

თეიმურაზ დოიაშვილი

მოტირალ- მოცინარი



თეიმურაზ დოიაშვილი

მოტირალ-მოცინარი

გამომცემლობა
„სიტყვა“
თბილისი
2013

ცნობილი ლიტერატურათმცოდნისა და კრიტიკოსის თეიმურაზ დოიაშვილის წიგნში შესულია ნაწილი მის მიერ ბოლო ათწლეულში გამოქვეყნებული გამოკვლევების, წერილების, ესეებისა და გამომხატურებებისა, სადაც მოცემულია ქართველი კლასიკოსების, აგრეთვე, თანამედროვე ავტორთა ტექსტების ანალიზი და შეფასება.

რედაქტორი **ლევან ბრეგაძე**

ISBN 978-.....

სულხან-საბას „დიალოგები“

„სიბრძნე სიცრუისა“ ე.წ. ჩარჩოიანი კომპოზიციის მქონე თხზულებად არის მიჩნეული. ჩარჩოიანი მოთხრობები გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების აღმოსავლურ და დასავლურ ლიტერატურებში, მაგრამ, როგორც შემჩნეულია, სულხან-საბა ორბელიანი შეგიღწეული ინერციით არ მიჰყვება გატკეპნილ გზას: თხრობით-ნარატიული და იგავარაკული ხაზების პარალელიზმის ნაცვლად, რაც ძირითადი სტრუქტურული მოდელია ამ ტიპის ნაწარმოებებისათვის, ქართველი ავტორი მიმართავს „გადამკვეთ დინებას“, ნაირგვარი მასალის შეერთების ისეთ ხერხს, როცა „არაკები არა მარტო მჭიდროდ ერწყმიან მოქმედ პირთა მსჯელობებს, საერთოდ მოქმედების განვითარებას, არამედ შინაგანად უკავშირდებიან ერთმანეთს“ (ალ. გვახარია).

ახლოით განჩხრეკისას, „სიბრძნე სიცრუისა“ რთული კომპოზიციური ნწყობის, გარკვეული ესთეტიკური ნორმის არეალში ორგანიზებული, სპეციფიკური მთლიანობაა, მაგრამ ამას საგანგებო დასაბუთება სჭირდება. ამჯერად იმას ვიტყვი, რომ თხზულებას თავიდან ბოლომდე გასდევს დიალოგურობა – საუბრის, პაექრობის ფორმა, როგორც კონსტრუქციული პრინციპი ქრელი, ფერად-ფერადი „ამბების“ განწესრიგებისა. სხვადასხვა შინაარსისა და მოცულობის, მეტ-ნაკლებად ავტონომიური დიალოგური მონაკვეთები, დანყებული პერსონაჟთა კინკლაობით და დამთავრებული სერიოზული პრობლემების განსჯით, განლაგებულია პირობით მხატვრულ სივრცეში – ესაა სიტყვიერი პაექრობის სივრცე, ილუზორული სამსჯავრო პროცესი, როგორც კულტურული თამაშის ფორმა (ი. ჰოიზინგა). ჩვენ წინაშეა მოკამათე მხარეთა შეჯიბრი, „ინტელექტუალური ექსპერტიზა“, სასამართლო, რომელსაც ჰყავს უზენაესი მსაჯული – მეფე, აქვს შთამბეჭდავი ჯილდო – სამეფო ტახტი და, საჭიროების შემთხვევაში, მკაცრი სასჯელიც – ცუდი აღზრდისათვის.

დიალოგების წყებაში, რომელთაც „სიბრძნე სიცრუისა“ აერთიანებს, პირობითად შეიძლება გამოიყოს სამი „დიალოგი“, მნიშვნელოვანი როგორც პრობლემატიკით, ისე ფორმით. თავისი ზოგადი ნიშნებით ისინი, ჩემი აზრით, უახლოვდებიან ლიტერატურული დიალოგის ჟანრს, რომელიც პოპულარული იყო ანტიკურ ხანაშიც და შუა საუკუნეების სქოლასტიკაშიც, რენესანსის ეპოქაშიც და ახალი დროის მწერლობაშიც. აზროვნების სტილი, გამოვლენილი დიალოგის ფორმაში, ის სიღრმისეული სუბსტრატია, რომლის კონკრეტიზაციასაც წარმოადგენს შინაარსობრივ-სემანტიკური პლასტი (ლ. ბატკინი), ამიტომ მათი შესწავლა კორელაციაში ობიექტის უფრო სრულყოფილი შეცნობის პოტენციას შეიცავს.

სულხან-საბას სამივე „დიალოგი“ ბუნებრივად არის ამოზრდილი ფაბულური ქარგის წიაღიდან. იგავ-არაკები ჯგუფდება სადისკუსიო პრობლემების ირგვლივ და ილუსტრაციის, უფრო ზუსტად, სახეობრივ-ხატოვანი არგუმენტაციის ფუნქცია აქვთ – ზოგჯერ ღია კომენტარის თანხლებით, ზოგჯერ უკომენტაროდ.

„დიალოგები“ ერთმანეთისგან მეტ-ნაკლებად დაშორებულია, გათიშულია ჩარჩო-ნარატივით, ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მათ შორის კავშირი არ არსებობს. სინამდვილეში, როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, ისინი ინგრედიენტებია ერთიანი კონცეფციისა, რომელიც მოიცავს შეხედულებებს ადამიანის რაობაზე, მის მიმართებაზე ღმერთსა და სანუთროსთან.

* * *

პირველი, მცირე „დიალოგი“ თხზულების კარიბჭესთან, დასაწყისშივე იმართება. მემკვიდრის არყოლით შეწუხებულმა მეფე ფინეზმა „გასცა განძი ურიცხვი გლახაკთა ზედა, რათა ევედრონ ღმერთსა ძისა ბოძებისა მისისათვის“. განძის გაცემა-არგაცემა არის ის საკითხი, რომლის გამოც უპირისპირდებიან ერთმანეთს ფინეზის ერთგული კარისკაცები – სედრაქი და რუქა.

სედრაქს მწერალი „მაღალი შტილის“ მთელი დიდებულებით წარმოსახავს: მისი სიბრძნე ცას სწვდება, ჭკუით ხმელეთის სიგრძე-განი აქვს გაზომილი და შეცნობილი, მეცნიერებით – ზღვის უფსკრულები და ვარსკვლავები, ხოლო სიტყვატკბილობა ვეზირისა უებრო და საარაკოა. მიჯრილ ჰიპერბოლათა მიღმა იხატება საღვთო და საერო სიბრძნეს ნაზიარები იდეალური პერსონაჟი, დიდად საყვარელი მეფისა.

ამის საპირისპიროდ, რუქას დახასიათება სადაა, თავისუფალი სტილური „ფიგურალობისაგან“. რუქა სრული ანტიპოდია სედრაქისა: საჭურისი, „კაცი გულჩქარი და ფიცხელი“, ამასთან, არა საყვარელი თანაგამზრახველი, არამედ მხოლოდ „გულითადი“ ანუ მისანდო კაცი მეფისა – სასახლის მსახურთა განმგებელი, სეფეთუხუცესი.

ამრიგად, „დილოგში“ ერთმანეთს ეპაექრებიან მეფის მრჩეველი, ყოვლისმცოდნე ბრძენი ვეზირი და ერთგული ქვეშევრდომი, პრაქტიკული საქმით დაკავებული დიდმოხელე.

მეფისაგან განძის უხვად გაცემას რუქას მოულოდნელი და კადნიერი რეაქცია მოსდევს: „რომელსა მეფეთაგანსა გარდაუგია სალარო ესეოდენი?“ კითხვა, მართლაც, მოულოდნელია, რადგან მწერალი მოთხრობის პირველსავე სტრიქონებში გვამცნობს, რომ მონყალე ხელმწიფეს „ყოველთა კაცთა ზედა საბოძვარი ცათა წვიმისათვის გარდაემატებინა“. ამავე დროს, კარისკაცის რეპლიკა კადნიერიცაა, რამდენადაც მბრძანებლის საქციელს განსჯის.

მაინც რა არ მოსწონს „გულითად“ სეფეთუხუცესს, როდესაც თავის ერთადერთ ქომაგს – მეფეს! – ამხელს? ნუთუ ეს პიროვნული სიძუნწის გამოვლენაა, ან პატრონის ქონებაზე ქვეშევრდომული ზრუნვის მყვირალა დეკლარირება?!

„სიბრძნე სიცრუისა“ ორგანზომილებიანი, იგავური ჟანრის თხზულებაა. სულხან-საბას მიერ თარგმნილ „ქილილა და დამანაში“ ნათლადაა გამოთქმული იგავური ტექსტის პოეტიკური პრინციპი: იგავ-არაკებში ბრძენთა და მეცნიერ ფილოსოფოსთა „სასიბრძნო სწავლა“, „სიბრძნის გზები“ და „მეცნიერებისა სასარგებლო რიგები“ ცრუ, ზღაპრულ ამბებშია გამოხვეული და სამხიარულოდ მოთხრობილი. იქვეა მონიშნული ტექსტის ორგვარი რეცეფციის შესაძლებლობაც: „მეცნიერნი – სასარგებლოდ და უმეცარნი საღიზღებლად იკითხვიდნენ“.

სულხან-საბას ინტერესის საგანი არ არის ემპირიული ყოფა და კონკრეტული ადამიანი. მის მიერ გამოგონილ, პირობით დრო-სივრცულ სამყაროში დიალოგის, კამათის, ე.წ. ფილოსოფიური თამაშის ფორმაში განიხილება უნივერსალური პრობლემები. აქედან გამომდინარე, თუ გვსურს მწერლის სიღრმისეული ჩანაფიქრის გაგება, აუცილებელია უმეცართა საღიზღებელ „ამბებს“ შეფარებული ალეგორიული („სახისმეტყველებითი“) შინაარსის ეგზეგეზა, „სასარგებლო“ სიბრძნის ამოცნობა.

საბოძვარის, მოწყალეების გაცემა, საზოგადოდ, პოზიტიური ზნეობრივი ქმედებაა, საერთო ყველა დიდი რელიგიისათვის. ბუდიზმი, მაგალითად, გულმონყალებას ოთხ ძირითად სათნოებას შორის ათავსებს, „ყურანი“ მუდმივად იმეორებს უქონელთა დახმარების მოტივს, ხოლო ქრისტიანობაში მოწყალეობა ნეტარებისკენ მიმავალი ერთ-ერთი გზაა: „ნეტარ არიან მოწყალენი, ვინაიდან ისინი შეწყალე-ბულ იქნებიან“ (მათე, 5: 7). ვინც მოწყალეა, უფლის სიყვარულს ადასტურებს და თავადაც შეწყალეული იქნება.

წყალობის გაცემის რელიგიურ-ეთიკური ნორმა მტკიცედ იყო დამკვიდრებული საერო ცხოვრებაში. ამაზე მეტყველებს სიუხვის, გაცემის, ჩუქების კულტი „ვეფხისტყაოსანში“:

რასაც გავსცემთ, ჩვენია; რაც არა, დაკარგულია!

ამ პარადოქსული, დიალექტიკური სიბრძნის წყარო სახარებაა (კ. კეკელიძე). იგულისხმება, რომ ნივთიერი საუნჯის მოტრფიალე დაკარგავს სულს, ხოლო სულზე მოფიქრალი, მოწყალე კაცი მოიპოვებს მას ანუ სასუფეველს დაიმკვიდრებს.

მოწყალეობა-გაცემა („მეფეთა შიგან სიუხვე“) მოქმედი ზნეობრივი ნორმაა სულხან-საბას ეპოქაშიც. ამას მოწმობს XVII სუკუნის მინურულს ნათარგმნი „მეფეთა სალარო“ – საგანგებო თავი „უხვობისა და გამცემლობისათვის“.

თუ ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ, გამოდის, რომ თავისი რეპლიკით რუქა სასულიერო და საერო ცხოვრებაში დამკვიდრებულ ზნეობრივ ნორმას უპირისპირდება. სწორედ ასე, ზოგადეთიკურ და არა კერძოობით შეფასებად აღიქვამს სედრაქი რუქას სიტყვებს სალაროს გარდაგების შესახებ, რასაც ბრძენი ვეზირის პასუხი ცხადყოფს. გულფიცხ სეფეთუხუცესს იგი უყვება არაკს „მეფე ხორასანისა“, რომლის რელიგიურ-მორალური პათოსიც შორს სცილდება შეხედულებათა უბრალო შეუთავსებლობას და კონცეპტუალური დაპირისპირების მაცნეა.

„მეფე ხორასანისა“ იწყება საუნჯის გაცემის აქციით. ხორასანის მბრძანებელმა, ფინეზის მსგავსად, ურიცხვი საბოძვარი გასცა, მაშასადამე, რუქასთვის მიუღებელი საქციელი ჩაიდინა. იმავე დღეს მეფემ ნადიმზე ვეზირებს ჰკითხა, თუ სმენოდათ ვინმე მასზე უფრო მდიდარი და უხვი. ექვსმა ვეზირმა უსმენლობა უთხრა, მეშვიდეს, უმცროსს, კი გაეცინა. როცა მეფე სიცილის მიზეზით დაინტერეს-

და, უმცროსმა ვეზირმა უვნებლობის ფიცის ქვეშ გაუმხილა, რომ ჩინეთის ქვეყანაში მალქოზ ურიას ჰყავდა დიდებული მოყმე, რომელზე „უხვი არც უნინარეს ყოფილა და არც დღეის წაღმართ იქმნებისო“.

რატომ იცინის უმცროსი ვეზირი? რა არის სასაცილო იმაში, რომ რომელიღაც ქვეყანაში ვინმე მოყმე მის მბრძანებელზე მდიდარი და უხვია?

ვეზირის სიცილის მიზეზი ისაა, რომ მეფის საქციელში სიამაყე, თავმონონება და ამპარტავნობა ზეიმობს, რომ სიუხვეს იგი პირად დამსახურებად მიითვლის და არა ღვთის წყალობად. ისლამი, რომლის აღმსარებელი უნდა იყოს სავარაუდოდ ხორასნელი გვირგვინოსანი, გმობს სიძუნწეს, მოწყალებას ქადაგებს, მაგრამ უანგაროდ, ტრაბახისა და თვითგანდიდების გარეშე. მორწმუნემ უყვედრებლად უნდა გასცეს ის, რაც ალაჰისგან აქვს ნაბოძები.

აბუ ალი იბნ სინა – ავიცენა, X-XI საუკუნეების დიდი მეცნიერი და ფილოსოფოსი, სხვათა შორის, სიუხვისა და წყალობის გამო წერს: „ის, ვინც სიუხვეს იჩენს განდიდებისა და ხოტბა-ქებისათვის, ანგარებისმოყვარეა და არა უხვი“.

სულხან-საბას პერსონაჟები, როგორც წესი, გაურკვეველი კონფესიის ადამიანები არიან, მაგრამ, მსგავსად რუსთაველისა, მასთან ყოველივე ქრისტიანი მოაზროვნის სამზერიდანაა დანახული და შეფასებული. ქრისტიანობა არ უარყოფს საკუთრებას – სიმდიდრე მანკი არ არის. მანკი დაგროვების წყურვილი და სიძუნწეა, რაც ზეციური მადლისადმი უნდობლობის, ღმერთთან დაშორების ნიშანია. ჭეშმარიტი სათნოება, როგორც ითქვა, უანგარო მოწყალებაშია: „როცა მოწყალებას იქმ, დაე, შენმა მარცხენამ არ იცოდეს, რას იქმს შენი მარჯვენა“ (მათე, 6: 3). სამაგიეროდ, „შენი მამა, რომელიც ხედავს დაფარულს, მოგიზღავს შენ“ (მათე, 6: 4).

ხორასნის მეფე, ნებით თუ უნებლიეთ, არღვევს იმას, რასაც ისლამი და ქრისტიანობა ქადაგებს. იგი ემსგავსება „სახარების“ იმ თვალთმაქცთ, რომლებიც ივინყებენ, რომ ნამდვილი მოწყალება ფარულია, ახმაურებენ და გამოაფენენ მას, რათა ხალხმა აქოს (მათე, 6: 2). უმცროსი ვეზირი ირონიულად იცინის, იცინის, რადგან ჭეშმარიტი უხვების პროფანაცია ხდება – ხორასნის მეფის სიუხვეს მანკიერი ამპარტავნობის ბეჭედი აზის და არა ღვთაებრივი, უანგარო მადლისა.

იგავის ექსპოზიციურ ნაწილს პერიპეტიათა რიგი მოსდევს. გლახ-

აკის ტანსაცმლით მოსილი მეფე ვეზირისაგან თქმულის შესამოწმებლად ჩინეთს ჩავიდა. იქ მან ქეშმარიტი სიუხვისა და მონყალების გაკვეთილი მიიღო: დიდებულმა მოყმემ, როგორც წესად ჰქონდა, უცხო კაცი ჯერ ვითარცა გლახაკი ისე შეივრდომა, მერე კი, როცა მისი მეფობა შეიტყო, ზღაპრული პატივი მიაგო, არნახული საბოძვარი უძღვნა. განცვიფრებულმა მეფემ წამოსვლისას, მცირედი სამახსოვროს გარდა, „არა წამოიღო რა“, მასპინძელს კი დაუბარა: „ღვთის მონყალებით მეც შემოგზლო“.

რა „შემოზღვევაზე“ – საზღაურის, ვალის გადახდაზეა ლაპარაკი, თანაც ღვთის მონყალება-შენეწნით? ცხადია, აქ ნივთიერი სიმდიდრე არ იგულისხმება. ხორასნის მბრძანებელი მაღლიერი და დავალებულია სულიერი საუნჯის – იმ სიბრძნის გამო, რომელიც მოყმისგან მიიღო: მონყალების არსი უანგარო სიკეთეშია, მისი სათავე კი ღმერთია! ზნეობრივი გაკვეთილის სანაცვლოდ მეფე სიკეთის სიკეთით გადახდის ვალდებულებას იღებს, მაგრამ არა საკუთარი თავის, არამედ ღვთის შეწევნის იმედით.

ასეა დაქარაგმებული სედრაქის იგავში ამაყი მბრძანებლის ზნეობრივი მოქცევა, გზა უმეცრული ამპარტავნობიდან და ყალბი მონყალებიდან ქეშმარიტი სიკეთისაკენ, ღმერთისაკენ.

იგავური თხრობა აქ არ მთავრდება. მოყმეს ცუდად მიუბრუნდა უანგარო სიკეთე და გულმონყალება – მისანმა მალქოზმა, მისმა პატრონმა, შეიტყო ქონების გაცემის ამბავი და მეხმლეთ გადასცა მოსაკლავად. იწყება საოცარი პასაჟები კეთილისმქმნელი კაცის გადარჩენისა, რომლის მიზეზი უბრალო შემთხვევითობები კი არაა, როგორც მოლიზღარ უმეცართ შეიძლება მოეჩვენოთ, არამედ ღვთის განგება, მუდამჟამს დამცველი სიკეთისა.

იგავს „ჰეფინდური“ დასასრული აქვს. ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ მოყმე „უცნაურად მოვიდა“ ხორასანს. მეფემ ბედშეცვლილ კაცს ღვთის წყალობით სამაგიერო შემოჰზლო – მოკლა ბოროტი მალქოზი და „მისი საპატრონო“ დაუმკვიდრა.

თუ სედრაქის ნაამბობს სათავგადასავლო გარესამოსს ჩამოვაცლით, მწყობრი რელიგიურ-ეთიკური კონცეფცია გამოიკვეთება. განძის გაცემა არ არის ქონების უგუნური განიაგება – საღაროს გარდაგება, როგორც ეს რუქას ერვენება. მონყალება, განწმენდილი ანგარებისგან, საკრალური აქტია, უზენაესისადმი სიყვარულის ფორმაა, რომელიც ადამიანს გზას უკაფავს მარადიული არსებობისკენ.

იგავი სედრაქის შეგონებით მთავრდება: „ვერცა ასეთს გასაცემს იქმს კაცი, რომ სხვას არ ექმნას და არც კარგსა საქმესა ღმერთი დაუკარგავს. რუქავ, შენგან მიკვირს ეგეთი საუბარი!“

პირველი „დიალოგი“ ამით ამოიწურება. რუქას მხოლოდ პრობლემა შემოაქვს, სედრაქი კი იგავურ ამბავში განასახოვნებს თავის პოზიტიურ იდეალს. სწორედ ამ იდეალის ფონზე მოიხაზება მკითხველის ცნობიერებაში რუქას ნართაული, ბოლომდე არგამხელილი თვალსაზრისი.

რუქა მოვლენას მხოლოდ რეალობის განზომილებაში გაიაზრებს. ცხოვრება მედინი და ცვალებადია, ამიტომ შემთხვევითობებით გაჯერებულ სინამდვილეში გონიერი კაცი ქონებას უნდა გაუფრთხილდეს. სეფეთუხუცესის „პრაქტიკული სიბრძნე“, ფაქტობრივად, ადგილს არ ტოვებს ღმერთისათვის, სამაგიეროდ, მას ჰყავს ისეთი ავტორიტეტული მხარდამჭერი, როგორც არისტოტელეა: რუქა მოწყალების წინააღმდეგი კი არაა, ზომიერებას მოითხოვს („რომელსა გარდაუგია **ესეოდენი**“), იმ „ოქროს შუალედის“ დაცვას, რაც არისტოტელეს ეთიკის საფუძველია: სიუხვე მფლანგველობასა და სიძუნწეს შორის აღმართული სათნოებაა (არისტოტელე).

პირველი „დიალოგის“ ფარგლებში გამარჯვებული არ ჩანს – სედრაქის იგავი, უბრალოდ, უპასუხოდ არის დატოვებული, ჩარჩონარატივი კი თავისი გზით მიემართება. უდავოა ერთი რამ – კონცეპტუალურ საზრისთა ანტაგონიზმი. ერთ მხარეს დგას სედრაქი თავისი მყარი რელიგიურ-ეთიკური მსოფლჭვრეტით, მეორე მხარეს – რუქა, როგორც „პრაქტიკული სიბრძნის“ მიმდევარი, რომელიც, როგორც ჩანს, დაეჭვებულია ღვთაებრივ და ადამიანურ ქმედებათა კავშირსა და უკუკავშირში.

* * *

მეორე „დიალოგიც“, ისევე როგორც პირველი, ძალდაუტანებლად ჩაერთვის თხრობის მდინარებაში. სულხან-საბა მარჯვედ ქმნის პრობლემურ სიტუაციას, რასაც განსჯა-პაექრობა მოსდევს.

უხვად გაცემული მოწყალების პასუხად ღმერთმა ფინებს ნანატრი მემკვიდრე მოუვლინა. გავიდა ხანი – დადგა დრო უფლისწულის განსწავლისა, მისთვის მასწავლებლის მოძებნისა. მეფე ფინებს ერთხელაც პირმწყაზარი ჭაბუკი დაესიზმრა, რომელმაც აცნობა, შენს მემკვიდრეს ჩემ გარდა ვერავინ განვრთნისო, მერე ეტრატზე გამოსახული თავისი სურათი დაუტოვა და გაუჩინარდა.

პრობლემა ამ სიტუაციაში იბადება: უნდა ეძიონ უცნობი ჭაბუკი, თუ მის გამოჩენას დაელოდონ, ან უფრო ზოგადად – ღვთის განგებებს მიენდონ, თუ იაქტიურონ, თავისუფალი ნებით იმოქმედონ. მოპაექრენი კვლავაც სედრაქი და რუქა არიან.

რადგან მოსიზმრებელი ჭაბუკის შესახებ არაფერი იციან, სედრაქი ფიქრობს, რომ ძებნა უაზროა, „ქარი ხელითა არ დაიჭირვის“; სჯობს ღვთის განგებებს მიენდონ: „რაც ბედი აქვს კაცსა ღვთისაგან, ის დაემართების“, – დაასკვნის იგი.

თავის მხრივ, რუქასაც აქვს არანაკლებ ხატოვანი „მეტეოროლოგიური“ არგუმენტი. მართალია, ქარს ხელით ვერ დაიჭერ, მაგრამ ჭაბუკი „წვიმა არ არის და თოვლი, კართა ჩვენთა მოვიდეს“. რუქა აქტიური ძიების მომხრეა. „თუცა ჩვენ არ ვიცით ადგილი მისი, მან რა იცის თემი ჩვენი?“ – ირონიულად კითხულობს იგი და მოითხოვს: „კაცი გავგზავნოთ, პოვნას ვეცადნეთ!“ –ო, რადგან „რომელსა კაცსა ჩასდებია საჭმელი უხელოდ, რომელსა შეჰმოსია სამოსელი გაურჯელად?“

საკუთარ შეხედულებას სედრაქი „გარდამოვლით“ ორ იგავში გადმოსცემს – „ძუნნი დიდვაჭარი“ და „უბედური დიდვაჭარი“. შემთხვევითი არაა, რომ ორივეგან განგებებისა და თავისუფალი ნების პრობლემის საილუსტრაციოდ ვაჭართა ცხოვრებაა აღებული – ვაჭარი ხომ წუთისოფლის ორომტრიალში ჩართული ახალი დროის კაცია...

დიდვაჭარმა მთელი ცხოვრება ქონების დაგროვებას მოახმარა – „სიბერემდე არა სვა, არა ჭამა, არცა რა შეიმოსა“ და მოპოვებული საუნჯე დაფლა. ღმერთმა ძუნწ ვაჭარს გამოუყენებელი სიმდიდრე ჩამოართვა და ხურო ნაზარს მიაკუთვნა.

იგავში უცნაური „ექსპერიმენტის“ მონმენი ვხდებით: გაგულისებულმა დიდვაჭარმა ღვთის განგების შემონმება (!) გადაწყვიტა – გულგამოცლილ მორებში ჩანყობილი თვალ-მარგალიტი, მთელი თავისი სიმდიდრე, მდინარეს მისცა, წყალს გაატანა, აქაოდა, არც მე დამრჩეს და არც ხუროს ერგოსო. კოლიზია, რომელსაც ღვთის განჩინებისა და ადამიანის თავისუფალი ნების დაპირისპირება ქმნის, განგების სასარგებლოდ გადაწყდა. ვაჭარი „ექსპერიმენტის“ კვალს მიჰყვა და როცა განძით გამოვსებულ, გადაყრილ მორებს ნაზარის ეზოში მიაგნო, ბედს დამორჩილებულმა ხუროს უთხრა: „ღმერთმა მე წამართო და შენ მოგცაო“.

სულხან-საბა იგავში ერთ მნიშვნელოვან სიუჟეტურ სვლასაც

აკეთებს. ნაზარი, არმცოდნე განგების ნებისა, უნებლიეთ უზენაესის გადაწყვეტილებას ეწინააღმდეგება: გულმართალი კაცი ჯერ ვაჭრისთვის ქონების დაბრუნებას ლამობს, მერე კი, კვლავაც გულკეთილობის გამო, ძვირფასი თვლებით გამოვსებულ პურებს გალატაკებულ ნამდიდრევს უსაგზლებს, თუმცა გაცემულს მალე უკანვე მოუტანენ. ამ პასაჟის აზრი ის არის, რომ განგების ნება უაპელაციოა და ურყევი – მას არამცთუ დიდვაჭრის ავი თვითნებობა, ღვთისმომშიში ხუროს კეთილი ზრახვაც კი ვერ შეცვლის.

სედრაქის თხრობას ხურო ნაზარის ჩართული იგავი აგვირგვინებს:

„კაცი ერთი მდინარისა კიდესა ჯდა და ცხრილი ხელთა ჰქონდა. ჩაჰყვის ცხრილი წყალთა და რა აივსის, თქვის: – ვისაც ღმერთი მისცემს, ესრეთ მისცემსო. – ამოიღის ცხრილი და რა წყალი გაედინის, თქვის: ვისაც წაართმევს, ესრეთ წაართმევსო“.

ამ ალეგორიულ სურათში მდინარე სწრაფად ცვალებადი ცხოვრების სახეა, ცხრილი – ბედის მატერიალიზებული ხატი, ცხრილის ჩაყოფა-ამოღება თავისუფალ ნებას გულისხმობს, ყველაფრის სათავე და განმგებელი კი ღმერთია, რომელიც უნდა – მისცემს და უნდა – წაართმევს ადამიანს წყალობას. ყოველი შემთხვევითობის, ბედის ცვალებადობის მიღმა ღვთის განგება, უზენაესი კანონზომიერება დგას.

სედრაქი დარწმუნებულია, რომ განგების წინაშე ადამიანის ცდა – ავიც და კეთილიც – უძლურია, ამიტომ ურჩევს ფინებს: „მეფეო, თუცა ღმერთსა კაცი იგი შენთვის უნდა, კართავე შენთა მოიყვანეს, თვარემ პოვნა ძნელი არის“.

თვალსაზრისი, რომელსაც ბრძენი ვეზირი გამოთქვამს, შუა საუკუნეების რელიგიურ-თეოლოგიური კონცეფციაა: „რაც ბედი აქვს კაცსა ღვთისაგან, ის დაემართების“.

სედრაქის იგავს იგავითვე ეხმაურება რუქა – ესაა „უგუნური მცურავი“:

„მცურავი ერთი მიჰქონდა წყალსა. თქვა – ღმერთო მიშველეო! მეორე ამხანაგმა უთხრა – ხელი გაიქნიე, გახვალ და ნაშველები იქმნებიო“.

ამ იგავშიც მდინარე მედინი ცხოვრების სახეა. მის ძლიერ დინებასთან გასამკლავებლად, რუქას აზრით, პიროვნული ძალისხმევაა საჭირო. ღმერთის როლი იგავში საკმაოდ ბუნდოვანია. წყალწაღებული საშველად ღმერთს კი მოუხმობს, მაგრამ ამხანაგის

რეპლიკაში განგება და თავისუფალი ნება გათიშული ჩანს: ხელი გააქნიე და ღმერთი გიშველისო, – ამას კი არ ამბობს ამხანაგი, – „ნაშველები იქნებიო“. აი, რატომ მოითხოვს პრაქტიკული გონების რუქა უცნობი ჭაბუკის მოძებნას („მოვნახოთ და ვიპოვოთ!“).

„სიბრძნე სიცრუისა“ სადისკუსიო პრობლემის გააზრების ერთ მოდელზეც მიგვანიშნებს. მოზმანებული ჭაბუკი, უფლისწულის მომავალი აღმზრდელი ლეონი, მეფეს სიზმარში ურჩევს და აფრთხილებს კიდევ: „თუ მეძებო, მპოვო, თუ არა, შენვე ინანდეო“. ლეონი, როგორც ვხედავთ, აქტიური მოქმედების მომხრეა და ამიტომ თითქოს რუქას თანამოაზრეც უნდა იყოს. შევადაროთ: „მოვნახოთ და ვიპოვოთ!“ (რუქა) – „თუ მეძებო, მპოვო“ (ლეონი). ლეონის პოზიციის გასარკვევად არსებითი ისაა, რომ იგი, ყველა ნიშნის მიხედვით, ჩვეულებრივი სიზმრის კი არა, ღვთაებრივი ჩვენების – გამოცხადების პერსონაჟია. მისი პირით განგება ლაღადებს, ამიტომ რჩევა – მეძებო, განგების ნების აღსრულებისკენ მოწოდებაა. ჭაბუკის სიტყვები განგებასთან თავისუფალი ნების შეთანხმების აზრს შეიცავს, მაშინ როცა რუქა ხაზგასმულად სუბიექტის აქტიური მოქმედების მომხრეა.

ლეონის რჩევა სრულ შესაბამისობაშია „ვეფხისტყაოსნის“ რენესანსულ ფორმულასთან:

ბედი ცდაა, გამარჯვება, ღმერთსა უნდეს, მო-ცა-გხვდების.

ბედი განგების ნების აღსრულებაა ადამიანის აქტიური თანამონაწილეობით. რადგან ლეონის აღმზრდელად მოვლინება განგების გადაწყვეტილებაა, მოქმედება – „ცდა“ წარმატებული იქნება („თუ მეძებო, მპოვო...“). ნეგატიური საქციელი აქ პასიურობა-უმოქმედობაა, მიმართული განგების ნების წინააღმდეგ („...თუ არა, ინანდე“).

განგების შეუვალ დიქტატს, რასაც სედრაქი იცავს, რუქა, როგორც ითქვა, თავისუფალ ნებას უპირისპირებს. თავისუფალი ნების ცნება უკვე ანტიკურ ხანაში ფუნქციონირებდა. არისტოტელე, მაგალითად, თვლიდა, რომ ადამიანის მოქმედებას – ზნეობრივსაც და მანკიერსაც – აუცილებლობა ან შემთხვევითობა კი არ განაპირობებს, არამედ პიროვნების თავისუფალი არჩევანი. იგი ბატონია თავისი ნებისა, ამა თუ იმ მიზეზით აკეთებს ან არ აკეთებს რაიმეს და პასუხსაც აგებს თავის გადაწყვეტილებაზე.

ქრისტიანობამ უარყო თავისუფალი ნების წარმართულ-ანტიკური გაგება. ორთოდოქსული ქრისტიანული ეთიკა უფლის მსახურების – რწმენის, იმედისა და სიყვარულის – ეთიკაა, რომელიც თავისუფალ ნებას მთლიანად განგებას უქვემდებარებს. უმაღლესი სათნოება უფლის მორჩილებაა, დამოუკიდებლად მხოლოდ ცოდვის ჩადენა შეიძლება.

თავისუფალი ნების რეაბილიტაცია ჰუმანიზმის ეპოქაში მოხდა, როდესაც ყურადღების ცენტრში ადამიანი მოექცა. პიკო დელა მირანდოლა (XV ს.) ცნობილ სიტყვაში „ადამიანის ღირსებათა შესახებ“ პიროვნების მთავარ მახასიათებლად ასახელებს თავისუფალ ნებას, რომელიც მას ღმერთისგან აქვს ნაბოძები. არისტოტელეს ტრადიციაზე დაყრდნობით, იგი ამტკიცებს, რომ ადამიანი, სურვილისამებრ, თავად განსაზღვრავს თავის ადგილს, სახეს და მოვალეობას.

თავისუფალი ნების მნიშვნელობა განსაკუთრებით გაიზარდა რენესანსის გვიანდელ ეტაპზე (XVI ს.). ამ ეპოქის ადამიანის ცნობიერებაში ღმერთის ადგილს თანდათან იკავებს ბედისწერა, რომლისადმი წინაღდგომა მხოლოდ თავისუფალ ნებას ძალუძს. რუქა, რომელიც წყალწაღებულის ამბავს ყვება და მდინარისაგან (ბედისაგან) განწირულს მოქმედებისაკენ მოუწოდებს, ტიპოლოგიურად მსგავსი ცნობიერების მატარებელია. მისი თვალსაზრისი, ჩემი აზრით, პარალელს პოულობს ალორძინების ხანის ისეთ ცნობილ ტრაქტატთან, როგორიცაა ნიკოლო მაკიაველის „მთავარი“, რომლის ერთი თავიც (XXV) საგანგებოდ ბედისწერას ეძღვნება.

მაკიაველი ბედისწერას ადარებს „ბობოქარ მდინარეს“, რომლის სიშმაგეს და მძვინვარებას ყველა უფრთხის, მაგრამ აქტიური მოქმედების შემთხვევაში არ გამოირიცხება მიზნის მიღწევა: არა მორჩილება და ბედის კირთების ატანა, არამედ მომენტის შერჩევა, შემთხვევით სარგებლობა განგების მბჭუჭავი იმედით. ბედი, მაკიაველის თანახმად, შექმნილ სიტუაციასთან თავისუფალი ნების შესაბამისობაა ანუ, რუქასებურად, წყალწაღებულს ხელის განძრევა მოეთხოვება.

პრობლემები, რომლის გამოც კამათობენ „დიალოგებში“, რუქას მიერ განიცდება, როგორც ცვალებადი სინამდვილის ემპირიული ფაქტები, ღვთის განგებისგან თავისუფალი და, არსებითად, დესაკრალიზებული. მინიერ ცხოვრებას ბედი – შემთხვევითობა განაგებს, ამიტომ იგი შეიძლება მხოლოდ თავისუფალი ნებით დაიმორჩილო.

თუ ზემოთქმულს თავს მოფუყრით და ცნებების ენაზე გადავიტანთ, გამოიკვეთება უნივერსუმთან (ღმერთთან) და ბედისწერასთან (წუთისოფელთან) ადამიანის მიმართების პრობლემა. ორთოდოქსული თეიზმის დამცველი სედრაქი თუ ახსენებს ბედს, ღვთის განგების აღსრულებად მიიჩნევს („რაც ბედი აქვს კაცს ღვთისაგან, ის დაემართების“), ამიტომ სიბრძნე მორჩილებაშია. განგებისა და ბედის ასეთი გააზრება მათი გაიგივების სახიფათო შესაძლებლობას შეიცავდა, რაც გამოვლინდა კიდევ გვიანი რენესანსის ცნობიერებაში.

ლეონი, „ვეფხისტყაოსნის“ რენესანსული სულისკვეთების მემკვიდრე, ღვთის განგებასაც სცნობს და ადამიანის აქტიური ქმედების („ცდა“) აუცილებლობასაც აღიარებს, ბედს კი პიროვნების დონეზე გამოვლენილ განგებას უკავშირებს.

რუქა რენესანსული ინდივიდუალიზმის დამცველია. ღმერთი მისთვის აღარაა ყოვლისშემძლე ძალა – უზენაეს არსებასა და ინდივიდს შორის მოქცეულია დესაკრალიზებული რეალობა, როგორც ბედისწერის ასპარეზი, სადაც პიროვნება ოდენ საკუთარი თავის მოიმედეა. ცვალებად ცხოვრებასთან ურთიერთობაში მხოლოდ აქტიურობაა გამართლებული.

რუქას ინდივიდუალისტური თვალსაზრისი, „უღთოთ ცდის“ კონცეფცია დინჯი, განწონსწორებული სედრაქის სპონტანურ რეაქციას იწვევს: „თუცა უღთოთ ცდით საქმე იქმნება, რად არ ეცდები სამამაკაცოთა ასოთა გამობმასა?“ – მიმართავს იგი საჭურისს. ეს არ არის მხოლოდ კამათის, როგორც თამაშის, თანამდევნი გასართობრიტუალური ელემენტი, მასში აირეკლება სედრაქის უკიდურესი გაღიზიანება რუქას თავისუფალი, არადოგმატური აზროვნებით. და ვეზირი კიდევ ერთ ვრცელ ამბავს („უბედური დიდვაჭარი“) ყვება.

თუ „ძუნწ დიდვაჭარში“ ის განგების გარდუვალობას ამტკიცებს, ახალი იგავის მიზანი ღვთის მადლის უარმყოფელი ადამიანის, მისი თავისუფალი ნების სრული უსუსურობის ილუსტრაციაა.

დიდვაჭარი **„ღმერთს არა ესვიდა“**, მხოლოდ საკუთარი გადანყვეტილებით ანუ თავისუფალი ნების კარნახით მოქმედებდა. პერსონაჟის ბედის სწრაფი ცვალებადობა – გაკოტრება და გამდიდრება, აღზევება და სასჯელი – გარეგნულად შემთხვევათა მონაცვლეობაა, რომელსაც თითქოს თავისუფალი ნება წარმართავს, მაგრამ სინამდვილეში ადამიანი მთლიანად განგების ხელშია მოქცეული, იმდენად დამოკიდებულია მასზე, რომ ზნეობრივი საქციელის გამოც

კი ისჯება განგების მიერ. ვაჭრის უბედურების სათავე ურწმუნობა და ილუზორული თავისუფლებაა – ის ვინც „ღმერთს არა ესვიდა“, თვალების დათხრით ისჯება.

არაკს სედრაქი გამჭვირვალე შეგონებით ამთავრებს: „თუ ღმერთი კაცს არ მისცემს, თვისისა ცდითა არა ღონე არ დაიდების და ცუდი შრომა შერჩების“, ამიტომ „ღმერთსა უნდა სთხოვოს კაცმან“.

მეორე „დილოგი“ აქ მთავრდება. გამარჯვებული ამჯერადაც გაურკვეველია. კამათი მექანიკურად, მეფე ფინეზის ჩარევის გამო წყდება.

* * *

მესამე „დილოგში“ რუქა და ლეონი პაექრობენ. „დილოგი“ შედარებით ვრცელია და ოთხი იგავური შეპასუხებისაგან შედგება. კამათს ნიადაგს უმზადებს რუქას ცრუ-განცხადება, თითქოს უცხო და უცნობ ლეონს მეფის კეთილგანწყობა მოუპოვა, მან კი სიკეთე მტრობით გადაუხადა. პოტენციური მეტოქის არაერთი შესმენა, მუდმივი ქიშპი ხელს არ უშლის ცბიერ რუქას, თავი უმანკო მსხვერპლად მიიჩნიოს და განზოგადებული სადისკუსიო პრობლემაც შემოიტანოს: „არა ახალია ეს საქმე. ძველთაგან თქმულა: არას კაცს კარგის მოქმედისათვის კარგი არ უქმნია და მის მაგიერ ავი მიუგია“.

ბოროტების საპირისპიროდ, სიკეთის აპოლოგიას ლეონი კისრულობს. დიალოგი, რომელიც კვლავაც იგავების გაცვლით მიმდინარეობს, შორსაა თეორიული ექსპლიკაციისაგან, თუმცა უმნიშვნელოვანეს ეთიკურ პრობლემას წამოსწევს.

რუქას შეხედულება „დილოგში“ ოთხი იგავით არის არგუმენტირებული: „კაცი და უმადური გველი“, „მდიდარი და გლახაკი“, „ჭაბუკი და მეკობრენი“, „სამნი ბრმანი“, რომელთაგანაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პირველი, – ბოროტების მანიფესტი! – სადაც პერიპეტეებით მდიდარ ამბავში გატარებულია გამჭოლი იდეა, რომ ადამიანი ავი და ბოროტია, ხოლო მისი ე.წ. სიკეთე – მოჩვენებითი, ეგოისტური.

კაცს ცეცხლმოდებულ ძეძვნარში გაბმული გველი შეენყალა. შეწყალება, მონყალების მოღება, წყალობა, საბას განმარტებით, არის „მწუხარება სხვისა ბოროტსა ზედა“, მაშასადამე, კაცმა სხვისი ბოროტებისაგან გადარჩენა განიზრახა, სიკეთე მოიმოქმედა. მაგრამ როგორია ქმედების მოტივი? „ამ გველს მოვარჩენ, მადლია ჩემთვისო“, – ამბობს კაცი. მადლი, კვლავაც საბას განმარტებით, კეთილის

ქმნაა „არცა ნაცვლისგებისათვის, არცა შიშისათვის, არცა სიყვარულისათვის“. მადლი სხვისთვის განეული უანგარო სიკეთეა, მაშინ, როცა რუქას პერსონაჟი აშკარად სათავისოდ ფიქრობს („მადლია ჩემთვის“) – ქცევის რეალური მოტივი პირადი სარგებელია, კონკრეტულად – საიმსოფლო „საუნჯის“ დაგროვება. გამოდის, რომ კაცის ქცევა მოკლებულია უანგარობას, მადლის ხარისხს – მისი სიკეთე ილუზორულია.

სარგებლის მოტივი, ამჯერად მატერიალურ სფეროში, გაშიშვლებულია იგავის ფინალში, როდესაც იგივე კაცი თავისი გადამრჩენის – მელის სიკეთეს მყისიერად დაივიწყებს და, ბენვს დახარბებული, მოკვლას დაუპირებს.

რუქას იგავის მიხედვით, ადამიანის ქცევის განმსაზღვრელი პირადი ინტერესია, ეგოიზმი (ეს ცნება კარტეზიანელებმა შემოიტანეს XVII საუკუნეში), ან სულაც ჩვევაში გადასული ბოროტება და არა სიკეთის წილ სიკეთის ქმნა. ამიტომ უჩივის ჭანდარი კაცთა მოდგმას: „მოვლენ, მოიგრილებენ, დავაჩრდილებ, მერმე შტოებს დამიმტვრევენ, ზოგს დასწვენ, ზოგს კოლოფებად აკეთებენ – რა კარგი ხეაო!“ ადამიანთა უმადურობას ამხელს ხარცი: „მოვხნავ, დაფვარცხავ, გავლენ და ზაფხულ-ზამთარ სულ კაცთათვის ვმუშაობ. დამაწვენენ და დამკლავენ, რაო და – სტუმარი მომივიდაო!“

უმადურობისა და ბოროტების საუფლოში სიკეთის გაელვებაც კი სანანური ხდება: „დავაშავე, მოვარჩინეო!“ – თავს აბრალა მელმა, როცა მისგან გადარჩენილმა კაცმა მოკვლა დაუპირა. რუქას იგავის ყოველ პასაჟში იგრძნობა, რომ ბოროტება მისთვის ადამიანის ბუნების, მისი არსის განმსაზღვრელი, მთავარი თვისებაა. იგივე აზრია გატარებული სხვა სამ იგავშიც, რომელთა პერსონაჟები კეთილისმყოფელთ სიკეთეს მტრობით მიაგებენ. „კარგისთვის კარგი არავის უქმნია“, „კარგისთვის კარგი არასოდეს ქმნილა“, – ასეთია რუქასთვის არსებობის ეტიკური პარადიგმა.

ლეონის ეთიკა, ისევე როგორც რუქასი, ცხოვრებიდან მოდის, „პრაქტიკული მეცნიერებაა“ და განსხვავდება სედრაქის სამყაროული, ჭვრეტით-თეოლოგიური ეთიკისაგან. ნუთისოფლის ავ-კარგის მცოდნე ლეონი, მართალია, უმაღლეს სათნობას არ ქადაგებს („გიყვარდეს მტერი შენი“), ავისთვის ავის მიგების მომხრეა, მაგრამ სიკეთის კანონით ცხოვრება მისთვის ადამიანის არსებობის წესია. „კარგისთვის ავს ვინ უზამს კაცსა?“ – გაკვირვებული კითხულობს იგი და თავის ზნეობრივ მრწამსს ამგვარად გამოთქვამს: „დიდმან იცის

და მცირემან კარგისათვის კარგი პასუხი“. მის ნაამბობ იგავებში გვე-
ლი გადამრჩენელს განძს აპოვინებს („კეთილი გველი“); ღარიბი
არაბი, რომელსაც ხალიფამ ცხენში დიდი საფასური გადაუხადა,
გატაცებულ ცხენს უკან აბრუნებს („ხალიფა და არაბი“); მეფუნ-
დუქისგან პატივნაცემი დიდვაჭარი მისი კეთროვანი ვაჟის გან-
კურნებისთვის ერთადერთ შვილს განირავს („მეფუნდუქე და დიდ-
ვაჭარი“), ხოლო გაჭირვებაში ჩავარდნილ კეთილ მაგისტროსს
მადლს მადლითვე მიუზღავენ გლახაკი საპყარი და მიცვალებულიც
კი! („კეისრის მაგისტროსი“).

რით უნდა აიხსნას რუქასა და ლეონის თვალსაზრისთა მკვეთრი
შეუთავსებლობა, როდესაც ორივეს დაკვირვების ერთი ობიექტი –
ცხოვრება – აქვთ? რუქა ერთგან სედრაქს მიმართავს: „რარიგადაც
სხვადასხვარიგი აგებულობის პატრონი მფრინველია, აგრევე სხვა-
დასხვა რიგისა კაცია. შენ მაგ ბუნების პატრონი ხარ, რომ ყოველი
კაცი გიყვარს, და მე ყველანი მძულან“. რუქას აზრით, არსებობენ
კარგი და ავი ადამიანები – „სხვადასხვა რიგისა კაცნი“, ადამიანის
კეთილი თუ ბოროტი საქციელის მიზეზი მის ბუნებაშია. ასეთი
შეხედულება არაერთ მოაზროვნეს გამოუთქვამს ძველადაც
(„ძველთაგან თქმულა“) და ახალ დროშიც, მაგრამ რა ქმნის, საიდან
ჩნდება ადამიანის ბუნებაში სიკეთე და ბოროტება? პასუხი ამ კითხ-
ვაზე წინა ორი „დიალოგით“ არის შემზადებული, რაც სამივე „დია-
ლოგის“ შინაგან კავშირზე მიუთითებს.

როგორც რუქას, ისე ლეონის იგავთა პერსონაჟები აქტიურად
მოქმედებენ, ისე იქცევიან, როგორც სურთ, მაშასადამე, ორივე მხა-
რე აღიარებს თავისუფალი ნების რეალურობას – „კარგიც“ და „ავიც“
ნებელობითი აქტის შედეგია. პრინციპულ განსხვავებას მხარეთა
შორის ღმერთის პრობლემა ქმნის.

როგორც პირველი ორი „დიალოგის“ ანალიზისას გაირკვა, რუ-
ქასთვის სინამდვილე დესაკრალიზებულია. მართალია, უიშვიათე-
სად, იგი ღმერთს ახსენებს, მაგრამ შემოქმედს საამსოფლო საქმეთა-
გან გაკიდევანებულად სახავს. დესაკრალიზებულ სინამდვილეში
ღვთის განგებას ცვალებადი, გაურკვეველი ბედი, ბედისწერა ენაცვ-
ლება, მას კი მუდმივად უპირისპირდება თავისუფალი ნება. ამასთან,
ბედისწერა მორალურობას მოკლებული, შეუცნობელი ქიმერაა, ამი-
ტომ მასთან ჭიდილში, თვითგადარჩენის გზაზე, პიროვნებაც თავის-
უფალია მორალისგან. აი, რა აძლევს რუქას საფუძველს, მოურიდე-
ბლად ილაპარაკოს ავის ქმნაზე, ადამიანში ბოროტების პრიმატზე.

იგი თითქოს, ერთი მხრივ, ანტიკურ, პლავტესეულ თეზისს აცოცხლებს, რომ „ადამიანი ადამიანისათვის მგელია“, მეორე მხრივ კი რენესანსისა და ახალი დროის იმ მოაზროვნეებს ეხმიანება, რომლებიც ადამიანს ბუნებით ბოროტ, ეგოისტური ზრახვების მქონე არსებად მიიჩნევდნენ. რუქა, ნებით თუ უნებლიეთ, შორდება რელიგიური ეთიკის არეს, რომლის გარეთ თავისუფალი ნება მოკლებულია ღვთაებრივ ზედამხედველობას და ამდენად, ბოროტი ნებაა.

ლეონის ეთიკის დასაყრდენი აბსოლუტური ზნეობრივი იდეალის – ღმერთის უზენაესობის აღიარებაა. მას, როგორც ითქვა, ერთდროულად ღვთის განგების არსებობაც სწამს და ნების თავისუფლების, არჩევანის უფლებასაც სცნობს. არსებითი ისაა, რომ მისი იგავ-არაკების პერსონაჟები, რუქას პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, პირადი სარგებლიანობის, ან, უფრო უარესი, ბოროტების პრინციპით კი არ მოქმედებენ, თავისუფალი არჩევანის ჟამს უსმენენ სახიერი ღმერთის ხმას, რომელიც მათ ნებას სიკეთისაკენ წარმართავს.

„კარგის პასუხად ეგ მექნა, ღმერთი რას მიზემდაო“, – ამბობს პატიოსანი არაბი.

„აჰა, ნაკეთარიც ნახე! რა გამოიმეტა წამლად და ღმერთმა რა წყალობა უყო!“, – აღფრთოვანებას ვერ ფარავს ლეონი, როცა სიკეთისთვის განირული ბავშვის გაცოცხლების ღვთაებრივ სასწაულზე ლაპარაკობს.

ბოროტების წყარო უკონტროლო თავისუფალი ნებაა, როდესაც ღვთისგან გამდგარი ადამიანი ცოდვა-მადლს მხოლოდ ამქვეყნიური საწყაოთი, საპირადო საზომით ზომავს და ზოგჯერ ბოროტების სუბსტანციურობის მტკიცებამდე მიდის.

ლეონისათვის სანუთრო ღვთაებრივი სიკეთით განათებული სივრცეა, მაგრამ ეს არაა სედრაქის ორთოდოქსული თეოლოგიური დოქტრინის გამეორება, თავისუფალი ნების სრული ინტეგრირება განგების წიაღში. შუა საუკუნეების დოგმატური ცნობიერება ადგილს უთმობს ადამიანის ჰუმანისტურ-რენესანსულ კონცეფციას, რომელიც დამოუკიდებელი, თავისუფალი არჩევანის უფლებას გულისხმობს.

თუ სულხან-საბას თხზულების მთლიან კონტექსტს გავითვალისწინებთ, ლეონის თვალსაზრისი ძალიან ახლოსაა სიკეთე-ბოროტების არეოპაგიტულ მოძღვრებასთან, რომელიც ასეა გამოთქმული „ვეფხისტყაოსანში“:

ღმერთი კარგსა მოავლინებს, ავ-ბოროტსა არ დაჰბადებს...

ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა.

ამ მოძღვრების თანახმად, ბოროტებას სუბსტანციური არსებობა არა აქვს. არსებობა თავისთავად სიკეთეა („ღმერთი კეთილს მოავლინებს“), ხოლო ბოროტება – საგანთა აქციდენცია. ბოროტება სრულყოფილებაში რაღაც ნაკლულოვნებაა, ზადია.

როგორც ლეონი ამტკიცებს, ადამიანი თავისი არსით კეთილია, მაგრამ ხომ არსებობს ბოროტება და ბოროტი ადამიანები, მაგალითად, რუქა?! რუქას ბოროტების სათავე ადამიანის თანდაყოლილი, ბუნებითი ბოროტება კი არაა, არამედ ზადი, ფიზიკური ნაკლი – საჭურისობა, სავარაუდოდ, სოციალურ სივრცესთან კონტაქტის ნეგატიური შედეგი. მაგრამ ფიზიკურ არასრულყოფილებაზე უფრო მეტად მნიშვნელოვანია, ასე ვთქვათ, „გონებრივი საჭურისობა“, რაც ღვთაებრივი სიბრძნის უგულვებელყოფაში, სიკეთის იგნორირებაში გამოიხატება.

ამრიგად, სულხან-საბას „დიალოგების“ სამი იდეა-პერსონაჟი სამ განსხვავებულ საზრისს „განასხეულებს“: სედრაქი ორთოდოქსული თეიზმის მესტიყევა, ლეონი – რენესანსული რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფციის მემკვიდრე, ხოლო რუქა – ინდივიდუალიზმის, სეკულარიზებული მორალის ადვოკატი.

ვის თანაუგრძნობს „დიალოგების“ მიხედვით სულხან-საბა? ეს თითქოს უადგილო და გულუბრყვილო კითხვა არც ისე იოლი საპასუხოა, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს.

* * *

პირველ და მეორე „დიალოგებში“ რუქა ნაკლებად აქტიურია. პირველ „დიალოგში“ მას მხოლოდ პრობლემა შემოაქვს, სედრაქის გრძელ ტირადას კი დუმილით უპასუხებს. მეორე გაპაექრებაშიც „გულჩქარი“ სეფეთუხუცესი ჯერ ზოგად თვალსაზრისს გამოთქვამს, მერე კი ყველა ერთადერთ, უმოკლეს იგავს, რომელიც ბრძენი ვეზირის ორ ვრცელ მონათხრობს შორის არის შეყუყუელი. ბოლო სიტყვა აქაც სედრაქს რჩება – მეფე კამათს წყვეტს და სანადიროდ ნასვლას ბრძანებს.

სედრაქის ენერგიულობისა და რუქას პასიურობის გამო ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს პოლემიკაში სედრაქი იმარჯვებს,

მით უფრო, რომ ძირითადი ჩარჩო-ნარატივი ბრძენი ვეზირის შეხედ-
ულებებს ადასტურებს: სალაროს გაცემას მემკვიდრის დაბადება
მოჰყვა; სანადიროდ გასული მეფე განგების ნებით ლეონს გადაე-
ყარა.

უფრო რთული ვითარებაა მესამე „დიალოგში“, სადაც რუქა შე-
მართული და აქტიურია. რუქას მონაყოლი ოთხი იგავიდან სამში
ლეონი, როგორც მისი კომენტარები მოწმობს, ვერ ხედავს კარგის
ავით მიზღვევის ადეკვატურ მაგალითებს. ლეონისეული კრიტიკა
შეფარული მინიშნებაა, რომ რუქას პოზიცია არამყარია.

როგორც ვხედავთ, სულხან-საბა კამათში აღძრული პრობლემე-
ბისადმი თავის დამოკიდებულებას არაპირდაპირ, ირიბად მიანიშ-
ნებს – შედეგები „დიალოგებს“ მიღმა გატანილი, ამასთან, ავტორ-
ისეულ თხრობაში ამოსაცნობი. რუქა არსად აღიარებს თავს დამა-
რცხებულად, არსად სცნობს მეტოქის თვალსაზრისის ქვემარტე-
ბას.

პერსონაჟთა ტრიადაში – სედრაქი, ლეონი, რუქა – ერთ მხარეს
დგანან სედრაქი და ლეონი (შემდეგ მათ ლეონის „ალტერ ეგო“ –
ჯუმბერიც უერთდება), ხოლო მეორე მხარეს – რუქა, მათი მუდმივი
კრიტიკის ობიექტი.

სედრაქს და ლეონს მოკავშირედ ხდის რწმენა – ღმერთის უზენ-
აესობის აღიარება. მეფის ვეზირი საღმრთო, ჭვრეტიტ-თეორიულ
სიბრძნეს განასახიერებს, უფლისწულის აღმზრდელი – საამსოფლო,
პრაქტიკულ ცოდნა-სიბრძნეს. სიბრძნის ეს ორი – საღვთო და საერო
– სახეობა არ უპირისპირდება ერთმანეთს, რასაც ადასტურებს
მოძღვრება ორმაგი სიბრძნის შესახებ. ეს მოძღვრება, რომელიც
ანტიკურ ხანაში (პლატონი, არისტოტელე) შეიქმნა, ახალი გააზრე-
ბით მოქმედებდა შუა საუკუნეების მანძილზე და გავრცელებული
იყო ძველ საქართველოშიც (რ. სირაძე). საამსოფლო სიბრძნე, – ემპი-
რიული გზით შექმნილი თუ განსჯით მოპოვებული ცოდნა, – საზეო
სიბრძნეს იყო დაქვემდებარებული. ამის გამო ორმაგი სიბრძნის
თეორიის ფარგლებში სედრაქის და ლეონის დაპირისპირება გამორ-
იცხულია, სამაგიეროდ, სედრაქი შეურიგებელია რუქასადმი, რად-
გან მისი გამომწვევი ინდივიდუალიზმი ვერ თავსდება თეოცენტრულ
კონცეფციაში.

საღვთო სიბრძნე, როგორც ქვემარტება, ერთია, ხოლო ე.წ.
გარესიბრძნე, როგორც ცდომილება, მრავალგვარი. ამით აიხსნება
წინააღმდეგობა „პრაქტიკული ფილოსოფიის“ ორ წარმომადგენელს

– ლეონსა და რუქას შორის, რომელთაგან ლეონი თეოცენტრულ კულტურულ სივრცეში ცხოვრობს, ხოლო რუქა – ბედისწერით დასაზღვრულ, დესაკრალიზებულ სინამდვილეში.

ის, რაც „დიალოგებში“ ღიად არის დატოვებული, პასუხს თხოვ-ლების მთლიან კონტექსტში პოულობს. უდავოა, რომ სულხან-საბას კრიტიკის საგანია რუქას ინდივიდუალიზმი და სეკულარიზებული მორალი, დამახასიათებელი კრიზისული გვიანრენესანსული ეპოქი-სათვის. სედრაქის ხაზი – რუქას კრიტიკა თეოცენტრიზმის პოზიცი-იდან, კონტრრენესანსულ სულისკვეთებას ავლენს, ხოლო მიბრუნე-ბა კრიზისული ეპოქიდან კლასიკური რენესანსული ჰუმანიზმისაკ-ენ ანუ ლეონის ხაზი ბაროკოს კულტურის დამახასიათებელი ნიშა-ნია (მ. გუკოვსკი).

„სიბრძნე სიცრუისა“, როგორც კონკრეტული დროის სულიერი დოკუმენტი, ტიპოლოგიურად იმ მსოფლმხედველობრივ გარდატეხ-ას ეხმაურება, რაც XVI-XVII საუკუნეების მიჯნაზე მოხდა ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. გასართობი ამბებისა და ღიმილის მიღმა აქ დახატულია ღვთიურ მადლს დაშორებული, ჰარმონიას მოკლებული, წინააღმდეგობებით დასერილი სინამდვილე, სადაც სიკეთეს და გონიერებას ვერაგობა და ხრიკიანობა ავიწროებს.

სულხან-საბა იგავ-არაკთა წიგნში ერთდროულად წარმოაჩენს მისი დროისათვის ნიშანდობლივ კონცეფციებს. მწერალი ახალ, ინ-დივიდუალისტურ ეთიკას რელიგიური სკეპტიციზმის, მორალური რელატივიზმისა და ეგოიზმის გამო განსჯის და ხსნას რენესანსუ-ლი თეოლოგიურ-ფილოსოფიური საზრისის რესტავრაციასა და მის მოდერნიზებაში ხედავს. ამგვარი ხედვა მას ბაროკოს კულტურასთან აახლოებს, რაც აღნიშნულია კიდევ ქართულ ლიტერატურათმცოდ-ნეობაში.

სულხან-საბას მხატვრულ-ფილოსოფიური ნააზრევი რეალიზე-ბულია დიალოგის მსგავს ჟანრობრივ ფორმაში, რომელიც მისი, როგორც მწერლის, აზროვნების სტილური ფორმაა.

დიალოგის ჟანრს, როგორც წერილის დასაწყისში ითქვა, ღრმა ისტორიული ფესვები აქვს. პლატონის „სოკრატული დიალოგების“ ტრადიციასთან ერთად არსებობდა სქოლასტიკური და რენესანსუ-ლი დიალოგები, ჟანრის ფარგლებში თითოეული თავ-თავისი სპეცი-ფიკით. „სოკრატული დიალოგი“, პლატონის მაიევეტიკური მეთოდის ნაყოფი, ახალი ცოდნის, ახალი ჭეშმარიტების დადგენისაკენ მი-ისწრაფოდა. სქოლასტიკური დიალოგი, გამოკვეთილი დიდაქ-

ტიკური ორიენტაციით, იყო სადისკუსიო ტექნიკის სკოლა, რომელიც სასურველი საზრისის დამაჯერებელი სახით წარმოდგენას აწავლიდა. რაც შეეხება რენესანსულ დიალოგს, იგი „ურთიერთობის კულტურის“, „საკუთარი“ და „სხვისი“ შეხედულებების თანაარსებობის ნიმუშებს იძლეოდა (ლ. ბატკინი).

სულხან-საბას „დიალოგებისათვის“ უცხოა ახალი ჭეშმარიტების სოკრატული ძიება. იგი ახლოსაა სქოლასტიკურ დიალოგთან მზათვალსაზრისების დაპირისპირებით, მაგრამ თავისუფალია სქოლასტიკური აზროვნების ავტორიტარიზმისაგან. სულხან-საბას ე.წ. დიალოგები განსხვავებულ შეხედულებათათანაარსებობის შთაბეჭდილებას ტოვებს – კამათის პროცესში არ ხდება რომელიმე ერთი საზრისის მოხსნა, გაუქმება მეორის სასარგებლოდ. ამ შტრიხით ეს „დიალოგები“ ჩამოჰგავს რენესანსულ დიალოგს, სადაც, კამათის მიუხედავად, გატარებულია განსხვავებულ პოზიციათათანაარსებობის პრინციპი.

თუ შინაარსობრივ-სემანტიკურ დონეზე სულხან-საბას თვალსაზრისი გამოკვეთილია, აზროვნების დიალოგური ფორმა, როგორც სიღრმისეული სუბსტრატი, წარმოგვიდგენს ისეთ ცნობიერებას, სადაც სამივე საზრისი ინარჩუნებს არსებობის უფლებას. იგი უშვებს შესაძლებლობას, ყოველი მათგანი გააზრებულ იქნას, როგორც კერძო ასპექტები ერთი დიდი, საყოველთაო ჭეშმარიტებისა.

2008

მოტირალ-მოცინარი სულხან-საბა

რუქასთან უშედეგო შეგონება-კამათით მოღლილი სედრაქი, „სიბრძნე სიცრუისას“ ფინალისაკენ, ყველა იგავს, რომელსაც, პირობითად, „მოტირალსა და მოცინარს“ უწოდებენ. ბრძენი ვეზირი ამის მერეც ერთვება პაექრობაში, მაგრამ დასახელებული პრიტჩა ერთგვარად აჯამებს, განაზოგადებს ამ იდეა-პერსონაჟის რელიგიურ-ფილოსოფიურ და ეთიკურ მრწამსს. უფრო მეტიც, არსებობს მოსაზრება, რომ სულხან-საბას თხზულების ძირითადი ფილოსოფიური ხაზი, მისი არსებითი თავისებურებებით, ზოგადად წარმოდგენილია არაკუბი „მოტირალი და მოცინარი“ (ა. ფრანგიშვილი).

რას მოგვითხრობს მწერალი-მორალისტი ამ საკვანძო, ღრმა-აზროვან პრიტჩაში?

მოტირალი და მოცინარი

ორნი კაცნი იყვნენ ქალაქსა ერთსა. ერთი ნამდაუნუმ სულ ტიროდა და ერთი სრულობით იცინოდა, რომე მოწყენილს ვერავინ ნახევდა.

ჰკითხეს მოტირალს კაცსა: ავზე და კარგზე, საცინალზე და სატირალზე სულ რატომ სტირიო?

მან ეგრე თქვა: რა ვქმნა, ეს სოფელი მოკლეა, ყოველნი კაცნი ამ სანუთროს საქმეს შვრებიან, საუკუნო სასჯელი დაუფინწყებიათ, და მით ვტირი, ყოველნი ჯოჯოხეთს იშენებენო.

მერმე მას მოცინარეს კაცს ჰკითხეს: შენ რა გაცინებსო?

მან ესრე თქვა: ეს სოფელი მოკლეა, ყოველნი კაცნი ავს შვრებიან, კარგს არ იქმონენ. ყოველს კაცს ფუქადაგე, ვურჩიე, ვერა დავაჯერებინე რა და ან სიცილს ძალი მივეც. მეც რომ ზრუნვით თავი მოვიკლა, რას მარგია, ან მათი რა სარგებელია.

ძნელი შესამჩნევი არაა, რომ სედრაქ-ვეზირის ნაამბობში ცხოვრებისადმი მიდგომის ორი თვალსაზრისია წარმოდგენილი, ურთიერთგანსხვავებული მსოფლხედვით და, აქედან გამომდინარე, ეთიკითაც.

მოტირალისა და მოცინარის იგავი გაანალიზებული აქვს ცნობილ ფსიქოლოგს – ალექსანდრე ფრანგიშვილს. „მოცინარის“ ფილოსოფია რეალისტური ფილოსოფიაა“, – წერს იგი, – ხოლო „მოტირალის“ ფილოსოფია – სანუთროს საქმეების დაგმობა და საუკუნო სამსჯავროზე, იმქვეყნიურ ცხოვრებასა და ბედნიერებაზე ლოცვა“. მისივე კატეგორიული მტკიცებით, „სულხან-საბაძე თავის წიგნში „სიბრძნე სიცრუისა“ „მოცინარის“ თვალსაზრისზე დგას, ამ თვალსაზრისს იცავს და ავითარებს“, „სიბრძნე სიცრუისა“ მხოლოდ „მოცინარის“ ფილოსოფიის საფუძველზე შეიძლება დაწერილიყო“.

როგორც ვხედავთ, ა. ფრანგიშვილი სულხან-საბაძეს თხზულების საზრისს **მხოლოდ** „მოცინარის“ **რეალისტურ ფილოსოფიას** უკავშირებს. ვცადოთ გარკვევა, რა ობიექტური აზრობრივი შინაარსი აქვს საბაძეს იგავს, რამდენად სწორად კითხულობს მას მკვლევარი.

„მოტირალის“ მონოლოგის მიხედვით, არსებობს წარმავალი „ეს სოფელი“ და წარუვალი, „საუკუნო“ სამყოფელი, სადაც ადამიანი „მოკლე ცხოვრების“ შემდეგ გადაინაცვლებს და სამსჯავროს წინაშე წარდგება. „მოტირალის“ წამდაუნუმ ცრემლიანობის მიზეზი ისაა, რომ „ყოველთა კაცთა“ საუკუნო არსებობაც დავინწყებიათ და სამსჯავროც, მხოლოდ „სანუთროს საქმეს შვრებიან“ და ამით ჯოჯოხეთს განიმზადებენ.

„მოცინარისთვისაც“ ეს სოფელი მოკლეა, მაგრამ მის სიტყვებში მინიშნებაც არაა საიქიო ცხოვრებასა და სასჯელზე – წუთისოფელი მისთვის ერთადერთი სინამდვილეა. ამიტომაც შეჰპარვია „მოცინარის“ კილოს გაცეების ელფერი, როდესაც უმზერს, გარდაუვალი გაქრობის მიუხედავად, მოკვდავნი მაინც უგუნურად და უზნეოდ რომ იქცევიან. მისი მხრივ ყოველგვარი ცდა ადამიანთა ყოფაში მორალური რეგლამენტაციის შეტანისა უიმედო, ამაო გარჯა გამოდგა („ვურჩიე, ვუქადაგე, ვერა დავაჯერებინე რა“).

„მოტირალსა“ და „მოცინარს“ ერთი რამ აქვთ საერთო – წუხილი კაცთა მოდგმის მდაბალი არსებობის გამო. რელიგიური მსოფლგანცდის „მოტირალს“ მოსალოდნელი „საუკუნო სასჯელი“ ასევე დიანებს, „მოცინარი“ კი არჩევანის წინაშე დგება: ან „მოტირალივით“ მოთქმით ტირილი – „ზრუნვა“ დაიწყოს, ან საკუთარი მოდუს ვივენ-

დი ეძიოს... ტირილის ალტერნატივად იგი სიცილს ირჩევს, რადგან, მისივე განმარტებით, „მეც რომ ზრუნვით თავი მოვიკლა, რას მარგია, ან მათი (ადამიანების – თ. დ.) რა სარგებელია“.

ამრიგად, თუ „მოტირალის“ თვალსაზრისი გამოკვეთილად პესიმისტურია, „მოცინარის“ პოზიციას, ამის საპირისპიროდ, მიუხედავად „სრულობით“ სიცილისა, არ შეიძლება, ერთმნიშვნელოვნად ოპტიმისტური ენოდოს – მისი სიცილი უფრო უსაზრისო არსებობის შემმეცნებელი ბრძენის თავდაცვითი რეაქციაა.

პრიტჩას მოტირალსა და მოცინარზე, როგორც ვთქვით, ყველა ბრძენი სედრაქი, რომელიც თხზულებაში ორთოდოქსული თეიზმის ადეპტია (ამის შესახებ იხ. პირველი წერილი – სულხან-საბას „დი-ალოგები“), ამიტომ ძნელი წარმოსადგენია, რომ იგი „მოტირალის“ რელიგიურ კონცეფციას ემიჯნებოდეს და **მხოლოდ** „მოცინარის“ რეალისტურ ფილოსოფიას იზიარებდეს.

* * *

„მოტირალსა და მოცინარში“ სავარაუდოა არსებობა ერთი ალუზიისა, რომელიც ამ იგავ-არაკს განსაკუთრებულად გამო-არჩევს. მხედველობაში მაქვს ანტიკურობიდან მომდინარე ტრადიცია, რომელიც დიალექტიკის მამამთავარ **ჰერაკლიტეს** „მოტირალ“, ხოლო სამყაროს ატომისტური კონცეფციის ავტორ **დემოკრიტეს** „მოცინარ“ ფილოსოფოსად მოიხსენიებს.

„ყოველთვის, როცა ჰერაკლიტე თავისი საცხოვრისიდან გამო-დიოდა და გარშემო სულელურად მოარსებე, მოკვდავი ადამიანების სიმრავლეს ხედავდა, ცრემლოოდა, ყველა ებრალებოდა...“ – წერს სენეკა და განაგრძობს: – „ხოლო დემოკრიტე, როგორც გადმოგვცემენ, ხალხში, პირიქით, მხოლოდ მოცინარი გამოჩნდებოდა ხოლმე, იმდენად არასერიოზულად მიაჩნდა ყველაფერი ის, რასაც ადამიანები ასე სერიოზულად ეკიდებოდნენ“.

სულხან-საბას მკვლევართ (ა. ფრანგიშვილი, გ. გაჩეჩილაძე) აღნიშნული აქვთ ანტიკური ტრადიციის არსებობა, თუმცა მათ არ უცდიათ „მოტირალისა“ და „მოცინარის“ თვალსაზრისთა განხილვა ჰერაკლიტესა და დემოკრიტეს ფილოსოფიურ კონცეფციებთან მიმართებაში. არადა, საბას „მოტირალი“, სენეკას ჰერაკლიტეს მსგავსად, „წამდაუნუმ“ ტირის, ხოლო „მოცინარი“ აშკარად ჩამოჰგავს სენეკასავე დემოკრიტეს – „სრულობით“ იცინის, „მონყენილს ვერ-ავინ ნახევდა“.

სენეკა ფილოსოფოსთა ემოციური რეაქციის მიზეზსაც მიგვანიშნებს – ერთის ტირილსა და მეორის სიცილს ადამიანთა მოდგმის უსაზრისო, სულელური ყოფა იწვევს, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ „ტირილი“ და „სიცილი“ ოდენ ემოციური რეაქციის აღმნიშვნელი სიტყვები არაა, ისინი კონცეპტუალური პაროლებია ჰერაკლიტეს და დემოკრიტეს ნააზრევისა.

შესაძლებელია თუ არა შეხების ნერტილების მიგნება, ერთი მხრივ, „მოტირალის“ მსოფლალქმასა და ჰერაკლიტეს ფილოსოფიას, ხოლო მეორე მხრივ, „მოცინარის“ მსოფლალქმასა და დემოკრიტეს ფილოსოფიას შორის?

* * *

ფილოსოფიის ისტორიკოსები ჰერაკლიტეს ნააზრევში ერთხმად აღნიშნავენ ტრაგიკული პათოსის არსებობას: მარად ცვალებად სამყაროში, სადაც პირველელემენტი – ცეცხლი ინთება და ქრება, ქმნისა და განადგურების, დაპირისპირებულთა პერმანენტული ბრძოლის კოსმიური დრამა მიმდინარეობს. ადამიანიც ამ უწყვეტი, დრამატული პროცესის მონაწილეა – იბადება, რათა მოკვდეს, მიელტვის სიცოცხლეს და, მაშასადამე, სიკვდილსაც (ფრაგ. 20). ჰერაკლიტე ჭვრეტს, შეიცნობს ყოფიერების ამ გარდაუვალ ტრაგიზმს და ამის შესაბამისად შეიმუშავებს ეთიკურ პრინციპებს.

ამქვეყნად, ჰერაკლიტეს თანახმად, „ცუდი ბევრია, ხოლო კარგები – ცოტანი“ (ფრაგ. 104). ადამიანთა უმეტესობა გრძნობადი შთაბეჭდილებებითა და მზა შეხედულებებით ცხოვრობს, ჩლუნგია და ზარმაცი, თუმცა თავს ყოვლისშემძლედ რაცხს და ბრყველად მედიდურობს. ისინი სურვილებს მონებენ – ქონებას აგროვებენ, ფუფუნება და ვნებებით ტკბობა სწადიათ და ვერ ხვდებიან, რომ მხოლოდ მცირე, პატარა ნაწილაკები არიან უკიდევანო კოსმოსისა.

ამ სამზერიდან ამხელდა ჰერაკლიტე თანამემამულეებს – მშობლიური ეფესოს მკვიდრთ.

თუ გრძნობადი სურვილების აყოლა და ტკბობა სისულელე და ცოდვაა, რა ევალება მედინ, წარმავალ სამყაროში მოარსებე ადამიანს?

უმაღლესი მიზანი ადამიანისა, ჰერაკლიტეს მიხედვით, სამყაროს ზოგადი პრინციპის – **ლოგოსის** შეცნობა, მორჩილება და მსახურებაა. „არის ერთი სიბრძნე, – ამბობს იგი, – ცოდნა იმ გონებისა, რომლის მიერ წარმართება ყოველი ყოვლით“ (ფრაგ. 41). საჭიროა იმის

შეგნება, რომ ლოგოსი – მარადიული ცვალებადობა ბუნების კანონ-ზომიერებაა, რომელიც სამყაროში აუცილებლობის სახით არსებობს.

მეტყველი სამყაროს ენა მხოლოდ რჩეულებს – ბრძენთ ესმით, უმრავლესობისთვის კი ლოგოსი (სამყაროს არსი, კოსმიური გონი) მიუწვდომელი რჩება. როდესაც ადამიანი ლოგოსს მონყვეტილია, ის გრძნობადი აღქმის სივრცეში ცხოვრობს, წარმოსახულ-ილუზორული მინიერი სინამდვილე მიაჩნია ერთადერთ რეალობად. ამიტომაც ლოგოსის ნაცვლად იგი საკუთარი, შეზღუდული გონების ხმას მიჰყვება და სურვილების ბადეში იხლართება. უზნეობის სათავე, როგორც ჰერაკლიტე ხატოვნად ამბობს, უმეცრებაშია, როცა ადამიანები, სახედრებივით, „ოქროს“ (ლოგოსს) „თივას“ (სურვილებს) ამჯობნიებენ, ისე ცხოვრობენ, რომ ვერ ხვდებიან – ბედნიერება ლოგოსის შეცნობასა და გრძნობადი სურვილებისგან გათავისუფლებაშია.

