალაკტიონის სამოქალაქო ცხოვრებას, მის მოქალაქეობრივ პოზიციას და, თქვენი აზრით, რა სახით აღიბეჭდა ეს მის შემოქმედებაში. რა შეფასებას მისცემდით იმ ლექსებს, რომელიც სწორედ ამ მიმართებას ასახავს?

– გალაკტიონი რთული პიროვნება იყოო, რომ თქვა, ამით, ფაქტობრივად, არაფერს იტყვი. არც ის მოარული, უკვე სტერეოტიპად ქცეული ხატება გვამცნობს რაიმე განსაკუთრებულს, მკითხველის ცნობიერებაში რომ არსებობს და თქვენ ასე ზუსტად აღწერეთ. კი, გალაკტიონი გენიოსია, საკუთარ სამყაროში დანთქმული, არაპრაქტიკული და უმწეოც, მაგრამ დიდი შემოქმედის პიროვნებას, მისი სულიერების ჭეშმარიტ ხარისხს და ზნეობრივ სახეს, ე.ი. იმას, რაც საზოგადოებრივად ღირებულია, მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია წარმოაჩენს; მით უფრო, ისეთ წაღმა-უკუღმა ნაქსოვ დროსა და სოციალურ-პოლიტიკურ გარემოში, რომელშიც გალაკტიონი ცხოვრობდა.

მე შორს ვდგავარ იმ უკიდურესობისაგან, რომელიც გალაკტიონს რეჟიმის მსხვერპლად, დისიდენტად, სისტემასთან დაპირისპირებულ პიროვნებად სახავს. ვთქვათ სიმართლე – მას ხელისუფლებისმიერი პატივი და დაფასება არ დაჰკლებია: სახალხო პოეტისა და აკადემიკოსის სახელი, მთავრობის მაღალი ჯილდოები...

მაგრამ გალაკტიონი შინაგანად იყო დისიდენტი, როგორც ყველა განსაკუთრებული სულიერი წყობის დიდი შემოქმედი, მოქცეული ტოტალიტარულ რეალობაში. კი, ის იძულებული იყო ეთამაშა, კონიუნქტურული ლექსებიც ეწერა, სტალინიც ედიდებინა, მაგრამ ეს ის ხარკია, რომელიც ეპოქას უფრო ახასიათებს, ვიდრე პოეტის პიროვნებას. თქვენ სამართლი-

ანად აღნიშნეთ, რომ ამის პარალელურად არსებობს გალაკტიონის სამოქალაქო ლირიკის შედევრები, მისი მსოფლმხედველობის, ეროვნული და ესთეტიკური მრწამსის გამომხატველი ლექსები.

გალაკტიონის პოეზიის ორი ნაკადი არ იძლევა იმის უფლებას, რომ პოეტის შინაგან გაორებაზე ვილაპარაკოთ. გაორება ფორმალური იყო, იგი არასოდეს ქცეულა ნამდვილ დილემად, არჩევანის ურთულეს პრობლემად, რადგან კონიუნქტურა სატანური ეპოქისადმი დათმობა იყო, შედევრები – ზნეობრივი პრინციპებისადმი ერთგულების სიმბოლო.

ასეთია პრობლემის ინტერპრეტაცია მასთან პირველი მიახლოებისას. ისე კი, გალაკტიონის მსოფლმხედველობრივ-სოციალურ-პოლიტიკური შეხედულებების ანალიზი ისტორიულ მოვლენათა კონტექსტში (რევოლუციები, საქართველოს დამოუკიდებლობა და მისი დაკარგვა, საბჭოთა საქართველოსთან მიმართება, თავისუფლების კონცეფციის რეანიმირება) სამომავლოდ უფრო ცხადად გამოკვეთს პოეტის მოქალაქეობრივ პოზიციას.

– გალაკტიონის ზეგავლენა ჩვენს თანადროულ პოეტურ პროცესზე სრულიად აშკარა ფაქტია. უკანასკნელ წლებამდე ისეთი შთაბეჭდილება მექმნებოდა, რომ ქართული ახალგაზრდული პოეზიისათვის უკვე ამ ზეგავლენის დაძლევაც კი ხდებოდა საჭირო, თუმცა დღეს უკვე შეინიშნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ნეოსიმბოლისტური ტენდენციების ნეოავანგარდისტული ტენდენციებით ჩანაცვლება. ასეა თუ ისე, გალაკტიონის პოეზიის სულიერი თუ შემოქმედებითი ათვისება ქართული კულტურის არეალში კვლავ რჩება ერთ-ერთ ძირითად ლიტერატურულ საქმიანობად. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ გალაკტიონის შემდგომ თაობებში ასრულდა ის, რასაც პოეტი ნატრობდა სიცოცხლეშივე – ყოფილიყო სალიტერატურო პროცესის წარმმართველი – რაც მის თანადროულ ლიტერატურულ თაობაში თითქოს ნაკლებად ხორციელდებოდა.

– გალაკტიონის ზეგავლენა თანამედროვე სალიტერატურო პროცესზე რეალობაა და ეს ზეგავლენა თავისი პოზიტიური და ნეგატიური შედეგებით კვლავაც გაგრძელდება. მისი ტრადიციის ათვისება, გნებავთ, ინერციის დაძლევა, გალაკტიონის პოეზიის ჯადოსგან განხიბვლა ძალიან სერიოზული პრობლემაა. იგი დღეს არ წარმოქმნილა. მინდა თვითციტირებას მივმართო და ერთი ადგილი გავიხსენო მეოთხედი საუკუნის წინ გამოქვეყნებული წერილიდან:

„60-იან წლებში მოსულ პოეტებს ტვირთად აწვათ იმის შეგნება, რომ „ყველაზე კარგი ლექსები უკვე კარგა ხნის დაწერილია". ამ ყველაზე კარგი ლექსების ავტორი კი მათ გვერდით ცხოვრობდა და თავისი უხილავი გავლენის ქვეშ აქცევდა „ახალუხლებს". ნიჭიერნი მის პოეტურ სუფრასთან ისხდნენ, როგორც უმცროსი თანამედროვენი, სხვებმა უმადური ხვედრი ირგუნეს – ნასუფრალს მიეძალნენ".

ეს მხოლოდ „სამოციანელებს" კი არა, ყველა შემდგომ თაობას ეხება, ყველას, ვისაც მოუხდა თუ სამომავლოდ მოუხდება გალაკტიონთან მიმართების გარკვევა. ამის გარეშე არაფერი გამოვა. გალაკტიონი არ არის ის შემოქმედი, გვერდის ავლას რომ დაგანებებს.

გალაკტიონის პრობლემა დიდხანს იარსებებს! მთავარი ის არის, ახალი თაობები ამ ღმერთკაცის სულიერი ნადიმის თანამონაწილეებად მოიაზრებენ თავს (აითვისებენ და განავითარებენ, ან აითვისებენ და დაუპირისპირდებიან), თუ ნასუფრალს დასჯერდებიან.

– დაბოლოს, რატომ არ უწოდეთ „ცენტრს" ის სახელი, რასაც, ასე ვთქვათ, ანდერძად იბარებდა გალაკტიონი – „გალაკტიონოლოგია"? ტერმინის დონეზე ეს სიტყვა ჯერაც არ არის დამკვიდრებული, თუმცა ანალოგიური სიტყვათწარმოების შედეგად რუსთველოლოგია, როგორც ტერმინი, სავსებით ფეხმოკიდებულია.

– გალაკტიონს მართლაც უდიდესი სურვილი ჰქონდა შექმნილიყო ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის სპეციალური დარგი, რომელიც მის შემოქმედებას შეისწავლიდა. პოეტის

ხელნაწერებში არაერთგზის, მოტივირებულად და სრულიად მოულოდნელადაც, წააწყდებით სიტყვას „გალაკტიონოლოგია“.

გალაკტიონმა ნამდვილად იცოდა თავისი ფასი. არც ცხოვრებაში და, მით უფრო, არც პოეზიაში თავმდაბლობით არ გამოირჩეოდა. მართალიც იყო. როდესაც 25-27 წლის ასაკში არაერთი შედევრის და ღვთაებრივი „არტისტული ყვავილების“ ავტორი ხარ, თამამად შეგიძლია დაწერო: „როგორც ერთია ქვეყანა მთელი, ისე ერთია გალაკტიონი“, ან – „და იშვიათად თუ მობრწყინდება სხვა საუკუნე გალაკტიონის“...

გალაკტიონის აზრი გალაკტიონზე სრულიად ნათელია: ის ქართულ პოეზიაში თავს ეპოქის ქარიზმატულ ფიგურად აღიქვამს, ახალ დემიურგად, ვინც ხედავს სიზმრებს არაჩვენებურს. დიახ, ახალ დემიურგად, რადგან საქართველოს უკვე ჰყავდა ძველი, მაგრამ მარადიული დემიურგი – რუსთაველი! რუსთაველი გალაკტიონისათვის უცვლელი ავტორიტეტი და იდეალი იყო. ერთგან ჩაუწერია: „ვეფხისტყაოსნის“ გაცნობამ მომცა პირველი შეგრძნობა სტილის და ლექსწყობის შესახებ“. სხვაგან, საეტაპო ლექსის – „წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია“ – ვარიანტში ვკითხულობთ:

რომ რუსთველიდან ჩემამდე მხოლოდ
ჯვარის გრძნობა და წიწამურია!

ათვლის წერტილი რუსთაველია, შემდეგ კი მოდის „ახალი ხანა“ გალაკტიონისა, რომელიც რუსთაველის ეროვნული და, ამასთან, უნივერსალური პოეზიის პირდაპირი მემკვიდრეა.

ყველაფერი იქით მიმყავს, რომ პოეტისეული ნეოლოგიზმი „გალაკტიონოლოგია“ რუსთაველს და რუსთველოლოგიას დავუკავშირო. ამოსავალი ჩემთვის პოეტის წარმოსახვაში ნაოცნებარი პარალელია: რუსთაველი//გალაკტიონი – რუსთველოლოგია// გალაკტიონოლოგია!

ახლა გალაკტიონის ერთ ჩანაწერს დავიმოწმებ, სადაც ის გვთავაზობს თემას „რუსთველიდან გალაკტიონამდე“, შემდეგ კი განაგრძობს:

„გალაკტიონოლოგია, გალაკტიონოლოგები, გალაკტიონოლოგიის დაფუძნება, გალაკტიონოლოგიის საფუძვლები. გალაკტიონოლოგია 1, გალაკტიონოლოგია 2...“

ხედავთ, ჩემი მხრივაც ვცდილობ, თქვენი კითხვის საფუძვლიანობა დავადასტურო! მიუხედავად ამისა, „გალაკტიონოლოგიის ცენტრს“ სახელდებისას „გალაკტიონის კვლევის ცენტრი“ ვამჯობინეთ, რადგან გალაკტიონთან მიმართებით „გალაკტიონოლოგია“ მაინც მეორადია. პოეტის სურვილი, ოცნება თუ ანდერძი ფრთებს შეისხამს იმ კრებულებში, რომელთაც „გალაკტიონოლოგიის“ სახელწოდებით გამოვცემთ.

გალაკტიონის ოცნება „გალაკტიონოლოგიაზე“ რეალობად უნდა ვაქციოთ. შევუერთდეთ პოეტის ოცნებას და უკვე შექმნილის, უკვე არსებულის საფუძველზე ერთად ვიღვაწოთ მომავლის გალაკტიონოლოგიისათვის!

ესაუბრა **ბელა წიფურია**

გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, 2001, №45.

ეფემერების ეროვნული დაკონკრეტება

ეფემერას მოტივი ჩვენს პოეზიაში გალაკტიონის შემოტანილია, „არტისტული ყვავილების" შემდეგდროინდელი, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალიდან" წამოსული (1922-1923 წ.), თუმცა მისი სათავე „არტისტულ ყვავილებშია".

ეფემერების პირველი ლექსი „ეფემერა" („ცხენთა შეჯიბრებაზე") „ლურჯა ცხენების" შემდგომი გაშლა-გაღრმავებაა. სიზმარიანი ჩვენება („სიზმრიან ჩვენებით-ჩემი ლურჯა ცხენებით") იგივე ეფემერაა. ლურჯა ცხენების დაუოკებელი ქროლვა „ეფემერას" ქარია („ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება"). ორივე სიმბოლისტური ლექსია, ორივესთვის დამახასიათებელია სახეთა მოულოდნელობა, უსაზღვროებისკენ ლტოლვა. აშკარა ლექსიკური პარალელებია: „შეშლილი სახეები", „წყევლით შენაჩვენები", „ბედის ტრიალი" („ლურჯა ცხენები") და „კიდეები შეშლილი", „წყევლით გადავეშვები", „ბედი ქროლვის გარეშე – ჩემთვის არაფერია" („ეფემერა"). მთავარი მაინც სინტაგმა – ლურჯა ცხენებია, რომელიც სათაურად აქვს პირველ ლექსს და რომლითაც იწყება და თავდება მეორე. თითქოსდა „ლურჯა ცხენები" ედო წინ, როცა ავტორი „ეფემერას" წერდა. დავაკვირდეთ, ერთი მხრივ, „ლურჯა ცხენების" დასასრულს – „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები" და, მეორე მხრივ, „ეფემერას" დასაწყისს: „ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები ქროდნენ ეფემერული და ფერადი ქარებით".

ყოველივე ამასთან ერთად, „ეფემერა" „ლურჯა ცხენების" იშვიათი მეტრული სქემითაა დაწერილი. ორივეს საზომი ცეზურით შუაზე გაყოფილი 14 მარცვლედია (43/43), ორივე შიგადაშიგ ურევს ამ სქემის ინვერსიულ წყობას – 34. შდრ.: „ლურჯა ცხენები" – „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი". „ეფემერა" – „ყოველ მხრივ სივრცე იყოს, შველა კი – არსაიდან".

არ შეიცდები თუ ვიტყვი, რომ „ლურჯა ცხენებმა" განაპირობა, საერთოდ, ეფემერას მოტივი გალაკტიონის პოეზიაში. „ლურჯა ცხენების" დაწერამდე პოეტს სიტყვა ეფემერაც კი არა აქვს არსად ნახსენები.

იმდენად ახლოსაა ეს ორი ლექსი ერთმანეთთან, იმდენად დამოკიდებულია ერთი მეორეზე, რომ პოეტის თხზულებათა 1954 წლის „რჩეულში" „ეფემერას" ნაცვლად შეტანილია ლექსი სათაურით – „ისევ ლურჯა ცხენები", რომელიც „ეფემერას" ხუთი სტროფითაა წარმოდგენილი. ცხადია, კრებულის შემდგენელს ამ ოპერაციის ჩატარების უფლება არ ჰქონდა. „ეფემერა" ერთი ყველაზე უფრო გამორჩეული ლექსია გალაკტიონის შედევრებს შორის და არა თუ მისი დაშლა, მისთვის ხელის ხლებაც კი არ შეიძლება.

გალაკტიონის ეფემერებს საგანგებო წერილი უძღვნა ლალი გულისაშვილმა („ლიტერატურული საქართველო", 1985, 11. X). განიხილა ლექსები: „ეფემერა", „ისევ ეფემერა", „საახალწლო ეფემერა" და „მშობლიური ეფემერა", რომელთაც შორის აზრობრივ-მხატვრული ურთიერთკავშირი და ზოგადიდან კონკრეტულისკენ გადასვლა დაინახა.

კიდევ სამი ეფემერა აქვს გალაკტიონს და შვიდივეს, საერთო ნიშნებთან ერთად, თავისთავადობაც ახასიათებს.

„ეფემერა" („ცხენთა შეჯიბრებაზე"), რომელიც ეფემერების მეთაური ლექსია, არაქვეყნიური, კოსმიური დარდის გამოხატულებაა. „ისევ ეფემერას" ავტორი მინაზე ჩამოდის: კიპარისი, ვერლენი, ვერჰარნი, დოსტოევსკი... მაგრამ ყველაფერი შორი სიმაღლიდან არის დანახული და მოჩვენებების ბურუსშია გახვეული. „საახალწლო ეფემერას" კიდევ უფრო რეალური საყრდენი აქვს – საახალწლო განწყობილება: „მუსიკა, ღვინო და ყვავილები".

ეს სამი ლექსი ერთმანეთთან, თითქოსდა, ჯაჭვის რგოლებით არის გადაბმული. პირველ ორს პოეტური ძლევამოსილების იდეა აკავშირებს – შდრ. „ეფემერა": „ო, უბრალო ხმებისთვის არასდროს არ მეცალა", „ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის". „ისევ ეფემერა":

„მხოლოდ იმიტომ, რომ მაღალია, მარად და მარად ტყდება ჩინარი“; ჩინარი პოეტია, რომლისთვის „სიმაღლე არის წამება“. მეორე და მესამე ლექსისთვის საერთოა სიყვარულის მოტივი. შდრ.: „ისევ ეფემერა“: „მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“, „ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით“; „საახალწლო ეფემერა“: „რომ დავიწყება შემეძლოს რითმე! რომ გადაკარგვა შემეძლოს სადმე! რომ მაპოვნინა მე შენზე რითმა!“

„ისევ ეფემერასთან“ რეალურ კავშირშია მეორე „ეფემერა“ („შეხედე, მშვიდი შენი დობილი“). ორივეში აქცენტირებულია ცნობილ ხელოვანთა სახელები, ორივეგან ერთსა და იმავე სტილშია დახატული პაგანინი; „და პაგანინიც ორგიის ბადეს“ („ისევ ეფემერა“), „და გადარევა პაგანინისა“ („ეფემერა“). საგულისხმოა ერთი ვერსიფიკაციული დეტალიც: „ისევ ეფემერა“ ჯვარედინადაა გარითმული, ოღონდ ბოლო სტროფში, სრულიად მოულოდნელად, რკალური რითმა ჩნდება (abba), რაც, თითქოსდა, ერთგვარი გადაძახილია, რომ „ეფემერა“ („შეხედე, მშვიდი შენი დობილი“) თავიდან ბოლომდე რკალური წესით გარითმულიყო.

„ზღვის ეფემერა“ ყველა „ეფემერასაგან“ განცალკევებულია. განცალკევებულია, უწინარეს ყოვლისა, ფორმით. სხვა „ეფემერები“ მეტრული ლექსებია, „ზღვის ეფემერა“ კი ვერლიბრითაა დაწერილი. ამ კარდინალური სახეცვლის მთავარი მიზეზი ლექსის თემა და მოტივია – აბობოქრებული ზღვა მთელი თავისი საშინელებით. შეიძლება ერთი საბაბი ესეც იყოს: „ექსპედიცია ეშურებოდა მამაცი კაპიტნის დე-ლონგეს დაკარგული კვალის საპოვნელად“. ჯორჯ დე-ლონგე პოლარეთის ამერიკელი მკვლევარია. დასავლურმა სამყარომ, სადაც თავისუფალი ლექსი ფართოდ არის გავრცელებული, ხომ არ უბიძგა ამ შემთხვევაში პოეტს ვერლიბრისაკენ, რომელიც მისთვის არც მანამდე ყოფილა უცხო?!

მძაფრი განწყობილებით იქცევს ყურადღებას ერთსტროფიანი „ეფემერა“, ამ სათაურის მქონე მესამე ლექსი: „სასაფლაოს მხრიდან ძერა ჩონჩხებს ზიდავს კლანჭებით. ეფემერა, ეფემერა. ჩვენ ვგრძნობთ და ვიტანჯებით“. როგორც ამ ლექსიდან ჩანს, ეფემერას მოჩვენებითობა, როგორც მისი ერთი ძირითადი ნიშანი, ტანჯვასთან არის დაკავშირებული. მტანჯველი ფიქრი გასდევს მეტნაკლებად პოეტის ყველა „ეფემერას“. ამ მხრივაც ჰგვანან ისინი ერთმანეთს.

„ზღვის ეფემერაში“ პოეტი კიდევ უფრო შორდება მსოფლიო მერიდიანებს, შორდება მიწასაც და ზღვაში ჩაძირული გემის ტრაგედიას გადმოგვცემს. იღუპება გემი „იმედი“. გაისმის მეზღვაურთა სასოწარკვეთილი ხმა: „უკანასკნელად მოვიგონებთ სამშობლო მხარეს, მაგრამ სამშობლო არასოდეს ჩვენ არ გვქონია. ჩვენი სამშობლო ოკეანეა, ჩვენი სამშობლო „იმედია“. ჩვენ მასთან ერთად ვიღუპებით... სალუტი, სალუტი, სალუტი!“

როგორც ვთქვით, ეფემერებში თვალნათლივია ზოგადიდან კონკრეტულისკენ გადასვლა. ამ ხუთი „ეფემერიდან“ არც ერთში არ ყოფილა ნახსენები სამშობლო. ასე თანდათან უახლოვდება ეფემერების ავტორი სამშობლოს, თავის ქვეყანას, ასე ნელ-ნელა ჩამოდის საქართველოში. ეს გადასასვლელი სიგნალი „ზღვის ეფემერას“ სალუტებში გაისმა: ჩვენი სამშობლო გემი „იმედია“. იღუპება გემი „იმედი“, იღუპება ჩვენი სამშობლო. ნუ დაგვავიწყდება: ლექსს თარიღად 1922 წელი უზის.[1]

და, აი, ეფემერების ეროვნული დაკონკრეტება – „მშობლიური ეფემერა“.

„ზღვის ეფემერადან“ გადმოსროლილი სალუტის ნაპერწკალი „მშობლიური ეფემერას“ პირველ სტრიქონშივე ღვივდება: „ვეღარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს“. ლექსი 1923 წელსაა დაწერილი და უარყოფითი ნაწილაკი ვეღარ, რომლითაც იგი იწყება, იმთავითვე დრამატიზმით განგვაწყობს და თავისუფლებადაკარგული სამშობლოსკენ მიგვახედებს. აქვეა მკაცრი ზამთარი („ზამთარს ბილიკი დაუტანია“), რომელმაც დამოუკიდებელი საქართველოს კვალი გააქრო და ეს ამბავი არც თუ დიდი ხნის წინანდელია. ლექსის ავტოგრაფში „დიდ ხანიას“ ნაცვლად („დიდი ხანია? მივმართავ ტყეებს და ტყე გუგუნებს: „დიდი ხანია!“) იკითხება:„კარ-

1 რვატომეულის პირველ ტომში (1937 წ.) გალაკტიონმა ეფემერები რევოლუციამდელ თარიღებში გადაიტანა. მოტივი გასაგებია: 1937 წელი.

გა ხანია". გალაკტიონის შემოქმედებითი აღზევება დემოკრატიული საქართველოს პირობებში მოხდა. 1919 წელს დაიბეჭდა მისი უკვდავი წიგნი „არტისტული ყვავილები". დამოუკიდებელ საქართველოს უძღვნა პოემა შედევრი „პოეზია – უპირველეს ყოვლისა", რომელიც 1920 წელს გამოქვეყნდა სათაურით „გვარდია". ლექსში ვკითხულობთ: „და გვარდია მიყვარს – მასთან ნახევარ გზად დაღლილი არვის არ ვუნახივარ". აქვეა სტრიქონები: „დღეს ჰყვავის ბზა, ალუბლები, ატამი... ისევ დღეა შენი, მაშასადამე". ლექსი თავისუფალი საქართველოს აპოთეოზით მთავრდება: „საქართველო – უპირველეს ყოვლისა! საქართველო – უპირველეს ყოვლისა!" როგორც ცნობილია, ამ ლექსის გამო მაშინ გალაკტიონს პოეზიის მეფის ტიტული მიანიჭეს. ბუნებრივია, „გვარდიის" ავტორი, ავტორი სტრიქონისა „საქართველო – უპირველეს ყოვლისა!" მწვავედ განიცდიდა საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვას.

„მშობლიური ეფემერას" ავტოგრაფში 1921 წლის ანექსიაზე მინიშნება შემდეგ გალაკტიონმა ქვეყნის მთელს წარსულზე განაზოგადა და „კარგა ხანია" „დიდი ხანიად" შეცვალა.

დიდი ხანია კლდეზე მიჯაჭვული ამირანის კვნესა ისმის: „იქ ვილაც კვნესის დიდი ხანია, „ამირანია?" – მივმართავ ტყეებს და ტყე გუგუნებს: „ამირანია!" ამირანი საქართველოს სიმბოლოა – XIX საუკუნიდან გადმოსული (აკაკი წერეთელი), მაგრამ აკაკის იმედი ჰქონდა: „მოვა დრო და თავს აიშვებს, იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა გმირი". გალაკტიონს არავითარი იმედი არ ასულდგმულებს. კვლავ ეკითხება ტყეებს: იქ რომ კვნესის, ამირანიაო? და კვლავ იგივე პასუხი ისმის – „ამირანია!"

ლექსის ეს ძირითადი სტროფი, ოდნავი ცვლილებით, ბოლოში მეორდება და ამძაფრებს აკვნესებულ სამშობლოზე დარდს. მომდევნო, მესამე სტროფში სიტყვა **დაკარგულია** არის აქცენტირებული: „დაკარგულია?" – მივმართავ ტყეებს და ტყე გუგუნებს – დაკარგულია" დაკარგულია სამშობლო, დაკარგულია მისი განთავისუფლების იმედი![1] ლექსის პირველი სამი სტროფი ერთიანი განწყობილებითაა შეკრული და ერთი სტილით შესრულებული. მომდევნო სამი სტროფი სხვა სტილშია გადაწყვეტილი. მათ შორის კარდინალური სხვაობაა.

ბოლო, მეშვიდე სტროფი კი, როგორც ლექსის ნაწილთა გამაერთიანებელი, დასკვნითი ხასიათისაა. კომპოზიცია მყარია: 3-3-1

ლექსის მეორე ნაწილში დაკარგული თავისუფლების დაკონკრეტება ხდება და პოეტი ჩრდილოეთისკენ იღებს გეზს. თერგი, ყაზბეგი, დარიალი – გამჭვირვალე სემანტიკური ერთეულებია. ტყეების გუგუნს – დაკარგულიაო, თერგიც ადასტურებს, ყაზბეგიც ღრუბლითაა შემოსილი, ხოლო დარიალიდან შემზარავი ხმა ისმის.

მიწა – არსებული სინამდვილე სანუგეშოს არაფერს იძლევა, მაგრამ თავზე ხომ ცა დაგვნათის – ალუბლისფერი, ყვავილებიანი ცა?! ნატიფი ხელოვნებით არის დახატული ცისა და მიწის ეს დაპირისპირება. ერთმანეთს ენაცვლებიან სტრიქონებად დანაწევრებული კონტრასტული სახეები: „ყაზბეგის შუბლი შემოსეს ღრუბლით", მაგრამ ცა ალუბლით არის სავსე, „ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ", მაგრამ „დარიალიდან ზარავდა ზარა".

ლექსის პირველი ნაწილის შემდეგ, რომელიც ამირანის კვნესით და მისი შესაბამისი რიტმული ჟღერადობით არის დამძიმებული, ავტორს მკითხველი ერთბაშად ხალისიან ტალღაზე გადაჰყავს:

გუგნებს თერგი, ხმაურობს თერგი,
მზე ჩავა, ჯერ კი შორსაა ბინდი...
ფერები ჭევრი ირევა ბევრი,
ლალების ტევრი – ლილა და შინდი.

1 სხვა აზრია გატარებული გიგი ახვლედიანის წერილში „ამირანის სახე – გალაკტიონის შთაგონების წყარო": თითქოს, „მშობლიურ ეფემერაში" „პოემა რეაქციის შავბნელი ხანის საერთო სულისკვეთება დაგვიხატა". ცხადია, 30-იანი წლების დასაწყისში, როცა ეს წერილი დაიწერა, რაც ჩვენ ახლა ვთქვით, ამის გამხელა არ შეიძლებოდა .

თითქოსდა, საზეიმო მუსიკას ისმენ! სამჯერადი შიდა რითმები (ჭევრი – ბევრი – ტევრი) და სამმარცვლიანი მდორე კადენციიდან (ხანია, გულია) ორმარცვლიანზე გადასვლა (ბინდი, შინდი) ისე აჩქარებს ტემპს, იმდენად ცვლის რიტმს, თითქოს ლექსის მეტრი (ათმარცვლიანი საზომი) იცვლებოდეს. შდრ.: ერთის მხრივ – „ეს მძაფრი კვნესა მიწამლავს დღეებს, ის გული ისევ ჩემი გულია“ და, მეორეს მხრივ: „გუგუნებს თერგი, ხმაურობს თერგი, მზე ჩავა ჯერ კი შორსაა ბინდი“.[1]

როგორც ვხედავთ, ლექსის ნაწილთა ურთიერთგანმასხვავებელი, უწინარეს ყოვლისა, რითმაა. არა მხოლოდ რითმათა ჯერადობა, სხვადასხვაგვარია რითმის მორფოლოგიაც: ერთგვაროვანი გრამატიკული რითმები: ხეებს – ტყეებს – კლდეებს, რასაც ვითარების ერთგვაროვნებისთვის გამართლება ჰქონდა, ადგილს უთმობს არაერთგვაროვან რითმებს: კმარა – ზარა, ციდან – ცლიდენ. მაღლდება რითმის ხარისხი.

ყურადღებას იქცევს სტრიქონიდან სტრიქონზე რითმით გადასვლაც. თუ პირველ ნაწილში იგი ორჯერად რითმას ახლდა და ისიც სტროფში ერთხელ, სულ სხვაა სამჯერადი რითმის სტრიქონიდან სტრიქონზე ორჯერ გადატანა:

> ყაზბეგის შუბლი შემოსეს ღრუბლით
> და ცა ალუბლით სავსეა... კმარა.
> ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ,
> დარიალიდან ზარავდა ზარა.

საინტერესოა რითმა-კონსონანსი: ციდან-ცლიდენ. რითმას არ მოუხდებოდა „დენენ“ ფორმა (ცლიდნენ). საინტერესოა, აგრეთვე, თავისი ჟღერადობით (ც თანხმოვანი, რომელიც ორივეგან სიტყვას იწყებს და აქცენტირებულია) და ლექსიკითაც (ცა/დაცლა). კარგად გააზრებული მომხიბლავი სურათია – „ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ“: მიწას ყვავილი აკლია.

რითმის კეთილხმოვანება ალიტერაცია-ასონანსით არის გაცხოველებული: „ფერები ჭევრი ირევა ბევრი, ლალების ტევრი“. ერთმანეთს მიდევნებულ ექვსივე სიტყვაში რ თანხმოვანი (ერთგან მას მონათესავე ლ ცვლის) და ე ხმოვანი ისმის. ეფექტური ორკესტრულობით იქცევს ყურადღებას სინტაგმა – „ზარავდა ზარა“. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სტრიქონი „დარიალიდან ზარავდა ზარა“ ლექსის სემანტიკური ღერძია, მის გამორჩეულ ჟღერადობას მიზანდასახულებრივი ფუნქცია აქვს.

ლექსის მუსიკალურ აფერადებას ის ფუნქციაც აკისრია, რომ მკითხველს განცდის სიმძიმე შეუმსუბუქოს, მისი აღელვებული სული დაამშვიდოს და ამშვიდებს კიდეც. შინაარსობრივი დაძაბულობა, რაც ლექსის ამ ნაწილშიაც საგრძნობია („ზარავდა ზარა“ და სხვა), მუსიკალური ფანტაზმით არის განელებული (გალაკტიონს აქვს ლექსი სათაურით „მუსიკალური ფანტაზმა“, რომელიც ეფემერებთან პოულობს საერთოს). სამი სტროფის მანძილზე მკითხველი კისკისა მუსიკას ისმენს და ისვენებს, მაგრამ, როცა ლექსის ბოლოში ავტორი კვლავ ამირანის კვნესას უბრუნდება, მუსიკალური ფანტაზმა („გადარევის ეფემერები“) ძალას კარგავს და მთელი ლექსი მწუხარე ამოკვნესაა სამშობლოს ბედზე.

სწორედ ეს არის გალაკტიონის პოეზიის ერთი თავისებურება – მძიმე განცდების მსუბუქი მუსიკალური ენით გადმოცემა. მისი ლექსის შემფასებელნი ზოგჯერ ტყუვდებიან: მუსიკალური ჩარჩო ხელს უშლით, შიგნით აზრის სიღრმე და ემოციის სიმძაფრე დაინახონ.

„მშობლიურ ეფემერაში“ ძლიერი ეროვნული კოდია ჩადებული, მაგრამ ყველაფერი ეს მშრალ პოლიტიკურ დეკლარაციად დარჩებოდა, ჭეშმარიტი პოეზიის იდუმალი ენით რომ არ იყოს ამეტყველებული.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, I, 2002.

---

1 აქ საჭიროა ერთი განმარტება: პირველ ნაწილში სამმარცვლიანი კადენციები: მხოლოდ ლუწ სტრიქონებს აქვს, კენტი სტრიქონებისა – ორმარცვლიანია (ხეებს, ტყეებს). მაგრამ გაორმაგებული დახურული ხმოვანი ე ისე აგრძელებს ორმარცვლიან სიტყვას, რომ იგი სამმარცვლიანად აღიქმება (ხეებს/ხანია).

რევაზ თვარაძე

„თითქო სული სადმე ვლიდეს“

ბიოგრაფები გვამცნობენ გალაკტიონ ტაბიძის ოჯახს, სოფლური გარემოს კვალობაზეც და საიმდროოდაც, კულტურული ოჯახი ეთქმოდა – როგორც მამის, ისე დედის მხრივ სასულიერო წარმომავლობა (რაც თავისთავად გულისხმობდა განათლების საკმაოდ მაღალ დონეს), პედაგოგი მამა, რიგიანი ბიბლიოთეკა...

ამგვარი წარმომავლობის ბუნებრივი შედეგია გალაკტიონის მიბარება სასულიერო სემინარიაში. ხოლო იმ სემინარიაშიო, – იხსენებდნენ იქ ნასწავლი ჩემი ახლობლები, – ისეთ ცოდნას გვაზიარებდნენ, დღევანდელ უმაღლესს სანატრელი რომ ექნებოდაო.

ეტყობა, მართლა ასე უნდა ყოფილიყო, რამეთუ საღვთო წერილის გულმოდგინედ შტუდირების გარდა, სასულიერო სემინარიის პროგრამა მოიცავდა აგრეთვე რელიგიური ფილოსოფიის სიღრმეთა მწვდომ ღვთისმეტყველებას, საკუთრივ ფილოსოფიას, ლოგიკას და ფსიქოლოგიასაც. ისტორიისას და ლიტერატურისას აღარაფერს ვიტყვი, არც სხვა საგნებისას.

ამიტომ იყვნენ ყოფილი სემინარიელები ესოდენ ღრმად განსწავლულნი, ფართო თვალსაწიერის მქონენი და სულიერად დახვეწილნი. რაღა თქმა უნდა (ესეც ვიცით), ამ ჩინებულ პროგრამას ყველა პედაგოგის ინტელექტუალური და სულიერი განვითარების დონე არ შეესატყვისებოდა. მათი გონებრივი შეზღუდულობა, საარაკო პედანტობა და გულნამცეცობა ყველასთვის კარგად იყო ცნობილი. მაგრამ ეს ყოველი ეპოქისა და ყველა ქვეყნის საგანმანათლებლო სისტემაში ასე ყოფილა და ასე იქნება. აქ მთავარია, რეგვენი მოძღვარის აგრესიას თავად მოწაფე რას შეაგებებს – პასიურ მორჩილებას, თუ სულის დაუოკებელ სწრაფვას სიმაღლისაკენ, რას გაითავისებს და რას არა სასკოლო პროგრამიდან.

ზემოთქმული უშუალოდ უკავშირდება გალაკტიონ ტაბიძის სულიერ ბიოგრაფიას, მის სულიერ ევოლუციას. ამას დაერთვის სიყმაწვილიდანვე შეთვისებული ჩვეულა მოუწყინარი კითხვისა და ინტელექტუალურ და სულიერ ძიებათა მრავალმხრივობა. ყოველივე ამის ერთობლიობა ქმნიდა იმის მყარ საფუძველს, რომ სოფლიდან ჩამოსული ბიჭი, მერე ერთხანს სოფლის მასწავლებელი, სულ მალე დახვეწილ სულიერ არისტოკრატად ქცეულიყო.

აქ უმთავრეს სათქმელს წამით გადავუხვიოთ და ისიც აღვნიშნოთ, რომ სულიერი ევოლუციის ამგვარი პროცესი საერთოდ იყო დამახასიათებელი მეოცე საუკუნის პირველი ათეული წლების საქართველოსთვის (ვიდრე კომუნისტები არ აურდაურევდნენ ყველაფერს): ინტელიგენციის უმრავლესობას სოფლიდან ჩამოსული თაობა შეადგენდა. ოღონდ აქ ერთი რამის გათვალისწინება გვმართებს უეჭველად: ესენი იყვნენ იმგვარი ადამიანები, რომელთა ოჯახიშვილობა და გვარიშვილობა, ოჯახიდანვე გამოყოლილი საერთო კულტურა თავისთავად იყო საწინდარი უფრო მაღალ კულტურასთან ზიარებისა. უამისოდ სოფლიდან მოვლენილი ღრინკები უსაშველო პროვინციალებად რჩებოდნენ და რჩებიან დღესაც.

მაშასადამე, ოჯახიდან გამოყოლილი კულტურული ტრადიციები, სემინარიაში მიღებული ღრმა განათლება და მოუწყინარი კითხვის ჩვეულა იყო ის საფუძველი, რომლის მეოხებითაც ჭაბუკი გალაკტიონ ტაბიძე სულიერ არისტოკრატად იქცა. ასე ითქვა აქვე ზემოთ. მაგრამ ახლა უნდა ვაღიაროთ, რომ ბოლომდე მართებული არ არის ეს მოსაზრება. რამეთუ ყოველი ჩვენგანი მრავლად შეხვედრია იმგვარ პიროვნებებს, რომელთა სულიერი ბიოგრაფიაც მსგავსი სადინარით წარმართულა, ოღონდ „მაღალ და მაღლად მხედ“, „ზემხედველი ცნობის“ მფლობელ არსებებად სულაც არ ქცეულან ისინი.

როგორც ჩანს, ზესთა სფეროებში სულის აღსატყორცნად ზემოხსენებულ ფაქტორთა გარდა კიდევ რაღაც არის აუცილებელი, რაღაც უმთავრესი, აგრე იოლად ვერმისაწვდომი.

რა არის ეს რაღაც?

რასაც ახლა ვიტყვი, მხოლოდ მათთვის იქნება მისაღები, ვისაც სულის სუბსტანციურად არსებობა სწამს.

სულის მოქმედებაა ეს, ადამიანის ჭეშმარიტი მე-ს გამოვლინება, იმ უკვდავი საწყისისა, რომელიც თავად არის ნებისმიერი კულტურისა და განათლების თავისთავში წინასწარ მომცველი. სწორედ ისე, როგორც მაცხოვრის მოწაფენი – უბირი მეთევზენი – მისწვდნენ კაცთაგან არსმენილ სიბრძნეს.

უაღრესად საინტერესო რამ არის ნივთიერ სამყაროში დანთქმული სულის თავგადასავალი, მისი მიმართება თან უცხო და თან ნაცნობ, ესოდენ ახლობელ გარემოსთან – გონების წამლებ მშვენიერებასთან, – რომლის ყოველი სფეროს წვდომა ახალი და ახალი სიხარულის, ბედნიერების მომნიჭებელია.

სანამ წვიმა გადივლიდეს,
გზები გამშრალდებოდეს,
ნუ მოაცლი ციურ რიდეს,
რომ ბურუსში ჩნდებოდეს.
თითქო სული სადმე ვლიდეს
და გულს ცეცხლი სდებოდეს...
სანამ წვიმა გადივლიდეს,
გზები გამშრალდებოდეს.

ეს ხანდაზმულობის ჟამს ბრძანა გალაკტიონ ტაბიძემ, მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ დადგინდა მისი (სულის) და გარესამყაროს მიმართება. მანამდე ევოლუციის უვრცესი პროცესი უნდა გაევლო ამ სულს – ნივთიერ და სულიერ სამყაროთა შეცნობის, წვდომის ტანჯვითა და სიხარულით სავალი გზა.

უმთავრესი სათქმელიდან წამით გადახვევა აქაც მოგვიწევს. გამოთქმა „სულის ევოლუცია", ცოტა არ იყოს, საჭოჭმანოა, რადგან დანამდვილებით ვერავინ იტყვის, რაიმე სახის ევოლუციას განიცდის ნივთიერ სამყაროში დანთქმული სული, – უკვდავი, ღვთაებრივი საწყისი, – თუ გარესინამდვილისგან მიუხებელი და უცვლელი, მარად თავისთვის იგივეობრივი რჩება, როგორც წესისამებრ, შეჰფერის მის ბუნებას. ამ ამოუხსნელი კითხვის პასუხს ამაოდ ნუ დავუწყებთ ძიებას, ერთადერთ ნუგეშად გალაკტიონისავე სტრიქონები მოვიშველიოთ, ჰეგელის თხზულებათა კითხვის შემდეგ შექმნილი ლექსის („წარწერა წიგნზე") სტრიქონები: „მეორე სიტყვა არით არეობს და შეგნებამდე მიჰყავს მთელივე, რომ ყოველივე მიმდინარეობს და იმავე დროს დგას ყოველივე".

სულის ზეობის იმგვარი საფეხური, რომელსაც გვიდასტურებს გალაკტიონ ტაბიძის პიროვნება, კიდევ ერთ საფიქრალს აღძრავს: ოჯახიდან გამოყოლილი კულტურაც, სემინარიაში მიღებული განათლებაც, მოუწყინარი კითხვის ჩვევაც, ერთი სიტყვით, მის მიერ მოპოვებული ვეება მოცულობის ინფორმაცია ის სასურველი სადინარი იყო მხოლოდ, რომელმაც სიმაღლეთა წვდომა გაუადვილა მის სულს. სოფლიდან ფეხი რომც არსად გაედგა ამ პიროვნებას, მისი სული ინდივიდუალური ძალისხმევით მაინც აღიტყორცნებოდა ზესთა სფეროებში, ეს პიროვნება მაინც იქცეოდა სულიერ არისტოკრატად (მე ჩემდათავად შევხვედრივარ ევოლუციის ამ საფეხურზე ასულ უბირ გლეხკაცებს), ოღონდ ამ შემთხვევაში მისი მანერებიც (ნამდვილ დენდის რომ ჩამოჰგავდა სიჭაბუკისას), მისი პოეზიაც (თუკი შექმნიდა რასმე) ესოდენ რაფინირებული ვერ იქნებოდა.

ამ მხრივ ბედმა გაუღიმა, შესაძლებლობა მიეცა, მარტოოდენ საკუთარ ძალებს კი არ დამყარებოდა სულიერი არისტოკრატობისკენ აღმავალ საძნელო საქმეზე, არამედ სხვა დიად სულთა სიმაღლეც შეეცნო – მწერლებისაც, მხატვრებისაც, მუსიკოსებისაც, ბრძენკაცებისაც.

ამიტომ არის, ესოდენ შინაურულად რომ მოიხსენიებს ხოლმე – დანტე იქნება თუ ედგარ პო, შელი, ვერლენი, ბეთჰოვენი თუ პაგანინი ან ვაგნერი, ჯოტო თუ ბოტიჩელი, მიქელანჯელო თუ რემბრანდტი, ჰეგელი თუ შოპენჰაუერი, სხვანი და სხვანი.

ამასთან, გავითვალისწინოთ: სოციალური ასპექტით თუ შევხედავთ ვითარებას, ეს უდახვეწილესი არისტოკრატი უკიდურესად ქვედა საფეხურზე აღმოჩნდება ერთობ ნიშანდობლივი ფაქტია.

და მაინც:

კვლავ მონად ვყავარ თეატრის ვარდებს,
ღამეს, სითეთრეს, ვაზას, მაგიდებს,
კარგი ქალების სიცილს უდარდელს,
ელვარე ლალებს და ყელსაკიდებს.
ისევ დენდიზმი! სიტყვის ბროლებით
ეშვება ფარდა, მიდის სტუმარი,
თეატრი ხდება ლურჯ გაზოლებით
უდაბნო, ყვავილთ ნასამუმარი.
პატრონი იყო დემონთა წარბის,
ვისაც სარკესთან მოწყდა საყურე.
აბნელებს სანთლებს, ალაგებს დარბაზს
და მშვიდად მიდის მოსამსახურე,
უკანასკნელი იყო ეს ლხინი,
მის ხსოვნად სული მარად ევნება,
მთვარე – ღრუბლების თეთრი პინგვინი
და ბაღის მძიმე აშადრევნება.
აღტაცებების რეკავდა მინა
და სიხარულის იყო ღილები,
flor extra fina, flora extra fina!
მუსიკა, ღვინო და ყვავილები!

სწორედ ამასთან დაკავშირებით ვწერდი ამ ოცი წლის წინათ: თითქოს აგერ გუშინდელი, ვთქვათ, გუშინდელი ჩამოსული არ ყოფილიყოს იმ თავისი ტობანიერიდან, ან გინდაც პარიზში ეცხოვროს, ლონდონში, მილიონში თუ სხვაგან სადმე მსგავს ადგილას და არა ათიანი წლების ქუთაისსა თუ თბილისში.

საქმე ის არის, რომ არსად წასვლა მას არ ესაჭიროებოდა, რამეთუ გეოგრაფიულ სივრცეში სხეულის გადაადგილება ახალს ცოტა რასმე სძენს სულს – ხილული სამყარო იმდენად მრავალსახოვანია, მის შესახებ ინფორმაციის დახვავება სულის აღმასვლას ზოგჯერ აბრკოლებს კიდეც.

აქ მე მაგონდება ჯეკ ლონდონის ერთი მშვენიერი მოთხრობა „ვარსკლავეთის მსხვემი"[1]: საპყრობილეში გამოკეტილი პატიმრის სული სხეულს განეშორება ხოლმე და მთელ ქვეყნიერებას მიმოიხილავს (დანარჩენზე აღარაფერს ვიტყვი – მოთხრობის დედააზრი რეინკარნაციის იდეას უკავშირდება და ამ საკითხმა შესაძლოა შორს გაგვიტყუოს). თავისთავად ეს მოტივი ძველთაგანვე იყო ცნობილი როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის ლიტერატურაში. ჩემი ასოციაცია იმან აღძრა, რომ ეს ნაწარმოებიც დაახლოებით იმავე ხანს არის შექმნილი, მეოცე საუკუნის დასაწყისის წლებში, როდესაც გალაკტიონ ტაბიძეც სახელდებული

1 სათაურს პირობითად ვწერ, უმჯობესი ვერაფერი მოვიფიქრე (რუსულად მარჯვე ფორმაა მიგნებული – „Межзвездный скиталец"). არადა, ამ მოთხრობის ქართული სახელწოდება არსად შემხვედრია. ის კი არა, ჩემდა გასაოცრად, ამ ნაწარმოების წამკითხველიც არავინ მინახავს თვით ლიტერატორთა შორის.

პიროვნების სული უთვალავ ფერად განფენილი სამყაროს მოსახილველად ვლიდა და ამ პროცესში აღძრულ შთაბეჭდილებებს გონების დამაკარგვინებელი ვირტუოზობით უთანადებდა ზესთასოფლურ ვიბრაციათა მუსიკას.

ამ ასპექტით გალაკტიონ ტაბიძის პიროვნებამაც, მისმა პოეზიამაც მომავალში არაერთი მკვლევარი უნდა დააინტერესოს. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ძველი თაობის წარმომადგენლები ერთხელ და სამუდამოდ განვთავისუფლდებით მატერიალისტური აზროვნების სულისშემხუთველი არტახებისგან, ხოლო ახალი თაობა, თავის მხრივ, ეგზისტენციალიზმისა პოსტმოდერნიზმის ტყვეობისგან იხსნის თავს.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", I, 2002.

ზურაბ კიკნაძე

გალაკტიონის ცეცხლი და ბურუსი

ჩვენ წინ არის პოეტის ერთი ობოლი ლექსი, რომელსაც არც სათაური აქვს და არც თარიღი უზის. ავტორს მისი გამოქვეყნება არ უცდია. პირველად მისი სიკვდილიდან თოთხმეტი წლის შემდეგ დაიბეჭდა აკადემიური გამოცემის VII ტომში. ავტორი ამ, ერთი შეხედვით, მინიატურულ ლექსს, როგორც ჩანს, არ მიბრუნებია. დაუწყია მისი ჩაწერა ფანქრით, გაუგრძელებია მწვანე მელნით და მწვანე მელნითვე უსწორებია მთელი თხზულება და ასე დაუტოვებია. ეს არის და ეს, რაც ვიცით ამ უცნაურ ნაწერზე, რომელიც სულ ოცდახუთი სიტყვისა (გრამატიკული კავშირების ჩათვლით) და 8 სტრიქონისგან შედგება, აქედან ორი განმეორებულია, როგორც ახალი პერიოდის დასაწყისი, რომელიც არ მთავრდება. აი, ისიც:

სანამ წვიმა გადივლიდეს,
გზები გამშრალდებოდეს,
ნუ მოაცლი ციურ რიდეს,
რომ ბურუსში ჩნდებოდეს.
თითქო სული სადმე ვლიდეს,
და გულს ცეცხლი სდებოდეს,
სანამ წვიმა გადივლიდეს,
გზები გამშრალდებოდეს.

ვკითხულობთ ლექსს, რომელსაც არა აქვს არც დასაწყისი, არც დასასრული. როცა ველით, რომ ავტორი გვეტყვის მნიშვნელოვანს, რაც გამოსაცხადებელი აქვს, ანუ იმის რაობას თუ ვინაობას, რაც ბურუსში უნდა „ჩნდებოდეს“, ლექსი წყდება და თითქოს იწყება ახალი ლექსი, რომელსაც სხვა განზომილებაში გადავყავართ – ერთი გამოუცნობიდან მეორე გამოუცნობში: ერთია – რა უნდა ჩნდებოდეს, მეორეა – ვინ არის ის სული, რომლის გულსაც ცეცხლი აქვს მოკიდებული? ამრიგად, ლექსი ორი ნაწილისაგან შედგება და არც ერთი ნაწილი დასრულებული არ არის, და არც ერთი სათქმელს ბოლომდე არ გვიმხელს, თუკი რაიმე არის სათქმელი.

გამოვყოფთ მასში რამდენიმე ხედს. ერთი – ეს არის ემპირიული, ყველასათვის ნაცნობი, განცდილი სურათი. აქ სხვა არაფერი ჩანს, გარდა წვიმიანი გზებისა და ბურუსში დაფარული მზისა, უფრო მხოლოდ ბურუსისა, რომლის სიზრქეში მზის წინათგრძნობაა, მაგრამ მგზავრს არ სურს გამოდარება. ამ სურათს შეიძლება ჰქონდეს იგავური მნიშვნელობა: ვინმე მგზავრი სადმე (და როსმე, დავუმატებთ ჩვენ პოეტისავე ჩვეული ლექსიკით) შუადღის ხვატისაგან გათანგული თუ წუთისოფლის ენების ცეცხლმოდებული, ხვატისა და ამტვერებული გზების შემდეგ ინატრებს წვიმას, რადგან წვიმიანი გზებით სიარულს ამჯობინებს, და ასე ივლის. თითქო... სადმე, ვლიდეს – ამ ზმნური პოტენციალისების ერთმანეთზე მიწყობით ყოფით-იმპრესიონისტული სურათი განზოგადებას იძენს და შეიძლება იმაზე მეტს გვეუბნებოდეს, რასაც ის თავის ზედაპირზე ატარებს. მეორეა პოეტიკური ხედი, ანუ ლექსი ძალზე ლაკონიურად გამოთქვამს ავტორის პოეტურ კრედოს, მის დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი. არ არის ძნელი მასში იმ პოეტური მრწამსის ამოცნობა, რომელიც პოეტურივე ფორმით, არაორაზროვნად და მკაფიოდ (რაც შეიძლება ეწინააღმდეგებოდეს თავად მრწამსს) ჩამოყალიბებული აქვს პოლ ვერლენს თავის განთქმულ საპროგრამო ლექსში „Art poetique“ („პოეტური ხელოვნება“). ფრანგულ ლექსში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ რამდენიმე ფრაზა და სიტყვა, რომელიც თავის შესატყვისს პოულობს ქართველი პოეტის ლექსში. ეს არის vague, soluble და ღირსშესანიშნავი სტრიქონი მისტიკური, შეიძლება ითქვას, რეალიზმით, რომელიც

სუფიური მისტიკის სახისმეტყველებას მოგვაგონებს: პოეზია „ეს არის მშვენიერი თვალები რიდის მიღმა" (c'est des beaux yeux derriere des voiles). ამ თეორიის თანახმად სინამდვილე ისეა აღქმულ-ასახული, როცა ბოლომდე არ ჩანს სწორედ ის, რაც სინამდვილის არსებით მხარეს შეადგენს და რისი გაცხადებაც თითქოს პოეტის ამოცანა უნდა ყოფილიყო, ამ შემთხვევაში „მშვენიერი თვალები". შესაბამისად, გამოთქმის პლანში პოეტურად ღირებული მხოლოდ ის არის, რაც არსებითად გამოუთქმელ-გამოუმჟღავნებელი რჩება. ფრანგული ლექსის vague და soluble სწორედ ამაზე მიუთითებს: ყოველი თვალისმომჭრელი არაპოეტურია. „მხოლოდ ნიუანსი და კვლავ ნიუანსი", – აცხადებს ვერლენი, „არავითარი ფერადოვნება (couleur), არაფერი, გარდა ნიუანსისა! ოჰ, მხოლოდ ნიუანსია დამწინდველი სიზმრისა სიზმართან და ფლეიტისა საყვირთან!"

ასევე რ. მ. რილკე ასე ახასიათებს საგნების და, საბოლოოდ, მთელი სინამდვილის არაპოეტურ აღქმას („ადრეული ლექსები"): „ისინი ყველაფერზე გარკვევით ლაპარაკობენ: „ამას ძაღლი ჰქვია, იმას კი – სახლი; აქ დასაწყისია, იქ კი – დასასრული... მათ ყველაფერი იციან, რაც იყო და რაც იქნება. მთა მათთვის აღარ იწვევს გაოცებას" (Sie sprechen alles so deutlich aus: / und dieses heisst Hund, und jenes heisst Haus, / und hier ist Beginn, und das Ende ist dort. // Sie wissen alles, was wird und war, // kein Berg ist ihnen mehr wunderbar).

ასეთია პოეზია: ბურუსიანი, განუსაზღვრელი. რიდის გადაწევა რაღაცის გამოჩენის მიზნით კლავს პოეზიას, რადგან პოეზიის საგანი არ არის ის სინამდვილე, რომელიც ჩანს, ანუ ის, რაც ბოლომდე გაცხადებულია. პოეზიის ამოცანა დაფარულის მინიშნებაა, ანუ მისი დაფარულადვე დატოვება და არა გაშიშვლება და გამოაშკარავება.

ასეთია ეს პოეტიკა, მაგრამ გალაკტიონის ლექსის ამგვარი განმარტება კვლავ საკმარისი არ არის. მას აქვს სხვა პლანიც. მას სხვა სფეროში გადავყავართ, ის სხვა ჭეშმარიტებას გვიმხელს. გამოთქმით „ნუ მოაცლი ციურ რიდეს, რომ ბურუსში ჩნდებოდეს" (ამ შვიდ სიტყვაშია მოქცეული ლექსის მთელი შინაარსი). პოეტი შეიძლება ამხელდეს იმის პირველად ინტუიციას, რაც მეტაფიზიკურ მოძღვრებებში გადმოცემულია რთული დისკურსიის სახით, ხოლო მარტივად, თუმცა „ობიექტის" შესატყვისი ბუნდოვანებით, უძველესი სიბრძნის დოკუმენტებში, მათ შორის „დაო დე ძინში". იგი გვამცნობს, რომ ჭეშმარიტი რეალობა – დაო დაფარულია და ეს დაფარულობა მისი ბუნებაა, რომ იგი არ შეიძლება დაფარული არ იყოს და თუ რამ ხილულად გამოჩნდება დაოს სახელით, ის არ იქნება ჭეშმარიტი დაო. ლაო ძი ამბობს:

ვინცა დაოს ხილულად უმზერს, მისთვის განუჭვრეტელია იგი.
ვინცა დაოს ბგერებში უსმენს, მისთვის დახშულია იგი.
ვინცა დაოს მოისახმარისებს, მისთვის მიუწვდომელია იგი.

ჩავდივართ სიღრმეში. სიღრმეში ანუ მიღმიერში, რადგან ლაპარაკია რიდეზე, რომელიც როგორც ტიხარი აღმართულია და ფარავს რაღაცას. ის ფარავს და აჩენს კიდეც სწორედ იმით, რომ ფარავს. რა არის ის, რაც დაფარულია? ალბათ უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე რიდეა. რიდე სამოსელია, ანუ, თუ სიტყვიერ ხელოვნებაში გადავიყვანთ, სიტყვაა, რომლის უკან იფარება ის რაღაც, არასიტყვიერი და, ამდენად, გამოუთქმელი, თვალითაც განუჭვრეტელი, გონებითაც მიუწვდომელი. ის, რაც ხილულია, არ არის ნამდვილი. ხილულში, ხილვადობაში იკარგება მისი ნამდვილი ბუნება. ნამდვილობა, ჭეშმარიტება მის დაფარულობაშია. სუფიურ მისტიკურ პოეზიაში დაფარულისა და ხილულის, ანუ ჭეშმარიტისა და მოჩვენებითის მეტაფორებად ტრადიციულად დამკვიდრებულია სახეპირი და კულული. „როცა ახსენებენ სახეს, მხედველობაშია სამყარო, რომელსაც ჭეშმარიტი არსებობა აქვს; როცა ახსენებენ კულულებს, მხედველობაშია სამყარო, რომელსაც არა აქვს ჭეშმარიტი არსებობა", ნათქვამია სუფიური სახისმეტყველების ლექსიკონში. კულულები ფარავენ მშვენიერ სახეს, თითქოს ვერც ფარავენ. ვხედავთ მას, ვერც ვხედავთ, თვალს ვერ მოუხელთებია იგი კულულებისგან

დაფენილ ჩრდილებში. კულულები, როგორც რიდე, ამძაფრებს საიდუმლოს განცდას. ის ახლოს არის, მაგრამ მისი ახლოობა არ ამცირებს სიშორის მანძილს. ეს „სიშორის სიახლოვეა". არის ისეთი რაღაცის მყოფობა ჩვენს ახლოს, აქვე, რიდის უკან, რასაც ვერ ვხედავთ, ვერც გამოვთქვამთ, მაგრამ ვიცით, რომ ის არის. მის არსებობას რიდე ამხელს; მის არსებობაზე სწორედ ის მიგვანიშნებს, რაც მის დასაფარავად არის მოწოდებული. მსგავსად აკრძალვისა, რომელიც საიდუმლოს ბეჭედი უნდა იყოს, მაგრამ მისი გამხელის პირობა ხდება. აკრძალვა ისეთი ცოდნაა, რომელიც დაფარულზე მიგვანიშნებს. როცა მონაფე შესჩიოდა მოძღვარს, უფალი მიმალავს სახესო, ასე პასუხობდა მოძღვარი: თუკი იცი, რომ სახეს გიმალავს, ეს უკვე აღარ არის დამალვა („ხასიდური სწავლანი").

საიდუმლო და აკრძალვა სინამდვილის ორი მხარეა: ერთი საფარველს აქეთ, ჩვენკენ არის მოქცეული, მეორე – საფარველს იქით. „ნუ მოაცლი ციურ რიდეს" მხოლოდ იმას უნდა გვეუბნებოდეს, რომ მის უკან საიდუმლო იმალება. მაგრამ ეს ისეთი საიდუმლოა, რომელიც არასოდეს გამოაშკარავდება. რა არის ეს რაღაც, რომელსაც საიდუმლოს სახე აქვს? „ნუ მოაცლი" – ამით ის მიგვანიშნებს რეალობის ჩაუწვდომელ სიღრმეს თუ სიღრმის ჩაუწვდომლობას. და ეს მხოლოდ გაფრთხილება ან აკრძალვა („ნუ") არ არის. ის ონტოლოგიური ვითარების დადასტურებაა. ს. ფრანკი ამბობს, რომ „ჩვენ საქმე გვაქვს რეალობასთან, რომლის შესახებაც აშკარად ვიცით, რომ იგი არის, მაგრამ არ ვიცით, რა არის იგი". ჩვენი პოეტის რიდე და ბურუსი გვეუბნება იმას, რასაც მეტაფიზიკოსი გამოთქვამს, რომ „არის ჩვენს გამოცდილებაში რაღაც ისეთი, რაც ბოლომდე მიუწვდომელი რჩება ჩვენი შემმეცნებელი გონებისთვის" და ასე დარჩება სამუდამოდ. რომ არსებობს „მიუწვდომელი შრე რეალობისა", პრინციპულად, თავისი ბუნებით შეუცნობელი არა ადამიანის შემეცნებითი უნარის სისუსტის გამო, რომელიც შეიძლება დაიძლიოს დროთა ვითარებაში, ადამიანის შემმეცნებელ უნართა ზეალმავალი განვითარების პროცესში ან იმ აზრით, რომ შეიძლება გაფართოვდეს შეცნობილის არე და სულ უფრო მცირე მოედანი რჩებოდეს შეუცნობელს. არა, თავად რეალობაა ასეთი, რომელსაც ს. ფრანკი „ტრანსდეფინიტურ რეალობას" უწოდებს. ტრანსდეფინიტური რეალობა ისეთი რეალობაა, რომელიც სცილდება განსაზღვრადობის ფარგლებს. ეს ისეთი რეალობაა, რომლის განსაზღვრება, ანუ ცნებებში მოხელთება შეუძლებელია. ის მოცემულია ჩვენს ცდაში სინამდვილისეული იმ მასალის გვერდით, რომელიც ცნებებშია მოქცეული და გარკვეული ცოდნის შინაარსს შეადგენს. „მუდამ მყოფობს, – წერს ს. ფრანკი, უსაზღვრო და უსასრულო შრე; ყოველი დასრულებული მოცემულია მხოლოდ უსასრულოს ფონზე". ეს არის მეტალოგიური ან ზერაციონალური სფერო, რომელიც თავისი ბუნებით არის მიუწვდომელი, პრინციპულად შეუცნობელი და არა ადამიანის შემეცნებითი უნარის ჯერ კიდევ არასაკმარისი გაუშლელობის გამო.

წავიდეთ კიდევ წინ. ის, რაც რიდის უკან იფარება, ყოფიერების საზრისია და იგი გვიცხადებს და გვაცნობს თავს, როგორც დაფარულობა. „ყოფიერება ყოვლისმომცველი, მიუწვდომელი, საიდუმლოებრივი არსია. ყოფიერების საზრისი ბნელით არის დაფარული. სწორედ ეს საიდუმლო არის გზა ჭეშმარიტებისკენ. და ეს უსასრულო გზაა. არსებითად, სწორედ „ყოფიერების საიდუმლოს" შენახვაში მდგომარეობს ყოფიერების მთელი საზრისი" (მ. ჰაიდეგერი).

გზა ყოფიერებისა და გზა ჭეშმარიტებისა. „საწუთრო ესე გზაჲ არს და კეთილიცა და ბოროტიცა მას შინა განვალს" (იოანე ოქროპირი). ადამიანი, როგორც მგზავრი, მუდამ გზაშია. გზის ფენომენზე (გალაკტიონის მთელს შემოქმედებაში გზის 1825 ხსენებაა დადასტურებული) მიგვანიშნებს ლექსის მეორე ნაწილის პირველი ოთხი სიტყვა: „თითქო სული სადმე ვლიდეს". სული ნამდვილად ვალს, რადგან ის თავისი ბუნებით მგზავრია, – აქ ალბათური თითქო და კვლავ კავშირებითი ვლიდეს მხოლოდ ონტოლოგიური განუსაზღვრელობის და მიუწვდომლობის გამოხატვის ფორმაა, მაგრამ რასაც თვალნათლივ ვხედავთ ფიზიკურ სამყაროში და განვიცდით სულიერ საუფლოში, ეს არის გზა, რომელსაც, თუმცა აქვს მიზანი,

მაგრამ არა აქვს დასასრული, ის მიდის „უბოლოოდ შორს“ და მისი თვისება დაუსრულებლობაა. მას „ერთი ნიშანი აქვს – დაუსრულებლობა“.

არსებობს აზრი, თითქოს ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის მხოლოდ ფორმალური განსხვავებაა: ერთი ცდილობს ცნებებით, ლოგიკური გზით ჩასწვდეს ყოფიერების საიდუმლოს, მეორეს თითქოს ამ მიზნით მხატვრული სახეები აქვს მომარჯვებული. ანუ ერთგან არის წვდომა დისკურსიულად, მეორეგან – წვდომა სახეებით. მაგრამ ეს არ უნდა იყოს საკმარისი. შეიძლება ითქვას ასე: ფილოსოფიის, როგორც აზროვნებითი პროცესის, ამოცანა ჭეშმარიტების გამოაშკარავებაა, რომელიც დაფარულია. სახეობრივად რომ გამოვთქვათ, ფილოსოფიამ უნდა გაათავისუფლოს ის ცეცხლი, რომელიც ბურუსის მიღმაა მიმალული. ფილოსოფიის მიზანი არის მეტაფიზიკური რეალობის გაცხადება, აბსოლუტური სიცხადით წარმოდგენა-გამოაშკარავება. მას შიშველი ჭეშმარიტება იზიდავს და მისკენ მიისწრაფვის, როგორც ფილოსოფოსი – სიკვდილისკენ. ეს ბერძნული მიმართულებაა აზროვნებაში, რომელმაც პლატონის რაციონალურ იდეალიზმში პოვა სრულყოფილი გამოხატულება. ეს ჩანს თვით იმ სიტყვის მორფოლოგიაში, რომელიც იტვირთავს ჭეშმარიტების გამოხატვას: ბერძნული ალეთეია არის ის, რაც გამოაშკარავებულია, ანუ სიტყვის სემანტიკა გვამცნობს, რომ ჭეშმარიტება არის გამოცხადებული საიდუმლო, რომელიც ამ გამოცხადების შემდეგ და მის გამო უკვე აღარ არის საიდუმლო. ფილოსოფია მიისწრაფვის სრული სიცხადისკენ, რომელსაც ის ვერ აღწევს, მაგრამ დარწმუნებულია, როგორც ბარათაშვილი, რომ „გათენდება დილა მზიანი და ყოველ ბინდსა ის განანათლებს“. აქვს კი პოეზიას მიზნად ყოფიერების ყოველი ბურუსიანი კუნჭულის, ყოველი დაფარულის და, საბოლოოდ, მთელი მიღმიერი სინამდვილის, როგორც საიდუმლოებრივი რეალობის, უკანასკნელი საიდუმლოს განათების, მისი საბოლოო გაკაშკაშების მიზანი? საეჭვოა მუზას ეს ამოცანა ჰქონდეს დასახული. მაშინ რა არის ე. წ. სახეობრივი აზროვნება? რა არის მეტაფორების მთელი ეს ტევრი, რომელიც სხვას არაფერს ემსახურება, თუ არა საიდუმლოს დაფარვის ანუ მის იგავურად გამოთქმის ამოცანას? ამ დაფარვის გარეშე ის ვერ შეძლებდა სინამდვილის ესთეტიზაციას.

დაბოლოს, ვასკვნით, რომ ეს ფრაგმენტი, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, და თითქოს ყოფიერების შუაგულიდან ამოდის, თავისი უდასაწყისო დაუსრულებლობით სრულ შესატყვისობაშია იმ რეალობასთან, რომლის ფუნდამენტური მახასიათებელი სწორედ დაუსრულებლობა და მიუწვდომლობაა. ანუ გამოთქმის სახე, მეთოდი რეალობის ადექვატურია.

ფრაგმენტი თითქოს გვისურათებს ადრეული ქრისტიანობიდან მომდინარე აპოფატიკურ თეზას ღვთის ბუნების აბსოლუტური შეუცნობლობის შესახებ, რამაც კაბადოკიელ მამათა, განსაკუთრებით, წმ. გრიგოლ ნოსელის ღვთისმეტყველებაში პოვა რადიკალური გამოხატულება, სახელდობრ, რომ არა მხოლოდ უზენაესი არსება, არამედ მთელი მისი ქმნილება, მთელი ეს სინამდვილე, მის საკუთრივ, ჭეშმარიტ საზრისში მიუწვდომელია: რომ ის მხოლოდ „ზურგია“ (იხ. გამოსვლ. 33: 22-23), რომ ჭეშმარიტი რეალობა ჩვენკენ ზურგით არის მოქცეული და ჩვენ ვერ ვხედავთ მის სახეს; მსგავსად იმისა, როგორც მზე წყალში ანარეკლის სახით აჩვენებს თავს სუსტად მხედველთ, რომელთაც არ ძალუძთ ცეცხლოვანი მნათობისთვის თვალის გასწორება.

ღვთისა და მასთან ერთად მისი ქმნილების არსის პრინციპული შეუცნობადობის ცოდნა აღორძინდა გვიანი შუა საუკუნეების თეოლოგის და მეტაფიზიკოსის ნიკოლოზ კუზელის ინტუიციაში (რომლის ვერიფიკაციას ეძღვნება მთელი მისი შემოქმედება): უსასრულო ჭეშმარიტება, როგორც მარად დაფარული საიდუმლო, აღემატება ადამიანური შემეცნების ყოველგვარ უნარს და ჩვენ მხოლოდ მისი მიუწვდომლობის წვდომა შეგვიძლია. ანუ როგორც ის პასუხობს კითხვაზე, რა არის თეოლოგიის (ანუ საღვთო ფილოსოფიის) საგანი – რომ ეს არის ის მიუწვდომელი, რომელიც მისი მიუწვდომლობის ჩაწვდომით მიიწვდომება (Attingitur inattingibile inattingibiliter).

P. S. ავტორი ლექსისა „შემოღამება მთაწმინდაზედ" ახლოს იცნობს ბურუსსა და ბინდს, რომელიც მოსავს სინამდვილეს („სდუმდა ყოველი მუნ არე-მარე, ბინდი გადეკრა ცისა კამარას"). რეალობა, რომელიც გადაშლილია მის თვალწინ მთაწმინდაზე, ბუნდოვანია და იდუმალობით მოცული და ამას ის გამოთქვამს ყველა სიტყვიერი თუ პაუზალური საშუალებით, რაც კი მის ხელთაა, რაც მის წინაპრებს მისთვის არ უანდერძებიათ. იდუმალობა დასადგურებულია ბუნებაში და მისი შეცნობა ადამიანს არ ძალუძს („აწცა რა თვალნი ლაჟვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან, მაგრამ შენამდინ ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან!"). მაგრამ ეს შეუცნობლობა, იმედოვნებს პოეტი, წარმავალია. მას სჯერა, რომ ბინდი გაიფანტება. ის ხედავს ესთეტიკას და შვებას ბინდში, მაგრამ მაინც მისი გაფანტვის იმედიანი მომლოდინეა („როს გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს"). აქ, ამ იმედში, არის ფუნდამენტური განსხვავება სინამდვილის მიმართ რომანტიკული განწყობასა და იმ ჭვრეტას შორის, რომელსაც გალაკტიონის რვა სტრიქონი მოიცავს.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", I, 2002.

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი"

(ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის)

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" 1916 წლით თარიღდება. პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში „ცისფერი ყანწები" (1916, №1, გამოვიდა თებერვალში). ამიტომ ამის წინარე პერიოდს შეიძლება განვაკუთვნოთ ლექსები, შექმნილნი 1915 წლის ჩათვლით.

ამ დროს უკვე გამოიკვეთა არაერთი რამ იმ თავისებურებათაგან, რაც შემდეგ მოცემულია „ლურჯა ცხენებში". ძალზე ზოგადად მას შეიძლება ვუწოდოთ: მუსიკური მდინარება ტექსტისა – და ეს იმ აზრით, როგორაც დამკვიდრებულია თუნდაც ჟან-პოლის შემდეგ (XIX საუკუნიდან) და არსებობდა ადრეც (რუსთაველთან: „მისთვის ენა მუსიკობდეს", დიმიტრი ბაგრატიონთან: „გავიმუსიკე მისთვის ენანი", – „სულის ყვავილო"). იგულისხმება პოეტური ტექსტის არა ბგერწერული მუსიკალობა, არამედ ტექსტში სიტყვების აზრობრივზე მეტად ემოციური, „მუსიკური", ურთიერთკავშირი: „დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს ივლისისფერი ყინვის თასებით" („ალვები თოვლში", 1915, წაღვერი). ასევეა ლექსში „ის": „ღამემ მოვერცხლილ ძაფების გროვა გადააქსოვა სარკმლის მწვანე ბროლს, სარკეს ანათრთოლს დაუახლოვა და დაათოვა სურათებს, საწოლს" („ის", 1915, წაღვერი); ასეა ლექსში „აკაკის ღანდი": „მძიმე და დაღლილ ფეხის ხმას გრძნობდა ნელი-ნელ მსვლელი ღრუბელი ჩუმი, და მოძრაობდა ღამის მნათობთა აღელვებული ელიზიუმი" (1915).

აქ ყველგან სახეთა შინაარსი, მათი საერთო რაობა, მდინარებაში ნამდვილდება და არა სტატიკურ ფორმებში. მდინარებას ქმნის სიტყვათა არა ლოგიკური კავშირი, არამედ მეტალოგიკური მინიშნებანი. ასეთი რამ მსჭვალავს „ლურჯა ცხენების" თითქმის მთელ ტექსტს („როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი, ელვარებდა ნაპირი"... და შემდეგაც: „მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში"...). აქ ცნობიერების ტრაგიზმია და გასაგები პირობითობით თუ ვიტყვით, აქ ხდება „ტრაგიზმის დაბადება მუსიკის სულისაგან" (ნიცშე).

პოეზიისა და მუსიკის მსგავსი შინაგანი კავშირი (თუ გაუთიშაობა) სიტყვის გამომსახველობის აბსტრაგირებას ემყარება. სიტყვათა საგნობრივი (კონკრეტული) შინაარსიდან აბსტრაქციით, ნაწარმოებში იქმნება არასაგნობრივი სინამდვილე: „გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება, ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში"; აქ „ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია"; აქ „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებია", სადაც „უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება".

ეს აღარაა ქაოსიც კი, ანუ ისეთი პოტენციური რაობა, რომელიც შეიძლება კოსმოსად იქცეს. ტრაგიზმის შეგრძნებას ქმნის ის, რომ ეს არარაობაც კი არ არის (აქ „სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს"). ეს არის რაღაც უკეთური რამ, სადაც ვერავინ ვერაფერს ნახავს „ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე". რაღაც „ნაპირი", რომელიც ელვარებს „სამუდამო მხარეში", თითქოს არის და არც არის (შდრ. ჟ. დერიდა, ესსე სახელზე, – ვ. ა. კანკედან). აქ თვით „არის" აზრს კარგავს, „როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი". თითქოსდა რაღაც მესამეა ყოფნასა და არყოფნას გვერდით (ერთ უფრო გვიანდელ ლექსში გალაკტიონი წერდა: „მე ის ვარ, ვინც არა ვარ", რაც ეხმიანება „გამოსვლათა" სიტყვებს: „მე ვარ, რომელი ვარ". 3,14).

ამ ყოვლად გაურკვეველ და შეუცნობელ აბსტრაქტულ სინამდვილეში შემოდის რაღაც შუქი: „მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა, მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!" ეს შუქთა კამარაც „მშრალი რიცხვების" (და არა – წესრიგის მომასწავებელი პლატონური რიცხვების) ამარა დარჩენილა, მაგრამ მაინც ჩანს.

ლექსებში შემოდის ასეთი მიმართვა – „შენ", რომელიც, სინამდვილეში, შეიცავს „მეს" შინაარსს ისევე, როგორც შესიტყვებაშია – „შენ აღარვის ახსოვხარ", – როცა ეს თავის თავზეა ნათქვამი. აქ „შენ" „მეს" გულისხმობს თავისებური გაუცხოვებით: „ყვავილნი არ არიან, არც შვება, სიზმარია, ახლა კი სამარეა შენი განსასვენები"; ან: „რომელი ცნობს შენ სახეს? ან ვინ იტყვის შენ სახელს? ვინ გაიგებს შენ ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?" ანდა: „ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წევხარ ცივ სამარეში, წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია". აქაც გაიგივებულია „შენ" და „მე". შემდეგ მოდის ასეთი სტრიქონი: „სიზმარიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან!" აქაა ცივი სამარე, „ყველანი აქ არიან" და ყველანი აქეთ მოვლენ ლურჯა ცხენებით, რაც „სიზმარიანი ჩვენებაა". ასე გაიგივდება „შენ" და „მე". ესაა პოეტური იგივეობა („პოეტური ჭეშმარიტება") და არა ფილოსოფიური (როგორცაა, მაგალითად, მ. ბუბერის ფილოსოფიურ ნარკვევში „მე და შენ"). ასე ხდება „ლურჯა ცხენებში" დეპერსონალური შინაარსის პერსონალიზება. პერსონალიზება ეხება საკუთრივ შემოქმედებით პროცესს და ავტორს.

ამით შეიძლებოდა დაწყებულიყო „ლურჯა ცხენების" ინტერტექსტუალური მიმართება ვასილ კანდინსკისთან. არასაგნობრივ „იმპროვიზაციებსა" და „კომპოზიციებში" თითქოსდა შეუძლებელია პიროვნულ-ინდივიდუალურის ამოკითხვა. მაგრამ როგორც მრავალ გამოკვლევაშია ნაჩვენები, კანდინსკის ნაწარმოებთა უმთავრესი მიზანია შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებულ იმპულსთა წარმოჩენა. ეს კი ქმნის მათში პიროვნულის დანახვის შესაძლებლობას. ამ გზით ვხედავთ პიროვნულს აბსტრაქციონისტულ მხატვრობაშიაც და ლირიკაშიც, კერძოდ, „ლურჯა ცხენებში".

აბსტრაქციაქმნილი სივრცე უფრო „ნამდვილი" სინამდვილეა გალაკტიონისათვის, ვიდრე კონკრეტული გარემო, თუ ადგილი. „სახე" აქცევს რეალობად გარე სინამდვილეს. მეტადრე ეს ითქმის დროზე, რომელიც თავისი არასაგნობრივი ბუნების გამო უფრო ემორჩილება პოეტურ აბსტრაქციებს. „ლურჯა ცხენების" ინტერტექსტუალურ სემანტიკაში შემავალ ლექსში – „შავი ყორანი" (1911 წ.) ასეთი დრო-სივრცული წარმოდგენაა: „ჟამი – ყველაფრის მქმნელ-გარდამქმნელი, სივრცე ყველაფრის მიმტევებელი". 1913 წელს დაწერილ ლექსში („თვალუწვდენელი, დაუსაბამო") დროს (საღამოს) აქვს სივრცული განზომილება (თვალუწვდენელი): „თვალუწვდენელი... საღამო". აქვეა ლურჯი გარემო და მის ფონზეა – მხედარი. მანამდე „ლურჯი ეთერი ცისა" („ჩამავალი მზე", 1911. ეს ბარათაშვილისმიერია: „ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს"). უფრო ახლოა „ლურჯა ცხენებთან" „მზე დასავლეთით ეღვეფება, ღამის ბინდი ხლართავს ჩადრებს, ლურჯ ცის ფსკერზე სხივი კვდება, სალამს აძლევს ჩონჩხებს და მკვდრებს" („უხილავი" (აივაზოვსკის სურათის წინ), 1912). აკაკის ლანდი „იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში... ჩვენი ფიქრების ლურჯ ნიავქარად" („აკაკის ლანდი", 1915).

ხან ლურჯი მოიცავს ყველაფერს. ასეა 1913 წელს დაწერილ ლექსში „გემზე": „ლურჯ მთების ზოლი, ლურჯ ცის სივრცეში შორს, უსაზღვროდ შორს მიიკლაკნება, ლურჯ ოკეანის ლურჯი ტალღები ლურჯ ტყიან ნაპირს აქცევს, აკვდება". სულ ადრე (1909 წელს) იწერება ასეთი სტრიქონი: „და სცურავდნენ ამ ლურჯ ორთქლში ვარსკვლავები, ყვავილები!" („მუსიკა – უეცარი"). ალმანახ „ლურჯი მხედრის" ერთ-ერთი პირველი დამაარსებელი ვ. კანდინსკისთან ერთად, ფ. მარკი წერდა: ლურჯი მამრული საწყისის ნიშანიაო.

„ლურჯა ცხენებთან" თუნდაც შორეული რემინისცენციებისათვის გასათვალისწინებელია ბევრი რამ: ვთქვათ, მითოსური რაში (თუ პეგასი), ვანის ანტიკური ციხე-ტაძრის სამსხვერპლო ცხენი. წმ. გიორგის იკონოგრაფიიდან – თეთრი ცხენი, შავი ცხენი ტარიელისა, მერანი, წმ. გიორგის ლურჯა „ბახტრიონიდან" და ბევრი სხვაც... ცხადია, აპოკალიფსური მხედარი და ისიც, რომ „მერანს" თავდაპირველად ერქვა „თავგანწირული მხედარი" (ასეთი იყო ბარათაშვილისეული სათაური).

გ. ტაბიძე წერდა:

„აი, XIX საუკუნეც. მან XX საუკუნეს საჩუქრად მიართვა მხოლოდ ერთი ზარმაცი ცხენი, ჩვენს საუკუნეს კი გაქანებული მერნები – ლურჯა ცხენები სჭირდება. ახლა ეს მერნები

დგანან ახალი ეპოქის კარებთან და უცდიან გაბედულ მხედრებს. საქართველოში სივრცე შემოკლებულია გიგანტური ნაბიჯებით: რადიო, უმავთულო ტელეგრაფი, აერო, ავტო, – მათი საშუალებებით..." („პოეზია უპირველეს ყოვლისა", 1921). შემდეგში ეს აზრი ლექსადაა გარდათქმული – „ახალ მერნების წყება". აქ ანალიზზე მეტად კონფრონტაციაა წარსულთან. დეკლარაციულია „მერნების დგომა ახალი ეპოქის კარებთან". არა ჩანს, ახალ ეპოქას ლურჯა ცხენები მერნებზე მეტად რატომ სჭირდება? უფრო ადრე ბარათაშვილის მერანი წარმოსახულია „მზით დამწვარ ცხელ უდაბნოში", თითქოსდა, როგორც „ლურჯა ცხენების" ანტისამყარო. თუმცა ამ შეპირისპირებაში სწორედ „ლურჯა ცხენების" სინამდვილე „მზით დამწვარ ცხელ უდაბნოზე" უარესია: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან! სიზმარიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!" განახლება არც ლურჯა ცხენებშია და არც მის საგულვებელ მხედრებში. რჩება სულ სხვა რამ და ესაა ახალი წესი და რიგი აზროვნებისა, ახალი ლაბირინთი, რომელშიაც შევლენ ლურჯა ცხენებიც და მათი მხედრებიც, რომელთა სწრაფვა ჩაკეტილ სივრცეშიც მარადიული იქნება...

„ორი მერანია: მერანი ავთანდილის და მერანი ბარათაშვილის, ისინი სხვადასხვაგვარი არიან, საჭიროა მათი შეერთება. და ეს მოვახერხე მე. ჩემი მერანი შეთავსებაა ამ ორი სხვადასხვაობის: რუსთაველის რითმის დაცვა, ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება", – აი, „ლურჯა ცხენები" (1945 წლის ჩანაწერი). ერთ ჩანაწერში (1950) საუბარია „ოცნებათა ლურჯი იალქნების" შესახებ და იმის შესახებაც, რომ მაღალ პოეზიაში „სინამდვილეზე მეტი სინამდვილეაო" („საკუთარი ლექსის შესახებ", I).

„სინამდვილეზე მეტი სინამდვილე" – აბსტრაქციონიზმის პრინციპია და, უფრო მეტად, აბსტრაქციონისტული ექსპრესიონიზმისა. ასეთივეა აბსტრაქციონიზმის უკიდურესი ფრთა – სუპრემატიზმი (კ. მალევიჩი და სხვანი), რომელიც ნიშნავს სწორედ „უმაღლესს", „უკიდურესს" (კ. მალევიჩი, სუპრემატიზმი. ვიტებსკი, 1920). ამათ მხატვრულ ტილოებზე ყოფითი სინამდვილე ქრება, უფრო ზუსტად, გაქრობას ესწრაფვის და მიესწრაფვის ზესინამდვილეს, თვით სკულპტურაშიც კი. ასეთია უ. ბოჩიონის სკულპტურა „ხანგრძლიობის უნიკალური ფორმა სივრცეში", რომელიც გამოხატავს „ადამიანის სხეულის დაშლას გამოთავისუფლებული ენერგიისაგან" (გ. მოჟინიაგუნი). ამ მხრივ, საინტერესოა ჯ. მიქატაძის ქანდაკება გალაკტიონისა. აქ რაიმე იზმზე საუბარი ზედმეტია, ცხადია, აქ „ზეფორმამდე", არამიმეტურ ფორმამდე, სკულპტორი მიიყვანა სულიერების ძიებამ, სულიერი ტრაგიზმის გამოხატვის მიზანმა. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებიც" არაა მხოლოდ აბსტრაქციონისტული ექსპრესიონიზმი, თუმცა მას მრავალმხრივ ეხმიანება.

გალაკტიონ ტაბიძის „ლურჯა ცხენების" ინტერტექსტუალური გააზრებისთვის სრულიად განსაკუთრებული უნდა იყოს ვასილ კანდინსკის (1866-1944) „ლურჯი მხედარი" (მისი გრაფიკული, ფერწერული და სხვა სახის ვარიაციები).

1912 წელს ქ. მიუნხენში ვასილ კანდინსკისა და ფრანც მარკის (1880-1916) თაოსნობით, მათი რედაქტორობითა და ავტორობით, გამოვიდა ალმანახი – „Der Blaue reiter" („ლურჯი მხედარი"). (M.V. Ornandini. Kadinsky und der Blaue Reiter. Munchen. 1973. Синий всадник. Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Перевод, коментарии и статьи З.С. Пышновской. М., 1996. Сб.. Многогранный мир Кандинского. М., 1999).

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების" მიმართება აღნიშნულ ალმანახთან („ლურჯი მხედარი") ზოგადად ადრეც აღვნიშნეთ გალაკტიონის პოეზიის ბიბლიურ საფუძველთა განხილვისას (რ. სირაძე, ქართული კულტურის საფუძვლები. 2000, გვ.105).

როგორც ზემოთ მიეუთითეთ, 1996 წელს მოსკოვში ითარგმნა და გამოქვეყნდა 1912 წელს მიუნხენში გამოსული ალმანახი. მასში წარმოდგენილია შემდეგი ავტორები: ვ. კანდინსკი და ფ. მარკი რამდენიმე სტატიით, დ. ბურლიუკი, ა. მაკე, ა. შენბერგი, რ. ალარი, ფ. ფონ ჰარტმანი, ე. ფონ ბუსე, ლ. საბანეევი, ნ. კულბინი და ვ. როზანოვი.

ალმანახის ყდაზეა ვ. კანდინსკის გრავიურა – „ლურჯი მხედარი". ვ. კანდინსკისავეა ალმანახში ჩართული „ლირიული (მხედარი)", (1911წ.). ალმანახშია სხვა მხატვრობაც: ა.მატისის ცნობილი „ცეკვა", 1910, ა. შენბერგის „ხილვა", 1910 წ. (სულიერი ექსპრესიით აღვსილი თვალებით), რ. დელონეს „წმინდა სევერინი", 1903 წ. ბავარიული ნახატი შუშაზე – „მარიამი ქრისტეთი", 1800 წ.; მიქელანჯელოს „პიეტას" მსგავსი კომპოზიციით, თუმცა აქ მარიამს დედოფლის გვირგვინი ახურავს და სავარძელიც დედოფლისას ჰგავს. დედა-ღვთისმშობელი მის კალთაზე დასვენებულ ძე-ღვთაებაზე ახალგაზრდად გამოიყურება, რითაც დაცულია ცნობილი იდეა მარადქალური მშვენიერების წარუვალობისა. აქვეა ბავშვის (ლიდია ვისბორის) ნახატი. კრებულის ფრონტისპისზე მოთავსებულია ბავარიული ფერწერა შუშაზე, რომელზედაც გამოსახულია წმ. მარტინი – ცხენზე, ცალ ხელში ალბათ მახვილით, დაბლა მიწაზე შიშველი წვეროსანი კაცია, რომელსაც ცხენი თრგუნავს. ამ გრავიურას ალმანახისთვის სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა: ეს კომპოზიცია „ლურჯ მხედარს" აკავშირებდა „წმინდა მხედრებთან", რომელთა პარადიგმული პირველსახეებია: მიქაელ მთავარანგელოზი, გოლიათთან მებრძოლი დავითი, წმინდა გიორგი, წმინდა თეოდორე და დემეტრე, შემდეგ – რაინდები და სხვანი.

ჩნდება კითხვა: „ლურჯი მხედრის" პარადიგმული იდეიდან დაშორებული ზოგიერთი ნახატის ჩართვა ალმანახში (თუნდაც ა. შენბერგის „ხედვისა", რ. დელონეს „წმინდა მარტინისა" და ბავშვის ნახატებისა) ხომ არ მიგვანიშნებს, რომ იდეალთა (ამ შემთხვევაში, „ლურჯი მხედრის" იდეალთა) გვერდით მოიაზრება ყოველგვარი იდეალის (ან ყოველგვარი პარადიგმის) წინააღმდეგ მიმართული ნაკადი? ხომ არ ხედავენ „ლურჯი მხედრების" მებრძოლ სწრაფვათა დამცრობას ა. მატისის რაღაც ხორუმისმაგვარ „ცეკვაში"? ხომ არ ჩანს აქ ვ. კანდინსკის აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის საპირისპირო „პოსტმოდერნიზმი"? მეტადრე, რომ ვ. კანდინსკის აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი გულისხმობს სულიერ სწრაფვას და შესატყვის აბსტრაქციონისტურ ფორმებს, აქ კი, მატისის ნახატზე, ხორციელი სწრაფვანია (შევადაროთ ვ. კანდინსკის თეორიული ნაშრომი „სულიერებისთვის ხელოვნებაში". 1910).

ნიშანდობლივია, რომ კანდინსკის მხატვრობასთან დაკავშირებული ნებისმიერი საკითხი სულ სხვადასხვაგვარ გამოკვლევებში ფილოსოფიურად გაიაზრება ხოლმე. ამას გარკვეულწილ ხელს შეუწყობდა თვით კანდინსკის ფილოსოფიური ინტერესები, რაც ყველაზე მეტად გამოვლინდა სწორედ ზემოაღნიშნულ ტრაქტატში. დღევანდელი ლიტერატურათმცოდნეობაც ფილოსოფიურია, ხოლო ფილოსოფიაც სახისმეტყველებითია ხოლმე (ვ. ა. კანკე, ძირითადი ფილოსოფიური მიმართულებანი და მეცნიერების კონცეფციები. XX საუკუნის შეჯამება. 2000). „ლურჯა ცხენებშიაც" პოეტური ფილოსოფოსობაა.

ვ. კანდინსკის შემოქმედებასა და „ლურჯი მხედრის" ციკლის ნაწარმოებთათვის უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშნებად ითვლება:

არასაგნობრიობა (გარესინამდვილისადმი მიბაძვის, მიმეტური ხელოვნების უარყოფა); ნაწარმოებში ახალი, თავისთავადი მნიშვნელობის მქონე სინამდვილის შექმნა, ე.ი. შექმნა არარეალური სინამდვილისა. ყოფიერების იმპულსურობა; ფერისა და ხაზების თვითკმარი მნიშვნელობა; ნებისმიერ ნაწარმოებში (ფერწერული იქნება, პოეტური თუ მუსიკალური) ხელოვნების სხვადასხვა ფორმათა სინთეზი; კავშირი იკონოგრაფიულ განსახოვნებასთან; მოძრაობის ექსპრესიულობა; ნაწარმოებიდან მისი შემოქმედებითი პროცესის ამოცნობა.

თითქმის ყოველივე ეს მეტ-ნაკლებად ითქმის გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებზე".

კანდინსკის მხატვრობა არამიმეტურია და არასაგნობრივი, იმისდა მიუხედავად, თუ როგორი ფორმებია მათზე გამოსახული:

1. მაქსიმალურად განყენებული; 2. რეალური; 3. თუ ამათი შერწყმა;

1. მაქსიმალურად განყენებული ფორმებია მოცემული მის ციკლებში:

„შთაბეჭდილება" –III (ნ.), „კომპოზიცია" – II (1910 წ.); VI (1913 წ.); VII (1913 წ.). საყურადღებოა თბილისის ხელოვნების მუზეუმში დაცული ორი კომპოზიცია („სურათი წრეებით" და „შავი ლაქა"). „იმპროვიზაცია" – II (1910წ.);

2. ვ. კანდინსკის არაერთ ნაწარმოებზე საგნები გამოსახულია საკმაოდ რეალურად. ასეა უმეტესწილად ადრეულ ნამუშევრებზე: „ქუჩა მურნაუში“ (1909 წ.), „ღამე“ (1903 წ.), „სარკე“ (1907 წ.), „დამშვიდობება“ (1903 წ.) და სხვა.

აქაც კი შინაარსი ხილული გარესინამდვილის მიღმაა და მისგან მაქსიმალურად აბსტრაგირებულია.

3. სხვა შემთხვევაში კანდინსკის ნახატზე შერწყმულია რეალისტური სახეები და სრულიად აბსტრაქტული ფორმები. ასეთი შერწყმა მეტწილად გვხვდება სწორედ „ლურჯი მხედრის“ ან მასთან მიახლოებული თემატიკის შემცველ ნახატებზე; ესენია:

„ლურჯი მხედარი“ (1903 წ.) – აქ ფონიც საკმაოდ „რეალურია“ და ცხენ-მხედრის გამოსახულებაც.

„ლირიული“ (1911 წ.) – ცხენის გრაფიკული და მხედრის ფერწერული გამოსახულებებით.

ალმანახ „ლურჯი მხედრისთვის“ განკუთვნილ სურათებზე (1911 წ.) დეფორმირებული ფიგურებია ცხენისა და მხედრისა.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ: ვ. კანდინსკის „წმ. გიორგი“ (1911 წ.) თეთრ ცხენზე, დაბლა ურჩხულია, რომელსაც შუბით განგმირავს მხედარი.

კომპოზიციაზე „მხედარი“ (1911 წ.) ორი ცხენია: ლურჯაზე ზის მხედარი, რომელიც ყვითელ ცხენზე მჯდარ ეშმაკს თრგუნავს.

განსაკუთრებით საყურადღებოა კანდინსკის „აპოკალიფსის მხედარი“ (1914 წ. M. Orlandini №30). კომპოზიცია ოთხკუთხედში მედალიონისმაგვარ ოვალშია ჩახატული და მის კუთხეებში მეტად თავისებური „ტეტრამორფია“: სპილო, თევზი, ფარშევანგი და ჯირაფი. კომპოზიციაზე მხედრებს ძლივს ვარჩევთ, სახე დაკარგული აქვთ, უფრო ჩანს ცხენები: ლურჯი, წითელი და თეთრი. ყველაფერი ერთმანეთშია აღრეული და მთავარი განცდაა რომ სინამდვილე დაშლილია და მას მხატვრობაც კი ვერ აწესრიგებს. ჩვენი აზრით, აქაა ერთგვარი სიმულაკრა იმ ტრაგიზმისა, რასაც უნდა სწვდეს მხედართა უსახობა, და უსახობა თვით „ტეტრამორფისა“, რომელიც აპოკრიფულ ბესტიარებს (ანუ ცხოველთა სიმბოლურ წარმოსახვას) უფრო მიჰყვება, ვიდრე კონვენციურ სიმბოლიზმს.

აბსტრაქციონისტური განსახოვნება ასე განიმარტება: „ესაა „მოუხელთებელი რაღაც, რომელიც შეუძლებელია განიზომოს“.

„მოუხელთებელი რაღაცაა“ კანდინსკის „ლურჯი მხედარიც“. მისი შინაარსი ყოფნა-არყოფნის მიღმურია. აქ აღარც ყოფნაა და აღარც არყოფნა. აქაა ე.წ. „მესამე გამორიცხული“. სრულიად ზოგადად თუ ვიტყვით, აქაა რაღაც იმისდაგვარი, რასაც გულისხმობს არეოპაგიტული ანტინომია, რომელიც დაპირისპირებულთა უბრალო ერთიანობა კი არაა (ბნელ-ნათელი, მზიანი-ღამე), არამედ ამ დაპირისპირებულ ნიშნებზე მაღლამდგომია. ყოველივე ეს ზედმეტად არ მოგვეჩვენება, თუ გავითვალისწინებთ ქრისტიანულ თემატიკას კანდინსკის მხატვრობაში და, განსაკუთრებით, მის თეორიულ ნაშრომს „სულიერებისთვის ხელოვნება-ში“ (1910). მსგავსი „ანტინომიურობა“ რომ გალაკტიონისთვისაც ორგანული იყო, ეს კარგად ჩანს თუნდაც ერთი ასეთი ფრაზიდან – „მე ის ვარ, ვინც არა ვარ“, რომელიც, როგორც ვთქვით, ეხმიანება „გამოსვლათა“ წიგნს (3, 14) და არეოპაგიტულ კატაფატიკა-აპოფატიკას. სხვა მაგალითებიდან შეიძლება დავასახელოთ სვეტიცხოვლის წარმოსახვა გალაკტიონის ლირიკაში, მისი გარესახის და შინა-სახის ურთიერთმიმართება (ეს თავისთავად ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი თემაა). ყოფისა და არყოფის მიღმა სწრაფვაზეა აგებული „ლურჯა ცხენებიც“.

შეიძლება ითქვას, რომ „ლურჯა ცხენები“ თითქმის არაფერს არ ასახავს ისეთს, რაც ყოფითი შესაძლებლობებით ნებადართულია. ავტორი „ასახავს“ თავის თავს, თავის თავს გამოხატავს. ესაა სულიერი ყოფიერება. ასეთივეა კანდინსკის „ლურჯი მხედარიც“ – იგი არც მხედარზე გვაძლევს რაიმე კონკრეტულ „ინფორმაციას“ და, მეტადრე, არც მერანზე.

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებსაც“ და კანდინსკის „ლურჯ მხედარსაც“ სხვა რაიმესადმი მიმართებაში კი არ ენიჭებათ მნიშვნელობანი, არამედ თავისთავად, თავისივე აბსტრაქტული შინაარსით.

ვ. კანდინსკისთან მთავარია დრამა თავად ფერითა და ფორმათა. ფერები და ფორმები მნიშვნელობს თავისთავად და არა როგორც რაიმეს ამსახველი, სხვა რაიმეს გამომხატველი, არა რაიმეს ფერი, არამედ ფერი თავისთავადი რაობით. გამოსახატავი თვითონ ფერშია და ფორმაში, ანდა ხაზებში. ისინი არ არიან რაიმეს ნიშნები, არამედ თვითონ თავისთავად წარმოაჩენენ ეგზისტენციას (მ. ფუკოს მოჰყავს მალარმეს აზრი: სიტყვა თვითონ, მარტოობაში ამბობს სათქმელსო. – სიტყვა და საგნები). სიტყვა თვითონვეა ნაწილი ყოფიერებისა და არა მხოლოდ რაიმეს ამსახველი. ხაზი ხან დაძაბულია და ხან-კი მოშვებული, როგორც ტრაგიკული სიმშვიდე. ყოფის ტრაგიზმი გულისხმობს არყოფნის ტრაგიზმსაც (კვლავ და კვლავ გავიხსენოთ „ლურჯა ცხენები").

ვ. კანდინსკი წერდა: „თითოეული ხაზი ამბობსო: „ეს მე ვარ!" ის გვიჩვენებს თავის მეტყველ სახეს: „ისმინე, ისმინეო ჩემი საიდუმლო!"

გალაკტიონთან თეთრი ფერიც თავისთავადია: თეთრი ფერი, ნისლის ნამქერის ფერი, არაა მხოლოდ შედარებისთვის („როგორც ნისლის ნამქერი... ელვარებდა ნაპირი"), არამედ თავისთავადაც მნიშვნელობს „ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი!" მნიშვნელობს ვირტუალური სინამდვილე, რომელიც არსებობს და არც არსებობს. არსებობს კანდინსკისთან ფერით, ფორმით (წმინდა ფორმით) და ხაზით, გალაკტიონთან სიტყვით (ამიტომაცაა, რომ კანდინსკისა და აპოლინერის გააზრებისას მოიხმობენ მხოლოდ ნიცშეს და ვიტგენშტაინს, მახსა და ავენარიუსს, რომ აღარაფერი ვთქვათ პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიაზე).

ვ. კანდინსკის შემოქმედება ყოველთვის იწვევდა და იწვევს ფილოსოფიურ რეფლექსიას. რეფლექსიაა ფილოსოფიური, ხოლო შემდეგ მან შეიძლება მიიღოს აკადემიური სახეც, არააკადემიურიც, ესეისტური და პოეტურიც – კი (ვ. ბიჩკოვის ნანარმოები – „კანდინსკის სულიერი კოსმოსი").

ეს უკავშირდება საკითხს: დაშლილი სამყარო და ნაწარმოების დაშლილი სინამდვილე. მანამდე დიდი კატასტროფები მოხდა: ინტელექტუალური სამყაროსთვის „ღმერთი მიიცვალა" და „მატერია გაქრა". ატომის დაშლაზე თავისი რეაქცია ვ. კანდინსკიმ ასე გამოთქვა: ეს მე აღვიქვი „ვითარცა უეცარი დაშლა მთელი სამყაროსი. ყველაფერი უმართებულო, მერყევი და მჩატე შეიქმნა. მე აღარ გამიკვირდებოდა, ქვა რომ ავარდნილიყო ჰაერში და მასში გათქვეფილიყოო" („სულიერებისთვის ხელოვნებაში", ლ.,1990, გვ. 80). მართალია, ეს ვერ ჩაითვლება რაციონალურ („ეპისტემოლოგიურ", ზუსტ მეცნიერულ) განსჯად, მაგრამ იგი წარმოაჩენს შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებულ „ცნობიერების ნაკადს" და მისი ადეკვატურია, რამდენადაც, პირობითად (მეტაფორულად) რომ ვთქვათ, კანდინსკი, ეტყობა, თავის კომპოზიციებს წარმოადგენდა ჰაერში ავარდნილ და მასში გაფანტული ქვების ნამსხვრევთა მსგავსად. სხვაგვარად: ესაა ქაოსი, რომელსაც ხელოვნებისეული მოწესრიგება („კოსმოსი") ვეღარ შველის და ხელოვნებაც არ უნდა ესწრაფოდეს ილუზიებს. მხატვრობაც ამის შედეგებს კი არ უნდა აღბეჭდავდეს, არამედ თვით ამ ქაოტურ პროცესს. ასევეა გალაკტიონის ლექსებში და მისი ლირიკის ამგვარსავე ნაკადში („ეფემერა" და სხვანი). ვფიქრობთ, ზემოაღნიშნული გასათვალისწინებელია დავით კაკაბაძის ე. წ. „დეკორატიული მოტივების" მთელი სერიალის მიმართაც, განსაკუთრებით, 1927 წლით დათარიღებული სერიალისათვის. „დეკორატიული მოტივი", ალბათ, პირობითი სახელდებაა, რათა აბსტრაქციონიზმის დაგმობა აეცილებინათ.

აქაც და კანდინსკისთანაც, ისევე, როგორც გალაკტიონთან, სულიერი შინაარსი სცილდება ყოველგვარ ჩარჩოს სურათისას თუ ლექსთწყობისას. სულიერი შინაარსი და ჩარჩოები საჭირო ოპოზიციას ქმნის, რადგანაც ისინი ერთმანეთის გვერდით უფრო მკვეთრად წარმოჩნდება, როგორც ყოველგვარი საზღვარი და უსაზღვროება („სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას", – ეს ნათქვამია ლექსში – „ეფემერა", რომელიც იწყება და მთავრდება ასეთი სახეებით: „ცხენთა შეჯიბრზე ჩემი ლურჯა ცხენები", „ცხენთა შეჯიბრზე გასწით, ლურჯა ცხენებო!")

„ლურჯა ცხენების" უსახო და უსაზღვრო სინამდვილეს დასაზღვრავს მაქსიმალურად მოწესრიგებული ლექსთწყობა (14 მარცვლოვანი ლექსი, შიდა და გარე რითმები, ალიტერაცია) 14 მარცვლოვანია (ბესიკური), თუმცა სხვაგვარი ინტონაციით, „მერანის" ექსპრესიული სტრიქონები, რაც კონტრასტსა ქმნის სულიერი შინაარსის უსაზღვროებასთან.

„ლურჯა ცხენებსა" და ამ ტიპის სხვა ლექსებში („ეფემერა" და სხვა) სიტყვიერ გამომსახველ საშუალებათა სიუხვისკენ სწრაფვა იგრძნობა. წარმოდგება ამგვარი ალბათობრივი აზრი: ხომ არ ახლავს ამას სურვილი, რომ ამგვარი „სიუხვით" სიტყვამ დაკარგოს თავისი საგნობრივი მნიშვნელობანი, რათა ყურადღება წარიმართოს სულიერი შინაარსისაკენ? (ამას უძველესი ტრადიცია აქვს და ამჯერად გავიხსენებთ ისიხასტებს, რომლებიც ცდილობდნენ მრავალსიტყვაობით დუმილის კულტი დაემყარებინათ).

დავით წერედიანი ყურადღებას აქცევს გალაკტიონის სიტყვებს: „აკაკი რომ არა, ქართული პოეზია დღემდე ენაბლუ იქნებოდაო" (ცოტა რამ აკაკის ლირიკაზე. – „აკაკის კრებული", I, რედ. ი. ევგენიძე, თსუ, 1999, გვ. 147) და შემდეგ აღნიშნავს, რომ „ვალერიან გაფრინდაშვილი თავის სათაყვანებელ ბარათაშვილს „ენაბლუ პოეტად" მოიხსენიებსო" (იქვე, გვ. 149). დ. წერედიანი მრავალმხრივ წარმოაჩენს, რომ რომანტიკოსთა ამგვარ თავისებურებას ემიჯნება აკაკის პოეტური ენის სილაღე.

დ. ლიხაჩოვს მოჰყავს ა. ბელის სიტყვები:

„Я давно осознал тему свою; эта тема косноязичие, постянно преодолеваемое искусственно себе с фабрикованным языком (мне всегда приходится как бы говорить вслух, набрав в рот камушки); отсюда измученность и искание внутренней тишины".

თუ გალაკტიონთან გაჩნდებოდა თავის პოეზიაში სიტყვიერი გამომსახველობის სიუხვის შეგრძნება, ეს ბადებდა საპირისპირო შეგრძნებასაც – ნებისმიერი სიტყვით სათქმელის საბოლოოდ მიუღწევლობის შეგრძნებას. ასეთი ალტერნატივის პოლარიზება უნდა გაეძლიერებინა აბსტრაქციონისტულ ესთეტიკას. ეს ჩანს გალაკტიონის ლირიკაში. კანდინსკის მხატვრული ფორმებიც გულისხმობს „ვერთქმას". ამ საფუძველზეც შეიძლება ინტერტექსტუალური წაკითხვა „ლურჯა ცხენებისა" და „ლურჯი მხედარისა". ორივე ითხოვს მათი ავტორების შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებულ სულიერ ძერათა ამოკითხვას. ესაა თუნდაც „შინაგანი სიწყნარის ძიება" ზემოაღნიშნული ალტერნატივის გადალახვით, მასზე ამაღლებით.

ასეთ „ტექსტებში" (კანდინსკის აქვს ნარკვევი – „მხატვრის ტექსტი. საფეხურები". მ. 1918. კრ. 184), თუ „დისკურსებში", მხატვრობაში გინა ლირიკაში, გამოხატულია თვით შემოქმედებითი პროცესის თანამდევი იმპულსები, მათში სინამდვილეც იმპულსურია და არა სტრუქტურული ე. ი. „პოსტსტრუქტურალისტური" (ამისი „პოსტმოდერნისტული" გაგებით). ესაა დეკონსტრუქტივიზმი. რასაკვირველია, ეს მეტ-ნაკლებად ყველგანაა, მაგრამ აბსტრაქციონიზმში ეს მთავარია (ალბათ, ამითაც აგრძელებს აბსტრაქციონიზმი იმპრესიონიზმს და პოსტიმპრესიონიზმსაც, განსაკუთრებით კი სეზანს).

თუ რამ სხვაობს იკონოგრაფიულ ფერწერას, ყოველ შემთხვევაში, გარეგნულად მაინც, იქნება ეს კუბიზმი თუ იმაჟიზმი (ან: იმაჟინიზმი), თუნდაც სიურრეალიზმი და სხვანი, ყველაზე მეტად მას თითქოს სხვაობს ვ. კანდინსკის აბსტრაქციონისტული ფერწერა (მასთან ერთად, ალბათ, კ. მალევიჩი (1878-1935) თავისი „შავი კვადრატითა" თუ „თეთრით თეთრზე"). ეს ითქმის არა მხოლოდ ვ. კანდინსკის აბსტრაქციონისტულ სერიალებზე („იმპროვიზაციებსა" და „კომპოზიციებზე"), არამედ თვით იკონოგრაფიული თემატიკის შემცველ ნაწარმოებებზეც („სამოთხე", 1909; „წმ. გიორგი", 1911; „აპოკალიფსის მხედარი", 1914). ამიტომ, თითქოსდა, მოულოდნელია მისგან სრულიად განსაკუთრებული ინტერესი იკონოგრაფიისადმი: „არცერთ ფერწერას ისე არ ვაფასებო, როგორც ჩვენს ხატებსაო. რაც კი საუკეთესო რამ მისწავლია, შემისწავლია ჩვენი ხატებისაგან და არა მხოლოდ მხატვრულობის პლანით, არამედ რელიგიურითაცო" (კრ., გვ. 42-43). სპეციალურ გამოკვლევებში ნაჩვენებია, რომ იკონოგრა-

ფია მხოლოდ ზოგადი შთამაგონებელი კი არაა კანდინსკისათვის, არამედ მისი „არასაგნობრივი განსახოვნების" საფუძველთა საფუძველია, განმსაზღვრელია იმისა, რომ სურათის შინაარსში ვეძიებდეთ სულს, სულიერ ძალებს, ხოლო გარეფორმა უნდა „მოიხსნას", მას არ უნდა მიენიჭოს თავისთავადი მნიშვნელობა, თორემ გაჩნდება ცდუნება, რომ იგი დეკორატიულ რაობად აღვიქვათ, რადგანაც გარეგნულად იგი „უშინაარსოა", თითქოსდა, „არაინფორმატულია".

ხატის შინაარსიც აბსტრაქციაქმნილია მისივე გარესახისაგან. ამ აზრით ვამბობთ, რომ მისი შინაარსი ტრანსცენდენტურია და შორეული. აქ იდეალიზმია, მაღალი იდეალიზმი, და იგი „წასაკითხია" იდეალისტურად. არ შეიძლება ითქვას, რომ ღვთისმშობელი და, მეტადრე, მაცხოვარი, ისეთი იყო, როგორც ხატზეა. ისინი ხატის მიღმაა წარმოსადგენი. დაახლოებით ასეთნაირად ეძებენ საერთოს ხატწერასა და კანდინსკის აბსტრაქციონისტულ ფერწერას შორის (ჰერბერტ რიდი, დ. ვ. საბანინოვი; ხატწერაზე: ვ. ფლორენსკი. კანკელი („იკონოსტასი"), მ., 1994. ქ. შენბორნი. ქრისტეს ხატი. მილანი-მოსკოვი. 1999). აბსტრაქციონისტული მხატვრობის საბოლოო მიზანი ზეესთეტიკურია და ეს ხორციელდება ზეცნობიერად. მისი აღქმას იკონოგრაფიასთან ძალზე ზოგადად აახლოებს ასეთი პრინციპი: მარად შეუცნობლობის (გინა მარადშესაცნობის) წინაშე პირისპირდგომა.

ისიც არაერთხელ ყოფილა ყურადღებული, თუ როგორ ვლინდება მსგავსი ტენდენციები მოდერნისტულ პოეზიაში, დაწყებული გ. აპოლინერით და შემდეგ უახლოესი დროის ავტორებთანაც.

პოეტურ სიტყვაში არის ისეთი პოტენცია, რომელიც შეიძლება იქცეს „იკონოგრაფიად", რამდენადაც სიტყვაც ხატია საგნისა თუ მოვლენისა.

„ლურჯა ცხენებში" პოეტური სიტყვა არამიმეტურია და ამდენადვე, თუნდაც ზოგადი აზრით, „იკონოგრაფიული". აქ სიტყვა არამიმეტურია მაშინაც კი, როცა ფერწერულ შინაარსს იძენს („როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი, ელვარებდა ნაპირი..."). აქ ფერი და ნათელი ჩანს სრულიად არარეალურ სივრცეში („სამუდამო მხარეში"). აქ არის ზოგიერთი გარკვეულობა, მაგრამ ერთიანი საზრისი თითქმის არა ჩანს, უფრო გაურკვევლობაა და შეუცნობლობა. თუნდაც პირობითობით, შეიძლება დავუშვათ ასეთი წარმოდგენა: აქ სიტყვები „დაშრევებულია" („დალექილია") ერთი ლექსის ტექსტად ისევე, როგორც ფერთა და ფორმათა „ლაქებია" კანდინსკის ტილოზე. ასეთ დაშვებებს ანალიზისკენ კი არ მივყავართ, ეს ქმნის განწყობას („მზეობას"), რათა ვიგრძნოთ, რომ არსებობს „რაღაც" არსებითი, რომელიც სიტყვებში არა ჩანს და მათ მიღმა იგულისხმება. მსგავსი განწყობა ინტერტექსტად აერთიანებს ფერწერულ ტილოსა და პოეტურ ტექსტებს. ამიტომაცაა, რომ ხშირად მიუთითებენ გალაკტიონის ლირიკაში „მიღმურ", რაციონალური განსჯისთვის მოუხელთებელ სინამდვილეზე (მ. კვესელავა, გ. კიკნაძე, გ. ასათიანი, რ. თვარაძე, თ. ჩხენკელი, ვ. ჯავახაძე, ნ. ტაბიძე, ი. კენჭოშვილი, რ. ბურჭულაძე, თ. ვასაძე, ბ. წიფურია და სხვა მრავალი ავტორი).

ამჯერად მთავარი ის კი არ არის, თუ რამდენად უკავშირდება „ლურჯა ცხენები" და „ლურჯი მხედარი" იკონოგრაფიას, არამედ ის, რომ მათი ინტერტექსტუალური აღქმისთვის აუცილებელია დაშვება ტექსტის მიღმური სინამდვილისა.

რ. ბარტი წერს: „ყოველი ტექსტი ინტერტექსტია: მასში სხვა ტექსტები არსებობს სხვადასხვა დონეზე მეტად თუ ნაკლებად შესაცნობი ფორმით: ტექსტებად წინარე კულტურისა და ტექსტებად გარემომცველი კულტურისა. თითოეული ტექსტი ახლებური ქსოვილია, მოქსოვილი ძველი ციტატებიდან... ინტერტექსტუალობა არ შეიძლება დავიყვანოთ წყაროთა და გავლენათა პრობლემამდე".

„ლურჯა ცხენების" მიმართება „ლურჯ მხედართან" არ დაიყვანება წყაროთძიების და გავლენის პრობლემამდე. „ლურჯა ცხენები" ეხმიანება ევროპულ აბსტრაქციონიზმს, მაგრამ მისი თუნდაც აბსტრაქციონისტული ექსპრესიონიზმი მისსავე ორიგინალურ რეალიზებაშია და არა მიმბაძველობის ფარგლებში. დავით წერედიანი მრავალმხრივ წარმოაჩენს, რომ

აკაკის „ევროპეიზმი" მისსავე ორიგინალობაშია და არა, ასე ვთქვათ, ევროპეისტულ პოეტურ თავისებურებებში. ამის აღნიშვნისას გალაკტიონიც იგულისხმება.

ინტერტექსტი არ უნდა გავიაზროთ სისტემურ სტრუქტურად, მასში არ უნდა ჩაიკარგოს თავისთავადობა, ამ შემთხვევაში, „ლურჯა ცხენებისა".

გამოკვლევათა კრებულში – „მრავალწახნაგოვანი სამყარო კანდინსკისა" შედის ცნობილი მეცნიერის, ბიზანტიური და რუსული ესთეტიკის მკვლევარის ვ. ბიჩკოვის ნაწარმოები – „კანდინსკის სულიერი კოსმოსი" (გვ. 185-206).

ძირითადად ეს პოეტური ნაწარმოებია, რომელშიც არის რითმიანი ლექსებიც, ვერლიბრიც და პოეტური და ფილოსოფიური მედიტაციები. მათთან ერთად არის ესეისტური თუ საკვლევაძიებო აკადემიური განსჯანიც, ვ. კანდინსკის თეორიულ დებულებათა ციტირებით. ერთი სიტყვით, აქ არის სინთეზი სხვადასხვაგვარი სააზროვნო ნაკადებისა. ეს ხდება იმიტომ, რომ თვით კანდინსკის შემოქმედებაა სინთეზური და მისი აღქმაც ადექვატური უნდა იყოსო (ამიტომაც ამ ნაწარმოების ქვესათაურია: პოსტ-ადექვაცია). ამასვე ითხოვს პოსტმოდერნისტული ესთეტიკაც, კერძოდ ე.წ. რეცეფციის ესთეტიკა, რომლის მიხედვით, ნაწარმოების შინაარსი ნამდვილდება მკითხველის წარმოდგენაში; ჩვენც ამ წარმოდგენებს ვაანალიზებთ და არა თვით ნაწარმოებს. ამ გზით ვ. ბიჩკოვის ნაწარმოებში ვ. კანდინსკის პოსტმოდერნისტული წაკითხვაა. ეს იმის გამოხატულებაცაა, რომ „ლიტერატურა სულ უფრო და უფრო განესხვავება აზროვრივ დისკურსს" (მ. ფუკო).

ვ. ბიჩკოვის ნაწარმოები ასე იწყება: „მხედარი სიმბოლოა და სასწაული კანდინსკისა, მხედარი კანდინსკის სისხლსა და მენტალობაშია და მხედარი – თავად სულია დიდი ევრაზიელისა ფერწერაში, მხედარი – სიმბოლო და არსია გაჭრისა ყოფიერების ახალი სიმაღლეებისაკენ". ეს მხედარი მიჩნეულია „ღირსების რაინდად". იქვე ჩანს შემდეგი ფენომენები: გზა, ფერითი დინამიზმი, „თეთრი თეთრზე" (ეს მალევიჩიდანაა), „შინაგანი გარდაუვალობა", პეტროვოდკინის „წითელი ცხენები", აპოკალიფსის მხედრები, „ხაზობრივი მედიტაცია", „ლურჯი ხაზები" და ა.შ. ესენი ყველანი ერთად ქმნის ვ. კანდინსკისა და ვ. ბიჩკოვის ნაწარმოებთა ინტერტექსტს.

ვ. ბიჩკოვის ეს ნაწარმოები გარკვეულ შესაძლებლობას ქმნის, მეტი თუ არა საკითხი მაინც დავსვათ, „ლურჯა ცხენების" პოსტმოდერნისტული თვალთახედვით გააზრების შესახებ. „ლურჯა ცხენებშიც", ამ ყოველად ირაციონალურ ლექსში, გაკრთება ხოლმე, თუ შეიძლება ითქვას, რაციონალური აზროვნების აქსესუარები („მშრალი რიცხვები", „რომელი ცნობს შენს სახეს..."). აქ ფერთა მეტყველებაც არის და არის, ასე ვთქვათ პოეტური ფილოსოფოსობაც, არის ეიზიონერობაც და არის როგორც არეოპაგიტიკის ენაზე ითქმის, უმსგავსო მსგავსებანიც, ე.ი. არის ისეთი სახეები, რომლებიც გარეგნულად თითქოს კონკრეტულია, მაგრამ არსებითად კონკრეტულ რაიმეს არ ასახავს, არსებითად სრულიად განყენებულია და თავისი არსებით სრულიად არასაგნობრივი. მათი ყოფიერება იმპულსურია და არა მდგრადი.

ამრიგად, გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების" (1916 წ.) ინტერტექსტს ქმნის თვით გალაკტიონის მანამდელი ლირიკა, ქართული სახისმეტყველებითი ტრადიციები (მერანი, ლურჯი ფერის სიმბოლიზება, იკონოგრაფიული ანტინომიები, წმინდა მხედარი და ა. შ.). მაგრამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ვ. კანდინსკისა და ფ. მარკის ალმანახს – „ლურჯი მხედარი" და ვ. კანდინსკის ამავე თემასთან დაკავშირებულ მხატვრობას, მათ შორის, რამდენსამე კომპოზიციას – „ლურჯი მხედარი", რომლებითაც დაფუძნდა აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი.

„ლურჯა ცხენები" აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმს შეიცავს, მაგრამ ამით არ იფარგლება (ნიშანდობლივია, რომ აბსტრაქციონიზმი და ექსპრესიონიზმი ჩანს დავით კაკაბაძის მხატვრობასა და გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგში").

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებისა" და კანდინსკის „ლურჯი მხედრების" ინტერტექსტუალური წაკითხვის საფუძველს ქმნის არა იმდენად ურთიერთმსგავსი სახეები (ლურჯა ცხენები – ლურჯი მხედარი), არამედ განსახოვნების არასაგნობრიობა და განყენებულობა. არასაგნობრიობა გულისხმობს, რომ მათი შინაარსი ვერ დაიყვანება ლექსსა თუ მხატვრობაში გამოსახული საგნების რაობაზე. შინაარსი ხილული რეალობის მიღმაა. მათი შინაარსი მიესწრაფის ტრანსცენდენტურ სამყაროს. ამით ისინი ეხმიანებიან იკონოგრაფიული განსახოვნების ზოგად პრინციპებს, რომლებიც მოცემულია ვ. კანდინსკის თეორიულ ნააზრევშიც („სულიერებისთვის ხელოვნებაში" და სხვა).

ჟურნ. „ომეგა", 2002, №2.

დავით წერედიანი

„მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“

გალაკტიონის ლექსის იდუმალი მუსიკა – ალბათ, ყველაზე დიდი ესთეტიკური სიხარული, რომელიც ოდესმე ლირიკისაგან მიმიღია. ჯერ კიდევ ყმაწვილისეული განცდა – ეჭვების ქურაშიც, ჯანყის ქურაშიც გამოტარებული – ამიტომაც ჩემთვის მით უფრო ფასეული, უკვე წარუვალი.

საიდან იბადება ეს მუსიკა, ეს უჩვეულო ხმოვანება? რა აჩენს ამ უცნაურ რხევებსა და მიმოქცევებს? ალიტერაციები? ბგერათა შეთანხმება? ვიჩხრეკთ, ვითვლით, ვანგარიშობთ, მაგრამ შედეგი არადამარწმუნებელია. კარგმა ალიტერაციამ, ბგერათა კარგმა შეთანხმებამ შეიძლება ჟღერადი სტრიქონი დაბადოს. მაგრამ ჟღერადი სტრიქონი, ეგ ადვილია, მსგავსი მუსიკა ამით არ მიიღწევა. თან ისიც საკითხავია, განა გალაკტიონის რომელსამე მუსიკალურობით გამორჩეულ ლექსში ყოველი ბზკარი ჟღერადია? სტრიქონები, სადაც სიტყვათშესაყარზე („ოჰ, როგორ მლუპავს გრძნობა, ჩემი მოსისხლე მტერი“) ზოგჯერ ხუთი თუ ექვსი თანხმოვანი სხდება, სმენას უნდა ამძიმებდეს, ყურს გვჭრიდეს. არადა, თითქოს ბგერწერის ყველა კანონის გასაბიაბრუებლად, სწორედ მუსიკა მოაქვს.

რა გვხიბლავს, ბუნდოვნად, ასე თუ ისე, ვხვდებით. მაგრამ რითი, არ ვიცით და არც ვეშურებით ამის ცოდნას. განცდა, რომელიც აღგვეძრა, თვითკმარია, ოღონდ ეგ არის, ტექსტთან ისევ და ისევ გვაბრუნებს. მხოლოდ შემდგომ, ისიც ერთეულ შემთხვევებში, პროფესიულ დონეზე, ჩნდება სურვილი საიდუმლოს ამოცნობისა, მაგრამ საიდუმლო არ გვნებდება, ხელიდან გვისხლტება.

* * *

გვეუბნებიან, რომ ეს სულის მუსიკაა, და მართლაც ასეა. მაგრამ რაღაცას ხომ ემყარება, მატერიალურად გამოხატულს, უფრო ხელშესახებს. ფორმის სრულყოფილებასო, გვეტყვიან. დიახ, ესეც სრული სიმართლეა, გალაკტიონის ფორმა ხშირად უზადოა. მაგრამ რამდენჯერ შევხვედრივართ სრულყოფილ ფორმას, რომელიც არ გვიზიდავს, ანდა გვიზიდავს და სულ სხვა ემოციები მოაქვს, არა ამგვარი შინაგანი მუსიკა. ამ საიდუმლოს ამოხსნა ალბათ შეუძლებელია, თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში მით უფრო. შესაძლებელია მხოლოდ მიახლოება, ზოგიერთი ორიენტირის მონიშვნა, ფიქრი, ვარაუდი. ის, რის თქმასაც შევეცდები, იქნებ ნანილობრივ თქმულიც იყოს, ჩვენშიც და, ვთქვათ, იმავე ვერლენთან დაკავშირებით, რომლის სტრიქონიც სათაურად ავიღე. თანამედროვე ლექსმცოდნეობასთან, მეტადრე უცხოურთან, შეხება თითქმის არ მქონია.

* * *

მუსიკალურობით გამორჩეული ლექსები ქართულ ლირიკაში გალაკტიონამდეც დაწერილა. აკაკი წერეთლისა თუ ბესიკ გაბაშვილის ზოგიერთი პასაჟი უაღრესად მუსიკალურია. მაგრამ მათი მუსიკალურობა მაინც უფრო „არითმეტიკულია“, შედარებით ადვილგამოსათვლელი. „პოეზიის ინტეგრალები“ იქ არ არის. ბარათაშვილის „ცისა ფერს“, თუ არ ვცდები, ერთადერთი ლექსია, რომელიც შინაგანი მუსიკალური ბუნებით გალაკტიონს გვაგონებს. მიუხედავად კოჭლი რითმებისა, მიუხედავად ფორმისეული თუ ენობრივი შეცოდებებისა, მასში შორეულად, მაგრამ გარკვევით ისმის მსგავსი შინაგანი მუსიკა. მეჩვენება, რომ ეს ლექსი ერთი იმ სამეფო კარიბჭეთაგანია, სადაც გალაკტიონმა გაიარა. მან ბარათაშვილისეული თოთხმეტმარცვლოვანის ხმასაც „ფხა მოუსინჯა“, მაგრამ ქართულ ლირიკაში ეს ალბათ ერთადერთი ხმა იყო, რომელიც გალაკტიონისათვის ორგანული არ გამოდგა, რადგან მასში ლოგიკას დაქვემდებარებული პოეტური აზროვნების წილი გაცილებით დიდია.

* * *

სიტყვისა და ლექსის ვირტუოზულ ფლობაზე აქ ლაპარაკი არ იქნება. აქ ლაპარაკია შინაგან მუსიკაზე. ვირტუოზული ფლობა ამ შემთხვევაში წინასწარვე იგულისხმება. ისიც მინდა აღვნიშნო, რომ ლიტერატურის თეორია გარეგნულ სამშვენისებს, მაგალითად, ალიტერაციას, ზედმეტ მნიშვნელობას ანიჭებს. ალიტერაცია ხშირ შემთხვევაში, იქნებ უმეტეს შემთხვევაშიც კი, შინაგანი მუსიკისათვის ხელისშემშლელი მექანიკური ხმაურია, განსაკუთრებით, თუ იგი გაოცებას იწვევს ანუ რითმის ფუნქციასაც კისრულობს. შინაგან მუსიკას ამ სამშვენისებზე უფრო აზრობრივ-ინტონაციური გრადაციები ქმნიან. მაგრამ ეს ზოგადი ფრაზაც საიდუმლოს ამოხსნისათვის ბევრს ვერაფერს გვეუბნება.