ამრიგად, ჰერაკლიტეს პესიმიზმის – „მოტირალის“ მიზეზი ისაა, რომ ადამიანთა მოდგმა, ბრძენთა გამოკლებით, განზე გასდგომა უმთავრეს ეთიკურ მოვალეობას – ლოგოსის შეცნობას, საკუთარი შეზღუდული გონების კარნახით ცხოვრობს და, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, სულისა და იმქვეყნიური არსებობის დამვიწყებელი, მარადიულ სასჯელს განიმზადებს.

ჰერაკლიტეს ეთიკური გრძნობა, სერგი დანელიას შეფასებით, „წმინდა სარწმუნოებრივი გრძნობაა“, „ჰერაკლიტე რელიგიურ გრძნობაში ხედავს უზენაეს კმაყოფილებას“.

რელიგიური ფესვები აქვს სულხან-საბას „მოტირალის“ ეთიკასაც. ადამიანებს, იგავის მიხედვით, დავიწყებით უზენაესი მსაჯული (ლოგოსი, ღმერთი) და საუკუნო ცხოვრებაზე ფიქრი, მხოლოდ გრძნობად არსებობას („სანუთროს საქმეს“) მისცემიან და ამით „ჯოჯოხეთს იშენებენ“. ქართველი მეიგავე ზოგადად მოხაზავს რელიგიურ კონცეფციას, არ აკონკრეტებს, ვინ არის მსაჯული, თუმცა საუკუნო სასჯელისა და ჯოჯოხეთის ხსენება, ინერციით, ქრისტიანული ესქატოლოგიისაკენ მიგვახედებს. სულხან-საბა, ჩემი აზრით, აქ საგანგებოდ არიდებს თავს **ღმერთის**, როგორც უზენაესი მსაჯულის, მოხსენიებას; თუ „მოტირალის“ პროტოტიპი ჰერაკლიტეა, ბერძენი მოაზროვნისთვის საბოლოო მსჯავრის დამდები ლოგოსია და არა – ღმერთი.

ჰერაკლიტე არ უარყოფდა ღმერთების არსებობას, თუმცა სამ-

ყარო რომელიმე ღმერთის კრეაციული აქტის შედეგად არ მიაჩნდა (ფრაგ. 30). იგი ბერძნებს მოუწოდებდა, პოლითეიზმის ნაცვლად ეცნოთ ლოგოსი – მარადიული ცეცხლი. „მარადიული ცეცხლი“ საკრალური მეტაფორაა გრძნობებით აღუქმელი, მხოლოდ გონებით მისანვდომი სუბსტანციისა, რომელიც უმაღლეს გონიერებას განასახიერებს, აქვს სიცოცხლე, ცნობიერება, ნება... ცეცხლი ანუ ლოგოსი ჰერაკლიტესთან, ფაქტიურად, ღმერთის ადგილს იკავებს; იგი განაგებს სამყაროს, ახორციელებს უზენაეს მართლმსაჯულებას და სჯის კიდევ შემცოდეთ. „ყველაფერს მხოლოდ ცეცხლი (ანუ ლოგოსი – თ.დ.) დასჯის“, – იკითხება ჰერაკლიტეს ერთ ფრაგმენტში.

სულხან-საბასთან „ჯოჯოხეთიც“ ზოგადი სახელია, რომელიც რელიგიური ცნობიერების ადამიანს სამარადისო სასჯელის ადგილს მიანიშნებს. ჯოჯოხეთი იგივე ანტიკური ტარტაროსია, ჰადესის უღრმესი ნიაღი, რომელსაც საბა ასე განმარტავს: „ტარტაროზი – ყოველთა ჯოჯოხეთთა სახელი არს“. საკუთრივ კი, ეს არის „ჯოჯოხეთი უღრმესი და უფროსად სატანჯვოვანი“, „საუკუნო ჯოჯოხეთი გამოუხსნელი“.

იგავის ავტორს ისე ოსტატურად შემოაქვს თხრობაში „საუკუნო სასჯელისა“ და „ჯოჯოხეთის“ ცნებები, რომ იგი წარმართი ფილოსოფოსის შეხედულებებსაც შეესაბამება და არც ქრისტიანული მსოფლმხედველობის დოგმებს ეწინააღმდეგება. სიკვდილი ფიზიკური, გარდაუვალი პროცესია, მას ვერავინ გაექცევა – ვერც სურვილებს ადევნებული შემცოდე და ვერც ლოგოსის შემმეცნებელი ბრძენი. განსხვავება იმაშია, რომ ცოდვილთ საიქიოში ცეცხლში ტანჯვა-წამება ელით (ფრაგ. 14), ხოლო ბრძენთ იმავე ცეცხლით განწმენდა და საუკუნო ნეტარება. ჰერაკლიტესა და ქრისტიანობის თვალსაზრისი ამ მხრივ მსგავსია. ისიც გავიხსენოთ, რომ „ცეცხლი“ ლოგოსის საკრალური მეტაფორაცაა და მამა ღმერთისაც („შთანთქმელი ცეცხლია უფალი“ – მეორე სჯული 4:24), ხოლო აპოკალიფსის ცეცხლი ტარტაროსის (ჰადესის) ცეცხლს ეთანადება.

სულხან-საბას პრიტიკაში განსაკუთრებით საგულისხმოა ერთი მომენტი – „მოტირალი“ კაცთა ყოველგვარ ქმედებაზე – **ავზეც და კარგზეც!** – ერთნაირად რეაგირებს ანუ წამდაუნუმ ტირის. ასეთი ნეგატიური რეაქცია „კარგზე“ (სიკეთეზე) ქრისტიანული ცნობიერებისა და ეთიკისათვის გაუგებარია, რადგან ჭეშმარიტი ქრისტიანისათვის მადლის, სიკეთის, კარგის ქმნა საუკუნო ცხოვრების საწინდარია. იგავის ეს პასაჟი, ჩემი აზრით, გარკვეულობას შეიძენს, თუ

ჰერაკლიტეს დიალექტიკას გავითვალისწინებთ.

სიკეთე-ბოროტება, ჰერაკლიტეს თანახმად, ორი მხარეა ერთი რეალობისა – კოსმოსისა. არსებობს მხოლოდ ზოგადი სიკეთე, რომელიც ლოგოსის კუთვნილებაა: ყველაფერი კეთილია, რადგან თავად ცვალებადობაა სიკეთე. „ღმერთისთვის (ლოგოსისთვის – თ. დ.) ყველაფერი კარგია და სამართლიანი, ადამიანებს კი ერთი ეს-ახებათ უსამართლოდ, სხვა კი სამართლიანად“, – ნერს ფილოსოფოსი (ფრაგ. 107). დიალექტიკურ აზროვნებაში სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირება ქმნის გარკვეულობას, თითოეულს აძლევს აზრს, თორემ ცვლილების უწყვეტ პროცესში, როგორც ჰერაკლიტე იტყოდა, „კეთილი და ბოროტი ერთია“. ყოველთვის ერთი და იგივეა ჩვენში: სიცოცხლე და სიკვდილი, ახალგაზრდა და მოხუცი, რადგან ეს ცვალებადობის შემდეგ ისაა და პირიქით, ის ცვალებადობის შემდეგ ესაა, – განმარტავს ფილოსოფოსი (ფრაგ. 88).

„მოტირალის“ განურჩევლად ერთგვაროვანი ემოციური რეაქცია სიკეთეზეც და ბოროტებაზეც ლოგოსის შემმეცნებელი, ემპირიული სიკეთე-ბოროტების მიღმა მჭვრეტელი ბრძენის თვალთახედვაა, **ლოგიკური რეალობის** სამზერიდან აღქმული ჭეშმარიტებაა. ამქვეყნიურ, მიწიერ ცხოვრებაში ბრძენი, რასაკვირველია, არ აიგივებს სიკეთეს და ბოროტებას, სამართლიანობასა და უსამართლობას ანუ ზნეობრივ ფასეულობებს, რისკენაც მუდმივად უნდა ისწრაფოდეს ადამიანი.

სულხან-საბა ორბელიანის ინტერპრეტაციაში ჰერაკლიტეს მოძღვრება მორგებული და მორიგებულია ქრისტიანობასთან, რაც სულაც არაა მოულოდნელი, რადგან ახალ რელიგიასთან ჰერაკლიტეს შეხედულებათა ადაპტაციის პროცესი ადრეულ ხანაშივე დაწყებულია. კლიმენტი ალექსანდრიელი (II ს.) ბერძენი ფილოსოფოსის ნაზრევში მონოთეიზმის სათავეს ხედავდა, ხოლო იპოლიტე (III ს.) უფრო შორს მიდიოდა – მონოთეისტურ იდეასთან ერთად ჰერაკლიტეს სულის აღდგომის იდეასაც უკავშირებდა (ფ. კესიდი).

ჰერაკლიტეს ფილოსოფიისა და ქრისტიანობის დაახლოების ისტორიული ტრადიცია, როგორც ჩანს, შესაძლებელს ხდიდა აპელირებას ძველ ანტიკურ, წარმართულ სიბრძნეზე, რომელიც სულხან-საბას მიერ გაიაზრებოდა, როგორც უზენაესი ჭეშმარიტების არქაული, წინარექრისტიანული ვერსია.

„მოტირალი“ ჰერაკლიტეს გვერდით, სენეკასთან ერთად, დემოკრიტეს „მოცინარად“ მოიხსენიებენ ჰორაციუსი, იუვენალი და ანტიკური ხანის სხვა ავტორებიც. ისინი, როგორც წესი, დემოკრიტეს სიცილს დამცინავ სიცილად აღიქვამენ, თუმცა ეს არაა სკეპტიკოსის გულგრილი რეაქცია მოკვდავთა ამო არსებობაზე. „ადამიანებს ადამიანების უბედურების ჟამს სიცილი კი არ შეშვენით, არამედ თანაგრძნობა“, – ამბობდა დემოკრიტე (აფორ. 107; 146).

სულხან-საბას „მოცინარსა“ და დემოკრიტეს თუნდაც ეს სიცილით ვუალირებული, ჰუმანური სურვილი აერთიანებთ, მაგრამ მსგავსება მათ შორის, ვფიქრობ, უფრო ღრმაა.

„მოცინარის“ მონოლოგში, „მოტირალისაგან“ განსხვავებით, როგორც ითქვა, მინიშნებაც არაა საიქიო ცხოვრებასა და საუკუნო სასჯელზე – „მოცინარისათვის“ მხოლოდ ნუთისოფელი, მატერიალური ქვეყანა არსებობს. დემოკრიტეც არ იზიარებდა სულის უკვდავების იდეას. მისი აზრით, სული სხეულთან ერთად იღუპება – ჰაერში განიბნევა და, ამდენად, მოკვდავია, საიქიო ცხოვრება კი უმეცართა მიერ შეთხზული ზღაპარია (აფორ. 297). სამყაროს შექმნის აქტიც ღმერთების – ადამიანის მსგავსი მოკვდავი ბუმბერაზების – ჩაურევლად მოხდა, აუცილებლობის კანონის თანახმად.

„მოცინარის“ პროტესტს იგავში იწვევს ის, რომ ამ მოკლე ნუთისოფელში „ყოველნი კაცნი ავს შვრებიან, კარგს არ იქმონენ“. ეს გულისხმობს ისეთი ეთიკური ნორმის არსებობას, რომელიც „ავს“ უარყოფს და „კარგს“ მხარს უჭერს. საგანგაშო ისაა, რომ ადამიანთა მოდგმა ამ ნორმას საყოველთაოდ და მუდმივად არღვევს.

თანამოქალაქეთა ამო ცხოვრების შემყურე დემოკრიტეც აბდერელებს იმას უქადაგებდა, რომ ადამიანმა ბოროტება არ უნდა ჩაიდინოს, სულში, როგორც კანონი, ისე უნდა ეწეროს: „ნუ იქმ ცუდსა საქმეს“, „ადამიანი ან კეთილი უნდა იყოს, ან ბაძავდეს კეთილს“ (აფორ. 39).

ბოროტების სათავედ დემოკრიტე არცოდნას თვლიდა. „ბოროტება სიკეთიდან წარმოიშობა, როცა ადამიანებმა არ იციან სიკეთის სწორად წარმართვა და მოხერხებულად გამოყენება“ (აფორ. 173). ამიტომაც, რომ დემოკრიტე და, მის კვალზე, „მოცინარიც“ გამოსავალს სწავლება-დამოძღვრაში, რჩევა-ქადაგებაში ხედავენ.

დემოკრიტეს ევდემონისტური ეთიკა, რომელიც ადამიანის ბუნებიდან ამოდით, ჰერაკლიტესგან განსხვავებით, სიამოვნებისაკენ

ლტოლვას სიკეთედ მიიჩნევდა, ოღონდ ზომიერების ფარგლებში. ზღვარგადასული ლტოლვა ვნებად გარდაიქმნება, რის შედეგადაც „უდროო სიამოვნებანი უსიამოვნებას ბადებენ“ (აფორ. 71), „ყოველგვარი უბედურება გადაჭარბებული ვნებების შედეგია“ (აფორ. 143).

დემოკრიტემ სიკეთის კრიტერიუმად შემოიტანა ზომიერების გრძნობა, ზომიერად კი ის ითვლება, რაც სასარგებლოა – **სასიამოვნო და კეთილია ის, რაც ზომიერი და სასარგებლოა.**

„მშვენიერია ზომიერება ყველგან. ზომაზე მეტი ან ნაკლები მე არ მომწონს“ (აფორ. 102), – წერდა დემოკრიტე და ადამიანებს მოუწოდებდა: – „ხელი აიღე ყოველგვარ სიამოვნებაზე, რომელსაც სარგებლობა არ მოაქვს“ (აფორ. 74).

ზომიერებისა და სარგებლიანობის კრიტერიუმების შემოტანით დემოკრიტეს ეთიკური კონცეფცია გასცდა ინსტიტუტების სფეროს და გონებას, სიბრძნეს დაუკავშირდა. ბუნებრივი ლტოლვის შედეგებს გონება უნდა აკონტროლებდეს – გულადი კაცი ის კი არ არის, ვინც მტერს იმორჩილებს, არამედ ის, ვინც საკუთარ სურვილებს იოკებს. დემოკრიტეს მიხედვით, ადამიანური ბედნიერება ზღვარდაუდებელ გრძნობად სიამოვნებაში, ქონების დაგროვებასა და ფუფუნებაში არაა. სევდიანი ირონია ახლავს ფილოსოფოსის შეგონებას: „ბევრი ადამიანი ფუტკარს ჰგავს: ორივე აგროვებს, თითქოს მუდამ იცოცხლებს“.

ბედნიერება დემოკრიტესათვის „კარგი სული“ ანუ **ევთუმიია** – „ბედნიერება სულში“, რასაც გონებით დასაზღვრული არსებობა გვანიჭებს. ამ დროს ადამიანს „არ აღეღვებს არავითარი შიში, ცრუმორწმუნეობა ან რაიმე ტანჯვა“ (დიოგენე ლაერტელი).

ბოროტების ანუ ადამიანურ გადაცდენათა მიზეზი როგორც დემოკრიტეს, ისე სულხან-საბას „მოცინარისათვის“ უმეცრებაა, „უკეთესის არცოდნა“. ზნეობის წყარო, უმაღლესი სათნოება – გონიერებაა. ამას უქადაგებენ ისინი „ყოველთა კაცთა“, თუმცაღა ამოდ!

... და მაინც, რატომ იცინიან ადამიანურ უგუნურებათა წინაშე უძლური, დამარცხებული „მოცინარი“ და მისი სავარაუდო პროტიპი დემოკრიტე?

„მოცინარი“ არაკის ბოლოს ამგვარად აჯამებს თავისი წარუმატებელი მცდელობის შედეგს და სიცილის მიზეზსაც განმარტავს: „ვერა დავაჯერე რა... მეც რომ ზრუნვით თავი მოვიკლა, რას **მარგია** და ან მათი რა **სარგებელია**“.

„ზრუნვა“ ანუ ტირილი, როგორც უსარგებლო რამ, დემოკრიტეს თანახმად, ბოროტებაა, ამიტომ „მოცინარი“ უარს ამბობს ამაზე და, საბოლოოდ, ისიც, დემოკრიტეს მსგავსად, ამაოებას განრიდებული ბრძენის პოზიციას ირჩევს – დამარცხებული მორალისტი სიცილის ნიღაბს ირგებს. მაგრამ ეს არაა სულის იდეალური სიმშვიდე – ევთუშია, რადგან „მოცინარის“ სიცილს გამოუვალობის სევდა ახლავს. საბას „მოცინარი“ უფრო სტოიკოსს ემსგავსება, მისი ე.წ. სიმშვიდეც იმდენად გონების გზით მიღწეული დემოკრიტესეული ევთუშია არ არის, რამდენადაც არსებულთან შეგუება, არსებულისგან პიროვნული გამიჯვნა ანუ სტოიკოსთათვის ნიშანდობლივი **ატრაქსია**.

დემოკრიტეს ამგვარი სახეცვლილება საბასთან უცნაურად არ მოგვეჩვენება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ კლერიკალურ-საეკლესიო წრეებში მიუღებლად ითვლებოდა „ათეისტი“ დემოკრიტეს ხსენება. „მოცინარის“ სტოიკოს ბრძენთან დაახლოებით სულხან-საბამ ერთგვარად გაანეიტრალა ტაბუდადებულ ფილოსოფოსთან პირდაპირი ასოციაციის შესაძლებლობა. სტოიკოსად გარდასახული „მოცინარი“ დემოკრიტე უხერხულობას აღარ ქმნიდა – სტოიციზმი ხომ ქრისტიანობის ერთ-ერთი მთავარი წყარო იყო...

წარმოდგენილი ანალიზის შემდეგ, ვფიქრობ, დამაჯერებლობას იძენს აზრი, რომ სულხან-საბას იგავის პერსონაჟები – „მოტირალი“ და „მოცინარი“ კონცეპტუალურად ანტიკური ფილოსოფიის ორ კოლოსს – ჰერაკლიტესა და დემოკრიტეს უკავშირდებიან.

* * *

როგორ იკითხება ამგვარად გააზრებული „მოტირალი და მოცინარი“ იგავ-არაკთა ნიგნის მთლიან კონტექსტში?

იგავები „სიბრძნე სიცრუისაში“, როგორც წესი, ზოგად თვალსაზრისთა სახეობრივი ილუსტრაციებია. ასეა ამ კერძო შემთხვევაშიც. ჯერ ლეონთან, შემდეგ კი ჯუმბერთან ცხარე კამათში ჩაბმულ რუქას ბრძენი სედრაქი მოტირალისა და მოცინარის იგავს უყვება. ამბის თხრობას უშუალოდ მოსდევს სედრაქის შემაჯამებელი სიტყვები: „მის მსგავსად, შენთვის ვიურვე, ვინუხე, ვინაღვე, გასწავლე, ჩემი ვერა მოგასმინე რა. ახლა მეც სიცილს ძალი მივეც“.

სრულიად ცხადია, ღია პარალელიზმის ხერხით („მის მსგავსად“) იგავში სახეობრივადაა გადმოცემული სედრაქის პოზიცია რუქას მიმართ. რუქასთან დამოკიდებულებაში სედრაქმა ორი სტადია განვლო – ურვის („მოტირალი“) და სიცილისა („მოცინარი“). ჯერ იყო

გამოტირება „საუკუნო სასჯელის“ დამვინყებელი სულისა, ხოლო შემდეგ – ცდა მხოლოდ სანუთროს წესს აყოლილი კაცის შეგონებისა. სამწუხაროდ, ყოველივე ამას გარჯით გულგატეხილი, დამარცხებული ბრძენის განდგომით და სიცილით („სიცილს ძალი მივეც“) დასრულდა.

თუ თხზულების მთლიან კონტექსტს მივმართავთ, დასაწყისში სედრაქი რუქას, მართლაც, მაღლის ქმნის ზნეობრივ ნორმას, ღვთისა და მისი განგების არსებობას შეახსენებს („მეფე ხორასანისა“), მერე კი განგებაზე თავისუფალი ნების დაქვემდებარებას განუმარტავს („ძუნწი დიდვაჭარი“). სედრაქი რუქას დინჯად მოაგონებს უპირველეს **რელიგიურ სიბრძნეს** – ღვთის შიშს და, მაშასადამე, საიქიო ცხოვრების არსებობას, სულზე ზრუნვის აუცილებლობას. ეს დაახლოებით ისაა, რისკენაც მოუწოდებს „მოტირალი“ (ჰერაკლიტე) ღმერთის (ლოგოსის) და „საუკუნო სასჯელის“ დამვინყებელთ.

როცა „სიბრძნე სიცრუისაში“ განსჯა თანდათანობით სანუთისოფლო სივრცეში გადაინაცვლებს, რუქა ლეონთან პაექრობაში თავგამოდებით იცავს სიკეთის ნილ ბოროტებით მიგების თეზას („კარგისთვის კარგი არასოდეს ქმნილა“), ანუ თეორიულად იცავს იმ თვალსაზრისს, რასაც იგავში პრაქტიკულად სჩადიან ამა სოფლის კაცი („ავს შვრებიან, კარგს არ იქმონენ“). სედრაქი, ამჯერად უკვე „მოცინარის“ (დემოკრიტე) მსგავსად, **საერო სიბრძნის** პოზიციიდან არაერთგზის შეაგონებს რუქას, რომ „მართებული არ არის... კაცთათვის ავი და ბოროტის მთქმელი იყო, ყოველს კაცს სიყვარულს უნდა აჩვენებდე“, მაგრამ სეფეთუხუცესის მხრივ სრულ შეუწყნარებლობას აწყდება.

„ვერა დავაჯერებინე რა“, – ჩივის „მოცინარი“.

„ჩემი ვერა მოგასმინე რა“, – მიმართავს სედრაქი რუქას.

„მოცინარისა“ და სედრაქის პოზიციები აქ იმდენად იდენტურია, რომ მათი ემოციური რეაქციები ლექსიკურ დონეზეც კი თანხვედრება.

იგავისგან განსხვავებით, თხზულების მთლიან კონტექსტში, „მოტირალი“ და „მოცინარი“ ორ განსხვავებულ, ერთმანეთისგან გამიჯნულ თვალსაზრისს კი არ გამოხატავენ, რომელთაგან ერთს – „მოცინარის“ ე.წ. რეალისტურ ფილოსოფიას, როგორც გვარწმუნებენ, სულხან-საბა ორბელიანიც იზიარებს, არამედ ეს სედრაქის – ავტორის „ალტერ ეგოს“ – რუქასთან დამოკიდებულების ორი ასპექტია.

სულხან-საბას იგავურ-ფილოსოფიური განსჯანი „სიბრძნე სიცრუისაში“, მართალია, მონყვეტილია კონკრეტულ დრო-სივრცეს და უნივერსალური ხასიათისაა, მაგრამ მაინც ატარებს ეპოქის – გვიანი რენესანსის ნიშნებს. სედრაქი, როგორც თეოლოგიური სიბრძნის სახე-სიმბოლო, „ორმაგი სიბრძნის“ კონცეფციის საფუძველზე ამხელს, დასტირის რუქას, როგორც ახალი, კრიზისული ეპოქის ადამიანს. უპირველეს ყოვლისა, იგი დასტირის რუქას ურწმუნოებას, უფრო ზუსტად, პიროვნებაში რელიგიური ცნობიერების რღვევას (ჰერაკლიტეს ხაზი). ამის პარალელურად, უფალთან შეორგულებულ, სეკულარიზებულ საზოგადოებაში სედრაქი, როგორც შედეგს, საერო ეთიკური ნორმების – „საერო სიბრძნის“ სრულ უგულვებლყოფასაც ხედავს, რაც მისი მწარე სიცილის მიზეზია (დემოკრიტეს ხაზი).

საზრისი, გამობატული პრიტჩაში „მოტირალი და მოცინარი“, რელიგიურ-თეოლოგიური ეთიკის მსჯავრია კრიზისული დროის ადამიანისადმი, რომელიც ღმერთსაც დაშორდა და ახალი, სეკულარიზებულ-ინდივიდუალისტური მორალის გავლენით სიკეთის უარყოფამდე მივიდა. საღმრთო და საერო სიბრძნის ერთდროულად უარმყოფელთა ამგვარი კრიტიკა კონტრრენესანსული, ბაროკული ეპოქის არსებითი ნიშანია.

2013

„სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“

„არაფერი ისე არ ახასიათებს მწერალსა და მის სტილს, როგორც სათაური...“

სათაური იგივეა, როგორც თვალი ადამიანისა, ან სარკმელი კაც-თა სამყოფლოსი...“

სათაურია პირველი დვრიტა შემოქმედებისა.

სათაური ჰგავს მეომრის მიერ პირველ მოქნევას ხმლისას“.

სათაურის ეს აპოლოგია კონსტანტინე გამსახურდიას – „მთვარის მოტაცების“ ავტორს – ეკუთვნის და სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“ გამოა აღვლენილი.

„საბა ორბელიანის იგავების სათაურშივე მჟღავნდება მისი გენიის უდიდესი ორიგინალობა. – აღტაცებას არ ფარავს კ. გამსახურდია და არც მასშტაბურ განზოგადებას ერიდება: – მსოფლიო ნოველისტიკაში მე სულ რამდენიმე წიგნი მეგულება ისეთი, რომელთაც ეგზომ ბრწყინვალე სათაური ჰქონდეს“.

ამგვარი შეფასების შემდეგ, ალბათ, ცოტა არ იყოს, მოულოდნელია, რომ კ. გამსახურდიამ სულხან-საბასეული უნიკალური სათაური გაიმეორა და თავის ერთ იგავურ ნოველას „სიბრძნე სიცრუისა“ (1929 წ.) უწოდა. სათაურის გამეორება, რასაკვირველია, დიდი წინაპრისადმი პატივის მიგებად შეიძლება მივითვალოთ, მით უფრო, რომ მწერალი იგავურ-პარაბოლურ ესთეტიკას მიმართავს და საბას წერის მანერის სტილიზებასაც ახდენს. მაგრამ „სიბრძნე სიცრუისა“ სადაგი სათაური არ არის – მასში, როგორც თავად კ. გამსახურდია წერს, მჟღავნდება მწერლის „გენიის უდიდესი ორიგინალობა“, ამიტომ სათაურის გამეორება, ღია ინტერტექსტური შეხმიანების

პირობებში, ჩემი აზრით, რაღაც უფრო მეტსა და მნიშვნელოვანს გულისხმობს, ვიდრე ღრმა პატივისცემის დადასტურებაა.

სულხან-საბას იგავ-არაკთა ნიგნის სათაური, აგერ უკვე სამი საუკუნეა, ენიგმურობის ელფერს ინარჩუნებს და დღემდე ინვეეს აზრთა სხვადასხვაობას. ამ კუთხით კ. გამსახურდიას ნოველა, მეცნიერულ ინტერპრეტაციათა გვერდით, „უცნაური სათაურის“ (დევიდ მ. ლანგი) ერთგვარ მხატვრულ ინტერპრეტაციადაც შეგვეძლო ჩაგვეთვალა. და მაინც, აქ რაღაც სხვაა: დაფარული, სიღრმისეული, არსებითი...

* * *

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

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

პრობლემის თეორიული დაფუძნება, როგორც ითქვა, დასაწყისშივე ხდება: რა დგას უფრო მაღლა, რა არის მთავარი ადამიანის არსებისათვის – მეგობრობის ზნეობრივ-ეთიკური კანონი თუ თანდაყოლილი სიამოვნების ინსტინქტი, რომელსაც გამოხატავს ღვინის კონცეპტი, როგორც დიონისური ექსტაზის სიმბოლო. ეს ის ექსტაზია, რომელიც თრობის გზით ათავისუფლებს ცნობიერებას რეალობის არტახებისაგან და ერთდროულად – მორალის შემზღუდავი ნორმებისაგან. მეგობრობის, ე.ი. ეთიკური საწყისის, უზენაესობას თავგამოდებით იცავს მხატვარი, ხოლო მისი მასპინძელი – მოქანდაკე ღვინის, ექსტაზის, სიამოვნებისაკენ ინსტინქტური ლტოლვის მოსარჩლეა. ნოველის კვანძი თეორიული თეზა-ანტი-თეზის დაპირისპირებით იკვრება, მაგრამ იგი ე.წ. სოკრატული გზით

(მაიეგტიკური მეთოდით) არ ვითარდება, ჭეშმარიტების მიგნებით არ გვირგვინდება. თეორიული დისკუტი თეზა-ანტითეზის გამოკვეთისთანავე წყდება და პრობლემა აზროვნების, განსჯის სფეროდან რეალურ განზომილებაში, ცხოვრების სინამდვილეში გადაინაცვლებს. იწყება იგავური ნოველის ემპირიულ-ნარატიული ნაწილი, პერიპეტიების კასკადი, დინამიური უწყვეტობით და სიტუაციათა პარადოქსულობით.

სინამდვილის ნიაღში გადატანილი პოლემიკა ამკარად მოქანდაკის სასარგებლოდ, თითქოსდა ჰედონისტურ-ინსტინქტური სანყისის ტრიუმფით წარიმართება: მთვრალი მხატვარი ივინყებს მეგობრობის მალალ იდეალს და, ექსტაზში მყოფი, მოქანდაკის უმშვენიერესი საყვარლის დაუფლებას შეეცდება. ამით პრობლემა, თეორიის სიმალიდან პრაქტიკის სფეროში გადატანილი, გადანყვეტას პოულობს: მორალურ-იდეალურს ადამიანში ინსტინქტურ-სომატური ამარცხებს. ყველაფერი თითქოს ნათელია, მაგრამ სწორედ ამას მოსდევს ის ეპიზოდები, რომლებიც უმნიშვნელოვანესია მწერლის კონცეფციის ამოსაცნობად.

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

არა აქვს მორალთან. „სიბრძნე“ ამ ჭეშმარიტების შეცნობაშია, ხელოვნებისეული სიცრუის და მისი შედეგის – მშვენიერების უპირობო აღიარებაში.

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

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

* * *

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

ექსპრესიონიზმი გამორიცხავდა ბუნებისადმი მიბაძვას: „სამყარო არსებობს... უაზრობა იქნებოდა მისი გამეორება“ (კ. ედშმიდი).

ამიტომ დაუპირისპირდა იგი იმპრესიონიზმის „ცარიელ მიმბად-ველობით ტენდენციას“ და რეალობის „ჩრდილთა გადაღმა“ „სულო-ბის“ გამოსახვისაკენ აიღო გეზი. ექსპრესიონისტი ხელოვანი კი არ ხედავს – ჭვრეტს, კი არ ხატავს – განიცდის, მისი მეთოდი რეპროდუ-ქტიული კი არაა, არამედ „ფორმად ქმნა და განსახიერება“. მიმესი-სი ემპირიული სიბრმავეთ შეპყრობილ ოსტატთა ხელობაა, ამ სი-ბრმავისაგან თავისუფალი, ვიზიონერული უნარით დაჯილდოებუ-ლი ხელოვანი კი ობიექტში სუბიექტს გამოსახავს, რეალობას „სუ-ლობით“ განმსჭვალავს და ემპირიულზე ამაღლებით კოსმოსთან ერთიანობისაკენ მიისწრაფიან.

ექსპრესიონიზმისთვის ხელოვნება და სინამდვილე ორი, განსხ-ვავებული რეალობა იყო. ობიექტური სამყაროს მოვლენები მას აინ-ტერესებდა, როგორც გრძნობად-კონკრეტული ფორმა, „სულობის“ გადმოცემის საშუალება. ხელოვნების მიზანია არა სინამდვილის მიმსგავსება, არამედ მისი შევსება და ამაღლება, არა მოვლენის, არამედ არსის განჭვრეტა: „არა ქვა, რომელიც ვარდება, არამედ – მიზიდულობის კანონი“.

მოდერნისტული მსოფლმხედველობა ზოგადად და ექსპრესიონ-იზმის ზემოთ წარმოდგენილი კონცეფცია, რომელსაც შემოქმედებ-ის გარკვეულ ეტაპზე კ. გამსახურდია უჭერდა მხარს, შემზადებუ-ლი იყო ევროპული სულიერების კრიზისის იმ ინტერპრეტაციებით, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ფრიდრიხ ნიცშეს მითოსის კრიზისისა და ოსკარ უაილდის „სიცრუის დაცემის“ თეორიები იყო. მათი გავლენა იმდენად გლობალურ ხასიათს ატარებდა, რომ XX საუკუნის დასაწყისის პროვინციულ საქართველოშიც კოვა გამოძა-ხილი. მხედველობაში მაქვს 1911 წელს ნიცშეს გარშემო გამართუ-ლი დისკუსია, აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის ლექცია უაილდზე, არ-ჩილ ჯორჯაძის გამომხაურება „მშვენიერი მატყუარობის“ თემაზე და მისი ანარეკლი „ცისფერ ყანწებში“.

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

სულიერ-კულტურული კრიზისი კ. გამსახურდიამ, ნიცშეს ანა-ლოგიით, გაიაზრა, როგორც „უმითოდ ყოფნა“, „სულის გამოფხი-

ზღვება ზმანებისა და მითის ჯადოსაგან“, როგორც ხელოვანისთვის – „არ ყოფნა“! კრიზისის დასაძლევად საჭირო იყო მიმეტური ხელოვნებისგან გამიჯვნა, მითის აღდგენა („ტაბუ“), რაც ნიცშეანური თვალსაზრისის გამოვლინება იყო. „მითი“, როგორც გამონაგონის, სიცრუის სინონიმი, სიცრუის რეაბილიტაციას გულისხმობდა, ეს იდეა კი ყველაზე მკაფიოდ გამოითქვა უაილდის ეპოქალურ ესეიში „სიცრუის დაცემა“.

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

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

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

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

უაილდის ხელოვნების ფილოსოფიაში ცხოვრების რეალური მოვლენები გამონაგონის, პირობითობის მოთხოვნას ემორჩილება – ხელოვნება თავად „ქმნის დიად არქეტიპებს, რომელთან მიმართებაში

ყოველივე არსებული მხოლოდ დაუმთავრებელი ასლებია“; ცხოვრება ხელოვნებას მხოლოდ რეალიზაციის ფორმას, მოდელს სთავაზობს: ბუნების მთავარი დანიშნულება პოეტის სტრიქონების ილუსტრირებაა.

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

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

„სიცრუე, უნარი მშვენიერი ამბების მოყოლისა... არის ჭეშმარიტი ხელოვნების მიზანი“, – დაასკვნის ო. უაილდი.

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

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

კ. გამახურდიას „სიბრძნე სიცრუისა“ ირონიული მინანქრით ბოლოვდება:

„მინანქრი: სადღაც, ოდესღაც ჩინური თუ ჰინდური ზღაპარი გამიგონია ამადარი“.

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

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

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

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

შემთხვევითი არ არის, რომ სულხან-საბა მოქმედების ადგილად ასახელებს „ქალაქსა იტალიისასა“, ჰუმანიზმისა და რენესანსის, დიდი მხატვრების ქვეყანას. მისი პერსონაჟი მხატვრები „ხელოვანი“ ანუ „საქმისა კეთილად მოქმედი“, ხელობის – „ტეხნეს“ უზადლო მცოდნე ოსტატები არიან. მხატვართა არასერიოზული რაკურსით წარმოჩენაც გარკვეული ტრადიციის ცოდნას აირეკლავს: შუა

საუკუნეებსა და რენესანსის ეპოქაში, ისე როგორც შორეულ ანტიკურ ხანაში, მხატვრის სახეს თან ახლდა კომიზმი და მისი განმაპირობებელი მისტიფიკაციის, ეპატაჟის, ხშირად სკაბრეზის ელემენტებიც. გარკვეულია, რომ ანტიკური „ხელოვანი“, – როგორც წესი, სოციალურად მარგინალური პერსონაჟი, – უარყოფს სერიოზულობის მიღებულ წესს და სახუმარო-კარნავალური თამაშით, მზა კანონიკური სისტემიდან ამოვარდნას ლამობს. რაც შეეხება რენესანსის მხატვრების ექსტრავაგანტურობას, იგი ახალ, პუმანისტურ ფასეულობებთან კონტაქტის, ინტელექტუალურ ელიტაში დამკვიდრების, სულიერი სილალის ნიშანია (ლ. ბატკინი).

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

სულხანის არაკის ოთხივე ეპიზოდში კომიზმის წყარო მახვილგონივრული მისტიფიკაციაა. იგი ერთდროულად ეყრდნობა მხატვარ-მისტიფიკატორთა იშვიათ უნარს, მიაღწიონ დედნისა (სინამდვილე) და ასლის (ნახატი) სრულ მიმსგავსებას, იდენტურობას და, ამასთან, – რეციპიენტთა შეგრძნების მექანიზმის არასრულყოფილებას, აღქმისმიერ ცდომილებას, მხედველობის აბერაციას. სულხან-საბა ყოველ ეპიზოდში საგანგებოდ გახაზავს ორივე ამ მომენტს:

1. „ერთი სანერელი დაეხატა, გაშლილი კალამი რომ შიგ იდვას, მის **მსგავსად**, კაცს ეგრე **ეგონებოდა**, გაშლილი სანერელი ძესო“;
2. „მას კედელსა ზედა ერთი გაღებული კარი გამოეხატა, ეგრე **ეგონებოდა** კაცსა, შესავალი სახლის კარიაო“;
3. „რკინაზე ერთი მყრალი ძაღლის მძორი გამოხატა, რომ შიგ ჩავარდნილს **ჰგვანდა**“;
4. „ამხანაგისა ცოლი თურე ენახა და მისი სახე გამოესახა, სრულიად მას **ამსგავსა**“.

ოთხივე შემთხვევაში აღმქმელნი მიმსგავსების მსხვერპლნი ხდებიან: ერთს ნახატი ნამდვილი „სანერელი ეგონა“, მეორემ კედელზე გამოსახულ კარს შეატაკა თავი, სხვებმა რკინაზე ოსტატურად იმიტირებულ წყლის ზედაპირს შეატეხეს ჭიქები („წყალი ეგონისთ“), დაბოლოს, ფიცხ ქმარს ცოლის პორტრეტი „მისი ცოლი ეგონა“ და კედელს შემოჰკრა ხელი.

„მსგავსსა“ და „ეგონას“ შორის კაუზალური კავშირი არსებობს – „ეგონა“ იმიტომ, რომ „მსგავსი“ იყო: „მსგავსება“ ნახატისა და სინამდვილის იდენტურობის სრულ ილუზიას ქმნის, ცრუ წარმოდგენას („ეგონა“) ინვეს, რასაც მოსდევს შეცდომა, შეუსაბამო რეაქცია-საქციელი და აქედან გამომდინარე კომიზმი.

საბას არაკიდან აშკარად ჩანს, რომ ესთეტიკა, რომლის ჩარჩოშიც ქმნიან იტალიელი მხატვრები, „მიმესისის“, მიბაძვის ესთეტიკაა.

* * *

მიმესისის თეორია, როგორც ცნობილია, ანტიკურ ეპოქაში შეიქმნა (პლატონი, არისტოტელე) და სხვადასხვა მოდიფიკაციით საუკუნეთა მანძილზე განაგრძობდა არსებობას. რენესანსული აზროვნება, რომელიც ორიენტირებული იყო ანტიკურ ფილოსოფიურ მემკვიდრეობაზე და გატაცებით ითვისებდა პლატონის, არისტოტელეს, ეპიკურესა და სტოიკოსთა იდეებს, კულტურის, ხელოვნების სფეროშიც აღიარებდა მის სულიერ ავტორიტეტს. ამიტომ იყო, რომ რენესანსმა ააღორძინა მიმესისის ანტიკური თეორია და სინამდვილის მიბაძვას ანტიკური მხატვრული შემოქმედების კულტიც შეუთავსა. ა. ლოსევის განმარტებით, „აღორძინების ესთეტიკა ანტიკურზე ნაკლებად არ ქადაგებს ბუნების მიბაძვას“.

„მიმესისი“, როგორც ხელოვნების გვარეობრივი მახასიათებელი, ზოგადად, ბუნების, სინამდვილის მიბაძვას გულისხმობდა ამა თუ იმ გამოსახვის საშუალებით. ქსენოფონტი „სოკრატეს აპოლოგიაში“ მხატვარ პარასიოსთან საუბარში სოკრატეს ათქმევინებს: „ჩემო პარასიოს, ფერწერა ხომ ხილულ საგანთა ასახვაა? ყოველ შემთხვევაში თქვენ ფერთა მეოხებით ჰბაძავთ და ასახავთ...“

მიმესისის ფუძემდებელი პლატონიც მიბაძვაში სინამდვილის საგნების კოპირებას გულისხმობდა. „რა არის მიბაძვა საერთოდ?“ – კითხულობს პლატონი „სახელმწიფოს“ მეათე წიგნში და „მიმესისის“ ცნებას მხატვრის, ფერმწერის მაგალითზე განმარტავს. ფერმწერის საქმიანობას იგი რალაციით ადარებს სარკეს, რადგან სარკესავით აირეკლავს საგნებს, არანამდვილ, მოჩვენებით გამოსახულებას ქმნის.

ბუნებასთან, სინამდვილესთან მაქსიმალური მიახლოება გახდა ძველ საბერძნეთში სახვითი ხელოვნების სფეროში ოსტატობის შეფასების უმაღლესი კრიტერიუმი, ანუ იმგვარი მიბაძვა, როდესაც ასლი (ქანდაკება, ფერწერული ტილო) თითქმის უტოლდება დედანს,

საგანთა რეალობის სრული ილუზია იქმნება. ამაზე მიუთითებს არაერთი ლეგენდა თუ გადმოცემა ანტიკური ეპოქის ხელოვანთა შესახებ, რომლებიც საგანთან გამოსახულების ჯადოსნურ, ზღვრულ იდენტიფიკაციას აღწევდნენ. პლინიუს უფროსი თავის „ბუნების ისტორიაში“ (თ. XXXV) გადმოგვცემს ათენელი მხატვრების – ზევქსუსისა და ზემოთ ნახსენები პარასიოსის შეჯიბრის თავშესაქცევ ამბავს, როდესაც ზევქსუსის დახატულმა ყურძენმა ჩიტები შეაცდინა, პარასიოსის დახატულმა ფარდამ კი – თვით ზევქსუსი, რომელმაც მისი ჩამოხსნა სცადა.

განა არ ჩამოჰგავს სულხან-საბას არაკი პლინიუსის მიერ გადმოცემულ ამბავს?!

მიმესისის თეორიაზე დაფუძნებული ზღვრული მსგავსების კრიტიკრიუმი სრული ძალმოსილებით მოქმედებდა რენესანსის ხანაშიც, რაც ასახულია ამ ეპოქის არაერთ ტრაქტატში.

სულხან-საბა ორბელიანი, როგორც ანტიკური და რენესანსული ტრადიციების მემკვიდრე, არაერთგზის იყენებს მსგავსების კრიტიკრიუმს ხელოვნების ნიმუშთა შეფასებისას. ამ თვალსაზრისით უხვ მასალას იძლევა „მოგზაურობა ევროპაში“:

„ქრისტეს გარდამოხსნა გაეკეთებინათ, ასე ეგონა კაცს – ახლა გარდმოუხსნიათო, ჯერ სისხლი არ შეშრობიაო“; „ქვის პერანგი, ქვის სამოსელი, ქვის წამოსასხამი... გეგონებოდა, კაცს ფარჩის ტანისამოსი აცვიაო“; „მართალს მოგახსენებ: არ ეთქვა – ქვა გათლილიაო, ხელითაც მჭეროდა, არ დავიჯერებდი, მკვდარის თავსავით იყო სწორედ...“; „თვლები დათლილი, მთელი ქლიავი, მსხალი, კომში და მისთანები გარშემო ეკრა. არ დავიჯერებდი, მართალი ხილი არ ასხიაო“...

სხვაგანაც ხშირად ისმის ხატის, ქანდაკების, სურათის წინ მდგომი სულხანის აღტაცებული შეფასებანი: „ცოცხალს გვანდა“, „სწორედ ცოცხალი გეგონებოდა“, „გასაკვირი იყო, ცოცხალი მეგონა“, „სულ ცოცხალი იყო“, „მართალს ცოცხალსავით“, „კაცს გეგონება – აგერ ხმას ამოიღებო“...

ვფიქრობ, სრულიად ცხადია, რომ გემოვნება და შეფასების კრიტიკრიუმი, რომელიც საბას ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებში აირეკლება, ანტიკური და რენესანსული ეპოქების ესთეტიკურ ნორმას, ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს – მიმესისს უკავშირდება.

მსგავსების ხარისხს ოსტატთა უმაღლესი „ტეხნე“ განაპირობებდა, მაგრამ რა იყო შეცდომის („ეგონა“) ობიექტური მიზეზი?

რენესანსულმა ფილოსოფიამ და ესთეტიკამ შემეცნების თეორიაში ჭეშმარიტების კრიტერიუმად გრძნობადი აღქმა, განსაკუთრებით – მხედველობითი შეგრძნება-წარმოდგენები აღიარა. „რენესანსის ესთეტიკური აზროვნება პირველად ენდო ადამიანის მხედველობას, როგორც ასეთს, ანტიკური კოსმოლოგიისა და შუა საუკუნეების თეოლოგიის გარეშე. რენესანსის ეპოქაში ადამიანმა პირველად დაიწყო ფიქრი იმაზე, რომ მის მიერ სუბიექტურ-გრძნობადად დახული სურათი არის ამ სამყაროს ყველაზე ნამდვილი სურათი, რომ ეს არაა გამოგონება, არაა ილუზია, მხედველობის მცდარობა და არც გონებაჭვრეტითი ემპირიზმი – ის, რასაც ვხედავთ ჩვენი თვალებით, სწორედ ის არის ნამდვილად“, – წერს ა. ლოსევი.

რენესანსს აქაც, გნოსეოლოგიის სფეროშიც, საყრდენად ანტიკური, კერძოდ – ეპიკურეს ფილოსოფია ჰქონდა. ეპიკურე იყო ის მოაზროვნე, რომელმაც თავის „კანონიკაში“, მოძღვრებაში შემეცნების წესებისა და ჭეშმარიტების კრიტერიუმის შესახებ, ჩამოაყალიბა შემეცნების სენსუალისტური თეორია. შემეცნების პროცესში ამოსავალია გრძნობადი აღქმა. შეგრძნებანი, გრძნობადი წარმოდგენები არასოდეს გვატყუებენ, რამდენადაც განპირობებული არიან ობიექტური რეალობით, ამიტომ ცოდნის, ჭეშმარიტების კრიტერიუმი არის შეგრძნება, – ასეთი იყო ეპიკურეს თვალსაზრისი (ვ. ასმუსი).

ეპიკურე, რასაკვირველია, არ გამორიცხავდა მცდარობას, შეცდომის არსებობას, მაგრამ მიზეზად გრძნობად აღქმას კი არა, გონებას, განსჯას მიიჩნევდა. ცნობილ წერილში ჰეროდოტესადმი იგი ამბობს: „შეცდომა... დაკავშირებულია წარმოდგენის გაგებასთან“. მაშასადამე, ე.წ. „გრძნობადი ცდომილებანი“ (ილუზიები, ფანტაზიები) შეგრძნებათა მცდარობას კი არ ადასტურებს, ისინი ან საგანთა სახეებთან აღქმის ორგანოების შეუსაბამობის შედეგია, ან, როგორც წესი, გონების მიერ გრძნობადი წარმოდგენის არასწორი განმარტება-ინტერპრეტაციისა. „სიცრუე და შეცდომა ყოველთვის იმაშია, რასაც აზრი უმატებს გრძნობად აღქმას“ (ა. ბოგომოლოვი).

ეპიკურე ამ მხრივ უპირისპირდებოდა ანტიკური საბერძნეთის ერთ-ერთ უდიდეს მოაზროვნეს – დემოკრიტეს, რომელიც სცნობდა შეგრძნებათა მნიშვნელობას შემეცნების პროცესში, მაგრამ ამტკიცებდა, რომ „ჭეშმარიტება... დაფარულია გრძნობების ჩვენების მიღმა“ – „ვინც საგნების შეცნობის საქმეში ჩერდება იმაზე, რასაც მას გრძნობა უჩვენებს... ის ჭეშმარიტ ცოდნას ვერ აღწევს; მისი

წარმოდგენა საგანზე **ბ ნ ე ლ ი ა**“ (ს. დანელია).

გამოდის, რომ შეცდომა, რომელსაც მხატვრები უშვებენ სულს-ან-საბას არაკუბი, დემოკრიტეს მიხედვით, გრძნობადი აღქმისადმი აბსოლუტური ნდობის შედეგია, ხოლო ეპიკურეს თანახმად, ამის საპირისპიროდ, დამნაშავეა გონება, რომელმაც სწორად აღქმული ნახატები შეცდომით რეალობის სურათებს გაუთანაბრა.

მაგრამ რეციპიენტთა (მხატვრების) შეცდომის მიზეზი მხოლოდ შემეცნების სფეროში კი არ არის, არამედ მიმეტური ხელოვნების არსშიც.

პლატონის ტრიადულ სქემაში – „იდეა – ემპირიული საგანი – ხელოვნების ნიმუში“ ხელოვნება მხოლოდ მიბაძვის მიბაძვაა: ჭეშმარიტი საგნები საგანთა იდეებია, ემპირიული საგნები – ამ იდეათა მიბაძვა და რელიზაცია, ხოლო ხელოვნება – ბუნებისა და ხელქმნილი საგნების მიბაძვა ანუ მიბაძვის მიბაძვა.

მხატვარი საგანს ისე კი არ წარმოადგენს, როგორც რეალურად არის, არამედ როგორც ჩანს. მხატვარი, პლატონის მიხედვით, ბაძავს არა სინამდვილეს, არამედ – ლანდს, ამიტომ „მიმბაძველობითი ხელოვნება შორსაა სინამდვილისაგან“. მხატვრის შემოქმედება ფიქციაა, ტყუილია, რომელმაც შეიძლება მხოლოდ ბავშვები და ბრიყვები მოატყუოს. პლატონი წერს:

„მხატვარი დახატავს დურგალს, ხარაზს ან სხვა ხელოსანს, თუმცა თვითონ არცერთი ამ ხელობის არა გაეგება. მაგრამ თუ კარგი მხატვარია, დურგალს რომ დახატავს და თავის ნახატს შორიდან აჩვენებს ხალხს, შეიძლება ბავშვები და ბრიყვები კი მოატყუოს და აფიქრებინოს, ნამდვილ დურგალსა ვხედავო“.

პლატონის ამ მსჯელობიდან ძალიან მნიშვნელოვანი დასკვნები გამომდინარეობს: მხატვრობა (ხელოვნება) არ ქმნის ემპირიულ სინამდვილეს – იგი მხოლოდ მიბაძვაა, სიცრუეა, ილუზიაა სინამდვილისა. ამ აზრით, მხატვარი (ხელოვანი) ილუზიონისტია, მატყუარაა, მაგრამ მას მხოლოდ ბავშვების და ბრიყვების მოტყუება ძალუძს, რადგან ბრძენმა იმთავითვე იცის, რომ ილუზორულობა, ფიქციურობა, სიცრუე მიმეტური ხელოვნების არსშია – საკმარისია, ილუზია გაქრეს და ხელოვნების რეალობა ქრება, ინგრევა.

სულხან-საბასთავის სავესებით ნათელი იყო მიმეტური ხელოვნების მოჩვენებითი ბუნება – სხვაგვარად წარმოუდგენელია თუნდაც არსებობა მისი თხზულების სათაურისა – „სიბრძნე სიცრუისა“, რომელიც სიცრუის სახეობათა შორის ხელოვნებასაც განიხილავს,

როგორც სიცრუის სპეციფიკურ ასპექტს. მაგრამ პლატონი მიმეტური ხელოვნების ილუზორულობის „მსხვერპლად“ ბავშვებს და ბრიყვებს ასახელებს, სულხან-საბასთან კი ტყუედებიან თავად „ილუზიონისტები“ – უმაღლესი რანგის ოსტატები, მხატვრები, რომლებიც არც ბავშვებივით გულუბრყვილონი არიან და არც ბრიყვებივით უმეცარნი. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

* * *

სულხან-საბას იტალიელი მხატვრები, როგორც უკვე ითქვა, რენესანსული პიროვნებანი არიან. ალორძინების ეპოქაში, ეპიკურედან მომდინარე სუბიექტურ-გრძნობადი აღქმის „ჯიუტი მხარდაჭერის“ (ა. ლოსევი) გამო, არაჩვეულებრივად გაიზარდა მხედველობითი აღქმის, თვალის, როგორც ვერიფიკაციის ორგანოს პრესტიჟი და, შესაბამისად, მხატვრობის წონა. ლეონარდო და ვინჩი ფერწერის ცნებაში მოაქცია არამარტო ფილოსოფია და ფილოსოფიური სიბრძნე, არამედ მთლიანად მეცნიერება (ა. ლოსევი). ასეთი იყო რენომე რენესანსული მხატვრებისა, რომლებიც პროფესიულ სასწაულებს ახდენდნენ, სურვილის შემთხვევაში, მიბაძვა იდენტიფიკაციის სრულ ილუზიამდე მიჰყავდათ. ასეთად წარმოგვიდგებიან სულხან-საბას იტალიელი მხატვრები – ფერწერის დიდოსტატები და, სავარაუდოდ, მეცნიერ-ფილოსოფოსები, რომლებიც, მიუხედავად ამისა, მაინც... ბავშვებივით და ბრიყვებივით ტყუედებიან!

სანამ მხატვრების ურთიერთმისტიფიცირებისა და აქედან გამომდინარე კომიზმის სავარაუდო აზრობრივ შინაარსზე ვისაუბრებდე, დავაკონკრეტოთ, როგორ შეიძლება შეფასდეს ის, რაც სულხან-საბას არაკუბი ხდება, რენესანსის კულტურულ სივრცეში.

ჩვენ წინაშეა მხატვრობა, ხელოვნება, მიმეტური სიცრუე, აშკარად გამოვლენილი გართობისა და სიამოვნების მიღების ფუნქციით. მხატვრები არავითარ ზნეობრივ ქენჯნას არ გრძნობენ სიცრუის გამო, რადგან იგი ხელოვნების წმინდა გამონაგონია, რომელიც არც არაფერს ამტკიცებს და არც არაფერს უარყოფს, ე.ი. თავისუფალია მორალისაგან. როგორც მისტიფიკაციის უშუალო მონაწილენი (მხატვრები), ისე მთხრობელი (ლეონი) ერთობიან, სიამოვნებას იღებენ ეთიკური ნორმებისაგან შეუზღუდავ, თავისუფალ ატმოსფეროში. ამიტომ ახლავს ყოველ სასიერო ეპიზოდს ლეონის იგივეობრივი კომენტარი: „ჩვენ გაგვეცინა“, „ღვინო ვსვით და გავიხარენით“, „შევედით, ვნახეთ, გვიამა“, „დიადი ვიცინეთ“. ერთი სიტყვით, ესაა ხელ-

ოვნების სიცრუით ტკბობის გამოვლენა, რაც დამახასიათებელი იყო რენესანსული ესთეტიკისათვის. მოგვიანებით ლესინგი „ლაოკოონ-ში“ ლაკონიურად დაახასიათებს მიმეტური პოეზიისა და მხატვრობის საერთო ნიშნებს – მათ ილუზიურ ბუნებას და ესთეტიკური სიამოვნების მიმნიჭებელ უნარს: „ორივე ხელოვნება... მოჩვენებით სინამდვილედ გვიქცევს. ორივე ილუზიაა და ორივე მოგვწონს“.

სულხან-საბას მხატვრები იცინიან, ლალობენ, მისტიფიკაციით ერთობიან, საკუთარი ოსტატობის ძალმოსილებით და ცხოვრებით ტკბებიან, რაც თითქოს მათ გაუზზარავ არსებობას ადასტურებს. მაგრამ ეს მოვლენის მხოლოდ ერთი მხარეა, მეორე მხარე კი, ჩემი აზრით, ისეთ ხედვას გულისხმობს, რომელმაც მოდერნისტ კ. გამსახურდიას სულხან-საბას პიროვნებაში თანამოაზრე შემოქმედი დაანახვა.

* * *

აქ კიდევ ერთხელ უნდა დაისვას კითხვა: რატომ ებმებიან უმაღლესი რანგის ოსტატები, რომლებმაც შესანიშნავად იციან მიმეტური ხელოვნების ილუზორულობა, ბავშვებივით და ბრიყვებივით, მისტიფიკაციის ხაფანგში? მიზეზი შეიძლება ერთადერთი იყოს – ეს არის რენესანსის ეპოქის ადამიანის ბრმა ნდობა („ჯიუტი მხარდაჭერა“) გრძნობადი, კერძოდ, მხედველობითი აღქმისადმი. გამოდის, რომ სულხან-საბას არაკომი შეფარულია რენესანსული მსოფლმეგრძნობის კრიტიკის ელემენტი, მიმეტური ხელოვნების ილუზორულობის მხილებასთან ერთად.

„იტალიელი მხატვრების“ ანალიზისას არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მისი პერსონაჟები „თამაშში“ არიან ჩაბმულნი, „კულტურული თამაშის“ მონაწილენი არიან. დაცინვის ობიექტი აქ, თეორიულ პლანში, პლატონური „მიმესისის“ ვულგარული გაგებაა, რომელიც ხელოვნების იდეალს ბუნებასთან სრულ იდენტიფიკაციაში ხედავს. ამ ფონზე ხდება პაროდირება მიმეტური „შედეგებისა“, რომლებიც, ასლის დედანთან სრული იგივეობის გამო, ფაქტიურად, ხელოვნების მიღმა რჩებიან. „თამაშში“ მხატვრების თვითირონიაცაა ჩადებული: ისინი ვულგარულ მიმეტიზმს კი დასცინიან, მაგრამ ინერციის ძალით, დაუძლეველი კულტურული ატავიზმის გამო, მიმეტური სიცრუის მსხვერპლნი თავადვე ხდებიან.

პლატონი ხელოვნებას ბაძვად თვლიდა, „მიმესისი“ მისთვის ბუნების კოპირებას ნიშნავდა, მაგრამ იგი მკაცრად ამხელდა მიმეტური

ხელოვნების „სიცრუეს“, ილუზორულობას და ამით იცავდა გონიერ ადამიანებს შეცდომებისაგან: ხელოვნების აღმქმელმა არ უნდა დაივიწყოს, რომ სიცრუე ხელოვნების სპეციფიკაა, რათა ბავშვებივით და ბრიყვებივით სულელურ მდგომარეობაში არ აღმოჩნდეს. პლატონს, საერთოდ, ხელოვნება არ მიაჩნდა სერიოზულ საქმედ – ხელოვნება მისთვის „საბალლო გასართობი“, „თამაშობა“ იყო (ს. დანელია). სწორედ ამ სახითაა წარმოდგენილი შემოქმედებითი აქტები საბას „იტალიელ მხატვრებში“, ოღონდ „თამაშს“ აქ კულტურული შინაარსი აქვს და პაროდირებას წარმოადგენს. რა პოზიციიდან ხდება ვულგარულად აღქმული „მიმესისის“ კრიტიკა?

ესთეტიკურ ნატურალიზმს უკვე ანტიკურ ხანაში აღუდგა წინ არისტოტელე. მისი აზრითაც, ხელოვნება არის მიბაძვა, მაგრამ მხატვრული სახე საგნის კოპირება და იდეის ინდივიდუალიზაცია კი არაა, როდესაც ხელოვნებას თავის თავის გარდა, გართობისა და სიამოვნების გარდა სხვა მიზანი არა აქვს, – მიბაძვა ობიექტური ცოდნისაკენ მიმავალი გზაა. ეს კოპირების კი არა, სინთეზის პროცესია, როდესაც მხატვრული სახე განაზოგადებს, ისე ბაძავს საგანს, რომ მნახველს მოაგონოს უკვე ნანახი და ათქმევინოს: „ი, ეს არის ის“. მიბაძვის პროცესში არ არის საჭირო სრული იდენტურობისაკენ სწრაფვა, ის, რომ საგანსა და მიბაძვას შორის საზღვარი წაიშალოს – ეს ხელოვნების გაუქმება იქნებოდა. რადგან ხელოვნება მიბაძვაა, ამიტომ მხატვრულ ქმნილებაში უნდა ჩანდეს იმის ნიშნები, რომ ის არის მხოლოდ მიბაძვა საგნისა და არა თავად საგანი. მხატვრული სახე, ხელოვნება არისტოტელესათვის არის ზოგადის გამოვლენა კერძოში (ს. დანელია), რაც მიბაძვას შემეცნებით მნიშვნელობას ანიჭებს.

თუ არისტოტელეს კონცეფციას სულხან-საბას ცნებებზე გადმოვიტანთ, ხელოვნება, როგორც მიბაძვა, ისეთი „სიცრუე“ კი არაა, რომელიც ზღვრული კოპირებით საკუთარ არსს ეწინააღმდეგება და მოტყუების პოტენციას შეიცავს, არამედ „სიცრუე“, რომელიც მხატვრულ რეალობად დარჩენას ესწრაფვის, კერძოში ზოგადს წარმოაჩენს, შემეცნებას, „სიბრძნეს“ ემსახურება.

ამგვარი წიაღსვლის შემდეგ, ალბათ, საფუძველს მოკლებული არ იქნება აზრი, რომ სულხან-საბა ე.წ. ესთეტიკურ ემპირიზმს არისტოტელური პოზიციიდან აკრიტიკებს და დასცინის კიდევ.

მაგრამ სულხან-საბა არ არის მიმესისის პრობლემით დაინტერესებული ხელოვნების თეორიტიკოსი, იგი მწერალია, მორალისტი,

რომელიც თავშესაქცევ ამბავს კი ყველა, მაგრამ მოძღვრავს კიდევ მკითხველს. საქმე ისაა, რომ მიმეტური სიცრუე, ესთეტიკურის გარდა, ყოფის, პრაქტიკის სფეროშიც შეიძლება რეალიზდეს. ხელოვნება ცხოვრების სინამდვილეში სიცრუის არსებობისა და გამოვლენის ერთ-ერთი სახეობაა, ხოლო ხელოვანი, გარკვეული გაგებით, – ილუზიონისტი, მატყუარა, რომელსაც, დაოსტატების შემთხვევაში, შეუძლია სიცრუით მანიპულირება – მიმეტური ილუზიის, როგორც სხვისი მოტყუების საშუალების, როგორც ხრიკის გამოყენება. სულხან-საბას მიზანია, ამხილოს სიცრუის ეს მოდიფიკაცია, დაიცვას ადამიანები მოტყუების კონფუზიისა და სხვა, უფრო მძიმე გართულებებისაგან, რადგან, გარდა უწყინარი თამაშისა, გამოსარიცხი არ არის სერიოზული პრაქტიკულ-მერკანტილური მიზანდასახულობანიც.

შემთხვევითი არაა, რომ სულხანმა სიცრუის მსხვერპლად სიცრუის შემოქმედნი – ბრწყინვალე მხატვარი-მიმეტისტები გამოიყვანა და არა პლატონის მიერ დასახელებული ბავშვები და ბრიყვები, რაც მას მოტივირების საზრუნავსაც აარიდებდა და არც გართობისა და სიამოვნების მუხტი დაეცემოდა. არაკის პერსონაჟებად მაინც-დამაინც მხატვრების შერჩევა, ჩემი აზრით, იმაზე მიანიშნებს, რომ მწერალი ხელოვნების პირობითობა-სიცრუეში ხედავდა სახიფათო პოტენციას, რომელსაც მარტო გულუბრყვილო ბავშვებისა და უმეცარი ბრიყვების „გაცურება“ კი არა, თავად „სიცრუის“ შემოქმედი დიდოსტატების მოტყუებაც შეეძლო.

„იტალიელ მხატვრებში“ ფერწერულ სურათებს დაკარგული აქვთ ესთეტიკური ფუნქცია და მისტიფიცირებული „მიმეტური ოინის“ ფორმით მონაწილეობენ „თამაშში“. ასლის, ნახატის მსგავსება სინამდვილესთან პროვოცირებულია როგორც იგივეობა, ე. ი. სიცრუე წარმოდგენილია ჭეშმარიტების სახით. არაკის მხატვრულ დამაჯერებლობას („ეიკოსს“) განაპირობებს ნაწარმოების რენესანსული ატმოსფერო და თავისუფალი, შეუზღუდავი რენესანსული პერსონაჟები, რომელთათვისაც, პლატონის ფრაზა რომ გამოვიყენოთ, შემოქმედება „დარბაისელი კაცისთვის შეუფერებელი ბავშვური თავშექცევა“, მიზანი კი – „ხალხის გართობა“. ამასთან, მხატვართა „შეცდომები“ ყველა შემთხვევაში ფსიქოლოგიურად მოტივირებულია...

სულხან-საბასთვის მიმეტური ხელოვნების „სიცრუე“ არის პოტენციური მახე, ხაფანგი, ანუ როგორც არაკის ერთ-ერთი პერსონ-

აჟი ამბობს, „ხრიკი რამე“. ხრიკის საფუძველი ფიქციაა, რომელიც ილუზორულს, ცრუს სინამდვილედ წარმოგვიდგენს.

დაშვებული შეცდომა ხრიკის მსხვერპლთა შორის სირცხვილის გრძნობას იწვევს: „მეტად შერცხვინდა“, „სირცხვილეულნი წარვიდინა“, – ამბობს ლეონი მათზე. დაუკვირვებლობა, ხრიკის ვერშემჩნევა მათ დაცინვის ობიექტად აქცევს. სულხან-საბას არაკუმი მოტყუებულთა „ზარალი“ მსუბუქ მორალურ დისკომფორტს და იოლ ფიზიკურ ტრავმებს (ხელის ტკენა, თავის გატეხვა) არ სცილდება, თუმცა საზღაური პოტენციურად შეიძლება უფრო სერიოზულიც იყოს. არაკის მკითხველმა მოთხრობილი ამბიდან დაახლოებით იგივე დასკვნა უნდა გამოიტანოს, რასაც მიმეტურ ხელოვნებაზე და, კერძოდ, პოეზიაზე ამბობდა პლატონი „სახელმწიფოში“: ყოველნაირად ვეცადოთ, ამ ბანალური სიყვარულის მახეში არ გავებათ... შეუძლებელია, სერიოზულად იფიქრო, თითქოს ამნაირი პოეზია სერიოზულია და ჭეშმარიტების წვდომას ცდილობს. მის მსმენელს სიფრთხილე მართებს, რათა მტკიცედ დაიცვას თავისი სულიერი სამყარო.

მართალია, დამონებული ფრაგმენტის სიღრმისეული აზრი პლატონის ფილოსოფიური კონცეფციის კონტექსტში იკითხება, მაგრამ ავტორი აქ პირდაპირ ლაპარაკობს მიმეტური ხელოვნების სიცრუეზე, მის ბალღურ აღქმასა და ხაფანგში გაბმის საფრთხეზე და აქედან გამომდინარე სულიერ დისკომფორტზე. ამდენად, სულხან-საბა ამ კუთხით მიმესისის თეორიას კი არ უპირისპირდება, დიდი ფილოსოფოსის გაფრთხილებას ყველასათვის მისანვდომ იგავურ ენაზე „თარგმნის“.

„იტალიელ მხატვრებში“ მხატვრების სამი კატეგორიაა წარმოდგენილი: ასე ვთქვათ, უბრალო მხატვრები, „კარგი მხატვარი“ და „ბრძენი მხატვარი“. ისინი ერთმანეთისაგან მიმეტური სიცრუის, როგორც ხრიკის, შეცნობის ხარისხით განსხვავდებიან. პირველნი საკუთარი მიმდობლობის მსხვერპლნი არიან (ჭიქების შემმუსვრელნი); „კარგი მხატვარი“ მიმეტურ ოინს ასეთივე ოინით უპასუხებს („მისთანა სანერლის ხატვას მაგისთანა სახლში ასწავლიანო“); სულ სხვაა „ბრძენი მხატვარი“, რომლის სიბრძნე სიფრთხილესა და გონიერებაშია. იგი არ ენდობა პირველად, მხედველობით შთაბეჭდილებას („წყლიანი აუზის“ ფიქციას) და ხილულს გონების კარნახით ტაქტილურადაც ამოწმებს. ამ გზით ხრიკი განეიტრალებულია – მხედველობის სივრცობრივ ილუზიას შეხება „ამხელს“: „ნახა, აგრძნა – ხრიკი რამე არისო. ხელი მიჰყო, რკინა იყო“. ჩვენ წინაშე თითქოს

სტოიკოსთა შემეცნების თეორიაში განსწავლული ბრძენია, რომელიც „ცრუ სოფლის“ შეცნობისას უპირობოდ არ ენდობა პირველად გრძნობად მონაცემებს და, ეპიკურელებისაგან განსხვავებით, მის გადამოწმებას თვლის საჭიროდ. მნიშვნელოვანია, რომ „ბრძენი“ სიცრუის ხრიკს იმავე გზით – გონიერი მისტიფიკაციით ანეიტრალებს: სიცრუე-ხრიკი იცვლება სიცრუე-ხერხით.

როგორც ვხედავთ, სიცრუეს სულხან-საბასთან გამოვლინების ორი სახე აქვს: **სიცრუე-ხრიკი**, რომელიც ზნეობასთან შეუთავსებელია და, საბოლოო ანგარიშით, ბოროტებაა და **სიცრუე-ხერხი**, რომელიც ხრიკს ამხელს ან ზნეობრივი მიზნისთვის გამოიყენება. პირველი ვერაგობას უკავშირდება, მეორე – სიბრძნეს, ხრიკი ბოროტებაა, ხერხი – სიკეთე. მათ შორის არსებობს მსგავსება, ორივე მახვილგონიერებას მიმართავს, არსებით განსხვავებას კი მიზნის ზნეობრივი შეფასება ქმნის: ხრიკი **სიცრუის ვერაგობაა**, ხერხი – **სიცრუის სიბრძნე**. ეს აზრია ჩადებული სულხან-საბას სიტყვებში, რომელიც „სიბრძნის“ განმარტებას ახლავს: „სიბრძნე და სივერაგე ემსგავსებიან: სიბრძნე – კეთილ, ხოლო სივერაგე – არა“.

„სიბრძნე სიცრუისა“ თავისი ჩანაფიქრით პრაქტიკული ცხოვრების სახელმძღვანელოა, რომელიც უარყოფს, ამხელს ვერაგობას (ხრიკს) და გვასწავლის სიბრძნეს (ხერხს), როგორც თავდაცვის საშუალებას. სიცრუის სიბრძნე ხელოვნებაში ბრწყინვალედ არის ილუსტირებული არაკით „მეფე და მხატვარი“, სადაც მახვილგონივრულად მიგნებული სიცრუე-ხერხი მხატვარს სიცოცხლეს შეუწარმუნებს.

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

* * *

„იტალიელი მხატვრების“ წარმოდგენილი ანალიზის შემდეგ, ვფიქრობ, კიდევ უფრო მეტად გამოჩნდა კ. გამსახურდიას „სიბრძნე სიცრუისას“ კავშირი სულხან-საბას „იტალიელ მხატვრებთან“, რამდენადაც ჟანრულ-სტილურ სიახლოვეს დაემატა ფაბულის ელემენტებისა და სიუჟეტური სვლების მსგავსება, მიმეტურობისა და მის-

ტიფიკაციის მოტივები, ინტერტექსტური კავშირის მაუწყებელი არაერთი სხვა დეტალი. გასარკვევი კვლავაც ისაა, რას ხედავდა კ. გამსახურდია მსგავსსა და მონათესავეს სულხან-საბას კლასიკურ თხზულებასთან მოდერნისტული სამზერიდან, რა შეფარული აზრი ჰქონდა წარსულთან შეხმიანების მანიფესტირებას.

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

„არტისტული ადამიანის პრინციპი“, ალორძინების ადამიანის მსოფლალქმა და ესთეტიკური შეხედულებანი, როგორც მიუთითებენ, არ იყო მონოლითური და გაუზარავი – მას იმთავითვე დაჰყვა რყევის, სკეპსისის, თვითკირიკის ელემენტები. ამ ტიპის რეფლექსიებს ა. ლოსევი „რენესანსის მოდიფიკაციებს“ უწოდებს და იმასაც აღნიშნავს, რომ გაისმოდა ხმები ხელოვანის სუბიექტური ფანტაზიების შესახებ, რომელიც არცთუ მტკიცე ძაფებით იყო მიბმული მიბაძვასთან. თავად „მიბაძვა ამ ეპოქაში... საკმაოდ შორსაა ნატურალისტური გამოსახვისა და კოპირებისაგან“.

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

სულხან-საბას არაკუმი მხატვრების შეცდომათა მიზეზი ერთ-ერთი ზემოჩამოთვლილი პირობის დარღვევაა (გონების ჩაურევლობა,

სიმთვრალე, სიფიცხე, პირველადი ალქმის ნდობა), ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საბა იცნობდა და იზიარებდა სტოიკოსთა მოძღვრებას და, მაშასადამე, მათ მიერ ეპიკურეს გრძნობადი შემეცნების თეორიის კრიტიკასაც, ანუ იმ თეორიის კრიტიკას, რასაც ეყრდნობოდა რენესანსის გნოსეოლოგია და ესთეტიკაც.

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

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

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

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

სავარაუდოა, რომ მხატვრების „თამაში“ კ. გამსახურდიას მიერ სწორედ ამ კუთხით იქნა აღქმული და ინტერპრეტირებული – როგორც მიმეტური ხელოვნების კრიტიკა, როგორც ხელოვნების კრიზისის მაუნყებელი. ორ ეპოქას შორის შემაკავშირებელი ხიდი გაიღო, რამაც გზა გაუხსნა კლასიკის თვალსაზრისის „თარგმანებას“

მოდერნიზმის ენაზე. რადგან სულხან-საბას მხატვრები „თამა-შობენ“, „თამაში“ კი ხელოვნებაში კრიზისის პირველი და უტყუარი სიმპტომია (ვალტერ ბენიამინი), მოდერნიზმმა მწერალმა კლასიკო-სში საიმედო მოკავშირე დაინახა.

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

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

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

რამდენად ობიექტურია სულხან-საბას საზრისის ამგვარი გაგება, ამაზე სიტყვის გაგრძელება არ ღირს. დიდი მეიგავე, რასაკვირველია, მიმესისის ესთეტიკით ქმნიდა, მაგრამ ეს იყო აშკარად არისტოტელური ესთეტიკა, შეთავსებული სტოიკოსთა შემეცნების თეორიასთან, რომელიც რენესანსული ხედვითი (ზოგადად, გრძნო-

ბადი) აღქმის ქეშმარტებისადმი უნდობლობას და მიმესისის, როგორც კოპირებისადმი, სკეპსისს აირეკლავდა. მოულოდნელი ამაში არაფერია, რადგან სულხან-საბასთვის უცხო არაა გვიანრენესანსული, გაორებული ბაროკული განწყობილებანი, როგორც „რენესანსული მოდიფიკაციების“ კონკრეტული გამოვლენა.

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

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

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

P.S.

პლატონის „სახელმწიფოში“ არის ასეთი დიალოგი:

„– სიტყვიერება ორგვარია – ჭეშმარიტი და ყალბი.

– დიახ.

– პატარა ბავშვებს ყველაზე უმაღლეს თქმულებები უნდა ვუამბოთ. თქმულება კი, არსებითად, ყალბია, თუმცა ის ჭეშმარიტებასაც შეიცავს. ბავშვების აღსაზრდელად ჩვენ უმაღლეს თქმულებებს მივმართავთ, ვიდრე გიმნასტიკას“.

ამ დიალოგიდან ჩანს, რომ პლატონი პირველი იყო, ვინც მიმეტური ხელოვნების მის მიერვე მხილებულ „სიცრუეს“ (ილუზორულობას) ნეგატიური აურა ჩამოაცალა და ესთეტიკურ პირობითობას არსებობის უფლება მისცა, რადგან იგი **„ჭეშმარიტებასაც შეიცავს“**. თქმულებაში („სიცრუეში“) პლატონმა ნორმად გამოაცხადა შინაარსი: პოეტი „კარგად ცრუობს“, თუ მისი გმირები ზნეობრივი ქცევის მაგალითებს იძლევიან და „ცუდად ცრუობს“, თუ მის გამონაგონში ეთიკის საწინააღმდეგო სიტუაციებია. ამრიგად, მიმეტური სიცრუის შეფასებაში გაჩნდა ზნეობის კრიტერიუმი.