პირველ კვალზე ისევ ვერლენის სტრიქონი გვაყენებს, სადაც ლექსისეული მუსიკის ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად სიტყვის „შემთვრალი სიზუსტეა" გამოცხადებული. ალბათ ბევრს უგრძვნია გრამატიკული შეცდომის ზღვარზე დასმული სიტყვის მოულოდნელი პოეტური ეფექტი. მაგრამ ეს უკიდურესი გამოვლინებაა, ვერლენი ამას ან მხოლოდ ამას არ გულისხმობს. განზრახისი ოდნავ არასიზუსტე სიტყვას ახალი წახნაგით შემოაბრუნებს ხოლმე და უამრავ ასოციაციას აღძრავს. ოღონდ ამ ასოციაციათა საჭირო მხრისკენ წარმართვას უღრმესი ინტუიტიური წვდომა სჭირდება, ეს ხერხი ყველას არ არგია. გალაკტიონიდან შესაბამისი მაგალითების მოყვანა – ეს იმას ნიშნავს, მისი თითქმის ყველა შედევრი გადმოწერო. თითქოს უცნაურია, რომ ბარათაშვილიც კი, რომელიც სიტყვაში უპირატეს მნიშვნელობას აზრს ანიჭებდა, „ცისა ფერის" ფინალისეულ მუსიკალურ ეფექტს ძირითადად ამ საშუალებით აღწევს.

მივყვებით ვერლენის მინიშნებას და გვეჩვენება, რომ რაღაც საიდუმლოს მივუახლოვდით. მაგრამ არა, ვერლენის „რეცეპტი" საიდუმლოს ვერ აშიშვლებს. ამგვარი „შემთვრალი სიზუსტე", ყველანი მოწმენი ვართ, ათიდან ცხრა შემთხვევაში პოეტური კატასტროფით თავდება. გალაკტიონისეული მუსიკის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იგი უეჭველად არის, მაგრამ არა უმთავრესი.

* * *

გალაკტიონი წმინდა ლირიკოსად იყო დაბადებული, მხოლოდ ლექსით ცხოვრობდა, სხვა ცხოვრება არც ჰქონია. ნიჭთან ერთად ლირიზმის უზარმაზარი მარაგი მიემადლა. და, თითქოს იმისთვის, ლირიკის წრიდან რომ არასოდეს გასულიყო და ამ უზარმაზარი მარაგის დახარჯვას ხელი არაფრით შეშლოდა, ლოგიკური აზროვნების უნარი, ცხოვრების ასაწყობად ესოდენ საჭირო, მხოლოდ მისხლობით მიეზომა. ეგ, რა თქმა უნდა, პიროვნებისათვის არცთუ მცირე დანაკლისია, მაგრამ პოეტისათვის შეიძლება დიდ უპირატესობად შემოტრიალდეს, თუ მთავარი გზა ინტუიტიურ წვდომაზე, ასოციაციურ აზროვნებაზე გავა, მით უფრო, თუ ეს გზა შენს სამშობლოში პირველმა უნდა გაკვალო...

მაგრამ მაინც მუდამ ცდილობდა ამ რკალის გარღვევას, რომელიც ამავე დროს წყევლაც იყო, რადგან უბედურების შეგრძნებას უათკეცებდა. ცხოვრებაში როგორმე წესრიგი უნდოდა შემოეტანა, პოეზიაში კი გული ეპოსისკენ მიუწევდა. ყველა ეს ცდა მარცხით დამთავრდა. ყოველგვარი ეპოსი, ლექსად იქნება დაწერილი თუ პროზად, ლოგიკური აზროვნების პრიმატს მოითხოვს. მან ბოლო წლები „მშვიდობის წიგნს" შეალია. დანაკარგი მით უფრო სამწუხაროა, რომ დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ „მეორე სუნთქვა" გაეხსნა და უკვე მინაელული ცეცხლიდან ისევ მაღალმა პოეზიამ იწყო დენა. არადა, დიდი მისნობა არ სჭირდება იმის მიხვედრას, რომ პოემისათვის თუ ისეთი საზომი აირჩიე, სადაც ყოველი მეორე-მესამე სიტყვა გასარითმია, პოემა არ შედგება.

* * *

„შემთვრალი სიზუსტე" გონებით ათვისებას ძნელად ეგუება. იგი ან გეძლევა, ან არა. ინტელექტუალური ტიპის პოეტები მუსიკალურობას იშვიათად აღწევენ. ისინი ლოგიკის

ძალით ცდილობენ ლოგიკური კავშირები მოშალონ. გათვლილი ასოციაციურობა უქმია, გამაღიზიანებელია. გალაკტიონს განსაკუთრებული ძალისხმევის გარეშე შეუძლია სიზმარში შეგვიძლვეს, სადაც ყველაფერი ლივლივებს და საგნები თავიანთ კონტურებს კარგავენ.

არადა, „გალაკტიონის სკულპტურული სახეები" – ასეთი ფრაზაც წამიკითხავს.

ზოგჯერ ტერმინოლოგია ფარავს უტალანტობას.

ზოგჯერ ტერმინოლოგიას უტალანტობა ფარავს.

ზოგჯერ ორივენი ერთმანეთს ფარავენ.

* * *

სკულპტურული სახეებისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ გალაკტიონის პოეზია სახვითი ხელოვნების ფონზე არაერთხელ განხილულა. პროფ. რევაზ სირაძის ინტერტექსტუალურ დისკურსში „გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი" რამდენჯერმე დამონმებულია ჩემი თვალსაზრისი აკაკი წერეთელზე. ჩემთვის, რა თქმა უნდა, აღმატებული, უფრო კი მოულოდნელი პატივია ამ სახის ნაშრომში მოხვედრა, მაგრამ ლამის იგივეობის ნიშნის დასმა აკაკისა და გალაკტიონს შორის, თანაც „ევროპეიზმთან" მიმართებაში, ჩემს მოსაზრებას აშკარად არ თანხვდება. ამ თანამოაზრეობაზე ბოდიშის მოხდით უარი მინდა განვაცხადო. გალაკტიონი უცხო პოეტური კულტურების მიმართ ბოლომდე გახსნილი იყო, რაც აკაკი წერეთელზე არასგზით არ ითქმის. მათ სრულიად სხვადასხვაგვარ პოეტურ ტრადიციას დაუდეს სათავე, ამის დავიწყება კი არ გვმართებდა. მით უფრო ასეთ „ინტერტექსტუალურ დისკურსში"...

* * *

„შემთვარლი სიზუსტე", კეთილი და პატიოსანი. მაგრამ გალაკტიონის მუსიკა ამავე დროს ძალიან ფხიზელ სიზუსტესაც ემყარება.

ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი,
თეთრ ტანსაცმელში მე მოვირთვები...

ყოველთვის მოხიბლული ვიყავი ამ მუსიკით. მერე პირველი დაბეჭდილი ვარიანტი შემხვდა, სადაც „თეთრის" ადგილას სიტყვა „შავი" ეწერა, და, ჩემდა გასაოცრად, მუსიკა ველარ ვიგრძენი. ნუთუ იგი მხოლოდ „თეთრისა" და „მოვირთვების" ბგერობრივმა გადაძახილმა გააჩინა? არა, რასაკვირველია. ეს გადაძახილი ამავე დროს შინაგანია, „თეთრი" და „მოვირთვები" ჰარმონიული წყვილია, „შავს" დისჰარმონია შემოაქვს, რაღაც ავის მოლოდინით ყურადღებას ზედმეტად იპყრობს და მუსიკას ახშობს. ზოგჯერ დისჰარმონიული წყვილი შეიძლება ჰარმონიის შემადგენელ ნაწილად იქცეს, მაგრამ აქ ასე არ ხდება. ამ ჩასწორების ემოციურმა სიზუსტემ, მახსოვს, ძალიან გამაკვირვა, ალბათ მეგონა, მუსიკა მხოლოდ სპონტანურად იბადებოდა, და გალაკტიონი ცოტა სხვა თვალით დამანახვა.

* * *

გალაკტიონს ხშირად საყვედურობდნენ, რომ ლექსისათვის ბიძგს წიგნებიდანაც იღებდა. ვფიქრობ, არც უმაგისობა იყო. ცხოვრება მას ახალ-ახალი უხვი შთაბეჭდილებებით არ ანებივრებდა. არსებობს ერთი რუსული პოეტური ანთოლოგია, ათიანი წლების დასაწყისში გამოცემული, „ჩტეცდეკლამატორი" ჰქვია. შიგ იმ დროისთვის გამორჩეულად მიჩნეული მრავალი რუსი და დასავლელი პოეტია შეტანილი. თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია, მივხვდეთ: ახალგაზრდა გალაკტიონმა იმ წიგნიდან ბევრი რამე ისწავლა. იქ არის ბელგიელი ჟორჟ როდენბახის ლექსი, რომელიც ასე თავდება: „თოვლის ფიფქებით, როგორც ვარსკვლავებით, სავსეა ჩემი სული". ჩვეულებრივი პოეტიზირებული სტრიქონია, უფრო ცუდი, ვიდრე კარ-

გი. მაგრამ გამორიცხული არ ჩანს, რომ გალაკტიონს სულ სხვა სახისა და სხვა პოეტური ღირებულების შეგრძნებები მაგ სტრიქონმა გაუღვიძა.

ძვირფასო! სული მევსება თოვლით:
დღეები რბიან და მე ვბერდები!..

აქაც მუსიკას, ჩემი აზრით, აჩენს არა ალიტერაცია (რფ-რბ-ბრ), თუმცა იგი კარგად არის შეფარული, არამედ შეგრძნებათა გადმოცემის ემოციური სიზუსტე. თოვლით სულის ავსება გახანგრძლივებულია, დროშია განფენილი, სიტყვა „ძვირფასო“ ფრაზას ინტიმურ შეფერილობას აძლევს, თითქმის ჩურჩულამდე დაჰყავს და ამ კონტექსტში „სიბერის“ შემოტანა, რასაც ძალიან იდუმალ პოეტურ აქტსაც ვერ დაარქმევ, მოულოდნელად იდუმალ მუსიკალურ აკორდად კრავს ჩვენს შეგრძნებას. ესეც ძალიან ფხიზელი სიზუსტეა. თუ ბიძგი მართლა როდენბახის სტრიქონმა გააჩინა, რაც უეჭველი სულაც არ მგონია, ვუთხრათ მაგ სტრიქონს მაღლობა დიდი პოეზიის სახელით და სამუდამოდ დავემშვიდობოთ. თუკი ფრანგულადაც ისევე ჟღერს, როგორც რუსულად, დღეს თავის სამშობლოშიც ალბათ აღარავის ახსოვს. არც მე დამამახსოვრდებოდა, გალაკტიონი რომ არა. ამგვარი ბიძგი გალაკტიონს ქუჩაში ყურმოკრული სიტყვისგანაც შეიძლებოდა მიეღო.

* * *

დისჰარმონიულ წყვილზე ვლაპარაკობდი, კარგი მაგალითი უცებ არ მახსენდება, მაგრამ იყოს, რაც გამახსენდა. „ძველი სიახლე“ არა მხოლოდ დისჰარმონიული შესატყვისია, იგი უგემოვნობის ზღვართან დგას. რა შეიძლება მან პოეტს მისცეს? აი რა:

როცა დიდი ხნით დახურული გავხსენი ყუთი,
ძველ ბარათებში აღარ იყო სიახლე ძველი...

საიდან იქმნება აქ ეს მუსიკა? დისჰარმონიის გადალახვით? ცხადია, მხოლოდ მაგით არა. მაგრამ, უმთავრესი მაინც ეს უნდა იყოს, სხვას ნუღარ გამოვეკიდებით. „ძველი სიახლე“, თითქოს შეუძლებელი ჩანდა, მუსიკად აჟღერდა. სიზუსტე აბსოლუტურია.

* * *

მოხმობილი მაგალითები მარტივია. გალაკტიონთან მიმართებაში, ცხადია, ურთულეს მაგალითებს ასე იოლად არ შეებედება.

შემთვრალი სიზუსტე – ზუსტი სიზუსტე. თანაფარდობაში მათი მოყვანაც ძნელი პოეტური ამოცანაა. ნურავინ იფიქრებს, თითქოს იმის თქმა მინდა, რომ გალაკტიონი მაგ პრობლემების გადაწყვეტით იყო დაკავებული. ყველა ცალკეულ შემთხვევაში უპირატესი წვლილი მაინც ინტუიციას მიუძღვის. სიტყვიერ დონეზე ალბათ არც თვითონ ფლობდა თავის საიდუმლოს. მაგრამ მან თავი პოეზიის ინსტრუმენტად იქცია. შთაგონება ყოველთვის არ მოდიოდა, მაგრამ გალაკტიონი განუწყვეტელ მზადყოფნაში იყო მის დასახვედრად და ზედმიწევნით ზუსტად იცოდა, როგორ დახვედროდა.

* * *

რიტმი, რითმა, სალექსო საზომები ლექსის მუსიკისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, მაგას რა ლარი და ხაზი სჭირდება. მაგრამ ვერსიფიკაციული ხერხები გამრავალების ტაბულასავით შეიძლება დაისწავლო. კარგი რითმის მიგნება ავტორის მახვილგონიერებაზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე პოეტურ ნიჭზე. ხელოვნება იქ არის, როცა პოეტმა იცის, კარგი რითმის მუსიკალური ეფექტი როგორ და რა გზით უნდა ამუშავდეს.

არა თუ ზუსტი სიზუსტე, ვერლენისეული „შემთვრალი სიზუსტეც" კი მთავარ აქცენტს სიტყვის სემანტიკაზე, მის აზროვნებრივ მნიშვნელობაზე აკეთებს. სიტყვის ჟღერადობა, თქმა არ უნდა, ლექსში მუდმივად გასათვალისწინებელია, მაგრამ შინაგანი მუსიკისათვის მთავარი მაინც ის შეგრძნებებია, რომლებსაც სიტყვა თავისი აზროვნებრივი მნიშვნელობით აღძრავს.

ორი სიტყვის გვერდიგვერდ ისე დასმა, რომ მან საჭირო ემოცია გააღვიძოს, არსებითად უკვე ხელოვნებაა. ყველა სიტყვას თავისი შეგრძნება ახლავს, მაგრამ სხვა სიტყვასთან მეზობლობა ძირითადი შეგრძნების კორექციას ახდენს, აძლიერებს, ასუსტებს, ნებისმიერი მხრისკენ წარმართავს. „სასტიკი ქარი" სულ სხვა ემოციური ოდენობაა, ვიდრე „ნელი ქარი" ანდა „სურნელის ქარი", თუმცა თვითონ ქარის ცნება ყველა შემთხვევაში ერთი და იგივეა. უსათუოდ არსებობს რომელიღაც სიტყვა, ჯერ რომ „ქარის" გვერდით არასოდეს დასმულა, მოულოდნელი შესატყვისი, რომელიც ოდესმე მშვენიერ პოეტურ სახედ შეიძლება იქცეს, მაგრამ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხდება, თუ ის ცნება, რომელიც სიტყვა „ქარში" მოიაზრება, ამ შესაძლებლობას წინასწარვე მოიცავს, მისთვის თავსმოხვეული არ არის.

ოდითგანვე იცოდნენ, რომ სიტყვებს თავ-თავიანთი უჩინარი, ემოციური ველი აქვთ, რაღაც მაგნიტური ველისა თუ „აურას" მსგავსი. სიტყვათშეხამებას სადაც კი ახსენებენ, ძირითადად ეს მოვლენა იგულისხმება. „აურათა" გადაკვეთა სათქმელს მოულოდნელ თუ მოსალოდნელ ათასგვარ ელფერს აძლევს, ცივსა და თბილს, ალერსიანსა და მსუსხავს, ირონიულსა და პათეტიკურს, და ასე დაუსრულებლივ. და, რაღა თქმა უნდა, ჰარმონიულსა და დისჰარმონიულს. გალაკტიონის უაღრესად თავისებური, ყველასგან გამოსარჩევი შინაგანი მუსიკა, როგორც ჩანს, ამ გადაკვეთაზე იბადება. მაგრამ როგორ უნდა შევძლოთ ამის დანახვა? რა ხელსაწყოთი ავწყათ თუ ავწონოთ?

* * *

შორეული ქალის ეშხი
მოვა... მაგრამ როდის?

ლექსს თავიდან „მარია-ანტუანეტა" ერქვა. შემდგომ გამოცემებში ეს სათაური გაქრა. იქნებ ცენზურის გამო, რაკი ადრესატი დედოფალი იყო, რომელიც საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ ეშაფოტზე აიყვანა? თუ პოეტმა საკუთარი ნებით მოშალა სათაური, მეტისმეტი დაკონკრეტება საჭიროდ აღარ მიიჩნია, რომ ამით მუსიკის აღქმას ხელი არ შეშლოდა? აკი იგი არც დედოფლის პორტრეტის დახატვას ცდილობს, არც მისი ტრაგიკული ხვედრის გადმოცემას.

ორივე სტრიქონი ლამაზია, რიტმულად უზადო. მაგრამ იმის ახსნა, თუ როგორ ერწყმიან სიტყვები ერთმანეთს და როგორ ქმნიან მუსიკალურ ველს, დაუღალავ და, შესაძლოა, ფუჭ ლაბორატორიულ მუშაობას მოითხოვს. ყოველი სიტყვა უნდა დაუსრულებლივ ვცვალოთ, რომ ბოლოს და ბოლოს მიახლოებით მაინც მივაგნოთ, რითი იწვევს სწორედ ეს სიტყვა, და არა რომელიმე, სილამაზის შეგრძნებას.

მეორე სტრიქონი შეფარვით ნატვრის მომენტს შეიცავს, რომელსაც მსუბუქი მელანქოლია ახლავს, არავითარი ვნება, არავითარი ხორციელი სურვილი, არავითარი სიმძიმე. მხოლოდ ქალური სილამაზის გამოხმობა, ლანდებთან თამაში. აქ რომ თავად ქალის მოსვლაზე და არა გაურკვეველი „ეშხის" მოსვლაზე იყოს ლაპარაკი, შემოიჭრებოდა თხრობის ელემენტი, რომელიც ჩვენს ყურადღებას ამბისკენ წაიღებდა. მუსიკალური ლექსი კი არათუ ამბავს, პოეზიისათვის ჩვეულებრივ გულის გადმოშლასაც ძლივს იტანს. მხოლოდ ციმციმი, ჟრჟოლა, მოცისფრო, მოვარდისფრო ბურუსი.

* * *

სიყვარული სასახლეში
მხოლოდ ერთხელ მოდის.

„სასახლეში!“ უცნაურია, უადგილოა, არანამდვილია, თან საოცრად კარგია. ეს სიტყვა, გარდა იმისა, რომ პოეტური ასოციაციებით არის დატვირთული, გარკვეულად ჩვენს პროვოცირებასაც ახდენს – აუცილებლად გაგვიელვებს სიტყვა „სიცოცხლეში“, რომელიც ტექსტში არ წერია, მაგრამ ლანდურად თანაარსებობს და თავის საქმეს აკეთებს. „სასახლეში“ რომ წავშალოთ და მის ნაცვლად გონებაში წამით გაელვებული ეს სიტყვა ჩავწეროთ, ამით ლექსიცა და მისი მუსიკაც მნიშვნელოვნად დაზიანდებოდა. მივიღებდით მხოლოდ უგემოვნო სენტენციას, პოეზიისაგან დაცლილს. სიტყვას „სიცოცხლეში“ მეორე სტროფის მესამე სტრიქონი შემოიტანს და იგი ორმაგი ემოციური ძალით შემოიჭრება, სწორედ იმიტომ, რომ პირველ სტროფში ასე ლანდურად გახმიანდა.

ჩვენ უკვე სასახლეში ვიმყოფებით, უზრუნველობის, ნათელი ზეიმების სასახლეში, სადაც თუ რასმე ელიან, დიდი სიყვარულის, ნამდვილი სიყვარულის მოსვლას, რომელიც სიცოცხლეში ერთადერთხელ შეიძლება მოვიდეს. „სიყვარული“ – „სასახლეში“. სანამ მომდევნო სტრიქონზე არ გადავსულვართ, ჯერ არ ვიცით, რა ღირებულებისაა ეს შესატყვისი, რა ემოციური ველი ჩნდება, სასურველი თუ სულაც ბანალობას მიახლოებული, მაგრამ შეყოყმანებასაც ვერ ვასწრებთ, რომ მომდევნო სტრიქონი მათ უკვე ძლიერი მუსიკალური ვიბრაციით მსჭვალავს.

ყველაფერ ამას კითხვისას არ ვიაზრებთ, მხოლოდ წამიერად, შეგრძნების დონეზე აღვიქვამთ, მაგრამ შეგრძნების იმგვარ დონეზე, რომელიც დამატებითი აზრის ძიებას აღარ საჭიროებს, განცდა, როგორც დასაწყისშივე ვამბობდი, თვითკმარია. მუსიკას მივყვებით. იმის მიხვედრასაც არ ვცდილობთ, რა ჯადოთი გაჩნდა.

თუ ლექსთან უწინაც ხშირად გვქონია საქმე, ჩვენს შთაბეჭდილებას ერთგვარი გაოცებაც ერევა: ასეთი მელოდიური საზომით დაწერილი ლექსები ხომ არაერთხელ წაგვიკითხავს, მაგრამ ვერავითარი მუსიკა ვერ გვიგრძნია. მაშ, რა მოხდა? ნუთუ სიტყვების ალქიმიაზე მაღალფარდოვანი ლაპარაკი მთლად ზღაპარიც არ არის? ამ სტროფში ისეთი განსაკუთრებული რა ითქვა?

გალაკტიონი საუკეთესო შემთხვევებში არათუ გრძნობს, თითქოს ხედავს კიდეც სიტყვების „აურას“. მაგრამ ჩვენ როგორღა მივხვდეთ, რა შეხამებები ქმნიან ამ შინაგან მუსიკას? სიძნელე მხოლოდ „აურათა“ დანახვასა და შეხამებაშიც არ არის, იგი სალექსო საზომის მუსიკალურ მდინარებასაც ორგანულად უნდა შეერწყას. ყოველივე ეს ჯოჯოხეთური შრომა იქნებოდა, თუ სულაც შეუძლებელი არა, პროცესი უმეტესწილად პირუკუ რომ არ მიმდინარეობდეს. გალაკტიონის შემთხვევაში დიდი ალბათობით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პირველი იმპულსის შემდეგ უკვე სალექსო საზომის საშუალებით, თან ერთგვარი სიამოვნებისა და აზარტის გრძნობითაც, ხდებოდა საჭირო სიტყვებისა და მათი შეხამებების „აკრეფა“.

* * *

დავუშვათ, რომ ყველაფერი ეს სწორია. დავუშვათ, რომ ჭეშმარიტებას მივადექით. მაგრამ განა ეს იძლევა საიდუმლოს გასაღებს? როგორი შეხამება აჩენს მუსიკას, მაინც ვერ ვწვდებით, რით, ისევ ისე არ ვიცით. თანაც მართლა აქ არის გალაკტიონისეული მუსიკის მთელი არსი? უარყოფითი პასუხი გარდაუვალია. სხვა თუ არაფერი, გინდაც იმიტომ, რომ ინტონაციის მომენტი, მუსიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ნერვი, განზე დავტოვეთ. გალაკტიონი კი სწორედ ინტონაციების უბადლო ოსტატია. მე მგონი, არავისთან შემხვედრია ამდენნაირი ინტონაცია, მათი ამდენი მოულოდნელი მონაცვლეობა, ამდენი აღმავალი თუ დაღმავალი ტონალობა...

დაღალული ყვავილი ხარ სუსტი,
ქარი კივის, ქარი კივის, კივის...

არადა, „აურას“ პრინციპი ალბათ აქაც მოქმედებს. ჩასვით რომელიც გნებავთ სიტყვა – „წივის“, „ღმუის“, „ხვივის“, და ასე შემდეგ... რომელიც გნებავთ. ყველა შემთხვევაში მუსიკა განახევრებულია, თუ დაკარგული არაა. ეს აზროხრივად თითქოს არც ისე ზუსტად შერჩეული სიტყვა, როგორც ჩანს, ერთადერთია.

* * *

„ყველაზე დიდხანს ის ლექსი ცოცხლობს, რომელიც თავის საიდუმლოს ყველაზე დიდხანს ინახავს“, – წერდა პოლ ვალერი. ამგვარი გამონათქვამები სხვაც არსებობს. და იწყება რაღაც საიდუმლო შიფრების, რაღაც მიმალული ღრმააზროვნების, ფილოსოფიური კონცეფციების ძებნა, ძებნა ყოველივე იმისა, რისი ნამდვილი ადგილიც ტრაქტატებშია. პოლ ვალერი კი მხოლოდ იმას გულისხმობდა, რომ კარგი ლექსი მანამ არის კარგი, სანამ თავისი სილამაზის საიდუმლოს ინახავს, სანამ მისი განმეორება შეუძლებელია.

გალაკტიონის შედევრალურ ლექსებში, თუ სიტყვები მაინცდამაინც შიფრებად გვინდა წარმოვიდგინოთ, ისინი მხოლოდ შეგრძნებათა შიფრებია. გალაკტიონის პოეზია დახურულ სისტემებს არ მიეკუთვნება. მე არ ვამბობ, რომ მისი აღქმა ადვილია, მაგრამ იგი არასოდეს ჰერმეტული არ არის, გახსნილია, ემოციურად ყოველთვის გასაგებია.

* * *

ხშირად ამბობდნენ, რომ მას ვერლენის გავლენა ჰქონდა, რაც არასწორი მგონია. გალაკტიონი ვერლენს რუსული თარგმანებით იცნობდა, სადაც სწორედ ის ნერვია დაკარგული, რაც მათ ერთმანეთთან ანათესავებს. ნათესაობა კი ნამდვილად არსებობს, მაგრამ ეს ლიტერატურულ გავლენას ნაკლებად მიეწერება. ისინი სულიერი წყობით ჰგავდნენ ერთმანეთს.

ორივე მათგანის მთავარი მახასიათებელი ინტუიტიური აზროვნების სიჭარბე და ლოგიკური აზროვნების იოლად შესამჩნევი დეფიციტი იყო. ორივენი – ნერვებაწეწილნი, მოუწესრიგებელნი, ალკოჰოლისკენ მიდრეკილნი, უკონტაქტონი, ახალგაზრდობის სიყვარულით გარემოსილნი, უჩინარ მუსიკალურ რხევებზე, შინაგან ხმებზე დადარაჯებულნი.

მსგავსება ამას იქით არ მიდის.

„მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“.

* * *

ვერლენის მეორე წიგნმა მთელი ლიტერატურული საფრანგეთი მოაჯადოვა. მერე შინაგანი მუსიკა ნელ-ნელა მისუსტდა. ისევ ისე ბევრს წერდა, ისევ ისე მელოდიურად და აბურდულად. მაგრამ მუსიკა აღარ იყო. პოეტი თანდათანობით თავისივე თავის უმწეო ეპიგონს დაემსგავსა.

გალაკტიონის ცხოვრების შუა წლებმაც საკმაოდ უნაყოფოდ ჩაიარა. მაგრამ, ვერლენისაგან განსხვავებით, უფრო გვიან, უკვე სიბერისკენ, მის დაჯიჯგნილ, გაუდაბურებულ სულში სრულიად ახალი მუსიკალური სიმი შეირხა, რომელიც არავის, მათ შორის, არც ძველ გალაკტიონს არ ჰგავდა.

ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად,
ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად,
რად მიჰყვებით ასე მკაცრად
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, I, 2002.

ეგზისტენციალური შიში

„ბუნება, რომლის ალერსიანი წვიმებიც ერთნაირად ნამავენ მართალთ და მტყუანთ, მონახავს ჩემთვის მღვიმეებს კლდეებში, სადაც დამალვას შევძლებ, და იდუმალ ველებს, სადაც შევძლებ გულამოსკვნილმა ვიტირო. ის ვარსკვლავებით მოჭედავს ღამეულ ცას, რათა შევძლო სიბნელეში დაუბრკოლებლად ხეტიალი, და ქარს წააშლევინებს ჩემს კვალს, რომ არავინ არ მნახოს და არ მანყენინოს“.

ოსკარ უაილდი.

თითოეული ჩვენთაგანი, ვისაც კი უგრძნია გალაკტიონის სულის შეშფოთება, ობლობა, შიში და სასოწარკვეთა, გაიფიქრებს: ღმერთო, რა სიტყვასიტყვით შეეძლო გაემეორებინა მას უაილდის ეს გულსაკლავი მონოლოგი.

გალაკტიონის სულიერი აფორიაქებით შეძრული ადამიანი უთუოდ ფიქრობს იმაზეც, საიდან მოდის ეს ფორიაქი, ეს უნდობლობა ცხოვრებისადმი, ეს გამუდმებული ძრწოლა – ყოველივე, რაიც შეიძლება ეგზისტენციალურ შიშად მოინათლოს, რაიც, ჩვეულებრივ, ცხოვრების ზედაპირზე მდებარე თვალშისაცემი მიზეზებით აიხსნება ხოლმე და რასაც, ვგონებ, გაცილებით უფრო ღრმა და შორეული წარმომავლობა აქვს.

ახლა კი წარმოსახვით ერთი საუკუნით უკან გადავინაცვლოთ, ტაბიძეების იმერულ ოდაში: 1892 წლის ადრიანი გაზაფხული იყო. ოჯახის მარჩენალი – სოფლის მასწავლებელი ვასილ ტაბიძე ბავშვის დაბადებამდე გარდაცვლილიყო ფილტვების ანთებით და თავის ჩვილ „გატუნიას“ დედამისი – მაკრინე ადეიშვილი ცრემლმორეული, შიშით იკრავდა გულში. იქვე მოკალათებულიყო ტაბიძეების პირმშო, რომელსაც ხან აბესალომს ეძახდნენ, ხან პროკლეს და ამ უმწეო ბავშვის შემხედვარე ოცდაათი წლის ქალს ერთი ნატვრაღა ჰქონდა – მალე დაღამებულიყო, რომ ძილში წასულს აღარ ეფიქრა, როგორ უნდა ერჩინა, ხიფათისა და სახადისათვის განერიდებინა, ფეხზე დაეყენებინა ეს ორი ობოლი ბიჭი.

გალაკტიონის მთელი არსებობა დაზაფრულია დედის მუცლიდან გამოყოლილი გამყინავი შიშით ცხოვრებისა. და კიდევ – უპასუხო, მაგრამ მტკივანი კითხვით: სასურველ თუ არასასურველ სტუმრად მოევლინა იგი ამ ქვეყანას?

ბევრი რამ გალაკტიონის ცხოვრების დრამაში – მისი მარტოსულობა, მისი ავადმყოფური უნდობლობა გარეშემოთადმი, მისი გამუდმებული მცდელობა ხელისუფალთა ერთგული გულშემატკივრის ნიღბის მორგებისა, მისი მემთვრალეობა და მთვარეული ხეტიალი, და ბოლოს, – რა უცნაურადაც არ უნდა მოგეჩვენოთ, – მისი ტრაგიკული ნახტომი საავადმყოფოს ფანჯრიდან, სწორედ ბავშვობისდროინდელი შიშით აიხსნება; იმ შიშით, სისხლს რომ უყინავს ბედისწერისაგან დევნილ ადამიანს და თავის დემონთან დამალობანას თამაშით დაღლილს, თვითონვე რომ აღასრულებინებს ფატალურ განაჩენს.

ამ „მთვრალეულ ხეტიალსა“ და „ფატალურ განაჩენს“ შორის ფარული კავშირი გალაკტიონმა თვითონვე წარმოაჩინა, ოღონდ, წარმოიდგინეთ, სხვისი, ასევე ტრაგიკული ბიოგრაფიის თვალმიდევნებისას. აი, რას წერს გალაკტიონი თავის პატარა ლიტერატურულ ჩანახატში მამია გურიელის „მემთვრალეობაზე“: „ის სვამდა ღვინოს, თუმცა ლოთი არ იყო. სვამდა მისთვის, რომ თავდავიწყებას მისცემოდა, რომ გალუცინაციებში შეჭრილიყო: შეიძლება იმიტომაც, რომ ამით მოესპო სიცოცხლე და ფორმალური თვითმკვლელობით გამოწვეულ სკანდალებს აცილებოდა, ვინ იცის?!“

მართლაც, ვინ იცის?! და ვინ იცის, მხოლოდ მამია გურიელი იგულისხმებოდა გალაკტიონის ესკიზში თუ მისივე ცხოვრების ქარგა უნებლიედ კარნახობდა პოეტს ამ ნაღვლიან სიტყვებს.

გალაკტიონის „ძვირფასი საფლავები" (მამია გურიელის ესკიზითურთ) 1919 წლითაა დათარიღებული. ერთი შეხედვით, კაცმა შეიძლება გაიფიქროს: ეს ხომ კლასიკური დეკადანსის პერიოდია. ეს „სუიციდალური აქცენტი", ეს სიკვდილთან თამაში, („არლეკინის კომპლექსი", როგორც ფსიქოლოგები იტყოდნენ), ეს სიკვდილთან დაწყვილებული სილამაზის კულტი – მოკლედ ყოველივე, რაც სიმბოლიზმის რეკვიზიტიდან მოდის და რაც „დეკადენტური თაობის" უცილობელი ნიშან-თვისებაა. რომ ესაა ერთგვარი დამღა იმ „დაწყევლილი პოეტებისა", რომელთა სამაგიდო წიგნებიც ნიცშესა და შოპენჰაუერის ტომებია, და კიდევ – შპენგლერის „ევროპის დაისი".

რაღა თქმა უნდა, ყოველივე ეს არის გალაკტიონის პოეზიაში. ის თავისი დროის შვილი იყო და ისეთივე გატაცებით კითხულობდა „ევროპის დაისს", როგორც მისი სხვა თანატოლები. მაგრამ ამ თანატოლთაგან განსხვავებით, ერთხელ უკვე გადარჩენილი იყო სიკვდილს და ერთთავად იმის შიში ღრღნიდა – სასულიერო სემინარიაში მისი თვითმკვლელობის წარუმატებელი ცდის შესახებ დედამისს არ გაეგო.

ყოველი თავმოყვარე მოწაფე, სტუდენტი კურსზე ჩატოვებას, რაღა თქმა უნდა, შეურაცხმყოფელ სილის გაწნად აღიქვამს. ცხოვრებისაგან ამ სილის გაწნას – სემინარიის კლასში ჩატოვებას, გალაკტიონი იმწამსვე კარბოლმჟავას დალევით პასუხობს. თითქოს უნდა დაასწროს იმავე სემინარიაში იმავე კარბოლმჟავით (იმჟამინდელი თვითმკვლელობის აუცილებელი ატრიბუტი – ესეც ნიშანდობლივია!) მოწამლულ თავის კერპს – „დემონს" (სიმბოლურია, ეს მისი ფსევდონიმი იყო) – ქუჩუ ქავთარაძეს.

ეს ჟესტი გალაკტიონისათვის მთლად სპონტანური არ იყო. მისი წერილების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ერთგვარი „ფსიქოლოგიური შემზადების" პერიოდიც გაიარა: „...მე ვერ გამიგია, რას ნიშნავს ნახევარი საათი კითხვა, როცა სხვებს მხოლოდ თხუთმეტ ან ოც მინუტს კითხავდნენ", – აღუწერს გალაკტიონი დედამისს გამოცდის მსვლელობას და განაგრძობს, – „ჩემთვის ჯერ არაფერი გამოუცხადებიათ და არც სხვებისთვის. პირველ ენკენისთვემდე ვერაფერს გაიგებო. ამგვარად არის ჩემი საქმე. თუ არ გადამიყვანეს, თავს მოვიკლავ და ის იქნება; მობეზრებული მაქვს მაინც ცხოვრება...".

რა ხდება იმ ყმაწვილის გულში, რომელიც ჯერ კიდევ თვრამეტი წლისაც არ გამხდარა და რომელსაც „მობეზრებული აქვს ცხოვრება", რამდენიმე სიტყვით აღწერს გალაკტიონი-სავე ძმისშვილი ნოდარ ტაბიძე: „დედისადმი გაგზავნილი ეს ბარათი, რომელიც 1909 წლის 24 აგვისტოთი თარიღდება, დაწერილია აღელვების ჟამს, დიდი განცდისას. ეს ჩანს სიტყვათა შერჩევასა და ხელწერაშიც.

წერილი კარგად ავლენს გალაკტიონის მარტოობას, სულიერ დეპრესიას. ობლობის განცდა მომაკვდინებელია.

გალაკტიონის სიტყვები ლამაზ სანტიმენტალურ ფრაზებად არ უნდა მივიღოთ.

როგორც ჩანს, ახლოვდება ტრაგიკული აქტი; ჩახმახი შემართულია" (ნ. ტაბიძე, „გალაკტიონი", თბ. 1999 წ.).

გალაკტიონის ცხოვრების თვალმიდევნებისას ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, რომ ეს ჩახმახი მუდამჟამს შემართული იყო... ვიდრე 1959 წლის 17 მარტამდე. ამის მეტყველი დასტური გალაკტიონისავე დღიურის ფურცლებია: „12 იანვარს ვიყიდე ბილეთი ბათუმამდე რკინის გზისა და ბათუმიდან სოხუმამდე გემის, ჩავედი ბათუმში, მაგრამ სოხუმში აღარ წავედი, გადავრჩი! დღეს ისევ ტფილისში ვარ; განა შეიძლება კალმით აღწერა ყოველივე იმის, რაც უკანასკნელი თოთხმეტი დღის განმავლობაში განვიცადე? სოხუმში მივდიოდი, რომ ღამით გემიდან გადავარდნილიყავი ზღვაში. არავისი და არაფრის იმედი არა მქონდა" (14 იანვარი, 1933 წელი).

ახლა ჩვენს შეწყვეტილ თხრობას დავუბრუნდეთ: გალაკტიონის ბავშვობის დღეებს, რიონის ნაპირს, საიდანაც შორეული დათოვლილი მწვერვალები მოჩანს, ტაბიძეების პატარა ოდას, რომელშიც მამა-მარჩენალის დაკარგვის პირველმა ელდამ გაიარა და გარეშემოთათვის უხილავი გახდა. ბიჭები წერა-კითხვას სწავლობენ ნაცრით დაფარულ ფიცარზე, საღამოობით კი გატრუნულები უსმენენ დედის ნაღვლიან ხმას.

გალაკტიონის ერთ-ერთი თანაკლასელი იგონებდა, რომ სიყმაწვილეში „მას უყვარდა განმარტოებით დგომა. დაახლოებული ამხანაგები, მით უმეტეს, მეგობრები ბევრი არ ჰყავდა. მეტად გულჩახვეული იყო, არ უყვარდა თავის გულისნადების გამოაშკარავება. დადიოდა ჩაფიქრებული, თითქოს რაღაც დიდად აწუხებდა. წუხილით კი, მართლაც, აწუხებდა – თავისი ობლობა“.

გალაკტიონის ეს მარტოსულობა სულ უფრო და უფრო მძაფრდებოდა. აი, რას სწერდა იგი 1912 წელს თავის ახლადშეძენილ მეგობარსა და მესაიდუმლეს – იოსებ გრიშაშვილს: „იცი, საყვარელო სოსო, ამ ბოლო დროს რაღაც უჩინარი სენი მეპარება. საშინელი სენი მარტოობისა, ესეც ხომ თავისებური ავადმყოფობაა, და, ვით სიკვდილით დასჯილი სახრჩობელას წინ, თვალით ვეძებ მონათესავე სულს... საშინელებაა!“

„აშკარად ვგრძნობ ჩემი სულის ობლობას, ჩემს უთვისტომობას, ჩემს მარტოობას...“ – რა საოცრად ჰგავს ეს მწარე აღსარება ბარათაშვილის მაიკო ორბელიანისადმი მიწერილ წერილს. მაგრამ ბარათაშვილისაგან განსხვავებით, გალაკტიონი ყველაფერს აკეთებდა იმისათვის, რომ ის ერთი მესაიდუმლე თუ ჰყავდა სადმე, ისიც დაეკარგა და მოემდურებინა.

გალაკტიონის იმდროინდელი პორტრეტი გრიგოლ რობაქიძეს ჩაუნიშნავს: „გალაკტიონი იყო თავისებური ყოველმხრივ: – ემჩნეოდა უხერხულობა, თვითონაც ამჩნევდა ამას... მორცხვობა კიდევ უფრო ამძაფრებდა მისს უხერხულობას. შემოგეფრქვეოდა ხალისით, გადამეტებული ხალისით – „მეტი“ აქ გამოწვეული იყო ალბათ ნდომით უხერხულობის დაფარვისა“.

ახლა თვითონ გალაკტიონს მოვუსმინოთ: „არსად არ ვგრძნობ ისე ობლად და მარტო თავს, როგორც სხვასთან, თუნდ საზოგადოებაში“, – სწერდა იგი თავის სიყრმის მეგობარს მიხეილ ბოჭორიშვილს.

გალაკტიონი იწერდა ყველაფერს და წერდა ყველაფერზე – პაპიროსის კოლოფებზე, აფიშების არშიებზე, დეპეშების ბლანკებზე და კონვერტებზე, კინოთეატრის ბილეთებზე. ამასთანავე, მას, ეტყობა, ავადმყოფურად უჭირდა საერთოდ რაიმე ქაღალდის გადაგდება. ამას უკვე ვეღარ ახსნით მისი არქივის მომავალ მკვლევრებზე ფიქრით, პირიქით, საქმე გაურთულა მათ. მეზობელს რომ დაეტოვებინა კარებში ბარათი: „სადილზე გეპატიჟებით“, იმ ქაღალდის ნაგლეჯსაც კი ვერ ელეოდა.

რა შიშმა, რა ზეწოლამ უნდა აიძულოს ამგვარი ტიპის ადამიანი, რომ უკვე ოცდაათი წლისამ მთელი თავისი ახალგაზრდობისდროინდელი არქივი დაწვას? ყოველივე, ალბათ, უფრო გასაგები იქნება, თუ დავძენთ, რომ ეს 1921 წლის თებერვალში ხდება:

„დავკარგე, გავანადგურე ყველაფერი, რაც მიწერია ბავშობიდანვე, სუყველაფერი. არასოდეს არ მიგრძვნია რაიმე მსგავსი... თითქო მომკვდარიყოს ჩემი სიყმაწვილე...“

გალაკტიონზე, გულახდილიო – არ ითქმოდა. თვითონვე აღმოხდა სიმწრით ერთ თავის ჩანაწერში: „მე, თურმე, მთელ დედამიწის ზურგზე არ შემძლებია არავისთან გულწრფელი საუბარი... ეს ჩემი გულის ღრმა ტრაგედიას შეადგენს“. ჭეშმარიტად გულახდილი იგი, ეტყობა, მხოლოდ ქაღალდთან და კალამთან მარტოდმარტო დარჩენილი იყო. იმ ქაღალდთან, ახლა ფერფლად რომ იქცა და თებერვლის სუსხიანმა ქარმა გალაკტიონის იმედებთან ერთად რომ მიმოფანტა.

„პოეტების მეფეს“ საბჭოთა საქართველოში წარსულიც რევოლუციური უნდა ჰქონოდა და, ვინ იცის, ეგებ სწორედ დამწვარი არქივი უშლიდა ხელს გალაკტიონს ამ წარსულის ხელ-

ახალ ძერწვაში. სულის სიღრმეში კი ბუდობდა გამყინავი, ბავშვობიდან გამოყოლილი არსებობის შიში, სრულ გულახდილობას ახლა უკვე ლექსებში და დღიურებშიც რომ უკრძალავდა...

თუკი „მაგნებისთვის" (როგორც იგი იტყოდა) დაწერილ ლექსებს გალაკტიონი განიხილავდა არა მარტო როგორც საარსებო წყაროს, არამედ როგორც ლოიალობის დამადასტურებელ, თავისებურ „ხელშეუხებლობის სიგელს", მისმა ხერხმა მხოლოდ სანახევროდ გაჭრა: ოლია ოკუჯავა ჯერ 1929 წელს გადაასახლეს შუა აზიაში ორი წლით, მეორეჯერ და უკვე საბოლოოდ კი 1937-ში. ამავე წელს ოლიას ექვსი ძმიდან ხუთი დახვრიტეს (მათ შორის შალვა – მამა ბულატ ოკუჯავასი).

ზარდაცემული გალაკტიონი ცოლს ემშვიდობებოდა ლექსით „უკანასკნელი მატარებელი":

ცხოვრების ეტლის სადარებელი
საცაა გავა მატარებელი.
მიემგზავრება იმედი ჩემი
ბედის ვარსკვლავის სადარებელი.
ვიცი, ამ წასვლას რაც ეწოდება, –
რა საჭიროა ახლა გოდება.
მატარებლისგან როს მიმიღია
ან თანაგრძნობა, ან შეცოდება?

ცხოვრების მორიგი დარტყმისაგან თავის დასაცავად გალაკტიონი კვლავ სიფრიფანა ფურცლებს იფარებს – პათეტიკურ ლექსებს და პუბლიცისტურ პოემებს... ერთადერთი წერილით პასუხობს იგი ოთხი წლის განმავლობაში ბანაკიდან გამოგზავნილ ოლიას სასოწარკვეთილ წერილებს. თუმცა ფულს რეგულარულად უგზავნის. უნუგეშო სურათია...

ოლიას გადასახლებაში „გაქრობის" შემდეგ, სიკვდილი – „აღა-მაჰმად-ხანის ბოროტი თვალივით" – სულ უფრო და უფრო დაჟინებით იცქირება გალაკტიონის იმდროინდელი ჩანაწერებიდან და ჩანახატებიდან. აქ ისევ გალაკტიონის ლექსი გაგახსენდებათ:

როგორც თვითმკვლელი დღიურს,
შლიდა ლაჟვარდი ყანებს,
ვარდებს ეძინათ ტყიურს,
ტყესაც ეძინა მწვანეს...

ცხოვრების მიმწუხრს გალაკტიონი მიუახლოვდა ფიზიკურად და სულიერად მოტეხილი, გადასახლებიდან არდაბრუნებული ცოლითა და არდაბადებული შვილით, დარდის ღვინოში ჩამკვლელი, დევნის მანიით შეპყრობილი. თუ ამ თვალით შევხედავთ მის ცხოვრებას, გალაკტიონის თვითმკვლელობა 1959 წლის 17 მარტს მხოლოდღა წერტილის დასმაა ერთი ხანგრძლივი ტრაგიკული კოშმარისათვის.

ეგზისტენციალური შიში დასრულდა. შემთხვევით როდი წერს თავის ესეში „აბსურდი და თვითმკვლელობა" ალბერ კამიუ, რომ „არსებობს ერთი, მართლაც სერიოზული ფილოსოფიური პრობლემა – პრობლემა თვითმკვლელობისა. გადაწყვიტო, ღირს თუ არ ღირს ცხოვრება იმად, რომ იცხოვრო, – ნიშნავს უპასუხო ფილოსოფიის ფუნდამენტურ საკითხს".

შიშით და იჭვით შეპყრობილი ნატურა გალაკტიონისა მთელი ცხოვრება ილტვოდა იქითკენ, რომ „ყოფნა-არყოფნის" სასწორი „არყოფნისაკენ" გადაეძალა, მაგრამ განგებამ აქეთ, მეორე მხარეს მისი უბადლო ნიჭი მოათავსა, რომელმაც გადაწონა ყველა ადამიანური სისუსტე და გალაკტიონის სათუთ, მტკივან სულს მარადიული სიცოცხლე მიანიჭა.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", I, 2002.

„არტისტული ყვავილების“ ერთი ინვარიანტული მოტივი

ჩვენი ანალიზი გვსურს დავიწყოთ ტექსტით, რომელიც არ მიეკუთვნება გალაკტიონის ე. წ. ქრესტომათიულ კანონს, მაგრამ, სამაგიეროდ, გამოირჩევა კლიშეების და მოტივების სიმჭიდროვით, რის გამოც საშუალებას გვაძლევს მოვიცვათ ერთბაშად რამდენიმე ტექსტი და კანონსაც სხვა კუთხით შევხედოთ:

სროლის ხმა მთაში*

გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაკოდა შველი...
საღამო იწვა ხავერდის ყდაში,
ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი....
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ბავშვი ვიყავ.

არ არის რამე უფრო მტანჯველი,
როდესაც კუბოს მიყვები ქარში;
„დარჩი“, – ქვითინებს ჰაერში მარში,
მაგრამ ვერავის ქვეყნად ვერ შველი;
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ბავშვი ვიყავ.

კუბო, უმიზნოდ მცურავი ქარში
და უმიზეზოდ მოკლული შველი!
დაედევნება ბავშვებს სიზმარში
ეს მოგონების ლანდი, სანთელი.
რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ
მზე, ნაკადული, მთები და ველი?[1]

პირველ სტროფში შეიძლება გამოიყოს ნარატივი (პირობითად – „შვლის მოკვლა“), რომელსაც მიეწერება დროითი ოპერატორი „ეს მოხდა ბავშვობაში“. ასევეა აწყობილი მეორე სტროფიც. მეორე ნარატივს შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ „სამგლოვიარო პროცესია ქარში“. მესამე სტროფში ეს ორივე ნარატივი იკვრება და ერთიანდება, როგორც „მოგონების ლანდი, სანთელი“, რომელსაც განმეორებადობა მიეწერება („დაედევნება ბავშვებს სიზმარში“).

სხმ გამოირჩევა კლიშეების სიმჭიდროვით: შედარება-მეტაფორა – „საღამო იწვა ხავერდის ყდაში, / ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი“ – გართულებული სახით მეორდება იმავე, 1919 წლის კრებულში – „წაკითხულ წიგნთა საღამოის მსუბუქი ბინდი“ („სიკვდილი მთვარისგან“), ხოლო თითქმის პირდაპირ 1927 წლის კრებულში – „საღამოს წიგნი მთებმა დახურეს“... („სასახლე ძველი“). მაგრამ განმეორებადი ხატები, ცხადია, მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. „კუბო ან სამგლოვიარო პროცესია ქარში“ „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოტივია: „მიჰქონდათ შავი კუბო/ და შლიდა ბაირაღებს თმაგაწეწილი ქარი“ („ათოვდა ზამთრის ბაღებს“) (აზბ); „... ნიავიც სავსეა ხოლერით! წინ მიაქვთ კუბო...“ („შიში“); „...და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა/ რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი... საცაა

* შემდგომში სხმ.

მოვა სიკვდილის წამი!/ ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი/ და მივდიოდით..." („ედგარი მესამედ"); „...ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი.../ და წავალ ქარში..." („შერიგება")[2], „ლოდებთან ვიღაც მწარედ გოდებდა და ბეჭდების თვლებს ქარში კარგავდა.../ იყო ობლობა და შეცოდება/ დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა...", რასაც მოსდევს „ქარში სიარულის" მოტივი: „ტაძრიდან გასულს ნაბიჯი ჩქარი სად მატარებდა.../ქუჩაში მძაფრი დაჰქროდა ქარი..." („მერი").

მაშასადამე, ჩვენს წინაშეა ქართან დაკავშირებული მოტივების მთელი კომპლექსი: „სამგლოვიარო პროცესია", „ქარში კუბო" (სხმ, აზბ, „შიში"), „გლოვა ქარში" („მერი") „ქარში სიარული", რომელიც უკავშირდება სიკვდილს, დაკარგვას, ობლობას („შიში", „მერი")[3]

ასე რომ, სხმ-ს მეორე ნარატივი – „სამგლოვიარო პროცესია ქარში", გარკვეული განმეორებადობითაც ხასიათდება და დაკავშირებულია ისეთ მოტივებთან, როგორიცაა „გლოვა ქარში", „ქარში სიარული", რომლებიც საბოლოო ანგარიშით რედუცირდება თემაზე – ქარი/ სიკვდილი.

რა შეიძლება ითქვას პირველ ნარატივზე – შვლის დაჭრა და სიკვდილი (თავი დავანებოთ ცალსახა ასოციაციებს „შვლის ნუკრის ნაამბობთან")? უნდა ითქვას, რომ პირდაპირი სახით ეს ნარატივი მეორდება 1927 წლის კრებულში: „...ვაჟები ირმებს სდევდნენ ჯირითით,/ უცებ მახლობლად დაჭრილი ნუკრის მოგვესმა კვნესა და ჩვენ ეტიროდით" („პირველ თაველებს").

ამ კონტრასტის გათვალისწინებით, შესაძლებელია, რომ შვლის დაჭრის (მოკვლის) ნარატივი ფრაგმენტული და „გაფანტული" სახით აღმოვაჩინოთ 1919 წლის კრებულშიც: „მთებს, ირმებს, შველებს, ხევს და ნაპრალებს/ აწუხებთ ღრუბლის მძიმე ჭრილობა" („ავდრის მოლოდინში"). ეს ტექსტი ყურადღებას იქცევს იმითაც, რომ მისი „პროტაგონისტი" არის ქარი მთელი თავისი ნეგატიური დატვირთვით: ქარი, რომელიც დაღუნავს მწიფე მტევნებს, „ნაიღებს ქსოვილს" („ცისფერ სულს"), ქარის ქვითინში კვდება ფიქრები, ქარს მიჰყვება გაზაფხულის მღელვარე სუნი.[4]

უკანასკნელი ხატი შეიძლება მიმეტურადაც წავიკითხოთ: ჩამავალი მზე სისხლისფრად ღებავს ღრუბელს და ღრუბლის „მეშვეობით" მთელს ღანდშაფტს, რის გამოც „ღრუბლის (სისხლისფერი) ჭრილობა" აწუხებთ (ეცემა) მთებს, ხევს და ნაპრალებს – ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, – ირმებს და შვლებს. [5]

„ავდრის მოლოდინში" ქარისა და შვლის პარალელური ნაკადი გართულებულია „ჩამავალი მზის" (ფინალობის) და, საზოგადოდ, „დაჭრილი" ღანდშაფტის (ბუნების) მოტივებით. მაშასადამე, „დაკოდვის", „დაჭრის" მოტივი მეტონიმურად წანაცვლებულია შვლიდან ღრუბელზე.

გალაკტიონთან შესაძლებელია არა მხოლოდ „ღანდშაფტური წანაცვლება". დაჭრილი ღრუბელი, დაკოდილი შველი, „დალეწილი მტევანი" ან გრიგალისაგან გატაცებული ვაზის ლერწი („არდაბრუნება"), დასაღუპად განწირული ატმის რტო („ატმის რტოო", 1927 წ. კრებული), რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, გა-სახ-იერებულია („გასულიერებულია") – ესაა ერთი მხარე. მეორე მხრივ, მოტივმა შეიძლება წაინაცვლოს ადამიანისკენ, რომელიც ასეთ შემთხვევაში „ცხოველური" ან/და „მცენარეული" – „ბუნებრივი" კონოტაციებით იტვირთება; საყურადღებოა შემთხვევები, როცა „დაჭრა", „დაზიანება" – ფართო გაგებით – გადადის ბავშვზე: „ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი/ ნუკრის თვალებით, თმით – მიმოზებით/ და მწუხარების მალე ნიავში / მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები" („ი.ა"); თუკი სხმ-ში „დაკოდილი, მოკლული შველის" მოგონება ბავშვებს სიზმრებში დაედევნება, „ი.ა."-ში „დაზიანება" გადაინაცვლებს ბავშვზე, რომელიც აღიწერება შვლის (ნუკრის) და მიმოზის ტროპებით (ე.ი. „მცენარეულ-ცხოველური" დისკურსის მეშვეობით). მნიშვნელოვანია „სამგლოვიარო ქარის" აქტუალიზებაც („მწუხარების მალე ნიავში...") – ოღონდ, განსხვავებით სხმ-ს „დრამატიზმისაგან", უფრო „ლირიული" სახით („ქვითინის" ნაცვლად „მწუხარება", ქარის ნაცვლად – „მალე ნიავში"). მა-

შასადამე, „შვლის ნარატივი" შესაძლებელია მეტონიმურად წანაცვლდეს და გახდეს „ნუკრის თვალებიანი ბავშვის ნარატივი".[6]

როგორც ვხედავთ, სხმ-ში ბავშვობის ორი პარალელური მოგონება ინვარიანტული აღმოჩნდა. ამა თუ იმ სახით ისინი გვხვდება როგორც 1919 წლის, ისე 1927 წლის კრებულებში. ეს ინვარიანტული მოტივები უფრო სრული სახით ასე შეიძლება აღიწეროს: I – „დაჭრილი; ან/ და „მოკლული", „ზიანმიყენებული" ბუნება – ცოცხალი არსება-ბავშვი, როგორც ლირიკული მე-ს თანალმობის ობიექტი; II – ქარი-სიკვდილი, „გლოვა ქარში", რომლის უფრო კონკრეტული სახეა „სამგლოვიარო პროცესია". იგი უკავშირდება, ერთი მხრივ, „ქარში სიარულსა" და ქარს, როგორც დამანგრეველ მტრულ ძალას, ხოლო, მეორე მხრივ, სამგლოვიარო მუსიკისა და მარშის მოტივს (სამგლოვიარო მუსიკა ქარში).

სწორედ ამ მოტივების გადაკვეთა გვხვდება „შერიგების" პირველ სტროფში.[7] რაც შეეხება 1927 წლის კრებულს, აქ ბევრად უფრო პირდაპირი მაგალითი გვაქვს: „...ფეერიულ ალში მცურავი / ედარებოდა შეშლილ ბეთჰოვენს... და მიდიოდა უბედურ ქარში/ რა იყო ქარი ერთადერთისთვის/ სამგლოვიარო მან შექმნა მარში,/ რომ წყევლა-კრულვა ეთქვა ღმერთისთვის" („ედარებოდა შეშლილს").[8]

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სხმ საშუალებას გვაძლევს, ქრესტომათიული კანონის პერიფერიიდან გადავინაცვლოთ ცენტრისაკენ და მოვიცვათ 1919 წლის კრებულის შედარებით ფართო ტექსტურა, დავაფიქსიროთ გალაკტიონის პოეზიის განმეორებადი ხატები და აღვწეროთ ამ ხატების საფუძველში მდებარე ინვარიანტული მოტივები.

როგორც ვხედავთ, ორი ნარატივი („კუბო ქარში" და „დაჭრილი შველი") უკავშირდება ორ ინვარიანტულ მოტივს. სხმ-ს მესამე სტროფში ეს ორი პარალელური, ბავშვობასთან დაკავშირებული ნარატივი ერთიანდება: ქარში უმიზნოდ მცურავი კუბო და უმიზეზოდ მოკლული შველი – ესაა „მოგონების ლანდი, სანთელი" („მოგონების ლანდი" შეადარე: „გახსენებების მომძახოდა მტანჯველი ლანდი" – „გემი „დალანდი").

ლანდსა და სანთელს გავყავართ კიდევ ერთ ტექსტზე: „...დაღლილ სანთლებით მოდის/ მწუხარე ლანდი... მაღალი ლანდი... არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად, რომ არ აანთოს ისევ სანთელი... არ მოგვაკლებს მადლს და შუქს უსიტყვოს/ მისი, პოეტის, მაღლით ანთება/ კურთხეულ იყოს... ეს მოლანდება" – „აკაკის ლანდი" (ალ).

ყურადღებას იქცევს ორი რამ: ჯერ ერთი, სანთლის ანთება მივიწყებული ხატის მახლობლად (რა თქმა უნდა, მთელი ეს კომპლექსი გვაგზავნის აკაკისთან, რომლის ტექსტშიც – „ხატის წინ" (ხწ) სანთელი, რომელიც ანთია ხატის წინ, იდენტიფიცირებულია თვითონ პოეტთან) იმის გარანტიაა, რომ „არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად". სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეტი აღწერილია როგორც მამა, ხოლო „ჩვენ", იმპლიციტურად, როგორც ბავშვი (ბავშვები). მეორეც, პოეტი „იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, იქნება ჩვენთან მარად და მარად/ ჩვენი სიზმრების სიდიადეში" – ე.ი. ისევე, როგორც ბავშვებს სიზმარში დაედევნება „მოგონების ლანდი, სანთელი", ასევე მამა-პოეტის ლანდი, რომელიც აანთებს სანთელს მივიწყებული ხატის მახლობლად (და თვითონ „მაღლით ენთება", როგორც სანთელი), იქნება ჩვენს სიზმრებში და ეს იქნება „ჩვენი"-ს არდაობლების გარანტია.

რამდენად მართებულია პოეტში (აკაკიში) მამის ამოკითხვა?

მივმართოთ ტექსტს, სადაც შემოდის ლირიკული გმირის მამის ხატი (რაც, უნდა შევნიშნოთ, რომ საკმაოდ იშვიათია გალაკტიონის პოეზიაში): „გაშალა ველი ნელმა ნიავმა,/ და მელანდება მე მის წიალში/ მოხუცი მამა, მოხუცი მამა..." („მამული").[9] მნიშვნელოვანია „მელანდება", რომელიც მამას ათანაბრებს აკაკის ლანდთან, რომელიც არ „გვაობლებს", მაგრამ კიდევ საგულისხმოა ამ ფონზე აკაკის ატრიბუტი „მთაწმინდის მთვარეში" (მმ): „აქ ჩემს ახლოს მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით..." თუკი ამ სამი ლექსიდან მოხმობილ მასალას შევადარებთ, ამგვარ სურათს მივიღებთ: დაღლილი, მაღალი პოეტის ლანდი („ლანდი მწუხარებისა"), მარად ჩვენთანაა, ჩვენს სიზმრებშია და „არ მოგვაკლებს შუქს... მისი... მაღ-

ლით ანთება“ (რაც იმპლიციტურად გულისხმობს, როგორც აღვნიშნეთ, იმას, რომ აკაკის ლანდი არის სანთელი) და არ დაგვაობლებს („აკაკის ლანდი“). მოხუცის (აკაკის) ლანდი („მთაწმინდის მთვარე“) და მოხუცი მამა, რომელიც ელანდება ლირიკულ გმირს („მამული“).

აქედან გამომდინარეობს, რომ აკაკის ლანდი, ამავე დროს, არის გარკვეული აზრით, სანთელი – ხსოვნის მატარებელი არტეფაქტი. ასე რომ, ეს ხატი („მოგონების ლანდი, სანთელი“) „ტავტოლოგიურია“: ლანდი-სანთელი.

„აკაკის ლანდში“ აქტუალიზებულია ლანდი და სანთელი, „მთაწმინდის მთვარესა“ და „მამულში“ – ლანდი. როგორც ვხედავთ, ორ შემთხვევაში „მოხუცი“ და „ლანდი“ მიეწერება აკაკის, ხოლო ერთ შემთხვევაში – ლირიკული გმირის მამას, რაც მიუთითებს, რომ სავსებით შესაძლებელია, მგოსნის, პოეტის (ამ შემთხვევაში, აკაკის) „კონოტაციურ ველში“ მოვიაზროთ მამა, როგორც პოეტის ატრიბუტი – მამა-პოეტი.

არც „აკაკის ლანდში“, არც „მთაწმინდის მთვარესა“ და „მამულში“ არ გვხვდება „მოგონება“, როგორც ლექსიკური ერთეული. თუმცა, ალ-ში ლაპარაკია სანთლის ანთებაზე და-ვიწყებული ხატის მახლობლად, რაც იმპლიციტურად გულისხმობს სანთლისა და ხსოვნის (მეხსიერების, მოხსენიების) კავშირს, რადგანაც სანთლის კონოტაციური ველი ყველაფერ-თან ერთად მოიცავს სანთლის, როგორც გარდაცვლილის სულის მოხსენიების მნიშვნელო-ბასაც. ეს მნიშვნელობა აქტუალიზებულია სხვა ადგილას: „და დროშასავით მე მიმაქვს მაღ-ლა/ სანთელი... შენი სული, სანთელი“ („სანთელი“).

მოცემული ტექსტი სტილისტურად გვაგზავნის სხმ-სთან („მოგონების ლანდი, სანთე-ლი“), ხოლო ხატწერით, როგორც ალ-თან, ისე ხწ-თან, ოღონდ აკეთებს მნიშვნელოვან ინვერ-სიას – „სანთელი ჩემი ხორცია,/ სიცოცხლე – მოკლე პატრუქი./ ნათელი – ჭკუა-გონება/ იმათ-გან გამონაშუქი“ (აკაკი, ხწ). მაშინ, როცა „სანთელში“ სანთელი იდენტიფიცირებულია სულ-თან (ალ-ში და სხმ-ში ლანდთან). მაშასადამე, სანთელი მოცემულ ტექსტებში (ალ, „სანთე-ლი“) იმპლიციტურად ეყრდნობა სანთლის პრაგმატულ ფუნქციას და, აქედან გამომდინარე, სემანტიკას, რაც აუცილებლობით გულისხმობს სანთლის ერთ-ერთ მნიშვნელობას: ხსოვნას, მახსოვრობას, სულის მოხსენიებას. აქედან მეტონიმიური წანაცვლებაა სანთელში: სანთელი, როგორც სული, ხოლო სხმ-სა და ალ-ში – სანთელი, როგორც ლანდი და პირიქით (ლანდი როგორც სანთელი).

გახსენება (მოგონება, ხსოვნა), რომელიც ექსპლიცირებულია სხმ-ში (ფაქტიურად, მთელი ეს ლექსი მოგონების „სტრუქტურის“ აღწერაა). იმპლიციტურად იგულისხმება ალსა და „სანთელში“ (ამ ტექსტებს შორის სხვა გადაძახილიც არის: სანთელი, რომელიც მაღლაა, როგორც დროშა, ეხმიანება „პოეტის მაღლით ანთებას“. რაც შეეხება დროშას, იგი ალში პე-რიფერიულად შემოდის: „მხოლოდ გრიგალმა გზა მრავალფერი/ ნაპერწკლის დროშით ააელ-ფერა“. მნიშვნელოვანია, რომ დროშა მოაზრებულია, როგორც „ცეცხლოვანი“ მეტაფორის ელემენტი).[10] მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „სანთლისთვის“ მამის ან/და მგოსნის (პო-ეტის) ხატები საერთოდ არ არის რელევანტური, განსხვავებით ალ-ს, მმ-სა და „მამულისაგან“.

ხომ არ შეიძლება მოიძებნოს 1919 წლის კრებულში ისეთი ტექსტი, სადაც მგოსნისა და მამის ხატები ექსპლიცირებული იქნებოდა და თან დაუკავშირდებოდა მოგონებას, ხსოვნას, გახსენებას? აი, შესაბამისი პასაჟიც: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს/ როგორც დაღუპულ მამას“ („ჭიანურები“).

მოცემული ტექსტი მკვეთრი „მონტაჟური ბმების“ მეშვეობით იგება, რაც აძნელებს ინტერპრეტაციას. მაგრამ მოხმობილი მასალა საშუალებას გვაძლევს, გავშიფროთ ერთი ასე-თი მკვეთრი ბმა.

მოცემულ ხატამდე ერთი სტროფის ზევით „ჭიანურებში“ შემდეგი „სურათი“ გვაქვს: „განა მეხუთე სართულს / განა მეათე მთვარეს, უხმო, მჭვარტლიან სანთელს/ გადავალევდი თვალებს?“ მიუხედავად იმისა, რომ აქ სანთელი, ერთი შეხედვით, სავსებით „რეალისტუ-რად“ შემოდის ტექსტში, ჩვენთვის ცხადი ხდება, თუ რატომ იგონებს სტროფის გამოტოვე-

ბით ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას, ლირიკული გმირი. ამ უკანასკნელი ხატის (დაღუპული მამა) პროვოცირება სწორედ უხმო სანთელმა (შეადარე ალ-ში: „არ მოგვაკლებს... შუქს უსიტყვოს/ ... პოეტის... მაღლით ანთება...“ ე.ი. პოეტი, როგორც სანთელი) მოახდინა. მაშასადამე, „ჭიანურებში“ ექსპლიცირებულია ის, რაც იმპლიციტური იყო ალ-სა, „სანთელსა“, მმ-სა და „მამულში“: გარდაცვლილი, დაღუპული მგოსანი, როგორც მამა, ერთი მხრივ, და მამა, მეორე მხრივ, რომელსაც იგონებს ლირიკული გმირი. სწორედ ეს მოგონება (და არა რომელიმე სხვა) უკავშირდება მეტონიმურად ლანდსა და სანთელს.

შესაძლებელია თუ არა, რომ სხმ-ს ხატი „მოგონების ლანდი, სანთელი“ მოხმობილი კონტექსტების ფონზე კიდევ უფრო „შინაგანად“ დავუკავშიროთ „ქარში მცურავ კუბოს“ – სამგლოვიარო პროცესიის სცენას იმავე სხმ-დან და დავასკვნათ, რომ მეორე ნარატივი მოგვითხრობს მამის სიკვდილსა და დასაფლავებაზე? რომ მეორე მტანჯველი მოგონება, რომელიც ბავშვებს სიზმარში დაედევნება, დაკავშირებულია მამის დაღუპვასთან?

ავტორის ბიოგრაფია გვაძლევს ამგვარი მიმეტური წაკითხვის საშუალებას. მაგრამ მამა, რომელიც „დფარულია“ სხმ-ში და „იხსნება“ ალ-ს, მმ-ს, „მამულისა“ და „ჭიანურების“ მეშვეობით, რთულად ორგანიზებული და კომპლექსური ფიგურაა: ესაა „სუბიექტი“, რომელსაც მინიმუმ, სამი სახელი აქვს: 1. აკაკი – როგორც მოხუცი პოეტის ლანდი, 2. მამა – როგორც მოხუცი და ლანდი, 3. ვერლენი – როგორც დაღუპული მამა. „მამა“ მოქცეულია მგოსნის ორ საკუთარ სახელს შორის, როგორც გვარის და არა ინდივიდის საკუთარი სახელი.

„მამულიდან“ გამომდინარე, მამა არის Genius loci – „ადგილის მფარველი სული“, იმ ადგილისა, რომელსაც მამული ეწოდება. მამას, როგორც გვარის სახელს საკუთარი სახელი „მამულში“ არა აქვს. იგი, როგორც Genius loci მიუთითებს ლირიკული გმირის წარმოშობის (გენეზისის) ადგილზე.[11]

ჩვენ არ ვაპირებთ ასეთი წაკითხვის რედუცირებას. მაგრამ ამასთანავე გვსურს აღვნიშნოთ, რომ ტექსტს მიმეტურ-ბიოგრაფიულ („რეალისტურ“) განფენილობასთან ერთად აქვს საკუთარივე ტექსტუალური განზომილებაც, სადაც იგი კონტაქტში შედის სხვა ტექსტთან ან/და ტექსტებთან. ესაა ინტერტექსტუალური ან ინტერტექსტუალობის სივრცე. ამ სივრცეში „მამული“ გენეალოგიურად დაკავშირებულია ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულთან“ (1861 წ.). „ისევ ამწვანდა მდელო და კორდი“ (გალაკტიონი); „აყვავებული მდელო, აყვავებული მთები“ (ილია); „რაა მამული?!“ („მამული“), „მამულო, საყვარელო...“ („გაზაფხული“).

ასეთივე გადაძახილია ხატწერის კუთხითაც. „მამულის“ ვენახი გვაგზავნის **„გაზაფხულის“** „ობოლ ვაზთან“, პასტორალური ლანდშაფტი („ცვრიანი ბალახი“, „ველი“, „ვენახი“, „თითო ლერწი და ყლორტი“, „ამწვანებული მდელო და კორდი“) ილიას ლანდშაფტთან („ტყე“, „ფოთოლი“, „ბაღი“, „ვაზი ობოლი“, „აყვავებული მდელო და მთები“). მსგავსი კავშირია „ცენტრალურ“ ხატებს შორისაც – ილიასეული მამული, რომელიც მხოლოდ სხეულებრივი კონტაქტის საშუალებით (ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველი გავლა) იძენს თავის ნამდვილ ღირებულებას.[12] **„მამულის“** მამა არის **Genius loci per se,** ამიტომაც მისი ადგილი არის მამული **per se.** ამიტომაც, ორივე (მამული და მამა) ანონიმურია და საკუთარი სახელის გარეშეა. მხოლოდ ამგვარ მამულთან მიმართებაში დგინდება პოეტის რეალური, ე.ი. პოეტური გენეზისი და გენეალოგია.

აქედან გამომდინარე, აკაკი არის **Genius loci-**ს საკუთარი სახელი, მამა, რომლის ადგილი და მამული არის მთაწმინდა, ანუ გალაკტიონის საკუთარი პოეტური ტრადიცია, სადაც აკაკის ანუ „მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“.[13] ვერლენი, როგორც დაღუპული მამა – ასევე **Genius loci-**ს საკუთარი სახელია. სწორედ ამიტომ ვერლენის მოგონება („ხშირად ვიგონებ ვერლენს“) მომდევნო სტროფში იწვევს პარიზის მოგონებას („ხშირად ვიგონებ პარიზს“). ვერლენი, როგორც მამა, არის პარიზის, ანუ მეტონიმიურად სხვა პოეტური ტრადიციის **Genius loci.** სწორედ იმიტომ, რომ ეს არის სხვა პოეტური ტრადიცია, იგი (პარიზი) უნდა „ნახო და დაგმო“ („ნახე იგი და დაგმე“, გვაგზავნის „მილიტარისტულ-დამპყრობლურ“ გამონათქვამ-

თან – მიედი, ვნახე, გავიმარჯვე), როგორც სხვა ადგილი და მამული. ანუ საჭიროა მისი ინტერიორიზაცია საკუთარ პოეტურ ტრადიციასა და სამყაროში.

ეს ინტერიორიზაცია **„ჭიანურებში"** შესრულებულია რიტორიკული ტროპის – შედარების – მეშვეობით: „ხშირად ვიგონებ ვერლენს/ როგორც დაღუპულ მამას". შედარება, ერთი მხრივ, აშიშვლებს დაცილებასა და განსხვავებას ვერლენსა და დაღუპულ მამას შორის („როგორც"), მაგრამ, იმავდროულად, ცდილობს ვერლენის აღწერას, როგორც „საკუთარი" და „დაღუპული მამისა". გარკვეული აზრით, მთელი **„არტისტული ყვავილები" – Crâne aux fleurs artistiques** – არის სხვა ტრადიციის ინტერიორიზაციის ცდა – სათაური („თავის ქალა არტისტული ყვავილებით"), როგორც ფრანგული ენის, ისე ხატწერის საშუალებით, პირდაპირ და გამიზნულად გვაგზავნის ბოდლერის **„ბოროტების ყვავილებთან"**.

როგორც ვხედავთ, „მოგონების ლანდი, სანთელი" ინვარიანტული მოტივის (პოეტი – დაღუპული მამა) ერთ-ერთი ხორცშესხმაა, ეს ინვარიანტული მოტივი დაახლოებით ამგვარად შეიძლება გაიშალოს: ტროპი „მოგონების ლანდი, სანთელი" უკავშირდება პოეტის, როგორც გარდაცვლილი, დაღუპული მამის ხსოვნას, მოგონებას. პოეტის სახელი არის **Genius loci**-ს საკუთარი სახელი: აკაკი, როგორც მთაწმინდის (რომელიც აღნიშნავს საკუთარ პოეტურ ტრადიციას) **Genius loci** და ვერლენი („სხვა დაღუპული მამა"), როგორც პარიზის (სხვა პოეტური ტრადიციის) **Genius loci. Genius loci per se** არის მამა, რომელსაც ინახავს მოგონება და, რომელიც, თავის მხრივ, ინახავს მამულს – პოეტური გენეზისისა და გენეალოგიის იმ სივრცეს, სადაც დაიბადა პოეტი.

შენიშვნები:

1. მოცემული რედაქციით ტექსტი იბეჭდება 1927 წ. კრებულიდან მოყოლებული. მაგრამ 1919 წლის კრებულში მას სხვანაირი დასასრული ჰქონდა. კერძოდ, ლექსს ემატებოდა შემდეგი სტროფები:

ეხლა სხვა დროა! ნისლს ათამაშებს
შემოდგომის ტყე... ცხოვრება ძნელი!
ჩემთვის ერთია: ბედის წინაშე
ბავშვებს საიდან ელით საშველი,
მე აღარ ვამბობ: უშველეთ ბავშვებს,
მიეცით ბავშვებს სასუფეველი,

მაგრამ ხანდახან მე გული მტკივა:
რად არის ასე, რად არის ასე?
რისთვის მოჰკალით ჩემი სინაზე,
მახსოვს ფოთლები, ვენახი, თივა...
ოჰ, მეგობრებო! სანამდე მივა
ოცნება ფერფლზე, მზეზე, წვიმაზე!

ამოღებული სტროფებიდან ნათელი ხდება, რომ სხმ-ს ერთ-ერთი ინტერტექსტი არის დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები" და, კერძოდ, ივან კარამაზოვის ცნობილი ბუნტის ეპიზოდი (V წიგნის Pro u contra, IV თავი სახელწოდებით **„Бунт"**), სადაც ივან კარამაზოვი სწორედ ბავშვების ტანჯვაზე მითითებით ამ სამყაროში, უარს ამბობს სასუფევლის მარადიულ ჰარმონიაზე და ღმერთს „უბრუნებს ბილეთს" **„Не стоит она** (სასუფევლის ჰარმონია) **слезинки хотя бы одного только замученного ребенка**..." საზოგადოდ, დოსტოევსკი „არტისტულ ყვავილებში" ესაა ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხი. წინდაწინ უნდა შევნიშნოთ, რომ ობოლი, ზიანმიყენებული ბავშვის მოტივი როგორც 1919, ისე 1927 წლის კრებულებში ინტერტექსტუალურ კავშირშია დოსტოევსკისთან და მის „ძმებ კარამაზოვებთან".

2. მნიშვნელოვანია, რომ ტექსტი, რომელიც „ეძღვნება" სიკვდილთან შერიგებას, ისხნება „ქარში წასვლის" მოტივით. „თეთრი ტანსაცმელი" ამ კონტექსტში შეიძლება ატარებდეს როგორც სამგლოვიარო, ისე სადღესასწაულო მნიშვნელობას. მითუმეტეს, როცა გალაკტიონს შეუძლია სადღესასწაულო რიტუალიც კი წაიკითხოს როგორც სამგლოვიარო: „...არ ვიცი/ ეს გლოვა იყო თუ ჯვარისწერა?... იყო ობლობა და შეცოდება / დღესასწაულს კი ის დღე არ ჰგავდა" („მერი").

3. ქარი „არტისტული ყვავილების", ალბათ, ყველაზე უფრო ხშირი ხატია. იგი ორმოცამდე ტექსტში გვხვდება (86-დან). ასეთი სიხშირე არც ერთ სხვა ხატს არ გააჩნია. რაც შეეხება „კონოტაციურ ველს" – ძალიან ხშირად ქარი ნგრევის, განადგურების, სიკვდილისა და გლოვის კონოტაციებს ატარებს (თუმცა ხანდახან „პოზიტიურ" დატვირთვასაც არაა მოკლებული. შეიძლება აღინიშნოს გარდაქმნისა და „ძველი სამყაროს" ნგრევის მოტივი, მაგალითად ტექსტში – „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები"): „...რტოებში ავობს ბებერი ქარი... და ქარი შეხედა ატმის ყვავილებს... მაგრამ ეწვია ატმის ხეს ქარი და ფრთა მედგარი შემოახვია/ ეხლაც ატყვია ხეს განაზარი.../ ...ყვავილი იგი მოკვდა..." („ატმის ყვავილები"). „...ამ მწიფე მტევნებს დაღეწავს ქარი... ფიქრები ქარის ქვითინში კვდება, ფიქრები კვდება ნისლში და ქარში" („ავდრის მოლოდინში"); „...დაჭრიან უდაბნოს ქარები... გრიგალთა სადაურ შებერეას მისდევენ ფოთლების შვავები" („შემოდგომა »უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში"); „მთის ადიდებულ რუებს/... გრიგალი დააყრუებს..." („საღამო"), „რა სულიერიც არის ეს ქარი,/ ვიცით, მოგვწყინდა ბაიათები/ გარეთ ატლასთა არტყია ჯარი / შიგნით შავი აქვს გულისნადები" („რამდენიმე დღე პეტროგრადში"); „რა უბედური ქარია" („მივარდნილი აივანი") და სხვ.

4. ტექსტის ფინალში აქტუალიზებულია „ჩამავალი მზის" მოტივი, რომელიც, როგორც წესი, 1919 წლის კრებულში (და შემდეგაც) უკავშირდება ბუნების სიკვდილს, ერთი მხრივ, ხოლო, მეორე მხრივ, უნუგეშობას, სასოწარკვეთას: „არსად არ არის ბედნიერება, / ...ჩამავალი მზის მომაკვდავ ალებს/ ისერის ღრუბლები და დაღლილობა:/ მთებს, ირმებს, შველებს, ხეებს და ნაპრალებს/ ანუხებთ ღრუბლის მძიმე ჭრილობა".

5. „აედრის მოლოდინის" ბოლო ტაეპი გვაგზავნის სხმ-ს ბოლო ორ ტაეპთან („რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ/ მზე, ნაკადული, მთები და ველი?"), უპირველეს ყოვლისა „სახელობითი კონსტრუქციით" – ჩამოთვლით, რაც, თავის მხრივ, გალაკტიონის მთელი პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად სტილისტურ ან/და რიტორიკულ ინვარიანტს წარმოადგენს.

6. „ზიანმოყენებული", ობოლი, უბინაო, დაჭრილი ან მოკლული ბავშვის (ბავშვების) მოტივი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხდება 1927 წ. კრებულში, ე.წ. „ბავშვის (ბავშვების) ციკლის" სახით („ალუწა, 7 წლის ბავშვი", „უბინაო ბავშვები"; „ბავშვები კაფეში"; „ქუჩაში"; „ბავშვი გაზეთებში"). საყურადღებოა, რომ, როგორც წესი, ბავშვს თან ახლავს „უარყოფითი" კონოტაციები: ობლობა, სიკვდილი, შიმშილი, გლოვა (ბავშვობის დღეები). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ესაა დოსტოევსკისთან დაკავშირებული მოტივური კომპლექსი.

7. „ქარში სიარული" და მოცარტი, როგორც „რექვიემის" ავტორი.

8. ყურადღებას იქცევს არა მხოლოდ ქარისა და მარშის გამეორება, არამედ ზედსართავი „მცურავი", რომელიც ქართან და მარშთან ერთად გვაგზავნის სხმ-სთან და „ქარში მცურავ კუბოსთან" (ხოლო „უბედური ქარი" – „მივარდნილი აივნის" „უბედურ ქართან").

საყურადღებოა „ღვერთისადმი ჯანყისა" და შეშლილობის გადაკვეთაც, რომელიც აგრეთვე დოსტოევსკისთან (ივან კარამაზოვის ხატთან) გვაგზავნის.

9. აქვე შევნიშნავთ, რომ „ნელი ნიავი" რამდენადმე უახლოვდება „მალე ნიავს" „ი.ა.-დან", ოღონდ „აკლია" ამ უკანასკნელის „ფუტურისტული" ჟღერადობა.

10. მამისა და სანთლის, ერთი მხრივ, და სანთლის და ხსოვნის, მეორე მხრივ, თანწყობა ამ ტექსტებით არ ამოიწურება. ჩვენ გვსურს, საანალიზო სიერცეში შემოვიტანოთ ორი ლექსი, რომლებიც ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო (ამ მიზეზების შესახებ მხოლოდ ჰიპოთეტური წარმოდგენა თუ შეიძლება გვქონდეს), ავტორმა არ შეიტანა „არტისტულ ყვავილებში": ესენია 1916 და 1917 წლებით დათარიღებული „კოშკი" და „დროშები ჩქარა". ჩვენ მოვიყვანთ მხოლოდ იმ პასაჟებს, სადაც „ასახულია" ზემოთ აღნიშნული მოტივები: „კოშკში ღამეა, უკვე ჩაჭერა, ჩაჭქრა სანთელი,/ დედა სადა ხარ! მამა, სად ხარ!" („კოშკი"); „დიდება წამებულ რაინდებს.../ მათ ხსოვნას ქვეყანა სანთლებად აინთებს... დროშები ჩქარა!" („დროშები ჩქარა"). ამ უკანასკნელში საყურადღებოა ხსოვნისა და სანთლის, მართალია, ტროპული, მაგრამ მაინც „უშუალო" დაკავშირება, თანაც დროშების კონტექსტში, რაც გვაგზავნის სანთელთან, სადაც სანთელი ლირიკულ გმირს მაღლა მიაქვს, როგორც დროშა.

11. რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ტექსტის მიმეტური წაკითხვა – ამ წაკითხვით ეს ლექსი სხვა არაფერია, თუ არა მამის გახსენება იმ ადგილას, სადაც დაიბადა ლირიკული გმირი და სადაც გაატარა ბავშვობა. მიუხედავად იმისა, რომ „წინაპართაგან წავიდა ყველა, / სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“, Genius loci – მამა მამულს უნარჩუნებს იდენტიფიკაციას, „მამულობას“, განაპირობებს „დროისა და ადგილის“ ერთიანობასა და უწყვეტობას – ამიტომაც: „აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი/ მასზე ოცნებას დაემგვანება!“

12. ჩვენ არ ვამბობთ, რომ მამის უკან ილია იმალება, როგორც საკუთარი სახელი გვარის სახელის უკან. ჩვენ მხოლოდ იმის თქმა გვსურს, რომ პოეტური ენის Genius loci არის, როგორც ი. ბროდსკი იტყოდა, „гений языка“, რომელსაც მიეწერება ტექსტის პროდუცირების ანონიმური უნარი და რომელსაც ტრადიციული პოეზიის ენა მუზას უწოდებს.

13. ხოლო, „ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული“. საყურადღებოა „ობოლი, ობლად მოსიარულე“ ბარათაშვილი და „არ დაგეტოვებს პოეტი ობლად“ აკაკისთან მიმართებაში.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, I, 2002.

ლევან ბრეგაძე

გენიოსები დროს უსწრებენ

I. გალაკტიონის პოსტმოდერნი

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედება წერის სტილთა და მანერათა მრავალფეროვნებითაც იქცევს ყურადღებას. პოეტის აკადემიური თორმეტტომეულის გამოცემის შემდეგ სავსებით ცხადი გახდა ისიც, რომ „50-იანი წლებიდან ქართული პოეზიის ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ტენდენცია გენეტიკურად გალაკტიონის ბოლო ოცწლეულის შემოქმედებას უკავშირდება“ (თ. დოიაშვილი). გალაკტიონის შემოქმედებაში, თქვენ წარმოიდგინეთ, პოსტმოდერნისტული ტექსტის აღმოჩენაც შეიძლება. 1935 წელს, როცა დასავლეთში მოდერნიზმი, ხოლო საბჭოთა კავშირში სოციალისტური რეალიზმი ბატონობდა, გალაკტიონი წერს ლექსს სათაურით „სადღაც კი...“ და იგი 1948 წელს გამოცემულ კრებულში „ზღვა ახმაურდა“ შეაქვს. ნაბეჭდ ტექსტშიც და ხელნაწერშიც ლექსის დაწერის ადგილად ბერლინია მითითებული (1935 წელს გალაკტიონი ბერლინის გავლით გამგზავრებულა პარიზს მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესში მონაწილეობის მისაღებად). ლექსი თორმეტტომეულის მე-4 ტომშია შესული (გვ. 50, კომენტარი – გვ. 289).

ამ ნაწარმოებში გალაკტიონი იყენებს ხერხს, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მნიშვნელოვან ადგილს დაიჭერს პოსტმოდერნისტული მანერით მომუშავე მწერალთა არსენალში: ეს გახლავთ ინტერტექსტუალობად წოდებული მხატვრული ხერხის რადიკალური სახეობა, რომელიც სხვა ავტორთა მიერ შექმნილი ტექსტების გათავისებას ეფუძნება.

პირველი სტროფი ასეთია:

სადღაც კი ჰყვავის ბროწეული,
ნუში და ვაშლი,
და პოეზიის არ იქნება
გადავიწყება.
თუ მომეძალა მწუხარება –
გიოტეს გავშლი,
იქ მშვენიერი ერთი ლექსი
ასე იწყება:

და ორი წერტილის შემდეგ მოდის იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს „მინიონის“ („Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn…“) ქართული თარგმანი, თავიდან ბოლომდე, ანუ სამივე სტროფი, ოღონდ მეორე სტროფის ადგილას მესამეა და მესამის ადგილას – მეორე.

მინიონი გოეთეს რომანის „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლების“ პერსონაჟი გოგონაა, რომლის სიმღერები, მათ შორის ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოც, რომანისგან დამოუკიდებლადაც იბეჭდება.

სხვისი ტექსტების გათავისების შემთხვევებს იცნობს ლიტერატურის ისტორია. თვითონ გოეთეს მეფისტოფელიც მღერის ერთ სტროფს შექსპირის ოფელიას („ჰამლეტი“) სიმღერიდან (ეკერმანთან საუბარში გოეთე ამბობს: „ჩემი მეფისტოფელი მღერის შექსპირის სიმღერას. რატომაც არა? რისთვის გაერჯილიყავი და შემეთხზა საკუთარი ტექსტი მაშინ, როცა შექსპირთან სწორედ ის იყო ნათქვამი, რაც მე მჭირდებოდა“).

მაგრამ გოეთესებურ გათავისებასა და გალაკტიონისებურ გათავისებას შორის არსებით განსხვავებას ქმნის ტექსტის საკუთარ და გათავისებულ ნაწილთა შეფარდება. შეფარდება 36

(სტრიქონი): 8 (სტრიქონთან) გათავისებულის სასარგებლოდ აქცევს გალაკტიონის ტექსტს პოსტმოდერნისტულ ქმნილებად.

როგორც ცნობილია, ციტატა პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ყოველთვის ორმაგად (ან რამდენიმეგზის) არის კოდირებული, ანუ გარდა იმისა, რომ ეს ციტირებაა, იგი კიდევ რაღაცას ნიშნავს. ვიდრე გალაკტიონის მიერ გოეთეს ლექსის ასეთი უცნაური ციტირების ფუნქციაზე ვიტყოდეთ რამეს, მანამდე „მინიონის" შინაარსი გავიხსენოთ.

მთელი ლექსი არის დაუოკებელი სწრაფვა კარგა ხნის წინ მიტოვებული მხარისაკენ, სამხრეთის უმშვენიერესი ქვეყნისკენ: „...სად იზრდება დაფნა და ტვია, ღრმაა და სუფთა ლაჟვარდები ცათა კამარის, სადაც ლიმონსა და ფორთოხალს ოქრო ატყვია, ხშირ სიმწვანის ქვეშ მხურვალება უცხო რამ არის. იცი ეს მხარე? ო, ძვირფასო, იქ, იქ ნეტავი გადაგვაფრინა, შევაფაროთ მე და შენ თავი".

პირველ სტროფში (საიდანაც ახლა ციტატა მოვიტანეთ) აღწერილია ქვეყანა, რომლისკენაც ისწრაფის ლირიკული გმირი, მეორე სტროფში – სახლი (სასახლე) და მესამეში – ამ სახლისაკენ მთებზე მიმავალი გზა. ვიქტორ ჟირმუნსკი, რომელმაც დეტალურად გააანალიზა ეს ლექსი ბაირონის მსგავსი შინაარსის ლექსთან ერთად (ბაირონის პირველი სტრიქონი თითქმის სიტყვასიტყვით იმეორებს გოეთეს პირველ სტრიქონს), მისი სტროფული აღნაგობის გამო შენიშნავს: „ლექსის ყოველი სტროფი მკაცრად არის ერთმანეთისგან გამიჯნული თემების მიხედვით, მათი თანმიმდევრობა შეესატყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას. ეს თემები მკაფიოდ არის მონიშნული ყოველი სტროფის დასაწყისში: ქვეყანა (ლირიკული გმირის მშვენიერი სამშობლო) – სახლი (მისი მშობლიური სახლი) – გზა (სახლისკენ მთების გავლით მიმავალი ძნელი გზა)" (ვ. ჟირმუნსკი, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, ლ., 1979, გვ. 424-415. რუს. ენაზე).

ახლა დავუბრუნდეთ ორმაგ კოდირებას.

რას უნდა ნიშნავდეს ის ამბავი, რომ გალაკტიონმა თავიდან ბოლომდე თარგმნა გოეთეს ლექსი, დაურთო მცირე შესავალი ლექსადვე, მისცა ახალი სათაური და თავისი ორიგინალური ლექსების კრებულში შეიტანა?

პირველ ყოვლისა, ეს არის ერთი პოეტის მიერ მეორე პოეტის ქმნილების უმაღლესი შეფასება: მას ისე მოსწონს ეს ლექსი, რომ უნდა თავისი იყოს, და არამარტო უნდა, არამედ ითავისებს კიდეც, ანდა უმჯობესია ასე ვთქვათ – არ შეუძლია არ გაითავისოს.

შემდეგ: გოეთეს ლირიკული გმირის საოცნებო ქვეყანა, სადაც ლიმონიც ყვავის და ნისლით დაბურული მთიანი ლანდშაფტებიც არის, იტალიაა (თუმცა ლექსში ეს ქვეყანა ერთხელაც არ არის ნახსენები), მაგრამ იგი ისეა აღწერილი, ქართველს აუცილებლად თავისი სამშობლო მოაგონდება. შეიძლება ამ გარემოებამაც გაუძლიერა იმ დროს უცხოობაში მყოფ გალაკტიონს გოეთეს ამ ლექსის გათავისების წადილი.

ლექსის გაქართულების სურვილის გამოხატულება მგონია ერთი დეტალიც: ამ, საერთოდ, ერთობ ზუსტ თარგმანში თვალში გეცემათ ერთი, გერმანული დედნისგან განსხვავებული სახე. გოეთეს უწერია, მთის მღვიმეებში დრაკონთა ძველი ჯილაგი ბინადრობსო („In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut"). გალაკტიონთან კი არის: „სად მთათა მოდგმა დასადგურდა, გარდაქეშანი" (ვარიანტებში ყოფილა „გარდანქეშანი"). გარდანქეშანი „ყარამანიანის" პერსონაჟია, მარჯვე, გონიერი ვაჟკაცი. ეს საკუთარი სახელი ქართულ ენაში დიდი ხანია საზოგადო სახელად არის ქცეული – ვაჟკაცის, გმირის სინონიმია (იხ. ქეგლ). მაშ, გოეთესთან მთებში დრაკონები ბინადრობენ, გალაკტიონთან – ვაჟკაცები, გმირები (სტერეოტიპული წარმოდგენა მთების მკაცრ კლიმატურ პირობებში მცხოვრებ ადამიანებზე). უარყოფითი კონოტაციის მქონე სიტყვა („დრაკონი") გალაკტიონთან დადებითი კონოტაციის მქონე სიტყვით შეიცვალა („გარდაქეშანი").

რატომ შეიცვალა გალაკტიონთან მეორე და მესამე სტროფების თანმიმდევრობა, ძნელი სათქმელია. მართალია, ზემოთ დამოწმებულ ციტატაში ვ. ჟირმუნსკი ამბობს, სტროფების

თანმიმდევრობა შეესატყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებასო (ქვეყანა – სახლი – გზა), მაგრამ არც გალაკტიონისეული თანმიმდევრობა ჩანს ლოგიკას მოკლებული: ქვეყანა – გზა – სახლი, ანუ სახლი, როგორც საბოლოო მიზანი, რომელთანაც გზამ უნდა მიგვიყვანოს, ბოლოშია გადატანილი.

II. პოსტსკრიპტუმი წერილისათვის „გალაკტიონის პოსტმოდერნი"

ზუსტად ამ მანერით შესრულებული ლექსი გალაკტიონს სხვაც ჰქონია, ოღონდ ის მხოლოდ პოეტის გარდაცვალების შემდეგ გამოქვეყნდა თორმეტტომეულის მე-7 ტომში – ამ ლექსით მთავრდება ტომის ის განყოფილება, რომლის სახელწოდებაა „პოეტის არქივიდან".

აქ უკვე ვიქტორ ჰიუგოს ლექსი „გადაუწერია" გალაკტიონს, რის შესახებაც იგი მცირე ესეისტურ ექსპოზიციაშივე მოგვახსენებს:

ის ჰიუგო, რომელიც პარიზს გულით ატარებს,
ასე ამბობს, როდესაც სულს ჭაობებს ადარებს:

სული მრავალ ჩვენგანის ტბაა მთაში ჩასმული,
გამჭვირვალე სარკეა შუქით შემორაზული.

იგი ოდნავ ქანაობს იმ შემთხვევით, ქარითა,
უსულგულო ცხოვრების ღელვას რომ აგვარიდა.

მასში ტყე ჩამარხულა, მშვენიერი ჩრდილებით,
ზეცა ფერად-ფერადი ღრუბლის აყვავილებით;

სიღრმეში კი არც მზეა, არც ღრუბელი მავალი,
იქ ირევა ათასი შავი ქვეწარმავალი.

დაწერის თარიღად ამ ლექსსაც 1935 წელი უზის.

ეს უსათაურო ლექსი ვიქტორ ჰიუგოს 1835 წელს შეუქმნია და შეუტანია 1840 წელს გამოცემულ წიგნში „სინათლის სხივები და ჩრდილები" („Les Rayons et les Ombres"). მისი პწკარედული თარგმანი ასეთი გახლავთ:

როგორც ტყეებქვეშ ჩაძინებულ ტბებში,
[ისე] ზოგიერთ სულში ორ რამეს ვხედავთ ერთდროულად:
ზეცას, რომელიც ოდნავ მთრთოლავ წყალს აფერადებს
ყველა თავისი სხივით და ყველა თავისი ღრუბლით,
და შლამს, – პირქუშ ფსკერს, საშინელს, ბნელსა და მთვლემარეს,
სადაც შავი ქვეწარმავლები ფუთფუთებენ ბუნდოვნად.

დედანი ექვსი სტრიქონისგან შედგება, გალაკტიონის თარგმანი ორი სტრიქონით მეტია.

როგორც უკვე ვთქვით, ორივე ეს ლექსი 1935 წლითაა დათარიღებული; ერთი მათგანი პოეტის სიცოცხლეში გამოქვეყნდა, მეორე პოეტის არქივს შემორჩა, თითქოსდა იმის დასტურად, რომ დიდი ნოვატორის მიერ ლექსის შექმნის ამ ტექნიკური ხერხის – იმ დროისათვის მეტად უცნაურისა და მოულოდნელის – გამოყენება შემთხვევითობა არ ყოფილა.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", I, II, 2002; 2003.

„არტისტული ყვავილების“ პროლოგი

„არტისტული ყვავილები“ იდუმალი წიგნია. იდუმალია და ამოუხსნელი არა მარტო ატმოსფერო და მხატვრული აპერცეფციით შექმნილი სამყარო წიგნისა, არამედ არაერთი ისტორიულ-ლიტერატურული საკითხიც.

გავრცელებული აზრია, რომ „არტისტული ყვავილები“ დასავლურ კულტურაზეა ორიენტირებული, თუმცა დღემდე არ არის გახსნილი და მთელი სისავსით შეცნობილი ამ ორიენტაციის რეალური შინაარსი. პასუხგაუცემელია ფუნდამენტური კითხვა: თუ „არტისტული ყვავილები“ ევროპული აზროვნების გარკვეული ტიპის ქართული ვარიანტია, როგორ სცილდება იგი მეორადობის საზღვრებს, რა აქცევს უნიკალურ მოვლენად ქართული პოეზიის ისტორიაში? ხოლო თუ ეს წიგნი ეროვნულ ტრადიციასაც აგრძელებს, რა ხასიათისაა ტრადიციასთან კავშირი, ასე შეფარული და ვუალირებული ტექსტში?

თავი რომ ავარიდო უსარგებლო საუბარს გავლენებზე, არარსებული ფრანგული ტექსტების ქართულ დუბლიკატებზე, გავეცნოთ გალაკტიონის ორ მოსაზრებას, სადაც გამოკვეთილად ჩანს მისი პოზიცია.

პოეტის თხზულებათა თორმეტტომეულის ბოლო ტომში მოთავსებულია ჩანაწერი სათაურით „გაზელა“ (გვ. 160-161). ავტოგრაფში სათაური გადახაზული ყოფილა და სანაცვლოდ აწერია „ფოსტა“, ტექსტი კი ასე იწყება: „რედაქციისადმი წერილში თქვენ გაინტერესებთ გაზელა“. კომენტარი გვაუწყებს: „წერილი დაწერილია შეკითხვის პასუხად, მაგრამ მისი ბედი ჩვენთვის ცნობილი არ არის“ (XII, 670).

წერილი, მართლაც, შეკითხვის, თანაც მისტიფიცირებული შეკითხვის პასუხია, მისი ბედი კი არცთუ ისე გაურკვეველი: ტექსტი დაბეჭდილია „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ პირველ ნომერში, 1922 წელს! გალაკტიონი აქ, სხვათა შორის, წერს:

„გასაოცარია, რომ ჩვენში, სადაც ასეთი გატაცება იყო სპარსული პოეზიით, ოდესმე არ არსებობდა ის გარემოება, რომ შესაძლებელი იყო გადმოღება უცხო ფორმის და იქ ქართული სულის ჩანერგვა. მაგრამ გადმოტანა სულის, ტემპერამენტის და ანგარიშის არ გაწევა ფორმასთან... უმთავრესად ასეთი იყო ძვირფასი ბესიკი...“ (XII, 161).

დავაკვირდეთ, რა არის გალაკტიონის განსჯის საგანი – ესაა უცხო (არაქართულ) პოეზიასთან ეროვნული პოეზიის მიმართების პრობლემა. გალაკტიონი გაოცებულია, რომ ჩვენში გადმოჰქონდათ უცხო ფორმა, მაგრამ ეროვნულ სულთან, ტემპერამენტთან მიუსადაგებლად. ხდებოდა უარესიც – ზუსტად გადმოჰქონდათ უცხო სული და არა – ლექსის ფორმა! ასეთად მიაჩნია გალაკტიონს „ძვირფასი ბესიკი“.

ძნელი წარმოსადგენია, უცხო პოეტურ კულტურასთან მიმართების ისტორიულ გამოცდილებაზე საუბარი პოეტს შემთხვევით წამოეწყო, მით უფრო, მის მიერ მისტიფიცირებული შეკითხვის საპასუხოდ, თანაც „არტისტული ყვავილების“ გამოსვლის ახლო ხანებში. ფაქტიურად, ესაა შეფარული პასუხი იმ „კეთილმოსურნეთა“ მიმართ, რომელნიც ეპოქალურ წიგნს უცხო სულისკვეთებისა და ფორმის მიბაძვად მიიჩნევდნენ.

ვნახოთ კიდევ ერთი, მოგვიანო ხანის (1956 წ.) ჩანაწერი:

„ძიებაში განმეორება სხვათა მიერ შემოტანილი სიახლისა სავსებით დასაშვებია“ (XII, 203).

გალაკტიონის ამ ორი მოსაზრების საფუძველზე რთული არაა პოეტის ზოგადი თვალსაზრისის ჩამოყალიბება:

1. ძიების პროცესში სხვათა სიახლის ათვისება დასაშვებია, ანუ შეიძლება უცხო მზა ფორმის გამოყენება.

2. სიახლეს, უცხო ფორმას უნდა მიესადაგოს ქართული სული და ტემპერამენტი.

3. უცნაურია და მიუღებელი უცხო სულისკვეთების გადმოღება და „ანგარიშის არგაწევა ფორმასთან".

ის, რაც „არტისტულ ყვავილებში" უმაღლეს დონეზე განახორციელა გალაკტიონმა, არის ევროპული ახალი პოეზიის ფორმისა და ქართული სულის სინთეზი. ამას ხაზგასმით ვამბობ, რათა ჩამოვიცილო გაუგებრობათა ჭრელი შლეიფი, გავლენა-მიბაძვას რომ ახლავს.

* * *

„არტისტული ყვავილების" იდუმალ ხილვებში საორიენტაციოდ გალაკტიონმა მკითხველს „ნისლით შემობურვილი" სხივი გააყოლა, როდესაც წიგნს ოთხი ეპიგრაფი წაუმძღვარა (ფრანგულ ენაზე):

„მოულოდნელი მომხიბლაობა სამკაულისა – ვარდისფერის და შავის"
(შარლ ბოდლერი)

„ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირებზე"
(თეოფილ გოტიე)

„ჩამავალ მზეთა მელანქოლია"
(პოლ ვერლენი)

„... და ვარდები მეტად ტანმაღალი"
(ანრი დე რენიე)

გალაკტიონის მიმართება ბოდლერთან მეტ-ნაკლებად არის შესწავლილი. მე საშუალება მქონდა დეტალურად გავცნობოდი შარლ ბოდლერის პოეზიის რუსულ თარგმანებს XX საუკუნის 10-იანი წლების ჩათვლით, ე.ი. „არტისტული ყვავილების" შექმნამდე. ეს ის თარგმანებია, რომელთა მეშვეობითაც გალაკტიონი, სავარაუდოდ, ეცნობოდა ფრანგი პოეტის შემოქმედებას. გასაოცარია, როგორ ფლობს ჭყვიშიდან პროვინციულ ქუთაისში სასწავლებლად ჩასული ჭაბუკი ამ ტექსტებს, როგორ აქვს გათავისებული თემები, მოტივები, სახეები, თვით ნიუანსებიც კი. პირდაპირ უნდა ითქვას: „ბოროტების ყვავილებთან" ინტერტექსტური კავშირების გაუთვალისწინებლად „არტისტული ყვავილების" მეცნიერული კვლევა, უბრალოდ, შეუძლებელია.

ბოდლერის წიგნის ცალკეული რეალიები რომ ასახვას პოულობს „არტისტულ ყვავილებში", ეს შემჩნეულია. იგულისხმება არა სიღრმისეული კავშირები, არამედ გარეგანი შეხვედრები: სათაურთა გადაძახილი, ლექსთა რომაული ციფრებით დანომვრა და ზოგი რამ სხვაც. სწორედ „ბოროტების ყვავილებთან" პარალელებზე ფიქრისას დაიბადა აზრი: ხომ არ უნდა ჰქონოდა „არტისტულ ყვავილებს", ბოდლერის წიგნის ანალოგიით, პროლოგი, მით უფრო, რომ ბოდლერთან პროლოგს ღრმა კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს. ცნობილია, რომ „არტისტულ ყვავილებში" არაა არც მკითხველისადმი მიმართვა, არც წინათქმა თუ შესავალი. თაიგული ეპიგრაფებისა, კრებულს რომ უძღვის წინ, ძალიან მნიშვნელოვანია კოდის შესარჩევად, მაგრამ, ცხადია, პროლოგად ვერ ჩაითვლება. რაც შეეხება „არაბოდლერულ" ლექსს „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში", რომლითაც იხსნება წიგნი, მას უზის რომაული ციფრი I, მაშინ როდესაც ბოდლერთან პროლოგს ნომერი არა აქვს – დანომვრა შესავლის შემდეგ იწყება.

ადამიანურ სიჯიუტეს თუ ახირებას თავისი უცნაური ლოგიკა ჰქონია, ამიტომ, მიუხედავად ზემოთქმულისა, მაინც განვაგრძე პროლოგის ძიება „არტისტული ყვავილების" ტექსტებში და... ერთ ლექსზე შევჩერდი! ესაა „სიბერე":

მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს),
თუმცა მე მასთან მიყვარდა შებმა –
ეხლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!

ეჰა! მე ვამბობ: სად შემიძლია
ვებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს?
წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან
და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს.

რამ განაპირობა ჩემი არჩევანი? აქ რამდენიმე არგუმენტის ჩამოთვლა შეიძლება:

1. „სიბერეს" საპროგრამო განაცხადის პათოსი და იერი აქვს, რადგან მეტონიმიურად მიგვანიშნებს („მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა") ძველიდან ახლისაკენ მოძრაობაზე, თვისებრივ ცვლილებაზე, ახალი პოეტიკის შემოტანაზე, რისი მაცნეცაა „არტისტული ყვავილები".

2. ლექსში ნახსენებია სიტყვა „სპლინი", რომელიც „არტისტული ყვავილების" სულიერ ატმოსფეროს განსაზღვრავს, – ამასთან, თავისი წარმომავლობის პირველწყაროზეც მიგვითითებს: ბაირონიდან მომდინარე „სპლინის" ცნებას ბოდლერი თავისებურად გაიაზრებს და მის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ დაფუძნებას სწორედ „ბოროტების ყვავილების" პროლოგში იძლევა. ბოდლერთან კავშირს ცხადყოფს „სპლინის" გალაკტიონისეული განსაზღვრა: „სპლინი – უხმო ჯალათი". მხეცების ალეგორიული სახეებით წარმოდგენილ ცოდვათა შორის ბოდლერისათვის ყველაზე საშინელია „სპლინი" – მოწყენა, რომელიც „ეშაფოტზე მეოცნებეა", ე.ი. ჯალათის ბუნება აქვს.

3. ლექსში არის ორი სტრიქონი, რომელიც ბოდლერთან ინტერტექსტური გადაძახილის გარეშე გაუგებარია. იგი ახსნას პოულობს „ბოროტების ყვავილების" პირველი, უმნიშვნელოვანესი რკალის („სპლინი და იდეალი") პირველსავე ლექსში „კურთხევა".

ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც ბოდლერიანაში მეორე პროლოგადაა მიჩნეული და რომელსაც შესანიშნავად იცნობდა გალაკტიონი. ერთგან, როდესაც აკაკისა და ბოდლერის განწყობილებათა ნათესაობაზე მიანიშნებს, გალაკტიონი დაწვრილებით ლაპარაკობს ამ ლექსის შინაარსსა და იდეაზე და იმასაც აღნიშნავს, რომ ლექსს „ლოცვა-კურთხევა" კი ჰქვია, მაგრამ „აქ არის წყევლა და მხოლოდ წყევლა" (XII, 61). გავიხსენოთ ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონები:

ეჰა! მე ვამბობ: სად შემიძლია
ვებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს...

წყევლის მოტივი აშკარაა, მაგრამ ვინ არიან „ქალები"? ბოდლერზე ჩანაწერში გალაკტიონი ამასაც აკონკრეტებს – დედა და საყვარელი! მოვუსმინოთ:

„ღვიძლი დედისთვის მგოსანი არის საგანი მარტოოდენ გაკვირვებისა და ზიზღისა – დედას რცხვენია საკუთარი შვილის ყოლა...

მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება სისხლისმსმელი დალილასი, რომელიც თავისუფლებას მისცემს იმას იმის შემდეგ, რაც ამოსწოვა მასში უკანასკნელი სისხლი" (XII, 61). დავიმოწმოთ შესაბამისი ადგილები ბოდლერის ლექსიდან. აი, ერთი ფრაგმენტი დედის წყევლისა:

ო, რატომ არ ვშვი მე შხამიან ასპიტთა ბუდე,
ნაცვლად იმის, რომ ამ სიჩლუნგის ვიყო გამზრდელი!
წყეულიმც იყოს ღამე, როცა წუთს ჩავეხუტე
და ჩემს სხეულში ჩაისახა ჩემივ სასჯელი!

დედას არც სატრფო უდებს ტოლს:

სრულიად ნორჩი ფრინველის დარ ამ ალისფერ გულს,
აფართხალებულს, ამოვართმევ მე სხეულს მისას
და რათა ჟინი მოვუკლა მხეცს, ჩემში დამალულს,
ამ გულს სისხლიანს წყევლა-კრულვით დავახლი მიწას!
(თარგმნა დავით აკრიანმა)

უახლოესი ადამიანების დამოკიდებულება ტრაგიკულად აღიქმება პოეტის მიერ, იწვევს ნაადრევ სიბერეს, სპლინს, ინდიფერენტულობას ყველაფრის მიმართ...

ამრიგად, სრულიად აშკარაა „სიბერის" კავშირი „ბოროტების ყვავილების" პროლოგთან და ე.წ. მეორე პროლოგთან, ამ ლექსის საპროგრამო პათოსი, შინაგანი პოტენცია – იქცეს „არტისტული ყვავილების" წინათქმად. თითქოს ყველაფერი რიგზეა, ოღონდ... – ოღონდ ის, რომ „სიბერეს" პირველის ნაცვლად ორმოცდამერვე (XLVIII) ადგილი უჭირავს კრებულში! ასეთ ვითარებაში, ნუგეშად ისღა გრჩება, რომ იფიქრო: პროლოგად გამიზნული „სიბერე" გალაკტიონმა რაღაც მიზეზით უარყო, სადღაც წიგნის სიღრმეში დააბინავა...

* * *

იმპულსი ახალი ძიებისათვის კვლავაც ბოდლერმა და გალაკტიონმა მომცეს. „არტისტული ყვავილების" ეპიგრაფებში ბოდლერის შემდეგ თეოფილ გოტიეა დამოწმებული.

ცნობილია, რომ „ბოროტების ყვავილები" შარლ ბოდლერმა სწორედ თეოფილ გოტიეს უძღვნა მისი პოეტური ტალანტისადმი უდიდესი პატივისცემის ნიშნად. აი, ეს მიძღვნა, რითაც იხსნება „ბოროტების ყვავილები":

უზადო პოეტს
ფრანგული სიტყვიერების ყოვლისშემძლე ჯადოქარს
ჩემს უძვირფასესსა და სათაყვანო
მასწავლებელსა და მეგობარს
თეოფილ გოტიეს
უმორჩილესად უღრმესი მოკრძალებით
ვუძღვნი
ამ სნეულ ყვავილებს
შ. ბ.

ამ ორმა ფაქტმა – გალაკტიონის ეპიგრაფმა და ბოდლერის მიძღვნამ – ამოზიდა ცნობიერების არეში გოტიეს „მინანქრები და კამეები". ერთ ლექსში გალაკტიონი მას „ძვირფას ლალსა და სადაფებს" უწოდებს. „მინანქრებმა და კამეებმა", მსგავსად „ბოროტების ყვავილებისა", უდიდესი როლი შეასრულა ახალი ევროპული პოეზიის ისტორიაში. გოტიემ ნაყოფიერი ზემოქმედება მოახდინა გალაკტიონზეც, რაც ჯერჯერობით თითქმის შეუსწავლელია.

„მინანქრები და კამეები" იხსნება შესავლით, ბუკვალურად – წინათქმით (Préface), რომელიც ლიტერატურის ისტორიაში, საზოგადოდ, პროლოგის ეტალონადაა მიჩნეული. ჩვენი მიზნებიდან გამომდინარე, მომყავს ტექსტის სიტყვასიტყვითი, პწკარედული თარგმანი. ეს არის კლასიკური სონეტის ფორმით დაწერილი თოთხმეტტაეპიანი ლექსი – ორი კატრენით და ორი ტერცეტით:

იმპერიის ომების ჟამს
გოეთემ უხეში ზარბაზნების ხმაურში
შექმნა „დასავლური დივანი",
გრილი ოაზისი, სადაც ხელოვნება სუნთქავს.

ნიზამისთვის მიატოვა რა შექსპირი,
მან იპკურა სანდალი
და აღმოსავლური მეტრით
აღბეჭდა სიმღერა, რომელიც ჰუდჰუდმა ამოიოხრა.

როგორც გოეთე თავის დივანზე
განერიდებოდა საგნებს
და ჰაფეზის ვარდებს ფურცლავდა,

ყურადღებას არ ვაქცევდი რა ქარიშხალს,
რომელიც ჩემს დახურულ ფანჯრებს ეხლებოდა,
მე შევქმენი „მინანქრები და კამეები“.

აქვე მინდა ამოვინერო ნიკოლაი გუმილიოვის რუსული თარგმანი წიგნიდან – Теофиль Готье. Эмали и Камеи. Пер. Н. Гумилева. СПБ., 1914, – რომელიც გალაკტიონის პირად ბიბლიოთეკაშია დაცული და ტექსტთან კონტაქტის კვალიც შემოუნახავს:

В часы всеобщей смуты мира
Оставил Гёте ратный стан
И создал «Западный Диван»,
Оазис, где рокочет лира.

Для Низами забыв Шекспира,
Он жил мечтой далеких стран
И ритмом звучным, как орган,
Пел о Гудут, живущей сиро.

Как Гёте на свою тахту
В Веймаре убегал от прозы
Гафизовы лелеять розы.

Оставив дождь и темноту
Стучаться в окна мне сильнее,
Я пел „Эмали и Камеи".

თუ ყურადღებით წავიკითხავთ გოტიეს სონეტის პწკარედს, შემდეგ – გუმილიოვის თარგმანს და ამ ფონზე „არტისტული ყვავილების“ პირველ ლექსს ჩავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ სრულ აზრობრივ-ესთეტიკურ თანხმიერებაშია გოტიეს „წინათქმასთან“. ოღონდ ერთი რამ უნდა გავითვალისწინოთ: გალაკტიონის შედევრი მინიშნების პოეტიკითაა შექმნილი, ალუზიებს შეიცავს და გაშიფვრა-დაკონკრეტებას საჭიროებს. დავიწყოთ შედარება:

სონეტის დასაწყისშივე გოტიე მოიხსენიებს გოეთეს და მის „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანს“ (1819). „დივანის“ წერა გოეთემ 1814 წელს დაიწყო, როდესაც ნაპოლეონის ომებით თავგაბეზრებული და შეძრწუნებული, ვაიმარს გაეცალა და პატარა, წყნარ ქალაქში განმარტოვდა. ის ადრევე შემუშავებულ წესს იცავდა: როგორც კი დენთის სუნს იგრძნობდა, რეალურად თუ წარმოსახვით „შორს, უბოლოოდ შორს“ გაიჭრებოდა. ამჯერად „გაჭრა“ აღმოსავლეთისკენ მოხდა: ჰაფეზის „დივანით“ აღფრთოვანებულმა შექმნა საკუთარი „დივანი“, ერთ-

ერთი მწვერვალი მსოფლიო პოეზიისა. აღმოსავლეთთან კონტაქტს გოეთე გაიაზრებდა, როგორც მეორედ დაბადებას, აღორძინებას „ახალი ცხოვრებისათვის". სწორედ ეს კონცეფციაა გადმოცემული „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის" პირველ ლექსში სათაურით „ჰიჯრა":

მთელ დასავლეთს, ჩრდილოს, სამხრეთს
ჟამი არყევს, ტახტებს ამსხვრევს,
ნადი ჰიჯრად აღმოსავლეთს,
წეს-ადათთა გზანი წავლე
სიმღერებით, ლხინით, ქალით
წლებს ჩამოგბანს ხოზრის წყალი.

იქ მართლებთან, იქ წმინდებთან
მინებს შესთვა-შეწინდება,
სათავესთან მინებს შერთვა,
საცა მოკვდავ მოდგმას ღმერთმა
ცათა სიბრძნე მოსცა ზენით
მიწიერი კაცის ენით...
(თარგმნა დავით წერედიანმა)

„ჰიჯრა" არაბულად გადასახლებას, გაჭრას, გაქცევას ნიშნავს. ამ ცნებით ისლამურ სამყაროში დიდი ისტორიული ფაქტი აღინიშნება – მუჰამედის გაქცევა მექადან მედინაში 622 წელს, საიდანაც იწყება მაჰმადიანური წელთაღრიცხვა. ამ ფონზე საუბრობს გოეთე საკუთარ „ჰიჯრაზე" დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ, რაც ნიშანსვეტია ახალი ცხოვრების, ახალი გზის, ახალი პოეზიისა.

სწორედ გოეთეს „დივანის" პროლოგი („ჰიჯრა") აქვს მხედველობაში თეოფილ გოტიეს თავის „წინათქმაში" და გარკვეულ პარალელსაც ავლებს მასთან: ქარიშხლების, ომების, რევოლუციების დროს, როდესაც სამყაროს „ჟამი არყევს, ტახტებს ამსხვრევს", პოეტი უნდა განერიდოს ყველაფერს, განმარტოვდეს და პოეზიის გრილი ოაზისი შექმნას. მეც, – ამბობს გოტიე, – არ ვაქცევ ყურადღებას ქარიშხალს, რომელიც ჩემს ფანჯრებს ეხეთქება (იგულისხმება საფრანგეთის 1848 წლის რევოლუციური მოვლენები) და – ვით გოეთემ იმპერიის ომების ჟამს შექმნა „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი" – ვქმნი „მინანქრებსა და კამეებს".

ახლა გალაკტიონს მოვუსმინოთ, მივადევნოთ გულისყური „უმანკო ჩასახების" აზროვნებრივ განვითარებას.

ლირიკული გმირი ლექსისა ტოვებს სასახლეს და ყვითელი ფოთლებით მოფენილ ბაღს. მის სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს პეიზაჟი და, განსაკუთრებით, რომანი, სადაც ისვენებს „შეშლილი სკვითელი". ეს რომანი, მკვლევართა ვარაუდით, „ძმები კარამაზოვებია", შეშლილი სკვითელი კი – ივანე კარამაზოვი გამაოგნებელი იდეით, რომ „ღმერთი მოკვდა". ლირიკული გმირი სულიერი წონასწორობის შესანარჩუნებლად მიაშურებს განდეგილ მამათა სავანეს, ეკლესიას, მაგრამ ეს უკვე უღმერთოდ დარჩენილი, ყველასაგან მიტოვებული უფლის სახლია. საკმევლის სუნისა და სანთელთა ციმციმის ნაცვლად ღვთაებრივ სივრცეში შავი თოვლივით ეშვება ჭვარტლი და ბურუსი. კამარას მაცხოვრის თვალებიღა შერჩენია, ხელთქმნილი თვალები, საიდანაც მკაცრი სასოწარკვეთილება მოყოფნავს:

ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!

ღმერთი მოკვდა! უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ – სამრეკლოს ჯვარი ყვავებს გადაუშავებიათ, ქარი, გრიგალი და ზარების გრგვინვა ანგრევს სამრეკლოს...

სასახლესა და ეკლესიას განრიდებული ლირიკული სუბიექტი „მდუმარე საკანს" მიაშურებს: მღელვარე საგნებს და უკუნ ღამეს „ცეცხლის მფარველი გუგუნი" ენაცვლება. ძნელი არაა, „მდუმარე საკანში" გოეთესა და გოტიეს „ოთახის" ანალოგი ამოვიცნოთ, „მფარველი ცეცხლი" კი შემოქმედებით ცეცხლად გავიაზროთ. ამ კონტექსტში „უმანკო ჩასახება" შემოქმედებით აქტს უკავშირდება – სულიწმინდის შთაგონებით მაღალი პოეზია იქმნება.

როგორც გოეთე გაერიდა ნაპოლეონის ზარბაზნებს, ხოლო გოტიე – ქუჩიდან შემოჭრილ ქარიშხალს და დარაბებდაგმანულ ოთახში შექმნეს დიადი წიგნები, ასევე გაერიდა გალაკტიონი რევოლუციის გრიგალს და სენაკის მარტოობაში შექმნა გენიალური „არტისტული ყვავილები"!

შემოწერილია გრანდიოზული კონტექსტური სივრცე, გაერთიანებული იგივეობრივი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური მრწამსით.

გარდა იდეურ-კონცეპტუალური თანხვედრისა, „მინანქრებთან და კამეებთან" სიახლოვე გალაკტიონს ალუზიებითაც აქვს გამოხატული. ლექსის დასაწყისში, ბაღის აღწერისას, უმალ იქცევს ყურადღებას გამორჩეული სიტყვა:

დაგხვდება აუზთან სანდალი –
და ძველი ფოთლები ყვითელი...

„სანდალი" არაბული სიტყვაა და აღნიშნავს მარადმწვანე, სურნელოვან ხეს. ნ. გუმილიოვის რუსულ თარგმანში „სანდალი" არაა ნახსენები:

Для Низами забыв Шекспира,
Он жил мечтой далеких стран

სამაგიეროდ, „სანდალი" ნახსენებია გოტიესთან, ფრანგულ დედანში:

Pour Nisami quittant Shakspeare,
Il se parfuma de çantal.
(ნიზამისთვის მიატოვა რა შექსპირი,
ის იპკურებდა სანდალს...)

„სანდალის" ხსენება გალაკტიონის ლექსში ძალზე მნიშვნელოვანია: ერთი, რომ იგი ორიგინალთან კონტაქტის მაცნეა, უფრო არსებითი კი ისაა, რომ განდობილთათვის „სანდალი" გამჭვირვალე მინიშნებაა „მინანქრებისა და კამეების" წინათქმაზე და ამ გზით გოეთეზე („ის – გოეთე – იპკურებდა სანდალს"), მის აღმოსავლურ „ჰივჯრაზე".

უფრო მნიშვნელოვანი ალუზიაა ლექსის ფინალურ სტროფში:

ერთგვარად მიიტანს ამ სახის
ლოცვისთვის ზმანება-მტკივანი:
გაზელებს – მგოსანი სასახლის,
ხელთათმანს – სასახლის მდივანი.

ვინ იგულისხმება, ვინაა ის იდუმალი პერსონა – „მგოსანი სასახლის", რომელსაც ერთგვარად მიაქვს „გაზელები" და „ხელთათმანი"?

ესაა ორმაგი მეტონიმიური მინიშნება გოეთეზე: „გაზელები" (ანუ „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი") ანუ გოეთე-პოეტი; „ხელთათმანი" – ატრიბუტი არისტოკრატისა ანუ გოეთე-კარისკაცი, „სასახლის მდივანი". ალუზია ფონიკის დონეზეც ხორციელდება: ლექსის ბოლო სარითმო სიტყვაში „მდივანი" სრულხმოვნად გამოისმის სიტყვა „დივანი".

ცხადია, ალუზია გოეთეზე ხელს არ უშლის, რომ „სასახლის მგოსანს" განზოგადებული შინაარსი ჰქონდეს – იგი გულისხმობს ყოველ ჭეშმარიტ შემოქმედს და მათ შორის გალაკტიონსაც, რომელსაც ქარიშხლების შემდეგ მოაქვს თავისი მარტოობის ღვთაებრივი ნაყოფი – „არტისტული ყვავილები".

გამოიკვეთება ძალიან საგულისხმო პარალელი: გოეთე-გოტიე-გალაკტიონი, „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი" – „მინანქრები და კამეები" – „არტისტული ყვავილები"! გოეთეს ჰიჯრა აღმოსავლეთისკენ და გოტიეს საეტაპო წიგნი თავთავის ეპოქაში ახალ პოეტურ ხანას იწყებდნენ. ასევე ახალ ხანას იწყებს გალაკტიონის ჰიჯრა დასავლეთისკენ. გალაკტიონი, ვუალირებულად, ქართულ პოეზიაში (და, ვინ იცის, იქნებ უფრო დიდი რადიუსითაც) იმავე მნიშვნელობას ანიჭებს „არტისტულ ყვავილებს", რა მნიშვნელობაც ჰქონდა თავის დროზე გოეთესა და გოტიეს წიგნებს ნაციონალურ თუ ზოგად-ევროპულ კონტექსტში. შესაძლოა, გალაკტიონი რაღაც იდუმალ ნიშანს ხედავდა იმაში, რომ „არტისტული ყვავილები" ზუსტად ასი წლისთავზე დაიბეჭდა გოეთეს „დივანის" გამოცემიდან.

გალაკტიონი ახალგაზრდობიდანვე იცნობდა გოეთეს და მის „დივანს". ამის დასტურია მისი ლექსები და თუნდაც უკვე ნახსენები წერილი გაზელაზე, სადაც გალაკტიონი ერთმანეთთან კავშირში ახსენებს ჰაფეზს, გოეთეს და მის „დივანს":

„ჰაფეზი, მსოფლიოში განთქმული ლირიკოსი, რომელიც გავლენას ახდენდა ევროპის ლიტერატურაზე და რომლის გავლენის ქვეშ დასწერა გიოტემ თავისი „დასავლეთის დივანი", იყო უდიდესი პატრიოტი გაზელის..." (XII, 160).