პლატონი მიმეტური ტექსტის რეცეფციასაც მიბაძვას უწოდებდა: რეცეფციის დროს აღმქმელი შინაგანად იმას ბაძავს, რასაც აღიქვამს. ამან უფრო განამტკიცა ზნეობრივი კრიტერიუმი: თუ ხელოვნება მიბაძვას, იგი უნდა ბაძავდეს ზნეობრივს, უნდა შეიცავდეს „ზნეობის სიტყვას“ – „სიბრძნეს“, რომელიც გამონაგონის, სიცრუის ფორმამია ჩადებული. ამ გზით ხელოვნება, ლიტერატურა, ფიქციის ესთეტიკა მონაწილეობს პიროვნების აღზრდასა და ფორმირებაში. პლატონის შემდეგ ხელოვნებამ ტრადიციული სიამოვნების ფუნქციასთან ერთად აღმზრდელი-მორალისტური ფუნქციაც შეიტაცა.

სულხან-საბა ორბელიანის იგავთა წიგნი, ჩემი აზრით, პლატონის თეორიულ კონცეფციას ეყრდნობა და მისი ენიგმური, პოლისემანტიკური სათაურის ახსნა ესთეტიკურ-ეთიკური თვალთახედვით ამ კონტექსტში შეიძლება: „სიბრძნე სიცრუისა“ გამონაგონში, „სიცრუეში“ ზნეობრივი აზრის, „სიბრძნის“ ჩადების პლატონურ ნორმას გულისხმობს.

2010

მაგრამ რადგანაც...

კანტი – კარამზინი – ბარათაშვილი

ორი რამ აღავსებს სულს უდიდესი განცვიფრებითა და მონინებით, რაც უფრო ხშირად და დიდხანს ვფიქრობ მათზე – ვარსკვლავებით მოჭედული ცა ჩემ ზემოთ, მორალური კანონი ჩემში.

იმანუილ კანტი

პოეტური განსჯის საგანი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსისა „ფიქრნი მტკვრის პირას“ ადამიანური ყოფიერების არსისა და ადამიანის დანიშნულების უნივერსალური პრობლემაა.

პავლე ინგოროყვას ზუსტი შეფასებით, აქ „მხატვრული ხილვა უშუალოდ გადადის ფილოსოფიურ ხედვაში“, ამიტომ ტექსტის ანალიზი, როგორც წესი, პოეტური სახეების ცნებითი კატეგორიების ენაზე გადატანის გზით ხორციელდება, კვლევის მიზანი კი ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივი საზრისის ძიებაა.

ცხოვრების ამაოებისა და სოფელზე ზრუნვის მოტივთა ანტითეზურ მიმართებას, როგორც ლირიკული კონფლიქტის კონკრეტულ გამოვლენას, მკვლევარნი განსხვავებულად განმარტავენ. დაპირისპირებული პოზიციების არსებობა მთლიან მხატვრულ სივრცეში ზოგისთვის ბარათაშვილის პოეტური მოდელის **ამბივალენტობის** მაცნეა, სხვები კი, ვინც ლექსს „ეკლესიასტეს“ უკავშირებენ, ამაოების მოტივთან პოლემიკაზე მიუთითებენ და, საბოლოოდ, მასში სოფელზე ზრუნვის გარდუვალობასთან **შერიგებას** ხედავენ.

უფრო ფართო კონტექსტში ანტითეზა „ზრუნვის“ ცნების ფაუსტურ შინაარსად გაიაზრება და წარმოგვიდგება, როგორც არსებობის ღირებულებათა დამკვიდრებისათვის ბრძოლის მარადიული პრინციპი.

შეიძლება თუ არა სხვაგვარად განიმარტოს ანუ **მოიხსნას** ბარათაშვილის ლექსში შემჩნეული ე.წ. ანტითეზა, პოეტის ლირიკულ-ფილოსოფიური განსჯის ორპოლუსიანობა?

მივმართოთ ისტორიულ-ბიოგრაფიულ და ლიტერატურულ-კულტურულ რეალიებს.

* * *

კეთილშობილთა სასწავლებელში ტატო ბარათაშვილი გამორჩეული მოწაფე იყო სოლომონ დოდაშვილისა, რომელიც მომავალ პოეტს სამშობლოს, ქართული ენისა და მწერლობის სიყვარულს უწერგავდა, მოაზროვნედ, მოქალაქედ და მამულიშვილად ზრდიდა.

ოცდაორი წლის ასაკში დოდაშვილი უკვე რუსეთის იმპერიაში გახმაურებული „ლოგიკის“ პირველი სახელმძღვანელოს (1827 წ.) ავტორი იყო. პროფესიონალი ლოგიკოსი და ფილოსოფოსი, იგი კარგად იცნობდა გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის ფუძემდებლის – იმანუილ კანტის მოძღვრებას, დიდ პატივს მიაგებდა, როგორც თავადვე წერს, კენიგსბერგელი ბრძენის „**გამჭრიახ გენიას**“.

აღიარებული ფაქტია, რომ სოლომონ დოდაშვილმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა ყრმა ბარათაშვილის ფიქრთა მდინარეებაზე, სულიერ-ინტელექტუალური ინტერესების მიმართულებაზე. ასეთ ვითარებაში რეალობას არ უნდა იყოს მოკლებული ვარაუდი, რომ მოძღვარი მეტაფიზიკური ჭვრეტისა და განსჯისაკენ მიდრეკილ შეგირდს ევროპული კრიტიციზმის მესაძირკვლის – კანტის ფილოსოფიური სისტემის შესახებაც ესაუბრებოდა. ისიც დასაშვებია, რომ გონების შესაძლებლობათა დასაზღვრულობის კანტიანურ იდეასთან ერთად (გავიხსენოთ „შემოღამება მთანმინდაზედ“), დოდაშვილი, – თუნდაც აღმზრდელობითი მოსაზრებით, – განსაკუთრებულად კანტის **ახალ ეთიკურ კონცეფციას** გამოყოფდა, აცნობდა და განუმარტავდა მოწაფეს. ამ კონცეფციაში ხომ უმნიშვნელოვანესი სწორედ **მოვალეობის, ზრუნვის** კატეგორიაა!

ისტორიულ-ბიოგრაფიული ფაქტებით შემაგრებულ ვარაუდთან ერთად, ჩემი აზრით, არსებობს კანტის ფილოსოფიასთან შესაძლო კონტაქტის ლიტერატურული წყაროც, რომელმაც შემოქმედებითი ბიძგი მისცა პოეტურ-ეთიკური ტრაქტატის – „ფიქრნი მტკვრის პირას“ შექმნას, ზოგადად კი სადინარი გაუფართოვა ბარათაშვილის გონით, რელიგიურ და ზნეობრივ ძიებებს.

წყაროს ძიებაში ისევ სოლომონ დოდაშვილის წარმმართველი

ხელი ამოიცნობა, წყაროს ავტორი კი რუსული სენტიმენტალიზმის ფუძემდებელი ნიკოლაი კარამზინია.

* * *

ახალგაზრდა ნიკოლაი კარამზინმა 1789-1790 წლებში ევროპაში იმოგზაურა. თავისი შთაბეჭდილებანი მან აღწერა „რუსი მოგზაური წერილებში“, რომელიც ჯერ პრესაში დაიბეჭდა, 1801 წელს კი ცალკე წიგნადაც გამოიცა. ამ ნაწარმოებმა – XVIII საუკუნის მიწურულის დასავლური ცხოვრების თავისებურმა ენციკლოპედიამ – კარამზინს პირველი წარმატება და აღიარება მოუტანა არამარტო სამშობლოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. XIX საუკუნის ათიანი წლებისათვის წიგნი უკვე თარგმნილი იყო გერმანულ, ინგლისურ, ფრანგულ, პოლონურ ენებზე... წარმოუდგენელია, რომ ქართულ ინტელექტუალურ ელიტასაც არ გამოეჩინა ინტერესი იმ თხზულები-სადმი, რომელიც რუსეთის ლიტერატურულ-კულტურული ცხოვრების წარმმართველსა და მეთაურს ეკუთვნოდა.

მოგზაურობის ბელეტრიზებულ დღიურში 1789 წლის 19 ივნისის თარიღით კარამზინს ერთი ჩანაწერი გაუკეთებია, სადაც კენიგსბერგში იმანუილ კანტთან შეხვედრას აღწერს. ახალგაზრდა ლიტერატორმა დიდ ფილოსოფოსთან საუბარი ანუ კანტის მსჯელობა საკუთარი ფილოსოფიის არსზე, შეძლებისდაგვარად, ზედმიწევნით ზუსტად გადაიტანა ქალაქდზე. მოგვაქვს დღიურის სათანადო ადგილი. კანტი განმარტავს:

„მოქმედება ჩვენი განმსაზღვრელია. ადამიანი სავსებით არასდროს კმაყოფილდება იმით, რასაც ფლობს და მუდამ მეტის შეძენას ესწრაფვის. ამასობაში სიკვდილიც წამოგვეწევა იმ რაღაცისკენ მიმავალთ, რისი ქონა კვლავაც გვწადია. მიეცი ადამიანს ყველაფერი, რაც სურს და ის იმწამსვე იგრძნობს, რომ ეს ყველაფერი არ არის ყველაფერი.

რადგან ამქვეყნიურ ცხოვრებაში ვერ ვხედავთ ჩვენი მისწრაფებების მიზანსა და დასასრულს, ვვარაუდობთ მომავლის არსებობას, სადაც კვანძი უნდა გაიხსნას. ამგვარი აზრი მით უფრო სასიამოვნოა ადამიანისთვის, რომ ამქვეყნად უთანაბროა სინანული და მწუხარება, ტკობა და ტანჯვა. მე თავს იმით ვინუგეშებ, რომ უკვე სამოცი წლის ვარ და დასასრული მალე მოვა, წინ კი სხვა, უკეთესი ცხოვრება მელის.

როცა იმ სიტკობებაზე ვფიქრობ, ამქვეყნად რომ განმიცდია, ახლა

აღარ ვგრძნობ სიამოვნებას – ვხარობ მხოლოდ იმ შემთხვევათა წარმოდგენით, როდესაც გულში ამოკვეთილი ზნეობრივი კანონის შესაბამისად ვმოქმედებდი. დავარქვათ ზნეობრივ კანონს სინდისი, კეთილისა და ბოროტის გრძნობა – ესენი ნამდვილად არსებობენ: მე ვიცრუე, არავის შეუტყვია, მაგრამ მაინც მრცხვენია.

მომავალ ცხოვრებაზე რომ ვლაპარაკობთ, ალბათობა არ უდრის სინამდვილეს, მაგრამ გონება, რომელიც ყოველივეს გაიაზრებს, გვიბრძანებს, ვირწმუნოთ იმქვეყნიური არსებობა. რა დაგვემართებოდა, საიქიო საკუთარი თვალთა რომ გვენახა? – ძალიან რომ შეგვეყვარებოდა, ველარ შევძლებდით ახლანდელი ცხოვრებით ცხოვრებას, მუდამ გულისგამანვრილებელ მოლოდინში ვიქნებოდით, ხოლო თუ არ ვირწმუნებდით, ვერც აქაური ცხოვრების სიმძიმის ჟამს დავიმშვიდებდით თავს – ეგების იქ უკეთესი არსებობა გვექნდესო.

მაგრამ როდესაც ჩვენს განსაზღვრებაზე, მომავალ ცხოვრებაზე და ა.შ. ვსაუბრობთ, უკვე ვგულისხმობთ მარადიული შემოქმედებითი გონის არსებობას, იმას, რომ ყველაფერი მის მიერ რაღაცისთვის, ყველაფერი სიკეთისთვის იქმნება, რა? როგორ? აქ უკვე ბრძენთაბრძენიც აღიარებს თავის უვიცობას. აქ გონება აქრობს თავის ლამპარს და წყვდიადში ვრჩებით – მხოლოდ ფანტაზია დანავარდობს სიბნელეში და ქმნის არარსებულს“.

თუ ბარათაშვილის ლექსს „ფიქრნი მტკვრის პირას“ დამონმებულ ჩანანერთან მიმართებით განვიხილავთ, ზერელე შეჯერების დროსაც კი მნიშვნელოვან აზრობრივ გადაძახილებს შევამჩნევთ. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის, როგორც მოქმედი არსების, განსაზღვრა, მარადიული დაუკმაყოფილებლობის („აღუვსებელი სანყაულის“) მოტივი. პრინციპული ღირებულებებისაა პრობლემის განსჯა აღსასრულის თემასთან, სიკვდილთან კავშირში და, რაც მთავარია, ზნეობრივი კანონის, როგორც უპირობო იმპერატივის, აღსრულების მოთხოვნა.

ამჯერად თანხვედრათა დეტალიზაციის გარეშე, იმის ჩვენების გარეშე, თუ როგორ განიტოტება კანტის ძირითადი დებულებანი ბარათაშვილის ფილოსოფიურ ლირიკაში, ერთი რამაა არსებითი – ჰიპოთეტურად იქმნება ისეთი კონტექსტური სივრცე, სადაც გენიალური ქართველი პოეტის შემოქმედება მისი ეპოქის უმთავრეს სააზროვნო პრობლემათა არეალში ექცევა, ევროპული გონითსულიერი მოღვაწეობის ნაწილად აღიქმება.

ბარათაშვილის ლირიკაც ხომ იმ ორ საოცრებას შორის მიმოიქცე-

ვა, რაც განცვიფრებითა და მოწინებით აღავსებდა იმანუილ კანტის სულს: ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა – ზემოთ („შემოღამება მთან-მინდაზედ“) და ზნეობრივი კანონი – ადამიანში („ფიქრნი მტკვრის პირას“)!

მინაწერი:

დასასრულ, ერთი საგულისხმო დეტალი: იონა ხელაშვილისადმი გაგზავნილ წერილში (1826 წლის 27 მარტი) სოლომონ დოდაშვილი იმ მწერალთა შორის, რომლებიც „იხმევიან უკვდავთა სახელით“, კარამზინსაც მოიხსენიებს.

2006

„ბედნიერი ერი“: სტრუქტურა და საზრისი

ილია ჭავჭავაძის „ბედნიერი ერის“ სტრუქტურა არასოდეს გამხდარა სპეციალური დაკვირვების საგანი. ამის მიზეზი, ალბათ, ისიცაა, რომ თვალის ერთი შევლებით, ფორმა ლექსისა, თუნდაც ვერსიფიკაციის დონეზე, არაფრით იქცევეს ყურადღებას: კლასიკური და რომანტიკული ტრადიციის ფონზე, რვამარცვლიანი მაღალი შაირი (4/4) შიდარიტმებით და მოდერნიზებული გრაფიკით რაიმე სიახლეს არ ამჟღავნებს. რამდენადმე მოულოდნელი – ილიას ევროპეიზმზე ორიენტირებული ესთეტიკის კონტექსტში – მხოლოდ შიდარიტმის აქტუალიზება ჩანს.

„ბედნიერი ერი“ ტექსტი ერთმანეთისაგან გამიჯნული ოთხი მონაკვეთისაგან შედგება. პირველი სამი, ფორმის მხრივ, ურთიერთიდენტურია: თითოეული შეიცავს 14 ტაეპს, მეტრულად იგივეობრივია და იმეორებს გარიტმის სპეციფიკურ სისტემას. ბოლო, მეოთხე მონაკვეთი ორსტრიქონიანია, ვრცელი მონაკვეთებისაგან გრაფიკულად გამოყოფილი და დამოუკიდებელი:

ჩვენისთანა ბედნიერი კიდევ არის სადმე ერი?!

სივრცობრივად არათანადი ორტაეპედის ხაზგასმული ავტონომიურობა ღია სიგნალია სპეციფიკური სტრუქტურული ორგანიზაციისა, რაც ტექსტის დაკვირვებული წაკითხვის დროსაც აღქმადი და თვალსაჩინოა: ეს ორტაეპედი, გამეორებული სამივე ვრცელი მონაკვეთის დასაწყისში, ყველა პარამეტრის მიხედვით, რეფრენს წარმოადგენს.

მართლაც, ლექსში ოთხგზის დაფიქსირებული კითხვითი წინადადება, როგორც ეს ტიპურ რეფრენს მოეთხოვება, თემატურად გამოკვეთილია, მეტრულად გაფორმებული და სინტაქსურად დას-

რულებული. ამგვარ კვალიფიკაციას ხელს ვერ შეუშლის გავრცელებული წარმოდგენა, თითქოს რეფრენი მხოლოდ მოსდევს, აბოლოებს ძირითად სტროფებს, მაშინ, როცა „ბედნიერ ერში“ იგი ყველგან საწყის პოზიციაში დგას. როგორც ფოლკლორული, ისე ლიტერატურული ფაქტები მოწმობს, რომ რეფრენს არა აქვს მკაცრად მონიშნული ადგილი: იგი ხშირად ბოლოში, მაგრამ შესაძლოა გარემოცავდეს ძირითად სტროფს ან წინ უძღოდეს მას. კონკრეტულად, ილიას წინარე და თანადროულ პოეზიაში რეფრენი სტროფის დასაწყისში იშვიათობას არ წარმოადგენდა (გურამიშვილი, ბესიკი, ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, აკაკი).

რეფრენის თავისებურება „ბედნიერ ერში“ ისიცაა, რომ იგი თემატურ-შინაარსობრივად მჭიდროდა დაკავშირებული ძირითად ტექსტთან, მეტრულად არ განსხვავდება მისგან და ვრცელ მონაკვეთებში არც გრაფიკულადაა გამოცალკევებული. ალბათ, ეს გარემოებანი იყო მიზეზი იმისა, რომ განმეორებადი ფრაზა, არცთუ უსაფუძვლოდ, 14-ტაეპიანი კომპოზიციური მონაკვეთების ორგანულ ნაწილად აღიქმებოდა და არა – რეფრენად.

რეფრენის, როგორც თემატური, მეტრული და სინტაქსური ერთობის, განმსაზღვრელი ნიშანი მაინც ის არის, რომ იგი არ მოიაზრება იმ ძირითადი კომპოზიციური სიდიდის (სტროფის) შემადგენელ ნაწილად, რომლის რეფრენსაც წარმოადგენს (ვ. ჟირმუნსკი). რეფრენული სტრუქტურის ტექსტში არსებობს, ერთი მხრივ, ძირითადი სალექსო ფორმა და, მეორე მხრივ, მისგან მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელი, განკერძოებული ერთეული – რეფრენი.

თუ „ბედნიერ ერს“ ამ კუთხიდან შევხედავთ ანუ ერთმანეთს დავაშორებთ რეფრენს და ძირითად ტექსტს, გზას გავიკვლევთ ნაწარმოების საწყისი, ამოსავალი სალექსო ფორმისაკენ. საანალიზო ლექსის 14-ტაეპიან, იდენტურ კომპოზიციურ მონაკვეთებში, რეფრენის გარეშე, ინაკვეთება ძველი ქართული პოეზიის ერთ-ერთი სახეობა, რომლის ამოსაცნობად ტექსტს თავდაპირველი გრაფიკული ფორმით წარმოვადგენთ:

**მძიმე ყალნით, ლამაზ ფალნით მორთული და მშვენიერი;
უნყინარი, უჩინარი, ქედდრეკილი, მადლიერი;
უშფოთველი, ქვემძრომელი, რიგიანი, წესიერი;
ყოვლად მთმენი, ვით ჯორ-ცხენი, ნახედნი და ღონიერი.**

ვინც ქართული კლასიკური ლექსის სახეებს იცნობს, მას აქ არ გაუჭირდება ძველი, ამოსავალი ფორმის დანახვა – ესაა თექვსმეტმარცვლოვანი მაღალი შაირი წინაცეზურული რითმებით, რომლის ერთადერთი ზუსტი ვერსიფიკაციული ანალოგი ჩახრუხადის „თამარიანში“ დასტურდება. მართალია, ეს სახობტო პოემა, თითქმის თავით ბოლომდე (სამი სტროფის გამოკლებით), ოცმარცვლედით (55/55) არის დაწერილი, მაგრამ მაღალი შაირით გამართული ეს უნიკალური სტროფი ოდითგანვე ერთგვარი ესთეტიკური პაროლია ჩახრუხადის პოეზიისა:

**თამარ წყნარი, შესაწყნარი, ხმა-ნარნარი, პირ-მცინარი,
მზე-მცინარი, საჩინარი, წყალი მქნარი, მომდინარი.
მისთვის ქნარი რა არს? – ქნარი არსით მთქნარი, უჩინარი.
ვარდ-შამბნარი, შამბ-მალნარი, ლანჯ-მწყაზარი, შუქ-მფინარი.**

დამონმებული სტროფი იმითაც იქცევს ყურადღებას, რომ აქ არამარტო სავალდებულო წინაცეზურული რითმებია რეალიზებული, არამედ უჩვეულო სიჭარბეა რითმებისა: ყოველი მუხლი – ოთხმარცვლიანი სეგმენტი – ევფონიურად ერთმანეთთანაა შეწყობილი. ამის გამო, „თამარიანის“ ეს ფრაგმენტი – მესამე ოდა – ძველი დროიდან ჰარმონიულობისა და მიუწვდომელი პოეტური ხელოვნების მისაბაძ ნიმუშად მიიჩნეოდა.

ამრიგად, „ბედნიერ ერში“ საყრდენ სალექსო ფორმად შერჩეულია „თამარიანის“ უნიკალური სტროფი – ე.წ. შაირი-ჩახრუხაული. მართალია, ილიას ლექსში მხოლოდ სავალდებულო წინაცეზურული რითმებია, ყველა მუხლი ერთმანეთთან გართმული არაა, მაგრამ აშკარაა ანალოგია სტილის დონეზე – ორივე ტექსტში განსაზღვრება-ეპითეტების („ზედშესრულების“) გაბმული მწკრივია. ილია ამოდის სახობტო ოდის ფორმიდან, როგორც ვერსიფიკაციულ-სტილური ერთობიდან, ოღონდ ლექსს გრაფიკულად მოდერნიზებულ სახეს აძლევს.

ტრადიციული ფორმის აღდგენა-გამოყენებაში თავისთავად უჩვეულო არაფერია, რომ არა ერთი განსაკუთრებული გარემოება – ილიას მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება ჩახრუხადისა და „თამარიანისადმი“, ჩახრუხაულის სალექსო ფორმისა და სტილისადმი, რაც მან ჩვეული პირდაპირობით გამოთქვა სტატიის „ორიოდე სიტყვა“. გამოდის, რომ პოეტმა მხატვრულ პრაქტიკაში, „ბედნიერი

ერის“ შექმნისას, იმ პოეტიკას მიმართა, რომელსაც, როგორც თეორეტიკოსი, პრინციპულად გაემიჯნა. ეს უცნაური ფაქტი ახსნას მოითხოვს.

* * *

„ორიოდე სიტყვა“, რომელშიც მოცემულია ჩახრუხადისა და მისი პოემის ნეგატიური შეფასება, 1861 წელს, „ბედნიერი ერის“ დაწერამდე ათი წლით ადრე გამოქვეყნდა და საქართველოში კრიტიკული რეალიზმის მანიფესტს წარმოადგენს. ამ ისტორიულ სტატიაში ილიამ განაჩენი გამოუტანა უძრაობის იდეოლოგიას („ჩინეთის ფილოსოფიას“), რომელიც არსებობის ერთადერთ წესს აღიარებდა: „რაც მამაპაპას უქნია, ის ჩვენ უნდა ვქნათ“. ძველი, კონსერვატიული მსოფლმხედველობის თაობა ვერ ამჩნევდა, ან არ სურდა დაენახა ცვლილებანი ცხოვრების ყველა სფეროში, მათ შორის – მწერლობაშიც და ახალ, თვისებრივად განსხვავებულ ეპოქაში გარდასული ხანის ესთეტიკისა და პოეტიკის ერთგულებას ქადაგებდა. ანტონ კათალიკოსის მიმდევრებმა, მისივე ავტორიტეტის ზეგავლენით, ჩახრუხადე და მისი პოეზია გამოაცხადეს იდეალად და ნორმად და როგორც შეუვალ ქემარტებას, ისე იმონებდნენ ანტონის ცნობილ იამბიკოს:

**ჩახრუხაის ძე – უცხო პიტიკოსი;
თამარ დიდისა მშობი შაირებითა;
შოთას შაირთა, თუ სთქუა, უკეთესთაცა
მთქმელი მესტიხე, დიდი სიბრძნის-მოყუარე,
ყოვლად საქები, რიტორთ-მესტიხთ გუირგუინი.**

ილია თვლიდა, რომ ის, რაც წარსულში ნიმუშად იყო მიჩნეული, მით უფრო, „წარსულ დროთა სიცრუე და ცთომილება“, ახალ მწერლობას არ გამოადგებოდა. არც ძველთა კერპთა განუსჯელი თაყვანისცემა იყო მისთვის მისაღები მხოლოდ იმიტომ, რომ საზოგადოების აღიარება ჰქონდა – იმ საზოგადოებისა, რომელიც არ იყო „ესთეტიკურად გახსნილი და განვითარებული“. სწორედ ამ კონტექსტში იკითხება „ორიოდე სიტყვაში“ ჩახრუხადის შეფასება:

„თამარის ქება მთელ მოთხრობის ოდენაა, ზედშესრულით დაინყობა და თითქმის ზედშესრულით თავდება. რა ვაი-ვაგლახით და კისრის მტვრევით მოგოგავს დავარდნილ ცხენსავით მისი ოცმარცვ-

ლოვანი ტყვიასავით მძიმე ლექსები!.. არც აზრი, არც სურათი, არც მშვენიერება, არც ჭკუა, არც გული, არაფრისთანა არაფერი, გარდა ზედმესრულების რახა-რუხისა!“

„თამარიანს“ ილია ჭავჭავაძე ახალი ესთეტიკის – კრიტიკული რეალიზმის პოზიციიდან აფასებდა, ამიტომ მისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა სახოტბო ჟანრის პათოსი, რიტორიკა და პოეტიკა, მოკლებული ცოცხალი პოეზიის არსებით ნიშნებს – აზრს, გრძნობას, სურათოვნებას, მშვენიერებას. ილიას დამოკიდებულება ჩახრუხ-აულისადმი უფრო ნათელი გახდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მან „თავიდანვე სასტიკად დასცინა „მწყობრ ხმოვან ბრახაბრუხს რითმებისა“, „უბრალო სიტყვებისა და რითმების რახარუხს“, – ასეთ პოეტებს მან „ახალი რითმების მორახუნებლები“ უწოდა და აღშფოთებით შეუტია ყოველგვარ „მაშრიყ-მალრიბული ენის კონსტრუქციას“ და „უთავბოლოდ აშენებულ სიტყვის ყორეს“ (გრ. კიკნაძე). გამოთქმა „ახალი რითმების მორახუნებლები“ გულისხმობდა, რომ არსებობდნენ მათი წინამორბედნი – ძველი რითმების მორახუნებლები, რომლებიც რითმის, ზოგადად ფორმის „ტრფიალებისა გამო“, გულგრილნი იყვნენ აზრის, შინაარსის მიმართ.

„თამარიანის“ უმკაცრესი შეფასება („არაფრისთანა არაფერი“) ეკუთვნოდა ახალი ფორმაციის პოეტ-მოქალაქეს, ვისთვისაც პოეზია ცხოვრების სარკეა, ხალხის ცხოვრების გამომთქმელია, ამიტომ იგი, ცხადია, ვერ იგუებდა ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც მეფის სახოტბოდ და განსადიდებლად („თამარს ვაქებდეთ მეფედ ცხებულსა“) რითმების ყორეს აგებდა.

კლასიკური ხანის პოემის შეფასებას ახალი ესთეტიკური თეორიის თვალთახედვით ზოგი მკვლევარი ისტორიზმის პრინციპის დარღვევად თვლის, რაც, ერთი შეხედვით, თითქოს ასეცაა. მაგრამ დასავინწყებელი არაა, რომ ილიას მიზანი არ იყო ჩახრუხაძის ადგილის განსაზღვრა ქართული პოეზიის ისტორიაში. „ორიოდე სიტყვა“, როგორც ლიტერატურული მანიფესტი, ააშკარავებდა ძველი ესთეტიკური წარმოდგენების შეუთავსებლობას თანამედროვეობასთან, ასაბუთებდა, რომ ანმყოში წარსულის კანონებით ცხოვრება არ შეიძლება, „თამარიანი“, როგორც ლიტერატურული ფაქტი, წარსულს ეკუთვნის...

ისტორიზმი განუყოფელი ნიშანია ილია ჭავჭავაძის აზროვნებისა. სტატილაში „პასუხი“ იგი ანტონ კათალიკოსის ისტორიული მნიშვნელობის შესახებ წერს: „ანტონი დიდს ალაგს დაიჭერს ჩვენს ლიტ-

ერატურაში, როგორც წარმომადგენელი იმ დროის საქართველოს განათლებისა „... მაგრამ ეს როდი ნიშნავდა, რომ ახალ დროშიც მისი შეხედულებანი შეუვალ დოგმებად უნდა დარჩენილიყო! ილია განაგრძობს: „ეხლა რომ პოეზიის განხილვა იმ დროის კანონებით მოვინდომოთ, ძალიან შევცდებით. მაშინ სხვა-რიგად ესმოდათ, ეხლა სხვა-რიგად“.

უეჭველია, ილიას ჩახრუხადის ისტორიული როლის განსაზღვრა რომ განეზრახა, არ დაუკარგავდა ღვაწლს „მისი დროის საქართველოს“ მწერლობაში, მაგრამ რეალიზმის მედროშის წინაშე სულ სხვა ამოცანა იდგა. ილია ჭავჭავაძემ ხმა აღიმალლა არა ისტორიული ჩახრუხადის, არამედ „იმ დროის კანონების“ – მოძველებული ესთეტიკური შეხედულებების წინააღმდეგ, რომელსაც კონსერვატორები ჩახრუხადის სახელით თავს ახვევდნენ ახალ მწერლობას. ეს იყო თანამედროვეობის ინტერესების დაცვა წარსულის პრეტენზიებისაგან, თორემ ძნელია ანტიისტორიზმი უსაყვედურო იმ პიროვნებას, ვისაც ასე ღრმად ესმოდა, რომ „ჭეშმარიტი მეისტორიე, ვითარცა გამკითხველი, ჯერ იმ დროების ქერქში უნდა ჩაჯდეს და მერე განიკითხოს თვით დროების შვილნიცა“.

და მაინც, ილიას რადიკალიზმის ასახსნელად, პოლემიკის სპეციფიკასთან ერთად, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ „თამარიანი“ იმ დროისათვის მეცნიერულად არ იყო შესწავლილი, არ იყო ამოკითხული ურთულეს პოეტურ ფორმაში მოქცეული იდეოლოგიური კონცეფცია, რაც ჩახრუხადის პოემას „ქართული სახელმწიფოებრივი აზროვნების განვითარების ისტორიისა და ფრთაშესხმული პატრიოტიზმის უდიდეს ძეგლად“ წარმოაჩენს (კ. კეკელიძე).

ამრიგად, „თამარიანის“ შეფასება ილიას მიერ არ იყო სუბიექტური, ანტიისტორიული მიდგომის შედეგი. იგი გამოთქვამდა ახალი, რეალისტური ესთეტიკის ვერდიქტს, გამოტანილს ე.წ. კლასიციკლური ესთეტიკისადმი. კონცეპტუალური დაპირისპირების სიმალლიდან უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს კითხვა, რატომ მიმართა ილია ჭავჭავაძემ ჩახრუხაულის სალექსო ფორმასა და სტილისტიკას.

* * *

„ბედნიერ ერში“ დომინანტურია ახალი ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი – კრიტიციზმი. უკვე „ორიოდე სიტყვაში“ წერდა ახალგაზრდა ილია:

„მაშ, როგორ უნდა გავსწორდეთ, თუ ჩვენი სიმრუდე არ გვეცოდინება? ნეტავი ორიოდ კაცი იყოს საქართველოში, რომ ჩვენი ბოროტება ერთიანად ასწეროს და დაგვანახოს... აბა, ის იქნება ნამდვილი საქებარი მამულის-მოყვარე, და არა ის, ვინც მეტის-მეტად დამჟავებული სიყვარულისა გამო, ანგელოზივით ასახელებს საქართველოსა. ბოროტების ღვიარება ნახევარი გასწორებაა“.

ჰეგელის დიალექტიკას ნაზიარები ილია ჭავჭავაძე სინამდვილეს, ცხოვრებას აღიქვამდა, როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობას და ჭიდილს, სადაც სიახლე ძველის უარყოფით, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწვევს მყოობადისაკენ. მწერლობის სარკეში „სიცუდეც და სიკარგეც“ უნდა აისახოს, ხოლო ვისაც საკუთარი ერის წინსვლა სურს, მან ჭეშმარიტი სიყვარულის სახელით უნდა ამხილოს ის, რაც ჩვენში „ცუდია და საზიზღარი“. მარტო „უმეცარ სიყვარულს“ მიაჩნია სიქველედ „ჩვენი ცხოვრების სიბოროტის დამალვა“, მამულიშვილისთვის კი მხოლოდ პირში ძრახვის, მართლის თქმის ზნეობრივი კანონი მოქმედებს:

ვაჟკაც იგია, ვინც მართალს ეტყვის ქვეყანას მცდომსაო.

ცდომილებათა უარყოფა, ნაკლის მხილება, როგორც გზა გამოსწორებისა, კრიტიკა, როგორც პოზიტიური ძალა ილიას ლიტერატურული მრწამსის ერთ-ერთი არსებითი კომპონენტია.

„ბედნიერი ერი“ მთელს ქართულ პოეზიაში უნიკალური ნიმუშია „მცდომი ქვეყნისათვის“ სიმართლის თქმისა. აქ კრიტიკული განსჯის ობიექტია არა პიროვნება, არამედ მთელი ერი. ილიამ თავდაპირველი სათაური – „ბედნიერი ხალხი“ შეცვალა, რადგან წარსულ ეპოქებში „ხალხი“ მხოლოდ არისტოკრატიას გულისხმობდა და არა ერს, როგორც ეთნიკურ ერთობას. შეცვლილი სათაური მთლიანად მოიცავდა მხილების ობიექტს – არა მხოლოდ ელიტას, თავდაზნაურობას, არამედ უკლებლივ ყველას – სრულიად ქართველობას.

ერის, როგორც პოეტური განსჯის ობიექტის, შერჩევა ლოგიკური შედეგი იყო ახალი ისტორიული საზრისის დამკვიდრებისა, რასაც, დიმიტრი ყიფიანთან და დიმიტრი ბაქრაძესთან ერთად, ილია ჭავჭავაძემაც დიდად შეუწყო ხელი.

პოემა „აჩრდილის“ ისტორიულ ნაწილზე მუშაობისას ილიამ ქართული ისტორიული ქრონიკების ერთ მნიშვნელოვან თავისებუ-

რებას მიაქცია ყურადღება. ჯერ დავით ერისთავისადმი გაგზავნილ პირად წერილში (1872), რამდენადმე მოგვიანებით (1880) კი ერთ-ერთ პუბლიცისტურ სტატიასში მან „ქართლის ცხოვრების“ ძირითად ტენდენციასზე მიანიშნა:

„ჩვენი „ქართლის ცხოვრება“ ხალხის ისტორია კი არ არის, მეფეთა ისტორიაა, და ხალხი კი, როგორც მომქმედი პირი ისტორიისა, ჩრდილშია მიყენებული. თითქო ხალხის ისტორიის შესამეცნებლად საკმაოა კაცმა იცოდეს მარტო მეფეთა ისტორია“.

ძნელი სათქმელია, იცნობდა თუ არა ილია ვოლტერის ანალოგიურ აზრს – „თითქმის ყველგან მხოლოდ მეფეების ისტორიას ვხედავ, მე კი ადამიანების ისტორიის დაწერა მსურს“, მაგრამ სადღეისოდ ერთი რამ გარკვეულია – „ქართლის ცხოვრებისა“ და მისი ისტორიული საზრისის კრიტიკა ახალი, ევროპული პოზიტივისტური ისტორიოგრაფიის პოზიციიდან წარმოებდა (შ. ბადრიძე).

ილიას ისტორიულმა კონცეფციამ ზეგავლენა მოახდინა მის მხატვრულ შემოქმედებაზე. კერძოდ, პოეტმა მნიშვნელოვნად შეკვეცა და შეცვალა ისტორიული ნაწილი „აჩრდილის“ ადრინდელი ვარიანტისა, სადაც დიდი ადგილი ეთმობოდა ფარნავაზის, დავით აღმაშენებლის, თამარის, დემეტრე თავდადებულის და სხვა ისტორიულ პირთა გახსენებას (XXII-XXVIII თავები). დადგენილია, რომ „აჩრდილის“ საბოლოო რედაქციაში, „გადამუშავებული სახით, მხოლოდ ის ადგილებია დატოვებული, რომლებიც ზოგადად მიანიშნებდნენ ჩვენი ხალხის ქველობაზე, მის სიმამაცესა და მამულისთვის თავგანწირულებაზე. ამ ვარიანტში უკვე აღარ გვხვდება სახელოვან ქართველ მეფეთადმი მიმართული ალტაცების სტრიქონები“ (ლ. მინაშვილი).

ილიამ პოემა „აჩრდილის“ ისტორიული ნაწილი იმ თვალსაზრისის შესაბამისად შეასწორა, რაც დ. ერისთავისადმი გაგზავნილ ბარათში გამოთქვა: „ეგ ოხერი ჩვენი ისტორია... მარტო ომებისა და მეფეების ისტორიაა, ერი არსადა ჩანს, მე კი ასეთის აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიმიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არა ჩანს. ვნუხვარ და ვდრტვინავ და განკითხვა არსაით არი“.

„ბედნიერი ერი“ თითქმის იმავე ხანებში შეიქმნა, როდესაც ეს ბარათი დაიწერა, ამიტომ დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ლექსის თემის – განსჯის ობიექტის შერჩევა ილიას ახალი ისტორიული საზრისიდან გამომდინარე გადანყვეტილება იყო: არა მეფეთა ისტორია, არამედ „ხალხი, როგორც მომქმედი პირი ისტორიისა“!

ისტორია ილიასათვის ერის საგანძე იყო, „სადაც ერი პოულობს თავისის სულის ღონეს“, მაგრამ მისთვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო „წინაპართა ცდომილებანი“, ისტორიის გაკვეთილები. „ისტორიის საძირკველში, მაგართან ერთად, ბევრი უვარგისი და ფხვიერი ქვაა ჩადებული“, ამიტომ ვისაც მყოობადზე პრეტენზია აქვს, მას უნდა შეეძლოს წარსულის მისხლობით ანონვა და გოჯით გაზომვა – ისტორიისადმი კრიტიკული მიდგომა, ფხიზელი განსჯა.

„ბედნიერ ერში“ გაერთიანებულია ორი უმნიშვნელოვანესი რამ – ისტორიული პროცესის ახლებური ხედვა და კრიტიციზმი. იგი ყურადღების არეალში მოაქცევს ისტორიის ახალ სუბიექტს – ერს და მის სულიერ წყობას, როგორც ისტორიული პროცესის ლოგიკურ შედეგს. რას წარმოადგენს, რა მდგომარეობაშია ქართველი ერი, როგორც საკუთარი ისტორიის შემოქმედი? – პასუხი ამ კითხვაზე ისტორიის სიღრმეებშია განფენილი, დასკვნა კი, რომელიც ილიამ გამოიტანა, თავზარდამცემი აღმოჩნდა, დიამეტრულად განსხვავებული რომანტიკული ხედვისაგან.

წარსულისადმი მოწინების მიუხედავად, ილია შორს იდგა ერის ისტორიის იდეალიზაციისგან. ერი და მისი ისტორია რეალისტი მწერლისთვის არასოდეს გამხდარა ჭვრეტისა და ოდენ ალტაცების ობიექტი, როგორც ეს გრიგოლ ორბელიანის დიდებულ სტრიქონებშია:

**სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?
ერი – გულადი, პურადი, მებრძოლი შავის ბედისა?!
შავთა დროთ ვერა შესცვალეს მის გული ანდამატისა,
იგივ მხნე, იგივ მღერალი, მოყვარე თავის მიწისა!..**

„ბედნიერი ერი“ ერთგვარი მხატვრული ანტითეზაა „სადღეგრძელოს“ მგზნებარე პათოსისა – რომანტიკულ აღტყინებას და ხოტბას, იდილიურ ჭვრეტას ილიას სატირაში ერის ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობის რეალური დახასიათება ცვლის, კრიტიკის მიზანი კი შემგუებლობისა და ინერტულობის დაძლევა, მოქმედებისაკენ წაქეზებაა. ისტორია, როგორც მყარი საფუძველი მომავლისა, მაგარი ქვებით, „უვარგისი და ფხვიერი ქვების“ განგდებით უნდა ამოშენდეს. ეს მიზანი აქვს ირონიას, კრიტიციზმს, ე.წ. სიძულვილს, რომელიც მამულიშვილის უანგარო სიყვარულის ნაყოფია.

„ბედნიერ ერში“, სატირული ჟანრის ნაწარმოებისათვის, ილიამ

საგანგებოდ შეარჩია და გამოიყენა მის მიერ უარყოფილი სახოტბო ჟანრის სალექსო ფორმა და სტილი, რაც იმის ნიშანია, რომ პოეტმარეალისტმა შექმნა ანტი-„თამარიანი“ – პაროდია ჩახრუხადის „თამარიანზე“! ძველ, პანეგირიკულ ტრადიციასთან დაკავშირებულ ფორმაში მან ახალი შინაარსი – ახალი ესთეტიკურ-ისტორიული საზრისი შეიტანა, განახორციელა პაროდიული ჩანაცვლება სტრუქტურული იერარქიის ყველა დონეზე: ოდურ ჟანრს ცვლის სატირა, ოდის ობიექტს (მეფე) – ერის კონცეპტი, ხოტბას – ირონია, მაიდეალიზებელ სტილისტიკას – პაროდიული შეფერილობის ზედმესრულეპითეტიბი.

ილია რომ ჩახრუხადის სახოტბო ოდის პაროდირებას მიმართავს, ამას მხარს უჭერს ერთი საგულისხმო დეტალიც. შავთელურს და ჩახრუხაულს, როგორც კლასიკური ქართული პოეზიის სალექსო ფორმებს, მხოლოდ ერთი რამ განასხვავებს: შავთელურში გარერიტმა ერთი სტროფით შემოიფარგლება, ერთ სტროფზე ვრცელდება, ჩახრუხაული კი – ყოველი ოდა! – ერთ გარერიტმაზეა აგებული ანუ მონორიმულია (პ. ინგოროყვა). ილიას „ბედნიერი ერიც“ მონორიმული ანტი-ოდაა, რომელიც თავით ბოლომდე ერთ რითმაზეა აგებული: ბედნიერი – ერი – მშვენიერი – მაღლიერი – წესიერი – ღონიერი და ა.შ. გარერიტმაში გატანილი „ერი“ უწყვეტად ხმიანობს და მკითხველს გამუდმებით ახსენებს კონცეპტუალურად უმნიშვნელოვანეს ცნებას, რომელსაც მიემართება სატირულ-ირონიული ნაკადი.

„ბედნიერი ერის“ დასაწერად, შემოქმედებითი იმპულსი ილიას, ჩემი ვარაუდით, მეფე-პოეტის – არჩილის ერთმა უცნაურმა სტროფმა მისცა, რომელიც, თავის მხრივ, „თამარიანის“ ცნობილი სტროფის („თამარ წყნარი, შესაწყნარი“) მიბაძვას წარმოადგენს. არჩილი, ვინც შემოგვინახა ძირითადი ბიოგრაფიული ცნობები ჩახრუხადის შესახებ, მას რუსთველის ბადალ პოეტად სახავდა და მისი პოეტიკის გავლენასაც განიცდიდა.

ილია ჭავჭავაძე დიდ პატივს მიაგებდა არჩილის „ღირსშესანიშნავ გონებრივ ღვაწლს“, არცთუ იშვიათად იმონებდა მის სტრიქონებს თავის სტატიებში. 70-იანი წლების მიჯნაზე, როდესაც ილია ინტენსიურად მუშაობდა საქართველოს ისტორიის წყაროებზე, იგი „არჩილიანსაც“ გადახედავდა და, გასაგებ მიზეზთა გამო, შეუძლებელია, ყურადღება არ მიექცია ისეთი თხზულებისათვის, როგორიცაა „მეფეთა საქებელნი და სამხილებელნი“. ტიპური ოცმარცვლიანი

ჩახრუხაულით დანერვილ ამ ხოტბათა ნაკრებში მხილებული არავინაა, ყველა მეფე, – მათ შორის, თამარი, – განდიდებულია. სწორედ ამ თხზულებაშია უცნაური სტროფი, რომლის პირველი სამი ტაეპი შაირი-ჩახრუხაულის ფორმითაა წარმოდგენილი, ბოლო ტაეპი კი ოცმარცვლედია. სტროფი შინაარსობრივად რუსეთის იმპერატორის – პეტრე დიდის ქებას ეძღვნება და ასე იკითხება:

**გონიერი, მეცნიერი, ბედნიერი, კადნიერი,
შვენიერი, ნივთიერი, არმცბიერი, სახნიერი,
მქონიერი, ცნობიერი, მძნობიერი, მგრძნობიერი!
ამდონი ერი ამქვეყნიერი მონებნი არი, გამგონიერი.**

პეტრეს განმადიდებელ ამ სტროფში, „თამარიანის“ მსგავსად მიჯრით გართმული ეპითეტების ამ წყებაში, არამარტო „ბედნიერი ერის“ მთავარი სიტყვა-კონცეპტი „ერი“ ხმიანობს, არამედ ზოგი ეპითეტი (ბედნიერი, მშვენიერი) ილიასთან – ირონიული ინტონაციით – მეორდება კიდევ.

არჩილი პეტრეს განსაკუთრებულ სიქველედ უთვლის, რომ მან მრავალი ერი დაიმონა, „გამგონიერი“ ქმნა. ილია თავის სატირაში, ფაქტიურად, იმ ისტორიულ შედეგებს გვიჩვენებს, რაც ქართველ ერს „გამგონიერობამ“ მოუტანა ანუ რამაც გახადა იგი „ყოვლად მთმენი, ვით ჯორ-ცხენი“. პაროდირება აქ უკვე ევფონიურ დონეზეც ვრცელდება, შინაარსობრივად კი ნაჩვენებია სადამდე დასცა „გონიერი, მეცნიერი, სახნიერი და მგრძნობიერი“ იმპერატორების „ზრუნვამ“ საქართველო.

პაროდირება დამახასიათებელი მოვლენაა ილიას ლირიკული მემკვიდრეობისა. „ბედნიერ ერში“ იგი განხორციელებულია ახალი ესთეტიკურ-ისტორიული საზრისის შეტანით „კლასიციზტური მებსიერების“ მქონე სალექსო ფორმაში (ჩახრუხაძე, არჩილი), რაც ამჯერად უკვე პოეტურ პრაქტიკაში – „ვერსიფიკაციული ირონიით“ ცხადყოფს ძველი ესთეტიკის ანაქრონიზმს, მისი ტრანსფორმირების აუცილებლობას.

* * *

პაროდირება „ბედნიერ ერში“ სუბსტრუქტურის დონეზე შეინიშნება, ლექსის 14-ტაეპიანი მთლიანი მონაკვეთები კი, რომლებშიც რეფრენი და შაირი-ჩახრუხაული დავაფიქსირეთ, სხვა პრინციპითაა

აგებული. თითოეული მათგანი იწყება შეკითხვით, რომელიც თემატური ლაიტმოტივია ნაწარმოებისა. ლიად დასმულ შეკითხვას (რიტორიკულ კითხვას) მოსდევს ტექსტი-განმარტება, ხოლო მათი შინაარსობრივი კონტრასტი – ერთი მხრივ, ეპითეტი „ბედნიერი“ და, მეორე მხრივ, ობიექტის დეტალური ნეგატიური დახასიათება – ქმნის ლექსის ირონიულ-სატირულ ტონალობას.

„ბედნიერი ერის“ შინაარსობრივ-თემატურად და ინტონაციურად დაკავშირებული ვრცელი მონაკვეთები კომპოზიციური მთლიანობებია, რომლებიც ლექსის ახალ ფორმას ქმნიან. ეს ფორმა, ვფიქრობ, ზუსტად შეესაბამება ილიას ახალ ისტორიულ საზრისს პიროვნებისა და ხალხის შესახებ.

ისტორიას ხალხი ქმნის, მაგრამ მხოლოდ რჩეული პიროვნება, გენიოსი „შემოიბერტყავს დროების მტვერსა“, მხოლოდ მას ძალუძს „შორსმხედველობა და დროებაზედ უფლება“, – ფიქრობდა ილია. გენიოსი მისთვის ის კი არ არის, ვინც „ღრუბლის ცურვას და ცაში ბოლთის ცემას ასდევნებია“, არამედ ცხოვრების, ხალხის შვილი, ვინც დროის კარნახით აცნობიერებს, „რაც თვითონ ცხოვრებას ამოურიყავს თავის მდინარებაში“.

„ბედნიერი ერი“, ტრადიციულად, გაიაზრება, როგორც პოეტის მონოლოგი – პოეტი, ვითარცა მოსე ებრაელებს, წინ მიუძღვის ხალხს, ღრმად სწვდება მის გულისთქმას და, საჭიროებისას, ამხელს, აფხიზლებს კიდეც მას. ილიას სატირულ ლექსში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ სუბიექტი არ მიჯნავს თავს კრიტიკის ობიექტისაგან, იგი არ არის ბრბოსთან დაპირისპირებული „მე“ რომანტიზმისა. პოეტის „მე“ განუყოფელი შემადგენელი ნაწილია განუსაზღვრელი მრავლობითობისა („ჩვენ“) ანუ ხალხისა, ერისა. სიტყვა „ჩვენისთანა“, რითაც იწყება ლექსი და მეორდება ყოველი კომპოზიციური მონაკვეთის დასაწყისში, მუდმივად გვაგრძნობინებს, რომ განუხმდგომი მკაცრი ბრალმდებელი კი არ გვესაუბრება, არამედ „ერის მოძმე“ და პასუხისმგებლობის მოზიარე. პოეტი მხოლოდ პრობლემას არ სვამს – მოსალოდნელ კატასტროფაზე არ მიაწინებს, იგი ხალხთან ერთად მონაწილეობს თვითმხილების კათარზისულ პროცესში.

„ბედნიერ ერში“ ახალი შინაარსობრივი საზრისისათვის ილია, ჩემი აზრით, ახალ ფორმას გვთავაზობს. ისე, როგორც ხალხურ საგუნდო სიმღერაში კორიფეს ინდივიდუალური ხმა გადადის გუნდის კოლექტიურ ხმაში, ილიას სატირაშიც პოეტის კრიტიკულ-ირონიუ-

ლი შეკითხვა-რეფერენი ბუნებრივად გადაიზრდება ხალხის თვითშეფასებაში, თვითმხილებაში. დიალექტიკურად გაგებული უარყოფა, უარყოფა, როგორც პროგრესის მამოძრავებელი, ეროვნული ოპტიმიზმის, იმედის წყაროა.

ხალხური საგუნდო სიმღერის ფორმას, რომლის ლიტერატურული სათავე ანტიკური დითირამბია, ქმნის რეფერენისა და ძირითადი ტექსტის ერთიანობა. დიალოგური მიმართება კორიფესა და გუნდს შორის, კითხვა-პასუხის ანტიფონური სტრუქტურა ხალხური პოეზიის ერთ-ერთ უძველეს ფორმად არის მიჩნეული (ა. ვესელოვსკი). ილიამ, თავისი ესთეტიკურ-ისტორიული საზრისის შესაბამისად, დიდოსტატურად გამოიყენა საგუნდო სიმღერის ფორმა – ერის, ხალხის თემას ხალხურ შემოქმედებაში მოუძებნა საჭირო სტრუქტურული წყობა.

ხალხურ ფორმას უნდა უკავშირდებოდეს ჩახრუხაულის ძირითადი მეტრის – ოცმარცვლედის ჩანაცვლება შაირით. მართალია, ამის საშუალებას „თამარიანის“ უნიკალური სტროფი იძლეოდა, მაგრამ გადამწყვეტი, ალბათ, ახალი ფორმის მოთხოვნა იყო: ხალხური კილოსათვის არაბუნებრივი და ხელოვნური იქნებოდა აშკარად სამწერლობო ტრადიციის საზომი.

„ის ხალხი, ის ცხოვრება, რომელიც არ იზრდება, (...) მისჩანჩალებს სამარისაკენ“, – წერდა ილია. ამიტომაც არ ეპუებოდა „პატრიოტთა“ რისხვას, შეუპოვრად მიუყვებოდა არჩეულ გზას, რადგან სწამდა: „რაც უფრო მკაფიოდ და დაუნდობელად არის გამოთქმული ბოროტება და ნაკლულოვანება ცხოვრებისა, ზოგჯერ მით უფრო სჩანს გამომთქმელის გულის სიმხურვალე, მოუთმენელი, ცხარი ნადილი გასწორებისა“.

„ბედნიერ ერში“ სწორედაც რომ სამშობლოს გასწორება-აღდგინების სურვილით ანთებული გულის სიმხურვალე იგრძნობა, გვესმის დიდი ერისკაცის ხმა – ერის ხმაში გარდასახული.

„ბედნიერი ერი“ ნიმუშია იმისა, თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა „უტილიტარისტი“, „შინაარსის პოეტი“ ილია ჭავჭავაძე მხატვრულ ფორმას, ფორმა-შინაარსის ერთიანობის პრინციპს.

2007

ლამპარი

მსგავსი ვინმე აკაკისა
არ ყოფილა და არ არის.
გალაკტიონი

ღვთაებრივ სახეზე ღიმგადაფენილი, სვებედნიერი მგოსანი –
საქართველოს ბულბული...

თანამედროვეთაგან მხოლოდ მცირედნი თუ გრძნობდნენ, რომ
ეს იყო გარემოებით ნაკარნახევი ნილაბი, მწუხარებით ცრემლგამ-
შრალის ღიმილი.

ბევრისმხილველს და გადამტანს ნუნუნი არ სჩვეოდა, მხოლოდ
ერთხელ ნასცდა: „მაგრამ კაცი ვარ მეც, ხორცშესხმულიო“. ამ ამო-
ნაკენესშია მთელი აკაკი – ბუნებით კაცი, ადამიანი, მამულისთვის
ჯვარზე გაკრული.

მოხუცმა აკაკიმ ტბის სევდიანი გედივით სიმღერაში სიკვდილი
ინატრა. პოეტის შედარება მომაკვდავ გედთან მისთვის პოზა არ
ყოფილა – ამღერების გარეშე ლექსი ვერც წარმოედგინა; მაგრამ ამ
პოეტურ ხატს შეფარული აზრიც ჰქონდა – იგი XIX საუკუნის ინ-
ტელიგენციის მსოფლმხედველობის რღვევაზე მიანიშნებდა. ეს
კრიზისული განწყობილება ცოტა მოგვიანებით ღიად გახმიანდა:

**მეც მივდივარ, შენც მიდიხარ,
გეთხოვები, საქართველო! –
მეც ვჭკნები და შენცა ჭკნები,
როგორც ზამთრის პირას მდელიო.**

„დამჭკნარი მდელიოს“ ხატი ახალგაზრდობიდანვე თან სდევდა
აკაკის, ოღონდ ჭაბუკის გული მაშინ მკვდრეთით აღდგომის იმედი-
ანი მოლოდინით ძგერდა. სიბერის ჟამს კი თითქოს ხაზი გადაესვა

თავგანწირული მოღვაწეობის ათწლეულებს, სადინარი გაეხსნა გულში ხანგრძლივად ნაგუბარ სასონარკვეთას.

აკაკის პატრიოტული ლირიკის უმთავრესი ხატი – სატრფო-სამშობლო ქართული პოეზიისთვის უცხო არ იყო, მაგრამ პოეტის შემოქმედებაში უფრო ღრმა აზრი და განზოგადება შეიძინა. „დედაშვილობის“ ტრადიციულ პარადიგმას მგოსანმა გვერდით ამოუყენა „სატრფო-სამშობლო“ სიმბოლო და, გარკვეული მოსაზრებით, უპირატესობაც მიანიჭა. „პატიმარი სატრფოს“ რომანტიზებული სახე აკაკიმ ახალი კუთხით წარმოსახა და როგორც რეალისტმა, დროისმიერი შინაარსით გააჯერა.

მტრისგან მოხიბლული, შემცდარი სატრფოს სიმბოლო ეპოქის მთელს ტრაგიზმს იტევდა, მიანიშნებდა იმ ნეგატიურ ზნეობრივ ცვლილებაზე, რაც საზოგადოების შეგნებაში მოხდა. მოგონებადღა დარჩა სათნო სოფიოს სიტყვები: „უცხოობაში რაა სიამე“. თავისუფლების ტრფობა ფუფუნების, ცხოვრებით ტკბობის წყურვილმა ჩაკლა. პოეტის თვალწინ პატიმარი სატრფო შეცდენილ მხეველად იქცა, სათაყვანებელი არსება – მტრის ხასად. ღრმად ადამიანურია აკაკის ამონაკვეთი: „სიცოცხლე არის მონება, სიკვდილი - განსვენება“.

აკაკის სიყვარული სამშობლოსადმი განუზომელია, მაგრამ ეს არ იყო შმაგი მიჯნურის ბრმა სიყვარული. „საიდუმლო ბარათის“ ავტორმა, მუზის ნებიერმა პოეტმა შეგნებულად აირჩია სიმართლის მსახურება. საჭირო ჟამს იგი წინასწარმეტყველის მამხილებელ შეგონებასაც მიმართავდა, რომელიც ზოგჯერ იერემიას გოდების ტრაგიკულ სიმაღლეს აღწევდა:

**მაგრამ ჯერ ბრმა ხარ, ისრაილ,
ვერ ხედავ ვერაფერსაო
და მტერი აღარ გგონია,
ვინც დღეს მოყვრულად მღერსაო!**

მძაფრ შინაგან ტკივილს მგოსანი სევდის მსუბუქი ბლონდით მოსავდა, დაუდგარი ტემპერამენტი კი ტკივილს მოქმედებად გარდაქმნიდა. ის, ვინც წმინდა პოეზიისთვის იყო დაბადებული, ზეციური ჰანგებისთვის იშვიათად იცლიდა. იგი, ვინც „აერთებდა თავის თავში / ორფეოსს და მეფისტოფელს“ (გალაკტიონი), საჭიროების მიხედვით ხან ბრძოლის სიმღერას მღეროდა, ხანაც სატ-

ირის მახვილს აელვარებდა.

განახლების მომლოდინე ჭალარა აკაკი თითქოს მხნეობას არ კარგავდა, ხმაში ომახსაც გაირევდა:

**რა ვუყოთ, თეთრი მერიოს,
სისხლით შევლებავ ჭალარას!..**

სისხლში განბანვა სულიერი აღორძინების მისტერია იყო, რადგან პოეტს სწამდა, რომ „წყალი ხორცსა ჰბანს და სისხლი სულსა“... და მაინც, საბოლოოდ, თან „დამჭენარი მდელოს“ ტკივილი გაიყვოლა...

აკაკის ლექსი ერთადერთია თავისი ბუნებრიობით, სისადავით და მუსიკალობით. მეტრის არტახებში მოქცეული მეტყველება რაღაც გრძნეულებით ინარჩუნებს თანდაყოლილ თავისუფლებას, ჩვენ თვალწინ ენა ძალდაუტანებლად გარდაისახება პოეზიად – აკაკის სტრიქონების წრფელ, გამჭვირვალე, ხატოვან, მსუბუქ ხმოვანებად. აი, ამიტომ ფიქრობდა „აკაკის სკოლის პოეტი“ გალაკტიონი, რომ აკაკიმ „ლექსი ლექსს დაამსგავსა“.

პუშკინის პოეტური ხელოვნებით განცვიფრებული ლევ ტოლსტოი ამბობდა: პუშკინთან ვერ ვამჩნევ ლექსს, მიუხედავად იმისა, რომ აქ საზომიცაა და რითმაც. ვგრძნობ, რომ ამის სხვაგვარად თქმა შეუძლებელიაო.

ასეთია აკაკის პოეზიაც – მგოსანი უბრალოდ, უშუალოდ გვესაუბრება და... იბადება „სულიკოს“ მწუხარე ჰარმონია, „განთიადის“ ელეგიური ოპტიმიზმი, „ციცინათელას“ მიმქრალი ციმციმი, სიღრმე და ღვთაებრივი ექსტაზი „ქებათა ქებისა“.

... აკაკი წერეთელმა პიროვნების უნმინდეს მოვალეობად სამშობლოს სამსახური გამოაცხადა, მომავალ თაობებს „წმინდა სამშობლოს“ ამალღებისათვის ზრუნვა უანდერძა. ის თითქმის საუკუნის წინ დაგვმორდა, მაგრამ კვლავაც თავის ხალხთანაა და როგორც საქართველოს თანამდევი სული, ჩაუქრობელი ლამპარი –

**იქნება ჩვენთვის, იქნება ჩვენში,
იქნება ჩვენთან მარად და მარად!**

1980, 2010

მიხეილ ჯავახიშვილი და ფსიქოანალიზი

(კრიტიკული დიპტიქი)

I. „ოქროს კბილის“ გამო

„ოქროს კბილის“ აზრობრივი შინაარსი სიყვარულის, სქესის პრობლემას უკავშირდება. ამ პრობლემის დამუშავებისას მ. ჯავახიშვილმა რამდენადმე გადაუხვია ქართულ ლიტერატურაში გაკვალულ ტრადიციულ გზას, ერთგვარად დაუპირისპირდა ჩვენში მორალურად განმტკიცებულ დოგმატს სიყვარულის გაგებაში.

ქართული მწერლობა ქალ-ვაჟის ურთიერთობის ჩვენებისას ყოველთვის იცავდა მაღალ ზნეობრივ პრინციპებს. ჩვენში ოდითგანვე უარყვეს აღმოსავლური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ჭარბი მგრძნობელობა, გამიშვლებული ჩვენება სიყვარულისა. ამ მხრივ ტიპურია „ვისრამიანი“: „მინისგან დაბადებული მინყვი ნებისა და სიამოვნის მონატრეა და მინყვი სიამოვნისა ბადითა დაბმული. ღმერთსა კაცთა დაბადება ესრე გაუჩენია, რომელ დიაცსა და მამაცსა ერთმანეთისგან უფრო არა უყუარს“.

საუკუნეთა განმავლობაში იმეორებდნენ რუსთველის ნათქვამს:

**მიჯნურობა არის ტურფა, საცოდნელად ძნელი გვარი,
მიჯნურობა სხვა რამეა, არ სიძვისა დასადარი.**

აღორძინების ხანის მწერლობამ სიყვარულს გამოაცალა გრძნობად-კონკრეტული მხარე, „რომელნი ხორცთა ხვდებიან“ და სატრფიალო საგნად უხილავი, ხელშეუვლები არსება დასახა – ფაქტიურად, ღვთაების თანაფარდი. ბესიკმა ამ მისტიკურ განცდას სარწმუნოებრივი საფანელი მოაშორა და თავის სატრფიალო ლირიკას მიწიერი, ხორციელი ვნებათაღელვა შესძინა, თუმცა რუსთველური

კრედო მისთვისაც ძალაში დარჩა. გასულმა საუკუნემ ნ. ბარათაშვილის პირით იქადაგა: „თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს!“ და სულის პრიმატს ხორცის მიმართ კიდევ ერთხელ აღუვლინა საგალობელი.

დადგა XX საუკუნე, რომელმაც საგნებს, მოვლენებს თუ გრძნობებს კრიტიკული, რამდენადმე სკეპტიკური თვალით შეხედა, მოახდინა აღიარებულ ჭეშმარიტებათა გადაფასება – სიყვარულის გრძნობა სექსუალური მოთხოვნების დაკმაყოფილებას გაუთანაბრდა. ქართველი მწერლებიდან პირველმა შ. არაგვისპირელმა შემოიტანა ასეთი განცდა. მოპირდაპირე სქესთა ურთიერთობისას უმთავრესია ვნება და არა სულთა ერთობა, – ასეთი იყო მწერლის კონცეფცია. „მხოლოდ ეხახუნებიან ერთმანეთს, სხვა არაფერი. არც სული და არც ხორცი ერთმანეთს არ უდგება“. არაგვისპირელისათვის სიყვარულის ამგვარი გაგება იყო ერთი ასპექტი საკუთარი მსოფლგანცდის მხატვრული ჩვენებისა, ნათელყოფა იმისა, რომ ქვეყნად წმინდა არაფერია, რომ ყველგან და ყველაფერში მხოლოდ სიბილნე სუფევს, რომ მთელი ცხოვრებისეული სიბრძნე ერთ ფრაზაში თავსდება: „ადამიანი... სისულელე... ხა!.. ხა!.. ხა!..“

ხორცის პრიმატი მ. ჯავახიშვილის თხზულებებშიც შესამჩნევია, მაგრამ იგი არამც და არამც არ იმეორებს არაგვისპირელისეულ შეხედულებას. მ. ჯავახიშვილის მიერ დახატულ სიყვარულში იგრძნობა ერთგვარი სინთეზი ტრადიციულისა და იმ ახლისა, რომელიც ეპოქამ მოიტანა და რომელსაც მხარს უმაგრებდა გარკვეული მეცნიერულ-ფილოსოფიური თეორია. მწერალი სიყვარულს წმინდა გრძნობად თვლის, მაგრამ უარყოფს გავრცელებულ აზრს, თითქოს სიყვარულის საფუძველი მაინცდამაინც სულთა ნათესაობა იყოს. როგორც მ. ჯავახიშვილის თხზულებებიდან ჩანს, სიყვარული სქესობრივი ლტოლვით არის განსაზღვრული, მხოლოდ ხორციელ მონონებას მოსდევს შემდგომი სულიერი ერთობა. თუ შ. არაგვისპირელი ხორცს აშიშვლებს იმ მიზნით, რომ ადამიანში ველური ინსტინქტების არსებობა დაგვანახოს, მ. ჯავახიშვილი ანალოგიური სურათების ხატვისას ვერაფერს ხედავს დასაძრახს, პირიქით, პერსონაჟთა ასეთი ჩვენებით, მისი აზრით, უფრო მართლად ხდება ადამიანის ფსიქიკის, მისი პიროვნული ხასიათის გახსნა.

„ოქროს კბილში“ ასახული სიყვარულის ამბავი გარკვეული აზრის მატარებელია. ამ აზრს, სიყვარულის ამ ფილოსოფიას, ვფიქრობ, კავშირი უნდა ჰქონდეს ავსტრიელი ფსიქიატრის და ფილოსოფოს-

ის ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრებასთან – ფროიდიზმთან. „კლასიკური ფსიქოანალიზის“ შემქმნელმა ზ. ფროიდმა, რომელსაც თანამედროვეებმა „სულის ნიუტონი“ უწოდეს, სცადა შეჭრილიყო ადამიანის სულის ყველაზე ფარულ შრეებში და საცნაურეყო ის არაცნობიერი, რომელიც განსაზღვრავდა პიროვნების ბედს ზოგადად და მის ყოველ მოქმედებას კონკრეტულად. ეს იყო იმდენად დიდი საკითხი, რომ იგი ვერ მოთავსდებოდა ფსიქოლოგიის სპეციალურ ჩარჩოებში. ამიტომაც არის, რომ ფროიდიზმმა ფართო გავრცელება პოვა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. როგორც აღნიშნავენ, თანამედროვე დასავლეთში „არ არის ერთი ესთეტიკური თეორიაც კი, რომელსაც მეტნაკლებად არ განეცადოს ფროიდიზმის გავლენა“ (კ. ჰილბერტი, ჰ. კუნი, „ესთეტიკის ისტორია“).

„შემოქმედების მე-2 პერიოდში მ. ჯავახიშვილი სქესს და სქესობრივ საკითხს დიდ ადგილს უთმობს. მთელ რიგ მოთხრობებში იგი მხატვრულად ასურათებს ამ დიდ მოვლენას – სქესობრივი ინსტინქტის გამომჟღავნებას და მის ფორმებს, ჩვენს მწერლობაში თითქმის უჩვეულო და უმაგალითო პირდაპირობით და ღიად აყენებს მწერალი ამ საკითხს და ცდილობს მის გადანყვევას თანახმად უტყუარი მეცნიერული დებულებისა“ (იბ. ვართაგავა).

რომელი „მეცნიერული დებულების“ თანახმად ცდილობს მწერალი სქესის პრობლემის გადაჭრას? ვფიქრობ, პასუხი ფროიდიზმის სასარგებლოდ უნდა გადანყვევდეს – სწორედ ზ. ფროიდი ცდილობს დაამტკიცოს სქესობრივი ლტოლვის პრიორიტეტი პიროვნების ჩამოყალიბებაში სხვა ფაქტორებთან შედარებით.

სანამ „ოქროს კბილს“ განვიხილავდეთ ფსიქოანალიზის შუქზე, გავეცნოთ ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში გამოთქმულ ზოგიერთ მოსაზრებას ამ მოთხრობის შესახებ. ამთავითვე ვიტყვი, რომ კრიტიკოსთა საერთო აზრით, „ოქროს კბილი“ იყო მ. ჯავახიშვილის შემოქმედებითი მარცხი, რაც თემის არასწორმა შერჩევამ განაპირობა.

„სანიანიზმს არც ერთ ქვეყანაში ჭეშმარიტი ნაწარმოები არ შეუქმნია. მით უფრო ვერ შექმნიდა საქართველოში, სადაც ქალ-ვაჟთა ურთიერთობა ეყრდნობოდა და ეყრდნობა მაღალ მორალურ პრინციპს“, – აღნიშნულია ერთგან. სხვები მოთხრობაში მხოლოდ ანომალიურ, ფსიქიკურად მოშლილ ადამიანებს ხედავენ და მთელი ნაწარმოებიც „გაშიშვლებული ვნების, მხეცური ჟინიანობის, ავადმყოფური, ხორციელი გატაცების“ ეპიზოდთა ნაერთად წარმოუდგებათ.

მართლაც, თუ მ. ჯავახიშვილის მოთხრობას ტრადიციული პოზიცი-
იდან შევხედავთ, „ოქროს კბილში“ ნამდვილად დავინახავთ „ქალ-
ვაჟთა დამოკიდებულების ავადმყოფურ, ფიზიოლოგიურ სფეროში
გადატანას“ (ს. ჭილაია). მაგრამ, საკმარისია, ნაწარმოები ფროიდის
შეხედულებათა შუქზე განვიხილოთ, რომ დავასკვნათ: ეს არის სიყ-
ვარულის გრძნობის ბუნებრივი, სტიქიური გამომჟღავნება, როცა
„გონების ცენზურა“ უძლურია პიროვნების მოქმედება საზოგადოე-
ბრივ მორალს დაუმორჩილოს. ამიტომ არის, რომ მ. ჯავახიშვილს
არ აფიქრებს გრძნობათა უკიდურესი გაშიშვლება და თვით ყველაზე
სახამუშო ეპიზოდების გადმოცემისას უხერხულობას არ გრძნობს.

მოთხრობა, მართლაც, თავისებურ ამბავზეა აგებული. „ერთგ-
ვარი ანომალია, უჩვეულო და ერთი შეხედვით დაუჯერებელი ამბა-
ვია მოთხრობილი „ოქროს კბილში“. მოთხრობის ორივე პერსონაჟის
გრძნობები, განცდები, მოქმედება, სექსუალური გატაცება სცილდე-
ბა ნორმალური ადამიანისათვის დამახასიათებელ ფარგლებს“
(ტ. კვანჭილაშვილი).

გვებადება კითხვა: რამ აიძულა მ. ჯავახიშვილი, ავტორი ისეთი
მოთხრობებისა, როგორცაა „ლამბალო და ყაშა“, „მართალი აბდუ-
ლაჰ“ და სხვ., ანომალიური პირობისათვის და უჩვეულო ამბისათვის
მიემართა?

ფსიქოანალიზის ძირითადი ცნებებია ცნობიერი და არაცნო-
ბიერი, რომელთაგან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება უკა-
ნასკნელს. სწორედ არაცნობიერი განსაზღვრავს, ფროიდის მიხედ-
ვით, ადამიანის გრძნობებისა და აზრების გამჟღავნებულ დინებას.
არაცნობიერის კონკრეტულ შინაარსს ინსტინქტების სამყარო შეად-
გენს. მათგან მთავარია სქესობრივი ინსტინქტი ეროსი და სიკვდი-
ლის ინსტინქტი თანატოსი. ეს ორი ერთმანეთს დაპირისპირებული
ინსტინქტია და ფროიდიზმის ცენტრალურ პრობლემას სწორედ ეს
არაცნობიერი ფსიქიკური კონფლიქტი შეადგენს. აღნიშნული კონ-
ფლიქტი ძნელი შესამჩნევია, რადგან, ჩვეულებრივ, ადამიანის ფსი-
ქიკაში მოქმედებს „გონების ცენზურა“, რომელიც თანდათანობით
ავიწროვებს არაცნობიერს და ახდენს სუბლიმაციას – მისწრაფების
გარდაქმნას სხვა სფეროში. ნორმალურ და ჯანსაღ ადამიანებში
„ცენზურის“ მოქმედება ძლიერია, რაც შეეხება ნევრასთენიკებს,
ანომალიურ პირებს, მათში ლიბიდოს მოქმედება აღემატება სუბლი-
მაციის ძალას, ამიტომ არაცნობიერი, ე. ი. ფროიდის მიხედვით, არ-
სებითი მხარე, ხელშესახებად მჟღავნდება. ეს თეორია უნდა იყოს

განმსაზღვრელი იმისა, რომ მ. ჯავახიშვილის მოთხრობის გმირები ანომალიურნი არიან.

გავეცნოთ თომას პიროვნებას და დავაკვირდეთ, რამ განაპირობა მისი ხასიათის ძირითადი ნიშნები.

ფროიდის მიხედვით, ყველა ადამიანი დამუხტულია სხვადასხვა სწრაფვით, რომელთა შორის უმნიშვნელოვანესია სექსუალური სწრაფვა. იგი გამოცხადებულია პიროვნების ფორმირების უნივერსალურ ფაქტორად. არაცნობიერის მოქმედებას წარმართავს სიამოვნების პრინციპი. მაგრამ სიამოვნება თავის გზაზე ხვდება დაბრკოლებებს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ყოველთვის მოსალოდნელია კონფლიქტი სიამოვნებასა და რეალობას შორის. ამ კონფლიქტის შეფერხების ნიადაგზე ხდება ადამიანის ხასიათის თავისებურებათა ჩამოყალიბება ბავშვობიდანვე, რაც შემდგომში მცირე ცვლილებას განიცდის. „ის, რასაც ჩვენ ადამიანის „ხასიათს“ ვუწოდებთ, – წერს ფროიდი, – მნიშვნელოვანწილად სექსუალური აღგზნების მასალისაგან იქმნება და შედგება ბავშვობაშივე ფიქსირებული ლტოლვებისაგან“.

თომას პიროვნების ხატვისას მ. ჯავახიშვილი ხასიათის ფორმირების ზემოთ მოყვანილი მოდელიდან ამოდის.

ათი წლის თომას მეზობელ გოგოსთან ცუდლუტობის დროს ქალის მამამ მიუსწრო და განკეპლა. ამ ამბავმა ისე იმოქმედა ბიჭზე, რომ „ნაცემი და დაჭრილი ბავშვი სამუდამოდ დაფრთხა და შეშინებულ ლოკოკინასავით თავის ნაჭუჭში შეძვრა“. ბავშვობისდროინდელმა მარცხმა ღრმა კვალი დატოვა თომას ფსიქიკაში. „თომა წამოიზარდა, მაგრამ თანდაყოლილი შიში და რიდი ვერ მოიშორა. გულში ღრმად შერჩა რწმენა, ვითომ მისი შორეული მარცხი მთელ ქვეყანას მოსდებოდა, ვითომ ყველა დასცინოდნენ და მის სახელს ზიზღით იხსენიებდნენ“.

მწერალმა არ აკმარა თავის გმირს გადატანილი სულიერი ტრავმა. ოცდასამი წლის თომას ახალი ფათერაკი შეემთხვა. მეზობელი ექიმის მოახლესთან გამიჯნურების ამბავს თავზარდამცემი დასასრული ჰქონდა, რამაც ბავშვობიდანვე თანდაყოლილი შიში გაუათკეცა. თომა მოეშვა ფიზიკურად და სულიერად. „ექიმმა და მეეზოვემ დამუნჯებული და გაქვავებული თომა თავის ოთახში შეიტანეს და კუნძივით დადეს. ერთი კვირის შემდეგ თომა ძუძუმწოვარს დაემსგავსა: რამდენიმე სიტყვა ძლივს ამოილულულა და ხელები ძლივს გაასავსავა“.

ფიზიკური სიძაბუნე მალე დაძლია თომამ. „ერთი თვის შემდეგ სავსებით განიკურნა, მაგრამ ქალი იმისთვის ცოცხალ ჟინჯულად გადაიქცა. შეტუსუღლი თომა ამ ჟინჯულს ხარბი თვალთმესცქეროდა, მაგრამ ვერც სიტყვით და ვერც ხელით ახლოსაც ველარ უდგებოდა“.