აქ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ერთი კაზუსი – თორმეტტომეულში, ჩემთვის გაუგებარი მიზეზით, ჩანაწერი გაზელაზე არ ასახავს ავტოგრაფისა და პირველნაბეჭდის („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის") საგულისხმო რეალიას: იქ, სადაც გალაკტიონი გოეთეს „დასავლურ დივანს" ახსენებს, სქოლიოში წერს: „ამ წიგნს თეოფილ გოტიე უწოდებს „ოაზისს, სადაც რეკავდა ქნარი". ეს არის სტრიქონი „მინანქრებისა და კამეების" პროლოგიდან, რაც უტყუარი დასტურია იმისა, რომ გალაკტიონი არა მარტო იცნობდა ამ წიგნის წინათქმას, არამედ გაცნობიერებული ჰქონდა კონცეპტუალური შეხმიანება გოტიესა და გოეთეს შორის.

სქოლიო ადრე გამოთქმულ ვარაუდსაც განამტკიცებს, რომ გაზელაზე საუბარი გალაკტიონს შემთხვევით არ წამოუწყია – გარეგნულად ეს ერთი სალექსო ფორმის დახასიათება და ისტორიაა, შეფარულად კი დაცვა საკუთარი შემოქმედებითი პოზიციისა.

ამრიგად, „არტისტული ყვავილების" პირველი ლექსის – „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში" – აზრობრივ-კონცეფციური სიახლოვე გოტიეს „მინანქრებისა და კამეების" წინათქმასთან და ამის მეშვეობით გოეთეს „დივანის" პროლოგთან „ჰიჯრა", აგრეთვე რიგი კონკრეტული რეალიებისა იმის უფლებას იძლევა, რომ გალაკტიონის ეს ლირიკული შედევრი „არტისტული ყვავილების" პროლოგად მივიჩნიოთ.

* * *

გალაკტიონის პოეზიაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ თეოფილ გოტიესადმი სერიოზული ინტერესი 10-იანი წლების ბოლოს გამოიკვეთა. პირველხარისხოვანი როლი აქ, ალბათ, გუმილიოვისეულმა სრულმა თარგმანმა შეასრულა. 1920 წელს დაიწერა მრავალი ასპექტით საინტერესო ლექსი „გოტიეს", 1922 წლის შედევრებში – ეფემერათა ციკლში შესამჩნევია რემინისცენციები გოტიედან; ერთგან კი იგი პირდაპირაა დასახელებული: „გოტიე! აი, შენი ტომები". გოტიე მოიხსენიება „კოსმიურ ორკესტრშიც" (1926):

იგი ვერლენია, იგი ბოდლერია,
რემბოს ლექსებია ანდა გოტიესი.

მოგვიანებით გალაკტიონი კიდევ ერთხელ გაიხსენებს გოტიეს, როგორც ოდესღაც პოპულარული რომანის „მადლენ დე მოპენის" ავტორს – იწერება ლექსი „გოტიეს რომანიდან" (1940).

ეს ჩამონათვალი, ცხადია, მხოლოდ მიახლოებაა თემასთან – „გოტიე და გალაკტიონი". მე ბოლოსთვის შემოვინახე ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი. 1927 წლის კრებულში, ე.წ. ზარნიშიან წიგნში გალაკტიონმა შეიტანა ლექსი „სული უსახლო", რომელშიც აშკარად იგრძნობა „მინანქრებისა და კამეების" პროლოგის კვალი:

რომ გაიღიმოს შემოდგომის მზემ,
მოასკდეს ნაპირს მძიმე ქაფები,
ამნაირ დროში შექმნა გოტიემ
უკვდავი ლალი და სადაფები.

მივქრივარ აქვე, ტფილისის ახლო,
მე ვიცი ჩემი მიმღები ჭერი,
რომ მიისვენოს სული უსახლო
ჯოჯოხეთშიაც არ-ბედნიერი.

მე არ შევუდგები ამ ლექსის დეტალურ ანალიზს, სადაც პირდაპირაა დასახელებული გოტიე და მისი „უკვდავი ლალი და სადაფები", სადაც ქალაქიდან გარბიან მყუდრო ბინაში, რათა სულმა განისვენოს... ერთი რამ აშკარაა – გოტიეს წიგნი და მისი პროლოგი კვლავაც ახსოვს გალაკტიონს, კვლავაც შემოქმედებისთვის შთაგონებს.

* * *

ჰიპოთეზა, რომლის გადმოცემას ზემოთ შევეცადე, უკვე ჩამოყალიბებული, არგუმენტირებული ვერსიის სახით არსებობდა, როდესაც ვახტანგ ჯავახაძის „უცნობში", სადაც მართლაც ბევრი რამ უცნობი გამომზეურდა, ჩემთვის გამაოგნებელი ფაქტი ამოვიკითხე – გალაკტიონს ჰქონია ჩანაწერი, რომელშიც ის საგანგებოდ მსჯელობს „მინანქრებისა და კამეების" წინათქმაზე! ვ. ჯავახაძე ტექსტს კუპიურებით იმოწმებს, ამიტომ დედანი მოვიძიე. ეს იყო უჩვეულო, ჩუმი ნეტარების წუთები...

„მე არ მინახავს უკეთესი წინასიტყვაობა", – წერს გალაკტიონი და შედარებისთვის აქვე ასახელებს ბრიუსოვის, ბალმონტის, ბლოკის, ვ. ივანოვის წინასიტყვაობებს, აღნიშნავს ამგვარი ტრადიციის არსებობას ფრანგ პოეტებთან. საამისოდ რუსი პოეტები პროზას მიმართავენ, ფრანგები – ლექსსო. როგორც უკეთესი ნიმუში, გალაკტიონს გოტიეს პროლოგი მოჰყავს, რომელიც წინათქმას „მოკვეთილი, მშვენიერი სონეტით" წერს.

შემდეგ მსჯელობის საგანი ხდება „მინანქრებისა და კამეების" პროლოგის აზრობრივ-იდეური მხარე, გოტიეს პოზიცია. გალაკტიონი კითხულობს:

„რა უნდოდა ეთქვა გოტიეს ამ წინასიტყვაობით. მან მიაღწია თუ არა მიზანს?"

გალაკტიონის აზრით, გოტიემ საუკეთესოდ გააკეთა ის, რისთვისაც იწერება წინასიტყვაობა: მოგვცა „კონცენტრაცია მთელი წიგნის შინაარსისა, ახსნა მისი მხარეებისა..."

შემდგომი მსჯელობისათვის გალაკტიონი თავიდან ბოლომდე იმოწმებს გოტიეს „წინათქმის" პროზაულ თარგმანს, ხელნაწერში ზოგი ადგილი გაუხაზავს:

„მსოფლიოს საერთო აღრევის ხანაში, დასტოვა გიოტემ მეომართა ბანაკი, და შექმნა „დასავლეთის დივანი" – წიგნი-ოაზისი, სადაც მფეთქარებს ქნარი.

„ნიზამისათვის მან დაივიწყა რა შექსპირი, ცხოერობდა შორეულ ქვეყანათა ოცნებით, და ხმოვანი რიტმით, როგორც ორგანი, მღეროდა ობლად მცხოვრები გუდუტის შესახებ.

„ისე როგორც გიოტემ მიაშურა ვეიმარის ტახტს ცხოვრების პროზისაგან, რათა შეეყვარებია ჰაფეზის ვარდები...

„მეც მივეცი რა ნება წვიმასა და სიბნელეს უფრო ძლიერ ემღერათ ჩემს ფანჯარასთან – ემღეროდ მე ჩემს „Эмали и Камеи"-ს.

გალაკტიონის პროზაული ტექსტი დიდი ერთგულებითაა გადმოღებული გუმილიოვის რუსული თარგმანიდან. პოეტს ზუსტად აქვს შემჩნეული გოტიეს „წინათქმის" ღირსება: კონცეპტუალურობა, ზოგადი კონტექსტის მოხაზვა ცალკეული ტექსტების შესაცნობად. საგულისხმოა ხაზგასმებიც: „მსოფლიო საერთო აღრევის ხანაში", „მეომართა ბანაკი", „დივანი – წიგნი-ოაზისი".

ახლა ამოვიწეროთ ის ადგილები, სადაც გალაკტიონი სრულ სოლიდარობას უცხადებს თავის კერპს და მთლიანად იზიარებს მის ესთეტიკურ პოზიციას:

„ეს წიგნი – მთლიანად აღებული – თეთრი, მაღალი, ნამდვილი თლილი სტილითაა აშენებული... რამდენი ცოდნა სილამაზისა არის შიგ, ამას გაიგებს მხოლოდ მასავით ელასტიური შემოქმედების მქონე პოეტი. რამდენი სულიერი ენერგია უნდა ჰქონოდა ადამიანს, რევოლუციისა და ნგრევის ხანაში ამნაირად ემღერა.

ეს არისტოკრატიზმია. იმას, ვისაც უცებ წააქცევს რევოლუციის ტალღები და მიყვება ამ ქაფიან მორევს, ვერასდროს ვერ იმღერებს ისე, როგორც გოტიე მღეროდა. ეს პოეტი საუკეთესო მაგალითია იმისა, თუ რამდენად გამორკვეული სახის მქონე პოეტი რევოლუციის დროსაც კი რჩება დიდ პოეტად. პირიქით, ეს საშუალებას აძლევს მას უფრო მაგრად ჩაიკეტოს კარები, რომ უფრო მძლავრად მიეცეს თავის საყვარელ პოეზიას...

გოტიეს ეს წიგნი შექმნილია განდეგილობაში.

გიოტეს „დასავლეთის დივანი" შექმნილია ამნაირსავე ხანაში. საქართველოს ისტორიას არ ახსოვს ისეთი ბოხოქარი ომებისა და მოუსვენრობის ხანა, როგორიც თამარის მეფობის დრო იყო და მეთორმეტე საუკუნეში მოახერხეს შექმნა „ვეფხისტყაოსნის".

ჩვენს პოეტებს სიზმრადაც არ მოელანდებათ დავით გურამიშვილის ეპოქა.

და საფრანგეთის ნამდვილი ხელოვნება წარმოიშვა სწორედ ასეთ ხანაში: გოტიე, ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, ლაფორგი.

მაგრამ ისინი უფრო ირონიულად უყურებდენ პროლეტარულ კულტურას, ამიტომ დარჩენ მხოლოდ პოეტებად..."

ამ ამონაწერს, არა მგონია, ვრცელი კომენტარი სჭირდებოდეს. დავაკვირდეთ ისეთ გამოთქმებსა და სიტყვებს, როგორიცაა – „რევოლუციისა და ნგრევის ხანაში სიმღერა", „არისტოკრატიზმი", „უფრო მაგრად ჩაიკეტოს კარები, რომ უფრო მძლავრად მიეცეს პოეზიას", „განდეგილობა", გოტიესა და გოეთეს ერთ კონტექსტში მოიხსენიება, ევროპული და ეროვნული მთლიანი კულტურული სივრცის შექმნა – და ნათელი ხდება, როგორ ჰქონდა გათავისებული გალაკტიონს ის კონცეფცია, რომელიც „არტისტული ყვავილების" პროლოგში ლირიკული დისკურსით გადმოსცა.

გალაკტიონის მსჯელობა ოდნავადაც არაა განყენებული, აბსტრაქტული. იგი პირდაპირი რეაქციაა იმ ისტორიულ სიტუაციაზე, როდესაც მიზანმიმართულად ცდილობდნენ ხელოვნების პოლიტიზაციას.

გალაკტიონის ჩანაწერი, ვფიქრობ, ეჭვს აღარ ტოვებს, რომ „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში" ლირიკული მანიფესტია, აზროვნებრივად ღრმა და პოეტურად ელვარე წინათქმაა ეპოქალური წიგნისა „არტისტული ყვავილები".

* * *

ბოლოს, მინდა მცირე ხნით დავუბრუნდე ლექსს „სიბერე", რომელიც, ჩემი ვარაუდით, გალაკტიონს „არტისტული ყვავილების" პროლოგად ჰქონდა ჩაფიქრებული. რამ განაპირობა თავდაპირველი განზრახვის უარყოფა?

გალაკტიონის ლექსების პირველი კრებული 1914 წლის ზაფხულში გამოვიდა. დაახლოებით ორი წლის შემდეგ პოეტმა მეორე წიგნის გამოცემაზე დაიწყო ფიქრი. 1917 წლის 27 თებერვალს გალაკტიონი ქუთაისიდან სწერს მოსკოვში მყოფ ოლია ოკუჯავას: „შეიძლება მალე წიგნი გამოვცე აქ, მე მაშინ შემოგითვლი და ხელნაწერები გამომიგზავნე“ (ოლია ოკუჯავას დღიურები და მიმოწერა გალაკტიონთან, თბ, 1987, გვ. 193).

ერთ გვიანდელ მოგონებაშიც, თებერვლის რევოლუციის ამბებს რომ ეხება, პოეტი იხსენებს: „ეს მოხდა 1917 წელს... განვაგრძობდი დიდი ხნის წინათ დაწყებული წიგნის „ქართული ორნამენტის“ წერას... ვწერდი დღით და ღამით, ძალიან გულმოდგინეთ“... (XII, 189). როგორც ჩანს, 1917 წლის დასაწყისში გალაკტიონი მიიჩნევდა, რომ მეორე წიგნის გამოსაცემად მზად იყო. ცხადია, ამ წიგნში 1915-1916 წლებში დაწერილი ლექსები შევიდოდა, სადაც ძლიერია „ბოდლერული“ მოტივები და რემინისცენციები... წიგნის სტრუქტურულ-კომპოზიციური გააზრებისას გალაკტიონს ნიმუშად რომ „ბოროტების ყვავილები“ ჰქონდა, ეჭვს არ იწვევს. ამიტომ ლოგიკური ჩანს ვარაუდი, რომ მეორე წიგნისათვის პოეტს პროლოგის დაწერაზე ეფიქრა და საამისოდ ბოდლერის პროლოგთან შინაგანად დაკავშირებული ტექსტი შეექმნა. სწორედ ასეთია ლექსი „სიბერე“.

1917 წლიდან მოვლენები სხვაგვარად დატრიალდა – დაიძრა „რევოლუციის ტალღები და ქაფიანი მორევი“. წიგნის გამოცემა გადაიდო და არა მხოლოდ მატერიალური მიზეზის გამო. ახალ რეალობაში აუცილებელი გახდა საკუთარი პოზიციის განსაზღვრა. აქ გალაკტიონმა მოკაუშირე ნახა გოტიეს სახით: გოტიე ხომ რევოლუციის დროსაც დარჩა პოეტად და მხოლოდ პოეტად!

მაშასადამე, „სიბერისათვის“ პროლოგის ფუნქციის ჩამოშორება დიდმა გარდატეხამ, ეპოქის სულმა განაპირობა.

საინტერესოა ერთი დეტალი. როდესაც „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ პირველად დაიბეჭდა (ჟურნ. „თოლაბულისის სარტყელი“, 1919, №1), ერთ-ერთმა რეცენზენტმა ეჭვი გამოთქვა ლექსის დათარიღების გამო: „ლექსის დატა აღნიშნულია 1917 წლით, რაც ჩვენ საფუძვლიანად გვაეჭვებს: ლექსი უფრო ორიოდე თვისაა, ვიდრე ორიოდე წლისა“. ახლა ძნელი დასადგენია, რა საფუძველი ჰქონდა რეცენზენტს საამისოდ (იქნებ, უახლეს მოვლენათა გამოძახილი იგრძნო?), ჩემთვის კი ისაა ძნელი წარმოსადგენი, რომ 1917 წელს დაწერილი შედევრი გალაკტიონმა ორი წლის შემდეგ გამოაქვეყნა.

თუ „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ 1919 წლის დასაწყისში დაიწერა, ეს ნიშნავს, რომ პირველი ლექსი კრებულისა გალაკტიონმა მაშინ შექმნა, როდესაც „არტისტული ყვავილები“ უკვე მზად ჰქონდა! ასეთ სიტუაციაში ძნელი ასახსნელი არაა, ერთი მხრივ, პროლოგად გამიზნული ერთი ლექსის შეცვლა მეორეთი და, რაც მთავარია, ის, რომ „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ საგანგებოდ შეიქმნა, როგორც პროლოგი „არტისტული ყვავილებისა“.

P.S. წერილი დამთავრებული მქონდა, როდესაც გალაკტიონის არქივში პოეტის ხელით გადაწერილი „მინანქრებისა და კამეების“ პროლოგის ფრანგული ტექსტი აღმოჩნდა. ამით პრაქტიკულად დადასტურდა, რომ გალაკტიონთან „სანდალი“ ორიგინალის რეალიაა და ნამდვილად ორმაგი დატვირთვის მქონე ალუზიური სახეა.

პოეტის ერთმა უბის წიგნაკმა (72) ასეთი ფრაზაც შემოგვინახა:

„გოტიეს წინასიტყვაობა. იდუმალი ნათესაობა“.

„იდუმალი ნათესაობა“ სათაურია გოტიეს ცნობილი ლექსისა, რომელიც „მინანქრებსა და კამეებში“ წინათქმას მოსდევს. და მაინც, რაოდენ მრავლისმეტყველია ეს ფრაზა ჩვენი გამოკვლევის კონტექსტში: „გოტიეს წინასიტყვაობა. იდუმალი ნათესაობა“.

მართლაც, არა არს საიდუმლო, რომელი არა გაცხადდეს!

P.P.S. გოტიეს „წინათქმაზე" მსჯელობისას გალაკტიონი ერთ საყურადღებო აზრს გამოთქვამს, რომელიც მე საგანგებოდ შემოვინახე ბოლოსთვის:

„უნდა ითქვას, რომ როგორც წინასიტყვაობით, იგი (გოტიე – თ. დ.) არ კმაყოფილდება მარტო ამ ლექსით და მშვენიერი ლექსით ათავებს მთელ წიგნს („ხელოვნება"). ამნაირად: მთელი წიგნი „Эмали и Камеи" **ჩასმულია საუკეთესო ლექსის მშვენიერ ხელოვნურ ყდაში**" (ხაზგასმა გალაკტიონისაა – თ. დ.). უკანასკნელი ლექსი ამთავრებს პირველს, პირველი დაწყებაა უკანასკნელისა".

„არტისტული ყვავილებიც" ორი საუკეთესო ლექსის ყდაშია ჩასმული. „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში" იწყებს უკანასკნელ ლექსს, ხოლო უკანასკნელი ლექსი როგორ ამთავრებს პირველს და მთელს წიგნსაც, უნდა გაირკვეს. გაცხადებას ელის ერთი საიდუმლოც: „არტისტული ყვავილების" ეპილოგი.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", II, 2003.

ირაკლი კენჭოშვილი

„რამდენიმე დღე პეტროგრადში"

> „ტექსტების, კოდების, კავშირებისა და ასოციაციების, თავისი ერთობ ხანმოკლე არსებობის მანძილზე დაგროვილი კულტურული მეხსიერების მოცულობით პეტერბურგი სამართლიანად შეიძლება ჩაითვალოს უნიკალურ მოვლენად მსოფლიო ცივილიზაციაში".
>
> იური ლოტმანი

წინამდებარე ნარკვევის მიზანია ამ ლექსის არა სრული ან თუნდაც მრავალმხრივი ანალიზი, არამედ ყურადღების გამახვილება მის ცალკეულ სტრუქტურულ და ლირიკული მე"-ს თავისებურებებზე.

„რამდენიმე დღე პეტროგრადში" (გამოქვეყნდა 1919 წელს) განპირობებული უნდა იყოს არა მხოლოდ გალაკტიონის ხანმოკლე ჩასვლით რევოლუციური ისტერიით შეპყრობილ პეტროგრადში, არამედ აგრეთვე ალექსანდრ ბლოკის პოემით „თორმეტნი". ვფიქრობთ, სტრიქონები – „თორმეტი" – ალექსანდრ ბლოკის, / „რამდენიმე დღე პეტროგრადში" – ჩემი" („ჯონ რიდი", 1924) არა მხოლოდ მოგვიანებით დანახულ თემატურ ნათესაობას ასახავს, არამედ იმ ფაქტსაც, რომ გალაკტიონი უკვე იცნობდა „თორმეტნი"-ს (გამოქვეყნდა 1918 წლის ივნისში), როდესაც თავის ლექსს წერდა. უმთავრესად ბლოკის პოემის თავისებური „ციტირებით" უნდა აიხსნებოდეს ის გარემოება, რომ გალაკტიონი პეტერბურგს ზაფხულში ეწვია, ხოლო მისი ლექსი, ბლოკის თემის დიამეტრულად განსხვავებული გააზრების მიუხედავად, „თორმეტნი"-ს ქრონოტოპოსს იმეორებს: პეტროგრადი ნაჩვენებია არა ზაფხულში, არამედ თოვლიან და ქარიან თვეში (ერთ-ერთი ტაეპის თანახმად, ეს თვე ნოემბერია: „მე ნოემბერი და პეტროგრადი"). გარდა ამისა, ლექსის ექსპოზიცია პეიზაჟის მოტივებით (თოვლი, ქარი) ჰგავს ბლოკის პოემას, რომელიც იწყება სიტყვებით: „Черный вечер. / Белый снег . / Ветер, ветер!"

რომც გაირკვეს, რომ გალაკტიონის ლექსს არავითარი გენეტიკური კავშირი არა აქვს ბლოკის ნაწარმოებთან, მათი შედარება მაინც საგულისხმო და მიზანშეწონილია, თუნდაც იმიტომ, რომ ტიციან ტაბიძის „პეტერბურგის" მსგავსად, გარკვეულ ინტერტექსტობრივ ურთიერთობაში იმყოფება „პეტერბურგის მითთან" და ამ ინვარიანტის ისეთ შემადგენელ ნაწილთან, როგორიცაა ბლოკის ლირიკა.

„თორმეტნი"-ს ლაიტმოტივად გასდევს სიმბოლური ქარისა და ქარბუქის (ბუირა) მოტივი. ლექსში „რამდენიმე დღე პეტროგრადში" თავს იჩენს ერთგვარი რეაქცია „თორმეტნი"-სა და ე.წ. „რევოლუციურ-დემოკრატიულ" პოეზიაში ქარის, ქარბუქისა და ციკლონის ექსპრესემაზე (რაც ოდნავ მოგვიანებით ახალი კონოტაციებით აღებეჭდა მემარცხენე ექსპრესიონისტების ლირიკამ). გავიხსენოთ ბლოკის „გასულიერებული" ქარი: „Ветер веселый и зол и рад", „Гуляет ветер", „Разыгралась что-то вьюга, Ой вьюга, Ой вьюга!, „Это – ветер с красным флагом разыгрался впереди", „Только вьюга долгим смехом заливается в снегах". ამგვარი ექსპრესემის კონტექსტი უნდა იგულისხმებოდეს გალაკტიონის ლექსის ირონიულ სტრიქონებში:

> რა სულიერიც არის ეს ქარი,
> ვიცით, მოგვწყინდა ბაიათები!
> გარეთ ატლასთა არტყია ჯარი,
> შიგნით შავი აქვს გულისნადები.

გალაკტიონის ლექსში ჩანს ერთგვარი დაპირისპირება ისტორიის „ქარისადმი", რომელიც „თორმეტნი"-ში რევოლუციის ხედვის ჰეროიზებასა და პედალიზებას იწვევს. სურდა თუ არა ეს გალაკტიონს, „თორმეტნი"-სა და მსგავს ტექსტებში ქარის „სულიერების" უარყოფით

მისი ლექსი არის ერთგვარი „**ანტი**თორმეტნი“, ანუ იმ ისტორიული მომენტის ერთნიშნა პოზიტიური გააზრების უარყოფა, რომელიც ბლოკს ისტორიულ კალენდართან მიბმული აქვს დეტალით – „На канате плакат: Вся власть учредительному собранию!“ ხოლო გალაკტიონს ბოლშევიკების ცნობილი ოპონენტების ხსენებით – „მაინც სად გაქრა ეს წერეთელი, / ჩხეიძეც გაქრა, როგორც ასეთი!“

ორივე ნაწარმოებს შორის საერთოა ძალადობისა და განუკითხაობის თარეშის ჩვენება. ამ მხრივ ბლოკის პოემაში ყველაზე შთამბეჭდავია კატკას მკვლელობა, ხოლო გალაკტიონის ლექსში – თითქოსდა სალვადორ დალის სიურრეალისტური სურათიდან მოხმობილი დეტალი: „და როგორც ყორანს დააქვს ბრჭყალებით / ჰაერში ნაზი ხელები ქალის...“.

ფორმის თვალსაზრისით ბლოკის პოემაში გრავიურული სიმკაცრეა და ზოგჯერ რუსული შაირების (ჩასტუშკების) „უხეშობა“ და ნაღველი, ხოლო გალაკტიონის ლექსში – პოლიქრომია („დაეშვა თოვლი, ფრინველი ლიბრი...“) და ლირიზმი: „მე, ნოემბერი და პეტროგრადი – / ასეთი კარგი და უდაბური“.

გალაკტიონი პეტერბურგის კულტურულ ინტერტექსტს ყველაზე მეტად ეხმაურება რუსულ ლიტერატურაში ლამის მითოლოგიზებული ნისლის მოტივით („ამ უცხო ნისლის ბარიკადები / მე მიყვარს, როგორც ჩემი წარსული“; შდრ. ბლოკის – „ Мы встречались в вечерном тумане“, „Дыша духами и туманами она садится у окна“, „В туманах, над сверканием рос“ და სხვ.) და „პეტერბურგის მითის“ ისეთი ელემენტებით, როგორიცაა ფანტასტიკისა თუ ფანტასმაგორიისა და ყოფითი დეტალების თანაარსებობა: „და როცა ცეცხლში ქანაობს ლავრა, / ბრმების თუნუქებს ტეხენ ლოთები...“ ბოლო სტროფში ჩართული ფრაგმენტი „ეს ბავშვი ტირის!“ თან „პეტერბურგის აგონიის“ (პაოლო იაშვილი) ერთ-ერთი მაილუსტრირებელი და თან გაუბედურებული ბავშვის მოტივზე მიმანიშნებელი ანონიმური ციტატაა უპირველესად „პეტერბურგის მითის“ ერთ-ერთი მთავარი შემქმნელთაგანის – დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვები“-დან (ამ მოტივზე გალაკტიონთან იხ.: ზ. შათირიშვილი. „არტისტული ყვავილების“ ერთი ინვარიანტული მოტივი. კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, I, 2002, გვ. 159).

ერთ-ერთი არსებითი სხვაობა ამ ორ პოეტურ ტექსტს შორის შემდეგია: ბლოკის პოემაში პეტერბურგში დატრიალებული ძალადობა და ანარქია ტრაგიკული ასპექტია ჰუმანიზმის დამკვიდრებისა; მისი ფინალის თანახმად (რაც ნიკ. გუმილიოვს "ხელოვნურად მიწებებულად" მიაჩნდა), თორმეტნი წითელგვარდიელი მოციქულები არიან, რომელთაც წინ იესო მიუძღვით. გალაკტიონის ლექსი ალტერნატიული ვარიანტებით ბოლოვდება:

თან ასე ვფიქრობ: ეს ბავშვი ტირის!
მე კი, რადგანაც გამძარცვეს გუშინ,
გავყიდი გაზეთს, გავყიდი ირისს,
ანდა რევოლვერს დავიცლი გულში.

მოწმენი ვართ ისეთი შემთხვევის, როდესაც „გვეძლევა ორი სიუჟეტური ვარიანტი და თანაც მკითხველი გაფრთხილებულია, რომ ავტორს ჯერ კიდევ "არ გადაუწყვეტია", როგორ დაამთავროს თავისი ლექსი. დაუმთავრებლობა და გაურკვეველობა აუწყებენ მკითხველს, რომ მის წინაშეა არა რეალობა, არამედ ტექსტი, რომლის სხვადასხვაგვარი „შეთხზვაა“ შესაძლებელი“ (Динамическая модель семиотической системы. – Ю. Лотман. Избр. статьи. Таллин, 1992, გვ. 97).

ამ სტროფში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს რომანტიკულ ტრადიციაში ნარმოუდგენელი რამ – შეუთავსებელი სტრუქტურების, სტილური და სემანტიკური ალტერნატივების შეთავსება, ბინარული მიკროკონტექსტის შემადგენელი ნაწილების სხვადასხვაგვარი კოდირება: „გავყიდი გაზეთს, გავყიდი ირისს“ – ანდა რევოლვერს დავიცლი გულში“. გაყიდვა „პროზაული“, ყოფითი, ან როგორც გალაკტიონი იტყოდა, „დღიური პროზის“ სინამდვილიდან და სტილიდანაა, ხოლო თვითმკვლელობა, გულში რევოლვერის დაცემა „პოეტური“ სემან-

ტიკისა და სტილის კომპეტენციას განეკუთვნება. ამ ბინარმის შეუთავსებელი მხარეები გვაუწყებენ, რომ ჩვენ წინაშეა ლირიკული „მე"-ს არა შინაგანი ყოყმანი, არა ჰამლეტური „ყოფნა-არყოფნის" ვარიანტი, არამედ ტექსტი, რომლის სხვადასხვაგვარი აგებაა შესაძლებელი. „თან ასე ვფიქრობ", – ამბობს ლირიკული გმირი, მაგრამ გადაწყვეტილების ორ საპირისპირო ვარიანტს გვთავაზობს. შდრ. რომანტიკული მოდელი, რომელშიც ყოველთვის გარკვეულია „მე"-ს გადაწყვეტილება: „გარდამატარე ბედის სამზღვარი", „მოეც მას სადგური მყუდროებისა" (ბარათაშვილი), „Вон из Москвы " (გრიბოედოვი). განსხვავებით რომანტიკოსი ინდივიდუალისტის „გაქცევის" გზისაგან, რომელშიც გაქცევა ყოველთვის დინამიურია, ხოლო მარშრუტი ტოპოგრაფიულად დაუზუსტებელი, გალაკტიონის ლექსში იმდენად გაქცევა არაა, რამდენადაც პეტერბურგის ლოკუსიდან თანდათანობითი გასვლა და თანაც ზუსტი გეზით: „და კალუგისკენ გზებს ველოდები".

რომანტიკულ ლექსში ინდივიდი ყოველთვის მიდის რაიმე ფილოსოფიური დასკვნისაკენ და ყოველთვის რაიმე გადაწყვეტილებას ღებულობს ანარქიული ამბოხების ან მორჩილების სახით. გალაკტიონის ლექსში, მრავალი პოსტსიმბოლისტური ტექსტის მსგავსად, არ ხდება ტექსტის მიღმა რეალობის რიტორიკული თუ იდეოლოგიური შეფასება. ლირიკული გმირისათვის უცხო და მიუღებელი გარემო არაა ის ადგილი, სადაც შესაძლებელია რაიმე ზუსტი არჩევანის გაკეთება ან გადაწყვეტილების მიღება. მას მხოლოდ კითხვათა რიგი უჩნდება: „კარგია თოვლი, კარგია წვიმა, / მაგრამ, უცნობო, შენ რა დაგარქვა?", „ათოვს გამვლელებს და გულცივ ბაღებს, / სად უნდა ნახო აქ თავის თავი?"

გალაკტიონის ლექსის ლირიკული გმირი ერთსა და იმავე დროს აქტიურიცაა („მეც ყაჩაღივით ვარ გამბედავი") და თან პასიურიც („კარგია ძილი რკინაზე მძიმე"); ერთი შეხედვით, მყარი ავტორიტარული შეხედულებებიც აქვს („რა სულიერიც არის ეს ქარი, / ვიცით, მოგვწყინდა ბაიათები!"), მაგრამ, ამავე დროს, უარს ამბობს თავისი საბოლოო თვალსაზრისი გამოთქვას ტექსტში მოცემულ სინამდვილეზე.

ტექსტში არაა ლინეარული სვლა საბოლოო სათქმელისაკენ, იდეოლოგიური, პროპაგანდისტული თუ რიტორიკული დასკვნისაკენ, რაც ეგზომ გამოკვეთილია ბლოკის პოემის ეპილოგში.

„რამდენიმე დღე პეტროგრადში" არ მიჰყვება რომანტიკული გაბმული მონოლოგის პრინციპს, ვინაიდან ამ ლექსში სინამდვილის ამსახველი ელემენტები ხშირად არ ექვემდებარებიან მწყობრ და ცალსახა ლოგიკურ ახსნას: „მაგრამ, უცნობო, შენ რა დაგარქვა?", „სიმები სწეწენ შეუწყალებით / ამ გაგიჟებას, ვედრებას, ხალისს", „წყებად დალეწილ ზარების დარდი, / დაღლილ ცხენების სუნთქვა და შური" და სხვ. ასეთი სეგმენტები უარს უცხადებენ თანმიმდევრულ და რაციონალურად აგებულ დისკურსს.

„რამდენიმე დღე პეტროგრადში" ემოციური სიმძაფრით რომანტიკულ ლირიკას ენათესავება, მაგრამ მრავალი სხვა პოსტ-სიმბოლისტური ლექსის მსგავსად, თავის ტექსტუალურობაზე ყურადღების გამახვილებით, რომანტიკული მონოლოგიზმის არა აღსრულებით, არამედ გათამაშებით, თავისებური „თეატრალურობითა" და რაიმე „იდეის" შემოთავაზებაზე უარის თქმით უფრო ახლოსაა არა რომანტიზმთან, არამედ ბაროკოსთან; ამ უკანასკნელთან იმიტომ, რომ „ბაროკო ჭეშმარიტებას ნიღაბსა და ორნამენტში ეძებს; რომანტიზმი ბრძოლას უცხადებს ყოველგვარ ნიღაბს; ბაროკო ამკობს მას, რასაც რომანტიზმი აშიშვლებს... ბაროკო თავის თავს თეატრის საშუალებით გამოხატავს, ხოლო რომანტიზმი – გულწრფელი საუბრის გზით" (J. Rousset, წიგნში: И. Смирнов. Худож. смысл и эволюция поэтич. систем. М.., 1977, გვ. 120). გალაკტიონის ლექსში „რამდენიმე დღე პეტროგრადში" არის ინტერტექსტობრივი კავშირების ინტენსიურობა და სხვადასხვა ტექსტებით, კოდებით, ციტატებითა და რომანტიკული მონოლოგიზმით ერთგვარი თამაშის მომენტი, რაც პოსტსიმბოლისტური ლირიკის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", II, 2003.

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი

საბჭოთა სინამდვილის კრიტიკულ-ოპოზიციური ასახვა გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში

საბჭოთა პერიოდში ფართოდ დამკვიდრებული შეხედულების თანახმად, გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი თემა საბჭოთა სინამდვილის პოეტური განდიდება იყო.

როგორც ბოლო წლებში გ. ტაბიძის შემოქმედების მეცნიერულმა შესწავლამ ცხადყო, სინამდვილეში პოეტი რევოლუციისა და საბჭოთა ეპოქის ბრმად და ტენდენციურად განმადიდებელი შემოქმედი არასოდეს ყოფილა და იგი ამ მოვლენათა შედეგად ჩვენს ყოფაში დამკვიდრებულ მანკიერებებს ყოველთვის ამხელდა და ებრძოდა უდიდესი მოქალაქეობრივი გაბედულებით.

ამ თვალსაზრისით დაინტერესებული მკითხველი ბევრ, უაღრესად საინტერესო მასალას იპოვის გ. ტაბიძის როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში, ისე სხვადასხვა სახის საარქივო ჩანაწერებსა და ცალკეულ ნაწარმოებთა ვარიანტებსა და ავტორისეულ შენიშვნებში. პოეტის შემოქმედების ამგვარი თვალთახედვით შესწავლა არა მარტო გ. ტაბიძის მსოფლმხედველობრივ მრწამსს წარმოაჩენს ღრმად და მასშტაბურად, არამედ იმ მანკიერებებზეც და შინაგან წინააღმდეგობებზეც გვიქმნის უფრო ნათელ წარმოდგენას, რითაც საბჭოთა პერიოდის ჩვენი ყოფითი სინამდვილე ხასიათდებოდა.

ყოველივე ზემოთქმულის დასტურად ქვემოთ შევეცდები პოეტის შემოქმედებიდან მოშველიებულ კონკრეტულ მაგალითებზე დაყრდნობით მკითხველს რამდენადმე მაინც შევუქმნა გარკვეული წარმოდგენა თავისი დროის ეპოქალური სინამდვილისადმი ავტორის კრიტიკულ-ოპოზიციურ დამოკიდებულებაზე.

***

ოციანი წლებიდან დაწყებული, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში განსაკუთრებული ძალით ვლინდება საბჭოთა ეპოქის წინააღმდეგ მიმართული ოპოზიციური სულისკვეთება. 1925 წელს დაწერილ ერთ-ერთ ლექსში („დროის უარმყოფელი"), მაგალითად, პოეტი პირდაპირ ამბობს, რომ იგი „ახალი დროის უარმყოფელი" იყო, ვისაც არაერთხელ დააცლევინა ცხოვრებამ „ძვირფასი შხამით სავსე ფიალა".

გალაკტიონის იმჟამინდელ პოეზიაში ფართო მასშტაბები აქვს შეძენილი სულიერი დეპრესიის გამოხატვას. სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილ პოეტს თვითმკვლელობაც არაერთხელ უცდია, 1922 წელს კი შინაგანი უმწეობითა და მელანქოლიით შეპყრობილმა ერთიანად დაწვა და გაანადგურა საკუთარი ხელნაწერები. აი, როგორ გამოხატა მან ერთგან („დღეს დღეები ეცლება", 1927 წ.) თავისი ასეთი სულიერი სასოწარკვეთა:

დღეს დღეები ეცლება მშვიდი და მოავკარგე,
გაჰქრა ის ქარიშხალი – ის სიცილიც დავკარგე.
ღამით რომ დასცქეროდა მარტოობის სანთელი,
ის რითმები, ის ცეცხლი, ის წიგნები დავკარგე.
დავწვი ხელნაწერები! სუსხი და ჟრუანტელი.
იმ ედემთან არასდროს არ ვიქნები... დავკარგე.

ამ სულიერ დეპრესიასა და სასოწარკვეთას, მართალია, მრავალი ისეთი ხილული და უხილავი მიზეზი განაპირობებდა, რომელთა ბოლომდე ახსნა-გაცნობიერება დღეს, ალბათ, შეუძლებელიცაა, მაგრამ ის კი უდავოდ ცხადია და ნათელი, პოეტის ამ კოშმარულ სულიერ

განწყობილებას მნიშვნელოვანწილად სოციალური ყოფის შედეგად დამკვიდრებული ვითარებაც რომ განსაზღვრავდა.

პირველ ყოვლისა სწორედ ასეთი დასკვნის გაკეთებისათვის ქმნიან მყარ საფუძველს პოეტის ის ნაწარმოებები, რომლებიც თავიანთი სულისკვეთებით, განწყობილებით, ცხოვრებისეული რეალობის შეულამაზებელი წარმოსახვით მძაფრად უპირისპირდებიან საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ გაფეტიშებულ სინამდვილეს. მაგალითად, იმ დროს, როცა მთელი მსოფლიოს გასაგონად პარტია და ხელისუფლება ხმამაღლა ასხამდა ხოტბას საბჭოთა ადამიანების ბედნიერ ცხოვრებასა და შრომით ენთუზიაზმს, რის შედეგადაც ვითომცდა „ძირფესვიანად გარდაიქმნა და საამური გახდა" ჩვენი ყოფა, გ. ტაბიძე ყოველდღიურობის ამგვარ გულისშემძვრელ სინამდვილეს ხატავს („ქუჩაზე", 1927 წ.):

პატარა პირუტყვებივით ჰყრია ბავშვები ზამთრის ქუჩებში,
პირუტყვებს რამე მაინც ფარავს, ბავშვებს – არა რა...
აი, ქუჩაზე დროგს მიათრევს ფაშატი ცხენი,
იცის იმ ცხენმაც, რომ დახედება სითბო და თივა.
მოხსნიან ლაგამს და საპალნეს, მისცემენ თოფრას.
ასე არ ოცნებობს პატარა მაწანწალა, ამოწუმპული და უფერული;
იგი ეხლავე არის მშიერი მგელი, იგი ეხლავე არის ლაქუცა ძაღლი.
სნეული ბავშები, კატის კნუტებივით ღამით მიყრილი
თოვლიან ქვებზე,
ოცნებობენ მკვლელობაზე, სისხლზე და ცეცხლზე.

ასეთი შემაძრწუნებელი ფორმით გვამცნობს პოეტი ტრაგიკულ ხვედრს „ზამთრის ქუჩებში პირუტყვებივით დაყრილ ბავშვებისას", რომლებიც ქვეყნად დამკვიდრებული სოციალური უსამართლობის უმწეო მსხვერპლად ქცეულან. ამ პატარა მაწანწალების სახით, ავტორის შეფასებით, სამომავლოდ საზოგადოებას სისხლზე, ცრემლსა და მკვლელობაზე მეოცნებე, ცხოვრებისგან გაბოროტებული ადამიანები ეზრდებიან.

ალბათ, ძნელია, უფრო ამაზრზენი ფორმით გამოხატო ქუჩის სამინელება და იმ სინამდვილის რეალური სურათი, რომელიც მთელი ტრაგიკულობით აღადგენს ჩვენს წარმოსახვაში ოციანი წლების საბჭოურ ყოფას.

მაგრამ ეს ლექსი გამონაკლისი არ არის და თითქოს მის ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს იმავე წელს დაწერილი ნაწარმოები „ბავშვი გაზეთებში", რომელშიც ასეთი კოშმარული ამბავია მოთხრობილი: მეეზოვე ფოთლებით დაფარულ ეზოს გვის. წინა ღამით გრიგალი იყო და ქარიშხალმა ერთიანად არივ-დარია ირგვლივ ყველაფერი. და აი, გაოცებული მეეზოვე მოულოდნელად ასეთი ტრაგიკული ფაქტის მოწმე გახდა:

მას ხელში შერჩა აფიშებში გამოხვეული
პატარა ბავშვი, საოცნებოდ პატარა ბავშვი.
აჰ, მეეზოვე! უპოვნია მას გზაზე ხშირად
ხან ძველი წაღა, ხან ცხენის ნალი, –
არ ახსოვს პოვნა ცოცხალი ბავშვის.

ეპოქალური სინამდვილის ასეთი სახით წარმოსახვა, როგორც ამას ადვილად მიხვდება მოვლენათა არსში გარკვეული მკითხველი, რადიკალურად ეწინააღმდეგებოდა ხელისუფლების მიერ დამკვიდრებულ იმ იდეოლოგიურ პრინციპებს, რომელთა ძალითაც მწერალი ვალდებული იყო ირგვლივ მიმდინარე სოციალურ გარდაქმნათა პროცესი მხოლოდ ზეაწეული პათეტიზმითა და მაჟორული ფერებით წარმოესახა. მართალია, გ. ტაბიძის პოეზიაში, სხვადა-

სხვა მიზეზთა გამო, ეპოქალურ მოვლენათა არც ამგვარი იდეოლოგიური ტენდენციურობით აღქმა-წარმოსახვის მაგალითებია საძებარი, მაგრამ აქვე მხედველობიდან არამც და არამც არ უნდა გამოგვრჩეს ის ფაქტიც, რომ მსგავსი ხასიათის ქმნილებათა გვერდით პოეტმა ისეთი ნაწარმოებებიც საკმაოდ მრავლად შექმნა, რომლებშიც საბჭოური ყოფითი სინამდვილის შემაძრწუნებელი სურათებია დახატული.

როგორც ვნახეთ, გალაკტიონის კრიტიკულ-ოპოზიციური თვალთახედვის გამოვლენა ხშირად ბავშვის ტრაგიკული ცხოვრებისეული ხვედრის ჩვენებას უკავშირდება. პოეტი უდიდესი პიროვნული თანაგრძნობითა და ღრმა შეშფოთებით გვესაუბრება ცხოვრების გერებად ქცეულ ამ უმანკო არსებათა ადამიანურ განწირულობასა და სოციალურ უბედურებაზე. სანიმუშოდ გავიხსენოთ „ბავშვები კაფეში“ (1925 წ.), რომელშიც ავტორმა ბედნიერი ყოფით განებივრებული ბავშვების უზრუნველ ყოველდღიურობას იმ მაწანწალა თანატოლთა „კონტრასტი ბედი“ დაუპირისპირა, რომელთა „შიშველ-ტიტველი გუნდი მშიერი სახით კაფეში შედის“ ლუკმაპურის სამათხოვროდ. პოეტის თქმით, მათ თვალებში, ნაცვლად სიცილისა, „ხანჯლის ციება“ მოჩანს, გულები კი „შხამის წვეთებით“ აქვთ სავსე.

ასეთია ქვეყნად დამკვიდრებული სოციალური უსამართლობის მამხილებელი ერთი კონკრეტული შემაძრწუნებელი მაგალითი, რომელიც ცხოვრებისაგან გათელილი ამ მაწანწალა ბავშვების შინაგან შურისმაძიებლურ მისწრაფებებს განზოგადების ფართო მასშტაბებს ძღენს:

მათი თვალები აღარ იცინის,
ხედვაში ხანჯლის არის ციება.
არ ეპატიოს – კვნესენ ისინი –
ქვეყანას ჩვენზე შურისძიება.

30-იან წლებში, სისხლიანი რეპრესიების აღზევების ჟამს, არის დაწერილი გ. ტაბიძის ერთი პატარა, ორსტროფიანი ლექსი, რომელიც თორმეტტომეულის მესამე ტომშია დაბეჭდილი, როგორც ერთ-ერთი ნაწარმოების („წავიდეთ ქარხნებში, ავტეხოთ განგაში“) ვარიანტი. იმ დროს, როცა საბჭოთა იდეოლოგია მთელი მსოფლიოს გასაგონად გაჰყვიროდა კაპიტალიზმთან შედარებით სოციალისტური ეპოქის სიდიადესა და უპირატესობაზე, გალაკტიონი ასეთ პოეტურ ბარათს უგზავნის საბჭოეთის „მოსისხლე მტრად“ გამოცხადებულ ევროპას:

გამომიგზავნე, ევროპა, ფული, რომ შევიძინო ტანისამოსი,
გამომიგზავნე, ევროპა, ფული, რომ შევიძინო ავტომობილი,
რომ დავიბრუნო ჩემი ხარები, რომ აღვიდგინო ეს ეკლესია,
რომ ისევ გავხსნა კაფე-შანტანი, თორემ საცაა მომკლავს შიმშილი...

ვფიქრობ, მათხოვრად ქცეული საბჭოთა ადამიანის ამ სასოწარკვეთილი ვედრებიდან ნათლად ჩანს ის უბადრუკი სინამდვილე, რომელიც ახალ ეპოქას დაუმკვიდრებია ჩვენს ქვეყანაში...

საბჭოთა პერიოდის ჩვენი ყოფისათვის ფართოდ დამახასიათებელი პარადულობა და მოჩვენებითობაა მხილებული „პლაკატების კივილში“ (1927 წ.). ავტორი ღრმა შინაგანი ირონიით ხატავს საზეიმო პლაკატებისა და ყალბი ინფორმაციების ტყვეობაში მოქცეული ქვეყნის ყოველდღიურ ყოფით სინამდვილეს, რითაც გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის სოციალისტური ეპოქის მიერ დამკვიდრებული ცხოვრების წესზე:

კარგად შექმნილი ქრონიკები ყველა გაზეთებს!
განცხადებები შუა-გვერდში, ყოველ კვირაში!
განცხადებები უჩვეულოდ უნდა აინყოს!
მთელი ენერგია თვალსაჩინო ადგილისათვის!

პლაკატები ტრამვაებსა და მაღაზიებს,
პლაკატები რკინისგზებზე და მოედნებზე...
ფელეტონები, ქრონიკები ყველა გაზეთებს.
კვირაში ორჯერ, უსათუოდ, კვირას, ხუთშაბათს.

ეპოქალური სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების თვალსაზრისით ასევე საინტერესოა ხალხური ლექსის სტილში დაწერილი „საეკლესიო შაირები". ნაწარმოებში სატირული ფორმითაა ნაჩვენები ეკლესიის როლი და ადგილი ახალ, ათეისტურ საზოგადოებაში. გალაკტიონი ირონიით საუბრობს იმ ანტისარწმუნოებრივ დამოკიდებულებაზე, რომელიც სოციალისტურმა ყოფამ გააბატონა საზოგადოებაში. კერძოდ, პოეტის ირონიული შეფასებით, აი, როგორი იყო ახალი ეპოქის მესვეურთა პოლიტიკა რელიგიისადმი: „მღვდელს უთხარით, ხუცესო, გული ნუ გაგვიწყალე, ხალხს არ უნდა მაგ შენი „უფალო შეგვიწყალე". მღვდლებო, თქვენი ცხოვრება აწ ვაი და უია, გამოვიდა თქვენი წირვაც, მორჩა ალილუია". ხელისუფლების ამ პოლიტიკას შედეგად ის მოჰყვა, რომ ერთიანად გამოეცალა ზნეობრივ-სარწმუნოებრივი საფუძველი ტრადიციული ცხოვრების წესს. მის მაგივრად დამკვიდრებული ახალი ყოფითი სინამდვილე კი, პოეტის ირონიული დახასიათებით, ასეთია:

ხალხი ქრისტეს განუდგა, აღარც ლოცვა, არც მარხვა:
მოდაში შემოვიდა უდიაკვნოდ დამარხვა.
სოფლად რომ გაჩირაღდნდა, სხვანაირი სხივია,
ჩვენი ღმერთი და ხატი ეხლა კოლექტივია.

„მთავარი ესაა – დასძლიო ის სიყალბე, რომლითაც ნაწილობრივ შებოჭილია თანამედროვე პოეზია", – ჩაუწერია ერთგან გალაკტიონს და, როგორც მისი შემოქმედების საფუძვლიანი შესწავლა ცხადყოფს, იდეოლოგიური არტახებით ყველაზე მეტად შებოჭილობის წლებშიც კი არაერთგზის უცდია ამ სიყალბის დამთრგუნველი არტახებიდან თავის დახსნა და მართალი სიტყვის მოქალაქეობრივი გაბედულებით თქმა. ასე ცდილობდა იგი თავისი ამ ოპოზიციური ლექსებით რამდენადმე მაინც დაპირისპირებოდა და აღდგომოდა წინ „ბარაბანის დროს" (მისი სიტყვებია), რომელიც ცხოვრებისეული სინამდვილის იდეოლოგიზებულ და შელამაზებულ წარმოსახვას ამკვიდრებდა მწერლობის ერთადერთ უღალატო პრინციპად.

მისი დიდი წინამორბედების, უპირველეს ყოვლისა კი „თერგდალეულთა" ტრადიციების უღალატოდ ერთგულ გალაკტიონს არაერთგზის უღიარებია, რომ პოეტის შემოქმედებით-მოქალაქეობრივი მიზანსწრაფვის განმსაზღვრელ უმთავრეს პრინციპად სიმართლისადმი მოუსყიდველი მსახურება უნდა ქცეულიყო. ამიტომაც მოუწოდებდა იგი „ტაშისცემისთვის ქედმოხდილ" პოეტს, „ტაშს არ აჰყოლოდა" და ხელისუფლების ლაქიებად გამხდარ მედროვე მწერლებს ამგვარად ამხელდა: „დგახარ სცენაზე, რა პოეტი ხარ, ტაშისცემისთვის თუ იღრიჭები და იმანჭები!" („ტაშისცემისთვის ქედს რისთვის იხრი").

მეორეგან კი ჭეშმარიტი პოეტის მოუსყიდველობის აუცილებლობას ასეთი ფორმით გამოხატავდა: „თუნდაც მშიერი პოეზია, თუნდაც ტიტველი – მუდამ იმარჯვებს, თუ ის არის მოუსყიდველი". ამ ელემენტარული ჭეშმარიტების ამგვარი დეკლარაციული ფორმით არაერთგზისი დაფიქსირება იმიტომაც იყო აუცილებელი, რომ სამწერლო ასპარეზზე გალაკტიონის გვერდით ხელისუფლებას ბევრი სწორედ ასეთი მოსყიდული მწერალი აღეზევებინა.

მრავლისმთქმელია ის ფაქტი, რომ ეპოქალური სინამდვილისადმი პოეტის კრიტიკულ-ოპოზიციური დამოკიდებულების გამომხატველი ბევრი ფრაგმენტი შესაბამის ნაწარმოებთა ძირითად ტექსტებში ვერ მოხვდა. ქვეყნად დამკვიდრებული იდეოლოგიური ვითარება პოეტს მართალი სიტყვის თქმის შესაძლებლობას არ აძლევდა, რის გამოც იძულებული იყო გულის სიღრმიდან მომდინარე არაერთი სტრიქონი ხშირად თავადვე გადაეხაზა.

ასეთი ბედი ხვდა, მაგალითად, წილად ლექსს „იყავ გულწრფელი, გაიგონე ხმა ანთებული" (1923 წ.), რომლის ძირითადი ტექსტის კრიტიკულ-ოპოზიციური სულისკვეთება პირვანდელ ვარიანტთან შედარებით საკმაოდ შერბილებულია. ნაწარმოების ძირითად ტექსტად მიჩნეული პირისაგან განსხვავებით, პირვანდელი ვარიანტი ყოველგვარი კომპრომისების გარეშე, იმჟამინდელი იდეოლოგიური ვითარებისათვის პრინციპულად მიუღებელი ფორმით, გამოხატავს ავტორის დეპრესიულ სულიერ განწყობილებას:

როგორც სიკვდილით დასასჯელი, ვიცქირები გარს,
ვეძებ ნათესავს, გულის სატრფოს, ვეძებ მეგობარს,
ვაგლახ! არ სჩანან... ძლიერია ჩემი ნაღველი,
ჩქარა ნუგეში, წმინდა ლტოლვის გამომხატველი.
მე თვით ჩემში ვარ სამუდამოდ დატყვევებული,
მარტოობაა საშინელი ჩემი საკანი,
მიმღერე რამე, დამიმშვიდე გული ვნებული,
ეგებ ვიპოვო სასიცოცხლო რამე საგანი.

მსგავსი მაგალითები, რომლებიც ნათლად და არაორაზროვნად წარმოაჩენენ პრინციპულ განსხვავებას ძირითად ტექსტსა და მის ვარიანტებს შორის, საკმაოდ ხშირად გვხვდება გ. ტაბიძის შემოქმედებაში. აი, თუნდაც ერთი მათგანი – „ეპოქა იშვა და გაიზარდა" (1928 წ.). რევოლუციური ეპოქის განსადიდებლად დაწერილი ამ ლექსის ვარიანტში პოეტს ისეთი სტრიქონებიც აქვს ჩართული, რომლებიც სრულ აზრობრივ შეუსაბამობაში არიან ნაწარმოების საერთო პათოსთან და განწყობილებასთან:

ჰაის და ჰოის ხმა ხომ ქვევრია
და შეცდომები ახალი დროის ბევრზე ბევრია.

1928-30 წლებში დაწერილი სახოტბო ლექსების ფონზე, პათეტიკური ფორმით რომ განადიდებენ რევოლუციური ეპოქის მიღწევებსა და შრომით ენთუზიაზმს, გალაკტიონის ასეთი კრიტიკულ-ოპოზიციური და მელანქოლიური ლექსები აშკარა დისონანსად ჩანან. ერთერთი მათგანია „ნუ დაუმალავ ხალხს შენს იარებს" (1928 წ.), რომელშიც ცხოვრების უსამართლობის გმობა პოეტს ამგვარად აქვს გამოხატული:

არის ცხოვრების უსამართლობა,
შენთან მოსული მწარე ფიალით,
ის ეკლის გვირგვინს შუბლზე დაგადგამს
და შუბლი ელავს სისხლის სიალით.

ცხოვრების უსამართლობით სავსე ასეთი შხამიანი დღეები, რომელთაც ერთგან პოეტი ქარისგან მოტეხილ ხეებს ადარებდა, სამწუხაროდ, იშვიათი არ ყოფილა გალაკტიონის ცხოვრებაში. წუთისოფლის ცბიერებითა და მზაკვრობით სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი პოეტი, რომელიც ეპოქალურ სინამდვილეს რკინის მარწუხებში ჰყავდა მომწყვდეული, თავისი თავისადმი მიმართულ ერთ პატარა ლექსში ასე გამოხატავს მარტოობითა და ღამის ნისლით დამძიმებული სულის კოშმარულ განწყობილებას („მეშჩანური გული", 1928 წ.):

გამოსცადე ყველაფერი, რაც კი ძალუძს კაცს თუ ჯადოს,
რაც კი ძალუძს მარტოობას ღამის ნისლში გამოსცადოს.
იგრძენ, რაც კი შეიძლება ქვეყანაზე გულმა იგრძნოს,

იცან, რაც კი შეიძლება კაცმა ქვეყნად გამოიცნოს.
მხოლოდ ერთი, სამუდამოდ საიდუმლოდ დაფარული
ვერას გზით ვერ გამოიცან კაცთა მეშჩანური გული...

20-30-იანი წლების რეპრესიების თავისებურ პოეტურ გამოძახილად უნდა მივიჩნიოთ ლექსი „მოწმეა რბევის და თარეშის“. ამ ლექსს შექმნის ორი თარიღი უზის – ძირითად ტექსტს 1937 წელი, ადრინდელ ვარიანტს კი 1924 წელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ახლა ძნელი სათქმელია, მათგან რომელია სწორი (ლექსი პირველად 1957 წელს დაიბეჭდა თხზულებათა მერვე ტომში), ერთი რამ უდავო ფაქტია – იგი საბჭოთა პერიოდის სისხლიანი რეპრესიებით შთაგონებული ლექსია.

როგორც ცნობილია, გ. ტაბიძე თავისი პოემით – „მოგონებები იმ დღეებისა, როცა იელვა“ მძაფრად და მწვავედ გამოეხმაურა 1924 წლის ტრაგედიას საქართველოში. 1937 წელიც თავზარდამცემი აღმოჩნდა არა მარტო ქვეყნისათვის, არამედ პიროვნულად თავად პოეტისთვისაც. ორივე ამ ტრაგიკული მოვლენის დაკავშირება რკინიგზის სადგურთან, რომელიც, ავტორის თქმით, ხვადგური თარეშისა და რბევის მოწმეა, ჩემის აზრით, აშკარად მიგვანიშნებს იმაზე, რა მოვლენები უნდა იყოს გ. ტაბიძის ამ ლექსის შთაგონების საფუძველი:

მოწმეა რბევის და თარეშის ხვადგურის
ბინდბუნდი საზიზღარ რკინიგზის სადგურის,
აგზავნის სადღაცა კუბოებს – ვაგონებს
და მათი კივილი იმ დღეებს მაგონებს,
როდესაც ამ გზებზე გაეკრა ვაება
ნუთუ ის კივილი ლიანდაგს ჩაება?

ცხოვრებისეული უსამართლობით განპირობებული სულიერი ობლობის ტრაგიკული განცდა გაბმულ რექვიემად გასდევს გალაკტიონის მთელ შემოქმედებას. ეპოქალური მოვლენების ტენდენციურად განმადიდებელი მისი მაჟორული ნაწარმოებების ფონზე ამ ლექსებში გამოვლენილი სულიერი სასოწარკვეთა, პიროვნული მიუსაფრობა და განწირულობა კიდევ უფრო მძაფრად წარმოაჩენს პოეტის ადამიანურ ტრაგედიას.

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი იშვიათად აკონკრეტებს ამ ტრაგიკული მდგომარეობის განმსაზღვრელი ფაქტორების არსს, მკითხველის ცნობიერებაში მაინც მკაფიოდ იკვეთება პოეტის სულიერი სასოწარკვეთის გამომწვევი უმთავრესი მიზეზები.

ცხოვრების ამაოების ფილოსოფიურ გააზრებასთან ერთად, გალაკტიონის სულიერი ტრაგიზმი მნიშვნელოვანწილად იყო განპირობებული მდაბალი ადამიანური გრძნობებითა და უსამართლობებით. მის ირგვლივ აღზევებულ შურს, მტრობას, უზნეობას, უთანაგრძნობობას, „ღალატთა წყებასა“ და ადამიანურ მზაკვრობათა სხვა გამოვლინებებს პოეტი სულიერ სასოწარკვეთამდე მიჰყავდა. მის პიროვნულ ტრაგედიას არსებითად განსაზღვრავდა აგრეთვე ეპოქალური სინამდვილის შედეგად დამკვიდრებული მანკიერებანიც, რომლებიც თრგუნავდნენ და ღირსების გრძნობას უჩლუნგებდნენ ადამიანს.

ამიტომაც იყო, რომ „უდაბურებად ქცეულ სოფელში“, სადაც უკიდეგანოდ აღზევებულიყვნენ „საშინელება, სიბნელე, გესლი“ და ყველაფერი „დემონიურ ცეცხლს“ გაენათებინა, პოეტი „მცირე ბედისაც მადლობელი იყო“. ეს სიტყვები, უმთავრეს აზრობრივ რეფრენად რომ გასდევს ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე, ცხოვრებისეული უსამართლობის მხილების თავისებურ ფორმადაა ქცეული:

ქვეყანა გაცვდა, ვით ძველი გროში,
უდაბურებად იქცა სოფელი.
ნუ გაოცდები, რომ ასეთ დროში
მცირე ბედისაც ვარ მადლობელი.

შეიძლებოდა, მქონოდა სული,
კეთილი ნაზი, როგორც დობილი,
მაგრამ ცხოვრება არაა სრული,
მცირე ბედისაც ვარ კმაყოფილი.
ვით შეიძლება იქნე ლამაზი,
როცა სიტლანქე მოდის მგმობელი,
დროა დავტოვო ფიქრი ამაზე,
მცირე ბედისაც ვარ მადლობელი...

„სხვას ვამბობდე, როს სხვაგვარად ვხედავ ცხოვრებას, / ვით აიტანს დიდხანს გული ამ გაორებას?" – მწარე გულისტკივილით წერდა პოეტი ერთგან, მეორეგან კი ცხოვრების ულმობლობით სასოწარკვეთილებამდე მისული და ირგვლივ დამკვიდრებული ვითარებით შეძრწუნებული დაეჭვებით კითხულობდა: „გული მღელვარებს უცნაური რაღაცა ფიქრით, გულს შიში იპყრობს და ღელავს მკერდი... რაა ეს გრძნობა, სიყვარული? საითკენ მივჰქრით? არ გადვიჩეხოთ, არ გაწყრეს ღმერთი" („სხვისი სისპეტაკე უფრო აგიჟებს", 1927წ.).

პოეტის ამ შეშფოთებას, უპირველეს ყოვლისა, ქვეყნად დამკვიდრებული სოციალური ვითარება განაპირობებდა, ვითარება, რომელსაც იგი ამგვარად აფასებს იქვე: „თითქო დემონი უკრავს ჭიანურს".

ქართველ მწერალთაგან გალაკტიონმა ერთ-ერთმა პირველთაგანმა გააკრიტიკა უდიდესი მოქალაქეობრივი გაბედულებით თავისი დროის ეპოქალური სინამდვილე, როგორც პიროვნების თავისუფლების დამთრგუნველი ძალა. კერძოდ, ამავე ლექსში ის პირდაპირ და არაორაზროვნად წერდა: „რაღაც აჩრდილი ქვეყანაზე მიდის და მოდის და ახშობს წყურვილს ადამიანურს".

მეორეგან, კი („ოთხი დემონი", 1927 წ.) პიროვნული თავისუფლების შემბოჭველი ეს ცხოვრებისეული სინამდვილე ასეა მხილებული:

უხილავი ბორკილები,
მარადი სიზმარი,
ფერხული ზმანებათა,
სიბნელე
ყველგან, ყოველთვის
უხილავი ბორკილები!

გ. ტაბიძის ოპოზიციურ ნაწარმოებთაგან ცალკე მინდა გამოვყო ის ლექსები, რომლებშიც თანამედროვეთაგან გულნატკენი, სათანადოდ დაუფასებელი და შეურაცხყოფილი პოეტის პიროვნული გულისტკივილია გამოხატული. გარეგნულად, ერთი შეხედვით, საქმეში ჩაუხედავ კაცს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ გალაკტიონს თავისი ცხოვრების მანძილზე პატივი და დიდება არ მოკლებია. მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე როდი იყო. პოეტისათვის მრავალგზის მიუყენებიათ დაუმსახურებელი გულისტკენა და ბევრჯერ უცდიათ მიეჩქმალათ მისი დიდი პოეტური ღვაწლი. ხელისუფალთა და მოშურნე კოლეგათა ასეთმა დამოკიდებულებამ არაერთხელ მიიყვანა მწერალი უიმედო სასოწარკვეთილებამდე და კიდევ უფრო გააუცხოვა იგი მათგან.

ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა 1933 წელს, სალიტერატურო მოღვაწეობის 25 წლისთავის აღნიშვნის დღეებში, დაწერილი უსათაურო ლექსი „წინად შენი სპეტაკი გზა", რომელშიც მწარე სიმართლეა ნათქვამი. პოეტი გულისტკივილით ამხელს იმ ფარისევლობას, ორპირობასა და ცბიერებას, რაც თავისი ცხოვრების მანძილზე ხშირად უგრძვნია მას. აი, როგორ სახეს ღებულობს ეს პოეტური მხილება ლექსის ძირითადი ტექსტისაგან ოდნავ განსხვავებულ ვარიანტში:

წინად ჩემი სპეტაკი გზა ტალახიან ფეხით ზილეს,
მერე ვითომ შერცხვათ ცოტა და მიხდიან იუბილეს.
კარგი, კმარა, ვინ არ ხედავს, რომ ეს ხრიკი ამაოა,
იუბილე დაერქმევა და დამარხვა კი გამოვა.
დამფასებლის სამოსელში გაეხვევა მტრების ჯარი,
მაგრამ მათი ღრიანცელი ცინიზმია საზიზღარი...

გ. ტაბიძის პოეზიაში სულიერი მარტოობისა და სასოწარკვეთილების გამოხატვამ საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში ახალი მასშტაბები და აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა. სოციალისტური იდეოლოგია ყოველთვის მკაცრად აკრიტიკებდა პოეტს ამის გამო და მისი შემოქმედების ამ მხარეს ჩვენი ყოფისთვის მიუღებელ მოვლენად მიიჩნევდა. რადგანაც ითვლებოდა, რომ საბჭოთა ეპოქაში მცხოვრებ ადამიანს არავითარი საფუძველი აღარ ჰქონდა სევდისა და მწუხარებისათვის. ამიტომაც იყო, რომ ასეთ „საეჭვო“ და „იდეოლოგიურად ურჩ“ მწერლებს მკაცრად უსწორებდნენ ანგარიშს ოფიციალური ხელისუფლებაცა და მისი პოლიტიკის ბრმად ერთგული კრიტიკოსებიც.

ასეთი კრიტიკული თავდასხმების ობიექტი გალაკტიონიც მრავალჯერ გამხდარა. მაგრამ, ამის მიუხედავად, სევდაც, მწუხარებაც, ცრემლიც, სულიერი დეპრესიაცა და სასოწარკვეთაც მისი ე.წ. საბჭოური პერიოდის შემოქმედების ერთ-ერთი საგულისხმო ნაკადია. თუმცა აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ პოეტის ამ სევდა-მწუხარებას ღრმა და მრავალმხრივი ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლები გააჩნია და იგი მხოლოდ დროის უკუღმართობით წამოჭრილი მწვავე სოციალური, ეროვნული და ზნეობრივი პრობლემებით როდია განპირობებული.

მდინარების საწინააღმდეგოდ არა თუ სვლა, არამედ საამისო მცდელობაც კი ზემდგომი ორგანოების მწვავე რეაქციას იწვევდა და იმდენად დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, რომ ყველაფერი შეიძლებოდა საბედისწეროდ დამთავრებულიყო. ამის მაგალითები საძებარი არ ყოფილა ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში, განსაკუთრებით 30-იან წლებში. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, ზღუდავდა და რკინის ღაგამს სდებდა სიტყვისა და აზრის თავისუფლებას. ამ შემთხვევაში, ბუნებრივია, ვერც გალაკტიონი იქნებოდა გამონაკლისი.

როგორც მისი ლექსებიდან და საარქივო ჩანაწერებიდან ჩანს, პოეტს ხშირად ეუფლებოდა ხოლმე მძაფრი სულიერი დეპრესია და თითქოს ყველაფერზე გულაყრილსა და ხელჩაქნეულს მძიმე სასოწარკვეთა იპყრობდა. ამ სასოწარკვეთისა და დეპრესიის საფუძველი მხოლოდ ავტორის შინაგანი განცდები და პიროვნულ-სუბიექტური გრძნობები როდი იყო. ირგვლივ გამეფებულ ადამიანურ სიმდაბლეს, შურს, ბოროტებასა და ათასგვარ ზაკვას გალაკტიონი დროდადრო უსასოობამდეც მიჰყავდა და სულის სინათლეს უკუნი წყვდიადი უხშობდა. ამის ნათელი დადასტურებაა, მაგალითად, 1956 წელს დაწერილი ლექსი „უძილო ღამეები“, რომელშიც პოეტი მძაფრად წარმოაჩენს მისი სულიერი დეპრესიისა და სასოწარკვეთის განმაპირობებელ მიზეზებსაც და მათ დამთრგუნველ შედეგებსაც.

ღვინოს არ ვსვამდი, ისე დავიწყე,
დამჩემდა დარდი, სიგულმავიწყე,
წყალს მივეც ყველა ია და ვარდი,
სათაყვანებლად წინ რომ დავიწყე.
კარგა ხანია არ ვწევდი თუთუნს,
ნაცვლად ვუსმენდი მტკვრის ამო დუდუნს,
ეხლა თუთუნის ბოლი დგას სახლში –
რა გაათენებს ამ ღამეს უკუნს?

ამგვარ სასოწარკვეთილებაში განვლილი ცხოვრების ფინალი ლექსში ასეა გააზრებული:

მაღალ გორაზე დაუთოვია,
გულს მოსვენება ვერ უპოვია,
იმ აივანზე რომ მოჩანს,
იცოდე, ჩემი მეკუბოვეა!

ოციანი წლებიდან მოყოლებული ორმოცდაათიანი წლების დასასრულამდე, როგორც ცნობილია, სტალინისადმი აღვლენილმა ხოტბამ უჩვეულოდ ფართო მასშტაბები შეიძინა. ფაქტობრივად, არ დარჩენილა იმხანად მოღვაწე მწერალი, რომელსაც, ნებსით თუ იძულებით, ამ საყოველთაო ისტერიაში მონაწილეობა არ მიეღოს, სხვაგვარად მაშინ რომ არ შეიძლებოდა მოქცეულა, ეს ცხადია და ამაზე სიტყვის გაგრძელება ალბათ საჭირო არაა.

მაგრამ გალაკტიონის შემოქმედება ამ შემთხვევაში იმ მხრივაც გამოდგა საინტერესო, რომ პოეტის საარქივო დოკუმენტების შესწავლის შედეგად მკვლევარებმა სწორედ ამ პერიოდში დაწერილი არაერთი ანტისტალინური ხასიათის ნაწარმოებიც გამოამზეურეს. იმ მრისხანე წლებში, როცა სტალინისა და მისი რეჟიმის წინააღმდეგ არათუ სიტყვის ხმამაღლა თქმა და რაიმეს დაწერა, გაფიქრებაც კი პანიკური შიშის ზარს სცემდა ადამიანს, გალაკტიონმა ასეთი გაბედულებით წარმოაჩინა ამ რეჟიმისა და მისი უპირველესი შემოქმედის დიქტატორული ბუნება:

სისხლის ღვარი ამდენი ნეტა ვინ დააყენა,
ჭირი სხვადასხვაგვარი კარზე ვინ მოაყენა?
არე მათი ცხედრებით ნეტა ვინ გადაფარა?
ვინ წაართვა სამარე, ბნელს ვინ გადააბარა?
რატომ, რისთვის, მითხარით, აქ ვინ რა დააშავა?
მიწა რამ გააწითლა, ზეცა რამ გააშავა?
წინ მიმქროლი მერანი ამ გზად ვინ შეაყენა
და აქამდე ნათელი დიდი გზა ვინ გაჰყინა?
ვინ სად გადაასახლეს? სიბნელეე, რა დაგარქვა?
ცხრა მთას იქით ეს ხალხი ნეტა ვინ გადაჰკარგა?
კაცი, ვისაც სიმტკიცით ვერავინ გადახრიდა,
ვინ, რომელი იუდა კაცის ხელმა დახვრიტა?
წყლული ვით მოშუშდება საამო მოშუშებით,
მწერლობა, ოჯახები აიცო ჯაშუშებით.
ვინ არის ის, ამდენი სისხლი რომ დააქცია?
ვინ არის ის, ედემი უდაბნოდ რომ აქცია!

...ქვეყანაში დამკვიდრებული უმკაცრესი იდეოლოგიური რეჟიმი გალაკტიონს იძულებულს ხდიდა მისი შემოქმედების არაერთი ნიმუში ამ რეჟიმის განსადიდებლად დაეწერა.

ეს გარემოება თავად პოეტსაც რომ ძალზედ აღიზიანებდა და გარკვეულწილად სინდისის მწვავე ქენჯნასაც რომ იწვევდა მასში, მისი საარქივო ჩანაწერებითაც ნათლად ჩანს. მაგალითად, ერთგან გარკვევით ჩაუწერია: „ეჰ, გული სხვას ფიქრობს და კალამი სხვას წერსო“. მეორეგან კი იგივე გულისტკივილი პოეტური ფორმით ასე გამოუხატავს: „სათქმელი სხვებზე და თავის თავზე / აქვს, მაგრამ პირი წყლითა აქვს სავსე".

მიუხედავად იმისა, რომ გ. ტაბიძის კრიტიკულ-ოპოზიციური სულისკვეთების გამომხატველი ნაწარმოები მხოლოდ დამოწმებული მაგალითებით არ ამოიწურება, ვფიქრობ, დაინტერესებული მკითხველი მათზე დაყრდნობითაც ნათლად დარწმუნდება იმაში, რომ სინამდვილეში რაოდენ მწვავე და უკომპრომისო დამოკიდებულებაც ჰქონდა პოეტს მის ირგვლივ აბობოქრებული ეპოქალური მოვლენებისადმი.

კრებ. „ლიტერატურული დიალოგები“, ქუთაისი, 2003.

გალაკტიონოლოგიური ეტიუდები

1. შარლ ბოდლერი თუ ესაია?

წიგნში: *გალაკტიონ ტაბიძე*, „ლექსები" – ტფ., 1927, დაბეჭდილია ლექსი „რომელი საათია?" (გვ. 195), დათარიღებული 1914 წლით. ლექსის ბოლო სტროფია:

იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის საათია!"
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –
რომელი საათია?

ლექსში შარლ ბოდლერის ხსენებამ მკვლევართა ყურადღება სწორედ მისი შემოქმედებისაკენ მიმართა: „გალაკტიონის ლექსში „რომელი საათია?" შეიმჩნევა გამოძახილი ბოდლერის ლექსისა „საათი" და, შესაძლოა, აგრეთვე ლექსების რკალისა „ღვინო", რომლებშიც ღვინო თავდავიწყების ხერხად არის დასახული" (ირაკლი კენჭოშვილი).

გალაკტიონ ტაბიძეს ბრჭყალებში აქვს ჩასმული ბოდლერისათვის მიწერილი სიტყვები, რამაც მკითხველს უნდა აფიქრებინოს, რომ საქმე ციტირებასთან აქვს. გენიოსებმა ყოველთვის მეტი იციან, ვიდრე მათმა კომენტატორებმა, ამიტომ, თუმცა ბოდლერის პოეზიაში ასეთი ფრაზა არ დასტურდება, მაინც ვერ გამოირიცხება რაიმე, სხვა, ჩვენთვის უცნობი, წყაროს არსებობა. ვიდრე ასეთი წყარო მიკვლეული არ იქნება, ბოდლერის „ციტატა" გალაკტიონის ლექსში მისტიფიკაციად უნდა ჩაითვალოს.

ჯერ ერთი, გალაკტიონ ტაბიძე თავის სიმბოლისტურ ლექსებში ახდენდა სხვათა ციტირებას, ჩვეულებრივ, ავტორის დაუსახელებლად და, ცხადია, ყოველგვარი ბრჭყალების გარეშე:

მაგალითად: მე გარს მეხვევა მუდამ, იგივე
შენ მიერ ნაზად ნაქსოვი რიდე.
ხალხს მოვშორდები, მაგრამ ღამეებს
სად დავემალო, სად წავუვიდე?
(„მწუხარება შენზე")

შდრ.: ინოკენტი ანენსკი:

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?
(„Тоска припоминания")

ასეთი პოზიცია სიმბოლისტი პოეტებისათვის, საზოგადოდ, არ იყო უცხო, რადგან ისინი განდობილთათვის წერდნენ და არა პროფანებისათვის. განდობილობა კი განსაზღვრულ კულტურულ კონტექსტში ცხოვრებასა და მასში თავისუფალ ორიენტირებას გულისხმობდა ანუ ნიშანთა იმ მნიშვნელობებისა და კომბინირების წესების ცოდნას, რისი მეშვეობითაც პროფანებისათვის სრულიად მიუწვდომელ ფენომენთან ხდებოდა ზიარება.

მეორეც, გალაკტიონ ტაბიძის მიერ ავტორის დასახელებით ციტირებული ტექსტი და ისიც ხაზგასმით ბრჭყალებში ჩასმული – მისტიფიკაციაა და, როგორ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, ასეთად დარჩება მაშინაც, ოდესმე სადმე მისი პირველწყაროც რომ იქნეს

მიკვლეული, რადგან ის მისტიფიკაციაა არა ოდენ ტექსტუალურად, არამედ ფუნქციურადაც. და მისი ფუნქცია „რომელი საათია?"-ს ჭეშმარიტი ინსპირატორის, რომელიც, ცხადია, ლექსში დასახელებული არ არის, დაფარვაა, პროფანული მკითხველის ყურადღების გადატანით ლექსში მოხსენიებულ შარლ ბოდლერზე და მის „ციტატაზე".

ავტორმა იცის, რომ განდობილი მკითხველი ლექსში ადვილად ამოიცნობს შთაგონების ნამდვილ წყაროს – ესაია წინასწარმეტყველს და მის წინასწარმეტყველებას, კერძოდ, ოცდამეერთე თავს:

„6. რადგან ასე მითხრა უფალმა: მოდი, დააყენე დარაჯი, გამოაცხადოს რასაც დაინახავს!

7. ხედავს ეტლიონს, დაწყვილებულ ცხენოსნებს, სახედართა ეტლიონს, აქლემების ეტლიონს აკვირდება, გულისყურით აკვირდება.

8. იყვირა მჭვრეტელმა: საყარაულო კოშკზე ვდგავარ, უფალო, დღენიადაგ და ჩემს სადარაჯოზე ვარ მთელი ღამეები.

9. აჰა მოდის ეტლიონი, დაწყვილებული ცხენოსნები...

...

11. ... მე მომძახიან სეყირიდან: ყარაულო, ღამის რომელია? ყარაულო, ღამის რომელია?

12. ამბობს ყარაული: დილა დგება და ღამეა მაინც"...

გალაკტიონთან:

... ვდგევარ ფანჯარასთან, ღამე არ იცვლება,
მთელი შემოდგომა თავზე დამათია.
ეხლა მხოლოდ სამი იყოს, შეიძლება?
რომელი საათია? რომელი საათია?
სამის, შეიძლება, არის მესამედი,
მაგრამ გაიხედავ, მაინც წყვდიადია,
კივის სადგურიდან ზარი მეცამეტე –
რომელი საათია, რომელი საათია.
ფიქრში გახვეულა ბნელი დერეფანი,
ღამის მეეტლე რომ ველარ დაატია...

თვალსაჩინოებისათვის სიტუაციური და ლექსიკური პარალელების გამოყოფაც შეიძლება:

1. ესაია: ყარაულო, ღამის რომელია? ყარაულო, ღამის რომელია?
(იგულისხმება ღამის რომელი საათია? და ეს კითხვა მეორდება ორჯერ).

გალაკტიონი: რომელი საათია? რომელი საათია?
(ეს კითხვა ორ-ორჯერ გამეორებული რეფრენად გასდევს ლექსს).

2. ესაია: დილა დგება და ღამეა მაინც...

გალაკტიონი: ღამის, შეიძლება, არის მესამედი,
მაგრამ გაიხედავ, მაინც წყვდიადია.

ესაიაც და გალაკტიონიც დღე-ღამის ერთსა და იმავე დროზე ლაპარაკობენ – ეს არის Tertia Vigilia – „მესამე სადარაჯო [დრო]". რომის ჯარში, ისევე როგორც იუდეაში, ღამე ოთხ სადარაჯო დროდ იყო დაყოფილი: პირველი – საღამოს ექვსიდან საღამოს ცხრამდე; მეორე – საღამოს ცხრიდან ღამის თორმეტამდე; მესამე – ღამის თორმეტიდან ღამის სამამდე; მეოთხე

– ღამის სამი საათიდან დილის ექვსამდე. მესამე სადარაჯო ყველაზე მძიმედ ითვლებოდა – ეს არის დრო, როდესაც „დილა დგება და ღამეა მაინც“ ანუ, „სამის, შეიძლება, არის მესამედი, მაგრამ გაიხედავ, მაინც წყვდიადია“, გალაკტიონი აზუსტებს: „ეხლა მხოლოდ სამი იყოს, შეიძლება?"

3. ესაია: აჰა, მოდის ეტლიონი, დაწყვილებული ცხენოსნები...

გალაკტიონი: ღამის მეეტლე რომ ვეღარ დაატია...

4. ესაია: საყარაულო კოშკზე ვდგავარ, უფალო, დღენიადაგ და ჩემს სადარაჯოზე ვარ მთელი ღამეები.

გალაკტიონი: ვდგევარ ფანჯარასთან, ღამე არ იცვლება... და სხვ.

თვით სადგურიც კი, გალაკტიონის ლექსში, რკინიგზის სადგური კი არ არის, როგორც თავდაპირველად აღიქმება მკითხველის მიერ და შემდეგ უალტერნატივოდ მკვიდრდება გონებაში, მომდევნო სტროფში ტელეფონის ხსენების გამო, არამედ საქარავნო სადგური, როგორსაც ესაიას ნახსენები ქალაქები წარმოადგენდნენ (გაიხსენეთ პუშკინის „ზედამხედველი“).

ესაიას მთელ წინასწარმეტყველებას და, შესაბამისად, მის ოცდამეერთე თავსაც ღრმად მისტიური და აპოკალიფსური შინაარსი აქვს, ეს ერთგვარად გალაკტიონის ლექსშიც აისახა. ცხადია, ლექსი არ წარმოადგენს ესაიას წინასწარმეტყველების გალექსვას, ესაია მხოლოდ შთაგონების წყაროა პოეტისათვის, როგორც ნებისმიერი საგანი ან ხდომილება. მაგრამ, როგორც ჩანს, ესაიას წინასწარმეტყველებით მიღებულ მუხტს განსაკუთრებული, ინტიმური დამოკიდებულება გამოუწვევია მასში და ეს იმდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა შემოქმედისთვის, რომ მან მისტიფიკაციას მიმართა და ლექსის ბოლო სტროფში შეგნებულად მოახდინა გაუნდობელი მკითხველის დეზორიენტაცია შარლ ბოდლერის სახელის ხსენებითა და მისტიფიცირებული ციტატით.

ერთადერთი, რისი თქმაც ამ ეტაპზე დარწმუნებით არ შემიძლია, იმ ენის განსაზღვრაა, რომელზეც პოეტს ესაიას წინასწარმეტყველება ჰქონდა წაკითხული.

2. რითმა და მარტოობა

კატრენის ანუ ოთხსტრიქონედის გარითმვის წესები ასეთია:
მონორიმული გარითმვისას:
ა)
---------- ა
---------- ა
---------- ა
---------- ა
ბ)
---------- ა
---------- ა
---------- -
---------- ა

გ)
---------- -
---------- ა
---------- -
---------- ა
დ)
---------- ა
---------- -
---------- -
---------- ა
პოლირიმული გარითმვისას:
ა)
---------- ა
---------- ბ
---------- ა
---------- ბ
ბ)
---------- ა
---------- ბ
---------- ბ
---------- ა
გ)
---------- ა
---------- ა
---------- ბ
---------- ბ

აქ მოტანილია ოთხსტრიქონედის გარითმვის ყველა თეორიულად შესაძლებელი ვარიანტი. მათ ერთი, უფრო სწორად, ერთადერთი სავალდებულო საერთო ნიშანი აქვთ – ბოლო ე.ი. მეოთხე სტრიქონი აუცილებლად გარითმულია. ეს ბუნებრივია, რითმა მარკერია, ჩვენთვის ამჯერად მნიშვნელოვანია, რომ ის კომპოზიციური მარკერია ანუ ოთხ სტრიქონს ერთ სტროფად კრავს. დამოუკიდებლად იმისაგან, სტროფი იზომეტრულია თუ პოლიმეტრული, თუ ის რითმიანია, მაშინ მეოთხე სტრიქონი უეჭველად იქნება გარითმული – ლექსწყობის თვალსაზრისით ეს უნივერსალური კანონია.

გალაკტიონ ტაბიძემ 1921 წელს დაწერა ლექსი „მარტოობა":

უპირველესი მომანიჭეს დაფნა მეფეთა,
იმ დღეს მოვიდა თეთრი თოვლი და მარტოობა.
გავაღე კარი, თეთრი თოვლი შემომეფეთა,
მივხურე კარი, მარტოობამ დამისადგურა.

თუ ამ ერთსტროფიანი ლექსის ოთხსტრიქონედის გარითმვის სქემას ვნახავთ, გამოირკვევა, რომ ის არღვევს ოთხსტრიქონედის გარითმვის უნივერსალურ კანონს და მისი მეოთხე სტრიქონი გარითმული არ არის:

---------- ა
---------- -
---------- ა
---------- -

ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ, როგორც მკითხველთა, ასევე სპეციალისტთა უმრავლესობა აღიქვამს ამ ლექსს, როგორც დაუმთავრებელს, ფორმის თვალსაზრისით.

მე პოეტთა და ლექსმცოდნეთა იმ რიგს განვეკუთვნები, რომელიც თვლის, რომ ლექსსა (ანუ ვერსიფიკაციულ სტრუქტურას) და პოეზიას შორის მიმართება პირობითია და ნებისმიერი ფორმის გამოყენება შეიძლება ნებისმიერი ფუნქციით და რომ ჩემი კოლეგების ერთი ნაწილი, როგორც წესი, აზვიადებს ფორმის ფუნქციონალურ მოტივირებულობას. გალაკტიონის ლექსი „მარტოობა" ის იშვიათი გამონაკლისია, რომელიც მათ პოზიციას უჭერს მხარს. თუმცა სწორედ ეს ლექსი არასოდეს მოუხმიათ მათ არგუმენტად.

რითმა გენეტიკურად ბინარული სტრუქტურაა: მისი მინიმალური საკვალიფიკაციო ერთეული სარითმო წყვილია, ანუ, თუ სარითმო ერთეულს არ მოეძებნება წყვილი, ის რითმად ვერ იქცევა.

გალაკტიონ ტაბიძემ პირველი და მესამე სტრიქონების გასარითმად ხაზგასმით ზუსტი, თითქმის ომონიმური რითმა გამოიყენა – მეფეთა: შემომეფეთა.

ეს რითმა 1926 წელს გიორგი ლეონიძესაც აქვს გამოყენებული:

ნინოწმინდა... პალატები მეფეთა...
გალავანში – ჯამი აქაფებული;
შენი სახე რისთვის შემომეფეთა,
ხატი იყავ – ვეფხვი დაქალებული...
(„ნინოწმინდის ღამე")

ხოლო მანამდე იოსებ გრიშაშვილს, როგორც წმინდა ომონიმური ფორმით – მეფეთა: მეფეთა, ასევე – მეფეთა: შემომეფეთა ფორმითაც.

ამ ზუსტი რითმის ფონზე კიდევ უფრო კონტრასტული ჩანს მეორე და მეოთხე სტრიქონების გაურითმაობა.

სწორედ ამ ფორმალური ხერხით აღწევს პოეტი მაქსიმალურ ზემოქმედებას მკითხველზე.

ზემოთ ვთქვი, რომ რითმა ბინალური სტრუქტურაა და რომ მინიმალური ერთეული – სარითმო წყვილია.

გალაკტიონ ტაბიძემ მეორე სტრიქონში სარითმო ერთეულად მარტოობა გამოიტანა, მარტოობა კი მეწყვილის არსებობას გამორიცხავს. თუ პოეტი მარტოობას გარითმავდა ანუ სარითმო წყვილს მოუძებნიდა, ამით მარტოობასაც ბოლოს მოუღებდა. ამიტომ დატოვა პოეტმა ეს სარითმო ერთეული გაურითმავად და სემანტიკას შესწირა კანონიკური ვერსიფიკაციული მოდელი, ქართული პოეზია კი მორიგი შედევრით გამდიდრდა.

„მარტოობა" გამონაკლისია წესიდან, როგორც ფორმის ფუნქციონალური მოტივირებულობის ფაქტი. გამონაკლისები კი წესებს ადასტურებენ.

ალმ. „მწიგნობარი", 2003.

„არის წმინდა პოეზია“

(„მას გახელილი დარჩა თვალები“)

„დაფარულ არიან გზანი შენნი
უფალო, და საკვირველ საქმენი შენნი“.

გასაოცარია გალაკტიონის ღრმა რელიგიური განცდა. ამას, ეგებ, ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელსა და თბილისის სასულიერო სემინარიაში სწავლამაც შეუწყო ხელი. ეს, ერთის მხრივ, მეორეს მხრივ, XX საუკუნის ყველაზე დიდი ნოვატორი პოეტი მყარად ეფუძნება ტრადიციას. „მზეო თიბათვისას“ და „მერის“ ავტორი მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზიის უმძლავრესი რელიგიური ნაკადის გამგრძელებელიცაა და, როგორც ჩანს, დიდებულადაც აცნობიერებს მას.

გალაკტიონის პოეზიაში გარდატყდება ჩვენი ჰიმნოგრაფების სახე-სიმბოლოები თუ რუსთველიდან მომდინარე „საზეო“ მიჯნურობის იდეა... მართალია, „მამად“ აკაკი მიაჩნია, მაგრამ განწყობილებისა და რელიგიური განცდის მხრივ, შემოქმედების დასაწყისში, ნიკოლოზ ბარათაშვილთან ამყღავნებს ყველაზე მკაფიო სულიერ ნათესაობას (თუმცა არც აკაკისათვისაა უცხო რელიგიური ნაკადი).

გალაკტიონის სულიერი ძარღვი ზუსტად ამოიცნო ივანე გომართელმა, როცა პოეტის პირველ კრებულს წინათქმად წაუმძღვარა „სევდის მგოსანი“ (გ. ტაბიძე, „ლექსები“, ქუთაისი, 1914 წ.). აქ სათაურშივეა მინიშნებული ბარათაშვილთან სულიერი თანაზიარობა. ვისაც ივანე გომართელის წინათქმა წაუკითხავს, დამეთანხმება, რომ კრიტიკოსს სწორედ „მერანისა“ და „სული ობოლის“ ავტორი მიაჩნია „Ave Maria“-სა და „ჩემი ვარსკვლავის“ ავტორის წინამორბედად. „დაწყეველილი ყრმისა“ და „მარტოობის ორდენის კავალერის“ სულიერი ერთობა, უპირველესად, მღვიძე ქრისტიანულ მრწამსშია საძიებელი.

ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ გალაკტიონი არ ამყარებს სისხლხორცეულ კავშირს ჩვენს ჰიმნოგრაფებთან, რუსთველთან, ვახტანგ მეექვსესა თუ გურამიშვილთან, რომ არაფერი ვთქვათ ილიასა და აკაკიზე. გალაკტიონთან ისევე მძლავრობს რელიგიური განცდა, როგორც დასახელებულ პოეტებთან.

სასულიერო პოეზია არ შეწყვეტილა XI-XII საუკუნეებში, არ მთავრდება იოანე მინჩხითა თუ მიქაელ მოდრეკილით. ასე რომ იყოს, მაშინ რას მივაკუთვნოთ გრიგოლ ორბელიანის „ფსალმუნი“, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“ ან, გნებავთ, ილიას „ლოცვა“, აკაკის „სულიკო“ თუ მისივე „ქებათა ქება“, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ დიდ მისტიკოსზე, როგორც დავით გურამიშვილია, საკუთარი თავი რომ დახატა მლოცველის პოზაში და მიაწერა: „ეს კაცი ასე ილოცავს“.

გურამიშვილის „ზუბოვკის“ რეფრენი: „სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი“ მერე აკაკის „სულიკოში“ ტრანსფორმირდება („საყვარლის საფლავს ვეძებდი, ვერ ვნახე! დაკარგულიყო!..), სადაც ღმერთის ძიება რელიგიურ ეგზალტაციამდე მიდის.

„სატრფო დავკარგე, იმას ვეძებდი, შემოვიარე მთელი ქვეყანა“, – იტყვის ვაჟა-ფშაველა ლექსში „სამეფო სიყვარულისა“. ეს ლექსი საოცრად ჰგავს აკაკის „სულიკოს“. ამას ვაჟას ლექსის ჩემ მიერ მოხმობილი დასაწყისი სტრიქონიც მოწმობს. „სატრფო“ ვაჟასთან ისაა, რასაც ვახტანგ მეექვსე „საყვარელს“ უწოდებს („საყუარელი ქრისტეს ჰქვიან“), აკაკი კი – „სულიკოს“ არქმევს (აკაკი ბაქრაძის წაკითხვაა). დავუმატებდი, „სულიკო“ მამუკა ბარათაშვილთანაც ჩნდება, ოღონდ „სულო“-ს ფორმით და ისიც იმ ლექსში, რომლის ორპლანოვანება აშკარაა („ვიხილე შენი შვენება – სახესა ვეტრფიალები... სულო“).

აკაკის „ქებათა ქება“ ვახსენე. სათაურიდანვე ნათელია მისი ღრმა რელიგიურობა. აკაკი საღვთო სიყვარულზე ლაპარაკობს, იმ სიყვარულზე, რომელიც სამყაროშია განფენილი „შენ, სიყვარულო! ცისა და ქვეყნის კავშირო და თან შუამავალო“. აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს გალაკტიონის უმშვენიერესი ლექსი „უსიყვარულოდ“. აკაკის ამავე ლექსის სტრიქონებმა უბიძგა გალაკტიონს, შორეული ქალის ეშხის ნატვრისას მომაკვდავი გედის სიმღერისათვის შეედარებინა საღვთო ტრფიალებით ატაცებული პოეტის საგალობელი. გავიხსენოთ აკაკი: „რომ მეც, გედივით, სიკვდილის წინეთ უცნაურ ჰანგზე ჩავიხმატკბილო“.

გალაკტიონი თითქოს საგანგებოდ ცდილობს ქართული პოეზიის მაგისტრალური ხაზის გამთლიანებას. ამდენად, პოეტის ღმერთთან მიმართების საკითხი მისი შემოქმედების მთავარი თემაა. აქედან გამომდინარე, არა მარტო ტრადიციულ სახე-სიმბოლოებს იყენებს, არამედ ამა თუ იმ პოეტის ცნობილი ლექსისა თუ თემის ვარიაციასაც მიმართავს.

პოეზიის ყოველ მოყვარულს ახსოვს ბარათაშვილის „ჩემს ვარსკვლავს“. გალაკტიონიც ისევე წარმოიდგენს ვარსკვლავიერ ნათელს ღვთაებად, როგორც ბარათაშვილი. ჯერ ტატოს მოვუსმინოთ:

რა სახითაც გინდა შენ მე მეჩვენო,
მაინც გიცნობ მშვენიერის ცის მთენო,
ნათელი ხარ შენ ნათელის სულისა,
მალხინებელ დაბინდულის გულისა!

გალაკტიონს არაერთი ლექსი აქვს მსგავსი სათაურით: „Astra“ („ვარსკვლავები“), „ჩემი ვარსკვლავი“, „ვარსკვლავია“. ისინი იმ აზრობრივ შინაარსს შეიცავს, რასაც ბარათაშვილის „ჩემს ვარსკვლავს“.

„ვარსკვლავი“ ახალ აღთქმაში მოაზრებული: „მე ვარ ძირი და ნათესავი დავითისი, და ვარსკვლავი ბრწყინვალე განთიადისა“ (გამოცხ. ი. 22, 16). გალაკტიონის ზემოდასახელებულ ლექსებშიც ვარსკვლავი ქრისტეს ხატებაა.

ლექსში „ვარსკვლავია“ წუხს კიდეც, რომ, ბარათაშვილისა არ იყოს, „ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს“. მოვუსმინოთ გალაკტიონს:

ეხლა გამახსენდა: როცა ყოველივე,
ყველა, ყველაფერი –
არის გაჩენილი ამაოებისთვის,
მხოლოდ შენ ანათებ!
ნეტა არსებობდეს სიტყვა ქვეყანაზე
ამის ამხატავი.
ნეტა არსებობდეს გული ქვეყანაზე
ამის შემგრძნობელი.
ნეტა არსებობდეს აზრი ქვეყანაზე
ამის შემცნობელი.

გალაკტიონის მრწამსს ძალზე მკაფიოდ გამოხატავს პირველი პოეტური კრებულში შესული ლექსი „ქრისტე“, რომელიც, სამწუხაროდ, პოეტურად სუსტია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ფაქტობრივად გალექსილია ქრისტიანობის ზნეობრივი პრინციპი: „გიყვარდეს მტერი შენი!“ არამედ ტექნიკისა და რიტმიკის თვალსაზრისითაც იგი XIX საუკუნის პოეტურ მანერას იმეორებს.

საერთოდ, გალაკტიონის პირველ წიგნში ნაკლებადაა სიმბოლისტური სტილისტიკა – მინიშნებები, ნახევარტონები, რთული და ასოციაციური პოეტური სახეები. ყოველივე ეს უბადლოდ „არტისტული ყვავილებში“ განსხეულდა. „არტისტულ ყვავილებში“ თითქმის ყველა ლექსი რთული, მაგრამ მომხიბლავი სიმბოლიკით იტვირთება.

გალაკტიონის სიმბოლო პოლივალენტურია და წაკითხვათა ნაირგვარობის საშუალებას იძლევა. ემპირიული სინამდვილეც კი ხშირად მინიშნებებისა და სიმბოლოების მეშვეობით გვეძლევა, ტრანსცენდენტური მით უფრო. გალაკტიონმა იცის, რომ ღვთაებრივი იდუმალების წვდომა ლოგიკური განსჯით შეუძლებელია. ღვთაებრივი იდუმალება სახე-სიმბოლოებით, ასოციაციური მინიშნებებით თუ გამოიხატება მხოლოდ. სამწუხაროდ, არ მივაქციეთ ჯეროვანი ყურადღება პოეტის სიტყვებს, სასხვათაშორისო ნათქვამად ჩავთვალეთ, თორემ საკუთარი მხატვრულ მეთოდზე თავად მიგვანიშნა: „ნუ მოაცლი ციურ რიდეს, რომ ბურუსი ჩნდებოდეს". გალაკტიონის სახე-სიმბოლოებსაც ღვთაებრივი ნისლოვანება ფარავს. ამავე დროს, ქრისტიანული სახისმეტყველების მისეული ცოდნა საკმაოდ სრულყოფილია. არცაა გასაკვირი. ყველაფერს საგანგებოდ ულრმავდებოდა.

1912 წელი. მიხეილ ბოჭორიშვილისადმი გაგზავნილი წერილიდან: „თავში აზრად მომივიდა პოემის „ქრისტე უდაბნოში" დაწერა, ამიტომ, თუ სადმე საღვთისმეტყველო წიგნები მაქვს, გატაცებით ვკითხულობ" (გ. ტაბიძე, ტ. 12, 1975, გვ. 46).

შემდგომში პოემა „ქრისტე უდაბნოში" აღარ დაწერილა, თუმცა მაცხოვრის მიწიერი ყოფის დეტალებზე არაერთ მინიშნებას ვიპოვით გალაკტიონის ლექსებში. მეტიც, პოეტურ სიტყვაში ჯვარცმის მისტერიაც კი აქვს გადმოცემული, თუმცა ამგვარ განსაზღვრებას – პოეტური სიტყვა – შეიძლება არც კი დაეთანხმოს ის, ვისაც ბოლომდე შეუგრძნია მშვენიერება ლექსისა – „მას გახელილი დარჩა თვალები". იგი უფრო მეტია, ვიდრე პოეტური სიტყვიერების ნიმუში; ის მწუხრის საგალობელია, რომელსაც, როგორც ჭეშმარიტ საგალობელს, მუსიკალური მელოდიაც ახლავს ან, უფრო ზუსტად, ის რექვიემია, ჯვარცმის რექვიემი. სწორედ რექვიემის კვალობაზე, მას სამგლოვიარო ხასიათიც აქვს და იმდენად მელოდიურია, გეჩვენება, თითქოს ნამდვილი მუსიკალური რექვიემის დარად გუნდისა და ორკესტრის თანხლებით სრულდებოდეს. კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ:

მას გახელილი დარჩა თვალები

მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო!
მზე მიიცვალა ღია თვალებით,
ის მიიცვალა რაღაც უმწეო
და საოცარი გარდაცვალებით!
მას გახელილი დარჩა თვალები,
ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები!
ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა
და გახელილი დარჩა თვალები!
და ეს თვალები საღამოთა ხმას
უსმენდენ ტანჯვით და მოკრძალებით,
მას გახელილი დარჩა თვალები,
ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები!
რა ხდება იქით! საიდან ისმის
მგლოვიარეთა ქნართა: „მშვიდობით"?
უეცრად სწყვეტენ სიმები სიცილს
უამიდობით... უამიდობით!
საიდან ისმის ჩუმი გალობა
და ულონობა სუნთქვის შემწყდარის,
ნამების წყნარი წარმავალობა
და მოგონება ძვირფასი მკვდარის?

მიდის ზაფხული... ბაღში, მდელოში
სისინებს სიო, შრიალებს ნეშო.
მე ისევ აქ ვარ... საქართველოში!
რისთვის, ძვირფასო! რისთვის, ნუგეშო?
და ეს თვალები სერაფიმთა ხმას
უსმენდნენ ტანჯვით და მოკრძალებით.
მას გახელილი დარჩა თვალები
ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები!
მივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა
და ხავერდებზე ეცემა ჩრდილი,
ყველგან უჩინრად ტირის, ცერერა,
თვალები ცივი და გახელილი.
ღირდა თუ არა სხვა სიცოცხლეზე
ოცნება ჩუმი და ფერმიხდილი,
მე გზა არ ვიცი უახლოესი:
ერთადერთი გზა არის სიკვდილი.
მას გახელილი დარჩა თვალები,
ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები.
ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა
და გახელილი დარჩა თვალები!

ახლა კი გალაკტიონისეული ინტეგრალების ამოსახსნელად პროზაულად უნდა გარდავთქვათ მისი ირაციონალური პოეტური ხილვები.

აშკარაა, გალაკტიონის პოეტური რექვიემი იმ „ძვირფას მიცვალებულს" ეძღვნება, ვინც ევნო და ეწამა, მაგრამ ვისთვისაც ეს ვნება-წამება დროებითი და წარმავალია, რადგან ამ შემთხვევაში სიკვდილი სრულიადაც არ არის დასასრულის მაუწყებელი.

რა შეიძლება ითქვას, ვინაა ეს „ძვირფასი მკვდარი", ვისაც გახელილი დარჩა თვალები? ვისი თვალებიც „სერაფიმთა ხმას უსმენდნენ" ისეთი „ტანჯვით და მოკრძალებით", თითქოს მწუხარე საგალობელს ზეციური გუნდი ასრულებდეს, რადგან მას ზეცასთან გაცილებით მეტი აკავშირებს, ვინემ იმ მიწიერი სამყოფელთან, სადაც ეს კოსმიური მისტერია სრულდება. გალაკტიონი სრულიად მკაფიოდ უწოდებს მიწიერთ სამყოფელს „უცხო მხარეს": „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა და გახელილი დარჩა თვალები". მთავარია, რა ხდება იქით", ზეციურ მხარეში?!

მოქმედების დროს თითქოს არც უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა, მაგრამ მაინც კონკრეტდება – საღამოს ჟამი (და ეს თვალები საღამოთა ხმას უსმენდნენ ტანჯვით და მოკრძალებით").

ტრაგიკულია სიკვდილით გამოწვეული განცდა, მაგრამ ლექსის ლირიკული გმირისათვის სხვაგვარ სიცოცხლეზე ოცნება და სხვაგვარი აღსასრული შეუძლებლად მიიჩნევა. აქ სიკვდილი განიცდება, როგორც ერთადერთი და ჭეშმარიტი გზა:

ღირდა თუ არა სხვა სიცოცხლეზე
ოცნება ჩუმი და ფერმიხდილი,
მე გზა არ ვიცი უახლოესი:
ერთადერთი გზა არის სიკვდილი.

ეს არ არის ჩვეულებრივი, პიროვნული სიკვდილის განცდა. იგი მესიანისტური მსხვერპლშეწირვაა, გზის გამკვალავი თავგანწირვა. ესაა სიკვდილი აღდგომისათვის, სულიერი ცხოვრებისათვის. ასეთი სიკვდილი კი მხოლოდ იმის ხვედრია, ვისაც შეეძლო ეთქვა: „მე ვარ გზაი და ჭეშმარიტებაი" (იოანე 14,6).

აქ აშკარად მეორდება „მერანის" ბარათაშვილისეული პარადიგმა – მაცხოვრისადმი მიმართვა:

ცუდად ხომ მაინც არა ჩაიცლის ეს განწირულის სულისკვეთება
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება.

მაცხოვრის ზემოთ მოხმობილი სიტყვები ყოველმა განათლებულმა მკითხველმა იცის. ისიც საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მზე მაცხოვრის მატერიალური სახეა. დავით გურამიშვილი გავიხსენოთ: „ძე ღვთისა მხოლოდშობილი, მზე სიმართლისა – იქოსა". ასე რომ, „მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო" და „მზე მიიცვალა – ღია თვალებით" აშკარად მაცხოვრის ჯვარცმაზე მიუთითებს. ამიტომაც ითქვა ზემოთ, რომ გალაკტიონის ეს ლექსი ჯვარცმის რექვიემია. ამაზე არა მარტო ლექსის შინაარსი მეტყველებს, არამედ არაერთი პოეტური სახე და სიმბოლო, რომელთაგან მხოლოდ ერთია უშუალოდ გალაკტიონის კუთვნილება („მზეო თიბათვისა"), სხვები კი მინიშნებებია, რომელთა ამოკითხვა არ გაუჭირდება ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში გარკვეულ (თუ საზოგადოდ სახარების შინაარსს გაცნობილ) მკითხველს. ესენია ლექსში ნახსენები: „გახელილი თვალები", „საღამო", „უამინდობა", „ზაფხული"...

„მზე სიმართლისა" – ეს გამოთქმა კარგადაა ცნობილი წიგნიერი მკითხველისათვის. იგი ძველი აღთქმიდან მომდინარეობს: „და აღმოგიბრწყინდეს თქვენ მოშიშთა სახელისა ჩემისაი მზე სიმართლისა და კურნებაი შორის ფრთეთა მისთა" (მალაქია 4, 2). „მზე სიმართლისა" – მაცხოვრის ეს მეტაფორული სახელი ხშირად გვხვდება ჩვენს ჰიმნოგრაფებთან. „ნისლი იგი ცოდვისაი განიბნია და მზე სიმართლისაი გამობრწყინდა", ვკითხულობთ ქრისტესადმი მიძღვნილ იოანე მტბევარის საგალობელში.

რუსულადაც, ჩვეულებრივ, ხშირია მაცხოვრის მოხსენიება ეპითეტით „Солнце правды". საღვთისმეტყველო ლიტერატურის კითხვა მოწაფეობის ჟამს ჩვენს პოეტს რუსულად უწევდა. ამის თაობაზე ხუმრობდა კიდეც, „რუსული „შკოლა" მაქვს, ძამიკებო, დამთავრებული".

გალაკტიონმა „მზე სიმართლისას"ამჯობინა მისი ანალოგიით შექმნილი შესიტყვება – „მზეო თიბათვისა". რატომ მოიქცა ასე პოეტი? ჯერ ერთი, მან სრულიად ახალი, მხოლოდ მისეული ხატი შექმნა – „მზეო თიბათვისა"; მეორეც, გალაკტიონი, სიმბოლისტური პოეტიკის პრინციპებიდან გამომდინარე ყოველთვის ამჯობინებს მინიშნებას და მესამეც, სახეობრივ სიახლესთან ერთად მან სხვა შინაარსიც ჩადო ლექსში. სწორედ თიბათვეშია მზე ტატნობზე ყველაზე მაღლა.

გალაკტიონი თვითმხილველის გზნებით გადმოგვცემს ჯვარცმის მისტერიას ეს არცაა გასაკვირი საყოველთაოდ ცნობილია, რომ რელიგიური ცნობიერებისათვის საღვთო მოვლენა არ განიცდება, როგორც ერთჯერადი აქტი, ის განმეორებადია, მარადიულად მყოფობს. ამიტომ ჩართო გალაკტიონმა აწმყო ქრისტეს ჯვარცმის აღწერაში.

მიდის ზაფხული... ბაღში, მდელოში
სისინებს სიო, შრიალებს ნეშო,
მე ისევ აქ ვარ... საქართველოში!
რისთვის, ძვირფასო! რისთვის, ნუგეშო?

აქ წარსული და აწმყო ერთიანია. წარსულში მომხდარს მარადიული მნიშვნელობა ენიჭება. შეუძლებელია, წარსულში დარჩეს და მხოლოდ გალექსვის საგნად იქცეს ის დიდი მისტერია, რაც ამ ლექსის თემაა. ის ისევე მარადიულია, როგორც იმისი მზერა, ვისაც ეს ლექსი ეძღვნება. ამიტომაა ნათქვამი გასაოცარი სინაზით, გალაკტიონისეული ლირიზმით:

მივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა
და ხავერდებზე ეცემა ჩრდილი,

ყველგან უჩინრად ტირის, ცერერა,
თვალები ცივი და გახელილი.

გალაკტიონი შეგნებულად შლის დროის საზღვარს და ზემომოხმობილ სტროფებს შორის ისევ უბრუნდება მაცხოვრის ვნებას:

და ეს თვალები სერაფიმთა ხმას
უსმენდენ ტანჯვით და მოკრძალებით.
მას გახელილი დარჩა თვალები
ოჰ! გახელილი დარჩა თვალები!

ერთი შეხედვით უცნაური სურათი, რომელიც ლექსის სათაურადაცაა გატანილი – „მას გახელილი დარჩა თვალები“ კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს მაცხოვარზე. ამ სიმბოლიკის არსი ცნობილია ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში. იგი მაცხოვრის ერთ-ერთ სახე-სიმბოლოს, ლომს, უკავშირდება „ვითარცა ლომმან მიყრდნობით მიიძინა“, – ასეთია ქრისტეს მიცვალება-ბის მხატვრული მოაზრება იოანე მინჩხთან.

ბასილ კესარიელის თანახმად, ლომი ერთ-ერთი უპირველესი თვისებით უკავშირდება მაცხოვარს: „რაჟამს სძინავნ, მღვიძარე არიედ თვალნი მისნი“. იქვეა განმარტებული, რომ ეს არის მინიშნება მაცხოვრის სულის მარადიულ მღვიძარებაზე: „ხოლო ღმრთეებაი იგი მღვიძარე არს მარადის, მარჯვნივ მამისა“ („შატბერდის კრებული“. გვ. 176). ამიტომ არის თვალგახელილი ვნებული და ჯვარცმული ღმერთი გალაკტიონის ლექსში და ჩვენც სულის მღვიძარებისაკენ გვიხმობს.

როცა ლექსის აზრობრივი შინაარსი ამოკითხულია, მაშინ უფრო გასაგები ხდება ცალ-კეული მინიშნებები: „ძვირფასი მკვდარი“, „ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა“, „საღამო“, „უამინდობა“, „ზაფხული“, „ცერერა“.

„საღამოსა“ და „უამინდობის“ ხსენებით გალაკტიონი ქრისტეს ჯვარცმის ჟამს მიანიშ-ნებს. „უამინდობაში“ იგულისხმება მზის დაბნელება, რომელიც ქრისტეს ჯვარცმისას ექვ-სიდან ცხრა საათამდე მოხდა. არა მარტო ჯვარცმისას, არამედ, საერთოდ, ახალ აღთქმაში ჭირი და ვაება გამოხატულია მზის დაბნელებით.

სიკვდილ-სიცოცხლის წარმართული ღვათების „ცერერას“ ხსენებაც მკვდრეთით აღ-დგომაზე მიუთითებს.

არც „ზაფხულია“ შემთხვევით მოხმობილი და არც „ბაღი“ („მიდის ზაფხული... ბაღში მდელოში“). ლექსში, რომელშიც ჯვარცმაა ასახული, სრულიად ბუნებრივია „ბაღის“ ხსენება. იმ ადგილას, სადაც მაცხოვარი აცვეს ჯვარს, ბაღი იყო. მოვუსმინოთ იოანე მახაროპელს: „იყო ადგილსა მას, სადაც ჯვარს-ეცვა, მტილი“ (მტილი = ბაღი).

სიტყვები: „მიდის ზაფხული“ მაცხოვრის მოლოდინზე მიანიშნებს, რადგან გამოძახილს პოვებს სახარების იგავთან, რომლითაც მაცხოვარი განუმარტავს მოწაფეებს – მეც ისევე მოგცემთ ნიშანს ჩემი მეორედ მოსვლის შესახებ, როგორც ლეღვის რტოთა დარბილება და ფოთლების გამოსხმა მიანიშნებს, „უწყოდეთ, რამეთუ ახლო არს ზაფხული“ (მათე 24,33).

საერთოდ მაცხოვრისა თუ ღვთისმშობლის მონატრება ხშირია გალაკტიონის პოეტურ საგალობლებში („როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა, ვით ავიტანოთ უმადონობა“). ეს არცაა გასაკვირი იგი არა მხოლოდ აგრძელებს წინაპარ შემოქმედთა ტრადიციას, არამედ თავად არის უმძაფრესი რელიგიური განცდის პოეტი, რომელიც სწორედ პოეზიის მეშვეობით ეზიარა ღვთაებრივს:

არის წმინდა პოეზია და მუსიკა არის შორი...
არის საღვთო ბილიკები ამ სივრცისკენ მიმავალი.

ალმ. „ლიტერატურა და სხვა“, 2003.

ყოფიერება და დრო გალაკტიონის პოეზიაში

ბევრისთვის ალბათ საეჭვო არაა ის ფაქტი, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი 1915-1927 წლებია. როგორც ბგერით-სახეობრივი, ისე იდეურ-კონცეპტუალური თვალსაზრისით მისი საუკეთესო ლექსები, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, სწორედ ამ პერიოდში დაიწერა. ხოლო აფეთქება გალაკტიონის პოეტური გენიისა 1915-1918 წლებში მოხდა. სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა ისეთი შედევრები, როგორებიცაა „ლურჯა ცხენები", „მთაწმინდის მთვარე", „თოვლი", „ჭიანურები", „ვუალები", „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების" მამათა სავანეში", „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში" და ა.შ. ოდნავ მოგვიანებით, 1922 წელს დაიწერა მისი პოეზიის, ასე ვთქვათ, შემაჯამებელი ლექსი „ეფემერა".

განცვიფრებას იწვევს, როგორ სწრაფად, მოულოდნელად, პრაქტიკულად, მოსამზადებელი პერიოდის გარეშე მოხდა გალაკტიონის გადასვლა ლამაზი, თუმცა გულუბრყვილო, უმთავრესად თხრობითი და აღწერილობითი ხასიათის ლექსებიდან („მესაფლავე", „თვალუწვდენელი, დაუსაბამო", „გურიის მთები", „წუხელი ღამით ქარი დაჰქროდა", „სანთლები" – საუკეთესოა ასეთ ლექსებს შორის) ღრმად ფილოსოფიურ, ტრაგიკულ, ბგერით-მუსიკალური თვალსაზრისით ურთულეს პოეზიაზე. ასეთი გადასვლა ძალზე მკაფიოდ იგრძნობა ლექსში „მთაწმინდის მთვარე", რომლის დასაწყისი (სიტყვებამდე – „ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული") სწორედ ამგვარი თხრობითი ხასიათის ლექსების უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს, ხოლო ბოლო ნაწილი კი (სიტყვებიდან – „და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად") – მისი პოეზიის ზენიტისკენ აღმასვლის დასაწყისს.

ასევე ტრაგიკულად მოულოდნელი და დასანანია ხედვა იმისა, როგორ მალე, შეუბრალებლად მალე იწყებს კვდომას მისი მუზა, როგორ სწრაფად ქრება მისი გენიალური პოეზიის სანთელი. პრაქტიკულად, „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი" (1925) გენიოსის უკანასკნელი ამოსუნთქვაა, რომლის შემდეგაც გალაკტიონი უკვე ის გალაკტიონი აღარ არის – არის ლექსის წერის პროფესიული უნარი და გამოცდილება, მაგრამ აღარ არის აღარც განსაცვიფრებელი „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები", „ივლისისფერი ყინვის თასები", „უდაბნო ლურჯად ნახავერდები", „სილაში ვარდი" და სხვა ფენომენალური სახეები და, რაც მთავარია, აღარც ის ტრაგიკული განცდა სამყაროსი, რომლის წყალობითაც დაიმკვიდრა პოეტმა ადგილი მარადისობაში. ამ თვალსაზრისით, როდესაც ვსაუბრობთ ყოფიერებისა და დროის ფილოსოფიური აღქმის საკითხებზე, მხედველობაში გვაქვს მხოლოდ მისი პოეტური სიმწიფის პერიოდის ლექსები, რომლებიც მით უფრო მეტ განცვიფრებას იწვევს მათი იდეურ-მუსიკალური სრულყოფილებით, რომ ჯერაც სრულიად ახალგაზრდა კაცის მიერ დაიწერა.

***

ლექსი „მესაფლავე" გალაკტიონმა 21 წლის ასაკში დაწერა. აქ არის გადმოცემული პოეტის ჯერაც გულუბრყვილო შეხედულებები ადამიანის სიცოცხლის სასრულობის შესახებ არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ სპირიტუალური თვალსაზრისით. ადამიანი ქრება ხორცითაც და სულითაც და, რაც ყველაზე მეტად სავალალოა, იგი ქრება ადამიანთა მეხსიერებიდანაც. ანუ ის ქრება საერთოდ:

მესაფლავე, ეხლა კი გაქვს ნება, რაც გსურს, კვლავ იგი თქვა...
სამუდამოდ ასამარებს კაცთა ხსოვნას სამარის ქვა.
.....
განისვენეთ, განისვენეთ დავიწყებულ არსთა ძელებო...
თქვენს ყოფნაში არ ერევა ცოცხალთ ფიქრი საარსებო...

განისვენეთ, ძლიერი და უკვდავია თქვენი ძილი...
რაღად უნდათ, რად სჭირიათ თქვენს საფლავებს ვარდ-ყვავილი?

მიუხედავად გარკვეული გულუბრყვილობისა, რაც უკვე ზემოთ აღინიშნა, არსებითად ეს პოზიცია ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპია გალაკტიონის მსოფლმხედველობის შემდგომი განვითარების გზაზე. მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც გალაკტიონისათვის უკვე ცხადია, რომ ყოფიერება ჩემი, ადამიანის არსებობით შემოიფარგლება. სამყარო, ანუ ყველა სხვა არსებულის ერთობლიობა არსებობს იმდენად, რამდენადაც ვარსებობ მე. ყოფიერება შემოფარგლულია იმ პერიოდით, რომელიც ჩემს დაბადებასა და სიკვდილს შორის არსებობს. მანამდე და მერე არის მხოლოდ არარა. მე მოვედი არარადან და წავალ არარაში. აი, ასეთი პოზიცია იკვეთება „მესაფლავის" ხანის ჭაბუკის ცნობიერებაში.

***

ლექსი „ლურჯა ცხენები" და საერთოდ ლურჯა ცხენების პოეტური სახე გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად ღერძს წარმოადგენს. ამ ღერძის გარშემო არის აგებული გალაკტიონის მთელი პოეტური მითოლოგია, მისი ხედვა და განცდა სამყაროსი. ლურჯა ცხენი გალაკტიონისთვის სივრცე-დროის, მარადიული ქროლვის სიმბოლოა. იგი მედიუმია აქაურობასა და იქაურობას, არსებობასა და არარსებობას, სასრულობასა და უსასრულობას შორის. ამიტომაც არის ამ სიმბოლოს სიუხვე მის ლექსებში. საინტერესოა, რომ პოეტის ინდივიდუალური მითოლოგია საოცარი სიზუსტით ეხმიანება ხალხთა კოლექტიურ მითოლოგიას. ცხენი, რაში ხომ იქაც მედიუმის როლს ასრულებს. ეს ის შემთხვევაა როდესაც ინდივიდუალურ ცნობიერებაში კოლექტიური არაცნობიერი იღვიძებს (იუნგი), როდესაც ფსიქიკურ ონტოგენეზში ფსიქიკური ფილოგენეზი მეორდება (ფროიდი).

პრინციპში „ლურჯა ცხენებიც" შეიძლება აღწერილობითი ხასიათის ლექსად იქნეს მიჩნეული, მაგრამ პოეტის ადრეული ლექსებისაგან განსხვავებით აქ სულ სხვა სამყაროს, რაღაც თითქოს არარსებული, არაემპირიული გარემოს აღწერა ხდება. ამ გარემოს გალაკტიონი „სამუდამო მხარეს" არქმევს:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!
ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წევხარ ცივ სამარეში,
წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.

რა სამყაროა ეს, სადაც არაფერია მდუმარების, სიცივისა და სიმწუხარის გარდა? არის ვითომ ეს უცნაური ზმანება ოდენ ხილვა მოძმა სამყაროსი, საიქიოსი, გარდაცვლილ სულთა საუფლოსი? შეიძლება თუ არა საერთოდ ამ სურათის განხილვა მითოსისა და რელიგიის, სულის უკვდავებისა და მოძმა სამყაროს კონტექსტში, თუ საამისოდ რაღაც სხვა კონტექსტის მოშველიებაა საჭირო? ციტირებული პირველი ორი სტროფი თითქოს პირველი არჩევანის წინაშე გვაყენებს, რადგან სიტყვები „სამუდამო მხარე", „ცივი სამარე" და ა.შ. სწორედ ამგვარ წარმოდგენებს გვიქმნის. მაგრამ შემდეგი ორი სტროფიდან ეს წარმოდგენები რაღაც საპირისპიროთი იცვლება:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან!
სიზმარიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!
იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

მართლაც, სიტყვები „უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან" და „იჩქარიან წამები" უკვე აქარწყლებს ტრადიციულ წარმოდგენას იმის თაობაზე, რომ ამ ლექსში პოეტი „მარადიულ არყოფნაზე" საუბრობს. დღეები და წამები, ანუ ის, რასაც ჩვენ დროს ვუწოდებთ, არყოფნის განმსაზღვრელი არ არის, პირიქით – იგი ყოფნის, ყოფიერების, არსებულის განმსაზღვრელია. „ჩვენ ვასახელებთ დროს, როდესაც ვამბობთ: ყოველ საგანს თავისი დრო აქვს. ამით იგულისხმება: ყველაფერი, რაც ოდესმე არის, ანუ ყოველი არსებული მოდის და მიდის თავის დროზე და განაგრძობს აქ ყოფნას გარკვეული დროით, მისთვის განკუთვნილი დროის განმავლობაში. თითოეულ საგანს თავისი დრო აქვს", – ამბობს ჰაიდეგერი.

მაშასადამე, მე ვხედავ სამარეში მწოლიარე ჩემს თავს, რომელსაც გამიქრა ყოველგვარი სინანულის გრძნობა, ყოველგვარი ვნება-წამება, ჩვეულებრივი ადამიანური გრძნობები და შეგრძნებები. მე თითქოს გარდავიცვალე და აღარ ვარსებობ. მაგრამ ეს მხოლოდ მეჩვენება. სინამდვილეში მე არ გარდავცვლილვარ, რადგან ვგრძნობ, თუ როგორ მიიჩქარის დრო, ვხედავ, როგორ ქრიან ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ლურჯა ცხენები, თუმცა ეს დრო ჩემგან დამოუკიდებლად არსებობს. იგი მიდის, მე კი გაუნძრევლად ვარ. მე ვარ, მაგრამ ეს ყოფნა სიკვდილის ტოლფასია, რადგან მე ისე გავნაპირებულვარ სამყაროსგან, რომ იგი უცხო, მეორე ნაპირად მეჩვენება, რადგან ჩემს ირგვლივ მხოლოდ შეშლილი სახეების ჩონჩხიან ტყეებსა და გამოუცნობ ქიმერებს ვხედავ. მე სამყაროსთვის სრულიად უცხო სხეული ვარ. აი, ასეთი აზრი იკვეთება ციტირებულ სტროფებში.

დაახლოებით ასეთსავე რასმე აღწერს ერთი ფსიქიატრი თავის პაციენტთან დაკავშირებით: ახალგაზრდა ქალს ეზმანება, რომ იგი ციხის საკანშია დამწყვდეული (სამარე და საკანი ერთი და იგივეა იმ თვალსაზრისით, რომ ორივე ბნელ, ჩაეტილ სივრცეს წარმოადგენს), სადაც მრავალი საათია. მოდის ქურდი და ამსხვრევს მათ, მაგრამ საათები განაგრძობდნენ წიკწიკს. „მათი წიკწიკი მეუბნება მე, რომ წამი წამს მისდევს, რეალური დრო კი გაჩერებულია." გარეთ კი დრო – „მსოფლიო დრო" – თავისი გზით მიდის, რადგან პაციენტი თავის სახეზე ნაოჭებს ხედავს. ფსიქიატრის დასკვნა ასეთია: ადგილი აქვს წინააღმდეგობას ავადმყოფის ეგზისტენციის უმოძრაობასა და სამყაროს ცვალებადობას შორის.

ორივე შემთხვევაში, პოეტისა და პაციენტის ხილვა ეგზისტენციალურია. განსხვავება მათ შორის ის არის, რომ პოეტი ამას შემოქმედებით პროცესში ხედავს, ხოლო პაციენტი კი – ავადმყოფობის პროცესში. ორივე შემთხვევაში მდგომარეობა განსხვავებულია „ნორმალურისაგან". ორივე შემთხვევაში ადამიანის სულიერი მდგომარეობა რაღაც საზღვარზე იმყოფება. რა საზღვარზეა საუბარი? ჩვეულებრივ მდგომარეობაში ადამიანი საკუთარ თავს მის გარშემო არსებულ საგნებს შორის შეიგრძნობს. ასეთ „ჩვეულებრივ" მდგომარეობაში იგი ვერასდროს ვერ მისწვდება ყოველივე არსებულს მის ერთობლიობაში. მას შეუძლია შეიგრძნოს ცალკეული საგნები, თუმცა არა მათი ერთობლიობა. მაგრამ არსებობს გარკვეული მდგომარეობა, როდესაც ადამიანს გულზე ღრმა სევდა შემოაწვება, სევდა, რომელიც ადამიანის მთელ არსებას მოიცავს, რომელიც მის გულს ნისლივით დააწვება, რომელიც ირგვლივ მყოფ საგნებს, ადამიანებს და თვითონ მასვე ერთ ამორფულ მასად აქცევს. ასეთ დროს არსებული მის ერთობლიობაში ადამიანის წინაშე იხსნება (მ. ჰაიდეგერი).

არსებობს კიდევ ერთი მდგომარეობა, რომელსაც ვუწოდებთ თავზარს, გამოწვეულს რაღაც ირაციონალური შიშით, შიშით არა რაღაც კონკრეტული საფრთხის მიმართ, არამედ შიშით საერთოდ. ასეთ დროს ადამიანის წინაშე იხსნება არარა, სიცარიელე, ანუ ის, რასაც პირდაპირ ამბობს გალაკტიონი: „*ვერ ვნახე ვერაფერი*, ცივ და მიუსაფარ მდუმარების გარეშე." მაგრამ თავზარი არარას წინაშე სრულებითაც არ იწვევს მგზნებარე ემოციებს. პირიქით, „თავზარს გაქვავებული სიმშვიდე ახასიათებს", – ამბობს ჰაიდეგერი, რითაც სრულებით ადასტურებს იმავეს, რასაც აღწერს პოეტი:

იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

საინტერესოა, რომ უამრავია კლინიკური შემთხვევები, როდესაც ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილი ავადმყოფები თავს გაქვავებულებად, რაღაც მყარ, უმოძრაო საგნებად, ან რობოტებად წარმოადგენენ ხოლმე. პიროვნება მათში თითქოს კვდება. დეპერსონალიზაცია ისეთ მასშტაბებს აღწევს, რომ თავიანთი თავის მისამართით ისინი სარგებლობენ არა ნაცვალსახელით „ვინ", არამედ ნაცვალსახელით „რა".

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ძალზე მნიშვნელოვნად მეჩვენება „მესაფლავეში" გამოხატული პოზიცია გალაკტიონის შემდგომი მსოფლმხედველობის განვითარებისათვის, თუმცა არ მითქვამს, თუ რატომ ვფიქრობ ასე. საქმე ისაა, რომ „ლურჯა ცხენებში" გადმოცემული ხედვა ყოფიერებისა, ადამიანის არსებობისა „მესაფლავის" ფილოსოფიაზეა აგებული. ხილვა სამარეში ჩადებული საკუთარი „მე"-სი, ჩემი უმოძრაობისა ლურჯა ცხენების ჩემგან დამოუკიდებელი მოძრაობის ფონზე იმით არის განპირობებული, რომ მე სიკვდილის, არარას წინაშე ვდგავარ, მარტოდმარტო და დაუცველი. ასეთი ხილვა სამყაროსი, ანუ ყოფიერებისა, მხოლოდ იმ ცნობიერების წინაშე გადაიშლება, რომელმაც იცის, რომ სიკვდილი გარდაუვალია, ფიზიკურადაც და სპირიტუალურადაც. ეს „ცოდნა" კი პოეტმა ჯერ კიდევ მაშინ შეიძინა, როდესაც „მესაფლავე" დაწერა. „მესაფლავემ" მოამზადა „ლურჯა ცხენები". „ლურჯა ცხენების" ლირიკული გმირი „მესაფლავის" მიერ გათხრილ სამარეში წევს.

ერთი შეხედვით უცნაურად მოჩანს, რომ სწორედ ასეთი სასოწარკვეთილების ფონზე, სიბნელისა და მწუხარების, უმოძრაობისა და გაქვავების, შეშლილი სახეებისა და გამოუცნობი ქიმერების სამყაროში გალაკტიონი რაღაც ნათელზე იწყებს საუბარს:

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.

მაგრამ უცნაური ამ შემთხვევაშიც არაფერია. დაახლოებით ასეთ მოულოდნელ გამობრწყინებას სინათლისას აღწერენ ეგზისტენციალისტებიც. მათი წინამორბედისა და შთამაგონებლის, სიორენ კირკეგორის მთელი ფილოსოფია იმ დებულებაზეა აგებული, რომ ღმერთის რწმენა ადამიანში უკიდურესი სასოწარკვეთილებისა და თავზარის პირობებში იღვიძებს. ასეთივე აზრი გამოსჭვივის ეგზისტენციალიზმის ერთი ინტერპრეტატორის შემდეგ სიტყვებში: „ეგზისტენციალური კრიზისის სიტუაციებში ხშირად ადამიანი იხსნება ღმერთისა და სხვა ადამიანების წინაშე და გრძნობს თავის მზადყოფნას, დიალოგური ტიპის არსებობაზე გადავიდეს. ეს ის მომენტია, როდესაც უეცრად არსებობა და რელიგია აუთენტური ხდება და ექსპერიმენტული თვალსაზრისით უშუალო მნიშვნელობას იძენს. რაღაც „შინა-

განი თვალების" წყალობით, ღმერთი პირდაპირი ფენომენოლოგიურ-ემპირიული რეალობის სახით აღიქმება. როგორც მაისტერ ეკჰარტმა განაცხადა: „მე ღმერთს იმავე თვალებით ვხედავ, რომლითაც იგი მხედავს მე."

კარლ იასპერსი, სწორედ იმ მომენტში, როდესაც საბოლოოდ კარგავს ცდის სიღრმეებში შეღწევის, ანუ ტრანსცენდენციის იმედს, როდესაც თითქოს საბოლოოდ რწმუნდება თავის უუნარობაში, შეიცნოს სამყარო, მოულოდნელად აცხადებს: „ყოველგვარი ახსნისა და შეესაძლებელი ინტერპრეტაციის მიღმა არის არა არარა, არამედ ტრასცენდენციის ყოფიერება". ხოლო მარტინ ჰაიდეგერი, რომელსაც იასპერსი ზემოთ ციტირებული ფრაზით, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, ეკამათება, ამბობს, რომ ტრანსცენდეცია სხვა არაფერია, თუ არა ჩვენი შეღწევა არარაში.

მაშასადამე, სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ შუქთა კამარა, რომელზედაც საუბრობს გალაკტიონი, ის სინათლეა, ის შუქთა კამარაა, რომელსაც აღწერენ ეგზისტენციალისტები ჯერ კიდევ კირკეგორის დროიდან მოყოლებული. ეს არის უეცარი გამობრწყინება ყოფიერებისა, ეს არის „ნახტომი", რომელიც ადამიანს მოულოდნელ გამოსავალს უძებნის. არჩევანი ასეთ შემთხვევაში ორგვარია. ადამიანი ან ღმერთამდე, სულის გადარჩენის იმედამდე მიდის, ანდა პირიქით, სამუდამოდ რწმუნდება არსებობის აბსურდულობაში, რაც სიკვდილს ან არარსებობას ადამიანს უკვე ერთადერთ გამოსავლად აღაქმევინებს. სწორედ ამგვარი შუქთა კამარის გამო მიდის ეშაფოტზე გაბრწყინებული სახით კამიუს მერსო.

***

მაგრამ რომელ გზას ირჩევს გალაკტიონი? ან უფრო სწორად რომ ვთქვათ, როგორი ყოფიერება იშლება მის თვალწინ – ღვთაებრივად ჰარმონიული, როდესაც მხოლოდ ერთი აქტის, რწმენის საშუალებით უეცრად არსებობა ტრანსცენდენტურ აზრს იძენს (იასპერსი), თუ აბსურდული, რომელსაც ადამიანი სძლევს ზუსტად იმით, რომ საბოლოოდ კარგავს იმედებს და სიკვდილს ეგუება (კამიუ)? როგორც მისი ლექსებიდან ირკვევა, იგი ცდილობს აირჩიოს პირველი გზა:

დაჰქრიან უდაბნოს ქარები,
მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!
სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!

ანდა:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე.

მაგრამ ამაოდ: როგორც ჭეშმარიტი „მარტოობის ორდენის კავალერი" იგი ბოლომდე მარტოდმარტო დარჩა. სიკვდილის გარდაუვალობაში და საშველის უქონლობაში იგი ვერც ლოცვა-ვედრებამ გადაარწმუნა. ადამიანი მარტოა არა იმიტომ, რომ „იგი მარტოა ღმერთის წინაშე", არამედ იმიტომ, რომ „იგი მარტოა არარას წინაშე". – აი, დაახლოებით ასეთია მისი მრწამსი. მაგრამ მისი პროტესტი მანიფესტურია, მისი შერიგება სიკვდილთან – ამაყი და გმირული:

და როცა ბედით დანყევლილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!

დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები.

***

როგორც ზემოთ მოყვანილი მსჯელობიდან იკვეთება, სიკვდილის გარდაუვალობა და საშველის უქონლობა („ჯვარს ეცვი თუ გინდა! საშველი არ არს, არ არის, არ არის!") გალაკტიონის სასოწარკვეთილების არსებითი მიზეზია. მაგრამ სასოწარკვეთილების ექსტაზში პროტესტი ამ ტრაგიკული გარდაუვალობის მიმართ იკლებს და სიკვდილი სიამოვნებადაც კი იქცევა – „სიკვდილის გზა არრა არის ვარდისფერ გზის გარდა", – ამბობს პოეტი და იქვე უმატებს: „რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები". იგი ურიგდება სიკვდილს, როგორც ამას თვითონვე აცხადებს და იქვე შერიგების საფუძველსაც უთითებს:

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი:
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი!

მაშასადამე, მზე, მშვენიერება, სილამაზე და პოეზია უნდა იყოს ის „შუქთა კამარა", რომელიც მოულოდნელად გამოანათებს და სამარეში მწოლიარეს გზას უჩვენებს. აკი ამბობს კიდეც იგი:

მარმარილოს ქვეშ (მწუხარება უამრავ დროთა!
მე პოეზიამ დავიწყების ცელს ამარიდა);
საუკუნეთა სათვალავი მეკარგებოდა;
ერთხელ ზმანებით მე ამოველ ბნელ სამარიდან.

მაგრამ დიდი ხელოვნება არა უბრალოდ სიკვდილთან შერიგების, არამედ მარადისობაში დამკვიდრების საშუალებაა. სიკვდილი დიდი ხელოვანისთვის უკვე აღარ წარმოადგენს საშიშროებას. მისთვის ჰორიზონტალური ღრმი ჩვენი არსებობისა, ვერტიკალურით იცვლება: მარადისობაში გარდასული ხელოვანისთვის აღარ არსებობს აწმყო, წარსული და მომავალი. დროის – ლურჯა ცხენების – სადავეები ახლა უკვე თავად მას უპყრია ხელთ. სწორედ ამ აზრის დეკლარაციას წარმოადგენს ლექსი „ეფემერა", რომელიც, ეგზისტენციალისტური მეტაფორა რომ ვიხმაროთ, არის „ნახტომი" მარადისობაში. „ლურჯა ცხენების" დაწერიდან შვიდი წლის შემდეგ გალაკტიონი ასე აჯამებს თავის პოეტურ მოღვაწეობას:

ცხენთა შეჯიბრებაზე ჩემი ლურჯა ცხენები
ქროდნენ ეფემერული და ფერადი ქარებით,
იყვნენ საუკუნენი, მაგრამ მე ვიხსენები
გაფრენილი პირველი წყების ნიაგარებით.
ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები,
ბედი – ქროლვის გარეშე – ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები.
ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება
ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება.
სადაც ეხლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,
იქ უკვდავი მაგიის მარმარილო იქნება.

შთანთქმა არარაში გალაკტიონს იმ გამოსავალს უძებნის, რაზეც ჰაიდეგერი საუბრობს. არარა თავისი გამოცხადებით საშუალებას აძლევს პოეტს დაძლიოს არსებული რეალობა, გადააბიჯოს საერთოდ არსებულის ზღვარს:

აჰა! შორით მოისმის ქვეყნიური გუგუნი.
ელვა ელვას გაეკრა, დაელეკა ცას ღვარი,
გაქრა, როგორც ღუმელი, ცოდვით გადაბუგული,
უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი.
კიდეები შეშლილი, ღამეები ველური
დაიტვირთონ წამებით, ღამე მთვარეს მოებას.
სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული,
სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას.

გალაკტიონის შემოქმედებითი გზა არის გზა „ლურჯა ცხენებიდან" „ეფემერამდე", სიკვდილიდან – უკვდავებამდე, აქყოფნიდან (რაც თითქმის იგივეა, რაც არყოფნა) – მარადიულ, აბსოლუტურ ყოფნამდე. ეს გზა ქრონოლოგიურად ხანმოკლე აღმოჩნდა, რადგან გალაკტიონმა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ გასცა პასუხი ძირითად კითხვებს. მისი პოეზიის დაღმასვლის ერთ-ერთ მიზეზს პირადად მე ამაშიც ვხედავ, რადგან აღარ არის ყოფიერებისა და დროის ეგზისტენციალური განცდა, რადგან აღარ არის ტრაგიზმი, გამოწვეული არსებობის აბსურდულობისა და არარაობის გამო, აღარ არის ის ლირიკული გმირიც, რომელიც სამარეში მწოლიარე უყურებს მსოფლიოს. ასაკში შესულ პოეტში ასეთი გმირი მხოლოდ მყისიერად და სპორადულად იღვიძებს ხოლმე, მაგრამ როცა იღვიძებს, ჩვენ წინაშე იგივე გალაკტიონია, უწინდებურად ღრმა და ეგზისტენციალურად ტრაგიკული:

შენ არ გინახავს კაცის ღიმილი,
შურმა და მტრობამ ისე მიგინდო,
შენი ცხოვრება და სიმძიმილი
არის ეს ქუჩა და სამიკიტნო.
შენი ცხოვრება არის ეს ძაღლი,
რომელიც კვდება ცივი, ბებერი,
მისთვის ამ ქვეყნად არ არის სახლი,
არც კარებია შესაღებელი.
შენი ცხოვრება არის ეს ბუჩქი,
ჩამოფლეთილი ყოფნის კარამდის,
სადაც სიკვდილი და სადაც ჭუჭყი
განუყოფელად მიდის მარადის.

***

გალაკტიონზე ბევრი რამ დაწერილა და ბუნებრივია, მრავალი მცდელობა ყოფილა იმისა, რომ მისთვის სხვადასხვა ლიტერატურულ-მსოფლმხედველობრივი („სიმბოლისტი", „ნეორომანტიკოსი" და სხვ.) იარლიყები მიეწებებინათ. შეიძლება ვინმემ იფიქროს, რომ ამ სტატიით მე ახალი იარლიყის, კერძოდ, „ეგზისტენციალისტის" მიწებებას ვცდილობდე. საბედნიეროდ, გალაკტიონს გააჩნია უტყუარი ალიბი, რომელიც მას ამგვარი იარლიყისაგან დაიცავს: ეგზისტენციალიზმის მანიფესტი – მარტინ ჰაიდეგერის „ყოფიერება და დრო"[1] 1927

1 „ეგზისტენციალიზმის მანიფესტი" ერთობ პირობითი მეტაფორაა იმ ფილოსოფოსის ნაშრომის მიმართ, რომელიც თავს ეგზისტენციალისტად არ თვლიდა. მაგრამ ფაქტია, რომ სწორედ ამ ნაშრომმა იქონია ყველაზე ძლევამოსილი გაელენა იმ მოაზროვნეების ფილოსოფიაზე, რომლებიც თავს ეგზისტენციალისტებად თვლიდნენ.

წელს გამოვიდა, როდესაც გალაკტიონს თავისი შედევრები დიდი ხნის დაწერილი ჰქონდა. ამდენად, იგი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ამ მიმდინარეობის გავლენის ქვეშ. მისი გენიოსობის საფუძველი ის არის, რომ სამყაროსთან ერთი ერთზე დარჩენილი იგი უშუალოდ ჭვრეტდა ყოფიერებას, რადგან პოეტი იყო, პოეტი კი, ჰაიდეგერისავე თქმით, ფილოსოფოსის მსგავსად, „ღმერთებსა და ადამიანებს შორის დგას“, რადგან მისი ხელობა ენის, ანუ იმ უკიდეგანო სიმდიდრის დაუფლებაა, რომელიც ყოფიერების სახლს წარმოადგენს.

***

დასასრულს, მინდა წარმოვადგინო ანტითეზა იმ თეზისა, რომლის განვითარების მცდელობაც ეს სტატიაა: ყველაზე მთავარი, რაც გალაკტიონს დიდ პოეტად აქცევს, არის არა იმდენად მისი ლექსის იდეურ-შინაარსობრივი ასპექტი, რაც თავისთავად უაღრესად მნიშვნელოვანია, არამედ უნარი, შექმნას ბგერათა გასაოცარი ჰარმონია, სავსე მრავალფეროვანი რითმებით, ალიტერაციებით, ასონანსებითა და კონსონანსებით. აი, რას წერს ამის თაობაზე დონალდ რეიფილდი: „უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურა იქმნება არა იდეებით, არამედ სიტყვებით, უფრო სწორად ბგერებით – ენის მატერიალური საფუძვლით, მისი ლექსიკური შესაძლებლობებით, მეტყველების რიტმებით, ბგერული მახასიათებლებით“. სხვათა შორის, ამ მხრივაც „ლურჯა ცხენები“ გალაკტიონის ყველაზე უფრო სრულყოფილ ლექსად შეიძლება ჩაითვალოს:

> როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
> ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
> არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
> ციე და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.

ალიტერაციები – ნისლის ნამქერი, ვერ ვნახე ვერაფერი, ასონანსები – ნამქერი, ნაფერი, „ერ“ კომპლექსის მსუბუქი დისონანსური გადასვლა „ირ“ და „არ“ (ნაფერი – ნაპირი – მიუსაფარი) კომპლექსში, რითმის უნიკალური სტრუქტურა (a-a-a-b/a-a-a-b) – ეს ყველაფერი ლექსს მართლაც სიტყვათა მუსიკად აქცევს.

მეორე მხრივ, ბგერათა ალიტერაციული, ასონანსური და კონსონანსური კომპლექსები გალაკტიონის უცნაური პოეტური სახეების განმაპირობებელ ფაქტორსაც წარმოადგენს. მაგალითად, „ივლისისფერი ყინვის თასები“ ლოგიკური თვალსაზრისით აბსურდია, მაგრამ „ვ“ და „ს“ ბგერების პარალელიზმი აბსურდს ესთეტიკურ შინაარსს სძენს და საკუთრივ აბსურდულობასაც უკარგავს. იგივე შეიძლება ითქვას ფრაზებზე „უდაბნო ლურჯად ნახავერდები“ – „უ“ ბგერის ასონანსი და „რ“ ბგერის ალიტერაცია, „ნისლის ნამქერი“ – „ნ“ ბგერის ალიტერაცია, „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“ – „ხ“ ბგერის ალიტერაცია, იგივე „ხ“ ბგერის მსგავსება „ყ“ ბგერასთან და „ეები“ კომპლექსის რიტმული გამეორება და ა. შ. ლექსში „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი“ ციფრი „შვიდი“ სიტყვა „ბავშვთან“ „შვ“ კომპლექსის პარალელიზმით არის შთაგონებული, ხოლო „ალუჩის“ ერთი შეხედვით გაუგებარი სიმბოლიკა „უჩ“ კომპლექსის იმავე „შვ“ კომპლექსთან ფონეტიკური სიახლოვის გამო უცნაურად აღარ გვეჩვენება.

დასაწყისში აღინიშნა, რომ თავისი პოეტური უმწიფრობის (ანუ „შეგირდობის“) პერიოდში გალაკტიონი, როგორც წესი, თხრობით-აღწერილობითი ხასიათის ლექსებს წერდა. მისი გრძნობები და შეგრძნებები წმინდა ემპირიულ ხასიათს ატარებდა. „ლურჯა ცხენებით“ მოხდა მისი გადასვლა ტრანსცენდენციაში, ანუ ფიზიკა მეტაფიზიკით შეიცვალა, რამაც წერტილი დაუსვა შეგირდობის პერიოდს. თხრობით-აღწერილობითი სტილი, რომელიც მიზეზ-შედეგობრივ და სუბიექტ-პრედიკატულ კავშირებზე, ანუ ფიზიკისა და ლოგიკის კანონებზეა აგებული, მოისპო. ამის შემდეგ გალაკტიონისთვის უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა, არის თუ არა რაიმე ხილული თუ „უხილავი“ კავშირი ცალკეულ საგნებს შორის, მიესადაგება თუ არა ესა თუ

ის ფერი ამა თუ იმ ფორმას. ზოგჯერ მისთვის სიტყვები საერთოდ კარგავენ მნიშვნელობას და ერთმანეთის გვერდით თავს მხოლოდ იმით გრძნობენ იდეალურ ჰარმონიაში, რომ ულამაზეს და უნატიფეს მუსიკას ქმნიან:

ყვავილები უხვად არის
დენდის... მეფე მონის.
ქარში ათრობს არემარეს
ოხვრა ტრიანონის.
და ღანდებად თეთრ სარკეზე
ჩნდება სახე მკრთალი
შუაზელი, ესტარგეზი
და თვით დედოფალი.
ზრდილი, ნაზი და მეფური
ჩემი ძველისძველი
ლექსი არის უნებური
სიზმრით შემმოსველი.

რა კავშირშია ეს სიტყვები ერთმანეთთან? მაგრამ „ლურჯა ცხენების“ შემდეგ გალაკტიონისთვის აღარ არსებობს სამყაროს ცალკეული საგნები, მისთვის არსებობს მხოლოდ სამყარო თავის ერთობლიობაში, რასაც ჰაიდეგერი, საკუთრივ, ყოფიერებას უწოდებს, განსხვავებით არსებულისაგან (ამ კონტექსტში თითქოს ცხადი ხდება პოეტის უცნაური სიტყვები: „ლექსთა შეჯიბრებაზე – მხოლოდ ინტეგრალები“, რადგან „ინტეგერ“ ლათინურად მთელს ნიშნავს). ყოფიერების წვდომა კი ენის მეშვეობით ხდება, რადგან იგი სახლია ყოფიერებისა, ხოლო პოეტი ამ სახლის მეპატრონე. გალაკტიონის პოეზია დიდი ფილოსოფოსის ამ აზრთა მანიფესტაციას წარმოადგენს.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, II, 2003.

ფრთები და დიადემა

ქვები აღიმართება, ვითარცა ქორალი.
რაინერ მარია რილკე

„ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძემ 1947 წელს შექმნა, სიცოცხლის ბოლო პერიოდში დაწერილ სხვა ლექსებთან ერთად აუქმებს ცრუ წარმოდგენას, თითქოს „ნამდვილი გალაკტიონი“ სადღაც იქ, ოციან წლებში დამთავრდა. ეს ლექსი, ჩანაფიქრის სიღრმით და სიდიადით, ფორმის სისრულით და ელვარებით მხარს უსწორებს ქართული ლირიკის უმაღლეს მწვერვალებს. იგი მაცნეა გენიოსის ზეადამიანური ძალმოსილებისა, ნიჭის დაუსაზღვრელობისა. ალბათ, ამან ათქმევინა ქებაში მუდამ ძუნწ გრიგოლ რობაქიძეს: „შედევრია ეს შაირი, ნამდვილი შედევრი. სხვა რომ არაფერი შეექმნა გალაკტიონს, ეს შაირიც საკმაო იქნებოდა, რომ იგი შესულიყო ქართულ პოეზიაში, როგორც დიდი ოსტატი“.

1. ძეგლი – ნიკორწმინდა

„ნიკორწმინდაზე“ საუბარი უცნაური კითხვით უნდა დავიწყო: რას ეძღვნება, რას ამკობს ეს ლექსი-ზმანება?

ფაქტებისა და ტრადიციულ ინტერპრეტაციათა ფონზე ეს კითხვა, მართლაც, მოულოდნელი და ალოგიკურიც ჩანს – ქების ობიექტი სათაურშივეა განსაზღვრული, ტექსტი კი თავით ბოლომდე ნიკორწმინდის ტაძრის აღწერა-ხოტბას წარმოადგენს.

არსებობს გალაკტიონის ჩანაწერიც:

„როდესაც ნიკორწმინდელი დურგალი (ნიკოლოზ ვაჩაძე – თ.დ.) აქ, შოვში მაგიდას მიკეთებდა, თან მიყვებოდა ამბებს ნიკორწმინდის ჩუქურთმების შესახებ. მე დავპირდი მას, რომ ამ მაგიდაზე დავსწერ რაიმეს ამ ძეგლის შესახებ. მე ეს დაპირება შევასრულე... იმ დღესვე დავსწერე „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“.

პოეტის ეს სიტყვები, თვითმხილველთა მოწმობანი და თავად ტექსტი, როგორც რეალობა, ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ გალაკტიონმა კონკრეტული ისტორიულ-საკულტო ნაგებობის – ხელოვნების ბრწყინვალე ძეგლის კონგენიალური ვერბალურ-პოეტური ადეკვატი შექმნა.

ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ საბოლოოდ განამტკიცა ეს აზრი: ერთნი ლექსში ძველი, დიდებული ტაძრით აღფრთოვანებას ხედავენ, სხვებისთვის იგი ქართველი ხალხის შემოქმედებითი გენიის აპოლოგიაა, „ზოგადი არქიტექტურული მშვენიერების“ საიდუმლოს გამოხატვა, აზიდული ხელოვნების მარადიულობის იდეამდე.

ყველაზე ფართო აზრობრივ კონტექსტში „ნიკორწმინდა“ მედიუმია წარსულისა (ტაძარი) და აწმყოს (ლექსი) დიალოგურ ურთიერთობაში, ქართული სულიერების „ნათლის სვეტია“, სიმბოლო ეროვნულ-კულტურული ერთიანობისა.

რადგან ნებისმიერი ინტერპრეტაცია თანაბარუფლებიანია, ტრადიციულ თვალსაზრისთან დაპირისპირების გარეშე, ჯერ გავერკვეთ, რომელი ლირიკული ჟანრი შეარჩია გალაკტიონმა „ნიკორწმინდასათვის“.

* * *

„ქებათა ქება“, როგორც პირველი საკომუნიკაციო სიგნალი, სათაურიდანვე არაორაზროვანი შემოთავაზებაა ისეთი უძველესი ჟანრისა, როგორიცაა ოდა. გალაკტიონი ზედმიწევ-

ნით იცნობდა მის ისტორიას ანტიკური ხანიდან (პინდარე[1], ჰორაციუსი) ფრანგული და რუსული კლასიციზმის ჩათვლით, აგრეთვე – თანამედროვეთა (ვ. ბრიუსოვი, ვ. მაიაკოვსკი...) ცდებს ამ სფეროში. რასაკვირველია, ახსოვდა და გათავისებული ჰქონდა ეროვნული ტრადიცია – ჰიმნოგრაფია, მეხოტბენი, მომდევნო ხანის „ქებანი", აკაკისა და ვაჟას პოეზია.

არსებობს აზრი „ნიკორწმინდას" სასულიერო ჰიმნებთან კავშირისა. ალბათ, მეხოტბეებთან მისი ენობრივ-სტილური გადაძახილის დაძებნაც მოხერხდებოდა, მაგრამ ლექსი უფრო ბუნებრივად ანტიკური ოდისა და ჰიმნის კონტექსტში ეწერება. ამ მხრივ საგულისხმოა თვალსაზრისი, რომელიც ვარაუდობს ელინთა სახოტბო ლირიკისა და კლასიკური ხელოვნების სულის აღორძინებასთან, ბერძნული ხუროთმოძღვრების სტილთან გალაკტიონის მიახლოებას (ი. კენჭოშვილი), თუმცა, შესაძლოა, ეს ვარაუდი დაზუსტდეს და გადაისინჯოს კიდეც.

„ნიკორწმინდა" არ არის ოდენ სახოტბო-ოდური სტილით შესრულებული ლექსი. აღწერის სკრუპულოზურობით და სტილისტიკით იგი უახლოვდება ანტიკური მწერლობის ისეთ ჟანრს, როგორიცაა **ეკფრასისი**.

ეკფრასისი არის ტექსტის განსაკუთრებული სახეობა, რომლის მიზანია მსმენელის თვალს გამოკვეთილად დაანახვოს ის, რასაც აღწერს მთხრობელი. უბრალო, ლიტონი აღწერისაგან განსხვავებით, ესაა მიზანმიმართული ცდა, მსმენელი აქციოს მაყურებლად. ამასთან, ეკფრასისის, როგორც სპეციფიკური ჟანრის, გამოსახვის ობიექტია არა ბუნების საგანი, არამედ ხელოვნების ნიმუში, რომლის იდუმალი აზრის განმარტებასაც ესწრაფვის ავტორი.

ეკფრასისის ტრადიცია ევროპულ ლიტერატურას XVIII საუკუნის ბოლომდე მოჰყვა, სანამ იგი რომანტიზმის ესთეტიკამ პერიფერიაში არ „გადაასახლა". მიუხედავად ამისა, ახალ ევროპულ პოეზიაში, სადაც სულ უფრო ძლიერდება სმენის ფაქტორი, ეკფრასისის მოულოდნელი რეანიმაცია მოხდა. ანტიკურ ტრადიციას დამფასებელი და გამგრძელებელი გამოუჩნდა ისეთი დიდი ავტორიტეტისა და პოეტის სახით, როგორიც იყო თეოფილ გოტიე. მისი „საგნობრივი" ლექსები – „ობელისკების ნოსტალგია", „ჩაის ვარდი", „კულულები", „ხელების ეტიუდი" და არაერთი სხვაც ეკფრასისის პოეტიკითაა შექმნილი.

გოტიეს ეკფრასისებში, როგორც წესი, აღწერის ობიექტია ხელოვნების ისეთი ნიმუში, რომელიც რაღაცას გამოსახავს ან გადმოსცემს (სხვა საგანს, სცენას, სიუჟეტს...). მან, მართალია, უარი თქვა ანტიკურ ტრადიციაზე ანუ საგნის იდუმალი აზრის განმარტებაზე, მაგრამ, სამაგიეროდ, უჩვეულოდ გააძლიერა მხედველობითი აღქმის ინტენსივობა, ვიზუალური გამომსახველობა.

ამრიგად, ეკფრასისის, როგორც ჟანრის, ზოგადი ნიშნებია: ხელოვნების ნიმუშის დეტალური აღწერა, მეორადი გამოსახულებისადმი ინტერესი და ვიზუალური წარმოსახვის დომინანტობა, ხოლო კონსტრუქციული პრინციპი – მსმენელის გარდაქმნა მაყურებლად.

გალაკტიონი რომ საფუძვლიანად იცნობდა ძველ ბერძნულ ლიტერატურას, მისი შემოქმედება მოწმობს. ასევე უეჭველია თეოფილ გოტიეს პოეტური პრაქტიკის დეტალური ცოდნაც. „ნიკორწმინდაში", ჩემი დაკვირვებით, პოეტი ახალი ეკფრასისის პოეტიკურ პრინციპსაც იცავს (აღწერს არამარტო ხელოვნების ძეგლს, არამედ მასზე აღბეჭდილ საგანსაც) და გოტიეს მიერ უარყოფილ ძველ ტრადიციასაც ერთგულებს – იძლევა ობიექტის ფარული აზრის განმარტებას.

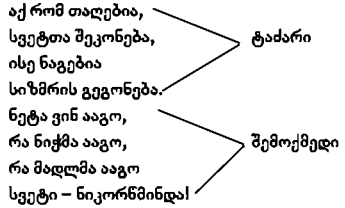
რა მიზნით და როგორ აკეთებს ამას გალაკტიონი, თანდათან გაცხადდება.

* * *

„ქებათა ქებაში" ათი სტროფია. პირველი ერთგვარი პროლოგია, რასაც მოსდევს ვრცელი, რვასტროფიანი სეგმენტი – ობიექტის უშუალო აღწერა. ბოლო, მეათე სტროფი პოეტისეული იდეის აპოთეოზია.

1 ტრაქტატში „საუბარი ლირიკის შესახებ" პინდარე დახასიათებულია, როგორც „უპირველესი პირველთა შორის", „ელინურ ჩანგის სიდიადე და სინიდისი", რომლის ოდები და ჰიმნები ელადის სიძლიერეს განადიდებდა.

ლექსის თითოეულ სტროფში რვა ტაეპია და სიმეტრიულად იყოფა ორ ნაწილად: პირველ მონაკვეთში, როგორც წესი, ტაძრის აღწერაა, მეორე მის აღმშენებელს – ხუროთმოძღვარს განადიდებს. მაგალითად:



ვცადოთ გავერკვეთ, როგორ რეალიზდება „ნიკორწმინდაში" ეკფრასისის კონსტრუქციული პრინციპი, რამაც მსმენელი აღწერის პროცესში მაყურებლად უნდა გარდაქმნას.

ლექსის დასაწყისშივე გალაკტიონი სრული „დიადებით" წარმოგვიდგენს მკვიდრად ნაშენ, „დიდ ნიკორწმინდას", რასაც მოსდევს ჩუქურთმის, თაღებისა და სვეტების, შემდეგ – სარკმელთა, ხვეულებისა და ხაზების, გუმბათისა და კვლავ ჩუქურთმის („ფრთიანი ფასკუნჯები") ახლო ხედი. თუ თვალს მივადევნებთ ამ აშკარად საგნობრივ-მხედველობითი რეალიების გადმოცემის მანერას, ეკფრასისისთვის უცნაურ მოულოდნელობას აღმოვაჩენთ – ისინი ვიზუალურ-ვერბალური ანალოგიებით კი არ აღიწერება, არამედ აბსტრაქტულ-ასოციაციური სახეებით არის „განმარტებული":

„აქ რომ თაღებია, / სვეტთა შეკონება, / ისე ნაგებია, / **სიზმრის** გეგონება".
„მკვეთრი და მოქნილი / ხაზთა დასრულება / არის ამოდქმნილი / **ნატვრის** ასრულება".
„გზნებით დამკარგავი / გრძნეულ ჩუქურთმებით, / ქარგით დამქარგავი / ნაზი **შუქურთმებით**".

ნაცვლად ვიზუალური ეფექტის გაძლიერებისა, ჩვენ წინაშეა ხილვადი ობიექტების საგნობრიობისაგან განტვირთვის, დემატერიალიზაციის პროცესი. იქმნება პარადოქსული ვითარება – მსმენელი კი არ გარდაიქმნება მაყურებლად, მაყურებელი იქცევა მსმენელად. მეტიც, ვიზუალური დეტალები, თითქოს საგანგებოდ, იმპრესიონისტულ-ასოციაციური, „მუსიკალური" სახეებით „ბუნდოვანდება".

თავად ტაძრის დახასიათებას მხოლოდ ორგზის უძღვის მატერიალური ელფერის მქონე ეპითეტები – „**სვეტი** – ნიკორწმინდა", „**ძეგლი** – ნიკორწმინდა". სხვა შემთხვევებში შერჩეულია არასაგნობრივი განსაზღვრებანი ან აბსტრაქტული არსებითები: „**დიდი** ნიკორწმინდა", „**მძლავრი** ნიკორწმინდა", „**ნათლად** ნიკორწმინდა", „**გზნება** – ნიკორწმინდა". აღმშენებლის ანუ შემოქმედის სახეც ზოგადია, არაკონკრეტული. იგი აღიქმება წმინდა ემოციურ პლანში, იმ შთაბეჭდილების კვალად, რასაც მისი ქმნილება აღძრავს. მკითხველმა თავისი წარმოსახვით უნდა „ააგოს", „დაინახოს" სახე – ეს კი მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკური გზაა!

სალექსო ფორმაც – მოკლე, მღერადი საზომი, რითმათა გრძლიობა და ფონიკის კეთილხმოვანება, სიტყვათა გამეორება (აზიდა-აზიდა-აზიდა, ააგო-ააგო-ააგო...) – მუსიკალურ ატმოსფეროს აძლიერებს. „ნიკორწმინდას" ანტი-ვიზუალური, მუსიკალური გეზი – აზროვნებაშიც და ფორმაშიც – სახიერად ჩანს მელოდიურ ფრაზირებაში:

რა განძი გვქონია,
რა მხნე, რა მდიდარი,
ჟღერს ქვის ჰარმონია,
დარობს რამდი-დარი.

„ქვის“ („ტაძრის“) განსაზღვრა, როგორც მჟღერი ჰარმონიისა (ერთი ვარიანტით – სიმფონიისა), სიტყვიერი გარსიდან უფაქიზესი გასვლა მუსიკის სტიქიაში – „დარობს რამდიდარი“[1] (გაეიხსენოთ „დოვინ-დოვენ-დოვლი“!) საერთო ტენდენციის პიკია.

თუ ჩემი დაკვირვებანი სწორია, მაშინ „ქებათა ქებაში“ პრინციპულად შეცვლილია ეკფრასისის კონსტრუქციული საფუძველი – ლექსი ორიენტირებულია არა ხედვასა და მაყურებელზე, არამედ სმენასა და მსმენელზე. აქედან გამომდინარე, გამოიკვეთება წინააღმდეგობა ასახვის მატერიალურ ობიექტსა და გამოსახვის აბსტრაქტულ-მუსიკალურ სტილს შორის. ორიდან ერთი: ან გალაკტიონს უხეში ესთეტიკური ლაფსუსი მოუვიდა (!), ან ქების ფარული (resp. იდუმალი) ობიექტია რაღაც სხვა, თავისი არსით მუსიკის მონათესავე.

* * *

1962 წელს გრიგოლ რობაქიძემ ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. მწერლისა და ესთეტის თვალმა ლექსში არაერთი საგულისხმო რამ შეამჩნია, მათ შორის – დასაფიქრებელი და პრობლემურიც.

გრიგოლ რობაქიძე, მართალია, აღტაცებას არ მალავს, მაგრამ იმასაც აღნიშნავს, რომ, ზოგადად, ლექსის სტილური მანერა, როგორც ასეთი, „ცალიერ რიტორიკად რჩება“, „კონკრეტული განსახება აკლია“. საოცარი მისთვის ის არის, რომ საკუთრივ „ნიკორწმინდაში“ ეს სრულიად არ იგრძნობა. „აქაა ამ შაირის საიდუმლოებაო“, – ამბობს მწერალი.

გრიგოლ რობაქიძემ ზუსტად შეაფასა აბსტრაქტულ-რიტორიკული ხასიათი სტილისა და ტიპოლოგიურად იგი მუსიკას დაუკავშირა („ამ მხრივ იგი მუსიკას უახლოვდება“). ამასთან, მან გამოსახვის ობიექტისა და სტილის პირობით კავშირზეც მიანიშნა: „ამ ჰიმნით ჩვენ შეგვიძლია სხვა რომელიმე ტაძარსაც მივმართოთ, მაგალითად, ტაძარს გელათისა. მაშასადამე, აქ ფორმისათვის შესაძლებელი ყოფილა სხვა შინაარსი“.

გრიგოლ რობაქიძე ლექსის ესთეტიკური საიდუმლოს გასაღებს იმაში ხედავს, რომ, მისი აზრით, „ნიკორწმინდაში“ კონკრეტული ტაძარი კი არ აღიწერება, არამედ მორწმუნე ჰოეტის „**ართქმული გულისთქმა**“, მისი რელიგიური გრძნობა, რომელიც „ბაირის გაშლისას ატმოსფეროდ იფინება“. თუ გალაკტიონის მიზანი, მართლაც, სარწმუნოებრივი ექსტაზის „ატმოსფეროს“ გამოხატვა იყო, ნაწარმოების შინაგანი წინააღმდეგობა, ცხადია, იხსნება, „კონკრეტულობა მას კიდეც დაამძიმებდა“.

გრიგოლ რობაქიძე პირველი და ერთადერთი აღმოჩნდა, ვინც „ნიკორწმინდა“ **კონკრეტულ-მატერიალური გააზრებისაგან იხსნა** და, ტაძრის სიმბოლიკის გავლენით, უმაღლეს სულიერ აღმაფრენას – რელიგიურ განცდას დაუკავშირა.

„ქებათა ქების“ აღწერისა და ხატების საგანი, როგორც ვნახავთ, არაა მხოლოდ რეალური ტაძარი, არც – სარწმუნოებრივი ექსტაზი, თუმცა ექსტატიური მომენტი, უდავოდ, ძლიერია. ეს ლექსი-სფინქსი დღემდე ინახავს საიდუმლოს, რომელიც, მსგავსად ყოველივე დაფარულისა, ბოლოს და ბოლოს, უნდა გაცხადდეს...

2. სული დაეძებს უშორეს ხაზებს

„ნიკორწმინდა“ ორპლანიანი ლექსია. მასში ერთდროულად ორი შინაარსობრივი პლასტია: ხილვადი – უცამაზესი ჩუქურთმებით შემკული ხუროთმოძღვრული ტაძარი და უხილავი – „შუქურთმებით“ ნაგები, ხელთუქმნელი პოეზია გალაკტიონისა. ისტორიული ტაძარი გარე-სახეა გამოსახვის ეგზისტენციური საგნისა – „შინა-ტაძრისა“, რომელსაც მიემართება აღწერა. ლექსში თითქოს მატერიალურ-პლასტიკური გარე-ობიექტი აღიწერება, სინამდვილეში კი მოიხაზება პოეზიის ვირტუალური ტაძარის **ზოგადი კონტურები**:

1 „დარობს რამდი-დარი“ გადაძახილია რუსთველურ ვერბალურ ალიტერაციასთან „დარი არ დარობს დარულად“. ვარიანტებში დასტურდება „ვეფხისტყაოსნის“ **შე-რა-შენდაც** („ბაღი შეღმა შე-რა-შენდა“). საერთოდ, „ნიკორწმინდაში“ დაუსახელებლად ტრიალებს „სულმნათის“ სათაყვანო აჩრდილი.

„დიდი ნიკორწმინდა" მკვიდრად დგას მიწაზე, მაგრამ ციურობა შვენის. მისი „გრძნეული ჩუქურთმები" თითქოს ჯადოქრის მიერაა ნაკვეთი. თაღები და „სვეტთა შეკონება" სიმსუბუქისა და უწონადობის ისეთ განცდას ქმნის, რომ სიზმრისეულ ხილვას ეთანადება. ეს უსულო ქვა აღარაა – მუსიკად გარდაქმნილი „ქვის ჰარმონიაა", სიბრძნით, სინათლით და მადლით დამშვენებული. სარკმლებსა და ხაზებში შემოქმედის გენია განფენილა („ხაზებში ანთია ცეცხლი მისარქმელი")[1], გრძნობა ფეთქავს. ნიკორწმინდა გზნებაა, ცოცხალი არსებაა და არა ცივი „ძეგლი" და „სვეტი". დრო-ჟამი კრძალვით იხევს უკან სრულყოფილების, „დიადების" წინაშე, რადგან იგი „ნატვრის ასრულებაა", იდეალის განსახებაა. „ცისკენ აღერილი" ეს ტაძარი-საოცრება, „ქართული მზერით" სივრცეს რომ იუნჯებს, მშვენიერების სიმბოლოა, უსაზღვროებისაკენ, მარადისობისკენ დაძრული.

თუ ამ ეთეროვან დახასიათებაში ნიკორწმინდას **პოეზით** ჩავანაცვლებთ, აღმოჩნდება, რომ აქ საკმაოდ სრულად არის გადმოცემული გალაკტიონის „სიტყვიერების ტაძრის" კონცეპტუალური საზრისი. მეტიც, ზოგიერთი განსაზღვრება თუ განმარტება პოეზიასთან მიმართებაში უფრო ზუსტია, ვიდრე გარე-ობიექტთან – ტაძართან მიმართებაში. ნიკორწმინდის შემკობა არსებითად პოეზიის იმაგინაციური ტაძრის სიდიადისა და ბუნების თავისებური ავტოინტერპრეტაციაა.

ის, რაც გოტიემ თავის ეკფრასისებში უარყო, – იდუმალ აზრზე მინიშნების ანტიკური ტრადიცია, – გალაკტიონმა აღადგინა და დიდოსტატურად გამოიყენა თავისი ჩანაფიქრისათვის.

გალაკტიონი ანტიკურ ტრადიციასთან ერთად მეჩუქურთმის ხელოვანებით გამოკვეთს ახალი ეკფრასისის პოეტიკურ პრინციპს – ხელოვნების ნიმუშზე აღბეჭდილი სხვა საგნის დომინანტურ წარმოჩენას. რა არის ეს „დომინანტური სხვა"?

„ქებათა-ქებაში" გამოსახვის განსაკუთრებული საგანია ორნამენტი, ჩუქურთმა, რითაც ასე განთქმულია ნიკორწმინდა. ორნამენტის თემა ლექსის დასაწყისშივე ჩნდება, მთლიანად მოიცავს სამ სტროფს და ფინალშიც გაკრთება „ფრთიანი ფასკუნჯების" სახეში.

ჩუქურთმა გზნებით შექმნილი, „ქარგით დაქარგული" იდუმალი ნიშანია, „აქაური", მაგრამ ამასთან – არ-აქაურიც. მომხიბვლელი ნეოლოგიზმი – „შუქურთმები" კიდევ უფრო ამდიდრებს ორნამენტის თვისებათა სპექტრს – შემოაქვს პლასტიკურობის, სინათლის, სითბოს განცდა. ეს სახეობრივი განმარტება ჩუქურთმის ჰაეროვნებას, არამატერიალურობასაც გულისხმობს. ამ თვისებებით ორნამენტი გალაკტიონის პოეზიის სპეციფიკას აღნიშნავს, რაც ქმნის რეალურის და ირეალურის, გრძნობადის და ზეგრძნობადის, პლასტიკისა და მუსიკის სინთეზი.

გალაკტიონი სამ საგანგებო სტროფს უძღვნის ორნამენტს, სადაც მთავარია „ხვეულთ სიუხვე", ხაზების „სიმკვეთრე" და „მოქნილობა". მათი აქცენტირება პოეტისათვის, როგორც ჩანს, იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ გამჭოლი თემა შემოქმედისა ამ სტროფებში დროებით ქრება.

„ხვეულთ სიუხვე" გალაკტიონის რთული, ინოვაციური სახისმეტყველების არსის გამომხატველია, დაკავშირებული ისეთ ცნებებთან, როგორიცაა „ქარგვა" და „გზნება". პირველი უმაღლეს ხელოვნებას („ტექნე") გულისხმობს, მეორე – შემოქმედებით ცეცხლს, ციურ აღმაფრენას. მათი შერწყმით იქმნება „ხვეულთ დიადება" – გალაკტიონის განსაცვიფრებელი ტროპები.

ხაზის **„სიმკვეთრე"** და **„მოქნილობა"** გალაკტიონისთვის პოეზიის ძირითადი ნიშნებია. ტრაქტატში „საუბარი ლირიკის შესახებ" ვკითხულობთ:

> პოეტს, რომელსაც სურს იპოვოს გამოძახილი,
> უნდა შეეძლოს სიტყვას მისცეს *გრძნობის მახვილი*...

1 „მისარქმელი", რომელიც, საბას განმარტებით, გულზე მიკონებას ნიშნავს, ალუზია უნდა იყოს სახარებისეულ მირქმის ეპიზოდზე, მაცხოვრის (შემოქმედის) შეცნობას და აღიარებას რომ გულისხმობს.

უნდა იცოდეს აზრისა და *ხმის შეხამება*,
ერთგვარ წესრიგში მოიყვანოს დღე, შეღამება.

აქ, მართალია, პირდაპირ არც „სიმკვეთრეა" ნახსენები და არც „მოქნილობა", მაგრამ მოცემულია მათი არსი: სიმკვეთრის („მახვილის") და მოქნილობის („შეხამების") გარეშე – „ჩნდეს პოეზია სიბნელეში და სიმცდარეში"!

საერთოდ, ეპითეტი „მკვეთრი" გალაკტიონის შემოქმედებაში, როგორც წესი, უმაღლეს პოეზიას მიემართება:

უღრმესს, ურთულესს, მწველს შეეჩვია
განცდებს *მახვილი* და *მკვეთრი ჩანგი*.

ღვთაებრივი აკაკის სიტყვის, ლექსისა და პოეზიის გამორჩეულობაც ამ ეპითეტით არის სახელდებული – აკაკი **„მკვეთრი** სიტყვით", „ლექსის **მკვეთრი** სხივით", **„მკვეთრი** ჩანგით" ემსახურა საქართველოს (პოემა „აკაკი წერეთელი"). სიმკვეთრე ის თვისებაა, რომელიც გენიის კუთვნილებაა: „თქვენი გენია უფრო **მკვეთრია**".

ორნამენტის გამორჩეული ბუნება და მისი ნიშნები, როგორც ეს „ქებათა ქებაშია" აღწერილი, არ არის პოეზიასთან უნებლიე და ერთჯერადი ანალოგია – გალაკტიონმა მას ადრევე მისცა ფორმულის სახე:

ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს!

* * *

ანალოგიის აღმოჩენას და ფორმულად დაკრისტალებას ხანგრძლივი, ღრმა პოეტური რეფლექსია უძღოდა წინ. ამას მოწმობს ოცდაათიანი წლების არაერთი ლექსი, განსაკუთრებით კი „ქართული ორნამენტი" (1941), ერთგვარი წინარე-სახე „ქებათა ქებისა".

გალაკტიონის ლირიკაში ჩუქურთმას, საზოგადოდ, სიძველისა და „სივრცით შემოკვართული" მშვენიერების აურა ახლავს, მაგრამ საკუთარი პოეზიის არსსა და ბუნებაზე ფიქრის პარალელურად „ორნამენტი" თანდათან ჭვრეტისა და ტკბობის საგნიდან ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შინაარსის კონცეპტად ჩამოყალიბდა.

„ნიკორწმინდისკენ" გასაკვალ გზაზე საეტაპო იყო ორნამენტსა და მუსიკას შორის მსგავსების მიგნება (**„ჰანგი" – ჩუქურთმის „თანამოგვარე**"). ვერლენისეულ პარალელს „პოეზია – მუსიკა" ახალი ანალოგია დაემატა – „ორნამენტი – მუსიკა" და ტრიადული მწკრივის სახე მიიღო: ორნამენტი – მუსიკა – პოეზია. ეს უკვე მკვიდრი საფუძველი იყო „ნიკორწმინდის" კონცეფციისთვის, მანამდე კი დაიწერა „ქართული ორნამენტი".

სანამ ამ ლექსის შექმნის ისტორიას ჩავხედავთ, რასაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს შემდგომი განსჯისთვის, ყურადღება მივაქციოთ მის ლექსიკას, აზრის მიმართულებას, სახეობრიობას:

მკვეთრი, ნათელი და შორი
გრძნობიერია ზმანება,
ეს მზე ჩუქურთმა, ეს სწორი
ხაზების ახოვანება.

ღვრის იისფერი დღე ლბილი
ოცნებას ცისფერ რამეზე;

ნანგრევზე არის გაშლილი
დიდება და სილამაზე.

ველური, მოუნათლავი
ქვის ცივი, რუხი გაგება,
ადვილად არის სათლელი
და თბილად – დაქანდაკება.

ქვა – განა ქვაა? ეს რთული
ნიშნები ჩემთვის ნათელი,
გაცოცხლებული ქვის გული
ულერს, როგორც კორიანტელი...

ის, რაც „ნიკორწმინდაში" იდუმალების ბლონდით შემოსილა, აქ ღიადაა მანიფესტირებული. ანალოგია ორნამენტსა და მუსიკას (ანუ პოეზიას) შორის, სახეობრივი და ლექსიკური შეხვედრები იმდენად აშკარაა, რომ შეჯერება და მოსაწყენი დეტალიზაცია არცაა საჭირო. ერთი კი სათქმელია: „ქართული ორნამენტის" ნათელმეტყველება „ნიკორწმინდაში" პოეტური ალქიმიის იმ თავბრუდამხვევ სიმაღლეს აღწევს, სადაც ჰარმონიულად ერთიანდება სიტყვა, პლასტიკა და მუსიკა.

3. შენი მსუბუქი ფრთები, გოტიკაI

„ქართული ორნამენტის" ავტოგრაფების შესწავლამ უცნაური ფაქტი გაგვიმჟღავნა – უცნაური ჩვენთვის და არა გალაკტიონისთვის: პოეტის **თაურჩანაფიქრი** სხვა, უცხო სამყაროში მიმოიქცევა, საბოლოო ტექსტი კი ქართული ჩუქურთმის ქებათა-ქებაა.

ხელნაწერთა მონაცემებით, საწყის ეტაპზე პოეტს სათაურად შერჩეული ჰქონია **„გოტიკა"**, ორი სტროფიც დაუწერია, მაგრამ შემდეგ გადაუხაზავს:

შენი მსუბუქი ფრთები, გოტიკა,
წმინდა ფრანგული შენი გენია,
შენი სილბილე და ეგზოტიკა
პარიზის ფერებს მიმოფენია.

ჩემთვის არაა უცხო ნოტრ-დამი,
ვერსალი, ფუკეს მინიატურა,
ლიუდოვიკის ოქროთა დგამი,
პიუვასის და შავანნის სურა.

ეჭვი არაა, მიუხედავად უარყოფისა, დამოწმებულ სტროფებს გოტიკის სტილით დაინტერესების კვალი ატყვია. ისიც ფაქტია, რომ ავტოგრაფში ლექსს მარცხნივ, ვერტიკალურად მიწერილი აქვს პროზაული ტექსტი, უთუოდ, კონსპექტური ამონაწერი რომელიღაც წყაროდან. იგი, ლექსიკისა და ფრაზეოლოგიის შენარჩუნებით, თითქმის მთლიანად, უცვლელადაა გადატანილი სალექსო სტრუქტურაში. მაგალითად, უკვე ციტირებული ორი სტროფის პროზაული შესატყვისი ასეთია: „გოტიკა. ფრანგული გენია. რომ შეადარო: ნოტრ-დამი ფუკეს მინიატურებს, ვერსალი, ლიუდოვიკ XVI დგამი, პიუვასის და შავანნის სურათები... ვიპოვით ერთ მათემატიკურ დებულებას"...

შემდეგ პროზის „სვეტი“ ასე გრძელდება: „...ხაზების უსწორეს ახოვანებას, ნათელს, უბრალოს, განსაზღვრულს, მსუბუქი ორნამენტის სილბილეს... ყველაფერს აქვს იისფერი ელფერი. მშვიდი გრაცია, სიმშვენიერე, სილამაზე. საამშენებოს ქვა: რუხი, რბილი, ადვილად საქანდაკებო; ქვიდან ადვილად კეთდება: რთული ორნამენტები, ფიგურები, სცენები ცხოვრებიდან და სიმბოლური ნიშნები“...

დიდი გარჯა არ არის საჭირო, რომ „ქართულ ორნამენტში“ ამ კონსპექტური ფრაგმენტის მთელი აქსესუარი აღმოვაჩინოთ – პირწმინდად „განპოეტურებული“ თუ გალექსილი. პარადოქსული უფრო სხვა რამაა: **გოტიკის სტილის ნიშნები გალაკტიონმა, როგორც ძველად იტყოდნენ, რაღაც მანქანებით ქართული ორნამენტის ნიშნებად აქცია!** ამგვარი „ლოგიკა“ აუცილებლად მოითხოვს ახსნას, ოღონდ მანამდე ამავე ავტოგრაფის ერთ რეალიას მივაქციოთ ყურადღება, რომელიც გოტიკით დაინტერესების კონკრეტულ მიზეზზე უნდა მიანიშნებდეს.

ვარიანტში, რომლის სათაურია „გოტიკა“, გვერდიგვერდ არის ნახსენები პარიზი, ფრანგული გენია, მსუბუქფრთიანი გოტიკური სტილი, ნოტრ-დამი და –

პოეტი წრფელი და ახალგაზრდა
და უსათუოდ ნათელი, ფრანგი.

კონკრეტულ რეალიათა წყებას პირდაპირ მივყავართ ვიქტორ ჰიუგოსთან, მის გენიალურ რომანთან „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“. ეს ტაძარი – ადრეული გოტიკის სახელგანთქმული შედევრი – გალაკტიონთან მოიხსენიება ფრანგული ფორმით – ნოტრ-დამი: „ჩემთვის არაა უცხო ნოტრ-დამი“. ხელნაწერს უფრო ინტიმური გრძნობის ანარეკლიც შემოუნახავს: „მე **არ მასვენებს** შენი ნოტრ-დამი“[1].

რატომ არ ასვენებდა გალაკტიონს ნოტრ-დამი, ან რა შეეძლო ამოეკითხა მას ჰიუგოს რომანში?

* * *

ბალუსტრადით და კოშკებით,
როგორც ძეგლი მუდამი,
როგორც მცველი პარიზისა,
აღმართულა ნოტრ-დამი.
გალაკტიონი

„პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“, რომელსაც ლამარტინმა „კოლოსალური ქმნილება“, „შუა საუკუნეების ეპოპეა“ უწოდა, ჰიუგოს ჩანაფიქრით, მხოლოდ სიყვარულის ტრაგიკული ამბავი კი არ იყო, არამედ „დაფარული ესთეტიკური და ფილოსოფიური აზრის“ მქონე თხზულებაც.

ნოტრ-დამი ჰიუგოსათვის „ქვის წიგნია გრანიტის კაბადონებით“, რადგან ათასწლეულების მანძილზე თავად ხუროთმოძღვრება იყო „კაცობრიობის უდიდესი წიგნი“.

ნოტრ-დამი იმ ეპოქის პირმშოა, როდესაც „ხუროთმოძღვრული წიგნი აღარ ეკუთვნის არც სამღვდელოებას, არც რელიგიას, არც რომს. იგი წარმოსახვის, პოეზიისა და ხალხის განკარგულებაშია“. მის ერთიან არქიტექტურულ დიდებულებასა და სტილში თავისუფლების, ხალხის და ადამიანის იდეა იკითხება. გოტიკა, შექმნილი „გეომეტრიისა და პოეზიის კანონებით“, ნათელი, ცოცხალი, ენებიანი ხელოვნებაა ხალხისა, არა „იეროგლიფური, უცვლელი, ურყევი და სასულიერო, არამედ უკვე **არტისტული, მხატვრული, პროგრესული და ხალხური**“.

1 1935 წლის ივნისში, პარიზში ყოფნისას, გალაკტიონი ნოტრ-დამსაც ეწვია. ერთ ავტოგრაფში ლექსისა „ვეზუვი“ (1935) ვკითხულობთ: „ვნახე ნოტრ-დამი, ვნახე ნოტრ-დამი!“.

აქ ერთი წუთით შევჩერდეთ და ვრცელი კომენტარის გარეშე, უბრალოდ წარმოვიდგინოთ, რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა „ნიკორწმინდას“ მომავალ ავტორზე ასე ღრმად გააზრებული, სიმბოლურ-მონუმენტური სახე – „ტაძარი-წიგნი“! თუმც მოვლენებს ნუ გავუსწრებთ, რომანს მივუბრუნდეთ.

სპეციალურ თავში (წიგნი მესამე, თავი I) ჰიუგო ჩვეული დეტალიზაციით წარმოგვიდგენს ნოტრ-დამის აღწერას და გოტიკური სტილის თავისებურებებს:

ღვთისმშობლის ტაძარი „დიდებული და უმშვენიერესი შენობაა... ცოტაა ისეთი ხუროთმოძღვრული ფურცელი, რომელიც ამ ტაძრის წინახედზე უმშვენიერესი იყოს“. სამი ისრული მთავარკარედი, „მოქარგული და დაკბილული აშია“, „ნარნარი, სამყურას ფორმის ჩუქურთმები“, ურიცხვი ნაქანდაკები, ნაძერწი, ნაჭედი დეტალი, კამაროვანი ტალანი, წვრილი სვეტები, კოშკები ქმნიან მის „დიად მთლიანობას“. ეს „ილიადას“ მსგავსი „რთული და ერთიანი“ შენობა „უზარმაზარი ქვის სიმფონიაა“, „ნაყოფი მთელი ეპოქის ყველა ძალთა შეერთებისა, სადაც ყოველი ქვიდან ასეული ფორმით გამოსჭვივის ხელოვანის გენიით წარმართული მუშის ფანტაზია“.

თუ ამ აღწერილობას „ნიკორწმინდას“ იმაგინაციური ტაძრის ზოგად მონახაზს შევუდარებთ, ბევრ საერთოს შევამჩნევთ. რომ არაფერი ვთქვათ ცენტრალურ სახეზე – „ქვის სიმფონია“ (ერთ ვარიანტში, როგორც ითქვა, „ქვის ჰარმონიის“ ნაცვლად გალაკტიონსაც „ქვის სიმფონია“ აქვს!), მსგავსი იერი ორივე ტაძრისა, დეტალთა რთული ერთიანობის პრინციპი, ხალხისა და გენიალური პიროვნების შერწყმის იდეა თუ ხელოვნების მარადისობის მოტივი ამ ორ შედევრს ერთმანეთთან ძალიან აახლოებს.

ნოტრ-დამის „მძიმე და ძლიერ“ აღნაგობაში, რომანულიდან გოტიკურ სტილზე გადასვლას რომ ასახავს, ყველაფერი ლოგიკას და პროპორციას ემორჩილება. ესაა ალიონი გოტიკისა, რომელიც „ჯერ კიდევ ვერ ბედავს თავისი ისრების წეროებით, მაღალი კამარებით, წერწეტი და წვერწამახული გუმბათებით ცას მიაშუროს“. აქ ჯერ არაა გვიანი გოტიკის ბრწყინვალება და სიმსუბუქე, უხვი მაქმანები და სვეტთა კონა, ისრული კამარების და აქოჩრილი შპილების უსასრულობა... მაგრამ ეს მაინც გოტიკაა – „არტისტული და ხალხური“ გოტიკა!

სავარაუდოა, რომ ჰიუგოს ესთეტიკურ-ფილოსოფიურმა კონცეფციამ, ნოტრ-დამის აღწერილობამ და გოტიკური სტილის მონახაზმა, რომელიც მოცემულია „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა გალაკტიონზე – ტაძრის აბრისსა და სტილისტიკაში მან საკუთარი პოეზიის შესაძლო სიმბოლო და ესთეტიკური ანალოგი აღმოაჩინა!“

გალაკტიონისთვის არც ჰიუგოს კონცეფციის დამაგვირგვინებელი აზრი იქნებოდა მიმზიდველობასა და ხიბლს მოკლებული – როგორ ჩაენაცვლა გუტენბერგის შემდეგ „მკვრივ და გამძლე ქვას... კიდევ უფრო მკვრივი და გამძლე ქაღალდი“, „ქვის ბიბლიას“, ხუროთმოძღვრებას – „ბიბლია ქაღალდისა“ ანუ წიგნი.

გუტენბერგის გამოგონებამ აზრის გამოსახვის ახალი წესი და ფორმა მოიტანა. დაბეჭდილი აზრი, ჰიუგოს ხატოვანი თქმით, ფრინველთა გუნდად იქცა, ოთხივე მხარეს გაიბნა და სივრცის ყველა წერტილს დაეუფლა – „მისი ხანგრძლივობა უკვდავებაში გადავიდა“! ნაბეჭდი სიტყვის მარადიულობამ დაჯაბნა ქვის ნაგებობათა ხანგრძლივობა და გამძლეობა.

ჰიუგოსთან ფრინველთა გუნდის მეტაფორული ხატი ბიბლიური **მტრედის** სახეში კონკრეტდება, რომელიც წარღვნის დროსაც კი იფრენს, ილივლივებს ცაში...

როგორ ენათესავება რომანის ეს პასაჟი „ნიკორწმინდას“ ფინალს, ცად აღმავალი, ფრთამოლულუნე ტაძრის ხატებას. ნეოლოგიზმი „ფრთამოლულუნე“ კონოტაციურად სწორედ მტრედის წარმოდგენას აცოცხლებს (ღულუნი, საბას მიხედვით, მტრედის ზახილია), რომელიც ბგერადი ხატია ქარტეხილებს გადარჩენილი პოეტური სიტყვისა, გალაკტიონის პოეზიისა.

ხუროთმოძღვრების ჰეგემონია ახალმა ეპოქამ წიგნით შეცვალა. „კაცობრიობის დიადი ქმნილებანი აღარ აიგება, იგი დაიბეჭდება“, – ამბობს ჰიუგო, – და თუ შუა საუკუნეებში „ვინც პოეტად იბადებოდა, ხუროთმოძღვარი ხდებოდა“, თანამედროვეობას აზრთა მპყრობელად სიტყვის ოსტატი, პოეტი მოევლინა, კაცობრიობის უმთავრეს ნაგებობად და ტაძრად კი ნაბეჭდი წიგნი იქცა.

შევაჯამოთ, თავი მოვუყაროთ ყოველივეს. ნოტრ-დამისა და გოტიკური სტილის დახასიათება, ტაძრის ანალოგია წიგნთან და მუსიკასთან, ხუროთმოძღვრების წიგნით (პოეზიით) ჩანაცვლების იდეა, სიტყვა-ფრინველის მეტაფორა და ხელოვნების უკვდავების რწმენა განურჩეველი ვერ იქნებოდა გალაკტიონისთვის. გოტიკის საზრისთან და სტილთან მან შინაგანი კავშირი, ნათესაობა იგრძნო. აი, რამ განაპირობა „ქართული ორნამენტის“ პირველი ვარიანტის ფრანგული „შინაარსი“, საბოლოო ტექსტის გოტიკური აქცენტები, რატომ „არ ასვენებდა“ გალაკტიონს ნოტრ-დამი.

* * *

ციხე-კოშკი და ტაძრები,
სამრეკლოთა გოტიკა...
გალაკტიონი

ნიშნები, რითაც „ქებათა ქებაში“ აღიწერება ქართული ტაძარი, გოტიკის სტილის ასოციაციას აღძრავს. ეს უფრო ნოტრ-დამის ტყუპისცალია, ვიდრე ნატურის ერთგულებით შესრულებული ეკფრასისი.

კიდევ ერთხელ დავაკვირდეთ:

დიდი, მძლავრი ნაგებობა დაუსაზღვრელი შიდა-სივრცით, სვეტთა „შეკონებით“, ჰაეროვანი, უსხეულო თაღებით და მრავალი სარკმლით;

ორნამენტის რთული ხვეულები და სიწმინდე, ხაზის თავისუფალი მოძრაობა და სრულყოფილება;

ელემენტთა განუყოფელი მთლიანობა, წარმართული ვერტიკალურობის პრინციპით, დაგვირგვინებული „მაღალღეროვანი“ გუმბათის ყელით;

ლირიზმისა და დრამატიზმის ქვადქმნილი ჰარმონია, „ცისკენ აღერილი“ ტაძარი-კოლოსი, რომელიც ფრინველის სიმსუბუქით შემართულა გასაფრენად! – ასეთია ნაგებობის სტილისტიკა, რეკონსტრუირებული პოეტური ტექსტიდან.

ცალკეული მინიშნებანი ქართული ტაძრის რეალიებზე (უხვი ჩუქურთმები, თორმეტი სარკმელი, ფრთიანი ფასკუნჯები) ვითარებას ვერ ცვლის, რადგან ისტორიული ნიკორწმინდა ვერ ეწერება იმ სტილურ კომპლექსში, რასაც გალაკტიონი გვთავაზობს. ეს გასაგებიცაა: მართლმადიდებლური სამყაროსათვის გოტიკა, როგორც მხატვრული სისტემა, საზოგადოდ, უცხო, მიუღებელი აღმოჩნდა.

პოეტი კვლავაც პარადოქსული ფაქტის წინაშე გვაყენებს: ადრე ქართულ ორნამენტს მიაწერა გოტიკის სტილური ნიშნები, ახლა ქართული ტაძარია ჩასმული გოტიკის ჩარჩოში! ერთი სიტყვით, „ქებათა ქებაში“ ორივე ობიექტი – ტაძარიც და მასზე გამოსახული ჩუქურთმებიც გალაკტიონის მიერ გოტიკის, კონკრეტულად – ფრანგული გოტიკის, არეალში მოიაზრება.[1]

პარადოქსი უმალ მოიხსნება, თუ გავიხსენებთ, რომ „ნიკორწმინდაში“ ფარული, ეგზისტენციური საგანი აღწერა-შესხმისა გალაკტიონის პოეზიაა, მისივე აზრით, ახლოს მდგომი გოტიკის ბუნებასა და სტილთან.

1 ინგლისურისგან განსხვავებით, ფრანგული გოტიკა განტვირთულია სიმძიმისაგან, მსუბუქია. მისთვის არსებითია რთული სისადავისა და ზომიერების, პროპორციულობისა და ჰარმონიის ესთეტიკა.

რეკონსტრუქცია საერთოდ, და მით უფრო – სულიერ-შემოქმედებითი პროცესისა, საჭოჭმანო საქმეა, მაგრამ ფაქტების შერჩევა და მათი შეჯერება ფორმალური და პოეტური ლოგიკის კანონებთან ზოგჯერ საგულისხმო შედეგებს იძლევა:

ოცდაათიანი წლებიდან გალაკტიონი ინტენსიურად ფიქრობს საკუთარი პოეზიის არსსა და ბუნებაზე. პოეტური რეფლექსიის შედეგები ობიექტივაციას პოულობს როგორც ლირიკაში, ისე, განსაკუთრებით, 1940 წელს გამოქვეყნებულ ორ ტრაქტატში – ლირო-ეპიკურ ნარატივში „აკაკი წერეთელი" და ანტიკური „პოეტური ხელოვნების" ყაიდაზე სტილიზებულ „საუბარში ლირიკის შესახებ". გალაკტიონის ცნობიერებაში თანდათან იკვეთება აზრი, რომ მისი პოეზიის გრანდიოზული შენობა დასრულებულია და მისგან საკადრის აპოთეოზს ითხოვს. სათქმელი ლირიკაში უნდა ითქვას, სადაც ის ჯადოქარივით ყოვლისშემძლეა. მისი პოეზიის მოუხელთებელი არსის გამოთქმა ხომ მხოლოდ მის მიერვე შექმნილი დეკორატიულ-ორნამენტული იეროგლიფებით, სიზმარეული ენით თუ მოხერხდება. იმასაც ითვალისწინებს, რომ მის პოეტურ მონუმენტს სპილენძის სიმკვრივე, ფოლადის სიმტკიცე, ქვის გამძლეობა უნდა ჰქონდეს. ტყუილად არ ეთაყვანებოდა გოტიურ „პლასტიურ გენიას". მის „L'art"-ში გუმილიოვის ნათარგმნი, საგანგებოდ მონიშნული ერთი სტროფიც ახსოვდა:

Всё прах! – Одно, ликуя,
Искусство не умрет,
Статуя
Переживет народ![1]

მთავარი ახლა სიმბოლოს მოძიება, შერჩევა იყო. არაერთი ლირიკული შედევრი შეუქმნია სპონტანურად, ემოციური იმპულსით, მაგრამ ახლა მიზანი სხვა იყო – დიადი, ამაღლებული, მარადისობასთან მოპაექრე! არ ჩქარობდა – ანტიკურობასაც გახედა, საყვარელ რომანტიკოსებსაც მოავლო თვალი და... აი, ისიც, რასაც ეძებდა: ვიქტორ ჰიუგო, „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი"![2]

ჰიუგოს რომანმა და ნოტრ-დამმა გოტიკისადმი ინტერესი აღუძრა. აღმოჩენა სწორედ აქ ელოდა – გოტიკის სტილსა და მსოფლგანცდაში საკუთარი პოეზიის ორეული დაინახა, „სიშორის სიახლოვე" იგრძნო. ჯერ ნოტრ-დამის ხვეულებს შეეხო, მერე ფრანგული რეალიები ლექსის ვარიანტებში ჩატოვა და „ქართული გოტიკის" შემოქმედმა ფრანგულად „მოაქცია" ქართული ორნამენტი...

ანალოგია თანდათან იპყრობდა სივრცეს. ფიქრები საკუთარი პოეზიისა და ფრანგული გოტიკის მონათესავე სულზე მშობლიურ ხელოვნებაზე ფიქრს გადაეწნა – დაიბადა აზრი ქართული და ფრანგული ხელოვნების შინაგანი მსგავსებისა. აი, აქ პოვებს ლოგიკურ ახსნას გალაკტიონის, ერთი შეხედვით, უცნაური საქციელი – ქართული ტაძრისა და ორნამენტის არაქართული სტილით ნიშანდება, „განმარტება". ეს არც პოეტური თამაში იყო და არც სუბიექტური სიმპათიის გამოვლენა – **ესაა შეფარული, ენიგმატური ფორმით გაცხადებული ფუნდამენტური აზრი მშობლიური კულტურის „ფრანგულ" ბუნებაზე.**[3]

გალაკტიონს „არ ასვენებს", სივრცეებისკენ ეზიდება ნოტრ-დამი, მაგრამ ორი კულტურის სიახლოვის მიუხედავად, იგი ვერ იქცეოდა მისი „ქართული სულით მეოცნებე" პოეზი-

1 „ყოველივე მტვერია! მხოლოდ ხელოვნება, მოზეიმე, არ მოკვდება. ქანდაკება ხალხზე მეტს იცოცხლებს".

2 საჭიროა ითქვას, რომ ჰიუგოს რომანიც და გალაკტიონის ლექსიც თავისუფალია წმინდა რელიგიურ-სარწმუნოებრივი იდეისაგან. გოტიკური ტაძარი ჰიუგოსთვის „ქვის სიმფონიაა", ხელოვნებაა, **მშვენიერი ხალხური ხელოვნება** და არა შუა საუკუნეების მისტიკური იდეალების სიმბოლო. ასეა გალაკტიონთანაც: ნიკორწმინდაც **„ქვის ჰარმონიაა"**, ხელოვნების ძეგლია, პიროვნების გენიით გაბრწყინებული **„ხალხის ხელოვნებაა"**. იგი მისი პოეზიის სიმბოლოა და არა რელიგიური ექსტაზით „გზნებული" ლექსი, როგორც ამას გრიგოლ რობაქიძე ფიქრობდა.

3 სხვათა შორის, ვარიანტში ლექსისა „ბაღთან ძეგლია" (1935) გალაკტიონი თავისუფლად, როგორც სინონიმებს, ისე უნაცვლებს ერთმანეთს სიტყვებს „ფრანგული" და „ქართული", სხვაგან კი („შენ ისევნებდი..." – 1935) მონაცვლეობენ „სამშობლო" და „ვერსალი", „მშობლიური" და „პარიზი".

ის ენიგმატურ სახედ.[1] აი, აქ ჩნდება, კანონზომიერადაც და შემთხვევის წყალობითაც, ისტორიულ-ეროვნული სიმბოლო – ნიკორწმინდა.[2]

ნოტრ-დამზე საუკუნენახევრით ადრე აგებული ეს შესანიშნავი ძეგლი უხვი ორნამენტული დეკორით, მძიმე სტილისაგან გათავისუფლების ტენდენციით საქართველოში ერთ-ერთი პირველი მაცნეა შუა საუკუნეების ახალი ხელოვნებისა და ამ მხრივ, ისტორიული როლით, ნოტრ-დამის შორეული ანალოგიც. ნიკორწმინდის სახე-სიმბოლოში ერთდროულადაა კონცენტრირებული იდეათა წყება: როგორც ქართული ხელოვნების ფენომენი, იგი „ეროვნული ხასიათსა და ხელოვნების მთლიან ბუნებას" (გალაკტიონი) განასახიერებს; როგორც ისტორიული ძეგლი – კულტურული ტრადიციის უწყვეტობას გამოხატავს, ხოლო როგორც გალაკტიონის პოეზიის „გარე-სახე", ფრანგული გოტიკის ფარული ანალოგი, „ფრანგულ გენიასთან" ნათესაობაზე მიანიშნებს.

ხელნაწერთა ხვეულებში გამკრთალი და „არქეოლოგიური წესით" რესტავრირებული კონცეფცია გალაკტიონისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო: ფრანგულ პოეზიასთან სიახლოვე უცხო გავლენაზე კი არ მეტყველებდა, არამედ განსხვავებულ, მაგრამ არსით მოსათესავე, სუვერენულ კულტურათა ტიპოლოგიურ თანხვედრას აირეკლავდა. ამასთან, შეფარვით იგი გალაკტიონის პოეზიის ზოგად-ევროპულ მნიშვნელობასაც გულისხმობდა.[3]

4. Exegi monumentum

გალაკტიონის პოეზიაში არსებობს პარადიგმულ სახეთა მთელი მწკრივი – მისი პოეზიის აღმნიშვნელი მატერიალურ-საგნობრივი სიმბოლოები. აი, მათი არასრული ჩამონათვალი: სახლი – კოშკი – სასახლე – ტაძარი:

„მთაგორების ზემო, / განდგომილთა ახლო / არ გაშენებ, ჩემო / *მშვენიერო სახლო*..."
„*კოშკი* ჩემი *მაღალი* / ადის დროთა სრბოლამდის..."
„მაღალ მთაზედა ავაგე / სასახლე *ახალ-ახალი*..."
„რამდენი მითქვამს სექსტინები, ოქტავა, ჰიმნი – / ნამდვილად მწამდა მათი *ტაძარი*"[4]

ამ მხრივ გალაკტიონი ჰორაციუსის „მონუმენტისა" და მისი უამრავი მიმბაძველის, მათ შორის – პუშკინის, გზას მისდევს. ეს ლექსები ხომ მისთვის სიჭაბუკიდანვე იყო ცნობილი.

გალაკტიონმა ჯერ კიდევ 1931 წელს, ორმოცი წლის ასაკში შექმნა ჰორაციუსის მიბაძვა – ქართული ვერსია „მონუმენტისა":

---

1 აქ, ალბათ, ისტორიული სიტუაციაც გასათვალისწინებელია: ნოტრდ-დამის ღია ქუბა კოსმოპოლიტისა და ბურუჟუაზიული კულტურის ადეპტის სახიფათო იარლიყს განუმზადებდა.

2 გავრცელებულია აზრი, რომ გალაკტიონს ნიკორწმინდის ტაძარი „ქებათა ქების" დაწერამდე არ ჰქონდა ნანახი. პოეტი თავადვე გადმოგვცემს, რომ 1947 წლის ზაფხულში, შოვში ყოფნისას, ნიკორწმინდელი დურგლის **მონათხრობის შთაბეჭდილებით**, ერთ დღეში (!) დაწერა ლექსი.

რადგან ხოტბის რეალური საგანი გალაკტიონის პოეზიაა, ხოლო გამოსახვის ფუნქციით გოტიკის სტილის ზოგადი ნიშნები გამოიყენებოდა, ნიკორწმინდის კონკრეტული ხილვა აუცილებლობას არც წარმოადგენდა – საკმარისი იყო ზეპირი ინფორმაციაც.

3 იდეა, რომელიც დაიშიფრა „ნიკორწმინდაში", შემდეგშიც არ ტოვებდა გალაკტიონს. 1949 წელს დაწერილ ლექსში „განძები ტყეში" (ვარიანტის სათაურია „საქართველოს ორნამენტს") იგი ამ იდეისთვის უფრო გახსნილ, მისაწვდომ ფორმას მიმართავს, იქნებ იმის შიშითაც, „ქებათა ქების" იდუმალი აზრი ამოუცნობი რომ არ დარჩენილიყო.

იგივე თემაა დამუშავებული ტიპურ გოტიკისებურ ეკფრასისში „ოქროს თასი ორნამენტებით" (1949), რომელიც ცნობილი ლექსის – „ვარდების" ახალი, „ნიკორწმინდასთან" კონცეფციურად ახლოს მდგომი ვერსიაა.

4 საგულისხმოა, რომ გალაკტიონი გოტიეს „მინანქრებსა და კამეებს" ახასიათებს, როგორც ნაგებობას, ტაძარს: „ეს წიგნი, მთლიანად აღებული, თეთრი, მაღალი, ნამდვილი თლილი სტილითაა აშენებული, როგორც ჩვენი ქაშვეთის სიმაღლე".

მაღალ მთაზედა ავაგე
სასახლე ახალ-ახალი,
ლითონზე უფრო მაგარი,
პირამიდებზე მაღალი.

ხალხისთვის სამარადისო
ღიაა მისი კარები:
მე მის უსაზღვრო სიყვარულს
და ნდობას დავემყარები.

მასში პოეტის უკვდავი
დიდება დაისადგურებს,
ვერც დრო, ვერც ჟამთა სიავე,
ვერც ქარი გაანადგურებს.

„ძეგლი ავაგე“, – ამბობს ჰორაციუსი. „სასახლე ავაგე“, – ეხმიანება გალაკტიონი და თუმც სათქმელს ხალხური შაირის სტილისტიკით გამოთქვამს, ზუსტად იმეორებს რომაელი პოეტის თემას და იდეას, სახეთა სისტემას. აშკარა მსგავსების გამო მან ხელნაწერში ჩატოვა გამზადებული სტროფი: „არა, მთლად მე არ მოვკვდები, / იმ სამუდამო მხარეში / ნაწილი ჩემი ჩანგისა/ ვიცოცხლებ სიკვდილს გარეშე“.

ჰორაციუსის რემინისცენცია ისმის ლექსშიც „სანამ არ დამსხვრეულან“:

კოშკი ჩემი მაღალი
ადის დროთა ქროლამდის,
მას მრავალი ბურჯი აქვს,
ყველა მხოლოდ ფოლადის.

ჰორაციუსის „მონუმენტთან“ არაერთი ფარული ძაფი აკავშირებს „ქებათა ქებასაც“, თუმც ეს ადვილად მოსახელთებელი არაა. მომაქვს ჰორაციუს კვინტუს ფლაკუსის (ძვ. წ. 65-8 წწ.) ოდის ქართული თარგმანი, როგორც ორიენტირი „ქებათა ქების“ ჩანაფიქრში საბოლოოდ გასარკვევად:

უმტკიცეს რვალის აღვიგე მე ძეგლი,
არს იგი უმაღლეს მეფურ პირამიდთა,
ო, მისი დანგრევა არც წვიმას საშინელს,
არც წელთა სიავეს და სრბოლას ჟამისას,

არც შმაგად მქროლვარე აქვალონს არ ძალუძთ.
აწ ვეღარ მომიცვას სიკვდილმა ერთიან,
მეტწილ განვარიდე თავი ლიბიტინას;
მერმისში აღვდგები მე ხოტბაშესხმული.

მარადჟამს, ვიდრემდი კი კაპიტოლიუმს
ქურუმი მდუმარე ქალწულით აივლის,
მე მომიხსენებენ – სად მოჰქუხს ავფიდუს,
სად მინის მხვნელებზე ლავნუსმა იმეფა.

მდაბიოდ ნაშობი განდიდდა უაღრეს.
პირველმა გარდავქმენ ეოლელთ სიმღერა
რომაულ კილოზე, ღირს მყავ, მელპომენეე,
და თავი დელფოსური დაფნით შემიმკე.
(თარგმნა მარინე იმნაძემ)

გალაკტიონის პოეზია და ჩანაწერები მოწმობს, რომ ჰორაციუსის „მონუმენტი" მისთვის მიწყივ თანამდევი, ცოცხალი ტექსტი იყო. გიორგი ლეონიძის სტრიქონს – „მრავალ ახალ ძეგლს შენს ხელქმნილს, უკვდავს" იგი ასეთ კომენტარს ურთავს: „უპირისპირდება ხელთუქმნელ ძეგლს (ოვიდიუსი, ჰორაციო, ჟუკოვსკი, დერჟავინი, პუშკინი). არ იყო საჭირო დაპირისპირება". გალაკტიონს ახსოვს არა მხოლოდ ანტიკური პირველწყარო, არამედ მისი მიბაძვანიც რუსულ პოეზიაში. სავარაუდოა, რომ იგი 10-იანი წლების მრავალრიცხოვან რუსულ თარგმანებსა და მიბაძვებსაც იცნობდა, ბრიუსოვის ორ თარგმანს (1913, 1918 წლები) და მის სკანდალურ „Памятник"-ს (1912) კი – უეჭველად.

სანამ ჰორაციუსისა და გალაკტიონის ლექსებს შევადარებდეთ, ერთი რამ არის გასათვალისწინებელი:

რომის უპირველეს პოეტს, იმპერატორის მიერ დაფასებულს და დადაფნულს, ამაყად და ხმამაღლა შეეძლო საუბარი, არაფერი სჭირდა შესასინღბი.

საქართველოს უპირველეს პოეტს, თითქოს დიდად აღიარებულს და ორდენოსანსაც, მუდამ თან სდევდა ხელისუფალთა ეჭვი და მედროვეთა შურიანი მზერა. კრიტიკისა და თვითკრიტიკის ოფიციალურ ატმოსფეროში შეშლილობის ტოლფასი იქნებოდა საკუთარ „ხელთუქმნელ ძეგლსა" და სიდიადეზე ზვიადი საუბარი. ამიტომ ჰორაციუსის ტრადიციას გალაკტიონმა სიმბოლური ფორმა მოარგო, რომელიც გარეგნულად ხელოვნების მარადიულობის იდეას განადიდებდა, რეალურად კი შიფრი იყო იდუმალი, გასაიდუმლოებული შინაარსისა.

ქების ობიექტისადმი ორმა – „ღია" და „დახურულმა" – მიდგომამ და შესაბამისად – რადიკალურად განსხვავებულმა სტილისტიკამ თითქმის წაშალა, დაფარა შინაგანი კავშირი ორ „ძეგლს" შორის. დაუჯერებელი ჩანს, მაგრამ ასეა: „ნიკორწმინდაში", გარდა კონცეპტუალური თანხვედრისა, შენარჩუნებულია ყველა ის მოტივი, რაც „მონუმენტის" აზრობრივ სტრუქტურას ქმნის. ოღონდ ეგაა, გასაგები მიზეზის გამო – სხვა თანამიმდევრობით, სხვა აქცენტებით და ენიგმური სტილით.

ჰორაციუსის „მონუმენტი" რამდენიმე აზრობრივი ბირთვით აგებული ლექსია. ლირიკულ რეფლექსიაში ერთმანეთს მისდევს საკუთარი ღვაწლის აღნიშვნა („ძეგლი აღვიგე"), ძეგლის დახასიათება (სპილენძზე მტკიცე, პირამიდებზე მაღალი), პირადი უკვდავების რწმენა („მთლად არ გავქრები"), ხალხის სიყვარული („მომიხსენებენ"), წარმავლობის დაძლევა („მერმისში აღვდგები") და სიამაყე ეპოქალური ლიტერატურული ღვაწლით („პირველმა გარდავქმენ ეოლელთ სიმღერა რომაულ კილოზე").

„ნიკორწმინდაში" პირველივე – გამაოგნებელი! – სტრიქონები ლექსისა – „მაქვს მკერდს მიდებული / ქნარი როგორც მინდა" – ძალზე ბუნებრივად აღიქმება, თუ ნაწარმოების კონტექსტს გავითვალისწინებთ. ეს სიტყვები ეკუთვნის შემოქმედს, რომელმაც ზეადამიანური საქმე განასრულა – **აღმართა პოეზიის დიადი ტაძარი**. ჩვენ მოგვმართავს შინაგანი თავისუფლების მწვერვალზე ასული დემიურგი, ვისთვისაც პარნასი და მუზასთან საუბარი ჩვეულებრივი რამაა. სხივის გამობრწყინება, რომელიც ილიასთან რემინისცენციას იწვევს, ერთდროულად ღვთაებრივი გამოცხადების მანიშნებელიცაა და არამატერიალური, სიზმარეული პოეზიის ხატიც.

„ნიკორწმინდას" პირველ სტროფში შეფარულადაა ნათქვამი ის, რასაც ჰორაციუსი პირველ ტაეპში გვაუწყებს – პოეზიის ხელთუქმნელი ძეგლი ანუ სხივოსანი ტაძარი დასრულებულია.

ჰორაციუსთან ძეგლის აღწერას ორი თუ სამი სტრიქონი ეძღვნება, გალაკტიონთან – მთელი რვა სტროფი! გალაკტიონი გულდასმით ძერწავს გარეგან სიმბოლოს, ქსოვს სიტყვიერ არაბესკებს, „შუქურთმებს", რათა სრულყოფილად წარმოსახოს „მეორე", შეფარული საგანი ქებისა, მისი მასშტაბები და ბუნება.

პარალელურად, აღწერას ემოციურ რეფრენად გასდევს წარმავლობაზე ამაღლების, შემოქმედის უკვდავების მოტივი: „ჟამთა სიმაღლე" დაძლეულია, დრო „კრძალვით" ქედს უხრის ტაძრის სიდიადეს.

„ქებათა ქებაში" უმაღლესი სისადავით, ერთი ნიუანსითაა დაქარაგმებული ქმნილებაში ხელოვანის „განფენის" მისტერია. თუ პირველიდან მეშვიდე სტროფამდე ტაძარი და მისი შემქმნელი ერთდროულად, პარალელურად შემოდიან მკითხველის ცნობიერებაში, მომდევნო ორ სტროფში მხოლოდ ჩუქურთმა აღიწერება, თითქოს ხელოვანი კედლებმა ჩაიხვიეს. იქ, სადაც ზეცისკენ ლტოლვის, აღმაფრენის თემა იწყება, ყველაფერს ფარავს პოეტის ექსტატიური ხმა:

ფრთები, ფრთები გინდა,
კიდევ ფრთები *გვინდა*,
გინდა დაეუფლო
სივრცეს, ნიკორწმინდა!

ორგზის გამეორებული „გინდა", დაკავშირებული ნიკორწმინდასთან, ალბათ, კომენტარს არ საჭიროებს, მაგრამ როგორ გავიგოთ მრავლობითობის ფორმა – „კიდევ ფრთები გვინდა", რომელიც მიმართვის ობიექტის გარდა (ტაძარი), „სხვასაც" გულისხმობს?

ეს **სხვა** ქვაში გარდა-**სული**, ძეგლთან სამუდამოდ შენივთული შემოქმედია, „განფენის" სასწაულებრივ აქტს კი ენის უბრალო მიმოქცევა – „სიტყვა-ნაწყვეტი" იტევს.

„მონუმენტის" ერთ-ერთი თემა – თემა ხალხის სიყვარულისა და აღიარებისა გალაკტიონთან ბოლო სტროფშია მონიშნული: „ხალხის ხელოვნება, / დიდი ხელოვნება / ბრწყინავს საქართველოს / ქებად"...

ჰორაციუსი იმით ამაყობს, რომ პირველმა გარდაქმნა „ეოლელთ სიმღერა რომაულ კილოზე", რომ ბერძნული ლირიკის დაუნჯებით მშობლიური პოეზია აამაღლა და გააკეთილშობილა.

„ქებათა ქებაში", მართალია, ეს მოტივი არ იკითხება, მაგრამ განა იგივე არ მოიმოქმედა გალაკტიონმა, როცა ეროვნული და ევროპული პოეზიის სინთეზი განახორციელა, ახალი პოეტური ენა შექმნა და „ახალი სიმღერა" თქვა?! „ქებათა ქება" ამ ახალი ენით ნაქანდაკევი ძეგლია – ქმნილება თავად ღაღადებს შემოქმედზე, მის ეპოქალურ ღვაწლზე!

ამრიგად, ჰორაციუსის „მონუმენტთან" კონცეპტუალური სიახლოვე და მოტივთა სისტემის პარალელიზმი ადასტურებს, რომ „ქებათა ქება ნიკორწმინდას" გალაკტიონის პოეზიის ძეგლია, მისი „Exegi monumentum"!

თუ რაოდენ კარგად იცნობდა გალაკტიონი ჰორაციუსის ლირიკას, ერთი საინტერესო ფაქტიც მოწმობს. აღმაფრენის, ფრთების თემა (რომელიც ქართულ პოეზიაში რუსთაველმა ასე გამოხატა – „მომცნეს ფრთენი და აღვფრინდე"), შესაძლოა, კვლავაც რომაელი პოეტის ოდიდან იღებდეს სათავეს. ესაა ლექსი „პოეტის ბედი", რომელსაც საფუძვლად უდევს არისტოტელეს ხატოვანი აზრი, რომ მგოსანი სიკვდილის შემდეგ ფრთოსან გედად გადაიქცევა. სიზუსტისათვის მომაქვს პროზაული თარგმანი:

„მე, ორსახოვანი მგოსანი, სიცოცხლეში ძე ხორციელი და გარდაცვალების შემდეგ... მგალობელ თეთრ გედად ქცეული, დავტოვებ მიწას და ქალაქებს და ჯერარნახული, მძლავრი ფრთებით ავიჭრები ლაჟვარდოვან ეთერში, სადაც ვერ მომწვდება ბოროტი შური. მე სიკვდილს არ მივეცემი, ვერ შემბოჭავენ სტიქიის ტალღები! აი, უკვე შემომეცალა წვივებზე

უხეში კანი, ხელნი და მხარნი შემემოსა ნაზი ბუმბულით. უკვე ზეციერ თეთრ ფრინველად გადავიქეცი!.... უსასრულოდ ვიფრენ... ტკბილად მგალობელი მგოსანი" (თარგმნა **აკაკი ურუშაძემ**).

ფრთების და ფრენის მეტაფორა, ასე ფართოდ გავრცელებული პოეზიაში, თავად გალაკტიონსაც არაერთგზის გამოუყენებია (სიჭაბუკეში: „რომ მომცა ფრთები, ავფრინდებოდი"; სიჭარმაგეში: „ჩემო ლექსებო მარად/ გქონდეთ მსუბუქი ფრთები"...). მიუხედავად ამისა, მგოსნის გედად სახეცვლის იდეა (გავიხსენოთ: „და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად"), უთუოდ, ჰორაციუსთან ნაცნობობაზე მეტყველებს და, რაც მთავარია, საოცრად ეხმიანება „ნიკორწმინდას" სულისკვეთებას.

ადრე ჰიუგოს მეტაფორა (აზრი-მტრედი) დავიმოწმეთ, ახლა ჰორაციუსის გედადქცეული პოეტი გამოვიხმეთ. შევკრათ სამება – თეოფილ გოტიეს ლექსში „ასე ამბობენ მერცხლები" გალაკტიონს შემოუხაზავს სტრიქონები:

Их крики сердце понимает,
Поэт ведь так похож на птиц,
Хоть грудь он даром разбивает
О сталь невидимых темниц.

Скорее крылья! крылья, крылья!...[1]

გოტიეს „Des ailes! des ailes! des ailes!" ქართულად ასე გახმიანდა: „ფრთები, ფრთები გინდა, კიდევ ფრთები გვინდა"! გოტიეც სხვას – ფრიდრიხ რიუკერტს დაესესხა, მის ლექსს – „მომეცით ფრთები", რომელიც თვითონვე თარგმნა ფრანგულად.

პოეზიაში შეხმიანება თუ დასესხება არაფერს წყვეტს, მთავარი ახალი ესთეტიკური ფასეულობის შექმნაა. გალაკტიონი ისე გარდაქმნის ყველაფერს – ანტიკურსაც, რომანტიკულსაც, თანამედროვესაც – აზრისა და ფორმის ისეთ მწვერვალებს აღწევს, რომ ხშირად უკან იტოვებს პირველწყაროს, რაოდენ მაღალი რანგის ქმნილებაც არ უნდა იყოს იგი. ასეთია „ქებათა ქება ნიკორწმინდას", ადამიანის ხელით შექმნილი პოეტური სასწაული, დიდი მონუმენტი სულიერებისა.

ეპილოგი:

სიცოცხლის მიწურულს, როცა „ნიკორწმინდა" უკვე დაწერილი ჰქონდა, ეჭვი მიეძალა. თავისი ტაძარი ეიმედებოდა, მაგრამ რას იტყოდა „ჟამი – ყველაფრის მქმნელ-გარდამქმნელი", ან გულგრილობა კაცთა მოდგმისა?! სასოება არ სტოვებდა – „ო, მომავალო, შენ ერთი მაინც / არ იტყვი, როგორც იტყვიან სხვებიო", მაგრამ 1956 წელს ეს სტრიქონებიც დაწერა:

ვთქვათ: მთად სამზეო და სანიავე
აღმართე ძეგლი, ელოლიავე...
ვარდებით მორთე, მოაიავე
და... უცებ ანგრევს ჟამთა სიავე.

სადღაა ძველი სილაღე, გაუბზარავი ხმა: „მაღლა მთაზედა ავაგე / სასახლე ახალ-ახალი"... საკუთარი ტაძარი კი ეიმედებოდა, მაგრამ...

მშვენიერება უმწეო და დაუცველია, შემოქმედს – „ჩუქურთმათ მჭრელსა თუ ფარჩათ მქსოველს" – მყოვარჟამ შური ჩასაფრებია. დიდებულ ძეგლებს – „ვარძიას... გელათს თუ

1 „მათი ძახილი ესმის გულს, / პოეტი ხომ ასე ჰგავს ფრინველებს, / თუმც მკერდს ამაოდ ახლის / უხილავი ჯურღმულების ფოლადს. / სწრაფად მომეცით ფრთები! ფრთები! ფრთები".

სვეტიცხოველს“ – ულმობელი დრო ემუქრება. ხალხი? ხალხიც ხომ ხშირად გულგრილია, პრაგმატული და გრძნობამოდუნებული?!

გალაკტიონმა სიცოცხლეში გამოუქვეყნებლად დატოვა „ძეგლის“ უკანასკნელი ვერსია, სადაც პირდაპირ და უბრალოდ საუბრობს თავის განსაკუთრებულ მისიაზე, „გალაკტიონის ეპოქაზე“. ერთ ავტოგრაფში ლექსი ასეც არის დასათაურებული – „ეპოქა გალაკტიონის“:

საქართველოში დღეს ყველა მგოსანს
შარავანდედს ჰფენს შენი გავლენა,
რომ უჩვენებდე მათ გზას სხივოსანს,
ჩვენმა ეპოქამ შენ მოგავლინა!

იყო ბრწყინვალე შოთას ეპოქა
და შემდეგ მსგავსად ტიტანის ღონის,
არა ამაოდ ჩვენს ხანას ჰქვია –
ეპოქა დიდი, გალაკტიონის!

ხალხის გულისთქმა, მღელვარე ასე,
რადგან ყველაზე ადრე გაიგე,
უმაღლეს მთაზე, მშობლიურ მთაზე
შენ ხელთუქმნელი ძეგლი აიგე!

სრულიად ახალგაზრდა გალაკტიონმა ინინასწარმეტყველა:

სადაც ახლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,
იქ *უკვდავი* მაგიის *მარმარილო* იქნება...

პოეტი-მაგი – „ყრმა მეოცნებე და გენიოსი“ – ჯერ კიდევ მაშინ ოცნებობდა იმ ძეგლზე („უკვდავ მარმარილოზე“), რომელიც მომავალში აღიმართებოდა. ჯერ გასავლელი იყო ეკლიანი გზა „უცნაური სასახლიდან“ საკაცობრიო სასახლემდე, ტაძრამდე, რათა „ნიკორწმინდაში“ ორფეოსის შესაფერი სიტყვები ეთქვა:

მაქვს მკერდს მიდებული
ქნარი, როგორც მინდა!

„ქებათა ქებაში“ ბრძენი, ღვთიური მადლით ცხებული შემოქმედი გვესაუბრება, რომელსაც ძალუძს „ქვა“ გააცოცხლოს, უნაზესი სიტყვით შეამკოს – „ფრთამოღუღუნე“ (ნუთუ არ ისმის ამ სიტყვაში სულიწმინდის ფრთების შრიალი!).

მარტო აღარაა, უკვე მარადისობასა და ხალხს ეკუთვნის. ამიტომ შეუძლია თქვას – **„ჩვენი** საუკუნე“, თუმცა ეს საუკუნე მისია, გალაკტიონის საუკუნეა, საკუთარი ხელოვნებაც „ხალხის ხელოვნებად“ შერაცხოს...

სხვა განზომილებაში ცხოვრობს – მყოობადის სივრცეებში იმზირება, ლექსად ლოცულობს:

შენ გევედრები, ხვალის ტფილო დღევ,
ვიცი, სხვა ახალ დიდებაში მხვევ,
მიუშუქე სულს, მიუშუქე ზეგს,
გაეხმაურე იმ *დიდების ძეგლს*...

„ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გალაკტიონის ძეგლი და ანდერძია. მე ასე მეჩვენება: ამ ტაძარს მისი ხელრთვა ამშვენებს – ყოველ სტროფში იდუმალად მიმოფანტული ბგერები – გ ლ კ ტ ნ! სახელი **„გალაკტიონ“** ანაგრამულად ისევეა განფენილი ლექსში, როგორც სული პოეტისა მისავე პოეზიაში. იქნებ, ბგერათა ეს გამეორება (გ ტ კ) პირველჩანაფიქრის – „გოტიკის“ ხსოვნასაც ინახავდეს... „ნიკორწმინდაზე“, როგორც ბედისწერის ტვიფრი, სამუდამოდ ამოკვეთილია ანუ ჟღერს მისტიური ბგერწერით შეუღლებული სიტყვები – **„გალაკტიონი“**, **„გოტიკა“**!

P.S. რატომ აირჩია გალაკტიონმა თავისი პოეზიის ვიზუალურ ემბლემად მაინც და მაინც ორნამენტი, ნუთუ აქ მხოლოდ პლასტიკურ და მუსიკალურ წარმოსახვათა ერთობა იგულისხმება?

მოდერნიზმის ესთეტიკა იმანუილ კანტის ცნობილმა ფორმულამაც განსაზღვრა: „Schön ist, was ohne Begriff gefällt“ („მშვენიერია ის, რაც აზრისაგან დამოუკიდებლად მოგვწონს“). მშვენიერია პრაქტიკული დანიშნულებისაგან თავისუფალი, წმინდა ხელოვნება, რომლის ერთერთ სახიერ ნიმუშად, მუსიკასთან ერთად, კანტი **ორნამენტსაც** ასახელებდა.

„საგნობრივი ხელოვნებისაგან“ განსხვავებით, მუსიკისა და ორნამენტის მასალა (ბგერა, ხაზი) „წმინდაა“, პირობითი, განყენებული. „წმინდა ხელოვნებაში“ ესთეტიკური ზემოქმედება წმინდა ფორმებით იქმნება – მას მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული ფუნქცია აქვს.

ორნამენტთან ანალოგიით გალაკტიონი აქარაგმებს, რომ მისი პოეზია არ არის ტრადიციული (აზრობრივ-თემატური) „საგნობრივი ხელოვნება“, რომ სიტყვა, როგორც მასალა, მის ლირიკაში, ხაზისა და ბგერის მსგავსად, უპირველეს ყოვლისა, წმინდა ესთეტიკური, მხატვრული პრინციპით მყოფობს. გალაკტიონის პოეზია მუსიკისა და აბსტრაქტული დეკორატიული ხელოვნების მწკრივში იკავებს ადგილს და ამ აზრით, ტრადიციული პოეზიისგან განსხვავებით – თვისებრივად ახალი, **წმინდა პოეზიაა**!

ალბათ, გვახსოვს, რით დაიწყო გალაკტიონმა:

არის წმინდა პოეზია და მუსიკა არის შორი!..

სიცოცხლის ბოლოს, „ნიკორწმინდაში“ გალაკტიონმა გვითხრა, რომ არასოდეს მიუტოვებია „წმინდა ხელოვნების“ გზა. ტაძარი მისი პოეზიისა წმინდა ხელოვნების ტაძარია!

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, III, 2004

ზურაბ კიკნაძე

„თავისძალა“ და „ხელოვნების ყვავილები“

I

ლექსების წიგნი „გალაკტიონ ტაბიძე, II, Crâne aux fleurs artistiques (1914-1919) MCMXIX, ტფილისი“ (ფასი 25 მან.) დიდხანს იდო კარადის თაროზე მამის დანატოვარ წიგნებს შორის, ნაყიდი 1930. IX. 20 წ. მოყვითალო, არა ჟამთასვლისგან გაყვითლებული ფურცლები. იდო თავისთვის ეს წიგნი. გალაკტიონის ლექსებს გვასწავლიდნენ სკოლაში, მაგრამ რაც ამ თხელ წიგნში იყო დაბეჭდილი, რაღაც უცნაური რამ იყო. გადამიფურცლავს, ჩამიხედავს, წამიკითხავს, ისევ თავის ადგილზე დამიბრუნებია. ვერ გადმოინაცვლა ჩემს თაროზე საჩემო წიგნებს შორის (მინის სარკოფაგიდან ოთახის ჰაერზე), რომელთა რიცხვი თვეობით იზრდებოდა. ვერაფერს ვუგებდი ვერც ერთ ლექსს, ვერც ერთ სტრიქონს, თითქოს სხვა ენაზე ყოფილიყო დაწერილი. ვფიქრობდი, რომ ტექსტები სხვა ადამიანის გასაგებად არ იყო შედგენილი ანუ მათი გაგება მხოლოდ მის ავტორს თუ შეეძლო ან იქნებ მასაც არ ესმოდა. ეს იყო პრინციპული, პირველყოფილი, დასაბამიერი, თანდაყოლილი და ამის გამო აუხსნელი გაუგებრობა. და რჩებოდა ასე. არავინ იყო, რომ გასაღები მოეცა. გალაკტიონი დადიოდა ტფილისში (ორმოციანი წლების ბოლოს, საუკუნის შუაძალზე), ქალაქში მოსიარულე სადმე შორით თუ ახლოდან თვალს მოკრავდა მას, მობარბაცეს. მაგრამ არ გასჩენია სურვილი, გამოერთმია მისთვის გასაღები ამ ცხრაკლიტულის გასაღებად. ალბათ მაშინ ქვეშეცნეულად ხვდებოდა ყმანვილიც კი, რომ გასაღები, თუკი არსებობდა, არც ავტორის ხელში უნდა ყოფილიყო. ახლა ეს ყველასთვის ცხადზე ცხადია.

ერთმა უფროსმა, სხვა ქალაქიდან სტუმრად ჩამოსულმა, დარბაისელმა, დროებაგამოვლილმა, დაწიოკებული სახლის ნაშიერმა, რომლის საუბარში შესამჩნევად დომინანტობდა ირონიული ათენეფი (მეგრ. ესენი), მახსოვს, აიღო ხელში, გადაფურცლ-გადმოფურცლა, რამდენიმე სტრიქონი ჩაიკითხა, „ვისთვის არის ეს დაწერილიო“? ასე იყო მისთვისაც, უფრო მისთვის, ოციანი წლების კაცისთვის, რომელიც ქალაქის შფოთს და აურზაურს განშორებოდა სოფლად და იქ, დაწიოკებულ მამულში, იმპერიალისტური ომიდან ჩამოყოლილ ხიშტზე აბამდა ძროხას, და ცხადისა და ძილის კოშმარებს შორის პერიოდულად ჩაესმოდა იმედიანი სიტყვები, მისთვის სანუგეშოდ ნათქვამი „ნუ გოშქურუ, ქეგესკიდუნა ათენეფი ვერჩხის“,[1] და მაშინ, იმ სტუმრობისას, რომ არ გადაედო გვერდზე ეს მსუბუქი წიგნი, არ დაზარებოდა და კიდევ ეფურცლა მოყვითალო ფურცლები, 67-ე (LXVII) გვერდზე ლექსში თავის თავსაც აღმოაჩენდა ფეხშიშველას და, იქნებ სიხარულით ამოეკითხა ეს ხუთი სიტყვა „სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“, ნამდვილნი, ეჭვმიუტანელნი, სასტიკნი, მაინც სასიხარულონი, რადგან ეს მისი გამოცდილება იყო. ყველაფერს აქვს თავისი ჟამი დროთა დინებაში, თავისი *კაიროს*, მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი. ოღონდ მიგაწვევინოს განგებამ იმ ჟამს, რომ კიდევ და კიდევ გადაფურცლო. ასე დარჩებოდა ეს წიგნი შვიდი ბეჭდით დაბეჭდილი, რომ ის ჟამი, სადღაც შორეთში რომ ისახებოდა, არ დამდგარიყო. „დაბეჭდილიო“, მაგრამ არა: არც მის ყდაზე, არც მის შიგნით არაფერი იყო ისეთი, რომ მეფიქრა, შვიდი ბეჭდით არის დაბეჭდილი-მეთქი. არ ჰქონია მას, გარდა ფრანგული სიტყვებისა, რაიმე გარეგნული ნიშანი, როგორც მეტერლინკის თხზულებათა იმ დროისთვის (1915) სრული კრებულის ყდას – ჭუჭყიან ცისფერზე ოვალი, ოვალში ჩახატული სცენა, რომელსაც საიდუმლოს განცდის შთანერგვა ევალებოდა, მაგრამ იდეის უგემოვნო ხორცშესხმა აქარწყლებდა ამ მცდელობას (ამ მიზეზით იყო, რომ ჟამამდე არც მას გავკარებივარ). ასე გრძელდებოდა გვიანი მოწაფეობის მანძილზე. ასე იყო 50-იანი წლების დასაწყისამდე. მაგრამ როგორც ერთ ხალხურ ლექსშია, „კარ გაიღების თავადაო“, გაიღო ამ წიგნის კარიც. სამუდამოდ შერჩა ხსოვნას ის დღე, ჟამი. ვფიქრობ, ის

1 მეგრ. „ნუ გეშინია, ესენი ვერცხლზე დარჩებიან“ ე.ი. არაფერი შერჩებათო.

ერთადერთი დღე იყო, ცნობიერად განცდილ სხვა დღეებს ეს დღე არ შეუმზადებია. სად მომზადდა, ღმერთმა უწყის. გარდატეხა ყოველთვის ერთ დღეს ხდება. რაღაც უნდა მოხდეს, უნდა მოხდეს დამთხვევა, რომ გაიღოს კარი. ეს იყო 1951 წლის ზაფხულში, აგვისტოში, ვემზადებოდით საუნივერსიტეტო მისაღები გამოცდებისთვის. ათიოდე დღის წინ გარდაიცვალა ჩვენი თანატოლი. როგორ მოხვდა იმ დღეს ჩვენს ხელში ეს წიგნი, ჩემს და ჩემი მეგობრის ხელში? დასტოვა თავისი ადგილი იმ შემინული კარადის თაროზე, სადაც ერთ დროს პირველი პატრონის ხელმა უკანასკნელად მიუჩინა ბინა, და გადაინაცვლა მარტოხელა მოხუცი მეზობლის მიტოვებულ, აფთიაქის სუნით გაწელებულ ოთახში, რომელიც საგამოცდო მზადებისთვის გვქონდა დათმობილი. როგორც ნოვალისის „ლურჯი ყვავილის" გმირმა სადღაც, იდუმალი გამოქვაბულის სიღრმეში გადაშლილი ფოლიანტის პერგამენტზე შეიცნო საკუთარი თავი, რაღაც ამგვარი დაგვემართა ჩვენც იმ „მისტიურ" ერთიანობაში, როგორიც მხოლოდ ადრეულ მეგობრობაში ხდება. ის, რაც განცდილ-ნაგრძნობი იყო ათიოდე დღის წინ, მხოლოდ ამგვარად შეიძლება გამოთქმულიყო, არათუ გამოთქმულიყო სიტყვაში, ამგვარად უნდა არსებულიყო გამოუთქმელ განცდაში. ის უკვე არსებობდა ჩვენს გამოცდილებამდე. წაკითხულმა რაღაც უცხო სიხარულით გადაფარა ის მწუხარება და მანამდე განუცდელი თვისების სიხარულად აქცია.

და ასე, იმ ოთახის აფთიაქის სუნში გაიხსნა წიგნი თავის მთლიანობაში, ერთდროულად მთელიც და ნაწილიც – ჰერმენევტიკული წრის პრინციპით. დღეს ასე ვფიქრობ, რადგან ვერავინ იტყვის, რომელი იყო პირველი სტრიქონები, რომელთაც გააღეს ახალი, ჯერარნახული, მოჯადოებული სამეფოს კარი და შეგვიყვანეს იდუმალი დომინოს სასახლეში. მაგრამ ამ შესვლამ იდუმალება არ დაუკარგა წიგნს, ამ სამეფოს. ის დარჩა ისეთივე საიდუმლოდ, როგორიც იყო. რადგან ჩავწვდით არა საიდუმლოს, არამედ ვაღიარეთ იგი. ამ წიგნით დამთავრდა თითქოს პოეზია, მან გადახურა პოეზიის ჭერი. გულწრფელად მიკვირდა, როგორც შეიძლებოდა კიდევ ეწერა ვინმეს ლექსები, პოეზიის მუზის ამგვარი გამოცხადების შემდეგ. რისთვის? რატომ? აქ ხომ ყველაფერი ნათქვამი იყო. ჩვენ დაგვაფრენდნენ ეს ლექსები ვერისუბნის თუ ვაკის საღამოს ქუჩებში. ვსუნთქავდით ამ ლექსებით გაზავებულ ჰაერს; გარემოს, ღანდშაფტს აღვიქვამდით ამ ლექსებით. დღემდე ატყვია იმ ქუჩებს და ჩიხებს იმ ჟამინდელი აღქმის კვალი. „მზის ჩასვლა იყო ვით ანარეკლი ძველი დიდების, ღრუბელთა შორის დაიმსხვრა ძეგლი პირამიდების. მე მივდიოდი ნანგრევზე ობლად, ობლად შენს გამო..." რა შეედრებოდა უშენობის („მომკლავს მე უშენობა") ამგვარ ობლობას, რომელსაც მაშინ, იმ ასაკში ყველანი განვიცდიდით? დღეს მას შეუძლია თქვას, ამ წიგნმა „რომ აღმზარდა".

II

რას ნიშნავს წიგნის ფრანგული სახელწოდება, რომლის ქართულად თარგმნა გვიხდება დღეს? „არტისტული ყვავილები" – ასეთი შემოკლებით დამკვიდრდა, თითქოს მთავარი ყვავილები იყოს. რას გულისხმობდა ავტორი? ეს ის შემთხვევაა, როცა გასაღები სახელწოდებისა ნამდვილად მის ხელში იქნებოდა. მის სიცოცხლეში არავის უკითხავს მისთვის, რატომ აირჩია ფრანგული სიტყვები და საიდან გაჩნდნენ ისინი. ყოველ შემთხვევაში, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი წიგნის ავტორის შეთხზულია. ასეა თუ ისე, ისინი მთელი კრებულის დევიზს წარმოადგენენ, მათში სიკვდილის მეტაფიზიკური ესთეტიკა იკითხება. „უმანკო ჩასახებიდან" უკანასკნელ „დომინომდე" ეს იდუმალი ფენომენი თავისი „საშიშ-ჩქარი" სუნთქვით მსჭვალავს კრებულს.

ავტორმა ერთი ლექსის ბოლოს, რომელიც თავის შემოქმედებით გზას მიუძღვნა, ახსენა წიგნის სახელწოდება:

„ახალი წვიმა, ქარი, „დალანდი"
და მთელი ხანა წიგნის „Crâne aux fleurs".

„არტისტული ყვავილების" ხანაში, რომელიც მოიცავს 1914-1919 წლებს ანუ ხუთიოდე წელიწადს, მისი ეგზისტენციალური გარდატეხის წლებს, საბოლოოდ გაირკვა მისი პოეტურ-კულტურული ორიენტაცია. პოეზიის სამშობლოდ მან ჰპოვა ევროპული უნივერსალიზმის რანგში აყვანით ფრანგული პოეზია („ფრანგი" მისთვისაც „ევროპელის" სინონიმია). როგორც გიორგი მერჩულეს განთქმულ ფორმულაში, რომლითაც მან განსაზღვრა „ფრიადი ქართლი", ბერძნული *კირიელეისონი* სცილდება ეთნიური ქართლის საზღვრებს და უნივერსალობას ანიჭებს მას, ასეთსავე მნიშვნელობას იძენს პოეტის მეორე წიგნის ფრანგული სახელწოდება და მთელი კრებულის ეპიგრაფებად ბოდლერის, გოტიეს, ვერლენის და რენიეს ლექსებიდან აღებული სტრიქონები, და ქართულ სტრიქონებში ინკრუსტირებული თუ აქა-იქ გაბნეული ფრანგული რეალიები. საბოლოოდ, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სამმაგ მისიაზე, რაც დააკისრა მუზამ ამ წიგნს. ჯერ, ავტორისთვის, მერე მკითხველისთვის, ბოლოს, ქართული (ალბათ არა მხოლოდ) პოეტური კულტურისთვის.

III

შეიძლება არ ჰქონდეს არსებითი მნიშვნელობა, მაგრამ მაინც გამართლებულია კითხვა, თუ როგორ უნდა ითარგმნოს ქართულად Crâne aux fleurs artistiques, გამართლებულია, რადგან ის სათაურად უზის ეპოქალურ წიგნს. შეიძლება გვეფიქრა მის სემანტიკაზე. დავშალოთ იგი შემადგენელ ნაწილებად: Crâne – „თავის ქალა", aux fleurs „ყვავილებიანი", artistiques „ხელოვნებით შექმნილი". ეს ფრანგული ზედსართავი მომდინარეობს სიტყვიდან art (ლათ. ars, artis), რაც ნიშნავს „ხელოვნებას", ქართული „არტისტული" კი მომდინარეობს სიტყვიდან „არტისტი", რაც ქართულში რუსულის (артист) გავლენით ნიშნავს მხოლოდ და მხოლოდ „მსახიობს". ამდენად, ქართული „არტისტული" თეატრალური სამყაროს კუთვნილებაა, ფრანგული ტექსტი კი ამას არ გულისხმობს. რაც შეეხება ფრანგულ ზედსართავს artistiques, არსებობს მისი ქართულად თარგმნის გასაჭირი: სიტყვა „ხელოვნებიდან" (art) ნაწარმოები „ხელოვნური" მის საწინააღმდეგო მნიშვნელობას იძენს: „ხელოვნური" არამც და არამც არ განეკუთვნება ხელოვნების სფეროს („ხელოვანური" კი ნამდვილად ხელოვნურია). ასევე რუსულშიც: რუსულ искусство-საც ეს ნაკლი აქვს (искусственный). ეს რუსულ-ქართული სემანტიკური ტიპოლოგია შემთხვევითი არ უნდა იყოს (ეს რუსულ-ქართული ურთიერთობების თემაა და ცალკე შესწავლას მოითხოვს). აქ წინასწარ შეიძლება ითქვას, რომ ენა ასახავს იმ საშიშროებას, რაც ელის ხელოვნების ნაწარმოებს, თუ თავის უკიდურესობაში იმდენად ხელოვნური გახდა, რომ მთლიანად მოწყდა ბუნებას და ტოტალურად დაუპირისპირდა მას, ნაცვლად იმისა, რომ მეორე ცოცხალი ბუნება ყოფილიყო.

თუ კვლავ შევეცდებით ამ სამ ფრანგულ სიტყვას და მოვაქცევთ მათ თავდაპირველ ერთიანობაში, როგორადაც ის შეიქმნა ჩვენთვის უცნობი ავტორის მიერ, Crâne aux fleurs artistiques ამგვარად უნდა გავიგოთ, უფრო სწორად, მისი ვიზუალური ხატი ამგვარი იქნება: ეს არის ყვავილებით მორთული თავისქალა, მაგრამ არა ცოცხალი ყვავილებით, არამედ ისევ და ისევ თავისქალასავით „მკვდარი" ან, ამ შემთხვევაში, რაც იგივეა, „უკვდავი", ყვავილებით, რამდენადაც ხელოვანის ხელით შექმნილი (ასევე ხელოვნური) ყვავილები არ ჭკნება (აქ არის ნატურმორტის ორჭოფული საზრისი: ბუნება აქ მკვდარია, მაგრამ არასოდეს კვდება).

ბოდლერი აწყვილებს ყვავილებს ბოროტებასთან (მთელი წიგნის სათაურში „ბოროტების ყვავილები") და თავისქალას – სიყვარულთან (ლექსი „ამური და თავისქალა"), – და განა ამ პარალელურ წყვილებში არ შეხვდნენ ერთმანეთს ჩვენი პოეტის წიგნის სათაურის პერსონაჟები? თუკი არსებულა მხატვარ ჰაინრიხ ჰოლციუსის გრავიურა ამური და თავისქალა, რომელსაც მიძღვნია ბოდლერის ლექსი, მოულოდნელი არ უნდა იყოს, თუ რომელიმე მივიწყებულ კლასიცისტურ გრავიურაზე ხელოვნური ყვავილებით მორთული თავისქალა ვიხილეთ.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", III, 2004.

ოპოზიციური რიტორიკა და გალაკტიონის კონიუნქტურული ლექსები

„მე აქ უცხო ვარ, რამეთუ არავის ესმის ჩემი“.
ოვიდიუსი, ტრისტიები, V, ელეგია X,
ლექსი 37

დღემდე არაერთი მკვლევარი მიუთითებდა გალაკტიონის პოეზიაში ოპოზიციური ხმების არსებობაზე. ცნება „ოპოზიციური“ აქ იხმარება „ახალ ისტორიზმში“ სთივენ გრინბლატის მიერ დამკვიდრებული ცნების – „სუბვერსიულობის“ პარალელურად და ზოგჯერ იდენტური მნიშვნელობითაც. თუმცა, „სუბვერსიულობაში“ ხშირად იგულისხმება სინამდვილისადმი ისეთი დამოკიდებულება, როცა გაბატონებული სისტემის წინააღმდეგ მიმართულ ამა თუ იმ აზრსა თუ მოქმედებას თვით ეს სისტემა ქმნის და იმავდროულად ჩარჩოებში აქცევს, რომ მასზე სრული კონტროლი მოიპოვოს. ოპოზიციური სტრატეგია გალაკტიონის პოეზიაში სხვადასხვა რეპრეზენტაციული ფორმითაა გამოხატული, რომელთაგან გამოვყოფდით: ცინიკურ რიტორიკას, აფაზიურ დისკურსს, რიტუალურ სტატიკას / მითოსურ დინამიკას და სახოტბო ლექსებში მე/შენ – მე/ის კონსტრუქციებს.

ცინიკური რიტორიკა. დიოგენე ლაერტელი თავის „გამოჩენილ ფილოსოფოსთა ცხოვრებანში“ ერთ ფაქტს აღწერს დიოგენე სინოპელის ცხოვრებიდან: ერთხელ ალექსანდრე მაკედონელი მივიდა მასთან და ჰკითხა: „ჩემი არ გეშინია?“ მან პასუხი კითხვითვე დაუბრუნა: „შენ სიკეთე ხარ თუ ბოროტება?“ მეფემ უპასუხა – „სიკეთე“. „მაშ, სიკეთის ხომ არავის ეშინია“ – მიუგო ფილოსოფოსმა. აქ ირიბი პასუხის საშუალებით ხაზგასმულია წარმავალსა და მარადიულ ღირებულებებს შორის სხვაობის მნიშვნელობა და ჩამოყალიბებულია ერთგვარი ზნეობრივი იმპერატივი – ძალაუფლებრივი ურთიერთობებისადმი ცინიკური დამოკიდებულება. ცნობილია ცინიკოს ფილოსოფოსთა, განსაკუთრებით დიოგენეს გამომწვევი ქცევის წესები, რითაც ისინი არსებულ სისტემას უპირისპირდებოდნენ.

თუ გალაკტიონის სკანდალური ქცევის წესებს ცინიკოს ფილოსოფოსთა ცხოვრებისეულ ფაქტებს შევადარებთ, აშკარა გახდება ანალოგია: სალოსი ბერი, კონიუნქტურის მედროშე, უმეგობრო პილიგრიმი თუ ლოთი – ეს ყველაფერი ნიღბები იყო, ღმერთის მრავალსახოვნების გამოხატულების მსგავსი, რაშიც, უდავოდ, არსებული წყობისადმი დაპირისპირება იკითხება. დღეისთვის სიტყვებს – „ცინიზმი“ და „ცინიკოსი“ უარყოფითი კონოტაცია აქვს, მაგრამ გალაკტიონი ამ ტერმინების ძველ, კლასიკურ განმარტებას ემყარება. ლექსში „ევროპის დიპლომატი“ იგი თავის კონიუნქტურული ლექსების კრედოს ერთგვარი შეფარვით გვთავაზობს: „არ მეცინება/და ვიცინი კი,.../ არ იციან, რომ/ მე ვარ ცინიკი“, სადაც პირველი პირი წარმოდგენილია, როგორც ევროპელი დიპლომატი, მაგრამ სინამდვილეში მის მიღმა პოეტის „მე“-ს ვხედავთ. სხვა ლექსში – „ძირს ცინიზმი“, იგი ცინიკოსებს მიმართავს: „თქვენ მიდიხართ გზით ჩემ მიერ გაკვალულით“. ცნობილია, რომ დიოგენე, მამამისთან ერთად, ახალგაზრდობაში ყალბი მონეტების მჭრელი იყო, რაც სახელმწიფოსადმი მათ დაპირისპირებაზე მიანიშნებს. ახლა მოვუსმინოთ გალაკტიონს: „არა მონა! ო, პირიქით, თავისუფალ ამბით/ ოქროსა ვჭრი, როგორც ვჭრიდი,/ საკუთარი შტამპით“ („იდეა“). როგორც ვხედავთ, ოქროს მონეტის მოჭრის მოტივი ორივე შემთხვევაში აშკარაა. განსხვავებას ქმნის ის, რომ ყალბი მონეტა სხვისი შტამპით იჭრება, ნამდვილი – საკუთარით. ხოლო სიტყვები – „თავისუფალ ამბით“, შეგვახსენებს ცინიკოს ფილოსოფოსთა კრედოს – პარესიას, რაც „სიტყვის თავისუფლებას“ ნიშნავს. ასე რომ, ცინიკოსი ფილოსოფოსების და გალაკტიონის ცხოვრების

ნირის ანალოგიურობის გარდა, შეიძლება ვისაუბროთ მათ ენობრივ სტრატეგიათა თანხვედრის შესახებაც.

ცინიკოსი ფილოსოფოსები ხშირად მიუთითებდნენ ორაზროვნების მართებულ გაგებაზე. აქაც გალაკტიონის სტრიქონებს მოვიშველიებთ ლექსიდან „იდეა": „საგანიც ფერს მისთვის ხშირად,/ იცვლის იმის გვარად –/ როგორ ხედავ, რანაირად,/ რომელ მხრიდან და რად"; ხოლო ლექსში „ისტორიის ახალი გვერდი" თეზა-ანტითეზის დაპირისპირების გზით წარმოდგენილია ცინიკური მსოფლხედვის კლასიკური მაგალითი, სადაც ლექსის ბოლოს მოცემულ თეზისს: „ჩვენს ხანას ვერვინ ეტყვის: შეჩერდი,/ ძგერს ყველა სიმი დღეს, როგორც ერთი./ თვალწარმტაცია ახალი ხანა/ და ისტორიის ახალი გვერდი!" – უპირისპირდება დასაწყისში წარმოდგენილი ანტითეზისი: „მისგან სიბნელე არეს ჰფენია, შეხედეთ: გესლი რაოდენია!/ ის ანადგურებს ვეფხისტყაოსანს,/ რომ რუსთაველის ჩაჰკლას გენია", სადაც ზმნის აწმყო დროის ფორმა – „შეხედეთ" „ახალი ხანით" გამოწვეული სიხარულის ანაქრონულობაზე მიუთითებს და არა „ავადმოსაგონებელ" წარსულზე.

ცინიკოსთა ერთ-ერთი ძირითადი სტრატეგია პარესია ანუ სიტყვის თავისუფლება მხილების გზით ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ ბრძოლას ითვალისწინებს. საბჭოთა საქართველოში ფასეულობათა აღრევაზე მიგვითითებს გალაკტიონის ერთი უსათაურო ლექსი: „– რა ამაოდ! ის სიყალბე/ სიმართლესა ჰგავს,....// – მაშინ როგორ დავარწმუნო/ მე თავის თავი –/ რომ ეს თეთრი კი არ არის, / არამედ შავი?"; ან: „არის ხლართი რკინგზების,/ არის ავტო-მოტო-ველო,/ არის ოჯახებიც, მაგრამ/ ეს არა არის საქართველო". პარესიის ერთ-ერთი გამოხატულებაა აგრეთვე პროვოკაციული დიალოგი, რომელიც თამაშში შესატყუებლად თანამოსაუბრის გადაჭარბებულ ქებასა და ბოლოს სიმართლის თქმით ადრე გამოხატული აზრის გაბათილებას გულისხმობს. გარკვეული პარალელი შეგვიძლია დავინახოთ მაგ., ლექსში „უცხოელი ბავშვი", რომლის დასაწყისში აღწერილ სიუხვეს დასასრულის ფრაზები აცამტვერებს.: „ეს ოცნებაა/ ოცნება ლაღი./ შენ რა, პატარავ?/ სხვისია ბაღი.// სხვისია მძიმე/ მტევნები ვაზზე, შვება, სიმდიდრე/ და სილამაზე".