როგორც დამონმებული ამონანერებიდან ჩანს, ფროიდისტულმა კონფლიქტმა სიამოვნებისაკენ მისწრაფებასა და რეალობას შორის თავისი დადასტურება პოვა მოთხრობაში. სიამოვნება შეფერხდა, მაგრამ რა ცვლილებები უნდა მოჰყვეს ამ მოვლენას ფროიდის მიხედვით?

ეროტიზმის განვითარების გარკვეულ ფაზაში შეფერხების დროს სუბლიმაციის შედეგად წარმოიქმნება ხასიათის ისეთი ნიშნები, როგორიცაა სირცხვილი, შიში, მორალური განცდები, პედანტობა, კეთილსინდისიერება და სხვ. მ. ჯავახიშვილი თომას ხასიათის განვითარებისას სწორედ მსგავს ნიშნებს გამოყოფს. თომას პიროვნებაში მოჭარბებულადაა სირცხვილის გრძობაც, შიშიც, პედანტობაც და მორალური განცდებიც. თომას ამ თვისებებს მოთხრობის შესავალშივე ვეცნობით: „არ შეუძლია მოლარეს გართობა. რას იტყვის გამგე? რას იფიქრებენ სხვები? მოქეიფეს და მოხეტიალეს ვერ ვენდობითო. დღეს-ხვალ ან ღვინო გაიტაცებს, ან ქალადის თამაში, ან ლამაზი ქალი. მერმე? რა მოჰყვება ამას? სამსახურზე გულის აცრუება, სახალხო ფულის გაფლანგვა, დაპატიმრება, თავის მოჭრა და სამუდამო შერცხვენა“.

ეს რალაც ფატალური შიში „თავის მოჭრისა და სამუდამო შერცხვენისა“ არ აძლევს თომას ნორმალური ცხოვრების საშუალებას. მთელს ენერგიას იგი სწავლას და სამსახურს ახმარს (ფროიდისტული სუბლიმაცია). „რკინის სალარო, რომელსაც თომა ერთგულ ძაღლივით სდარაჯობს“, თომას მთელი ქვეყნისაგან გამოჰყოფდა. იგი, სალაროში გამოკეტილი, „გულმოდგინედ იხეპირებდა ლექციებს. ბუნდოვანი და მშრალი იყო პოლიტიკური ეკონომია, მაგრამ მოლარის უჯვიათობა, გამძლეობა და გულისყური თანდათან სჭამდა ყოველივეს“.

მართალია, თომამ დიდი შიში ნახა და ფსიქიკური ტრავმაც გადაიტანა, მაგრამ ამან მასში სქესი მაინც ვერ ჩაკლა. თომა ქალის დანახვაზე ცაცხვის ფოთოლივით ცახცახებს. „უძლურ ბერს თვალეში მხეცები ამოუცურდებოდნენ, სულიერი ცა ვნების ნისლით აემღვრეოდა, სუნთქვა შეეკვრებოდა და მთელ ტანში იღუმალი ჟრჟოლა დაუ-

ვლიდა“. მაგრამ ბავშვობიდანვე გადატანილი შიში თომას უმონყალოდ ბოჭავს. „ქალის თვალებისა **სცხვენოდა** და მათი შიშველი მკერდის, მკლავებისა და ზურგისა **ეშინოდა**“.

ეს მთვლემარე სექსუალური გრძნობა ხანდახან იფეთქებს ხოლმე თომაში. გავიხსენოთ ეპიზოდები თეკლესთან, მაროსთან, როცა „იდუმალი ძალით დაბმულმა ვნებამ შიშის ჯაჭვები დამპალ ძაფე-ბივით დასწყვიტა“. ეს სცენები თავისი პირდაპირობით შეიძლება სახამუშო იყოს, მაგრამ სქესობრივი თავდავინყების ჩვენება ავტორს სჭირდება იმისათვის, რომ გვაგრძნობინოს დაუკმაყოფილებელი სქესის ძალა.

ახალი მარცხი თეკლესა და მაროსთან თანდათან უფრო აძლიერებს შიშისა და სირცხვილის გრძნობას. „მწვავე სირცხვილს უფრო შიში სჭარბობდა. ეხლა კი დაიღუპა თომა შადიშვილი. ხვალინდელ დღიდან მთელ ქალაქში თითოთ საჩვენებელი გახდება“. „ისევ სირცხვილი, ისევ თავის მოჭრა! ეხლა კი მართლა დაიღუპა საწყალი თომა, დაიღუპა და გათავდა!“

ხასიათისა და ფსიქიკის მდგომარეობის ამ სტადიაზე უკვე მზადაა ნიადაგი იმისათვის, რომ თანდათან გამოიკვეთოს ფროიდიზმისათვის ფართოდ ცნობილი არასრულფასოვნების კომპლექსი. შემთხვევების მთელმა წყებამ გამოიწვია ის, რომ „თომას მაროსი და თეკლეს შიში თანდათან შეუწელდა, სამაგიეროდ უფრო გაძლიერდა შიში ყოველი ქალის წინაშე. ეხლა თომა საბოლოოდ დარწმუნდა, რომ ის ქალისთვის არ იყო გაჩენილი, ხოლო მისი შესაფერი დედაკაცი ან არსად არ არსებობდა, ან მისი პოვნაც ისევე ძნელი იყო, როგორც ბედისაგან დანიშნული კენჭისა ზღვის ძირში“.

„გრძნობს თომა შადიშვილი თავის მორცხვობისა და შიშის ნამეტანობას, მაგრამ თავისი ხასიათი ვერ დაუძლევია. შიშნაჭამ მოლარეს ჰგონია, თითქოს იგი ღიმილის მაგიერ ტუჩებს უშნოდ აპრანუნებდეს, სიცილის ნაცვლად უხეიროდ ჭრიჭინებდეს, მკლავებს კონკილებივით იქნევდეს, ხელებს ბაყაყის თითებივით აფათურებდეს და თვითონაც მწვანე გომბემოს ჰგავდეს. ზოგჯერ სარკეში ჩაიხედავს. თითქოს არაფერი არ აკლია. ყოველი ასო ზომიერია და ბუნებისაგან ადგილზე მიჩენილი. მაგრამ საარშოოდ რომ დაემზადება და ქალს მიუახლოვდება, სარკეში ნახული სახე უმაღლ ნაიშლება და თვალნი გაჩაჩხული მაიმუნი აეტუზება“.

მოყვანილი ვრცელი ამონაწერი კარგად გვიჩვენებს, რომ თომას პიროვნული ღირსების გრძნობა დაჩლუნგებული აქვს. სულიერმა

კასტრაციამ გამოიწვია ის, რომ თომამ საერთოდ უარყო საკუთარ თავში ყოველივე, თვით ფიზიკური მონაცემებიც კი. ყველა წარუმატებლობას იგი თვითონ იბრალებს: „თომამ აქამდე ერთ ქალსაც ვერ აუდულა სისხლი: ვერც მაროს, ვერც თეკლეს, ვერც ათიოდესხვას. ალბათ თომას ბრალია. რა თქმა უნდა, თომას ბრალია!“

ხასიათის იმ თვისებებით, რომელიც ჩვენ გამოვყავით, თომა ჩამოყალიბებული ფროიდისტული ტიპია. ადრეულ ბავშვობაში და სიჭაბუკეში ეროტიზმის განვითარების შეფერხებამ, სქესობრივი ენერჯის სუბლიმირებამ განაპირობა თომას ხასიათის ისეთი ნიშნები, როგორიცაა შიში, სირცხვილი, პედანტობა, ხოლო შემდგომში განცდილმა რამდენიმე მარცხმა განსაზღვრა თომას ჩამოყალიბება არასრულფასოვნების კომპლექსის მქონე პიროვნებად.

ფროიდისტულ კომპლექსებთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი ეპიზოდი მოთხრობისა. თომას არ სურს გაჰყვეს მამა-დავითზე დედას, რადგან „მართა ახალგაზრდა დედაკაცსა ჰგავს... გამოტყვერება ვინმე და იფიქრებს: ეს დედაკაცი თომას დედად კი არ ერგება, არამედ...“ მსგავსი გრძნობა დედის მიმართ ქართულმა ლიტერატურამ არ იცის. თომას ფიქრი შეიძლება ერთგვარი შორეული გამოძახილი იყოს ფროიდისტული „ოიდიპოსის კომპლექსისა“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თომა ჩამოყალიბებული ფროიდისტული ტიპია. მაგრამ მ. ჯავახიშვილს აინტერესებდა არამარტო ასეთი ტიპის შექმნა, არამედ იმის ჩვენებაც, თუ როგორ შეიძლება პიროვნების მიერ არასრულფასოვნების კომპლექსის დაძლევა. ამ მომენტიდან უკვე მთელი სიმძაფრით იჩენს თავს სიყვარულის ის გაგება, რომელიც მწერალმა შეიმუშავა. იბადება კითხვა, თუ რა უნდა დაეხმაროს თომას შინაგანი შეზღუდვების დაძლევაში. პიროვნების გარდაქმნის ამ ფუნქციას მ. ჯავახიშვილი ხორციელსანწყისს ანიჭებს, რადგან თომას მდგომარეობაში მყოფი კაცისათვის სულიერი ზემოქმედება გამორიცხებულია. თომასა და თამროს შორის მთელი შემდგომი სულიერი ერთობა განსაზღვრულია იმ ხორციელი სიახლოვით, რაც მათ მთაწმინდაზე განიცადეს. ამდენად, სიყვარული იწყება ხორციით და არა სულთა ნათესაობით.

შეიძლება თუ არა ეს კერძო მოთხრობისეული შემთხვევა, ანომალიურ პირთა ურთიერთობაზე გამოთქმული აზრი ზოგად პრინციპად ჩავთვალოთ?

მე უკვე აღვნიშნე, თუ რატომ არიან მ. ჯავახიშვილის გმირები ანომალიურნი: არაცნობიერი ანუ, ფროიდის მიხედვით, ქემშარიტად

ადამიანური ვნებანი ანომალიურ პირებში უფრო მკვეთრად მჟღავნდება, ვიდრე ჯანმრთელ ადამიანებში. ხორცის პრიმატს არაცნობიერად შეიძლება ნებისმიერი ნორმალური პიროვნება აღიარებდეს, მაგრამ იგი განდევნილია ცნობიერებიდან „გონების ცენზურის“ მოქმედების გამო.

თომას მიერ საკუთარი ღირსების აღმოჩენის პროცესი დიდი ფსიქოლოგიური ოსტატობით არის ნაჩვენები: „არა, არ დაღუპულა თომა შადიშვილი! არც იმდენდ დასანუნი ყოფილა, როგორც თვითონ და სხვებსაც ეგონათ. ან აქამდე რად იჯერებდა თომა, ვითომ იგი წყალწალეული, გონჯი და ქალებისათვის უნდომი ყოფილიყოს? ჩანს, თომაც ვაჟკაცი ყოფილა, იმასაც ჰქონია ეშხი და ძალა, თორემ...“ ასეთ ფიქრებს აღუძრავს თომას თამროს თამამი საქციელი, ხოლო შემდგომში თომას უკვე გარკვეული რწმენა ეუფლება: „ტყუილია, თითქოს ქალებისა მეშინოდეს, – ამბობს იგი, – მართალია, წარამარა არ ვეტანები, მაგრამ თუ გუშინდელი ქალი შემხვდა...“ და ბოლოს, „თამროს ნახვის წყურვილმა რიდასაც დასძლია და შიშიც გაფანტა“.

თუ თომას ხასიათის ჩამოყალიბებაში უმთავრესია კონფლიქტი სიამოვნებასა და რეალობას შორის, თამროს პიროვნებაში მძლავრად მჟღავნდება წინააღმდეგობა საზოგადოებრივ მორალსა და სქესობრივ ინსტინქტს შორის.

თამროს მთელი ცხოვრება, მისი სულისა და ხორციელი ლტოლვის ყველა ნიუანსი დისადმი გაგზავნილ წერილშია გადმოცემული. ჭლეკით შეპყრობილი თამრო მოახლოებული სიკვდილის სუნთქვას გრძნობს და ყველაფერზე ხელი აქვს ჩაქნეული. გულმოკლული წერს თამრო: „ცხადად ვხედავ ჩემი უსიცოცხლო სიცოცხლის დასასრულს“, მაგრამ ყველაზე მეტად ის სტკენს გულს, რომ უკვე ოცდასამისა შესრულდა, მაგრამ სიყვარულისა კი ჯერ არაფერი იცის. მის მგზნებარე მოთხოვნას სიყვარულისას ყოველთვის რაღაც ეღობებოდა წინ, ბედისწერას არ სურდა მისთვის ბედნიერების მინიჭება. ჭკნება სიცოცხლისათვის შექმნილი სხეული და თამრო, რომელსაც „ტანში თითქმის უკურნებელი სენი გაუჩნდა და გულში მძლავრი შიში შეეპარა“, გმობს მოქმედების შემზღუდველ მორალს, საზოგადოების „კულტურულ პირმოთნეობას“ (ფროიდი) და სიყვარულით ტკბობაზე თამამად ლაპარაკობს. როცა ადამიანის ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება, როცა სიკვდილი სადღაც ახლოა, თამროსთვის უკვე აღარ არსებობს სირცხვილის ის შემზღუდველი ნორმები, რომ-

ლებიც ჯანმრთელ ადამიანებს დაუწესებიათ. „თქვენთვის, გადარჩენილთათვის, – წერს თამრო, – ადვილია წესიერად მისვლა იმ წყარომდე, ხოლო ჩემთვის, მიმავლისათვის, არ უნდა არსებობდეს რიგი და კანონი“.

„ჭლექიანის სქესი უფრო მძლავრად სცემს, ვიდრე ჯანმრთელისა... მონამღული სისხლი იმ დღეს ისე ამიჩქეფდა, რომ მზად ვიყავი, ქუჩაში გავვარდნილიყავი, უცნობი მამაკაცისათვის წამეველო ხელი და ერთი ღამით სიტკბოების, ან თქვენებურად რომ ვთქვათ, გარყენილების მორევში გადავვარდნილიყავი“.

თამროს ეს სიტყვები აჯანყებული ხორცის ღალადისია, სხეულის მოთხოვნათა თავისებურად დასაბუთებული მტკიცებაა.

პოლემიკურად გაისმის თამროს სიტყვები: „საკითხავად ძალიან კარგია შორით დაგვა, შორით ალვა; თუ ორივე ოხრავენ ერთმანეთისთვის, იგი ყოველთვის ტანსხმული სიყვარულით, შეუღლებით თავდება... მაგრამ თუ ერთი ოხრავს მეორისათვის, ის სულიერადაც იტანჯება და ხორციელადაც ავადდება“.

თამროს საკუთარი შეხედულება აქვს სიყვარულზე. „სიყვარული ასე ყოფილა შექმნილი. ერთი იქამდე ეძახის უცნობ სულს თავის კილოზე, სანამ იმის ხმაზე მომართული უცნობი ამ ყივილს არ გაიგებს და პასუხს არ გასცემს. მხოლოდ ამნაირ შეთანხმებულთა შორის იწყება და ვითარდება ნამდვილ სიყვარული“.

ამ აზრთა გამოთქმისას თამრო თითქოს სულს ანიჭებს უმთავრეს როლს სიყვარულის ჩასახვაში, მაგრამ მოთხრობის შინაარსი, თვითონ თამროსთან დაკავშირებული კონკრეტული ფაქტი სხვას მეტყველებს. „ეხლაც არ ვიცი, როგორ მოხდა: თვითონ მოაწვა ჩემს მკერდს, თუ მე წავანყდი იმის ბეჭებს, ორივეს უმაღვე ჩალასავით მოგვედო ვნების ცეცხლი; ჩემმა რადიოკვილმა პასუხი მიიღო, ჩემმა სისხლმა ნათესავი იპოვა“.

დამონმებულ ადგილს კომენტარი არ სჭირდება.

ის ფაქტი, რომ თამროსა და თომას სიყვარულში განმსაზღვრელი ხორციელი სანყისია, სულაც არ უშლის ხელს, რომ ეს სიყვარული იყოს დიდი, ძლიერი და ყოვლისმომცველი. მოვიყვან მხოლოდ ორ ამონაწერს:

„თომას მხოლოდ ერთი ქალი უყვარს, მხოლოდ დაკარგულ თამროს დასდევს“.

„ჩემი სიყვარული ასჯერ უფრო ძლიერია ჩემს სულთამხუთავზე, რომელიც შავ მოჩვენებად ატუზულა ჩემს უკან“, – წერს თამრო.

ეს აზრი გაზიარებულია ქართულ კრიტიკაში. ტ. კვანჭილაშვილი წერს: „ოქროს კბილს“ ანომალია რომ ჩამოვამოროთ, ხელში შეგვჩეხება ქალ-ვაჟს შორის უძლიერესი და უსპეტაკესი სიყვარულის სიმღერა, რომელსაც ტრაგიკული დასასრული აქვს“.

მოთხრობის ფინალი, მართლაც, ტრაგიკულია, მაგრამ ეს სამწუხარო ამბავი სულაც არ მიგვანიშნებს „იმ ადამიანთა ხვედრზე, რომელთაც შეეძლოთ კარგი ქართული ოჯახის შექმნა, მაგრამ ბედმა უმუხბთლა და არც გარემოებამ შეუნყო ხელი“ (დ. ბენაშვილი). მწერლის განზრახვა არც ის უნდა იყოს, რომ „ოქროს კბილის“ მკითხველს უჩვენოს ცხოვრების სწორი გზა, დაარწმუნოს სიყვარულის სიმალღესა და ძალაში და სულიერად აამაღლოს თვითონ მკითხველი“ (ტ. კვანჭილაშვილი). „ოქროს კბილი“ არც მხოლოდლა ფრანგული რომანებისა და მოთხრობების ყაიდაზე დაწერილი ნაწარმოებია, რომლის ავტორი ხშირად ენათესავება მოპასანს (გ. ჯიბლაძე).

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში „ოქროს კბილი“ თანამიმდევრულად არის გატარებული ერთი იდეა: ადამიანის ბედი, მისი ცხოვრება განსაზღვრულია მისი სქესობრივი ლტოლვის ბედით. სხვა ყველაფერი მხოლოდ ობერტონებია სექსუალური ლტოლვის ძირითადი, ძლიერი მელოდიისა.

1969

II. ერთი ისტერიის ისტორია

„უნდა ვიშოვო რემი დე გურმონის თხზულებანი და ვიუსმანსი. ვიყიდო ფრეიდის ფსიქოსექსუალობა“.

მ. ჯავახიშვილის უბის წიგნაკიდან

მიხეილ ჯავახიშვილის „კურდღელი“ განკერძოებით დგას ქართულ ბელეტრისტიკაში. ეს არის უნიკალური ცდა იმ სულიერ პროცესთა მხატვრული ანალიზისა, **ცნობიერისა** და **არაცნობიერის** ზღვარზე რომ მიმდინარეობს. მწერალი დაკვირვებით მიადევნებს თვალს ფსიქიკურ კონფლიქტს, რომელიც პათოლოგიურ ცვლილებებს იწვევს, შემდეგ კი აღბეჭდავს განსაკუთრებულ გზას სულიერი აღდგინებისაკენ, წარმოსახვათა სამყაროდან სინამდვილისაკენ.

მოთხრობის დასაწყისიდანვე მკითხველი უჩვეულო ატმოსფეროში ექცევა. შვილმკვდარი ახალგაზრდა დედა – სიდონია, რომელ-

მაც დღეს დაასაფლავა ოთხი წლის ბიჭუნა, მთელი არსებით ემიჯნება სინამდვილეს, ისე უჭირავს თავი, თითქოს ტრაგედია არც მომხდარიყოს. ირგვლივ ყოველივეს ჯიუტი უარყოფის ავადმყოფური ელფერი ახლავს: უბედური ქალის მხიარულ ქცევას და თეთრ სამოსს, ოთახის ინტერიერს – თეთრ კედლებს, სანოლსა და მაგიდას, თეთრ შპიცს, კატას და იმ თეთრ კურდღელსაც, რომელიც სიდონიას მკერდზე მიუხუტებია. სითეთრეს თითქოს განუდევნია სიკვდილი, თითქოს არც უბედურება არსებობს და არც გლოვის შავი ფერი, „თეთრის“ არაცნობიერი სიმბოლიკა კი სიკვდილის ასოციაციას ინახავს. ეს ნეგატივ-პოზიტივის კლასიკური ჩანაცვლებაა.

უჩვეულობის განცდა უფრო ძლიერდება, როდესაც სიდონია სარკეში თავის „ორადს“, როგორც რეალურ არსებას, როგორც სხვა ქალს, ისე ესაუბრება.

სულის მდგომარეობას, რომელშიც სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის გახიდილი სიდონია იმყოფება, ფსიქოლოგიაში, ზოგადად, პიროვნების გაორება ჰქვია, ხოლო ზიგმუნდ ფროიდი **„ცნობიერების განხლეჩას“** უწოდებს. ამ დროს ფსიქიკაში გარესინამდვილისადმი ერთმანეთისაგან იზოლირებული ორი განწყობა თანამყოფობს. ერთი აღიარებს რეალობას, მეორე კი ცნობიერებას არასასურველი რეალობისგან თიშავს. ამ ნიადაგზე ყალიბდება ანომალური წარმოსახვანი, ფსიქონერვოზები.

მიხეილ ჯავახიშვილი „კურდღელში“ მხატვრულად ასურათებს გაორების პროცესს, იმას, თუ როგორ გამოიყოფა სულიერად დაავადებულის ფსიქიკაში ორი არსება – საკუთრივ სიდონია, ბედნიერი დედა და მეორე „მე“ – უბედური „სალომე“. „მე სხვა ვარ, ეს ქალი კიდევ სხვა ვილაც არის“, – უმტკიცებს თავის თავს სარკეში მზირველი სიდონია.

სურვილთა კოშკში თავშეფარებული სიდონია თავის „ორადს“ უსიამოვნებათა წყებას ანუ საძულველ რეალობას გადაულოცავს – ქმართან სექსუალურ ურთიერთობას და, რაც უმთავრესია – შვილის დალუპვას და დანაშაულის გრძნობას. „სალომე“ გაუცხოებული რეალობის პერსონიფიკაციაა.

როდესაც პიროვნება რაიმე მიზეზით უარს ამბობს სინამდვილეზე, როდესაც **ცნობიერება კონფლიქტს ქმნის გარერეალობასთან**, ფროიდის განმარტებით, ყალიბდება ისტერიულ-ფსიქოზური სინდრომი. სიდონიასთვის დასმული დიაგნოზი – **„ისტერიული ფსიზოზი“** – ამ პარადიგმის კონკრეტული გამოვლენაა.

ამრიგად, მოთხრობის დასაწყისშივე გაცხადებულია, რომ მთავარი პერსონაჟი ანომალიური პიროვნებაა, წინ კი ფსიქიკის იდუმალ ლაბირინთში მოგზაურობა გველის. ამ იდუმალებათა ახსნა და ინტერპრეტაცია მხოლოდ ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრებისა და ფსიქოანალიზის კონტექსტშია შესაძლებელი.

1. ინფანტილური ფაზა: რეკონსტრუქცია

ამბავი, რომელიც „კურდღელშია“ გადმოცემული, მიხეილ ჯავახიშვილს ცნობილმა მეცნიერმა, ფსიქიატრმა და ფსიქოთერაპევტმა მიხეილ ასათიანმა (1882-1938) უამბო.

სხვათა მონათხრობით არაერთხელ უსარგებლია მწერალს. „თავდავინწყება“, მაგალითად, სვიმონ ყიფიანმა მოუყვა, „ტყის კაცი“ – პაოლო იაშვილმა, „მართალი აბდულაჰ“ – სანდრო შანშიაშვილმა, „ორი განაჩენი“ – შოთა დადიანმა...

საგულისხმო ისაა, რომ ჩამოთვლილთაგან ავტორმა საგანგებოდ მარტო მიხეილ ასათიანი გამოარჩია, როდესაც „კურდღელს“ ასეთი სტრიქონები წაუმიძვარა: „პროფესორ **მიხეილ ასათიანს**, რომლის ნაამბობმა დამანერინა ეს მოთხრობა“.

რასაკვირველია, მიძღვნაში, უპირველესად, ავტორის მადლიერება და კეთილსინდისიერება უნდა დავინახოთ, მაგრამ განა ანალოგიური წვლილი არ ჰქონდათ სხვა მთხრობელთაც, ეპიგრაფის ფორმით რომ არ აღინიშნა?!

მიხეილ ჯავახიშვილი, ალბათ, უნდა დაეფიქრებინა იმას, რომ 20-იან წლებში „ახალი სინამდვილის“ ასახვის ნაცვლად ფსიქიკური ანომალიის ანალიზი მის მრავალრიცხოვან ლიტერატურულ მტრებს არაკეთილსინდისიერად შეეძლოთ გამოეყენებინათ. გამორიცხული არ იყო, რომ ვულგარიზატორებს „კურდღელი“ რელიზმისა და მისი პრინციპებისაგან განდგომად შეეფასებინათ, რაც არცთუ მცირე ხიფათს უქადდა ხელისუფლების თვალში ისედაც არასაიმედო რეჟუტაციის მქონე მწერალს. ასეთ ვითარებაში მიხეილ ასათიანის სამეცნიერო ავტორიტეტს, როგორც ჩანს, დამცავის, ფარის ფუნქცია ეკისრებოდა: მწერალი რეალურ ფაქტს და აღიარებული სწავლულის კლინიკურ პრაქტიკას ეყრდნობოდა...

* * *

„კურდღელში“ ოთხი სრულფასოვანი პერსონაჟია, რომლებიც

წარმართავენ სიუჟეტის განვითარებას, უშუალოდ მონაწილეობენ ფსიქიკური კონფლიქტის ფორმირებასა და განმუხტვაში. ესენი არიან: სიდონია, პროფესორი ფრიდონ დორაშვილი, ჯუანშერი და ბიძინა მარგიშვილი – სიდოს საყვარელი. ედიშერს, მართას, კატოს – მთავარი პერსონაჟის მეუღლეს, დედას და სამი წლის გოგონას – მხოლოდ დამხმარე ფუნქცია აქვთ.

სიდონია ახალგაზრდა, ოცდაექვსი წლის გათხოვილი ქალია. მის ანამნეზს თუ შევადგენთ, სწეულების წინარე ისტორია და ჩასახვა-განვითარების სურათი დაიხატება.

დედისერთა სიდონია ინტელიგენტურ ოჯახში იზრდებოდა. მამა, რომელიც რვა წლის წინ გარდაეცვალა, „ნერვიული ადამიანი იყო“. თავად სიდონია ემოციური და შთაბეჭდილებიანია, ექსცენტრული რეაქციებით.

მამის გარდაცვალების შემდეგ, გათხოვებამდე, 18-21 წლის ასაკში მრავალი რომანულ-სექსუალური გატაცება ჰქონდა. „ოცდაექვსისა ვარ და ოცდაექსჯერ მაინც მიყვარდა... ზოგნი ცალ-ცალკე, ზოგჯერ კი ორი და სამი ერთად... ერთხელ, მახსოვს, ოთხი შემიყვარდა...“ – უამბობს სიდონია დორაშვილს. წარუმატებლობას ავადმყოფურად განიცდიდა, რამდენჯერმე თვითმკვლელობა სცადა, თუმცა ველარ გაბედა.

პარადოქსია, მაგრამ ამ ფონზე – გადაჭარბებული სქესობრივი ლტოლვის პარალელურად – სიდონია ცივი, ფრიგიდული ქალია. მართალია, სიყვარულის ძალმოსილებას აღიარებს, მაგრამ ფიზიკური აქტისადმი მხოლოდ ზიზღს გრძნობს. ქალის უთანხმოებას ქმართან სწორედ ინტიმური საფუძველი აქვს. ედიშერი აყვედრიდა, „ცივი ქალი ხარო“, თავად სიდონია კი მეუღლესთან სიახლოვეს ტანჯვად აღიქვამდა: „დღესაც ვერ გამიგია, რა აგიჟებთ ხოლმე ცოლ-ქმარს. სიყვარული ადამიანს თავსაც კი მოაკვლევინებს, მაგრამ ის... ფუჰ!“ ზიზღი ახლავს საყვარელ მამაკაცთან ინტიმსაც: „გეუბნები, არ მინდა-მეთქი... მაგრამ, რაკი აგრე დაგიჟინია... ფუჰ, რა საძაგლობა!.. მომშორდი, დამეკარგი!.. ფუჰ! ფუჰ!“ – უძალიანდება სიდონია ბიძინას.

სიდონია ინფანტილური არსებაა როგორც ბავშვური ქცევით, ისე, განსაკუთრებით, ემოციურ-ნებელობითი რეაქციებით. ის შვილებს კი არ ეთამაშება, თავადაც ბავშვით **თამაშობს**. მუდმივად მოითხოვს დედის მზრუნველობას. „ასეთი დედა რომ არ ჰყოლოდა, ოჯახი დაენგრეოდა და შვილებიც...“ – ემადლიერება მართას ქალიშვილი.

გასაჭირში ჩავარდნილი, მფრთხალი სიდონია ექიმშიც მფარველსა და დამცველს ეძებს, თუმცა ბავშვური ყოყოჩობით უმტკიცებს დორაშვილს, „სიდონია და შიში ერთმანეთს არ იცნობენ“.

პერსონაჟის ინფანტილიზმი უფრო მეტად ნებელობის სფეროშია საგრძნობი. მას უჭირს, დამოუკიდებლად მიიღოს გადაწყვეტილება, წინ აღუდგეს სხვისგან თავს მოხვეულ სურვილს. ამან საბედისწერო როლი შეასრულა მის ცხოვრებაში.

აუცილებელია სიდონიას ერთი თვისების აღნიშვნაც. მისი სიყვარული შვილებისადმი – განსაკუთრებულად, ჯუანშერისადმი – იმდენად არაბუნებრივია, რომ მართამ „გიჟი დედა“ შეარქვა. სხვათა შორის, ფროიდი შენიშნავს, რომ სინაზის ასეთი ამოფრქვევა ნევროტულ მშობლებს ახასიათებთ, რითაც უნებლიეთ შვილებსაც დაავადებისკენ უბიძგებენ.

ხასიათის ის ნიშნები, რომელიც გამოვყავით – ძლიერი სექსუალობა და თვითმკვლევლობისკენ ლტოლვა, სიყვარულის სურვილი და ფრიგიდულობა, ინფანტილურობა და „გიჟი დედის“ სიმპტომი – ფსიქოანალიზის ძირითადი ბინარული ოპოზიციების, არქაული კომპლექსებისა და მექანიზმების გამოვლინებებია. ესაა **ეროსი და თანატოსი – სიცოცხლისა და სიკვდილის ლტოლვანი, სიამოვნებისა და რეალობის პრინციპები, ოიდიპოსისა და კასტრაციის კომპლექსთა ნაშთები, სუბლიმაცია...**

სიდონიას ყველა პიროვნული თვისება შორეულ ბავშვობაში, ინფანტილურ ფაზაში იღებს სათავეს, იმეორებს იმ კონფლიქტებს, ხუთ წლამდე ასაკში რომ გათამამდა.

* * *

ინფანტილური ფსიქოსექსუალობის აღმოჩენა ზიგმუნდ ფროიდის სახელს უკავშირდება. მისი თეორიის თანახმად, პიროვნების ფსიქიკის ფორმირების და, ზოგადად, ადამიანის მომავალი ცხოვრების განმსაზღვრელია ოიდიპოსის კომპლექი, მისი წარმოქმნისა და გაქრობის ისტორია. ეს უმნიშვნელოვანესი პროცესი გადაბმულია კასტრაციის კომპლექსთან, რაც განსხვავებული სქესის ბავშვებში განსხვავებულად მიმდინარეობს.

ოიდიპოსის კომპლექსი, რომელიც ვაჟებში დედისადმი ლტოლვით და მამის სიძულვილით აღინიშნება, მამის მხრიდან კასტრაციის შიშით ქრება, უქმდება. გოგონებში ეს პროცესი უფრო რთულია და სპეციფიკურიც: კასტრაციის კომპლექსი საფუძველს

ქმნის ოიდიპოსის კომპლექსის ფორმირებისათვის.

ადრეულ ბავშვობაში, ე. წ. ფალიკურ ეტაპზე გოგონას აუცილებლად უხდება მამაკაცური ორგანოს უქონლობის აღიარება – ეს დასაწყისია კასტრაციის კომპლექსის ამოქმედებისა. არქონის ფაქტი აღიქმება, როგორც უსამართლობა, რომელიც უნდა გამოსწორდეს. ამისთვის ორი გზა არსებობს: 1. კასტრაციის უარყოფა ანუ ილუზორული მტკიცება, რომ ორგანო თავის ადგილზეა და 2. თანდათანობითი შეგუება კასტრაციის ფაქტთან კომპენსაციის მექანიზმით, მამაკაცის ორგანოს სიმბოლური ჩანაცვლებით, ანუ მამისაგან „საჩუქრად“ ბავშვის მიღების სურვილით. ეს მომენტი გოგონებში ოიდიპოსის კომპლექსის განვითარების მწვერვალია.

კომპენსაციის სურვილი აძლიერებს მამისადმი ლტოლვას და, შესაბამისად, **ინცესტის** შიშსაც, რომელიც ფორმდება, როგორც აკრძალვების ინსტანცია.

ფროიდის მიხედვით, ვინც ბოლომდე ვერ ძლევს ოიდიპოსისა და კასტრაციის კომპლექსებს, ვის ფსიქიკაშიც ჩარჩენილია მათი ნაშთი, ფსიქოზისა და ფეტიშიზმისაკენ არის მიდრეკილი. კასტრაციის უარყოფას ადრეულ სტადიაზე რეალობის უარყოფამდე და ფსიქოზამდე მიყვავართ, ხოლო სიმბოლური კომპენსირების არქაულ სურვილს – ფეტიშიზმამდე.

სიდონიას ანამნეზის საფუძველზე პროფესორ დორაშვილს არ გაუჭირდებოდა პაციენტის ფსიქოსექსუალური პორტრეტის აღდგენა ადრეულ, ინფანტილიზმის ფაზაში. პატარა სიდომ, როგორც ჩანს, იოლად ვერ შეძლო კასტრაციის აღიარება და მასთან პერიგებას არაცნობიერად წინარე, დედასთან ჰარმონიული მიმართების უკონფლიქტო ფაზაში ჩარჩენა ამჯობინა. ამიტომაც, რომ ეს ზრდასრული ქალი კვლავაც დედის ზრუნვასაა მინდობილი.

სიდონიას ინფანტილურ-ისტერიული ბუნება, მისი ფსიქოზი კასტრაციის ფაქტის უარყოფის ანუ რეალობის იგნორირების ანარეკლია, ხოლო ძლიერი ლიბიდოს და ფრიგიდულობის თანაარსებობა იმის მაუწყებელი, თუ რა მძიმედ მიმდინარეობდა კასტრაციის კომპლექსთან შეგუება. ისიც აშკარაა, რომ მკვეთრად გამოხატული სექსუალური სურვილი მამისადმი ძლიერი ლტოლვის კვალია, ხოლო სიცივე და კოიტუსისადმი ზიზღი – **ინცესტის** შიშის ნაშთი. ამ ფონზე, ალბათ, შემთხვევითი არაა სასიყვარულო თამაშების გააქტიურება მამის სიკვდილის შემდეგ.

კასტრაციის აღიარება, როგორც ვთქვით, დანაკარგის ანაზღაურ-

რებას, კომპენსაციას ითვალისწინებს ბავშვის ან რაიმე სიმბოლური ობიექტის სახით. ჯუანშერი სიდონიასთვის დიდი ხნის ნანატრი ცოცხალი „საჩუქარია“, ხოლო განუშორებელი მოსამართი კურდღელი – ფეტიში, ცხადი სექსუალური შინაარსით. მათი დაკარგვა – ჯუანის სიკვდილი, კურდღლის განადგურება – ხელახალი კასტრაციის ტოლფასია. სიდონიას ფსიქოზი მათი გადარჩენისა და შენარჩუნების ხელოვნური, ისტერიული „ხერხია“.

ინფანტილური ფაზის რეკონსტრუქცია, რომელიც ზემოთ ნარმოვადგინეთ, მოთხრობაში უშუალოდ არ არის მოცემული. უეჭველია, რომ იგი არსებობდა პროფესორ დორაშვილის, როგორც ფსიქოანალიტიკოსის, გონებაში. პერსონაჟის ინფანტილურ კომპლექსებზე პირდაპირ საუბარს მწერალმა, ალბათ, შეგნებულად აარიდა თავი. ერთი, რომ ანალიტიკური ინფორმაციის შეტანა თხრობაში, მასალის მხატვრული ტრანსფორმაციის გარეშე, ესთეტიკურად წამგებიანი იყო. დასავინწყებელი არც ისაა, რომ ფროიდის შეხედულებათა, მით უფრო, მისი სკანდალური ინფანტილური სექსუალობის ღია მანიფესტაცია ოფიციალურ იდეოლოგიასა და ტრადიციულ მორალთან დაპირისპირების რისკსაც შეიცავდა.

მიხეილ ჯავახიშვილმა გარემოებათა გამო უფრო ფრთხილი, შეფარული სტრატეგია აირჩია: სპეფიციკური სიგნალებით – „უცნაური“ პასაჟებით, დეტალებით, ნიუანსებით – უნიკალური კულტურული კონტექსტი მოგვინიშნა.

2. ფსიქოზისაკენ

სიდონიას თავგადასავალი წალვერში დაიწყო, სადაც შვილებთან ერთად ზაფხულს ატარებდა. რადგან ბავშვებისთვის გადია ჰყავდა აყვანილი, გართობას არ იკლებდა, ქალაქის ობს იცილებდა.

შვილები მაინც გიჟური სიყვარულით უყვარდა. როცა მათთან იყო, „მთლად ბავშვად იქცეოდა“, ანცობდა, კიოდა, კისკისებდა, ხოლო თუ სასეირნოდ წავიდოდა, უცებ „მდედრული სევდით მოიბურებოდა“, გაანჩხლდებოდა, სხვებსაც მხიარულებას ჩაუშლიდა და „დედურ ციებ-ცხელებას მხოლოდ მაშინ ჩაიქრობდა“, როდესაც „თუნდაც მძინარე ჯუანშერს გულში ჩაიკრავდა“.

იმ დილითაც თითქოს არაფერი მომხდარა განსაკუთრებული: დედამ ჯუანშერის უგუნებობას ყურადღება არ მიაქცია და მთელი დღე ტყეში – შვილების გარეშე – სხვასთან გაატარა. უფრო მეტიც,

საღამოს სახლში მობრუნებულმა სიდონიამ სიცხიან ბიჭს მიუაღერ-
სა და როცა ორივე ბავშვი დაანვინა, „თვითონ ხელმეორედ წავიდა,
რადგან...“

„რადგან“ კი ის იყო, რომ ქალს „შეფიცებულნი“ სისხლი „იმასთან“
ეძახდა!

სიდონიას სულიერი კონფლიქტი აქ, ამ დროიდან ისახება, რო-
გორც **მოვალეობის გრძნობისა და სიყვარულის სურვილის და-
პირისპირება**. მოთხრობის დინამიკას ამ კონფლიქტის განვითარე-
ბა, გარე და შინაგანი პერიპეტეიების ერთობლიობა განსაზღვრავს.

ქალის სხეულებრივი აღტყინება იმდენად ძლიერია, რომ თითქ-
მის ჯაბნის დედობრივ მოვალეობას: „სიდონია მთვრალივით მიდის
ბნელი ქუჩით და ჯერაც არ იცის, გაჰყვება ბაკურიანში მეგობარს,
თუ შვილის ავადმყოფობას მოიმიზეზებს და დაბრუნდება“.

პიროვნება თითქოს ორ გრძნობას შორის მერყეობს, მაგრამ სია-
მოვნებისაკენ ლტოლვამ არაცნობიერად ადრევე გააკეთებინა არჩე-
ვანი. წამოსვლისას ქალმა გადიას დაუბარა, ბავშვს თუ სიცხე აუნ-
ევდა, ექიმი მოეყვანა, გულში კი წასვლა და დილით დაბრუნება გადა-
წყვიტა. ერთი სიტყვით, **„თავისი ვალი მოიხადა“**.

„ვალის მოხდა“ ანუ სურვილის წინაშე კაპიტულაცია ტრაგიკუ-
ლად დამთავრდა – სიდონიამ დაიგვიანა („რამდენი ხანი გავიდა,
აღარ ახსოვს. რომ გაახსენდეს, მაინც არ გეტყვი“), რასაც რამდენ-
იმე დღეში ჯუანშერის სიკვდილი მოჰყვა.

შვილის გარდაცვალება ის ემოციური შოკია, რამაც სიდონია
ფსიქოზამდე მიიყვანა, მანამდე კი პერსონაჟის სულიერმა კონ-
ფლიქტმა რამდენიმე ეტაპი გაიარა.

* * *

დედის მოვალეობის ფორმალურმა აღსრულებამ, უფრო-რე – მის-
მა უგულებელყოფამ, **დანაშაულის განცდაში** იჩინა თავი. მოვლენ-
ების ტრაგიკულ განვითარებასთან ერთად დანაშაულის ტვირთი
სულ უფრო იზრდება.

რაკი ჯუანი ცოცხალია, სიდონია ინსტინქტურად ცდილობს, ჩამ-
ოიბერტყოს უამური გრძნობა ან დანაშაული სულაც სხვას – გადიას
გადააბრალოს; ხოლო როცა საფრთხე კატასტროფულად იზრდება,
თავგანწირვის ნამდვილ სასწაულებს ახდენს შვილის გადასარჩენად.

მატარებლის დევნის, სრბოლის ხიფათიან გზაზე სიდონიას, ცხა-
დია, დედობრივი სიყვარული მიუძღვის, თუმცა თავგანწირვის მიღ-

მა დანაშაულის შიშიც იკითხება, რომელიც სასონარკვეთილ ქალს სიკვდილის შიშს ავიწყებს.

სიდონიას ხსნა ჯუანშერის გადარჩენაშია, მაგრამ თუ განგებად განირა, დედას სინდისი სუფთა უნდა ჰქონდეს. ამიტომ მოითხოვს დაჟინებით ექიმისგან დასტურს, რომ არ დაუგვიანია. სიტყვა „დაგვიანებული“ ნაკვერჩხალივით სწვავს („თუ დაგვიანებული არ არის, გადარჩება“), რადგან იგი დანაშაულის სიმხურვალეს გამოსცემს. აი, აქ ხდება სასწაული – სიდონიას ფსიქიკა **დროს ივინყებს!** ქალმა მეხსიერებიდან ამოაგდო სიამოვნების სამი დღე და მხოლოდ შვილის გადასარჩენად თავდაუზოგავი სრბოლის ოთხი საათი ახსოვს.

მექანიზმი, რომელიც ცნობიერებაში დროის დავინყებას, ამნეზიას იწვევს, ფსიქონალიზის თეორიაში „**განდევნის**“ სახელითაა ცნობილი. ეს თავდაცვის მექანიზმია, რომელიც პიროვნებისათვის უსიამო, რეალობის პოზიციიდან მიუღებელ განცდებს არაცნობიერში აძევებს. ასე გადაინაცვლა გონების ნათელი ველიდან ამნეზიის უკუნში სამდღიანმა რომანულმა ავანტიურამ.

რადგან უსიამოვნო, დანაშაულებრივი თავგადასავალი დავინყებულობა და მეხსიერებას მხოლოდ კეთილშობილური თავდადების ოთხი საათი შემოუნახავს, სიდონიას სინდისს სალბუნად ედება ექიმის სიტყვები: „არა მგონია, რომ ოთხ საათს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს“.

შვილის გადარჩენის წადილთან ერთად სიდონიას პიროვნებაში წარმმართველია თვითგადარჩენის, სიცოცხლისადმი ლტოლვის პრინციპი. იგი გამოხატავს ადამიანის არაცნობიერ მზადყოფნას, ერთი მხრივ, შეეგუოს ტრაგიკულ ფაქტს, მეორე მხრივ კი – გათავისუფლდეს სინდისის ქენჯნისაგან. „თუ მოხდა რამე... ბრალი ხომ ჩემი არ იქნება, არა, ექიმო?“ – ინფანტილური გულუბრყვილობით ამხელს თავის საფიქრალს სიდონია.

ექიმის პასუხი, რომ იგი არათუ ბრალეულია, „გმირულადაც მოქცეულა“, დროებით ამშვიდებს დედას. ჯუანშერი ჯერ ცოცხალია და სიდონიას საქციელს მოვალეობის აღსრულების შარავანდი ადგას: „დამშვიდებული სიდონია ჰგრძნობს ამაყ სიხარულს, რომელსაც ქება შეასხეს ვალის შესრულებისათვის“.

* * *

სანამ ჯუანი ცოცხალია, იმედიანი განწყობა ბჟუტავს, მაგრამ სიდონიას სულ უფრო უძლიერდება სიკვდილის შიშზე უფრო მეტი

და საზარელი „მეორე შიში“, შავი ლანდივით რომ მიუძღვის და სულს უღუღებს.

სინდისის ხმის ჩახშობა, „შიშისა და ლანდების“ განდევნა ცნობიერებიდან იოლი არ არის. სული დაჟინებით უბრუნდება ერთსა და იმავე კითხვას: „მართლა შეასრულა დედის ვალი სიდონიამ?“

დანაშაულის განცდა, რომელიც მოსვენებას უკარგავს მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს, დაკავშირებულია ფსიქიკური აპარატის ისეთ უმნიშვნელოვანეს ინსტანციასთან, როგორცაა „სუპერ ეგო“ ანუ „ზე-მე“. იგი ტრადიციასთან, ზნეობრივ ნორმებთან, სინდისის ცნებასთან ასოცირდება. სწორედ „სუპერ ეგო“ (ინფანტილობიდან გადმოსული მამის ავტორიტეტი) აკონტროლებს პიროვნების ქცევებს, უნერგავს პასუხისმგებლობას, მოვალეობის გრძნობას.

თუ „მე“ **სიამოვნების პრინციპს** დაემორჩილა, დაივიწყა **რეალურობის პრინციპი** – უპირველესად, მოვალეობის ზნეობრივი კანონი, „სუპერ ეგოს“ განაჩენი არ დაიგვიანებს – ესაა **სირცხვილის, დანაშაულის** დამთრგუნველი განცდა.

„მართლა შეასრულა დედის ვალი სიდონიამ?“

„შეასრულა! თავიდან ბოლომდე შეასრულა! ან მეტი რა შეეძლო? არაფერი. მეტი არაფერი!“

შინაგანი დაეჭვება, ორი ხმა, მიუხედავად იმისა, რომ თავს იცავს, მთასავით აწვება სიდონიას, ვერაფერს უხერხებს გამძვინვარებულ „სუპერ ეგოს“ – „სამართლებლივით გალესილ შიშსა და ცეცხლივით მწვავე მქენჯნავს“.

ფსიქიკის სასწორზე ორი განწყობა იწონება: ან უდანაშაულობის მტკიცება და სიცოცხლე ან ბრალეულობის აღიარება და სიკვდილი, ფიზიკური თუ არა, ზნეობრივი – გარდაუვლად.

ვიდრე ჯუანი ცოცხალია, სანამ სიდონია კვლავაც თავდავიწყებით იბრძვის შვილის – და საკუთარი! – გადარჩენისათვის, ჯერ კიდევ არსებობს შანსი რეალურ ცხოვრებაში დარჩენისა, მაგრამ ტრაგედია მოხდა – ჯუანი მოკვდა და „დედაც დასაკლავ პირუტყვივით აბლავლდა...“

შემდეგ რა მოხდა, სიდონიას აღარ ახსოვს. იმედის მბჟუტავი სანთელი ჩაქრა. შვილმკვდარმა დედამ სხვა სამყაროში გამოიღვიძა.

* * *

ჯუანშერის სიკვდილი უძლიერესი აფექტია, რომელიც მაქსიმალურად ამძაფრებს პერსონაჟის ფსიქიკურ კონფლიქტს. სიდონიას

ტრავმირებულმა სულმა უნდა გაიაროს ის პროცესი, რასაც ფროიდმა „**გლოვის სამუშაო**“ უწოდა. სწორედ ფროიდმა დაადგინა, რომ საყვარელი არსების დაკარგვით აღძრული ტანჯვა ყოველთვის თანდათანობით და თავისთავად არ ქრება, რომ ფსიქიკამ საამისოდ განსაკუთრებული სამუშაო უნდა შეასრულოს.

ნორმალური ცნობიერება თვითშენახვის, სიცოცხლისადმი ლტოლვის გავლენით ურიგდება ტრაგიკულ ფაქტს, მაგრამ, ფროიდის თანახმად, არსებობს პათოლოგიური ფსიქორეაქციაც – **ჩადენილი დანაშაულის გამო პიროვნება უარყოფს სიყვარულის ობიექტის სიკვდილს, ანუ უარყოფს რეალობას**. ეს სიდონიას მიერ არჩეული გზაა.

მიხეილ ჯავახიშვილი ცოდნით, თანამიმდევრობით, დამაჯერებლად აღწერს ავადმყოფობაში გასვლის პროცესს, გაორებული სულის ვიბრაციებს.

ცხადია, ტრაგიკული რეალობის განდევნა ცნობიერებიდან უცბად და ერთბაშად არ ხდება. ყვავილებით დათოვლილი პატარა კუბოს წარმოდგენაც კი მეზობელ ოთახში სიდონიას სინამდვილეში აბრუნებს: „ჯუანი მოკვდა!.. მე მოვკალი... ჩემი ბრალია, მარტო ჩემი ბრალია. მაშასადამე...“

დასკვნა ფრიად სამძიმოა: ან არაერთი სვედავსილი დედასავით მიიღოს ბედის განაჩენი, ან თავის მოკვლით განწყვიტოს ცხოვრებასთან კავშირი, გაეცალოს **ეროსის** მშფოთვარე სამკვიდროს და **თანატოსს** მიეკედლოს. პირველი უცოდველ დედათა გზაა, ინფანტილური ნებელობა კი თვითმკვლელობას გამორიცხავს.

„დაუდევარსა და ბოროტ“ სიდონიას ცხოვრება მხოლოდ ტანჯვას უქადის: „პასუხისმგებლობა რკინის მორივით უნდა აიკიდოს და სიკვდილამდე ჰზიდოს, როგორც აქლემი ატარებს თავის ვეებერთელა და უმნო კუზს“.

შვილის სიკვდილის შემდეგ დანაშაულის განცდამ ჰიპერბოლურ-ჰიპერტროფიული ფორმა მიიღო, გაბმულ თვითგვემად იქცა. მწერალი დიდი სიზუსტით ხატავს სულის კრიზისულ მდგომარეობას:

„იზრდება და მძიმდება აქლემის კუზი. სიდონია უკვე იჭყლიტება, ჰბორგავს და იხრუკება. თავი უნდა დააღწიოს ამ ტვირთს, ეხლავე უნდა გაუსხლტეს ამ რკინის გორას, მაჯლაჯუნას, სულთამხუთავს, თორემ თვითონაც დაიხრჩობა, თავის ჯუანივით დაიხრჩობა...“

„თავის ჯუანივით დაიხრჩობა“ – უკანასკნელი ანასხლეტია შვილის სიკვდილის ცნობიერი განცდისა. თვითგადარჩენისათვის ფსი-

ქიკა უჩვეულო ბილიკს კვალავს – გულყრაში გადასული სიდონია ზუსტად იმეორებს ჯუანშერზე მშობიარობას, ოთხი წლის წინანდელ სცენას.

ჯუანის „მეორედ დაბადება“ ფსიქიკის საოცარი აქტია. ეს არის ფიზიკურად განცდილი, ამავდროულად, სიმბოლური სურათი ახალი, წარმოსახვითი რეალობის დაბადებისა.

პიროვნების დაცვის მექანიზმმა დანაშაულის განცდა ტრაგიკული რეალობის არაცნობიერში განდევნით მოხსნა, „ბოროტ სულთან ბლლარძუნი და ჭიდილი დასრულდა“. „მშობიარობის“ შედეგად სიდონიამ ფსიქოზი მიიღო „საჩუქრად“. ახლა აღარც სანამლავი ან თოკია საჭირო, არც ვერის ხიდი!

„იყო სიზმარი – ავი, ბოროტი ლანდი. იყო უჟმური – საზარელი ქაჯი თუ ალქაჯი. მათ უნდოდათ სიდონიას დახრჩობა, წამება, ჯვარცმა. ეხლა კი აღარაფერი არ არის, ყოველივე გათავდა, დასრულდა. ყველანი გაჰქრნენ, წავიდნენ – სამუდამოდ, უბრუნებელივ!“ – ასეთია სიდონიას შინაგანი განწყობილება.

სინამდვილე, ცხადია, სუბიექტის განწყობილებას არ ემორჩილება, შეუვალობით განაგრძობს არსებობას, ამიტომ საჭიროა კომპრომისი. რეალობის აღქმა და ინტერპრეტირება ახალი, ისტერიული ცნობიერების სამზერიდან ხდება.

ღიას, მეზობელ ოთახში პატარა თეთრი კუბოა, მაგრამ იმ კუბოში „ვილაც ბავშვი“ ნევს.

მოვალეა, კუბოს გაჰყვეს? – „მერე რა?! გაჰყვება, დამარხავს და დაბრუნდება“.

შავ კაბასაც ჩაიცვამს – „დინჯად, არხეინად იცვამს სამგლოვიაროს“.

სანამ ანომალიურ წარმოსახვათა კოშკში საფუძვლიანად გამაგრდებოდეს, სინამდვილე სიდონიას ბოლო, სასტიკ გამოცდას უწყობს. ოთახში, სადაც ჯუანშერის კუბო დგას, ჩურჩული ჩაესმის: „დაუფვიანია შრატის შეშხაპუნება, თორემ გადარჩებოდა... უეჭველად, უეჭველად გადარჩებოდა“.

„– მაშ, იციან, იციან ყველაფერი... ესენიც მე მადანაშაულებენ...“ – ცახცახებს სიდონია და ჯუანის კუბოსთან მიდის.

უხეში, მტანჯველი, ხელშესახები რეალობა აქვია, მის გვერდით. არა, თვალების დახუჭვა ვერაფერს უშველის და სიდონია თვალით უმზერს და ხელით ეხება საშინელ სინამდვილეს: „მორთოლვარე ხელი ცივ შუბლზე დაადო და დაჰხედა“.

დეტალები, რასაც მწერალი შემდეგ გამოყოფს, სიდონიას სულის

უნიკალურ, წინააღმდეგობრივ შინარეაქციათა გარენიშნებია. სახის გადაფითრება თითქოს შვილის სიკვდილის წამიერი აღიარებაა, ხოლო ტუჩებისა და ენის მოკვნეტა – ემოციურ-ვერბალური იმპულსის ჩახშობა, რასაც სხეულის დამორჩილება, „თრთოლვის ალაგმვა“ მოსდევს.

ეს კულმინაციური წერტილია ისტერიული ცნობიერებისა და სინამდვილის კონფლიქტში. ავადმყოფურ ზმანებათა სიფრიფანა კომპმა რეალობის ლოდსატყორცნებს გაუძლო:

„– არა, ჯუანშერი არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს!“ – საბოლოოდ დაირწმუნა თავი სიდონიამ და დასკვნა სიტყვიერადაც გაახმოვანა.

ფსიქოზმა გაიმარჯვა! ამიერიდან სიდონია თავის წარმოსახვაში ცხოვრობს, ამიტომ:

„– ისეთიც არაფერი მომხდარა“ – ამშვიდებს ედიშერს და მართას;

– გარდაცვლილი შვილისთვის სათამაშოებს ყიდულობს;

– ახლობლებს ტირილს უკრძალავს, კუბოს უცხოსავით მიჰყვება;

– ქვების ხმაურზე ყურებს იხშობს, ამტკიცებს: „არა, ეს ჯუანი არ არის!..“

სახლში მობრუნებული სიდონია უდარდელი, გულმშვიდი და პირლიმილიანია: „არაფერიც არ მოხდა“, არც სანამლავი ემუქრება, არც თოკი! „ამ სურათს ისევ პირველი სჯობია: ჯუანშერი წაღვერშია, ბაღში თამაშობს“.

ასე ჩერდება დრო. ცნობიერებიდან განდევნილი ტრაგედია ამნეზიის უფსკრულში იძირება. დანაშაული „სხვამ“ – „სალომემ“ უნდა ზიდოს. თავად ისტერიის ბასტიონზე გადმომდგარი სიდონია კი გამარჯვებული მეციხოვნესავით „ქვის ჟინით და რკინასავით მტკიცე რწმენით“ იმეორებს:

– ჯუანშერი არ მომკვდარა! ჯუანშერი ცოცხალია!!!

ახლობლებს ერთადერთი იმედი რჩებათ – ექიმი-ნევროლოგი, პროფესორი ფრიდონ დორაშვილი...

3. ფსიქოანალიზის მეთოდика და ტექნიკა

„კურდღელში“ სრულყოფილად არის აღწერილი ფსიქოანალიზის პროცესი, ისტერიული ცნობიერების თავისებურებანი და მკურ-

ნალობის დინამიკა. მოთხრობაში ერთნაირად შთამბეჭდავია ფსიქიკურ რეალობათა ზუსტი ასახვა და სახეობრივ-ექსპრესიული სტილის ძალმოსილება, ფსიქოანალიზის ძირითადი ცნებების და მექანიზმების, მეთოდებისა და ხერხების ცოდნა და სულიერი პერიპტივების მხატვრული გარდაქმნის ხარისხი.

ფსიქოანალიტიკური თერაპიის მიზანი ფროიდს ლაკონურად და ნათლად აქვს ჩამოყალიბებული: „არაცნობიერი მისანვლომი უნდა გახდეს ცნობიერებისათვის, რაც წინააღმდეგობის დაძლევით მიიღწევა... მკურნალობის ამოცანა ამნეზიის მოხსნაა“.

„კურდღელის“ სიუჟეტი ბელეტრიზებული ფორმით ამ სქემას იმეორებს, ოღონდ ფსიქიკური კონფლიქტის განმუხტვის ისტორია ისეთი მღელვარებით, თითქმის დეტექტიური დაძაბულობითარის მოთხრობილი, რომ ემპირიულ ამბავს სულიერი კოლიზიების იდუმალება სჯავბნის, რომანულ ინტრიგას – ფსიქოანალიზის ვირტუოზული დრამატურგია...

* * *

ფსიქოანალიტიკური დრამის რეალურ სივრცეში მუდმივად ორი პერსონაჟი მონაწილეობს – პაციენტი და ექიმი. ფროიდი თავიდანვე მოითხოვს იმ უნიკალური ატმოსფეროს შექმნას, რომელიც წარმატების აუცილებელი პირობაა და რასაც **ტრანსფერის მექანიზმი** უზრუნველყოფს.

ტრანსფერი ანუ გადატანა რთული ფენომენია. ამ დროს ავადმყოფის **არაცნობიერი ლტოლვა და ემოციური განწყობა** ლტოლვის უშუალო ობიექტიდან ფსიქოანალიტიკოსზე გადადის. ფსიქოთერაპიის პროცესში პაციენტის სიყვარულის ობიექტი ხდება ექიმი.

ფროიდის განმარტებით, ამ მოვლენას განაპირობებს ლიბიდოს, სექსუალური ლტოლვის მუდმივი მზადყოფნა, მიეკედლოს ობიექტს.

მიხეილ ჯავახიშვილი სიდონიასა და პროფესორ დორაშვილის შეხვედრის აღწერას სწორედ ტრანსფერის პერიპტივებით იწყებს, როდესაც ქალის სიყვარულის დაუკმაყოფილებელი მოთხოვნილება, სექსუალური იმედი, არაცნობიერად და ცნობიერადაც, ექიმზე გადადის.

ტრანსფერის წარმმართველი ექიმი. მისი ვალია, შეამჩნიოს და განამტკიცოს გადატანა, რაც პაციენტისადმი თბილი, ადამიანური მიდგომით მიიღწევა. აქედან გამომდინარე, დორაშვილის ლიმილიანი სახე და გულთბილი მისალმება სიდონიასთან გაცნობისას, უბრალო-

ოდ, ინტელიგენტური თავაზიანობა კი არაა, არამედ სტრატეგიის ელემენტი – ხაზგასმული დემონსტრირება კეთილმოსურნეობისა.

საბედნიეროდ, დორაშვილს ტრანსფერისათვის მზა ნიადაგი ხვდება – სიდონია თურმე მისი ნასტუდენტარია. „ძველ ნაცნობობას“ ექიმი მარჯვედ იყენებს გასაშინაურებლად. „გამარჯობა, სიდონი! როგორა ხარ... როგორა ხარ, ქალო?“ – ხელმეორედ, უკვე ახლობელივით ესალმება დორაშვილი ყოფილ სტუდენტს. უფრო მნიშვნელოვანია იმ მოდელის დაფიქსირება, რომელიც იდეალურად ითვლება ფსიქოანალიზში. ეს არის მამისა და შვილის პარადიგმის ანალოგიური მოძღვრისა და შეგირდის ურთიერთობა. მამისა და მოძღვრის გავლენა და ავტორიტეტი ექიმზე გადაიტანება.

მოჭარბებული სექსუალობის გამო სიდონია მყისიერად იწყებს სასიყვარულო თამაშს: ხელის გამორთმევას აგვიანებს, დაუფარავად, გამომწვევად კეკლუცობს. „მუდამ ასეთ ფანდს ხმარობდა ვინმეს მოსახიბლად“, – ვკითხულობთ მოთხრობაში.

გამოცდილი პროფესორი, ცხადია, აფიქსირებს ტრანსფერის გამოჩენას, მით უფრო, რომ ქალის ნაზი აგრესია იერიშში გადადის.

„– მე ძალიან მომწონს ორმოცი წლის მამაკაცი, თქვენისთანა შავ-გვრემანი, ხა-ხა-ხა!“ – კისკისით, თვალების თამაშით ამცნობს ექიმს სიდონია.

ფსიქოანალიტიკოსის ქცევა ტრანსფერში მკაცრად რეგლამენტირებულია. „საჭიროა, სასიყვარულო ტრანსფერს მაგრად ჩავჭიდოთ ხელი, მაგრამ აღვიქვათ როგორც რაღაც არარეალური, განსაკუთრებული მდგომარეობა, რომლის ფონზეც წარმართება მკურნალობა“, – ურჩევს ფროიდი ექიმებს.

რეკომენდაციის შესაბამისად, დორაშვილი იოლად შედის მსუბუქი ფლირტის ატმოსფეროში, ზრუნავს მისი განმტკიცებისათვის, ისე რომ არ არღვევს საექიმო ეთიკის ნორმებს. პროფესორის ხუმრობით შეფერილი, ოდნავ ირონიული მანერა პაციენტთან გულდია ინტიმური კონტაქტის იმიტაციის საშუალებასაც იძლევა და დისტანცირების შესაძლებლობასაც. („–მამ მოგწონვარ, სიდონი? მართლა? ხო-ხო-ხო! მამ ავშენებულვარ!“).

ტრანსფერის უნიკალობა იმაშია, რომ იგი წინაპირობაა მამასთან მიმართების მოდელის ამოქმედებისა, რამდენადაც ნებისმიერი ლტოლვა ამ მოდელს იმეორებს. იქმნება საყვარულის, ნდობის აურა, სადაც ექიმი უმალლესი ავტორიტეტია. პროფესორ დორაშვილს ორი მომენტი უქმნის განსაკუთრებულ მდგომარეობას: რეალურად იგი

პაციენტის (ყოფილი) მოძღვარია, ტრანსფერში – მამის ანალოგი.

დორაშვილი ოსტატურად იყენებს ტრანსფერს, მისი დახმარებით აღწევს „მოგონებისა“ და „გამეორების“ მექანიზმების ჩართვას ანუ პაციენტის ფსიქიკური პრობლემატიკის გამომზეურებას.

ტრანსფერი ამბივალენტური ბუნების მოვლენაა. პოზიტიური მიმართულებით იგი სიყვარულში, აღტაცებასა და პატივისცემაში იჩენს თავს, ნეგატიური მიმართულებით – სიძულვილის, შიშის, ზიზღის გრძნობებში. ფროიდმა დაადგინა, რომ ტრანსფერი მაშინ ჩაირთვება, როდესაც არაცნობიერში განდევნილი შინაარსები ცნობიერებაში წამოტივტივდება. ამ დროს ექიმი პაციენტისათვის ლტოლვის გადატანის ობიექტიცაა, ახლობელი და მფარველია და, ამავდროულად, მტერიც, ვინც მის საიდუმლოში შეჭრას გეგმავს. სიდონია, მართალია, არშიყოფს, კეკლუცობს, მაგრამ მუდამ თან სდევს „მტრის“ სიახლოვის განცდა: „ჰა, ფრთხილად! თავი ნუ აიგლიჯე!“

ტრანსფერის ამბივალენტურობა დიდ სიძნელეებს უქმნის ფსიქოანალიტიკოსს. მან ცრუ-რომანული ურთიერთობაც უნდა შეინარჩუნოს და პაციენტის წინააღმდეგობის დაძლევაც მოახერხოს, რათა არაცნობიერ ლტოლვათა რეპროდუცირებას მიაღწიოს. ექიმი „გულხელდაკრეფილი იჯდა და ოდნავ ილიმებოდა, ხოლო შავი მბურღავი თვალები სიდონიას სულში ჰქონდა ჩაბჯენილი“.

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში ფსიქოანალიტიკური სეანსი კლასიკური სცენარით მიმდინარეობს. ტრანსფერი აქ მაშინ ჩნდება, როცა სიდონია საიდუმლოს გამჟღავნების საფრთხეს გრძნობს, დორაშვილისთვის კი სატრფიალო შემოტევები ფსიქიკური კონფლიქტის სიახლოვის ნიშანია. ექიმი არაცნობიერში შესვლას ცდილობს, რასაც პაციენტის წინააღმდეგობა ახლავს. წინააღმდეგობის, „ორთაბრძოლის“ პროცესში ავადმყოფი პოზიტიურიდან ნეგატიური ტრანსფერის რეჟიმში გადაერთვება.

ტრანსფერისთვის გადამწყვეტი მაინც ექიმის ავტორიტეტია. საკუთარ არაცნობიერთან შეჯახებისას, წინააღმდეგობის დროს, როცა დაუნდობელი სიცხადით თვალსაჩინოვდება პიროვნების ფსიქიკური კონფლიქტი, საბოლოო ჯამში, ექიმის შესაძლებლობებისადმი რწმენა, მისი გავლენა ანუ ავტორიტეტი იმარჯვებს.

„კურდღელში“, ხაზგასმულად ტრანსფერული სიტუაციის ფონზე, არაერთი დრამატული შერკინება იმართება. პროფესორი დორაშვილი, საჭიროების მიხედვით, ხან შეყვარებულის იმიჯს ირგებს, ხან

– მამისას, რათა გადამწყვეტ მომენტში ექიმის ფუნქცია აღასრულოს; სიდონიასთვის კი იგი, როგორც ლტოლვის ობიექტი, უბრალოდ, ფრიდონია, როგორც მამა და ახლობელი – ძია ფრიდონი, როგორც ექიმი – ბატონი ფრიდონი!

ტრანსფერის ანუ გადატანის დაფიქსირება, მისდამი მუდმივი ყურადღება ნათელყოფს, რაოდენ ღრმად იცნობდა მიხეილ ჯავახიშვილი ფსიქოანალიზის თეორიას. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერდება – ფსიქოთერაპიული სეანსების კონკრეტული აღწერისას.

* * *

ისტერიის ძირითადი ნიშანი ამნეზიაა. სიდონიას, როგორც ვიცით, დავიწყებული აქვს შვილის სიკვდილი, შეხსენების დროს კი ცნობიერება ნახტომს აკეთებს წარსულში, სადაც ჯუანი ცოცხალია, ბაღში თამაშობს...

ამნეზიისას განდევნილია უსიამოვნო მოგონებები, დარღვეულია დროითი მიმართებანი, დაწყვეტილია მიზეზობრივი კავშირები. ფსიქოანალიტიკოსი უნდა დაეხმაროს ავადმყოფს, შეიცნოს განდევნილი არაცნობიერი იმპულსები, აღადგინოს კონტაქტი ცნობიერებასა და რეალობას შორის, მოხსნას ამნეზია. ამის მისაღწევად ფსიქოანალიზს შემუშავებული აქვს საკუთარი მეთოდები და ხერხები.

ტრანსფერთან ერთად არაცნობიერთან მისვლის ძირითადი მეთოდია **თავისუფალი ასოციაციები**, პაციენტის თავისუფალი თხრობა. დორაშვილი საშუალებას აძლევს სიდონიას, ყოველგვარი შერჩევის, გამოტოვების გარეშე ილაპარაკოს ყველაფერზე, გამოთქვას თავისი ფიქრები და გრძნობები. ამასთან, ექიმი ისეთ თემებს არჩევს სასაუბროდ, რომ ზღვრულად ადუნებს ქალის აზრთა კონტროლირებად დინებას. საუბრის პროცესში ფსიქოანალიტიკოსი აფიქსირებს **შემთხვევით, წამოცდენილ აზრებს**.

როდესაც ექიმი პაციენტისაგან შემთხვევითი აზრის განმარტებას მოითხოვს, წინააღმდეგობას აწყდება. „არაცნობიერის მიგნება და ახსნა მიმდინარეობს ავადმყოფის მუდმივი წინააღმდეგობით“, – წერს ფროიდი.

ფსიქოანალიტიკოსმა უნდა მოხსნას წინააღმდეგობა, მოიპოვოს საანალიზო მასალა, გნებავთ, პაციენტის ნდობით, დარწმუნებით, ანდა ამის საპირისპიროდ – წინააღმდეგობით, ზენოლით. „კურ-

დღელში“, ხანგრძლივ ფსიქოანალიტიკურ სეანსში, ბევრჯერ მეორდება ეს სიტუაცია. მაგალითად:

ექიმი და სიდონია მხიარულად მასლაათობენ ქალის სასიყვარულო თავგადასავალზე, მარცხის გამო რამდენჯერმე კინალამ თვითმკვლელობით რომ დამთავრდა. საუბრის თავისუფალ მდინარებაში დორაშვილი წამოცდენილ აზრს იჭერს. „აი, დღესაც...“ – უყვება სიდონია და უცებ წყვეტს თხრობას. მოვუსმინოთ მწერალს: „უცებ გაჩუმდა, თითქო გულის სარკმელი მიიხურაო, ექიმი კი მარწუხებით ეცა ამ სიტყვას:

– რა იყო დღეს? რას აპირებდი?.. რა მოხდა?

– არაფერი.

და ლოკოკინასავით ჩაძვრა დუმილის ნაჭუჭში.

– მაინც, სიდონია, მაინც? – არ ეშვება ექიმი. მერე თვითონაც ჰშველის: – მამ მე გეტყვი...“

ამ მცირე დიალოგში სრულად ჩანს ფსიქოანალიტიკური თერაპიის ეტაპებიც და დინამიკაც: **თავისუფალი საუბარი – წამოცდენა – ფიქსაცია – წინააღმდეგობა – განმარტება**. ამ შემთხვევაში სიდონიას წინააღმდეგობას, რასაც მწერალი „სიკერპეს“ უწოდებს, დორაშვილმა ტაქტიკური მოსაზრების გამო დინჯი განმარტება შეაგება: „დღეს დილით ისევ გადასწყვიტე თავის მოკვლა, მაგრამ ვერ გაჰბედე“.

მოთხრობისათვის, ტიპურია **დავინწყებულის მოგონების ხერხიცი**, როდესაც ამნეზირებული რეალობის ამა თუ იმ დეტალის შეხსენება-აღდგენა ხდება.

სიდონია კალენდარს შესცქერის, ოცი რიცხვია. ექიმის კითხვაზე, თვის რომელი რიცხვია დღეს, ქალი უცნაურ პასუხს იძლევა: „არ ვიცი, მგონი ცხრამეტი ან ოცდაერთია“. აშკარაა, რიცხვი „ოცი“ დედამ მესხიერებიდან ამოიგდო, რადგან... და დორაშვილი უხსნის, რატომ ეშინია მას ცეცხლივით ამ რიცხვის, თან მოაგონებს, რომ ჯუანშერი ოცში გარდაიცვალა.

„კურდღელში“ შემთხვევითი აზრების ინტერპრეტაციისა და მოგონების ხერხები ერთმანეთს ენაცვლება, გადაეჯაჭვება, განცალკევდება და ასე გრძელდება მანამ, სანამ ამნეზია არ დამარცხდება.

მწერალი მოთხოვაში რამდენჯერმე აღწერს ისტერიულ გულყრას – „სომნაბულაში გადასვლას“, როდესაც ირთვება ფსიქოანალიზში კარგად ცნობილი **განმეორების მექანიზმი**. გულყრა ცნობიერების

შევიწროებაა ემოციური შოკის დროს. სიდონია, როგორც წესი, სტრესულ სიტუაციებში გულყრას აფარებს თავს: შვილის სიკვდილისთანავე ჯუანშერის მეორედ დაბადებას „გაითამაშებს“, დორაშვილის დაყინებულ მოთხოვნებს კი არაცნობიერში გადასახლებით უპასუხებს.

გულყრა ფსიქონალიტიკოსს პაციენტის დავინყებულ წარსულში მოგზაურობის საშუალებას აძლევს. ექიმი, როგორც მონანილე, ისე ერთვება ავადმყოფის შინარეალობაში, საჭირო მიმართულებით წარმართავს წარმოსახვას. ცნობები სიდონიას საყვარელზე დორაშვილმა სწორედ სომნამბულაში ჩართვით მოიპოვა.

ფსიქონალიტიკოსი, ცხადია, ლოკალურ, კონკრეტულ სიმპტომებსაც აანალიზებს. სიმპტომების წარმოქმნა ფროიდის მიერ გამოვლენილი მექანიზმით – **კონვერსიით** აიხსნება. სულიერ კონფლიქტს სომატური, მოტორული, გრძნობადი წარმონაქმნები ჩაენაცვლება.

„კურდღელში“ აღწერილია ე. წ. **აკვიატებული მოქმედებანი**, ისეთი სომატური სიმპტომები, როგორიცაა უადგილო ზმორება, ან თუნდაც ხელის მკერდთან მიტანის ჩვევა. დორაშვილი ქალს მათი გაჩენის მიზეზებს განუმარტავს და შინაარსსაც უხსნის. ექიმი სიტყვიერადაც და ცდითაც უდასტურებს ქალს, რომ, მაგალითად, ხელის მკერდთან მიტანა უნებლიე, არაცნობიერი, აკვიატებული მოქმედებაა. ბავშვის ავადმყოფობის დროს დედას შვილის თავი გამუდმებით მკერდზე ჰქონდა მიხუტებული, დღეს კი მის ნაცვლად კურდღელს დაატარებს. სიმპტომი ისტერიულ წარმოსახვას შეესაბამება, სადაც ჯუანი ცოცხალია.

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში ბევრი სხვა დეტალიც არის, ფსიქონალიზთან კავშირზე რომ მეტყველებს. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას: მწერალს კარგად ჰქონდა შესწავლილი არამარტო ფროიდის ის გამოკვლევა, რომელიც უბის წიგნაკში შემოკლებით ჩაინიშნა – ფსიქოსექსუალობა („სექსუალობის ფსიქოლოგიის ნარკვევები“), არამარტო „ფსიქონალიზის მეთოდები და ტექნიკა“, არამედ ამ ავტორის სხვა ნაშრომებიც. ისიც ფაქტია, რომ 20-იან წლებში საბჭოთა კავშირი, შვეიცარიასთან ერთად, მსოფლიო ლიდერი იყო ფროიდის თხზულებათა გამოცემაში, როდესაც რუსულად ზედიზედ გამოდიოდა მისი ათეულობით დასახელების წიგნი.

ფროიდი ერთგან წერს: „სამწუხაროა, რომ არანაირ მონათხრობს ფსიქონალიზზე არ შეუძლია აღადგინოს ის შთაბეჭდილება, რასაც ფსიქონალიტიკოსი განიცდის ანალიზის პროცესში. შეუძლებელია,

მზა ტექსტის კითხვით მოიპოვო შეუქცევადი რწმენა იმისა, რასაც მხოლოდ უშუალოდ განცდილი გვაძლევს“.

„კურდღელში“ ისეთ ემოციურ-ექსპრესიულ დონეზეა წარმოდგენილი ფსიქოანალიზის პროცესი, რომ მიხეილ ჯავახიშვილმა მიაღწია იმას, რაც ფროიდს შეუძლებლად მიაჩნდა: მოთხრობის მკითხველს ამ პროცესის უშუალო მონაწილის შთაბეჭდილებაც რჩება და შინაგანად განცდილი რწმენაც უცნაურ სენზე გამარჯვებისა.