გალაკტიონის კონიუნქტურულ ლექსებში არცთუ იშვიათი „სუბვერსიული", „ოპოზიციური" ხმები შეფარვით ძირს უთხრის გაბატონებულ კულტურას. ზოგჯერ ამ სუბვერსიულობას რიტორიკული შეკითხვის სახე აქვს: „რად უნდა გაიძახოდენ,/ რომ პოეტისთვის/ საბრალო პოეტისთვის/ დღეს საქართველოში/ ადგილი არ არის?" („ვისთვის უნდა იხეტიალო დღეს ვინმე..."); ხოლო სხვაგან ასეთ სტრიქონებს ვხვდებით: „ვინა სთქვა, რომ ქვეყნის კარი/ სამუდამოდ დაირაზა" („ვინა სთქვა?!"). თუ ამ ლექსში თითოეული სტროფის რეფრენში – „სამუდამოდ დაირაზა" – პუნქტუაციით გამოხატულ ინტონაციას დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ეს ფრაზა, რომელიც სულ კითხვის ნიშნით მეორდება, მხოლოდ ლექსის პესიმისტურ დასასრულში ირთავს ძახილის ნიშანს „სამუდამოდ დაირაზა!", რითაც კითხვა პასუხად იქცევა.

ძალადობასა და ტყუილზე დამყარებულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში დანაშაულად ითვლება გაქცევა იმისგან, რასაც სინამდვილის სახელით გახვევენ თავს. ამ თვალსაზრისით აშკარად ოპოზიციურია გალაკტიონის ტაეპები: „ნეტა ამ ნავში ჩამაძინა და/ გამომაღვიძა ასი წლის მერე –/ მანახვა: რა მხრით, როგორ ინათა/ და როგორ ნათობს აქ მზე და მთვარე" („როგორც მენავემ ძველი სანავე..."). ვხედებით ისეთ შემთხვევასაც, როცა ილიას „მგზავრის წერილებთან" გადაძახილის წყალობით, ირონიული პასუხი სემანტიკურ ანომალიად გარდაიქმნება: „– მოხვევე! გახედე/ ჩვენს იმერ-ამიერს;/ ეყუდვნის თავის თავს?!/ – ცხადია, ეყუდვნის". აღნიშნული პასუხი ოპოზიციურ აზრსაც ქმნის და იმავდროულად ჩარჩოებშიც აქცევს.

გაბატონებული ზნეობრივი ნორმების, იდეოლოგიის თუ სტერეოტიპების მიმართ დაპირისპირებისას ცინიკური დისკურსისთვის დამახასიათებელია ირონია, შეუთავსებლის შეთავსება, სტილური ეკლექტიკა. შესაბამისად, ცინიკური ესთეტიკის ეს პრინციპები თავი-

სებურად ვლინდება გალაკტიონის პოეზიაში. ირონიის, როგორც ოპოზიციურობის გამოვლენის საუკეთესო ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ შემდეგი სტრიქონები: „ყველაფერი, არის ძლიერ კარგად–/ ყველაფერი ძლიერ ცუდათ არის.// ...შენს სიმებში მე მომწყურდა წყარო,/ წყარო სჩანს და წყალი არსად არის!" („მთავარის ჩრდილი ბაღს ეფინა ქარგად"); ან: „სინამდვილეს არ ვემდური,/ არ ყოფილა თითქმის" („ამ ჩემს თმებში ვერცხლის ჩრდილებს..."), რომელიც მიგვითითებს პოეტის შინაგან სამყაროსა და სინამდვილეს შორის უფსკრულზე და შეგვახსენებს სტრიქონებს: „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია/ და შორეული ცის სილაჟვარდე", სადაც სიზმარი, წარმოსახვა უპირისპირდება ემპირიულ სამყაროს.

შეუთავსებლობის შეთავსების ნიმუშია სიტყვათშეთანხმება – „წმინდა კომუნა" ლექსიდან „ძირს მუქთახორა", სადაც ამ სიტყვათშეთანხმების პირველი ელემენტი რელიგიური დისკურსიდან მომდინარეობს, ხოლო მეორე – საბჭოურ სინამდვილესთან ასოციაციას აღძრავს. ასეთივე დატვირთვა გააჩნია სიტყვათშეთანხმებას – „ხელოვნებათ ძლიერ გროვა" („კარებთან გვიცდის ხელოვნებათ ძლიერი გროვა"), სადაც მაღალ თემაზე (ხელოვნება) დაბალი სტილით (გროვა) მიმდინარეობს საუბარი. სტილური შეუთავსებლობის გარეგანი საშუალებით ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვის საუკეთესო ნიმუშია „ინდუსტრიული ნანა", სადაც ლირიკული ფორმის ფარგლებში გაბნეულია ურბანისტული ხანის არტეფაქტები: „დაიძინე ალვისტანა,/ ბეერია კი შენისთანა?/ ...ძილში პრესსა ჩაგყვა თანა,/ ან რადიო დაგეზმანა?"

აფაზიური დისკურსი. „თუ მართლაც ენაარეული მოუბარი ვარ და ბნელი წართქმის ოსტატი, ეგ იმიტომ, რომ ეს ქვეყანა არეულია და ბნელი" – ამბობს ქადაგი კონსტანტინე გამსახურდიას რომანიდან „დიონისოს ღიმილი". „ენაარეული საუბრის თუ მეტყველების მოშლის ერთ-ერთი სახეა სინტაქსური აფაზია, რის ერთ-ერთი გამოვლინებაც არის ფრაზის შედგენის, აზრის ბოლომდე ჩამოყალიბების და თქმულის დამახსოვრების შეუძლებლობა. გალაკტიონის ლექსის „ჩვენი არმია გზას მიჰყავს მზიანს" ტავტოლოგიურ რითმებში, და ვარიანტში სწორედ ამგვარი მეტყველების ნიმუშებს ვხვდებით. E ვარიანტში: „სამი წელია ავიო-რაზმს/ არ ჰქონია არცერთი ავარია,/ არ გვქონია არცერთი ავარია/ ავიო-რაზმს, რამდენიმე წელია.// ღამით ფრენა თუმცა ძლიერ ძნელია,/ ავიო-რაზმს რამდენიმე წელია,/ ავიო რაზმს არცერთი ავარია/ არ ჰქონია / და ეს კი მთავარია". F ვარიანტში: „ავიო-რაზმს არცერთი ავარია/ არ ჰქონია და ეს კი მთავარია", სავარაუდოა, რომ ამ ტაეპებში ენის პრედიკატული ფუნქციის შეფერხების პრეცედენტს ვხვდებით, სადაც პოეტისთვის მეტყველების დარღვევა თვითგამოხატვის თუ ბოლომდე უთქმელობის ხერხად იქცევა. აღნიშნული სტრიქონები ერთგვარი გადაძახილია საბჭოთა ლოზუნგური ესთეტიკის მიმართ და, ამდენად, ეს აკვიატებული გამონათქვამები ირონიულ ელფერს იძენს.

რიტუალური სტატიკა / მითოსური დინამიკა. არსებობს მარსიასის მითის მრავალგვარი ინტერპრეტაცია, მაგრამ იგი ასევე შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც მუსიკის გონიერი საწყისიდან წარმოშობის იგავი, სადაც ჯერ პირველობას მოიპოვებს ხთონური საწყისი, ქაოსი, წარმავლობა, მიწიურობა, საბოლოოდ კი მოწესრიგებული ჰარმონია, მარადიულობა, ციური საწყისი იმარჯვებს. თუ პლატონს დავესესხებით, აპოლონი წარმოდგება ა (უარყოფა) და პოლლონ (სიმრავლე)-სგან; აქედან გამომდინარე, მარსიასი – იგივე სიმრავლეში გადასვლაა. ერთი სიტყვით, აპოლონის ინსტრუმენტია ქნარი, მარსიასის კი – ფლეიტა. აქ ქნარის კეთილხმოვანების ფლეიტის ველურ მგრძნობელობასთან დაპირისპირება ვლინდება. როგორც პლატონის „სახელმწიფოდანაა" ცნობილი, ძალაუფლებრივ ურთიერთობათა დაპირისპირებაში მუსიკალური ინსტრუმენტებიც შეიძლება აღმოჩნდეს ჩართული და იმავდროულად მარადიულობასა და წარმავლობას შორის არსებულ ოპოზიციაზეც მიგვითითოს. გალაკტიონის შემთხვევაში, ქნარი მუსიკალური პოეზიის „მეფესთან" – აკაკისთან და, ამ გზით, ზოგადად, წარსულის პოეტურ მემკვიდრეობასთან ასოცირდება. ლექსში „ოცნება და სინამდვილე" გალაკტიონი სინანულით აღნიშნავს: „ის პოეზია გაქრა,/ იგი ოქრო და ვერცხლი,/ დრომ

ძველ მიდამოს გაჰკრა/ ცოცხალ ცხოვრების ცეცხლი", სადაც „იმ პოეზიას" ან მაღალ ხელოვნებას სინამდვილე უპირისპირდება და, იმავდროულად, პარონომაზიული პარალელიზმები („ცოცხალ ცხოვრების ცეცხლი"). „ცხ" კომპლექსი, ერთი მხრივ, უხეშ სინამდვილეზე მიგვითითებს, ხოლო, მეორე მხრივ, აპოკალიფსური კონოტაციის მატარებელიცაა.

ცეცხლის აპოკალიფსურ სემანტიკასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ სტრიქონები გალაკტიონის ლექსიდან „ჰანრი ბარბიუსი კონგრესზე": „ახალი გზისთვის/ ჩვენ მიგვიგნია –/ მსოფლიო ცეცხლით,/ მსოფლიო ცეცხლით! წიგნით სტალინზე!/ ეს ის წიგნია,/ სად დინამიტი/ ელავს ნაკვერცხლით". აქ „სტალინზე წიგნი" დაკავშირებულია სამყაროს დასასრულთან, რაც ცეცხლით უნდა აღესრულოს. ლექსის „საღამო დავაგრიალოთ" ერთ-ერთ ვერსიაში კი ასეთ ფრაზას ვხვდებით: „მთელ საქართველოს მოვფინოთ კომუნისტური ხანძარი", რაც ისევ ცეცხლის აპოკალიფსურ სემანტიკაზე მიგვანიშნებს. სხვაგან სამყაროს დასასრული წყლის სტიქიას უკავშირდება: „და მახსოვს ცხრაას ჩვიდმეტი,/ არა ფარული წუხილით,/ არამედ მთლად გაჟღენთილი/ ელვით და ჭექა-ქუხილით...//ის დაიღვარა მიწაზე,/ არა ნაკადთა იერად,/ არამედ მდინარეებად,/ მსოფლიო თავსხმად ძლიერად" („და მახსოვს ცხრაას ჩვიდმეტი").

ისევ დავუბრუნდეთ ლექსს „ოცნება და სინამდვილე". თუ დავუკვირდებით ამ ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტის (D) სათაურს – „მწარე გათიშვა ოცნებასა და სინამდვილეს შორის", ბუნებრივად გაჩნდება შეკითხვა, თუ რატომაა „მწარე" ოცნებისა და სინამდვილის დაშორი-შორება და რა სახისაა სინამდვილე. პასუხი ლექსის შემდგომ სტრიქონებშია გამჟღავნებული: „მწარე გათიშვა ფიქრთა/ და სინამდვილეს შორის;/ მაგრამ მე მოველ –/ მძლავრი გუგუნი ქნარის", სადაც ესთეტიკური შეუთავსებლობა – „მძლავრი გუგუნი ქნარის" – ერთსა და იმავე დროს იდეოლოგიზებული სტრუქტურის ტყვეობაში, როგორც ჩაკეტილ წრეში მოხვედრილი პოეტის ტრაგედიაცაა (ერთი მხრივ, „მძლავრი გუგუნის" ურბანისტული ასოციაცია და, მეორე მხრივ, „ქნარი") და ცინიკური ირონიაც. ამიტომ უსვამს ხაზს გალაკტიონი საკუთარ დამოკიდებულებას გაბატონებული ესთეტიკური ნორმების მიმართ: „ვით შეიძლება იქნე ლამაზი,/ როცა სიტლანქე მოდის მგმობელი" („ქვეყანა გაცვდა ვით ძველი გროში"). სიტყვა „სიტლანქეც მაშინდელი სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს შეგვახსენებს. თან აქაც ცინიკურ ირონიას ვხვდებით: „მადლობელი ვარ, ვარ კმაყოფილი!" იქნებ იმიტომ, რომ „როცა ზიზღია არე,/ როცა ვერ სუნთქავს ქნარი" („გაურკვევლობა") იმავე კონიუნქტურულ ლექსებშიც კი გალაკტიონი ორ საქართველოს ხედავს: „ასეა ტემპი,/ ასეა დენა/ რევოლუციონურ/ საქართველოთა". და დასმულ კითხვას – ო, მეგობრებო,/ (უბრალოდ ვისაუბროთ),/ როგორი ქართული ხმა/ უნდა ისმოდეს/ აქ ამნაირ დროს?" („ორი ქვეყანა") თვითონვე პასუხობს: „სანამ არ დამსხვრეულან/ ქნარები და არფები,/ ლირიკული განდგომის/ სიმებს დავეხარბები" („სანამ არ დამსხვრეულან"). ამიტომაა, რომ ის, რაც არ არის მარადიული, გალაკტიონისთვის არაარსებითია; ამიტომაა, რომ „ვარდი სილაში" – ეს მეტაფორა უხეშ ემპირიაში მოხვედრილ პოეზიაზე მიგვანიშნებს; გალაკტიონი „ორ საქართველოს" სივრცობრივადაც მიჯნავს: „რა მშვენიერია ცა საქართველოსი,/ საბჭოთა ტყე-ველი, ზღვა!" („რა მშვენიერია ცა საქართველოსი"), სადაც ცა – არასაბჭოთა საქართველოს აღნიშნავს, ხოლო საბჭოური საქართველოსთვის – მიწა (ტყე-ველი, ზღვა) რჩება, ვინაიდან ერთმანეთისაგან განირჩევა „ზეცა, ვით ზეცა და არა მიწა./ მიწა, ვით მიწა და არა ზეცა..." ისევე, როგორც „ქნარი ქნარია და არა ურო,/ ურო უროა და არა ქნარი!" („აფხაზეთს არის მდებარე რიცა"). მარადიულისა და წარმავალის თუ ქნარის და უროს მსგავსად გალაკტიონი ერთმანეთს უპირისპირებს პოეზიას და პროზას. შესაბამისია მოთხოვნაც: ენა, რომლითაც პოეტმა საბჭოთა სინამდვილეზე უნდა წეროს, – პროზის ენაა: „უფრო პროზაში,/ უფრო ნათელ/ სინამდვილეში" („ისტორიის ბორბლების რიტმი მიგვაქანებს რიონჰესისკენ").

გალაკტიონის კონიუნქტურულ ლექსებში ზოგჯერ ზმნა შეზრდილია სახელთან: „მისი მიზანია/ შრომის ყიჟინით/ მეომარი ადამიანი" („მშვენიერი და ძლიერი ადამიანისათვის"), რითაც ლექსები პლაკატურ ესთეტიკასთან პოულობს სიახლოვეს. ამ თვალსაზრისით, საბ-

ჭოური „პროგრესის“ მეხოტბე ლექსებში თითქოს იმის მოწმენი ვხდებით, რასაც მარტინ ფოსი ენის კვდომას, ზმნების მეტაფორულობის დაკარგვას და სტატიკური არსებითი სახელების სიჭარბეს უკავშირებდა. გალაკტიონის კონიუნქტურულ ლექსებში წარმოდგენილ ზმნებში (ძალუძს, მიჰყავს, ეშორდებით...) არაკონიუნქტურული ლექსებისთვის დამახასიათებელი ზმნის დინამიკა და მეტაფორულობა (აზამბახება, მიეთოვოს, მოეთოვოს...) დაკარგულია.

მე/შენ – მე/ის. „მე“-სა და სამყაროს ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით, პოეტურ მეტყველებაში შეიძლება გამოვყოთ გარე სამყაროსადმი დამოკიდებულების ორი მოდელი: მე-შენ და მე-ის. თუ ანალოგიურ მოდელს გალაკტიონის პოეზიას მივუსადაგებთ, აღმოჩნდება, რომ არაკონიუნქტურულ ლექსებში პოეტის მიმართება სამყაროსთან ჰორიზონტალური ურთიერთობებით განისაზღვრება და „მე-შენ“ დამოკიდებულებას ვხვდებით, ხოლო სახოტბო ლექსებში საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე: აქ მე-შენ ურთიერთობა ჩანაცვლებულია მე (ჩვენ) – ის, ან ჩვენ-თქვენ მიმართებით. მე-შენ ურთიერთობა უშუალობის გამოხატულებაა და დიალოგურია; ამის საპირისპიროდ, „ჩვენ-თქვენ“, ან „მე (ჩვენ) – ის“ მიმართებაში დაკარგულია უშუალობა, სუბიექტი კოლექტივად არის ქცეული („ჩვენ“), ხოლო მიმართების ობიექტი – მესამე პირითაა წარმოდგენილი („ის“), სადაც ამ პირის საქმიანობაა აღწერილი და, ფაქტობრივად, არავითარი ურთიერთობის დამყარება არ ხერხდება მასთან. ამგვარი დამოკიდებულება უფრო მონოლოგურია. მაგალითად: „და თუ რომ მტერი ფიცხელი/ მოგვეტბორება ღვარებად,/ ჩვენი ლითონის სიცხელის/ შეხვდება გავარვარება.// სტალინი ბელადია და/ მხატვარი უდიადესი!“ („სტალინი“), სადაც „ჩვენ-ის“ ურთიერთობა ვლინდება; სხვა შემთხვევაში „მე-შენ“ შეცვლილია „ჩვენ-თქვენ“ ურთიერთობით: „გმირული ხალხის, საყვარელ ხალხის,/ ჩვენი ქართველი ხალხის სახელით,/ სტალინ! გილოცავთ წელთა სიახლის/ დაწყებას, გულის მთელის ძახილით!.../ ...ვუმღეროთ ჰიმნი/ ჩვენს ძვირფას სტალინს!“ („ჩვენს ძვირფას სტალინს“). „ჩვენ-ის“ მიმართება გვხვდება სხვაგანაც: „ეგ იმისთვის, რომ სტალინი/ მუდამ წინასვლას გვიქადაგებს“ („მშობლიურო ჩემო მიწავ“). აღნიშნული მიმართებები ნათელს ჰფენს ხოტბის ობიექტისადმი რეალურ დამოკიდებულებას. ბელადისადმი დამოკიდებულებას მოწმობს გალაკტიონის ერთი ჩანაწერიც: „ასე არ შეიძლება, ამხანაგო სტალინო!“.

გამონაკლისია შემთხვევა, როცა „ჩვენ-შენ“ და „შენ-ისინი“ სტრუქტურასთან ერთად ვხვდებით „მე-შენ“ მიმართებას, როცა გალაკტიონი მიმართავს გარდაცვლილ ბელადს: „იქ ვდგევარ,/ სადაც მავზოლეუმი/ აღმართულია, ვით დროშა ჩვენი./ შთაგონებათა/ მთელი ხვეული/ შენით იწყება,/ უკვდავო ლენინ!“ („წითელი მოედანი“). მაგრამ ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ აღნიშნული ლექსის ბევრი ვარიანტი არსებობს, სადაც მიმართვა – „ლენინ“ შეცვლილია „მაისო“-თი. ზოგან კი „მე-შენ“ დამოკიდებულების ნაცვლად ვხვდებით „შენ-ის“ მიმართებას, რომლის კვალიც ლექსის 12-ტომეულში შესულ ვერსიაშიც იკითხება: „შენ გვერდით გედგა/ ხალხი დიდძალი“. მაგალითად: D ვარიანტში დაკარგულია „მე“, ანუ პირველი პირი და ვკითხულობთ: „როდესაც შეხვდით შენ და ლენინი“.

ბულგარეთში დღემდეა გავრცელებული თანხმობასა და უარყოფასთან დაკავშირებული ჟესტისა და ენობრივი გამონათქვამის არაკოჰერენტულობა (უმეტესი ქვეყნის კულტურული პრაქტიკის თვალსაზრისით), სადაც თანხმობას ჟესტის ენაზე უარყოფის გამომხატველი თავის გაქნევა აღნიშნავს, ხოლო უარყოფას – თანხმობის ნიშნად თავის დაკვრა. ამ შემთხვევაში აღმნიშვნელ-აღნიშნულის შეუსაბამობა, რაც გამოხატულია ჟესტების ენის, ან კინეტიკური მეტყველების და სასაუბრო ენის თანუხვედრელობაში, შესაძლოა, გარკვეულ ეტაპზე სტრუქტურას, ჰეგემონიას, ანუ გაბატონებულ იდეოლოგიასა და სუბიექტს, ან სტრატეგიას, პრაქტიკას შორის წინააღმდეგობების საფუძველზე აღმოცენებულიყო. ზემოხსენებული შეუსაბამობა შეგვიძლია გალაკტიონის კონიუნქტურული ლექსების მეტაფორადაც გამოვიყენოთ, სადაც სხვადასხვა რეპრეზენტაციული ფორმის საშუალებით სინამდვილისადმი ავტორის ოპოზიციური დამოკიდებულება ვლინდება.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, III, 2004.

ბელა წიფურია

გალაკტიონის ტექსტი სწორ/მცდარ კონტექსტში

გალაკტიონის პოეზია თავისი უნივერსალიზმის წყალობით სწორედ ის სივრცეა, რომელშიც მოთავსებადი აღმოჩნდა იდეათა, პრობლემათა, პოზიციათა, თეორიათა მთელი რიგი. ცხადია, როცა პოეტის შემოქმედების პრობლემატიკაზე ვმსჯელობთ, უპირველესად განიხილება ის შინაგანი პრობლემები, რომელთაც, როგორც შეიძლება ვივარაუდოთ, თავის თავში ატარებს პოეტი, პიროვნება. მაგრამ რამდენადაც ეს პიროვნება ცხოვრობს ისტორიულ, მით უფრო, რთულ, კატაკლიზმურ დროში, ცხადია, წარმოიშობა ეპოქისმიერი მორალური და შემოქმედებითი პრობლემებიც. მაგრამ ამ შემთხვევაში, გარდა საკუთრივ პიროვნულ დონეზე შექმნილი სირთულეებისა, როცა პოეტი აღმოჩნდება მისთვის უცხო იდეურ გარემოში, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მისი შემოქმედებისათვის თავს მოხვეული სირთულეების შესახებაც, ანუ იმის შესახებ, თუ როგორ ახვევს ტექსტს საბჭოური იდეოლოგიზებული კრიტიკა უცხო წაკითხვას და როგორ აღმოჩნდება ტექსტი მისთვის უცხო საინტერპრეტაციო ველში, ისევ და ისევ, უცხო იდეურ გარემოში. ამ გზით ჩვენ შეხებაში მოვდივართ, ერთი მხრივ, იდეოლოგიურ პრობლემებთან, მეორე მხრივ კი ტექსტისა და კონტექსტის მიმართების, ტექსტის ინტერპრეტაციის თეორიულ საკითხებთან. ამასთანავე, კონკრეტული პოეტის კონკრეტულ ტექსტზე მსჯელობისას პასუხს ან გარკვეულ შეთანხმებას მაინც მოითხოვს ისეთი ზოგადი კითხვებიც, თუ რამდენად არის ტექსტი დამოკიდებული კონტექსტზე, რამდენად ნებისმიერი შეიძლება იყოს ტექსტისთვის კონტექსტის შერჩევის პროცესი, არსებობს თუ არა ტექსტისთვის რაიმე აუთენტური კონტექსტი, რამდენად არის ტექსტის გაგება მიჯაჭვული წაკითხვის დროზე, რამდენად განსაზღვრავს ტექსტის წაკითხვასა და კონტექსტუალიზაციას მკითხველთა კოლექტიურ მეხსიერებაში ან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, კოლექტიური მკითხველის ცნობიერებაში არსებული ინტერტექსტუალური ცოდნა, რამდენად მნიშვნელოვანია ადამიანური გამოცდილება ტექსტისა და მისი სახეობრივი სისტემის აღქმისას.[1]

უწინარესად, დაზუსტებას მოითხოვს ტექსტის აუთენტური კონტექსტის ცნება. საზოგადოდაც, შეიძლება თუ არა ვამტკიცოთ, რომ რომელიმე კონტექსტი, რომელიმე საინტერპრეტაციო სივრცე ტექსტისათვის არის მცდარი ან სწორი? ცხადია, იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი აღიარებს თავის კუთვნილებას ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი, მაშინ ყველაზე მოსახერხებელი და გამართლებულია ტექსტის დეკოდირება ამ მიმდინარეობის კულტურულ არეალში. სხვა საქმეა, რომ გალაკტიონი, სწორედაც რომ, არ ახდენდა სიმბოლიზმისადმი კუთვნილების აქცენტირებას და ეს ის საპირისპირო შემთხვევაა, როცა შემოქმედებაში ასახული ინტერტექსტუალური კავშირების, მიმდინარეობასთან სახეობრივი და თემატური ერთიანობის, ფაქტობრივად, სწორედ კულტურული კონტექსტის საფუძველზე შეიძლება ვიმსჯელოთ ცალკეული ტექსტებისათვის საინტერპრეტაციო ველის შერჩევის შესახებ. აქ კულტურული კონტექსტისაკენ მიგვიძღვის უშუალოდ ავტორის შემოქმედების საერთო კონტექსტი ან, ყოველ შემთხვევაში, შემოქმედების ერთი ეტაპის საერთო კონტექსტი მაინც. ამდენად, თავად ინდივიდუალური ავტორის შემოქმედება შეიძლება გამოყენებული იქნეს როგორც უფრო ზოგადი კონტექსტი კონკრეტული ტექსტის ინტერპრეტაციისათვის.

ასეა თუ ისე, დღეს სადავოდ აღარ მიიჩნევა აზრი, რომ გალაკტიონი არის ის ქართველი პოეტი, რომლის შემოქმედებაშიც მოხდა ყველაზე სრულყოფილი რეალიზაცია სიმბოლიზმის თეორიული პრინციპებისა. შესაბამისად, მისი სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებისთვის, რომელთა შორისაც მოექცევა შედევრების დიდი წილიც, ყველაზე ბუნებრივი მსოფლმხედველობრივი და სახეობრივი კონტექსტია სიმბოლიზმი, უფრო ზოგადად, მოდერნიზმი. მაგრამ გალაკტიონი ქართული ლიტერატურის დიაქრონიული პროცესის გამგრძელებელიცაა, იმ პროცესისა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყველაზე მკვეთრად არის

ორიენტირებული ქრისტიანულ აზროვნებასა და სახეობრიობაზე, ამდენად, მისი შემოქმედებისათვის ასევე ბუნებრივი კონტექსტია ქრისტიანობა. ამასთანავე, ამ კონტექსტთან მიმართებას გალაკტიონი ამჟღავნებს არა მხოლოდ ქართული ლიტერატურისა და ქართველი ერის ტრადიციასთან კუთვნილების თვალსაზრისით, არამედ იმ მხრივაც, რომ სარწმუნოებრივი პრობლემები უალრესად გამწვავებული სახით მუშავდება მოდერნისტული ეპოქის მსოფლმხედველობაშიც. არის კიდევ ერთი – საბჭოური კონტექსტი, რომელიც შეიძლება იყოს კიდეც ბუნებრივი პოეტის კონიუნქტურული ლექსებისათვის, მაგრამ თავსმოხვეული და აგრესიული კონტექსტია წინარესაბჭოური პერიოდის ლექსებისა და საბჭოური ხანის არაკონიუნქტურული ნაწარმოებებისათვის. ამ სამი ძირითადი კონტექსტიდან სიმბოლისტური და ქრისტიანული რეალურად არც ეწინააღმდეგება ერთმანეთს, რამდენადაც სიმბოლიზმი, როგორც სულიერი მოვლენა, თავისთავად ღრმა კავშირშია ქრისტიანულ სარწმუნოებრივ კრიზისთან და, მეორე მხრივ, ამ კრიზისის დაძლევის პერსპექტივასთან. გალაკტიონიც სარწმუნოებასთან სწორედ ამ სახის მიმართებას ამჟღავნებს. მსგავსი წინააღმდეგობრივი სულიერი პროცესები მკვეთრად არის გამოხატული თვით ცალკეული ლექსების ფარგლებშიც, რომლებშიც გვერდიგვერდ მოექცევა მოდერნისტული და რელიგიური განწყობილებანი, სიმბოლისტური და ქრისტიანული კოდები. შესაბამისად, ლექსის წაკითხვა ხდება ორივე კონტექსტში, უფრო ზუსტად, წაკითხვა შეიძლება მოხდეს იმავე მიჯნაზე, რომელზეც იმყოფება მოდერნისტული ეპოქის კულტურა და ამ ეპოქის ადამიანი – სარწმუნოებრიობასა და კრიზისულობას შორის. ამ თვალსაზრისით სიმბოლისტური და ქრისტიანული კონტექსტები არა თუ ეწინააღმდეგება, არამედ უკავშირდება და განაპირობებს კიდეც ერთმანეთს, მაშინ, როცა ტექსტის წაკითხვა საბჭოურ კონტექსტში იმთავითვე გამორიცხავს ამ ორი კონტექსტის გათვალისწინების შესაძლებლობას. წაკითხვა უნდა მოხდეს მათი უგულებელყოფის, მათგან ტექსტის ამოგლეჯის გზით. რეალურად, საბჭოურ პერიოდში ფართოდ დამუშავებული პრაქტიკა გახდა შესაბამისი შინაარსის ტექსტის მოწყვეტა სარწმუნოებრივი ან მოდერნისტული კონტექსტიდან. ამგვარი ინტერპრეტაციული ოპერაცია ცხადია, მომართული იყო იმ ზოგადი იდეოლოგიური პოლიტიკის განსახორციელებლად, რომლის თანახმადაც საბჭოთა ხალხის ცნობიერებიდან და კოლექტიური მეხსიერებიდან უნდა ამოშლილიყო ორი კონკრეტული მსოფლმხედველობრივი და კულტურული სისტემის – ქრისტიანობისა და მოდერნიზმის ცოდნა. ამასთანავე, თუკი ქრისტიანობის სისტემაში პრიორიტეტულია მსოფლმხედველობრივ-სარწმუნოებრივი მოძღვრება, რომელიც შემოინახება კულტურის მეშვეობით, მოდერნიზმის შემთხვევაში პრიორიტეტულია კულტურული პროცესი, რომელიც მოიცავს მსოფლმხედველობრივ მოძღვრებასაც. ორივე ეს ცოდნა, დაფუძნებული სულიერი და ინდივიდუალური, არამასობრივი და არამატერიალური პროცესების აქტივობაზე, ბუნებრივია, მტრულ მოვლენებად ცხადდება საბჭოთა წყობილებაში. ამ სისტემებთან ბრძოლა, მათი ამოძირკვა საზოგადოებრივი ცნობიერებიდან მიმდინარეობს ზოგადი ფორმით, ზოგადად მთელი სისტემა შეფასდება, როგორც ყალბი, არაჭეშმარიტი, მაგრამ, ამასთანავე, ბრძოლა მიდის კულტურის თითოეული კონკრეტული ტექსტის წინააღმდეგ. 30-იან წლებში ეს ბრძოლა გულისხმობს, უბრალოდ, ამ ტექსტთა განადგურებას (ტექსტს ამ შემთხვევაში ვხმარობთ ზოგადი, დერიდასეული მნიშვნელობით, შესაბამისად, ეს შეიძლება იყოს თითოეული საეკლესიო ნაგებობა თუ ნივთი, ფრესკა თუ ხატი, წიგნი თუ საგალობელი, მოდერნიზმის შემთხვევაში – თითოეული ლექსი თუ რომანი, ნახატი, ჟურნალი). მაგრამ განადგურებას ექვემდებარება არა მხოლოდ კულტურა, არტეფაქტი, სისტემა, არამედ ამ სისტემათა მატარებელი ადამიანები: სამღვდელოება, ხელოვნების მოღვაწენი. როცა ბრძოლის ეს აგრესიული ეტაპი მეტ-ნაკლებად ჩაცხრება, ცხადი ხდება, რომ ფიზიკური განადგურების ფორმით ვერ აღგვი მთელს მატერიალურ კულტურას, მით უმეტეს ისეთ ქვეყნებში, სადაც, საქართველოს მსგავსად, ამგვარი იდეური დატვირთვის მქონე ტექსტები უხვად მოიპოვება. მაგრამ რამდენადაც კომუნიზმისათვის ბრძოლა, უწინარესად, იდეური ბრძოლაა, სრულიად ნათელია, რომ ამ

შემთხვევაშიც კულტურასთან წინააღმდეგობის ყველაზე შედეგიანი სახე იქნებოდა მისთვის იდეურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლის გამოცლა, რაც კულტურისათვის სხვა არაფერია, თუ არა კონტექსტი. ესე იგი, ბრძოლა, ისევ და ისევ, ხორციელდებოდა ტექსტისათვის აუთენტური კონტექსტის ჩამოშორებით – როგორც მთელი კულტურის, ისე ცალკეული ქმნილებების დონეზე. რელიგიური შინაარსის ტექსტები საბოლოო ფიზიკური განადგურების ნაცვლად შენარჩუნებული იყო, როგორც კულტურულ-ისტორიული ფასეულობანი, რაც რეალურად მათ დესაკრალიზაციას ნიშნავდა (საეკლესიო ნაგებობა მოწოდებული იყო, როგორც ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ხატი – როგორც ნაკეთობა, სასულიერო მწერლობა – როგორც ისტორიული წყარო ან, მეორე მხრივ, როგორც ოდენ მხატვრული ფასეულობების მქონე ფიქციური ლიტერატურა). აუთენტური იდეური კონტექსტის დაკარგვით იკარგებოდა პირველადი მიზანიც – უმაღლეს ჭეშმარიტებასთან, უფალთან კავშირი. ძალზე ნიშანდობლივია ისიც, რომ ქრისტიანულ ტექსტებთან მიმართებაში დაცული იყო პრინციპი, რომლის თანახმადაც აღიარებული იყო მათი ესთეტიკური ღირებულება, მაგრამ ტაბუირებული, უგულებელყოფილი იყო იდეური, სულიერი შინაარსი. ესთეტიკურ ღირებულებას ამ შემთხვევაში თვითკმარობისაგან (რაც თავისთავად საშიშ მოვლენად ცხადდებოდა) იცავდა არა მათი სარწმუნოებრივი, არამედ ისტორიული ფუნქცია.

საპირისპირო სურათს ვხედავთ მოდერნისტულ სისტემასთან მიმართებაში. ამ კულტურული სისტემის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი, ცხადია, საბჭოურ პერიოდში კრიტიკის საგანია და უგულებელყოფილია როგორც ყალბი ცოდნა, მაგრამ თავად კულტურა, თავად ტექსტი აღარ არის აღიარებული რამე ესთეტიკურ ფასეულობად. ამასთანავე, ამ ხელოვნების ესთეტიკურ ღირებულებას არ აღიარებენ სწორედ იმიტომ, რომ ის უიდეოა და უმიზნო. აქ, რასაკვირველია, მოქმედებს ის ფაქტორიც, რომ მოდერნიზმი თანამედროვეობის ხელოვნებაა, მის გარანტად და, მეორე მხრივ, მის გამამართლებელ საბუთად აღარ გვევლინება ისტორია. თანამედროვეობის ხელოვნება უნდა იდგეს იდეის სამსახურში, ერთადერთი ჭეშმარიტი იდეა კი კომუნიზმის იდეაა, შესაბამისად, ხელოვნება, რომელიც მას არ ემსახურება და ოდენ თვითკმარი ესთეტიკური არსებობისათვის იქმნება, უნდა იქნეს უარყოფილი და ტაბუდადებული. ამ შემთხვევაში ტექსტი, რომელიც რჩება აუთენტური კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი კონტექსტის გარეშე, აღარც კი მოიცავს რაიმე იდეურ საფრთხეს. მისი გაშიფვრა არ მოხდება და, შესაბამისად, დაიკარგება არა მხოლოდ იდეური, არამედ კულტურული და ესთეტიკური მნიშვნელობაც. სწორედ ამ ფორმით მთელი მოდერნისტული კულტურული პროცესი განწირული ხდება დავიწყებისათვის.

შეიძლება ითქვას, რომ როგორც ქრისტიანული, ისე მოდერნისტული მსოფლმხედველობრივ-კულტურული პროცესების დათრგუნვის ამოცანა საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ რეალურად იქნა განხორციელებული, საზოგადოებრივ ცნობიერებასა და კულტურულ მეხსიერებაში მართლაც იყო შევიწროებული ან მთლიანად განდევნილი ცოდნის ეს ორი სისტემა (აქ განსაკუთრებით იგულისხმება ამ იდეოლოგიის სიმძლავრის პერიოდი, ე.წ. დათბობის ხანამდე. ამ ფონზე წარმოსთა კიდეც გალაკტიონის ცხოვრება). ამასთანავე, საბჭოთა რეჟიმი ამ ამოცანას ახორციელებდა სწორედ მართვადი საზოგადოებრივი ცნობიერების სფეროში. ცალკეული ინდივიდების ცნობიერების კონტროლი, ცხადია, უფრო რთული იყო, მაგრამ ყველამ კარგად იცის, რომ ამ შემთხვევაში მიზანი ხშირად მიიღწეოდა ფიზიკური ფორმით, ანუ ხდებოდა ქრისტიანული ცნობიერების ან მოდერნისტული კულტურის მატარებელთა განადგურება. საზოგადოებრივ ცნობიერებაში კი ხდებოდა აქამდე არსებული ცოდნის ჩანაცვლება ახალი იდეური სისტემითა და კულტურული ღირებულებებით. როგორ მოქმედებდა ამგვარი ჩანაცვლების პრინციპი „მტრული" კულტურისა და ცნობიერების მემკვიდრეობასთან და, კონკრეტულად, გალაკტიონის შემოქმედებასთან მიმართებაში?

მაშინ, როცა ამ მემკვიდრეობის სრული განადგურება არ ხერხდებოდა, შესაძლებელი ხდებოდა მისი მოქცევა ახალ კონტექსტში, ათვისება ახალი იდეოლოგიის მიერ, ახალ კულ-

ტურულ სივრცეში. სწორედ ასე მოხდა გალაკტიონის შემთხვევაშიც. საბჭოური რეჟიმისათვის, უწინარესად, თავად პოეტის ფიგურა იყო ტექსტი, რომლის ათვისებაც და ახლებური წაკითხვაც, ანუ ახალი ფორმით მიწოდება საზოგადოებისათვის მის მიზნებში შედიოდა. საბჭოთა რეჟიმის მიერ საზოგადოებაში ამდენად პოპულარული პოეტის აღიარება, მეორე მხრივ, იმის ნიშანსაც იძლეოდა, რომ თავად პოეტიც აღიარებდა რეჟიმს, რაც მისაღებს გახდიდა ამ რეჟიმს პოეტის მკითხველისთვისაც. ამ ფორმით ხდებოდა კოლექტიური მკითხველის ცნობიერების შემორიგებაც. პოეტის ფიგურა ექცეოდა საბჭოურ კონტექსტში, რაც იმის წინაპირობა იყო, რომ მისი შემოქმედების მოთავსებაც და წაკითხვაც ამავე კონტექსტში იქნებოდა შესაძლებელი. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოურ კონტექსტში გადატანილი იყო არა მხოლოდ გალაკტიონის ცალკეული ტექსტები, არამედ მთელი შემოქმედება, ზოგადი სახით და ეტაპობრივად. პოეტის მოღვაწეობის თითოეული ეტაპი გარკვეული ფორმით იყო მორიგებული საბჭოურ პოზიციასთან, მაგალითად, ამგვარი ფორმით: „გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან უშუალოდ არის დაკავშირებული მეოცე საუკუნის ქართული პოეტური კულტურის ისტორიის დამახასიათებელი პროცესი, მისი მამოძრავებელი ყველა ძირითადი იდეა და მოტივი. 1905 წლის რევოლუციის აღმავლობის აღფრთოვანებული გამოძახილი ქართულ ლიტერატურაში, შემდეგ იმ დიდი სახალხო მოძრაობის დამარცხებით გამოწვეული გულგატეხილობისა და სოციალური სევდის განწყობილებანი, რეაქციის წლებში მწერლობაში დამკვიდრებული ინდივიდუალიზმისა და რეალური სინამდვილიდან ფანტასტიურ წარმოდგენათა სამყაროში გახიზვნის მისწრაფებანი, ხოლო შემდეგ ჩვენს სამშობლოში სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების ნიადაგზე შექმნილი ახალი ცხოვრების ღირსეულად წარმოსახვისათვის წარმოებული ბრძოლა, – ყოველივე ეს მაღალ პოეტურ გამოხატულებას პოულობს გალაკტიონ ტაბიძის შთაგონებულ პოეტურ შემოქმედებაში".[2] ამ ფრაგმენტში ვლინდება საბჭოური კრიტიკის რამდენიმე სამოქმედო პრინციპი: უწინარესად, XX საუკუნის მთელი ქართული სალიტერატურო პროცესის სოვეტიზაცია, რაც სწორედ მოდერნიზმის გამოცდილების დავიწყებისა და მოდერნისტული პროცესების საბჭოურ ნიადაგზე გადმოტანის გზით ხორციელდება. „ინდივიდუალიზმისა და ფანტასტიურ წარმოდგენათა სამყაროში გახიზვნა", კონკრეტულად სიმბოლიზმის თეორიით ნასაზრდოები მისწრაფება, საბჭოურ კონტექსტშია მოწვდილი. გალაკტიონის შემოქმედება, ცხადია, ამავე კონტექსტში გადმოდის, მაგრამ, რაც უფრო ნიშანდობლივია, მისი სახელით გასაბჭოებულია მთელი ქართული სალიტერატურო პროცესი, რადგანაც იგი გვევლინება კიდეც ამ პროცესის ძირითადი მიმართულების განმსაზღვრელად. ამდენად, პოეტის ფიგურა რეალურად გამოიყენება, როგორც ტექსტი, რომლის კონტექსტუალიზაციის შედეგად ხდება საბჭოური კონტექსტის თავს მოხვევა მთელი კულტურული ტექსტისათვის, მთელი პოეტურ-კულტურული პროცესისათვის; ხდება კულტურული პროცესისა და მისი მემკვიდრეობის გადატანა აუთენტური მოდერნისტული კონტექსტიდან უცხო კონტექსტში და მისი მოხმარება უცხო იდეოლოგიის მიერ.

ამავე პრინციპით მიმდინარეობდა ყოველი ცალკეული პოეტური ტექსტის ათვისება და გასაბჭოება. შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე პრაქტიკული ხერხი, რაც, თავისთავად, მხატვრული ტექსტის ბუნებისა და მისი ფუნქციონირების წესების ცოდნის საფუძველზე უნდა ყოფილიყო შემუშავებული. უკონტექსტოდ დატოვება, რაც, ფაქტობრივად, ინტერპრეტაციის გარეშე დატოვებას ნიშნავს, ერთ-ერთი ის ხერხია, რომელიც ათწლეულების მანძილზე სულ უფრო ქმედითი ხდებოდა, რამდენადაც კოლექტიური მეხსიერებიდან იკარგებოდა აუთენტური მოდერნისტული ან ქრისტიანული კონტექსტის ხსოვნა და ის ინტერტექსტუალური ცოდნა, რომლის საფუძველზეც მოხდებოდა ტექსტის კოდების ამოცნობა და მისი დაკავშირება ევროპული თუ რუსული მოდერნიზმის არეალთან, იმ ტექსტებთან, რომელთაც ინტერტექსტუალურად მიემართება გალაკტიონის ლექსები. აქვე აღვნიშნავდით, რომ გალაკტიონის კვლევისას ნაკლებად იყო ტაბუირებული კლასიკური დასავლური ლიტერატურული კონტექსტი და ის ავტორები, იქნებოდა ეს გოეთე თუ ბაირონი, რომელთა ფასე-

ულობაც ეჭქვეშ არ დგებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი არ იყვნენ თანამედროვე და, შესაბამისად, მტრული დასავლური მსოფლმხედველობის მატარებელნი.

ტექსტის უკონტექსტოდ დატოვების შემთხვევაში რეციპიენტისათვის ახალი კონტექსტის შექმნა ან საბჭოური კონტექსტის აქცენტირება აღარც ხდებოდა საჭირო, რადგან XX საუკუნის მეორე ნახევარში ეს უკვე გაგებული იქნებოდა, როგორც აგრესიული იდეოლოგიური მოქმედება და ეჭვის საფუძველზე ინტერპრეტაციის აქტივობაც შეიძლებოდა მოჰყოლოდა. მაშინ, როცა უკონტექსტო ტექსტი უკვე სავსებით გაუვნებელყოფილი იყო, რამდენადაც აუთენტურ კონტექსტთან ერთად იკარგებოდა აუთენტური მნიშვნელობაც. ამასთანავე, კონტექსტის გაუქმება, ფაქტობრივად, მიიღწეოდა არა მხოლოდ ტექსტთაშორისი კავშირების, ინტერტექსტუალური ცოდნის უგულებელყოფით, არამედ სიმბოლოთა გაუქმებით.

ამის მაგალითები ძალიან ბევრია, მაგრამ ამ შემთხვევაში შევჩერდებით ლექსზე „გული" სიმბოლისტური კრებულიდან „არტისტული ყვავილები", ამ ლექსის ორ სიმბოლოზე – მეგობარი და მტერი, რომლებიც ასეთ ენობრივ და ემოციურ კონტექსტშია შემოთავაზებული:

> მის სუფევას ვგრძნობ, როცა თვალთაგან ცრემლები მდივა:
> მეგობრად მყავდა დასახული მოსისხლე მტერი!
> ფარულ ჯადოთი გზას რკალავდნენ, როგორც ეკვდერი,
> დალილას ღანდი, ვიქტორია, ლედი გოდივა.[3]

ენობრივ-ემოციური კონტექსტი აქ მნიშვნელოვანია სწორედ იმდენად, რამდენადაც პირველივე სტრიქონიდან ხდება აღქმის დაკავშირება ქრისტიანულ სივრცესთან: „სუფევა" არის მყოფობის აღმნიშვნელი ის ზმნა, რომელიც ქართულ ენობრივ ტრადიციაში უშუალოდ ღვთის არსებობის გამოსახატად იხმარება; „თვალთაგან ცრემლის დენაც" ლიტერატურულ ტრადიციაში მონანიების ქრისტიანულ განცდას გამოხატავს. შესაბამისად, ტექსტის მიმართება ქრისტიანულ კონტექსტთან ეჭვს არ აღძრავს იმ მკითხველისათვის, ვისთვისაც რამდენამდე ნაცნობია ქრისტიანული ენა და მსოფლხედვა. შესაბამისად, ლექსის სიმბოლოთა ამოცნობაც ამავე სივრცეში მოხდება.

ამასთანავე, ლექსში უხვადაა კულტურული სახეები და სიმბოლისტური პოეტური სიმბოლოები. თავისთავად ცხადია, რომ საყოველთაო კულტურული კოდები თუ სიმბოლოები ყოველი ახალი ტექსტის ფარგლებში ახალი კავშირებითა და ასოციაციებით მდიდრდება. მაგალითად, ცნობილი სიმბოლისტური კოდები – სარკე, გედი, ლანდები და სხვა – ატარებს საერთო კულტურულ თუ მსოფლმხედველობრივ ინფორმაციას, რაც ამთლიანებს კიდეც ამ კოდების მომცველ ტექსტებს მიმდინარეობის საერთო კონტექსტში. მეორე მხრივ, ლექსიდან ლექსში (იქნება ეს გალაკტიონის თუ ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსები) ზოგადკულტურულ მნიშვნელობას ავტორისეული სუბიექტური მნიშვნელობაც ემატება. მაგრამ ქრისტიანული სიმბოლოების შემთხვევაში ვითარება სხვაგვარია, რამდენადაც, როცა ავტორი მოიშველიებს კონკრეტული რელიგიური მნიშვნელობის მქონე სიმბოლოს, არათუ ინდივიდუალური მნიშვნელობით ტვირთავს მას, არამედ თავისი ტექსტი და თავისი პიროვნებაც შეაქვს სარწმუნოების უნივერსალურ სივრცეში. ამასთანავე, ხშირად ქრისტიანულ სიმბოლოთა კავშირი მათივე მნიშვნელობასთან იმდენად მყარი და ცალსახაა, რომ სიმბოლურ-ტროპული ფუნქციის ნაცვლად სახელის ფუნქციას იძენენ. სწორედ ასეთი სახელია ქრისტიანულ ენობრივ კონტექსტში „მტერი". იმ რეციპიენტისათვის, რომელიც ფლობს ქრისტიანული ტექსტების ცოდნას, ფსალმუნებიდან ვიდრე ქართულ ჰაგიოგრაფიამდე, საეჭვო არ უნდა იყოს ამ სიტყვის მნიშვნელობა. ამ ენაში მტერი იმდენად ცალსახად აღნიშნავს ეშმაკს – კაცთა მოდგმის მტერს, რომ საჭიროების შემთხვევაში აუცილებელი ხდება ამ სიტყვის მატერიალური მნიშვნელობის აქცენტირება, დაზუსტება, რომ გულისხმობენ როგორც უხორცო, ისე ხორციელ მტერს. ქრისტიანულ კონტექსტში არც „მეგობრის" მნიშვნელობაა სადავო. ის ქრისტეს-

თან მეგობრობას მიგვითითებს იოანე საბანისძის ნაწარმოებშიც, რომელიც გვაწვდის იესო ქრისტეს სახელთა სიმბოლური მნიშვნელობის ცოდნას.[4] თუკი გალაკტიონის სტრიქონის წაკითხვას ამ კოდების მიხედვით მოვახდენთ, მაშინ მთელი ტექსტის ინტერპრეტაცია შესაძლებელი ხდება სწორედ იმ სულიერი კრიზისის ფონზე, რომელიც XX საუკუნის სულიერ ატმოსფეროში მოდერნიზმის სულიერ-მსოფლმხედველობრივ პრობლემათა სივრცეშიც შეგვიყვანს. მსგავს შემთხვევაში ქრისტიანული კონტექსტი ხსნის მოდერნისტულ კონტექსტსაც და პირიქით. მაგრამ რას შეიძლება გვაძლევდეს ამ კოდებისა და მთელი ტექსტის დატოვება აუთენტური კონტექსტის გარეშე, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, უწინარესად მიღწეულ იქნა ზოგადი სარწმუნოებრივი ცოდნის გამოდევნით კოლექტიური ცნობიერებიდან? ასეთ შემთხვევაში ლექსი ასახავს მხოლოდ პიროვნების ყოფიერ გამოცდილებას (ღალატს იმ ადამიანის მიერ, ვინც მეგობრად ჰყავდა მიჩნეული) და არა სულიერ გამოცდილებას. ამგვარი წაკითხვის უმთავრესი შედეგია სიმბოლური მნიშვნელობის სიტყვათა დამცრობა საგნობრივ მნიშვნელობამდე და ამ გზით ნაწარმოების დაცლა სულიერი მნიშვნელობისაგან, ლექსის სათქმელის გაზოგადების პერსპექტივის დაკარგვა. ნაცვლად სულიერი სივრცისა მოვლენები ვითარდება მატერიალურ სივრცეში. ნათელია, რომ კონკრეტული ლექსის ინტერპრეტაციული შემთხვევა ასახავს იმ გლობალურ პოლიტიკას, რომელიც ხორციელდებოდა საბჭოთა ეპოქაში – საზოგადოებრივი ცნობიერებისა და ყოფიერების წესის მატერიალიზაციას, სულიერი სივრცის ჩამოშორებას.

მაგრამ რა ელის ასეთ შემთხვევაში ტექსტს, რომელსაც დაეკარგება პირველადი კონტექსტი და მნიშვნელობა? როგორც საბჭოური პრაქტიკა გვარწმუნებს, სულ იოლად შეიძლებოდა სასურველ კონტექსტში მისი მოქცევა და, შესაბამისად, სასურველი მნიშვნელობის მიღებაც. აქ ვგულისხმობთ სწორედ იმ არაკონიუნქტურულ ტექსტებს, რომლებიც არანაირ კონკრეტულ საბაბს არ იძლევიან ამგვარი წაკითხვისთვის (თუმცა დღეს მრავლად არის აღნუსხული შემთხვევებიც, როცა მარტივი ჩასწორებების გზით რედაქტორთა მიერ ხდებოდა საჭირო საინტერპრეტაციო გასაღების დატანებაც ტექსტისთვის.[5] მეორე მხრივ, ნიშანდობლივია ისიც, რომ საბჭოურ კონიუნქტურულ ლექსებში გალაკტიონი ძალიან ზუსტ ნიშნებს იძლეოდა ამ ტექსტის კუთვნილებისა და წაკითხვის ერთადერთი შესაძლო ვარიანტის მისათითებლად). მაგრამ არაკონიუნქტურული ლექსის წაკითხვის მაგალითად მოვიყვანთ თუნდაც ცნობილ ლექსს „განახლდა გული".[6] 1914 წელს დაწერილი ამ ლექსის ინტერპრეტაციის შემთხვევაში მოქმედებდა ერთ-ერთი საბჭოური გამყარებული კავშირი სიახლესა და რევოლუციას შორის, რომელსაც მიეწერებოდა კიდეც ყოველგვარი განახლება. ამ ლექსის საბჭოური წაკითხვა საფუძველს იძლეოდა გალაკტიონის მთელი შემოქმედების სასურველი ინტერპრეტაციისათვის. სწორედ ამ ნიშნით ხდებოდა მისი პოპულარიზება და ის შეტანილი იყო კიდეც სასკოლო პროგრამაში.[7] ლექსის საკვანძო სიტყვები ორ რიგს ქმნის. ერთი რიგი გამოხატავს პოეტის მისწრაფებას განახლებისაკენ (წამების ცეცხლში გულის განახლებისაკენ), ფერისცვალებისაკენ, ბედთან შეურიგებლობისაკენ. მეორე რიგი ახასიათებს იმ საწყისს, რომელიც უნდა გაანადგუროს პოეტმა: შავი ბურუსი, წყეული ღამე, ხელისშემშლელი ნისლი, წარსული. რეალურად არც ერთი ნიშანი არ იძლევა სახელდებით კავშირს რომელიმე კონკრეტულ კონტექსტთან და ამ ლექსის ინტერპრეტაცია მთლიანად დამოკიდებულია კულტურულ და ცნობიერ არეალზე. თუკი რეციპიენტი ქრისტიანული ენისა და სულიერი პრობლემების არეალში აზროვნებს, ეს ტექსტი სრულიად ნათლად წაიკითხება ქრისტიანულ კონტექსტში და ეს გახსნის კიდეც გზას სიმბოლისტურ-მოდერნისტული ეპოქალური კონტექსტისაკენ. მაგრამ თუკი კოლექტიური მკითხველის ცნობიერება ათწლეულების მანძილზე მუშავდება კარგისა და ცუდის საბჭოური კრიტერიუმების საფუძველზე, ცხადია, ის უკრიტიკოდ მიიღებს ტექსტის იმგვარ წაკითხვას, რომელიც გამყარებულ აზრობრივ სტრუქტურასთან იოლად მოვა თანხმობაში. მსგავსი შემთხვევები ცხადყოფს, რომ მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა, ფაქტობრივად, აღმნიშვნელთა ნეიტრალური სისტემაა, რომლის იდენტიფიკაცია აღსანიშნთა

იდეურ სისტემასთან სწორედ წამკითხველის ცნობიერი მიზანმიმართულების შესაბამისად ხდება.

აღმნიშვნელთა ნეიტრალიტეტის დაძლევისა და ტექსტის კონტექსტუალიზაციის კიდევ ერთი მეთოდი დაუკავშირდა ლექსის დაწერის თარიღებით მანიპულირებას, რაც იოლად იძლეოდა კონკრეტული ტექსტისთვის კონტექსტებით და, შესაბამისად, მთელი შემოქმედებითი პერიოდებით მანიპულირების საშუალებას. ამ შემთხვევაში ნიშანდობლივია სწორედ ის, თუ როგორ ხდება თარიღი საინტერპრეტაციო ძალაუფლების მქონე კოდი და როგორ მიმართებაში აღმოჩნდება ის ტექსტის სისტემასთან. თუკი სემიოლოგიური თვალსაზრისით პოეტური ტექსტისთვის თვით სათაური არის გარე-ნიშანი, რამდენად გარეშე შეიძლება იყოს თარიღი, რომელიც ფორმალურად არც არის ტექსტისეული ნიშანი? მაგრამ ის შეიძლება გახდეს განმსაზღვრელი ტექსტის ნიშანთა სისტემის იდენტიფიკაციისა და ინტერპრეტაციისათვის. მაგალითად, თუ ზუსტად არ იქნა მითითებული, თუ რომელ თვეში, რომელი რევოლუციის შთაგონებითა და რომელი ცვლილებების მოლოდინით დაიწერა „დროშები ჩქარა",[8] მკითხველი, რომლისთვისაც „რევოლუცია", მით უფრო, 1917 წლისა, ასოციაციურად უკავშირდება მხოლოდ ოქტომბრის რევოლუციას, არც კი საჭიროებს რაიმე დამატებით იმპულსს საბჭოური ინტერპრეტაციისათვის. აქ შეიძლება სწორედ კრიტიკოსმა დაიცვას კორექტულობა და მიუთითოს, რომ პოეტი თებერვლის რევოლუციას გამოეხმაურა,[9] მაგრამ კოლექტიური მკითხველისათვის საინტერპრეტაციო მიზანმიმართულება რეალურად მაინც არ იცვლება იმ ფაქტის საფუძველზეც, რომ საბჭოური იდეოლოგიური სამუშაოს შედეგად თვით თებერვლის რევოლუციაც წინასწარვე შემოთავაზებულია, როგორც, უბრალოდ, ოქტომბრის მოსამზადებელი პერიოდი, ამდენად, ეს ხელს არ უშლის გალაკტიონის ლექსის საბჭოურ წაკითხვას.

თარიღების მეშვეობით პოეტის შემოქმედების ინტერპრეტაციის მაგალითები მრავლად არის ცნობილი და ცნობილია ისიც, რომ თარიღთა აღრევის მეთოდს შეგნებულად მიმართავდა თავად გალაკტიონი. პოეტის ეს გადაწყვეტილებაც მრავალგვარად შეიძლება აიხსნას, მაგრამ ეს შეგვიძლია გავიგოთ, როგორც გალაკტიონ ტაბიძის ცინიკური მონაწილეობა მისი შემოქმედების კონტექსტუალიზაციისა და ინტერპრეტაციის პროცესში. არანაკლებ ცინიკურია მის მიერ „მე და ღამის" „საიდუმლოს" გაშიფვრის, ანუ ტექსტისთვის საბჭოური კონტექსტის შექმნის, მისი საბჭოური ინტერპრეტაციის მაგალითიც.[10] აფიქსირებს თუ არა პოეტი ამ ფორმით რაიმე კონტექსტს თავისი ლექსისთვის? საბჭოურ კონტექსტზე ორიენტირებული გულწრფელი მკითხველისათვის, შესაძლოა, არ ფიქსირდებოდა თვით ამ ნაბიჯის ცინიზმი, მაგრამ სხვა გადასახედიდან ცხადია, რომ უმთავრესი, რასაც პოეტი აფიქსირებს, ეს არის მისივე დამოკიდებულება მისი შემოქმედებისადმი აგრესიულ, საბჭოურ ინტერპრეტაციასთან, ან, იქნებ, ყოველგვარ შესაძლო ინტერპრეტაციასთან?!

შენიშვნები:

1. ამ გზით შეხებაში მოვდივართ პრობლემებთან, რომელთაც შესწავლის ტროპოლოგია, მეცნიერება ტროპების კონცეპტუალიზაციის შესახებ, რომელშიც ადამიანური გამოცდილებისა და სიტყვიერი გამოხატულების შესაბამისობა მხატვრული სახის გააზრების ძირეული თეორიული საკითხია. იხ. Mellard, James M., Doing Tropology / Analisys of Narrative Discourse, Urbana and Chicago: University of Illinos press, 1987. p. 34

2. ჟღენტი ბესარიონ, „გალაკტიონ ტაბიძე", წიგნში: მწერლობა და თანამედროვეობა. *რჩეული ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*, წიგნი პირველი. თბ., მერანი, 1976. გვ. 459.

3. ტაბიძე გალაკტიონ, არტისტული ყვავილები, რეპრინტული გამოცემა. თბ., რუბიკონი, 1993. გვ. 50.

4. „ამისათვისცა გარქუ თქვენ მონად და მეგობრად ქრისტესა. მონად ამის გამო, რამეთუ „პატიოსნით სისხლითა მისითა სყიდულ ხართ" თქვენ, ხოლო მეგობრად ამისთვის, რამეთუ მისნი შექმნულნი ვართ

და დაბადებულნი და სიყვარულითა მისითა ნათელგვიღებიეს", იხ. საბანისძე იოანე, „ჰაბოს წამება", წიგნში: *ქართული მწერლობა*, ტ. I, თბ., ნაკადული, 1987. გვ. 444.

5. მაგალითად, ჯ. ჭანტურაიას მოგონებაში დაფიქსირებულია, თუ როგორ მოხდა რედაქტორის მიერ (გალაკტიონის უცაბედი თანხმობით) სწორების შეტანა 1954 წელს დაწერილ უსათაურო ლექსში: სტრიქონში „ეხლა კი დროა, სოლომონ, რომა..." „სოლომონის" ნაცვლად ჩაიწერა „მშრომელი". მას შემდეგ ეს ლექსი ყველა გამოცემაში, მათ შორის, აკადემიური გამოცემის მე-6 ტომში ასე ჩასწორებული იბეჭდება. იხ. ჭანტურაია ჯ., „რაც დავიწყებით არ იბინდება", წიგნში: *გალაკტიონოლოგია*, II, თბ., 2003. გვ. 299. ეს სწორება უაღრესად ნიშანდობლივია სწორედ კონტექსტუალიზაციის საკითხთან მიმართებით, რადგან ამ გზით ჩასწორდა არა ცალკეული სინტაგმა, არამედ თავად კონტექსტი – თუკი ერთ შემთხვევაში ლექსი წაიკითხებოდა ცხადი ეროვნული მნიშვნელობით და ბარათაშვილის პერიფრაზირებით გალაკტიონი კიდევ ერთხელ მიაბრუნებდა მკითხველს საქართველოს რუსეთთან კავშირის პრობლემასთან, მეორე შემთხვევაში „მშრომელი" თავისთავად მიუთითებს საბჭოურ წაკითხვაზე.

6. ტაბიძე გალაკტიონ, რჩეული, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1977. გვ. 12.

7. ნიშანდობლივია, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ლექსის სასკოლო პროგრამიდან ამოღებით კიდევ ერთხელ გახდა ცხადი, რომ ტექსტი ჯერაც აღიქმებოდა საბჭოური მნიშვნელობით და ის სწორედ ამ ნიშნით იქნა უგულებელყოფილი.

8. ტაბიძე გალაკტიონ, რჩეული, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1977. გვ. 171.

9. მაგალითად, ბ. ჟღენტი უთითებს, რომ ამ ლექსით პოეტი თებერვლის რევოლუციას შეეგება, მაგრამ აქვე აკავშირებს ამას „ოქტომბრის ქარიშხლიან დღეებთან". იხ. ჟღენტი ბესარიონ, „გალაკტიონ ტაბიძე", წიგნში: *მწერლობა და თანამედროვეობა. რჩეული ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები*, წიგნი პირველი. თბ., მერანი., 1976. გვ. 473.

10. ჯ. ჭანტურაია იგონებს გალაკტიონის მიერ მასთან პირად საუბარში მოთხრობილ ისტორიას, რომლის თანახმადაც „მე და ღამე" პოეტის ახალგაზრდობისდროინდელი არალეგალური რევოლუციური საქმიანობით არის შთაგონებული. ნიშანდობლივია თავად ჯ. ჭანტურაიას შეფასება: „მაშინ, რა თქმა უნდა, გალაკტიონის ნაამბობში ეჭვი არ შემპარვია, მაგრამ მას შემდეგ, რაც უკეთ ჩავწვდი პოეტის რთულ ხასიათს, მივხვდი, რომ ეს ამბავი ფანტაზიის ნაყოფი იყო. დიახ, ფანტაზიისა რევოლუციონერი გალაკტიონის თემაზე". იხ. ჭანტურაია ჯ., „რაც დავიწყებით არ იბინდება". წიგნში: *გალაკტიონოლოგია*, II, თბ., 2003. გვ. 304. როგორც არ უნდა აიხსნას გალაკტიონის ამგვარი ფანტაზირება, პოეტის შემოქმედებისა და ამ კონკრეტული ლექსის კონტექსტუალიზაციის პრობლემა და ამ პრობლემაზე პოეტის რეაქცია ამ შემთხვევაშიც ნათელია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ, როგორც ჩანს, გალაკტიონი დაბეჯითებით იმეორებდა ამ ვერსიას, რადგან ის ადრეც არის დაფიქსირებული მის თანამედროვეთა მოგონებებში.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", III, 2004.

„ედგარი მესამედ"

ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი.
იყო საღამო. ლოცვები. ზარი.
და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი.

ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
უზრუნველობის, შენი სიშორის!
მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე,
ვიღაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის.

და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი:
საცაა, მოვა სიკვდილის წამი!
ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი
და მივდიოდით ტაძრისკენ სამი.

***

გალაკტიონის მეორე წიგნი, დღეს ამას აღარავითარი მტკიცება აღარ სჭირდება, სიმბოლიზმის აშკარა ნიშნებით არის აღბეჭდილი. როგორც არ უნდა გადაწყდეს თითოეული ჩვენგანისათვის მრავალწლოვანი დავა, იყო თუ არა გალაკტიონ ტაბიძე სიმბოლისტი, ვერავინ ეცდება იმის უარყოფას, რომ სიმბოლიზმის პოეტიკამ მასზე ღრმა გავლენა მოახდინა და მისი მრავალი და მრავალი ლექსი სიმბოლისტურ განწყობილებათა წიაღიდან იშვა. ამ პერიოდის გალაკტიონი, თუ სრული გულახდილობით ვიტყვი ჩემს თვალსაზრისს, უფრო წიგნითა და საკუთარი ფანტაზმებით შთაგონებული პოეტია, ვიდრე გარემომცველი სინამდვილით. რეალური, უმეტეს შემთხვევაში, შეგრძნებათა გამაა, უფრო იშვიათად – ანტურაჟი. ოდნავი გადაჭარბებით იმის თქმაც შეიძლება, რომ აზრიცა და შეგრძნებაც მხოლოდ იმპულსი და საბაბია, მიზანი კი არსებითად სულის წამიერი შეთრთოლებაა, მუსიკალური აკორდი.

ამგვარი ლექსის აზრობრივი ინტერპრეტაცია ყოველთვის სათუო საქმეა, ერთ მნიშვნელამდე ძნელად დაიყვანება და უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ განყენებული არსებობის უფლებას ინარჩუნებს: „სულის წამიერ შეთრთოლებას" ვერც გააძლიერებს და ვერც ხელს შეუშლის.

***

ლექსის იდუმალ, გაუხსნელ მინიშნებათა პრინციპზეა აგებული. ბუნდოვან ასოციაციათა მწკრივი, რომელიც თანდათანობით ტრაგიკულ შეფერილობას იღებს, და შესაბამისივე ტონალობის ფაქიზი სიტყვიერი ქსოვილი, მაღალ ვერსიფიკაციულ ოსტატობასთან ერთად შერწყმული, შთაბეჭდილების სისრულისათვის სავსებით საკმარისია. ჩაძიება, დაკონკრეტება, ქარაგმების გახსნა აუცილებელი სულაც არ არის, რომ ლექსმა სათანადო ზემოქმედება მოახდინოს. ყოფიერების სიმძიმე, გამოუვალობის შეგრძნება ნელი, გაწონასწორებული ლირიზმით რბილდება. მაგრამ ბუნდოვან ასოციაციათა მწკრივს ამ შემთხვევაში მკვიდრი შინაგანი კარკასიც აქვს და შეეცდები – რამდენად დამაჯერებლად, ამის თქმა თავადვე გამიჭირდება – მის ჩვენებას.

უკვე სათაურიც ერთგვარად საგონებელში გვაგდებს.

ედგარი, ცხადია, ედგარ პოა, ფრანგული და, მის კვალდაკვალ, ყველა სხვა სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი კერპი, ფანტასტიკისაკენ, მისტიკისაკენ, ბნელი განწყობილებებისაკენ მიდრეკილი პოეტი, მას აგრეთვე „სიკვდილის პოეტადაც“ მოიხსენიებდნენ. გალაკტიონს იგი თითქმის ამომწურავად ჰყავს დახასიათებული: „აჩრდილს თანაზიარს მარად საშინელი დასდევს განწირულთა შავი პოეზია“.

„არტისტული ყვავილების“ ზოგიერთი „შავი“ და „განწირული“ პასაჟისათვის იგი სრულიად ბუნებრივი სტუმარია.

მაგრამ რატომ მესამედ?

გალაკტიონის ლექსთა არეულ-დარეულ ქრონოლოგიაში გარკვევა საკმაოდ რთული საქმეა, მაგრამ რევაზ თვარაძის გამოთვლით ეს სტუმრობა არანაირად მესამე არ გამოდის, რევაზ თვარაძე კი ამ შემთხვევაში სავსებით საიმედო მოწმეა.

მიუხედავად ამისა, მაინც მიმაჩნია, რომ არაზუსტი სათვალავი ამ წაკითხვას არ აუქმებს.

თუ პოეტი ამბობს, რომ ესა და ეს ლანდი მესამედ ეწვია მის ფანტაზმებს, რითი შეგვიძლია დავუპირისპირდეთ ამ სათვალავს?

ამის გარდა, არსებობს არამტკიცებადი, მაგრამ არსებითად გასაგები მიზეზი.

ტექსტში ედგარ პოს სახელი ნახსენები არ არის, მისი ხსენება კი პოეტს აუცილებლად ესახება და იგი სათაურში გააქვს. პირდაპირ „ედგარი“ ან სულაც „ედგარ პო“ შინაარსეულად გაუმართლებელი იქნებოდა, სათქმელს არ შეესატყვისება. ეს არის ედგარ პოსა და მისეული ბნელის შემოჭრა სუბიექტის წარმოსახვასა და პოეტურ სამყაროში, რასაც სათაური – „ედგარი მესამედ“ – სრული სიცხადით ამბობს. რიცხვი სამი ამ შემთხვევაში, ვფიქრობ, ყველაზე მართებული არჩევანია. „პირველი“ არაფრისმთქმელია, „მეორე“ ამბისმიერ ახსნას მოითხოვს, შემდგომი რიცხვები კი აშკარად მეტისმეტია...

არსებობს წაკითხვის კიდევ ერთი, ჩემთვის სრულიად გამორიცხული ვარიანტი – „ედგარი მესამე კაცად“ ანუ სასიყვარულო სამკუთხედის მესამე წევრად. თავი რომ დავანებოთ გრამატიკულ შეუძლებლობას, გალაკტიონის მიერ ედგარ პოს მოხსენიება „ვიღაც მესამედ“ და „ვიღაც მახინჯად“ ღირებულებათა მისეულ სკალაში დანამდვილებით არ თავსდება.

***

ედგარის ხსენება ნათლის მომასწავებელი რომ არ იქნება, იმთავითვე ვხედებით. და, მართლაც, სულ მალე სიკვდილის საუფლოს მივეახლებით, მაგრამ დასაწყისი ამას არაფრით ამჟღავნებს. იგი თითქმის იდილიურია – „ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი“... სიტყვაში „ტაძარი“ ყოველთვის საგუმანოა სიმბოლურ მინიშნებათა შესაძლებლობა, თუმცა ეს ჯერხნობით არ იგრძნობა. ქალ-ვაჟი ეკლესიისკენ მიდის. როგორც ჩანს, მწუხრის ლოცვაზე. „იყო საღამო. ლოცვები. ზარი“. მაგრამ მესამე სტრიქონიდანვე ყოფითი სინამდვილე სულ სხვა პოეტურ განზომილებაში გადადის. „და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა“...

სიტყვა „საოცარი“ სიტუაციის პირდაპირი მნიშვნელობით გაგებას უკვე საეჭვოდ აქცევს. მართლაცდა, რა უნდა იყოს საოცარი იმაში, რომ ქალ-ვაჟი საღამოთი ტაძრისკენ მიემართება? ეს სიტყვა უთვალავ სხვა ლექსებში გვხვდება და, როგორც წესი, არაფრის აღმნიშვნელი არ არის, ზუსტი სიტყვით შეუფასებელი ადგილია. აქ კი მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს. ხდება ყოფითი სინამდვილისგან აბსტრაჰირება, და ტაძარი განყენებულ მნიშვნელობას იძენს, დაახლოებით ისეთს (თუ სწორად ისეთს?), როგორც ბარათაშვილთან – „ვპოვე ტაძარი“ (თუმცა ბოლო სტრიქონში სულ სხვა სიმბოლური დატვირთვით შემოტრიალება).

ლენორას სახელის გამოჩენა ემოციურად უკვე შემზადებულია, ედგარითა და სინამდვილისაგან აბსტრაჰირებით. იგი, რასაკვირველია, ისევ ისე სატრფოს ხატებაა, მაგრამ პოეტური რემინისცენცია მას მთლად ხორციელ ქალად აღარ განგვაცდევინებს. ვთქვათ, „მერის“ მსგავსად მზერა რომ პროტოტიპის ძიებისაკენ გაგვისხლტეს.

***

ალბათ საჭიროა იმის აღნიშვნა, რომ ეს სახელი ედგარ პოს „ყორნიდან" მომდინარეობს. დღეს ინგლისურ ფორმას – ლინორს – ეძლევა უპირატესობა. ორივე ფორმა მართებულია, ერთს ინგლისელი პრონონსი უჭერს მხარს, მეორეს – საერთოევროპული ტრადიცია. ედგარ პომ იგი, როგორც ვარაუდობენ, გერმანელ პოეტ ბიურგერის ცნობილი ბალადიდან აიღო, რომელიც იმხანად ძალზე პოპულარული იყო და სავსებით მოსალოდნელია, ედგარ პოსაც სცნობოდა. „სიკვდილის როკვის" მისტიკურ-ფანტასტიკური განწყობილებითაც ედგარ პოს პოეტურ სამყაროსთან ძალიან ახლოა.

დღეს ქართველის ყურისათვის ლენორა რომ უფრო კეთილხმოვნად ისმის, მე მგონი, სადავო არ უნდა იყოს. გალაკტიონის სტრიქონში – „და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა" – ეს კეთილხმოვანება ლამის მომნუსხველ ძალას იძენს, მიზეზს კი ვერ მივაგენი. იქნებ ზედმეტად სუბიექტური ვარ და მხოლოდ მეჩვენება?

და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი...

***

მკვეთრი ალიტერაციით შემოჭრილი ქარის ტირილი შემთხვევითი არ არის, რაღაც ავბედითის მიმანიშნებელია ქალ-ვაჟის „საოცარ გზაზე", ეს მრავლისშემგრძნობელი და თანამგრძნობი ქარი, თქმა არ უნდა, რომანტიზმის სანახებიდან უბერავს, მაგრამ მას სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი ფუნქციაც აკისრია, – ხედავს იმას, რასაც მოკვდავის თვალი ჯერ ვერ ხედავს.

ქარი რომანტიკულ-სიმბოლისტურ ტრადიციაში ძალიან ხშირად სიცოცხლის ქროლვას განასახიერებს – „დამბერე, ქარო"! „სიცოცხლე ვცადოთ, ქარი ადგა, ნუ ვზრახავთ ნურას"! – მაგრამ აქ იგი სულიერი განახლების ქარი აღარ არის, რტოებს ტირილით ამტვრევს და ბოლოსწინა სტრიქონში კიდევაც კვდება. უსასოობის, გამოუცდელობის დასტურად.

ფრთებს კი „ენატრებოდათ სითამამე" უზრუნველობისა და, რა გასაკვირიც არ უნდა იყოს, „შენი სიშორისა". აბსტრაქტულ სიტყვათა ეს რიგი ბუნდოვან მინიშნებებში იკარგება. საერთო აზრი ძნელი გასაგებიც არ არის, დაახლოებით იგივეა, რაც ერთ უფრო ადრინდელ, სიმბოლიზმამდელ ლექსში სენტენციური პირდაპირობით იყო ნათქვამი: „რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ეტკებები, მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი"... მსგავსი მიმართება კი აქ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს. გვერდით იყო და შენი სიშორე მენატრებოდეს. მას ღრმა ფსიქოლოგიური ახსნა სჭირდება, დაე, თუნდაც მეტაფორის დონეზე. ასევე მოულოდნელია მაპირისპირებელი კავშირი „მაგრამ" – ფრთებს შენი სიშორე ენატრებოდათ, „მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე"... ჩვენი მოლოდინის მიხედვით ეს „მაგრამ" სასურველსა და არასასურველ მდგომარეობას უნდა აპირისპირებდეს.

ყოველივე ამას არც აღვნიშნავდი, აქ რომ ერთგვარ პოეტურ პარადოქსთან არ გვქონდეს საქმე. ლექსი ლოგიკური სილოგიზმი არ არის, რომ ყველაფერი ერთმანეთისაგან მათემატიკური სიზუსტით გამომდინარეობდეს. სტროფის რიტმულ ხვეულებში აბსტრაქტულ სიტყვათა ეს რიგი ამბობს იმას, რასაც სინამდვილეში, თავისი პროზაული მნიშვნელობით, არ ამბობს, – მან რაღაც ნათელს, ლაღს, თავისუფალს მიგვაახლა და უცებ ბნელად, ავბედითად შემოდის ვიღაც მახინჯი მესამე, განსახილველი ლექსის მთავარი პრობლემა.

მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე,
ვიღაც მახინჯი ჩადგა ჩვენს შორის.

აქ ძალიანაც ნუ მივენდობით სასიყვარულო სამკუთხედების ლიტერატურულ ტრადიციას. ეს მახინჯი მესამე არავითარ შემთხვევაში რაყიფი არ არის. ამაზე ბევრი რამ მეტყვე-

ლებს. მისი უხმო თანამგზავრობა წყვილის სელას ტაძრისაკენ არ აფერხებს. თან ძალზე ნიშანდობლივია, რომ მესამის გამოჩენა ბედისწერის გამომხმობელი ხდება – „საცაა, მოვა სიკვდილის წამი". ქარი კი ტირის და კვდება, რასაც ქარის ჩვეულებრივ ჩადგომასთან ვერასგზით ვერ გავათანაბრებთ.

ისიც გავიხსენოთ, ვინ დგას ედგარ პოს „ყორანში" პოეტსა და ლენორას შორის. ეს ერთ-ერთი უორიგინალურესი ლირიკული შედევრი შემდეგი სიტყვებით მთავრდება: „ძირს, იატაკზე მისი ჩრდილი გაწოლილა, და ჩემი სული ამ ჩრდილიდან, ძირს, იატაკზე რომ გაწოლილა, ვეღარ წამოდგება ველარასოდეს."

ტომას ელიოტის პოემაში, რომელსაც ქართულად რატომღაც „უნაყოფო მიწა" ჰქვია, ასეთ სტრიქონებს ვხვდებით: „ვინ არის ის მესამე, მუდამ რომ შენს გვერდით მოდის? როცა ვითვლი, მხოლოდ ორნი ვართ, შენ და მე. მაგრამ წინ როცა ვიყურები, მაღლა, თეთრი გზისკენ, ყოველთვის არის ვიღაც სხვა, შენ გვერდით მავალი, მორიალებს ყავისფერმოსასხამიანი, კაპუშონჩამოწეული. არ ვიცი, ქალია თუ კაცი, მაგრამ ვინ არის ის სხვა, იქითა მხარეს, შენს გვერდით"?

გალაკტიონის ლექსი რამდენიმე წლით ადრე დაიწერა, ამ მხრივ საძიებელი არაფერია. პარალელი თუმცა ინტერესს მოკლებული არ მეჩვენება, მისი მოხმობისაგან მაინც თავს შევიკავებდი, პასაჟს ავტორისეული შენიშვნა რომ არ ახლდეს. „ამ სტრიქონებს, – წერს ელიოტი, – ბიძგი მისცა ერთ-ერთი ანტარქტიკული ექსპედიციის ანგარიშმა (ველარ ვიხსენებ რომლისამ, მე მგონი, შაკელტონისა უნდა ყოფილიყო). ექსპედიციის ჯგუფს უკიდურესი დაძაბულობის წუთებში განუწყვეტლივ ეჩვენებოდა, რომ იქ იყო კიდევ ერთი წევრი სათვალავს ზევით".

ეს უკვე პოეტური ხილვა აღარ არის, რეალური შეგრძნებაა. ამ მშრალი კომენტარის წაკითხვაზე, თუ სიტუაციას ცხადად წარმოიდგენ, შეიძლება ცივმა ჟრუანტელმა დაგიაროს. ელიოტი სხვათა ჩანაწერს დაჰყრდნობია, მასზე მეტს ვერაფერს ვიტყვი, მის ფსიქოლოგიურ განწყობაზე არავითარი წარმოდგენა არა მაქვს, გალაკტიონს კი, რომლისთვისაც ნერვების უკიდურესი დაძაბულობის წუთები უცხო არ იყო, სავსებით შესაძლებელია, მსგავსი გამოცდილება თვითონვე ჰქონდა. „და როცა ბედით დაწყეველილ გზაზე სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება"...

სამკუთხედის მესამე წევრი სიკვდილის ლანდია. ბოლო სტროფი ამაში ეჭვს აღარ ტოვებს. მიღმიერი ხმები ცხადად ამბობენ, რომ „საცაა, მოვა სიკვდილის წამი", და სამნი ტაძრისკენ მიემართებიან. ელიოტთანაც თითქმის იგივეა ნათქვამი: „წინ, მაღლა, თეთრი გზისკენ". როგორც ჩანს, ირეალურ შეგრძნებებსაც თავიანთი მკაცრი ლოგიკა აქვთ.

ტაძარი, თეთრი გზა, ამაღლება...

***

გალაკტიონის ამ ლექსში აშკარად ბიოგრაფიული არაფერი იკითხება. ამდენად „ბედით დაწყეველილი" და „საოცარი" გზა ისევე პარადიგმულია, როგორც პარადიგმულია ედგარ პოს ლენორაც, ულალუმიც, ანაბელ ლიც. პოეტსა და სატრფოს შორის სიკვდილი დგას. გალაკტიონის „მე" და ედგარის „თანაზიარი აჩრდილი" აქ ერთმანეთს ერწყმის და დანამდვილებით ველარ გაგვირჩევია, ეს მხოლოდ გალაკტიონის ხმაა, თუ გალაკტიონის ხმით ამავე დროს ედგარიც ალაპარაკდა...

P.S. იქნებ უადგილოც იყოს, მაგრამ, ჩემი ნამდვილი დამოკიდებულების გამოსახატავად, მინდა ეს ჩანაწერები ასეთი დასკვნით დაბოლოვდეს: ერთი რამის თქმა დარწმუნებით შეიძლება, – თვითონ გალაკტიონი ყველა ამგვარ ახსნაზე მხოლოდ ორჭოფულად ჩაიღიმებდა: „არ ვიცი, ძამიკოებო, არ ვიცი".

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", IV, 2008.

ოცნების გამოსარჩლება

(გალაკტიონ ტაბიძე და ვილიე დე ლილ-ადანი)

ჩვენმა ლიტერატურათმცოდნეობამ ბევრი გააკეთა საიმისოდ, რომ ამჟამად საკამათო აღარ იყოს, თუ რამდენად მჭიდროდ არის დაკავშირებული გალაკტიონ ტაბიძე სიმბოლიზმის პოეტიკასთან (სიმბოლისტური პოეზია, პროზა, მხატვრობა, მუსიკა...). ყველაზე ხელშესახებად და მკაფიოდ ეს სისხლხორცეული კავშირი გამოვლინდა მის უძლიერეს, გაუხუნარ, ჭეშმარიტად ეპოქალური მნიშვნელობის წიგნში „არტისტული ყვავილები". სათქმელი და გამოსამზეურებელი კვლავაც ბევრია, მაგრამ ამჯერად ერთი კონკრეტული შემთხვევით შემოვიფარგლები.

გადაჭარბებული სრულებითაც არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ლეგენდად ქცეული ფრანგი სიმბოლისტის, პარნასელთა ერთ-ერთი მშვენების – ვილიე დე ლილ-ადანის (1838-1889), და არა მარტო მისი სახელი, ყმაწვილობისას ბევრმა ჩვენგანმა პირველად სწორედ „არტისტული ყვავილებიდან" გაიგო. პირადად ჩემზე მუდამ მომნუსხველ შთაბეჭდილებას ახდენდა ამ კრებულის მომცრო ლექსი „გვიანი ოცნება", კერძოდ, მისი პირველი სტროფი:

წიგნი ვედრებიანი,
ალოცება სატანის,
და ოცნება გვიანი
ვილიე დე ლილ-ადანის.

საკვირველი და უჩვეულოდ ტევადი, სახიერია სატანასთან დანყვილებული გალაკტიონისეული უიშვიათესი სიტყვა – „ალოცება", რაც უმალ მოგვაგონებს სამყაროს შექმნის პირველსავე დღეს მიწისქვეშა ჯურღმულებში თავით როგორ ჩაენარცხა ღმერთის წინააღმდეგ აჯანყებული, დამარცხებული და საზარლად შეცვლილი ყოფილი მთავარანგელოზი. ყველას გვახსოვს, რა თავზარდამცემად აღწერა გენიალურმა ფლორენციელმა ხორციელთათვის მიუდგომელი მისი პირქუში, სამუდამო სამკვიდრო, რომელსაც თავის უბრწყინვალეს მონოგრაფიაში („დანტე – მიწიერი სამყაროს პოეტი") დიდმა გერმანელმა სწავლულმა ერიხ აუერბახმა „ლიუციფერის ქალაქი" უწოდა. „ალოცება" ისევ აღმა, ცისკენ ვედრებით მაცქერალ ლიუციფერს წარმოგვიდგენს.

გავიხსენოთ გალაკტიონის მოზრდილი, ერთ-ერთი უძლიერესი ლექსი „ცხრაას თვრამეტი", სადაც სამოქალაქო ომის შემზარავ, რეალურ სურათებს ენაცვლება არანაკლებ შემაძრწუნებელი მისტიური ხილვები, რასაც წინ უძღვის სასონარკვეთილის შფოთიანი ამოძახილი: „სასტიკი იყო ჩემი დემონი"... აქვეა ლაშქარი ფრთიანი ქიმერების, უედემოდ დარჩენილი ანგელოსების, იგივე სატანური ძალებისა, რომელთაც ზეცისკენ დახშული აქვთ სავალი და ამიტომაც გაისმის მათი გულისგამპობი გნიასი („ტიროდნენ გზათა მიუვალობას..."). ლიანდაგს აცდენილი მატარებლის ხილვის შემდგომ იწყება პოეტის გემით მოგზაურობა, თანამგზავრის, ქართველი კაცის გაცნობა. მშობლიურ კუთხეში, იმერეთში ჩასვლის მერე თითქოს ყოველივე მშვიდდება, მაგრამ ახლა, წვიმიანი ნოემბრის თვეში, სახურავგადახდილი, დაფხვავებული სახლის დანახვისას, შეუძლებელია არ დაიზაფრო („ვთქვათ: მწუხარება ახლა იწყება..."). დაუვიწყარია ჭიშკართან შემოგებებული მუნჯი მსახურის სახე, რომელიც საშინელებათა, გოთიკური პროზის პერსონაჟებს გვაგონებს. ამ შემბოჭავ განცდას აძლიერებს ბებერი ძაღლის საცოდავად აზუვლება და ჭოტის სამგზის კივილი. ტირის ძველი სახლი, ათასი უბედურების მომსწრე, ატირდება თავად მსახურიც („ჩვენი ყრუ, ჩვენი მუნჯი სატანა...") და აქ ისევე ეშმაკეულთან, სატანასთან უკვე პირდაპირ გარითმულია უცნაურად

გამოყვანილი, იშვიათი ზემოქმედების ზმნა, ნაადრევი შებინდების ეფექტს ასე ზუსტად, მოქნილად და ხატოვნად რომ გვაგრძნობინებს, სურათის ხილვის მოზიარედ გვხდის: „და შეღამებამ **ითანდათანა**.“

დემონიური, სატანური ძალზე ჭარბად არის ვილიე დე ლილ-ადანის შემოქმედებაში და ამავე მოტივებით უხვადაა გაჯერებული თავად გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია, მაგრამ ცალკეული მაგალითების ამოწერა და განხილვა ძირითად სათქმელს დაგვაშორებდა.

არაფერი ისე არ მიესადაგება ვილიე დე ლილ-ადანის პიროვნებასა და მწერლურ სამყაროს, როგორც ოცნება, თანაც „ოცნება გვიანი". მისი გვარი ჯერ კიდევ ჯვაროსნული ომების დროიდან ქებით იხსენიება. ბრეტონის უძველეს, შემდგომ დაკნინებულ ფეოდალთა უკანასკნელი შთამომავალი, „შვიდსაუკუნოვანი არისტოკრატი", თანამედროვეთა მეხსიერებას „ჰაეროვანი კოშკების ამგებ მეოცნებედ“ შემორჩა. მამამისივით ნიადაგ სიმდიდრის მონატრულმა, რეალობას მოწყვეტილმა და ათასგვარი მაცდუნებელი ტიტულების მოსურნემ (საამაყო გენეალოგიური შტოდან გამომდინარე, ერთხანს, საბერძნეთის ტახტის მემკვიდრეობაზე, მეფობაზეც კი ფიქრობდა), ორიოდე გროშის საშოვნელად, რა სამუშაო აღარ მოსინჯა, არაფერს არ თაკილობდა, მოსიარულე რეკლამადაც იყო დაქირავებული; საწერი მაგიდაც არ ჰქონდა, იატაკზე გაწოლილი ინიშნავდა და წერდა თავის არაამქვეყნიურ ხილვებს, შთანაფიქრებს. თითქმის ოცდაათი წელიწადი, გარდაცვალებამდე, შიმშილობდა. ამ დროს განდობილთა, უდახვეწილესი ლიტერატორების, პოეტების მცირე წრემ იცოდა, იგი ნამდვილი გენიოსი იყო. სხვაგვარად, აღფრთოვანებული სტეფან მალარმე მასზე წიგნს არ დაწერდა, ასე არ განადიდებდა.

ამ უცნაურ პიროვნებას, პრაქტიკულ ცხოვრებასთან ყოველად შეუგუებელს, იდილიის მოყვარულს, ტექნიკური პროგრესის აბუჩად ამგდებს, შეუგუებელ მოძულეს, გალაკტიონ ტაბიძის დარად, თავის თავზე მასაც შეეძლო ეთქვა: „სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი". შეუფერებელ გარემოში მოუხდა ყოფნა და მისი ოცნებაც დაგვიანებულად გამოიყურებოდა. ლიტერატურული და მუსიკალური ნიჭი ადრევე გამოამჟღავნა, იმპროვიზაციის გასაოცარი უნარიც ჰქონდა, მაგრამ ყოველივე ამან ვერაფერი შესძინა.

გალაკტიონ ტაბიძემაც ასევე ადრევე შეიგრძნო თავისი ბუნება და სიმაღლე, გამორჩეულობა, ასე რომ არ ყოფილიყო, სრულიად ჭაბუკი თავის თავზე ვერ იტყოდა ავტოპორტრეტის სიზუსტით და ესოდენ გამოკვეთილად: „ყრმა მეოცნებე და გენიოსი". მასავით ლაღად, შინაურულად არავინ მიმართავდა ეფემერების ყველაზე წარმტაც, მიმზიდველ გამოვლინებას: „ოცნებაო ჩემო ძველო, ვართ ღამეთა მთეველი"... სწორედ იმ განუშორებელ, ნაირფერებად ანთებულ ოცნებას უნდა ვუმადლოდეთ ბევრ რამეს – პოეტის არაერთი შედევრი სწორედ დაუშრეტელი ოცნების ნაყოფი იყო. ისიც ადვილი შესამჩნევია, რომ გალაკტიონიც, ვილიეს დარად, თავის თავში ათავსებდა რომანტიკოსსა და ირონისტს. სხვა ურთიერთმსგავსების დასახელებაც შეიძლებოდა – შიმშილი და მიუსაფრობა, ორი გენიალური წიგნის გამოცემის შემდეგაც კი, კარგა ხანს გალაკტიონ ტაბიძისთვისაც არ ყოფილა უცხო ხილი (ამაზე თვით მისი დღიურებიც მეტყველებს). მერკანტილურად განწყობილ, დაუნდობელ საზოგადოებაში როგორი აუტანელი, მწარეა მეოცნებეთა ხვედრი, ეს გალაკტიონ ტაბიძემაც საკმარისად გამოსცადა თავისი ტრაგიკული ცხოვრების მანძილზე.

მთავარია, როგორ, რა ძალით გამოხატავ უძველეს სატკივარს, ათასეულ წლებში გამოტარებულ და კვლავ თავსატეხად დარჩენილ, პასუხგაუცემელ კითხვებს. ადამიანთა ბუნებაში რომ ორი, კეთილი და ბოროტი საწყისია ჩაბუდებული და ცხოვრება, კაცობრიობის ისტორია რომ ამ დაპირისპირებულ ძალთა განუწყვეტელი ჭიდილია, ეს ჯერ კიდევ გილგამეშის ეპოსის და ბიბლიის დროიდან არის ცნობილი. ადამიანი მუდამ ცდილობდა – საკუთარ თავში თუ მის გარეთ – დაეძლია მრავალი სახით გამოვლენილი ბოროტება. ამიტომაც ევედრებოდა უზენაესს კაცთა ბუნების ძირისძირობამდე ჩამწვდომი, ჩვენი უპირველესი გენია, ღვთაებრივი რუსთაველი: „შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე სატანისა“.

კონტრასტული პოეტური სახეების დიდოსტატს – აკაკის – ჭაბუკური ასაკისთვის ნაადრევად დაბრძენებულს, ეეჭვებოდა მკერდთან მიხუტებული საიდუმლო ბარათის გამომგზავნის კეთილგანწყობა და ერთგვარი მიამიტობითაც (ასე რომ უხდება ლირიკას) კი კითხულობდა: „ანგელოზი სუფევდა მის გულში თუ სატანა?“

მშობლიური მწერლობის ფესვების საფუძვლიანად შეცნობის გარდა, გალაკტიონ ტაბიძეს ხელეწიფებოდა, ამ და სხვა მხრივაც უხვად გამოეყენებინა, გაეთავისებინა მსოფლიო კულტურის – ლიტერატურის, ხელოვნების უმდიდრესი გამოცდილება. ვილიე დე ლილ-ადანი ერთი იმათთაგანი იყო, ვინაც მძლავრად შეარხია მისი ზემგრძნობიარე სულის სიმები. ეს რომ ასეა, თვალნათლივ დავრწმუნდებით.

უკვე ითქვა – მალარმე უყოყმანოდ აღიარებდა ვილიე დე ლილ-ადანის გენიას, ვისაც, მისივე რწმუნებით, ჰქონდა წმინდანობის ნიშნები, რათა სხვადასხვა მიმდინარეობების მოციქულად ჩათვლილიყო, იმდენად დიდ გავლენას ახდენდა იგი ახალ თაობებზე. მეოცე საუკუნის დამდეგისათვის ეს გავლენა კიდევ უფრო გაიზარდა...

მიუხედავად ღრმა აზროვნებისა და იდუმალის თავისებური შეგრძნებისა, ვილიე დე ლილ-ადანის ლიტერატურული დებიუტი ვერ აღმოჩნდა იღბლიანი – ლექსების ერთადერთმა კრებულმა ვერ გაუმართლა, მაგრამ მისი უჩვეულო და მძლავრი ტალანტი სრულყოფილად გამოვლინდა მოთხრობებსა და ქვეტექსტებით აღსავსე დრამებში.

ვილიეს ბოდლერმა შეაყვარა და გააცნო მისტიკური ხილვებით დაბინდული ედგარ პოს სამყარო, რამაც გადამწყვეტი გავლენა იქონია „სასტიკი მოთხრობების“ ავტორის შემდგომ ლიტერატურულ ბედზე. მოჩვენებითმა დოკუმენტურობამ ანუ ნამდვილობის ილუზიამ, რასაც ზედმიწევნით ოსტატურად იყენებდა და თავის კოშმარულ ფანტაზიასთან აზავებდა ედგარ პო, ფრანგი მწერლის შემოქმედებაში თვისებრივი სიახლეებით აღბეჭდილი განვითარება ჰპოვა. ედგარ პოს კვალდაკვალ, მან დაამკვიდრა „საშინელებათა ნოველა“. მის შემოქმედებაში აშკარად არის გამოკვეთილი კათოლიციზმი და ოკულტიზმი.

კათოლიციზმის ერთგულება, მთელი შემოქმედების ღრმა მელანქოლიურობა, პესიმიზმი (იგი შოპენჰაუერის თავგადაკლული მკითხველი იყო), ხასიათების მკვეთრად რომანტიული შეფერილობა ვილიე დე ლილ-ადანს ფრანსუა შატობრიანთან ანათესავებდა და ამ სიახლოვეს მათი არისტოკრატიული წარმომავლობაც განამტკიცებდა. ხელოვნური პარალელი ნამდვილად არ იქნება (საამისო მაგალითების მოხმობაც უხვად შეიძლებოდა), თუ კვლავ ვიტყვით, რომ გალაკტიონ ტაბიძე, ვილიე დე ლილ-ადინის მსგავსად, თავის არსებაში ჰარმონიულად ათავსებდა გულღია რომანტიკოსსა და მძაფრ, სარკაზმამდე მისულ ირონისტს.

ვილიე დე ლილ-ადანმა ბევრი რამ იწინასწარმეტყველა. კერძოდ ის, რომ მეტი სარბიელი მიეცემოდა სიმბოლისტურ-იგავურ დრამას, დაირღვეოდა კლასიკური მუსიკის ტრადიციულად გაგებული ჰარმონია. გასული საუკუნის ოცდაათიან წლებში მას საყვედურობდნენ, ტექნიკის სწრაფი განვითარების გამო, ადამიანის უსულგულო არსებად, მანქანად გადაქცევაზე რომ გამოთქვა ეჭვი (მოგვიანებით დიდი ჩარლი ჩაპლინიც ამავე აზრისა იყო); სიკეთესთან ერთად, მეცნიერულმა პროგრესმა, თვალნათლივ ვხედავთ, ბევრი უბედურებაც მოიყოლა და მწერლის შიში არც ისე უსაფუძვლო აღმოჩნდა. ამის დასტურად მარტო ეკოლოგიური კატასტროფების საფრთხეც იკმარებს. ამგვარ მავნე, მომშხამველ პროგრესს მკვეთრად ემიჯნებოდა, ჯოჯოხეთად წარმოისახავდა გალაკტიონ ტაბიძეც („ისევ ეფემერას“ ცალკეული სტრიქონები, სხვა ლექსებიც).

„სასტიკი მოთხრობების“ ავტორი რთული შინაგანი წყობის შემოქმედი იყო. ბოდლერის დარად, ქვეყნიერება მასაც „სიმბოლოთა ტყედ“ ესახებოდა, ჩვეულებრივ დამთხვევებსაც კი მაგიურ მნიშვნელობას ანიჭებდა, აქაურ ცხოვრებასა და მიღმა სამყაროს შორის იდუმალ კავშირს ხედავდა.

მოთხრობების გარდა, უძლიერეს, გამაოგნებელ ზემოქმედებას ახდენს „სიმბოლისტურ ბიბლიად“ მიჩნეული დაუმთავრებელი დრამა „აქსელი“, სადაც ეკლესიის მსახურთა ტიტუ-

ლებს ამოფარებული სატანისტური ძალები, ქონების მიტაცების მიზნით, უღვთოდ სტანჯავენ, ცოცხლად დამარხვას უპირებენ მდიდარი არისტოკრატიული გვარის უკანასკნელ შთამომავალს, ობოლ, ანგელოზივით უცოდველ სარას, მაგრამ მზაკვართაგან განაწამები ეს კეთილი სული აჯანყდება და ბოლოს თავად დაასამარებს ბოროტებით გატხენილ არქიდიაკვანს. მაქსიმილიან ვოლოშინის მიერ თარგმნილი ამ დრამის მხოლოდ ნაწილია გამოქვეყნებული (1976), მაგრამ „აქსელის" შინაარსი და ცალკეული პასაჟები თავის საუცხოო წერილში („ოცნების აპოთეოზი") ისე დაწვრილებით აქვს გაანალიზებული ვოლოშინს, რომ შეუძლებელია, გალაკტიონ ტაბიძეს იგი გულისყურით არ წაეკითხა. საერთოდაც, ყველაფრიდან ჩანს, გალაკტიონი ძალზე კარგად იცნობდა ვილიე დე ლილ-ადანის შემოქმედებას და მასზე გამოქვეყნებულ წერილებსაც.

გამოთქმულია საფუძვლიანი თვალსაზრისი, რომ ვილიეს წაკითხული ჰქონდა „ძმებ კარამაზოვებში" ჩართული გენიალური ნაკვეთი „ლეგენდა დიდ ინკვიზიტორზე" და „აქსელში" ამის გავლენის კვალს ხედავენ, მაგრამ იმასაც აღნიშნავენ – ვილიე დოსტოევსკიზე მეტ გამბედაობას, რადიკალურობას იჩენსო. შეგვიძლია ვარაუდის სახით გამოვთქვათ – „აქსელის" ერგვარი გამოძახილი ეტყობა თომას ელიოტის სულისშემძვრავ დრამას „მკვლელობა ტაძარში" და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ორივე პიესა მკვეთრად ანტიკლერიკალური სულისკვეთებისაა. ამას საგანგებო კვლევა ესაჭიროება და თანაც ჩვენს მიზანს სცილდება.

ვილიე დე ლილ-ადანის მოტივთა და განწყობილებათა ანარეკლი გაცილებით ფართო და ღრმად ფესვგადგმულია გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში, ვიდრე ეს მისი ლექსების უბრალო გადაკითხვისას („არის მკითხველი მშვენიერ წიგნის და არის მხოლოდ გადამკითხველი") შეიძლება მოგვეჩვენოს და, ამდენად, ზოგ შემთხვევაში საგანგებო დაკვირვება გვმართებს.

ვილე დე ლილ-ადანის მხატვრული აზროვნების რამდენადმე პარადოქსული მანერა, მწერლური სამყაროს თავისებურება, ცალკეულ ნაწარმოებთა საერთო განწყობილებას მუდამ შეხამებული, მის გულში დაგუბებული უსაზღვრო სევდა უფრო თვალსაჩინო რომ გახდეს, „სასტიკი მოთხრობებიდან", წინასწარ, ერთ-ერთი საუკეთესო – „უცნობი ქალი" – უნდა გავიხსენოთ.

პარიზში, ბელინის ოპერა „ნორმას" მოსმენისას ბრეტონიდან ჩამოსული ახალგაზრდა გრაფი ფელისიენ დე ლა ვიერჟი (თავად ვილიეც ხომ ბრეტონელი იყო) ერთ-ერთ ლოჟაში დაინახავს განსაცვიფრებელი სილამაზის, ფლორენციულ კამეას დასაბარებელ ქალს და მათი მზერა, წამიერად, ერთმანეთს ხვდება. ეს არის ნამდვილი ერთი ნახვით შეყვარება და აქ მწერალი, სრულიად ძალდაუტანებლად, ადამიანის სულის უღრმეს წვდომას ავლენს:

„იცნობდნენ კი ისინი ერთმანეთს მანამდე? არა. დედამიწაზე არასოდეს. მაგრამ, დაე, მათ, რომელთაც ძალუძთ თქვან, საიდან იწყება წარსული, აგვიხსნან, სად მოხდა ამ ორი არსების გაცნობა, ვინაიდან ერთადერთი მზერა გაცვალეს თუ არა, მაშინვე და სამარადჟამოდ ირწმუნეს, რომ ჯერ კიდევ დაბადებამდე უყვარდათ ერთმანეთი".

აქ შეუძლებელია არ გაგვახსენდეს თუნდაც ტოლსტოის დაუვიწყარი, ესოდენ საყვარელი გმირის ნატაშა როსტოვას უცნაური ფიქრები, როცა იგი მის დაბადებამდე მომხდარ ამბებს იგონებს. სულის უკვდავების წარმომჩენ პლატონის დიალოგებში მსგავსი მინიშნებები მრავლადაა, მაგრამ მხატვრულ ქმნილებაში ამ ეფექტის მიღწევა გაცილებით ძნელია.

ვილიე ადანის მოთხრობის საშინელი ტრაგიზმი ის გახლავთ, რომ ოპერიდან გამოსული, პარიზის ქუჩებში მოსეირნე ქალი და ვაჟი (ისინი თავიანთ ეკიპაჟებს დროებით გაისტუმრებენ) აშკარად გრძნობენ – ერთმანეთისთვის არიან გაჩენილნი, მაგრამ ქალი ასევე ნანატრ ვაჟს უმხელს (უცნობი ტუჩის მოძრაობაზე იგებს ფელისიენის ნათქვამს და რაღაც სასწაულით მის აზრებსაც კითხულობს), რომ იგი, მუსიკის ასე შემგრძნობი და თავადაც მთელი არსებით მუსიკოსი, უბედური შემთხვევის გამო დაყრუებულა (გადაკრულად ბეთჰოვენის სიყრუეზედაც არის მინიშნება) და არწმუნებს, რომ მათ შეუღლებას, შემდგომში, უთუოდ იმედგაცრუება მოჰყვება, ბედნიერების მომტანი ვერ იქნება და ამიტომ მისთვისაც ესოდენ

სასურველ ყმაწვილ კაცს სამუდამოდ ემშვიდობება, იქვე მომლოდინე ეტლში შეაბიჯებს და ისევე იდუმალად გაუჩინარდება, როგორც გამოჩნდა – უცნობადვე რჩება. მწერალი მეტს აღარას ამბობს.

„სასტიკ მოთხრობებში“ რიგით მეორეა ირეალურის უცნაურ ბურუსში მოქცეული, უზომოდ სევდიანი მოთხრობა „ვერა“, რომლის გამოძახილი სრულიად აშკარაა 1915 წელს დაწერილ და „არტისტულ ყვავილებში“ დასტამბულ გალაკტიონ ტაბიძის მშვენიერ ლექსში „ორხიდეები“. ვიდრე უშუალოდ მივანიშნებდეთ ფრაზათა თუ პოეტურ სახეთა დამთხვევებზე, პარალელურ ადგილებზე, საჭირო გახდება მოთხრობის შინაარსი გავიხსენოთ.

დასაწყისში, ოდნავ შეცვლილად, მოხმობილია ბიბლიური ბრძენი მეფის, სოლომონის „ქებათა ქებათას“ ის ადგილი (VIII, 6), სადაც სიკვდილთან გათანაბრებული სიყვარულის უსაზღვრო, იდუმალ ძალმოსილებაზეა ნათქვამი.

პარიზში გვიანი შემოდგომის მწუხრია. ბულონის ტყიდან არისტოკრატიული უბნის, სენ-ჟერმენისაკენ ფარანანთებული ეკიპაჟები მიეშურებიან. ერთ-ერთი მდიდრული, ძველებური შენობის სადარბაზოსთან ჩერდება. მოსული სამგლოვიარო ტანისამოსში გამოწყობილი, საშინლად გაფითრებული (ეს სასიკვდილო სიფერმკრთალე მთელ მოთხრობას გასდევს) ოცდათხუთმეტი წლის გრაფი როჟე დ'ატოლაა (ამ ასაკში იწყებს დანტე სულეთის საუფლოში თავის შიშის მომგვრელ მოგზაურობას). იგი მდუმარე მსახურებს არც შეხედავს. ბარბაცით აუყვება თეთრ კიბეებს და შედის ოთახში, სადაც იმ დღის დილით, ხავერდჩაფენილ კუბოში ჩააწვინა „თავის აღფრთოვანებათა დედოფალი, თავისი სასოწარკვეთა, თავისი ფერმკრთალი თანამეცხედრე ვერა“.

გრაფს შინ ყველაფერი უცვლელად დახვდა. სათაყვანებელი არსება წინა დღეს, ალერსის დროს, მოულოდნელად მოუკვდა. დაწვრილებითაა აღწერილი, როგორ ჩაასვენა საგვარეულო აკლდამაში ძვირფასი მიცვალებული, ყველა გაისტუმრა, დაკეტა მავზოლეუმის რკინის კარი და შებინდებამდე მარტო დარჩა განსვენებულთან. საღამოს დატოვა სამარხი და ვერცხლის გასაღები სარკმლიდან შიგ შეაგდო, რათა იქ აღარასოდეს დაბრუნებულიყო.

ახლა იგი კვლავ „დაობლებულ საძილე ოთახშია“. გრაფი უცნაურ გუნებაზე დგება, გადაწყვეტს დაიტოვოს ერთადერთი მსახური, მოხუცი კამერდინერი რემონი; იქმნის საშინელ ილუზიას, რომ მისი ცოლი ცოცხალია და მსახურს ავალებს, ორივეს ჩაი მიართვას. ეს არის სიკვდილის განსაცვიფრებელი, არსმენილი უარყოფა. ასე გრძელდება მთელ წელიწადს და ბოლოს მისი ნებელობითა და მეხსიერებით შექმნილი ვერა გრაფს გამოეცხადება. ისინი ერთ არსებად იქცევიან – „მათი ბაგეები ღვთაებრივი ბედნიერებით შეერთდებიან“. ეს სიკვდილის კოცნაა. დიდხანს არ გრძელდება „ექსტაზი, რომელშიც პირველად ერწყმიან ერთურთს ცა და მიწა“. უეცრად გრაფი შეკრთება, ელდა ეცემა, ახსენდება, რომ მისი მეუღლე გარდაცვლილა და ირგვლივ ყოველივე კვდება, ბნელში ინთქმება. უხმობს, ეძახის უკვალოდ გამქრალს, მაჩვენე გზა, რომელიც შენთან მომიყვანსო. ამის თქმა და, საქორწინო სარეცელზე ლითონის ბრჭყვიალა საგანი ეცემა. ეს აღმოჩნდება აკლდამის გასაღები, ერთი წლის წინ რომ მოისროლა გრაფმა. ჭეშმარიტად სისხლის გამყინავი, სასტიკი ფინალია, მაგრამ შექსპირული ტრაგედიის ვნებით და სიდიადით გვამცნობს (მხოლოდ „რომეო და ჯულიეტას“ გახსენებაც იკმარებდა) ნამდვილი სიყვარულის ყოვლისგადამლახავ ძალასა და უკეთილშობილეს ბუნებას.

სწორედ ამგვარი საზეო სიყვარულის გამოხატვის მადლსა და უნარს შესთხოვს ღმერთს „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში რუსთაველი: „მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდიდმდე გასატანისა“... ასეთივე სიყვარულის გრანდიოზული, სამარადისო ძეგლია დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“. გოეთეს „ფაუსტის“ ფინალში იგი ყველანაირი ჯურღმულიდან დამხსნელი, განმასპეტაკებელი, ცად ამამაღლებელი მარადქალურობის სახით გვევლინება.

უთუოდ ჭეშმარიტებად უნდა ჩაითვალოს ის თვალსაზრისი, რომ „ვერა“ არ გახლავთ მხოლოდ მისტიური ხილვებით დაბინდული თხზულება (ასე ეგონათ ადრე ზოგიერთებს). ეს არის „ჰიმნი მიწიერი, გრძნობად-ხორციელი სიყვარულისაც კი, სიყვარულისა, რომელიც

ვერას მეუღლის წარმოსახვაში, ერთი წლის მანძილზე, სიკვდილთან საშინელ შერკინებას უმკლავდება“ (ნ. ბალაშოვი).

დროა წარმოვადგინოთ ლექსი, რომელიც გალაკტიონ ტაბიძეს ვილიე დე ლილ-ადანის ამ მოთხრობამ დააწერინა; ცხადია, მცირე, ოთხსტროფიან ლექსში მოთხრობის ცალკეულ პასაჟებს პოეტი ვერ ჩასტევდა, მაგრამ იგი შეეცადა გაეცოცხლებინა უზარმაზარი ტკივილი, შეკუმშულად გადმოეცა ის განუზომელი ტრაგედია, რაც სატრფოგარდაცვლილ, უკიდურეს სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილ ახალგაზრდა მამაკაცს დასტყდომია თავს:

ორხიდეები

აველ დაღლილი მარმარილოს თლილ კიბეებით
დარბაზში, სადაც ვისვენებდი ჯერ ისევ დილით,
ორხიდეების მწყობრად იდგა მუქი შლეიფი,
განაზებული ჩემი ფერმკრთალ სულის სიკვდილით.

ხავერდის კუბო, დათოვლილი თეთრ ზამბახებით
იდგა მდუმარე, მგლოვიარე და დასევდილი.
ოჰ, იგი აქ წევს აბრეშუმის თეთრი ტალღებით...
ამ ყვავილებში დავასვენე ჯერ ისევ დილით.

დაქვრივებული ოთახები ჩუმად სტიროდნენ,
შავი გედივით მაღლა იდგა კუბო პირქუში!
დაქვრივებული ოთახები ჩუმად სტიროდნენ,
ჯერ ისევ გუშინ რომ ხარობდნენ, ჯერ ისევ გუშინ.

მე დავაცქერდი ისრებივით დახრილ წამწამებს,
სამგლოვიარო დოლბანდებად რომ ჩამოვარდა,
გადაეფარა იმის თვალთა უსივრცო ღამეს, –
და არასდროს არ აიხდება ხელახლა ფარდა.

გრაფიც სწორედ ასე დაღლილი, გასავათებული ადის თავისი ძველებური სასახლის თეთრ კიბეებზე, შედის ოთახში, სადაც ხავერდმოვლებულ კუბოში იმ დილით ჩაასვენა იებით დაფარული (გავიხსენოთ „პირიმზის“ სტრიქონიც: „კუბო კი ღამით სავსეა იით“...), „... ბატისტის ტალღებში გახვეული, თავის აღფრთოვანებათა დედოფალი, თავისი ფერმკრთალი თანამეცხედრე“... ლექსს, ბუნებრივია, „აბრეშუმის თეთრი ტალღები“ უფრო მოუხდებოდა და გალაკტიონმა ამიტომაც შეუნაცვლა ბატისტის ქსოვილს აბრეშუმი, თუმცა ამით სურათის არსი არ შეცვლილა. „დაქვრივებული ოთახებიც“ ზუსტად ესადაგება „დაობლებულ ოთახს“. დროც ემთხვევა („ჯერ ისევ გუშინ დილით“). ლექსის ფინალური, მეოთხე სტროფი თითქმის სიტყვასიტყვით არის თარგმნილი მოთხრობიდან. აი, ისიც: გრაფის მეუღლე უკანასკნელ კოცნას ძლივს ასწრებს და „... მისი გრძელი წამწამები, სამგლოვიარო პირბადეების დარად, გადაეფარნენ მისი თვალების მშვენიერ ღამეს“... ბოლო სტრიქონი („და არასდროს არ აიხდება ხელახლა ფარდა“) წერტილს უსვამს იმ უსაშველო ნაღველს, უსასოობას, რითაც თავიდან ბოლომდეა გამსჭვალული მოთხრობა. „ორხიდეები“ რომ დაწერა (ასეთი სევდიანი ტონალობის ლექსი მას არაერთი აქვს და იმათზე სხვა დროს ვიტყვი), გალაკტიონმა პატივი მიაგო თავისი უსაყვარლესი, მონათესავე სულის მქონე მწერლის ხსოვნას, წმინდა სიყვარულს, „მისი ოცნების გენიალობას“ (მაქსიმილიან ვოლოშინი) გამოესარჩლა. თვით გალაკტიონის ხსოვნის პატივსაცემად, ალბათ, საჭირო გახდება ვილიე დე ლილ-ადანის ეს და სხვა მოთხრობებიც ქართულ ენაზე ითარგმნოს.

ვილიე დე ლილ-ადანის ნაწერებში ხშირად ფიგურირებენ სატანური, სიავის ჩამდენი ძალები; ერთ მოთხრობაში („ბიენფილატრის ქალიშვილები") კაფე, სადაც თავს იყრიან საეჭვო წარსულისა და საქციელის ადამიანები, „პანდემონიუმად", „სატანის სამეფოდ" არის სახელდებული.

ბოროტების ნამდვილი კრებითი, ამაზრზენი განსახიერებაა საშინელი, მოთხრობიდან მოთხრობაში გადამავალი ბერიკაცი, მეცნიერი, დოქტორი ტრიბიულა ბონომე, დახვეწილი სადისტი. ყველაზე მეტად კულტურის მოღვაწეთა გასაჟლეტადაა მომართული მისი შხამიანი ტვინი, მათი ჯავრი სჭრის. განსაკუთრებით ემტერება მხატვრებსა და პოეტებს, რომელთაც ეჭვი შეაქვთ არსებული წყობილების, ხელისუფლების სრულფასოვნებაში. დღედაღამე ფიქრობს, მოაწყოს ხელოვნური მიწისძვრები, მანამდე კი დიდ შენობაში უნდა შესძლოს მისთვის საძულველი კასტის შეტყუება და მათი ერთიანად გასრესა.

ძნელია აუღელვებლად, შეშფოთების გარეშე წაიკითხო ამ ციკლის პატარა მოთხრობა „გედების მკვლელი". ბონომე ტბაში მოცურავე გედებს (მათ უსაფრთხოებას ერთი შავი გედი დარაჯობს) შეიგულებს, შორიდან ულიმის მშვენიერ არსებებს, წინასწარ ნეტარებს – გადაწყვეტილი აქვს, სათითაოდ მოაშთოს ისინი. ამ საზარელ განზრახვას ეს ურჩხული კიდევაც განახორციელებს. ჯერ დარაჯად დამდგარ შავ გედს მიეპარება და კისერს გადაუგრეხს (უნებლიეთ „ორხიდეებში" ნახსენები, პირქუშ კუბოს შედარებული შავი გედი გახსენდება), მერე დანარჩენებს იოლად ავლებს მუსრს სატანური მიდრეკილებების „მელომანი" (ვაგნერის მუსიკას იგი „კატების კონცერტს" ეძახის), სიამოვნებით აცხადებს, რომ მომაკვდავი, განწირული გედების მხოლოდ ხმის ტემბრი მოსწონს, ვინაიდან მათი ყელი „სიკვდილს მელოდიასავით ამოიმღერებს".

ამ სიმბოლური სახის, ტრიბიულა ბონომეს, გაშიფვრა ეგებ არც იყოს საჭირო. ისედაც ცხადია, რა ველური, გონდაბინდული ძალები მტრობენ ხელოვნებას. შეგვიძლია გავიხსენოთ თუნდაც ნიცშეს გამონათქვამები სახელმწიფოსა და კულტურის ურთიერთდაპირისპირებაზე.

გალაკტიონ ტაბიძეს უყვარდა ეს თითქოსდა ტრივიალური, მაგრამ უაღრესად გამძლე ხატი – აკაკივით თავისი თავის მომაკვდავ გედთან შედარება („და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად"... „რომ მეფე ვარ და პოეტი და სიმღერით ვკვდები"...).

ცხოვრების მანძილზე ბევრი რამის გამო გულნატკენი გალაკტიონი ერთ ლექსში მორიდებულ საყვედურს გამოსთქვამს: „თუ სამშობლო მაინც არ მომეფეროს, მე მოვკვდები, როგორც პოეტს შეფერის!" „მთაწმინდის მთვარის" ავტორმა ასედაც გააკეთა, აასრულა დანაქადები.

მარად მეოცნებე ვილიე დე ლილ-ადანს, შემოდგომობით, უყვარდა ნაადრევად ჩამავალი მზის ცქერა, როცა ტყეთა წვეროებს ბაჯაღლო ოქრო ეღვრებოდა. სწორედ ასე წარმოგვიდგინა მალარმემ მისი უბადრუკი, მაგრამ მაინც დიდებული სამყოფელი:

„ვილიე ცხოვრობდა პარიზში – ამაყ, უკვე აღარარსებულ ნანგრევებში, რომლის მზერა ჰერალდიკური მზის დაისისკენ იყო მიმართული".

თვით მომაკვდინებელი სკეფსისით განმსჭვალულმა ანატოლ ფრანსმაც კი ტყუილად როდი ათქმევინა ამ გენიალურ მარტოკაცს: „გებრალებოდეთ და გშურდეთ ჩემი!"

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ვილიე დე ლილ-ადანის ერთ-ერთი ოცნება საბერძნეთის მეფობა გახლდათ. იგი მართლა იყო მეფე, თავისი თავბრუდამხვევი ოცნებების ამარა დარჩენილი, ბოგანო, უქონელი და ასე მგონია, მასაც ესარჩლებოდა უნიჭიერესი ქრისტიანი არაბი მწერალი ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი, როცა იესო ნაზარეველის უგულებელმყოფელთა გასაკიცხად დანაღვლიანებული ამბობდა: „ჩვენ არ მივაგებთ პატივს მეფეს, სამეფო თუ არა აქვს... სულის სიტყვათათვის ყრუნი ვართ და მუნჯნი". ადამიანთა ზნე და ბუნება იოლად არ იცვლება. ვინ იცის, კიდევ რამდენჯერ მოგვინევს ამგვარი დაგვიანებული სინანულის გამოთქმა.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", III, 2004.

სიზმრისეული რეალობა

რით იქმნება თუ იქსოვება მშვენიერება? შეიძლება დეტალების აღწერა, მაგრამ მთლიანობაში სრულყოფილ პასუხს ვერ მოიხელთებ. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც პოეზიის მშვენიერებაზე ფიქრობ, უპირველეს ყოვლისა კი გალაკტიონის პოეზიაზე. მშვენიერ ლექსთა შორისაა „თოვლი", რომლის შესახებაც ბევრჯერ დაუწერიათ, მომავალშიც არაერთგზის ჩაუფიქრდებიან მეტაფორების ხვეულებს, სათქმელის იდუმალებას, გამოსახვის ოსტატობას, სტრიქონების სინაზესა და სინატიფეს, გამოთქმის უზადო ხელოვნებას, აზრისეულ სიღრმეებს, სიტყვათა მუსიკალურობას, მაგრამ ლექსი მაინც ამ ინტერპრეტაციების მიღმა იფარფატებს, როგორც მარადიული გამოცანა. თვითონ გამოცნობის ლაბირინთებში ხეტიალი შეაგრძნობინებს მკითხველს სიტყვაში მოქცეული სამყაროს ჯადოსნურ სილამაზეს.

„თოვლი" ერთი მომნუსხველი ყვავილია 1919 წელს გამოცემული „არტისტული ყვავილების" ჯადოსნური კონიდან, არასოდეს რომ დაჭკნება. ამ წიგნმა მკითხველს პოეტური სამყაროს ახალი სივრცეები გადაუშალა. დემნა შენგელაია წერდა: „იყო უდაბნოება... მეცხრამეტე საუკუნის სულის დალევაში არიჟრაჟდა ანთებული XX საუკუნე. გალაკტიონ ტაბიძე მოვიდა წარსულის პანაშვიდზე და გამოიტირა იგი".

ეპითეტებს არ იშურებდნენ აღტაცებულნი, ივანე იოსელიანმა გენიალური უწოდა, იოსებ იმედაშვილმა „გრძნობათა თეთრი მეფე". ახალ ესთეტიკურ კულტურას ამკვიდრებდა ამ წიგნით პოეტი. რუსთველის სრულყოფილებამდე დახვეწილ პოეზიას ეხმიანებოდა. ტიციან ტაბიძე თავიდანვე გრძნობდა მოძმის გამორჩეულობას: „მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები წარმტაცად ბრწყინავენ, უბრალო სიტყვები რიტმულად ჟღერენ, თითქო „ფერხულს" უვლიან ნიავის ველურ სიხალისეში".

ეს ჯადო მოჩანს „თოვლშიც".

სიზმარია თუ რეალობა ის, რაზეც გალაკტიონი ამ ლექსში წერს? ერთიცა და მეორეც. „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარიაო". აქ ორივე ერთმანეთში გადადის, საზღვარი კი ლივლივებს ისე, რომ მოჩვენებითი კონტური ხან აქ იხაზება და ხან იქ, მკითხველის განწყობილების შესაბამისად.

საწუთრო რომ ძილია და ჩვენ სიზმრებს ვგავართ („ვისრამიანი"), ლამაზი გამოთქმაა, მაგრამ ბუნდოვანი. ამგვარი გაუმჭვირვალობა აზრისა, განსჯისა გადაჰკრავს ამ ლექსსაც. გალაკტიონს ესიზმრებოდა სამყარო და იმ დასიზმრებულს ხატავდა, თანვე, ისიც უნდოდა გადმოეცა, რა ესიზმრებოდათ ყვავილებს მასზე, როგორც იცვლიდა თვითონაც ფორმას სხვათა სიზმრებში. „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს გადაზნექილი სიზმრების წელიო". ხანდახან სწორედ მათი, ყვავილების, ანგელოზების, ცის, მიწის, ქარის, ღრუბლებისა თუ სხვათა სიზმრებია დახატული, ამიტომაც ჭირს აზრის ლოგიკური ჯაჭვის აგება:

„მე ყვავილები მესიზმრებოდა / და ყვავილებს მე ვესიზმრებოდიო", – მკითხველი სახეებისა და სიმბოლოების მიღმა დაეძებს დაფარულ სათქმელს. აღმოაჩენს, ამოიკითხავს და ცხადს გახდის ყოველივეს, მაგრამ მაინც არ ტოვებს განცდა, რომ ამოხსნის სიხარული ნაადრევია. ახსნილი ლექსი სულაც არ არის გასაგები, ცხადი, და კვლავაც, როგორც სიზმრიდან, მოელი რაღაც წარმოუდგენელს – აზრის, ემოციის თვალსაზრისით.

შეღამდა, მე წაველ, იქ სადაც სიზმრები
წიგნებში დარდობენ დახუჭულ თვალებით.
(„სიზმრები")

ლექს „თოვლშიც“, როგორც ტიციან ტაბიძე წერდა, „შადრევანივით ჩქეფს პოეტური სახეები“, რომელთა მიღმა იმალება პოეტის წადილი, რომ ჩასწვდეს ღვთისგან შექმნილი უთვალავფერიანი სამყაროს არსს, გაიაზროს სიცოცხლის მიზანი.

სიმბოლისტური ესთეტიკითაა შექმნილი ლექსი, დაგვირისტებულია სიმბოლოებით. პირველივე სტრიქონში – „მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხიდიდან ფენა“ – ყურადღებას იქცევს რამდენიმე სახე-სიმბოლო. ფერი, მუსიკა, სურნელი შერწყმულ-გადაწნულია და იქმნება საოცარი სევდისა და სინაზის განცდა. პოეტი იდეალს მიესწრაფის, შეურყვნელს, უმანკოს, „ქალწულებრივს“, შორეულს, იდუმალს. იისფერი თოვლი სწორედ ამგვარ ემოციას ბადებს. ზამბახი, ია, იასამანი – არსებითად, ერთი ფერია, შორეულსა და მწუხარებაზე მიმანიშნებელი, ამიტომაც თოვლი ხან იისფერია და ხან „ზამბახებია, წყებად დაწვენილი“, იდუმალი, ნაზად გამბანგავი, მსუბუქად დამათრობელი სურნელით, რაც საკმარისია პოეტური ექსტაზისთვის, შთაგონებისთვის, როდესაც აბსტრაქცია ხორციელ სახეს იღებს, ხოლო რეალური და მიწიერი კი აბსტრაჰირდება.

თოვლის „ფერადებით“ სავსეა გალაკტიონის პოეზია, ფერმწერის თვალით უყურებდა სამყაროს პოეტი და თოვლიც ფიქრისა და განწყობილების, ე. ი. მზის შუქის კლება-მატების მიხედვით იცვლიდა ფერს, თეთრიდან შავისკენ, ყველა ფერის ტონისა და ნახევარტონის, ჩრდილებისა თუ ნაჩრდილების სახით. „ვარდისფერი“, „მჭვარტლისფერი“, „ირიბი და ალმაცერი“, „ივლისისფერი“ – ფერების ზღვა წამოიშლება კაშკაშა სითეთრიდან. თანვე ეს ფერები სინათლითა და ჰაერითაა გაჟღენთილი, როგორც იმპრესიონისტთა ფერწერული ტილოები.

ლექსის სიმბოლურ შინაარსში წარმოჩნდება ღვთისმშობლის სახე, რომლის მიმართ არაერთი ლექსი აქვს გალაკტიონს მიძღვნილი. ხიდზე დაფენილი ქალწულებრივი იისფერი თოვლი სწორედ ღვთისმშობელზე უნდა მიანიშნებდეს, იდეალზე, ხიდზე, რომელმაც თავის წიაღში მიიღო რა ღვთაებრივი სხივი, მიწა და ზეცა შეაერთა. სწორედ ღვთისმშობელთან სიახლოვით, მისი მფარველობით შეიძლება ჭეშმარიტების ძიება, სიმშვიდის მოპოვება.

თოვლი ცხოვრების სიცივესა და გაუსაძლისობაზეც მიანიშნებს, ამავე დროს, სიცივეზე, რომელსაც აფრქვევს ყოველგვარი იდეალი, რადგან მასთან მიახლოება მაინც ფუჭი და ამაო ცდაა მოკვდავისთვის, თუმცა ამ მცდელობის გარეშე სიცოცხლეს აზრი ეკარგება.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საგულისხმოა გალაკტიონის ლექსი „ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“. აქაც ღვთისმშობელი თოვლისაა, აქაც იგივე მისწრაფებაა იდეალისკენ, ცხოვრების საზრისის მოპოვების სიძნელე და ამ გზაზე განცდილი ტკივილების გამოსახვაა. პოეტი ხომალდივით მიაპობს ტალღებს (საინტერესოა პარალელი რემბოს „მთვრალ ხომალდთან“) გაშლილ და აბობოქრებულ ზღვაში და გრძნობს ღვთისმშობლის მფარველობას, ხედავს თოვლის მადონას, ფერმკრთალსა და წმინდას, რომელსაც ამკობენ ყვავილები, იები და იადონები („გიიადონა“), იხსენებს იესოს, რომელიც მისი „ჭაობივით უნოტიესი სულისთვის“ ეცვა ჯვარს და ეს მის წარმოსახვას ახლაც ელვასავით დაღავს, ეს მის სულში ეცმევა ჯვარს კვლავაც მაცხოვარი და ტკივილისგან გულმუცელი ეფლითება, ლოცვით იქარვებს ნაღველს: „ესე არს სისხლი, ესე არს ხორცი და იდუმალი ლოცვა ბაგისა“. სული კი, ლაჟვარდზე უსპეტაკესი სული, ხედავს თოვლის მადონას, ოცნებობს ვარსკვლავებზე, რომელთაგან ერთი სწორედ მისი სულის ანარეკლია, ამიტომაც სჯერა და სასოებით ელის „ვარსკვლავი იგი – ფიქრთა საგანი – ერთი უმრავლეს ვარსკვლავთაგანი, აელვარდება ცაზე ოდესმე“. ეს აელვარება ხსნის გზის გამოჩენასა და „დემონზე უბოროტესი სულის“ დაძლევას მოასწავებს. ასე ილესება პოეტი ოცნებებით, „დღეთა სინაზეს მოდებულ კორძებს“ პოეზიით აშორებს.

„თოვლი“, როგორც მთლიანი ლექსი, ასევე მისი ცალკეული სტრიქონი და სიტყვა, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ლიველივებს, კონტურებს იცვლის, ფერებსაც, ხმასაც, სურნელსაც და ხელიდან გისხლტება ილუზიურად გამომკრთალი აზრი, რადგან მთავარი გრძნობები და ემოციებია, იმ ენაზე ლაპარაკი, რომელზედაც ხეები, ყვავილები და, საერთოდ, ბუნება მეტყველებს.

ლექსის ლირიკული გმირი საუბრობს სიყვარულის მოთმენაზე, რადგან უდაბნოში ძნელად ხარობს რწმენის ყვავილი. თანვე დგას ხიდზე, რომელიც თვითმკვლელობაზე ფიქრის ადგილიცაა, მისტიკურად მიმანიშნებელია გაღმა სამყაროსი:

> როგორ, საიდან... არ იცის თვითონ,
> ის უცნობ ხიდზე დგას, სხვაა ხიდი.
> მძიმეა ტვირთი? მაშ, სხვებმა ზიდონ,
> ის ეხლა გახდა წყნარი და მშვიდი.
> („ის მიდიოდა ქუჩაში ერთი")

როგორ იცვლება „თოვლის" აზრობრივ-ემოციური ინტონაციები? როგორია მხატვრულ სახეთა თანმიმდევრობის ლოგიკა? ეს არის სიზმრისეული რეალობის ფერწერული ხატება. ლირიკული გმირის ტონი ზეაწეულია, ის აღსარებას ამბობს, მაგრამ ხმამაღლა, მთელი სამყაროს გასაგონად. ეს არის მეს ჩაკეტილი სივრცის გარღვევის მცდელობა. ამ შემთხვევაში თოვლის სითეთრე თან ახშობს სივრცეს, თანვე ავლენს თეთრიდან ფერადოვნების დაბადების შესაძლებლობას. ამ პოტენციურად არსებულ ძლიერ ვნებას უეცრად თითქოს გასაქანი მიეცემა და ლირიკული გმირის გულიდან გადმოიღვრება სხვებთან განდობის წადილი, მას უნდა ქვეყნიერებას გააგებინოს, რომ უყვარს და ამ სიყვარულის ძალით გადაასხვაფეროს ყოველივე. ოცნებასა და რეალობას შორის საზღვრები წაშალოს, მას საკუთარი სულგულიდან გარეთ გამოაქვს მწუხარე გრძნობა, რადგან ვინც უყვარს და ვისაც ოცნებებში ელოლიავება, კვლავაც მიუწვდომელია და შორეული. თუმცა ამ მიუწვდომლობასაც ჰქონდა თავისი ხიბლი, რაც სხვა ლექსში ამგვარად გამოხატა: „რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვტკებები, მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი".

პოეტის აღმაფრენა წამით იჩრდილება სიბერის წარმოდგენაზე. „ძვირფასო, სული მევსება თოვლით, დღეები რბიან და მე ვბერდები". ამ სტრიქონზე საინტერესო დაკვირვება აქვს დავით წერედიანს, რომელიც ფიქრობს, რომ გამორიცხული არ არის, იგი გამოძახილი იყოს ბელგიელი ჟორჟ როდენბახის ლექსისა, რომელშიც ასეთი სტრიქონებია: „თოვლის ფიფქებით, როგორც ვარსკვლავებით, სავსეა ჩემი სული". ბატონი დავითის აზრით: „აქაც მუსიკას აჩენს არა ალიტერაცია (რფ-რბ-ბრ), თუმცა იგი კარგად არის შეფარული, არამედ შეგრძნებათა გადმოცემის ემოციური სიზუსტე. თოვლით სულის ავსება გახანგრძლივებულია, დროშია განფენილი. სიტყვა „ძვირფასო" ფრაზას ინტიმურ შეფერილობას აძლევს, თითქმის ჩურჩულამდე დაჰყავს და ამ კონტექსტში „სიბერის" შემოტანა, რასაც ძალიან იდუმალ პოეტურ აქტსაც ვერ დაარქმევ, მოულოდნელად იდუმალ მუსიკალურ აკორდად კრავს ჩვენს შეგრძნებას".

სიბერის ხსენება ტონალობას დაბლა სწევს, აღმაფრენაც სადღაც ქრება და იწყება დარდების, მწუხარების გახსენება, ჩიეილი უიღბლობისა და ტანჯვის გამო:

> ჩემს სამშობლოში მე მოვვლე მხოლოდ
> უდაბნო ლურჯად ნახავერდები.

აქ უპირველესად სულიერი სამშობლო იგულისხმება, სხვაგან ხომ ამბობს: „რომ სხვა სამშობლო არ გამაჩნია, რომ ეს თოვლია ჩემი სამშობლო". ეს არის მისი მშობლიური სულიერი სამყარო, სადაც იშვა, როგორც პოეტი და სადაც ხარობს, იქ სადაც მის „ზრდას" რწმენა განაპირობებს. ეს არის იდეებისა და წარმოდგენების საუფლო, რომელიც ფორმას პოეტის განწყობილების შესაბამისად იცვლის.

ამ სათქმელს შესანიშნავად გამოხატავს თეიმურაზ დოიაშვილი: „გალაკტიონის ჭეშმარიტი სამშობლო არის პოეზია, რომელიც ერთდროულად აბსოლუტთან ზიარების საშუალება-

ცაა და სინამდვილესთან „შერიგების“ მიზეზიც. პოეზიის სამყაროს აღმოჩენამ სულ სხვა სინათლით გაანათა მარტოობით გატანჯული სული. რაფაელის მადონას ღვთაებრივი მშვენიერებით მოჯადოებული პოეტი დაასკვნის, რომ მიუღებელ სინამდვილეზე ამაღლების ერთადერთი გზა მშვენიერებასთან ზიარებაა“.

აკაკი ხინთიბიძე ამ სტრიქონს: „ჩემს სამშობლოში...“ მიიჩნევს ლექსის ძირითად სახედ, რომელიც საყრდენს პოულობს „უდაბნოში“ („ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა ჩემი ქვეყანა“). მშვენიერი ტანჯვა ნიშანდობლივია „თოვლის“ ავტორისთვის... სიტყვა „დაღლილის“ თავისებური ფორმა „დაღალული“, რომელიც მძაფრ ემოციურ შეფერილობას აძლევს ამ სიტყვას“.

სიზმრისეული ლოგიკა საგნებს და მოვლენებს ფერს უცვლის, ჩვეულ კავშირებს არღვევს და ახალს ქმნის. ეს „სამუშაო“ არაცნობიერის წიაღში ხორციელდება და ამიტომაც შეუძლებელია თვალმიდევნება და გაანალიზება.

ჯემალ ქარჩხაძე მიიჩნევდა, რომ ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოებები დიდი სულიერი რხევის შუა წელში იქმნებოდა, ცნობიერისა და არაცნობიერის თანაბარი მონაწილეობით: „გალაკტიონის პოეზიაში, ჩემი აზრით, მეცნიერულ დონეზე შეიძლება ერთმანეთისგან გაირჩეს შთაგონებით შექმნილი და შთაგონების გარეშე, მხოლოდ ტექნიკით, დაწერილი ლექსები“. სამწუხაროდ, თვითონ ჯემალ ქარჩხაძეს ამგვარი წერილი არ დაუწერია და, რომც დაეწერა, თავისი განუმეორებელი ლოგიკურ-ფილოსოფიური წიაღსვლებით და პარადოქსული აზროვნების წყალობით ბევრ საგულისხმოს წარმოაჩენდა, თუმცა მაინც საეჭვო დარჩებოდა შეფასებები, ძნელი იქნებოდა ცნობიერ-არაცნობიერის საზღვრის ზუსტი დანახვა და აღწერა.

პოეტი შვებას იანვართან ძმობაში პოულობს და იტანჯება „ნივთიერ“ სამყაროში, თუმცა ღვთის უძვირფასეს საჩუქარს, სიყვარულს არ ჰკარგავს და მუდამ ახსოვს „სატრფოს“ „თოვლივით მკრთალი ხელები“. ეს სიმკრთალე არამიწიერსა და იდეალურზე მინიშნებაა კვლავ. ეს ხელები დახრილია უღონოდ თოვლთა დაფნაში. უღონობა მიანიშნებს იმაზე, რომ იდეალი (ღვთისმშობელი) ვერ იფარავს პოეტს სასოწარკვეთილებისაგან, მაგრამ თოვლთა დაფნის სახეს მაინც შემოაქვს სიმშვიდისა და ჰარმონიის განცდა. დაფნის სიმწვანედ იცვლება თოვლის სითეთრე და ეს მიანიშნებს ნუგეშზე, რომელიც პოეტის სულში ფოთლებივით ჩაიფინება. დაფნის მარადმწვანეობა მის ცხოველმყოფელ ძალასაც ნიშნავს, ქალი დაფნასთან ასოცირდება, ბუნებასთან, რომელმაც უნდა განაახლოს პოეტი, სიყვარულის გზით უკვდავებას აზიაროს. თოვლი, მწუხარება, ფოთლები სხვა ლექსებშიც წარმოაჩენს პოეტის სულიერ ტკივილს: „ახლა შენ არ გსურს არაფერი, ო, არაფერი, მხოლოდ ზამთრების მწუხარებით შეიფოთლები“. პოეტი მზერას მიადევნებს მანდილს, რომელიც ფრინველივით დასრიალებს ჰაერში, ხან იელვებს და ხან ქრება. ეს გაელვება-გაქრობა შეესაბამება პოეტის სულიერ მღელვარებას, რწმენის მოზღვავებასა თუ მინავლებას. ღვთისმშობელზე ფიქრი აჩენს ლექსში „ხარებას“:

თოვს! ასეთი დღის ხარებამ ლურჯი
და დაღალული სიზმრით დამთოვა.

ხარება სიხარულზე მიანიშნებს, რომელიც მაინც ჩნდება ამ ცივ მწუხარებაში, რადგან სული ინახავს მოგონებას „მკრთალი ხელებისას“ და მანდილისას. ხარების დღესასწაული აღინიშნება იმ დღის გასახსენებლად (25 მარტი – ძველი სტილით, 7 აპრილი – ახალი სტილით), როდესაც, ლუკა მახარებლის სახარების მიხედვით, გაბრიელ მთავარანგელოზმა ღვთისმშობელს ახარა: „ღვთისმშობელო ქალწულო, გიხაროდენ, მიმადლებულო მარიამ, უფალი შენთანა. კურთხეულ ხარ შენ დედათა შორის და კურთხეულ არს ნაყოფი მუცლისა შენისა, რამეთუ მაცხოვარი გვიშევ სულთა ჩვენთა“.

სნორედ ღვთისმშობლის შორეული, მაგრამ მანუგეშებელი მზერა აჩენს იმედს, რომ პოეტი შეიძლება გადაურჩეს უდაბნოს, ზამთარს, ქარს – ეს ყოველივე რა თქმა უნდა სულიერ

წინააღმდეგობის აღმნიშვნელია ისევე, როგორც ბარათაშვილის „მერანში“ („გაკვეთე ქარი, გაპე წყალი, გადაიარე კლდენი და ღრენი...“).

ლექსში გაელვებული „ძვირფასი“ ქალი სიმბოლოა ღვთისმშობლისაც და მერისაც, შორეულისა, თანვე ქალისა, რომელთანაც აკავშირებს ტკბილი მოგონებები. თოვლიც იმგვარსავე ფარულ დარდს ასხივებს, როგორც სატრფოს ხმა. სწორედ ფარული დარდია მათი სულიერი ნათესაობის დასტური.

ლექსი გამსჭვალულია სასოწარმკვეთი მარტოობით, რომელიც გალაკტიონის სულიერ ემბლემად იქცა, იგი იყო „მარტოობის ორდენის კავალერი“ (ტიციან ტაბიძე). „დაწყეველილ“ ფრანგ და ქართველ პოეტთა დარად ცხოვრებისეულ თამაშში მარტო მოასპარეზე. მის პოეზიაში თავიდანვე გაისმოდა სახარებისეული „რაისთვის დამიტევებ მე...“-ს გამოძახილი. ამიტომაც ტიციან ტაბიძემ შენიშნა კიდევაც მის სტრიქონზე „რომ დავიღალე მე ამ კუბოში“ – „ეს პირველი ლამა საბაჰთანია ჩვენს პოეზიაშიო“.

ეს იყო ერთდროულად მისი ტანჯვისა და სიხარულის წყარო. რადგან სწორედ ეს ეჭვი, გადაურჩებოდა თუ არა ზამთარს და ქარებს, აქმნევინებდა ლირიკულ შედევრებს.

რევაზ თვარაძე ლექს „თოვლის“ შესახებ შენიშნავდა: „ლექსის კითხვისას სადღაც ვიყავით. ეს იყო რაღაც ნეტარი ბურანი, რომლიდანაც თავის დაღწევა არც ახლა გვსურს... ეს არის არა უბრალოდ გადმოცემა რაიმე ამბის, აზრის, განწყობილების, თუნდაც ხილვისა, არამედ არსებობის ისეთ სფეროთა წვდომა, რომელთა ნაწილ-ნაწილ შეცნობა შეუძლებელია... გალაკტიონს აბსოლუტური სმენა რომ აქვს, მისი ლექსი უჩვეულოდ მუსიკალური რომ არის, მისი შედარებები – მოულოდნელი, ორიგინალური, მისი რითმები – უაღრესად კეთილხმოვანი, მისი ლექსიკა – უცდომლად შერჩეული, სინტაქსი, სტილი – დახვეწილი, რიტმი-გაუცვეთელი... ეს ყოველივე ოდენ სადინარია არსებითის გამოსავლენად“.

ეს არსებითი კი ღვთისმშობელზე ფიქრია.

ამ თვალსაზრისით, „თოვლი“ ყველაზე მეტად ეხმიანება ლექსს „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ საერთო განწყობილებით, სახეთა მუსიკალობით, სათქმელის იდუმალებით, ემოციის გამოხატვის სრულყოფილებით, ოღონდ „თოვლში“ მეტი იმედი და რწმენაა, რომ „უდაბნოში“, ურწმუნოებისა და დემონურ საუფლოში, მარადი ქალწულის მანდილი დაიფარავს და შვებას მისცემს.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, IV, 2008.

ლევან ბრეგაძე

„ჩვენი სიზმრების სიდიადეში“

აკაკი წერეთლის გარდაცვალებას გალაკტიონ ტაბიძემ ორი ლექსი მიუძღვნა. პირველი, „აკაკის გარდაცვალების გამო", ჟურნალ „განთიადის" 1915 წლის მე-3 ნომერში დაიბეჭდა. მას დაწერის თარიღად 1915 წლის 26 იანვარი, აკაკის გარდაცვალების თარიღი, უზის (ტაბიძე 1966: 260-262); მეორე კი, „აკაკის ლანდი" (ტაბიძე 1966: 270-271), გაზეთ „ახალი კვალის" იმავე 1915 წლის პირველ ნომერში გამოქვეყნდა (გაზეთის ეს ნომერი 1 მაისს გამოვიდა).

პირველი ლექსი, აკაკის გარდაცვალების დღესვე დაწერილი და ჟურნალ „განთიადში" დაბეჭდილი, თორმეტტომეულამდე აღარასოდეს გამოქვეყნებულა. მეორე კი, „აკაკის ლანდი", თავიდანვე ძალიან პოპულარული გახდა და პირველი პუბლიკაციის შემდეგ კიდევ ცხრაჯერ დაიბეჭდა თორმეტტომეულამდე, მათ შორის გ. ტაბიძის ლექსების 1927 და 1937 წლების გამოცემებში, და, რაც მთავარია, „არტისტულ ყვავილებშიც" შეიტანა ავტორმა (1919 წ.), კრებულში, რომელმაც ახალ ეპოქას დაუდო სათავე ქართულ პოეზიაში (ტაბიძე 1966: 447).

ამ ლექსის თაობაზე თორმეტტომეულის კომენტარებში ვკითხულობთ:

„აკაკის ლანდი" პოეტს პირველად საჯაროდ წაუკითხავს 1915 წლის 31 მარტს ქუთაისის ქალაქის თეატრში... ლექსმა იმთავითვე მოუპოვა მის ავტორს დიდი პოპულარობა და შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ აკაკის გარდაცვალების წლისთავის აღსანიშნავ საღამოს სარეკლამო განცხადებაში (მაგ., გაზ. „სამშობლო", 1916 წ., 17. I, №264), თითქმის ათი დღით ადრე საღამოს ჩატარებამდე, აღნიშნული იყო: „26 იანვარს ქუთაისის საზოგადო საკრებულოში დანიშნულია აკაკის საღამო მისი გარდაცვალების წლისთავის აღსანიშნავად, გ. ტაბიძე წაიკითხავს ცნობილ ლექსს – „აკაკის ლანდი" (ტაბიძე 1966: 451).

ამრიგად, აშკარაა, რომ აკაკის გარდაცვალებისთანავე დაწერილ ლექსზე გალაკტიონს, არსებითად, ხელი აუღია (მეტად არცერთხელ აღარ დაუბეჭდავს), და ამავე მოვლენისადმი რამდენიმე თვის შემდეგ მიძღვნილი ახალი ლექსით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ჩაუნაცვლებია" იგი.

აკაკის მიმართ გალაკტიონს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა. იგი მოხიბლული იყო პოეტის გარეგნობითაც, შემოქმედებითაც, სამშობლოს მსახურებითაც. შეიძლება ითქვას, გალაკტიონი აკაკის აღმერთებდა. გავიხსენოთ თუნდაც ეს სტრიქონები პოემიდან „აკაკი წერეთელი": „აქ ავტორი – ან ღმერთია – ან აკაკი წერეთელი" (ტაბიძე 1971: 92).

სიჭაბუკეში ხარაგაულის სადგურზე მატარებლის ფანჯარაში დაუნახავს მხცოვანი პოეტი, რომელსაც მოგვიანებით ასე აღწერს:

„...მატარებლის მეორე კლასის ფანჯარა ჩამოიწია. კუპედან ღმერთივით გადმოიხედა ბამბის ქულასავით ჭაღარამ, ოლიმპიურად ამაყი სახის მქონე მოხუცმა..." (ტაბიძე 1975: 231).

1940 წლით დათარიღებულ გალაკტიონის ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „აკაკის ჩანგის მომხიბვლელობა გამოიხატებოდა იმ ზნეობრივ სიძლიერეში, რომელიც შეადგენდა პოეტის პიროვნებას. მან შესწირა თავისი თავი ერთს წმინდათაწმინდას – სამშობლოს. აი, რა ნაირად ისახება ჩემს წარმოდგენაში მეცხრამეტე საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის ისტორიული მდგომარეობა და პიროვნება" (ტაბიძე 1975: 141).

პოემა „აკაკი წერეთლის" პროზაულ ვარიანტში ვკითხულობთ:

„მისმა ენამ მიაღწია ჯერ არ სმენილ სიმსუბუქესა, მხატვრულობას, პლასტიურობას და ხმოვანებას" (ტაბიძე 1975: 597), „ბრავალი პოეტი მისცა საქართველოს მე-19 საუკუნემ. მაგრამ ისეთი, რომელიც მთლიანად გამოსახავდა თავისთავსა და თავის დროს – პოეზიაში აკაკის მზგავსი არავინ არ არის. მისი გულიდან აღმოხეთქს ყოველთვის მხოლოდ და მხოლოდ ბუნებრივი ძალდაუტანებელი ხმები" (იქვე: 602).

ამგვარი მოწინება და თაყვანისცემა არცთუ მთლად უხიფათო რამ არის ხელოვანისთვის. ასეთი პიეტეტის ვითარებაში იშვიათად ახერხებენ მოსწყდნენ სათაყვანებელი შემოქმედის ორბიტას და დამოუკიდებლად იაზროვნონ. გალაკტიონმა შეძლო ეს. მის საუკეთესო ლექსებში, ანუ იმ ლექსებში, რომლითაც გალაკტიონი გალაკტიონია, აკაკის პოეტიკის გავლენა არ იგრძნობა.

პირველ ლექსში, რომელიც, როგორც ვთქვით, აკაკის გარდაცვალების ამბის შეტყობისთანავე, ასე ვთქვათ, ცხელ გულზეა დაწერილი, ძლიერია პუბლიცისტური პათოსი, რაც სათაურიდანვე საგრძნობია („აკაკის გარდაცვალების გამო") და თავიდან ბოლომდე გასდევს ლექსს. პუბლიცისტური პათოსი, საზოგადოდ, ლექსის ნაკლად ვერ ჩაითვლება, მაგრამ ამ ლექსში „შიშველი" პუბლიცისტიკა ჭარბობს, რაც მხატვრულ ტექსტს ღირსებას ვერ ჰმატებს. ზურაბ კიკნაძის დახასიათებით, ეს არის „ლექსი, დაწერილი ტრადიციული მეტაფორიკით და ლექსიკით, ლექსი საკმაოდ ტრაფარეტული ახალი სტილის ფონზე, რაც არ გამორიცხავს განცდის სიწრფელეს" (კიკნაძე 1983: 13).

პუბლიცისტური პათოსი ლექსში ისეთი სიტყვების გამოყენებით „მატერიალიზდება", როგორიცაა „საქართველო", რომელიც ლექსში ხუთჯერ გვხვდება, და მისი პერიფრაზები – „სამშობლო" (ორჯერ) და „ჩვენი ქვეყანა" (ერთხელ), ცხადია, სათანადო, მკაფიოდ პუბლიცისტურ კონტექსტებში: „საქართველოვ, რა გაწუხებს, გული რისთვის გტკივა" (პირველი სტრიქონი), „საქართველოვ, მაშ აკაკი არ მომკვდარა, არა!" (მე-8 სტრიქონი; მეორდება 47-ე სტრიქონადაც), „კიდით კიდე საქართველო შესძრა, დაიარა" (მე-17 სტრიქონი), „საქართველოს ჰყავდა და ჰყავს საამაყო შვილი" (44-ე სტრიქონი), „და სამშობლოს სახე იყო მისი თმაჭაღარა" (მე-20 სტრიქონი), „რომ სამშობლომ მისი ლანდი მტკიცედ შეიყვარა" (23-ე სტრიქონი), „ჩვენი ქვეყნის სიამაყე სცოცხლობს, არ მომკვდარა" (ბოლო, 55-ე სტრიქონი).

სიტყვა „სამშობლო" ან მისი პერიფრაზი „აკაკის ლანდში" უკვე არცერთხელ აღარ გვხვდება. ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს „აკაკის ლანდი" მთლიანად მოკლებული იყოს პუბლიცისტურ პათოსს. პუბლიცისტური პათოსი ამ ცხრასტროფიანი ლექსის ბოლო სამ სტროფში იჩენს თავს, მაგრამ ამას შიშველი პუბლიცისტიკა აღარ ეთქმის:

ოჰ, ასეთია დღეს განსაცდელი,
და არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად,
რომ არ აანთოს ისევ სანთელი
დავიწყებული ხატის მახლობლად.

იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში,
იქნება ჩვენთან მარად და მარად!
ჩვენი სიზმრების სიდიადეში,
ჩვენი ფიქრების ლურჯ ნიავქარად.

არ მოგვაკლებს მადლს და შუქს უსიტყვოს
მისი, პოეტის, მაღლით ანთება.
კურთხეულ იყოს, კურთხეულ იყოს,
კურთხეულ იყოს ეს მოლანდება!
(ტაბიძე 1988: 271)

როგორც ვთქვით, ამ ლექსში „სამშობლო" ან მისი რომელიმე სინონიმი თუ პერიფრაზი აღარ გვხვდება. მაგრამ სამშობლო აქ მაინც არის. და არის იმ მხატვრული ხერხის წყალობით, რომელიც ბოლო დროს ხშირად იხსენიება, მაგრამ ჯერჯერობით ნაკლებშესწავლილია – ეს გახლავთ ალუზია.

კიდევ ერთხელ წავიკითხოთ ეს სტროფი:

ოჰ, ასეთია დღეს განსაცდელი,
და არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად,
რომ არ აანთოს ისევ სანთელი
დავიწყებული ხატის მახლობლად.

„ხატი" აქ სამშობლოა – ალუზიის წყალობით. „ხატი" და „სანთელი" ალუზიაა (მინიშნებაა) აკაკის ცნობილ სტრიქონებზე: „ჩემი ხატია სამშობლო, / სახატე – მთელი ქვეყანა" („ხატის წინ"), ლექსი ასე იწყება: „მიყვარს, როდესაც ხატის წინ / ანთია წმინდა სანთელი" (წერეთელი 1950: 303).

საგულისხმოა „ხატის" ეპითეტად გალაკტიონის მიერ გამოყენებული „დავიწყებული" („რომ არ აანთოს ისევ სანთელი / დავიწყებული ხატის მახლობლად"). „დავიწყებულ ხატს" ტექსტის დონეზე ლექსში იდუმალება შემოაქვს, გამდიდრებული რაღაც გარდასულ სამწუხარო თავგადასავალზე მიმანიშნებელი კონოტაციით, ანუ ეს აშკარად სიმბოლისტური სახეა (თუმცა „აკაკის ლანდი" მთლიანობაში სიმბოლისტურ ლექსად ვერ ჩაითვლება). ალუზიის მეშვეობით წარმოქმნილი ქვეტექსტის დონეზე კი „დავიწყებული ხატი" იგნორირებული, უპატრონოდ მიტოვებული, ბედკრული სამშობლოა, და მთელი სტროფი შიშველი პუბლიცისტიკის ენაზე, იმ ენაზე, რომლითაც პირველი ლექსი („აკაკის გარდაცვალების გამო") არის დაწერილი, ასე გარდაითქმება: დღეს საქართველო განსაცდელშია, მაგრამ აკაკი წერეთელი გარდაცვალების შემდეგაც არ მიატოვებს მას ობლად, კვლავაც იზრუნებს (იგულისხმება: თავისი უკვდავი შემოქმედებით) ბედკრული სამშობლოს საკეთილდღეოდ.

მომდევნო სტროფის პირველი ორი სტრიქონის პუბლიცისტურ პათოსს („იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, / იქნება ჩვენთან მარად და მარად!") მესამე და მეოთხე აშკარად სიმბოლისტური პოეტიკით შესრულებული სტრიქონები ანეიტრალებს: „ჩვენი სიზმრების სიდიადეში, / ჩვენი ფიქრების ლურჯ ნიავქარად".

ახლა ბოლო სტროფი:

რაც უნდა ეხამუშოს ყურს დასკვნითი სტროფის პირველი ორი სტრიქონის პუბლიცისტიკა (თუმცა აქაც გვხვდება ახლებური პოეტიკით შესრულებული სახე – „შუქი უსიტყვო": „არ მოგვაკლებს მადლს და შუქს უსიტყვოს / მისი, პოეტის, მაღლით ანთება"), მომდევნო სტრიქონებში ისეთი ძალის (ბეთჰოვენისებური?) მაჟორული „აკორდები" ჟღერს, დიდ ხელოვნებასთან ზიარებით გამოწვეული სიხარულის გარდა არავითარი სხვა განცდისთვის რომ აღარ გვიტოვებს ადგილს გულში! („კურთხეულ იყოს, კურთხეულ იყოს, / კურთხეულ იყოს ეს მოლანდება!"); მით უფრო, რომ ეს „აკორდები" წინა სტროფის პირველ ორ სტრიქონს – „იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, / იქნება ჩვენთან მარად და მარად!" – ესოდენ ჰარმონიულად ეხმიანება!

* * *

არცერთხელ არ იხსენიება მეორე ლექსის ტექსტში აგრეთვე სახელი აკაკი (მარტო სათაურშია), რომელიც პირველ ლექსში ოთხჯერ გვხვდება. („პოეტი გაურბის თავად ლექსის გმირის, მისთვის ძვირფასი სახელის ხსენებას. თავდაპირველად თუ ეწერა [ერთ-ერთ ვარიანტში] „შორით გამოჩნდა აკაკის ლანდი", საბოლოოდ: „გამოჩნდა მაღალ პოეტის ლანდი". – კიკნაძე 1983: 13). საკუთარ სახელს მეორე ლექსში სამჯერ გამოყენებული სიტყვა „პოეტი" ცვლის („გამოჩნდა მაღალ პოეტის ლანდი", „და არ დაგვტოვებს პოეტი ობლად"; „არ მოგვაკლებს მადლს და შუქს უსიტყვოს / მისი, პოეტის, მაღლით ანთება"). საკუთარი სახელის საზოგადო არსებითი სახელით შეცვლაც აქ პუბლიცისტური პათოსის განელებას უწყობს ხელს.

სამაგიეროდ ორივე ლექსში ფიგურირებს იდუმალებით აღსავსე სიტყვა „ლანდი", ოღონდ, თუ იგი პირველში ერთადერთხელ გვხვდება („რომ სამშობლომ მისი ლანდი მტკი-

ცედ შეიყვარა") და ეპიზოდურ როლს ასრულებს, მეორე ლექსის ტექსტში ეს სიტყვა ოთხგზის მეორდება, ხოლო შემდეგ კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს თავს ლექსის ბოლო სიტყვაში, სახელზმნა „მოლანდების" ფუძედ გამოყენებული; ამრიგად, „ლანდს" ამ ლექსში უკვე მთავარი როლი აკისრია, რაზედაც ისიც მეტყველებს, რომ იგი სათაურშიც არის გატანილი.

იმავე 1915 წელს გალაკტიონი წერს „მთაწმინდის მთვარეს", სადაც კვლავ გვხვდება „აკაკის ლანდი": „აქ ჩემს ახლო აკაკის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით". ასეა ზოგ ხელნაწერსა და ბეჭდურ გამოცემაში, ზოგან „აკაკის ლანდი" შეცვლილია „მოხუცის ლანდით", მაგრამ უეჭველია, რომ ეს „მოხუცი" აკაკია (ტაბიძე 1966: 455-456). (შდრ.: „აქვეა [პირველი ლექსი იგულისხმება. – ლ. ბ.] პირველად ნახსენები ლანდი აკაკის მიმართ, რითაც კავშირია გაბმული „მთაწმინდის მთვარესთან" და „აკაკის ლანდთან". – კიკნაძე 1983: 13).

აკაკი წერეთლის მიმართ გალაკტიონ ტაბიძის მიერ დაჟინებით გამოყენებული სიტყვა „ლანდის" ინტერტექსტი აკაკისავე ცნობილი ლექსის „ავადმყოფი მგოსნის" (1894 წ.) ეს სტრიქონებია: „აჩრდილიღა ვარ წარსულის / და ლანდი მომავალისა!.." (წერეთელი 1950: 285).

„ლანდი" ასეა განმარტებული ქეგლ-ში: „ცალი მხრიდან განათებული საგნის მუქი გამოსახულება მეორე მხარეს, – ჩრდილი, აჩრდილი; // გადატ. ბუნდოვნად გამოჩენილი ადამიანი, ცხოველი, საგანი (სიბნელეში) // აჩრდილი, მოჩვენება" (ქეგლ 1955: 1474).

აკაკის ლანდი გალაკტიონის ლექსში მწუხარეა და მაღალი („იქ, როგორც ლანდი მწუხარებისა, / გამოჩნდა მაღალ პოეტის ლანდი", „ჩუმად დაღლილი სანთლებით მოდის / მწუხარე ლანდი... მაღალი ლანდი"). ამ ლანდს ჭაღარა თმა აქვს („თეთრი ჭაღარით მოსილი თმები / ელავდა ელვის ელვა-ციმციმით"), დიდებულ სახეზე ღვთაებრივი ღიმილი გადაჰფენია (რომელიც, ეტყობა, ვერ მალავს მის მწუხარებას): „და მოხიბლული იყო მთიები / დიდებულ სახის ღვთაებრივ ღიმით". ეს ლანდი მძიმე და დაღლილი ნაბიჯით მოემართება („მძიმე და დაღლილ ფეხის ხმას გრძნობდა / ნელი-ნელ მსვლელი ღრუბელი ჩუმი").

პოეტის ლანდს მთების ფონზე ხატავს გალაკტიონი: „მდუმარე მხარეს შორი მთებისას / დაშხარის ღამე და ანდამატი", „გრძნობდა თანაბარ მოახლოებას / განცვიფრებული და დიდი მთები".

მთების გარემოცვაში დახატული მაღალი, ჭაღარით მოსილი ლანდი ილია ჭავჭავაძის აჩრდილის (ამავე სახელწოდების პოემიდან) ასოციაციას იწვევს. გავიხსენოთ ეს ადგილი: „და მომევლინა მე კაცი დიდი, / მყინვარზედ მდგარი მოხუცებული" (ჭავჭავაძე 1951: 133).

(როგორც ვნახეთ, „ლანდი" და „აჩრდილი" სინონიმებია და ორივე ეს სიტყვა ფიგურირებს აკაკი წერეთლის იმ სტრიქონებში, რომლებიც ზემოთ მოვიყვანეთ, ვითარცა აკაკიზე გალაკტიონის მიერ დაწერილი ლექსების ერთ-ერთი ინტერტექსტი: „აჩრდილიღა ვარ წარსულის / და ლანდი მომავალისა!..").

ამრიგად, აკაკის ლანდს გალაკტიონი ილია ჭავჭავაძის აჩრდილთან, ანუ საქართველოს თანამდევ, უკვდავ სულთან მიმსგავსებულად ხატავს. ილიას აჩრდილს ეს სტრიქონებიც გაგვახსენებს: [აკაკი] „იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში, იქნება ჩვენთან მარად და მარად!". შეეადაროთ ამას ილია ჭავჭავაძის აჩრდილის სიტყვები: „მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა!..", რასაც მოსდევს: „მე ვარო შენი თანამდევი, უკვდავი სული" (ჭავჭავაძე 1951: 135). (ამ კავშირს ზურაბ კიკნაძეც აღნიშნავს ზემოთ დასახელებულ წერილში).

ოღონდ ახალგარდაცვლილი აკაკის საქართველოს თანამდევ, უკვდავ სულად წარმოდგენა ტექსტის დონეზე კი არ ხდება (რომელიმე რეალურად არსებული, კონკრეტული პიროვნების საქართველოს თანამდევ, უკვდავ სულად გამოცხადება მკრეხელურიც იქნებოდა და უმართებულოც!), არამედ – ალუზია-ასოციაციებით წარმოქმნილი ქვეტექსტის დონეზე.

ზემოთ დავიმოწმეთ ციტატები, რომლებიც აკაკისადმი გალაკტიონის დამოკიდებულებას წარმოაჩენდა. ახლა დაუთარიღებელი ჩანაწერიდან „აკაკი წერეთელი" ამ ხასიათის კიდევ ერთ ამონარიდს შემოგთავაზებთ, რომელიც თითქოს „აკაკის ლანდის" კომენტარია:

„ჭეშმარიტად აკაკი ძველი საქართველოს მოლანდებაა. იგი თითქო განგებ ამოვიდა საფლავიდან, რომ კიდევ რამდენიმე სურათი დაეხატა; ეს იყო მხატვარი, რომელმაც თავისი თავი თვითონ გამოიძახა საფლავიდან, მასთან დამარხულ და მასში გაგრძელებულ სიცოცხლის სიტყვის ძალით. აქვს აკაკის ისეთი ლექსები, რომელსაც უნდა ვუცქიროთ მეთორმეტე საუკუნის ქართველი მკითხველის თვალით“ (ტაბიძე 1975: 65).

ამრიგად, აკაკის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილი პირველი ლექსისგან განსხვავებით, მეორე ახალი პოეტიკის პრინციპების მიხედვით არის შექმნილი. შიშველი პუბლიცისტურობისთვის თავის არიდება, სიმბოლისტური პოეტური სახეები, ფაქიზი მინიშნებანი, ალუზია-ასოციაციების გამოყენება იდუმალებით მოსავს პოეტის მეტყველებას, ამ ლექსის სამყაროს. (ცოტა ხანში, იმავე 1915 და მომდევნო წელს, გალაკტიონი თავიდან ბოლომდე ახალი პოეტიკით შესრულებულ ისეთ შედევრებს შექმნის, როგორიცაა „ლურჯა ცხენები“, „თოვლი“, „უნაზესი ხელნაწერი“, „საუბარი ედგარზე“ და სხვ. სწორედ 1915 წელს, აკაკის გარდაცვალების წელს, იწყება გალაკტიონის შემოქმედებაში დიდი ფერისცვალება – ახლებურ პოეტიკაზე გადასვლა, რომლის მეოხებით მან წარმატებით შეძლო პიროვნების რთული შინაგანი რეალობის გამოხატვა. „აკაკის ლანდი“ ძველიდან ახალ პოეტიკაზე გარდამავალ საფეხურად უნდა მიეიჩნიოთ).

* * *

თუ ამ ორ ლექსს ერთმანეთს ასახვის ობიექტის აღქმის თვალსაზრისით შევადარებთ, შეიძლება ითქვას: „აკაკის გარდაცვალების გამო“ ავტორისეულს, გალაკტიონისეულს, ცოტას შეიცავს. მასში მართებულად არის წარმოჩენილი აკაკი წერეთლის მნიშვნელობა ქართველობისთვის, მაგრამ ყოველივე ამის თქმას დაახლოებით ასევე მოახერხებდა მრავალი სხვაც – ამ ლექსის აკაკი ისეთია, როგორიც იგი იყო უთვალავი ქართველის თვალში, რომელთაც გულით დაიტირეს დიდი მგოსანი.

სხვა ვითარება გვაქვს „აკაკის ლანდში“. ამ ლექსის აკაკი წერეთელი გალაკტიონის წარმოსახული სამყაროს ბინადარია – ერთი დიდი პოეტი მეორე დიდი პოეტის წარმოსახვაში – და იგი, როგორც ზემოთ ვთქვით, ილიას აჩრდილის გრანდიოზულ, ფანტასტიკურ სახებას მოგვაგონებს, რომელიც დომინირებს, ბატონობს მთელ ლანდშაფტზე, მის მოვლინებას განუცვიფრებია დიდი მთები, ხოლო „დიდებულ სახის ღვთაებრივ ღიმით“ ვარსკვლავებიც კი მოუხიბლავს და აუღელვებია.

არც ერთი სიტყვა პოეტის კონკრეტულ დამსახურებაზე, იმისი მსგავსი, პირველ ლექსში რომ უხვად იყო (ვთქვათ, ეს: „კიდით კიდე საქართველო შესძრა, დაიარა, / რომ გაეგოთ მისი გულის წყლული და იარა“, ანდა: „დიდხანს, დიდხანს არემარეს თავზე ადგა მცველად / და მღეროდა ისე გრძნობით, ისე გულდამწველად, / რომ სამშობლომ მისი ლანდი მტკიცედ შეიყვარა“). მეორე ლექსში ამის მაგივრად აბსტრაქტულ-ფანტასტიკური სახეა დახატული მგოსნისა, თითქოს სიზმარში ვხედავდეთ მას (გავიხსენოთ: „იქნება ჩვენთან მარად და მარად! / ჩვენი სიზმრების სიდიადეში“), ეს არის ჩვენება, მოლანდება, რომლის სიდიადე და გრანდიოზულობა ეკვივალენტურია, შესატყვისია ლექსის ადრესატის დამსახურებისა ერის წინაშე.

* * *

ილია ერენბურგი იგონებს, როგორ მუშაობდა პაბლო პიკასო მის თვალწინ ერთი ამერიკელი ქალის პორტრეტზე. ათი ვერსია შეუქმნია. თავდაპირველად ისეთი დაუხატავს, როგორსაც ამ ქალს გარშემო მყოფნი ხედავდნენ. მეათე, საბოლოო ვარიანტში კი მოდელი უკვე პიკასოს თვალით ყოფილა დანახული და ამ ბოლო ვერსიას ბევრი აღარაფერი ჰქონია საერთო პირველ ვარიანტთან (ერენბურგი 1966: 200).

დემეტრე მეფეს (1125-1154) ორი იამბიკო მიუძღვნია წმ. შიო მღვიმელისადმი. ერთი ჰიმნოგრაფიული ტექსტებისთვის საყოველთაოდ მიღებული მანერით არის დაწერილი, მეორე კი უცნაური – ზღაპრულ-ფანტასტიკური – სახეებით იპყრობს ყურადღებას. ამ ლექსის უცნაურობანი გასაგები გახდება, თუ გავიხსენებთ შიო მღვიმელის წოდებას: საკვირველთმოქმედი. მეორე იამბიკოში რეალობა ამ დიდი და უცნაური მოღვაწის არსის, ანუ მისი მოღვაწეობის არსის, უკეთ წარმოსაჩენად არის შეცვლილ-გადაკეთებული (ჩვენი საუნჯე 1960: 527).

ეს მოვლენა (ერთი და იმავე ობიექტის სხვადასხვა მანერით წარმოჩენა ერთი და იმავე შემოქმედის მიერ), ერთობ საყურადღებოა როგორც შემოქმედების ფსიქოლოგიის, ასევე სინამდვილის ინტერპრეტაციის მეთოდიკის თვალსაზრისითაც.

დამოწმებანი:

ერენბურგი 1966: Илья Эренбург. Собрание сочинений в девяти томах, т. 8. Москва: „Художественная литература", 1966.

კიკნაძე 1983: კიკნაძე ზ. „აკაკის ლანდი". *გაზ. „ლიტერატურული საქართველო"*, 1983. №2.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*, ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1966.

ტაბიძე 1971: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*, ტ. IX. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1971.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*, ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1975.

ქეგლ 1955: *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*, ტ. IV. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1955.

ჩვენი საუნჯე 1960: ჩვენი საუნჯე, *ქართული მწერლობა ოც ტომად*, ტ. 1. თბილისი: „ნაკადული", 1960.

წერეთელი 1950: წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: საქართველოს ს. ს. რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

ჭავჭავაძე 1951: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*, პ. ინგოროყვას რედაქციით. თბილისი: საქართველოს ს. ს. რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", V, 2010.

ნინო დარბაისელი

სამი ლექსი „არტისტული ყვავილებიდან"

1. „უცნაური სასახლე"

რას უნდა ნიშნავდეს და მიანიშნებდეს სათაური „უცნაური სასახლე" „არტისტულ ყვავილებში" – უცნაურობებითა და საიდუმლოებებით ისედაც გაჯერებულ წიგნში, სადაც „სასახლე" ერთი უმთავრესი ტოპოსია?

სიტყვა **უცნაური**, პირდაპირი, სალექსიკონო გაგებით, არაჩვეულებრივს, გასაოცარსა და საკვირველს ნიშნავს. ლექსში გამოსახული სასახლე, მართლაც, სწორედ ასეთია, მაგრამ მნიშვნელობათა და მინიშნებათა, სახეთა და სიტყვათა ასეთ ფეიერვერკულ თამაშში, სადაც ყველაფერი – სამჯერადი მაჯამური რითმის წყალობით – მრავალგვარი ხედვა-აღქმა-ინტერპრეტირებისკენ გვიბიძგებს, სათაურის ასე მარტივად და ერთმნიშვნელოვნად დეკოდირება, ვფიქრობ, მხოლოდ ავტორის მიერ შემოთავაზებული პოეტური თამაშის პირობიდან ამოვარდნა იქნებოდა და სათაურსაც დაეკისრებოდა ძირითადი ფუნქცია – პოეტური ტექსტის მარკირებისა, კრებულის დანარჩენი ტექსტებიდან გამოსარჩევად.

„არტისტულ ყვავილებში" კი სათაურის პოეტიკას რომ განსაკუთრებული, სიმბოლისტური მნიშვნელობა ენიჭება, პირველივე განაცხადით – ამ წიგნის უცნაური, დღემდე ბოლომდის აუხსნელი სახელწოდებითა და თანდართული ოთხი ეპიგრაფის ერთობლიობით შექმნილი კონტექსტითაც დასტურდება.

პირველივე, რაც სიტყვა „უცნაურის" საგანგებო მნიშვნელობაზე დაფიქრებისას უთუოდ გაახსენდება ქართველ მკითხველს, ეს „ვეფხისტყაოსანია", კერძოდ, „ლოცვა ავთანდილისა": „უცნაურო და უთქმელო, უფალო უფლებათაო".

„უცნაურობა" – საცნაურობის საპირისპიროდ – მრავალსაუკუნოვანი ქართული აზროვნებითი ტრადიციით, შეუცნობლობას, ცნობიერებით მიუწვდომლობას, თანამედროვე ტერმინოლოგიით, ტრანსცენდენტურობას ნიშნავს.

სიმბოლისტური ინტენციაც ხომ სწორედ ცნობიერებისმიღმიერი, იდუმალი სამყაროს ინტუიტური წვდომა, ამ წვდომით მიღებული გამოცდილების „თარგმნაა" – ტრანსფორმაცია პოეტურ ენაზე.

რაკი სათაურში „უცნაური სასახლე" ერთიანდება ორი პლანი – არა-ჩვეულებრივი და შეუცნობელი, ჩნდება კითხვა: მაინც რაში გამოიხატება ამ ლექსის ერთდროული არაჩვეულებრივობა და შეუცნობლობა, სად შეიძლება ვიგრძნოთ ზღვარი მისი შეცნობის გზაზე? წინამდებარე წერილი წარმოადგენს ცდას ამ კითხვაზე პასუხის მოძიებისა.

საანალიზო ლექსის პრობლემატიკას აშუქებენ თ. დოიაშვილი, ი. კენჭოშვილი, მის ფორმაზე საგანგებო წერილი აქვს გამოქვეყნებული თ. ბარბაქაძეს, მაგრამ ზ. შათირიშვილის წიგნში, სადაც გალაკტიონის შემოქმედებაში სასახლის, როგორც ერთი მთავარი ტოპოსის შესახებ არის გაშლილი მსჯელობა, „უცნაური სასახლე" მოხსენიებული არ არის. იქნებ ამის მიზეზი ისიც იყოს, რომ მკვლევარის შემოთავაზებულ კლასიფიკაციას: 1. „აღმოსავლური სასახლე", 2. „გოტიკური სასახლე", 3. სასახლე – ვერსალი და 4. „მედიტერანული" სასახლე (შათირიშვილი 2004: 43), „უცნაური სასახლე" ვერ „მოერგო" სწორედ თავისი უცნაურობის გამო.

ირაკლი კენჭოშვილი ამ ლექსს ქართული პოეტური ტრადიციის კონტექსტში განიხილავს, უთითებს წყაროებს, რომელთაგანაც უშუალოდ მომდინარეობს „უცნაური სასახლის" რიტმი და მაჯამური რითმები: რუსთაველს, ბესიკს, ალ. ჭავჭავაძესა და აკ. წერეთელს; შემოწერს ესთეტიკურ კონტექსტსაც, რომელშიც შეიძლება მოთავსდეს ეს ქმნილება.

მკვლევარის აზრით, „უცნაური სასახლე“ „მარტო ტკბილ ხმათათვის“ შექმნილ ნაწარმოებთა რიგს მიეკუთვნება (კენჭოშვილი 1991 ა: 63).

თამარ ბარბაქაძეც ყურადღებას, ძირითადად, ლექსის რიტმიკასა და რითმებზე ამახვილებს და მას „რითმათა სასახლეს“ უწოდებს (ბარბაქაძე 2007).

ვნახოთ, რა სახით არის გამოქვეყნებული ლექსი „არტისტულ ყვავილებში“:

ამნაირი დარებით,
კიდითკიდე დარებით
ფერის ფერთან დარებით –
შენობების შენება.

ცამაც ქარვად მიქარვა
და ოცნება მიქარვა,
მწუხარებათ მიქარვა...
მტანჯავს მე უშენობა!

მან კოშკების ამალა
ხან ეთერში ამალა,
ხან ქარივით ამალა,
გაქროლება ანაზდა.

ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
და ბაღები განაზდა.

ყველაფერი სადაა,
მაგრამ მითხარ, სადაა,
ის, რაც ალერსადაა:
ტრიანონი, შირაზი?

ველი წამით ნაწამებს,
პოეზიით ნაწამებს,
რასაც იტყვის ნაწამებს
ფიქრი ამ სიხშირეზე.

დასთა უცხო დასობა –
თვალთა ქროლვით დასობა
ხანჯლის გულში დასობა...
გულში, გულში ტარება.

ელვარება ამიდის
ანთებული ამიდის
და ფიქრები ამიდის
აღარ მომეკარება.

შადრევნებმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა,
მარმარილომ და თასმა
სამუდამოდ დარეკა.

ყრუ ოხვრით და ზარებით,
იდუმალი ზარებით,
განტევება – ზარებით
და ვედრებით: ჰარიქა!

ცვივა ლურჯი ფარული
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული,
აჩონჩხილი შენობა.

ცამან ქარვად მიქარვა
და ოცნება მიქარვა,
მწუხარებათ მიქარვა:
მომკლავს მე უშენობა!

მოყოლებული ე.წ. „ზარნიშიანი წიგნიდან“ (1927), სხვადასხვა გამოცემებში ლექსის ტექსტი უცვლელი სათაურით, მაგრამ სხვადასხვა ცვლილებებით ქვეყნდებოდა და ქართველი მკითხველი მას, ძირითადად, ამ სახით იცნობს:

ამნაირი დარებით,
კიდით კიდე დარებით,
ფერის ფერთან დარებით,

დღემ კოშკების ამალა
ხან ეთერში ამალა
და ქარივით ამალა.

ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული.

ყველაფერი სადაა,
მაგრამ, მითხარ, სადაა,
ის, რაც ალერსადაა?

ველი წამით ნაწამებს,
პოეზიით ნაწამებს,
რასაც იტყვის ნაწამებს:

დასთა უცხოთ დასობას,
თვალთა ქროლვით დასობას,
ხანჯლის გულში დასობას.

მარმარილომ და თასმა,
შადრევანმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა.

აჩონჩხილო შენობა,
მშვენიერო შენობა,
მომკლავს მე უშენობა!

ამ ორი ტექსტის შედარებისას სხვაობა ვიზუალურ დონეზეც აშკარაა. თუ „არტისტული" „უცნაური სასახლე" თორმეტი კატრენული სტროფისგან შედგებოდა, თორმეტტომეულით კანონიზებული ტექსტი მაჯამურად გარითმულ სულ რვა ტერცეტს მოიცავს. რაც შეეხება მხატვრულ-კონცეპტუალურ პლანს, იგი ადაპტირებულია, სიმბოლისტური მრავალპლანიანობიდან პირობით ერთპლანიანობამდეა დაყვანილი. მაჯამურ რითმათა სამეულებიც, ძირითადად, ქართული პოეტური ტრადიციის საკუთრებაა და, გარდა ორიოდე მათგანისა, გალაკტიონისათვის ჩვეული კრეატიულობით არ გამოირჩევა. ამ ლექსზე ნამდვილად შეიძლება ითქვას, რომ „მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის" არის შექმნილი, მკითხველსა და მსმენელსაც განაწყობს, ოდენ მისი მუსიკალობით მოგვრილ ესთეტიკურ ტკბობას მიენდოს, ჩვენ კი „არტისტულ" – თავდაპირველ ტექსტს მივაპყროთ ყურადღება.

ლექსი შვიდმარცვლედია (4/3). გალაკტიონის შემოქმედებაში შვიდმარცვლედის სხვა, შედარებით ახალი სახეობის ნიმუშიც არაერთია (5/2). მასთან დასტურდება ბიმეტრული შვიდმარცვლედებიც (5/2, 4/3/), რიტმულად დაკავშირებული, ძირითადად, ილიას პოეზიასთან, მაგრამ შვიდმარცვლედის სახეობას, რომელსაც გალაკტიონი ამჯერად იყენებს, ქართულ პოეზიაში არცთუ ხანგრძლივი, თუმცა გამოკვეთილი ტრადიცია აქვს და მისი აქტუალიზაცია, ძირითადად, აკ. წერეთლის ლირიკაში მოხდა.

თავდაპირველი ტექსტის სტროფული სტრუქტურა ასეთია:

სამ მაჯამურად გარითმულ სტრიქონს მოსდევს მეოთხე, რომელიც ერითმება მომდევნო სტროფის ასევე მეოთხე სტრიქონს და სტროფთა ჯაჭვურ ბმას იწვევს.

ფორმის მხრივ ლექსი თითქოს უახლოვდება არაერთ აღმოსავლურ თუ დასავლურ მყარ სალექსო ფორმას, თუმცა საბოლოოდ არ ემთხვევა არც ერთ მათგანს, რადგან ანალოგის ძიებისას მუდამ ჩნდება რაღაც, ერთი „მაგრამ".

„არტისტული ყვავილების" გამოცემის შემდეგ, გალაკტიონი 1922 წელს, წერდა:

„გასაოცარია, რომ ჩვენში, სადაც ასეთი გატაცება იყო სპარსული პოეზიით, ოდესმე არ არსებობდა ის გარემოება, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო გადმოღება უცხო ფორმის და იქ ქართული სულის ჩანერგვა, მაგრამ გადმოტანა სულის, ტემპერამენტის და ანგარიშის არგაწევა ფორმასთან... უმთავრესად ასეთი იყო ჩვენი ბესიკი" (ტაბიძე 1975: 41).

გალაკტიონის მიერ გამოთქმულ ამ აზრსა და მის პოეტურ პრაქტიკას შორის აქ თითქოს რაღაც წინააღმდეგობა ჩნდება. ყოველ შემთხვევაში, ქართული ლექსმცოდნეობითი გამოკვლევებიდან შეიძლება არაერთი მაგალითის მოხმობა, თუ მის პოეტურ მემკვიდრეობაში აღმოჩენილი რომელიმე უცხოური მყარი სალექსო ფორმის შესახებ მსჯელობისას როგორ ხდება საჭირო ფორმის პირობითი რეკონსტრუირება (რ. ბერიძე და სხვ.).

წინააღმდეგობა, ვფიქრობ, დაიძლევა, თუ სიტყვებს „ანგარიშის არგაწევა ფორმასთან" – გავიაზრებთ მის იგნორირებად და არა შემოქმედებით ათვისებად, მშობლიურ ლიტერატურულ ტრადიციასთან შერწყმად, გაქართულებად, რაც გალაკტიონისთვის ამ მხრივ ძირითადი პრინციპია (დოიაშვილი 2003: 41-42).

რიცხვების მაგია და ლექსის არქიტექტონიკა

ირაკლი კენჭოშვილი თავისი წიგნის ერთ-ერთ თავში – „რიცხვების მაგია" განიხილავს რამდენიმე შემთხვევას, თუ როგორ აისახება რიცხვთა სიმბოლიკა არა მხოლოდ გალაკტიონის ქმნილებათა შინაარსობრივ, არამედ ფორმობრივ მხარეზეც (კენჭოშვილი 1991: 235).

თამარ ბარბაქაძემ ამ ლექსისთვის „რითმათა სასახლის" წოდებით (ბარბაქაძე 2007) მეტი მოტივაცია გააჩინა ვარაუდისათვის, რომ გალაკტიონი არ დასჯერდებოდა მხოლოდ მზა ქართული მასალით – რითმებითა და ფრაზული ბლოკებით, თუნდაც მათში ჩართული მისეული იდენტური ან ახალი პოეტიკის შესაბამისი კონსონანსური სარითმო წყვილებით –

უცნაური შენობის აგებას და ამ პრინციპულად პოლისემანტიკური ტექსტის სტრუქტურაში რაღაც ფორმობრივი ნიშანი კიდევ უნდა იყოს საძიებელი.

რაკი ამ ქმნილების თემა განსაკუთრებული ნაგებობის შენებაა, ხოლო შენობის, არქიტექტურული ძეგლის გეომეტრია მუდამ რიცხვთა შეფარდების რაღაც წესს, პროპორციას და სიმეტრიას ემორჩილება, ხომ არ არის „უცნაური სასახლის" ფორმის რიცხობრივ მახასიათებლებშიც ამ მხრივ რაიმე მიმართება?

ლექსის რიტმული ქარგა, შვიდმარცვლედი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არის 4/3.

რითმა დაქტილურია ანუ სამმარცვლედი. სტროფი – ოთხსტრიქონედია, აქედან სამი – მჭიდროდ დაკავშირებულია სამმარცვლიანი მაჯამური რითმით. სტროფთა რაოდენობა თორმეტია, ანუ ამ ლექსი—სასახლის ფორმის არქიტექტონიკა რიცხვებს 3 და 4 და მათ კომბინაციებს ეყრდნობა:

3+4=7

3x4=12

ვფიქრობ, ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ეს ლექსი, როგორც კიდევ ერთი ნიმუში, ალბათ, შეიძლება მიემატოს ი. კენჭოშვილის მიერ დასახელებულ იმ პოეტურ ქმნილებებს, რომელთა ფორმის საფუძველშიც რიცხვთა ჰარმონია დევს.

უფრო ღრმად თუ ჩავუყვებით პრობლემას, 3, 4, 7, 12 რიცხვების საკრალურ და მაგიურ სიმბოლიკამდეც და ამ სიმბოლიკის გამო შუა საუკუნეების ქრისტიანულ არქიტექტურის გეომეტრიაში მათ მნიშვნელობამდეც მივალთ; მაგრამ ამ მაცდური ძიების შედეგად, მოსალოდნელია, ტექსტს თავს მოვახვიოთ გაგება, რომელიც მასში ნაგულისხმევიც არ ყოფილა. ამიტომ აქ შევჩერდეთ.

ლექსის ცალკეულ მომენტთა ინტერპრეტირების ცდა

სიმბოლისტური ნაწარმოების შინაარსის ზუსტი ლოგიცირების ცდა სათავეშივე მარცხისათვის არის განწირული, რადგან ეს წინააღმდეგობაში მოდის სიმბოლიზმის ესთეტიკასთან, მაგრამ ამ ლექსის ცალკეული მომენტების დაზუსტება და თუნდაც პირობითი ინტერპრეტირება მაინც საჭირო და შესაძლებელი მგონია, მაგალითად იმისა, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს მაჯამურ რითმებში გამოყენებული სიტყვები:

ცვივა ღურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული

ამ ფრაგმენტში ფარული მოგონებების თოვა სიხშირის, სიმრავლის ნიშნით ცხვრის ფარასთან არის მსგავსებით კავშირში. „ფართან ლანდი ფარული" კი თითქოს ფარდასთან, ფარდის უკან დამალულ ლანდს უნდა ნიშნავდეს, მაგრამ ფარი – სა-ფარ-ველის, რიდის რეალობისმიღმიერ სამყაროსთან ბუნდოვანი და ნაწილობრივ გამჭვირვალე ბარიერის მნიშვნელობას ატარებს.

თოვლის შედარება ცხვრის ფარასთან სიხშირის ნიშნით მეტნაკლებად გასაგებს ხდის მომდევნო სტროფსაც, რომელშიც მისი ომონიმების მნიშვნელობათა თამაში ისევ გრძელდება:

ველი წამით ნაწამებს,
პოეზიით ნაწამებს,
რასაც იტყვის ნაწამებს
ფიქრი ამ სიხშირეზე.

ომონიმი „ნაწამები“ აქ სამ გაგებას უნდა მოიცავდეს: 1. ის, რაც იწამა ლექსის სუბიექტმა, 2. ის, რაც მას დასწამეს, და 3. ის, რაც წამით მოხდა.

შედარებით ბუნდოვანად გამოიყურება შემდეგი სტროფი:

ელვარება ამიდის,
ანთებული ამიდის
და ფიქრები ამიდის
აღარ მომეკარება.

ამიდის – სამი ომონიმიდან ერთი გალაკტიონის მიერ მრავალგზის გამოყენებული იმერიზმია სიტყვა „ამინდის“ სანაცვლოდ, მეორე – ზმნა „ადენას“ პირველი პირის ფორმაა (ამიდის – მე (ის), აგიდის – შენ, აუდის – მას), ხოლო მესამე – პოეტის ბიოგრაფიული რეალიის გამოძახილი უნდა იყოს. აქ **ამიდი** საწამლავის, კარბოლიუმის ამიდის მნიშვნელობით არის გამოყენებული. ეს ის მჟავაა, რომლითაც გალაკტიონმა თბილისის სემინარიაში სწავლისას თავის მოწამვლა სცადა და გადარჩა, მაგრამ იმავე „ამიდს“ რამდენიმე თვის შემდეგ ვეღარ გადაურჩა მისი მეგობარი დემონი, იგივე ქუჩუ ქავთარაძე. ამის გათვალისწინებით, სტროფის შინაარსი ასე წაიკითხება: ანთებული, ანუ მზით განათებული ამინდის ელვარება ამდის და თვითმკვლელობაზე ფიქრი აღარ მომეკარება.

ყრუ ოხვრით და ზარებით,
იდუმალი ზარებით,
განტევება – ზარებით
და ვედრებით, ჰარიქა!

აქ ომონიმიდან „ზარებით“ ორი მნიშვნელობა ადვილად გასაგებია, მესამე კი პოეტური ლიცენციის, სიტყვიდან **ი** ხმოვნის ამოგდების გამო, შესაძლოა, გაუგებარი დარჩეს – აქ იგულისხმება განტევება-ზიარება.

ყველაფერი სადაა,
მაგრამ, მითხარ სადაა,
ის, რაც ალერსადაა:
ტრიანონი, შირაზი?

ტრიანონისა და შირაზის – ფრანგული და სპარსული სასახლეების ერთად ხსენება ადვილი ასახსნელია ლექსში, რომლის ავტორიც დასავლურ-აღმოსავლური კულტურების გზაჯვარედინზე პოეზიის ახალი სასახლის აგებაზე ოცნებობს, მაგრამ აქ გაუგებრობას იწვევს სიტყვა „ალერსადაა“, რადგან თანამედროვე სალიტერატურო გაგება ამ სიტყვისა ვეღარ ერგება მის თავდაპირველ მნიშვნელობას, რომელიც სულხან-საბას ლექსიკონშია დაფიქსირებული. ამ ლექსიკონის მიხედვით, ალერსი „სიტყვით შექცევა“ ანუ თავშესაქცევი საუბარია (ორბელიანი 1991: 46). ამის გათვალისწინებით, აქ ასეთი წაკითხვაა შესაძლებელი: მითხარი, სადაა ის, რაც თავშესაქცევად იყო ნათქვამი ტრიანონისა და შირაზის შესახებ.

სონორებით გაჯერებული ამ მღერადი ლექსის ფინალში დაფიქსირებულია „მძიმე“ სიტყვა „აჩონჩხილი“ (თუმცა ამ სიტყვას ტექსტში ჟღერადობის მხრივ წყვილისცალიც მოეპოვება „ხანჯლის“ სახით – ჩნჩ/ხნჯ). მისი შემქმნელი სინტაგმა **„აჩონჩხილო შენობა“** ალბათ, ე.წ. „საშინელის ესთეტიკის“ პრინციპზე აგებულ სახედ უნდა მივიღოთ და ჩონჩხადქცეული შენობა წარმოვიდგინოთ, მაგრამ მკითხველისათვის, რომელიც სიმბოლისტურ ტექსტთან ურთიერთობისას თანხმდება პირობას, რომ ვუალირებულ, ჩადრით, რიდით, ნისლით, ბურუ-

სით და ა.შ. დაფარულ, იდუმალად მჟღერ იმაგინაციებს შეაჩვიოს მზერა, მაინც ძნელი წარმოსადგენი მგონია აჩონჩხილი და თანაც მშვენიერი შენობა, თუკი **ა-ჩონჩხილობას** უკვე ჩონჩხადქცეულობას დაუკავშირებს. გალაკტიონი ლექსებში ოქსიუმორონს არაერთხელ მიმართავს, მაგრამ სიტყვებში „აჩონჩხილო შენობა, მშვენიერო შენობა“, მშვენიერება და ჩონჩხი, ვფიქრობ, უფრო იმ შემთხვევაში შეიძლება მორიგდეს, თუკი სიტყვა **ჩონჩხს** წარმოვისახავთ საფუძველჩაყრილი შენობის კარკასად, რომელზეც უნდა აშენდეს მომავალი მშვენიერება“. ამიტომ ფინალის სიტყვები „მომკლავს მე უშენობა“ შეიძლება გაგებულ იქნეს, როგორც მომკლავს მე ამ შენობის აუშენებლობა (ანტონიმები: ნაშენი – უშენი, ნაშენობა – უშენობა).

„არტისტულ ყვავილებში“ შესული ლექსი „უცნაური სასახლე“ შედეგია გალაკტიონის სწრაფვისა ქართულ პოეზიაში დასავლურ-აღმოსავლურ კულტურათა შენივთების, „ტრიანონი – შირაზის შერწყმისაკენ. როგორც ეს „არტისტული ყვავილების“ გამოცემამდე ზუსტად საუკუნით ადრე გოეთემ „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანში“ განახორციელა, მაგრამ გოეთესთვის დონორი – აღმოსავლური კულტურა იყო, გალაკტიონის რწმენით კი, აღმოსავლეთთან საუკუნეთა მანძილზე ისედაც მჭიდროდ დაკავშირებული ქართული პოეზიისთვის დონორი დასავლური კულტურული მონაპოვარი უნდა გამხდარიყო (დოიაშვილი 2003: 53-54), ოღონდ კულტურათა გზაჯვარედინზე, ქართული პოეტური ტრადიციის მტკიცე ნიადაგზე უნდა აშენებულიყო პოეზიის ახლებური, მშვენიერი სასახლე. პოეზიის, როგორც სიტყვიერი ნაგებობის, სასახლის – შექმნა გალაკტიონის სანუკვარი ოცნება იყო, მაგრამ თავიდან თუ საძირკველი „უცნაური სასახლისათვის“ გაჭრა და ხარაჩოებიც აღმართა, შემდგომ ნაშენების ბევრჯერაც გადაკეთება მოუხდა. თავსაც თითქოს აჯერებდა: „მაღალ მთაზედა ავაგე სასახლე ახალ-ახალი, ლითონზე უფრო მაგარი, პირამიდებზე მაღალიო“, მაგრამ საბოლოოდ, მაინც პოეზიის ტაძარი „ნიკორწმინდა“ აღმართა.

2. „ვუალისა და ვიოლეს შესახებ“

ვენერა სარკესთან. ეგონა ფრაგონარს
პალაცცო პიტტი და პერუჯი, ვენეტა.
ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს,
რომელსაც იძლევა ხმები მასსენეთა.
გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!
ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ,
რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი
ვუალის, ვიოლეს და სხვების შესახებ.

ასეთი სახით არის წარმოდგენილი ლექსი „არტისტულ ყვავილებში“, გალაკტიონის თხზულებათა თორმეტტომეულში (ტაბიძე 1966 ბ: 47) კი სხვაგვარად არის შეტანილი:

ვუალისა და ვიოლეს შესახებ

ვენერა სარკესთან ეგონა ფრაგონარს
პალაცო პიტი და პერუჯი ვენეტა
ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს,
რომელსაც იძლევა ხმები მასსენეთა.
გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!
ოცნება! შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ,
რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი
ვუალის, ვიოლეს და სხვების შესახებ.

თორმეტტომეულში ლექსს ახლავს კომენტარი, რომლის მიხედვითაც: „ვენერა – რომაულ მითოლოგიაში გაზაფხულისა და მოსავლიანობის ქალღმერთია, რომელიც ბერძნული გავლენით გაიგივებული იქნა აფროდიტესთან, სილამაზისა და სიყვარულის ღვთაებასთან.

ფრაგონარი ონორე (1732-1806) – ფრანგი მხატვარი.

პალაცო – კერძო სასახლეები იტალიის ქალაქებში, [...] ლექსებში ნახსენები პიტი და პერუჯი ვენეტა – ორივე ფლორენციაშია“ (ტაბიძე 1966 ბ: 324).

ეს კომენტარი არაზუსტ ცნობას გვაწვდის ლექსში დასახელებული პალაცოების რაოდენობასა და სახელების შესახებ. სინამდვილეში ლექსში მოიხსენიება არ ორი ფლორენციული პალაცო, არამედ ერთი – „პალაცო პიტი“, ხოლო პერუჯი (პერუჯო) და ვენეტა (ვენეცია) იტალიური ტოპონიმებია.

კომენტარის არასრულყოფილების მიზეზი ტექსტში შეტანილი ორთოგრაფიული და პუნქტუაციური სწორებებია, რომელიც ამ ისედაც სიმბოლისტურად ვუალირებულ ტექსტს არათუ ბუნდოვანებას უმატებს, არამედ გაუგებარს ხდის.

რაკი ამ ლექსის ევფონიური პლანი გამოწვლილვით არის გაშუქებული (დოიაშვილი 1981: 180-183) და დადგენილია მისი ფართო ესთეტიკური კონტექსტიც (კენჭოშვილი 1999ა, 1999ბ)[1], ვფიქრობ, უკვე არსებობს საშუალება შედარებით თავისუფალი ინტერპრეტაციისა, რომლის დროსაც დაგვჭირდება გავარკვიოთ, რას გულისხმობს ავტორი ლექსის სათაურში, რას უნდა ნიშნავდეს „ეგონა ფრაგონარს“, „ხმები მასსენეთა“ და რა „უცნობ ლამპარზეა“ საუბარი აქ. შეიძლება თუ არა, სიტყვაში „ვიოლ ე“ ნაგულისხმევი იყოს რაიმე სემანტიკა, ვინ არის „შენ“ ან ლექსის ფინალში ნახსენები „სხვები“ და როგორ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ლექსის ტოპოსი.

ამთავითვე აღვნიშნავ, რომ მსჯელობისას დავეყრდნობი არა თორმეტტომეულის, არამედ „არტისტული ყვავილების“ ტექსტს, როგორც უფრო სანდოს.

დავიწყოთ სათაურის პოეტიკით.

ტიპობრივ შემთხვევაში სათაური პირველი სიგნალია იმის **შესახებ**, თუ რას ეხება ლექსი. გალაკტიონი კი, რომელიც, ჩვეულებრივ, სათაურის სემანტიკის გარდა, ყლერადობასაც დიდ ყურადღებას აქცევს, სათაურის ბოლოში აფიქსირებს სიტყვას, რომელიც არათანამჟღერი (შ ს ხ ბ) თანხმოვნებით მკვეთრად უპირისპირდება, ახშობს ნატიფი სონორული პარონიმების მელოდიკას. ეს მაფიქრებინებს, რომ აღნიშნულ სიტყვას რაღაც საგანგებო მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ამ ფიქრს საფუძველს ჰმატებს ლექსის ფინალი, სადაც ჩვენთვის საინტერესო სიტყვა აბსოლუტურ ბოლოში, რიტმულ-ინტონაციურად და კომპოზიციურად უაღრესად მკვეთრ ადგილასაა მოთავსებული: „რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი ვუალის, ვიოლეს და სხვების შესახებ.“ ეს არა მხოლოდ შინაარსობრივად, გრამატიკულადაც უცნაური კონსტრუქციაა, რადგან ლამპარი შეიძლება აინთოს რაღაცის ან ვიღაცის გამო, ვიღაცის მიერ, ვიღაცისთვის და არა შესახებ.

მაგრამ არსებობს ანტიკურობიდან გადმოსული ფრთიანი გამოთქმა „ცოდნის ლამპარი“. ამ ფრთიან გამოთქმაში შემავალ სიტყვათა სუბსტიტუციის მეშვეობით ჩამნაცვლებელი ინარჩუნებს მთელი მყარი სინტაგმის ერთიან სემანტიკას და, ამასთანავე, ჩანაცვლებულისაგან მიიკუთვნებს გრამატიკულ ნიშანს, თვისებას, რომელიც მას ჩვეულებრივ არ ახასიათებს:

ცოდნა – ვუალისა და ვიოლეს შესახებ,

ლამპარი – ვუალისა და ვიოლეს შესახებ.

ლამპარი ლექსის მიხედვით, „უცნობია“. უ-ცნობობა კი შეიცავს ნეგატიური ნიშნით გამოხატულ პოტენციას **შე**-ცნობისა. ეს პოტენცია გამოვლენილია ზმნის **„აინთოს“** მეორე

1 თ. დოიაშვილს ლექსის ევფონიური სტრუქტურა გაანალიზებული აქვს პოეტის თორმეტტომეულში გამოქვეყნებული ტექსტის მიხედვით, ხოლო ი. კენჭოშვილი წერილში „არტისტული ყვავილების“ ტექსტს ეყრდნობა, ხოლო წიგნში – გვიანდელი გამოცემებისას, სადაც პირველი ნაბეჭდის ნიშნები ნაწილობრივ არის შენარჩუნებული – „ვენერა სარკესთან ეგონა ფრაგონარს/ პალაცო პიტი და პერუჯი, ვენეტა“.

კავშირებითის ფორმითაც, რაც მომავლის გაგებას იძლევა. **„ისევ** აინთოს" ცხადყოფს, რომ ლექსში გამოსახული სიტუაცია – არაერთჯერადია, ყოფილა წარსულშიც, ანუ უცნობ ლამპარს – ცოდნას ადრეც გაუნათ(ლ)ებია პოეტის არე. თანაც ეს უცნობი ცოდნა არა ერთი რომელიმე საგნის (ვუალის), არამედ კიდევ ვიღაცის თუ რაღაცისა და **სხვების შესახებაც** არის. ვცადოთ გარკვევა, მაინც რა ცოდნაზე შეიძლება იყოს აქ საუბარი.

***

„ვენერა სარკესთან" – ეს სახვით ხელოვნებაში მეთხუთმეტე საუკუნის დასასრულისა და მეთექვსმეტეს დასაწყისის ვენეციური მხატვრობიდან მომდინარე ტიპობრივი თემაა და ველასკესის, რუბენსისა და რაფაელის გარდა, სხვა მრავალ ცნობილ თუ უცნობ მხატვარს აქვს დამუშავებული. ფრაგონარს, ისევე როგორც ბოტიჩელის, შექმნილი აქვს ფერწერული ტილოები, რომელშიც იყენებს სარკის იკონიკურ პოეტიკას, აქვს ნამუშევრებიც, დაკავშირებული ვენერასთან, მაგრამ არა ვენერა, რომელსაც სარკეში ახედებს კუპიდონი. მიუხედავად ამისა, ამ თემასთან მისი სახელის დაკავშირება მაინც შესაძლებელია, თუ მხატვრის ბიოგრაფიის ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან პერიოდს გავითვალისწინებთ. მაგრამ ამაზე – ქვემოთ.

სახვითი ხელოვნების ამ თემის დასახელებას მოსდევს ანჟამბემანური წინადადება:

... ეგონა ფრაგონარს
პალაცცო პიტტი და პერუჯი, ვენეტა.

ამდენად, წყვეტა, რომელიც ვენერასა და ფრაგონარს შორის „არტისტული ყვავილების" ტექსტში წერტილით არის დაფიქსირებული და რომელიც თორმეტტომეულში წერტილის მოხსნის გამო გაუქმებულია, აუცილებელია ამ ტექსტის სივრცეში ორიენტირებისთვის. „ეგონა" ზმნა, რომელთანაც ფრაგონარი მჭიდრო ევფონიურ კავშირშია მოგონების / გახსენების მნიშვნელობით უნდა იყოს გამოყენებული: მოაგონდა, აგონდებოდა. მოტივაცია ამ ფრაგი მხატვრის მიერ იტალიური პალაცოს მოგონებისა კი მის შემოქმედებით ბიოგრაფიას უნდა უკავშირდებოდეს: თითქმის თორმეტი წელი (1752-1765) იგი ცხოვრობდა და მოგზაურობდა იტალიაში. იტალიურმა მხატვრობამ და ზოგადად ხელოვნებამ მის ხელწერას სასიკეთოდ გამორჩეული კვალი დაამჩნია და საფრანგეთში დაბრუნების შემდგომ დიდი ხელოვანის სახელი და სიმდიდრეც შესძინა. მაგრამ თანდათან მოძლიერებულმა ფრანგულმა კლასიცისტურმა სკოლამ აქტუალობა დაუკარგვინა, მოდიდან გაიყვანა როკოკოს სტილი და, შესაბამისად, ფრაგონარის ფერწერაც.

ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს,
რომელსაც იძლევა ხმები მასსენეთა.

ეს ნაწილი სიტყვით „საგონარი" რითმულად, მაგრამ არა შინაარსობრივად უკავშირდება ფრაგონარს, რადგან ფრაგონარი „მასსენეთა ხმებს" ვერ მოისმენდა ცხადი მიზეზის გამო: ამ ორ ხელოვანს მთელი საუკუნე აშორებთ (ფრაგონარი დაიბადა 1732 წელს, ხოლო მასსენე – 1842 წელს).

„მშვენიერი საგონარი" ერთდროულად ორმხრივი გაგების საშუალებას იძლევა: მშვენიერი სა-გონებელი – დარდი (ოქსიუმორონი) და მშვენიერი გა-საგონებელი, მოსასმენი (ანუ „ხმები მასსენეთა"). უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ მასში ერწყმის ორივე გაგება.

სიტყვა „მასსენეთა" რომ **მასნეს** გულისხმობს, ცხადია, მაგრამ რატომ არის ეს საკუთარი სახელი მრავლობით რიცხვში? მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გაერითმოს სიტყვას „ვენეტა"?

მასნე, მასსნე, მასენე, მასსენე, მასსენეტი – ფრანგი კომპოზიტორი, რომლის სახელიც ამდენი ვარიაციით დამკვიდრდა რუსულ და მოგვიანებით ქართულ კულტურულ სივრცეში, გალაკტიონისათვის განსაკუთრებით ახლობელია და ამას პოეტის ბიოგრაფიული რეალიები და საარქივო მასალებიც ნათელყოფს. გალაკტიონის არქივში დაცულია არა მარტო მისი მუ-

სიკის ხელნაწერი ნოტები, არამედ სტამბურად გამოცემული ნაწარმოები, რომლის სიტყვებად პოეტს მერისადმი მიძღვნილი ლექსი „ო, დღეს შემოდგომაა“ გადაუმუშავებია, მოურგია მელოდიისთვის.

ცნობილია მეორე ფაქტიც: ოციან წლებში გალაკტიონი საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში მოგზაურობდა და იქ გამართულ პოეზიის საღამოებზე თავის „მერის“ მასნეს „ელეგიის“ ფონზე კითხულობდა.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ერთი მომენტი: „არტისტული ყვავილებისა“ და ზოგადად, გალაკტიონის სიმბოლისტური პერიოდის მხატვრულ-კონცეპტუალური არე, გარდა სხვა მუსიკალური წყაროებისა, მოიცავს მასნეს მიერ მუსიკის ენაზე „თარგმნილ“ არაერთ ლიტერატურულ ნაწარმოებს: ოპერა „ვერთერს“ (1892), „მინიონს“ (1884) – გოეთეს მიხედვით, ოპერას „მანონის პორტრეტი“ (1894) – აბატი პრევოს „მანონ ლესკოს“ მიხედვით, ხოლო მისი ოპერის „ღვთისმშობლის ჯამბაზი“ ლიბრეტოსთან, ჩემი წინასწარი ვარაუდით, ალუზიურ კავშირში უნდა იყოს ლექსი „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“. მასნეს ასევე არაერთი სიმღერა აქვს შექმნილი თ. გოტიეს ლექსებზე. მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან მასნე საფრანგეთში მოდიდან გადადის, მაგრამ სწორედ ამ დროიდან ძალზე პოპულარული ხდება რუსეთში, ალბათ იმის წყალობითაც, რომ მის ნაწარმოებებს ასრულებს შალიაპინი – სპეციალურად შალიაპინისთვის მან დაწერა ოპერა „დონ კიხოტი“. გარდა ცოცხალი შესრულებისა, მასნეს ნაწარმოებები მსმენელებამდე უკვე გრამ ფირფიტებითაც აღწევს, 1901 წლიდან კი, რუსეთში კომპანია „გრამოფონის“ დაარსების შემდეგ, ხელმისაწვდომი ხდება იმპერიის პერიფერიებისთვისაც.

ადამიანის საკუთარი სახელის მრავლობით რიცხვში გამოყენება ცნობილი რიტორიკული ტროპია და ასეთ შემთხვევაში, ჩვეულებრივ, ერთი სახელით აღინიშნება რაიმე ტიპობრივი ნიშნითა თუ ნიშნებით მასთან დაკავშირებულ ადამიანთა სიმრავლე, მაგალითად, ასეთ გამოთქმაში „მომრავლდნენ ვერთერები“ ანუ ახალგაზრდები სიყვარულის გულისთვის თავს რომ იკლავენ. მაგრამ მასსენენი, მასნეები, „მასსენეთა“ – მაინც ძნელი წარმოსადგენია, თუნდაც სიმბოლისტური იმაგინაციის დონეზე. ვფიქრობ, სწორ კვალზე სრულიად სხვა ესთეტიკური კონტექსტიდან მოხმობილი, ვახტანგ ჯავახაძის პატარა ლექსი დაგვაყენებს:

წვიმს. მუზეუმში მანეთად
შევდივარ ფიროსმანებთან.

ცხადია, **ფიროსმანები** აქ ერთი მხატვრის სხვადასხვა ნაწარმოებების კრებითი აღმნიშვნელის ფუნქციითაა გამოყენებული. ავტორის სახელის წიგნზე გადატანის მეტონიმიური ხერხი უცხო არ არის გალაკტიონისათვის, როგორც, მაგალითად, ამ ლექსში:

დაე, მფრინავი ლანდი
მიაქანებდეს ფოთლებს,
იყოს საღამო ზანტი,
მე კი გადავშლი ბოდლერს.

ეს მაფიქრებინებს, რომ მასსენეთა/მასსენენი ამ კომპოზიტორის ნაწარმოებთა სიმრავლეს უნდა აღნიშნავდეს და შეიძლებოდა წარმოგვედგინა, რომ ლექსის ტოპოსი რომელიღაც საკონცერტო დარბაზია, სადაც მასნეს ნაწარმოებები სრულდება, ეს რომ არ ეწინააღმდეგებოდეს „ლამპარი – ცოდნის“ ჩემ მიერვე შემოთავაზებულ გაგებას.

საგონარისადმი ფერების მინდობის მომენტს ხსნის სინესთეზიური აღქმის სპეციფიკა (დოიაშვილი 1981: 182).

„გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი! / ოცნება ძახილი“ – ეს ანჟამბემანური გრადაციული ფრაზა სინესთეზიური პროცესის დასასრულის მაცნეა. ლექსის ლირიკული სუ-

ბიექტი უბრუნდება „რეალობას“ და აქ „ზღაპარი, ოცნება!“ – ზმანებათა, წარმოსახვათა სინონიმებია.

ლექსის ფინალში ჩნდება ახალი ინსტანცია – „შენ“. ეს „შენ“ – თავად ლირიკული სუბიექტის მეორე „მეა“, ის, ვისაც პოეტი ადრე მიმართავდა: „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი“ და ვისაც მოგვიანებით ეტყვის: „შენ სივრცეებმა დაგიბინადრეს“. მაგრამ ლექსში გარდა **ვუალისა,** რომელიც ერთი მთავარი სიმბოლისტური სახე-კონცეპტია, გაუგებარი რჩება, რას გულისხმობს „ვიოლე და სხვები“. ნუთუ ეს ფრანგულად მჭღერი ვიოლ ე, რომელიც ვუალს ეხმიანება და იისა და სიმებიანი საკრავის ბგერობრივ ასოციაციებსაც აღძრავს, „მხოლოდ ტკბილ ხმათათვის“ გაჩენილი ასემანტური სიტყვაა?

ვ-ლ ჟღერადი თანხმოვნებისა და ხმოვანთა კომბინაციის შემცველი სიტყვა **ვიოლე,** რომელიც ბგერწერულ მსგავსებას ვუალის გარდა, კიდევ რამდენიმე სიტყვასთან ამყღავნებს, ფრანგული ენის ლექსიკონებში არ დასტურდება, მაგრამ დასტურდება ფრანგული ენის ლექსიკურ ფონდში. რაკი ეს პატარა ტექსტი ასეთ უშუალო სიახლოვეს ავლენს ფრანგულ-იტალიური კულტურის კონტექსტთან, მაგრამ სიტყვა „ვიოლე“ არ აღნიშნავს არც ერთ მოვლენას, საგანს ან სახე-კონცეპტს, ხომ არ არის სავარაუდებელი, რომ იგი საკუთარი სახელია ამავე კონტექსტთან დაკავშირებული ვინმე პიროვნებისა?

„ნოტრ დამი“ – პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი, რომელსაც ვ. ბრიუსოვმა 1904 წელს ლექსი „პარიზი“ უძღვნა და რომელიც ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაშიც ძალზე აქტუალური იყო, 1850 წელს აღადგინა ცნობილმა ფრანგმა არქიტექტორმა, მხატვარმა, მწერალმა, ხელოვნების თეორეტიკოსმა ვიოლე ლე დიუკმა – (Viollet-le-Duc, 1814-1878).

„ნოტრ დამის“ (1163-1345) – ამ ადრეული და მაღალი გოტიკის ძეგლის – ახალი ქიმერები სწორედ ვიოლეს ნახატების მიხედვით არის შექმნილი. მისი სახელი ძალზე ცნობილი იყო რუსულ კულტურულ წრეებში იმის გამოც, რომ 1879 წელს რუსეთში გამოიცა მისი წიგნი „რუსული ხელოვნება: მისი წყაროები, შემადგენელი ელემენტები, მაღალი განვითარება და მომავალი“. ამ წიგნმა ინტერესთან ერთად საპროტესტო გამოხმაურებებიც გამოიწვია, რადგან ავტორი რუსულ არქიტექტურას ბიზანტიურთან კი არა, ინდურ ძირებთან აკავშირებდა.

ვიოლე, რომელსაც, ცხადია, კარგად იცნობდნენ ფრანგი პარნასელები, ნეოგოთიკის თეორეტიკოსი იყო. ევროპაში ილუსტრირებული ენციკლოპედიების გამოცემის ისტორია იწყება სწორედ მისი წიგნით: „შუა საუკუნეების ყოფა და გართობანი“ (Виолле-ле-Дюк Эжен Эмануэль 1997), რომელშიც შესულია მრავალმხრივი ცნობები არა მხოლოდ არქიტექტურასა და ფერწერაზე, არამედ სამოსზეც, მათ შორის, ვუალზე. ვიოლეს შრომებს ეყრდნობა და იმოწმებს ლამის ყველა მომდევნო მკვლევარი ევროპულ კულტურაზე მსჯელობისას, გალაკტიონისათვის კი ევროპული კულტურა ცხოველი ინტერესის საგანი იყო.

შემოთავაზებული ჰიპოთეზის ლოგიკით, ვიოლესთან ერთად დასახელებული „და სხვები“ ის ავტორები თუ პირები არიან, მოხსენიებულნი რომ იყვნენ წიგნებში, რომლის წყალობითაც გალაკტიონი ევროპულ კულტურას ეცნობოდა და ეზიარებოდა.

ეს მაფიქრებინებს, რომ ლექსის იმაგინაციური ტოპოსი ოთახია – სივრცე, სადაც პოეტი უსმენს გრამფირფიტებს მასზეს მუსიკის ჩანაწერებით – („მასნეებს) და ამ ფონზე, პარალელურად ფურცლავს, კითხულობს ან იხსენებს ილუსტრირებულ გამოცემებს ფრანგული და ევროპული კულტურის შესახებ. ლექსის პირველი სტრიქონის დისკრეტულობაც – „ვენერა სარკესთან. ეგონა ფრაგონარს“ – ამით აიხსნება, თუმცა ეს ყოველივე ვუალირებულია სიმბოლისტური ესთეტიკის შესაბამისად.

ამ ჰიპოთეზის ველში შეყოვნებული მკითხველი ალბათ კიდევ ერთხელ, „ახალი თვალით“ გადაიკითხავს ლექსს, ვიდრე კვლავ მისთვის მისაღებ ინტერპრეტაციას დაუბრუნდებოდეს.

3. „მივარდნილი აივანი"

ამპარტავანი თათარი,
ეზოში დადის მამალი,
მახსოვს მოხუცი ჭადარი
და ძველი დასტურ-ლამალი.
მახსოვს მივარდნილ აივნის
ჭრელ-ჭრელი მანდილ-საკაბე.
ახლაც ხანდახან გაივლის
ჩვენი კნეინა, კაკაბი.
სიმინდის ანაქურჩალით
კოკა, შედგმული გაროზზე:
მაღალ ტანით და ჭურჭელით
კაკაბი მიდის წყაროზე.
გახმა ბოსტანში მწვანილი!
და ოხრავს ჭმუნვით მოცული
თავადი ვაშლოვანელი,
ხანდახან ჩემთან მოსული.
„რა უბედური ქარია!
„წამოველ... ვიცი, მელოდი!"
დავლიეთ, გაგიხარია...
(ვამაყობ საქართველოთი!)
ოქტავებით ვწერ პოემას,
(ესეც საქმეა თუ არა?)
და სოფლის უდაბნოებას
ამ ზარმაც გადაუარა
და მეგობარიც ხანდახან
უთუოდ მოვა, თუ ელი:
ტფილისში მეფობს თათარხან,
ღვინო, დუელი, დუელი!
სასახლე გახდა თილისმა!
არ არის არც საშინელი:
კარგად გაიცნო ტფილისმა
ჩინებულება ჩინელი.
„რა უბედური ქარია!
„წამოველ... ვიცი, მელოდი!"
დავლიეთ, გაგიხარია...
(ვამაყობ საქართველოთი!)

ეს ლექსი, ერთი შეხედვით, ამოვარდნილადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს იმ ორგანული მთლიანობიდან „არტისტული ყვავილების" ქმნილებათა კონტრაპუნქტული მიმართებებით რომ იქმნება, მით უმეტეს, რომ კრებულში მას წინ უძღვის „არ-დაბრუნება" და მოსდევს „აკაკის ლანდი". ამ კონკრეტულ ლოკალში იგი თავისებურ ინტერმედიადაც კი გამოიყურება. რატომ შეიტანა პოეტმა კრებულში ეს ლექსი, მაშინ, როდესაც იმავე წლებში შექმნილი, კონტექსტუალურად ახლო მდგომი არაერთი ნაწარმოები გარეთ დატოვა?

რეგისტრულობის მხრივ, „მივარდნილი აივანი" „არტისტული ყვავილების" ყველაზე ქვე- და საფეხურია და ვერსიფიკაციული თვალსაზრისითაც ლამის ყველაზე ტრივიალური ფორმა

აქვს: რვამარცვლედი (5/3) კატრენები, მომდინარე ხალხური ლექსისა თუ მისი ლიტერატურული ანალოგიდან, ჯვარედინი დაქტილური რითმებით.

* * *

გ. ტაბიძის თხზულებათა თორმეტტომეულის კომენტარში ვეცნობით ჩანაწერს პოეტის არქივიდან, სათაურით „მივარდნილი აივანი":

„ლექსი დაწერილია 1918 წელს, თათარი შემოესია ბათომს. ლექსი სატირაა იმდროინდელი ვითარებისა" (ტაბიძე 1975: 319). შემდგომ პოეტი განმარტავს ტექსტის ცალკეულ მომენტებს, რომელთა შესახებ ანალიზისა და ინტერპრეტაციისას, შესაბამის ადგილებზე ვისაუბრებთ, მანამდე კი დავიწყოთ სტროფიკით.

ლექსში ცხრა კატრენია. აქედან შუა ანუ მეხუთე და ბოლო – ფორმით იდენტურია, მაგრამ ფუნქციურად – განსხვავებული:

„რა უბედური ქარია!
„წამოველ, ვიცი, მელოდი!"
დავლიეთ, გაგიხარია,
(ვამაყობ საქართველოთი!)

მეხუთე სტროფი ლექსს ორ ნაწილად ჰყოფს. პირველ ნაწილში რჩება ეზოს წარსულის გახსენება, მის ბინადართა აღწერა, თავადი ვაშლოვანელის სტუმრობა, მასთან მუსაიფი ქალაქის ახალ ამბებზე, რომლის შინაარსიც ჯერ (ჩვენ – მკითხველებმა) არ ვიცით, სმა და დამშვიდობება.

მეორე ნაწილი – სტუმრის წასვლის შემდეგ მარტო დარჩენილი პოეტი – მასპინძლის მარეზიუმირებელი ფიქრი-მონოლოგია. და მის ბოლოში განმეორებული სტროფი თუ ადრე ცოცხალ, უშუალო დიალოგს გადმოსცემდა, ახლა სიტყვებში – „(ვამაყობ საქართველოთი!)" ჩვენი „ბედნიერი ერისადმი" (ი. ჭავჭავაძე) სარკაზმის ზღვრამდე მისულ ირონიას პოეტის გულდაწყვეტილი ინტონაციაც ერთვის.

გალაკტიონის პოეზიის ინტერტექსტუალობასა და სტილთა კონტრაპუნქტის შესახებ მსჯელობისას ი. კენჭოშვილი აღნიშნავს, რომ ჩვენთვის საინტერესო სტროფი „მთლიანად ცხოვრების ტექსტიდან აღებული ციტატებისგან შედგება" (კენჭოშვილი 1999ა: 158)[1].

მიუყვეთ ტექსტს და შევეცადოთ გარკვევას, თუ რა ინტერტექსტუალურ მიმართებაშია იგი ცხოვრების ტექსტთან, ასევე, რა ლიტერატურული რემინისცენციებისა და ალუზიების გამოყენებით არის კონსტრუირებული იგი.

ლექსის პირველივე გროტესკული სახე – ეზოში მოსიარულე ამპარტავანი მამალი და მისი თათრობა შეგვეძლო მხოლოდ პოლიგამიურობაზე, როგორც მუსულმანური, „ურჯულო" სამყაროს წესზე მინიშნებადაც ჩაგვეთვალა და შესაბამისად, კაკბის გამოჩენა ეროტიკის ალეგორიად გაგვეაზრებინა, თავად გალაკტიონის ჩანაწერი რომ არ გვზღუდავდეს, „ბათომს თათარი შემოესიაო".

ამპარტავნობა – დავით კლდიაშვილის პერსონაჟთა – „შემოდგომის აზნაურთა" საერთო-სახასიათო ნიშანია, მაგრამ სოფლის მოუვლელ ეზოში ამპარტავნულად მოსეირნე მამალს – პაროდიულ სურათს დაკნინებული საქართველოსი სხვა ლიტერატურული პირველწყაროც ეძებნება. თუ ამპარტავნობას მამლების ბრძოლის მიმეზად ან გამარჯვების ნაყოფად წარმოვიდგენთ, გამოვლინდება ტრანსფორმირებული ალუზია გურამიშვილის თავისთავად პაროდიული სიტყვებისა: „ვით მამალი სხვის მამალსა დამტერდეს და წაეკიდოს". ამ პოეტისავე სიტყვებით, ამპარტავნობა ქართლის ჭირის თანამდევია („შეიქნა დიდი მტერობა, თქმა ერთმანეთის ძვირისა,/ამპარტავნობა და შური, ურცხვად გატეხვა პირისა"). მოყო-

1 სტრიქონი „წამოველ, ვიცი, მელოდი", ჩემი ფიქრით, ფოლკლორულ ტექსტსაც „აქედანა და შენამდინ" უნდა უკავშირდებოდეს, კერძოდ, სტრიქონებს: „ასე გამხადა სურვილმა, წამოველ, ვეღარ ვიარე".

ლებული გურამიშვილიდან, მამალი, მამლების ბრძოლა – ქართული პოლიტიკური დისკურსის პატრიოტული „ფრეიმების" ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია (გავიხსენოთ: ათი წლის შემდგომ, 1918 წლის მოვლენების ამსახავ პოემაში ტიციან ტაბიძე თავს – „ფრონტებზე" სწორედ გურამიშვილის ამ სიტყვების: „ვით მამალი სხვის მამალსა..." ციტირებით დაიწყებს და ამ კონცეპტს შემდგომაც არაერთგზის დაუბრუნდება), (ტაბიძე ტ. 1985: 242).

აივანი, რომელსაც ადრე ჭრელ-ჭრელი მანდილ-საკაბე შვენოდა, ახლა „მი-ვარდნილია". გარდა პირდაპირი გაგებისა, ამ თამაშურ პრინციპზე აგებულ ტექსტში მი/მო ზმნისწინებით „თამაში" – მო-ვარდნილის (მომწყდარის, მოძრობილის) გაგებასაც გამოავლენს.

მანდილი – ქალის კდემამოსილების ქართული კლიშე-სიმბოლო და სა-კაბე – (მომავალი დროის გაგება – მინიშნება კაბადქცევის პოზიტიურ პერსპექტივაზე), ახლა ძველი დასტურ-ლამალივით, მხოლოდ ხსოვნას შემორჩენია („მახსოვს").

კნეინა – ამ კონტექსტში, გარდა ევფონიური კავშირისა სიტყვა „კაკაბთან", კნინობის, და-კნინების გაგებასაც შეიცავს. მხრებზე გაროზმოსხმული (გაროზი – ნაქსოვი მოსასხამი), მაღალტანიანი კნეინა „კაკაბი", აწ სიმინდის ანაქურჩალით პირდაცობილი კოკა რომ შემოუდგამს მხარზე, ერთი მხრით, პაროდირებული ალუზიაა ხალხური სიმღერისა „თებრონე მიდის წყალზედა, კოკა შეუდგამს მხარზედა", მეორე მხრით კი ვაჟას ლექსისა „სამეფოს სიმღერა":

ქალო, გნახე ფეხშიშველი,
გამოჰგოგდი ეზოშია,
გენაცვალე, კაკაბს ჰგავდი,
მოსეირნეს ფერდოშია.

საქართველო („ვამაყობ საქართველოთი") – ეპიფორის, გამეორების ბოლო, ლექსის მთავარი სიტყვაა და მისი სტატუსის გამოსაკვეთად გამომსახველობით საშუალებათა მთელი კომპლექსი გამოიყენება. პატრიოტული მოტივი ტექსტში კარნავალური წესით შემოდის: ოდესღაც „ძველი დასტურ-ლამალის" წეს-გარიგებებით მართვადი ეზო-მიდამო – ძველი საქართველოს სახე – ახლა დაკნინებულა და სასეირო სანახაობის არედ ქცეულა. კნეინა თუ წყალს ეზიდება, „ჭმუნვით მოცული თავადი ვაშლოვანელი" (მაღალი სტილის პაროდია) ოხრავს იმაზე, რომ „გახმა ბოსტანში მწვანილი!"

პოეტს შემოქმედებითი მოცალეობის ჟამი უდგას და პოემას წერს ოქტავებით, თან თავს იჯერებს: „(ესეც საქმეა თუ არა?)", მაგრამ ეს უფრო თავისმართლებაა ვიღაცის წინაშე. ვინ შეიძლება იყოს ეს ვიღაც, რომელიც ტექსტში მონაწილეობს, მაგრამ ღიად ექსპლიცირებული არ არის? ვფიქრობ, აქ ი. ჭავჭავაძე ადვილი ამოსაცნობი იქნება, თუ გავიხსენებთ ფრაგმენტს ამ ლექსთან ინტერტექსტუალურად დაკავშირებული ტექსტიდან – თათქარიძიანთ კარ-მიდამოს აღწერიდან:

„...**ხან კიდევ დაწერილია რამე,** თუნდ ამისთანა რამ: „დათვი ხეზედ როგორ გავა, იავნანინაო!"... ეს კი ქალის საქმე უნდა იყოს. თუნდ მართლადაც ესე იყოს, რა დასაძრახისია? მოსწყენია დავითნის კითხვა, გულზედ რაღაცა სევდა მოსწოლია, – და გონების გასართობად და უგემურ დღის დასალევად მიმჯდარა ფანჯარასთან, ამოუძერია გულის ქინძისთავი და **მიუყვია ხელი ამ მართლა-და გონება-გასართველ საქმისათვის. უსაქმო ყოფილა და საქმე გაუჩენია ამ ანდაზის ძალით: „ცუდად ჯდომას ცუდად შრომა სჯობიაო"** („კაცია-ადამიანი?!").

დავუბრუნდეთ კვლავ ტექსტის თანმიმდევრობას.

„ტფილისში მეფობს თათარხან", თან რაღაც დუელებია... რაკი ლექსი თათრის ხსენებით იწყება, შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ ტექსტში მისი გამოჩენის მოტივი ორ სიტყვას შორის ბგერწერული და სემანტიკური კავშირია, ან რომ აქ საუბარია რაღაც ისტორიულ რეალიაზე, რომლის შესახებ ინფორმაციას თანამედროვე მკითხველამდე არ მიუღწევია. ამის კვალი არ მოიძევება არც ისტორიულ წყაროებში, არც ტიციან ტაბიძის პოემაში „თვრამეტი წელი",

რომლის მიხედვით, კატაკლიზმებით სავსე 1918 წლის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ყოფის სურათი ასეთია: თბილისი დაშნაკების, სოციალ-დემოკრატების – მენშევიკ-ბოლშევიკთა მწვავე ბრძოლების ასპარეზად ქცეულა. თითქოს გალაკტიონის ამ ლექსს ეპასუხებოდეს, ტიციან ტაბიძე პოემაში თბილისის შესახებ ამბობს: „ამ დროს არ იყო/ ლეკი და დიდო,/ თურქებსაც ორივე/ ფეხი ჰქონდათ/ ძირში მოტეხილი./ და დაღლილ მამლებს/ ძაღლი კი არა,/ თვითონ დიდი/ ბრიტანეთის ლომი / ტორით ტორავდა“. (ტაბიძე ტ. 1985: 245).

იქნებ სარითმო წყვილი: **ხანდახან/ თათარხან** დაგვეხმაროს ცხოვრების ტექსტის ამ ბუნდოვანი რეალიის ინტერპრეტირებაში.

იონა მეუნარგია ნარკვევში „მამია გურიელი“ (მეუნარგია 1959: 356-357) ასეთ, ცოტა არ იყოს, ფრივოლურად შეფერილ ეპიზოდს იგონებს:

„ერთ დარბაისელ საზოგადოებაში ერთი მშვენიერი ახალგაზრდა ქალი, დიდი გვარიშვილი, დიდხანს ლაპარაკობდა თავ. თათარხან დადეშქელიანზე. იქ მყოფმა მამიამ დიდხანს უგდო ყური იმას, და, რომ არ გაათავა ბანოვანმა ლაპარაკი, წაიდუდღუნა თავისთვის, მაგრამ ისე, რომ აქ სხვებსაც გაეგონათ:

„სულ თათარხან,
სულ თათარხან,
ჩვენც – ხანდახან,
ჩვენც – ხანდახან“.

ასეთი მოსწრებული სიტყვები ჩვეულებისამებრ, ზეპირსიტყვიერადაც ვრცელდებოდა და დიდხანაც ახსოვდა ყველას. ესეც არ იყოს, ცნობილია გალაკტიონის განსაკუთრებული სიყვარული მამია გურიელისადმი.

თათარხან (ნიკოლოზ) დადეშქელიანი – ქალების გულთამპყრობელი, რომელიც ქუთაისში ცოცხალ სურათებად დადგმულ „ვეფხისტყაოსანში“ ტარიელს განასახიერებდა (1882), 1918-ში ცოცხალი აღარ იყო. თათარხანი – სვანეთის მთავრების დადეშქელიანების საგვარეულო სახელია. გასული საუკუნის ათიან წლებს უკავშირდება ციოყ (ალექსანდრე) დადეშქელიანის ოჯახის იმ დროისათვის მეტად გახმაურებული ჰამლეტური ტრაგედია. ციოყის ვაჟს თათარხანი (ნიკოლოზი) ერქვა. ეს უმცროსი თათარხანი ორბელიანებთან არის დანათესავებული, ვაშლოვანი კი – ორბელიანთა სამოსახლოა... მაგრამ ნუღარ გავცდებით ჩვენი წერილის ძირითად მიზანდასახულებას. მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ დუელის ხსენება თათარხანთან ერთ კონტექსტში – ორი თათარხან დადეშქელიანის კონტამინაციაა პოეტურ წარმოსახვაში. ახალ დროებაში მწვანილის გახმობაზე აგრერიგად მჭმუნვარე თავადი ვაშლოვანელი კი თათარხანის ამბის მომტანი რეალური პიროვნება ვერ იქნება. იგი უფრო პოეტური ფიქციაა, ქართულ ეროვნულ მეხსიერებაში დამკვიდრებული გმირის – თამარ ვაშლოვანელის დაკნინებული შთამომავალი.

ახსნა მომდევნო სტროფის სიტყვებისა: „სასახლე გახდა თიღისმა“ თვით გალაკტიონის ხელნაწერშია მოცემული: თიღისმა მიმზიდველობას ნიშნავს. თუ აქ ტიციან ტაბიძის პოემიდან გავიხსენებთ, მთავრობის სასახლეში ნოე ჟორდანიას, მის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს, ყველა ჯურის პოლიტიკოსებს შორის რა დიდი შეხლა-შემოხლები იმართებოდა, სასახლის „თიღისმობა“ – მიმზიდველობა უფრო გასაგები შეიქნება.

„ჩინებულება ჩინელის“ ასევე თავად გალაკტიონს აქვს ახსნილი: ჩინელი – ზოგადი სახელია ყველა უცხოელისა, იმ წლებში თბილისს რომ მოაწყდა. „ჩინებულება“ კი, პოეტის თქმით, ღირსებას ნიშნავს. თავის ჩანაწერებში იგი კონკრეტულ მაგალითებს იხსენებს, თუ რა უღირსად, ადგილობრივთა დამამცირებლადა და შეურაცხმყოფლად იქცეოდნენ უცხოელები, კერძოდ ინგლისელები თბილისში. გალაკტიონისეულ პოეტურ ეტიმოლოგიაზე დაფუძნებული ეს სინტაგმა აქ კვლავ „გადაყირავებულად“, პაროდირების მიზნით არის გამოყენებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ლექსის არაერთ მხარეს შევეხეთ, ჩვენ, პრაქტიკულად, მაინც არ გაგვიცია პასუხი წერილის დასაწყისში დასმულ კითხვაზე.

დავუკვირდეთ ლექსის მეორე ნაწილს – პოეტის მონოლოგის ლექსიკას. მასში დაფიქსირებულია ის მნიშვნელოვანი სიტყვები, რომლებიც „არტისტული ყვავილების" ძირითად სახე-სიმბოლოებსა და მხატვრულ კონცეპტებს აღნიშნავს: **უდაბნოება, ზარი, სასახლე,** ამას დავუმატოთ განმეორებადი სტროფიდან **ქარი** და ამ ყოველივესთან დაკავშირებული რომანტიკულ-სიმბოლისტური კონოტაციები: **გზა – ლოდინი/მოსვლა, საშინელი/საშინელება** და, ასევე, სათაურისეული „მივარდნილი" („სუროში საშინლად მივარდნილ კედლებით/ ეს სახლი მაგონებს დაწყევლილ სამარეს" – „დომინო") და, ვფიქრობ, ცხადი შეიქნება, რომ ეს ლექსი არა მხოლოდ პოეტური ლექსიკის დონეზეა დაკავშირებული დანარჩენებთან, არამედ წარმოადგენს მიზანმიმართულ ცდას სწორედ „არტისტული ყვავილების", როგორც ერთიანი ტექსტის, შიგნითვე ახალ, საპირისპირო ირონიულ-პაროდიულ, ანუ როგორც გალაკტიონი უწოდებს, „სატირულ" კონტექსტში მოქცევა-გააზრებისა. გავიხსენოთ როლან ბარტის ცნობილი სიტყვები: „პაროდირება – ეს არის უკანასკნელი გამოცდა ტექსტის გამძლეობისა".

შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია არასრული იქნება, თუ კიდევ ორიოდე სიტყვით არ შევეხები ლექსის სათაურს – „მივარდნილი აივანი".

აივანი, როგორც სახლის, შენობის – კულტურის ნაწილი, ერთდროულად მისი ნიშანცაა და ბუნებასთან, ასევე კულტურულ გარესივრცესთან ღია კომუნიკაციისაც. მაგრამ სიტყვა „მივარდნილი", სალექსიკონო განმარტებით შორეულს, განაპირას, მიყრუებულს, ძნელად მისასვლელს რომ ნიშნავს, ჩვეულებრივ, გულისხმობს არა მხოლოდ იმ ლოკალს, სადაც ამ თვისების მქონე ობიექტია საგულვებელი, არამედ რაღაც სხვა ლოკალს/ ლოკალებსაც, საიდანაც იგი ამგვარად აღიქმება და, შესაბამისად, დისტანციასაც ამ ლოკალებს შორის.

ეს გარკვეულ საფუძველს იძლევა, რომ სათაური „მივარდნილი აივანი" და მთელი ლექსიც გავიაზროთ, როგორც – სასაზღვრო, გარდამავალი, შუალედური პირობითი ბარიერი, ლოკუსი „არტისტული ყვავილების" უსაზღვრო იმაგინაციურ სივრცესა და პოეტის ყოფით-რეალურ სივრცეს – ცხოვრებას, როგორც ტექსტს შორის. ორივე სფეროს არსებობის წესები ამ საზიარო პერიფერიამდე ვრცელდება და ერთდროულად თანაარსებობს შეუსაბამობათა შესაბამების, – ზ. ფროიდის მიხედვით, – ყოველგვარი იუმორის არსობრივი საფუძვლის პირობებში.

ამ ლექსში, რომლის სატირულ-პაროდიული ინტენცია ერთდროულად მიემართება ორივე ტექსტს: „არტისტულ ყვავილებსა" და ცხოვრებას, უკვე რეალიზებულია პოტენცია ნიშანთა მთელი წყებისა, რომელიც ათწლეულების შემდეგ გალაკტიონის ირონიულ-პაროდიულ ლირიკაში და შემდგომ – მის ეპიგონთა შემოქმედებაშიც წარმმართველი გახდება: სახეთა მკაფიო რეალისტურობა და კონკრეტულობა, კარნავალური ელფერი, სიტუაციისა და სახეთა გროტესკულობა, იუმორისტული ეპითეტები, ზეპირმეტყველებითი დიალოგური პასაჟები, ინტონაცია, როგორც პაროდირების ხერხი; პლანების მოულოდნელი შენაცვლება, ტრადიციული (აქ – დაბალი შაირის) ფორმის პაროდირება და მახვილგონივრული რითმა, როგორც პაროდია რითმისა.

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2007: ბარბაქაძე თ. „რითმების სასახლე". კრ. *ლიტერატურისმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები (მასალები).* თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერა-ტურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2007.

დოიაშვილი 1981: დოიაშვილი, თ. *ლექსის ევფონია.* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1981.

დოიაშვილი 1984: დოიაშვილი თ. „გალაკტიონის პოეტიკის სათავეებთან". კრ. *„ჟამნიკი", ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები.* თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა", 1984.

დოიაშვილი 2003: დოიაშეილი თ. „არტისტული ყვაეილების" პროლოგი". კრ. *გალაკტიონოლოგია*, II. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 2003.

დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი თ. ფრთები და დიადემა. კრ. *„გალაკტიონოლოგია* III", თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 2004.

კენჭოშვილი 1999ა: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 1999.

კენჭოშვილი 1999 ბ: კენჭოშვილი ი. „ვუალისა და ვიოლეის შესახებ". კრ.: *ლიტერატურული ძიებანი* , XXII, თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 1999.

მეუნარგია 1959. მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები*. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1959.

ტაბიძე 1919: გალაკტიონ ტაბიძე, II. *GRANE AUX FLEURS ARTISTIQUES*, ტფილისი 1919.

ტაბიძე 1966 ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1966.

ტაბიძე 1966 ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1966.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1975.

ტაბიძე ტ. 1985: *ტაბიძე ტიციან*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 1985.

ორბელიანი 1991: ორბელიანი სულხან-საბა. *ლექსიკონი ქართული*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი", 1991.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსპრესი", 2004.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა", 1987.

Виолле-ле-Дюк Эжен Эмануэль 1997: Виолле-ле-Дюк Эжен Эмануэль. *Жизнь и развлечения в средние века.* Москва: Издательство: Еврази, 1997.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", V, 2010.

ლურჯი ფერის სიმბოლიკა გალაკტიონთან და ნოვალისთან

გალაკტიონის პოეტური დისკურსი ინსპირირებულია არა მხოლოდ ფრანგული სიმბოლიზმის, არამედ გერმანული რომანტიზმის სახისმეტყველებითი პოეტური კონცეპტებითაც: კერძოდ, გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ვხვდებით ღამის, ღვთისმშობლის (მადონას), სატრფოს სახისმეტყველებას, რომელთა შინაგანი საზრისი სწორედ გერმანელი რომანტიკოსი პოეტისა და ფილოსოფოსის – ნოვალისის (ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი, 1772-1801) შესაბამის პოეტურ კონცეპტებთან ამჟღავნებს იდეურ სიახლოვეს და ესთეტიკურ თანამოაზრეობას. თუმცა, აღნიშნული კონცეპტების ესთეტიკური ათვისებისა და რეცეფციის საფუძველზე გალაკტიონი შემდგომ ქმნის საკუთარ ინდივიდუალურ და უნიკალურ სახისმეტყველებას.

გალაკტიონისა და გერმანული რომანტიზმის კონცეპტუალურ-სახისმეტყველებითი თანამოაზრეობის თვალსაჩინო გამოვლინებაა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ (№2, 1922) მოწინავე, სადაც გალაკტიონი ახსენებს გერმანელ რომანტიკოსებს – ვილჰელმ ჰაინრიხ ვაკენროდერსა და ნოვალისს, რომელთა პოეზიას იგი აკავშირებს როგორც ზოგადად ჭეშმარიტი პოეზიის, ისე საკუთარი პოეზიის ონტოლოგიურ არსთან, რაც კონცეპტუალური თვალსაზრისით გულისხმობს პოეტურ ტექსტებში და პოეტური ტექსტებით ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვასა და მის მაქსიმალურად სრულყოფილ სახეობრივ წვდომას, რასაც უპირისპირდება ემპირიული სინამდვილის პრაგმატიზმი, წარმავლობა და ამაოება: „მე ვიცოდი, რომ ადამიანებს შორის აღარ არის არავითარი კავშირი უსულო და უგულო ანგარიშების გარდა, რომ ამაოდ წყუროდათ ამ ადამიანებს იდეალი და ჰარმონია, რომ ეგოისტურმა ანგარიშებმა სრულიად წალეკეს ლტოლვა არაქვეყნიურ ოცნებისადმი, გაჰქრა მწუხარება ვაკენროდერის, გაჰქრა ზმანებები ნოვალისის“ (ტაბიძე 1975: 20).

ასევე გავიხსენოთ გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „აღარ არის მენესტრელი“, რომელიც, ჩემი აზრით, უნდა გავიაზროთ, ერთი მხრივ, როგორც თავისებური პოეტური მიძღვნა ნოვალისისა და მისი რომანტიკული პოეზიისადმი, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც გერმანული რომანტიზმისა და გალაკტიონის კონცეპტუალურ-ესთეტიკური თანამოაზრეობის გაცხადება:

ეს ოცნება არის ჭრელი
ფიქრი ბნელი ღამისა,
აღარ არის მენესტრელი
უნაზესი დამისა.
იყო ირგვლივ ზიანება
და ყორნების ჩხავილი,
თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.
მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ,
ოცნება თუ გშორდება,
ყოველივე იგი ისევ
ისე განმეორდება.
(ტაბიძე 1973: 192)

ლექსში იკვეთება შემდეგი პოეტურ სახეები და კონცეპტები – ღამე, ოცნება, (ნოვალისის) ყვავილი. მართალია, პოეტური სახისმეტყველების თვალსაზრისით აქ განსაკუთრებული არაფერია, ვინაიდან ნებისმიერ ეპოქაში ნებისმიერი პოეტის „საყვარელი“ პოეტური სახეები და კონცეპტებია ღამე, ოცნება/სიზმარი, ყვავილი, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ

თავად ლექსის მთელ საზრისისეულ-ესთეტიკურ კონტექსტს, ლექსში ეს პოეტური სახეები წარმოიჩნდება როგორც კონკრეტული თვითმყოფადი შინაარსის (შინაგანი ლოგოსის) შემცველი პოეტური ხატები: კერძოდ, ისინი შემოქმედებით-კონცეპტუალურად უკავშირდებიან და მიანიშნებენ ნოვალისის რომანტიკულ პოეზიაზე, რამდენადაც ლექსში გალაკტიონი, ერთი მხრივ, პირდაპირ ახსენებს ნოვალისის რომანტიკული პოეზიის ცენტრალურ სიმბოლოს ლურჯ ყვავილს („ნოვალისის ყვავილი"), ხოლო, მეორე მხრივ, ლექსში არის ალუზიები ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენზეც" (სადაც სწორედ ლურჯი ყვავილის სიმბოლო გვხვდება), რაზეც მიანიშნებენ ყვავილისა და მენესტრელის პოეტური სახეები.

სტატიაში მსურს ყურადღება გავამახვილო ლურჯი ფერის პოეტური კონცეპტის გალაკტიონისეულ რეცეფციაზე, რომლის ინსპირაციის წყაროდ, ჩემი აზრით, გერმანული რომანტიზმი, კერძოდ, ნოვალისის პოეტური ტექსტები უნდა მოვიაზროთ (რა თქმა უნდა, ქართულ რომანტიზმთან ერთად – ბარათაშვილის ნაკადი, თუმცა ეს ასპექტი ამჯერად ჩემი კვლევის საგანი არაა).

სახისმეტყველებითი გადმოცემების თანახმად ლურჯი ფერის სიმბოლიკა მოიცავს შემდეგ სემანტიკურ შრეებს: იგი განასახიერებს მელანქოლიას, სპლინს, შიშს (შ. ბოდლერი, რ. მ. რილკე), სიკვდილს (ფრ. ჰოლდერლინი, რ. მ. რილკე), არარას (ე. იუნგერი). ამასთანავე ლურჯი ფერი განასახიერებს სულის იდუმალ სიღრმეებს, თვითჩაღრმავებას (გ. თრაქლი), სულის სამყაროს, მისტიკურობას, ტრანსცენდენტურ სივრცეს, საღმრთო სინამდვილეს (ბიზანტიური მოზაიკები, კ. დ. ფრიდრიხის ფერწერა), (მეცლერი 2008: 47-48).

საკუთრივ ნოვალისის მხატვრულ ტექსტებში ლურჯი ფერის სიმბოლიკა განასახიერებს შემეცნებისა და ინიციაციის გზას ტრანსცენდენტურისაკენ, ღვთაებრივი საწყისებისაკენ ლტოლვას, ლირიკულ გმირში საღვთო სინამდვილისაკენ სწრაფვის გაუუღებელ მოთხოვნილებას (Sehnsucht), ასევე ღვთაებრივის ემპირიულ სინამდვილეში ემანაციას, თავად საღმრთო ტრანსცენდენტურობას (მეცლერი 2008: 48).

ნოვალისის პოეტურ ტექსტებში ლურჯი ფერის სიმბოლიკა, როგორც წესი, ჩნდება ყვავილის პოეტურ სიმბოლოსთან კავშირში – ლურჯი ყვავილის (die blaue Blume) ცნობილი სიმბოლო ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენიდან". ლურჯი ყვავილი არის ნოვალისის სახისმეტყველების ცენტრალური სიმბოლო, რომელიც განასახიერებს სულიერ სრულყოფილებას, საღმრთო ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს, ასევე ზეციურ სიყვარულს, პირველსაწყისისეულ ჰარმონიას, შემეცნებისეულ მდგომარეობას (მეცლერი 2008: 52). შესაბამისად, ლურჯი ყვავილისაკენ რომანის მთავარი გმირის (ჰაინრიხის) სწრაფვა სიმბოლურად განასახიერებს თვითშემეცნების, ინიციაციის გზაზე დგომას (ორფიკული ინიციაცია), რასაც შემდგომ უნდა მოჰყვეს საღმრთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის, ჭეშმარიტების კვლავ მოპოვება და დამკვიდრება (ბრეგაძე 2009 ბ: 63-69).

თავის მხრივ რომანში ლურჯი ყვავილის სიმბოლიკა სატრფოს (Matilde) პოეტურ სახეს უკავშირდება. სატრფოსა და ლურჯი ყვავილის სახისმეტყველება ქმნის ერთ განუყოფელ მთლიანობას, ისინი განასახიერებენ საღმრთო ტრანსცენდენტურ რეალობასა და მთავარი გმირის (ჰაინრიხის) სწრაფვის საგანს. შემთხვევითი არაა, რომ სატრფოსა და ლურჯი ყვავილის პოეტური სახეები, როგორც ერთი მთლიანი სახისმეტყველებითი მოცემულობა, როგორც ურთიერთიდენტური სიმბოლოები რომანის დასაწყისშივე ჩნდება სწორედ სიზმრისეულ რეალობაში (ჰაინრიხის პირველი სიზმარი), ანუ ტრანსცენდენტურ სივრცეში (ნოვალისი 1981: 242).

ლურჯი ფერი, როგორც საღვთო ტრანსცენდენტური რეალობის სიმბოლო, ასევე გვხვდება რომანში ჩართულ ლექსში „მკვდართა სიმღერა" ("Das Lied der Toten") და ნოვალისის პოეტურ ციკლში „ღამის ჰიმნები" ("Hymnen an die Nacht"): „ჩვენს სულში ჩამდგარა ზეცა, უღრუბლო სილურჯე" [„მკვდართა სიმღერა"], (ნოვალისი 1981: 400); „და ჰა, ლურჯი შორეთიდან ეშვება სანატრელი მწუხრის საბურველი" [„ღამის ჰიმნები"], (ნოვალისი 2007: 18).

აშკარაა, რომ, თუკი გავითვალისწინებთ როგორც რომანის, ისე პოეტური ციკლის ზოგად საზრისისეულ კონტექსტს (შინაგან ლოგოსს), მაშინ ცხადი ხდება, რომ აქ ულრუბლო სილურჯე („wolkenloses Blau“) და ლურჯი შორეთი („blaue ferne“) სწორედ საღვთო ტრანსცენდენტურ-მისტიკური სინამდვილის პოეტური სიმბოლოებია (და არა უბრალო პოეტური ეპითეტები), რაც რომანტიკოსი პოეტებისა და მხატვრების (ნ. ბარათაშვილი, ნოვალისი, ვ. ჰ. ვაკენროდერი, ი. აიჰენდორფი, კ. დ. ფრიდრიხი, ფ. ო. რუნგე) და მათი პოეტური ტექსტების ლირიკულ გმირთა და ფერწერული ტილოების პროტაგონისტთა ლტოლვის საგანია.

ლურჯი ფერის სიმბოლიკა ასევე ფიგურირებს ნოვალისის ცნობილ ზღაპარში სუმბულისა და ვარდკოკორის შესახებ. ზღაპრის ფერთამეტყველებაში ლურჯი ფერი სიმბოლურად განასახიერებს თვითშემეცნების გზასა და ყოფიერების პირველსაწყისებისაკენ გმირის სწრაფვას: ქალღმერთ ისიდას სამყოფელისაკენ მიმავალი გზა სწორედ ლურჯი ფერით არის შემოსილი – „ჰაერი იყო თბილი და ლურჯი“ („die Luft lau und blau“) – (შდრ. გალაკტიონის – „ჰაერი ლურჯი აბრეშუმია“) – (ნოვალისი 1981: 217).

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ გერმანული რომანტიზმის და კერძოდ, ნოვალისის ფერთამეტყველებაში ლურჯი ფერი საღმრთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის პოეტური სიმბოლოა, რომლის სახისმეტყველება თავის მხრივ უკავშირდება სატრფოსა და ყვავილის პოეტურ კონცეპტებს. ფაქტიურად, ნოვალისიდან მოყოლებული, სწორედ ლურჯი ფერი (ლურჯი ყვავილი) იქცა რომანტიკული პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს სახისმეტყველებით პარადიგმად.

* * *

თუკი ნოვალისის მხატვრულ ტექსტებში ლურჯი ფერის სახისმეტყველება ცალსახად განასახიერებს საღმრთო ტრანსცენდენტურ რეალობას, გალაკტიონის მოდერნისტულ პოეზიაში ლურჯი ფერის სახისმეტყველების ეს სავსება და ჰომოგენურობა დარღვეულია. ლურჯი ფერის პოეტური სემანტიკა გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში უკვე იძენს აპოკალიფსური აღსასრულისა და დაქცევის საზრისსაც. შესაბამისად, გალაკტიონთან ლურჯი ფერის სიმბოლიკა უკვე განასახიერებს იმ ეგზისტენციალურ მიუსაფრობასა და ფინალობას, რაც თემატურად ზოგადად დამახასიათებელია მოდერნისტული პოეტური ტექსტებისათვის (მაგ., გ. თრაქლი, რ. მ. რილკე).

შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონთან ლურჯი ფერის სახისმეტყველება ამბივალენტურ, დუალისტურ, ორმაგ თვისებას ავლენს: ერთი მხრივ, იგი მოიცავს საღმრთო ტრანსცენდენტური სინამდვილის, პარადიზული სივრცის სემიოტიკას, რომლის სახისმეტყველებითი არქეტიპი, როგორც ეს ზემოთ უკვე აღინიშნა, არის გერმანული რომანტიზმის, კერძოდ, ნოვალისისეული ლურჯი ფერის სიმბოლიკა. თუმცა, მეორე მხრივ, როგორც ასევე აღინიშნა, გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ლურჯი ფერის სახისმეტყველება მოიცავს სიკვდილის, არარას (das Nichts), აპოკალიფსური ჟამის, ეგზისტენციალური მიუსაფრობისა და შიშის სემანტიკასაც.[1]

ჩემი აზრით, ლექსებში „თვალუწვდენელი, დაუსაბამო“, „მთაწმინდის მთვარე“, „დგება თეთრი დღეები...“, „ი. ა.“, „თოვლი“, „ნუგეში“, „გაგონდება თუ არა...“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „უცნაური სასახლე“ და სხვ. ლურჯი ფერი განასახიერებს საღმრთო ტრანსცენდენტურ სინამდვილეს, ხოლო ლექსებში „ლურჯა ცხენები“, „გვიანი ოცნება“, „მოვა... მაგრამ როდის?“, „მე არაერთხელ მქონია ფრთები“, „ლურჯი ხომალდი“, „სასაფლაონი“ და სხვ. ლურჯი ფერი არის სიკვდილის, ეგზისტენციალური შიშის, აპოკალიფსური სივრცისა და არარას პოეტური სიმბოლო.

ქვემოთ მოხმობილ ამონარიდებში, ჩემი აზრით, მკვეთრად ჩანს გალაკტიონთან ლურჯი ფერის სიმბოლიკის ეს ამბივალენტურობა და ორსახოვნება:

გაგონდება თუ არა
კარალეთის დღეები,
მთების ლურჯი კამარა —
უცხო სამოთხეები?
(„გაგონდება თუ არა...“)

ლაჟვარდების კიდეო,
დაბურულო ზმანებით,
ლურჯო მონტევიდეო,
ვიწრო ხელთათმანებით“
(„დგება თეთრი დღეები...“)

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
.....
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.
მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!
(„ლურჯა ცხენები“)

მოცემულ პოეტურ ტექსტებში აშკარაა ლურჯი ფერის სახისმეტყველების დუალისტური ბუნება: ერთგან იგი დაკარგული პარადიზული ყოფის ალუზიაა („მთების ლურჯი კამარა, უცხო სამოთხეები“; „ლაჟვარდების კიდეო, დაბურულო ზმანებით“), ხოლო სხვაგან აპოკალიფსური ჟამის, არარას, „არყოფნის“ სუგესტიური პოეტური სახეა („სიზმრიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით ჩემთან მოესვენებით, ყველანი აქ არიან“). შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში ლურჯი ფერის სახისმეტყველება სწორედ ამგვარი შემოქმედებითი დუალიზმითაა დეტერმინებული და აქ მსგავსი ნიმუშების მოყვანა დაუსრულებლად შეიძლება.

ის, რომ ნოვალისთან ლურჯი ფერის სახისმეტყველება ცალსახად „მონისტურია“, ხოლო გალაკტიონთან დუალისტური, ამის საფუძველი, ჩემი აზრით, არის თავად ამ ორი ავტორის განსხვავებული შემოქმედებით-მსოფლმხედველობრივი ენტელექია: ნოვალისს, როგორც ფიხტეანური ნებელობით აღვსილ რომანტიკოს შემოქმედს, აქვს შეურყეველი შინაგანი რწმენა ადამიანური არსებობის მარადიულობისა და უსასრულობის (das Unendliche) – „მე დღისით ვცხოვრობ რწმენით, მხნეობით და ღამით ვკვდები წმინდა ნათელში“; [...] „ვინაიდან სამარადისოდ აღმართულია ჯვარი – კაცთა მოდგმის გამარჯვების დროშა“ (ნოვალისი 2007: 24, 25). ნოვალისს (შესაბამისად, მის ლირიკულ გმირს) შინაგანად დაძლეული აქვს როგორც ეგზისტენციალური, ისე ონტოლოგიური დუალიზმი. ხოლო მოდერნისტი ავტორების შემოქმედებითი და პიროვნული ენტელექია იმთავითვე ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური დუალიზმითაა დეტერმინებული, რასაც დიდად უწყობს ხელს ემპირიული გამოცდილებაც – ისტორიული პროცესების კატაკლიზმები. ეს ფაუსტური გაორება ჯერ კიდევ პრე-მოდერნისტ ავტორთა შემოქმედებაში იღებს სათავეს (რ. ვაგნერი, გ. მალერი, შ. ბოდლერი, ე. ა. პო), რომლის (ამ გაორების) პარადიგმად თუნდაც ტანჰოიზერისა და ლოენგრინის ვაგნერისეული

პერსონაჟები გამოდგება. ხოლო ეს დუალიზმი შემდგომ მძაფრდება მოდერნისტ შემოქმედებთან – რ. მ. რილკე, გ. თრაქლი, ფ. კაფკა. ამ დუალიზმით არიან დაღდასმული ქართველი მოდერნისტი ავტორები და მათი ლირიკული თუ ეპიკური გმირებიც (კ. გამსახურდია, ნ. ლორთქიფანიძე, ცისფერყანწელები, ტ. გრანელი). ქართული ონტოლოგიურ-ეგზისტენციალური დუალიზმის ყველაზე სრულყოფილ პარადიგმატულ სახედ, ჩემი აზრით, გვევლინება კონსტანტინე სავარსამიძე, პერსონაჟი კ. გამსახურდიას რომანიდან „დიონისოს ღიმილი".

თავად გალაკტიონისა და მისი პოეტური ტექსტების ლირიკული გმირის ეგზისტენცია სწორედ ამ ფაუსტური და ვაგნერისეული დუალიზმით, აპოკალიფსური შეპყრობილობითაა დეტერმინებული, განსხვავებით რომანტიკოსი ნოვალისისაგან, რომლის რწმენა შერყეული არ არის ეგზისტენციალური შიშითა და აპოკალიფსური ჟამით (პირველი მსოფლიო ომი, რევოლუციები). ამიტომაც, გალაკტიონისა და მისი ლირიკული გმირისათვის საღმრთო ტრანსცენდენტურობის ბოლომდე ვერწვდომის გაუნელებელი ტრაგიკული განცდაა დამახასიათებელი, ვინაიდან მასში უკვე გამქრალია ის ფიხტეანური ნებელობა, რაც ასე დამახასიათებელია ნოვალისის ლირიკული და ეპიკური გმირებისათვის. კულტუროლოგიურ-ისტორიული თვალსაზრისით კი ყოველივე ამის მიზეზი, რა თქმა უნდა, იყო პირველი მსოფლიო ომისა და რევოლუციების ფორმებით გამოვლენილი კონკრეტული ემპირიული კატაკლიზმები, რამაც უკიდურესობამდე გაამძაფრა გალაკტიონის შემოქმედებით აღქმაში არსებობის შიში, ეგზისტენციალური მიუსაფრობის ტრაგიკული განცდა და სიკვდილის, როგორც საბოლოო ეგზისტენციალური აღსასრულის გააზრება, რის შედეგადაც გალაკტიონთან ვითარდება „სიკვდილის მეტაფიზიკური ესთეტიკა" (ზ. კიკნაძე) — „წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია".[2]

მაგრამ ვფიქრობ, რომ გალაკტიონის შემოქმედების უკანასკნელ ფაზაზე მსოფლმხედველობრივი და ეგზისტენციალური დუალიზმი შემოქმედებითად დაძლეულია, რისი დასტურიცაა თუნდაც მისი პოეტური ტექსტი – „ქებათა ქება ნიკორწმინდას" (და სხვა ტექსტებიც, მაგ. „მიდიხარ, ისე მიგაქვს წვალება..."). აქ კვლავ მიღწეულია რუსთველისეული მსოფლმხედველობრივი მთლიანობა და მისეული მზიანი ღამის პოეტური ჭვრეტისა და წვდომის შესაძლებლობა. შესაბამისად, ამ პოეტურ ტექსტში გაცხადებულია სულიერი სრულყოფის მწვერვალზე ზეაღსვლა და საღვთო ტრანსცენდენტური რეალობის დამკვიდრება, რაც სიმბოლიზებულია სწორედ ტაძრის (ნიკორწმინდის) სახისმეტყველებაში, რამდენადაც ტაძარი (ნიკორწმინდა) აქ გვევლინება სწორედ ადამიანის სპირიტუალური სრულყოფის, შინაგანი სულიერი ჰარმონიის დამკვიდრების პოეტურ სიმბოლოდ. აღნიშნულ პოეტურ ტექსტში, ჩემი აზრით, გალაკტიონი გვთავაზობს ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში მოცემული ტაძრის სიმბოლოს პოეტურად რეციფირებულ ინვარიანტს: საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქრისტიანული სახისმეტყველებითი ტრადიციის მიხედვით ტაძარი არის თავად ქრისტეს სხეულის, ანუ სულით და ხორცით სრულყოფილი ანთროპოსის, სიმბოლური სახე.[3]

ასევე საინტერესოა თავად ლექსის პოეტიკა და პოეტური მეტყველება: ტექსტში მოცემული თითქოსდა თვალშისაცემი საგნობრიობის მიღმა სწორედ არასაგნობრივი და არაემპირული სინამდვილეა სიმბოლიზებული, აქ მოცემული თითქოსდა მიმეტური ასახვის საშუალებებით (ემპირიულად არსებული ტაძრის პოეტური დესკრიფცია) ლექსში სწორედ არასაგნობრივი, ანუ ტრანსცენდენტური სინამდვილეა განჭვრეტილი. მსგავსი პოეტური ინტენცია – საგნობრივით არასაგნობრივის ჭვრეტა და სიმბოლიზება, როცა ერთმანეთს ერწყმის რეალისტური სახეები და აბსტრაქტული ფორმები, რა თქმა უნდა, a priori დამახასიათებელია გალაკტიონის ადრეული პერიოდის მოდერნისტული ლექსებისათვისაც, რისი ნიმუშიცაა იგივე „ლურჯა ცხენები" (სირაძე 2008: 221).

მაგრამ, თუკი „ლურჯა ცხენების" საგნობრიობაში არასაგნობრიობა იმთავითვე თვალშისაცემი და ნაგულისხმევია, თუკი აქ საგნობრივიდან არასაგნობრივზე გადასვლა „ხელშესახებია" და ამ ორ სივრცეს (ემპირიულსა და ტრანსცენდენტურს) შორის ზღვარი იმთა-

ვითვე გამჭვირვალეა, თავად ამ ლექსისათვის დამახასიათებელი სუგესტიური (შთაგონებითი) პოეტური რიტორიკისა და სახისმეტყველებიდან გამომდინარე, „ქებათა ქებაში" გალაკტიონის პოეტური მეტყველება უკვე ისეთ ეფექტს ქმნის, რომ საგნობრივსა და არასაგნობრივს შორის ზღვარის გავლება და მათი გამიჯვნა შეუძლებელი ხდება, რამდენადაც „ქებათა ქების..." ტექსტში საგნობრივი და არასაგნობრივი უკვე უმაღლესი პოეტური დიალექტიკისა და სრულყოფილი პოეტური მეტყველების საფუძველზე ერთმანეთს შეეზრდება და შეერწყმის.

ამიტომაც მიაჩნდა გრ. რობაქიძეს „ქებათა ქება ნიკორწმინდას" პოეზიის უმაღლეს გამოვლინებად და ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკური მთლიანობის სრულყოფილ ნიმუშად: „ნიკორწმინდა სრულყოფილი შაირია, რადგან მასში ძნელია ფორმისა და შინაარსს შუა ზღვარის გავლება (ამ მხრით იგი მუსიკას უახლოვდება). შინაარსი და ფორმა ერთდროულად არიან მოცემულნი. შინაარსისათვის აქ სხვა ფორმას ვერ წარმოიდგენთ, ფორმისათვის – სხვა შინაარსს. [...] შედევრია ეს შაირი, ნამდვილი შედევრი. სხვა რომ არაფერი შეექმნა გალაკტიონს, ეს შაირიც საკმაო იქნებოდა, რომ იგი შესულიყო ქართულ პოეზიაში როგორც დიდი ოსტატი" (რობაქიძე 1996: 266, 267).

რაც მთავარია, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას" იმით არის საინტერესო, რომ ამ პოეტურ ტექსტში, ჩემი აზრით, კვლავ მოცემულია ლურჯი ფერის სახისმეტყველება, ლექსის ტექსტის ტაძრისეული სივრცე იმპლიციტურად მთლიანად ლურჯი ფერის სახისმეტყველებითაა დეტერმინებული, ოღონდ აქ ლურჯი ფერი უკვე უხილავად, გაუსიტყვებლად, სიტყვიერი დენოტაციის (აღნიშვნის) მიღმა მყოფობს და ლექსის მთელ შინაარსობრივ სივრცეს – როგორც ემპირიულს, ისე არაემპირიულს, როგორც საგნობრივს, ისე არასაგნობრივს – ერთდროულად და ერთბაშად მოიცავს.

ამ ვარაუდის საფუძველს მაძლევს „ქებათა ქებაში" მოცემული ის პოეტური სახეები და სემიოტიკურად მარკირებული ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც ლურჯი ფერის სიმბოლიკას „ატმოსფეროდ შლიან" და მას ტექსტში იმპლიციტურ ეგზისტენციას ანიჭებენ. ჩემი აზრით ესენია: ცა, ფრთები, სივრცე. დავაკვირდეთ: „და ცით დაამშვენა დიდი ნიკორწმინდა": ცა – სილურჯე, სილაჟვარდე; „ყელი გუმბათისა მაღალღეროვანი, ცამდის აღერილი, ნებით აღერილი, სათნოდ აღერილი გშვენის ნიკორწმინდა": ისევ ცის, ანუ ტრანსცენდენტურობის პოეტური სახე, რომლის ფერთამეტყველებაც a priori ლურჯ ფერს, სილაჟვარდეს უკავშირდება; „ფრთები, ფრთები გინდა, კიდევ ფრთები გვინდა, გინდა დაეუფლო სივრცეს, ნიკორწმინდა": სივრცე – ანუ რომანტიკოსებისეული უსასრულობა (das Unendliche), შორეთი (die Ferne), იგივე ტრანსცენდენტურობა და ყოველივე ამისათვის დამახასიათებელი იმთავითვე მოცემული შესატყვისი ფერთამეტყველება – სილაჟვარდე, ცისა ფერი, ლურჯი ფერი; ხოლო ფრთები აქ გვეკლინება ამქვეყნიურის, ემპირიულის გადალახვის, ღვთაებრივისა და ზემიწიერისაკენ სწრაფვის პოეტურ სიმბოლოდ (მეცლერი 2008: 109).

აქედან გამომდინარე, ჩემი აზრით, მოცემულ პოეტურ ტექსტში (ნიკორწმინდის) ტაძარი არის არა მარტო რელიგიური ექსტაზისა (რობაქიძე) და უმაღლესი პოეზიის (დოიაშვილი) პოეტური სიმბოლო, არამედ – პოეტური შემეცნებისა და ჭვრეტის უმაღლესი ობიექტისაკენ – საღვთო ტრანსცენდენტური სინამდვილისაკენ – სწრაფვის პოეტური სიმბოლოც, რომლის ფერთამეტყველებაც იმპლიციტურად a priori ლურჯი ფერის სიმბოლიკითაა განსაზღვრული. „ქებათა ქება ნიკორწმინდას" მართლაც უნივერსალურ-პროგრესული (შლეგელი) და ტრანსცენდენტალური პოეზიის (ნოვალისი) უმაღლესი გამოხატულებაა, მასში გამოვლენილია სწორედ თაურსაზრისისეული პოეტური ქმნის წესი, რაც ყოფიერების მეტაფიზიკური ძირების პოეტური სიტყვითა და სახისმეტყველებით განჭვრეტასა და წვდომას გულისხმობს.[4]

შენიშვნები:

1. ლურჯი ფერის სიმბოლიკის სემანტიკურ ველში ასევე შემოდის ცისფერისა და სილაჟვარდის ფერთამეტყველებაც, რაც გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში საღმრთო ტრანსცენდენტურ სივრცეს განასახიერებს, ისევე როგორც ლურჯი ფერი (შდრ. „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში"). მაგრამ, თუ გალაკტიონთან ცისფერისა და სილაჟვარდის პოეტური კონცეპტები ცალსახად საღმრთო ტრანსცენდენტურ რეალობას განასახიერებენ, მაშინ ლურჯი ფერი ამავდროულად ქაოსური და აპოკალიფსური ტრანსცენდენტური სივრცის პოეტური სიმბოლოცაა (შდრ. „ლურჯა ცხენები"). ამდენად, კონკრეტული კონტექსტებიდან გამომდინარე, ლურჯი და ცისფერი (შესაბამისად – სილაჟვარდე) შესაძლოა რეციფირებულ იქნას, როგორც „სინონიმური" და ასევე – როგორც „ანტონიმური" პოეტური სახეები.

2. ჩემი აზრით, ამ შემოქმედებითი და ეგზისტენციალური დუალიზმის პარადიგმატული ნიმუშია გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „დომინო". მთელი პოეტური ტექსტი აქ სწორედ მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი საყოველთაო ეგზისტენციალური დუალიზმისა და შიშის პარადიგმაა. შესაბამისად, დომინოს პოეტური სახეც დუალისტურია და მკითხველში ორმაგ განცდას აღძრავს: ბოლომდე შუცნობია თავად დომინოს ეტიმოლოგია – ამ სახელში დემონს/დაიმონს/დიონისოს გულისხმობს გალაკტიონი, თუ დომინუსს/დომენს, ანუ მპყრობელს – თავად უფალს (კუცია 2008: 95). ეს ორმაგობა და შეუცნობლობა ლექსს ბოლომდე მსჭვალავს და ორმაგობისა და შეუცნობლობის განცდა მკითხველს მთლიანად მოიცავს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსში სახელს დომინო შემეცნებითი გაგება აქვს – სახელი, როგორც შემეცნებისა და ეგზისტენციალური სწრაფვის ობიექტი („შესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა"). მაგრამ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტში სახელ დომინოს ბოლომდე შეცნობა a priori გაორიცხულია – რამდენადაც თავად მთელი ლექსის შინაგანი საზრისი შეუძლებლობითა და ვერწვდომითაა გამსჭვალული, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ნიშნავს ჭეშმარიტების ვერ შეცნობასა და ვერ წვდომას. სახელის ეს შეუცნობლობა, ანუ პოეტური ჭვრეტისა და სწრაფვის საგნის საბოლოო შეუცნობლობა და მისი წვდომის შეუძლებლობა („მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი, უფრო უდიადესი. ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით, დაღალული თვალებით!"), ქმნის კიდეც გალაკტიონისა და მისი პოეტური ტექსტის ლირიული გმირის ეგზისტენციალურ ტრაგედიას – მათ ეგზისტენციალურ შიშსა და მიუსაფრობას.

სახელის ამგვარი შემეცნებითი გაგება ასევე ელინდება რუსთაველთან – „სჯობს სახელისა (ანუ ჭეშმარიტების – კ. ბ.) მოხეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა". მაგრამ „დომინოში" გამოვლენილია მსოფლმხედველობრივი დუალიზმი, შემეცნებითი გაორება და ეგზისტენციალური შიში, მაშინ, როდესაც რუსთაველთან მსგავსი მსოფლმხედველობრივი სკეპსისი იმთავითვე მოხსნილია; მისთვის პოეტური და ფილოსოფიური ჭვრეტის ობიექტი იმთავითვე ნათელია, მისი სახელია – მზიანი ღამე, ანუ საღმრთო ტრანსცენდენტური სივრცე, თავად უფალი. სწორედ ეს მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებითი მთლიანობა ქმნის რუსთაველის პოეტური ჭვრეტის ობიექტის საბოლოო წვდომის შესაძლებლობის წინაპირობას.

3. მართებული და მისაღებია „ქებათა ქების" თ. დოიაშვილისეული ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც ნიკორწმინდის ტაძარი თავად გალაკტიონის პოეზიის, მისი წმინდა ხელოვნების პოეტური სიმბოლოა, ხოლო მთლიანად ლექსი საკუთარივე პოეზიის აპოლოგია, რისთვისაც გალაკტიონმა გამიზნულად შეარჩია ოდის სალექსო ფორმა: „ამრიგად, ჰორაციუსის მონუმენტთან კონცეპტუალური სიახლოვე და მოტივთა სისტემის პარალელიზმი ადასტურებს, რომ ქებათა ქება ნიკორწმინდას გალაკტიონის პოეზიის ძეგლია, მისი „Exegi monumentum"! [...] სიცოცხლის ბოლოს, ნიკორწმინდაში გალაკტიონმა გვითხრა, რომ არასდროს მიუტოვებია „წმინდა ხელოვნების" გზა. ტაძარი მისი პოეზიისა წმინდა ხელოვნების ტაძარია!" (დოიაშვილი 2004: 75, 80). თუმცა ლექსის ტექსტის საზრისში ასევე საცნაურია ქრისტიანული ეთოსი და რელიგიური ექსტაზიც. ამიტომაც, ჩემი აზრით, ასევე მისაღებია გრ. რობაქიძის ინტერპრეტაციაც: „ნიკორწმინდაში არაა ხსენება არც ხატის, არც ჯვარის, არც წირვის, არც ლოცვის – გარნა ყოველი გულვებულია მასში: ხატიც, ჯვარიც, წირვაც, ლოცვაც (ურწმუნონიც დამეთანხმებიან, რომ ამ შაირის შექმნა შეეძლო მხოლოდ ღრმად მორწმუნეს)" (რობაქიძე 1996: 267). ამ ართქმაზე იქვე თავადვე „მხვედრად" შენიშნავს: „ართქმული აქ გულისთქმაა უსიტყვო, რომელიც შაირის გაშლისას ატმოსფეროდ იფინება" (რობაქიძე 1996: 264)

4. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ თაურსაზრისისეული (გნებავთ თაურსანყისისეული), ანუ ლოგოცენტრისტული თხზვისა და ქმნის უუნაროობაა თანამედროვე პოსტმოდერნისტული „მხატვრული" ლიტერატურის პრობლემა, ვინაიდან იგი მითოსურ-მეტაფიზიკური არქეტიპებიდან უკვე აღარ იღებს შემოქმედებით ინსპირაციასა და იმპულსებს. აქ უკვე აღარ ხდება ამ არქეტიპთა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ათვისება (მითოსურ არქეტიპთა ესთეტიკური ათვისება ევროპულმა მოდერნიზმმა დაასრულა), ვინაიდან პოსტმოდერნისტული „მხატვრული" ლიტერატურა თავისი არსით დემითოლოგიზებული და ანტილოგოცენტრისტულია. შესაბამისად, ეს ანტილოგოცენტრისტულობა და უმითობა იწვევს შემოქმედებით კასტრაციას.

ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ და პოსტმოდერნით გატაცებამ, როდესაც უკვე ნებისმიერ, თუნდაც საშუალო, ინტელექტუალს (რომ აღარაფერი ვთქვათ დიდ ინტელექტუალებზე, მაგ. უ. ეკოსა, ან გ. მარგველაშვილზე) შეუძლია იყოს „მწერალი" გაუთავებელი ენობრივი თამაშების, კლასიკური ტექსტების „გაგრძელებებისა" და მათი ინტერტექსტუალური და ციტატური გადათამაშება-გადმოთამაშებებით ჟონგლიორობის წყალობით, ვერ მოგვცა ვერც ერთი ჭეშმარიტი შემოქმედი – მაგ. იგივე ნოვალისის, ფრ. ჰოლდერლინის, რ. მ. რილკეს, გ. თრაქლის, ჰ. ჰესსეს, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონის, გრ. რობაქიძის, კ. გამსახურდიას მსგავსი შემოქმედი. და ვერც მოგვცემდა, ვინაიდან პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის არსი დეტერმინებულია ჰეროსტრატეს კომპლექსით, შემოქმედებითი ჩზირკედელაობითა და ნიჰილიზმით. მას არ შეუძლია ლოგოცენტრისტული, ანუ თაურსაზრისისეული საზისმეტყველებითი კონსტრუირება, რამდენადაც მისი შემოქმედებითი ამოცანაა ანტილოგოცენტრისტული დეკონსტრუქცია. ხოლო იქ, სადაც დეკონსტრუქციაა, გენიოსებს „ლავენ". ამიტომაა, რომ პოსტმოდერნიზმმა მწერლობა, საერთოდ შემოქმედება, იოლად ნაშოვნ საქმედ აქცია.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2009 ა: ბრეგაძე კ. *გალაკტიონი და ნოვალისი.* ჟ. სემიოტიკა, № 6, 2009.

ბრეგაძე 2009 ბ: ბრეგაძე კ. ნოვალისის რომანი „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი" ბიბლიური არქეტიპებისა და ესქატოლოგიის თვალსაზრისით. წიგნში: კ. ბრეგაძე, *ლიტერატურული და ენის ფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ჟ. ფონ ჰუმბოლდტი...).* თბ.: „მერიდიანი", 2009.

დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი თ. ფრთები და დიადემა. კრებულში: *გალაკტიონოლოგია.* III. თბ.: 2004.

კუცია 2008: კუცია ნ. ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის (გალაკტიონი, „დომინო"). კრებულში: *გალაკტიონოლოგია.* IV. თბ.: 2008.

მეცლერი 2008: *Metzler lexikon literarischer Symbole,* hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

ნოვალისი 1981: Novalis, *Werke in einem Band,* hrsg. von H.-J. Mähl, Carl Hanser Verlag, München, 1981.

ნოვალისი 2007: ნოვალისი, *ღამის ჰიმნები,* გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კ. ბრეგაძემ, თბ.: „მერიდიანი", 2007.

რობაქიძე 1996: რობაქიძე გ. გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას". კრებულში: გრიგოლ რობაქიძე: *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია,* თბ.: 1996.

სირაძე 2008: სირაძე რ. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვ. კანდინსკის „ლურჯი მხედარი" (ინტერტექსტუალური ნაკითხვისათვის). კრებულში: *გალაკტიონოლოგია.* IV. თბ.: 2008.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. *რჩეული.* შემდგ. გრ. აბაშიძე და მ. ლებანიძე. თბ.: „საბჭ. საქართველო", 1973.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად.* ტ. XII. თბ.: „საბჭ. საქართველო", 1975.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", V, 2010.

„ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი

„ლურჯა ცხენები“ 1915 წელს დაიწერა და პირველად 1916 წელს დაისტამბა ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ (№1), „მთაწმინდის მთვარესთან“ ერთად. გ. ლეონიძის ცნობით, ეს ლექსები ქართველ სიმბოლისტთა პერიოდულ გამოცემაში გალაკტიონის ნებართვის გარეშე მოხვდა. ამასვე ადასტურებს დ. ბენაშვილიც (ბენაშვილი 1972: 5). მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ქართველმა საზოგადოებამ ჟურნალის გამოსვლამდე იცოდა „ცისფერი ყანწების“ გვერდებზე ამ ლექსების დაბეჭდვის შესახებ, ადვილად დავრწმუნდებით ავტორის პროტესტის ფორმალურ ხასიათში. მით უფრო, რომ გ. ტაბიძე საბოლოოდ სწორედ საზოგადოების გულისწყრომამ და კრიტიკამ ჩამოაშორა „ცისფერყანწელთა“ სალიტერატურო ჟურნალსაც და ჯგუფსაც (ტაბიძე 2004: 457).

„ლურჯა ცხენების“ სახისმეტყველების ერთ-ერთ საინტერესო ინტერპრეტაციას თავად გალაკტიონი გვთავაზობს. 1946 წლით დათარიღებულ მის დაუმთავრებელ ჩანაწერში ვკითხულობთ:

„1. „ლურჯა ცხენები“ ნოვატორული ლექსია.

2. მას საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი.

3. შინაარსი მისი რეალისტურია.

4. ფორმა უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებული.

5. იგი დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხივოსნებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე;

6. ნისლის ნამქერი – განათებული ჩამავალი მზით და ნაპირი იმ სამუდამო მხარისა.

7. სიტყვა – ელვარებდა – აქ მოცემულია ჰიპერბოლურად.

8. არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე.

9. ცივი მდუმარება სამუდამო მხარისა.

10. მიუსაფარი მდუმარება, ე. ი. ახსნილი, განმარტებული მდუმარება, წინააღმდეგ აუხსნელი, განუმარტებელი, ნათელი მდუმარებისა (სიკვდილი და არა სიცოცხლე).

11. მდუმარება და სიცივე – გაყინვა – არა სიცოცხლე.

12. სიმწუხარე – სამარადისო მხარისა.

13. უცეცხლობა – ცეცხლი – სახე სიცოცხლისა, ცეცხლის კრთომა თვალებში – უსიცოცხლო თვალები.

14. კიდევ სიმბოლო მარადისი მხარის“ (ტაბიძე 2004: 17-18).

გალაკტიონის ეს კომენტარი შეიძლება მივაკუთვნოთ მის ჩანაწერთა ციკლს „საკუთარი ლექსების შესახებ“, რომელშიც, სხვათა შორის, დაწვრილებით არის განხილული „მთაწმინდის მთვარე“. ამ ლექსის ანალიზი იწყება ერთგვარი საყვედურით ლიტერატურათმცოდნეებისა და კრიტიკოსების მიმართ, რადგან მათ ვერ შეძლეს კვლევის სწორი გზით წარმართვა:

„ეს ლექსი („მთაწმინდის მთვარე“) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან პოპულარულია, საკმარისად შესწავლილი არ არის, როგორც ერთ-ერთი გასაღებთაგანი ჩემი შემოქმედებისა. ამ ლექსში უსათუოდ სჩანს პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის პოეზიის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავის თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრეთ. აქ მთვარის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით მოსჩანან მტკვარი და მეტეხი... აქ ახალგაზრდა პოეტის ახლო სძინავს

მოხუცი პოეტის ლანდს, აკაკი წერეთლის ლანდს; ბარათაშვილსაც ხომ აქ უყვარდა ობლად სიარული; ილია ჭავჭავაძესაც, დიმიტრი ყიფიანსაც და აქ პოეტი ამბობს: „დე, მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად" (ლირიკის კონცეპცია), ოღონდ ვსთქვა თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა (კავშირი ბუნებასა და ადამიანის სულს შორის), თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები (ძალა აღმფრენის, პოეზიის, რომანტიზმის), და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები (რომანტიზმი ლურჯის, ცისფერი ოცნების). იალქნები ზღვაზე, სულიც აღზრდილია ამ ზღვაზე, ცხოვრების ზღვაზე, სიცოცხლის ზღვაზე, რომელზედაც ლურჯი იალქნების გზა მიდის, თვით სიკვდილის გზაც კი არაფერია მასთან შედარებით, ამ სიცოცხლესთან შედარებით და თვით სიკვდილის გზაც კი ვარდისფერია და არა საშინელი (სწორედ იგივე ჰანრი რენიეს თქმით, „მოულოდნელი განცვიფრება ვარდისფერისა და შავი ფერის შეხვედრისაგან"), რომ ამ გზაზე (სწორედ ვარდისფერ გზაზე) მგოსანთა სითამამე, გაბედული ხმა არის სინამდვილეზე უფრო მეტი სინამდვილე – ჰიპერბოლური, ზღაპრული, „რომ მეფე ვარ და პოეტი და სიმღერით ვკვდები" (ტაბიძე 1975: 150-151).

საგულისხმოა, რომ „მთაწმინდის მთვარეს" რამდენიმე მოტივი აერთიანებს „ლურჯა ცხენებთან" და პირველ რიგში, ეს არის კავშირი წარსულ პოეტურ ტრადიციასთან, ერთგვარი „გავლენის შიში" (The Anxiety of Influence), განსაკუთრებით, მისი ბოლო პროპორცია, რომელსაც ჰ. ბლუმი, „აპოფრადესს", ანუ მიცვალებულთა დაბრუნებას უწოდებს. გავლენის თეორიის ავტორი ამ ტერმინს ანტიკური ლიტერატურიდან სესხულობს, სადაც Αοράςημέρι („კვიმატი დღეები") გულისხმობს მიცვალებულებისადმი მიძღვნილ დღესასწაულს და მსხვერპლთშეწირვას. ჰ. ბლუმი აპოფრადესს ასე განმარტავს: ეს არის უფროსი ავტორის უკვე დათრგუნული გავლენების დაბრუნება ეფებოსის – გვიანი ავტორის შემოქმედებაში, როცა მიცვალებული პოეტები ბრუნდებიან, მაგრამ ბრუნდებიან ეფებოსისეულ სამოსელში და მისივე ხმით ლაპარაკობენ. რევიზიონიზმის საფეხურებში ეს არის ბოლო პროპორცია, რომელიც გვაუწყებს, რომ დაიბადა ახალი ძლიერი პოეტი (ბლუმი 1997: 18-19; ტაბუცაძე 2008: 246).

მკვლევარები (ბურჭულაძე 1980: 173-178; კანკავა 1964: 6; კენჭოშვილი 1999: 131; კვესელავა 1977: 62) სხვადასხვა ტექსტებთან და პერსონაჟებთან ავლებენ „ლურჯა ცხენების" მხატვრულ და ლიტერატურულ პარალელებს: პლატონის დიალოგი „ფედონი", ანტიკური მითოლოგია (პეგასი), დანტეს გერიონი („ჯოჯოხეთის" XVII თ.), ბაირონის „კაინი", გოეთეს „ფაუსტი", ბარათაშვილის „მერანი", ალექსანდრე ბლოკის „თორმეტნი", ანდრეი ბელის „ქრისტე აღსდგა", კონსტანტინე ბალმონტის „სამი ცხენი", ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე" და სხვა. თვით ეს ფაქტი „ლურჯა ცხენების" პოლიფონიურ ხასიათზე მეტყველებს.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ლურჯა ცხენების" სემანტიკას განსაზღვრავს არა იმდენად თხრობა, რამდენადაც რიტმი. ამასთან დაკავშირებით ს. სიგუა წერს: „გავიხსენოთ გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" (1915 წ.), რომელსაც ყველა კითხულობს, რომელიც ყველას უყვარს, თუმცა არავინ იცის – რატომ და რისთვის, ან – რას გვაუწყებენ ამ მისტიური ლექსის შეშლილი სტრიქონები" (სიგუა 2002: 208). მართლაც, რას გვაუწყებენ „ლურჯა ცხენების" ექსპრესიული სტრიქონები? ნუთუ გალაკტიონის ამ ლექსის მუსიკალურმა ბუნებამ, მართლაც, ბოლომდე დათრგუნა სათქმელი? მაგრამ სრულიად სხვაგვარი ინტერპრეტაციისკენ გვიბიძგებს თავად ავტორი და გვაუწყებს, რომ „ლურჯა ცხენებს" საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი", რომ „მისი შინაარსი რეალისტურია".

გავყვეთ ავტორისეულ ინტერპრეტაციას: „ლურჯა ცხენები" „დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხივოსნებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე". გალაკტიონის ამ კომენტარით საფუძველი ეცლება ლექსის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული სახის „სამუდამო მხარის" განმარტებას ბიბლიურ-ქრისტიანულ „სულთა სამყოფელად", ძველბერძნულ ჰადესად, ქართულ შავეთად თუ კოლხურ ოშურეთად (სასულეთი). „სამუდამო მხარე" სიკვდილის საუფლოა, სადაც არ ჩანს „შენაპირი", ე. ი. დანაპირები, აღთქმული სამოთხე, ანუ, როგორც თავად

ავტორი განმარტავს, „არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე".

რელიგიურ-მითოლოგიური გააზრების ნაცვლად, „სამუდამო მხარე" ავტორისეულ რეცეფციაში ასტრონომიულ წარმოდგენებს უკავშირდება, რომლებიც „ლურჯა ცხენების" ესთეტიკურ სამყაროში ბიბლიურ-ქრისტიანული ანგელოლოგიის ადგილს იკავებს. მთელი სამყარო ერთ დიდ სამარეს ემსგავსება, რითაც ხორცშესხმულია ღმერთის სიკვდილის ნიცშეანური იდეა: „ღმერთი მოკვდა და მასთან ერთად – მისი მაგინებელნიც" (ნიცშე 1993: 16).

უსასრულო და უსიცოცხლო სამყაროში ადამიანის თვალი მხოლოდ ერთ ნაპირს ხედავს, რომელიც გალაკტიონს სასიკვდილოდ გამზადებულ, ჩამავალ მზეს აგონებს. „სამუდამო მხარე" უსიცოცხლოა, იქ არც ნუგეშია და არც თანაგრძნობა. მისი შემზარავი მდუმარება ცივი და მიუსაფარია, რის წარმოდგენაც უსასოობისა და მწუხარების განცდას წარმოშობს:

> როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
> ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
> არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
> ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
> მდუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში
> სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!

ლექსის ლირიკული გმირი „სამუდამო მხარეს" სიკვდილის გზით უერთდება. მის დაშრეტილ თვალებში არ კრთის სიცოცხლის ცეცხლი და არც მის „სულს უხარია", რადგან ვერ იპოვა „შენაპირი" საუკუნო შვება:

> ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წევხარ ცივ სამარეში,
> წევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.

სიკვდილი მეფობს მიწაზეც. მისი ტრადიციული სიმბოლო (ჩონჩხი) ლექსში მრავლობითი ხდება. „ჩონჩხიანი ტყეების" მეტაფორით ავტორი მიგვანიშნებს, რომ თითოეული ადამიანი სხეულით დაატარებს მომავალი სიკვდილის ხატებას. ადამიანთა „შეშლილი სახეები" არყოფნის წინაშე ექსისტენციურ შიშს გამოხატავენ:

> შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
> უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან!

ამ მეტაფორის ესკიზს ვხვდებით გალაკტიონის ლექსში „უხილავს" (1912 წ.), რომელიც რუსი მარინისტის ივანე აივაზოვსკის ნახატითაა შთაგონებული:

> მზე დასავლით იღვლფება, ღამის ბინდი ხლართავს ჩადრებს,
> ლურჯ ცის ფსკერზე სხივი კვდება, სალამს აძლევს ჩონჩხებს
> და მკვდრებს.

„ჩონჩხიანი ტყეების" მწყობრი მეტაფორის ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა მოუხდენია, ასევე, რუსი სიმბოლისტის ვალერი ბრიუსოვის „სამ კუმირს" (1913 წ.), რომელიც რიტმით და სიმბოლიკით სხვა მხრივაც ენათესავება „ლურჯა ცხენებს":

> В этом мутном городе туманов,
> В этой, тусклой безрассветной мгле,
> Где строенья, станом великанов,
> Разместились тесно по земле…

Исступленно скачет Всадник Медный;
Неподвижно едет конь другой;
И сурово, с мощностью наследной,
Третий конник стынет над толпой, –
Три кумира в городе туманов,
Три владыки в безрассветной мгле,
Где строенья, станом великанов,
Разместились тесно по земле.

ბრიუსოვის ეს ლექსი ისტორიულ მოტივებზეა აგებული. „სამი კუმირის" სცენა პეტერბურგია, ცხენზე ამხედრებული იმპერატორების (პეტრე პირველის, ნიკოლოზ პირველისა და ალექსანდრე მესამის) ქანდაკებებით. მისგან განსხვავებით, „ლურჯა ცხენების" დინამიური და განზოგადებული სახე-სიმბოლოები სცილდება ვიწრო ისტორიულ-გეოგრაფიულ ქრონოტოპოსს.

„ლურჯა ცხენების" მთავარი სახე-სიმბოლო სათაურშივეა მოცემული. სიტყვა „ლურჯა", რომელსაც ქართულ ფოლკლორსა და ლიტერატურაში რამდენადმე განსხვავებული მნიშვნელობით ცოცხლობდა, მეორედ იშვა გალაკტიონის პოეზიაში. მოდერნისტულმა გარემომ და „ლურჯა ცხენების" პარატექსტმა ეს სიტყვა (თავდაპირველი მნიშვნელობით – მოლურჯო რუხი ფერის ცხენი) იმთავითვე ეპითეტად გადააქცია და სემანტიკით ლურჯსა და ცისფერს გაუთანაბრა. ეს ორივე ფერი კი, როგორც ა. ხინთიბიძე წერს, გალაკტიონს რომანტიკული პოეზიის არსენალიდან აქვს აღებული (ხინთიბიძე 1992: 126).

რუსულ თარგმანებში „ლურჯას" შესატყვისი ცისფერია: Синие кони (შდრ.: დ. რეიფილდისეული თარგმანის Blue-Grey horses). ფერწერული ასოციაციებიც სწორედ ამ ნიშნითაა ნაკარნახევი. მაგალითად, რ. სირაძის აზრით, „ლურჯა ცხენები" ეხმიანება ვასილი კანდინსკისა და ფრანც მარკის მიერ 1911 წელს მიუნხენში დაარსებული ალმანახის – „ლურჯი მხედრის" საერთო მიმართულებას (სირაძე 2002: 78-83). ი. კენჭოშვილი კი მიიჩნევს, რომ „ლურჯა ცხენების" ფერწერული ანალოგია მოდერნის სტილის (არ ნუვოს) წარმომადგენლის უოლტერ კრეინის (1845-1915) სურათი „ნეპტუნის ცხენები", რომელშიც „ზღვის ტალღებიდან დაბადებული ლურჯა ცხენები ნაპირისაკენ მოქრიან" (კენჭოშვილი 1999: 92).

თავად გალაკტიონი „ლურჯა ცხენების" ინტერტექსტის შესახებ საუბრისას ქართულ პოეტურ ტრადიციაზე მიუთითებდა:

„ორი მერანია: მერანი ავთანდილის და მერანი ბარათაშვილის, ისინი სხვადასხვაგვარნი არიან, საჭირო იყო მათი შეერთება. და ეს მე მოვახერხე. ჩემი მერანი შეთავსებაა ამ ორი სხვადასხვაობის: რუსთაველის რითმის დაცვა (გალაკტიონის თქმით, ნ. ბარათაშვილმა, ისევე როგორც გრ. ორბელიანმა, ანტონ კათალიკოსის „პოეტიკის" ზეგავლენით, უარი თქვა რუსთაველის „შეუდარებელ მუსიკალურ" რითმაზე – რ. ხ.), ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება, – აი, „ლურჯა ცხენები" (ტაბიძე 1975: 141–142).

„მერანისაგან" განსხვავებით, „ლურჯა ცხენებში" თავიდანვე „ნაშლილია" განსხვავება წინაპართა საფლავებსა და უცხო სამარეს შორის, „ბედის სამძღვრის" ერთჯერადი გადალახვა შეცვლილია ლურჯა ცხენების უსასრულო და განმეორებადი ტრიალით, უნიკალური მერანი – მრავლობითი ცხენებით (შათირიშვილი 2004: 181). ბარათაშვილის „თავგანწირული მხედრის" არქეტიპი ტარიელის საშველად მიმავალი ავთანდილია, გალაკტიონის ლირიკული გმირი კი სიკვდილის საუფლოშია გადასული – „ცივ სამარეში" წევს, სიცოცხლისაკენ ილტვის და უკვდავებას ესწრაფვის. ამის მაუწყებელია ლურჯა ცხენების დაუცხრომელი რბოლა. ასე, რომ „ლურჯა ცხენები" სწორედ იმ წერტილიდან იწყება, სადაც „თავგანწირული მხედარი" ამთავრებს თავის გზას. ამგვარია გალაკტიონის ტესტრა ნ. ბარათაშვილის „მერანთან":

სიზმარიან ჩვენებით – ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!

„ლურჯა ცხენების" „ყველანი", „მთაწმინდის მთვარის" „აჩრდილთა" მსგავსად, გარდაცვლილ პოეტებს გულისხმობს. ასეა გამოხატული გალაკტიონის შემოქმედების კავშირი წარსულ პოეტურ ტრადიციასთან. ლურჯა ცხენები ეტლებით (შდრ.: „აქ მკვდრები დაჰქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით", „დომინო", 1916) მოასვენებენ პოეტთა აჩრდილებს. დგება აპოფრადესის ჟამი და მიცვალებულები სიზმარიან ჩვენებად ეცხადებიან ლექსის ლირიკულ გმირს.

„ღამის", „საფლავებისა" და „სიზმრის" ინვარიანტული მოტივები გვიბიძგებენ, რომ „ყველაში" უპირველესად ქართველი პოეტები ვიგულისხმოთ, მათ შორის აკაკი და ვაჟა, რომლებიც „ლურჯა ცხენების" დაწერის დროს უკვე გარდაცვლილი არიან (აკაკი გარდაიცვალა 1915 წლის 26 იანვარს, ვაჟა – იმავე წლის 27 ივლისს):

„მგოსნებო, შეღამდა და ძვირფას საფლავებს,
პანთეონს მივეცით ძვირფასი სამება:
ილიას ცრემლები, აკაკის ხანჯალი
და ვაჟას გარდასულ დღეებზე წამება...
შეღამდა. მე წავალ იქ, სადაც სიზმრები
წიგნებში დარობენ მომხიბლველ თვალებით.
(„დრო", 1915).

ნიშანდობლივია, რომ ამავე ლექსის („დროს") ერთ-ერთ ვარიანტში ავტორი იხსენებს ნ. ბარათაშვილის „მერანს": „მერანით გაფრენა დღეს არვის შეშვენის".

სხვაგან გალაკტიონი ბარათაშვილის მერანს „ზარმაც ცხენს" უწოდებს (სიგუა 2002: 309), გალაკტიონის ცხენები კი „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან". „ლურჯა ცხენების" შინაგან ლოგიკას ამგვარად მივყავართ ლექსთა და ცხენთა შეჯიბრების ცნობილ მოტივამდე, რომელსაც ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის მწერლებთან ვხვდებით. გალაკტიონი ამ შეჯიბრებაში თავისი „ლურჯა ცხენებით" ერთვება, რომელიც მისი პოეზიის ემბლემა და პოეტური „კოდია" (კანკავა 1964: 8-9).

„ვეფხისტყაოსნის" („ვითა ცხენსა შარა გრძელი...") შემდეგ „ცხენთა შეჯიბრების" მოტივი თავს იჩენს ქართული პოეზიის განვითარების ყველა ახალ ეტაპზე (ხალვაში 2002: 140-149). მამუკა ბარათაშვილის „ჯიმშედიანში" პოეტთა მარულას რუსთაველი მეთაურობს:

შოთა ზის უნეს, მხედარი იგი კეთილად წვრთილებსა,
ებაძნენ, დასხდნენ მრავალნი თვისთვისსა დახედნილებსა";

ამავე თემას ჩვეული თვითირონიით შეეხმიანა დავით გურამიშვილი:

მეც მრევენ მერანთ ჯოგშიგან, თუ შევსძელ გაჯაგჯაგება;

სწორედ ამ კონტექსტშია განსახილველი გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები": „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!"

„ცხენთა შეჯიბრების" მოტივს გალაკტიონი თავის „ეფემერაში" აჯამებს, სადაც პირდაპირ მიგვანიშნებს, რომ ლურჯა ცხენების სახე-სიმბოლოში იგი თავის ლექსებს გულისხმობს:

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იდუმალი შვენებით
ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები,
ცხენთა შეჯიბრებაზე ისევ ლურჯა ცხენები!".

გალაკტიონი ამ სიტყვებით მხატვრულად აფიქსირებს „ლურჯა ცხენების" (და, საერთოდ, თავისი შემოქმედების) წარმატებას, ტრიუმფალურ სვლას ქართულ პოეზიაში და თავის თანამედროვე პოეტთა დამოკიდებულებას ამ ლექსისადმი (საერთოდ, თავისი შემოქმედებისადმი). „ეწუხვარ ერთადერთი ვარ", – სწორედ ამ პოეტების გასაგონად ამბობდა გალაკტიონი, რადგან არაერთი მათგანი ცდილობდა მისთვის მეტოქეობა გაეწია: პაოლო იაშვილმა ამ მიზნით „წითელი ხარი" აირჩია „გამწევ ძალად", ტიციან ტაბიძემ – „ცხენი ანგელოსით", ალიო მირცხულავამ – „ელვის რაშები", ხოლო ტერენტი გრანელმა რამდენიმე ლექსი დაწერა „ლურჯა ცხენების" მეტრითა და რითმით (მარსიანი 2004: 90).

„ლურჯა ცხენების" მეოთხე სტროფში სიკვდილით მონიჭებული შვება ნ. ბარათაშვილის პოეტურ ხატებას ამოატივტივებს. სიკვდილით სრულდება „ლურჯა ცხენების" ლირიკული გმირის ამქვეყნიური ტანჯვა – „ვნება–წამება", გარდაცვალებით მთავრდება მისი ცრემლიანი ცხოვრება და ნიშანდობლივია, რომ სწორედ აქ იჩენს თავს ბარათაშვილის პოეზიასთან დიალოგი (კენჭოშვილი 1999: 158), თანაც ნეგატიურ (არ მენანება / არ ინამება / გაქრა ვნება-წამება) კონტექსტში:

იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

შდრ.: აქ ლბილს მდელოზე სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით.
(„ფიქრნი მტკვრის პირას")

გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული.
(„შემოღამება მთაწმინდაზედ")

„ლურჯა ცხენების" ტექსტუალურ ქსოვილს არ/ვერ ფონეტიკური ჯგუფი ფარავს. ნეგატიური ბგერწერა ლექსში მაპროდუცირებელი ტროპის როლს აკისრებს სიტყვა „არარას" (შათირიშვილი 2004: 97-98), ნეგატიური ბგერწერისა და აპოფატიკური განსაზღვრებების ფონზე მთელი თავისი სიდიადით წარმოჩნდება გალაკტიონი, როგორც პოეტი და შემოქმედი.

ლურჯა ცხენების რბოლა „ცეცხლის ხეტიალთან" და „ბედის ტრიალთანაა" შედარებული. „ცივ და მიუსაფარ" სიკვდილის საუფლოში ცხენები ცეცხლის სტიქიასავით ჩნდებიან და „ბედის სამძღვარის" ჩაკეტილი წრე ირღვევა:

ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!

აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ გალაკტიონის ლექსები „შემოქმედება" (1909 წ.) და „წუთი" (1910 წ.), რომლებშიც ავტორი შემოქმედებითი აქტის დროს ბედის დამორჩილებაზე საუბრობს:

მოხდება ხოლმე, ცა მიზიდავს განუსაზღვრელი,
ვარსკვლავთა შორის, სხივთა ტბაში არა მყავს ტოლი.
ვბრძანებ: ტყის შქერში გაჩუმდება ნიავი ნელი.
ვიტყვი და თრთოლად გადიქცევა ვერხვის ფოთოლი.
მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ ყოვლისმოქმედი...
ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი მძვინვარე ბედი.
(„შემოქმედება");

მავიწყდება ამ დროს ღმერთი, წუთს ვუმონებ გულის ძგერას,
რადგან ღმერთი ჩემშივეა და მევე ვქმნი ბედისწერას.
(„წუთი“)

„ლურჯა ცხენებისა“ და ადრინდელი ლექსების მხატვრულ შინაარსს ამჯერადაც „ეფემერა“ აგრძელებს. მასში გალაკტიონი ღმერთს ისეთივე „დიდ საიდუმლოს“ უწოდებს, როგორიც თვითონაა:

წინ! იმ უსაზღვრობაში მწუხარებას აიტან.
ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები.

„ლურჯა ცხენების“ მეხუთე სტროფში ავტორი უბრუნდება სამარისა და სიკვდილის მოტივებს, რათა უფრო თვალშისაცემი გახდეს კონტრასტი, ერთი მხრივ, შემოქმედების, პოეზიის უკვდავ ბუნებასა და, მეორე მხრივ, ხსოვნის და საღვთო საშვებლის არარსებობას შორის. ისევ ამოტივტივდება „მესაფლავის“ (1912 წ.) ნაცნობი მოტივები: ადამიანთა შორის ქრება ხსოვნა: საფლავზე „ყვავილნი არ არიან“ (შდრ., „მესაფლავე“: „რაღად უნდათ, რად სჭირიათ თქვენს საფლავებს ვარდ-ყვავილი? / ან რას გარგებთ მოკვდავ კაცთა სამუდამო ცრემლთა ფრქვევა?“); სიკვდილის შემდგომი, აღთქმული ნეტარება – „შვება-სიზმარი“ კი არ არსებობს:

ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!
ახლა კი სამარეა შენი განსასვენები!

ლექსის მეექვსე სტროფში ავტორს შემოაქვს აპოკალიფსური სახე-სიმბოლოები, რასაც თვალშისაცემს ხდის „იოანეს გამოცხადების“ პერიფრაზი:

„ვიხილე ცა გახსნილი, და თეთრი ცხენი და მისი მხედარი იწოდება ერთგულად და ჭეშმარიტად, და სიმართლით განიკითხავს და იბრძვის. მისი თვალები ცეცხლის ალს ჰგავდა (შდრ.: „ცეცხლი არ კრთის თვალებში“), მას თავზე მრავალი ჯიღა ედგა და ზედ ეწერა სახელი, რომელიც მის მეტი არავინ იცის“ (გამოცხ. 19.11-12).

შდრ.: რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის, შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს.

ვარიანტებშია: ვინ გაიგებს შენს სახელს, სახელს ვინ დაიჯერებს.

გალაკტიონის აპოკალიფსურ ხილვებს თანამედროვე ისტორიული ქარტეხილები უბამდა მხარს. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე წერს იგი ლექს „გუბეს“ (1914 წ.), სადაც აცხადებს:

აპოკალიფსის გადაიმსხვრა კლდეებზე ცხენი...
გამოიღვიძეთ! შურისგება არყევს ნიობას –
გადაირღვევა ნაპირები... და გადალეკავს
ძველს, ეხლა მაინც დაღუპვის ღირსს კაცობრიობას...

ამავე თემატიკას აგრძელებს 1915 წელს დაწერილი უსათაურო ლექსი („...გეძებდი ყველგან“) და ნიშანდობლივია, რომ ამ ლექსშიც, განსაკუთრებით, მის ვარიანტებში, შეინიშნება „იოანეს გამოცხადების“ რემინისცენციები:

სანატრელია მძიმე ტახტები, რაა იმისთვის ცეცხლის გაჩენა,
ლურჯა ოცნების სამი მხედარი ვინც ქაოსებში შემოაჭენა.

ბოლო ორი ტაეპი ავტოგრაფებში სამი ვარიანტით გვხვდება: „ამომავალ მზის სამი მხედარი"; „აპოკალიფსის მძაფრი მხედარი ვინც ქაოსებში შემოაჭენა"; „ვინ გააცოფა ლურჯა ცხენები ვინ ქაოსებზე გადააჭენა".

ბოლო კითხვასხვაობები თვალნათლივ გვიდასტურებენ, რომ ლურჯა ცხენების სახე-სიმბოლო წარმომავლობით „იოანეს გამოცხადების" ინტერტექსტს უკავშირდება. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ გალაკტიონთან აპოკალიფსური სახეები და სიმბოლოები ღმერთს კი არ მიესადაგება, არამედ „ლურჯა ცხენების" ლირიკულ გმირს, რომელიც „ჩამავალი მზით ნაფერ" პოეზიის სამყაროს მოევლინა, როგორც „აპოკალიფსის მძაფრი მხედარი" და „ახალი ღმერთი" (შდრ.: „ეხლა ყველაფერს... ყველაფერს ვქმნი ახალი ღმერთი").

დემითოლოგიზებული აპოკალიფსური სიმბოლოებია მოცემული „ლურჯა ცხენების" მეექვსე სტროფის ბოლო ტაეპებშიც:

ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!

ქიმერების შინაარსი ნათელია. ამ სიტყვას გალაკტიონი სესხულობს ზოგადსიმბოლის-ტური საკვანძო სიტყვების სალაროდან. როგორც ი. კენჭოშვილი აღნიშნავს, „ახალ პოეზიაში" ქიმერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მოპოვებული. ამის დასტურია ნერვალის „ქიმერები", პოლონელი მოდერნისტების ჟურნალი „ქიმერა", მისი ქართული ანალოგი – ჟურნალი „ფასკუნჯი" და ქართული პოეზიისა და ხელოვნების ურთიერთდაახლოების თა-ვისებური გამოვლინება – „ქიმერიონი" (კენჭოშვილი 1999: 158).

მაგრამ რას უნდა აღნიშნავდეს „საოცრების უბე"? მკვლევართა ნაწილი ამ მეტაფორას „საოცნებო უბესთან" აიგივებს, რაც, ჩვენი აზრით, დაუშვებელია, რადგან წარმოუდგენელია საოცნებო უბეში ადამიანი უნუგეშობას გრძნობდეს.

სიტყვა „საოცრებას" გალაკტიონი არქაული მნიშვნელობით იყენებს, რის გათვალისწი-ნებაც საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ „საოცრების უბის" მეტაფორულ გააზრებას. საქმე ის არის, რომ „სასწაული" და „საოცრება" ძველ ქართულ ენასა და საეკლესიო ლიტერატურაში ორ, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ მოვლენას აღნიშნავდა. „სასწაული" მომდინა-რეობდა ღვთისგან, ხოლო „საოცრება" („საუცრება") უკავშირდებოდა ეშმაკს:

„კურთხეულ არს უფალი ღმერთი ისრაჱლისაჲ, რომელმან ყვის სასწაული მხოლომან" (ფსალ. 71.18).

„ჴელითა მოციქულთაჲთა იქმნებოდა სასწაულები და ნიშები" (საქმე 5.12).

„ესევითართა სასწაულთა იქმოდა ქრისტე ჴელითა ნეტარისა გრიგოლისითა" („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება").

შდრ.:

„საოცრებასა მას კერპისასა განიცდიდა" („ნინოს ცხოვრება");

„ეშმაკი... დიდსა საუცრებასა ცხადად და ფარულად ჰყოფდა" („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება");

„გამოუჩნდა საოცარი სახითა საზარელისა გუელისაჲთა" („ახალნი სასწაულნი წმ. გიორგისნი").

ამგვარად, „სასწაული" და „საოცრება" ისევე არიან გამიჯნულნი ერთმანეთისგან, რო-გორც რუსული чудо და чудовище. სწორედ ეს არის არსებითი გალაკტიონისეულ „საოცრების უბეში". პოეტი აქ გულისხმობს გველეშაპის, დრაკონის, ძველქართული „საოცარის", „სა-ოცრების" და რუსული чудовище-ს საზარელ უბეს, რითაც ეს მეტაფორა მნიშვნელობით უახ-ლოვდება „ქიმერას" – სამთავიან ურჩხულს, ლომის თავმკერდით, გველის კუდით და თხის ტანით. ნიშანდობლივია, რომ სიტყვა „საოცრებას" ანალოგიური მნიშვნელობით იყენებს ვ. გაფ-რინდაშვილი ლექსში „მამია გურიელი":

დაწყევლილ პოეტს მოევლინა ბრწყინვალე ჭლექი
და ის გადასცა საოცრების კეთროვან ხელებს.
(გაფრინდაშვილი 1990: 54).

რაც შეეხება გალაკტიონის „საოცრების უბეს", „ლურჯა ცხენების" აღნიშნულ სტროფში აპოკალიფსური მხედრის ინტერტექსტი (შდრ.: გამოცხ. 19) მიგვანიშნებს, რომ ავტორი ემიჯნება და უპირისპირდება სიმახინჯის სიმბოლისტურ კულტს, „საოცრებებისა" და „ქიმერების" პოეზიას:

რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის, შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!

„სამუდამო მხარე" ამ სტროფში წარმოგვიდგება, როგორც ურჩხულის, „საოცრების უბე", სადაც ქრება ყოველგვარი ნუგეში. სიკვდილის საუფლოს „ბნელ ხვეულებში" მძინარე „გამოუცნობი ქიმერებიც" მხოლოდ უიმედობას აღძრავენ. ესქატოლოგიური სიმბოლიკით დატვირთული ესთეტიკური ბრძოლა თავის პიკს აღწევს და ბიბლიური ინტერტექსტის კვალად, ლექსის მომდევნო სტროფი იწყება ტრიუმფალური „შუქთა კამარით", რომელიც მეტაფორულად გალაკტიონის პოეტურ სიტყვაში ელვარებს:

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!

გამოთქმა „რიცხვების ამარა" ბარათაშვილისეული რითმის ალუზიაა (ი. კენჭოშვილი): „მხოლოდ შუქთა კამარა... მშრალ რიცხვების ამარა", შდრ.: „... ბინდი გადეკრა ცისა კამარას, ... ვარსკვლავი მარტო მისა ამარას!" („შემოღამება მთაწმინდაზედ").

„მშრალ რიცხვებს" ნეოპლატონური იდეების სამყაროში გადავყავართ. „რიცხვების ამარა" შეიძლება გავიგოთ, როგორც „მხოლოდ მშრალი რიცხვების მქონე", რითაც გალაკტიონი მიგვანიშნებს თავისი ვერსიფიკაციის სრულყოფილებაზე (შდრ.: „არავინ რუსეთში ისე არ იცის ლექსის მაგია და ალგებრა, როგორც ვ. ბრიუსოვმა" – ტ. ტაბიძე). პოეტი თავადვე მიუთითებდა, რომ „ლურჯა ცხენების" ფორმა „უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებულია".

ნიშანდობლივია, რომ „ეფემერაში" „მშრალი რიცხვების" მეტაფორა „ინტეგრალებად" გარდაიქმნება: „ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები".

გალაკტიონის პოეტური ქნარის ღვთაებრივი მუსიკა გაისმის ამქვეყნიური „უდაბნოს" სიჩუმეში:

მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!

შდრ.: ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა მთელი ქვეყანა...
ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა ჩემი სამშობლო.
(„უდაბნო", 1914)

ჩემს სამშობლოში მე მოვკვდე მხოლოდ
უდაბნო ლურჯად ნახავარდები.
(„თოვლი", 1916).

„ლურჯა ცხენების" ბოლო ორ სტროფში გალაკტიონი „სავსებით მისაწვდომი მხატვრულად ჰიპერტროფირებული სახე-სიმბოლოებით ლაპარაკობს პოეზიის უკვდავ ბუნება-

ზე" (კანკავა 1964: 9). გალაკტიონის პოეზიის წარუვალი „შუქთა კამარის" წინაშე უძლურია სიკვდილი. მარადიული მხოლოდ ლურჯა ცხენების რბოლაა. მათი სიმაღლიდან უსულდგმულო დღეების მდინარება აღარ მოჩანს, „შეშლილი სახეების ჩონჩხიან ტყეებთან" ერთად ქრება და ქვესკნელში იძირება:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.

„ლურჯა ცხენების" ლირიკული გმირის სიცოცხლეც და სიკვდილიც („ზევით თუ სამარეში") სიმბოლისტური პოეზიის ისეთი ნიშნითაა აღბეჭდილი, როგორიცაა „წყევლით შეჩვენება". ამით გალაკტიონი პოლ ვერლენის „დაწყევლილი პოეტების" თემას ეხმიანება.

ლექსის ფინალურ სტროფში სამარედ ქცეული კოსმოსის სახე-სიმბოლო ტრანსფორმაციას განიცდის, ნისლის თარეში უკვე ლურჯა ცხენების ქროლას იმეორებს და გალაკტიონის პოეზიის კოსმიური მუსიკა „მხოლოდ" მისთვის განკუთვნილ სარბიელზე – „სამუდამო მხარეში" მკვიდრდება, როგორც სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვების მარადიული დღესასწაული:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!

ამგვარი ინტერტექსტის გათვალისწინებით, აღარ არის გასაკვირი, რომ „ეფემერაში" გალაკტიონი აპოკალიფსური „ძვირფასი თვლებით მოპირკეთებული ახალი იერუსალიმის" (გამოცხ. 21.10,11,19-21) ანალოგიით ქმნის „ახალი ლალის კართაგენების" მრავლობით მეტაფორას. ლექსის ლირიკული გმირის გზა კი „ზეცაზე წერია", რითაც ჩნდება ჰერასადმი მიძღვნილი ცნობილი ბერძნული მითის ალუზია, ნაკარნახევი სიტყვა გალაქტიკის (ბერძნ. „რძის გზა") გალაკტიონის სახელთან ნათესაობით:

ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები.

სავარაუდოდ, გალაკტიონს წინასწარ უნდა სცოდნოდა „ცისფერ ყანწებში" მისი ლექსების დაბეჭდვის თაობაზე. მეტიც, ჩვენი აზრით, „მთაწმინდის მთვარესა" და „ლურჯა ცხენებზე" არჩევანი სწორედ ავტორს უნდა შეეჩერებინა, რადგან ორივე ლექსს აერთიანებს პოეტური შეჯიბრების თემა და ამ შეჯიბრებაში გამარჯვებულად გალაკტიონი თავის თავს აცხადებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბარათაშვილი 1969: ბარათაშვილი მ. *თხზულებათა სრული კრებული.* თბილისი: 1969

ბარათაშვილი 1968: ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი.* პ. ინგოროყვას გამოცემა. თბილისი: 1968

ბენაშვილი 1972: ბენაშვილი დ. *გალაკტიონ ტაბიძე.* თბ., 1972

ბლუმი 1997: Bloom H. The Anxiety of Influence. New York. Oxford University Press. 1997

ბრიუსოვი 1955: Брюсов В. Избранные сочинения. В двух томах. Том I, М.: 1955.

ბურჭულაძე 1980: ბურჭულაძე რ. *მხოლოდ ინტეგრალები.* თბილისი: 1980

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესსეები, წერილები, მწერლის არქივიდან.* თბილისი: 1990

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ. *დავითიანი*. თბილისი: 1955

კანკავა 1964: კანკავა გ., *ლიტერატურული ეტიუდები*. თბილისი: 1964

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999

კვესელავა 1977: კვესელავა მ. *პოეტური ინტეგრალები*. თბილისი: 1977

მარსიანი 2004: მარსიანი. „გალაკტიონი". *გალაკტიონოლოგია*, III. თბილისი: 2004

ნიცშე 1993: ნიცშე ფ., *ესე იტყოდა ზარატუსტრა*. თბილისი: 1993

სიგუა 2002: სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: 2002

სირაძე 2002: სირაძე რ. *გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები" და ვასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი"*. ჟურნ. „ომეგა", 2002, №2

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*. ტ. I. თბილისი: 1966

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი 12 ტომად*.ტ. XII. თბილისი: 1975

ტაბიძე 2004: ტაბიძე გ. „ფრაგმენტები". *გალაკტიონოლოგია*, III. თბილისი: 2004

ტაბუცაძე 2008: ტაბუცაძე ს. *„გავლენის თეორია". ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: 2008

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: 2004

ხალვაში 2002: ხალვაში რ. *„„ცხენთა შეჯიბრების" ინტერტექსტი ქართულ პოეზიაში*. ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, IV (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სერია). 2002

ხინთიბიძე 1992: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები*. თბილისი: 1992

ჟურნ. „სემიოტიკა", 2010, №7.

სტალინური რეალობის სახე

სიმბოლისტურ ნისლოვანებას გალაკტიონის გვიანდელ ლირიკაში პოეტური აზროვნების და მეტყველების გამჭვირვალობა ცვლის, მაგრამ ზოგჯერ ენიგმატურობა კვლავ იჩენს თავს. ამას ლექსი „საგურამოც“ მოწმობს:

ცხოვრება, როგორც ცინიკი – ღორი,
მსგავსება რუმბის,
გთხოვს, გეხვეწება იგემო ტბორი –
ჩაეშვა წუმპეს.

სახე ნერონის თუ თემურ-ლანგის
კედლით გიღიმის,
ის სიმბოლოა გულწრფელი ჩანგის
გაწყვეტილ სიმის.

არ მოგცემს საშველს, სანამ თავისთავს
არ დაგამსგავსებს –
მსურველი, სადმე ფეხი დაგიცდეს
და მოჰყვე ნავსებს.

ლექსის ძირითადი აზრი გასაგებია, მაგრამ ამავე დროს გაუგებარია, რატომ ჰქვია ლექსს „საგურამო“; როგორ უკავშირდება საგურამოს პირველ სტროფში გამოკვეთილი თვალთახედვა და სურათი; გაუგებარია, რა ლოგიკით ჩნდება ლექსში „სახე ნერონის თუ თემურ-ლანგის“, რომელიც რატომღაც კედლიდან გვიცქერს და „გულწრფელი ჩანგის გაწყვეტილ სიმის“ სიმბოლოა, ან როგორ შეუთავსდებიან ეს მასშტაბური ისტორიული ფიგურები ქართლის სოფლის ლოკალს...

მაგრამ გალაკტიონის მრავალი ადრინდელი ლექსისგან განსხვავებით, რომლებშიც პოეტი თავისი ბურუსში გახვეული სახეების ცხოვრებისეულ თუ კულტურულ „დედნებს“ საგულდაგულოდ მალავს, აქ იგი, როგორც ჩანს, ამგვარი სუბსტრატის პოვნის ერთგვარ შესაძლებლობას შეგნებულად გვიტოვებს.

ლექსის გასაღები, ვფიქრობ, მის სათაურში დევს – ლექსი ილიას საგურამოში მდებარე სახლ-მუზეუმში მიღებულ შთაბეჭდილებათა პოეტურ გარდასახვას უნდა წარმოადგენდეს.

ის „კედელი“, საიდანაც „ნერონის თუ თემურ-ლანგის“ სახე იღიმება, ილიას სახლის კედელია, რომელსაც ძველი ტირანების მემკვიდრის – სტალინის ფოტოპორტრეტი ამშვენებს. იგი სტალინურ ეპოქაში შეუძლებელია არ ქცეულიყო ილიას სახლ-მუზეუმის სამშვენისად – სტალინის ბიოგრაფიის ადრეული ეტაპი ხომ ილიას უკავშირდება „ივერიაში“ გამოქვეყნებული ყმაწვილური ლექსით („ვარდს გაეფურჩქნა კოკორი...“).

ამ ლექსში გამოვლენილი პოეტური იმპულსი (ისევე როგორც პატრიოტული იმპულსი) სტალინმა თავისთავში გაანადგურა, ხოლო შემდგომ მთელს საბჭოთა იმპერიაში თრგუნავდა ჭეშმარიტ პოეზიას, საერთოდ, ხელოვნებას, შემოქმედებას, სულიერებას. ამიტომ ესახება იგი გალაკტიონს „გულწრფელი ჩანგის გაწყვეტილ სიმის“ სიმბოლოდ.

გალაკტიონის მძულვარე განწყობაში სტალინის მიმართ – პირადად მისთვისაც საბედისწერო პერსონის, მისი მეუღლის ჯალათის მიმართ – დანანებაც არის შერეული, რაკი ეს კაცი, ყველა ტირანის მსგავსად, უპირველესად, საკუთარ არსებაში ჩასახული ადამიანურობის და სიფაქიზის მკვლელია.

ლექსის პირველ სტროფში გალაკტიონი „კაცია-ადამიანის?!" ილუსტრაციების აღქმისას აღძრულ ფიქრს გვიმხელს. აზრს ცხოვრებაზე, როგორც „ცინიკ-ღორზე", „წუმპეზე", როგორც სულიერ ფასეულობათა გამქელავი ლუარსაბული მატერიალიზმის და ბრუტალურობის ზეიმზე, აჩენს სახე, რომელიც ილიას მოთხრობის თავისებურ კვინტესენციად შეიძლება მივიჩნიოთ – ღორების სანებივრო „ბუჩო" და „უწმინდური" ეზოს სურათი.

გალაკტიონის მიერ ცხოვრების ცინიკურობის სიმბოლურ სახედ გააზრებული ეს სურათი, ცხოვრების წარმოდგენა სიმდაბლის სამფლობელოდ სტალინს უკავშირდება იმდენად, რამდენადაც დიქტატორის ცინიზმი (რომელიც მისი პორტრეტიდან გვიღიმის) აძევებს ცხოვრებიდან სულიერ ფასეულობებს, უსულობის სიმდარეს აბატონებს ადამიანების არსებობაში.

დიქტატორის ცინიზმით გაჟღენთილი სოციალური სინამდვილე ვერ ეგუება, რომ მის სულის დამშლელ ზემოქმედებას ვინმე გადაურჩეს, ვინმემ სულის სისუფთავე და სიმაღლე შეინარჩუნოს – ტოტალიტარიზმი ტოტალური სიმდაბლის „წუმპეში" საყოველთაო ჩაძირვაა. ამ „წუმპესთან" აღმოჩენილი პიროვნება ეგზისტენციალურ შეჭირვებას განიცდის...

ლექსის თვითირონიული და უიმედოდ მშვიდი ტონიც საგრძნობს ხდის სულიერების გამჩანაგებელი „კაციაადამიანური" და სტალინური რეალობის გამოუვალობას.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია", V, 2010.

„და მელანდება... მოხუცი მამა“

მამული

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე – რაა მამული?!
წინაპართაგან წავიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული.

გაშალა ველი ნელმა ნიავმა
და მელანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.

აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი
მასზე ოცნებას დაემგვანება!
ისევ ამწვანდა მდელო და კორდი!..
დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება!

1915 წ.

გალაკტიონის სიმბოლისტური პერიოდის ლექსი „მამული“, თავისუფალი რთული, აბსტრაჰირებული ტროპულობისაგან, თავისი მოჩვენებითი სისადავით ტექსტის იოლად წვდომის ილუზიას ქმნის, მაგრამ თუ იმის გარკვევას მოვინდომებთ, რა ლოგიკით უკავშირდება მამულის შეცნობას ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლა, ვინაა წინაპართა ჩამნაცვლებელი „სხვა ხალხი“, ვინ იგულისხმება „მოხუცი მამის“ იმაგინაციურ ხატში, ან, დასასრულ, რაა მიზეზი პოეტის წუხილისა და სინანულისა, არცთუ მარტივი ამოცანის პირისპირ აღმოვჩნდებით.

გალაკტიონოლოგიაში, სხვადასხვა კონტექსტურ განასერში ანალიზის გამო, „მამულის“ რამდენიმე ინტერპრეტაცია არსებობს. გამოთქმულია აზრი ლექსის სავარაუდო პოლიტიკური ქვეტექსტის შესახებ, აგრეთვე – ისტორიული მომენტისათვის დამახასიათებელი ეროვნული ნიჰილიზმის არეკვლის თაობაზე. ცალკეა აღსანიშნი ტექსტის რელიგიურ-ზნეობრივი ასპექტით გააზრების წადილი.

ეს წერილი „მამულის“ ინტერპრეტირების კიდევ ერთი ცდაა, ოღონდ – კულტურულ-ლიტერატურული კონტექსტის აქცენტირებით.

* * *

„მამულის“ ორპლანიან სტრუქტურაზე უკვე სათაური მიგვანიშნებს: **მამული** მემკვიდრეობით მიღებულ კერძომფლობელობასაც აღნიშნავს და სამშობლოს ზოგად ცნებასაც. რომელი შინაარსითაა გამოყენებული იგი გალაკტიონთან?

ლექსი აშკარად ბიოგრაფიული ხასიათისაა. კარგა ხნის შემდეგ მამისეულ ეზო-კარში მიბრუნებულ ლირიკულ სუბიექტს მოგონებები მისძალებია, წუხს, რომ წინაპრები „წასულან“, აღარ არიან, არემარეს „სხვა ხალხის“ ჟრიამული ავსებს, უპატრონოდ მიტოვებული საცხოვრისი კი გაპარტახებულა. დრო მუსრავს ყველაფერს, ქრება რაღაც მოუხელთებელი და ძვირფასიც, რაც პოეტის გულს წუხილითა და სინანულით მსჭვალავს.

პირველი შთაბეჭდილებით, „მამულში“ გალაკტიონი თითქოს მხოლოდ პიროვნულ-ინტიმურ, კერძოობით განცდებს გადმოგვცემს, რომ არა ერთი გარემოება – პირდაპირი

ალუზიები ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულისა“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“). ამ ალუზიებს ლექსი **მამულის** სივრციდან **სამშობლოს** სივრცისკენ გაჰყავს. ქართველთა ცნობიერებაში ხომ საკუთრების აღნიშნამდე დაკნინებულ სიტყვა „მამულს“ უზენაესი შინაარსი ილიამ დაუბრუნა, შეახსენა რა ერს, „რომ ქვეყნად ცასა / ღვთად მოუცია მარტო მამული“!

გალაკტიონის ლექსი „მამული“ სულიერი მემკვიდრის, **შვილის** ტკივილიანი პასუხია **მამის** მიერ სიჭაბუკეშივე დასმულ კითხვაზე:

მამულო საყვარელო,
შენ როსღა აყვავდები?!

I. „ცვრიან ბალახზე...“

არსებობს შეხედულება, რომ „მამულის“ აზრობრივი შინაარსი ლექსის საწყის ორ ტაეპს, თავისთავადი ღირებულების მქონე პოპულარულ სახეს კი არ უკავშირდება: „ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა /არ გავიარე – რაა მამული?!“, არამედ პირველი სტროფის ჩამკეტ ორ სტრიქონს: „წინაპართაგან წავიდა ყველა, / სხვა ხალხის ისმის აქ ურიამული“.

ჯერ იმის გარკვევაა ვცადოთ, რა გენეზისი და სემანტიკური სიღრმე აქვს არაორდინარულ, შთამბეჭდავ სახეს, რომელმაც არაერთი ცნობილი მწერლის (გრიგოლ რობაქიძე, ალექსანდრე აბაშელი, ტიციან ტაბიძე...) ტექსტებში პოვა გამოძახილი.

გალაკტიონი ხშირად თვითონ იყო სხვათა შთაგონების წყარო, მაგრამ, არცთუ იშვიათად, სხვებისგანაც იღებდა შემოქმედებით იმპულსს. ამ შემთხვევაში, შესაძლოა, ბიძგის მიმცემი აღმოჩნდა აკაკის „ჩემი თავგადასავალის“ ერთი პასაჟი, სადაც ნათქვამია: „დილდილობით ცვრიან ველზე ფეხშიშველა უნდა გვერბინაო“ (ნოდარ ტაბიძე).

გამოვლენილია სავარაუდო უცხოური წყაროებიც: არტურ რემბოს ლექსი „შეგრძნება“ (თეიმურაზ დოიაშვილი) და მორის მეტერლინკის პიესა „ლურჯი ფრინველი“ (ვახტანგ ჯავახაძე).

თავისთავად, ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველი გავლა ბუნებასთან, მიწასთან ფიზიკურ-ინტიმური კონტაქტის ორიგინალური, ესთეტიკური მანიფესტირებაა: პოეტი, როგორც სრულიად გასაგებ რამეს, ისე გვთავაზობს საკმაოდ უცნაურ აზრს, რომ მამული – ეს ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის შეგრძნებაა! ეს ისეთი უშუალობით, ისეთი ინტონაციური სიწრფელით არის ნათქვამი, თითქოს „მამულის“ ცნება ამგვარი შეგრძნების გარეშე არც არასოდეს არსებულა, თითქოს გალაკტიონს არ ახსოვდეს წინაპართა ანდერძი, რომ მამული შობის ადგილი და ბავშვობის ემბაზია, უფლის მიერ ნაბოძები სივრცეა – უფალივით ერთი! – რომლისთვის თავგანწირვაც ადამიანის უწმინდესი ვალია.

მამულის კონცეპტი XIX საუკუნის ქართულმა პოეზიამ გონების აქტიური მონაწილეობით შეიმუშავა და განსჯით-დიდაქტიკური ფორმით გამოთქვა. ამის საპირისპიროდ, გალაკტიონი, როგორც ახალი პოეზიის ადეპტი, განსჯით მიღებულ დასკვნას კი არ გვაწვდის, ესთეტიკური გამოსახვის ობიექტად გრძნობად იმპულსს, შეგრძნებას აქცევს. მამული მისთვის, უპირველესად, ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის პირველყოფილი, დაუვინყარი შთაბეჭდილებაა, რომელსაც სამუდამოდ ინახავს ჩვენი ქვეცნობიერი.

თუ ამ დაკვირვებას განვაზოგადებთ, შეუმჩნეველი ვერ დარჩება პოეტურ სახეში რეალიზებული ახალი თვალსაზრისი, რომ პოეზიამ აზრის სინამდვილე კი არ უნდა გამოთქვას, არამედ გრძნობაში უშუალოდ მოცემული რეალობა – შეგრძნების რეალობა!

ამგვარი გააზრებიდან გამომდინარე, „მამულის“ ერთ-ერთ სავარაუდო ინტერტექსტად არტურ რემბოს საპროგრამო ლექსი „შეგრძნება“ შეიძლება მივიჩნიოთ.

რემბოს „შეგრძნება“ – (გივი გეგეჭკორისეულ პოეტურ თარგმანში ლექსის სათაურია „განცდა“) – ასე იწყება:

მხოლოდ ცისფერი შეღამება შეღებავს ივნისს
და ბილიკებზე თავთავებით დავიჩხვლიტები,
მე – მეოცნებე ატირებულ ბალახში ვიველი
და შუბლს ბურუსში გამიგრილებს ღამის თითები.

აქვე მომაქვს სტროფის ზუსტი პწკარედული თარგმანი: „ზაფხულის ლურჯი საღამოებით ბილიკს გავყვები, / ხორბლიან ნაჩხვლეტი, დაბალ ბალახებს გავთელავ, / მეოცნებე, მე ვიგრძნობ მის სიგრილეს ფერხთით. / ჩემს შიშველ თავს ქარს დავაბანინებ".

რემბოსთან, როგორც ვხედავთ, საუბარია ბალახიან ბილიკზე სიარულსა და ფეხით სიგრილის შეგრძნებაზე.

გენიალური ფრანგი პოეტის ლექსი დაწერიდან 19 წლის შემდეგ, 1889 წელს გამოქვეყნდა და უმალვე ითარგმნა ევროპულ ენებზე. პირველი რუსული თარგმანი, რომელიც ინოკენტი ანენსკის ეკუთვნოდა, გასული საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა, რასაც „გარდმოენების" მთელი წყება მოჰყვა. აი, ჩვენთვის საინტერესო ადგილი ბენედიქტ ლივშიცის თარგმანიდან:

В сапфире сумерек пойду я вдоль межы,
Ступая по траве подошвою босою.

ბალახზე შიშველი ფეხით სიარული, ღიად თუ მინიშნებით, გადატანილია სხვა რუსულ თარგმანებშიც, რომელთაც, ეჭვგარეშეა, იცნობდა გალაკტიონი.

რემბოს ლექსი, სათაურით „Sensation", რაც „შეგრძნებას", „შთაბეჭდილებას" ნიშნავს, თანამედროვეთა მიერ ახალი, იმპრესიონისტული ესთეტიკის დეკლარაციად იქნა აღქმული. გალაკტიონის პოეტურ ცნობიერებაშიც ეს ლექსი, რუსული სიმბოლიზმის შუამავლობით, სწორედ ამგვარი რეცეფციით შევიდა.

რემბოს ლექსში მიწასთან, სამყაროსთან ფიზიკური კავშირი (ბალახიან ბილიკზე ფეხშიშველა გავლა) შედარებულია საყვარელ ქალთან შერწყმის მძაფრ შეგრძნებასთან. გალაკტიონთან გრძნობადი განცდა განწმენდილია ეროტიზმისაგან და ბუნებასთან კონტაქტი „დავიწროებულია" მშობლიური მიწის უშუალო შეგრძნებამდე. შეგრძნების გამოსახვით დაიბადა იმგვარი მხატვრული სახე, რომლის არსებობა ქართულ პოეზიაში მანამდე წარმოუდგენელი იყო. პოეტური ხელოვნების კუთხით ეს ნიშნავდა რაციონალური წარმომავლობის სახე-კლიშეებზე უარის თქმას, მანამდე გამოუთქმელის სფეროში თამამ შეჭრას.

ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მოტივი „არტისტულ ყვავილებში" კიდევ ერთხელ გამოჩნდა, კერძოდ, ლექსში „გზაში":

მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები
მზეზე ელვარებს ნამებით სველი,
კვლავ უზრუნველად მივექანები
უჩვეულად კარგი და ფეხშიშველი.

ეს მრავალმხრივ საყურადღებო სტროფი ამჯერად იმითაა საინტერესო, რომ ძალიან ახლოსაა რემბოს „შეგრძნების" ტექსტთან, რაც განამტკიცებს ვარაუდს მასთან „მამულის" ინტერტექსტურ კავშირზე.

მამულის უშუალო შეგრძნების გამომხატველი ტროპი გალაკტიონთან არა თვითკმარი, არამედ კონცეპტუალური სახე რომ არის, ამაზე მიუთითებს ავტოციტირებანიც („ბავშვი გზად ვლიდა. ბალახი. ცვარი" და სხვ.) და ფეხშიშველა სიარულის ორი თვისებრივად განსხვავებული ასპექტის – **ბალახზე და ქვაფენილზე სიარულის** კონტრასტული დაპირისპირებაც პოეტის ლირიკაში (ლექსი „ქალაქისაკენ").

ამრიგად, ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველი გავლა სახე-კონცეპტია, ჰიპოთეტურად, ერთდროულად მომდინარე ეროვნული წიაღიდან (აკაკი) და დასავლური „ახალი პოეზიიდან“ (რემბო). თუ გადაჭარბებულად არ გამოჩნდება, „მამულის“ დასაწყისი ესთეტიკური მანიფესტია ერთ ფრაზაში, ახალი პოეტური გნოსეოლოგიისა და მხატვრული ფორმის დაბადების მაუწყებელი ქართულ პოეზიაში.

„მამულის“ დაწერიდან ოცი წლის შემდეგ ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მოტივი გალაკტიონმა კიდევ ერთხელ გაიხსენა და ვარიაციულად გაიმეორა ლექსში „გაზაფხულია“:

გაზაფხულია. ხე ფოთოლს ისხამს.
ვაზის ცრემლებით აივსო ზვარი.
ამ მშვენიერ დღეს, ამ დილას სისხამს
ფეხებს გისუსხავს ეს უხვი ცვარი.

ლექსის სათაური და პირველი ორი სტრიქონი ღია ალუზიაა ილიას „გაზაფხულისა“, ერთ-ერთი ავტოგრაფი კი მცირე საიდუმლოს გვიმხელს: გალაკტიონის ეს ლექსი ფრანგული შთაბეჭდილებითაა შექმნილი („შორით ვერსალი მოსჩანს ცისფერი, / როსმე ის ჩემი იყო ზმანება“). ამის გამო რემინისცენცია რემბოდან („ფეხებს გისუსხავს ეს უხვი ცვარი“) პოეტისათვის შინაგანად მოტივირებულია. ამ გვიანდელ ტექსტში საკმაოდ შეუნიღბავადაა გამჟღავნებული „მამულის“ ორი მთავარი ინტერტექსტი – ილიას „გაზაფხული“ და რემბოს „შეგრძნება“.

დგება საკითხი: როგორ უკავშირდება „მამულის“ პირველი ორი სტრიქონი – ცვრიანი ბალახის მოტივი მთლიან ტექსტს – წინაპრებს, „სხვა ხალხს“, ვენახში მოსიარულე „მოხუც მამას“ ანუ ყოველივე იმას, რაზეც ლექსშია საუბარი.

სანამ ამ გზაზე წინ წავიწევდეთ, ორიოდე სიტყვა ვთქვათ „მამულის“ საწყისი ორტაეპედის რელიგიური ინტერპრეტაციის ცდაზე. პოეტის ღვთაებრივი წარმომავლობის იდეის საფუძველზე ტექსტში ამოკითხული და დანახულია პოეტი-ანგელოზის ზეციდან ანუ მარადიული სამშობლოდან მიწაზე – ამქვეყნიურ სამშობლოში დაბრუნების აქტი: სანამ ზეცის ბინადარი შიშველი ტერფებით არ შეეხება ციოკურთხეულ „ცვრიან ბალახს“, ის ვერ გაიგებს, „რაა მამული“!

მხატვრული ტექსტის რეცეფცია თავისი ბუნებით სუბიექტურია, ამიტომ ყოველ ინტერპრეტაციას არსებობის უფლება აქვს, მაგრამ თუ მას მეცნიერულობის პრეტენზიაც ახლავს, აუცილებელია ობიექტური არგუმენტირება, ამ შემთხვევაში, თუნდაც, გალაკტიონის რელიგიური მრწამსის წინასწარი კვლევა. ამის გარეშე ხელთ რელიგიური ცნობიერების რეციპიენტის მიერ ლექსის ქრისტიანული სახისმეტყველების მიხედვით გააზრების სურვილი შეგვრჩება.

გალაკტიონის წინაპრები სასულიერო წრეს ეკუთვნოდნენ, განათლებით და აღმსარებლობითაც პოეტი მართლმადიდებელი ქრისტიანი იყო. იგი ზედმიწევნით იცნობდა ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებს, ჩინებულად იყენებდა რელიგიური გენეზისის სიუჟეტებს, მოტივებს თუ სახეებს თავის პოეზიაში, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ შემოქმედებით პროცესში ორთოდოქსი მორწმუნესავით მიწყივ ქრისტიანული სახისმეტყველების სიმბოლოებით აზროვნებდა. როდესაც ამ ასპექტით განიხილავენ გალაკტიონის ლექსებს, – განსაკუთრებით სიმბოლისტური პერიოდისას, – დასავიწყებელი არაა, რომ პოეტი იმ თაობას ეკუთვნოდა, რომელიც პირისპირ აღმოჩნდა „ღმერთის სიკვდილის“ თავზარდამცემ, კრიზისულ იდეასთან. ამ იდეამ „მთლიანი მსოფლაღქმის რღვევა“ (ტომას ელიოტი) გამოიწვია. რღვევის ნაბზარები „მამულშიც“ მოჩანს, თუმცა ამაზე – ქვემოთ...

II. „სხვა ხალხი“

„მამულის“ ინტერპრეტატორთა შორის აზრთა დაპირისპირება პირველი სტროფის ბოლო ორმა ტაეპმა გამოიწვია:

წინაპართაგან წავიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული.

ვის გულისხმობს ლექსში ნახსენები „სხვა ხალხი“, ვინც წასული წინაპრების ადგილი დაიკავა? – აი საკითხი, რომელიც დავის საგანი გახდა.

ტრადიციულად, წინაპართა წასვლა და „სხვა ხალხის“ გამოჩენა თაობათა ბუნებრივ მონაცვლეობად გაიაზრებოდა („იგი წავა და სხვა მოვა“). კომუნისტურ ცენზურას ლექსში „იდეოლოგიური დივერსია“ არ აღმოუჩენია, ამიტომ „მამული“ დაუბრკოლებლად, ყოველგვარი ცვლილების გარეშე, ქვეყნდებოდა პოეტის სიცოცხლეში: იგი შევიდა 1927 წლის „ზარნიშიან“ წიგნში, დაიბეჭდა სისხლიან 1937 წელს (თხზულებანი, ტ. I), შემდეგ კი – 1944, 1954 და 1959 წლების „რჩეულებში“.

„მამულის“ ტრადიციულისგან განსხვავებული, ახლებური გააზრება ოთარ ჩხეიძის სახელს უკავშირდება. მწერალს სპეციალური ლიტმცოდნეობითი ნარკვევი არც დაუწერია მისთვის გამორჩეულად საყვარელ ლექსზე, მან მხოლოდ „მამულის“ პირველი სტროფი წაუმძღვარა ეპიგრაფად თავის რომანს „აღმართ-დაღმართი“ (1960). ეპიგრაფს და რომანს, ავტორის ჩანაფიქრით, კონცეპტუალურად **„სხვა ხალხის“, როგორც უცხო ტომის** მოძალების, ეთნიკური ექსპანსიის მოტივი აერთიანებს. ამით ოთარ ჩხეიძემ „მამულს“ პოლიტიკური ქვეტექსტი შეუქმნა.

რომანის გამოქვეყნების შემდეგ (1967), ახლო ხანებში, მწერალს დღიურში ჩაუნიშნავს: „დავწერე შევიწროვება ქართველისა საქართველოში... თვით ეპიგრაფისაც შეეშინდათ, ეპიგრაფისა, გალაკტიონის ლექსისა, – წინაპართაგან წასულა ყველა, სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“.

შიში იმაში გამოიხატა, რომ ჟურნალ „ცისკარში“ „აღმართ-დაღმართის“ პირველი პუბლიკაციისას გალაკტიონის სტრიქონები რეპრესიაში მოყვა – ეპიგრაფი ცენზურამ ამოიღო.

ოთარ ჩხეიძის მიერ ორიგინალური ხერხით მინიშნებული თვალსაზრისის ლიტერატურათმცოდნეობითი დასაბუთება მოგვიანებით როსტომ ჩხეიძემ სცადა. მკვლევარის აზრით, წინაპართა მიწაზე მოჭრიამულე „სხვა ხალხი“, რომლისთვისაც უცხოა ინტიმური მიმართება ქართულ მიწასთან, პოეტში სევდიან და სკეპტიკურ განწყობილებას იწვევს, ამიტომ „სხვა ხალხი“ – „არ არის და არც შეიძლება იყოს ახალი თაობა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, „სხვა ხალხი“ მართლა სხვა ხალხია, ჩვენს მიწა-წყალზე შემოჭრილი და გათამამებული უცხო თესლი, ეროვნულობის დაკარგვას და გადაგვარებას რომ გვიქადის“.

მთავარი არგუმენტი, რომელიც როსტომ ჩხეიძეს ახალი თვალსაზრისის სასარგებლოდ მოჰყავს, ლექსის ფინალში ინტონაციურად ხაზგასმული მწუხარების განცდაა – მწუხარებისა და სინანულის მიზეზი არ შეიძლება იყოს თაობათა ბუნებრივი მონაცვლეობა, მიზეზი მხოლოდ უცხო ტომის („სხვა ხალხის“) მოძალების საფრთხეაო.

„სხვა ხალხი“ კიდევ ერთი ახლებური – „წინაპართა“ („თერგდალეულთა“) ეროვნულ იდეოლოგიასთან დაპირისპირების ასპექტითაც იქნა გააზრებული. ამ თვალსაზრისის თანახმად, „სხვა ხალხში“ იგულისხმება ახალი თაობა – ქართველი სოციალ-დემოკრატები თავისი კლასობრიობის თეორიით და ეროვნული ნიჰილიზმით, მოახლოებული რევოლუციის მოლოდინში რომ ჟრიამულობს (გურამ ბარნოვი).

ლექსში უშუალოდ პოლიტიკური თუ სოციალური ქვეტექსტების ამოკითხვა, ჩემი აზრით, ფრთხილ მიდგომას მოითხოვს. „მამული“ არ არის სამოქალაქო, პოლიტიკური ლირიკის ნიმუში – იგი ინტიმური, ელეგიური ჟანრის ლექსია, რომელიც გალაკტიონმა სიმბოლისტურ

კრებულში – „არტისტულ ყვავილებში“ შეიტანა. შემოქმედების ამ ეტაპზე პოეტის ლირიკაში ეროვნული თუ სოციალური პრობლემატიკა უკანა პლანზეა გადაწეული, მის თვალსაწიერში კი უფრო სულის მეტაფიზიკური ლტოლვანი, ახალი პოეტურ-ესთეტიკური ტენდენციების მხატვრული ხორცშესხმის ამოცანებია მოქცეული. ამის გათვალისწინებით, თუ „მამულის“ ტექსტში ტრანსფორმირებული სინამდვილის აღდგენა გვსურს, უფრო ლოგიკური ჩანს ლიტერატურულ-ესთეტიკურ კონტექსტზე ორიენტირება.

* * *

„სხვა ხალხის“ შინაარსის დასადგენად, ვფიქრობ, არსებითია იმის გარკვევა, თუ ვინ ჰყავს ნაგულისხმევნი გალაკტიონს „წინაპრებში“. მანამდე ცხადი მხოლოდ ისაა, რომ „წინაპრები“ და „სხვა ხალხი“ ერთმანეთთან შეუთავსებადი სახე-ცნებებია.

წინაპრები წავიდნენ, მაგრამ რას ნიშნავს „წინაპართაგან წავიდა **ყველა**“ – სარითმო პოზიციაში გატანილი, რიტმულ-ევფონიურად საგანგებოდ აქცენტირებული ეს განმაზოგადებელი სიტყვა?

ლექსემა „ყველა“ შინაარსობრივად უგამონაკლისობას აღნიშნავს, მაგრამ „მამულში“ იგი, რასაკვირველია, საყოველთაო გადაშენებას არ გვაუწყებს. ჩემი აზრით, ამ სიტყვით ოდენ ისაა ნათქვამი, რომ ყველა, ვისაც პოეტი წინაპრად მიიჩნევს, წასულია, ცოცხალი აღარაა. აქედან გამომდინარე, „წინაპართაგან წავიდა ყველა“, სავარაუდოდ, სულიერ წინამორბედთ – ლიტერატურულ წინაპრებს უნდა გულისხმობდეს, რომელთაგან უკანასკნელი – ვაჟა-ფშაველა სწორედ 1915 წელს ანუ „მამულის“ დაწერის წელს გარდაიცვალა.

წინაპართა წასვლაზეა შეფარული საუბარი „არტისტული ყვავილების“ კიდევ ერთ ლექსში – „სიზმრები“, რომელიც იმავე 1915 წლით თარიღდება:

> წავიდენ ლანდები, მეორე, მესამე...
> და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა.
> შენ იცი? შენ იცი – მე როგორ ვეწამე?
> როდესაც მე მოველ – არავინ არ სჩანდა!

ლანდები, ვისზეც აქაა საუბარი, გარდაცვლილი წინაპრების ლანდებია, – (გავიხსენოთ „აკაკის ლანდი“), – მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს „მეორე, მესამე“?

1915 წლის ზამთარში ჯერ აკაკი გარდაიცვალა, შემდეგ, ზაფხულში – ვაჟა, პირველ ლანდად კი, ცხადია, ილიაა ნაგულისხმევი, უფრო ადრე მოკლული წინამურთან. გალაკტიონი ნიუანსების ენით, მინიშნებით გვამცნობს, რომ დიდი „ლანდების“ – ილიას, აკაკის და ვაჟას გარდაცვალების გამო ქართულ პარნასზე ღამე ჩამოწვა („და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა“), რომ მის გამოჩენას და დამკვიდრებას პოეზიაში წინ ტრაგიკული გამოთხოვება უძღოდა (აკაკი ხინთიბიძე).

„ლანდები“ სიმბოლისტური ვუალირების გარეშეა დასახელებული ერთ-ერთ ავტოგრაფში ლექსისა „დრო“ (1915), სადაც ვკითხულობთ:

> მგოსნებო, შეღამდა და ძვირფას საფლავებს,
> პანთეონს მივეცით ძვირფასი სამება:
> ილიას ცრემლები, აკაკის ხანჯალი
> და ვაჟას გარდასულ დღეებზე წამება.

„ძვირფასი სამების“ თემას ამავე ავტოგრაფში საინტერესო გაგრძელება აქვს:

> მთაწმინდას დადაფნავს ძვირფასი სამება,
> მოოქრულ ვარდებით ის სიკვდილს აზღაპრებს,

ჩვენ თვალწინ დასრულდა იმათი წამება
და მიტომ ვიგონებ წუხილით წინაპრებს.

ამ სტროფში საუბარია არა მხოლოდ პოეტური სამების მიერ ზღაპრად გარდაქმნილ სიკვდილზე (გავიხსენოთ: „რომ ამ გზაზე ზღაპარია მგოსანთ სითამამე"), არამედ ილია, აკაკი და ვაჟა პირდაპირ მოიხსენიებიან სიტყვით **„წინაპრები"**. წინაპრები, რომელთაც გალაკტიონი ცოცხლებს შეესწრო, წავიდნენ, ანუ „დასრულდა იმათი წამება", შემდეგ კი, უდროობის ჟამს, როდესაც „არავინ არ სჩანდა", მათი ასპარეზი „სხვა ხალხმა" დაიკავა.

თუ მართებულია ჩემი ვარაუდი, რომ გალაკტიონი „წინაპრებში" ლიტერატურულ წინამორბედთ – „ძვირფას სამებას" გულისხმობს, არალოგიკური ხდება იმის დაშვება, რომ „სხვა ხალხი" უცხო ტომს აღნიშნავს, ხოლო ლექსს პოლიტიკური ქვეტექსტი აქვს. უფრო მართებული ჩანს, რომ ლექსში საუბარია ლიტერატურულ თაობათა მონაცვლეობასა და ტრადიციის წყვეტაზე, რადგან შთამომავალნი („სხვა ხალხი") არ აგრძელებენ „წინაპრების" („ძვირფასი სამების") გზას. „სხვა" ამ კონტექსტში ეთნიკურად **„უცხოს"** კი არ აღნიშნავს, არამედ **„განსხვავებულს"** – განსხვავებულ ადამიანებს, სხვანაირ ხალხს.

ახლა ვნახოთ, რა სურათს იძლევა იმდროინდელი რეალურ-ისტორიული სიტუაცია ასეთი ინტერპრეტაციისათვის.

ილიას და, განსაკუთრებით, აკაკის გარდაცვალების შემდეგ ქართულ საზოგადოებაში ბუნებრივად დაისვა მათი მემკვიდრის საკითხი. ეს თემა აქტუალიზებულია „აკაკის ლანდის" ერთ-ერთ ვარიანტშიც. ელიზიუმიდან მშობლიურ სივრცეში მობრუნებული აკაკის ლანდი თავად დაეძებს მემკვიდრეს, რათა სიმბოლურად გადასცეს თავისი სამგოსნო ქნარი. „ვინ არის ჩემი დიდი მემკვიდრე, /ვინ არის ღირსი წაიღოს ქნარი?" – კითხულობს დანაღვლიანებული აკაკი, რომელსაც სასურველი პრეტენდენტი ვერ უპოვია. ტექსტს საინტერესო გაგრძელება აქვს:

თითქო მოხუცის უეცარ ფიქრზე
ექვსი მგოსანი წინ წადგა ნელა,
მათ, როგორც მთების მძლავრი არწივი,
წინ მიუძღოდა ვაჟა-ფშაველა.

ვაჟას კვალზე გალაკტიონი კიდევ ხუთ პოეტს – „რჩეულ პარნასელებს" – ჩამოთვლის: აბაშელს, შანშიაშვილს, გრიშაშვილს, ხუროძესა და ქუჩიშვილს. აკაკის პოეტური ქნარის გადაბარება, გალაკტიონის აზრით, მათ ცალ-ცალკე კი არა, მხოლოდ ერთობლივად თუ ძალუძთ: „რომ ყველა ერთად ღირსია ერთი – / დაუმონებელ აკაკის ქნარის".

ეს ფრაგმენტი ორი მხრივ არის საინტერესო: ვაჟას გამორჩეულობა მისი წინამძღოლობითაა ხაზგასმული, ხოლო საკუთარ თავზე გალაკტიონი არაფერს ამბობს – დუმს. დუმილი მალე დაირღვევა, როცა, „სხვა ხალხის" საპირისპიროდ, წინაპრების ტრადიციის მემკვიდრედ ოდენ საკუთარ თავს დასახავს.

პოსტკლასიკური სიტუაცია („არავინ არ სჩანდა") გალაკტიონთან რამდენადმე ჰიპერბოლიზებულია, რაზეც თუნდაც მის მიერვე ჩამოთვლილი „რჩეული პარნასელები" მეტყველებს, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ სიცარიელე, დროებით მაინც, ეროვნულ-ლიტერატურული ტრადიციების გამგრძელებელთა მიერ კი არ შეივსო, არამედ იმათგან, ვისაც გალაკტიონი „სხვა ხალხად" თვლიდა.

კლასიკოსთა სამეულის წასვლას თან სდევდა, ერთი მხრივ, მათი უღიმღამო ეპიგონების აქტიური მოძალება, მეორე მხრივ კი – უცხო, ნეორომანტიზმისა და ადრეული სიმბოლიზმის, კლიშეების გადმომღებთა ფსევდონოვატორული პრეტენზიები, გამომწვევი დაპირისპირება თერგდალეულთა რეალისტურ ესთეტიკასთან და ეროვნულ მრწამსთან. აჰა, ეგერა, „წინაპართაგან" გამდგარი, მშობლიური ნიადაგის – „ცვრიანი ბალახის" შეგრძნებას მოკლებული შთამომავლობა – „სხვა ხალხი"!

წინაპრებისადმი მოწიწების, მეტიც – თაყვანისცემის გრძნობა მუდამ თან სდევდა გალაკტიონს. ჭაბუკს, თითქმის ყრმას, ჩაუწერია: „ჩვენ ახალგაზრდობას ამათგან გავლილი გზა მუდამ სალოცავად გვექნება". ეპოქათა გზასაყარზე, ძველისა და ახლის მიჯნაზე, პოეტს კვლავაც არ ტოვებდა სახელოვან წინამორბედთა ხსოვნა („რა მძლავრად ქუხდა მათი სახელი, / რა დიდი იყო მათი დიდება"), პოეტების მეფის რანგშიც ეამაყებოდა, რომ „ჩვენ კეთილშობილურად მივიღეთ წინაპართა მხურვალე ოცნებები". გალაკტიონს მუდმივად ესმოდა „მამათა" ხმა („და მეძახიან მშვიდ სამეფოში / მთები, სიზმრები და წინაპრები") და იმაშიც დარწმუნებული იყო, რომ სიცოცხლის ბოლოს „კარს გაუღებდნენ მას წინაპრები".

საგანგაშო ის იყო, რომ ახალგაზრდა გალაკტიონი „ძვირფასი სამების" სიცოცხლეშივე ამჩნევდა, როგორ უპირისპირდებოდა მათ ნათელ იდეალებს ახალი იდეოლოგიით მოწამლულთა უპატივცემულობა, შური და ბრბოს ფსიქოლოგია. „აკაკის ლანდის" ერთ-ერთ ვარიანტში დამაფიქრებელი სტრიქონები იკითხება:

აქ მწარე გზა აქვს წინასწარმეტყველს,
შეჩერდი! შური იღვიძებს ბრბოში,
არ არის წმინდა, უმნიკლო გრძნობა
და საქართველო საქართველოში.
არ არის გრძნობა პატივისცემის,
არ არის კაცი და მეგობარი,
რომ ოდნავ მაინც შეუმსუბუქდეს
დაღლილ მაცხოვარს წამების ჯვარი.

გათიშვის, „წინაპართა" და „სხვა ხალხის" უკონტაქტობის უფრო მძაფრი სურათის დახატვა ძნელია. ამიტომაა, რომ სულეთიდან სამშობლოს სანუგეშებლად დაბრუნებული აკაკის ლანდი, გზასაცდენილ, გადაგვარებულ შთამომავალთა „ურცხვობა-უგრძნობლობით" შეძრული, ტოვებს ქვეყანას. ასეთ სიტუაციაში მიიღო გალაკტიონმა წინაპართა ქნარი და მიუხედავად იმისა, რომ „აყეფდნენ მტრები, ტიროდა ზარი", ღირსეულად შეუდგა მათ მოწამეობრივ გზას.

* * *

ვფიქრობ, დადგა დრო გავარკვიოთ, რა ფარული ძაფებით ებმის ერთმანეთს ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლა, სევდა გარდასულ წინაპართა გამო და „სხვა ხალხის" გამოჩენა.

კითხვას „რაა მამული?!" გალაკტიონმა პოეტური დეფინიციით უპასუხა, რომ ეს, უპირველეს ყოვლისა, მშობელი მიწის უშუალო შეგრძნებაა, მაგრამ ნუთუ ამ ფუნდამენტური ცნების შინაარსს მხოლოდ ფიზიოლოგიური იმპულსი ქმნის?! მიწას მიწადი მიაქვს, მამულის უკვდავებას კი თანამდევ სულებთან უწყვეტი კავშირი ინახავს – სამშობლო მიწის შეგრძნების გაქრობასთან ერთად სწორედ წინაპრებთან სულიერი კონტაქტის დაკარგვა გვაუწყებს, რომ ახლოა საბედისწერო ჟამი, როცა ჭეშმარიტ მემკვიდრეს გენეტიკურად იგივე, მაგრამ მენტალურად გადასხვაფერებული „სხვა ხალხი" ჩაენაცვლება.

ახლა გავიხსენოთ მეტერლინკის პიესა „ლურჯი ფრინველი", კერძოდ, პერსონაჟი-სიმბოლო – „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სირბილის ნეტარება", რომლითაც ისარგებლა გალაკტიონმა, და გავერკვეთ, რა ფუნქცია აკისრია ამ სახეს წყარო-ტექსტში.

ლურჯი ფრინველის ანუ იდეალის მაძიებელი ბავშვები „ნეტარებათა ბაღიდან" ანუ მიწიერ-მატერიალურ სიამეთა სივრციდან გადაინაცვლებენ „აუმღვრეველი სიმშვიდის ბაღში" – სულიერი ნეტარების წიაღში, სადაც ისინი „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სირბილის ნეტარებას" ხვდებიან. ეს ერთ-ერთი **საწყისი სულიერი ნეტარებაა**, რომელიც ბავშვებს „ზეცით, სიღრმეში, ციურ კარიბჭესთან" მცხოვრებ „დიად სიხარულებთან" აკავშირებს. „დიადი სიხარულები" სიკეთეს, სამართლიანობას, აზროვნებას, სიყვარულს და სხვა სულიერ ფასეულობებს განასახიერებენ.

მეტერლინკის პიესის ფონზე ძნელი აღარ ჩანს გალაკტიონის ერთი შეხედვით უცნაური სახის – „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის“ კონტექსტური შინაარსის ამოცნობა.

ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სიარული ფიზიკურ და სულიერ შეგრძნებათა ზღვარზე მდგომი ნეტარებაა: იგი იმპულსს ფიზიკური შეგრძნებიდან იღებს და, სასწაულებრივად, შინაგან, სულიერ მდგომარეობად გარდაიქმნება. ეს მატერიალურის განსულიერების ის იდეაა, რომლის განხორციელებაც ეოცნებებოდა ვლადიმირ სოლოვიოვის ფილოსოფიით გატაცებულ გალაკტიონს. მიწასთან უშუალო შეხების გრძნობადი განცდიდან იბადება სულიერი განცდა – სამშობლოს გრძნობის ნეტარება! სწორედ ეს საწყისი ნეტარება მიუძღვის პიროვნებას „დიადი სიხარულებისაკენ“ – წინაპართა ზეციური საუფლოსაკენ, სადაც თავმოყრილია მათ მიერ დაგროვილი უმაღლესი სულიერი ფასეულობანი – „სიხარულები“, რომლებთან ზიარების გარეშე ადამიანი ვერ იქცევა თავისი ერის შვილად. პიროვნებამ უნდა გაიაროს გზა მშობლიური მიწის პირველყოფილი შეგრძნებიდან ერის წიაღში დაგროვილი სულიერი საუნჯის ათვისებამდე, რის გარეშეც იდენტიფიკაციის აქტი („ვინა ვარ“) ვერ ხორციელდება. ვინც ამ გზას არ გაივლის ან უარყოფს, მშობელი მიწის შეგრძნებასაც დაკარგავს და, შესაბამისად, ეროვნულ სულიერებასთან კონტაქტსაც – მათი სიმრავლე უკვე „სხვა ხალხია“...

III. „მოხუცი მამა“

„მამულის“ მეორე სტროფი მთლიანად წარმოსახვით-იმაგინაციურია:

გაშალა ველი ნელმა ნიავმა
და მელანდება მე მის წიაღში
მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.

ხილვის, წარმოსახული სურათის ცენტრში დგას „მოხუცი მამა“, რომლის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ლექსში ორმაგად არის ხაზგასმული – გამეორების ხერხით („მოხუცი მამა, მოხუცი მამა“) და ანჟამბემანის ფიგურით. ვის გულისხმობს გალაკტიონი „მოხუც მამაში“ – ბუნებით მამას, რომელიც ვაჟიშვილის დაბადებამდე გარდაიცვალა, თუ ეს, ლექსის ფართო კონტექსტიდან გამომდინარე, ოდენ „წინაპრის“ განზოგადებული სახეა?

მეორე სტროფში წინაპრების თემას ისეთი დეტალები ახლავს, რომ წარმოსახულის კონკრეტიზაციისაკენ გვიბიძგებს. თითქოს ყველა პირობაა საიმისოდ, რომ „მოხუცი მამის“ სახე აკაკის დავუკავშიროთ: „მამული“ დაწერილია აკაკის გარდაცვალების წელს, სხვა ტექსტებშიც გალაკტიონი აკაკის „მოხუცის“ ეპითეტით მოიხსენიებს („აქ, ჩემს ახლოს **მოხუცის ლანდს** სძინავს მეფურ ძილით“), ხოლო „აკაკის ლანდის“ ერთ ავტოგრაფში მგოსანი ასეთი შტრიხებით არის დახატული საგაზაფხულო განწყობის ფონზე:

გამოჩნდა მოხუც აკაკის ლანდი.
თეთრი ჭაღარით მოსილი თმები
ელავდა ვერცხლის ელვა-ციმციმით
და სახე მისი იყო გზნებული
საგაზაფხულო ღვთაებრივ ღიმით.

„აკაკის ლანდში“ გალაკტიონი იმასაც ამბობს, რომ დიდი პოეტი მარად იცოცხლებს „ჩვენი **სიზმრების** სიდიადეში“ – „მამულის“ მოხუცი მამაც ხომ წარმოსახვაში, **ლანდად** ევლინება გალაკტიონს („და მელანდება მე მის წიაღში“)?! აქვე ისიც ვთქვათ, რომ სულიერი წინამორბედის „მამის“ მეტაფორით წარმოდგენა უცხო არ იყო გალაკტიონისათვის („ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დალუპულ მამას“).

და მაინც... თუ წინაპრის სახის დაკონკრეტებას შევეცდებით, „მოხუცი მამის“ სიმბოლოში, ჩემი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძე უნდა იყოს ნაგულისხმევი!

დასაწყისშივე ითქვა, რომ „მამული“ გაჯერებულია ალუზიებით ილიას „გაზაფხულზე“. თუ „მამულში“ აკაკის სახეა დაქარაგმებული, გალაკტიონი ილიას პოეტურ სამყაროს რატომ მიმართავდა?! კავშირი გალაკტიონის „მამულსა“ და ილიას „გაზაფხულს“ შორის იმდენად თვალსაჩინოა, რომ საგანგებო დასაბუთებას არც საჭიროებს: მამული, მდელო (ველი), ვენახი (ვაზი), საგაზაფხულო გამოღვიძება და კონტრასტული პარალელიზმის ხერხი ლექსის ბოლოში – ყოველივე ეს ილიასეულია.

„მამულის“ მეორე სტროფში, ჩემი დაკვირვებით, არის ერთი მინიშნება, რომელიც კვლავაც ილიასთან გვაგზავნის. „მოხუცი მამა“ ლექსში იხილვის „ველის“ წიაღში – წარმოსახვა გადაშლის „ველს“ („გაშალა ველი ნელმა ნიავმა“) და შიდა სივრცეში ეხედავთ ვენახში ვაზთან მოფუსფუსე, მზრუნველ მოხუცს.

სიტყვა „ველი“ გალაკტიონის ლექსში, უბრალოდ, ლოკუსის აღმნიშვნელი სიტყვა არაა. იგი, ჩემი აზრით, ილიას „აჩრდილიდან“ მომდინარე სიმბოლური ტოპოსია. მთის მწვერვალიდან მომზირალი აჩრდილის – მოხუცის – თვალს არაფერი იზიდავს, გარდა შორს გაშლილი **ველისა**, რომელზედაც „სრულ-საქართველო“ მოჩანს. პოემის ისტორიულ ნაწილში ილია ორ სიტყვას – „ველს“ და „სამშობლოს“ სინონიმებად იყენებს და თავისუფლადაც უნაცვლებს ერთიმეორეს. მაგალითად, „ველი“ ქვეყნის, სამშობლოს მნიშვნელობითაა მიმართვებში: **„ველო**, შენს თავზე იყო მრავალი / ქუხილი, ტეხა, ბედისა გმობა“; **„ველო**, გქონია შენც დრო კეთილი“; **„ველო,** ბერძენთა რაწამს გიხილეს“; „მაგრამ, ჰე, ველო! სად არის გმირი“ და სხვ. ალაგ ამ მიმართვას – „ველო“ – ბუნებრივად ენაცვლება „ტკბილო ქვეყანავ“.

მაშასადამე, ილიას „აჩრდილში“ **ველი** გეოგრაფიული ლანდშაფტის აღმნიშვნელი ცნებაა კი არაა, არამედ – საქართველოს ისტორიული ყოფიერების სიმბოლო. ამავე მნიშვნელობით უნდა იყოს გადასული იგი გალაკტიონის „მამულში“, რასაც მხარს უჭერს ფრაგმენტი პოეტის ერთი დაუმთავრებელი პოემისა, სადაც ილიასეულ კონტექსტში „ველი“ და „საქართველო“ ასევე სინონიმებია:

ო, საბრალო საქართველო,
ბევრი ვერ გრძნობს, რომ ეს ველი
არის უცნობ, უსახელო
მეომართა ფერფლი ძველი.
სისხლი რისთვის იღვრებოდა?
წარღვნის დღიდან რა ხდებოდა?
ვნახოთ, რომ არ ვნებდებოდით,
რა ვაკეთეთ,
რას ვშვრებოდით?

„მამულში“ პოეტური წარმოსახვა „გაშლის“ ველს, შედის მის წიაღში – ისტორიის სიღრმეში და იქ ჭვრეტს, აღმოაჩენს იმას, ვინც ქმნიდა ამ ისტორიას – წინაპარს, „მოხუც მამას“, საქართველოს თანამდევ უკვდავ სულს! განგმირული, მაგრამ პოეტის ხილვაში გაცოცხლებული, მკვდრეთით აღმდგარი ილიას სახება თითქოს საკუთარსავე პერსონაჟს – მოხუც აჩრდილს შერწყმია, მარადიულად მამულზე მზრუნველი „მოხუცი მამის“ სიმბოლოდ გარდასახულა.

მაშასადამე, „მოხუცი მამა“ პოეტური კონტამინაციით მიღებული სიმბოლო ჩანს, რომელსაც ერთდროულად კონკრეტული და ზოგადი შინაარსი აქვს: მასში „აჩრდილის“ მოხუცი – საქართველოს თანამდევი უკვდავი სულიც მოიაზრება და ილიაც, როგორც ამ სულის მიწიერი ხატი, უკვე თავადაც სიმბოლოს სიმაღლემდე აზიდული.

ილიას გაიდეალება გალაკტიონისაგან სრულიად კანონზომიერი იყო: ამას უკარნახებდა არა მარტო ოჯახური ტრადიცია („სული ჩვენი ოჯახის იყო დიდი ილია"), არამედ შეგნება მისი ღვაწლის ეპოქალურობისა („წინამორბედში რომ მოჰკლეს ილია, / მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი"). ილიას გზის გაგრძელება, მიუხედავად იმისა, რომ ეს „მეწამული გზა" იყო, გალაკტიონს ზნეობრივ მოვალეობად მიაჩნდა, რადგან სჯეროდა, რომ „არ ამაოდ მიუშვირა ტყვიას / ჭავჭავაძემ განიერი მკერდი".

ლექსში „მოხუცი მამა" სასხლავით ხელშია წარმოდგენილი, ვენახს დასტრიალებს და ვაზის – ეროვნული ხის გადარჩენაზე ზრუნავს, უსარგებლო ლერწებს აშორებს. ამიტომაა, რომ ზრუნვისა და სელექციის ამ განზოგადებულ სურათში ილიასთან ერთად აკაკიც შეიძლება მოგვაგონდეს, თანამდევ სულთა უკედავი თანავარსკვლავედიც და თვით გალაკტიონის ბუნებითი მამაც, თავისი მოკრძალებული და სპეტაკი ცხოვრებით. ეს წინაპართა ზნეობრივი იმპერატივით ანაგები სამყაროს წარმოსახვაა, რომელსაც პოეტის ხსოვნა ინახავს.

არსებობს ცდა, „მოხუცი მამა" რელიგიურად იქნას ინტერპრეტირებული და ცალსახად დაუკავშირდეს ზეციურ მამას – ქრისტეს (ლუარა სორდია). მოხმობილია პარალელებიც: „ღვთაებრივი კომედიის" წმინდა მამა, აგრეთვე, გოეთეს ლექსის „ღრმა მოხუცი წმინდა მამა", რომელიც გალაკტიონის „მოხუცი მამის" უშუალო წყაროდაა მიჩნეული.

როგორც დანტესთან, ისე გოეთესთან მსაზღვრელი სიტყვა, რომელიც „მამის" ღვთაებრივ ბუნებაზე მიუთითებს, არის „წმინდა" და არა „მოხუცი" – ცალკე აღებული „მოხუცი", „წმინდას" გარეშე, როგორც ეს გალაკტიონთანაა, ღვთაებრიობას არ გულისხმობს. გოეთესთან ვკითხულობთ: „Der uralte heilige Vater" (სიტყვასიტყვით: „უხნესი წმინდა მამა"). „ჰაილიგეს" (წმინდა) გარეშე, მხოლოდ „uralte" (უხნესი) რომ იყოს, აქაც „მამა" ღმერთად ვერაფრით მოიაზრებოდა.

არ გამოვრიცხავ, რომ „მამულის" მეორე სტროფს რაღაც კავშირი ჰქონდეს იოანეს სახარების პასაჟთან: „მე ვაზი ვარ, თქვენ კი – ლერწები. ვინც ჩემში რჩება და მე მასში, იგი ბევრ ნაყოფს გამოიღებს, რადგან უჩემოდ არაფრის გაკეთება არ შეგიძლიათ. ვინც ჩემში არ დარჩება, გარეთ გადაიგდება, როგორც ლერწი, და დაჭკნება და მოაგროვებენ მათ, ცეცხლში ჩაყრიან და დაიწვებიან" (15: 5-6). სრულიად შესაძლებელია, რომ მეორე სტროფში გალაკტიონმა სახარების სახისმეტყველება გამოიყენა: „მოხუცი მამა", – აჩრდილი, წინაპარი, ილია – პოეტისაგან გაიდეალებული და ღმერთთან გატოლებული, შთამომავალთ აფრთხილებს, რომ ეროვნული ტრადიციის ერთგულება, „შიგნით ყოფნა" კეთილ ნაყოფს გამოიღებს, ხოლო მისგან განდგომა – მოკვეთას და დაღუპვას. ამდენად, სასხლავი ვენახზე მზრუნველი „მოხუცი მამის" ხელში ერთდროულად სიცოცხლის მიმნიჭებელიცაა და სასჯელის იარაღიც![1]

IV. „დავდივარ... ეწუხვარ და მენანება"

„მამულის" ბოლო, მესამე სტროფი წარმოსახული სივრციდან რეალობაში გვაბრუნებს – მამისეულ ეზო-კარში, ვენახში, რომლის თითოეული ლერწი და ყლორტი თითქოს სიცოცხლის გადარჩენას გვამცნობს და მზრუნველ მამაზე ოცნებასაც იტევს. სინამდვილეში, ბუ-

1 სასხლავიანი კაცის სახე მოგვიანებითაც გაიელვებს გალაკტიონის ერთი დაუმთავრებელი პოემის ხელნაწერში:

ათასფერად მოქარგული
გადაშლილა თვალწინ ველი
და სასხლავით ხელში დადის
იქ მგზნებარე კოლხიდელი.

„მგზნებარე კოლხიდელის" ვინაობა საეჭვო არაა – ილიას საბჭოთა იმპერიის ბელადი ჩანაცვლებია. გალაკტიონისეულ ირონიას ნუ გამოვრიცხავთ, მაგრამ, ეტყობა, ისტორია, მართლაც, ფარსის სახით მეორდება: რა სხელაც ჩაატარა ამ „ახალმა მამამ" მშობლიურ ბაღ-ვენახში, კომენტარს არ საჭიროებს.

ნების ამწვანება მამულის მოუვლელობას და მიტოვებულობას წარმოაჩენს. გაქრა „ველი", როგორც ისტორიულ-კულტურული სივრცე, ხოლო ეზო-კარი, როგორც ამ სივრცის ნაწილი, გავერანებულია – ირგვლივ ხელუხლებელი კორდი და მოლი, ხასხასა დავიწყების ბალახი ზეიმობს. ცოტა მოგვიანებით ამას გალაკტიონი ღიად და მძაფრად იტყვის:

ისევ აფშვენენ სურნელებას ბალახნი ველად,
მაგრამ არავინ მათ არ აგროვებს შესალოცველად.
პარტახი. გზებზე იფინება შქერი, რა გინდა?
ვაზებში ფშატი გადაბიბინდა და წყალი წმინდა
ათას შხამიან ბალახებით გადაიხატა...

სიმწვანეს, ბალახს, რომელიც „მამულში" თითქოს აღორძინების, განახლების მაცნეა, საგაზაფხულო შვება კი არა, რაღაც ძვირფასის გაქრობის განცდა ახლავს – ამ განცდას გალაკტიონმა სხვაგან ბალახებში მწოლარე მწუხარება უწოდა („იყო ის მწუხარება ბალახებში მწოლარე").

მდელოს ამწვანება „მამულში" – „**ისევ** ამწვანდა მდელო და კორდი" ვარიაციაა ილიას სტრიქონისა „აყვავებულა მდელო". სიტყვა „**ისევ**" აქ იმდენად ბუნების მოვლენის განმეორება-მრავალჯერადობას არ აღნიშნავს, რამდენადაც მიმართებას ილიას ლექსთან: გაზაფხული გაზაფხულს ცვლის, მამულის ბედი კი **ისევ** უცვლელია!

ილიას „გაზაფხულს", მიუხედავად მინორული ფინალისა, იმედიც ახლავს, იმედი და მოლოდინი მამულის აღორძინება-აყვავებისა. გალაკტიონის „მამული" სასოწარკვეთილების ზღვართან მისული ელეგიაა, რადგან აბიბინებული მდელო და კორდი არა აყვავების, არამედ გაველურების სიმწვანეა, მერცხლის ჭყივილს „სხვა ხალხის" ჟრიამული ფარავს, ვაზის ლხენით ტირილს კი თითქოს პოეტის ცრემლი ჩანაცვლებია – მწუხარების და სინანულის ცრემლი.

„მამულში" ღრმა მწუხარების მიზეზი მხოლოდ თაობათა მონაცვლეობა, „წინაპართა" წასვლა და „სხვა ხალხის" ჟრიამული არაა. საწუთროს წარმავალობის სევდა დიახაც გაისმის ხოლმე გალაკტიონის ლირიკაში და იგი სულიერ ფასეულობათა განქარვების მოტივსაც ხშირად იერთებს, მაგრამ „მამულში" გალაკტიონის უიმედობის მიზეზი, ჩემი აზრით, უფრო ღრმაა.

ლექსში ძალიან მნიშვნელოვანია მოქმედების აღმნიშვნელი სიტყვა **სვლა** (სიარული): „ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ **გავიარე**", „მოხუცი მამა სასხლავით ხელში **დადის** ვენახში", „**დავდივარ**... ვწუხვარ და მენანება". სვლას, სიარულს, მოქმედებას უკავშირდება ლექსში სამშობლოს შეგრძნებაც, წინაპართა ცხოვრების საზრისიც (ზრუნვა) და პოეტის, როგორც მჭვრეტელის, ყოფნაც მამულში. პოეტს არ დაუკარგავს მამულის გრძნობა, რადგან ახსოვს ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მადლი, იგი პატივს მიაგებს წინაპრებს და „სხვა ხალხსაც" გამიჯვნია, მაგრამ მისი ინერტული „დავდივარ" მოკლებულია წინაპართათვის ნიშანდობლივ ენერგიას, ქმედით მზრუნველობას, „გაუქმებული ტაძრის" აღდგენის სწრაფვას – გაუცხოების აჩრდილი ჩამდგარა მამულსა და ამ მიწის შვილს შორის. აი, უმთავრესი მიზეზი წუხილისა და სინანულისა.