4. კურდღელი, როგორც სიმბოლო

ფსიქოანალიტიკურ სეანსს საგულისხმო ფინალი აქვს: სიდონია „გაკერპების“ გარეშე გადასცემს პროფესორ დორაშვილს თეთრ კურდღელს. მათ შორის ბოლო საუბარი იმართება:

„– დროა, ეს კურდღელი გადავაგდოთ, სიდონი.

– ჩემი ბა... ბაჭია... ჭია.

– არა, ეს კურდღელი შენი არ არის.

– იმის ნა... ნაჩუქარია... ქარია. ნა... ნაიღეთ... აიღეთ.

– გარდა ამისა ძალიან დაგვტანჯა. ამიტომ ამ საძაგელს ამ სახელში ბინა აღარ ექნება.

კისერი მოუგრინხა, თავი მოსწყვიტა, გაჰგლიჯა, კარი გამოალო და მართას გადაუგდო, თანაც მიაყოლა:

– დედი მართა, ეხლავე დასწვი“.

მოთხრობის სათაური, ნივთის განსაკუთრებული ადგილი და სტატუსი ნაწარმოებში, თვით ეს დასკვნითი დიალოგიც მიუთითებს, რომ კურდღელი არ არის უბრალო სათამაშო, იგი მხოლოდ შვილის ძვირფას ხსოვნასთან დაკავშირებული რამ საგანი, ანდა საყვარლის სახსოვარი არაა. კურდღელი პოლისემანტიკური, მეტიც, კროსსემანტიკური სიმბოლოა, რომელშიც თავს იყრის მოთხრობის ყველა მნიშვნელოვანი მოტივი.

ლამაზი მექანიკური სათამაშო ურთიერთობის სამკუთხედს კრავს: სიდონია – ბიძინა – ჯუანშერი. იგი ამ პერსონაჟთა ბედის გადაკვეთის წერტილია, სადაც თითოეული განსაზღვრული ფსიქოანალიტიკური იდეის პერსონიფიცირებული სახეა: სიდონია გაორებულ ცნობიერებას განასხეულებს, ჯუანშერი – რეალობის პრინციპს და მასთან დაკავშირებულ დანაშაულის განცდას, ხოლო ბიძინა – სიამოვნების პრინციპს.

თუ მოთხრობის დასაწყისში კურდღელი, როგორც მხატვრული

სახე, ღია ანალოგიის საფუძველზე უკავშირდება სიდონიას, თანდა-თან ჯუანშერთან და ბიძინასთან მიმართების მნიშვნელობებსაც იერთებს, ხოლო დასასრულისკენ კონცეპტური სიმბოლოს მასშტაბურობას აღწევს.

რეალურ პლანში სიდონიას ანალოგია კურდღელთან ჯუანშერი-დან მოდის: „დედიკო, შენ ჩემ ბაზიას ჰგევხარ... ბაზიაც შენა გგავს“, – ტიტინებს ჯუანი და დედაც ღიმილით უდასტურებს: „მე და შენი ბაჭია ძალიან ვგევართ ერთმანეთს“. სიდონიას ამ სიტყვებში კურდღელთან თვითიდენტიფიკაცია იგულისხმება, ოღონდ არა გარეგანი, არამედ შინაგანი მსგავსების დონეზე.

სათაურში ნაგულისხმევი მეტაფორა სიდონიას კულტურული ტრადიციით განსაზღვრულ მნიშვნელობებს მიაწერს. კურდღელი, ერთი მხრივ, მფრთხალ, მშიშარა არსებას აღნიშნავს, მეორე მხრივ, სექსუალურ პოტენციას, ჟინს, ავხორცობას. თუ ამ მნიშვნელობებს ფსიქოანალიზის სააზროვნო სისტემაში გადავიტანთ, კურდღელი სრულფასოვან ფსიქოსექსუალურ სიმბოლოდ წარმოჩნდება: ცხოველის მფრთხალი, მშიშარა ბუნება პერსონაჟის ისტერიულ კონსტიტუციას შეესაბამება, ხოლო ჟინი და პოტენციის სიძლიერე – ამავე თვისებების დომინანტურობას მის ცხოვრებაში.

ამრიგად, „კურდღელი“, როგორც მოთხრობის სათაური, თავიდანვე გვანვდის ინფორმაციას ისტერიულ სუბიექტსა და ფსიქოსექსუალურ პრობლემატიკაზე.

კურდღელი ჯუანშერის სახეობრივი ხატიცაა. „მე გავაჩინე ის... ჩემი ბაჭია“, – ამბობს სიდონია. ეს არის ღია ფსიქოლოგიური მოტივი გარდაცვლილი შვილის უსულო საგნით „ჩანაცვლებისა“. მაგრამ ჯუანშერის გაიგივებას კურდღელთან ფარული შინაარსიც აქვს.

ფროიდის თანახმად, ბავშვის ფსიქოსექსუალური ფორმირება ორი-ოთხი წლის ასაკში იწყება და მთავრდება. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მოთხრობაში ჯუანის ხანმოკლე სიცოცხლის ეს წლებია მონიშნული. მწერალი ბავშვის ორ უცნაურ ლტოლვაზე გვიყვება. ორი წლის ჯუანშერი თეთრ ზამბახებს „ზედ აკვებოდა. მისი ყნოსვა უმძღარი იყო. ჩაყოფდა თავს თაიგულში და გაინაბებოდა“, დაჰკანკალებდა „თეთრსა და მოზრდილ ყვავილს – მსუქანს, სუნთანს, მაღალყელას...“ გამორჩეული სიყვარულის მეორე საგანი, როგორც ვიცით, თეთრი კურდღელია.

სიყვარულის ორივე ობიექტის არჩევა დედასთან მსგავსებითი

ასოციაციების საფუძველზე ხდება, რადგან სიდონია მხოლოდ კურდღელს კი არ ჰგავს, „სახე ზამბახს მიუგავს“. სხვათა შორის, ამ ყვავილს ამსგავსებს დედა კუბოში ჩასვენებულ ჯუანსაც.

ჯუანშერის გრძნობები ინფანტილური სექსუალობის ბოლო ფაზის მაუნყებელია, როდესაც მშობლისადმი არაცნობიერი ლტოლვა სხვა ობიექტებზე – ზამბახზე, კურდღელზე – გადაინაცვლებს. სიდონია გრძნობს ამას და შვილთან მუდამ ზამბახებით ბრუნდება.

ობიექტის შენაცვლების ეტაპი, ოიდიპოსის კომპლექსის დაძლევა იმდენად მძიმედ მიმდინარეობს, რომ ტრაგიკული დასასრული აქვს. მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველი სიუჟეტური სვლა ფუნქციაა, ამიტომ ჯუანშერის სიკვდილი ცხოვრებისეული შემთხვევითობა არ არის, იგი ფსიქიკური კონფლიქტის ლოგიკური შედეგია.

რისთვის დასჭირდა მწერალს ბავშვის ფსიქოსექსუალურ ლტოლვათა მინიშნება, რომელსაც სიუჟეტის განვითარებისათვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს?

მიხეილ ჯავახიშვილმა ფროიდზე დაყრდნობით უნყოდა, რომ ოიდიპოსის კომპლექსი გადამწყვეტია პიროვნების მთელი შემდგომი ცხოვრებისათვის. ის, რაც არ აღწერა სიდონიას ბიოგრაფიაში, მან ჯუანის მაგალითზე გვიაშბო. ამას თავისი მიზეზი აქვს.

რადგან არამარტო სიდონია ჰგავს კურდღელს, რადგან ჯუანშერიც ბაჭიაა, კურდღელია, მემკვიდრეობით მსგავსებასთან ერთად აშკარაა მათი ფსიქო-ფიზიკური იდენტურობა. ჯუანშერი იგივე სიდონიაა ბავშვობის ასაკში, მისი ფსიქოსექსუალური პრობლემატიკა დედის ინფანტილური ცხოვრების რეპროდუცირებაა. ისინი **მთლიან ფსიქოლოგიურ სუბიექტად ერთიანდებიან**. ეს ერთიანობა კურდღლის სიმბოლოშია მოცემული, რომელიც ერთი ფსიქიკური ნყოფის ორ პიროვნებას აღნიშნავს. სიდონიას ინფანტილური ცხოვრების ლაკუნა მწერალმა ამ სახით შეავსო.

მიმართება „ჯუანშერი – კურდღელი“ საგანს, როგორც სიმბოლოს, ერთ აზრობრივ მნიშვნელობასაც ჰმატებს. რამდენადაც სიდონია ჯუანშერს კურდღლით „ჩაანაცვლებს“, ამ ნივთზე გადადის დედის ვაჟიშვილთან მიმართების ფსიქიკური შინაარსები: კურდღელი ერთდროულად შვილისადმი სუბლიმირებული სიყვარულის ხსოვნაც არის და კასტრაციის საზღაურად მიღებული ცოცხალი „საჩუქრის“ – ბავშვის ერზაციც – **სიმბოლო-ფეტიში**.

არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ კურდღელი საყვარლის – ბიძინა მარგიშვილის ნაჩუქარია, ე. ი. რეალური სექსუალური ლტოლვის

შინაარსს ინახავს. სიდონიას ტრაგედია იქიდან იწყება, როდესაც ცოცხალ „საჩუქარს“ – ჯუანშერს ანუ სოციალიზებულ სექსუალურ გრძნობას ზნეობრივად აკრძალულ ლტოლვაზე – ბიძინასა და უსულლო ნივთზე – კურდღელზე ცვლის. კურდღლის განცდა სიდონიასთვის ამბივალენტურია: იგი დანაშაულსაც მოაგონებს, მაგრამ როგორც „იმის საჩუქარი“, სიამოვნების მომენტსაც ახსენებს. მაშასადამე, სხვა მნიშვნელობებთან ერთად კურდღელი ძირითად ფსიქიკურ კონფლიქტსაც აფიქსირებს – დაპირისპირებას რეალობისა და სიამოვნების პრინციპებს შორის.

ფსიქოანალიტიკურ სეანსებში პროფესორი დორაშვილი რამდენჯერმე ესაუბრება სიდონიას კურდღელზე. მან, რასაკვირველია, იცის, რომ კურდღელი აკვიატებული საგანი კი არა, **მნესტიკური სიმბოლოა**, მატერიალიზებული სიმპტომი, რომელიც პაციენტის მთელს ფსიქიკურ პრობლემატიკას იტევს.

ერთგან ფროიდი სიმპტომს ძეგლს ადარებს, პათოლოგიური ფსიქიკური მოვლენის პატივსაცემად რომ აღიმართება ხოლმე. კურდღელი სიდონიას ავადმყოფობის საგნობრივი სახეა, ისტერიული ფსიქოზის სიმბოლური „ძეგლია“. ცნობიერების აღდგენის, ფსიქოზის დამარცხების შემდეგ ეს „ძეგლი“ უნდა დაიმსხვრეს, განადგურდეს. დორაშვილი ასეც იქცევა: კურდღელს „კისერი მოუგრისა, თავი მოსწყვიტა, გაჰგლიჯა...“ ავი ზმანება დამთავრდა, სინამდვილემ გაიმარჯვა. ამიტომ:

– სარკიდან „სალომეს“ ნაცვლად ისევ სიდონია იმზირება – გაორება გაქრა!

– წარმოსახულ ზაფხულის ხვატს ზამთრის რეალური, ცივი და თეთრი ფანტელები ცვლის – დროთა კავშირი აღდგა!

– თეთრის ნაცვლად შავი, სამგლოვიარო კაბა უნდა ჩაიცვას, სიკვდილს შეურიგდეს – ოღონდ მოვალეობისა და სიცოცხლის სახელით!

5. კლინიკურიდან მხატვრულ ნარატივამდე

„კურდღელში“ ისეთი სიზუსტეა ისტერიული ფსიქოზისა და ფსიქოანალიტიკური სეანსების აღწერაში, რაც მხოლოდ „ნაამბობით“, ზეპირი ინფორმაციით ძნელად თუ მიიღწევა. ამიტომ სავარაუდოა, რომ მიხეილ ჯავახიშვილს ხელთ ჰქონდა ამბის წერილობითი ვერსიაც, რომელიც მთხრობლისგან უნდა მიეღო.

მიხეილ ასათიანის წიგნში „ფსიქონევროზები“, როგორც „მეოცე შემთხვევა“ ანუ სამეცნიერო თვალსაზრისით საყურადღებო ფაქტი, დეტალურად არის გადმოცემული სიდონიას რეალური პროტოტიპის, 21 წლის ქალის – კ.-ს ავადმყოფობის ისტორია. მკურნალობა მიმდინარეობდა 1912 წლის ზამთარში, მოსკოვთან ახლომდებარე ერთ-ერთ სანატორიუმში.

მოთხრობისა და ავადმყოფობის ისტორიის შეჯერება გვიჩვენებს, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი კარგად იცნობდა სამედიცინო-კლინიკური აღწერილობის ტექსტს, საიდანაც არამარტო ძირითადი ამბავი, არამედ მთელი ეპიზოდები და არაერთი დეტალიც გამოიყენა.

მთავარ პერსონაჟს – სიდონიას ძალიან ბევრი რამ აკავშირებს თავის პროტოტიპთან. მეორდება ე. წ. ანამნეზის ფაქტები (მემკვიდრეობითობა, ემოციურ-ექსცენტრული ბუნება, ინფანტილურობა, რომანული გატაცებანი და მიდრეკილება თვითმკვლელობისაკენ, ფრიგიდულობა) და ოჯახური სიტუაცია (ქმართან უთანხმოება სექსუალურ ნიადაგზე, „გიჟი დედობა“ და ვაჟიშვილის განსაკუთრებული სიყვარული). „დედნიდან“ მომდინარეობს სიდონიას ანომალიური რეაქციები და ქცევებიც (შვილის სიკვდილის უარყოფა, გარდაცვლილისათვის სათამაშოების მიტანა, უცნაურობანი დასაფლავებაზე, ქალოშვილის მოძულება), აგრეთვე, საკუთარი მდგომარეობის ინტერპრეტაცია: „ექიმები და ახლობლები მას თვლიან ავადმყოფად, თუმცა იგი თავს მშვენივრად გრძნობს“. აქედანვეა აღებული ექიმთან სასიყვარულო თამაშიც.

მოთხრობის ფაბულაც, ფინალის გამოკლებით, აღწერილ რეალურ შემთხვევას მიჰყვება. ვაჟიშვილის სიკვდილს ცნობიერების გახლეჩა და ფსიქოზში გასვლა მოსდევს, სომნამბულეზში რეპროდუცირებულია გარდაცვლილი ბავშვის „მეორედ დაბადება“ და ამნეზირებული რეალობანი. ნავარაუდევია „უცნობის“ – საყვარლის – არსებობაც...

მწერალი ყურადღებით ეკიდება ავადმყოფობის ისეთ სიმპტომებს, როგორიცაა აკვიატებული მოქმედებანი (თეთრი კურდღელი, უადგილო ზმორება), უსიამოვნო რიცხვისადმი შიში, დროის დავინყება: „შემოდგომა სრულიად არ ახსოვს, კარგად ახსოვს მხოლოდ ზაფხული, უარზეა აღიქვას ზამთარი, თოვლი...“

„ნასესხობათა“ მთელი ნუსხა, რომელიც წარმოვადგინეთ, მწერლისთვის, ცხადია, პირველადი მონაცემებია, საწყისი პოზიციაა, საიდანაც იწყება მხატვრული სინამდვილის კონსტრუირება. ესაა

დესკრიფციული, ნეიტრალური მასალა, რომელსაც მიხეილ ჯავახიშვილი დიდოსტატურად იყენებს გარკვეული აზრობრივი შინაარსის მხატვრული ტექსტის შესაქმნელად.

* * *

„ნაამბობის“ მხატვრული ტრანსფორმაცია – მეოთხე განზომილების შექმნა, საზრისის შემოტანა – კლინიკური ნარატივიდან გადახვევას, ცვლილებებს განაპირობებს.

ცვლილებათა ერთი წყება მასალის „მორგების“ შედეგია. მწერალს მოქმედება რევიოლუციამდელი რუსეთის დრო-სივრცული არეალიდან თანამედროვეობაში, 20-იანი წლების საქართველოში გადმოაქვს, კლინიკის ოფიციალურ ატმოსფეროს კი ოჯახური გარემო, ფსიქონალიტიკური სეანსისთვის უფრო მისაღები ოთახის კედლები ენაცვლება. ახალი სოციალური სინამდვილის შესაბამისად, აზნაურულ-არისტოკრატიული წარმომავლობის კ. და მისი ქალაქის მოთამაშე, უყურადღებო ქმარი ადგილს უთმობენ ნასტუდენტარ სიდონიას და ოჯახზე მზრუნველ, მუყაით ედიშერს – წვრილ მოსამსახურეს.

ცვლილებათა მეორე წყება ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია და მხატვრულ-კონცეპტუალური ღირებულება აქვს.

მიხეილ ასათიანი, ვის ნაამბობსაც დაეყრდნო მწერალი, ევროპაში განსწავლის წლებში ახლოს გაეცნო ზიგმუნდ ფროიდის შეხედულებათა სისტემას, მოგვიანებით კი საკუთარი, ფსიქო-ფიზიოლოგიური პლასტიკურობის თეორია შექმნა და განცდათა რეპროდუქციის მეთოდი შეიმუშავა.

მიხეილ ასათიანი ფროიდის ფსიქოლოგიურ თეორიას იყენებდა, მაგრამ არ იზიარებდა ფსიქოსექსუალობის ფუნდამენტურ პრინციპს. სხვათა შორის, ავადმყოფ კ.-ს ისტორიაში არის ადგილი, სადაც ე. წ. „სექსუალისტებთან“ დაპირისპირება ჩანს: „სცენას თან სდევდა მენჯის რითმული მოძრაობა. ხსენებული დაკვირვება მომყავს არა იმიტომ, რომ მას ვაძლევ მნიშვნელობას, არამედ სისრულისათვის, და იმიტომ, რომ ავიციდინო საყვედური იმ სექსუალისტების მხრივ, რომელნიც ისტერიულ გულყრაში ხედავენ მხოლოდ კოიტუსს. როგორც სურთ, ისე განმარტონ ეს მოძრაობანი, მე კი გვერდს ვუხვევ და სექსუალობის შორეულ ნიშანსაც კი ვერ ვხედავ ამ მოვლენაში“.

თავის თეორიაში ფსიქოსექსუალობა მ. ასათიანმა შეცვალა

ფსიქო-ფიზიკურის ცნებით და, ი. პავლოვისა და ა. უხტომსკის შრომებზე დაყრდნობით, ფსიქონევროზების ახსნა ნეიროფიზიოლოგიის პოზიციიდან სცადა. ფროიდის ფსიქოსექსუალურ მექანიზმებს მან ფსიქო-ფიზიოლოგიური მექანიზმი დაუპირისპირა და იგი თავის ფსიქოთერაპიულ პრაქტიკაში დანერგა.

რომელ თეორიასა და მეთოდს იყენებს პროფესორი დორაშვილი, ანუ რომელ კონცეფციას ეყრდნობა მიხეილ ჯავახიშვილი „კურდღელში“? ამ მხრივ ორი რამ იმსახურებს ყურადღებას: რა არ გადაიტანა მწერალმა ავადმყოფობის ისტორიიდან მოთხრობაში და რა ინტერპრეტაციას აძლევენ ერთსა და იმავე სიმპტომს მეცნიერი და მწერალი.

კლინიკურ ნარატივში მ. ასათიანი დიდ ადგილს უთმობს ფეხების „სირბილეს“, სიმპტომს, რომლის გამოც პაციენტი უარს ამბობს სიარულზე. მისი მეთოდის თავისებურება ისაა, რომ ავადმყოფს ნათელი წარმოდგენა უნდა მიეცეს დაკარგული ფუნქციის შესახებ – „უნდა წარმოიდგინოს ნათლად, სრულიად ნათლად ეს ფუნქცია“. ამის შედეგად ფუნქციონალური ხასიათის სიმპტომი ქრება.

ეს ეპიზოდი, რომელიც ფსიქო-ფიზიოლოგიური პლასტიკურობის თეორიის და განცდათა რეპროდუქციის მეთოდის გამოყენების ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშია, **საერთოდ არ მოხვდა მოთხრობაში**, ისე როგორც ანალოგიური სომატური სიმპტომები – ხელის გაჩერება თუ განითლება.

მწერალს სიმპტომის ადამიანური შინაარსი და ფარული მოტივების ძიება აინტერესებს და არა მკურნალობის შედეგი, რომელიც ფუნქციის შეხსენებით, ფსიქო-ფიზიოლოგიური მექანიზმის განმარტებით მიიღწევა. ამიტომ მისთვის ნაკლებად ღირებულია ფსიქიკური მოვლენების მატერიალისტური ახსნა, მაშინ როდესაც ფსიქოანალიზი პიროვნების სულის სიღრმეთა მოხილვის პერსპექტივას გადაშლის.

ის, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი ფსიქოანალიზზეა ორიენტირებული და არა პლასტიკურობის თეორიაზე, ერთი საინტერესო ფაქტით თვალსაჩინოვდება. ავადმყოფობის ისტორიის მიხედვით, თეთრი კურდღელი ბავშვის უკანასკნელი სათამაშოა, რომელსაც დედა არ იშორებს, ეალერსება. მუსიკის ჩართვა ქალში ფორიაქს ინვევს, რის გამოც წყვეტს მუსიკას და ამბობს: „არა, არ შეიძლება“. პირველი გულყრაც მაშინ დაემართა, როდესაც სათამაშო ჩართო. ეს არის და ეს.

მიხეილ ასათიანი მხოლოდ ფაქტს გადმოსცემს და ყურადღებას არ აქცევს ძლიერ **წინააღმდეგობას**. არადა, წინააღმდეგობა რთულ განცდას ფარავს – დანაშაულის მოგონებას და კურდღლის „ალაპარაკების“ შიშს, რომელმაც შეიძლება „საიდუმლო“ გასცეს.

კურდღლის სექსუალურ მოტივთან დაკავშირება გამონაგონის სფეროს განეკუთვნება: ის, რომ კურდღელი საყვარლის საჩუქარია, კლინიკურ ნარატივში არ არის ფიქსირებული. უფრო მეტიც, აქ ქალის ამოუცნობ პარტნიორად ერთნაირად ივარაუდება ქმარიც და სხვაც. „იქნება ეს კაცი ქმარი, თუ სხვა პირი – პიროვნების ვინაობის საკითხი მე არ მიმაჩნია ძლიერ მნიშვნელოვნად“, – წერს მ. ასათიანი.

მაშასადამე, დანაშაულის განცდის სექსუალური ავანტიურით მოტივირება, **რეალობის და სიამოვნების პრინციპების დაპირისპირება** მხოლოდ და მხოლოდ მწერალს ეკუთვნის, რაც იმის უტყუარი დასტურია, რომ მიხეილ ჯავახიშვილმა კლინიკური ნარატივი ფროიდის კონცეფციისა და ფსიქოანალიტიკური თერაპიის კონტექსტში გადაიტანა.

* * *

მიხეილ ჯავახიშვილი არც ფსიქოანალიტიკური სეანსების უბრალო ილუსტრატორია და არც ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოსექსუალობის თეორიისა და იდეების პროპაგანდისტი. უჩვეულო ამბავი, რომელიც უამბეს, მან მხატვრულ-ესთეტიკურ ამოცანას დაუმორჩილა, ფსიქოანალიზი კი ის კულტურული კონტექსტია, რომელიც მხატვრული სიმართლის მეცნიერულად მოტივირებულ სისტემას ქმნის, მწერლის მიერ შემუშავებულ საზრისს ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური არგუმენტებით განამტკიცებს.

მიხეილ ჯავახიშვილი, როგორც ხელოვანი, უპირველესად, ნაწარმოების ორგანულ მთლიანობაზე ზრუნავს, ამიტომ მას მნიშვნელოვანი ცვლილება შეაქვს კლინიკური ნარატივის მოტივთა სისტემაში.

მ. ასათიანის ინტერპრეტაციით, ფსიქოზში გასვლის „**ძირითადი მიზეზი**“ დანაშაულის მტანჯველი განცდა კი არაა, არამედ მხოლოდ შვილის სიკვდილი, როგორც უძლიერესი ემოციური სტრესი. ქალის ურთიერთობა „უცნობთან“ მისთვის „გარეშე გავლენაა“, რომელიც ართულებს პაციენტის სულიერ მდგომარეობას და რაღაც კუთხით სინდისის ქენჯნას უკავშირდება. რამდენადაც „უცნობი“, მისი აზრით, შესაძლოა ქმარიც იყოს, ამდენად, პრაქტიკულად, უარიყო-

ფა ფსიქიკური კონფლიქტის სექსუალური შინაარსი.

საქმე ისაა, რომ კლინიკური ნარატივის მიხედვით, ბავშვი იმსხვერპლა არა დედის სექსუალურმა გატაცებამ, არამედ არაკვალიფიციურმა პროვინციელმა ექიმმა, რომელსაც გამორჩა მძიმე ინფექცია და შრატის შეშხაპუნება დაავადებდა.

საყვარელი შვილის გარდაცვალება იმდენად ძლიერი აფექტია, მით უფრო ისტერიული პიროვნებისთვის, რომ მან ნამდვილად შეიძლება გამოიწვიოს ფსიქიკური აშლილობა. სწორედ ასე ემართება გრაფინია როსტოვას, ლევ ტოლსტოის რომანის გმირს, როდესაც უმცროსი შვილის – პეტის დაღუპვას შეიტყობს: „სინამდვილესთან უმწეო ბრძოლაში დედა უარს ამბობდა დაეჯერებინა, რომ თავად შეეძლო ეცოცხლა, როცა სიცოცხლით სავსე, საყვარელი შვილის მოუკლეს. **სინამდვილისგან გაქცეული, შეშლილობის სამყაროს აფარებდა თავს**“.

მიხეილ ჯავახიშვილი „კურდღელში“ ობიექტური კლინიკური ნარატივისგან განსხვავებულ, სუბიექტურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რომელსაც მხატვრულ-კონცეპტუალური მიზანდასახულობა აქვს.

მოთხრობაში შვილის სიკვდილი ნაჩვენებია არა როგორც სტიქიური უბედურება, არამედ როგორც დედის დანაშაულის შედეგი. მწერალმა „გააქრო“ პროვინციელი ექიმი და დანაშაულის მთელი სიმძიმე სიდონიას დააკისრა. ამით მან მოხსნა ფსიქიკური კონფლიქტის ორმაგი მოტივირება („ძირითადი მიზეზი“, „გარეშე გავლენა“) და, მხატვრული ამოცანიდან, ერთიანობის პრინციპიდან გამომდინარე, სიუჟეტის განვითარება ერთ ძირითად, გამჭოლ მოტივს – დანაშაულის მოტივს – დაუმორჩილა.

ცვლილებას არანაკლებ მნიშვნელოვანი სხვა ასპექტიც აქვს. მიხეილ ჯავახიშვილმა კლინიკური ნარატივის „გარეშე გავლენა“ – ურთიერთობა „უცნობთან“ – რომანულ-სექსუალურ თავგადასავლად დააკონკრეტა და მასთან დაკავშირებული დანაშაულის განცდა ერთ-ერთი ფაქტორიდან მთავარ მოტივად აქცია. ამის შედეგად შეიქმნა მოთხრობის კონცეპტუალური საყრდენი, ნიადაგი მომზადდა საზრისის ფორმირებისათვის. ცნობიერებისა და რეალობის დაპირისპირება, რასაც კლინიკური ნარატივი გვთავაზობს, მწერალმა პრინციპულად შეცვალა რეალობისა და სიამოვნებისაკენ ლტოლვის დაპირისპირებით, სადაც ლტოლვას ღია სექსუალური შინაარსი აქვს. გლოვის დრამა სექსუალურ დრამად გადაიქცა, რომელიც აზრობრივ

შინაარსს ფროიდის მოძღვრებასთან მიმართებაში იძენს.

მიხეილ ჯავახიშვილისათვის ერთგულების ცნება შემოქმედების სფეროში მხატვრული პრინციპებისადმი ერთგულებას ნიშნავს და არა ბრმა მორჩილებას შეხედულებათა რომელიმე სისტემისადმი, თუნდაც ფსიქოანალიზისადმი.

კლინიკური ნარატივის მიხედვით, „შემთხვევა არ არის ჩამთავრებული“, ანუ პაციენტი კ. ნანილობრივ გათავისუფლდა ფსიქოზის სიმპტომებისაგან. „კურდღელში“ სიდონია რეალობას და ჯანსაღ ცხოვრებას უბრუნდება, ოღონდ მოთხრობის დასკვნითი სცენები – ბიძინას რეალური შემოყვანა სიუჟეტში, მისი მკვლელობა – მწერლის გამონაგონია, მისი შეთხზულია.

რამდენად პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, პროფესორ დორაშვილის სეანსები – კლასიკური ფსიქოანალიზის ჩარჩოებში – **მარცხით მთავრდება**. მას შემდეგ, რაც ფსიქოზის „საიდუმლო“ ამოცნობილია ანუ დადგენილია ფსიქიკური კონფლიქტის არაცნობიერი მიზეზები და იგი ცნობიერდება პაციენტის მიერ, დაავადება უნდა გაქრეს. მოთხრობაში ასე არ ხდება. მკურნალობა ფერხდება და დორაშვილი აღმოაჩენს, რომ ირღვევა ფსიქოანალიზის ერთ-ერთი აქსიომა: „ექიმსა და სნეულს შორის მესამე არავინ უნდა ჩადგეს“. ეს მესამე ბიძინაა, რომელიც თურმე განაგრძობს სიდონიასთან ფარულ კონტაქტს.

ასეთ სიტუაციაში პრობლემა ფსიქოანალიტიკოსის კაბინეტიდან და პაციენტის ცნობიერებიდან რეალობაში გადაინაცვლებს, **ფსიქოანალიზისა და ფსიქოანალიტიკოსის ფუნქცია აქ მთავრდება**. მაგრამ ის, რაც ამოწურულია გარკვეული თეორიის პოზიციიდან, მხატვრული ლოგიკით დასრულებას მოითხოვს. მწერალი ვერ შეწყვეტს თხრობას კულმინაციურ მომენტში, ესთეტიკური მთლიანობის პრინციპი აუცილებლად საჭიროებს სიუჟეტის განმუხტვას, კვანძის გახსნას. ამბის განვითარებაში თავად ცხოვრება იჭრება, უფრო ზუსტად, მწერლის მიერ კონსტრუირებული გამონაგონი, რომელიც არ ცნობს არავითარ დოგმებს, თვინიერ ესთეტიკური კანონებისა.

ჩვენ აღარაფერს ვიტყვით მასალის კომპოზიციურ, დრო-სივრცით ორგანიზაციაზე, რომელიც მხატვრული სამუშაოებებით იმეორებს ცნობიერების ფუნქციონირების მოდელს, არც ფსიქოანალიტიკური სეანსის, როგორც მეცნიერული რეკონსტრუქციის, სიუჟეტის პრინციპებით კონსტრუირებაზე. „კურდღელი“ არ არის უბრალოდ ერთი ისტერიის ისტორია, გააზრებული ფსიქოანალიზის კონ-

ტექსტში, იგი ერთი ისტერიის **მხატვრული** ისტორიაა, გამოკვეთილი კონცეფციით, ავტორისეული საზრისით.

* * *

მოთხრობის ფინალური ეპიზოდები, მწერლის გამონაგონი, რომელიც ფსიქონალიზის ჩარჩოებს არღვევს, განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ნაწარმოების აზრობრივი შინაარსისათვის. სიამოვნების პრინციპი, რომელიც სჯაბნის, განდევნის რეალობას, იმდენად ძლიერია, რომ მის დასამარცხებლად მხოლოდ ფსიქონალიტიკური თერაპია საკმარისი არ არის. პიროვნების ტრადიციულ განზომილებებში, ცხოვრებაში მოსაბრუნებლად საჭირო გახდა ლტოლვის რეალური ობიექტის მკვლელობა, სექსუალური იმედის განადგურება. ეს კი პიროვნების ბედზე სექსუალური ლტოლვის ძალმოსილებას ცხადყოფს, რასაც ფროიდი თავისი მოძღვრების ქვაკუთხედად მიიჩნევდა.

მაინც რა გზით მიჰყავს დორაშვილს სიდონია? ესაა სექსუალური ლტოლვის სუბლიმაცია, ლიბიდოს სოციალიზაცია მოვალეობის, „სუპერ ეგოს“ სახელით. მასში ირეკლება ადამიანის ტრაგიკული ბედი: ან იყოს ბედნიერი, დაიკმაყოფილოს ბუნებრივი სურვილები, ან მიიღოს ცივილიზაცია, კულტურა ამ სურვილთა უარყოფის ფასად. მიხეილ ჯავახიშვილი, ფროიდის მსგავსად, ცივილიზაციის, კულტურის მხარეზეა, მაგრამ თანაღმობას უცხადებს ადამიანს, რომელმაც მოვალეობას, ოჯახს, სამშობლოს, „სოფელზე ზრუნვას“ პირადი ბედნიერება უნდა ანაცვალოს.

გასული საუკუნის 20-იან წლებში, ზუსტად იმ დროს, როდესაც „კურდღელი“ იქმნებოდა, მიხეილ ბახტინი წერდა: „ყველას, ვისაც სურვილი აქვს უფრო ღრმად გაიგოს თანამედროვე ევროპის სულიერი სახე, გვერდს ვერ აუვლის ფსიქონალიზს“. მიხეილ ჯავახიშვილის დაინტერესება ფროიდის მოძღვრებით ევროპის სულიერ პრობლემატიკასთან ქართული მწერლობის თანაზიარობის ანგარიშგასანევი ფაქტია, მხატვრული გააზრების ცდაა იმ გლობალური კონცეფციისა, რომელიც შორს გასცდა ფსიქოლოგიისა და ფსიქოპათოლოგიის საზღვრებს და ცხოვრების ფილოსოფიად გადაიქცა.

2005

XX საუკუნის ქართული პოეზია

(პასუხი ანკეტაზე)

1. რა დროიდან შეიძლება საუბარი თვისებრივად ახალ ქართულ პოეზიაზე, როგორც რეალურ პოეტურ-მხატვრულ ფენომენზე? როგორ გესახებათ მისი გენეზისი?

ცნობილია: საუკუნისა და ლიტერატურულ ეპოქათა ქრონოლოგიური მიჯნები იშვიათად თუ ემთხვევა ერთმანეთს, ამიტომ არც XX საუკუნის ქართული პოეზია დაბადებულა 1901 წელს. თუ ზუსტ თარიღზე მიდგა საქმე, ესაა 1915 წელი, როდესაც გამოქვეყნდა გალაკტიონ ტაბიძის ორ ათეულამდე ლექსი, მაცნე ქართული პოეზიის თვისებრივი განახლებისა. ამგვარად, კითხვაზე: „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები?“ – არსებობს ისტორიის მიუკერძოებელი პასუხი. გალაკტიონის, როგორც რეფორმატორისა და „ახალი პოეზიის“ მესაძირკვლის პოზიცია გაამყარა ეპოქალურმა წიგნმა „არტისტული ყვავილები“ (1919), რომელიც დღემდე ეროვნული ლირიკის მწვერვალად რჩება. მის გვერდით ცისფერყანწელთა ნოვატორულ, სიმბოლისტურ-მოდერნისტული პერიოდის ლექსებს, მცირე გამონაკლისის გარდა, მხოლოდ ისტორიულ-ლიტერატურული მნიშვნელობა აქვს. ქართული პოეზიის რეფორმა, რასაკვირველია, არ არის მხოლოდ ერთი, თუნდაც დიდი პოეტის დამსახურება – ეს იყო პროცესი, რომელშიც მონაწილეობდნენ როგორც გალაკტიონის უშუალო წინამორბედნი, ასევე მისი თაობის წარმომადგენლები, მაგრამ დრომ დიდი ფერისცვალება გალაკტიონს დაუკავშირა, როგორც განახლების ცენტრალურ ფიგურას. რაც შეეხება გენეზისს, ეროვნულ ტრადიციასთან ერთად, – ვგულისხმობ XIX საუკუნის პოეზიას, რადგანაც ძველი ქართული პოეზიის ხვედრითი წილი რეფორმაში მინიმალურია, – უმნიშვნელოვანესი იყო რუსული მოდერნიზ-

მის ესთეტიკა და პოეტური პრაქტიკები, აგრეთვე – ინდივიდუალური კონტაქტი დასავლურ, უმთავრესად – ფრანგულ პოეზიასთან.

2. ეთანხმებით თუ არა აზრს, რომ XX საუკუნის ქართული პოეზია გალაკტიონის ხაზს გაჰყვა? ამ ძირითადი მაგისტრალის გარდა, რა დინებებზე შეიძლება მსჯელობა?

მე მივეკუთვნები იმათ რიცხვს, რომლებიც ადასტურებენ გალაკტიონის წარმმართველ როლს ჯერ ქართული ლექსის განახლებაში, შემდეგ – ეროვნული პოეზიის გზების განსაზღვრაში. დავაკონკრეტებ: გასული საუკუნის 10-იანი წლებში გალაკტიონის მიერ განხორციელებულმა რეფორმამ შვა თვისებრივად ახალი პოეზია და ლექსი – განახლებული ვერსიფიკაციით, მრავალხმოვანი რითმით, უნიკალური ევფონიურ-მელოდიური ორგანიზაციით და, რაც მთავარია, მანამდე არარსებული პოეტური ენით, რომელსაც პიროვნების შინარეალობის ადეკვატური გადმოცემის უნარი ჰქონდა. გარდა ამისა, 30-40-იანი წლების მიჯნაზე გალაკტიონმა გაატარა მეორე პოეტური რეფორმა. ამ რეფორმას სპეციალური წერილი მივუძღვენი, ამიტომ აქ სიტყვას არ განვაგრცობ. ერთს კი აღვნიშნავ: გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ტენდენცია ქართულ პოეზიაში გალაკტიონის მეორე რეფორმიდან იღებს სათავეს. გალაკტიონის მაგისტრალური ხაზის გასწვრივ არსებობდა კონკრეტულ სახელებთან (ტ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე, ს. ჩიქოვანი) დაკავშირებული დინებანი, რასაც ამდიდრებდა შემდგომი თაობების ნიჭიერ წარმომადგენელთა პოეტიკურ-სტილური ცდები.

3. რა როლი შეასრულა 10-20-იანი წლების ქართულმა მოდერნისტულმა პოეზიამ ქართული კულტურის შემდგომ განვითარებაში, მიუხედავად მისი ძალადობრივი ლიკვიდაციის აქტისა?

ზოგადად, ქართულმა მოდერნისტულმა პოეზიამ ხელოვნების სასარგებლოდ დაძლია პოეზიისადმი უტილიტალური მიდგომა და სალექსო კულტურის დონე დასავლურ სტანდარტებს შეუთანადა. შემდეგ მოხდა ისე, რომ რადიკალურმა სოციალურმა ცვლილებებმა ბუნებრივი განვითარების გზა ჩახერგა, კულტურული ტრადიცია უარყვეს და იგი თითქმის დავიწყებას მიეცა. სამაგიეროდ, მოდერნისტულმა მემკვიდრეობამ თავისი პოზიტიური როლი შეასრულა 50-

60-იანი წლების მიჯნაზე – გახდა დასაყრდენი პოეტთა, პროზაიკოსთა და კრიტიკოსთა ახალი თაობისათვის, რომელმაც ლიტერატურაში კვლავაც მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპებით ცხოვრება გადაწყვიტა.

4. რა დათმო და რა შეიძინა ქართულმა პოეზიამ 30-იან წლებში — ე.წ. დეკადენტური და ფორმალისტური რეციდივების დაგმობის ხანაში? როგორ უნდა მიუდგეს ლიტერატურის ისტორია იდეოლოგიური დაკვეთით შესრულებულ დიდძალ მასალას: უბრალოდ უგულვებლევოს იგი, როგორც ძალდატანების შედეგი, თუ განიხილოს, როგორც ეპოქის პროდუქტი?

30-იანი წლები სულიერი დათრგუნვისა და ფიზიკური რეპრესიების უმძიმესი ხანაა. ამ დროიდან დაიწყო სრული პარტიული დიქტატი: მწერლობა და, ცხადია, პოეზიაც ოფიციალური იდეოლოგიის რუპორი გახდა. ამაზე მეტყველებს, თუნდაც, გალაკტიონის ამ პერიოდის ლექსები. ლირიკიდან, ფაქტიურად, განიდევენა ინდივიდი და მასთან ერთად – პიროვნულ-სუბიექტური განცდები, მას ე.წ. კოლექტიური ცნობიერების პროდუქტი – ლოზუნგომანია და რიტორიკა ჩაენაცვლა. გაჩნდა საბჭოურად გაგებულ კრებსითი კონცეპტი „ხალხისა“ – „ხალხი და მხოლოდ ხალხი“, რომელიც პროპაგანდისტულ „პოეტურ“ ოპუსებში იდეოლოგიური კლიშეების ენით მეტყველებდა. ფორმალიზმში ბრალდების შიშით დაიკარგა სალექსო კულტურის დონე, ლექსიც და პოეტური აზროვნებაც გაპრიმიტიულდა... მიუხედავად ამისა, ქართულ პოეზიაში მაინც არსებობდა მინისქვეშა დინება – სტრიქონებად დატეხილი რეპორტაჟების გვერდით იყო სინამდვილის ესთეტიკური ათვისების ცდებიც, რამაც, საბოლოოდ, კულტურული ტრადიციისაგან გამიჯნულ და ემპირიზმში გადაჩეხილ ქართულ პოეზიას სიცოცხლე შეუნარჩუნა.

– როგორ უნდა შეაფასოს ლიტერატურის ისტორიამ იდეოლოგიური დაკვეთით შესრულებული მასალა? თუ საქმე მეორეხარისხოვან მელექსეებს ეხება, – სწორედ მათ დააგროვეს დიდძალი დაკვეთილი ბალასტი, – იგი დროის ფსიქოლოგიურ ფონს ქმნის, დიდ შემოქმედებთან დაკავშირებით კი გამოთქმული მაქვს ჩემი აზრი გალაკტიონის მაგალითზე: გალაკტიონი იძულებული იყო, კონიუნქტურული ლექსები ეწერა, მაგრამ ეს ქაფია, რომელიც სატანურ ეპოქას უფრო ახასიათებს, ვიდრე პოეტს. ამ ხანებშივე დაიწერა მისი არა

ერთი ტრაგიკული მინიშნებების შემცველი ნაწარმოები, აგრეთვე გამოუქვეყნებელი „უჯრის ლექსები“, რომლებიც გალაკტიონის რეალურ ეროვნულ მრწამსსა და ესთეტიკურ იდეალს გამოთქვამენ. ასე რომ, მივუზღოთ ეპოქას ეპოქისა და პოეზია კი პოეზიას დაუფტოვოთ!

5. სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ, 40-იან წლებში მოვიდა თაობა, რომელიც თითქმის ცარიელ სცენაზე იწყებდა თამაშს: გაჩნდა ახალი სათქმელი, თემები, განწყობილებები, გამომსახველობითი ხერხები, ახლებური ლირიული იმპულსი. როგორ განხორციელდა, თქვენი აზრით, გადასვლა ე.წ. კოლექტიური ცნობიერებიდან ინდივიდუალურ ცნობიერებაზე ამ დროის ქართულ პოეზიაში?

„ცარიელი სცენის“ მეტაფორას ვერ გავიზიარებ, რადგან ამ სცენაზე უხილავად იდგნენ დახვრეტილი ტიცვიან ტაბიძე, მტრისგან მოკლული მირზა გელოვანი და ნაადრევად წასული ლადო ასათიანი, რაც მთავარია – ცოცხალი, ფერფლიდან ორბივით აღორძინებული, ახალი გალაკტიონი. განვითარების ვექტორი ქართულ პოეზიაში, მართლაც, კოლექტიურიდან ინდივიდუალური ცნობიერებისაკენ შემობრუნდა. გიგანტური მსოფლიო კატასტროფის შემდეგ გაჩნდა პიროვნულ-ინტიმური ლირიკის ბუნებრივი მოთხოვნილება, რამაც განსაზღვრა ანა კალანდაძის ლეგენდარული დებიუტი 1946 წელს. ეს იყო რეპრესირებული ლირიკის რევანში, შთამბეჭდავი გამარჯვება პროპაგანდისტულ, ოდურ-პანეგირიკულ მელექსეობაზე, პოეზიის დაბრუნება კულტურულ სივრცეში. რასაკვირველია, ყველაფერი ერთი ხელის დაკვრით არ შეცვლილა – „სოვეტ-პოეზიის“ ინერცია და წილი კვლავაც უზარმაზარი იყო, მაგრამ ომისშემდგომი წლებიდან პოეზია რომ უფრო ადამიანური და ადამიანზე ორიენტირებული გახდა, ეს უდავოა. ახალი სათქმელი თანდათან ძველი კლიშეების უარყოფით, ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით გამოითქმებოდა, რაც, სხვებთან ერთად, 40-50-იანელთა თაობის დამსახურებაცაა.

6. XX საუკუნის „სამოციანელები“: როგორ დაახასიათებდით ამ თაობის გამორჩეულ ღვანლს, მათი შემოქმედების სოციალურ, იდეოლოგიურ და ესთეტიკურ პარამეტრებს?

მეოცე საუკუნის „სამოციანელები“ ე.წ. „ოტტეპელის“ – დათბობის პირმშონი არიან. მათი შემოქმედების სოციალური, იდეოლოგიური თუ ესთეტიკური პარამეტრებიც ამ მოვლენას უკავშირდება. ეს იყო, მართლაც, ნიჭიერი თაობა, რომელმაც თავისი კვალი დააჩინა მთლიანად ქართულ კულტურას, ლიტერატურის ყველა დარგს – პოეზიას, პროზას, კრიტიკას. ეროვნული სულიერების უცნაური, „ზემოდან“ სანქციონებული რენესანსი, – ასეთი შეიძლება იყოს ზოგადი შეფასება. „სამოციანელებმა“, უპირველეს ყოვლისა, შეცვალეს სინამდვილისადმი მიმართების მოდუსი – სოცრომანტიზმისა და ილუზიების ხანა დამთავრდა, მწერლობამ სცადა თვალის გასწორება სინამდვილესთან. გაფართოვდა ლიტერატურის თემატური დიაპაზონი, პოეზიაში ექსტენსიური მიდგომა – „დიდი ფართობის“ ათვისების პომპეზური სურვილი ინტენსიურობისაკენ სწრაფვამ შეაეინროვა. დაიწყო ცნობიერების შრეებში გარდატეხილი კონფლიქტების ანალიზი, თანმხლები ცვლილებებით ფორმის სფეროში (მედიტაციურობა, შინაგანი მონოლოგი...), რამაც განსაზღვრა პოსტგალაკტიონური ქართული პოეზიის პროფილი.

...გამორჩეული და მრავალმხრივი თაობა იყო. მათი მოღვაწეობის ნეგატიურ მხარეზე საუბარი ამჯერად საჭიროდ არ მიმაჩნია.

7. შეგახსენებთ ცნობილ პოლემიკას ვერლიბრზე 70-იან წლებში: რა გავლენა მოახდინა თავისუფალი ლექსის შემოტანამ ქართული პოეზიის განვითარებაზე კონვენციურ ლექსთან თანაარსებობისა და კონკურენციის პირობებში? როგორ აისახა უცხოურიდან თარგმნილი პოეზიის კვალი ვერსიფიკაციასა და პოეტურ აზროვნებაში?

სამოცდაათიანი წლების პოლემიკა ვერლიბრის გარშემო ანარეკლია იმ პროცესისა, რომელიც პოეზიაში ახალი ბილიკების მოძებნას ისახავდა მიზნად. ვერლიბრი, როგორც გამოვლენა პოეზიის პროზაზე ორიენტირებისა, ნიველირებული სალექსო ფორმის განახლებას ესწრაფოდა საპირისპირო კონსტრუქციასთან მიახლოვების გზით. „კონვენციონალისტებისა“ და „ვერლიბრისტების“ პოლემიკაში, სამწუხაროდ, არსებითი მნიშვნელობის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პრობლემა მეტრისა და რითმის გარშემო გაავებულმა კამათმა გადაფარა, რამაც ლექსებშიც გამოჟონა. თუ ერთი მხარე ამტკიცებდა, რომ „საჭიროა, საჭიროა რითმები, / რომ მუსიკა აელვარდეს ლექსად“, „განმათავისუფლებელთა“ ხმასაც არანაკ-

ლები ომახი ახლდა: „ვათავისუფლებ ოთხ სტრიქონზე ჯვარცმულ რითმებს / და მარცვლებდათვლილ სიტყვებს ლექსში ვათავისუფლებ“. ვერლიბრის შემოტანა ტრადიციონალისტთა მხრივ აღქმული იქნა, როგორც პოეტური კულტურის რღვევა, ანარქიის დაკანონება, თავისუფალი ლექსის ადებტებმა კი ვერ შეძლეს დასაბუთება, რომ ვერლიბრი ერთ-ერთი რიგითი სალექსო ფორმაა კი არაა, არამედ სამყაროს ესთეტიკური ხედვის სპეციფიკური ფორმა, საკუთარი კანონებითა და პოეტიკით. უნდა ითქვას, რომ რამდენიმე პოეტმა იმთავითვე შეძლო ქართულ პოეტურ სივრცეში ამ ფორმის არსებობის გამართლება, მაგრამ ვერლიბრის შემოტანას თან სდევდა აგრეთვე მიმბაძველობის, ზედაპირულობის, პოეტიკურ ასპექტთა გაუცნობიერებლობის ტვიფრი. დღეს ახალგაზრდა ქართველი პოეტები, – მოჩვენებითი სიიოლის გამო, – უპირატესად, ვერლიბრის ფორმით წერენ, ურითმო ლაილას ვერლიბრს არქმევენ. თავისუფალ ლექსს დასავლეთშიც და ჩვენშიც ჰყავს დიდოსტატები, რომელთა გამოცდილების ათვისება სავალდებულოა. მე კი ისიც საჭირო მგონია, ახალგაზრდა ვერლიბრისტებმა რუსთაველისა და გალაკტიონის ქვეყანაში კლასიკური სკოლა გაიარონ – ვაგნერმა რევოლუციურ გადატრიალებამდე სწორი ფუგის წერა ისწავლა, ხოლო პიკასომ – რაფაელის სტილში ხატვა! უცხოურიდან თარგმნილი პოეზიის განმაახლებლური, პოზიტიური როლის უარყოფა შეუძლებელია, მაგრამ თუ თვითმყოფადობა გვსურს და არა პოსტმოდერნული მეორადობა, სიახლეს ადევნებულებს მეტი დაკვირვება და ზომიერება მოგვეთხოვება.

8. მრავალსაუკუნოვანმა ქართული პოეზიის ისტორიამ სულ რამოდენიმე პოეტი ქალის სახელი შემოგვინახა, დღეს ქართული პოეზიის ფემინიზაციაზეც კი საუბრობენ. რამდენად საფუძვლიანია ეს საუბარი და რა ნიშნების გაჩენამ განაპირობა იგი?

ქართული ფემინური პოეზიის შესახებ მსჯელობას ვერ შევძლებ, იმის თქმა კი დაბეჯითებით შემიძლია, რომ გვყავდა და გვყავს რამდენიმე სრულფასოვანი – ნიჭითა და კულტურული დონით გამორჩეული – პოეტი ქალი.

9. ათასწლეულთა მიჯნაზე თანამედროვე ქართული პოეზიის სურათი, რა დასამალია და, გაურკვევლად გამოიყურება. ხომ არ დად-

გა უამი ახალი პოეტურ-ესთეტიკური რეფორმისა და რა სფეროებს უნდა შეეხოს იგი კრიზისისგან თავის დასაღწევად?

ათასწლეულთა მიჯნაზე თანამედროვე ქართული პოეზიის სურათი, მართლაც, გაურკვეველია. ამას თავისი მიზეზები აქვს. მღვრიე, ნაირგვაროვანი ლიტერატურული დინების საეჭვო მოდიდების უამს, კულტურული ცხოვრების მოუწყობლობის, კრიტიკიუმთა რღვევისა და ვოლუნტარიზმის პირობებში ობიექტური ვითარების დანახვა ჭირს. ერთი რამის თქმა მაინც გარკვევით შეიძლება – კრიზისი, რომელიც 80-იან წლებში დაიწყო, დროში მტკივნეულად გაიწელა და გადანყვეტას მოითხოვს. თანამედროვე ქართული ლექსის კულტურულ სიმაღლეს ჩემთვის განასახიერებს დავით წერედიანის ორიგინალური და მთარგმნელობითი შემოქმედება, მაგრამ იგი უკვე კლასიკაა და ახალ პოეტს, გარდა მისი ათვისებისა, სხვა სივრცეებში „გადავარდნა“ დასჭირდება. რა სახე ექნება, ან რა სფეროებს შეეხება ქართული ლექსის სავარაუდო რეფორმა, მარჩიელობას ვერ მოყვები – ალბათ, ყველაფერს... რეფორმა კი დიდი ნიჭის პოეტი-ინდივიდის გამოჩენის გარეშე წარმოუდგენელია.

10. ილია ჭავჭავაძემ ქართულ სინამდვილეში დაამკვიდრა პოეტი-წინამძღოლის ტრადიცია. პოსტსაბჭოურ პერიოდში აშკარაა პოეტთა ახალი თაობის განდგომა სოციალური პასუხისმგებლობისაგან. ეკისრება თუ არა თანამედროვე ქართველ პოეტს ეროვნული მისია და საერთოდ, რა მომავალს უწინასწარმეტყველებდით ქართულ პოეზიას გლობალიზაციის ეპოქაში?

პოეტი-წინამძღოლის იდეა, დეკლარირებული ილიასა და აკაკის საპროგრამო ლექსებში და მათ მიერვე ცხოვრებაში გატარებული, ისტორიული ვითარებით იყო ნაკარნახევი და XIX საუკუნის ქართულ სინამდვილეში ინტელექტუალური ძალების დეფიციტზე მიანიშნებს. ბედნიერია ის ერი და ქვეყანა, სადაც პოლიტიკას პოლიტიკოსი ქმნის, პოეტი კი ლექსებს წერს! მაგრამ არის დღევანდელი საქართველო ბედნიერი? ნუ ვიფიქრებთ, რომ პოეტთა ახალთაობას ბელადის ამპლუას და „გარემოების საყვირის“ როლს ვთავაზობდემ, მაგრამ პოეზია, რომელიც მოწყვეტილია ფესვებს და სოციალურად ინდიფერენტულია, ჩემთვის მიუღებელია – „წერთ? სიტყვებია, სხვა არაფერი!“

გლობალიზაცია შეუქცევადი პროცესი ჩანს და არც კარჩაკეტილობიდან დიდი სივრცეებში გასვლა არის ხიზლს მოკლებული. მთავარია, როგორ მოიპოვებ თავს ამ სივრცეში... 70-იან წლებში საბჭოეთიდან გლობალიზებულ დასავლეთში გაძევებულმა იოსებ ბროდსკიმ, სხვათა შორის, ესეც დაიბარა: „Я принадлежу русскому языку“; და კიდევ: „Мерой патриотизма писателя является то, как он пишет на языке народа, среди которого он живет...“ ასეა: პოეტი ენას ეკუთვნის, პატრიოტიზმის საზომი კი ენის წიაღში გამოვლენილი პროფესიონალიზმის ხარისხია. საჩვენოდ ეს ასე ითარგმნება: თუ ქართველი პოეტი ხარ და ქართულად წერ, თანაც გინდა ამ ენაზე კარგად წერო, სულ ცოტა, უნდა არსებობდეს ეს ენა და სახელმწიფოც, რომელიც ენას დაიცავს. ასე გადაეჯაჭვება ერთმანეთს პოეტი – ენა – სახელმწიფო. აქ არჩევანის საკითხი დგება: გლობალიზაციის პროცესს მორჩილად ადევნება, „ჩაყოლა“ თუ საკუთარი ენის წიაღში არსებობის მცდელობა. ქართული პოეზიის მომავალი ამ არჩევანზეა დამოკიდებული.

2009

„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 ვუაღირებული ტექსტში?

თავი რომ ავარიდო უსარგებლო საუბარს გავლენებზე, არარსებული ფრანგული ტექსტების ქართულ დუბლიკატებზე, გავცნოთ გალაკტიონის ორ მოსაზრებას, სადაც გამოკვეთილად ჩანს მისი პოზიცია.

პოეტის თხზულებათა მეთორმეტე 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 განევა ფორმასთან... უმთავრესად ასეთი იყო ძვირფასი ბესიკი...“ (XII, 161).

დავაკვირდეთ, რა არის გალაკტიონის განსჯის საგანი – ესაა უცხო (არაქართულ) პოეზიასთან ეროვნული პოეზიის მიმართების პრობლემა. გალაკტიონი გაცხებულის, 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 ნიგნს უცხო სულისკვეთებისა და ფორმის მიბაძვად მიიჩნევდნენ.

ვნახოთ კიდევ ერთი, მოგვიანო ხანის (1956 წ.) ჩანანერი:

„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 არგანევა ფორმასთან“.

ის, რაც „არტისტულ ყვავილებში“ უმაღლეს დონეზე განახორციელა გალაკტიონმა, არის ევროპული ახალი პოეზიის ფორმისა და ქართული სულის სინთეზი. ამას ხაზგასმით ვამბობ, რათა ჩამოვიცილო გაუგებრობათა ქრელი შლეიფი, გავლენა-მიბაძვას რომ ახლავს.

* * *

„არტიტული ყვავილების“ იდუმალ ხილვებში საორიენტაციოდ გალაკტიონმა მკითხველს „ნისლით შემობურვილი“ სხივი გააყოლა, როდესაც წიგნს ოთხი ეპიგრაფი წაუმძღვარა (ფრანგულ ენაზე):

**მოულოდნელი მომხიბვლელობა სამკაულისა –
ვარდისფერის და შავის, –**

ბოდლერი

ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირებზე, –

თ. გოტიე

ჩამავალ მზეთა მელანქოლია, –

პოლ ვერლენი

...და ვარდები მეტად ტანმალალი, –

ა. 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. „არტიტული ყვავილების“ შექმნამდე. ეს ის თარგმანებია, რომელთა მეშვეობითაც გალაკტიონი, სავარაუდოა, 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 „არტიტული ყვავილების“ მეცნიერული კვლევა, უბრალოდ, შეუძლებელია.

ბოდლერის წიგნის ცალკეული რეალიები რომ ასახვას პოულობს „არტიტულ ყვავილებში“, ეს შემჩნეულია. იგულისხმება არა სიღრმისეული კავშირები, არამედ გარეგანი შეხვედრები: სათაურთა გადაძახილი, ლექსთა რომაული ციფრებით დანომრვა და ზოგი რამ სხვაც. სწორედ „ბოროტების ყვავილებთან“ პარალელებზე ფიქრისას დაიბადა აზრი: ხომ არ უნდა ჰქონოდა „არტიტულ ყვავილებს“, ბოდლერის წიგნის ანალოგიით, პროლოგი, მით უფრო, რომ ბოდ-

ლერთან პროლოგს ღრმა კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს.

ცნობილია, რომ „არტისტულ ყვავილებში“ არაა არც მკითხველი-სადმი მიმართვა, არც წინათქმა თუ შესავალი. თაიგული ეპიგრაფებისა, კრებულს რომ უძღვის წინ, ძალიან მნიშვნელოვანია კოდის შესარჩევად, მაგრამ, ცხადია, პროლოგად ვერ ჩაითვლება. რაც შეეხება „არაბოდღერულ“ ლექსს „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, რომლითაც იხსნება ნიგნი, მას უზის რომაული ციფრი I, მაშინ როდესაც ბოდღერთან პროლოგს ნომერი არა აქვს – დანომრვა 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 მილაღატეს 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 მილაღატეს 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 ბოდღერი თავისებურად გაიაზრებს და მის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ დაფუძნებას სწორედ „ბოროტების ყვავილების“ პროლოგში იძლევა. ბოდღერთან კავშირს ცხად-

ყოფს „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 ყვაფილების“ 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 ჩანანერში 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). დავიმონწოთ 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,
აფართხალბულს, ამოვართმევ მე სხეულს მისას
და რათა ჟინი მოვუკლა მხეცს, ჩემში დამალულს,
ამ გულს სისხლიანს წყველა-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 ორმოცდამეგრევე (XLVIII) ადგილი უჭირავს კრებულში! ასეთ ვითარებაში, ნუგეშად ისლა გრჩება, რომ იფიქრო: პროლოგად გამიზნული „სიბერე“ გალაკტიონმა რალაც მიზეზით უარყო, სადღაც წიგნის სიღრმეში დააბინავა...

* * *

იმპულსი ახალი ძიებისათვის კვლავაც ბოდლერმა და გალაკტიონმა მომცეს. „არტისტული ყვავილები“ ეპიგრაფებში ბოდლერის შემდეგ თეოფილ გოტიეა დამონმებული.

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, პნკარედული თარგმანი. ეს არის კლასიკური სონეტის ფორმით დაწერილი თოთხმეტ-ტაეპიანი 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 შევექმენი „მინანქრები და კამეები“.**

აქვე მინდა ამოვიწერო ნიკოლაი გუმბილიოვის რუსული თარგმანი ნიგნიდან – 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 Гуте 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 сиром.**

**Как Гуте на свою тахту
В Веймаре убегал от прозы
Гафизовы лелеять розы,**

**Оставив дождь и темнопу
Стучаться в окна мне сильнее,
Я пел «Эмали и Камеи».**

თუ ყურადღებით წავიკითხავთ გოტიეს სონეტის პნკარედს, შემდეგ – გუმილიოვის თარგმანს და ამ ფონზე „არტისტული ყვავილები“ პირველ ლექსს ჩაუკვირდებით, აღმოვაჩინთ, რომ „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ სრულ აზრობრივ-ესთეტიკურ თანხმებებშია გოტიეს „წინათქმასთან“. ოღონდ ერთი რამ უნდა გავითვალისწინოთ: გალაკტიონის შედევრი მინიმუმების პოეტიკითაა შექმნილი, ალუზიებს შეიცავს და გაშიფვრა-დაკონკრეტებას საჭიროებს. დავინყოთ შედარება:

სონეტის დასაწყისშივე გოტიე მოიხსენიებს გოეთეს და მის „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანს“ (1819). „დივანის“ წერა გოეთემ 1814 წელს დაიწყო, როდესაც ნაპოლეონის ომებით თავგაბებრებული და შეძრწუნებული, ვაიმარს გაეცალა და პატარა, წყნარ ქალაქში განმარტოვდა. ის ადრევე შემუშავებულ წესს იცავდა: როგორც კი დენტის 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 კონ-

ცეფციაა გადმოცემული „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ – პირველ ლექსში სათაურით „ჰიჯრა“:

მთელ დასავლეთს, ჩრდილოს, სამხრეთს
ჟამი არყევს, ტახტებს ამსხვრევს,
ნადი ჰიჯრად აღმოსავლეთს,
ნეს-ადათთა გზანი ნავლე
სიმღერებით, ლხინით, ქალით
ნლებს ჩამოგბანს ხოზრის წყალი.

იქ მართლებთან, იქ წმინდებთან
მინებს შესთვა-შენინდება,
სათავესთან მინებს შერთვა,
საცა მოკვდავ მოდგმას ღმერთმა
ცათა სიბრძნე მოსცა ზენით
მიწიერი კაცის ენით...

(თარგმნა დავით წერედიანმა)

„ჰიჯრა“ არაბულად გადასახლებას, გაქრას, 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 „ნინათქმაში“ 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“ აზრობრივ განვითარებას.

ლირიკული გმირი ლექსისა ტოვებს სასახლეს და ყვითელი ფოთ-

ლებით მოფენილ ბაღს. მის სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს პეიზაჟი და, განსაკუთრებით, რომანი, სადაც ისვენებს „შეშლილი სკვითელი“. ეს რომანი, მკვლევართა ვარაუდით, „ძმები კარამაზოვები“, შეშლილი სკვითელი კი – ივანე კარამაზოვი გამაოგნებელი იდეით, რომ „ღმერთი მოკვდა“. ლირიკული გმირი სულიერი ნონას-ნორობის შესანარჩუნებლად მიაშურებს განდევილ 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 თვალებილა შერჩენია, ხელთქმნილი თვალები, საიდანაც მკაცრი სასონარკვეთილება მოჟონავს:

**ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!**

ღმერთი მოკვდა! უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ – სამრეკლოს ჯვარი ყვავენს გადაუშავებიათ, ქარი, გრიგალი და ზარების გრგვინვა ანგრევს სამრეკლოს...

სასახლესა და ეკლესიას განრიდებული ლირიკული სუბიექტი „მდუმარე საკანს“ მიაშურებს: მღელვარე საგნებს და უკუნ ღამეს „ცეცხლის მფარველი გუგუნის“ 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 მალალი 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“!

შემონერილია გრანდიოზული კონტექსტური სივრცე, გაერთიანებული იგივეობრივი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური მრწამსით.

გარდა იდეურ-კონცეპტუალური თანხვედრისა, „მინანქრებთან და კამეებთან“ სიახლოვე გალაკტიონს ალუზიებითაც აქვს გამოხატული. ლექსის დასაწყისში, ბაღის აღწერისას, უმაღლ იქცევს ყურა-

დღებას გამორჩეული სიტყვა:

**დაგხვდება აუზთან სანდალი –
და ძველი ფოთლები ყვითელი...**

„სანდალი“ არაბული სიტყვაა და აღნიშნავს მარადმწვანე, სურ-
ნელოვან ხეს. ნ. გუმილიოვის რუსულ თარგმანში „სანდალი“ არაა
ნახსენები:

**Для Низами забив Шекспира
Он жил мечтой далеких стран...**

სამაგიეროდ, „სანდალი“ ნახსენებია გოტიესთან, ფრანგულ დე-
დანში:

**Pour Nisami quittant Shakspeare,
Il se parfuma de çantal**
(ნიზამისთვის მიატოვა რა შექსპირი,
ის იპკურებდა სანდალს...)

„სანდალის“ ხსენება გალაკტიონის ლექსში ძალზე მნიშვნელო-
ვანია: ერთი, რომ იგი ორიგინალთან კონტაქტის მაცნეა, უფრო არ-
სებითი კი ისაა, რომ განდობილთათვის „სანდალი“ გამჭვირვალე
მინიშნებაა „მინაქრებისა და კამეების“ წინათქმაზე და ამ გზით
გოეთეზე („ის – გოეთე – იპკურებდა სანდალს“), მის აღმოსავლურ
„ჰიჯრაზე“.

უფრო მნიშვნელოვანი აღუზიაა ლექსის ფინალურ სტროფში:

**ერთგვარად მიიტანს ამ სახის
ლოცვისთვის ზმანება-მტკივანი:
გაზელებს – მგოსანი სასახლის,
ხელთათმანს – სასახლის მდივანი.**

ვინ იგულისხმება, ვინაა ის იღუმალი პერსონა – „მგოსანი სასა-
ხლის“, რომელსაც ერთგვარად მიაქვს „გაზელები“ და „ხელთათ-
მანი“?

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 სარიტმო 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 ნიგნი თავთავის ეპოქაში ახალ პოეტურ ხანას იწყებდნენ. ასევე ახალ ხანას იწყებს გალაკტიონის **ჰიჯრა დასავლეთისკენ**. გალაკტიონი, ვუაღირებულად, ქართულ პოეზიაში (და, ვინ იცის, იქნებ უფრო დიდი რადიუსითაც) იმავე მნიშვნელობას ანიჭებს „არტისტულ ყვავილებს“, რა მნიშვნელობაც ჰქონდა თავის დროზე გოეთესა და გოტიეს ნიგნებს 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, ჩანანწერი გაზელაზე არ ასახავს ავტოგრაფისა და პირველნაბეჭდის („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“) საგულისხმო რეალიას: იქ, სადაც გალაკტიონი გოეთეს „დასავლურ დივანს“ ახსენებს, სქოლიოში წერს: „ამ ნიგნს თეოფილ გოტიე უწოდებს „ოაზისს, სადაც რეკავდა ქნარი“. ეს არის სტრიქონი „მინანქრებისა და კამეების“ **პროლოგიდან**, რაც უტყუარი დას-

ტურია იმისა, რომ გალაკტიონი არა მარტო იცნობდა ამ წიგნის წინათქმას, არამედ გაცნობიერებული ჰქონდა კონცეპტუალური შეხშიანება გოტიესა და გოეთეს შორის.

სქოლიო ადრე გამოთქმულ ვარაუდსაც განამტკიცებს, რომ გაზელაზე საუბარი გალაკტიონს შემთხვევით არ წამოუნყია – 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 შედეგრი „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 დაინერა მრავალი ასპექტით საინტერესო ლექსი „გოტიეს“, 1922 წლის შედეგებში – 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 შემოვიჩინახე 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.

მივქრევარ აქვე, ტფილისის ახლო,
მე ვიცი ჩემი მიმღები ჭერი,
რომ მიისვენოს სული უსახლო
ჯოჯოხეთშიაც არ-ბედნიერი.

მე არ შევეუდგები 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 შთაავგონებს.

* * *

ჰიპოთეზა, რომლის გადმოცემას ზემოთ შევეცადე, უკვე ჩამოყალიბებული, არგუმენტირებული ვერსიის სახით არსებობდა, როდესაც ვახტანგ ჯავახიძის „უცნობში“, სადაც მართლაც ბევრი რამ უცნობი გამომზეურდა, ჩემთვის გამოგნებელი ფაქტი ამოვიკითხე – გალაკტიონს ჰქონია ჩანაწერი, სადაც ის საგანგებოდ მსჯელობს „მინანქრებისა და კამეების“ წინათქმაზე! ვ. ჯავახიძე ტექსტს კუბიურებით იმონმებს, 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 სონეტი“ წერს.

შემდეგ მსჯელობის საგანი ხდება „მინანქრებისა და კამეების“ პროლოგის აზრობრივ-იდუური 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 იმონმებს გოტიეს „წინათქმის“ პროზაულ თარგმანს, ხელნაწერში ზოგი ადგილი გაუხაზავს:

„მსოფლიოს საერთო აღრევის ხანაში, დასტოვა გოტიემ მეომართა ბანაკი, და შექმნა „დასავლეთის დივანი“ – წიგნი-ოაზისი, სადაც მფეთქარებს ქნარი.

„ნიზამისათვის მან დაივიწყა რა შექსპირი, ცხოვრობდა შორეულ ქვეყანათა ოცნებით, და ხმოვანი რიტმით, როგორც ორგანი, მღეროდა ობლად მცხოვრები გუდუტის შესახებ.

„ისე როგორც გოტიემ მიაშურა ვეიმარის ტახტს ცხოვრების პროზისაგან, რათა შეეყვარებია ჰაფეზის ვარდები...

„მეც მივეცი რა ნება წვიმასა და სიბნელეს უფრო ძლიერ ემღერათ ჩემს ფანჯარასთან – ვმღეროდი მე ჩემს «Эмали и Камей»-ს.

გალაკტიონის პროზაული ტექსტი დიდი ერთგულებითაა გამოღებული გუმბელიოვის 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 ნააქცევს 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 ბოზოქარი ომებისა და მოუსვენრობის ხანა, როგორიც თამარის მეფობის დრო იყო და მე-თორმეტე საუკუნეში მოახერხეს შექმნა „ვეფხისტყაოსნის“.

ჩვენს პოეტებს სიზმრადაც არ მოეღანდებათ დავით გურამიშვილის ეპოქა.

და საფრანგეთის ნამდვილი ხელოვნება ნარმოიშვა სწორედ ასეთ ხანაში: გოტიე, ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, ლაფორგი.

მაგრამ ისინი უფრო ირონიულად უყურებდნენ პროლეტარულ კულტურას, ამიტომ დარჩენ მხოლოდ პოეტებად...“

ამ ამონაწერს, არა მგონია, ვრცელი კომენტარი სჭირდებოდეს. დავაკვირდეთ ისეთ გამოთქმებსა და სიტყვებს, როგორცაა – „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 გალაკტიონის ის კონცეფცია, რომელიც „არტისტული ყვავილები“ პროლოგში ლირიკული დისკურსით გადმოსცა.

გალაკტიონის მსჯელობა ოდნავადაც არაა განყენებული, აბსტრაქტული. იგი პირადაპირი რეაქციაა 20-იანი წლების დასაწყისის სიტუაციაზე, როდესაც მიზანმიმართულად ცდილობდნენ ხელოვნების პოლიტიზაციას.

გალაკტიონის ჩანაწერი, ვფიქრობ, ეჭვს აღარ ტოვებს, რომ „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ ლირიკული მანიფესტია, აზრობრივად 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

ნიგნის გამოცემაზე დაიწყო ფიქრი. 1917 წლის 27 თებერვალს გალაკტიონი ქუთაისიდან სწერს მოსკოვში მყოფ ოლია ოკუჯავას: „შეიძლება მალე ნიგნი გამოვცე აქ, მე მაშინ შემოგიტვლი და ხელნაწერები გამომიგზავნე“ (ოლია ოკუჯავას დღიურები და მიმონერა გალაკტიონთან, თბ, 1987, გვ. 193).

ერთ გვიანდელ მოგონებაშიც, თებერვლის რევოლუციის ამბებს რომ ეხება, პოეტი იხსენებს: „ეს მოხდა 1917 წელს... განვაგრძობდი დიდი ხნის წინათ დაწყებული ნიგნის „ქართული ორნამენტის“ წერას... ვწერდი დღით და ღამით, ძალიან გულმოდგინეთ“... (XII, 189).

როგორც ჩანს, 1917 წლის დასაწყისში გალაკტიონი მიიჩნევდა, რომ მეორე ნიგნის გამოსაცემად მზად იყო. ცხადია, ამ ნიგნში 1915–1916 წლებში დაწერილი ლექსები შევიდოდა, სადაც ძლიერია „ბოდლერული“ მოტივები და რემინისცენციები... ნიგნის სტრუქტურულ-კომპოზიციური გააზრებისას გალაკტიონს რომ „ბოროტების ყვავილები“ ჰქონდა ნიმუშად, ეჭვს არ იწვევს. ამიტომ ლოგიკური ჩანს ვარაუდი, რომ მეორე ნიგნისათვის 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“. ნიგნის გამოცემა გადაიდო და არა მხოლოდ მატერიალური მიზეზის გამო. ახალ რეალობაში აუცილებელი გახდა საკუთარი პოზიციის განსაზღვრა. აქ გალაკტიონმა მოკავშირე 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 (ჟ. „თოლაბულისის სარტყელი“, 1919, №1), ერთ-ერთმა რეცენზენტმა ეჭვი გამოთქვა ლექსის დათარიღების გამო: „ლექსის დატა აღნიშნულია 1917 წლით, რაც ჩვენ საფუძვლიანად გვაეჭვებს: ლექსი უფრო ორიოდ თვისაა, ვიდრე ორიოდე წლისა“ (II, 305). 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 „არტიტული 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 „არტიტული ყვავილებისა“.

P.S. ნერილი 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 «*Мали и Камен*» ჩასმულია საუკეთესო ლექსის მშვენიერ ხელოვნურ ყდაში“ (ხაზგასმა გალაკტიონისაა – თ.დ.). უკანასკნელი ლექსი ამთავრებს პირველს, პირველი დანყებაა უკანასკნელისა“.

„არტიტული 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: „არტიტული ყვავილების“ ეპილოგი.

1996-2003

„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, აბსტრაქტირებული ტროპულობისაგან, თავისი მოჩვენებითი სისადავით ტექსტის იოლად წვდომის ილუზიას ქმნის, მაგრამ თუ იმის გარკვევას მოვიწადინებთ, 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 ნუხილისა და სინანულისა, არცთუ მარტივი ამოცანის პირისპირ აღმოვჩნდებით.

გალაკტიონოლოგიაში, სხვადასხვა კონტექსტურ განასერში ან-ალიზის 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 ნადილი.

ეს ნერილი „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, ნუხს, რომ წინაპრები „ნასულან“, აღარ არიან, არემარეს „სხვა ხალხის“ ჟრიამული ავსებს, უპატრონოდ მიტოვებული საცხოვრისი კი გაპარტახებულია. დრო მუსრავს ყველაფერს, ქრება რაღაც მოუხელთებელი და ძვირფასიც, რაც პოეტის გულს ნუხილითა და სინანულით მსჭვალავს.

პირველი შთაბეჭდილებით, „მამულში“ გალაკტიონი თითქოს მხოლოდ პიროვნულ-ინტიმურ, კერძობით განცდებს გადმოგვცემს, რომ არა ერთი გარემოება – პირდაპირი ალუზიები ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულისა“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“). ამ ალუზიებს ლექსი **მამულის** სივრცედან **სამშობლოს** სივრცისკენ გაჰყავს. ქართველთა ცნობიერებაში ხომ საკუთრების აღნიშვნამდე 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 როსლა 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 ჩამკეც ორ სტრიქონს: „წინაპართაგან ნავიდა ყველა, / სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიამული“.

ჯერ იმის გარკვევა ვცადოთ, რა გენეზისი და სემანტიკური სიღრმე აქვს არაორდინარულ, შთამბეჭდავ სახეს, რომელმაც არაერთი ცნობილი მწერლის (გრიგოლ რობაქიძე, ალექსანდრე აბაშელი, ტიცციან 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 ჯავახიძე).

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 უშუალოდით, ისეთი ინტონაციური სინრფელით 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 უნმინდესი 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 გვანვდის, ესთეტიკური გამოსახვის ობიექტად გრძნობად იმპულსს, შეგ-

რძნებას 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 შელამება შელებავს ივნისს
და ბილიკებზე თავთავებით დავიჩხვლიტები,
მე - მეოცნებე ატირებულ ბალახში ვივლი
და შუბლს ბურუსში გამიგრილებს ღამის თითები.**

აქვე მომაქვს სტროფის ზუსტი პნკარედული თარგმანი: „ზაფხულის ლურჯი საღამოებით ბილიკს გავყვები, / ხორბლით ნაჩხვლეთი, 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 უმაღლვე 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 межи,
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 „დავინროებულია“ 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 „არტიტულ ყვავილებში“ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა, კერძოდ, ლექსში „გზაში“:

**მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები
მზეზე ელვარებს ნამებთ სველი,
კვლავ უზრუნველად მივექანები
ურჩევად 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 ნიალიდან (აკაკი) და დასავლური „ახალი პოეზიიდან“ (რემბო). თუ გადაჭარ-

ბებულად არ გამოჩნდება, „მამულის“ დასაწყისი ესთეტიკური მანიფესტია ერთ ფრაზაში, ახალი პოეტური გნოსეოლოგიისა და მხატვრული ფორმის დაბადების მაუნყებელი ქართულ პოეზიაში.

„მამულის“ დაწერიდან ოცი წლის შემდეგ ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა გავლის მოტივი გალაკტიონმა კიდევ ერთხელ გაიხსენა და ვარიაციულად გაიმეორა ლექსში „გაზაფხულია“:

**გაზაფხულია. ხე ფოთოლს იხსამს.
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 ნავინევდეთ, 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 ცითკურთხეულ „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 მიწყევ 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 მსოფლალქმის რღვევა“ (ტომას ელიოტი) გამოიწვია. რღვევის ნაბზარები „მამულშიც“ მოჩანს, თუმცა ამაზე – ქვემოთ...

II. „სხვა ხალხი“

„მამულის“ ინტერპრეტატორთა შორის აზრთა დაპირისპირება პირველი სტროფის ბოლო ორმა ტაქსმა 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 გა-
აზრება ოთარ ჩხეიძის სახელს უკავშირდება. მწერალს სპეციალური
ლიტმცოდნეობითი ნარკვევი არც დაუნერია მისთვის გამორჩეულად
საყვარელ ლექსზე, მან მხოლოდ „მამულის“ პირველი სტროფი
წაუძღვარა ეპიგრაფად თავის რომანს „აღმართ-დაღმართი“ (1960).
ეპიგრაფს და რომანს, ავტორის ჩანაფიქრით, კონცეპტუალურად
„სხვა ხალხის“, როგორც უცხო ტომის მოძალების, ეთნიკური ექს-
პანსიის მოტივი აერთიანებს. ამით ოთარ ჩხეიძემ „მამულს“ პოლი-
ტიკური ქვეტექსტი შეუქმნა.

რომანის გამოქვეყნების შემდეგ (1967), ახლო ხანებში, მწერალს
დღიურში ჩაუნიშნავს: „დავწერე შევიწროვება ქართველისა საქარ-
თველოში... თვით ეპიგრაფისაც შეეშინდათ, ეპიგრაფისა, გალაკ-
ტიონის ლექსისა, – წინაპართაგან წასულა ყველა, სხვა ხალხის ის-
მის აქ ყრიამული“.

შიში იმაში გამოიხატა, რომ ჟურნალ „ცისკარში“ „აღმართ-დაღ-
მართის“ პირველი პუბლიკაციისას გალაკტიონის სტრიქონები რეპ-
რესიაში მოჰყვა – ეპიგრაფი ცენზურამ ამოიღო.

ოთარ ჩხეიძის მიერ ორიგინალური ხერხით მინიშნებული თვალ-
საზრისის ლიტერატურათმცოდნეობითი დასაბუთება მოგვიანებით
როსტომ ჩხეიძემ სცადა. მკვლევარის აზრით, წინაპართა მინაზე
მოყრიამულე „სხვა ხალხი“, რომლისთვისაც უცხოა ინტიმური მი-
მართება ქართულ მიწასთან, პოეტში სევდიან და სკეპტიკურ განწყ-
ობილებას იწვევს, ამიტომ „სხვა ხალხი“ – „არ არის და არც შეიძლე-
ბა იყოს ახალი თაობა, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება
მოგვეჩვენოს, „სხვა ხალხი“ მართლა სხვა ხალხია, ჩვენს მიწა-
წყალზე შემოჭრილი და გათამამებული უცხო თესლი, ეროვნულო-
ბის დაკარგვას და გადაგვარებას რომ გვიქადის“.

მთავარი არგუმენტი, რომელიც როსტომ ჩხეიძეს ახალი თვალ-
საზრისის 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 საფრთხ-
ეაო.

„სხვა ხალხი“ კიდევ ერთი ახლებური – „წინაპართა“ („თერგდა-
ლეულთა“) ეროვნულ იდეოლოგიასთან დაპირისპირების ასპექტი-
თაც იქნა გააზრებული. ამ თვალსაზრისის თანახმად, „სხვა ხალხში“
იგულისხმება ახალი თაობა – ქართველი სოციალ-დემოკრატები

თავისი კლასობრიობის თეორიით და ეროვნული ნიჰილიზმით, მოახლოებული რევოლუციის მოლოდინში რომ ყრიამულობს (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 ნაგულისხმევი გალაკტიონს „წინაპრებში“. მანამდე ცხადი მხოლოდ ისაა, რომ „წინაპრები“ და „სხვა ხალხი“ ერთმანეთთან შეუთავსებადი სახე-ცნებებია.

წინაპრები წავიდნენ, მაგრამ რას ნიშნავს „წინაპართაგან წავიდა ყველა“ – სარიტმო პოზიციაში გატანილი, რიტმულ-ეფფონიურად 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:

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

**შენ იცი? შენ იცი – მე როგორ ვენამე?
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,
პანთონს მივეციტ ძვირფასი სამება:
ილიას ცრემლები, აკაკის ხანჯალი
და ვაჟას გარდასულ დღეებზე წამება.**

„ძვირფასი სამების“ თემას ამავე ავტოგრაფში საინტერესო გაგრძელება აქვს:

**მთანმინდას 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, ნავიდნენ, 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 სამეზას“ 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 სამეზის“) გზას. „სხვა“ ამ კონტექსტში ეთნიკურად „უცხო“ 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 არკანი,
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 ულიმლამო ეპიგონების აქტიური მოძალევა, 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 მოწინების, მეტიც – თავყვანისცემის გრძნობა მუდამ თან სდევდა გალაკტიონს. ჭაბუკს, თითქმის ყრმას ჩაუნერია: „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, უმნიკვლო 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. ამიტომ, 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 მონამეობრივ 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 სულეებთან უწყვეტი კავშირი ინახავს – სამშობლო მიწის შეგრძნების გაქრობასთან ერთად სწორედ წინაპრებთან სულიერი კონტაქტის დაკარგვა გვაუნწყებს, რომ ახლო 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 გავვერკვეთ, რა ფუნქცია აკისრია ამ სახეს წყარო-ტექსტში.

ლურჯი ფრინველის ანუ იდეალის მაძიებელი ბავშვები „ნეტარებათა ბალიდან“ ანუ მიწიერ-მატერიალურ სიამეთა სივრციიდან გადაინაცვლებენ „აუმღვრეველი სიმშვიდის ბაღში“ – სულიერი ნეტარების წიაღში, სადაც ისინი „ცვრიან ბალახზე ფეხშიშველა სირბილის ნეტარებას“ ხვდებიან. ეს ერთ-ერთი **საწყისი სულიერი ნეტარებაა**, რომელიც ბავშვებს „ზევით, სიღრმეში, ციურ კარიბჭესთან“

მცხოვრებ „დიად სიხარულებთან“ აკავშირებს. „დიადი სიხარულე-ბი“ სიკეთეს, სამართლიანობას, აზროვნებას, სიყვარულს და სხვა სულიერ ფასეულობებს განასახიერებენ.

მეტერლინიკის 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-იმაგინაციური:

**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 დაფუკავშიროთ: „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 ქალარით 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 დაღუპულ 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, მდელი (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 ნიავემა“) და შიდა სივრცეში ვხედავთ 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 გმოზა“; „ველო, გქონია შენც დრო კეთილი“; „ველო, ბერძენთა რანამს გიხილეს“; „მაგრამ, ჰე, ველო! სად არის გმირი“ და სხვ. ალავ ამ მიმართვას – „ველო“ – ბუნებრივად ენაცვლება „ტკბილო ქვეყანავ“.

მაშასადამე, ილიას „აჩრდილში“ ველი გეოგრაფიული ლანდშაფტის აღმნიშვნელი ცნება 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?
ვენახოთ, 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 თანამდევ უკვდავი სულიც მოიაზრება და ილიაც, როგორც ამ სულის მიწიერი ხატი, უკვე თავადაც სიმბოლოს სიმალღემდე აზიდული.

ილიას გაიდება გალაკტიონისაგან სრულიად კანონზომიერი იყო: ამას კარნახობდა არა მარტო ოჯახური ტრადიცია („სული ჩვენი ოჯახის იყო დიდი ილია“), არამედ შეგნება მისი ღვანლის ეპოქალურობისა („წინამურში 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 ამოდ მიუშვირა ტყვიას / ჭავჭავაძემ განიერი მკერდი“.

ლექსში „მოხუცი მამა“ სასხლავით ხელშია წარმოდგენილი, ვენახს დასტრიალებს და ვაზის – ეროვნული ხის გადარჩენაზე ზრუნავს, უსარგებლო ლერწებს აშორებს. ამიტომაც, რომ ზრუნვისა და სელექციის ამ განზოგადებულ სურათში ილიასთან ერთად აკაკიც შეიძლება მოგვაგონდეს, თანამდევ სულთა უკვდავი 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 კომედის“ წმინდა მამა, აგრეთვე, გოეთეს ლექსის „ღრმა მოხუცი წმინდა მამა“, რომელიც გალაკტიონის „მოხუცი მამის“ უშუალო წყაროდაა მიჩნეული.

როგორც დანტესთან, ისე გოეთესთან მსაზღვრელი სიტყვაა, 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 „ურალტე“ (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 დაინვებიან“ (15: 5-6). სრულიად შესაძლებელია, რომ მეორე სტროფში გალაკტიონმა სახარების სახისმეტყველება გამოიყენა: „მოხუცი მამა“, – აჩრდილი, წინაპარი, ილია – პოეტისაგან გაიდევალებული 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 მიმინჭებელიცაა და სასჯელის იარაღიც!*

IV. „დავდივარ... ვწუხვარ 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, ბუნების ამწვანება მამულის მოუვლელობას და მიტოვებულობას წარმოაჩენს. გაქრა „ველი“, როგორც ისტორიულ-კულტურული

* სასხლავიანი კაცის სახე მოგვიანებითაც გაიღვებს გალაკტიონის ერთი დაუთავრებელი 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 სხვლაც ჩაატარა ამ „ახალმა მამამ“ მშობლიურ ბაღ-ვენახში, კომენტარს არ საჭიროებს.

სივრცე, ხოლო ეზო-კარი, როგორც ამ სივრცის ნაწილი, გავერანებ-
ულია – ირგვლივ ხელუხლებელი კორდი და მოლი, ხასხასა და ვინყე-
ბის 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 ნმინდა
ათას შხამიან ბალახებით გადაიხატა...**

სიმწვანეს, ბალახს, რომელიც „მამულში“ თითქოს აღორძინების,
განახლების მაცნეა, საგაზაფხულო შვევა კი არა, რალაც ძვირფა-
სის გაქრობის განცდა ახლავს – ამ განცდას გალაკტიონმა სხვაგან
ბალახებში მწოლარე მწუხარება უწოდა („იყო ის მწუხარება ბალახ-
ებში მწოლარე“).

მდელის ამწვანება „მამულში“ – „ისევ ამწვანდა მდელი და კორ-
დი“ ვარიაციაა ილიას სტრიქონისა „აყვავებულა მდელი“. სიტყვა
„ისევ“ აქ იმდენად ბუნების მოვლენის განმეორება-მრავალჯერა-
დობას არ აღნიშნავს, რამდენადაც მიმართებას ილიას ლექსთან:
გაზაფხული გაზაფხულს ცვლის, მამულის ბედი კი ისევ უცვლელია!

ილიას „გაზაფხულს“, მიუხედავად მინორული ფინალისა, იმედ-
იც ახლავს, იმედი და მოლოდინი მამულის აღორძინება-აყვავებისა.
გალაკტიონის „მამული“ სასონარკვეთილების ზღვართან მისული
ელეგიაა, რადგან აბიბინებული მდელი და კორდი არა აყვავების,
არამედ გაველურების სიმწვანეა, მერცხლის ჭყვივლს „სხვა ხალხ-
ის“ ჟრიამული ფარავს, ვაზის ლხენით ტირილს კი თითქოს პოეტის
ცრემლი ჩანაცვლებია – მწუხარების და სინანულის ცრემლი.

„მამულში“ ღრმა მწუხარების მიზეზი მხოლოდ თაობათა მონაცვ-
ლეობა, „წინაპართა“ წასვლა და „სხვა ხალხის“ ჟრიამული არაა.
საწუთროს წარმავლობის სევდა დიახაც გაისმის ხოლმე გალაკტიონ-
ის ლირიკაში და იგი სულიერ ფასეულობათა განქარვების მო-
ტივსაც ხშირად იერთებს, მაგრამ „მამულში“ გალაკტიონის უიმე-
დობის მიზეზი, ჩემი აზრით, უფრო ღრმაა.

ლექსში ძალიან მნიშვნელოვანია მოქმედების აღმნიშვნელი სი-
ტყვა **სვლა** (სიარული): „ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ **გავი-
არე**“, „მოხუცი მამა სასხლავით ხელში **დადის ვენახში**“, „**დავდივარ...**
ვნუხვარ 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 მკვლევლობის შემდეგ დაინერა, 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 ნალოლიავეები, უზარმაზარი ძალისხმევით ნაკონინები „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 ბალი,
ჩვენი ბალი 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 ფუს-ფუსებს, ახლა ის თვალცრემლიანი უმზერს ნაამაგარი ბალის – იმავე მამულის გახმობა-განქარვებას.

რა ვიზიონებს ქვრეტდა მამულზე წუხილითა და სინანულით შეპყრობილი გალაკტიონი კრიზისულ ეპოქაში, სულაც არაა გასაიდუმლოებული. რაღაც ილიასეულიც („მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი“) არის პოეტის ამგვარ ქვრეტაში:

**წარსულს ჩვენ აღარ დავედევნებით
და არც ცრემლები დავედვინება.**

მაგრამ ანმყო? მომავალი?

პოეტის ირგვლივ ყოველივე ავდრის მოლოდინითაა გაჟღენთილი, ავისმომასწავებელი გრიგალის მოლოდინით:

**ამ მნიფე მტევნებს დალენავს ქარი,
თუ მნიფობისთვემ შესცვალა დარი –
მებაღემ მოსვლა თუ არ ინება!**

ეს სტრიქონები უნებლიეთ ბაღში (ვენახში) მოფუსფუსე „მოხუცი მამის“ მოგონებას იწვევს: წინაპართა ზრუნვით გადარჩენილი ბალი – 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 უჩინარი ქარის მოახლოებასაც გრძნობს:

**ძველ გაზაფხულის მღელვარე სუნი
მიჰყვება ფიქრებს ნისლში და ქარში!**

„მზეო თიბათვისა“

„მზეო თიბათვისა“ კარგა ხანია, რაც ლიტერატურათმცოდნეთა თვალსაწიერში მოექცა და ხანგრძლივი პოლემიკის საგანიც გახდა. თითქმის ნახევარი საუკუნის წინ გიორგი გაჩეჩილაძემ გალაკტიონის შედევრი მიხეილ ლერმონტოვის „ლოცვასთან“ („I î è ò à“) „შემოქმედებითი შეხვედრის“ ასპექტში განიხილა და ლექსებს შორის რამდენიმე შეხების წერტილიც მონიშნა („ლიტ. საქართველო“, 1964, 16 ოქტომბერი).

მცირე საგაზეთო წერილს მძაფრი კრიტიკით გამოეხმაურა როლანდ ბურჭულაძე. მისი შეფასებით, „გ. გაჩეჩილაძე შესადარებელი მასალის მეტისმეტად ზედაპირული მსგავსებით დაკმაყოფილდა და ამიტომ ანალიზი არ იყო სწორი“ („მხოლოდ ინტეგრალები“, 1980, გვ. 82). თავის მხრივ, რ. ბურჭულაძემ „მზეო თიბათვისა“ ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინიდან“ მიღებულ შთაბეჭდილებებს დაუკავშირა.

მოგვიანებით ეს თვალსაზრისი გაიმეორა ვენერა კავთიაშვილმა („ლიტ. ძიებანი“, XXI, გვ. 297-298).

რ. ბურჭულაძის წიგნზე ლევან ბრეგაძესთან თანაავტორობით დაწერილ რეცენზიაში ჩვენ არ გავიზიარეთ გალაკტიონ ტაბიძის არაერთი სიმბოლისტური ლექსის, მათ შორის „მზეო თიბათვისას“, წარმოდგენილი გენეზისი და შესაბამისი არგუმენტებიც მოვიხმეთ („დაკარგული გასაღების ძიებაში“, 1985, გვ. 40-67). ოცი წლის შემდეგ, „მხოლოდ ინტეგრალების“ მეორე გამოცემაში რ. ბურჭულაძემ ძველი შეხედულებანი უცვლელად გაიმეორა, ხოლო „პოლემიკურ ეპილოგში“ საკუთარი ტექსტის სუბიექტური ინტერპრეტაციითა და „გალმა შეედავეს“ ხერხით თავის მართლებაც სცადა (გვ. 247-321).

ლექსს „მზეო თიბათვისა“ სპეციალური წერილი მიუძღვნა ნოდარ ტაბიძემ. გალაკტიონის მანამდე უცნობი დღიურიდან მან დაიმონმა საგულისხმო ამონარიდი, სადაც პოეტი წერს:

„მე ოლია შემდეგი ლექსით გავაცილე რუსეთს:

**მზეო თიბათვისა, მზეო ღვთისმშობელო,
ლოცვად მუხლმოყრილი გრაალს შევედრები...“**

ლექსის ციტირების შემდეგ გალაკტიონი განაგრძობს: „იგი აქ არის, ტფილისშია. მაშასადამე, ისმინა თუ არა ღვთისმშობელმა ჩემი ვედრება? აი, რა არის გამოსარკვევი. ეს ლექსი ხომ მას შეეხება“ (ნ. ტაბიძე. გალაკტიონოლოგია, 2002, გვ. 117).

დამონმებულ ამონარიდზე დაყრდნობით მკვლევარმა ასეთი დასკვნა გააკეთა: „ყველაფერი ცხადია. ლექსს საფუძვლად უდევს არა რ. ვაგნერის ოპერიდან მომდინარე შთაბეჭდილებები, არამედ კონკრეტული ცხოვრებისეული ეპიზოდი, უძვირფასესი ადამიანის – ოლია ოკუჯავას მოსკოვს გამგზავრება“.

ნ. ტაბიძის პუბლიკაციის შემდეგ დასტამბულ თავის ნიგნში „გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში“ (2006, გვ. 168-169) ვ. კავთიაშვილი ჩვენთან შეფარული პოლემიკის კონტექსტში იმონმებს გალაკტიონის ამ ჩანაწერს, როგორც იმის საბუთს, რომ „მზე“ ნამდვილად ღვთისმშობელს გულისხმობს და **არა წარმართულ ღვთაებას**, – თითქოს ასეთი აზრი ვინმეს გამოეთქვას! – მაგრამ თვალს უხუჭავს უმთავრესს – პოეტისეულ ინფორმაციას ლექსის გენეზისზე. იგი ისე იმეორებს ძველ, ბურჟუაზიულ საზიარო თვალსაზრისს, რომ „ლექსი ლონგინის ვედრებას წარმოადგენს“ და ა. შ., თითქოს არც გალაკტიონის დღიურში დაცული ცნობა ჰქონდეს ნაკითხული და არც ნ. ტაბიძის დასკვნას იცნობდეს...*

* * *

„მზეო თიბათვისა“ გალაკტიონის აკადემიური გამოცემის მეორე ტომში 1917 წლით, პირველი პუბლიკაციის მიხედვით არის დათარიღებული, ხოლო „შენიშვნებში“ პუბლიკაციის ადგილიც არის მი-

* კრიტიკას ვერ უძლებს ვ. კავთიაშვილის მოსაზრება, რომ „გრაალს შევედრები“ უნდა გავიგოთ, როგორც „გრაალს შევევედრები“, რომ სიტყვის ასეთი „დამახინჯება“ („ვე“ მარცვლის ამოკლება) საზომის გამო მოხდა („ლიტ. ძიებანი“, XXI, გვ. 297). გალაკტიონის პოეზიაში, ცხადია, არის პოეტური ლიცენციის შემთხვევები, მაგრამ ამის შედეგად ე.წ. დამახინჯებული სიტყვის სემანტიკა არასოდეს იცვლება. ავტორის პოეტური ტექნიკა, როდესაც ის „მზეო თიბათვისას“ ქმნიდა, იმ სიმაღლეზე იდგა, რომ მსგავს კაზუსს არაფრით დაუშვებდა; ამასთან, ასეთი გააზრებისას, ჰიპოთეტური რითმა ტავტოლოგიურობის უმწეო იერს იღებს: **შევევედრები – გვევედრები**

თითებული: გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1917, №259.

რადგან ლექსი 1917 წლისთვის არამცთუ დაწერილი, დაბეჭდილიც ჩანს, მეუღლის გაცილება, რასაც გალაკტიონი პოეტურად გამოხმაურებია, სადღაც ახლო ხანებშივე უნდა მომხდარიყო. მივმართოთ ფაქტებს.

ოლია ოკუჯავა რუსეთში, კერძოდ მოსკოვს, პირველად 1916 წლის აგვისტოში გაემგზავრა, მაგრამ მარტო კი არა, გალაკტიონთან ერთად, წყვილის დაქორწინებისთანავე. ნოემბერში გალაკტიონი სამშობლოში დაბრუნდა, ხოლო ოლია მოსკოვში დარჩა. 1917 წლის დეკემბერში პოეტი მეორედ ეწვია მოსკოვს, იქ ექვსი თვე დაჰყო, რამდენიმე დღით რევოლუციურ პეტროგრადშიც ჩავიდა და 1918 წლის ივლისში, – ოლიას გარეშე, – გამოემგზავრა უკან. საქართველოში ოლია ოკუჯავა მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, 1921 წლის გაზაფხულზე დაბრუნდა.

იჩვევა, რომ 1916 წლის ზაფხულიდან 1921 წლის გაზაფხულამდე ოლია მუდმივად რუსეთში ცხოვრობდა, გალაკტიონს **რეალური შემთხვევა** არ ჰქონია, იგი მოსკოვს გაეცილებინა და, მაშასადამე, დროის ამ მონაკვეთში ვერც „კონკრეტული ცხოვრების ეპიზოდით“ შთაგონებულ გამოსათხოვარ ლექსს შექმნიდა.

დამაფიქრებელია ერთი გარემოებაც: „მზეო თიბათვისა“ 1916-1917 წლებში დაწერილი რომ ყოფილიყო, იგი აუცილებლად მოხვდებოდა „არტისტულ ყვავილებში“ (1919), რომლის კონტექსტში სიმბოლისტური ლირიკის ეს ნიმუში ბუნებრივად, ორგანულად ჩაენერებოდა.

მაგრამ ხომ არსებობს აკადემიური გამოცემის ცნობა და კონკრეტული მითითებაც ლექსის დაბეჭდვის ადგილისა და დროის თაობაზე?! როდესაც ცნობა გადავამოწმეთ, აღმოჩნდა, რომ „მზეო თიბათვისა“ გაზეთ „ჩვენი მეგობარის“ მითითებულ ნომერში დაბეჭდილი არ არის.

ამონარიდს, რომელიც ნ. ტაბიძემ დაიმონმა, 1921 წლის 24 მაისის თარიღი უზის და მიუხედავად იმისა, რომ პოეტის ინფორმაციას ფაქტების ლოგიკა უპირისპირდება, ერთი რამ უდავოა – „მზეო თიბათვისა“ 1921 წლის გაზაფხულზე უკვე დაწერილია.

გალაკტიონის ჩანაწერი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს პოეტი სხვებისთვის ცნობილ, იქნებ დაბეჭდილ, ლექსზეც კი საუბრობს. სწორედ ამან განსაზღვრა შემდგომი ძიება, რომელიც მოულოდნელი, მაგრამ სასურველი შედეგით დაგვირგვინდა. 1920-

1921 წლების პრესის გადათვალისწინებითაა ჟურნალში „სახალხო გვარდიელი“ (1921, № 2, გვ. 6), რომლის პასუხისმგებელი მდივანი და ფაქტობრივი ხელმძღვანელი გალაკტიონ ტაბიძე იყო, აღმოჩნდა თავდაპირველი, ვრცელი ვერსია ლექსისა „მზეო თიბათვისა“! მისი არსებობა აკადემიურ გამოცემაში ასახული არაა, ამიტომ ეს ტექსტი უცნობი დარჩა მკვლევართათვის:

1920

მზეო-ღვთისმშობელო, მზეო-ნებიერო,
მზეო თიბათვისა – გრაალს შევედრები...
იგი, ვინც მიყვარდა დიდი სიყვარულით,
ფრთებით დაიფარე – ამას გევედრები.
მწარე მოჩვენებებს თვალნი მიურიდენ,
ლამე გაუთენე კარგი, შენმიერი...
დილა მიანიჭე ისევ ციურიდან
შუქი უმანკოთა მიეც შევნიერი.
დაე ნუ მოწყდება ბაგეს ამოოხვრა,
თვალეებს ნუ მოწყდება ცრემლი უეცარი,
სხვად ნუ შეიცვლება მისი მიმოოხვრა
მით, რომ საუკუნე დადგა უმეცარი.
ამას გევედრები, დროის შეჩვენება
სიკვდილს უცხოეთში მე ნუ გამაგონებს.
იგი, თანამგზავრი, ხშირად მეჩვენება,
იგი, მწუხარება, ხშირად დამალონებს...
წელმა საოცარმა გზა რომ შეელება
უხვად მოიტანა სისხლი და ცხედრები...
მძაფრი ქარტეხილი მას ნუ შეეხება,
მზეო-ღვთისმშობელო, ამას გევედრები.

ტფილისი.

გალაკტიონ ტაბიძე

როგორც ლექსის სათაური და შინაარსი, ისე ჟურნალ „სახალხო გვარდიელის“ გამოსვლის თარიღი (1921 წლის პირველი იანვარი) გვარწმუნებს, რომ საწყისი ვერსია ლექსისა „მზეო თიბათვისა“ დაწერილი უნდა იყოს 1920 წლის მიწურულს.

ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ გალაკტიონს დაბეჭდილი ტექს-

ტი სასწრაფოდ (იანვარი – მაისი) გადაუმუშავებია, შეუკუმშავს და სახეთა აბსტრაჰირების გზით სიმბოლისტური მრავალმნიშვნელოვნებისა და გაუმჭვირვალობისთვის მიუღწევია. ამასთან, დღიურში, სადაც იგი ლექსს ოლიას უკავშირებს, გამოქვეყნებულ ტექსტს კი არ იმონებს, რომელიც კონკრეტიკას შეიცავდა, არამედ მის ახალ, გამოუქვეყნებელ ვერსიას.

ყოველივე ის, რაც ზემოთ ითქვა, ბადებს ვარაუდს, რომ გალაკტიონმა, – ჩვენთვის ჯერხნობით დაუდგენელი მიზეზისა თუ მიზეზების გამო, – მისტიფიკაციას მიმართა, როცა პოსტ ფაქტუმ შეთხზა ლეგენდა, თითქოს ამ ლექსით მეუღლის გაცილების რეალურ ფაქტს გამოეხმაურა.

რატომ დასჭირდა გალაკტიონს ამის გაკეთება?!

* * *

ლერმონტოვის „ლოცვასთან“ გალაკტიონის შემოქმედებითი შეხვედრა გ. გაჩეჩილაძემ განსაზღვრა, როგორც „ასოციაციური მიმართება“. ჩემი დაკვირვებით, ეს შეხვედრა უფრო ღრმაა და მნიშვნელოვანი, იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ ლერმონტოვის ლექსი გალაკტიონისათვის შთაგონების სათავე ჩანს. დავიმონმოთ ტექსტი:

Молитва

**Я, мать божия, ныне с молитвою
Пред твоим образом, ярким сиянием,
Не о спасении, не перед битвою,
Не с благодарностью иль покаянием,**

**Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира холодного.**

**Окружи счастьем душу достойную;
Дай ей спутников, полных внимания,
Молодость светлую, старость покойную,
Сердцу незлобному мир упования.**

**Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную -
Ты воспрять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.**

თავიდანვე ვიტყვი: უცხოენოვანი ტექსტის ჟღერადობა ისეთი ზღვრული ადეკვატურობით აქვს გადმოღებული გალაკტიონს, რომ შესადარებელი ლექსების მეტრულ-რიტმული და ინტონაციური თანხვედრა სრულიად თვალნათლივია. ლოცვის ფორმასთან ერთად სწორედ ეს თანაჟღერადობაა ობიექტური სიგნალი ინტერტექსტური კავშირის არსებობისა.

სანამ „ლოცვის“ აზრობრივ შინაარსს შევეხებოდე, საჭიროდ მიმაჩნია მცირე განმარტება.

„ლოცვა“ 1837 წელს არის დანერილი, ლერმონტოვის კავკასიაში გამგზავრების წინ და, როგორც ვარაუდობენ, ეძღვნება ვარვარა ლოპუხინას (1815-1851), ბანოვანს, რომლისადმი ფაქიზი გრძნობა პოეტს ხანმოკლე სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა. ჩვიდმეტი წლის ყმანვილმა ვარვარა 1831 წელს გაიცნო, მონათესავე სულთა შორის კავშირიც გაიბა, მაგრამ მიზეზთა გამო, რაშიც ლერმონტოვი უცოდველი არ ჩანს, ლოპუხინა მოულოდნელად გათხოვდა. პოეტმა ქალის ნაბიჯი აღიქვა, როგორც **ღალატი**, თუმცა შემდგომში კიდევ რამდენიმე გრძნობიერი ლექსი უძღვნა გარდასულ სიყვარულს.

კავკასიაში მიმავალი ლერმონტოვი, რომელსაც ლექსში მსხემის, ყარბის სახე მიუღია, – ავტოგრაფში ნაწარმოების სათაურია „ყარბის ლოცვა“ („Молитва странника“), – ხიფათიან გზაზე შემდგარი, საკუთარ პერსონას კი არ ავედრებს ღვთისმშობელს, არამედ პოულობს შინაგან ძალას, ამაღლდეს პირად ტკივილსა და წყენაზე. მას სურს, უმანკო, უბოროტო გულისა და მშვენიერი სულის ქალწულს ბედნიერი ახალგაზრდობა და მშვიდი სიბერე ჰქონდეს, არ შეეხოს ზეპური საზოგადოების გულგრილობა და სიცივე, სიკვდილის ჟამს კი წმინდა მარიამის მოვლენილმა ანგელოზმა განუსვენოს.

განშორების თემისთვის დამახასიათებელი სევდა და დრამატიზმი „ლოცვაში“ მლოცველის ალტრუიზმითა და კეთილშობილი სულის ლირიკული თრთოლვით არის განსპეტაკებული.

არსებობს თუ არა ორ ლექსს შორის, ფორმალურთან ერთად, აზრობრივ-შინაარსობრივი მსგავსება, თუ ამ მხრივ, როგორც გვარნმუნებენ, მართლაც „სემანტიკური სხვადასხვაობაა“ (ბურჭულაძე)?

დავინწყით იმით, რომ, ისე როგორც ლერმონტოვთან, გალაკტიონის ლექსშიც ლოცვა ღვთისმშობელს მიემართება (დასაწყისში: „მზეო-ღვთისმშობელო, მზეო-ნებიერო“, ბოლოში: „მზეო-ღვთისმშობელო, ამას გვევდრები“).

მსგავსია ლირიკულ სუბიექტთა ინტენციაც, რამდენადაც ორივე გულწრფელი ღალადისით ივედრება **ყოფილ** სატრფოთა საფრთხისგან გადარჩენას თუ სიმშვიდე-კეთილდღეობას. გალაკტიონი ამბობს: „იგი, ვინც **მიყვარდა** დიდი სიყვარულით“, მაშასადამე, გრძნობა წარსულის კუთვნილებაა. ლერმონტოვთან ამაზე უშუალო მინიშნება არაა, მაგრამ რადგან ლექსი ლოპუხინას „ღალატის“ შემდეგაა შექმნილი, გრძნობის აპოგეა აქაც წარსულს ეკუთვნის.

დაკვირვებული წაკითხვისას ტექსტებს შორის გადაძახილი და რემინისცენციებიც შეიმჩნევა. „Пошли ангела“, - ითხოვს ლერმონტოვი. „ფრთებით დაიფარე“, - ივედრება გალაკტიონი. „В утро ли шумное, в ночь ли безгласную“, - ვკითხულობთ ლერმონტოვთან. „**ღამე** გაუთენე... **დილა** მიანიჭე“, - წერს გალაკტიონი...

რასაკვირველია, ტექსტები, როგორც დამოუკიდებელი ლექსები, ერთმანეთისაგან განსხვავდება კიდევ: გალაკტიონი ლერმონტოვს კი არ ბაძავს, არამედ, მისით შთაგონებული, - მსგავს განწყობილებით-სიტუაციურ და ვერსიფიკაციულ ჩარჩოში! - განშორების თემის საკუთარ, ტრაგიკულ ვერსიას თხზავს.

გალაკტიონის ლექსთან შედარებით, ლერმონტოვის „ლოცვა“ ღია ტექსტია, რომელშიც, ასე თუ ისე, მოცემულია ინფორმაცია ლირიკულ სუბიექტზეც და მფარველობის ობიექტზეც. გალაკტიონის ლირიკული „მე“-ს შესახებ, ფაქტობრივად, არაფერი ვიცით, თვინიერ იმისა, რომ ის უკიდურესად შენუხებულია ყოფილი სატრფოს მდგომარეობით. თავად ეს არსებაც („იგი“) გაურკვეველობითაა შებურული. მისი საფრთხიდან გამოხსნა ლირიკული სუბიექტის ძალას აღემატება. უძღურებიდან მოდის „მე“-ს იდუმალი ტრაგიზმი, რომლის სიღრმე და ხარისხი ლოცვის სიმხურვალეში აისახება.

* * *

გალაკტიონის ლექსში ძნელი მისახვედრია, რაა მიზეზი „დიდი სიყვარულის“ გაქრობის თუ განელებისა („იგი, ვინც მიყვარდა...“), თუმცა რაღაც მკრთალი მინიშნება ამაზე მაინც არსებობს. რას ითხოვს, რას ევედრება პოეტი (ლირიკული „მე“) ღვთისმშობელს?

**ტანჯვა-განსაცდელში თვალნი მიურიდენ,
სული მოავლინე ისევ შენმიერი,
დილა გაუთენე ისევ ციურიდან,
სული უმანკოთა მიეც შევნიერი.**

პირველ რიგში, ეს ტანჯვა-განსაცდელის არიდების, ფიზიკური გადარჩენის თხოვნაა, მაგრამ მთავარი, შეფარული სათხოვარი, ჩემი აზრით, მომდევნო სამ სტრიქონშია მოქცეული. მლოცველი ევედრება დედა ღვთისას, დაუბრუნოს ყოფილ სტრფოს ის, რაც ჰქონდა და აღარა აქვს: დაუბრუნოს მისი კეთილგანწყობა და მონყალება („სული მოავლინე ისევ შენმიერი“), ღამის ნაცვლად კვლავაც მიუბოძოს სხივნათელი დილა („დილა გაუთენე ისევ ციურიდან“; პირველნაბეჭდში: „ღამე გაუთენე... დილა მიანიჭე“), აღუდგინოს უმანკოთა მშვენიერი სული („სული უმანკოთა მიეც შევნიერი“). ქალის ცხოვრებაში, როგორც ჩანს, მოხდა რაღაც ისეთი, რასაც არ გვიმხელენ, მხოლოდ მიგვანიშნებენ, რამაც ქალს დააკარგვინა სულის უმანკობა და, მასთან ერთად – ღვთისმშობლის მფარველობაც. ვედრების კეთილშობილური მიზანი ისაა, რომ ფიზიკურ გადარჩენასთან ერთად მოხდეს ცოდვილი სულის აღდგინება, განწმენდა, სანკტიფიკაცია, რაც ღვთისმშობლის მისიაა.

მძიმე განწყობილება, რომელიც განფენილია ლექსში „მზეო თიბათვისა“, პირველნაბეჭდში კონკრეტულ დროს უკავშირდება – „1920“, როგორც აზრობრივ-ემოციური კონტექსტის განმსაზღვრელი თარიღი, სათაურადაა გატანილი. ცხედრებით მოფენილი, სისხლიანი „საოცარი წელი“ ბედიტად აისახება ადამიანთა ცხოვრებაზე. ამ კოშმარული სიზმარ-ცხადის ფონზე „ეჩვენება“ გალაკტიონს თავისი „თანამგზავრი“ – გარდასული „დიდი სიყვარული“...

* * *

„მე ოლია შემდეგი ლექსით გავაცილე რუსეთს“, – წერს გალაკტიონი.

„მზეო თიბათვისა“, როგორც გაირკვა, მეუღლის გაცილებას არ უკავშირდება, მაგრამ ტექსტის ორივე ვერსიაში მეტ-ნაკლები სიცხადით ილანდება ოლია ოკუფავას სახება („ეს ლექსი ხომ მას შეეხება“). ლექსის შექმნის გარემოებანი დაახლოებით ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: 1920 წლის მიწურულია. ყოფილ იმპერიაში ომი, გაპარტახება და შიმშილი მძვინვარებს, ტფილისს კი კასპიისპირეთიდან

დაძრული „ნითელი ვეფხვი“ უახლოვდება რისხვით. ბოლშევიკების შემოსვლას უთუოდ ოლიას დაბრუნება მოჰყვება... იწყება მუდმივი ფიქრი ოლიაზე („იგი, **თანამგზავრი**, ხშირად მეჩვენება“), რომელთანაც გალაკტიონი მარტო დრომ და სივრცემ კი არა, არამედ ახალი ფორმაციის ქალბატონის არაორდინარულმა ცხოვრების წესმაც დააშორა (იხ.: ო. ოკუჯავას 1919-1920 წლების დღიურები).

პოეტი ლერმონტოვის „ლოცვის“ შთაბეჭდილების ქვეშაა, თავის ფიქრებსა და განცდებს, ლერმონტოვის ანალოგიით, იგი ლოცვის, ვედრების ფორმაში აქცევს – იქმნება ეპოქისა და პიროვნულ-ბიოგრაფიულის ლირიკულად ტრანსფორმირებული ტრაგიკული სურათი, როგორც შედეგი მხატვრული იმაგინაციისა.

რა დამოკიდებულება ჰქონდა გალაკტიონს მეუღლესთან იმ ხანებში, როცა „მზეო თიბათვისა“ იწერებოდა, ანუ ოლიას მოსალოდნელი დაბრუნების წინ?

1921 წლის 24 მაისი, დღე, როდესაც პოეტმა ჩვენთვის საინტერესო ჩანაწერი გააკეთა, წლობით უნახავ მეუღლესთან შეხვედრის პირველი დღეა. ეს შეხვედრა მომდევნო დღეს (25 მაისს) თვით გალაკტიონს აქვს დეტალურად აღწერილი და ორ, ერთმანეთისგან სრულიად გაუცხოებულ პიროვნებას წარმოგიდგენს: ერთი მათგანი (ოლია) – შემცოდება, მეორე (გალაკტიონი) – შემნდობი... აფორიაქებული, შეძრწუნებული პოეტი უმწეოდ ცდილობს ქალის გამართლებას მისი მიმნდობი ბუნებით.

გალაკტიონს ოლიას გამო რომ მტანჯველი ფიქრები აწამებდა, ცხადლივ ჩანს ნაკლებად ცნობილი ვარიანტიდან ლექსისა „რაც უფრო შორს ხარ“. ეს ლექსი დაწერილია არა 1908 წელს, როგორც მიჩნეული იყო, არამედ – 20-იან წლებში (ნ. ტაბიძე), ჩემი ვარაუდით, „მზეო თიბათვისას“ შექმნის ახლო ხანებში. მომაქვს ფინალური სტროფები, რომლებიც გალაკტიონმა ლექსის საბოლოო რედაქციაში აღარ შეიტანა:

**მაგრამ თუ როსმე მომიახლოვდი,
ოცნების კოშკი მსწრაფლ დაიმსხვრევა,
ველარ მიშველის მხურვალე ლოცვა
და ვერც ნაკადად ცრემლების ფრქვევა.
სიძულვილისა ნისლი მწუხარი
შენს სულზე ჩემს ზიზღს გადააქარგავს,
შორი სურათი თუ მატყვევებდა,
სურათი ახლოს ელფერს დაჰკარგავს.**

სტრიქონები – „ველარ მიშველის მხურვალე ლოცვა“ და „სიძულვილისა ნისლი მწუხარი / შენს სულზე ჩემს ზიზლს გადააქარგავს“, ვფიქრობ, კომენტარს არც საჭიროებს. გალაკტიონის მაღალი, სპეტაკი ოცნება, „სიშორის“ გაუქმებისას, რეალობის პირისპირ დარჩენილი, მარცხდება და „ოცნების ლურჯი ანგელოზის“ ნაცვლად იხატება „სული“, რომელსაც პოეტი მხოლოდ სიძულვილსა და ზიზლს „გადააქარგავს“...

ახლა დავუკვირდეთ გალაკტიონის ჩანაწერის ერთ დეტალს:

„ისმინა თუ არა ღვთისმშობელმა ჩემი ვედრება? აი, რა არის **გამოსარკვევი**“...

ოღია უკვე ტფილისშია, მაშ რაღაა **გამოსარკვევი**?! პასუხს ამ კითხვაზე მომდევნო დღის, 25 მაისის დღიურში ვპოულობთ:

„ვინ იცის, რანაირი ცხოვრებით ცხოვრობდა იგი?

ეს ჩემთვის სამეუდამოდ გამოუცნობ გამოცანად დარჩება.

...მღალატობენ მეგობრები, მღალატობენ ნათესავები, მღალატობს, საზოგადოდ, ბედი, მიღალატა ოლიამაც და მთელ ჩემს ცხოვრებაში ეს არის ყველაზე უფრო უსასტიკესი ღალატი... რად, რად ჩაიდინა ასეთი რამ ოლიამ?

და ისევ ვფიქრობდი: მაგრამ ოღია ავადაა. ავადაა მხოლოდ იმის გამო, რომ ვილაცამ მისი ცხოვრების ახლო გაიარა, ტლანქად და მოურიდებლად. შეიძლება ეს „ვილაცა“ ვიყავი თვითონ მე... გრცხვენოდეს, ოღია. შენ მეტად ავად ხარ იმისთვის, რომ ოდესმე გაგაგებინო. მე გავიგე, მე ვიცი ყველაფერი! არასდროს ამ სიტყვებს მე არ გეტყვი და შეიძლება, ეს უფრო უსასტიკესი სასჯელი იქნეს შენთვის? მე ვიზრუნებ შენთვის, რომელიც ასე შებრალებით მიყვარხარ. შენ კი თუ გსურს, კიდევ მიღალატე, მიღალატე, როგორც მღალატობს ყველა: გალაკტიონ ტაბიძე თავის თავს არ უღალატებს! შენ არ გიღალატია! ვერავინ, ვერავინ ვერ გაიგებს ამ ცნობას. ეს, თითქოს, არც მე ვიცი... ხა, ხა, ხა“.

გამოსარკვევი, ვფიქრობ, გარკვეულია: თვით ღვთისმშობელმაც ვერ შეძლო მშვენიერი სულის უმანკოების აღდგენა, ე.ი. ვერ განხორციელდა ის სასწაული, რასაც ასეთი სასოებით შესთხოვდა დედა ღვთისას „ლოცვად მუხლმოყრილი“ პოეტი.

* * *

დავუბრუნდეთ კითხვას, თუ რატომ მიმართა გალაკტიონმა მისტიფიკაციას.

პოეტის ჩანაწერი 50-იან წლებს რომ ეკუთვნოდეს, დროს, როდესაც მიზანმიმართულად დაიწყო თავისი ე.წ. დეკადენტურ-სიმბოლისტური ლექსების რეალისტური ინტერპრეტირება, პასუხიც იოლი იქნებოდა. ასე აღმოჩნდა, რომ „მე და ღამე“ რევოლუციურ საიდუმლოს ფარავს, „მთანმინდის მთვარე“ ცხოვრების ზღვაზე აღზრდილი სულის მონოლოგია, „მერი“ – რეალური ქალის, ფრეილინა მერი შერვაშიძისადმი სიყვარულის ანარეკლი, ხოლო „ლურჯა ცხენები“ – სამეცნიერო თემაზე დაწერილი რეალისტური ლექსი! რომ არა ჩანაწერის თარიღი – 1921 წლის მაისი – ლექსის „მზეო თიბათვისა“ რეალისტური ფესვების მოშიშვლებაც ამ რიგის მოვლენად ჩაითვლებოდა...

ჩატარებული კვლევის კონტექსტში, ჩემი ვარაუდით, მისტიფიკაციას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში პოლიტიკური, შემოქმედებითი და პიროვნული მოტივები აქვს.

ჩანაწერის გაკეთების დროს ბოლშევიკები უკვე თბილისში არიან, ყველაფერს ეჭვის თვალთა აკვირდებიან და არასაიმედოებს დაუნდობლად, სასტიკად უსწორდებიან. გალაკტიონის კეთილგანწყობა და თანამშრომლობა დამოუკიდებელი საქართველოს ხელისუფლებასთან ისედაც არ იყო დაფარული, ამიტომ გასაბჭოების თითქმის წინა დღეებში დაბეჭდილი ლექსი „1920“ პოეტისათვის, შეიძლება, სახიფათო აღმოჩენილიყო. მიუხედავად ინტიმურ-ლირიკული ხასიათისა, ტექსტი აშკარად შეიცავს ახალი, პოსტრევოლუციური დროის ნეგატიურ დახასიათებას: ჩვენ წინაშე არა ჟამი განახლებისა – დიადი რევოლუცია, რომელსაც ხალხისთვის ნანატრი თავისუფლება უნდა მოეტანა, არამედ **„საშინელი ხანა“** – **„საუკუნე უმეცარი“**, როდესაც **„დროის შერვენება“** სოციალური თანასწორობის სახელით ფიზიკურად და სულიერად ანადგურებს ადამიანებს. პირველნაბეჭდში ისიც ჩანს, რომ „თანამგზავრი“, რომლის ბედიც ანუხებდა პოეტს, უცხოეთში (რუსეთში) იმყოფება, ხოლო სასტიკი, სისხლითა და ცხედრებით მოფენილი გარემო „გამარჯვებული რევოლუციის“ ქვეყანა – პოსტრევოლუციური რუსეთი.

გალაკტიონმა სასწრაფოდ ამოიღო არასასურველი კონკრეტულის შემცველი ორი სტროფი, ხოლო მოგვიანებით – მეორე პუბლიკაციისას (1927), შეცვლილი ვითარების გათვალისწინებით, „ღვთისმშობელი“ მზის მეტაფორით დაშიფრა, „ხანა საშინელი“ კი უფრო განყენებულმა „ხანმა უნდობარმა“ ჩაანაცვლა.

ჩანაწერიდან იგრძნობა, რომ გალაკტიონს არ სურს ლექსის გამო-

ქვეყნებული ვერსიის გახსენება, ფაქტობრივად, მაღავს მას. საკუთარ დღიურშიც კი იგი ძნელად შესაძლებელია ახალ ვერსიას იმონებებს და იქვე ცრუინფორმაციასაც აფიქსირებს, თითქოს ლექსი მეუღლის რუსეთში გაცილების ფაქტს ეხება. და რადგან ეს ფაქტი მხოლოდ **1916 წელს** შეიძლება მომხდარიყო, როდესაც ოლია მოსკოვს გაემგზავრა, შესაბამისად, „მზეო თიბათვისა“ რევოლუციის სისხლიან შედეგებს კი არ აირეკლავს, არამედ – რუსეთის იმპერიის რღვევისა და მსოფლიო ომის მძიმე ხანას.

ასეთია მისტიფიკაციის პოლიტიკური ასპექტი.

უფრო იოლი წარმოსაჩენია მისტიფიკაციის, ასე ვთქვათ, შემოქმედებითი მიზეზი: ლექსის წარმომავლობის კონკრეტულ ცხოვრებისეულ ეპიზოდთან დაკავშირებით თუ არ იშლება, ფერმკრთალებმა მაინც რეალური გენეტიკური სათავისაკენ (ლერმონტოვის „ლოცვა“) მიმავალი კვალი.

დასასრულ, მისტიფიკაციის შედეგად ბუნდოვანდება ლექსში გადასული მწარე პიროვნული განცდები, რომლის გამხელა ოლიას **დაბრუნების** მომლოდინე გალაკტიონს არავისთვის სურდა. პოეტი ცდილობს, ვითარება ისე წარმოადგინოს, თითქოს ტექსტში ოდენ ოლიას გაცილებით აღძრული შემოფოთებაა გამოხატული, რათა ოცნების, პოეზიის სივრცე მაინც დარჩეს შეუბღალავი... გალაკტიონის ნამდვილი ცხოვრება ხომ მხოლოდ ამ წარმოსახულ, იდეალურ სივრცეში მიედინებოდა.

რაც შეეხება ლერმონტოვის ლექსის ზეგავლენას გალაკტიონზე, გავიმეორებ იმას, რაც ერთგზის უკვე ვთქვი: „პოეზიაში შეხმიანება თუ სესხება არაფერს ნყვეტს, 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“.

* * *

ლექსის „მზეო თიბათვისა“ ახალმიგნებული პირველნაბეჭდი ტექსტი („1920“) და წარმოდგენილი ანალიზი კიდევ ერთხელ და, ვფიქრობ, საბოლოოდ ცხადყოფს, რომ გალაკტიონის შედეგის დაკავშირება რ. ვაგნერის „ლოენგრინთან“ უმართებულოა. ლირიკული სუბიექტის ლოცვა მიემართება არა გრაალს, როგორც ამას დაჟინებით გვიმტკიცებენ („გრაალს შევე-ვე-დრები“), არამედ „მზე-

ღვთისმშობელს“. ლერმონტოვის ლექსით შთაგონებული გალაკტიონი თავისი გარდასული „დიდი სიყვარულის“ ხორციელ უსაფრთხოებასა და სულიერ აღდგომას ივედრება, რასაც არაფერი აქვს საერთო ლოენგრინის ლოცვასთან ელზასთან განშორების წინ.

„მზეო თიბათვისა“ („1920“) კონკრეტული ისტორიული ეპოქის გამოძახილია და ავტობიოგრაფიულ რემინისცენციებს შეიცავს. უტყუარი ფაქტების ფონზე არასერიოზული და ღიმილისმომგვრელიც კი ჩანს მტკიცება, რომ ლექსის ფინალური სტრიქონები („ხანმა უნდობარმა, გზა რომ შეეღება, / უხვად მოიტანა სისხლი და ცხედრები“) ლოენგრინის მიერ დახოცილ ფრიდრიხ ფონ ტერლამუნდს და მის მსახურებს გულისხმობს („მხოლოდ ინტეგრალები“, 1980, გვ. 80).

დასკვნისთვის მოკლედ შევჩერდეთ იმაზეც, თუ როგორ შეიძლება გავიგოთ „გრაალს შევედრები“.

როგორც ადრეც ვწერდით, „გრაალს შევედრები“ ნიშნავს – ვიქნები გრაალის მსგავსი, „გრაალს დავემსგავსები“. ასე აქვს ეს სახე განმარტებული აკაკი ბაქრაძესაც: „ლოცვად მუხლმოყრილი სისხლით სავსე თასს ვგავარო“ (გალაკტიონოლოგია V, გვ. 56). მაგრამ როგორ უნდა დაემსგავსოს ლირიკული სუბიექტი **თასს**?

გრაალი ჭურჭელია (თასი, ბარძიმი), რომელმაც მაცხოვრის სისხლის გამო შეიძინა **წმინდა** გრაალის სტატუსი. მსგავსება გრაალთან (თასთან) ორი ასპექტით შეიძლება იქნეს განხილული – ფიზიკური და სიმბოლური ასპექტებით. მლოცველის პოზა (მუხლმოყრილი, ზეცისკენ ხელაპყრობილი ადამიანი), ამ პოზის გრაფიკული კონტური ვიზუალური ასოციაციით, შესაძლოა, მიამსგავსონ კიდეც გრაალის თასს, როგორც ის მხატვართა ტილოებზეა გამოსახული. მაგრამ აქ გასათვალისწინებელია ერთი გარემოება: თავდაპირველ ტექსტში გალაკტიონთან მლოცველის პოზა არ ფიგურირებდა – „ლოცვად მუხლმოყრილი“ მოგვიანებით გაჩნდა, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ პოეტის წარმოსახვა უფრო არსობრივ-სიმბოლურ მსგავსებაზე იყო ორიენტირებული.

რა სიმბოლური სემანტიკა აქვს წმინდა გრაალს? თასში მოქცეული სისხლი მაცხოვრისა არის სასწაულებრივად გადარჩენილი, მარადიული **სული ახალი აღთქმისა** („ეს არის ჩემი სისხლი (ახალი) აღთქმისა, მრავალთათვის რომ იღვრებოდა ცოდვების მისატყვევებლად“ – მათე 26:28). ლირიკული სუბიექტი, რომელიც ვედრებით მიმართავს ღვთისმშობელს, აუწყებს მას, რომ, როგორც გრაალის ჭურჭელი სისხლს, საკუთარ არსებაში, სხეულში, ახალი აღთქმის

სულს ატარებს (შდრ.: ვალერი ბრიუსოვის სტრუქტურულად მსგავსი სახე: „Б... и и и и, èè èrâî è ì î é â è î î , - áâçä åðí î é ì óäð ñòùþ “), რომ მზადაა მოყვასის საშველად. მაგრამ შორს მყოფის შველა მოკვდავის ძალებს აღემატება, ამიტომ ლირიკული სუბიექტი, მსგავსად გრაალისა, მედიუმის ფუნქციას კისრულობს – ტანჯვა-განსაცდელში ჩავარდნილ არსებას ღვთისმშობელთან შუამდგომლობს.

ეპოქის კულტურულ-ლიტერატურულ კონტექსტში ძნელი არაა იმის დადგენაც, საიდან გაჩნდა გალაკტიონის ლექსებში „გრაალი“. თქმულება გრაალზე, გრაალის სახე-სიმბოლო აქტუალიზებული იყო რუსულ სიმბოლისტურ პოეზიაში, რომელსაც ზედმიწევნით იცნობდა გალაკტიონი. აქვე არც რუდოლფ შტაინერის ხსენება იქნება უადგილო: მისდამი ინტერესი პოეტმა ადრიდანვე, 10-იან წლებში გამოხატა „სულიერების საფუძვლების“ ფრაგმენტის თარგმნით.

2012

კადნიერი ინტენცია

მემატიანის ცნობით, როდესაც რუსუდანმა – დიდი თამარის ასულმა და მომავალმა მეფემ – გვირგვინოსანი ძმის უცაბედი სიკვდილის ამბავი შეიტყო, „აღარ საგონებელ იყო სიცოცხლესა ტკივილისაგან ძმისა მისისა“. უფალმა წარწყმედისაგან გვიხსნაო, – სიხარულს ვერ მალავს მეისტორიე და ზეცას შესთხოვს რუსუდანის არაგანირვას და სიმრავლეს წელიწადთა.

„ამ სტრიქონების დაწერის დროს მან (მატიანის ავტორმა – თ.დ.) ჯერ არ იცოდა, თუ რაოდენ ვნებას მოუტანდა სახელმწიფოს რუსუდანის თავმეუკავებელი ვნებათა-ღელვა და უდარდელი მართვაგამგეობა!“ – ნაღვლიანად შენიშნავს ივანე ჯავახიშვილი.

დიდი ქართული სახელმწიფოს დაქვეითება ლაშა-გიორგის ზეობაშივე დაიწყო და რუსუდანის მეფობის ხანაში კატასტროფულად გაღრმავდა. ცვლილება, უპირველესად, სამეფო კარის ზნეს დაეტყო. ჭაბუკი ლაშა და მისივე ჰასაკის თანამეინახე დიდებულნი, როგორც ჟამთააღმწერელი გვაუწყებს, „განძღეს და იშუებდეს და უწესობად მიდრკეს სიძვათა შინა და მთვრალობათა“. საუბედუროდ, რუსუდანიც სილოდისა და ბინიერების გზას გაჰყვა: „მეფეცა რუსუდან ჩვეულებითა წესსა ძმისა თვისისასა ვიდოდა განცხრომითა და სიმღერთა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ისტორიული წყაროები და ისტორიკოსები მოზომილად საუბრობენ რუსუდანზე, ჩვენ წინაშე არცთუ სასურველი პორტრეტი იხატება: თვალად ტურფა, ნებიერი ქალი – გამოუცდელი და ტახტისათვის შეუფერებელი, უნებისყოფო და სიბრძნეს მოკლებული. და კიდევ... ქცევაში გამომწვევად თავისუფალი!

შთაბეჭდილებას უფრო ამუქებს აღმოსავლური ანალები. არაბი იბნ ალ-ასირი წვრილად ჩამოთვლის ქმრის ღალატის, თვალტანად მამაკაცებზე ნადირობის – მათი უცხო ქვეყნებიდან ჩამოყვანის –

ამბებს, რის გამოც გაბეზრებულ ივანე მხარგრძელს უსაქციელო დედოფლისათვის უთქვამს: „ჩვენ ისეც შერცხვენილნი ვართ მეფეთა შორის შენი ყოფაქცევით“-ო. მოჰამედ ნესევი, ჯალალედინის სამდივნოს გამგებელი, როგორც გადმოგვცემენ, რუსუდანს გემოთ-მოყვარე და აღვირახსნილ სემირამიდას ადარებს, რომელიც, თვინიერ ქმრისა, მრავალ კაცთან ცხოვრობდა.

აქ შევჩერდეთ, რადგან ჩემი მიზანი სულაც არ არის ისტორიული რუსუდანის აღუვსებელი ვნებიანობისა და ეროტიკული თავგადასავლების აღწერა, მით უფრო, განკითხვა. ჩემთვის დედოფალი რუსუდანი სხვა კუთხითაა საინტერესო: როგორც იმაგინაციური ხატი, როგორც გალაკტიონ ტაბიძის ერთი პოეტური ნარატივის სექსუალურად აქტიური, ავხორცი პერსონაჟი!

* * *

გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში ისტორიული პიროვნებანი არამცთუ მოქმედებენ, მოხსენიებულნიც არ არიან. გამონაკლისი მხოლოდ რუსუდანია, პროტაგონისტი სიჭაბუკის ხანაში (1915 წლამდე) დაწერილი პოეტური ნაწარმოებისა „თასი“. აქ თამარის ასული ისეა წარმოსახული, როგორც XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ისტორიკოსთა ნაშრომებში შეეძლო ამოეკითხა გალაკტიონს: „უღირსი და ბინიერებით აღსავსე“ (დიმიტრი ბაქრაძე, ქართველი ქალები, 1891), „შემკული სხეულის სიმშვენიერით, მაგრამ გარყვნილი და ზნედაცემული“ (სიმონ ქვარიანი, საქართველოს ისტორია, 1910).

„თასი“ პოეტის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა. პირველად იგი დიდი დაგვიანებით, 1970 წელს დაიბეჭდა აკადემიური თორმეტტომეულის მერვე ტომში, სადაც პოემებს შორის მიუჩინეს ადგილი. რას მოგვითხრობს ეს ე.წ. პოემა, რომელიც მოცულობით – დატეხვის გარეშე – ოთხმოცდაოთხ სტრიქონს არ აღემატება?

მტკვრის ნაპირზე ქართველთა ლაშქარი ილხენს. კახურით მთვრალი დედოფალი რუსუდანი ოცნებას მისცემია. მისი დაღლილი სული იგონებს გაფრენილ ახალგაზრდობას, როდესაც თავდავინწყებით ცურავდა ვნების მორევში.

დედოფლის მზერას უცებ მომხიბლავი ჭაბუკი მიიპყრობს და სხეულს, ადრინდელივით, სურვილის ტალღა მოაწყდება. რუსუდანი მორიდებლად უმჟღავნებს ვაჟს გულისთქმას, მაგრამ, მისდა გასაოცრად, ჭაბუკი დამყოლი, მორჩილი მამრი კი არა, მკაცრი მამხი-

ლებელი და ქვეყნის დაქცევით გულშეძრული პატრიოტი აღმოჩნდება.

დედოფლისა და ვაჟის დიალოგში ერთ მხარესაა ბრმა ლტოლვა, ატეხილი სურვილი რუსუდანისა, ხოლო მეორე მხარეს – მამაკაცური ღირსება და შეხსენება სამშობლოს წინაშე ხელმწიფური ვალისა. გვირგვინოსანი ქალის ვნების სიფიცხე ვერ სძლევს ჭაბუკის სიკერპესს.

რუსუდანი ტრაგიკულად განიცდის უარს, როგორც მარცხს, როგორც ხანდაზმულობის ავბედით ნიშანს. და რადგან მისი ცხოვრების აზრი მხოლოდ ხორციელ სიამეშია, უარყოფილი დედოფალი დიდი თამარის ნაანდერძევი თასიდან სვამს სანამლავს.

როდესაც გალაკტიონის „თასს“ კითხულობ – ეროტომანი დედოფლისა და ქვეყნისმოყვარე ჭაბუკის ამბავს, უნებლიეთ აკაკი გახსენდება, მისი „თამარ ცბიერი“ და კიდევ ერთი მხურვალე სისხლის დედოფალი საქართველოს ისტორიიდან.

* * *

აკაკის დრამატულ პოემასაც – „თამარ ცბიერს“, XVII საუკუნის ისტორიულ ვითარებას რომ ასახავს, – ორი მთავარი პერსონაჟი ჰყავს: რეალურ-ისტორიული – იმერეთის დედოფალი თამარი, ძმისწული ვახტანგ V შაჰნავაზისა, და შეთხზული – მგოსანი გოჩა, ავტორის ეროვნული მრწამსის გამომხატველი. ნაწარმოებში, მართალია, თამარის ცხოვრების ბოლო პერიოდი, იმერეთში გიორგი გურიელის მეფობის ხანაა გაცოცხლებული, მაგრამ დავიწყებული არაა წინარე ამბებიც – არშეიყი დედოფლის ტრფიალებათა ნუსხის არც ერთი ფაქტი.

ისტორიული თამარი საოცარი სიტუაციისა და ბედის ქალი იყო. ჟან შარდენი, XVII საუკუნის ფრანგი მოგზაური, საგანგებოდ აღნიშნავს დედოფლის უებრო სილამაზეს და იმასაც ამბობს, რომ თამარის თავგადასავალში, გარეგნობასთან ერთად, მცირე ბრალი არ მიუძღოდა ხასიათს – გამომწვევ, თავდაუჭერელ კეკლუცობას: ქალის ვნებიან, მიბნედილ თვალებს, ტრფიალებასაც რომ ითხოვდნენ და იმედსაც იძლეოდნენ, ყოველგვარი დანაშაულის შთაგონება შეეძლოთ.

თამარის სილამაზისა და ზნის გამო, მართლაც, გაუგონარი ამბები დატრიალდა იმერეთ-გურია-სამეგრელოში. თავდაპირველად იგი ოდიშის ახალგაზრდა მთავარს – ლევან დადიანს გაჰყვა ცოლად.

შემდეგ ბედმა იმერეთის უსინათლო მეფის – ბაგრატის მეუღლეობა არგუნა, იმავდროულად კი გენათელ ეპისკოპოსსაც ჰყვარობდა. მერე და მერე მოვლენები ისე წარიმართა, რომ ლევან დადიანმა ნაცოლარი დაიბრუნა და ისევ დაკარგა – დამარცხებულს თამარი კვლავაც ბაგრატიმ ნაჰგვარა... ბოლოს მართლაც საარაკო ამბავი მოხდა: მოკვდა ბაგრატი და უმეფოდ დარჩენილ იმერეთის ტახტზე ბაგრატისა და თამარის სიძე – ქალიშვილის ქმარი – გიორგი გურიელი მიიწვიეს. გურიელმა, რომელმაც ადრეც სცადა ულამაზესი თამარის დაუფლება, სჯულიერი მეუღლე მიატოვა და სიდედრი – ქვრივი დედოფალი თამარი შეირთო ცოლად! არის რაღაც საერთო ქართული იმპერიის დაისის ჟამსა და XVII საუკუნის ავბედით, დასავლურ-ქართულ სინამდვილეს შორის – ქვეყნის დაშლა-დაქცევა, ელიტის გამოგნებელი გულგრილობა და ზნეობრივი ნიჰილიზმი. სწორედ ასეთ – თითქმის იგივეობრივ – ფონზე მოგვითხრობენ აკაკი და გალაკტიონი ორი დედოფლის დაუოკებელი ვნებათაღელვის ამბებს, ქმნიან ქართველი ქალების – რუსუდანისა და თამარის არატრადიციულ მხატვრულ სახეებს.

* * *

ისტორიული სინამდვილე „თამარ ცბიერში“ მოღალატე ცოლის სიუჟეტურ ქარგაშია მოქცეული. უზნეო ქალის მიერ მამაკაცის უშედეგო ცდუნებისა და შემდგომი ცილისწამება-შურისძიების არაკი არაერთხელ დამუშავებულა მწერლობაში. ასეთია ბიბლიური იოსების ცდუნების ისტორია, ევრიპიდეს „იპოლიტი“, ჟან რასინის „ფედრა“...

საინტერესოა, რომ ბიბლიურ სათავესთან კავშირზე უკვე „თამარ ცბიერის“ პირველმა რეცენზენტმა – დავით სოსლანმა (კეზელმა) მიანიშნა, როცა ქართველი დედოფალი ეგვიპტელი ფოტიფარის (პეტერფეს) ცოლს შეადარა. მოგვიანებით (1911 წ.) პარალელი თვითონ აკაკიმ გაავლო: „გამეორდა ის, რასაც ბიბლია მოგვითხრობს: ფარაონის მეუღლემ სწამა იოსებ მშვენიერს და ჩააგდებია ჯურღმულში. აქაც თამარმა დააბრალა გოჩას, გაუპატიურება მომინდომამო და დააჭერია“.

აკაკის დრამატული პოემის ფაბულა, მართლაც, ძალიან ახლოს დგას ბიბლიურ ამბავთან, მის სიუჟეტსა და პერსონაჟებთან, მაგრამ, ჩემი აზრით, „თამარ ცბიერში“ უთუოდ აისახა ევრიპიდესა და, განსაკუთრებით, რასინის გამოცდილება. სიუჟეტურ თანხვედრას რას-

ინთან პრობლემატიკის იდენტურობაც ემატება: გრძნობისა და მოვალეობის, პიროვნული იმპულსებისა და საზოგადოებრივი ეთიკის დაპირისპირება. „ფედრას“ შესავალში ავტორი წერდა:

„ვნება ნაჩვენებია მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი დამანგრეველი ძალა გამოავლინოს. მანკიერება ისე მკვეთრადაა გამოხატული, რომ გვაიძულებს, შევიგნოთ და შევიძულოთ მისი სიმახინჯე. კაცმა რომ თქვას, ეს არის ერთადერთი მიზანიც ყველა შემოქმედისა, ვინც მაყურებელს ემსახურება“.

აკაკიც, როგორც შემოქმედი და მაყურებლის – ხალხის – მსახური, თავის დრამატულ პოემაში მანკიერებას ამხელდა, ზნეობრივი იდეალის დამკვიდრებას ცდილობდა.

„თამარ ცბიერისა“ და „ფედრას“ შედარებითი ანალიზი საინტერესო თემაა, ამჯერად კი მხოლოდ ორ მნიშვნელოვან მომენტს აღვნიშნავ. ფედრას ანტიკურ სიუჟეტში რასინს ახალი პერსონაჟი, იპოლიტის შეყვარებული – ე.ი. დედოფლის მეტოქე – არიცია შემოჰყავს. აკაკისთანაც არის ასეთი პერსონაჟი, მაგრამ, პოეტის ჩანაფიქრის შესაბამისად, არა ხორციელი არსება, რეალური მოქმედი პირი, არამედ ქალი-იდეალი – დიდი თამარი, როგორც უღირსი მოსახელის ანტიპოდი და მძლეველი.

რასინს უნდა უკავშირდებოდეს მონანიე თამარის გამოჩენაც აკაკის პოემის ფინალში: მოღალატე ცოლის სიუჟეტში მონანიების მოტივის შემოტანა დიდი დრამატურგის დამსახურებაა.

საერთოდ, მთარულ სიუჟეტზე შექმნილი ნაწარმოებები შემადგენელი მოტივების – ჩვენს შემთხვევაში, ცდუნებისა და შურისძიების მოტივების – განსხვავებული ინტერპრეტაციით განირჩევიან, რაც პარადიგმულ პერსონაჟთა ფსიქოლოგიისა და ქცევის ნაირგვარი მხატვრული არგუმენტირებით მიიღწევა. საზგასმით უნდა ითქვას, რომ წინარე ტრადიციასთან კონტაქტის მიუხედავად, „თამარ ცბიერის“ ორივე პერსონაჟი – თამარიც და გოჩაც – დამოუკიდებელი სახე-იდეებია, ხოლო კონფლიქტის უჩვეულო სიბრტყეში გადატანა – ეროვნული პრობლემატიკის აქცენტირება აკაკის დრამატულ პოემას უდავო ორიგინალურობას ანიჭებს.

გრძნობისა და მოვალეობის ჭიდილი, ის, რაც ფედრას შინაგან გაორებას ქმნის, „თამარ ცბიერში“ გატანილია ერთი პერსონაჟის სულიერი სივრციდან და ორ პერსონაჟს შორის არის განაწილებული: გრძნობას, ვნებას თამარი განასახიერებს, ხოლო მოვალეობას და გონებით ნასაზრდოებ ოცნებას – მგოსანი გოჩა. აკაკის პოზიცია

მათ დაპირისპირებასა და კონფლიქტის გადაწყვეტაში იკითხება.

თამარ ცუბიერი ხანს მიტანებული, მაგრამ მაინც „მაგდალინელურ სიამოვნების“ ამყოლი, სექსუალური ავანტიურების მოტრფიალე ქალია. აი, როგორ იხატება ეს ქართველი მესალინა მგოსანი გორჩას ფიქრებში:

**ხუთჯერ გათხოვილს ქმრის სიცოცხლეში
საყვარლად სხვებიც ვინ არ ჰყოლია?
წმინდა მოძღვარიც მის უწმინდურ გვამს
საჯოჯოხეთოდ გადაჰყოლია.
ხანიც ვერ უკლავს ბინიერ სურვილს:
რაც დრო გამოდის, უფრო მხურვალეებს!
მაგდალინელურ სიამოვნებას
დღეს მთელი ქვეყნის ბედს ანაცვლებს!**

თუ დავაკვირდებით, გალაკტიონის რუსუდანს ბევრი რამ აქვს საერთო აკაკის თამართან: ცხოვრების თავისუფალი წესი და ხანდაზმულობაში გადაყოლილი ავხორცობა, სიამოვნების კულტი და საქვეყნო მოვალეობის სრული იგნორირება. გალაკტიონის პერსონაჟიც ხომ ნეტარებით იგონებს თავის ბინიერ წარსულს, ხოლო აწმყოში მზადაა, მშვენიერი ჭაბუკის კოცნას, მსგავსად თამარისა, მისივე უზრუნველობით გაპარტახებული სამშობლოს ბედი ანაცვალოს:

**რად მინდა ტახტი ან გვირგვინი,
ან კაცთა ვნება?
მე შენს თვალეებში მსურს ვიხილო
ქვეყნიერება!**

დედოფლის ცდუნების ობიექტი აკაკის პოემაში მგოსანი გორჩაა, „ოცნების ყმა“, რომლის იდეალი დიდი თამარია – საგანი საზეო სიყვარულისა და სიმბოლო საქართველოს ერთიანობისა.

„თასის“ უსახელო, მშვენიერი ჭაბუკი აკაკის ამ პერსონაჟის – გორჩას ლიტერატურული მემკვიდრეა. მართალია, ის არც მგოსანია და არც თავის პატრიოტულ ზრახვებს გადმოშლის ვრცლად, მაგრამ ისიც უარყოფს დედოფლის გრძნეულ სილამაზეს, არ თანაეყოფა იმას, ვინც სამშობლოს ბედი ხორციელ სურვილებს ანაცვალა.

აკაკის დრამატულ პოემაში ცენტრალური ადგილი უჭირავს დედ-

ოფლისა და გოჩას შეხვედრის სცენას. მგოსნის გამოჩენას წინ უსწრებს თამარის მონოლოგი – ასაკოვანი ქალის ნარცისული თვით-ტკობა, გახსენება მისგან ტყვექმნილი მამაკაცებისა და ილუზორული რწმენა საკუთარი სილამაზის ნარუვალობისა.

გალაკტიონის „თასშიც“ ჭაბუკთან უშუალო დიალოგს რუსუდანის ვნებიანი ოცნება – ახალგაზრდობის გაელვება – უქმნის ფონს, ოდნავ ეჭვნარევი იმედი „ემხისა და სილამაზის“ ამოუნწურავი ძალისა.

გალაკტიონის მცირე პოეტურ ტექსტში პერსონაჟთა შეხვედრა „უცებ“ ხდება („უცებ დედოფლის თვალთა ცქერა ვაჟმა მიიპყრო“), მაშინ როცა გოჩას და თამარს უკვე აქვთ ჩამოყალიბებული აზრი ერთმანეთის მიმართ. იოლ გამარჯვებებს მიჩვეული თამარი გაკვირვებულია, რომ უგვარტომო მგოსანი, რომელიც „ვით უკვდავების ნყარო, იზიდავს“, მის „სურვილებს უკუუდგება“, გოჩამ კი იცის, რომ ამპარტავან, „თავმოყვარებით გატაცებულ“ დედოფალს „უბრალო ჟინი ტრფობა ჰგონია“.

ამის შემდეგ იწყება ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების მქონე, ვრცელი, უმნიშვნელოვანესი დიალოგი, რომლის დეტალური გადმოცემა შორს ნაგვიყვანს. არსებითი ისაა, რომ მგოსანი უძღვება „ბუნების თრთოლას და მღელვარებას“, თავბრუდამხვევ ცდუნებას და რეალურისა და იდეალურის დაპირსპირებისას წმინდანის სიმტკიცით ინარჩუნებს ქალი-იდეალისადმი თაყვანისცემას – მისი გული სამარადისოდ დიდ თამარს „გამქრალსა, მკვდარსა ეტრფიალება“.

ცდუნების სცენა „თასშიც“ ამავე ხაზით ვითარდება. რუსუდანის ურცხვი ლტოლვის გამომხატველ, რეფრენულ ფრაზას – „ყველაფერს შენი ერთი კოცნა გადამავიწყებს“ ჭაბუკის ასევე განმეორებადი, მამხილებელი ფრაზა მოსდევს: „გარყვნილებაში ჰკლავდი ყოფნის დაუცხრომელ ჟინს!“ ვაჟი გალაკტიონთანაც ისევე გადაჭრით უარყოფს დედოფლის ნადილს, როგორც აკაკის გოჩა.

მართალია, ჭაბუკის პატრიოტულ სიტყვებში დიდი დედოფალი თამარ უშუალოდ არ მოიხსენიება, მაგრამ რუსუდანის საქციელი დედის, ბრძენი მმართველის, მეფობის სიმალლიდან არის აღქმული და შეფასებული. დიდი თამარი, „რომელიც ძღვევის ნათელს ჰფენდა ქართველთა მთა-ბარს“, გალაკტიონის „თასშიც“ ტექსტსმიღმიერი პერსონაჟია.