„მამული" ახალ ისტორიულ ეპოქაში, ილიას მკვლელობის შემდეგ დაიწერა, როდესაც „მოხუცი მამის" საპროგრამო ლოზუნგი „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნეს" ორიენტირშეცვლილი ახალი თაობის – „სხვა ხალხის" მიერ უარყოფილ იქნა. გამჟღავნდა თაობათა შორის სულიერი კავშირის საბედისწერო წყვეტა, გაჩნდა აშკარა ნიშნები გაუცხოებისა და ნიჰილიზმის გამო ეროვნული კოშკის ჩამოშლისა:

ინგრევა კოშკი საუკუნით აშენებული!
წინაპართაგან მოტანილი ძვირფას ბროლებით...
ყველასთვის უცხო და ყველასთვის გაუგებარი.

ილიას მიერ ნალოლიავები, უზარმაზარი ძალისხმევით ნაკოწიწები „საყოველთაო საქართველოს“ იდეა, იდეა ერთობისა გალაკტიონის თვალწინ ირღვეოდა. თავი იჩინა უკურნებელმა ქართულმა სენმა: „მე თუ შენ, შენ თუ მე, ორივენი ერთად კი არაო“. „სადაა მამული?“ – იკითხა თავის დროზე ილიამ და თითქოს აღადგინა კიდეც გათითოკაცებული ერი და დაკნინებული ცნება მამულისა, მაგრამ გალაკტიონის წინაშე დრომ თავად ეს ცნება დააყენა ეჭვქვეშ („რაა მამული?!“).

ამ კონტექსტში გალაკტიონის ლექსი „მამული“ მშობლიურ მიწასთან, წინაპრებსა და ტრადიციასთან კავშირის ლირიკული გამჟღავნებაა, რასაც თან სდევს მძიმე წუხილის და სინანულის განცდა. წუხილის მიზეზი თაობათა გათიშვაა, ხოლო სინანული საკუთარ უმოქმედობას, პასიურობა-უმწეობას უკავშირდება.

* * *

ერთ ლექსში გალაკტიონი აღწერს გამოცხადებას „ძველი წინაპრისა“, რომელიც მთიდან სევდიანად გასცქერის მისგან რუდუნებით შექმნილის იავარყოფას:

გადამხმარა ჩვენი ბაღი,
ჩვენი ბაღი ძველის-ძველი
და ცრემლები მოსდის მოხუცს,
დაუპყრია გულზე ხელი.

მოხუცის გამოცხადება და მთის ტოპოსი ილიას ხატსა და მის „აჩრდილს“ აცოცხლებს, ოღონდ „მოხუცი მამა“ ვენახში აღარ ფუსფუსებს, ახლა ის თვალცრემლიანი უმზერს ნაამაგარი ბაღის – იმავე მამულის გახმობა-განქარვებას.

რა ვიზიონებს ჭვრეტდა მამულზე წუხილითა და სინანულით შეპყრობილი გალაკტიონი კრიზისულ ეპოქაში, სულაც არაა გასაიდუმლოებული. რაღაც ილიასეულიც („მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი“) არის პოეტის ამგვარ ჭვრეტაში:

წარსულს ჩვენ აღარ დავედევნებით
და არც ცრემლები დაგვედინება.

მაგრამ აწმყო? მომავალი?

პოეტის ირგვლივ ყოველივე აედრის მოლოდინითაა გაჟღენთილი, ავისმომასწავებელი გრიგალის მოლოდინით:

ამ მწიფე მტევნებს დალეწავს ქარი,
თუ მწიფობისთვემ შესცვალა დარი –
მებაღემ მოსვლა თუ არ ინება!

ეს სტრიქონები უნებლიეთ ბაღში (ვენახში) მოფუსფუსე „მოხუცი მამის“ მოგონებას იწვევს: წინაპართა ზრუნვით გადარჩენილი ბაღი – მამული, თუ მას გულშემატკივარი პატრონი – ახალი მებაღე არ გამოუჩნდა მოსალოდნელ ქარტეხილებში, გაუდაბურდება. სწორედ ეს არის გალაკტიონის დიდი და ტკივილიანი საფიქრალი. პოეტს არც ილიასეული „ძველი გაზაფხულის“ ხსოვნა ტოვებს და უწინარი ქარის მოახლოებასაც გრძნობს:

ძველ გაზაფხულის მღელვარე სუნი
მიჰყვება ფიქრებს ნისლში და ქარში!

2010

ჟურნ. „ჩვენი მწერლობა“, 2011, №23.

ნათია სიხარულიძე

„სიტყვები გულში ჩასაძსოველი...“

სიტყვათწარმოების შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ამა თუ იმ შემოქმედის პოეტური ენის თავისებურებების გასარკვევად, ისე ლექსიკის განვითარებაში მის მიერ შეტანილი წვლილის წარმოსაჩენად.

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში თხზული და წარმოქმნილი სიტყვების არსებობაზე ხშირად ამახვილებენ ყურადღებას. ერთ-ერთი პირველი ნაშრომი 1953 წლით არის დათარიღებული და ცნობილ მეცნიერს – ივანე გიგინეიშვილს ეკუთვნის. მკვლევარი მოულოდნელ დასკვნამდე მიდის. მისი აზრით, „ძნელია ასეთი დიდი შესაძლებლობების მქონე სხვა ქართველი პოეტის დასახელება, რომელსაც ასე ცოტა ეფიქროს ახალი სიტყვების შეთხზვაზე. ასეთი სიტყვები გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში საძებარია“.

მოგვიანებით დაწერილი გამოკვლევების ავტორები საპირისპიროს ამტკიცებენ, მიუთითებენ, რომ გალაკტიონი სახელთა წარმოქმნის შესანიშნავი ოსტატია და მისი ლექსიკა სავსეა მშვენიერი ნეოლოგიზმებით. სამწუხაროდ, კომპოზიციურ და დერივაციულ სიახლეებზე მსჯელობისას ისინი ხშირად არ ითვალისწინებენ უკვე არსებულ ტრადიციას და მხოლოდ მსგავსი აფიქსებით ნაწარმოები სიტყვების დაჯგუფებით შემოიფარგლებიან. საკვლევი საკითხისადმი ამგვარი მიდგომის შედეგია ის, რომ გალაკტიონის ნეოლოგიზმებთან ერთად დასახელებულია სხვა მწერლების მიერ უკვე გამოყენებული ლექსიკური ერთეულებიც. მაგალითად, პოეტის შექმნილად თვლიან „მოსისხარსა“ და „უამურს“, თუმცა პირველი აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში გვხვდება („მოსისხარ მტრებს პამპულად ხდიდა“), მეორე კი – ილია ჭავჭავაძესთან („ამისთანა ქცევა მოქმედთა პირთა... უამურად და საწყენად მოქმედებს მაყურებელზე“).

გ. ტაბიძის მიერ დამკვიდრებულ ახალ სიტყვად მიიჩნევენ „მძინარებასაც“, რომელიც ჯერ კიდევ „ადიშის ოთხთავშია“ (IXს.) გამოყენებული („მძინარებისათვის ძილისა თქუა“. იოანე 11,13). გალაკტიონის ნეოლოგიზმებთან ერთად არის განხილული „ბინდბუნდი“, „ბუნდი“, „დამღალავი“ და „ფეერიული“, თუმცა ეს სიტყვები საერთო ლექსიკური ფონდის კუთვნილებაა და შეუძლებელია, ისინი რომელიმე ავტორის შექმნილად ჩავთვალოთ.

უფრო თვალშისაცემ შეცდომასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ჯემალ აჯიაშვილის მიერ ნათარგმნი ძველი ებრაული პოეზიის სიახლეებად არის გამოცხადებული გალაკტიონისეული ფორმები: *ზმანეთი, ვარდეთი, უდაბნოეთი და ითანდათანეს.*

მსგავსი მაგალითების ჩამოთვლა კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ, ვფიქრობ, ესეც საკმარისია იმ დასკვნის გასაკეთებლად, რომ დაუშვებელია სიტყვათწარმოების შესწავლა ტრადიციის გათვალისწინების გარეშე. სწორედ ამიტომ განვიხილავთ გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში (1915-1927 წწ.) გამოყენებულ ნეოლოგიზმებსა და ოკაზიონიზმებს წინარე ქართული მწერლობის ფონზე.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული თვალსაზრისის მიხედვით, გალაკტიონ ტაბიძემ 1915-1927 წლებში გაიზიარა სიტყვისადმი ის თავისებური დამოკიდებულება, რომელიც ფრანგულ და რუსულ სიმბოლისტურ სკოლებს ახასიათებდა. გალაკტიონის აღნიშნული პერიოდის შემოქმედება სიმბოლისტურია და, ამდენად, ბუნებრივია მისი პოეტური ენის სიმბოლისტურ პოეტიკასთან სიახლოვეზე მსჯელობა, მაგრამ, ვფიქრობ, დაუშვებელია, ამ საკითხზე საუბრისას თითქმის ყოველგვარ სიტყვათწარმოებით სიახლეს სიმბოლიზმთან რომ აკავშირებენ და ყურადღებას არ ამახვილებენ წინარე ხანის ქართულ მწერლობაში არსებულ დერივატებსა და კომპოზიტებზე, რის შედეგადაც პოეტის მიერ „ენაში არსებული უკანასკნელი შესაძლებლობების გამოყენებით შექმნილად“ არის გამოცხადებული არამარტო აკაკი წერეთელთან დადასტურებული „მღერალი“ („დაბლა ქვეყნის ვარ მღერალი“),

არამედ რუსთველისეული ფორმებიც: „ღვარული“ („სისხლი ადინა ღვარული“), „მარებელი“ (ოდენ ჩნდა შავი ტაიჭი მისი, მის მზისა მარებლად“) და „შენმიერი“ („ამის მეტსა ნუმცა ვნახავ კვლაღა წიგნსა შენმიერსა“).

ეს ფაქტი გამონაკლისს არ წარმოადგენს, პირიქით, ტრადიციის როლის უგულებელყოფა ხშირად ხდება შეცდომის მიზეზი. გალაკტიონს მიეწერება ხოლმე ისეთი სიტყვების წარმოქმნა თუ ნიუანსირება, რომელთა ნაწილი („რიდობით“, „საკვდავად“, „მოსახვეველად“) ძველ ქართულ მწერლობაში გვხვდება, ნაწილი კი („ნაისისინებს“, „უამინდობა“, „აყვავილდება“) საერთო ლექსიკური ფონდის კუთვნილებაა და შეუძლებელია რომელიმე ავტორის შექმნილად ჩავთვალოთ.

გალაკტიონ ტაბიძის ნეოლოგიზმების გაანალიზება, მათი ფუნქციის წარმოჩენა, მოითხოვს, ერთი მხრივ, სიმბოლიზმის სპეციფიკის, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართული სიტყვათწარმოებითი ტრადიციის გათვალისწინებას. სწორედ ამგვარი კვლევის მცდელობას წარმოადგენს წინამდებარე წერილი.

* * *

სიმბოლისტთა პოეტური ენის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება აბსტრაჰირების ტენდენციაა. საგანგებოდ მიუთითებენ მათ შემოქმედებაში განყენებულ სახელთა სიუხვეზე, რაც უკვე ნაცნობი სიტყვების ხშირად გამოყენების გარდა, ახალი ლექსიკური ერთეულების წარმოქმნითაც იყო განპირობებული.

გალაკტიონის 1915-1927 წლების სიტყვათგამოყენება ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვან სიახლოვეს ამჟღავნებს სიმბოლისტურ პოეტიკასთან. ითვლება, რომ ფრანგი ან რუსი სიმბოლისტების პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გავლენის შედეგად გალაკტიონი ახდენს რუსთაველის ენობრივი ნორმის რესტავრაციას და ქმნის არასტანდარტული სიტყვათწარმოების ნიმუშებს – „ნელებას“, „აშადრევნებას“, „გადასოსნებას“ და სხვ. (ი. კენჭოშვილი). ვფიქრობ, აქ ზოგი რამ დაკონკრეტებას საჭიროებს: რუსი სიმბოლისტების მიერ განყენებული სახელების წარმოქმნა შეფასებულია, როგორც ენის ერთ-ერთი ყველაზე ნაკლებად განვითარებული სფეროს გააქტიურება. შეუძლებელია იგივე გავიმეოროთ გალაკტიონის შესახებ, რადგან ქართულ მწერლობაში ამ მხრივ მდიდარი ტრადიცია არსებობდა. გარდა „ვეფხისტყაოსნისა“, აბსტრაქტული სახელების სიუხვით გამოირჩევა „დავითიანი“ (ავდარობა, დარობა, სიძვირ-იეფობა, სიცოტავე, თავდახრილობა), ილია ჭავჭავაძისა (ცარიელობა, რთულობა, უცებობა, სიმძულვარე, სინამეტნაობა) და აკაკი წერეთლის შემოქმედება (ავკარგობა, გულდაწყვეტილობა, ფერშეცვლილობა, მიყრუებულობა, მოურთველ-მოუკაზმელობა). ამდენად, გალაკტიონის მიერ ამგვარი ფორმების გამოყენება და წარმოქმნა უჩვეულო არ არის, პოეტი ძველი ქართული ენის ნორმებს კი არ აღადგენს, არსებული ტენდენციის გამგრძელებლად გვევლინება.

აბსტრაქტულ სახელებთან არის დაკავშირებული სიმბოლისტური პოეტიკის ერთ-ერთი თავისებურება, ეპითეტის განყენება – აქცენტის გადატანა საგნის უშუალო გამომხატველიდან მის ნიშანზე, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს კონკრეტული საგნის დემატერიალიზაციას. შენიშნულია, რომ „ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების მსგავსად გალაკტიონ ტაბიძე ხშირად მიმართავს რეალურ მოვლენათა კონკრეტული თვისებების აბსტრაჰირებას და ამ გზით სპეციფიკურ სიმბოლისტურ ეპითეტებს ქმნის“ (გ. ასათიანი). მართლაც, გალაკტიონისეული შესიტყვებები: „სიფითრე ბარათის“, „ცის სილაჟვარდე“, „სხივთა სიკისკასე“, „ლოცვის სიმხურვალე“ და ა.შ. სიმბოლიზმთან სიახლოვით აიხსნება, მაგრამ არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, პოეტს მნიშვნელოვანი წინაპირობა რომ დახვდა ქართულ ლიტერატურაში. გავიხსენოთ, რუსთაველის „სურვილთა სიიეფე“ და „ლაშქართა სიდიდე“, გრიგოლ ორბელიანის „ღაწვთ ვარდობა“, ილია ჭავჭავაძის „გულის სიმხურვალე“ ან აკაკი წერეთლის „გულ-მკერდის სითეთრე“.

გალაკტიონი აბსტრაქტულობის მაწარმოებელი აფიქსებით ქმნის რამდენიმე ახალ ლექსიკურ ერთეულს. ასეთია:

უდაბნოება:
და სოფლის უდაბნოებას
ამ ზარმაც გადაუარა.

უდაბნო გალაკტიონთან დახასიათებულია ეპითეტებით: „ვრცელი", „საშინელი", „სამარისებური", „სევდით მოცული", „ცივი". სიტყვა „უდაბნოება" განყენებულად წარმოგვიდგენს იმ თვისებებს, რომლითაც უდაბნო არის ასახული გალაკტიონთან. დაახლოებით ასეთივე შინაარსი აქვს უდაბნოსაგან ნაწარმოებ ლექსიკურ ერთეულს „უდაბნოეთი" („იყო ღამე, იყო უდაბნოეთი").

„უდაბნოების" მსგავსი სტრუქტურის მქონეა „ბანოვანება" („ფერფლდება თვალთა ბანოვანება"). ვფიქრობ, იგი მშვენიერებაზე, სილამაზეზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

განყენებული სიტყვის აქცენტირების მიზნით პოეტი ზოგჯერ ჩვეული აფიქსის ნაცვლად სხვა მაწარმოებელს ურთავს სიტყვას. მაგალითად, გალაკტიონი იყენებს არა „სიმკვეთრეს", არამედ „მკვეთრებას" („წელს გადაიწვენს ხელი მინაში, /თვალს მოულულავს კოცნის მკვეთრება"), არა „სიღამეს" (ეს ფორმა გვხვდება ბიბლიაში, ხოლო სულხან-საბასთან განმარტებულია როგორც „ღამის მოწევნა"), არამედ „ღამობას":

წყალი ღრიალებს, არ შორდება ქაფი ბაგეზე,
როგორც დაჭრილი და მძვინვარე გრძნობა ღამობის.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პოეტი ამგვარი სიტყვების წარმოებით არღვევს ქართული სალიტერატურო ენის ნორმებს, კონკრეტულად, იმ წესს, რომლის მიხედვითაც სი-ე აფიქსი დაერთვის საგნის სახელებს, ხოლო ობა-ება სუფიქსი – საგნის ნიშნის ან თვისების აღმნიშვნელ ლექსიკურ ერთეულებს. სინამდვილეში აღნიშნულ წესს უამრავი გამონაკლისი მოეპოვება. ალბათ, საკმარისია გავიხსენოთ განმარტებით ლექსიკონში „სი-ე" მაწარმოებლიან სიტყვათა ერთი ნაწილი -ობა/-ება სუფიქსიანი ფორმის მეშვეობით რომ არის ახსნილი: სიავე – ავობა, სიალალე – ალალობა, სიამაყე – ამაყობა, სიამპარტავნე – ამპარტავნობა, სიბეჯითე – ბეჯითობა, სიბოროტე – ბოროტება, სიავკაცე – ავკაცობა, სიბავშვე – ბავშვობა, სიცუდკაცე – ცუდკაცობა და ა.შ. ამავე თვალსაზრისით საყურადღებოა აკაკი წერეთლის შემოქმედებაც, სადაც ერთმანეთის გვერდით არის გამოყენებული შემდეგი სიტყვები: სილამაზე – ლამაზობა, სიმდაბლე – მდაბლობა, სიმწუხარე — მწუხარება, სიმხურვალე – მხურვალება, სისულელე – სულელობა, სიყმაწვილე – ყმაწვილობა, სიჭაბუკე – ჭაბუკობა.

გალაკტიონი არცთუ იშვიათად ერთი და იმავე ფუძიდან სხვადასხვა აფიქსით აწარმოებს ახალ ლექსიკურ ერთეულებს. ასე იქმნება პარალელური ფორმები:

მაისობა:
ნეტავ ჯოჯოხეთისა დარდმა გამიყოლიოს,
სადაც ვარდებს ბაღისას მაისობა უქრება.

სიმაისე:
სულში სიმშვიდე არის ისეთი,
თითქო დროებით ართმევს დროებას
ამ შემოდგომის სიმაისეთი
მოცემულ სითბოს და მყუდროებას.

„მაისობა“, ისევე როგორც „სიმაისე“ სინაზეს, მშვენიერებასა და უჭკნობლობას გულისხმობს, რადგან მაისი სწორედ ამგვარად არის დახასიათებული გალაკტიონის შემოქმედებაში.

ნელობა:
ასე ნელობა ზაფხულის ველის
და ქარიშხალის ცივი მშვენება

ნელება:
ველი ნელებას,
მომეცით გული, მოეღოს ბოლო
საშინელებას.

„ნელობა ველის“ ალოგიკურ შესიტყვებად ითვლება, რაც, ჩემი აზრით, სიტყვა „ნელის“ ვერგაგებითაა გამონვეული. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ლექსიკური ერთეული გალაკტიონთან ხშირად გვხვდება „ნაზის“ მნიშვნელობით („ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი“; „გმოსავს ნელი ხავსი“), ამ სიტყვათშეთანხმების შინაარსი ნათელი გახდება.

პოეტი აბსტრაქტულ ფორმას საკუთარი სახელისგანაც აწარმოებს:

ედგარობა:
დაეტყო კიდევ ქარებს ქარობა,
როცა მტრობაა და ედგარობა.

ეს სიტყვა ედგარ პოს მხატვრულ სამყაროზე, მისი ნაწარმოებებიდან მიღებულ შთაბეჭდილებაზე მიგვანიშნებს. ფორმის თვალსაზრისით „ედგარობა“ სიახლეს არ წარმოადგენს, იგი ქართული მწერლობის ტრადიციაზე (რუსთაველის „ფატმანობა“, ა. წერეთლის „თორნიკობა“ და ა.შ.) დაყრდნობით არის შექმნილი.

* * *

გალაკტიონთან ვხვდებით უარყოფითი ნაწილაკების დართვით მიღებულ ახალ ლექსიკურ ერთეულებს. ეს ფაქტი სიმბოლისტური პოეტიკის თავისებურებით არის გამოწვეული. როგორც ცნობილია, სწორედ ამ მიმდინარეობის წარმომადგენელთა შემოქმედება გამოირჩევა ე. წ. „ნეგატიურ ეპითეტთა“ სიუხვით. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში პოეტისათვის მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო ქართველ მწერალთა მიერ შექმნილი საფუძველიც. სიტყვათწარმოების მიზნით უარყოფითობის გამომხატველ პრეფიქსებს ხშირად მიმართავდა რუსთაველი (არ-საადვილო, არ-ავი, არ-მართალი, არ-მხიარული, არ-სუბუქი, არ-საკრძალავი), ილია ჭავჭავაძე (არ-გასაწყვეტი, არ-დასაცილებელი, არ-შესაძლებელი) და აკაკი წერეთელი (არ-გასახარი, არ-დავიწყებული, არ-დასაფარავი). გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ძველ ქართულ მწერლობაშივე არაერთ სიტყვას ძირეულთან ერთად მოეპოვებოდა კონტრადიქტორული (აფიქსებით მიღებული) ანტონიმიც. ამგვარი ფორმები მხატვრული ეფექტის მისაღწევად ჯერ კიდევ „ვეფხისტყაოსანშია“ გამოყენებული: „სხვა-და-სხვა ჭირი ჩემზედა არ-ახალია, ძველია“.

გალაკტიონი 1915-1927 წლებში „არ“ უარყოფითი ნაწილაკის დართვით ქმნის შემდეგ სიტყვებს:

არ-ბედნიერი:
რომ მიისვენოს სული უსახლო
ჯოჯოხეთშიაც არ-ბედნიერი.

აქ პოეტი ენაში დამკვიდრებული „უბედურის“ სინონიმს გვთავაზობს. „არ-ბედნიერი“ მკითხველის მიერ განსხვავებულად აღიქმება, ამ ნეოლოგიზმის გამოყენების შედეგად ჩნდება შთაბეჭდილება, რომ „უსახლო სულის“ ტრაგედია მართლაც უსაზღვროა. ვფიქრობ, ამგვარი ეფექტის მიღწევა გავრცელებული ლექსიკური ერთეულის, „უბედურის“ საშუალებით შეუძლებელი იქნებოდა.

არ-აქაური:

მატარებლის დამღალავი ხმაური,
რაღაც მღვრიე, რაღაც არ-აქაური.

„არ-აქაურს“ გალაკტიონთან, ისევე როგორც უარყოფითი ნაწილაკით ნაწარმოებ არაერთ სიტყვას სიმბოლისტებთან, ბუნდოვანების გამოხატვის, აზრისაგან სიზუსტის ჩამოცლების ფუნქცია აქვს მინიჭებული. ამ ლექსიკური ერთეულის სახით პოეტმა ალ. ბლოკის შემოქმედებაში ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად გამოყენებული ეპითეტის „нездешний“-ს ქართული ვარიანტი შექმნა.

დერივაციაზე მსჯელობისას აღნიშნავენ, რომ „არ“ და „ვერ“ პრეფიქსებით უპირატესად ზედსართავი სახელებისაგან წარმოიქმნება ანტონიმები, პოლარული მნიშვნელობის აფიქსებით (უ, უ-ურ, უ-ო) კი – ზმნებისა და ზმნათა მოქმედების სახელებისაგან. გალაკტიონთან ეს წესი დაცული არ არის. იგი „არ“ პრეფიქსის დართვით ზმნის საწყისი ფორმისგანაც აწარმოებს ახალ ლექსიკურ ერთეულებს, თუმცა ეს მის მიერ შემოტანილ სიახლედ ვერ ჩაითვლება. ასეთივე შემთხვევები არცთუ იშვიათია ქართულ მწერლობაში. მაგალითად, რუსთაველთან გვხვდება „არ-სვლა“, „ვერ-ნახვა“, „არ-დავიწყება“, ილია ჭავჭავაძესთან – „არ-გაკეთება“, „არ-ხმარება“ და „არ-მყოფობა“. გალაკტიონი ამ ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება:

არ-დარიდება:

ერთიც არ ამცდენია ცეცხლის არ-დარიდება,
დილით მოსაწყენია ძილი და დამშვიდება.

არდაბრუნება:

მერი! მე ისევ მენატრება ჩუმი ალერსი
არდაბრუნების.

პოეტი არ მიმართავს გავრცელებულ ფორმებს (დაურიდებლობა, დაუბრუნებლობა). „არ“ პრეფიქსით ნაწარმოები ეს ლექსიკური ერთეულები უჩვეულოა, მათი მეშვეობით უფრო მძაფრად აღიქმება, ერთი მხრივ, „ცეცხლის“ სიძლიერე, ხოლო მეორე მხრივ – ლირიკული გმირის განცდები.

* * *

სიმბოლისტების პოეტური ენის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი რთული ზედსართავი სახელების გამოყენებაა. შედგენილი ეპითეტების წარმოქმნის ტენდენცია არსებობდა ქართულ მწერლობაშიც: თხზული ზედსართავი სახელები თითქმის ყოველი ქართველი ავტორის შემოქმედებაში გვხვდება. ამ გარემოებათა გათვალისწინებით, გალაკტიონის მიერ კომპოზიტების შექმნა სრულიად ბუნებრივ პროცესად უნდა ჩაითვალოს.

პოეტი აერთიანებს მნიშვნელობით დაახლოებულ ლექსიკურ ერთეულებს. სახელთა სინონიმური თხზვის პრინციპი, ზოგადად, ქართული ენის სიტყვათწარმოებით თავისებურებას წარმოადგენს, მაგრამ განსაკუთრებულ მასშტაბებს იგი აკაკი წერეთელთან აღწევს. „ასაკლებ-ასაოხრებელი“, „გაზრდილ-გამოწრთვნილი“, „დამქცევ-დამლუპველი“, „დამჭკნარ-

გამხმარი", „მაქებ-მადიდებელი", „მიუდგომელ-მიუწვდომელი", „მოტყუებულ-შემცდარი", – ეს ა. წერეთლისეულ კომპოზიტთა მცირე ნაწილია. გალაკტიონის ზოგი თხზული სახელი ამ ტრადიციის ფარგლებში თავსდება. ასეთია:

უხილავ-ფარული:
სხვისთვის უხილავ-ფარულს
მე რად გელოდი ასე.

წამებულ-ვნებული:
და სახე მელოდიების განცდით წამებულ-ვნებული.

როგორც ცნობილია, ენაში ორი, შინაარსობრივად აბსოლუტურად თანხვდენილი სიტყვა არ არსებობს, სინონიმური წყვილის წევრებსაც კი ყოველთვის მოეპოვებათ განმასხვავებელი ნიშანი. ამდენად, ამგვარი კომპოზიტების საშუალებით კიდევ უფრო ზუსტად გადმოიცემა აზრი, უფრო სრულყოფილად ხასიათდება საგანი თუ მოვლენა. გარდა ამისა, მსგავსი მნიშვნელობის მქონე ლექსიკური ერთეულების შეთანხმება, მათი თავმოყრა მკითხველის ყურადღების კონცენტრირებასაც ახდენს.

გალაკტიონთან თხზული სახელის შემადგენელ კომპონენტებად გამოყენებულია მნიშვნელობით ერთმანეთთან მეტ-ნაკლებად დაახლოებული ისეთი სიტყვები, რომლებიც მხოლოდ მოცემულ კონტექსტში შეიძლება ჩავთვალოთ სინონიმებად:

ბნელ-ცოდვილი:
შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს,
ლიუციფერს, ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს...

საშიშ-ჩქარი:
დედოფალო! ლურჯა რაში
მიჰქრის საშიშ-ჩქარი...

ბნელსა და ცოდვილს „ბნელის" გადატანითი მნიშვნელობა – ბოროტი აახლოებს, ბევრად უფრო შორს არის ერთმანეთთან „საშიშ-ჩქარის" შემადგენელი ლექსიკური ერთეულების სემანტიკა. ამ სიტყვების გაერთიანება ნაწარმოების შინაარსის საფუძველზე ხდება – დედოფლის რაშის ქროლვა ხომ ერთდროულად საშიშიც არის და ჩქარიც, ე.ი. ეს თხზული სახელი ერთ მოვლენას სხვადასხვა ასპექტით ახასიათებს.

პოეტური მეტყველების სინონიმების კომპოზიტებად ქცევა ამრავალფეროვნებს გალაკტიონის სიტყვათწარმოებას. აღსანიშნავია, რომ სინონიმური თხზვის პრინციპით პოეტი ერთმანეთთან აკავშირებს არა მხოლოდ ზედსართავ სახელებს, არამედ სხვა მეტყველების ნაწილებსაც. ასე შექმნილი კომპოზიტებია: „სევდა-კაეშანი" („ამ ღიმილში კარგი, მშვენიერი/ გამოკრთოდა სევდა-კაეშანი"), „ელვა-ციმციმი" („ელავდა ელვის ელვა-ციმციმით"), „ტანჯვა-განსაცდელი" („ტანჯვა განსაცდელში თვალნი მიურიდენ"), „რისხვა-მუქარა" („ვინც მედგრად დახვდება მტრის რისხვა-მუქარას"), „კვეთა-ცელვა" („ქალაქი ხმათა, კვეთა-ცელვათა") და „აღფრთოვანება-გაგიჟება" („აღფრთოვანება-გაგიჟების ხმა არ შეწყდება"...).

გარდა რთული ფორმებისა, გალაკტიონის 1915-1927 წლების შემოქმედებაში გვხვდება რამდენიმე მარტივი, მაგრამ შთამბეჭდავი ნეოლოგიზმი:

უეკლესი:
ეხლა კი გზა ეკლებზე უფრო უეკლესია.

პოეტი ხშირად იყენებს ცნობილ ხატოვან გამოთქმას „ეკლიანი გზა“: „გზა ეკლიანი ცრემლით გავკვალო“, „ეკლიან გზაზე დაეცა ბევრი“, „ეკლიანია გზები სავალი“. ამ ფონზე განსაკუთრებით შთამბეჭდავია „ეკლებზე უფრო უეკლესი“ გზა, რაც სიტყვა ეკალისაგან წარმოქმნილი აღმატებითი ხარისხის ფორმით არის განპირობებული. მსგავსი პრინციპით ლექსიკური ერთეული ნაწარმოები აქვს ჩახრუხაძეს: „გხმობ თამარ მზესა, უმზესად ზესა“. ჩანს, „უმზესმა“ ერთგვარი იმპულსის როლი შეასრულა „უეკლესის“ შექმნისას, ამაზე მეტყველებს გალაკტიონის სხვა ლექსის — „წინანდალელი ნათელას“ ვარიანტში „თამარიანიდან“ მომდინარე სიტყვის გამოყენებაც: „ბრწყინავდა საარაკო ცა,/ უმზესი პროზერპინაზე“.

არსებით სახელზე უ-ეს აფიქსის დართვით არის მიღებული შემდეგი ლექსიკური ერთეულიც:

ურკინესი:
არის სტერლინგი უმძლავრესი და ურკინესი.

აქ სიტყვა რკინის გადატანითი მნიშვნელობა – „ძალიან მაგარი“, „მტკიცე“, „ურყევი“ – აღმატებით ხარისხშია წარმოდგენილი.

მომეტეორე:
ქარივით მომეტეორე
და ცვალებადით ფერადი.

„მეტეორი“ ბერძნულიდან მომდინარეობს და „ჰაერში მონავარდეს“ ნიშნავს, ე. ი. „ქარივით მომეტეორე“ „ჰაერში ქარივით მონავარდეს“ გულისხმობს. ამას ადასტურებს ისიც, რომ გალაკტიონი სხვაგან იყენებს შესიტყვებას „მონავარდე ქარი“ („და ყვავილებს ზედ აკვდება მონავარდე, ცელქი ქარი“).

* * *

გალაკტიონი, არცთუ იშვიათად, ერთი ფუძისაგან რამდენიმე ნეოლოგიზმს ქმნის. ეს ფაქტი მას სიტყვათწარმოების თვალსაზრისით მტკიცედ აკავშირებს ქართულ მწერლობასთან, ხოლო სიტყვათგამოყენების მხრივ – რუსულ სიმბოლიზმთან, რომლის პოეტური ენის ერთ-ერთი მახასიათებელი ლექსიკურ ერთეულთა ვიწრო წრის გამოყენებაა.

ჩვენს ლიტერატურაში „ფრთა“ ძირით უამრავი სიტყვაა წარმოქმნილი. ამ ტრადიციას ეყრდნობა პოეტი და ქმნის განუმეორებელ მხატვრულ სახეებს: „ფრთადაღალულ დღესა“ („ფრთადაღალული დღე ცდება დასავალ ცას“) და „ფრთაზვიად ღამეს“ („ასეთ გრადაციით მიდის ფრთაზვიადი: ღამე მარტოობის მტევნით დახურული“...). აქვე შეინიშნება რუს სიმბოლისტებთან სიახლოვის კვალიც – მათ შემოქმედებაში ხშირად ვხვდებით ტროპს „ღამის ფრთები“.

„სიზმრისა“ და „ზმანების“ გამოყენებით პოეტი ქმნის შემდეგ ლექსიკურ ერთეულებს:

შვება-სიზმარი:
ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია.

გალაკტიონთან სიზმარი უპირისპირდება უხეშ სინამდვილეს. მას მიემართება ეპითეტები: „საოცარი“, „ამაყი“, „უკვდავი“, „ტკბილი“. „შვება-სიზმარში“ ჩანს სიზმრისადმი ის დამოკიდებულება, რაც ზოგადად არის ნიშანდობლივი გალაკტიონის ლირიკისათვის.

ზმანეთი:
და იალქნების გროვა მრავალი
ეშურებოდა ქვეყანას – ზმანეთს...

„ზმანეთი" გალაკტიონის არაერთ ლექსში ასახული ოცნებისეული სამყაროს – ნაზი, მიმზიდველი, წარმტაცი, ნეტარი მხარის სახეწოდებაა. ეს სიტყვა პოეტს შექმნილი აქვს აკაკი წერეთლის „სიზმარეთის" ანალოგიით: „ამისთანა უცხო მხარე/ ვიცი მხოლოდ ერთად-ერთი:/ ოცნებისა სამთავროში, –/ იმას ჰქვია... სიზმარეთი!.." გარდა ამისა, გალაკტიონის ნეოლოგიზმი გვახსენებს ედგარ პოს ერთ-ერთი ნაწარმოების სათაურს „Dream-Land" (რუსულად ნათარგმნია როგორც „სიზმართა ქვეყანა")

ზმანება-მტკივანი:
ერთგვარად მიიტანს ამ სახის
ლოცვისთვის ზმანება-მტკივანი...

ზმანებას გალაკტიონთან თითქმის ყოველთვის პოზიტიური შინაარსში აქვს. იგი შეიძლება იყოს უცხო, გრძნობიერი, ტკბილი, კარგი. მისი სემანტიკა მთლიანად გამორიცხავს ტკივილს. ამის გამო ზმანების დაკავშირება მტკივანთან კონტრასტს ქმნის, რის შედეგადაც ჩნდება გალაკტიონის ლირიკის პოეტ პერსონაჟთაგან (ახალგაზრდა, ყრმა, უკვდავი, ხმამარდი, გენიალური, ჭეშმარიტი, სახალხო და ბრძენი პოეტი) გამორჩეული შემოქმედის სახე –„ზმანება-მტკივანი მგოსანი".

„ქარის", „ნიავისა" და „ქარიშხლისაგან" გალაკტიონი აწარმოებს რამდენიმე ლექსიკურ ერთეულს. ესენია: **„ქარდაქარ"** („ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ"), **„ააქარცივებს"** („ბნელ ღამეს ააქარცივებს მკივანი მიკიოტები"), **„მალენიავი"** („და მწუხარების მალენიავში მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები"), **„აქარიშხლება"** („მოვა ახალი სმენა აქარიშხლების მძაფრის").

პირველი მათგანი შექმნილია ენაში დამკვიდრებული სიტყვების (ქარდაკარ, გზადაგზა, წყალდაწყალ) მიხედვით, მეორე – სიტყვათშეთანხმება „ცივი ქარის" გაზმნავების შედეგია, მესამე – გალაკტიონის შემოქმედებაში არსებული მრავალგვარი ნიავის (ნელი, მშვიდი, ცელქი, ალერსიანი, გრილი, წყნარი, სურნელოვანი, საამური და ა. შ.) ერთ-ერთი სახეობაა, „აქარიშხლება" კი მოსალოდნელ უბედურებასა და მღელვარებაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რადგან ქარიშხალი უმეტესად ომისა და ბრძოლის კონტექსტში აქვს გამოყენებული პოეტს („ვთქვათ, ბრძოლა, ომი, ქარიშხალი"; „სისხლიანი ქარიშხალი მოსდებია დასავლეთს"; „მრავალ ქარიშხალს გვიხატავდა ცხოვრება ქართლის"...)

გალაკტიონის 1915-1927 წლების შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ყვავილთა სახელებისაგან ნაწარმოებ ნეოლოგიზმებს. ახალი ლექსიკური ერთეულები შექმნილია იის, ზამბახის, ვარდის, მიმოზასა და სოსანისაგან.

მოაიავებს:
და ოცნება მოგონებას
იით მოაიავებს.

„მოიავება" გამშვენიერების პოეტური სინონიმია. ეს სიტყვა გვხვდება 1910 წლით დათარიღებულ ლექსში „დაფნა". თ. დოიაშვილის თვალსაზრისით, გ. ტაბიძის აკადემიური თორმეტტომეულის პირველ ტომში 1908-1914 წლების თარიღით შესული ცხრამეტი ლექსი თავისი თემატიკის, სტილის, პოეტური აზროვნების თავისებურებებისა და ვერსიფიკაციული მონაცემების მიხედვით უფრო გვიან უნდა იყოს დაწერილი. ამ ცხრამეტი ნაწარმოებიდან ერთ-ერთია „დაფნა". იგი რომ ნამდვილად 1914 წლის შემდეგ არის შექმნილი, ამას „იისაგან" მიღებული ნეოლოგიზმიც ადასტურებს. „მოაიავებს" განცალკევებით დგას გალაკტიონის ადრეული შემოქმედების სიტყვათწარმოებაში, მსგავსი სტრუქტურის ნეოლოგიზმი მასთან 1908-1914 წლებში არ გვხვდება.

ვფიქრობ, ეს სიტყვა პოეტმა პირველად 1925 წელს გამოქვეყნებული ლექსის „წამი წამს ეზიდება" ერთ-ერთ ვარიანტში გამოიყენა:

რა უბრალოდ იტაცებს მოგონება ნიავებს,
გულს არავინ ავარდებს, გზას არ მოაიავებს.

აქ ჩანს „ვეფხისტყაოსანთან" კავშირის კვალი, სადაც, ისევე როგორც გალაკტიონთან, იისა და ვარდისაგან ნაწარმოები ზმნები ერთად არის გამოყენებული: „იგი ვარდობდეს, შენ იე". გარდა ამისა, პოეტი ამ შემთხვევაში ხატოვან გამონათქვამს — „ია-ვარდით მოფენილ გზას" ეყრდნობა, „ოცნების მოიავება" კი ტრადიციის საზღვრებს სცილდება, ამდენად, იგი უფრო გვიანდელი უნდა იყოს.

ამავე სიტყვისაგან გალაკტიონი ნამყო დროის მიმღეობასაც აწარმოებს. მას ჯერ „იით შენამკობის" მნიშვნელობით იყენებს: „მიირხევიან ჩალ-ღეროები, მთები იისფრად ნაიავები"; შემდეგ კი მხოლოდ ფერის გამოხატვის ფუნქციას ანიჭებს – „ოდნავ ირხევიან ისლის ღეროები, მთების შეღამებით **მონაიავები**".

ააზამბახებს:
ეხლა ამ სივრცეს, ეხლა ამ ბაღებს
და მყინვარს, მაღალ ღაჟვარდთა მეფეს,
მაისი ალით ააზამბახებს,
ვით შეყვარებულს და მეოცნებეს.

მოგვიანებით პოეტმა ნეოლოგიზმს სხვა ფორმა მისცა, ლექსის საბოლოო ვარიანტში არის არა „ააზამბახებს", არამედ „გააზამბახებს", თუმცა ამის შედეგად ნასახელარი ზმნის სემანტიკა არ შეცვლილა. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევრის – ლ. სორდიას შეხედულებით, ეს სიტყვა მზის ალით მყინვარის თოვლზე შექმნილი ყვავილის ასოციაციას გულისხმობს. ვფიქრობ, ამგვარი ინტერპრეტაცია არასწორია. ჩემი აზრით, გააზამბახებს მყინვარის კიდევ უფრო ამაღლებას გამოხატავს, რადგან ეს ყვავილი გალაკტიონთან ხშირად არის გამოყენებული ეპითეტებთან „მაღალი" და „გრძელი" („მოცელავს მაღალ ზამბახებს ცელი"; „მაღალ ღეროზე გაიშალა გრძელი ზამბახი"), ერთგან ლაჟვარდისა და ვარსკვლავების სიმაღლეს ზამბახის „სიმაღლითაც" კი აზუსტებს პოეტი: „სიმაღლე ლაჟვარდთა,/ ვარსკვლავთ სიმაღლე,/ სიმაღლე ზამბახის".

მომიმოზენი:
ნეტავი სად არიან ყველა ეს უანგარო
პოეტები, მხატვრები, ქალნი მომიმოზენი?

ი. კენჭოშვილის აზრით, ეს ნეოლოგიზმი ფრანგულ სიტყვათა იმიტაციითაა შექმნილი. ლექსის სათაურის – „გოტიეს" და მისი შინაარსის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, ამგვარი ვარაუდი მისაღებია.

ვარდეთი:
ის ულმობელი მშრალი ვარდეთი
გადაფარულა თეთრი პინგვინით.

ღრუბლებისა და ზეცის პოეტური სახეები „ვარდის" საშუალებით არაერთხელ არის დახასიათებული პოეტთან. გავიხსენოთ: „ზეცა, ვარდის ღრუბლებად სივრცეზე რომ გადაიღენა"; „იწოდა ვარდის ღრუბელის მსგავსად", „სად ვარდებით დასავლეთი ღვიოდა/ აფეთქების ფერადებით მთებში მზე ჩადიოდა". შეიძლება ითქვას, რომ „მშრალი ვარდეთით" „შუადღის ულმობელობის" ასახვა სრულიად ბუნებრივია.

გადასოსნება:
ხიბლავდა გარეშემოსა
მინდვრების გადასოსნება.

„გადასოსნება“ მინდვრების ყვავილებით და ამ ყვავილებისათვის ჩვეული მოწითალო ფერით შემკობას გამოხატავს. იგი „გადათეთრების“ მიხედვითაა შექმნილი. მსგავს ფორმებს (გადალილული, გადამურვილი და ა. შ.) პოეტი ხშირად მიმართავს, მაგრამ ყვავილის სახელწოდება მას ამგვარი სიტყვის საწარმოებლად შედარებით იშვიათად აქვს გამოყენებული.

აღნიშნავენ, რომ გ. ტაბიძის ლინგვოსპექტრი უჩვეულო სიმდიდრით ხასიათდება (ი. კენჭოშვილი). ამას, სხვა გარემოებებთან ერთად, „ფერ“ ფუძისა და ფერის გამომხატველი ლექსიკური ერთეულებისაგან მიღებული შემდეგი ნეოლოგიზმებიც განაპირობებს:

ლომფერი:
ელვარე და ლომფერი
იყო ცხრა ოქტომბერი.

„ლომფერი“ მიჩნეულია სიტყვად, რომელსაც „ჩვეულებრივი ნორმალური ადამიანის ლექსიკონი არ იცნობს“ (ლ. სტურუა). სინამდვილეში ასე არ არის. ეს ფერი დადასტურებულია სულხან-საბა ორბელიანთან. „სიტყვის კონაში“ „ვეჟანა“ განმარტებულია როგორც „ლომის ფერი“. ე. ი. გალაკტიონმა უკვე არსებული ფერი კომპოზიტად აქცია და შექმნა შთამბეჭდავი მხატვრული სახე „ლომფერი ოქტომბერი“. პოეტის მიერ გამოყენებული ეპითეტი „ლომფერი“ „სრულიად სხვაგვარად წარმოგვიდგენს შემოდგომის უამრავჯერ აღწერილ, ნაცნობ პეიზაჟს... ამავე დროს, ეპითეტს სუბიექტის შესახებაც მოაქვს ინფორმაცია, ვინც ასე თავისებურად აღიქვამს გარემოს“ (თ. დოიაშვილი).

ირისისფერი:
ოცნებიანი ახალგაზრდა ქალი,
ირისისფერი ტანსაცმელით...

„ირისისფერი“ ზამბახისფერის სინონიმია. პოეტს ნეოლოგიზმის საწარმოებლად აღებული აქვს ყვავილის ლათინური სახელწოდება „ირისი“. ამ სიტყვისაგან იგი ზმნასაც წარმოქმნის: „უკვე ცისკარმა შორი მთები დააირისა“. „დააირისა“ შექმნილია ენაში დამკვიდრებული ფორმების (დაწითლება, დალურჯება) მიხედვით.

ივლისისფერი:
დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით.

ასეთი სტრუქტურის კომპოზიტი უცხოა ქართული ენისათვის. დროისა და ფერის აღმნიშვნელი სიტყვები პირველად გალაკტიონმა დააკავშირა ერთმანეთთან. „ივლისისფერი ყინვა“ სიმბოლიზმის თავისებურებითაა ახსნილი, მიუთითებენ, რომ ეს უცნაური შესიტყვება „სიმბოლისტურ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული კატაქრეზის საინტერესო ნიმუშია“ (თ. დოიაშვილი).

თეთრ-ვარდისფერი:
შეკიდებიან მთვარეს, როგორც მძიმე მტევნები
თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები.

ქართულ მწერლობაში ე. წ. შერეული ფერების გამოყენების ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში" ვხვდებით „წითელ-შავს", „წითელ-მწვანეს" „წითელ-ყვითელს", „შავ-თეთრსა" და „თეთრ-ძოწეულს", სულხან-საბა ორბელიანთან – „ლურჯ-მოისფროს", „შავ-თეთრნარევსა" და „თეთრ-მოყვითალოს". გალაკტიონი „თეთრ" ფუძით რამდენიმე ლექსიკურ ერთეულს ქმნის (თეთრ-თეთრი, თეთრ-ლურჯნარევი), ერთ-ერთი მათგანია „თეთრ-ვარდისფერი", რომელიც მთვარის შუქით განათებული ალუჩებისა და შადრევნების შეფერილობის გადმოსაცემად გამოუყენებია პოეტს.

ლილიანდები:

და სიშორეში ჰაეროვნად ლილიანდები,
ოქროდ ნანთები.

ლურჯი გალაკტიონის ლირიკაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული ფერია. მის სინონიმად პოეტი ცისფერთან და ლაჟვარდთან ერთად იყენებს ლილისფერსაც, რომლისგანაც ენაში დამკვიდრებული სიტყვების „თეთრდება" „წითლდება" და ა. შ. ანალოგიით აწარმოებს ზმნურ ფორმას „ლილიანდება".

ბნელხმიანი:

და ჩემს წინ შავი, სწორი ვერხვები
აშრიალებდნენ ფოთლებს ბნელხმიანს.

ცნობილია, რომ ლექსიკურ ერთეულს „ბნელი" რამდენიმე განსხვავებული მნიშვნელობა მოეპოვება. ამ შემთხვევაში მას „გაუგებარის", „ბუნდოვანის" „გაურკვეველის" შინაარსი უნსა ჰქონდეს. ამგვარი ვარაუდის მართებულობაზე მეტყველებს ლექსის შემდეგი სტრიქონებიც, სადაც ვერხვის ტოტების შრიალი „გაურკვევლად" არის ჩათვლილი: „და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,/ რაზე ვინ იცის, ვინ იცის, მერი"...

* * *

გ. ტაბიძის სიტყვათწარმოების თავისებურებათა შორის ყველაზე საინტერესოდ ზმნების წარმოქმნაა მიჩნეული. ზოგადად, სახელთა გაზმნავების ტენდენცია ქართული ენის განვითარების პროცესის განუყოფელი ნაწილია. იგი ძველი ქართული მწერლობიდან იღებს სათავეს. გალაკტიონთან ამ მხრივ საყურადღებო ის არის, რომ პოეტი ზმნების საწარმოებლად საგანგებოდ შერჩეულ ლექსიკურ ერთეულებს იყენებს, უმეტესად იგი აზმნავებს მისი ლირიკის ისეთ სიტყვა-სახეებს, როგორიცაა: ლანდი, ბაღი, სარკე, ხავერდი, ლეჩაქი, ალუბალი, ზეცა. გალაკტიონის მიერ ამ ლექსიკური ერთეულებისაგან მიღებულ ფორმათა შესახებ საუბრისას არცთუ იშვიათად აღნიშნავენ, რომ აზრი არა აქვს მათი ზუსტი მნიშვნელობის ძიებას. ამგვარი შეხედულების არსებობა განპირობებულია პოეტის ნეოლოგიზმთა მოულოდნელობით, ამავე დროს, წარმოქმნილი ზმნების სემანტიკის განსაზღვრას ისიც ართულებს, მათი უმრავლესობა სიმბოლისტური პოეტიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში რომ არის გამოყენებული.

ამის მიუხედავად, ვფიქრობ, კონკრეტული ლექსის ან გალაკტიონის მთელი შემოქმედების გათვალისწინება საშუალებას გვაძლევს, დაახლოებით მაინც ითქვას, თუ რაზე მიგვანიშნებს პოეტისეული ნასახელარი ზმნები.

ნაწარმოებთა შინაარსის მიხედვით მარტივი ამოსაცნობია „სარკის", „ქაღალდისა" და „ლანდისაგან" მიღებული სიტყვების სემანტიკა: **„ასარკება"** („მათ სხეულებზე ვინაც ვნებიან/ სიმხურვალეთა სულის სუნთქვას არ აისარკებს") „ასახვას" უნდა ნიშნავდეს, **„აქაღალდება"** („ეს შეღამება სხვისი სასძლოა,/ სხვა სითეთრემ რომ ააქაღალდა") – „გათეთრებას", ხოლო

„ლანდობენ“ („ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით“), შესაძლებელია, ლანდებთან, აჩრდილებთან მსგავსებაზე მიგვანიშნებდეს.

გალაკტიონის ლირიკის კონტექსტის მიხედვით ირკვევა შემდეგი ნეოლოგიზმების მნიშვნელობაც:

იხავერდება:

და პოეზიის ნათელი დროშით
იხავერდება ოცნება ჭრელი.

ლექსიკური ერთეულები „ხავერდი“ და „ხავერდოვანი“ გალაკტიონთან უმეტესად სინაზესთან არის დაკავშირებული: „ხავერდი ცის სივრცე... ქათქათებს“; „ხავერდოვან მინდვრის ბალახს მობიბინე არხევს ქარი“; რაც, თავის მხრივ, სიტყვა „ხავერდის“ სემანტიკიდან გამომდინარეობს – იგი ხომ რბილი, გლუვი ხაოს მქონე აბრეშუმის ქსოვილია. ამდენად, „ოცნება იხავერდება“ გულისხმობს, რომ ოცნება უფრო ნაზი, სათუთი ხდება.

გიიადონა:

ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა
და ყვავილები გიიადონა.

ეს სტრიქონები შემდეგნაირად არის განმარტებული: პოეტი ხედავს თოვლის მადონას, ფერმკრთალსა და წმინდას, რომელსაც ამკობენ ყვავილები, იები და იადონები – „გიიადონა“ (მ. ჯალიაშვილი). რომ აღარაფერი ვთქვათ იებზე (ისინი ნაწარმოების ტექსტში საერთოდ არ არის ნახსენები!), ისიც გაურკვეველია, როგორ უნდა გამოხატავდეს „გიიადონა“ მადონას იადონებით შემკობას, აქ ხომ ლირიკული გმირი საკუთარ თავს მიმართავს „თოვლის მადონამ“ ყვავილები გიიადონა – ე. ი. იადონად გიქციაო!

ვფიქრობ, არასწორია ამ ფრაზის მეორე ინტერპრეტაციაც: ლექსში „ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა“ ღვთისმშობლის მიერ ღმერთის („ყვავილების“) მოვლინებაა ხაზგასმული... ყვავილები გიიადონა ნიშნავს ყვავილს (იგი ქრისტეს სიმბოლოა) ხმა გამოაღებინა, აამღერა (ლ. სორდია). ყვავილების ქრისტეს სიმბოლოდ გააზრებას თუნდაც ამ სიტყვის მრავლობითი რიცხვი და მათი „ამღერება“ ეწინააღმდეგება.

„გიიადონას“ შინაარსი ცხადი ხდება იადონისაგან ნაწარმოები ზმნის სხვა კონტექსტზე დაკვირვების შემდეგ. 1927 წლით დათარიღებულ ლექსში „როგორც კი დილა გათენდება“ ვკითხულობთ: „შეხედეთ თვალებს, შეხედეთ სახეს... აი დღეებს რა აიადონებს“. ვფიქრობ, შეიძლება ითქვას, რომ „აიადონებს“ (ისევე როგორც „გიიადონა“) გამშვენიერებას, გალამაზებას ნიშნავს, თუმცა, რა თქმა უნდა, გალაკტიონისეული ნეოლოგიზმი ენაში გავრცელებულ ფორმებზე ბევრად უფრო შთამბეჭდავია, რადგან იგი იადონის შეუდარებელი ხმის ასოციაციასაც ინვევს, მით უფრო, რომ ბუნების ამღერება უცხო არ არის გალაკტიონის პოეზიისათვის. გავიხსენოთ: „უცხოდ მღერს ბუნება, როგორც იადონი“.

გალეჩაქდება:

ისინი ჩუმად გაიხდიან ლეჩაქთა სამოსს,
თვითონ მდინარეც და დუმილიც გალეჩაქდება.

პოეტი გარემოს ხშირად ასახავს ლეჩაქის საშუალებით: „შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს“, „მთებს რომ ლეჩაქი ბურავს მსუბუქი“, „შვენის მთებს მსუბუქი ლეჩაქი!“ ამ ფონზე მდინარის გალეჩაქება (ლეჩაქად ქცევა) გაოცებას არ ინვევს, შედარებით უცნაური ლეჩაქისა და დუმილის დაკავშირებაა. გალაკტიონის ერთ-ერთ ნაწარმოებში არის ასეთი სტრიქონი: „და, ჰა, დუმილმა მოიხსნა რიდე“. ვფიქრობ, დუმილის გალეჩაქება საპირისპირო მოვლენაზე

მიგვითითებს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ლეჩაქს, ისევე როგორც ვუალს, პირბადეს, პოეტთან იდუმალების გადმოცემის ფუნქცია აქვს მინიჭებული. ამაზე დაყრდნობით, დასაშვებია, „გალეჩაქება“ „გაიდუმალების“ პოეტურ შესატყვისად ჩავთვალოთ.

გადეწიგნება:

ახალი მზე სურვილს გადეწიგნება.

„გადეწიგნება“ მცირე ცვლილებით რამდენჯერმეა გამოყენებული გალაკტიონთან: „ამ ხნით იქნება... მისი ხალხთან გადაწიგნება“, სულის გულთან გადაწიგვნით“, „ის პოულობს სამშობლოს გულთან გადაწიგვნითა“. კონტექსტებიდან ჩანს, რომ „გადეწიგნება“ მნიშვნელობით „შეერთებას“, „გაერთიანებას“ უახლოვდება. ნეოლოგიზმი შექმნილი უნდა იყოს წიგნის სემანტიკაზე დაყრდნობით. რაც ცალკეული ნაწილების გაერთიანებას, შეკონვას გულისხმობს.

შედარებით რთული ასახსნელია ბაღისა და ალუბლისაგან წარმოქმნილი ზმნური ფორმების შინაარსი.

გადიბაღება:

დღეები თოვლით გადიბაღება.

ლექსის ავტოგრაფში ამ სტრიქონის ნაცვლად იყო: „როდესაც მოვა თოვლი პირველი / და გზები თეთრად გადიბაღება“. პირველი ვარიანტის გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ „თოვლით გადიბაღება“ „თოვლიანი ბაღებით დაიფარებას“ ნიშნავს. ზამთრის პეიზაჟის ხატვისას გალაკტიონი არაერთხელ ამახვილებს ყურადღებას ბაღზე: „ბაღი გადაპენტილა“; „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“... ვფიქრობ, „გადიბაღება“ ნაწარმოებია „გადიბარდნებას“ (მსხვილი ფანტელებით აივსება) მიხედვით (ეს ლექსიკური ერთეული გვხვდება გალაკტიონთანაც „გზა გადიბარდნა“). ნეოლოგიზმის შექმნის ამგვარი გზა პოეტს ენის ხელოვან-რეფორმატორთან – ველიმირ ხლებნიკოვთან აახლოებს, რომლის შემოქმედებაშიც ახალი ლექსიკური ერთეულები გრამატიკულ კატეგორიათა (სუფიქსი და ა.შ.) ამ კატეგორიებისათვის უჩვეულო ფუძეებზე გადატანით წარმოიშობოდა. იგივე უნდა გავიმეოროთ ალუბლისაგან მიღებული ნასახელარი ზმნის შესახებ.

ეალუბლება:

გაჰქრა, დროს ისე ღიმილით არ ეალუბლება,
თავისუფლება, დახერეტილი თავისუფლება.

გალაკტიონთან ალუბლის კონტექსტი ყოველთვის დადებითია, ზოგჯერ იგი შორეული ბედნიერების ნაწილია: „რაღაც შორეულია შენი კარგი სოფელი, /ალუბლების ღიმილი და მზე დაუნდობელი“, სხვაგან ალუბალი სიცოცხლესა და სიხარულს უკავშირდება: „მტევნები სავსე მზის ალუბლებით/ გულში რეკავდნენ სიცოცხლის ქარად, /მახარებს ჩემი თავისუფლება/ და სიყვარული მახარებს მარად“.

„ეალუბლება“ „ეალერსებას“ ასოციაციას იწვევს, თუმცა ეს ნეოლოგიზმი უფრო მრავლისმეტყველია, იგი იმ შინაარსსაც იტევს, რომელიც სიტყვა ალუბალს აქვს გალაკტიონის შემოქმედებაში.

1915-1927 წლებში პოეტი ქმნის რამდენიმე ლექსიკურ ერთეულს, რომელთა შინაარსი გასაგებია, მაგრამ არ შეესაბამება ნაწარმოების კონტექსტს. ასეთია:

გაგაანგარა:

აჰა, მშვენება. ოჰ, ეს ცისკარი
ოცნებამ ბაგით გაგაანგარა.

უზეცისშვილდი:
იმ სადღეგრძელოს უზეცისშვილდი,
იმ სადღეგრძელოს.

„გაგაანგარა" – ანგარებიან ადამიანად, ხოლო „უზეცისშვილი" – ზეცის შვილად გადაქცევას ნიშნავს, თუმცა ამგვარი განმარტების შემდეგ გალაკტიონის სტრიქონთა შინაარსი უფრო ნათელი არ ხდება.

ამავე პერიოდის სიტყვათწარმოებაში არის საპირისპირო შემთხვევაც:

ამთოვრება:
მე მაგონდება გზა ცხოვრების,
ბედის მშვილდები —
დროის წერათა ამთოვრებას
რომ ასცილდები.

„ამთოვრება", გალაკტიონის ლირიკის მიხედვით, ნგრევის ანტონიმია („დანგრევის გარდა, ვგრძნობთ ამთოვრებას!") და სავარაუდოდ, „აღზევებას" გულისხმობს. ბუნდოვანი რჩება, თუ როგორ შეიძინა ამ ნეოლოგიზმმა ასეთი მნიშვნელობა.

გალაკტიონისეული ლექსიკური ერთეული ზოგჯერ რამდენიმე სიტყვას ცვლის. მაგალითად, **„ითანდათანა"** („და შეღამებამ ითანდათანა") ლაკონურად ასახავს ბინდის თანდათანობით ჩამოწოლის პროცესს, **„ალოცება"** („წიგნი ვედრებიანი, ალოცება სატანის") მხოლოდ ლოცვის შესახებ კი არ გვაწვდის ინფორმაციას, იგი საოცარი სიცხადით წარმოგვიდგენს ცისკენ ვედრებით მაცქერალ ლექსის პერსონაჟს. ასევე მიმართულების გამოხატვის ფუნქცია აქვს მინიჭებული „ა" ზმნისწინს „შადრევნისაგან" მიღებულ შთამბეჭდავ ფორმაში – **„აშადრევნება"** („და ბაღის მძიმე აშადრევნება").

პოეტი შინაარსობრივ მხარესთან ერთად უდიდეს ყურადღებას აქცევს ნეოლოგიზმის კეთილხმოვანებასაც. ამაზე მეტყველებს ლექსიკური ერთეული **„აალაშკარა"** („როცა დემონმა აალაშკარა / უდაბურება და ღრიანკელი"). იგი „ლაშქრობიდან" (ორგანიზებული მოქმედება რაიმე მიზნის მისაღწევად) არის მიღებული, მაგრამ პოეტი იყენებს არა „აალაშქარას", არამედ – „აალაშკარას". ეს ცვლილება ნაწარმოების ევფონიური სრულყოფის მიზნით განხორციელდა, ამ სტროფის ყოველი სტრიქონის ბოლო სიტყვაში არის „კ" ბგერა (თვალებ-აშკარა–კანკელი–ღრიანკელი), გარდა ამისა, ასეთი ჩარევის შედეგად რითმა უფრო კეთილხმოვანი გახდა (თვალებ-აშკარა – აალაშკარა).

* * *

გალაკტიონის 1915-1927 წლების შემოქმედებაში განცალკევებით დგას ორი ლექსიკური ერთეული, რადგან მათი წარმოქმნისას პოეტი უკვე აღარ ეყრდნობა ქართულ სიტყვათწარმოებით ტრადიციებს.

დოვინ-დოვენ-დოვლი:
მიჰქრის დალალ-გადაყრილი
დოვინ-დოვენ-დოვლი,
თოვლი, ფიფქი და აპრილი,
ვარდისფერი თოვლი.

ამ კომპოზიტის შესახებ რამდენიმე განსხვავებული შეხედულებაა გამოთქმული. ა. გაწერელია მას „სემასიურად დაცლილ" ტაეპად თვლის, ა. ხინთიბიძე – ლექსის უსემანტიკო

ადგილად, ა. ვასაძის აზრით, „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ შემოქმედებით განცდაში ნაგულისხმევი მნიშვნელობის გამომხატველი მუსიკალური ნიშნებია, თ. დოიაშვილის მიხედვით კი – იგი პოეზიის გასვლაა მუსიკის სტიქიაში... ეს არის დაძლევა სიტყვიერ საშუალებათა შეზღუდვისა, აზრი – მუსიკაში გაცხადებული.

ვფიქრობ, მართებულია ამ თხზული სახელის მუსიკასთან დაკავშირება, რადგან ცნობილია, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდნენ სიმბოლისტები მუსიკას, როგორ ცდილობდნენ მასთან პოეზიის დაახლოებას.

ფერვალი:

ირგვლივ დამჭკნარია ფერი და ფერვალი...

ითვლება, რომ სალექსო კონსტრუქციის ზეგავლენით „ფერვალი“ ფონეტიკური მოვლენიდან სემანტიკურ მოვლენად იქცევა, პოეტური სტრუქტურის მქონე ელემენტი ხდება და ხაზს უსვამს პოეტური აღქმის უნიკალობას (თ. დოიაშვილი).

ეს უცნაური ლექსიკური ერთეული საშუალებას გვაძლევს, პარალელი გავავლოთ არა მხოლოდ სიმბოლისტთა მიერ თანხმიერების მიხედვით ნაწარმოებ ნეოლოგიზმებთან, არამედ ვ. ხლებნიკოვისათვის ნიშანდობლივ დერივაციულ თავისებურებასთან, კონკრეტულად, ახალი სიტყვების „მოჩვენებითი ანალოგიის“ პრინციპით შექმნასთანაც.

* * *

ამგვარია გალაკტიონ ტაბიძის 1915-1927 წლების სიტყვათწარმოება. როგორც ვნახეთ, პოეტი მრავალ შთამბეჭდავ და განსხვავებული ფუნქციის მქონე ნეოლოგიზმს ქმნის. ჩემი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ის არის, რომ იგი უმეტესად ქართული ტრადიციის გამგრძელებლად გვევლინება, თვით სიმბოლისტური პოეტიკის სპეციფიკის (აბსტრაქტული ფორმების წარმოება, ეპითეტის განყენება, უარყოფითობის გამომხატველი პრეფიქსებით სიტყვების წარმოქმნა და ზედსართავი სახელების კომპოზიტებად ქცევა) გაზიარების დროსაც კი გალაკტიონი ქართული ენისათვის დამახასიათებელ კომპოზიციურ და დერივაციულ თავისებურებებს ეყრდნობა.

კრებ. „გალაკტიონოლოგია“, V, 2010.

ავტორთა შესახებ

აბზიანიძე ზაზა (1940) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურული პორტრეტების ავტორი.

ბარამიძე სანდრო (1961) – სამართალმცოდნე, ლიტერატურული წერილების ავტორი.

ბენაშვილი გურამ (1941) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, გალაკტიონის შესახებ გამოქვეყნებული აქვს არაერთი ესეი და წერილი.

ბრეგაძე კონსტანტინე (1974) – ლიტერატურათმცოდნე, გერმანისტი.

ბრეგაძე ლევან (1947) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი. გალაკტიონის შემოქმედების ირგვლივ გამოქვეყნებული აქვს ათზე მეტი სტატია.

გომართელი ამირან (1946) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, გალაკტიონის შესახებ არაერთი სტატიის ავტორი.

დარბაისელი ნინო (1961) – პოეტი, ლექსმცოდნე, მთარგმნელი.

დოიაშვილი თეიმურაზ (1948) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, გალაკტიონოლოგი, „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის" დამაარსებელი (2001) და ხელმძღვანელი. ავტორია გალაკტიონის შესახებ დაწერილი სამ ათეულზე მეტი ნაშრომისა და წიგნებისა: „ვარდი ნაწეიმარ სილაში" და „გალაკტიონი უცენზუროდ" (ნათია სიხარულიძის თანაავტორობით).

ვასაძე თამაზ (1957) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე.

თვარაძე რევაზ (1928-2006) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, გალაკტიონოლოგი, მთარგმნელი. გალაკტიონის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული აქვს რამდენიმე წერილი და წიგნი „ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა".

კაკაბაძე ნოდარ (1924-2007) – ლიტერატურათმცოდნე, გერმანისტი, ქართულ-გერმანულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა მკვლევარი.

კალანდია ლანა (1970) – ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი.

კენჭოშვილი ირაკლი (1936) – ლიტერატურათმცოდნე, გალაკტიონოლოგი. ავტორია მრავალი სტატიისა და წიგნებისა: „გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა", „გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა" და „გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში".

კვიტაიშვილი ემზარ (1935) – პოეტი, ესეისტი, ლიტერატურათმცოდნე. გალაკტიონის პოეზიის შესახებ გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი.

კიკნაძე ზურაბ (1933-2022) – ლიტერატურათმცოდნე, ფოლკლორისტი, გალაკტიონოლოგი, მთარგმნელი. გალაკტიონის შემოქმედების ირგვლივ გამოქვეყნებული აქვს ათამდე სტატია.

ლომიძე გაგა (1973) – ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურის თეორიის მკვლევარი, მთარგმნელი.

მარსიანი (1960) – გია ბენიძე – კრიტიკოსი, პოეტი.

ნაკუდაშვილი ნინო (1963) – ლიტერატურათმცოდნე, ლექსმცოდნე, ჰიმნოგრაფიის მკვლევარი.

ნიკოლეიშვილი ავთანდილ (1948) – კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარი.

სირაძე რევაზ (1936-2012) – ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის მკვლევარი.

სიხარულიძე ნათია (1986) – გალაკტიონოლოგი, ავტორი წიგნებისა: „გალაკტიონის მერიდიანი" და „გალაკტიონი უცენზუროდ" (თეიმურაზ დოიაშვილის თანაავტორობით).

ტაბიძე ნოდარ (1931-2016) – ჟურნალისტიკის ისტორიის მკვლევარი, ლიტერატურათმცოდნე, გალაკტიონოლოგი. ავტორია წიგნებისა: „გალაკტიონი", „გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია", „გალაკტიონი რედაქტორი და გამომცემელი", „სული ლაჟვარდზე უსპეტაკესი" და სხვა.

ქურდიანი მიხეილ (1954-2010) – ლიტერატურათმცოდნე, ენათმეცნიერი, პოეტი, მთარგმნელი.

შათირიშვილი ზაზა (1966) – ლიტერატურათმცოდნე, გალაკტიონოლოგი. ავტორი წიგნისა „გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა".

წერედიანი დავით (1937-2019) – ლიტერატურათმცოდნე, პოეტი, მთარგმნელი, გალაკტიონზე წერილების ავტორი.

წიფურია ბელა (1967) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, გალაკტიონის შესახებ არაერთი სტატიის ავტორი.

ხალვაში რამაზ (1970) – ლიტერატურათმცოდნე, ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევარი.

ხინთიბიძე აკაკი (1924-2008) – ლექსმცოდნე, პოეტიკის მკვლევარი, გალაკტიონოლოგი. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესახებ გამოქვეყნებული აქვს მრავალი წერილი და წიგნები: „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები", „გალაკტიონის პოეტიკა", „გალაკტიონი: 15 ლექსი და ერთი პოემა", „მოგონებანი გალაკტიონზე".

ჯავახაძე ვახტანგ (1932) – პოეტი, გალაკტიონოლოგი. ავტორი პოპულარული წიგნისა „უცნობი. აპოლოგია გალაკტიონ ტაბიძისა", რომელიც მრავალგზის გამოიცა.

ჯალიაშვილი მაია (1963) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, გალაკტიონის შესახებ სტატიების ავტორი.

პირთა საძიებელი[1]

ა

აბაშელი ალექსანდრე – ალექსანდრე ჩოჩია (1884-1954) – ცნობილი პოეტი, პროზაიკოსი, ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი დამწყები. 6, 7, 8, 11, 12, 39, 294, 299.

აბაშიძე გრიგოლ (1914-1994) – ცნობილი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, მთარგმნელი, საზოგადო მოღვაწე. 279.

აბაშიძე კიტა (1870-1917) – ქართველი ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწე. 39.

აბზიანიძე ზაზა – იხ. ავტორთა შესახებ. 140, 321.

ადანი ვილიე დე ლილ (1838-1889) – ფრანგი მწერალი, სიმბოლიზმის წარმომადგენელი. 237-240, 242, 243.

ადეიშვილი მაკრინე (1862-1935) – გალაკტიონ ტაბიძის დედა. 140.

ავენარიუსი რიხარდ (1843-1896) – შვეიცარიელი ფილოსოფოსი, ემპირიოკრიტიციზმის ფუძემდებელი. 128.

აივაზოვსკი ივან (1817-1900) – რუსი პეიზაჟისტ-მარინისტი. 124, 282.

აკაკი – იხ. წერეთელი აკაკი.

აკრიანი დავით (1959) – მთარგმნელი. 158.

აიხენვალდი იული (1872-1928) – რუსი კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, იმპრესიონისტული კრიტიკის წარმომადგენელი. 35.

აიჰენდორფი იოზეფ (1788-1857) – რომანტიზმის ეპოქის გერმანელი პოეტი და პროზაიკოსი.

ალარი როჟე (1885—1961) – ფრანგი პოეტი, კრიტიკოსი. 125.

ალექსანდრე III (1845-1894) – რუსეთის იმპერატორი 1881-1894 წლებში. 283.

ალექსანდრე მაკედონელი (ძვ. წ. 356-323) – მაკედონიის მეფე, ერთ-ერთი უდიდესი მხედართმთავარი კაცობრიობის ისტორიაში. 220.

ანდრეევი ლეონიდ (1871-1919) – დეკადენტურ განწყობილებათა ამსახველი რუსი მწერალი, ექსპრესიონისტი. 39.

ანენსკი ინოკენტი (1855-1909) – რუსი პოეტი და ესეისტი, სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 179, 295.

ანტონ კათალიკოსი (1720-1788) – საეკლესიო და სახელმწიფო მოღვაწე, მწერალი, მეცნიერი. 283.

აპოლინერი გიიომ (1880-1918) – გამოჩენილი ფრანგი პოეტი, ევროპული ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ლიდერი. 130.

არისტოტელე (ძვ.წ. 384-322) – ანტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 70, 213.

ასათიანი გურამ (1928-1982) – გამოჩენილი ქართველი კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე. 5-8, 86, 130, 307.

ასათიანი ლადო (1917-1943) – პოეტი. 6.

აუერბახი ერიხ (1892-1957) – გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი. 237.

ახვლედიანი გიორგი (1887-1973) – ქართველი ენათმეცნიერი, ფონეტიკოსი. 61.

ახვლედიანი გივი – ლიტერატურათმცოდნე. 112.

აჯიაშვილი ჯემალ (1944-2013) – მთარგმნელი, პოეტი. 306.

ბ

ბაბილინა – ბარბარე ხოსიტაშვილი (1884-1973) – პოეტი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი. 38.

ბაგრატიონი დიმიტრი (1746-1826) – ქართველი პოეტი, მთარგმნელი. 123.

---

1 საძიებელში შეტანილი არაა ანთროპონიმები ბიბლიიდან, აგრეთვე, მითოლოგიისა და მხატვრული ნაწარმოებების პერსონაჟები.

ბაირონი ჯორჯ გორდონ (1788-1824) – დიდი ინგლისელი პოეტი, ევროპული რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 29, 54, 55, 82, 153, 157, 228, 281.

ბალაშოვი ნიკოლაი (1919-2006) – რუსი ლიტერატურათმცოდნე, რომანული და გერმანული ლიტერატურების სპეციალისტი. 242.

ბალმონტი კონსტანტინ (1867-1942) – გამოჩენილი რუსი პოეტი-სიმბოლისტი, „ვეფხისტყაოსნის" მთარგმნელი. 36. 37, 41, 163, 281.

ბარათაშვილი მამუკა – ქართველი პოეტი, პოეტიკური ტრაქტატის – „ლექსის სწავლის წიგნი" („ჭაშნიკი") ავტორი. 8. 73.

ბარათაშვილი ნიკოლოზ (1817-1845) – დიდი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი, ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებელი. 13, 14, 19, 42, 43, 58, 59-61, 56, 75, 76, 78, 82, 83, 89, 92, 93, 98, 121, 124, 125, 129, 133, 134, 142, 151, 169, 184, 185, 188, 190, 232, 234. 248, 273, 274, 280, 281, 283-285, 288, 289.

ბარამიძე სანდრო – იხ. ავტორთა შესახებ. 190, 321.

ბარბიუსი ანრი (1873-1935) – ფრანგი მწერალი, ავტორი გახმაურებული რომანისა „ცეცხლი". 223.

ბარბაქაძე თამარ (1957) – ლიტერატურათმცოდნე. 255, 256, 258, 270.

ბარნოვი გურამ (1931-2017) – ლიტერატურათმცოდნე. 297.

ბარტი როლან (1915-1980) – ფრანგი ლიტერატურის კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი, რომლის ნაშრომებმაც დიდი გავლენა მოახდინა სხვადასხვა თეორიულ სკოლაზე. 88, 130, 270.

ბასილი კესარიელი (დაახლ. 330-379) – ქრისტიანული ეკლესიის ერთ-ერთი უდიდესი მოღვაწე, თეოლოგი, მქადაგებელი. 189.

ბაქრაძე აკაკი (1928-1999) – კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე. 74, 184.

ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან (1770-1827) – დიდი გერმანელი კომპოზიტორი. 116, 146, 240, 251.

ბელი ანდრეი – ბორის ბუგაევი – (1880-1934) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი; რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსი და ლიდერი. 14, 29, 37, 129, 281.

ბენაშვილი გურამ – იხ. ავტორთა შესახებ. 13, 104, 321.

ბენაშვილი დიმიტრი (1910-1982) – საბჭოთა კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე.

ბერიძე როლანდ (1926-2005) – ლექსმცოდნე. 258.

ბესიკი – ბესარიონ გაბაშვილი (1750-1791) – გამოჩენილი პოეტი და პოლიტიკური მოღვაწე, დიპლომატი. 101, 133, 155, 255, 258.

ბიურგერი გორტფრიდ აუგუსტ (1747-1794) – გერმანელი პოეტი, პოპულარული ბალადების ავტორი. 235.

ბიჩკოვი ვიქტორ (1942) – რუსი ფილოსოფოსი, ესთეტიკის მკვლევარი. 128, 131.

ბლოკი ალექსანდრ (1880-1921) – დიდი რუსი პოეტი, დრამატურგი, ესეისტი; სიმბოლისტური სკოლის ერთ-ერთი ლიდერი. 16, 74, 75, 87, 163, 167-169, 281, 310.

ბლუმი ჰაროლდ (1930-2019) – ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი. 281, 289.

ბოდლერი შარლ (1821-1867) – დიდი ფრანგი პოეტი, კრიტიკოსი და მთარგმნელი; ევროპული ახალი პოეზიის ფუძემდებელი. 34, 44, 47, 71, 104, 149, 156-158, 164, 165, 179-181, 219, 239, 273, 275.

ბოტიჩელი სანდრო (1445-1510) – აღორძინების ხანის თვალსაჩინო იტალიელი მხატვარი. 116, 263.

ბოჭორიშვილი მიხეილ (1893-1943) – მწერალი, პოლიტიკური მოღვაწე, გალაკტიონის ახლო მეგობარი. 142, 186.

ბოჩიონი უმბერტო (1882-1916) – იტალიელი მხატვარი და სკულპტორი, ფუტურიზმის წარმომადგენელი. 125.

ბრეგაძე კონსტანტინე – იხ. ავტორთა შესახებ. 272, 273, 279, 321.

ბრეგაძე ლევან – იხ. ავტორთა შესახებ. 152, 249, 321.

ბრეჰტი ბერტოლდ (1898-1956) – გერმანელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, თეატრის თეორეტიკოსი. 47.

ბრიუსოვი ვალერი (1873-1924) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი; რუსული სიმბოლისტური სკოლის ფუძემდებელი და მეთაური. 35, 36, 41, 163, 200, 212, 265, 281, 282, 283, 288, 289.

ბროდი მაქს (1884-1968) – ებრაული წარმოშობის გერმანულენოვანი კომპოზიტორი და ჟურნალისტი. 47.

ბროდსკი იოსიფ (1940-1996) – ამერიკაში მოღვაწე რუსი პოეტი და ესეისტი. 151.

ბუბერი მარტინ (1878-1965) – ებრაული წარმოშობის ავსტრიელი ფილოსოფოსი. 124.

ბურლიუკი დავიდ (1882–1967) უკრაინული წარმოშობის რუსულენოვანი მხატვარი, პოეტი და პუბლიცისტი, ფუტურიზმის წარმომადგენელი. 125.

ბურჭულაძე როლანდ (1936-2013) – ლიტერატურათმცოდნე, გალაკტიონის შემოქმედების მკვლევარი. 57, 60, 61, 130, 281.

ბუსე ერვინ ფონ (1885-1939) გერმანელი მწერალი, ხელოვნების ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი.

გ

გამსახურდია კონსტანტინე (1893-1975) – პროზაიკოსი, ესეისტი, მთარგმნელი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 44, 52, 222, 276, 279.

გაფრინდაშვილი ვალერიან (1889-1941) – ცნობილი პოეტი, ესეისტი, მთარგმნელი, ცისფერყანწელთა ორდენის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი. 6, 11, 100, 129, 229, 287, 288, 289.

გაწერელია აკაკი (1910-1996) – ლიტერატურათმცოდნე, ქართული ლექსის მკვლევარი, კრიტიკოსი, პროზაიკოსი. 319.

გეგეჭკორი გივი (1933-2002) – პოეტი. 294.

გიგინეიშვილი ივანე (1909-1982) – ენათმეცნიერი. 306.

გიურე ჟიულ (1863-1915) – ფრანგი ჟურნალისტი. 29, 31.

გოეთე იოჰან ვოლფგანგ (1749-1832) – დიდი გერმანელი მწერალი, მეცნიერი, სახელმწიფო მოღვაწე; მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 47-49, 51-55, 82, 152, 153, 158-162, 164, 228, 241, 261, 264, 279, 281, 303.

გომართელი ამირან – იხ. ავტორთა შესახებ. 73, 184, 321.

გომართელი ივანე (1875-1938) – გამოჩენილი ექიმი, ლიტერატორი და საზოგადო მოღვაწე; ავტორია არაერთი წერილისა ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების შესახებ. 58, 184.

გოტიე თეოფილ (1811-1872) – გამოჩენილი ფრანგი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, პარნასული სკოლის მეთაური. 53, 156, 158-166, 200, 203. 209, 210, 214, 219, 264, 314.

გრანელი ტერენტი (1897-1934) – ტრაგიკული ბედის ნიჭიერი ქართველი პოეტი. 43, 46, 276, 285.

გრიბოედოვი ალექსანდრ (1795-1829) – რუსი მწერალი და დიპლომატი. 169.

გრიგოლ ნოსელი (დაახლ. 335-394) – საეკლესიო მწერალი, ღვთისმეტყველი და ფილოსოფოსი. 121.

გრიგოლ ხანძთელი (759-861) – საეკლესიო მოღვაწე და მწერალი, ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო მშენებლობის ორგანიზატორი. 287.

გრინბლატი სთივენ (1943) – ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი და თეორეტიკოსი, „ახალი ისტორიზმის“ ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 220.

გრიშაშვილი იოსებ – იოსებ მამულაშვილი (1889-1965) – გამოჩენილი პოეტი, მთარგმნელი, მკვლევარი. XX საუკუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთი რეფორმატორი. 6. 7, 8, 11, 12, 39, 142, 183, 299.

გურამიშვილი დავით (1705-1792) – დიდი ქართველი პოეტი, „დავითიანის“ ავტორი. 73, 74, 77, 85, 100, 101, 164, 184, 188, 267, 268, 284, 290.

გულისაშვილი ლალი (1955-2022) – პოეტი, ლიტერატურათმცოდნე. 110.

გუმილიოვი ნიკოლაი (1886-1921) – რუსი პოეტი. 159, 161, 162, 164, 168, 209.

გურიელი მამია (1836-1891) – პოეტი, რომანტიკული სკოლის გვიანი წარმომადგენელი. 140, 141, 269, 287.

გურმონი რემი დე (1858 – 1915) ფრანგი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი; სიმბოლიზმის წარმომადგენელი. 28.

გუტენბერგი იოჰან (1406-1468) – გერმანელი გამომგონებელი, ევროპის პირველი მესტამბე. 207.

დ

დადეშქელიანი თათარხან (ნიკოლოზ) – სვანეთის მთავრების შთამომავალი. 1882 წელს ქუთაისში ცოცხალ სურათებად დადგმულ „ვეფხისტყაოსანში" ტარიელს განასახიერებდა. 269.

დადეშქელიანი ციოყ (მიხეილ) (?-1841) – სვანეთის მთავარი. 269.

დალი სალვადორ (1904-1989) – ესპანელი ფერმწერი, გრაფიკოსი და სკულპტორი, სიურრეალიზმის წარმომადგენელი. 168.

დანტე – დანტე ალიგიერი (1265-1321) – დიდი იტალიელი პოეტი, ევროპული რენესანსის დამწყები, „ღვთაებრივი კომედიის" ავტორი. 14, 25, 46, 116, 237, 241, 281, 303.

დარბაისელი ნინო – იხ. ავტორთა შესახებ. 255, 321.

დელონე რობერ (1885-1941) – ფრანგი მხატვარი, „ორფიზმის" ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 126.

დემეტრე I (1093-1156) – საქართველოს მეფე. დავით აღმაშენებლის უფროსი ვაჟი და მემკვიდრე. 254.

დერიდა ჟაკ (1930-2004) – ფრანგი ფილოსოფოსი, დეკონსტრუქტივიზმის ფუძემდებელი, ვისმა ნაშრომებმაც დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ ფილოსოფიასა და ლიტერატურის თეორიაზე. 123, 226.

დერჟავინი გავრილ (1743-1816) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, კლასიცისტი. 212.

დიობლინი ალფრედ (1878-1957) – გერმანალი ნოველისტი, ესეისტი. 47.

დიოგენე ლაერტელი (ძვ.წ.აღ. III საუკუნე) – ანტიკური ფილოსოფიის ისტორიკოსი. 220.

დიოგენე სინოპელი (ძვ. წ. 412-323) – ბერძენი ფილოსოფოსი, კინიკოსი. 220.

დოიაშვილი თეიმურაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 3, 102, 152, 155, 199, 246, 255, 258, 261, 262, 264, 270, 271, 277-279, 293, 294, 313, 315, 320, 321.

დოსტოევსკი ფიოდორ (1821-1881) – დიდი რუსი პროზაიკოსი და პუბლიცისტი, მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 60, 110, 149, 150, 168, 240.

დუტუ მეგრელი – დიმიტრი ხოშტარია (1867-1938) – პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. 40.

ე

ევგენიძე იუზა (1943-2013) – ლიტერატურათმცოდნე. 129.

ევდოშვილი იროდიონ – იროდიონ ხოსიტაშვილი (1873-1916) – პოეტი, პროზაიკოსი, დემოკრატიული მიმართულების თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 40.

ეკალაძე ია – იაკობ ცინცაძე – (1872-1933) – მწერალი, პუბლიცისტი. 11.

ელიოტი თომას სტერნზ (1888-1965) – გამოჩენილი ინგლისელ-ამერიკელი პოეტი, კრიტიკოსი, ესეისტი, დასავლური მოდერნიზმის ლიდერი. 44, 46, 236, 240, 296.

ელუარი პოლ (1895-1952) – ფრანგი პოეტი. 47.

ერედია ხოსე მარია (1803-1839) – კუბური წარმოშობის ფრანგი პოეტი, პარნასული სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 44.

ერენბურგი ილია (1891-1967) – რუსი მწერალი, პუბლიცისტი. 253, 254.

ესქილე (ძვ. წ. 525-456) – ძველი ბერძენი დრამატურგი. 39.

ვ

ვაგნერი რიჰარდ (1813-1883) – დიდი გერმანელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, ფილოსოფოსი. ევროპული საოპერო მუსიკის რეფორმატორი. 116, 243, 275, 276.

ვაკენროდერი ვილჰელმ (1773-1795) – გერმანელი რომანტიკოსი მწერალი. 272, 274.

ვალერი პოლ (1871-1945) – დიდი ფრანგი პოეტი, ესეისტი და ფილოსოფოსი. 46, 139.

ვაჟა-ფშაველა – ლუკა რაზიკაშვილი (1861-1915) – დიდი ქართველი პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 6, 9, 10, 39, 40, 44-46, 56, 57, 63, 85, 184, 200, 279, 284, 298, 299.

ვარდოშვილი ხარიტონ – ხარიტონ ნიკოლაიშვილი (1895-1970) – ქართველი პოეტი, მთარგმნელი. 52.

ვასაძე აკაკი (1939-1998) – ლიტერატურათმცოდნე, პროზაიკოსი. 320.

ვასაძე თამაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 130, 291, 321.

ვაჩაძე ნიკოლოზ – ნიკორწმინდელი დურგალი, რომელმაც გალაკტიონს შოვში ყოფნისას მაგიდა დაუმზადა და მოუთხრობდა ნიკორწმინდის ტაძრის შესახებ. 199.

ვახტანგ VI (1675-1737) – ქართლის მეფე, პოეტი. 73, 74, 101, 184.

ველასკესი დიეგო (1599-1660) – ესპანელი მხატვარი. 263.

ვერლენი პოლ (1844-1896) – დიდი ფრანგი პოეტი, ახალი ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 16, 29, 31, 32, 41, 44, 47, 66, 67, 78, 92, 110, 116, 118, 119, 133, 134, 137, 139, 147-149, 156, 164, 204, 219, 289.

ვერჰარნი ემილ (1855-1916) – ბელგიელი პოეტი, ევროპული სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 110.

ვიოლე-ლე-დიუკი ეჟენ (1814-1879) – ფრანგი არქიტექტორი, რესტავრატორი, ხელოვნებათმცოდნე. 265.

ვიზბორი ლიდია – მხატვარი. 126.

ვიტგენშტეინი ლუდვიგ (1889-1951) – მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ავსტრიელ-ინგლისელი ფილოსოფოსი. 128.

ვოლოშინი მაქსიმილიან (1877-1932) – რუსი პოეტი და კრიტიკოსი, სიმბოლიზმის წარმომადგენელი. 67.

ვულფი ვირჯინია (1882-1941) – ინგლისელი მწერალი და ესეისტი, მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ–ერთი თვალსაჩინო ფიგურა. 68.

თ

თვარაძე რევაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 104, 114, 130, 234, 248, 321.

ი

იაკობსონი რომან (1896-1982) – გამოჩენილი ლინგვისტი და ლიტერატურათმცოდნე. 103.

იასამანი – მიხეილ კინწურაშვილი (1885-1955) – მწერალი, მთარგმნელი. 39.

იასპერსი კარლ (1883-1969) – გერმანელ-შვეიცარიელი ფსიქიატრი და ფილოსოფოსი. 194.

იაშვილი პაოლო (1894-1937) – გამოჩენილი პოეტი, მთარგმნელი, ცისფერყანწელთა ორდენის დამაარსებელი და ერთ-ერთი ლიდერი. 6, 11, 12, 43, 104, 168, 285.

ივანოვი ვიაჩესლავ (1866-1949) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, ფილოსოფოსი, ესეისტი და მთარგმნელი; რუსული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსი. 77, 163.

იმედაშვილი იოსებ (1876-1952) – მწერალი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი, მთარგმნელი. 244.

იმნაძე მარინე – მთარგმნელი. 212.

ინგროყვა პავლე (1893-1983) – ლიტერატურათმცოდნე, ისტორიკოსი და საზოგადო მოღვაწე; ჟურნალ „კავკასიონის" რედაქტორი. 254, 289.

იოანე მინჩხი – X საუკუნის ქართველი ჰიმნოგრაფი. 184, 189.

იოანე ოქროპირი (349-407) – საეკლესიო მოღვაწე, თეოლოგი, კონსტანტინოპოლის პატრიარქი. 120.

იოანე საბანისძე – VIII საუკუნის ქართველი მწერალი, ჰაგიოგრაფი. 230, 232.

იოსელიანი ივანე (1890-1945) – პროზაიკოსი, გალაკტიონთან დაახლოებული პიროვნება. 244.

იუნგერი ერნსტ (1895-1998) – გერმანელი ფილოსოფოსი. 273.

იუნგი კარლ გუსტავ (1875-1961) – შვეიცარიელი ფსიქიატრი და ფსიქოთერაპევტი, ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელი. 90, 191.

კ

კაკაბაძე დავით (1889-1952) – ფერმწერი, გრაფიკოსი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, ხელოვნებათმცოდნე. 128, 131.

კაკაბაძე ნოდარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 47, 321.

კალანდაძე ანა (1924-2008) – პოეტი. 6.

კალანდია ლანა – იხ. ავტორთა შესახებ. 68, 321.

კამიუ ალბერ (1913-1960) – ფრანგი მწერალი და ფილოსოფოსი. 68, 143, 194.

კანდინსკი ვასილი (1866-1944) – რუსი მხატვარი, ხელოვნებათმცოდნე. აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 123-132, 135, 279, 283, 290.

კანკავა გურამ (1929-1993) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი. 281, 284, 289, 290.

კანკე ვიკტორ (1944) – რუსი ფილოსოფოსი. 123, 126.

კანტი იმანუელ (1724-1804) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებელი. 216, 238.

კაფკა ფრანც (1883-1924) – ავსტრიელი მწერალი, მოდერნიზმის თვალსაჩინო ფიგურა. 47, 276.

კენჭოშვილი ირაკლი – იხ. ავტორთა შესახებ. 57, 100, 104, 130, 167, 179, 200, 255, 256, 258, 259, 262, 267, 271, 281, 283, 285, 287, 288, 290, 307, 314, 315, 321.

კერი ალფრედ (1867-1948) – გერმანელი მწერალი, კრიტიკოსი, ესეისტი. 47.

კვესელავა მიხეილ (1913-1981) – ლიტერატურათმცოდნე, გერმანისტი. 130, 281, 290.

კვიტაიშვილი ემზარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 237, 322.

კიკნაძე გრიგოლ (1909-1974) – ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურის ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი. 130.

კიკნაძე ზურაბ – იხ. ავტორთა შესახებ. 89, 118, 217, 250, 251, 252, 254, 276, 322.

კირკეგორი სიორენ (1813-1855) – დანიელი ფილოსოფოსი, ექსისტენციალიზმის ფუძემდებელი. 193, 194.

კლდიაშვილი დავით (1862-1931) – პროზაიკოსი, დრამატურგი, საზოგადო მოღვაწე, საქართველოს სახალხო მწერალი. 267.

კოპე ფრანსუა (1842-1908) – ფრანგი პოეტი, დრამატურგი, პარნასის სკოლის წარმომადგენელი. 29.

კრეინი უოლტერ (1845-1915) – ინგლისელი მხატვარი. 283.

კუზელი ნიკოლო (1401-1464) – გერმანელი ფილოსოფოსი და თეოლოგი. 121.

კულბინი ნიკოლაი (1868-1917) – რუსი მხატვარი, ავანგარდიზმის თეორეტიკოსი. 125.

კუცია ნანა (1968) – ლიტერატურათმცოდნე. 178, 279.

ლ

ლამარტინი ალფონს (1790-1869) – ფრანგი პოეტი, პუბლიცისტი, ისტორიკოსი და პოლიტიკური მოღვაწე. 206.

ლაო ძი (ძვ. წ. VI ს.) – ერთ-ერთი უდიდესი ჩინელი ფილოსოფოსი. 119.

ლაფორგი ჟიულ (1860-1887) – ცნობილი ფრანგი პოეტი-სიმბოლისტი. 57.

ლევი-სტროსი კლოდ (1908—2009) – ფრანგი ანთროპოლოგი და ფილოსოფოსი, სტრუქტურული ანთროპოლოგიის ფუძემდებელი. 103-104.

ლეკიშვილი სოლომონ – ისტორიკოსი, არქივთმცოდნე. 54.

ლეკონტ დე ლილი შარლ (1818–1894) ფრანგი პოეტი, პარნასული მოძრაობის წარმომადგენელი. 29.

ლენინი ვლადიმერ – ვლადიმირ ულიანოვი (1870-1924) – რუსი პოლიტიკოსი, საბჭოთა სახელმწიფოს მეთაური. 224.

ლეონიძე გიორგი (1899-1966) – გამოჩენილი პოეტი, პროზაიკოსი, მკვლევარი, საზოგადო მოღვაწე. 6, 46, 104, 183, 212, 280.

ლერმონტოვი მიხაილ (1814-1841) – დიდი რუსი რომანტიკოსი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი. 51, 52, 54.

ლივშიცი ბენედიქტ (1887-1938) – რუსი პოეტი და მთარგმნელი, ფუტურიზმის წარმომადგენელი. 295.

ლიხაჩოვი დიმიტრი (1906-1999) – ცნობილი რუსი ფილოლოგი, ლიტერატურათმცოდნე. 129.

ლომიძე გაგა – იხ. ავტორთა შესახებ. 220, 321.

ლონგე ჯორჯ დე (1844–1881) – პოლარეთის ამერიკელი მკვლევარი. 111.

ლონდონი ჯეკ (1876-1916) – ამერიკელი მწერალი. 42, 43, 116.

ლორთქიფანიძე ნიკო (1880-1944) – გამოჩენილი პროზაიკოსი, იმპრესიონისტული მიმართულების შემომტანი ქართულ მწერლობაში. 276.

ლოსევი ალექსეი (1894-1988) – თვალსაჩინო რუსი ფილოსოფოსი, ესთეტიკოსი. 74.

ლოტმანი იური (1922-1993) – ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე და კულტუროლოგი. 167.

ლუდოვიკო XI (1423-1483) – საფრანგეთის მეფე. 31.

მ

მაიაკოვსკი ვლადიმირ (1893-1930) – დიდი რუსი პოეტი, დრამატურგი, რუსული ავანგარდიზმის ერთ-ერთი მეთაური, რევოლუციის მეხოტბე. 200.

მაისტერ ეკჰარტი (1260-1328) – გერმანელი ფილოსოფოსი, თეოლოგი და მისტიკოსი. 194.

მალარმე შტეფან (1842-1898) – გამოჩენილი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი და ესეისტი, სიმბოლისტური სკოლის მეტრი. 29-32, 38-41, 44, 128, 238, 239, 243.

მალევიჩი კაზიმირ (1879-1935) – რუსი მხატვარი, რუსული ავანგარდის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. 125, 129, 131.

მალერი გუსტავ (1860-1911) – ავსტრო-ბოჰემიელი კომპოზიტორი და დირიჟორი. 275.

მალრო ანდრე (1901-1976) – ფრანგი მწერალი და პოლიტიკოსი. 47.

მანდელშტამი ოსიპ (1891-1938) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, ესეისტი, რუსული აკმეიზმის ერთ-ერთი ლიდერი. 14.

მანი ჰაინრიხ (1871-1950) – გერმანელი პროზაიკოსი. 47.

მარგველაშვილი გივი (1927-2020) – ფილოსოფოსი, მწერალი. 279.

მარკი ფრანც (1880-1916) – გერმანელი მხატვარი, ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა. 124.

მარსიანი – იხ. ავტორთა შესახებ. 42, 285, 290, 322.

მასნე ჟიულ (1842-1912) – ფრანგი კომპოზიტორი. 263-265.

მატისი ანრი (1869-1954) – ფრანგი მხატვარი და მოქანდაკე. 126.

მაჩაბელი ივანე (1898-1989) – ქართველი მთარგმნელი, საზოგადო მოღვაწე. 51.

მაყაშვილი კოტე (1876-1927) – პოეტი, საქართველოს მწერალთა კავშირის პირველი თავმჯდომარე. 11.

მახი ერნსტ (1838-1916) – ავსტრიელი ფილოსოფოსი და ფიზიკოსი. 128.

მეგრელი დუტუ – დიმიტრი ხოშტარია (1867-1938) – მწერალი, საზოგადო მოღვაწე. 40.

მეგრელიშვილი გრიგოლ (1898-1919) – პოეტი. 11.

მეუნარგია იონა (1852-1919) – ქართველი კრიტიკოსი, პუბლიცისტი. 269, 271.

მერჩულე გიორგი – X საუკუნის ქართველი მწერალი, ტაო-კლარჯეთის ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენელი. 219.

მეტერლინკი მორის (1862-1949) – გამოჩენილი ბელგიელი მწერალი, დრამატურგი, ფილოსოფოსი; ევროპული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 29, 32-34, 37, 39, 217, 294, 300, 301.

მირზაშვილი თენგიზ (1934-2008) – ქართველი ფერმწერი, გრაფიკოსი, თეატრის მხატვარი. 104.

მირცხულავა ალიო – ალიო მაშაშვილი (1903-1971) – ცნობილი პოეტი, საზოგადო მოღვაწე. 43, 285.

მიქაელ მოდრეკილი – X საუკუნის ქართველი პოეტი-ჰიმნოგრაფი, მწიგნობარი და კალიგრაფი. 184.

მიქატაძე ჯუნა (1932—2005) – ქართველი მოქანდაკე, მხატვარი. 125.

მიქელანჯელო ბუონაროტი (1475-1564) – რენესანსის ხანის უდიდესი იტალიელი მოქანდაკე, მხატვარი, არქიტექტორი და პოეტი. 116, 126.

მოჟნიაგუნი სერგეი (1914-1977) – რუსი ესთეტიკოსი, მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის მკვლევარი. 125.

მორეასი ჟან (1856-1910) – ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი, სიმბოლიზმის მანიფესტის ავტორი. 31, 32, 39.

მუზილი რობერტ (1880-1942) – ავსტრიელი მწერალი, დრამატურგი და ესეისტი. 47.

მურლულია გია (1954) – ლიტერატურათმცოდნე. 73.

ნ

ნადირაძე კოლაუ (1895-1990) – ცნობილი პოეტი, მთარგმნელი; ცისფერყანწელთა ორდენის წევრი. 7.

ნაკუდაშვილი ნინო – იხ. ავტორთა შესახებ. 20, 321.

ნაპოლეონი – ნაპოლეონ ბონაპარტი (1769-1821) – საფრანგეთის უდიდესი სამხედრო და პოლიტიკური მოღვაწე, იმპერატორი. 159, 161.

ნეკრასოვი ნიკოლაი (1877-1878) – გამოჩენილი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, რუსული ლიტერატურის კლასიკოსი. 34.

ნერვალი ჟერარ დე (1808-1855) – ფრანგი პოეტი. 287.

ნერონი (37-68) – რომის იმპერატორი. 291.

ნიკოლეიშვილი ავთანდილ – იხ. ავტორთა შესახებ. 170, 321.

ნიკოლოზ I (1796-1855) – რუსეთის იმპერატორი. 283.

ნიცშე ფრიდრიხ (1844-1900) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, პოეტი. 53, 57, 72, 97, 123, 128, 141, 243, 282, 290.

ნოვალისი – ფრიდრიხ ფონ ჰარდენბერგი (1772-1801) – გამოჩენილი გერმანელი პოეტი, პროზაიკოსი, ფილოსოფოსი, ევროპული რომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. 218, 272-277, 279.

ო

ოვიდიუსი – პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი – (ძვ. წ. 43-ახ. წ. 17/18) – რომაელი პოეტი, რომაული ლიტერატურის კლასიკოსი. 212, 220.

ოკუჯავა ოლღა (ოლია) (1888-1941) – გალაკტიონ ტაბიძის პირველი მეუღლე. 54, 143, 165.

ოკუჯავა ბულატ (1924-1997) – ქართული წარმოშობის რუსი პოეტი, კომპოზიტორი, მომღერალი. ოლია ოკუჯავას ძმისშვილი. 143.

ოკუჯავა შალვა (1901-1937) – ქართველი კომუნისტი, პარტიული მოღვაწე. გალაკტიონის ცოლისძმა. 143.

ორბელიანი გრიგოლ (1804-1883) – გამოჩენილი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი და სამხედრო-პოლიტიკური მოღვაწე. 59, 97, 98, 184, 283, 307.

ორბელიანი მაიკო (1817-1845) – ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნათესავი და მეგობარი. 142.

ორბელიანი სულხან-საბა (1658-1725) – დიდი ქართველი მწერალი, მეცნიერი, პოლიტიკური მოღვაწე. 260, 271, 315, 316.

ორჯონიკიძე იზა (1938-2010) – ქართველი პოეტი, მთარგმნელი, საზოგადო მოღვაწე. 104.

პ

პაგანინი ნიკოლო (1782-1840) – იტალიელი ვირტუოზი მევიოლინე, გიტარისტი და კომპოზიტორი. 11, 116.

პასტერნაკი ბორის (1890-1960) – დიდი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი. 47, 85, 47.

პელადინი – პელადანი ჟოზეფენ (1858-1918) – ფრანგი მწერალი და ოკულტისტი, სიმბოლიზმის წარმომადგენელი. 34, 35.

პეტრე I (1672-1725) – რუსეთის იმპერატორი, ერთ-ერთი უდიდესი მონარქი რუსეთის ისტორიაში. 283.

პეტროვ-ვოდკინი კუზმა (1878-1939) – რუსი მხატვარი, ხელოვნებათმცოდნე. 131.

პიკასო პაბლო (1881-1973) – დიდი ესპანელი მხატვარი და სკულპტორი, ავანგარდიზმის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 44.

პინდარე (ძვ. წ. 522/518-ძვ. წ. 448/438) – ძველი ბერძენი ლირიკოსი პოეტი; საგუნდო პოეზიის (ქორიკის) ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 200.

პლატონი (ძვ. წ. 427-347) – კლასიკური ხანის დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი, ათენის აკადემიის დამფუძნებელი. 121, 123, 222, 240, 281, 288.

პო ედგარ ალან (1809-1849) – დიდი ამერიკელი რომანტიკოსი პოეტი, ნოველისტი, დეტექტიური ჟანრის ფუძემდებელი, ლიტერატურის კრიტიკოსი; გავლენა მოახდინა ევროპულ სიმბოლიზმზე. 44, 116, 234-236, 239, 309, 313.

პოდოროგა ვალერი (1946-2020) – რუსი ფილოსოფოსი. 78.

პრევო ანტუან ფრანსუა (1697-1763) – ცნობილი, როგორც აბატი პრევო. XVIII საუკუნის ფრანგი მწერალი, „მანონ ლესკოს" ავტორი. 264.

პრიუდომი სიული (1839-1907) – ფრანგი პოეტი, ესეისტი, ნობელის პრემიის პირველი ლაურეატი ლიტერატურის დარგში. 29.

პრუსტი მარსელ (1871-1922) – ფრანგი მწერალი, ევროპული მოდერნიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი. 68.

პუშკინი ალექსანდრ (1799-1837) – დიდი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი; ახალი რუსული ლიტერატურის ფუძემდებელი. 34, 37, 54, 181, 210, 212.

ჟ

ჟან პოლი – იოჰან რიხტერი – (1763-1825) – გერმანელი მწერალი, პრერომანტიზმის წარმომადგენელი. 123.

ჟიდი ანდრე (1869-1951) – ფრანგი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი. 47.

ჟირმუნსკი ვიკტორ (1891-1971) – გამოჩენილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე, ლექსმცოდნე, ფუნდამენტური ნაშრომების ავტორი ლიტერატურის თეორიასა და ისტორიაში. 153.

ჟორდანია ნოე (1868-1953) – ქართველი პოლიტიკური მოღვაწე, ქართველი სოციალ-დემოკრატების ლიდერი, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის თავმჯდომარე. 269.

ჟუკოვსკი ვასილი (1783-1852) – გამოჩენილი პოეტი, რუსული რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 212.

ჟღენტი ბესარიონ (ბესო) (1903-1976) – საბჭოთა კრიტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე. 231, 321.

ჟღენტი სერგი (1912-1963) – ენათმეცნიერი. 61, 63.

რ

რაფაელი (1483-1520) – იტალიელი ფერმწერი და არქიტექტორი; რენესანსის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 25, 247, 263.

რეიფილდი დონალდ (1942) – ბრიტანელი ქართველოლოგი და მთარგმნელი. 197, 283.

რემბო არტურ (1851-1891) – დიდი ფრანგი პოეტი, ახალი ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი. 16, 44, 76, 164, 245, 294-296.

რემბრანტ ვან რეინი (1606-1669) – დიდი ნიდერლანდელი მხატვარი, ფერწერისა და გრავიურის უდიდესი ოსტატი. 116.

რენიე ანრი დე (1864-1936) – ფრანგი პოეტი, სიმბოლიზმის თვალსაჩინო ფიგურა. 156, 219, 281.

რიდი ჰერბერტ (1893-1968) – ინგლისელი ხელოვნების ისტორიკოსი, პოეტი, კრიტიკოსი. 130.
რილკე რაინერ მარია (1875-1926) – ავსტრო-გერმანელი პოეტი და პროზაიკოსი; მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი ფიგურა. 119, 199, 273, 274, 276, 279.
რიუკერტი ფრიდრიხ (1788-1866) – გერმანელი პოეტი, დრამატურგი და მთარგმნელი. 214.
რობაქიძე გრიგოლ – (1882-1962) – პოეტი, რომანისტი, დრამატურგი, ესეისტი. ქართული მოდერნიზმის მთავარი იდეოლოგი. 131, 142, 199, 202, 209, 277-279, 294.
როდენბახი ჟორჟ (1855-1898) – გამოჩენილი ბელგიელი მწერალი-სიმბოლისტი. 135, 136, 246.
როზანოვი ვასილი (1856-1919) – რუსი ფილოსოფოსი და კრიტიკოსი. 125.
რუბენსი პეტერ პაულ (1577-1640) – გამოჩენილი ფლამანდიელი ფერმწერი, ბაროკოს სტილის წარმომადგენელი. 263.
რუბინშტეინი ანტონ (1829-1894) – რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი. 52.
რუნგე ფილიპ ოტო (1777-1810) – გერმანელი მხატვარი, რომანტიზმის წარმომადგენელი. 274.
რუსთაველი შოთა – უდიდესი ქართველი პოეტი, „ვეფხისტყაოსნის" ავტორი. 7, 40, 44, 46, 81, 109, 123, 125, 213, 221, 238, 241, 255, 270, 271, 278, 283, 284, 307, 309, 310.
რუსო ჟან-ჟაკ (1672-1747) – ფრანგი ფილოსოფოსი და განმანათლებელი. 54.
რუხაძე ვარლამ (1874-1935) – მწერალი, პუბლიცისტი. 40.

ს

საბანეევი ლეონიდ (1881-1868) – რუსი კომპოზიტორი, კრიტიკოსი, ხელოვნებათმცოდნე. 125.
სადოვსკი ბორის (1881-1952) – რუსი პოეტი, კრიტიკოსი. 35.
სალიერი ანტონიო (1750-1825) – იტალიელი კომპოზიტორი და დირიჟორი. 35.
სამადაშვილი ნიკო (1905-1963) – ქართველი პოეტი. 46.
სარტრი ჟან პოლ (1905-1980) – ფრანგი ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსი, დრამატურგი, ნოველისტი, პოლიტიკური აქტივისტი. 68.
სეზანი პოლ (1839-1906) – ცნობილი ფრანგი მხატვარი, პოსტიმპრესიონიზმის წარმომადგენელი. 129.
სიგუა სოსო (1949) – ლიტერატურათმცოდნე. 281, 284, 290.
სირაძე რევაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 123, 125, 135, 276, 279, 283, 290, 322.
სიხარულიძე ნათია – იხ. ავტორთა შესახებ. 3, 306, 322.
სოლოგუბი ფიოდორ (1863-1927) – გამოჩენილი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, პუბლიცისტი, რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი. 67.
სოლოვიოვი ვლადიმირ (1853-1900) – რუსი ფილოსოფოსი, პოეტი, რუსული ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 14, 74.
სორდია ლუარა (1943) – ლიტერატურათმცოდნე. 303, 314, 317.
სტალინი იოსებ – იოსებ ჯუღაშვილი (1878-1953) – საბჭოთა პოლიტიკური და სახელმწიფო მოღვაწე, საბჭოთა კავშირის ერთპიროვნული მმართველი 1953 წლამდე. 107, 178, 291, 292.
სტერლინგი ჯორჯ (1869-1926) – ამერიკელი პოეტი. 42.
სტურუა ლია (1939) – პოეტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი. 315.

ტ

ტაბიძე გალაკტიონ (1891-1959) – დიდი ქართველი პოეტი, XX საუკუნის ქართული პოეზიის რეფორმატორი. 3-320.
ტაბიძე ვასილ (1856-1891) – გალაკტიონ ტაბიძის მამა. 140.
ტაბიძე ნოდარ – იხ. ავტორთა შესახებ. 22, 28, 104, 130, 141, 294, 322.
ტაბიძე პროკლე (აბესალომ) (1889-1948) – პედაგოგი, გალაკტიონ ტაბიძის ძმა. 140.
ტაბიძე ტიციან (1895-1937) – გამოჩენილი პოეტი, ესეისტი, მთარგმნელი, ცისფერყანწელთა ორდენის ერთ-ერთი მეთაური და თეორეტიკოსი. 6-9, 11, 12, 43, 46, 87, 88, 104, 167, 244, 245, 248, 268, 269, 271, 285, 288, 294.

ტაბუცაძე სოლომონ (1954) – ლიტერატურათმცოდნე. 281, 290.

ტიუტჩევი ფიოდორ (1803-1873) – დიდი რუსი რომანტიკოსი პოეტი, ფილოსოფიური ლირიკის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 14.

ტოლერი ერნსტ (1893-1939) – გერმანელი მწერალი, მემარცხენე ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი ლიდერი. 47.

ტოლსტოი ლევ (1828-1910) – დიდი რუსი მწერალი და მოაზროვნე, პროზაიკოსი, დრამატურგი, პუბლიცისტი; მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 240.

უ

უაილდი ოსკარ (1854-1900) – გამოჩენილი ინგლისელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, ესეისტი, ევროპული მოდერნიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 140.

უთურგაიძე თედო (1927-2018) – ენათმეცნიერი. 61, 62.

ურუშაძე აკაკი (1918-1989) – ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი. 214.

ფ

ფეტი აფანასი (1820-1892) – გამოჩენილი რუსი რომანტიკოსი პოეტი, მთარგმნელი, სიმბოლიზმის წინამორბედი. 14.

ფიროსმანი – ნიკო ფიროსმანაშვილი (1862-1918) – ქართველი მხატვარი, ნაივური ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 264.

ფიხტე იოჰან გოტლიბ (1762-1814) – გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი; მისმა მოძღვრებამ დიდი გავლენა მოახდინა რომანტიზმის ლიტერატურულ მიმართულებაზე. 275, 276.

ფლორენსკი პავლე (1882-1937) – რუსი ფილოსოფოსი, მრავალდარგოვანი სწავლული, რუსული რელიგიური ფილოსოფიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 130.

ფოგტი ჰანს (1903-1986) – ნორვეგიელი ენათმეცნიერი, კავკასიოლოგი, ქართველოლოგი. 61.

ფოიხტვანგერი ლიონ (1884-1958) – გერმანელი მწერალი. 47.

ფოლკნერი უილიამ (1897-1962) – ამერიკელი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი. 25, 27, 68.

ფოსი მარტინ (1889-1968) – ამერიკელი ფილოსოფოსი. 224.

ფრაგონარი ჟან ონორე (1732- 1806) – ფრანგი მხატვარი, ფრანგული როკოკოს მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი. 263.

ფრანკი სემიონ (1877-1950) – რუსი რელიგიური ფილოსოფოსი. 120.

ფრანსი ანატოლ (1844-1924) – გამოჩენილი ფრანგი მწერალი და ესეისტი, ჰუმანისტი და საზოგადო მოღვაწე. 67, 243.

ფრიდრიხი კასპარ დავიდ (1774-1840) – გერმანელი მხატვარი, რომანტიზმის წარმომადგენელი. 273.

ფროიდი ზიგმუნდ (1856-1939) – ავსტრიელი ფსიქოლოგი, ფილოსოფოსი, ფსიქოანალიზის ფუძემდებელი. 191, 270.

ფუკე ნიკოლას (1615-1680) – ფრანგი სახელმწიფო მოღვაწე. 205.

ფუკო მიშელ (1926-1984) – ფრანგი ფილოსოფოსი, მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი მოაზროვნე. 128, 131.

ქ

ქავთარაძე დიმიტრი (ქუჩუ) (1890-1910) – პოეტი, წერდა „დემონის" ფსევდონიმით. 141, 260.

ქარჩხაძე ჯემალ (1936-1998) – ქართველი მწერალი, ესეისტი. 247.

ქურდიანი მიხეილ – იხ. ავტორთა შესახებ. 179, 322.

ქუჩიშვილი გიორგი (1886-1947) – ცნობილი პოეტი, ქართული დემოკრატიული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 11, 39, 299.

ყ

ყაზბეგი ალექსანდრე (1848-1893) – პროზაიკოსი, დრამატურგი, პოეტი, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსი. 62, 63.

ყიფიანი დიმიტრი (1814-1887) – პუბლიცისტი, მთარგმნელი, სახელმწიფო და საზოგადო მოღვაწე. 281.

შ

შავანი პიუი დე (1824-1898) – ფრანგი მხატვარი. 205.

შათირიშვილი ზაზა – იხ. ავტორთა შესახებ. 78, 144, 168, 255, 271, 283, 285, 290, 322.

შალიაპინი ფიოდორ (1873-1938) – რუსი საოპერო მომღერალი, ერთ-ერთ უდიდესი შემსრულებელი ოპერის ისტორიაში. 264.

შანიძე აკაკი (1887-1987) – ქართველი ენათმეცნიერი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ერთ-ერთი დამფუძნებელი. 61, 63.

შანშიაშვილი ალექსანდრე (სანდრო) (1888-1979) – ცნობილი პოეტი, დრამატურგი. 8, 11, 38-40, 299.

შატობრიანი ფრანსუა რენე (1768-1848) – ფრანგი მწერალი, რომანტიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 239.

შელი პერსი ბიში (1792-1822) – პოეტი, ინგლისური რომანტიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 54, 116.

შენბერგი არნოლდ (1874-1951) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, ფერმწერი, ხელოვნების თეორეტიკოსი. 125, 126.

შენგელაია დემნა (1896-1980) – პროზაიკოსი, ესეისტი. 244.

შექსპირი უილიამ (1564-1616) – დიდი ინგლისელი დრამატურგი და პოეტი, მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურა. 34, 39, 44, 51, 152, 241.

შილერი ფრიდრიხ (1759-1805) – დიდი გერმანელი პოეტი და დრამატურგი, ესთეტიკოსი, გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი. 54.

შიო მღვიმელი (VI საუკუნე) – წმინდანი, საეკლესიო მოღვაწე, ერთ-ერთი ასურელი მამა, შიომღვიმის მონასტრის დამაარსებელი. 254.

შოპენჰაუერი არტურ (1788-1860) – გერმანელი ფილოსოფოსი. მეცხრამეტე საუკუნის ევროპული ფილოსოფიის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი წარმომადგენელი. 37, 116, 141, 239.

შპენგლერი ოსვალდ (1880-1936) – გერმანელი ისტორიკოსი და ფილოსოფოსი, გახმაურებული ნაშრომის „ევროპის დაისის“ ავტორი. 141.

შუბერტი ფრანც (1797-1828) – ავსტრიელი კომპოზიტორი, რომანტიზმის წარმომადგენელი. 51.

ჩ

ჩაპლინი ჩარლი (1889-1977) – ინგლისელი მსახიობი, მსოფლიოში ცნობილი კომიკოსი. 239.

ჩახრუხაძე – XII-XIII სს. მიჯნაზე მოღვაწე პოეტი, „თამარიანის“ ავტორი. 79, 312.

ჩიქოვანი სიმონ (1903-1966) – ცნობილი პოეტი, ლიტერატურული წერილების ავტორი, საზოგადო მოღვაწე. 87.

ჩხეიძე კარლო (ნიკოლოზ) (1864-1926) – ქართველი პოლიტიკოსი, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის პარლამენტისა და დამფუძნებელი კრების თავმჯდომარე. 169.

ჩხეიძე ოთარ (1920-2007) – მწერალი, პუბლიცისტი, მთარგმნელი. 297.

ჩხეიძე როსტომ (1959) – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, პროზაიკოსი, მთარგმნელი. 297.

ჩხენკელი თამაზ (1927-2010) – კრიტიკოსი, მთარგმნელი, პოეტი. 107, 130.

ჩხიკვაძე ნოე (1883-1920) – ცნობილი პოეტი, ქართული დემოკრატიული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 40.

ც

ცახელი პარმენ – პარმენ თვალჭრელიძე (1866-1919) – პოეტი, პუბლიცისტი, დემოკრატიული პოეზიის წარმომადგენელი. 40.

ცირეკიძე სანდრო (1894-1923) – პოეტი, ცისფერყანწელთა ორდენის წევრი. 30.

წ

წერედიანი დავით – იხ. ავტორთა შესახებ. 54, 129, 130, 133, 160, 233, 246, 322.

წერეთელი აკაკი (1840-1915) – დიდი ქართველი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, პუბლიცისტი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი მეთაური. 62, 112, 135, 168, 204, 209, 249, 251-255, 306, 309, 310.

წერეთელი ირაკლი (კაკი) (1881-1959) – ქართველი პოლიტიკოსი, სოციალ-დემოკრატი, საქართველოს ეროვნული საბჭოსა და დამფუძნებელი კრების წევრი. 168.

წიფურია ბელა – იხ. ავტორთა შესახებ. 95, 109, 130, 225, 322.

ჭ

ჭავჭავაძე ალექსანდრე (1786-1846) – გამოჩენილი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი, რომანტიზმის დამწყები ქართულ ლიტერატურაში. 101, 255.

ჭავჭავაძე ილია (1837-1907) – დიდი ქართველი პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მეთაური. 55, 62, 81, 83, 148, 252, 254, 267, 268, 281, 294, 302, 303, 306, 307, 309, 310.

ჭანტურაია ჯენეტო (1931-2022) – ლიტერატურათმცოდნე, მთარგმნელი. 231, 232.

ხ

ხალვაში რამაზ – იხ. ავტორთა შესახებ. 280, 284, 290, 322.

ხინთიბიძე აკაკი – იხ. ავტორთა შესახებ. 5, 56, 104, 110, 247, 271, 283, 290, 298, 319, 322.

ხლებნიკოვი ველიმირ (1885-1922) – ცნობილი რუსი ფუტურისტი პოეტი და პროზაიკოსი, რუსული ავანგარდიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა. 318, 320.

ხუროძე ვარლამ (1883-1939) – მწერალი, პედაგოგი, პუბლიცისტი. კრიტიკულ-პუბლიცისტური სტატიების ავტორი. 299.

ჯ

ჯავახაძე ვახტანგ – იხ. ავტორთა შესახებ. 47, 49, 52, 53, 55, 66, 92, 104, 130, 163, 264, 294, 322.

ჯალიაშვილი მაია – იხ. ავტორთა შესახებ. 244, 317, 322.

ჯიბრან ხალილ ჯიბრანი (1883-1931) – ლიბანელი მწერალი, „არაბული რომანტიზმის" წარმომადგენელი. 243.

ჯოისი ჯეიმზ (1882-1941) – გამოჩენილი ირლანდიელი მწერალი, მოდერნისტი, „ულისეს" ავტორი. 68.

ჯოტო – ჯოტო დი ბონდონე (1267-1337) – შუა საუკუნეების იტალიელი ფერმწერი, მოქანდაკე და არქიტექტორი. 116.

ჰ

ჰაიდეგერი მარტინ (1889-1976) – გამოჩენილი გერმანელი ფილოსოფოსი, ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 120, 192-194, 196-198.

ჰარტმანი ედუარდ (1842-1906) – გერმანელი ფილოსოფოსი. 37.

ჰარტმანი თომას (1884-1956) – კომპოზიტორი, პიანისტი. 125.

ჰაქსლი ოლდოს (1894-1963) – ინგლისელი მწერალი და ფილოსოფოსი. 47.

ჰაფეზი (1320-1389) – ირანელი პოეტი, ლირიკოსი, რომლის პოეზიამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ლირიკის განვითარებაზე. 159, 162, 164.

ჰეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ (1770-1831) – დიდი გერმანელი ფილოსოფოსი, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. 115, 116.

ჰეროსტრატე (ძვ. წ. IV ს.) – ქალაქ ეფესოს მკვიდრი, რომელმაც ძვ. წ. 356 წელს დაწვა არტემიდას ტაძარი – მსოფლიოს შვიდ საოცრებათაგან ერთ-ერთი, როგორც ეს მან შემდგომ წამებისას აღიარა, საკუთარი სახელის უკვდავსაყოფად. 279.

ჰიუგო ვიქტორ (1802-1885) – დიდი ფრანგი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, სახელმწიფო მოღვაწე, მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსი. 54, 154, 206-209, 214.

ჰომეროსი (ძვ.წ VIII საუკუნე) – ლეგენდარული ბერძენი პოეტი, „ილიადასა" და „ოდისეას" ავტორი. 68.

ჰოლდერლინი ფრიდრიხ (1770-1843) – გერმანელი პოეტი და ფილოსოფოსი. 273, 279.

ჰოლციუსი ჰენდრიკ (1558-1617) – ნიდერლანდელი მხატვარი და გრავიორი. 219.

ჰორაციუსი – კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი (ძვ. წ. 65-ძვ. წ. 8) – პოეტი, რომაული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენელი. 200, 210-214, 278.

სარჩევი

რედაქტორისაგან.....3

აკაკი ხინთიბიძე
გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები?!.....5

გურამ ბენაშვილი
გალაკტიონის ლირიკა.....13

ნინო ნაკუდაშვილი
„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.....20

ნოდარ ტაბიძე
ახალგაზრდა გალაკტიონის
შეხედულებები სიმბოლიზმზე.....28

მარსიანი
გალაკტიონი.....42

ნოდარ კაკაბაძე
გალაკტიონი და გოეთე.....47

აკაკი ხინთიბიძე
„მას გახელილი დარჩა თვალები“.....56

ვახტანგ ჯავახაძე
ხშირად ვიგონებ ვერლენს.....66

ლანა კალანდია
რომელი საათია?.....68

ამირან გომართელი
„ზუბოვკიდან“ და „სულიკოდან“
გალაკტიონის „თოვლამდე“.....73

ზაზა შათირიშვილი
სახელი გალაკ/ქტიონი.....78

ზურაბ კიკნაძე
„მთაწმინდის მთვარე“.....89

ბელა წიფურია
„ლურჯა ცხენების“ გააზრებისათვის....95

ირაკლი კენჭოშვილი
დ. გურამიშვილის გამოძახილი
გ. ტაბიძის ლირიკაში....100

თეიმურაზ დოიაშვილი
ოცნება გალაკტიონოლოგიაზე....102

აკაკი ხინთიბიძე
ეფემერების ეროვნული დაკონკრეტება....110

რევაზ თვარაძე
„თითქო სული სადმე ვლიდეს“....114

ზურაბ კიკნაძე
გალაკტიონის ცეცხლი და ბურუსი....118

რევაზ სირაძე
გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“
და ვასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი“....123

დავით წერედიანი
„მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“....133

ზაზა აბზიანიძე
ეგზისტენციალური შიში....140

ზაზა შათირიშვილი
„არტისტული ყვავილების“
ერთი ინვარიანტული მოტივი....144

ლევან ბრეგაძე
გენიოსები დროს უსწრებენ....152

თეიმურაზ დოიაშვილი
„არტისტული ყვავილების“ პროლოგი....155

ირაკლი კენჭოშვილი
„რამდენიმე დღე პეტროგრადში“....167

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი
საბჭოთა სინამდვილის კრიტიკულ-ოპოზიციური
ასახვა გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში....170

მიხეილ ქურდიანი
გალაკტიონოლოგიური ეტიუდები....179

ამირან გომართელი
„არის წმინდა პოეზია“....184

სანდრო ბარამიძე
ყოფიერება და დრო გალაკტიონის პოეზიაში....190

თეიმურაზ დოიაშვილი
ფრთები და დიადემა....199

ზურაბ კიკნაძე
„თავისქალა“ და „ხელოვნების ყვავილები“....217

გაგა ლომიძე
ოპოზიციური რიტორიკა და გალაკტიონის
კონიუნქტურული ლექსები....220

ბელა წიფურია
გალაკტიონის ტექსტი სწორ/მცდარ კონტექსტში....225

დავით წერედიანი
„ედგარი მესამედ“....233

ემზარ კვიტაიშვილი
ოცნების გამოსარჩლება
(გალაკტიონ ტაბიძე და ვილიე დე ლილ-ადანი)....237

მაია ჯალიაშვილი
სიზმრისეული რეალობა....244

ლევან ბრეგაძე
„ჩვენი სიზმრების სიდიადეში“....249

ნინო დარბაისელი
სამი ლექსი „არტისტული ყვავილებიდან“....255

კონსტანტინე ბრეგაძე
ლურჯი ფერის სიმბოლიკა
გალაკტიონთან და ნოვალისთან....272

რამაზ ხალვაში
„ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი....280

თამაზ ვასაძე
სტალინური რეალობის სახე....291

თეიმურაზ დოიაშვილი
„და მელანდება... მოხუცი მამა“....293

ნათია სიხარულიძე
„სიტყვები გულში ჩასაქსოველი...“....306

ავტორთა შესახებ....321

პირთა საძიებელი....323