შეხვედრის სცენის დასკვნით ნაწილში შეურაცხყოფილი იმერთა დედოფალი ისე იქცევა, როგორც ამას მოღალატე ცოლის სიუ-

ჟეტი მოითხოვს – შურს იძიებს: გოჩას, როგორც ვითომ-მოძალადეს, კარისკაცებს გადასცემს. აქ აკაკისა და გალაკტიონის გზები იყრება: ცდუნებისა და უარყოფის ეპიზოდი „თასში“ შურისძიების მიმართულებით არ ვითარდება. ამ მომენტიდან ჭაბუკი საერთოდ ქრება და ტექსტის ფინალური მონაკვეთი მაცდუნებლის – რუსუდანის განცდებს და აღსასრულს გადმოსცემს.

ის, რომ პერსონაჟთა ხასიათები და თავად დიალოგიც აკაკისთან უფრო ვრცელი და დეტალიზებულია, ვიდრე გალაკტიონთან, თხზულებათა ჟანრობრივი სპეციფიკით აიხსნება. მოლაღატე ცოლის სიუჟეტს აკაკიმ დრამატული პოემის ფორმა შეურჩია, გალაკტიონის „თასი“ კი, მიუხედავად იმისა, რომ პირველმა პუბლიკატორებმა პოემებს შორის მოათავსეს, აშკარად ბალადის ჟანრს განეკუთვნება. აკაკის მრავალპერსონაჟიან, ეპიკურად მდინარ ამბავს გალაკტიონი თითქოს გულისგულს აცლის, კუმშავს, ბალადის მცირე სივრცეში ათავსებს.

მოდით, შევჯერდეთ. გალაკტიონის ბალადის კავშირი „თამარ ცბიერთან“, ვფიქრობ, აშკარაა: მთავარ პერსონაჟთა ტიპოლოგიურ და ფუნქციურ ანალოგიასთან ერთად გამეორებულია ცენტრალური სცენის – თამარისა და გოჩას შეხვედრის – სქემა და, რაც მთავარია, არსი მათი საუბრისა.

მაგრამ სიუჟეტურ პარალელიზმთან, მსგავსებასთან ერთად არსებობს განსხვავებაც, რომელიც ასევე მოითხოვს ანალიზს.

* * *

ამ დრომდე საგანგებოდ არაფერი მითქვამს „თამარ ცბიერის“ ფინალზე, სადაც თავნება, მრუში დედოფალი, ცრუ და შურისმგებელი, მყისიერად მონანი არსებად გარდაიქმნება. ქვეყნის ბედზე მზრუნველ ადამიანთა მიყურადებამ თამარი, სასწაულებრივად, ჭემ-მარიტების, ზნეობის გზაზე დააყენა:

**ნარსული ჩემი ბნელში მავალი
გადავაყოლე შემცდარ გულისთქმას,
მაგრამ უეცრად ბუნებაცვლილი
ან ვემონები უმაღლეს აღთქმას.**

ბუნებაცვლილი „შემცოდე მაგდალინელი“, სანამ სანამლავს

მიიღებდეს, შენდობას ითხოვს, ხოლო გვირგვინოსან მეუღლეს ანდერძად უბარებს:

**ამაღლდი, მეფევ! ჩემი სიკვდილით
ჩვენი ქვეყანა შენგან ხსნას ელის!..**

ამ კონტექსტში თამარის თვითმკვლელობა არა მარტო საზღაურია საპირადო, უზნეო არსებობისათვის, არამედ ქვეყნის სამსხვერპლოზე მიტანილი თავისებური ზვარაკიც. ცოდვილი სიცოცხლის უარყოფა ბუნებაცვლილი დედოფლის მიერ განწმენდის აქტია, იმ „უმაღლესი ალთქმის“ ქადაგებაა, რომელიც მთავარ მცნებად სამშობლოს სიყვარულს სახავს.

აკაკის პოზიცია გამჭვირვალედ ჩანს გოჩას ბოლო ორ რეპლიკაში. გარდაქმნილი თამარის იერში იგი „სათაყვანო მშვენიერებას“ აღმოაჩენს, ნათელს, რასაც ულამაზესი დედოფალი ადრე არ ასხივებდა, ხოლო პოემა მგოსნის მრავლისმთქმელი სიტყვებით მთავრდება: „რა დროსა კვდება!“

თამარის ცხოვრება გზაა „მაგდალინელური სიამოვნებიდან“ „მონანიე მაგდალინელამდე“, რასაც თავად აკაკი უფლისმიერ სასწაულს, სახარების მარიამ მაგდალინელის სულიერ აღდგომას ადარებდა. მონანიების გზით მოკვდა ძველი, სურვილების მონა – ხორციელი ქალი თამარი და დაიბადა „უმაღლესი ალთქმის“ – სამშობლოს უზენაესობის თაყვანისმცემელი – იდეალური დედოფალი თამარ!

გალაკტიონის რუსუდანიც, ჭაბუკის მიერ უარყოფილი, თამარივით, თავს იწამლავს, მაგრამ თვითმკვლელობის აზრობრივი შინაარსი აქ სრულიად სხვაა. მხილება, გაკიცხვა-შეგონება რჩება ხმად მლაღადებლისა, ვერ აღწევს პერსონაჟის ცნობიერების სიღრმეში, ამიტომ არც ცოდვილი ცხოვრების გადაფასების სურვილი ჩნდება. უარყოფილი დედოფლის გულში მხოლოდ ახალგაზრდობადაკარგული ქალის სინანული, მარცხის საბედისწერო ტკივილია. ნავიდა ის დრო, „როცა ბევრს ყმანვილს მისი ემხით არ ჰქონდა ძილი“, „ეხლა აღარ აქვს ძველი ემხი და სილამაზე“.

ცხოვრების წესი, რომელიც არსებობის აზრს მხოლოდ მგრძობელობას, ხორციელ ტკობას უკავშირებს, ამონურულია („დარისთვის, ვისთვის ვარ საჭირო, ან ვსცხოვრობ რადა?“), ამიტომ დედოფალი რუსუდანი სიკვდილს ირჩევს, თავისი ხელით უსვამს ყოფნას წერტილს.

„თასში“ მოღალატე ცოლის სიუჟეტი რედუცირებულია, მხოლოდ ცდუნება-უარყოფის მოტივია რეალიზებული, შურისძიების გარეშე, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ გალაკტიონის ფიქრი ერთ საგანზეა კონცენტრირებული – ესაა ვნების, როგორც უზენაესი ფასეულობის, აპოლოგია.

რუსუდანის პიროვნული კატასტროფა, ერთი შეხედვით, თითქოს მისი სიცოცხლის საზრისის მარცხზეც მიუთითებს, სინამდვილეში კი ვნება, როგორც ასეთი, ღირებულებით სისტემაში სიცოცხლეზე მაღლაა დაყენებული: თუ ხორციელი ნეტარება გაქრა, სიცოცხლე აზრს კარგავს!

გამოდის, რომ გალაკტიონის „თასი“ – „თამარ ცბიერის“ ცენტრალური სცენის გამეორების ფონზე – შეფარული პოლემიკაა აკაკის „თამარ ცბიერის“ კონცეფციასთან, „ნუთის ფილოსოფიის“ შემოტანის ცდა ეროვნული იდეალების საპირისპიროდ. საით მიდიოდა გალაკტიონი?

* * *

აკაკი, ვინც „თამარ ცბიერში“ რომანტიკული გზნებით განადიდებს ოცნებით შეთხზულ, იდეალურ სიყვარულს, რეალისტი პოეტი იყო, არცთუ ზერელე მცოდნე სიყვარულის ფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიისა. ამას ყურადღება მიაქცია ჯერ კიდევ კიტა აბაშიძემ, რომელმაც აკაკის ლირიკაში „კანონით თვით ბუნებისაგან დადებული“ „ხორციელება სიყვარულისა, ნუთიერება ამ გრძნობისა და მისი ცვალებადობა“ შენიშნა.

**როგორც გაჩენა, გაქრობაც
ამ გრძნობის, უცნაურია:
დღეს ერთი უნდა ბუნებას
და ხვალ მეორე სწყურია...**

– წერდა აკაკი 1886 წელს ანუ „თამარ ცბიერის“ შექმნის ახლო ხანებში. მაგრამ პოეტი ვერაფრით შეეგუებოდა „ბუნების კანონის“, ინსტინქტების გაფეტიშებას, ბუნების სახელით უზნეობის დამკვიდრებას:

**გამოცვლილა სიყვარული
აქ ოთხმოცდაცხრამეტჯერა.**

„ახალი ეთიკა“, ცხოვრების წარმავალობის გამო წუთით ტკბობის ფილოსოფია საქართველოშიც იკიდებდა ფეხს და დიდ საფრთხეს უქმნიდა ჩვენი არსებობის საფუძველთა საფუძველს – ოჯახს, ქალის ზნეობას. აკაკი გულისტკივილით უმზერდა ქართველ ქალს, სააშკო ინტრიგებით გართულს, უდარდელად რომ ამბობდა: „სამშობლო რასა მიქვია, / მენყერსაც წაუღიაო“. „ახალი ეთიკის“ გავლენით სულ უფრო ფერმკრთალდებოდა „მარად ნეტარ“ დედათა სანაქებო საქმენი, საქვეყნო იდეალებით ცხოვრების წესი:

**– აბა, სამშობლოს, დაცემულს,
თუ იგლოვს, როგორც ვალია?
– არც ის! სამშობლო ვინ მისცა?
თანამედროვე ქალია!**

ასეთი იყო თუმც სატირულად გამძაფრებული, მაგრამ რეალური ვითარება.

„თამარ ცბიერში“ აკაკიმ, როგორც მას სჩვეოდა, თანამედროვე პრობლემა რომანტიზებული ისტორიის სიღრმეში გაიტანა და ამ ხერხით გამოთქვა მანკიერ ანმყოსთან დაპირისპირებული თავისი თვალსაზრისი: მხოლოდ ბიოლოგიური ინსტინქტებით, ჟინის კარნახით მცხოვრები საზოგადოება და ქვეყანა განწირულია. ხსნა ზნეობრივ სიმტკიცეშია – ქართველი ქალის სინმინდესა და სამშობლოს უანგარო სიყვარულში.

ახალი ეთიკის იმპულსები და ე.წ. ქალთა საკითხი აქტუალურია გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაშიც, მაშასადამე, იმ ხანებში, როდესაც „თასი“ იწერებოდა. მისი რომანტიკული პოემების პერსონაჟები – ლელე „სატანაში“, დალისა „მწყემსში“ – დემონიურთან ნაზიარები, ახალი დროის ქალები არიან. მათთვის არ არსებობს ერთგულება და „ხანიერი მიჯნურობა“, ე.წ. სიყვარული კი მხოლოდ თავდავიწყების საშუალებად ქცეულა. ცვალებად სამყაროში ადამიანის ყოველგვარ აქტიურობას, თვინიერ სექსუალურისა, აზრი დაუკარგავს, ხოლო მოვალეობის გრძნობა, მით უფრო, სამშობლოს მსახურების იდეა – აკაკის „ძველი“ ეთიკის ფუნდამენტური მცნება – ახალი ცნობიერებისათვის ირონიის საგანი გამხდარა:

**სჯობს, რომ გაერთო, სამშობლოსათვის
ვალად გვანევსო მოღვაწეობა,**

თავგანწირულად ვიბრძოლოთ მისთვის,
გვექონდეს სიმტკიცე, გვექონდეს მხნეობა,
იმოღვანო!.. სასაცილოა,
რისთვის ვიშრომო, რაა მიზანი?
ბნელი საფლავი ყველას ბოლოა...
უძლური არის ადამიანი.

(„საბედისწერო ფიქრი“)

ამ დასკვნიდან არსებობის ორი შესაძლებლობადა იკვეთება: ან პასიურობა, განმარტოება და სიკვდილის მოლოდინი, ან თავდავინყების – მათ შორის, სექსუალური თავდავინყების – აქტიური ძიება. „სოფელზე ზრუნვა“ გამორიცხულია!

მსოფლგანცდა, რომელიც გალაკტიონის „თასში“ აირეკლება, XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული და რუსული დეკადენტურ-სიმბოლისტური ხელოვნების მსოფლგანცდაა. ვალერი ბრიუსოვი, ახალი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური ხაზის ერთ-ერთი მთავარი გამტარებელი და უდიდესი ავტორიტეტი ჭაბუკი გალაკტიონისათვის, 1904 წელს სტატიაში „ვნება“ წერდა:

„ვნება ბრწყინვალე ყვავილია, რომელიც ჩვენი სხეულიდან, როგორც თესლიდან, ისე ამოიზრდება. ვნების წადილით ქანცგანყვეტილი სხეული მტვრად იქცევა, ისე კვდება, იღუპება, რომ არ ენანება სიკვდილი. ვნება შეფასებას არ ექვემდებარება, ადამიანი ვერაფერს შეცვლის მასში. ჩვენმა დრომ, რომელმაც წმინდაჰყო ვნება, პირველად მისცა ხელოვანთ შესაძლებლობა, გამოესახათ იგი სირცხვილის გარეშე, თავის საქმეში დარწმუნებულთ... უმანკოება არის სიბრძნე ვნებაში, ვნების სინმინდის შეგნება. სცოდავს ის, ვინც ვნებიან გრძნობას ზერელედ აფასებს“.

„ვნების პოეტი“ ვალერი ბრიუსოვი აქ შემთხვევით არ დამიმონმებია, რადგან გალაკტიონის „თასი“, ჩემი დაკვირვებით, არა მართო მსოფლგანცდით, არამედ თემატურ-ჟანრობრივადაც მისი გახმაურებული ეროტიკული ბალადების გავლენას განიცდის. ვნების უზენაესობის იდეა, ხორციელი ტკობისა და სიკვდილის ამბივალენტური გაერთიანება ბალადების ამ ციკლს, რომელიც ბრიუსოვის 1904 წელს გამოცემულ წიგნში „Urbi et Orbi“ შევიდა, გალაკტიონის „თასის“ ლიტერატურულ წინამორბედად და გზის მაჩვენებლად აქცევს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ჟანრობრივი სიახლოვეა, უფრო

სწორად, სრული ანალოგია ბრიუსოვის ბალადების სახე-პერსონაჟებსა და პოეტიკასთან. ვიქტორ ჟირმუნსკის დახასიათებით, ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების ცენტრში დგას ქალი: მეფის ასული ან დედოფალი, ქალწული ან ჰეტერა. როდესაც ორი მახასიათებელი – დედოფალი, ჰეტერა – ერთ პიროვნებაში იყრის თავს, იქმნება „გვირგვინოსანი ჰეტერა“ სახე, როგორცაა, მაგალითად, ბრიუსოვის კლეოპატრა:

**Чу! это песня слышна
В честь венченой гетеры...**

ბალადებს მეორე სავალდებულო პერსონაჟიც ჰყავს – მამაკაცი, როგორც წესი, პირმშვენიერი ჭაბუკი, ძლიერი და, ამასთან, უდრეკი.

პერსონაჟთა დეტალიზება ბალადებში არ ხდება, მოქმედების გარემო და ვითარება ეგზოტიკურია, ემოციური სანწყისი – ობიექტივირებული, ხოლო თხრობა – ლირიკულად შეფერილი.

ალბათ, განსაკუთრებული ალლო არაა საჭირო, რომ გალაკტიონის „თასი“ ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების ყველა ნიშანი ამოვიცნოთ: დამახასიათებელი პერსონაჟები („გვირგვინოსანი ჰეტერა“ რუსუდანი და ჭაბუკი), უჩვეულო ვითარება (მთვრალი დედოფლის ქეიფი მტკვრის პირას), დაბოლოს, თხრობის ლირიკულ-ემოციური ტონალობა.

აქვე ვიტყვი, რომ „თასის“ სიუჟეტური სქემა – მშვენიერი ჭაბუკის მიერ მეფის ასულის უარყოფა – ხორცშესხმულია ბრიუსოვის ერთ-ერთ ეროტიკულ ბალადაში „მგზავრი“ („Путник“).

ამრიგად, ირკვევა, რომ გალაკტიონის „თასი“ ყველა ასპექტით – მსოფლგანცდით, თემატურად, ჟანრობრივად – ბრიუსოვის ეროტიკულ ბალადებზეა ორიენტირებული. ამ სამზერიდან ლოგიკურად მოტივირებული, გასაგები ხდება აკაკისთან დაპირისპირებაც, როგორც „ძველი“ ეთოსის „ახლით“ ჩანაცვლების ცდა. „თასის“ ინტერტექსტობრივი არეალი ამით არ ამოიწურება – იგი სხვა ტექსტებისკენაც გვაგზავნის, რაც გალაკტიონის კადნიერი ჩანაფიქრის გასაღებს გვაძლევს.

* * *

მოღალატე ცოლის სიუჟეტში აკაკიმ, ევრიპიდესა და რასინისა-

გან განსხვავებით, ღმერთების მსხვერპლი, სინდისით ქენჯნილი დედოფალი კი არ შეიყვანა, არამედ „გვირგვინოსანი ჰეტერა“. ამიტომ არის, რომ თამარ ცბიერი და, შესაბამისად, მისი ლიტერატურული ორეული რუსუდანიც – ტიპოლოგიურად! – შორს ბიბლიური ფოტიფარის ცოლს და მითოლოგიის უნამუსო ფედრას ენათესავენ. ბიან, უფრო ახლოს კი კლეოპატრას – შექსპირის „ანტონიუსისა და კლეოპატრას“ და პუშკინის „ეგვიპტური ღამეების“ პროტაგონისტს. აკაკის დრამატულ პოემაში ამ ორივე ნაწარმოების კვალი ჩანს (მაგალითად:

პირადი ვნება, აღმატებული სამშობლოს სიყვარულზე – შექსპირთან; პუშკინის „поже смерти“ და მისი ანალოგიური სახე „სარეცელი-კუბო“ აკაკისთან)...

კლეოპატრა ძალიან მიმზიდველი აღმოჩნდა „ახალი პოეზიისათვის“, რაც სავსებით ლოგიკურია. ახალმა ხელოვნებამ ხორციელსექსუალური ლტოლვა გაათავისუფლა მორალური აკრძალვებისგან და ვნებასთან დაკავშირებული განცდები შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ იმპულსად აქცია. ჩვენთვის საყურადღებო ის არის, რომ რუსულ (და არა მარტო რუსულ) დეკადენტურ-სიმბოლისტურ პოეზიაში კლეოპატრას თემის ინტერპრეტაცია პუშკინის ტრადიციას უკავშირდება – ეგვიპტის დედოფლის სახეს მის შემოქმედებაში. ამის ყველაზე მკაფიო მაგალითია ვ. ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადები და მისივე „ეგვიპტური ღამეები“, ცდა პუშკინის ამავე სახელწოდების დაუმთავრებელი ნაწარმოების დამთავრებისა დიდი პოეტის სამი ტექსტის საფუძველზე. ესენია: ისტორიული ელეგია „კლეოპატრა“ (1824), პროზაული ფრაგმენტი „სალამოს აგარაკზე ვატარებდით“ (1835), სადაც ჩართულია ახალი, გარდამავალი ვარიანტი ამ ელეგიისა, და – ლექსის საბოლოო რედაქცია, მოცემული „ეგვიპტურ ღამეებში“ (1835).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის „თასის“ ფარული პოლემიკის ობიექტს – „თამარ ცბიერს“ და გალაკტიონის ამავე ტექსტის კონცეპტუალურ და ჟანრულ სათავეს – ბრიუსოვის ეროტიკულ ბალადებს პუშკინისა და მისი კლეოპატრასაკენ მიყვარტ, ამიტომ მოგვიწევს, ეს საკითხიც შემოვიტანოთ განსჯის სფეროში.

კლეოპატრას თემას პუშკინმა საფუძვლად დაუდო რომაელი ისტორიკოსის ავრელიუს ვიქტორის ცნობა ეგვიპტის დედოფალზე. მეოთხე საუკუნის ავტორი გვაუწყებს: „იგი (კლეოპატრა – თ.დ.) გამოირჩეოდა ისეთი ავხორცობით, რომ ხშირად ყიდდა საკუთარ თავს,

და ისეთი სილამაზით, რომ ბევრი ყიდულობდა მის ერთ ღამეს სიკვდილის საფასურად“.

ისტორიულ ელევიაში „კლეოპატრა“ პუშკინი ამ ცნობას პოეტურად გარდაქმნის: ძუნწად მოხაზული ლხინის ფონზე დედოფალი თავის უცნაურ წინადადებას ამცნობს შეკრებილთ, შემდეგ კი დახატულია პორტრეტი იმ სამი მამაკაცისა, რომელთაც დედოფლის გამონვევა მიიღეს.

პროზაულ ფრაგმენტში – ლექსის ახალ ვარიანტთან ერთად – არის მსჯელობაც ავრელიუს ვიქტორის ცნობის შესახებ. მთხრობელი კლეოპატრას „ყველაზე საოცარ ქალს“ უწოდებს და იმასაც შენიშნავს, რომ დედოფლის საქციელი არ არის უბრალო მეძავობა („კლეოპატრა არ იყო უხამსი კეკლუცი და თავსაც იაფად არ ყიდდა“), რომ „ასეთი გარიგება დღეს ისევე შეუძლებელია, როგორც პირამიდის აგება“. მთხრობლის გვერდით მოულოდნელად აღმოჩნდება ქალი – თანამედროვე კლეოპატრა, რომლის აზრითაც, სიცოცხლე არც ისეთი საუნჯეა, რომ მის საფასურად ბედნიერების ყიდვა დაინანო; უსაგნო სურვილებით და ნაღვლით მონამღული ცხოვრება, თუ სიტკბოების განცდაც ამონურულია, არარაობაა!

ეს თვალსაზრისი ისტორიული წარსულიდან თანამედროვეობისაკენ გადმონაცვლების შინაგან პოტენციას შეიცავს, მაგრამ პუშკინის პროზაული ფრაგმენტი აღარ გრძელდება. სწორედ მოტივილ თვალსაზრისს დაეყრდნო ბრიუსოვი თავის ცდებში, საიდანაც ის გალაკტიონის „თასშიც“ გადავიდა.

მაგრამ ხომ არ არის უმეშვეო, პირდაპირი კავშირი გალაკტიონის „თასსა“ და კლეოპატრასადმი მიძღვნილ პუშკინის ლექსს შორის?

* * *

დავინწყოთ იმით, რომ გალაკტიონი პუშკინის „ისტორიული ელევიის“ ანალოგიით ქმნის „ისტორიულ ბალადას“: პუშკინი ავრელიუს ვიქტორის ცნობას ეყრდნობა, გალაკტიონი – „ქართლის ცხოვრებას“ და ისტორიკოსთა შეფასებებს. ისტორიული ანტიურაჟი ორივეგან ზღვრულად პირობითია, იგრძნობა სახელმწიფოებრივი დაღმავლობის, დაისის ფერები და ამ ფონზე ქალი პერსონაჟების დიდი შინაგანი მსგავსება.

უფრო მეტად ხელშესახებია გალაკტიონის ბალადის სიუჟეტური განვითარების თანხვედრა „ეგვიპტური ღამეების“ სიუჟეტთან:

პუშკინის ლექსი კლეოპატრას ლხინის ლაკონიური აღწერით იწყება – მტკვრის პირას ილხენს ქართველთა ლაშქარი და მთვრალი დედოფალი რუსუდანი; ლხინში შესულ კლეოპატრას, ოქროს თასით ხელში, უეცრად ფიქრი იპყრობს – ფიქრი ეუფლება „კახური მთვრალ“ რუსუდანსაც; პუშკინთან კლეოპატრას ჩაფიქრებას „ვნებიანი ვაჭრობის“ („торг страстный“) სცენა მოსდევს – ვაჭრობის სცენის მოდიფიცირებული სახეა რუსუდანის დიალოგი ჭაბუკთან.

ამ მომენტიდან ორი ნაწარმოების გზა იყოფა: კლეოპატრას გამონვევას სამი მამაკაცი – ფლავიუსი, კრიტონი და უსახელო ჭაბუკი – ეხმაურებიან, რასაც თითოეულის დახასიათება მოსდევს. ეგვიპტის დედოფლის ვნებიანი ღამეები აღარ აღინერება, თხრობა აქ წყდება...

გალაკტიონის „თასში“ სამი მამრიდან მხოლოდ უსახელო ჭაბუკი მოქმედებს, რომელიც უარყოფს რუსუდანის უღირს წადილს. ბალადას შეურაცხყოფილი დედოფლის თვითმკვლელობის სცენა ამთავრებს.

ორი თხზულების პარალელურად განვითარებადი სიუჟეტური ხაზები თითქოს კარგავენ ერთმანეთთან კონტაქტს, შორდებიან, მაგრამ არსებობს საერთო პერსონაჟი – უსახელო ჭაბუკი, რომელიც ინარჩუნებს პუშკინის ტექსტთან კავშირს და „თასის“ გალაკტიონისეულ ფინალზეც დაგვაფიქრებს. „ეგვიპტურ ღამეებში“ თხრობა ამ სტრიქონებზე წყდება:

И с умилением на нем

Царица взор остановила...

ის, ვისზეც შეაჩერა დედოფალმა ლმობიერი მზერა, ჯერო უწვევრული, მშვენიერი ჭაბუკია.

გალაკტიონი „თასს“, ფაქტიურად, იქიდან იწყებს, სადაც პუშკინი ამთავრებს. უსახელო ჭაბუკი თითქოს „ეგვიპტური ღამეებიდან“ გალაკტიონის ბალადაში შემოდის და თან მოაქვს თვალთა სხივოსნობა და მიმზიდველობა („– შენს ლამაზ ტუჩებს, ჰე, ჭაბუკო, შენს თვალთა კამკამს / ძალუძს ამ ქვეყნად ყველაფერი გადამავინყოს“). „თასის“ მამრი პერსონაჟის გენეტიკურ კავშირს პუშკინის უსახელო ჭაბუკთან ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი განამტკიცებს. ვაჟის მშვენიერებას პუშკინი ერთადერთი მხატვრული შედარებით გადმოსცემს, მას გულისა და მზერისათვის საამო, გაზაფხულის უფურჩუნელ ყვავილს ადარებს („Как вешний цвет едва развитый“). გალაკ-

ტიონიც ამ სახეს მიმართავს: „მომჯადოები, ისე როგორც ვნების ყვავილი“. შედარება მცირე ტრანზფორმაციას განიცდის: რეალური ხატი („გაზაფხულის ყვავილი“) რომანტიკულად არის სტილიზებული („ვნების ყვავილი“).

პუშკინის უსახელო ჭაბუკის „გადმობირების“ შემდეგ, ორივე ნაწარმოებში დედოფლების მხერა რომ დაუპყრია, გალაკტიონთან, როგორც ითქვა, თხრობა გრძელდება. მაგრამ სანამ მის მდინარე-ბას გავყვებოდეთ, მოდით, კიდევ ერთხელ გადავავლოთ თვალი იმას, რაც საერთოა, რაც მანამდე ხდება, სანამ ჭაბუკი დედოფალთა თვალსაწიერში მოექცევა.

ლხინის დროს კლეოპატრა უცებ ჩაფიქრდება. რაზე ფიქრობს იგი? აქ კვანძი ინასკვება, მაგრამ საიდუმლოდ რჩება როგორც დედოფლის ფიქრის საგანი, ისე მისი უცნაური წინადადების ფსიქოლოგიური მოტივი. მოტივირების კვალი ლექსის შუალედურ რედაქციას შემოუნახავს – პროზაულ ფრაგმენტში „სალამოს აგარაკზე ვატარებდით“ ვკითხულობთ:

Зачтем печаль ее гнетет?

Чего еще недостает

Египта древнего царице?

პროზაულ ტექსტში გამოთქმულია ვარაუდი, რომ კლეოპატრას გული უგრძობლობით არის დაავადებული, იტანჯება და უცნობ განცდას ეძებს.

„თასში“ გალაკტიონი ამავე კითხვას უპასუხებს, ოღონდ უფრო ღიად და პირდაპირ. ჩაფიქრებული, ბევრისმნახველი რუსუდანი ახალგაზრდობას, თავის ვნებიან წარსულს იგონებს (წარმავალობის მოტივი), შემდეგ კი – ჭაბუკის შემჩნევისთანავე – წარმავალობის სევდა და ეჭვი მყისიერად თავდავიწყების ნაცადი ხერხით სურს გააყუროს.

სიტუაცია, რომელსაც გალაკტიონი ექსპოზიციაში ქმნის, საოცრად ემთხვევა პუშკინის ლექსის ბოლოს – ვიმეორებ, გალაკტიონი, ფაქტიურად, იქიდან იწყებს, სადაც მთავრდება „ეგვიპტური ლამეები“:

И с умилением на нем

Царица взор остановила...

– ეს პუშკინის ლექსის ბოლო სტრიქონებია;

უცებ დედოფლის თვალთა ცქერა ვაჟმა მიიპყრო...

– ეს კი „თასის“ ექსპოზიციის დასასრული და ამბის დასაწყისი.

„ეგვიპტური ლამეების“ ფინალი აუცილებლად ბადებს კითხვას: რამ აუჩვილა გული სასტიკ კლეოპატრას, ნუთუ სიბრალულმა იმ ჭაბუკისადმი, ვინც სასიკვდილოდ ჰყავს განწირული?!

პუშკინთან ობიექტურ თხრობაში ემოციური რეაქციაც კი არ-სად იგრძნობა, ამიტომ უცნობი რჩება როგორც კლეოპატრას ქცე-ვის ფსიქოლოგიური იმპულსები, ისე ავტორის დამოკიდებულება გადმოცემული ამბისადმი, სადაც ერთნაირი ალბათობით შეიძლება ამოვიკითხოთ ვნების უზენაესობის იდეაც და დემონიური მი-დრეკილების მიმართ მსჯავრიც.

ის, რაც უპასუხოდაა დარჩენილი პუშკინთან, გაგრძელებას თითქოს გალაკტიონთან პოულობს: ქართველი კლეოპატრას – რუსუდანის ფიქრი და ქცევა გალაკტიონისეული პასუხია კითხვაზე: „*Зачем ее печаль гнетет?*“

მშვენიერ ჭაბუკზე მზერამიმტკბარ რუსუდანს, როგორც ითქ-ვა, „სიყმანვილის გაფრენილი დრო“ აგონდება, როცა რჩეულნი ჭა-ბუკნი ალტაცებით ეტრფოდნენ, მუხლს იდრეკდნენ მისი მშვენიერე-ბის წინაშე. აი, აქ იბადება უმთავრესი რამ – გაუმხელებელი ეჭვი! – მარადიულია თუ არა დედოფლის სილამაზის ძალა და ეშხი ანუ ის, რასაც ეყრდნობა მისი ვნებიანი ცხოვრების წესი? ეს ფუნდამენტური კითხვაა, რადგან ივარაუდება, რომ რუსუდანის გულიც უგრძნობ-ლობით არის დაავადებული და თავდავინწყებისათვის, კლეოპატრას მსგავსად, ისიც ახალ განცდებს ეძებს.

ეჭვის აღმოცენების ფსიქოლოგიური არგუმენტი გალაკტიონ-თან სიჭაბუკე/ ხანდაზმულობის მოტივია, რომელიც არ არის „ეგვიპ-ტურ ლამეებში“ და ყოველგვარი დრამატიზაციის გარეშე იკითხება „თამარ ცბიერში“ („ხანიც ვერ შესცვლის, არ გამრუდდება / ჩემი შვენების ხაზი, ეს მჯერა“). ასაკის ფაქტორი „თასის“ კონცეფცი-ისთვის იმდენად არსებითია, რომ იგი ჯერ მინიშნებულია ისტორი-ული რეალიებით, – ჩავლილია ჯალალედინის ხანა და მონღოლი გაუკ-ხანის (ჟამთააღმწერლით – ქუქის) დრო დამდგარა, რომლის გახელმწიფება რუსუდანის მეფობის ბოლო წლებს ემთხვევა, – შემ-

დეგ კი პირდაპირ არის გაცხადებული რუსუდანის პირით: „ეხლა აღარ მაქვს ძველი ეშხი და სილამაზე“.

ხანდაზმულობის ფსიქოლოგიური მოტივის შემოტანა გალაკტიონის პასუხია პუშკინის კითხვაზე, რა აფიქრებს ყოვლისშემძლე დედოფალს. ეს არის სინანული ჩავლილი ახალგაზრდობის გამო, გამძაფრებული ჭაბუკის ნორჩი მშვენიერების ხილვისას, უფრო ზოგადად – ცხოვრების საზრისის ნგრევის ტრაგიკული მოლოდინი. თუ ვნების კანონებით ცხოვრება, თავდავინყება აღარ შეიძლება, არსებობის სტიმული ქრება. ჭაბუკის მტკიცე უარს კატასტროფის განცდა ლოგიკურ დასასრულამდე მიჰყავს: რუსუდანი თავს იკლავს, რაც ისტორიულ რეტროსპექტივაში კლეოპატრას თვითმკვლელობის „დეკადენტურ“ ინტერპრეტაციასაც გულისხმობს.

„თასში“ გალაკტიონი ზუსტად იმეორებს „ეგვიპტური ღამეების“ ექსპოზიციურ ნაწილს (ლხინი, დედოფლის ჩაფიქრება, თავის შეთავაზება), შემდეგ კი, ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების პოეტიკის გათვალისწინებით, გვერდს უვლის პუშკინის ორ მაძიებელ პერსონაჟს – ფლავიუსს და კრიტონს და აუცილებელ პერსონაჟებთან – დედოფალსა და უსახელო ჭაბუკთან ერთად გადაინაცვლებს ბალადის ჟანრობრივ სივრცეში. პუშკინის ობიექტურ-ეპიკურ თხრობას, სტილსა და ინტონაციას ემოციურად შეფერილი რომანტიკული მანერა ცვლის, თანდათან გამოიკვეთება ვნებისა და სიკვდილის კავშირის იდეაც, რაც იმავე ვ. ბრიუსოვს, სხვათა შორის, „ეგვიპტური ღამეების“ მთავარ პრობლემად მიაჩნდა: „Пушкин... намекнул нам на таинственную связь между страстью и смертью“.

* * *

გალაკტიონის ბალადის სათაურია „თასი“. ეს სიმბოლური რელიკვია ლექსში გამოჩნდება დრამატულ მომენტში, როდესაც რუსუდანის ლტოლვა ჭაბუკისადმი ფიასკოს განიცდის.

თასი, როგორც სიმბოლო, პოლისემანტიკურია და სხვადასხვა შინაარსი შეიძლება ჰქონდეს: შვების თასი, ვნების, ნამების, შხამის თასი, მისტიური თასი და ა.შ. გალაკტიონის ბალადაში მისი ორი მნიშვნელობა აქცენტირდება: დიდი თამარის ხელში ოქროს სასამისი ნათელმოსილი ძლევის თასი იყო, რუსუდანისთვის კი იგი – „მწარე და სავალალო ჟამს“ – ვნების, შხამის, სიკვდილის ჭურჭელია...

გალაკტიონის „თასი“ გოეთეს „თულეს მეფის“ ასოციაციას ინვეს. გოეთეს ბალადაშიც ეს რიტუალური ნივთი ლხინში, დრამა-

ტულ ვითარებაში – სიკვდილის წინ – გაიელვებს.

თუღეს მეფისათვის ოქროს ფიალა გარდაცვლილი სატრფოს ხსოვნის, სიყვარულის თასია, რომლის ზღვაში გადაგდება სიცოცხლის უკანასკნელ დღეს სიყვარულის განცდასთან სამუდამო გამოთხოვებაა, მაშინ როცა სასამისის დამსხვრევა რუსუდანის მიერ, გარდა პიროვნული ტრაგედიისა, ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი, საზოგადოებრივი იდეალებისაგან „დეკადენტური“ განდგომის მაუნყებელიცაა.

გოეთე მარადმედინი ცხოვრების ფონზე სიყვარულში ერთგულებას განადიდებს, გალაკტიონი – ვნების უზენაესობას, მისი სასრულობის მიუხედავად.

„ახალ პოეზიაში“ თასის სემანტიკის დასაზუსტებლად მნიშვნელოვანია ვ. ბრიუსოვის ლექსი „Кубок“ („თასი“) ციკლიდან „ჯოჯოხეთიდან გამობზობილნი“. თასი აქ ვნების შავი, ცეცხლოვანი სითხით სავსე სასმურია, ხოლო თავად ვნება – „მოურეველი მონინალმდეგე“ („противник непоборный“), რომელსაც მახვილი შეუმართავს მსხვერპლის თავზე. მიუხედავად საფრთხისა, ადამიანი მაინც ივედრება, შეასვან „მომაკვდინებელი ღვინო“, მზადაა სიკვდილისათვის, ოღონდ „სანამღავის ცეცხლი“ – ვნების სიმხურვალე ბოლომდე იგემოს. ბრიუსოვის ლექსი თითქოს კლეოპატრას და, მაშასადამე, რუსუდანის ვნებით დახანძრული წარსულისა და ტრაგიკული დასასრულის პროფეტული ხილვაა, ტიპური იმათთვის, ვინც ხორციელი ექსტაზის კარნახით ცხოვრობს:

**Я знаю, меч меня не минет,
И кубок твой беру, спеша.
Скорей! скорей! пусть пламя хлынет,
И крик восторга в небо кинет
Моя сожженная душа.**

ამ სტრიქონებში ახალი, დეკადანსის ეპოქის მსოფლგანცდისა და ეთიკის ხმა ისმის. ამ „ახალი ხმის“ რუპორია გალაკტიონის „ისტორიული“ რუსუდანი.

* * *

ვალერი ბრიუსოვმა, „ეგვიპტური ღამეების“ შეფასებისას, ამ ნაწარმოებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ სტატიაში კლეოპატრას

თემას ასეთი გააზრება მისცა: პუშკინმა „გვიჩვენა, როდენ დიდია ცდუნება, როგორი საშინელი ძალაა დაფარული ადამიანისათვის ავხორცობაში. მან გვიჩვენა, რომ ადამიანები მზად არიან ვნების შავ უფსკრულში გადაეშვან, თუნდაც ეს სიკვდილის ფასად დაუჯდეთ“.

ბრიუსოვის ეს სტატია 1910 წელს დაიბეჭდა ა. ს. პუშკინის თხზულებათა მეოთხე ტომში, ვენგეროვისეულ ცნობილ გამოცემაში სერიიდან „უდიდეს მწერალთა ბიბლიოთეკა“.

და აქ უკვე მთავარ სათქმელს მივუახლოვდით.

პუშკინის „ეგვიპტური ღამეები“, მიუხედავად სამი რედაქციის არსებობისა, როგორც ითქვა, დაუმთავრებელ თხზულებად ითვლება. ამას ხაზგასმით ამბობს ბრიუსოვიც: „პუშკინს თავისი პოემა არ დაუმთავრებია“, „პუშკინს დაწყებული სიტყვები ბოლომდე არ გამოუთქვამს“... ბრიუსოვს, პოეტს და პუშკინისტს, აინტერესებს, რას აპირებდა ავტორი, ამიტომ არაერთ კითხვას წამოჭრის:

„რა შეიძლება მომხდარიყო შემდეგ? იქნებ პუშკინს ნაყიდი ღამეების სახეებში წარმოდგენა უნდოდა? სიკვდილთან სამი განსხვავებული სულის სამი დამოკიდებულების და კიდევ – მათთან კლეოპატრას მიმართების ჩვენება? შესაძლოა, შემდეგ სტრიქონებში სურდა, რამდენადმე მეტი ადამიანურობა მიეცა კლეოპატრას სახისათვის, რომელიც პოემის დაწერილ ნაწილში თითქმის უსულო განსახიერებაა სილამაზისა და ცდუნებისა? ამაზე ხომ არ მიგვანიშნებს თავდაპირველი მონახაზის სტრიქონები, სადაც კლეოპატრა ვერ ფარავს ნუხილს, როდესაც თავის მესამე „მბრძანებელს“ (იგულისხმება უსახელო ჭაბუკი – თ.დ.) უმზერს?“ კითხვათა წყებას ბრიუსოვი შემაჯამებელი ფრაზით ამთავრებს: „ჩვენს კითხვებზე პასუხი არ არსებობს. თავისი პოემის საიდუმლო პუშკინმა თან წაიღო“.

ამრიგად, არსებობს პუშკინის დაუმთავრებელი ტექსტი და მისი საიდუმლო. ახლა გალაკტიონის ბალადასთან დაკავშირებულ ერთ უცნაურ ფაქტს მივაქციოთ ყურადღება. როგორც ტექსტის ავტოგრაფი მოწმობს, თხზულებას თავდაპირველად სულ სხვა სათაური ჰქონდა: გალაკტიონს ჯერ დაუნერია „საიდუმლო“, შემდეგ გადაუხაზავს და ბალადისათვის სადღეისოდ ცნობილი სახელწოდება – „თასი“ მიუცია.

რამ უკარნახა გალაკტიონს „საიდუმლო“ ეწოდებინა ტექსტისათვის, რომელიც შინაარსობრივად გაურკვეველს და იღუმალს არაფერს შეიცავს, პირიქით, „ახალი პოეზიის“ ნიმუშის კვალობაზე ზედმეტად გამჭვირვალეც კია?!

აი, აქ ჩნდება ვარაუდი, – ჰიპოთეზის უფლებით, – რომ საიდუმლო ტექსტში კი არ არის, ავტორისეულ ჩანაფიქრშია: „თასი“ პუშკინის „ეგვიპტური ღამეების“, კლეოპატრას ამბის დასრულების თავისებური ცდაა! იგულისხმება, რომ შემოქმედებითი ბიძგი გალაკტიონს ბრიუსოვის სტატიამ, მისმა სიტყვებმა მისცა: „პოემის საიდუმლო პუშკინმა თან წაიღო“.

ასეთი თამამი ჰიპოთეზის დაშვებას, რასაც საფუძველს უმაგრებს პუშკინისა და გალაკტიონის ტექსტების ზემოთ წარმოდგენილი შედარებითი ანალიზი, არანაკლებ სენსაციური დასკვნისაკენ მივყავართ. ცნობილია, რომ ვ. ბრიუსოვმა თავად დაწერა „ეგვიპტური ღამეების“ გაგრძელება, სადაც მიზნად დაისახა პუშკინისეულ მინიმუმბათა მიხედვით და მისი პოეტიკით „აღედგინა მთელი“, მოეცა „საიდუმლოს“ საკუთარი ვერსია. მაგრამ ბრიუსოვმა ეს გააკეთა... გალაკტიონის შემდეგ. „თასი“, ტექსტოლოგთა აზრით, 1915 წლამდეა დაწერილი, ხოლო ბრიუსოვმა „ეგვიპტური ღამეების“ თავისი ვერსია, სამწლიანი (1914-1916) მუშაობის შედეგი, მხოლოდ 1917 წელს გამოაქვეყნა აღმანახ „სტრემინის“ პირველ ნომერში.

„თასის“ ერთი ადგილი დაწერის თარიღის უფრო ზუსტად შემოსაზღვრის შესაძლებლობას იძლევა. რუსუდანი თავის მონოლოგში ამბობს:

**დიდი ხანია, რაც მე ამ თასს
დავატარებდი,
სხვას არ ვუმხელდი და ნიავსაც
არ ვაკარებდი.**

ამ სტრიქონებმა შეუძლებელია არ გაგვახსენოს „მე და ღამე“: „დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ, / არ ვუმჟღავნებ ქვეყნად არვის, ნიავსაც კი არ ვაკარებ“. გალაკტიონის ეს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ლექსი პირველად 1913 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „ოქროს ვერძში“, რაც, ვფიქრობ, ირიბად ადასტურებს, რომ „თასიც“ ამავე ხანებში – 1912-1913 წლებში – უნდა დაწერილიყო.

„მე და ღამესთან“ პარალელი იმაზეც მიაანიშნებს, რომ სახე-სიმბოლო თასს „საიდუმლოს“, „არ-გამხელის“ სემანტიკა აქვს: ნაწარმოების მიკროკონტექსტში, როგორც ზემოთ ითქვა, იგი ძლევისა და ვნების მნიშვნელობებს ითავსებს, კულტურულ-ლიტერატურულ

მაკროკონტექსტში კი აკაკისა და პუშკინთან დიალოგის საიდუმლოს, მეტიც, „ეგვიპტური ლამეების“ დასრულების კადნიერ საიდუმლოს ინახავს!

* * *

გასრულდა ესე ამბავიც. სათქმელი, ალბათ, ის თუ დარჩა, რა კონკრეტულმა გარემოებებმა განსაზღვრა „თამარ ცბიერისა“ და „ეგვიპტური ლამეების“ აქტუალიზაცია გალაკტიონის თვალსაწიერში, ასევე – ორიენტირება ვ. ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების მსოფლგანცდასა და პოეტიკაზე.

1912 წლამდე გალაკტიონ ტაბიძე კრიტიკულად იყო განწყობილი ახალი ტენდენციებისადმი. ამ მხრივ გარდატეხა 1912-1913 წლებში მოხდა: მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტი ტიცციან ტაბიძე ბიძამ-ვილს რუსეთის იმპერიის ორივე დედაქალაქის ლიტერატურულ ამბებს აცნობს, თავად გალაკტიონი კი, მისი ერთი პირადი წერილის თანახმად, ამავე ხანებში მერეჟკოვსკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ვიარ. ივანოვის და სხვათა წიგნებს ენაფება.

ჩამონათვალში, როგორც ვხედავთ, დასახელებულია ვალერი ბრიუსოვიც, რომლის თხზულებათა კრებული სამ ტომად – „Пути и перепутья. Собрание стихов“ უკვე 1908-1909 წლებში გამოიცა, ხოლო თხზულებათა სრული კორპუსის პირველი ოთხი ტომი – 1913-1914 წლებში. ორივე გამოცემაში გამეორებული იყო კრებული „Urbi et Orbi“ (1904) და, მამასადამე, ეროტიკული ბალადების ციკლიც, რომლის გავლენითაც დაიწერა „თასი“.

ძალიან არსებითია სხვა გარემოებაც. სანამ სიახლეებს ეზიარებოდა, გალაკტიონი კლასიკური პოეზიის გამოცდილებას ითვისებდა, განსაკუთრებით, ბარათაშვილისა და აკაკის, ბაირონისა და პუშკინის შემოქმედებას. აკაკისა და პუშკინის პოეზიის კვალი გალაკტიონის ადრეულ ლექსებსა და პოემებში გავლენასთან ერთად იმაზეც მეტყველებს, რაოდენ კარგად იცნობდა ჭაბუკი პოეტი მათ ნაწარმოებებს.

დადგა დრო, ისიც ვთქვათ, რომ გალაკტიონს ხელთ ჰქონდა პუშკინის თხზულებათა ვენგეროვისეული გამოცემა, სადაც დაბეჭდილია ვ. ბრიუსოვის წერილი „ეგვიპტურ ლამეებზე“. დასავიწყებელი არც 10-იანი წლების დასაწყისის ქართული სალიტერატურო ცხოვრების ფაქტებია. 1911 წლის აპრილში ქართულ თეატრში გაიმართა „თამარ ცბიერის“ ლიტერატურული გასამართლება, სადაც დედოფლის

დამცველთა შორის აკაკიც იყო. იმდროინდელი პრესის ცნობით, „ნაფიცმა მსაჯულებმა თამარ ცბიერი დამნაშავედ ცნეს, როგორც დედოფალი და გაკიცხვის ღირსად – როგორც ქალი“.

1912 წელს „გრდემლში“ დაიბეჭდა სანდრო შანშიაშვილის პოემა „იასონ და რენო“, რომლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი – დედოფალი დემეტრია „გვირგვინოსანი ჰეტერას“ ტიპური სახეა. 1913 წელს რუსთველური შაირით დაწერილ (!) ამ პოემას გამოეხმაურა კიტა აბაშიძე. კრიტიკოსმა, რომელმაც შანშიაშვილის თხზულებას შედეგრი უწოდა, დეტალურად დაახასიათა დემეტრიას მგრძნობელობის ფიზიოლოგიური ნიუანსები...

ალბათ, ულოგიკო არ ჩანს ვარაუდი, რომ ინტერესი მგრძნობელობის თემისადმი გალაკტიონს, შესაძლოა, „თამარ ცბიერის“ გასამართლებამ და კ. აბაშიძის წერილმაც გაუღვივა. ვინ იცის, იქნებ ამბიციურ ახალგაზრდა პოეტს სულაც ცნობილი კრიტიკოსის მიერ აღმატებულად ნაქებ პოეტთან გაჯიბრების სურვილი გაუჩნდა და ეს უფრო თანამედროვე ხერხებით, ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების მიბაძვით გააკეთა.

აკაკიმ თამარის დასაცავ სიტყვაში, სხვათა შორის, გაატარა აზრი, რომ ვნება ცოდვაა, რომელიც მონანიებისა და შენდობის გზით უნდა დაიძლიოს. „დეკადენტი“ გალაკტიონისათვის ეს აზრი, ცხადია, მიუღებელი იყო, ამიტომ მან არცთუ მარტივი, ამასთან, კადნიერი გადაწყვეტილება მიიღო: პუშკინის ისტორიული ელეგიისა და აკაკის ისტორიული პოემის ანალოგიით ისიც ისტორიულ ფაბულას ამუშავებს; ბრიუსოვის ეროტიკული ბალადების პოეტიკის გათვალისწინებით, რომლის მიღმა დეკადენტურად ნაკითხული პუშკინის „კლეოპატრა“ ილანდება, გალაკტიონი ქმნის „თამარ ცბიერის“ ცენტრალური სცენის პარალელურ ვერსიას და „ახალი ეთიკის“ პოზიციიდან აკაკის ეროვნულ-ზნეობრივ იდეალებს ეკამათება.

მაგრამ „თასი“ უნიკალური მაინც იმით არის, რომ გალაკტიონმა ინსპირატორზე – ვალერი ბრიუსოვზე ადრე დაწერა „ეგვიპტური ღამეების“ სავარაუდო დასასრული, პუშკინის დაუმთავრებელი ნაწარმოების „ქართული გაგრძელება“!

„თასი“ არ მიეკუთვნება გალაკტიონის შედეგრთა რიგს, უფრო მეტიც – იგი ერთ-ერთი, არცთუ ყველაზე უმჯობესი ნიმუშია პოეტის ადრეული შემოქმედებისა. მიუხედავად ამისა, „თასის“ ფართო

ინტერტექსტობრივი არეალი მოწმობს, რომ დიდი პოეტური რეფორმის წინარე პერიოდს არ შეიძლება ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის ზედაპირული აღქმის გამო „შეგირდობის“ იარლიყი მივანებოთ. რეალურად ეს იყო ეროვნულ და უცხო ზოგადპოეტურ ტრადიციებთან ურთიერთობის გარკვევის – ძიების, უარყოფისა და სიახლეთა ათვისების – ურთულესი პროცესი, რომელმაც გალაკტიონი უნივერსალური პოეზიის ევროკულტურულ მაგისტრალზე გაიყვანა.

2008

ეს არ არის საქართველო!

ძნელია ზუსტად თქმა, როდის დაინერა გალაკტიონის ეს უსათაურო, დღეს უკვე გახმაურებული ლექსი. პოეტის სიცოცხლეში იგი არ დაბეჭდილა:

**რაა მასზე გულდამწყვეტი,
მეტეხო და დიღმის ველო,
მიდიოდე და ჰფიქრობდე:
ეს არ არის საქართველო!**

**არის ხლართი რკინისგზების,
არის ავტო-მოტო-ველო,
არის ოჯახებიც, მაგრამ
ეს არ არის საქართველო!**

ლექსის შინაარსობრივი რეალიები სოციალისტურ სინამდვილესთან კონტაქტის გამოცდილებას მოწმობს, ეს უცნაურად გრძელი ნეოლოგიზმი – ავტო-მოტო-ველო კი თითქმის უტყუარად მიანიშნებს დროს – 30-იანი წლების მიწურულს. სწორედ 1940 წელს გამოვიდა გალაკტიონის თხზულებათა მესამე ტომი, სადაც პირველად დაიბეჭდა ლექსი სათაურით „ავტო-მოტო-ველო“.

„არის... არის... არის, მაგრამ... არ არის!“ – მაინც რამ დაბადა ეს პარადოქსული ლოგიკა? საქართველოში საქართველო აღარ იყო?! განა ათიოდე წლის წინ თავისუფლებაახდელ სამშობლოში ეპოქას და რევოლუციურ საქართველოს არ უმღეროდა – პათოსით, ხმამაღლა! – „ეპოქისა“ და „რევოლუციონური საქართველოს“ ავტორი:

**რევოლუციონურს, ჯერ არნახულს, ჯერ არგაგონილს,
ვაშა, ამ ახალ საქართველოს, ვაშა შენებას!**

ვაშას გრიალს თითქოს სამუდამოდ ჩაეხშო სასონარკვეთილის
ძახილი:

**დაკარგულია გზა მოხვევისი...
ბნელდება. ღამე. მიეშველენით.**

თებერვლის სისხლიანმა თოვლმა გზა კი არა, ლელთ ღუნისა
საცალფეხო ბილიკიც გადაფარა – ისტორიის განაჩენს ჰგავდა ბე-
დითი კითხვის პასუხი:

**„დაკარგულია?“ – მივმართავ ტყეებს,
და ტყე გუგუნებს: დაკარგულია...**

ამის მერე იყო, „ახალი საქართველო“ რომ იპოვა თუ აპოვნინეს.
ახლა კი – „ეს არ არის საქართველო!“-ო... საქართველო იყო, აბა რა
იყო, ოღონდ – სხვა საქართველო, – არც შავის ბედის მებრძოლი და
არც გულად-პურადი! – ძველის ნგრევითა და ახლის შენებით
გარდაქმნილ-სახეცვლილი! ნგრევასაც ხომ განადიდებდა თავდავი-
წყებით და უკანმიუხედავად:

**ნგრევას, ო, ნგრევას, დაუნდობელ ნგრევას ძველისას,
კარჩაკეტილი ცხოვრებიდან – გავიდეთ მზეზე...**

ამ დაუნდობელ ნგრევას რაღაც ისეთი წაელო თან, სოციალისტურ
მზეს მიფიცხებულს რომ ველარ მიეგნო, ისაკლისებდა. „ეს არ არის
საქართველო!“ – ჩასძახოდა ფხიზელი ხმა და იქნებ იმასაც მოაგ-
ონებდა, რომ „იმ“ საქართველოს გაუჩინარებაში, სურდა თუ არა,
მასაც ედო წილი...

* * *

შეიძლება გულწრფელიც იყო: მოსწონდა, როგორ „მოიფინა მხა-
რე რკინისგზების ქსელით“, ესმოდა „რკინისგზების მუსიკა“, „რკი-
ნისგზების რიტმი“, ეპოქის რიტმად რომ გამოაცხადა:

**მიჰყევ, გაუგონე ბორბლებს სიარული,
არის საუკუნე ინდუსტრიალური!**

არც გლეხი და სოფელი დავიწყებია – ეტიუდი მიუძღვნა „თან-

ამედროვეობის კოლექტიურ ხელებს“, კოლმეურნის შრომასაც მო-
უსინჯა რიტმი და ბგერა:

**მხარი მხარს, მხარი მხარს,
კოლექტივო, მხარი მხარს,
აბა ჰე, აბა ჰე,
აბა მივცეთ მხარი მხარს!**

ეს ავტო-მოტო-ველო ხომ პირდაპირ ეპოქის სიმბოლოდ აქცია,
რომელმაც სამუდამოდ მოიტოვა უკან „ძველი ცხოვრება და იდილ-
ია“: „სიმბოლოა თითქო / ავტო-მოტო-ველო“. ხუთწლედების ტემპ-
ით თავბრუდახვეულმა ისტორიასაც მოუღერა მუშტი:

**ააყირავენს ეს წელი ათი
ათიათასი წლის ისტორიას!**

აყირავენით კი, მართლაც, ააყირავენს ისტორია, მაგრამ... დასა-
ფიქრებლად ვის ეცალა?! მთავარი იყო, „ხელოვნებათა არმიას“ ეპო-
ქის გვერდით ველო იმ რწმენით, რომ:

**თუ დღეს რამ არის გაუგებარი,
ხვალ ნათელივით იქნება ცხადი.**

ეს „ხვალ“ უკვე დამდგარიყო, შედეგი გაცხადებულიყო და ჯიუ-
ტი შეუპოვრობით ჩასდახოდა:

**ეს არ არის საქართველო!
ეს არ არის საქართველო!
ეს არ არის საქართველო!**

* * *

ქართული ანდაზა გვირჩევს: „ნუ დაჰკარგავ ძველსა გზასაო...“
რკინიგზებისა და ავტო-მოტოს მეტრფე ახლა ძველ გზას მიჰ-
ბრუნებოდა, მეტეხი და დიღმის ველი გაეხადა დაფარულ ფიქრთა
მოზიარედ.

ლეონტი მროველის გადმოცემით, დიღმის ველიდან იწყება მეფე
ფარნავაზის საქმენი საგმირონი, ქართლის მტერთავან გამოხსნა და
აღდგინება:

„განვიდა ფარნავაზ და ნადირობდა მარტო, და დევნა უყო ირემ-

თა ველსა დილომისასა... მაშინ დაასხა წვიმა მძაფრი. ხოლო ფარ-
ნავაზ... გამოარღვია კარი ქუაბისა მის. რათამცა მუნ შიგა დაიმშრა-
ლა წვიმისა მისგან... და იხილა მუნ-შინა განძი მიუწდომელი...”

რას ვაგრძელებდე, მუხრანისა არ იყოს, „განძი რომ არა დილმისა,
– ვერაფრით ქართლს ვერ იხსნიდა“ ის ფარნავაზი, ვინც „ქმნა ერთ-
მთავრობა“, ერს ერთობა დაუმკვიდრა და მისი წესი და ძალა აგრძნო-
ბინა.

მეტეხი!

მეტეხი გალაკტიონის პოეზიის თანამდევნი ხატი იყო ადრიდანვე:
ჯერ რომანტიკული სიზმარეთიდან გამოხმობილი, მთვარით განათე-
ბული და თეთრად მოელვარე, მერე მკაცრი – „რუხი, პიტალო“. ავტო-
მოტო-ველოს, გინდაც ზაჰვისის საპირისპიროდ, მეტეხი, ციხე და
ტაძარი, ისტორიული საქართველოს სიმბოლოდ ჩანდა, წარსულის
შარავანდი ადგა:

**რომ მოსაგონრად წარსული დროის
მარტო მეტეხის კამარა კმარა.**

მაგრამ დრონი იცვალნენ, ისტორიულ მეხსიერებასთან კავშირი
განწყდა და მეტეხიც თანამედროვეობის უტყვე რეკვიზიტად, პასიურ
მონმედ იქცა:

**გამარჯვების მონმე არის –
მონმე ჩვენი ახალ ხანის.**

ახალი ცხოვრების განთიადი „ანყდება ძველი თბილისის კარებს“
– „მეტეხს იქით ცა, აჰა, ნათდება!“ და პოეტიც ისე შეჰხარის ყვე-
ლაფერს, თითქოს ილიას ნაოცნებარ, თავისუფალ საქართველოში
გამოიღვიძა:

**მოსვენებისგან ეხლა რას ელი,
სამარადისო რას მოგცემს ძილი?
ახალი დროის დასაწყისია,
ყოველმხრიდან – ხმა, ყველგან – ძახილი!**

„ეგ არის და გორის ციხე!“ – ილიას მკვლევებს თურმე ილიას
ოცნებისათვის შეესხათ ხორცი: „ყოველმხრიდან – ხმა, ყველგან –
ძახილი!“

გალაკტიონი არ ცხრებოდა:

**თანდათან,
თანდათან,
თანდათან
ახალი საქართველო შენდება!**

კომუნისტურად სუვერენული, სოციალისტური რესპუბლიკა შენდებოდა – არა, ეს არ იყო ილიას საქართველო!

* * *

უცნაურია, თითქოს ყველაფრის არსებობას აღიარებდა: მეტეხი ისევ იდგა და დიღმის ველს ჯერაც თავისი სახელი ერქვა, რკინიგზების ხლართი და ავტო-მოტო-ველო ხომ მჩქეფარე ეპოქაზე ღაღადებდა! მაგრამ...

ეს „მაგრამ“, უფრო ზუსტად, „**არის, მაგრამ**“ ძალიან დამაფიქრებელია. რაღაც მთავარს, მიზეზს არ გვიმხელს გალაკტიონი, ტექსტში არ განფენს, მხოლოდ მიგვანიშნებს...

გალაკტიონს აქვს ასეთი სტრიქონი:

სული ჩვენი ოჯახის იყო დიდი ილია...

სწორედ ილიას ფიქრი და ტკივილი ტრიალებს გალაკტიონის საანალიზო ლექსში, ილიას ინტონაცია და მცირედ შეცვლილი ფორმულა უნდა ამოიცნოს ლექსის ადრესატმა – „ქვეყნის უბედურებით გულალტკინებულმა“ ქართველმა:

„არიან თავადნი, აზნაურნი, მღვდელნი, ვაჭარნი, გლეხნი, ჩინიანნი და უჩინონი – ყველანი არიან, და ქართველი კი არსად არის“.

გეცნოთ ალბათ. „ზოგიერთი რამ“ ჰქვია წერილს, საიდანაც ეს სიტყვები ამოვწერე, თუმცა ზოგიერთ რამეზე კი არა, ქართველებისა და საქართველოს უბედურებადქცეულ, დღემდე განუკურნელ სენზე ლაპარაკობს ილია. ასე იყო და ასე არის: არსებობს „ეს ჩვენი დედაქალაქი და ეს შავი ზღვიდამ კასპიის ზღვამდე გუნდ-გუნდად მორიგებული მისი შვილები – სოფლები“, მაგრამ არა გვაქვს საქართველო, „ქართველი კი არსად არის“, რადგან „აქარვის – დიდსა თუ პატარასა – /ქვეყნის ტკივილით არ სტკივა გული“, ერი და

ბერი, საპირადოს გადაყოლილნი, თავის ნაჭუჭში ჩამყუდროებულან. მწარე განცდით, არაერთგზის, დაჟინებით იმეორებს ილია:

– ნუთუ ესენი ქართველნი არიან?

– ნუთუ ეგ თვითოეული ქართველი ჰგონია ვისმე?

ის, რაც გალაკტიონის ლექსში, მიზეზთა გამო, მხოლოდ მინიმუმ-ნებულია ილიასეული პარადოქსის გამოყენებით, ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტურ შედეგში მამულიშვილის გულით არის ნაგრძნობი და ბასრი გონებით განჩხრეკილი. გალაკტიონი ალუზიის ხერხით შეტყობინებას გვიგზავნის, მისამართს გვანვდის, სად უნდა ამოვიკითხოთ მთავარი სათქმელი, პარადოქსის დაფარული შინაარსი:

„სადღაა მამული?... დავაქციეთ ჩვენი დიდი ერთიანი სამშობლო ოჯახი... თვითუღმან ჩვენგანმან თავისი ხვედრი, დიდის „მამულის“ ნაშთი თავთავად შემოიღობა; იმ შემოღობილში თვითუღმან ჩვენგანმან თავისი საკუთარი ქვეყანა აიშენა“... „ვია იმ ხალხს, რომელსაც საერთო ძარღვი გაუნყდა; ვია იმ ქვეყანას, საცა საერთო ძარღვში სისხლი გაშრა, საცა ყველაში თითო არ არის და თითოში – ყველა“...

თუ ილია „საცოველთაო საქართველოს“ იდეის არარსებობას, ქართველთა გათითოკაცებას დასტიროდა („საერთო ლხინი მაჩვენეთ, საერთო ჭირი მაინცა, მაგრამ სად არის“), გალაკტიონის მიერ აქტიურად ხოტბაშესხმულ ეპოქას ძველ სატკივარზე ახალი ჭირი დაესართებინა – ინტერნაციონალიზმის იდეა, რომელიც „ახალი გზით გაერთიანებულ“ ქართველობას ეროვნულ ერთობაზე ფიქრსაც კი უკრძალავდა. თანაც ველიკორუსულად გაგებული ინტერნაციონალიზმი მხოლოდ იდეა ხომ არ იყო, ეს სვავის საქმედქცეული „თეორია“ გახლდათ, სხვადასხვა გვარტომის ხალხს საქართველოსკენ დაუბრკოლებლად რომ უხსნიდა გზას.

დაბნეული ქართველობის თვალწინ ქრებოდა ისტორია ანუ, ილიასებურად, ერის გათახსირება დანყებულებიყო, „ინდუსტრიალურ აბობოქრებას“ კი, – გალაკტიონისებურადაც ვთქვათ, – სხვა ხალხის ჟრიამული მოჰყოლოდა.

გალაკტიონის ლექსის ჩანაფიქრი სისავსითა და სიღრმით მხოლოდ ილიას ტექსტთან მიმართებაში იკითხება. მეტიც, ილიას წერილის გაუთვალისწინებლად მიუგნებელი რჩება პარადოქსის არსი, მასშტაბი იმ სათქმელისა, რაც ამ, ერთი შეხედვით, მარტივ, სადა ლექსშია ჩადებული.

* * *

საქართველოში საქართველოს გაუჩინარება გალაკტიონმა ჩუმიად გამოიტირა, ტკივილი უჯრაში გამოკეტა, საჯაროდ კი... ილიას ნაანდერძევ, ეპოქალურ სიტყვებს მოუწყინრად, სხვადასხვა ვარიანტით ატრიალებდა, – ვერ დავნერე „აყალბებდა“:

**დღეს თავის თავს მთლად ეყუდვნის
საქართველოს მთა და ბარი.**

ან უფრო დინჯად, დარბაისლურად, დიდაქტიკურად:

**ახალგაზრდებო! ჩვენი თავი
ჩვენვე გვეყუდვნის!**

სიცოცხლის მიწურულს პირდაპირ ლელთ ღუნია გამოიხმო, ილიას მოხვევს ათქმევინა არსათქმელი:

**– მოხვევ! გახედე
ჩვენს იმერ-ამიერს;
ეყუდვნის თავის თავს?
– ცხადია, ეყუდვნის.**

გალაკტიონის ინტონირების ნიუანსებში გარკვეულებმა, შესაძლოა, აქ ირონიის კვალი აღმოვაჩინოთ, ცხოვრების ტრაგიკული ირონია კი იმით გამოიხატა, რომ „მშობლიური ეფემერას“ ავტორმა სწორედ ამ „თავისუფალ“ საქართველოში აღარ ისურვა სიცოცხლის გაგრძელება.

სიმართლე კვლავაც არქივში ჩარჩენილმა სტრიქონებმა შემოგვინახა:

**ჩვენვე ჩვენი თავი
აღარ გვეყუდნების.
სული გვეხუთების,
სუნთქვა გვეხუთების!**

P.S. „ეს არ არის საქართველო!“ – სთქვი შენ და მე გავიგონე.
დღეისდღის საქართველო კი არის საქართველო?!
„ჩემო საყვარელო მინა-წყალო, მომეც ამის პასუხი“.

2007

უცნაური ლექსი

ლევან ბრეგვაძეს – 60 წლისთავზე

გალაკტიონის პოეზიის შესწავლისას, კარგა ხნის წინათ, ჩემი ყურადღება ერთმა, მე ვიტყვოდი, უცნაურმა ლექსმა მიიქცია. ამ ოთხსტროფიან ლექსში, რომლის სათაურია „სადღაც კი“, პირველ სტროფს გოეთეს ერთ-ერთი ლირიკული შედევრის სრული თარგმანი მოსდევს – თავიდან ბოლომდე!

გალაკტიონს რომ გოეთე ეთარგმნა, ამაში უცნაური რა უნდა იყოს?! მე იმან გამაკვირვა, რომ დიდი გერმანელი პოეტის ლექსი გალაკტიონმა, როგორც ორიგინალური ნაწარმოები, ისე შეიტანა 1948 წელს გამოცემულ საკუთარ კრებულში „ზღვა ახმაურდა“!

ამის კვალობაზე, ეს ლექსი – „სადღაც კი“ აკადემიურ გამოცემაშიც, ცხადია, პოეტის ორიგინალურ ნაწარმოებებს შორის მოხვდა (ტ. IV, გვ. 50).

ბრჭყალებით გამოყოფილი ტექსტი რომ გოეთეს ეკუთვნის, ამას თავად გალაკტიონი გვაუწყებს ლექსის დასაწყისშივე:

**თუ მომეძალა მწუხარება –
გიოტეს გავშლი,
იქ მშვენიერი ერთი ლექსი
ასე იწყება:**

სამსტროფიან ციტატაში კონკრეტული ნაწარმოების ამოცნობა არ გამჭირვებია – ეს იყო „ვილჰელმ მაისტერის“ ერთ-ერთი „მინიონი“, რომელიც დამოუკიდებელი ლირიკული ნაწარმოების სახითაც იბეჭდებოდა ხოლმე.

ეს „მინიონი“ – „Kennst du das Land“ („შენ იცი მხარე“) უჩვეულოდ პოპულარული იყო რუსეთში, სადაც XIX საუკუნეშივე მრავალგზის

ითარგმნა, მეოცე საუკუნეში კი არაერთმა ქართველმა პოეტმა და მთარგმნელმაც მოსინჯა ძალა.

2002 წლის გაზაფხულზე, როდესაც „გალაკტიონოლოგიის“ პირველ ტომს ვამზადებდი, ეს ინფორმაცია და ჩემი გაკვირვებაც მეგობარ ლიტერატორს – ლევან ბრეგაძეს გავუზიარე, თან ვთხოვე, როგორც გერმანული მწერლობის მცოდნე და თარგმანის სპეციალისტი, დაინტერესებულიყო ამ საკითხით. ლევანმა ჩვეული მზადყოფნით მიიღო ჩემი თხოვნა და მალე პატარა წერილი მომიტანა – **„გალაკტიონის პოსტმოდერნი“** (დაბეჭდილია „გალაკტიონოლოგიის“ პირველ ტომში, გვ. 186-189).

ავტორის მოსაზრებით, გალაკტიონი სხვისი ტექსტის გათავისების პოსტმოდერნისტულ ხერხს იყენებს, გოეთეს „უცნაური“ ციტირება კი, როგორც ეს პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის არის დამახასიათებელი, ორმაგი კოდირების ფუნქციის მქონეა.

რაიმე ცნობა, რომ გალაკტიონმა გერმანული ენა იცოდა, არ არსებობს. პირიქით, მის მიერ ჩანერილი გოეთეს სხვა ლექსის – „Wanderers Nachtlied“ („მგზავრის ღამეული სიმღერა“) თარგმნასთან დაკავშირებული მასალები მარწმუნებს, რომ ქართველი პოეტი გოეთეს მშობლიურ ენას არ ფლობდა. ასეთ ვითარებაში ლოგიკურია ვარაუდი, რომ გალაკტიონმა „ეს ლექსი რომელიმე რუსული თარგმანიდან თარგმნა“.

ლევან ბრეგაძემ, რადგან შუამავალი წყარო გალაკტიონისა უცნობი იყო, ქართული ტექსტი მაინც შეუდარა გერმანულ დედანს და იგი „საერთოდ საკმაოდ ზუსტ თარგმანად“ მიიჩნია.

ორიგინალისა და თარგმანის მიმართებაზე მსჯელობისას მკვლევარმა ერთ მნიშვნელოვან დეტალს მიაქცია ყურადღება: თარგმანში „მეორე სტროფის ადგილას მესამეა და მესამის ადგილას მეორე“.

თუ დავაკონკრეტებთ, გოეთეს სამსტროფიან ლექსში ლირიკული სიუჟეტის განვითარების ასეთი სქემაა:

I – ქვეყანა, II – სახლი, III – გზა.

გალაკტიონის თარგმანში – მეორე-მესამე სტროფების ადგილშენაცვლების გამო – თანამიმდევრობა განსხვავებულია:

I – ქვეყანა, II – გზა, III – სახლი.

გოეთოლოგთა აზრით, ორიგინალში სტროფების განლაგება, „შეესატყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას“ (ვ. ჟირმუნსკი), ხოლო რატომ შეიცვალა თარგმანში ეს განლაგება, ძნელი სათქმელიაო, – ნერს ლევან ბრეგაძე და იქვე დასძენს: „არც გალაკტიონისეული თანმიმდევრობა ჩანს ლოგიკას მოკლებული: ქვეყანა – გზა – სახლი. ანუ სახლი, როგორც საბოლოო მიზანი, რომელთანაც გზამ უნდა მიიყვანოს, ბოლოშია გადატანილი“.

ზემოთ ვთქვი, რომ XIX საუკუნის რუსულ პოეზიაში გოეთეს ამ ლექსის არაერთი თარგმანი არსებობდა, თითქოს პოეტები დაუსწრებელ მთარგმნელობით ტურნირში ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს. სწორედ ამაზე ნერს ფიოდორ ტიუტჩევი, რომელმაც თვითონაც თარგმნა გოეთეს ეს „მინიონი“:

„გოეთეს რომანსი რამდენჯერმე ითარგმნა ჩვენთან, მაგრამ რამდენადაც ეს პიესა იმათ რიცხვს განეკუთვნება, ლიტერატურულ ანდაზად რომ იქცნენ, იგი ყოველთვის დარჩება სასინჯ ქვად ამ საქმის მოყვარულთათვის“.

კაპიტალურ მონოგრაფიაში „გოეთე რუსულ ლიტერატურაში“ ვიქტორ ჟირმუნსკი ტიუტჩევის თარგმანის გამო შენიშნავს:

„ტიუტჩევის თარგმანის ორიგინალურ თავისებურებას წარმოადგენს მეორე და მესამე სტროფის გადაადგილება (I. „ქვეყანა“, II. „გზა“, III. „სახლი“)“.

იმას, რასაც ჟირმუნსკი ტიუტჩევის თარგმანის „ორიგინალურ თავისებურებას“ უწოდებს, სწორედ ის ცვლილებაა, გალაკტიონის თარგმანში რომ შეამჩნია ლევან ბრეგაძემ.

ტიუტჩევისა და გალაკტიონის თარგმანების შედარება, მეორე და მესამე სტროფების გადაადგილება ორივე ტექსტში ეჭვს არ ტოვებს, რომ გოეთეს „მინიონის“ თარგმნისას გალაკტიონისათვის ორიგინალის როლი ტიუტჩევის თარგმანმა შეასრულა. თვალსაჩინოებისათვის მომყავს ორივე ტექსტი.

ტიუტჩევი:

<ИЗ ПЕТЕ>

Kennst du das Land?..

Ты знаешь край, где мирт и лавр растет,

Глубок и чист лазурный неба свод,

Цветет лимон, и апельсин златой
Как жар горит под зеленью густой?..
Ты был ли там? Туда, туда с тобой
Хотела б я укрыться, милый мой.

Ты знаешь высь с стезей по крутизнам?
Лошак бредет в тумане по снегам,
В ущельях гор отродье змей живёт,
Гремит обвал и водопад ревет...
Ты был ли там? Туда, туда с тобой
Лежит наш путь – уйдем, властитель мой.

Ты знаешь дом на мраморных столпах?
Сияет зал и купол весь в лучах;
Глядят кумиры, молча и грустя:
„Что, что с тобою, бедное дитя?..“
Ты был ли там? Туда, туда с тобой
Уйдем скорей, уйдем, родитель мой.

გალაკტიონი:

„შენ იცი მხარე, სად იზრდება
დაფნა და ტვია,
ლრმაა და სუფთა ლაჟვარდები
ცათა კამარის,
სადაც ლიმონსა და ფორთოხალს
ოქრო ატყვია,
ხშირ სიმწვანის ქვეშ მხურვალემა
უცხო რამ არის.
„იცი ეს მხარე? ო, ძვირფასო,
იქ, იქ ნეტავი
გადაგვაფრინა, შევაფაროთ
მე და შენ თავი.“

„იცი მწვერვალი, სად ბილიკით
ცხენი ეშვება
და სალ 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 განუხებს,
რა მოგივიდა?
„იცი ის სახლი? რა ტკბილია
ის სამფლობელო...
იქითკენ, ჩქარა, იქ წავიდეთ,
ჩემო მშობელო!

თარგმანის წყაროს დადგენის მიუხედავად, ჩემთვის მაინც ბუნდოვანი რჩება „მინიონში“ სტროფების გადაადგილების მიზეზი, რადგან მიჭირს დაჯერება, რომ გალაკტიონმა მექანიკურად გაიმეორა ტიუტჩევის მთარგმნელობითი ლიცენცია. უამრავი რუსული თარგმანის არსებობის პირობებში, ან თუნდაც ხარიტონ ვარდოშვილის მიერ 1922 წელს „ილიონში“ დაბეჭდილი თარგმანის მეშვეობით გალაკტიონს შეუძლებელია არ სცოდნოდა სტროფების რეალური თანამიმდევრობა გოეთეს სახელგანთქმულ ლექსში. თუ ეს ასეა, ფ. ტიუტჩევის ვერსიის შერჩევა რაღაც უფრო მეტს უნდა ნიშნავდეს, ვიდრე დიდი რუსი პოეტისადმი ნდობა და პატივისცემაა.

„სადაც კი“ 1935 წელს დაიწერა, ბერლინში, სადაც პარიზისაკენ, მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესზე მიმავალმა გალაკტიონმა გზად გაიარა. ლექსის დასაწყისშივე, ერთადერთ ორიგინალურ სტროფში, ამკარაა ნოსტალგიის გრძნობა, მოხაზულია გარემო, რომელშიც პოეტის სამშობლო ამოიცნობა:

სადღაც კი ჰყვავის ბრონეული, ნუში და ვაშლი...

ყვავილობის მშვენიერებით განათებულ ამ სტრიქონებს უშუალოდ მოსდევს სიტყვები:

და პოეზიის არ იქნება გადავინყება.

იქ, გერმანიაში, გალაკტიონს, სამშობლოსთან ერთად, არ ავინყდება ერთი მარადიული სახსოვარიც – პოეზია, შეფარებული მშობლიურ სანახებს.

ნოსტალგიას და ნამდვილი პოეზიის მონატრებას გოეთეს ქვეყანაში მყოფი გალაკტიონი მისი „მინიონის“ კითხვით იქარვებს: „თუ მომეძალა მწუხარება, გიოტეს გავშლი“... მინიონის, უცხოეთში გადახვენილი გოგონას, სიმღერა ბავშვობის ზმანებაში ჩაკარგულ, ოცნებადქცეულ სამშობლოზე – იტალიაზე საოცრად ეხმიანება ქართველი პოეტის სულიერ განწყობილებას, იტალიის ლანდშაფტის გოეთესეული აღწერა კი საქართველოს აგონებს.

ჩემი დაკვირვებით, გალაკტიონი პედანტი მთარგმნელის ერთგულებით არ იმეორებს ტექსტს – გარდა სტროფების გადაადგილებისა, მას ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, მცირე ცვლილებებიც შეაქვს ლექსში; მთავარი კი ისაა, რომ „მინიონის“ პოეტურ სახეებს „ქვეყანა“ და „სახლი“ გალაკტიონი ორიგინალისაგან განსხვავებულ კონცეპტუალურ გააზრებას აძლევს.

უკვე ლევან ბრეგაძემ შენიშნა ტექსტის „გაქართულების სურვილი“. გოეთეს მთებში მობინადრე დრაკონის ნაცვლად („In Hohlen wohnt der Drachen alte Brut“ – ტიუტჩევიან: „В ущельях гор отродье змей живет“) გალაკტიონთან არის **გარდაქმანი**, „ყარამანიანის“ პერსონაჟი, „მთათა მოდგმა“ ანუ ქართული კოლორიტის მქონე გმირი.

ამას ჩემი მხრივ ერთ ქართულ შტრიხსაც დავამატებდი, რომელიც არც გერმანულ დედანშია და არც რუსულ თარგმანში: ეს არის **ჭაობი** მთების ძირში, ე.ი. ბარად („იქ ჩვენი გზაც ჭაობთა ზემო გაკვალულია“), როგორც ბავშვობაში ჩარჩენილი დასავლურ-ქართული პეიზაჟის („სადღაც შრიალებს ჭაობი ჭყვიშის“) ანარეკლი.

გალაკტიონის ეს ორი ე.წ. ნათავისარი, ვფიქრობ, იმაზე მეტყველებს, რომ იტალიას, საითკენაც მიისწრაფის მინიონი, მის წარმოსახვასა და ჩანაფიქრში საქართველო ენაცვლება.

მინიონის სიმღერაში მშობელ ქვეყანაზე ოცნებას მოსდევს ოც-

ნება დაკარგულ, ულამაზეს სახლზე – **კონკრეტულ** მშობლიურ სახლზე. „ქვეყანა“ და „სახლი“, საითკენაც მიდის „გზა“, აქ გვარეობრივ-სახეობრივი მიმართების, **ჰომოგენური** ცნებებია, ამიტომაც ბუნებრივი და ლოგიკურია თანამიმდევრობა: ქვეყანა – სახლი – გზა.

სამშობლომონატრებული გალაკტიონის ფიქრის **მთავარი საგანი** სახლია, რომელიც „ჭაობთა ზემო“, მთის მწვერვალზე მდებარეობს. გოეთეს აღწერით, ეს სახლი კი არა, ხელოვნების ნიმუშია: სასახლე, თითქმის ტაძარი – გუმბათიანი დარბაზით, მარმარილოს თლილი სვეტებითა და ქანდაკებებით შემკული. იქით მიემართება ქართული თარგმნის საგანგებოდ **გაკვალული** გზაც.

ვინც გალაკტიონის სახისმეტყველებას იცნობს, მისთვის ძნელი არაა, მწვერვალზე აღმართულ სახლ-სასახლეში მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი პოეტური სიმბოლოს ამოცნობა. პარადიგმულ სახეთა რიგში, „სახლი (ქოხი) – კოშკი (ციხე) – სასახლე – ტაძარი“ თითოეული, როგორც წესი, აღნიშნავს შემოქმედის მიერ აღმართულ ხელთუქმნელ ნაგებობას: ამქვეყნიურ ცხოვრებაში – თავშესაფარს, მარადისობაში – ძეგლს, მონუმენტს.

ამრიგად, გალაკტიონის წარმოსახვასა და ჩანაფიქრში იტალიის ლანდშაფტი ასოციაციურად საქართველოს უკავშირდება, მინიონის უზადო ხელოვნებით ნაგები სახლი-სასახლე კი – პოეზიის ტაძარს.

1931 წელს გალაკტიონს უკვე დანერილი ჰქონდა ქართული „ექსეგი მონუმენტუმ“:

**მალა მთა ზედა ავაგე
სასახლე ახალ-ახალი,
ლითონზე უფრო მაგარი,
პირამიდებზე მაღალი!**

„ქართული მინიონის“ დანერის ახლო ხანას (1934 წ.) ეკუთვნის ეს ცნობილი სტრიქონებიც ლექსიდან „სანამ არ დამსხვრეულან“:

**კოშკი ჩემი მაღალი
ადის დროთა ქროლამდის,
მას მრავალი ბურჯი აქვს,
ყველა მხოლოდ ფოლადის!**

შევაჯამოთ: მინიონის სახლი-საცხოვრისი გალაკტიონისათვის მთის მწვერვალზე აღმართული პოეზიის სასახლეა („ტკბილი სამ-

ფლობელო“), საითკენაც „გაკვალული გზა“ – „სადვთო ბილიკები“ – მიემართება. ეს „გზა“ „ჭაობიდან“ „მთის მწვერვალზე“ ადის. გალაკტიონისეული ოპოზიცია „ჭაობი – მთა“, რომელიც არც გოეთესთანაა და არც ტიუტჩეევთან, კონცეპტუალური საზრისის მქონეა: „ჭაობი“ 30-იანი წლების კონკრეტული სულისშემხუთავი სინამდვილის, **რეალურად არსებული სამშობლოს** სახეა, „სახლი მთაზე“ – არამატერიალური, წარმოსახული ტაძარი პოეზიისა, **მარადიული სამშობლო**.

გოეთეს ლექსის იმ ინტერპრეტაციაში, რომელსაც გალაკტიონი ქმნის, „ქვეყანა“ და „სახლი“ ჰომოგენურ-სინონიმური სახეები აღარაა, ისინი **ჰეტეროგენული** შინაარსის სიმბოლოებია. გალაკტიონს ენატრება თავისი ქვეყანა, საქართველო, მაგრამ იცის, რომ ტოტალიტარულ ჭაობში ყოფნა დამლუპველია. საბედნიეროდ, არსებობს ხსნის გზა. ესაა, როგორც ვთქვი, არამინიერი „სახლი მთაზე“, იგივე პოეზიის სასახლე. ამ სამზერიდან, გალაკტიონის სქემა – ქვეყანა-გზა-სახლი – ლოგიკურად წუნდაუდებელია.

ძნელი სარწმუნოა, რომ „მინიონის“ ამგვარი ინტერპრეტაციისაკენ გალაკტიონს ტიუტჩეევის თარგმანმა უბიძგა. სიმართლესთან უფრო ახლოს მგონია ვარაუდი, რომ დედნიდან თამამ გადახვევაში გალაკტიონმა თავისი მთავარი იდეის, თავისი კონცეფციის შესაბამისი სქემა შეამჩნია და ტიუტჩეევის ვერსია ამ ნიშნითაც გამოარჩია სხვა თარგმანებიდან.

თუ ჩემი წაკითხვა და თვალსაზრისი დამაჯერებელია, მაშინ აღარ დაისმის საკითხი, რატომ შეიტანა გალაკტიონმა ლექსი „სადღაც კი“ – ფაქტიურად, „მინიონის“ სრული თარგმანი – თავის ორიგინალურ ლექსებში: ქართული „მინიონი“ თარგმანი კი არა, თარგმანი-ინტერპრეტაციაა – გოეთე-კლასიკოსი წაკითხული რომანტიკული ესთეტიკის პოზიციიდან. ფაქტიურად, შექმნილია ახალი მხატვრული ერთობა, ორიგინალი კი ჩართულია სხვა მსოფლმხედველობრივ სისტემაში.

და მაინც, ეს უცნაური ლექსი გოეთეს „მინიონის“ კოდირებულ ციტაციით, პირადად ჩემთვის არამართო ქართული მწერლობის ორიგინალური ფაქტია, არამედ არდასავეინყებელი შემოქმედებითი და ადამიანური დოკუმენტი – „ერთი პოეტის მიერ მეორე პოეტის ქმნილების უმაღლესი შეფასება“ (ლევან ბრეგაძე).

მე მიმოზა დავინახე...

მიმოზას ხსოვნას

გალაკტიონის სიყვარული ყვავილებისადმი, ასე მომხიბლავად რომ ათვალსაჩინოებენ მშვენიერებას ბუნებაში, საყოველთაოდაა ცნობილი, ამიტომ მის მრავალსახოვან პოეტურ ფლორაში ეგზოტიკური მიმოზას გამოჩენა სულაც არ არის მოულოდნელი. გვიანდელ ლექსებში ეს ნაზი, სულიერივით მორცხვი მცენარე, – დაფენების, ბზების, პალმათა გარემოცვაში მოქცეული, – რბილი სიყვითლით ანათებს მშობლიურ დასავლურ პეიზაჟს, სიჭაბუკის ხანის ლირიკაში კი წყნარი, განდგომილი არსებობის სიმბოლოა. დაუფინყარია ასეთი პოეტური ხილვაც:

**ქალაქში, მტვერში ნაიქცა ბავშვი
წყურის თვალებით, თმით – მიმოზებით...**

გალაკტიონის ლირიკულ ტექსტებში მიმოზა, როგორც წესი, პოეტური სტრუქტურის დამხმარე ელემენტია, გარდა ერთადერთი შემთხვევისა, როდესაც იგი ნაწარმოების საყრდენი სახე-სიმბოლოა. მხედველობაში მაქვს ლექსი „თვით მიმოზა“, რომელიც ავტორის სიცოცხლეში მხოლოდ ერთხელ – 1914 წლის კრებულში დაიბეჭდა და, პირობითად, პირველი პუბლიკაციის მიხედვით თარიღდება.

„თვით მიმოზა“ არამცთუ პოეტის შედევრებს შორის, პირველი წიგნის კონტექსტშიც ვერ ჩაითვლება რაიმე ნიშნით გამორჩეულ ნაწარმოებად. მოგვიანებით, – სავარაუდოდ 1944 წლის „რჩეულის“ მომზადებისას, – გალაკტიონმა ჩანაწერში „1914 წლის წიგნიდან“ ამ ლექსის სათაურის გასწვრივ მიაწერა: „თვით მიმოზა“ – უნდა დიდი შესწორება“. ასეთი დიდი შესწორება, – არცა მცირე, – პოეტს არ განუხორციელებია, ამიტომ ტექსტი მის სიცოცხლეში განმეორებით

აღარც დაბეჭდილა.

ზემოთქმულის მიუხედავად, უნდა ითქვას, რომ ჩვენთვის საინტერესო ლექსმა თავის დროზე ავტორისეულ შერჩევას მაინც გაუძლო, როდესაც, ათობით უარყოფილი ტექსტისაგან განსხვავებით, პირველი წიგნის ფურცლებზე მოხვდა.

გალაკტიონის ადრეული ლირიკის ამ ნიმუშის მიმართ ინტერესი პოეტის ახალ აკადემიურ გამოცემაზე მუშაობის პროცესში გაჩნდა, როდესაც ლექსის გენეზისისა და ზუსტი დათარიღების პერსპექტივა გამოიკვეთა.

ათსტრიქონიანი „თვით მიმოზა“, დაწერილი ორტაეპიანი სტროფებით, კომპოზიციურად პარალელიზმის პრინციპითაა აგებული. პირველ ორ სტროფში მიმოზას სახე-სიმბოლო დომინირებს, სიმბოლოს შინაარსია გახსნილი, მომდევნო ორი სტროფი ლირიკული სუბიექტის ყოფიერების არსს წარმოაჩენს, ბოლო, დასკვნით ორტაეპედში კი თემის განზოგადება ხდება.

ლექსის დასაწყისში მიმოზას სახე ემპირიულ პლანში იხატება, როგორც უდაბურ, შიშველ მთაზე აღმართული მარტოხე, თუმცა მეორე სტრიქონშივე ჩნდება პერსონიფიკაციაზე მინიშნება, მინიშნება ეულ, უთვისო პიროვნებაზე („მარტო იყო... ნათესავი არ გააჩნდა ქვეყანაზე“).

მეორე სტროფში გამოიყოფა მკვეთრი ოპოზიცია: ძირს – მალლა, ბარი – მთა, ქვეყნიური ვნებანი – ზექვეყნიური მარტოობა:

**ძირს კი, სადაც ქვეყნიური ვნების ხმები
სულს სწამლავდა,
მარტოობა არ სუფევდა... მეგობარი
ყველას ჰყავდა.**

ამგვარ კონტექსტში მიმოზას სახეს ახალი შტრიხები ემატება – იგი აღიქმება, როგორც სიმბოლო საწუთროს ცდუნებებს განრიდებული არსებისა, ვინც ცოდვით შეკავშირებულ საზოგადოებაში ყოფნას მთის სიმაღლე და ნებაყოფლობითი მარტოობა არჩია.

ლექსის ლირიკული სუბიექტი მიმოზას პოეტურ სახებასა და საკუთარ ბედს შორის სრულ ანალოგიას პოულობს, რასაც მწარე დასკვნამდე მიჰყავს:

**სამშობლოსთვის შენ უცხო ხარ და უცხოა
იგი შენთვის...**

„სამშობლო“, ნანარმოების სახისმეტყველების გათვალისწინებით, აქ შეიძლება დაკონკრეტდეს, როგორც „ბარი“ – ვნებებით შეპყრობილთა საცხოვრისი, რომელიც ისევე უცხოა მათზე განმარტოებული მიმოზასა და ლირიკული სუბიექტისათვის, როგორც ისინი არიან უცხონი მიწიერი სინამდვილისათვის.

დასკვნით ორტაეპედში, როგორც ითქვა, განზოგადებულია ტრაგიკული ბედი ფაქიზი სულისა და გრძნობის, სულით ობოლი ადამიანისა, ვინც ქვეყნიური გატაცებებისადმი უნდობლობით არის გამსჭვალული:

**ის ყოველთვის მარტო არის, ვისიც სული,
ვისიც გრძნობა
ფაქიზია... და ქვეყნიურ გატაცებებს
ვერ ენდობა.**

ლექსის ანალიზის შემდეგ, ვფიქრობ, მიმოზას, როგორც სახესიმბოლოს შინაარსი იმდენად ნათელია, რომ სიტყვის გავრცობას აღარ საჭიროებს.

„თვით მიმოზას“ შექმნას, ჩემი ვარაუდით, იმპულსი მისცა გალაკტიონის ახალგაზრდობის უახლოესი მეგობრის – მიხეილ ბოჭორიშვილის მოთხრობამ „მიმოზა“, რომელიც მათ მიმონერაში სამგზის მოიხსენიება.

1912 წლის 28 მაისით დათარიღებულ მოზრდილ წერილში მ. ბოჭორიშვილი, საკუთარ ცხოვრებისეულ პრობლემებსა და ლიტერატურულ გეგმებზე საუბრისას, გალაკტიონს ეკითხება: „გალაკტიონ! რა უქენი ჩემს „მიმოზას“? მე ყოველ ნომერს ვკითხულობ „თემისას“ და ხშირად მაცინებს გერის სილუეტები. თუ გიყვარდე, შემომითვალე, რა უქენ მას“.

ირკვევა, რომ მიხეილს გალაკტიონისათვის გაგზავნილი ჰქონია ნანარმოები სათაურით „მიმოზა“, ჩანს, იმ მიზნით, რომ გალაკტიონი მას სადმე დაბეჭდავდა. მ. ბოჭორიშვილი იქვე ახსენებს გაზეთ „თემს“ და არცთუ შემთხვევით: ჯერ კიდევ 1910 წელს „თემში“ გაგრძელებებით გამოქვეყნდა ცხრამეტი წლის გალაკტიონის ვრცელი პოემა „მწყემსი“, ხოლო 1912 წელს ამავე გაზეთის მიერ გამოცხადებულ კონკურსში ჭაბუკი პოეტის ლექსმა „უხილავი“ ალექსანდრე აბაშელის ლექსის შემდეგ ყველაზე მეტი ხმა მიიღო. ასეთი წარმატების გამო გალაკტიონი „თემის“ რედაქციისათვის, უდავოდ, ანგარიშ-

გასანევი ავტორი გახდა, ამიტომ, მიხეილმა, როგორც ჩანს, თავის უკვე სახელის მქონე მეგობარს მოთხრობის დაბეჭდვაში დახმარება სთხოვა. ისიც შეიძლება, რომ გალაკტიონმა თავად შესთავაზა მას რედაქციის წინაშე შუამდგომლობა. ფაქტია, რომ მ. ბოჭორიშვილი „თემის“ ყველა ნომერს კითხულობს, ალბათ, არა იმდენად გერის სილუეტების გასაცნობად, – გერი, ი. გრიშაშვილის „ფსევდონიმთა ლექსიკონის“ მიხედვით, ჭოლა ლომთათიძეა, – რამდენადაც „მიმოზას“ დაბეჭდვის მოლოდინში.

გალაკტიონის პასუხის ამო ცდაში ხუთმა თვემ განვლო და მიხეილ ბოჭორიშვილი 1 ნოემბერს კიდევ ერთ წერილს უგზავნის მეგობარს. მოუწყობელ ცხოვრებასა და ბედზე მომჩივარი მიხეილი ამ წერილშიც ახსენებს თავის მოთხრობას: „თუ შევძელ, მინდა „მიმოზა“ გამოვცე წიგნაკად, მაგრამ როდის, როდის უნდა ვიმოვო ფული?“ რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ამას მოკრძალებული თხოვნა მოსდევს: „გალაკტიონ, თუ დრო იმოვო როდისმე, გადაათვალიერე „მიმოზა“ და ენა გაასწორე. რომ როგორმე გამომიგზავნიდე, კარგს იზამ, შევამუშავებდი“.

მ. ბოჭორიშვილს, აშკარაა, იმედი გადაეწურა, რომ „თემში“ გალაკტიონის დახმარებით დაიბეჭდებოდა „მიმოზა“. წერილში ის უკვე მოთხრობის წიგნაკად გამოცემაზე საუბრობს, მაგრამ, ჩემი აზრით, გაჭირვებული, უფულო კაცი აქ, უბრალოდ, იმიზეზებს ამას, რომ ხელნაწერი მაინც არ დაეკარგოს, დაიბრუნოს იგი ამგვარებში არცთუ პუნქტუალური გალაკტიონისგან.

მთელს ამ ამბავში ჩემთვის საინტერესო უფრო სხვა რამაა: ის კი არა, რატომ ვერ/არ დაეხმარა გალაკტიონი ახლო მეგობარს, არამედ ის, თუ რატომ დუმს იგი, შთაბეჭდილებას მაინც რატომ არ უზიარებს მომლოდინე ავტორს.

1912 წლის გაზაფხულზე თავად გალაკტიონი აღმოჩნდა უმძიმეს მდგომარეობაში, რის გამოც უფროსი ძმის – აბესალომის მოთხოვნით დატოვა ქუთაისი, მიატოვა იქაური ლიტერატურული ცხოვრება და მშობლიურ ქყვიშში განმარტოვდა. ამის შესახებაც სწერს იგი მ. ბოჭორიშვილს დაგვიანებულ საპასუხო წერილში:

„როგორ ვცხოვრობდი? რომ მომაგონდება, ტანში ჟრუანტელი მივლის, აბა წარმოიდგინე ნახევარჯერ მშიერი, მწყურვალი, თითქმის ტიტველიც... დღე არ გავიდოდა, რომ რაიმე დამარცხება არ მიმელო, რაიმეში არ მოვტყუებულებოყავ... ამას დაუმატე რაისასადმი მხურვალე გრძნობა, რომელიც არაფერს არ მაძლევდა და წარმოიდგენ,

ღმერთს გეფიცები, სულ ცოტადა მაკლდა შეშლას, სულ ცოტა... პირდაპირ შევიშლებოდი, რომ ჩემი ძმა არ ჩამოსულიყო და სულ ძალით არ წავეყვანე სოფელში...“

ასეთ მდგომარეობაში ჩავარდნილი, თავად საპატრონო გალაკტიონი, ცხადია, სხვის პატრონად და მიმხედვად ვერ გამოდგებოდა, მაგრამ, გავიმეორებ, „მიმოზას“ შესახებ საკუთარი შთაბეჭდილება მაინც რატომ არ მისწერა მეგობარს, რატომ დუმდა? რა იყო ამის მიზეზი – აპათია, მოუცლელობა, გულგრილობა?!

მიზეზი, ჩემი ფიქრით, სულ სხვა უნდა ყოფილიყო: გალაკტიონმა მოთხრობა, რასაკვირველია, წაიკითხა, მაგრამ არ მოეწონა. რა ექნა, დაჩაგრულ, უსასობაში ჩავარდნილ კაცს, მწერლობაში დამკვიდრების იმედიტლად რომ სულდგმულობდა, საბოლოოდ ხომ არ მოუკლავდა გულს პირუთვნელობით და... მან დუმილი ამჯობინა.

მიხეილისგან მეორე, ნოემბრის წერილის მიღების შემდეგ გალაკტიონი მიხვდა, რომ პასუხისთვის თავის არიდება აღარ შეიძლებოდა – მეგობრის წერილში მოიარებით, მაგრამ მაინც ჟონავდა წყენა: „გალაკტიონ, თუ დრო იშოვე **როდისმე**, გადაათვალიერე „მიმოზა“... გალაკტიონს აღარ დაუყოვნებია და, ცხოვრებაში, ალბათ, უფრცვისი, რვაგვერდიანი წერილი დაწერა. ამ ცნობილ წერილში, რომელიც საყურადღებო მასალას შეიცავს ახალგაზრდა პოეტის იმჟამინდელი სულიერი მდგომარეობისა და შემოქმედებით ჩანაფიქრთა შესახებ, იგი, ბოლოს და ბოლოს, ადრესატის მოთხრობასა და მის მთავარ პერსონაჟზე – მიმოზაზეც გამოთქვამს აზრს. გალაკტიონის შეფასება და მსჯელობა, თუ ნაწარმოების შინაარსს და მხატვრულ ღირსებას გავითვალისწინებთ, იმდენად მოულოდნელი და უცნაურია, რომ საკითხში გასარკვევად მცირე რამ უნდა ვთქვათ მ. ბოჭორიშვილის მოთხრობაზე.

„მიმოზა“ ეპისტოლარული ფორმის თხზულებაა, რომელშიც მშვენიერი გიმნაზიელი გოგონა, ამაყი და ეგოისტი, თავისი ცხოვრების ამბებს წერილებით ამცნობს მეგობარს, ვინმე ზინას. ბარათიდან ბარათამდე ჩვენ წინაშე თანდათანობით ინაკვეთება სილამაზით თავმომწონე, ფუქსავატი, სულიერებისგან დაცლილი, სექსუალური თავგადასავლების მოყვარული ახალგაზრდა ქალი – მორალურად დეგრადირებული საზოგადოების ხორცი ხორცთაგანი, ვინც, საბოლოო ჯამში, საკუთარი თავქარიანობის, სხვათა გარყვნილებისა და მგოსანი ქმრის სულმდაბლობის მსხვერპლი ხდება.

მხატვრული თვალსაზრისით, „მიმოზა“ ტიპური ნიმუშია ბა-

ნალური, მოვლენათა ზედაპირზე მცოცავი რეალიზმისა, ტრაფარეტული სიუჟეტის მქონე და სტილურ-გამომსახველობითი ფორმის მხრივ – ღარიბი. „ახალი პროზის“ გამოძახილი აქ ე.წ. ემანსიპირებული ქალის სექსუალურ მიდრეკილებათა დეკლარირებაში თუ შეინიშნება.

ასეთი თემატურად და სტილურად მოძველებული მოთხრობა შეუძლებელია მოსწონებოდა ჭაბუკ გალაკტიონს, რომელიც არც გემოვნებასა და კრიტიკულ ალღოს იყო მოკლებული და თანამედროვე მოდერნისტული პროზის ტენდენციებსაც მეტ-ნაკლებად იცნობდა. მიუხედავად ამისა, როგორც ზემოთ ითქვა, უცნაური რამ მოხდა – მობოდიშების შემდეგ პოეტი თავის დაგვიანებულ აზრს ასე ამცნობს ავტორს: „იცი, ეს მოთხრობა შემეყვარდა რაღაც, ოთხჯერ მაინც გადავიკითხე“!

ემოციურ შეფასებას მწყობრი მსჯელობა მოსდევს, კერძოდ, განმარტება იმისა, თუ რა მოეწონა გალაკტიონს. იგი სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მიმოზას ტიპი „ჩვენი, ქართული არ არის“, მაგრამ რაც ხიბლავს პერსონაჟში, ეს „ჩუმი, დაფარული მელანქოლიაა, რომელიც იქაც კი იჩენს თავს, სადაც ვითომ სიხალისე მეფობს“. გალაკტიონი უფრო შორს მიდის და კვაზისიხალიზის მიღმა მიგნებულ მელანქოლიას, ასე ვთქვათ, სათავეს უძებნის: „ეს მისი სიამაყე, – ნერს იგი, – რაღაც სხვა, უფრო ძლიერი გულის სევდითაა გამოწვეული, დაუკმაყოფილებლობით, ვნებით, ადამიანისადმი სარკასტული დაცინვით და რაღაც სასწაულებრივ მოლოდინში გარინდებულ გრძნობით“.

პერსონაჟისა და მისი ხასიათის ამგვარი ინტერპრეტაციის შედეგად ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ჩვენ წინაშე იდგეს რომანტიზმის გმირი, ქალად გადაცმული ბაირონის დონ-ჟუანი – იმედგაცრუებული, დაუკმაყოფილებელი, სევდიანი, მელანქოლიური, ამაყი, ვნებიანი, საზოგადოებისადმი სარკასტულად განწყობილი, – და არა ფუქსავატი, ხორციელი ავანტიურების მაძიებელი, ბოკაჩოს ყველაზე პიკანტური ნოველების მალმერთებელი მიმოზა.

რით ან როგორ უნდა აიხსნას ასეთი მკვეთრი შეუსაბამობა მოთხრობასა და ინტერპრეტაციას შორის?

გალაკტიონმა უმძიმეს მდგომარეობაში მყოფი მეგობრისათვის სიმართლის სათქმელად, ჩემი აზრით, ძალიან თავისებური, მე ვიტყვოდი, პარადოქსული გზა აირჩია. იგი არ ეუბნება ავტორს, რომ მისი ნაღვანი არ მოეწონა, პირიქით, მოთხრობას ისეთ „სიღრმეში

შეფარულ“ ღირსებებს მიაწერს, რომელიც ნაწარმოებს რეალურად არ გააჩნია. გალაკტიონის უცნაურ ინტერპრეტაციაში, არსობრივად, მისი ესთეტიკური პოზიციასა გამჟღავნებული, ანუ ის, თუ როგორი გმირის ხილვა სურდა მას, და არა მოთხრობის პერსონაჟის მის მიწვევ გამოგონილი თვისებებით აღტაცება.

ამდენად, გალაკტიონის პოზიტიურ შეფასებაში შეფარულად მოცემულია კრიტიკა, მინიშნება იმაზე, რომ ბანალური რეალიზმის ადეპტთა მიმბაძველობას ახალ დროში რომანტიკული ხედვა და რომანტიკული ტიპი უნდა ჩაენაცვლოს. თავისი სამზერიდან პოეტი სწორედ ამგვარად ტრანსფორმირებულ მიმოზას წარმოისახავს და არა ამაოების ნუმპეში შესული, ვნებებს აყოლილი ქალის ტრაგედიას.

ლექსი „თვით მიმოზა“ მიხეილ ბოჭორიშვილის „მიმოზას“ ნაკითხვის შემდეგ აღძრული ემოციებისა და განსჯის შედეგი მგონია, ოღონდ – დიამეტრულად საპირისპირო მოთხრობის ჩანაფიქრისა და შინაარსისა. გალაკტიონის ლექსის მიმოზა პოეტური ხორცშესხმას მისივე ინტერპრეტაციისა – ესაა სიმბოლოდქცეული რომანტიკული სახე, სრული ანტიპოდი „ქვეყნიურ ვნებით მონამლული“ პირველწყაროს მიმოზასი. სწორედ გალაკტიონის მიმოზას ახლავს „ჩემი, დაფარული მელანქოლია“, ცხოვრებისაგან გამდგარი მარტოსულის სიამაყე და, რაც მთავარია, „რალაც სასწაულებრივ მოლოდინში გარინდებული“ რომანტიკული გრძნობა, ე.ი. ყოველივე ის, რასაც – მოთხრობის რეალიების სრული უგულებელყოფით! – მიაწერს ინტერპრეტატორი მ. ბოჭორიშვილის პერსონაჟს.

ლექსის პირველივე სტრიქონით – „მე მიმოზა დავინახე უდაბურ და შიშველ მთაზე“ – პოეტი თითქოს დიალოგში შედის პროზაიკოსთან, ამცნობს, რომ მის ხილვაში მიმოზა მაღალ მთაზეა აღმართული და არრა ესაქმება „ქვეყნიურ ვნებით მონამლულ“ ბართან.

გალაკტიონისეული დადებითი შეფასება მოთხრობისა რომ შეფარული პოლემიკაა ნაწარმოების ავტორთან და არა შედეგი უსაზღვროდ სუბიექტური ინტერპრეტაციისა, კარგად ჩანს პოეტის ადეკვატური მსჯელობიდან მთავარ პერსონაჟზე, როგორც ქალის ფსიქოლოგიურ ტიპზე. გალაკტიონის ზუსტი შეფასებით, მიმოზა საკუთარი ვნებების, ფანტაზიებისა და ამით გამოწვეული „სისწორეს მოკლებული“ ნაბიჯების მსხვერპლი გახდა.

კარგადაა ცნობილი, რომ გალაკტიონისთვის უცხო არ იყო ლექსის შექმნა ლიტერატურული შთაბეჭდილებებით. მ. ბოჭორიშვილი-

სადმი გაგზავნილ წერილში, იგი, სხვათა შორის, ამასაც სწერს ადრესატს: „ხშირად რომელიმე წიგნს ვკითხულობ და, ხომ იცი, რა ხდება წიგნის კითხვის დროს: გაჰყვები მოქმედ პირებს და არაფერი არ გახსოვს, უეცრად რაღაც ახალი ფიქრი გამოგიქროლებს“... ალბათ, მსგავსი რამ მოხდა მეგობრის მოთხრობის წაკითხვის დროსაც – პერსონაჟის ცხოვრების გაცნობასა და გააზრებას „ახალი ფიქრის“ გამოქროლება მოჰყვა... დაიბადა „თვით მიმოზა“, როგორც ბანალურ-რეალისტური ხედვის უარმყოფელი, რომანტიკული იდეალის დამამკვიდრებელი ლექსი. ეს უნდა მომხდარიყო მიმოწერის ახლო ხანებშივე – 1912 წლის ბოლო თვეებში. ამ თარიღს გვკარნახობს ლექსის სტილი და ვერსიფიკაციაც – მოდერნიზებული თექვსმეტმარცვლელი ორტაეპიანი სტროფიკით, სწორედ 1912 წლიდან რომ მკვიდრდება გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში.

P.S. რაც შეეხება მიხეილ ბოჭორიშვილის მოთხრობას „მიმოზა“, რომლის დაბეჭდვა „თემში“ გალაკტიონმა 1912 წელს ვერ მოახერხა, შემდეგ წელს კი დახმარებას ველარც შეძლებდა გაზეთის რედაქციასთან ჩამოვარდნილი სერიოზული უთანხმოების გამო, იგი არ გამქრალა, არ დაკარგულა, როგორც ამას მ. ბოჭორიშვილისადმი გაგზავნილი გალაკტიონის წერილის პირველი პუბლიკატორი ქეთევან ხაჩიაშვილი ფიქრობდა (ჟ. „ცისკარი“, 1962, №11). მოთხრობა დაიბეჭდა 1914 წლის მარტში, ნიკო კურდღელაშვილის რედაქტორობით გამომავალი „სახალხო გაზეთის სურათებიან დამატებაში“ (№198, 199).

2013

ფრთები და დიაღემა

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 ძუნ გრიგოლ რობაქიძეს: „შედეგია ეს შაირი, ნამდვილი შედეგრი. 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 დავ-

სწერ 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 ზედმინევნით იცნობდა მის ისტორიას ანტიკური ხანიდან (პინდარე*, 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, მეხოტბებთან მისი ენობრივ-სტილური გადაძახილის

* ტრაქტატში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ პინდარე დახასიათებულია, როგორც „უპირველესი პირველთა შორის“, „ელინურ ჩანგის სიდიადე და სინიდისი“, რომლის ოდები და ჰიმნები ელადის სიძლიერეს განადიდებდა.

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 კიდევ.

„ნიკორნმინდა“ 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.

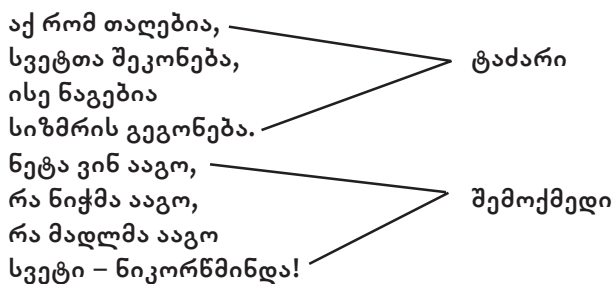
გალაკტიონი რომ საფუძვლიანად იცნობდა ძველ ბერძნულ ლიტერატურას, მისი შემოქმედება მოწმობს. ასევე უეჭველია თეოფილ გოტიეს პოეტური პრაქტიკის დეტალური ცოდნაც. „ნიკორწმინდაში“, ჩემი დაკვირვებით, პოეტი ახალი ეკფრასისის პოეტიკურ პრინციპსაც იცავს (აღწერს არამართო ხელოვნების ძეგლს, არამედ მასზე აღბეჭდილ საგანსაც) 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.

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, ხვე-

ულებისა და ხაზების, გუმბათისა და კვლავ ჩუქურთმის („ფრთიანი ფასკუნჯები“) ახლო ხედი. თუ თვალს მივადევნებთ ამ აშკარად საგნობრივ-მხედველობითი რეალების გადმოცემის მანერას, ეკფრასისისთვის უცნაურ მოულოდნელობას აღმოვაჩინებთ – ისინი ვიზუალურ-ვერბალური ანალოგიებით კი არ აღინერება, არამედ აბსტრაქტულ-ასოციაციური სახეებით არის „განმარტებული“:

„აქ რომ თაღებია,/ სვეტთა შეკონება,/ ისე ნაგებია,/ **სიზმრის** გეგონება“.

„მკვეთრი და მოქნილი/ ხაზთა დასრულება/ არის ამოღქმნილი/**ნატვრის** ასრულება“.

„გზნებით დამკარგავი/ გრძნეულ ჩუქურთმებით,/ ქარგით დამქარგავი/ ნაზი **შუქურთმებით**“.

ნაცვლად ვიზუალური ეფექტის გაძლიერებისა, ჩვენ წინაშეა ხილვადი ობიექტების საგნობრიობისაგან განტვირთვის, დემატიერიალიზაციის 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 მელოდირ ფრაზირებაში:

რა განძი გვექონია,
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 რამდი-დარი“* (გავიხსენოთ „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 რალაც სხვა, თავისი არსით მუსიკის მონათესავე.

* * *

1962 წელს გრიგოლ რობაქიძემ ჟურნალში „ბედი ქართლისა“ გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. მწერლისა და ესთეტიკის 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 გამოსახ-

* „დარობს რამდი-დარი“ გადაძახილია რუსთველურ ვერბალურ ალიტერაციასთან „დარი არ დარობს დარულად“. ვარიანტებში დასტურდება „ვეფხისტყაოსნის“ **შე-რა-შენდაც** („ბალი შეღმა შე-რა-შენდა“). საერთოდ, „ნიკორწმინდაში“ დაუსახელებლად ტრიალებს „სულმნათის“ სათაყვანო აჩრდილი.

ვის 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 აღინერება, არამედ მორწმუნე პოეტის „**ართქმული გულისთქმა**“, მისი რელიგიური გრძნობა, რომელიც „შაირის გაშლისას **ატმოსფეროდ იფინება**“. თუ გალაკტიონის მიზანი, მართლაც, სარწმუნოებრივი ექსტაზის „ატმოსფეროს“ გამოხატვა იყო, ნაწარმოების შინაგანი წინააღმდეგობა, ცხადია, იხსნება, „კონკრეტულობა მას კიდევც 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 ხოტბის 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 პლასტიკა: ხილვადი – ულამაზესი 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 აღინერება, სინამდვილეში კი მოიხაზება პოეზიის ვირტუალური ტაძრის **ზოგადი კონტურები**:

„დიდი ნიკორწმინდა“ მკვიდრად დგას მინაზე, მაგრამ ციურობა შვენიის. 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“)*, გრძნობა ფეთქავს. ნიკორწმინდა გზნებაა, ცოცხალი არსებაა და არა ცივი „ძეგლი“ და „სვეტი“. დრო-ჟამი კრძალვით იხვევს უკან სრულყოფილების, „დიადების“ წინაშე, რადგან იგი „ნატვრის ასრულება“, იდეალის განსახებაა. „ცისკენ აღერილი“ ეს ტაძარი-საოცრება, „ქართული მზერით“ სივრცეს რომ იუნჯებს, მშვენიერების სიმბოლოა, უსაზღვროებისაკენ, მარადისობისკენ დაძრული.

თუ ამ ეთეროვან დახასიათებაში ნიკორწმინდას **პოეზიით** 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 ავტონტერპრეტაციაა.

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 ორ-

* „მისარქმელი“, რომელიც, საბას განმარტებით, გულზე მიკონებას ნიშნავს, ალუზია უნდა იყოს სახარებისეულ მირქმის ეპიზოდზე, მაცხოვრის (შემოქმედის) შეცნობას და აღიარებას რომ გულისხმობს.

ნამენტი გალაკტიონის პოეზიის სპეციფიკას აღნიშნავს, რასაც 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 სახის-მეტყველების არსის გამომხატველია, დაკავშირებული ისეთ ცნებებთან, როგორიცაა „ქარგვა“ და „გზნება“. პირველი უმაღლეს ხელოვნებას („ტექნეს“) 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...
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 სხვიით“, „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 ტკობის 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 დაინერა „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
ჟღერს, როგორც კორიანტელი...

ის, რაც „ნიკორნმინდაში“ 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 „ნიკორნმინდაში“ პოეტური ალქიმიის იმ თავბრუდამხვევ სიმაღლეს აღწევს, სადაც ჰარმონიულად ერთიანდება სიტყვა, პლასტიკა და მუსიკა.

3. შენი მსუბუქი ფრთები, გოტიკა!

„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, სანყის ეტაპზე პოეტს სათაურად შერჩეული ჰქონია „**გოტიკა**“, ორი სტროფიც დაუნერია, მაგრამ შემდეგ გადაუხზავს:

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.**

ექვე არაა, მიუხედავად უარყოფისა, დამონმებულ 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 საქანდაკები; 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 – პირნმინდად „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 მიაწინებდეს.

ვარიანტში, რომლის სათაურია „გოტიკა“, გვერდიგვერდ არის ნახსენები პარიზი, ფრანგული გენია, მსუბუქფრთაინი გოტიკური სტილი, ნოტრ-დამი და –

**პოეტი წრფელი და ახალგაზრდა
და უსათუოდ ნათელი, ფრანგი.**

კონკრეტულ რეალიათა წყებას პირდაპირ მიყვავართ ვიქტორ ჰიუგოსთან, მის გენიალურ რომანთან „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“. ეს ტაძარი – ადრეული გოტიკის სახელგანთქმული შედეგური – გალაკტიონთან მოიხსენიება ფრანგული ფორმით – ნოტრ-დამი: „ჩემთვის არაა უცხო ნოტრ-დამი“. ხელნაწერს უფრო ინტიმური გრძნობის ანარეკლიც შემოუნახავს: „**მე არ მასვენებს** შენი ნოტრ-დამი“*.

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“, „შუასაუკუნეების 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, ვნებიანი ხელოვნებაა ხალხისა, არა „იეროგლიფური, უცვლელი, ურყევი და სასულიერო, არამედ უკვე **არტისტული, მხატვრული, პროგრესული და ხალხური**“.

* 1935 წლის ივნისში, პარიზში ყოფნისას, გალაკტიონი ნოტრ-დამსაც ეწვია. ერთ ავტოგრაფში ლექსისა „ვეზუვი“ (1935) ვკითხულობთ: „ვნახე ნოტრ-დამი, ვნახე ნოტრ-დამი!“.

აქ ერთი წუთით შეეჩერდეთ და ვრცელი კომენტარის გარეშე, უბრალოდ წარმოვიდგინოთ, რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა „ნიკორწმინდას“ მომავალ ავტორზე ასე ღრმად გააზრებული, სიმბოლურ-მონუმენტური სახე – „ტაძარი-ნიგნი“! თუმცა მოვლენებს ნუ გავუსწრებთ, რომანს მივუბრუნდეთ.

სპეციალურ თავში (ნიგნი 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 წვეროებით, მაღალი კამარებით, წერნეტი და წვერნამახული გუმბათებით ცას მიაშუროს“. აქ ჯერ არაა გვიანი გოტიკის ბრწყინვალეობა და სიმსუბუქე, უხვი მაქმანები და სვეტთა კონა, ისრული კამარების და აქორჩილი შპილების უსასრულობა... მაგრამ ეს მაინც გოტიკაა – „არტისტული და ხალხური“ გოტიკა!

სავარაუდოა, რომ ჰიუგოს ესთეტიკურ-ფილოსოფიურმა კონცეფციამ, ნოტრ-დამის აღწერილობამ და გოტიკური სტილის მონახ-

აზმა, 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 ქალაღი“, „ქვის ბიბლიას“, ხუროთმოძღვრებას – „ბიბლია ქალაღისა“ 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 ენათესავენა რომანის ეს პასაჟი „ნიკორწმინდას“ ფინალს, ცად აღმავალი, ფრთამოღულუნე ტაძრის ხატებას. ნეოლოგიზმი „ფრთამოღულუნე“ 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 შუასაუკუნეებში „ვინც პოეტად იზადებოდა, ხუროთმოძღვარი ხდებოდა“, თანამედროვეობას აზრთა მპყრობელად სიტყვის ოსტატი, პოეტი მოეწლინა, 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“ აღინერება 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 სინმინდე, 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 – ფრან-

გული გოტიკის, არეალში მოიაზრება*.

პარადოქსი უმალ მოიხსნება, თუ გავიხსენებთ, რომ „ნიკორწმინდაში“ ფარული, ეგზისტენციური საგანი აღწერა-შესხმისა გალაკტიონის პოეზიაა, მისივე აზრით, ახლოს მდგომი გოტიკის ბუნებასა და სტილთან.

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 – ლიროეპიკურ 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 გოტიკის „პლასტიურ გენიას“. მის „L'art“-ში გუმილიოვის ნათარგმნი, საგანგებოდ მონიშნული ერთი სტროფიც ახსოვდა:

**Все прах! – Одно, ликую,
Искусство не умрет,
Статуя
Переживет народ!**

მთავარი ახლა სიმბოლოს მოძიება, შერჩევა იყო. არაერთი ლირიკული შედეგრი შეუქმნია სპონტანურად, ემოციური იმპულსით, მა-

* ინგლისურისგან განსხვავებით, ფრანგული გოტიკა განტვირთულია სიმძიმისაგან, მსუბუქია. მისთვის არსებითია რთული სისადავისა და ზომიერების, პროპორციულობისა და ჰარმონიის ესთეტიკა.

გრამ ახლა მიზანი სხვა იყო – დიადი, ამალღებული, მარადისობასთან მოპაექრე! არ ჩქარობდა – ანტიკურობასაც გახედა, საყვარელ რომანტიკოსებსაც მოავლო თვალი და... აი, ისიც, რასაც ეძებდა: ვიქტორ ჰიუგო, „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“!

ჰიუგოს რომანმა და ნოტრ-დამმა გოტიკისადმი ინტერესი აღუძრა. აღმოჩენა სწორედ აქ ელოდა – გოტიკის სტილსა და მსოფლგანცდაში საკუთარი პოეზიის ორეული დაინახა, „სიმორის 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 პოვეს ლოგიკურ ახსნას გალაკტიონის, ერთი შეხედვით, უცნაური საქციელი – ქართული ტაძრისა და ორნამენტის არა-ქართული სტილით ნიშანდება, „განმარტება“. ეს არც პოეტური თამაში იყო და არც სუბიექტური სიმპათიის გამოვლენა – **ესაა შეფარული, ენიგმატური ფორმით გაცხადებული ფუნდამენტური აზრი მშობლიური კულტურის „ფრანგულ“ ბუნებაზე.****

გალაკტიონს „არ ასვენებს“, სივრცეებისკენ ეზიდება ნოტრ-დამი, მაგრამ ორი კულტურის სიახლოვის მიუხედავად, იგი ვერ იქცეოდა მისი „ქართული სულით მეოცნებე“ პოეზიის ენიგმატურ სახედ.*** აი,

* საჭიროა ითქვას, რომ ჰიუგოს რომანიც და გალაკტიონის ლექსიც თავისუფალია წმინდა რელიგიურ-სარწმუნოებრივი იდეისაგან. გოტიკური ტაძარი ჰიუგოსთვის „ქვის სიმფონიაა“, ხელოვნებაა, **მშვენიერი ხალხური ხელოვნება** და არა შუასაუკუნეების 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.

** სხვათა შორის, ვარიანტში ლექსისა „ბაღთან ძეგლია“ (1935) გალაკტიონი თავისუფლად, როგორც სინონიმებს, ისე უნაცვლებას ერთმანეთს სიტყვებს „ფრანგული“ და „ქართული“, სხვაგან კი („შენ ისვენებდი...“ — 1935) მონაცვლეობენ „სამშობლო“ და „ვერსალი“, „მშობლიური“ და „პარიზი“.

*** აქ, ალბათ, ისტორიული სიტუაციაც გასათვალისწინებელია: ნოტრ-დამის ღია ქება კოსმოპოლიტისა და ბურჟუაზიული კულტურის ადევტის სახიფათო იარღილს განუმზადებდა.

აქ ჩნდება, კანონზომიერადაც და შემთხვევის წყალობითაც, ისტორიულ-ეროვნული სიმბოლო – ნიკორწმინდა.*

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 სახესიმბოლოში ერთდროულადაა კონცენტრირებული იდეათა წყება: როგორც ქართული ხელოვნების ფენომენი, იგი „ეროვნულ ხასიათსა და ხელოვნების მთლიან ბუნებას“ (გალაკტიონი) განასახიერებს; როგორც ისტორიული ძეგლი – კულტურული ტრადიციის უწყვეტობას გამოხატავს, ხოლო როგორც გალაკტიონის პოეზიის „გარესახე“, 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 მონათესავე, სუვერენულ კულტურათა ტიპოლოგიურ თანხვედრას აირეკლავდა. ამასთან, შეფარვით იგი გალაკტიონის პოეზიის ზოგად-ევროპულ მნიშვნელობასაც გულისხმობდა.**

* გავრცელებულია აზრი, რომ გალაკტიონს ნიკორწმინდის ტაძარი „ქებათა ქების“ დაწერამდე არ ჰქონდა ნანახი. პოეტი თავადვე გადმოგვცემს, რომ 1947 წლის ზაფხულში, შოვში ყოფნისას, ნიკორწმინდელი ღურგლის **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.

** იდეა, რომელიც დაიმიფრა „ნიკორწმინდაში“, შემდეგშიც არ ტოვებდა გალაკტიონს. 1949 წელს დაწერილ ლექსში „განძები ტყეში“ (ვარიანტის სათაურია „საქართველოს ორნამენტს“) იგი ამ იდეისთვის უფრო გახსნილ, მისანვდომ ფორმას მიმართავს, იქნებ იმის შიშითაც, „ქებათა ქების“ იდუმალი აზრი ამოუცნობი რომ არ დარჩენილიყო.

იგივე თემაა დამუშავებული ტიპურ გოტიკესებურ ეკფრასისში „ოქროს თასი ორნამენტებით“ (1949), რომელიც ცნობილი ლექსის — „ვარდების“ ახალი, „ნიკორწმინდასთან“ კონცეფციურად ახლოს მდგომი ვერსიაა.

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 მალალი/ ადის დროთა სრბოლამდის...“

„მალალ მთაზედა ავაგე/ სასახლე ახალ-ახალი...“

„რამდენი მითქვამს სექსტინები, ოქტავა, ჰიმნი –/ ნამდვილად
მწამდა მათი ტაძარი“*

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“:

**მალალ მთაზედა ავაგე
სასახლე ახალ-ახალი,
ლითონზე უფრო მაგარი,
პირამიდებზე მალალი.**

**ხალხისთვის სამარადისო
ლია მისი კარები:
მე მის უსაზღვრო სიყვარულს
და ნდობას დავემყარები.**

**მასში პოეტის უკვდავი
დიდება დაისადგურებს,
ვერც დრო, ვერც ჟამთა სიავე,
ვერც ქარი გაანადგურებს.**

* საგულისხმოა, რომ გალაკტიონი გოტიეს „მინანქრებსა და კამეებს“ ახასიათებს, როგორც ნაგებობას, ტაძარს: „ეს წიგნი, მთლიანად აღებული, თეთრი, მალალი, ნამდვილი თლილი სტილითაა აშენებული, როგორც ჩვენი ქაშვეთის სიმალღე“.

„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. მომავლს 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.
ან ველარ 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 მიწის მხვნელებზე ლავნუსმა იმეფა.**

**მდაბიოდ ნაშობი განდიდა უალრეს.
პირველმა გარდაქმენ ეოლელთ სიმღერა
რომაულ კილოზე, ღირს მყავ, მელპომენევ,
და თავი დელფოსური დაფნით შემიმკე.**

(თარგმნა მარინე იმნაძემ)

გალაკტიონის პოეზია და ჩანაწერები მოწმობს, რომ ჰორაციუსის „მონუმენტი“ მისთვის მიწყევ თანამდევნი, 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 არაოდენ 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 შესანიღბი.

საქართველოს უპირველეს პოეტს, თითქოს დიდად აღიარებულს და ორდენოსანსაც, მუდამ თან სდევდა ხელისუფალთა ეჭვი და მედროვეთა შურიანი მზერა.

კრიტიკისა და თვითკრიტიკის ოფიციალურ ატმოსფეროში შემოღობის 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. ოლონდ ეგაა, გასაგები მიზეზის გამო – სხვა თანამიმდევრობით, სხვა აქცენტებით და

ენიგმური სტილით.

ჰორაციუსის „მონუმენტი“ რამდენიმე აზრობრივი ბირთვით აგებული ლექსია. ლირიკულ რეფლექსიაში ერთმანეთს მისდევს საკუთარი ღვანლის 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 ღვანლით („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 აღინერება, 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 ამაყოფს, რომ პირველმა გარდაქმნა „ეოლელო სიმღერა რომაულ კილოზე“, რომ ბერძნული ლირიკის დაუნჯებით მშობლიური პოეზია აამაღლა და გააკეთილშობილა.

„ქებათა ქებაში“, მართალია, ეს მოტივი არ იკითხება, მაგრამ განაიგივე 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 დალადებს შემოქმედზე, მის ეპოქალურ ღვანღზე!

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 მონიშნავს. აღმაფრენის, ფრთების თემა (რომელიც ქართულ პოეზიაში რუსთაველმა ასე გამოხატა – „მომცნეს ფრთენი და აღვფრინდე“), შესაძლოა, კვლავაც რომელიც 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

მინას და ქალაქებს და ჯერარნახული, მძლავრი ფრთებით ავიჭრე-
ბი 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!... უსას-
რულოდ ვიფრენ... ტკბილად მგალობელი მგოსანი“ (თარგმნა **აკაკი
ურუშაძემ**).

ფრთების და ფრენის მეტაფორა, ასე ფართოდ გავრცელებული
პოეზიაში, თავად გალაკტიონსაც არაერთგზის გამოუყენებია (სი-
ჭაბუკეში: „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
„ნიკორნმინდას“ სულისკვეთებას.

ადრე ჰიუგოს მეტაფორა (აზრი-მტრედი) დავიმონმეთ, 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!...**

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 გარ-
დაქმნის ყველაფერს – ანტიკურსაც, რომანტიკულსაც, თანამედ-
როვესაც – აზრისა და ფორმის ისეთ მწვერვალებს აღწევს, რომ
ხშირად უკან იტოვებს პირველწყაროს, რაოდენ მაღალი რანგის ქმნი-
ლებაც არ უნდა იყოს იგი. ასეთია „ქებათა ქება ნიკორნმინდას“, ად-
ამიანის ხელით შექმნილი პოეტური სასწაული, დიდი მონუმენტი
სულიერებისა.

ეპილოგი:

სიცოცხლის მინურულს, როცა „ნიკორნმინდა“ 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 ძეგლი სილაღე, გაუზზარავი ხმა: „მაღლა მთაზედა ავაგე სასახლე ახალ-ახალი“... საკუთარი ტაძარი კი ეიმედებოდა, მაგრამ...

მშვენიერება უმნეო და დაუცველია, შემოქმედს – „ჩუქურთმათ მჭრელსა თუ ფარჩათ მქსოველს“ – მყოვარჟამ შური ჩასაფრებია. დიდებულ ძეგლებს – „ვარძიას... გელათს თუ სვეტიცხოველს“ – უღმობელი 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 იწინასწარმეტყველა:

**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 მიღებული
ქნარი, როგორც მინდა!**

„ქებათა ქებაში“ ბრძენი, ღვთიური მადლით ცხებული შემოქმედი გვესაუბრება, რომელსაც ძალუძს „ქვა“ გააცოცხლოს, უნაზესი სიტყვით შეამკოს – „ფრთამოღულუნე“ (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 გვედრები, 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 იღუმალად 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 უღერს 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 ნარმოსახვათა 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 ერთ-ერთ 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!**

აღბათ, 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!

ოთარ ჩხეიძის გალაკტიონი

გალაკტიონის პოეზიასა და ბედისწერაზე ქართველ მწერალთაგან იმდენი, ალბათ, არავის უფიქრია, რამდენიც ოთარ ჩხეიძეს. საკმარისია ჩავხედოთ მამის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილ როსტომ ჩხეიძის რომან-გამოკვლევას „აგვისტოს შვილები“, საგანგებო თავს გალაკტიონზე – „მეტეხო და დიღმის ველო“, რომ ამაში დავრწმუნდეთ.

გალაკტიონი თითქოს თანამდევი სული იყო მწერლისა – მისი რომანების, ნოველების, ესეების ცოცხალი პერსონაჟი, „დიდი ლანდი“, სხვა პერსონაჟთა განსჯის საგანი, ხანაც – ეპიზოდურად გაელვებული სახე თუ სახელი. მხატვრულ პროზაშიც და ესეისტიკაშიც ოთარ ჩხეიძის ეროვნული, ზნეობრივი და ესთეტიკური კრედო ხშირად გალაკტიონს უკავშირდება – გალაკტიონი პარადიგმაა, მაგალითი და გაკვეთილი იმისა, თუ როგორ უნდა /არ უნდა იცხოვროს შემოქმედმა, რომ შეძლოს იდეალის ერთგულება, თუნდაც ტოტალიტარულ ჯოჯოხეთში.

გალაკტიონის თემას ოთარ ჩხეიძის მემკვიდრეობაში ორი ასპექტი აქვს – მხატვრული და ლიტერატურათმცოდნეობითი, თუმცა აქ ზღვრის გავლება ძნელია, რადგან მხატვრულ ტექსტებში ლიტერატურის ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი საკითხები შემოდის, ესეისტურ ნააზრევში კი ბელეტრიზებულ განსჯა-ანალიზთან შენივთული, ხსოვნაში ცოცხლად გადარჩენილი სახებაა დიდი პოეტისა.

ამ წერილში, შეძლებისდაგვარად, ორივე ასპექტზეა საუბარი.

I

გალაკტიონი ოთარ ჩხეიძემ პირველად რომანში ახსენა, როდესაც „ბურუსში“ (1955) ზამთრის პეიზაჟის, ფოთლებშემოძარცული ტყეების აღწერისას პოეტისეული ეპითეტი „აჩონჩხილი“ გამოიყენა და იქვე წყაროც დაიმონმა – „როგორც გალაკტიონი იტყოდაო“.

სახელდებით ხსენებას უჩვეულოდ აღუფრთოვანებია გალაკტიონი, ახალგაზრდა პროზაიკოსის ჟესტი საყოველთაო აღიარების დასაწყისად აღუქვამს და დღიურშიც აღუნიშნავს (რ. ჩხეიძე).

სიტყვა „აჩონჩხილი“ გალაკტიონს მხოლოდ ერთხელ აქვს გამოყენებული ლექსში „უცნაური სასახლე“, რომელიც პირველად „არტისტულ ყვავილებში“ (1919) დაიბეჭდა:

**ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული,
აჩონჩხილი შენობა.**

ლექსის მოგვიანო რედაქციაში (1927) ხაზგასმული სიტყვა განსხვავებულ კონტექსტში იკითხება:

**აჩონჩხილო შენობა,
მშვენიერო შენობა,
მომკლავს მე უშენობა.**

მსაზღვრელი „აჩონჩხილი“ გალაკტიონთან „შენობას“ მიემართება, ოთარ ჩხეიძესთან – „ტყეებს“, ამიტომაც იგულისხმება ეპითეტის გამეორება და არა – სახისა.

თავის მხრივ „აჩონჩხილი ტყეები“ მკითხველს „ლურჯა ცხენებს“ გაახსენებს: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით / უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან“.

მიუხედავად დასახელებულ ლექსებთან პირდაპირი თუ ასოციაციური კავშირისა, „ბურუსში“ ფიქსირებული სახე „აჩონჩხილი ტყეები“, ჩემი აზრით, გალაკტიონის სულ სხვა ლექსიდან უნდა მომდინარეობდეს. ესაა „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“:

**დაეშვა თოვლი, ფრინველი ლიბრი,
ბოლოდანყობილ ფრთების ჭაღარით
და ჩონჩხებიან ხეების ჯიბრი
დაფარა ნაბღით ნაყაჩაღარით.**

ამ სტროფის „თოვლს“ და „ჩონჩხებიან ხეებს“, მის შავ-თეთრ გრაფიკას, როგორც განწყობილებით, ისე მონასმით, უფრო მეტი

აქვს საერთო ოთარ ჩხეიძის ზამთრის პეიზაჟთან, ვიდრე სიურრეალისტური შეფერილობის „აჩონჩხილ შენობას“ თუ „ჩონჩხიან ტყეებს“.

არსებითი მაინც, ალბათ, ისაა, რომ მწერალი ეპითეტის სესხების გამო კი არ იმონებს გალაკტიონს, თუმცა ფორმალურად ეს ასეა, არამედ გვთავაზობს აქტიური ასოციაციური პოტენციის სახეს, რომელიც, მხოლოდ კონკრეტული ეპითეტისკენ კი არა, ზოგადად თავწყაროსკენ – გალაკტიონის პოეზიისკენ მიგვახედებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მწერალმა ეს სახე („აჩონჩხილი ტყეები“) სხვა ტექსტებში – რომანებსა და ნოველაშიც – გაიმეორა.

* * *

პირველი მოხსენიების შემდეგ გალაკტიონი ხშირი სტუმარია ოთარ ჩხეიძის მხატვრული პროზისა: სად მისი სტრიქონი თუ ფრაზა გაივლევებს („სიზმარი“), სად ვერლენისა და ელიოტის გვერდით ახსენებენ („საზაფხულო სალონი“), ან სულაც მემუარულ თხრობაში უშუალოდ გამოჩნდება („ჩემი სავანე“), მაგრამ უმთავრესი მაინც ორი რომანია – „ცხრანყარო“ და „ლანდები“, ფრაგმენტულად – „მორჩილიც“, აგრეთვე ეტიუდი-შედევი „ცვრიან ბალახზე“.

რომანში „ცხრანყარო“ (1973) გალაკტიონი ეპიზოდურადაც კი არ მონაწილეობს. მას რამდენჯერმე მოიხსენიებენ საუბარში, რომელიც ორ პერსონაჟს – პოეტსა და მაღალჩინოსან ჩეკისტ სერგი დობლიანს, იგივე ბახჩოს შორის იმართება.

1937 წლის უპირქუბო დღეებია. მთელს საბჭოეთში და, მაშასადამე, საქართველოშიც ყველაფერი მძიმე ინდუსტრიის განვითარებას დაქვემდებარებია, მცირე გადახრა, მით უფრო – ამოვარდნა პარტიის მიერ განსაზღვრული გეზიდან დანაშაულად ითვლება.

საუბარში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ხედვა, ორი კონცეფცია პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებაზე – ხელოვანისა და ხელისუფლისა. პოეტი, რომელსაც რევოლუციამდელი წარსული აქვს, ვერ შელევია პოეზიის საღვთო წარმომავლობის, მშვენიერების მსახურების „ძველ“ იდეას, მაგრამ, რეპრესირების შიშით დაზაფრული, სასტიკ დროსთან მორგება-შეგუებასაც ცდილობს. ხელისუფლისთვის პოეტს და მის ლექსებს მხოლოდ პარტიის დირექტივების პროპაგანდა ევალება, სხვა ყველაფერი იდეალისტური სიოს ქროლვავა.

საბოლოოდ, საქმე ეხება პოეტის, შემოქმედის **არჩევანს**: ხელოვნების მარადიულ საგანს – მშვენიერებას უერთგულოს რაინდუ-

ლი თავგამოდებით, თუ ადამიანურ სისუსტეთა გამო ეპოქის, დროის ანუ, რეალურად, ხელისუფლების მსახურად გადაიქცეს.

ოთარ ჩხეიძის შემოქმედების ეს გამჭოლი თემა ხშირად სწორედ გალაკტიონის მაგალითზე განიხილება.

რომანში პოეტისა და ბობოლა ჩეკისტის საუბარს წინ უსწრებს ეპიზოდი, რომელიც ფსიქოლოგიურ ფონს ქმნის დიალოგისათვის. ხალხთან, დარბაზთან შეხვედრას მონატრებული, „ყავლგასული“ პოეტი, წარსულში ძალზე პოპულარული და ახლა თითქმის მივიწყებული, ექსტაზის წუთებში კარგავს სიფრთხილეს („გადაავიწყდა ყველაფერი... გადაავიწყდა აღგზნებული კრიტიკოსები, გაფრთხილებანიც გადაავიწყდა“) და აღფრთოვანებით კითხულობს ლექსებს სიყვარულზე, ერთ დროს აღიარება რომ მოუტანეს. უეცრად მსმენელთა შორის იგი სერგი დობლიანს შენიშნავს და... „ჩაკვდა პოეტი“, რადგან დარბაზში ის პიროვნება აღმოაჩინა, ვინც „თანამდებობას წარმოადგენდა, თემატიკის სიახლეს წარმოადგენდა, ხოლო ეს ისევ ძველი ფანდურით გამოსულიყო“.

სიყვარულის მომღერალმა ვერ იქნა, ხოტბა ვერ შეასხა მძიმე ინდუსტრიას, სტრიქონში ვერ ჩაატია „ინდუსტრიალიზაცია“, ამათ კი „აღარ ეცალათ სიყვარულისთვისა“. შიშმა შთაგონება ჩაფერვლა, ჩაანელა და პოეტი, დანაშაულზე წასწრებულივით, შეშფოთებული ეძებს გამოსავალს. ამიტომაც, რომ იგი თავისდამამცირებლად აჰკიდებია და ებოდიშება ვახშმის სუფრაზე სერგი-ბახჩოს: „სულ სხვანაირი საღამო მინდოდა, გარდაქმნილი, განახლებული, არ მოხერხდა, ძველებურადვე გამოვიდა ყველაფერი“.

ჩეკისტთან მთელი დიალოგი თავდაცვის რეჟიმში მიედინება, რადგან პოეტს ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი შიში და ისიც იცის, რომ „მეგობრულ კამათში“ ხელისუფლების მთავარი და საბოლოო არგუმენტი ძალმომრეობაა.

პოეტის თავდაცვითი სტრატეგია ჩეკისტისთვის ისეთ დახვასებულ, ფუჭ და იდეალისტურად მავნე ცნებებს უკავშირდება, როგორიცაა მუზა, შთაგონება, იდეალი და ქართული ლექსის (შაირის) ბუნება, რომელიც „უცხო სიტყვებს ვერ მოერგება, აუხირდება, გაუჯიქდება“. თურმე ამის გამო ვერ ჩაატია მან, დიდი ძალდატანებისა და მცდელობის მიუხედავად, შაირში „ინდუსტრიალიზაცია“ და რომ მოხერხებინა კიდევ, მისი აზრით, ლექსი და პოეზია არ იქნებოდა, სხვა რაღაც გამოვიდოდა.

პოეტი, გარეგნული მორჩილების საფარქვეშ, შთაგონების

თეორიისა და შაირის ბუნების მოშველიებით, სიტყვიერ ბასტიონს აგებს, მის თეორიულ არგუმენტებში კი ვუაღიერებული პროტესტის გრძნობა გამოსჭვივის.

გალაკტიონის სახელი ამ კონტექსტში გამოჩნდება პირველად – „ინდუსტრიალიზაციის“ ხსენებას მოსდევს.

„გალაკტიონმა მაინც წაგვასწრო: „მხარი მხარს, მხარი მხარს, კოლექტივო მხარი მხარსო“. გესმით, რა რიტმია, ჰიმნივითაა! გალაკტიონია!“ – მიმართავს პოეტი სერგი-ბახჩოს.

კოლექტივო! – გალაკტიონს კი ინდუსტრია და ინდუსტრიალურიც უკვე შეტანილი ჰქონდა ლექსებში, მყისიერად აესახა „ეპოქა მძიმე ინდუსტრიისა“ („მიჰყე, გაუგონე ბორბლებს სიარული, / არის საუკუნე ინდუსტრიალური“...), თუმცა „ინდუსტრიალიზაცია“ ვერც მან მოარგო ლექსს – ერთადერთი ცდა უსახური ვერლიბრის („პირველჯერ“) ვარიანტში ჩატოვა.

პოეტის სიტყვებში, უპირველესად, გალაკტიონის გამორჩეულობის, ერთადერთობის აღიარება ჩანს („გალაკტიონი მაინც გალაკტიონია, ყველას ეგრე მაინც არ მოუხერხდება, თანაც რო წაგვასწრო“...) და ესეც თავდაცვის არგუმენტი – ის, რაც რჩეულს შეუძლია, არ შეიძლება ყველას მოეთხოვოს!

მაგრამ გალაკტიონს მაინც უფრო იმიტომ ახსენებს პოეტი, რომ ის ხელისუფლების მიერ ნაქები, მისაბაძი მაგალითია ახალი ტიპის შემოქმედისა. პოეტის მსჯელობა საინტერესოდ გრძელდება: გალაკტიონს ყველასთვის წაუსწრია, ახალი თემებისა და რიტმისთვის მიუგნია, ადვილად დამყოლი უცხო სიტყვებიც („კოლექტივო“) მოუთვინიერებია, მაგრამ ისიც კი იშვიათად ახერხებს ჰიმნთან, პოეზიასთან მიახლოებას, ქართული ლექსის ბუნების დაცვასო. აი, გალაკტიონის სტრიქონები, რომელიც, პოეტის აზრით, არც ქართულია და არც პოეზია, მხოლოდ სტილური ეკლექტიკაა:

**ეხლა ვერავინ გაანადგურებს
საქართველოში დარის-დარობას,
ფერო-მარგანეცს და ელსადგურებს,
მსხვილ ინდუსტრიის განვითარებას.**

„ახალი ეპოქის“ სამსახურში ჩამდგარ გალაკტიონს სინამდვილის ათვისება, მართლაც, ფორსირებულად მოუხდა და ახალი ლექსიკაც ხშირად ნედლი სახით შედიოდა მის სტრიქონებში – გართიმულ „თან-

ამედროვეობას“ ცოტა რამ ჰქონდა საერთო მაღალ პოეზიასთან.

გალაკტიონის მაგალითს პოეტის კონცეფციაში ღრმა აზრობრივი დატვირთვა აქვს: ღიად იგი მოკრძალებულად შეახსენებს ხელისუფალს, რომ გენიოსთან გატოლება შეუძლებელია, მით უფრო, რომ თვით გენიოსსაც გასძნელება ეპოქის მოთხოვნებისა და პოეზიის მარადიული ამოცანების შეთავსება; შეფარულად და გამოუთქმელად კი ის იგულისხმება, რომ გალაკტიონის „ახალი გზა“ – იდეალისგან დაშორება და უშთაგონებო „თანამედროვე“ ლექსების თხზვა, რასაც ოფიციალური აღზევება-აღიარება მოაქვს, ნამდვილი ჩიხია, მუზის რჩეულის ჩანაცვლებაა ხელისუფლების მსახურით ანუ შეუქცევადი ტრაგედია ხელოვანისა.

პოეტი პოეზიის ჭირვეული ღმერთის მონაა, შთაგონებისა და ლექსის კანონების მორჩილი აღმსრულებელი, ამიტომ – **„ჩვენ არაფერი მოგვეთხოვება“**, – დაასკვნის იგი, თუმცა იქვე ხელისუფალთა მსახურებისათვის მუდმივ მზადყოფნასაც გამოთქვამს.

სერგი დობლიანის პოზიცია იმდენადვე ნათელია, რამდენადაც მარტივი, სწორხაზოვანი და დირექტიული.

თუ პოეტებს არაფერი მოეთხოვებათ, კვლავაც შეცდებიან, კიდევაც გადააბრალებენ თავის შეცდომებს პოეზიის ღმერთს! მათ თეორიებში „იდეალიზმის ქარი უბერავს“ – დროა ბოლო მოელოს ამას! ყველაფერს დრო, ეპოქა განაგებს, „ხალხის ძალა განაგებს ყველაფერს“, ამიტომ პოეტებიც და პოეზიაც უნდა გარდაიქმნას ეპოქის, დროის შესაბამისად. გარდაქმნა სულაც არაა რთული – ამას „მუზის მსახურნი“ აზვიადებენ! შინაგან ძვრებს მათგან არავინ მოითხოვს, მხოლოდ შაირობის თეორიები უნდა ამოიგდონ თავიდან, დროის კარნახით წერონ.

„ჭაობის დაშრობა მოგვიხდება და პოეზიაც ეგ იქნება თქვენი, უდაბნოში არხებს გავიყვანთ და უმღერეთ უდაბნოში მჩქეფარე წყალსა, პოლიუსებზე ხალხს დავასახლებთ, უმღერეთ, წააქეზეთ, აღავსეთ რწმენითა, აღავსეთ ნდობითა, გაიტაცეთ და ჩვენ გამოგყევით“, – მოძღვრავს პოეტს სერგი-ბახჩო.

მოკლედ, პოეტის დანიშნულებაა, იყოს ხელისუფლების ნების აღმსრულებელი, მისი იდეებისა და საქმეთა პროპაგანდისტი, მასებში გამტანი პირდაპირი, ლიტონი სიტყვით, ხოლო თუ ამას „რალაც შაირობის თეორიები“ ეწინააღმდეგება, „ინდუსტრიალიზაციას“ ვერ ჰგუობს ლექსი, დაუნდობლად დაიშალოს ყველაფერი – უხეირო საზომიც, შაირიც, ენაც... წინ ყურებაა საჭირო, დროისა და სიახლის

მიყოლა და არა არქაულ მუზასა და შთაგონებაზე, რაღაც შაირის ბუნებაზე უსაგნო საუბარი.

აი, სოციალისტური პოეზიის ესთეტიკური პრინციპები, აი, ახალი ხანის პოეზიის თეორია!

სწორედ ამ „თეორიის“ დეკლარირებას მოსდევს დიალოგში გალაკტიონის კიდევ ერთი – მეორე ხსენება, ოღონდ ამჯერად პოეტის კი არა, ხელისუფლის მხრიდან. „დრო, დრო აღნიშნეო, – აი, პოეზია, აი, პოეტი“, – გალაკტიონს მოუხმობს და იმონმებს სერგი-ბახჩო და განმაზოგადებელ დასკვნასაც აკეთებს: „დროა ყველაფერი, პოეზია დროის კარნახია და უნდა მიუგდო ყური ამ კარნახსა, მეტი არაფერი“. არც სამყაროს შემოქმედი ღმერთი არსებობს, არც პოეზიის ღმერთი და არც მარადისობა – „დროს უგდეთ ყური“ და, სამაგიეროდ, „უფრო მეტადაც დაგაფასებენ“, – ურჩევს და ჰპირდება ხელისუფალი ბახჩო პოეტს.

როგორ გამოიყურება ამ კონტექსტში გალაკტიონი, „ახალი ესთეტიკის“ მქადაგებელი ჩეკისტის ციტირებით პატივდებული?

იგი ეტალონია პოეტი-ტრიბუნისა, მასების პოეტისა – პოეტი-დემიურგიდან ხელისუფლების მსახურად ქცეული, მშვენიერების უარმყოფელი და ახალ თემატიკას ადევნებული, დამრღვევი ენისა და ლექსის კანონებისა. სამაგიეროდ, მის თავგამოდებას ოფიციალის დაფასება და აღიარება მოჰყოლია...

ის, რაც რომანში ღიადა კი არა, ქვეტექსტით არის მინიშნებული, გალაკტიონის ბრალდება არაა – ესაა ეპოქით განსაზღვრული ტრაგედია გენიალური შემოქმედისა, რომელიც საფრთხის ვერდაძლეულმა შიშმა და პატივმოყვარეობის გრძნობამ კონფორმისტად აქცია, შედეგების ავტორი პროპაგანდისტული ტექსტების მთხზველად გარდასახა.

პოეტისა და ჩეკისტის საუბარი გრძელდება. პოეტის მოკრძალებულ შენიშვნას, დროს ნუ გააფეტიშებთ, ყველაფრის საწყაოდ და განმგებლად ნუ გადააქცევთო, დობლიანის დატკეპნილი, დიდაქტიკურ-აღმზრდელითი პასუხი მოსდევს, გამეორება იმისა, რომ უხილავი საწყისი არ არსებობს, ერთადერთი რეალობა დროა, რომელიც ხალხის (ნაიკითხე – ხელისუფლების) ნებას გამოხატავს. უცებ, სრულიად მოულოდნელი, წარმოუდგენელი რამ ხდება – პოეტი თვითკონტროლს კარგავს და იმპულსურად, თავგანწირულის სითამამით წამოიძახებს გამაოგნებელ ფრაზას: „ხალხი გამძლე ცხვირ-სახოცია, დორბლიანი ტუჩებიც მოინმინდება, სისხლიანი ხელებიც“.

გონსმოსული პოეტი სიტუაციის გამოსწორებას ცდილობს, საკუთარ მერყეობას თუ ორჭოფობას შინაგანი ჭიდილით, დაუძლეველი კონსერვატიზმით, დაბნეულობით ხსნის და მშველელად, ჭეშმარიტების გზაზე გამომყვანად ჩეკისტ ბახჩოს სახავს. აქ დიალოგში მესამედ და საბოლოოდ მოიხსენიება გალაკტიონი, როდესაც პოეტი მის სტრიქონებს იმონებს:

„დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალიაო, დაიძახა გალაკტიონმა როდის აქეთია, ადვილად დაიძახა, უხერხულად, ოღონდ ადვილადა, რამეთუ ყველაფერი ეპატიება, ეპატიება და გაადვილება, მაგრამ ვისაც თუ არ ეპატიება, არც არაფერი ეადვილება“...

გალაკტიონი პოეტის მიერ ისეთ შემოქმედადაა აღქმული, ვინც ქარიშხალთან – რევოლუციურ ეპოქასთან კარგა ხნის წინ დადგა, არ განუცდია სულიერი ყოყმანი, ადვილად, თუმცა უხერხულად მონერგო დროებას, რადგან მას... „ყველაფერი ეპატიება“. ხაზგასმული სიტყვები საკმაოდ ორაზროვნად ჟღერს: ეპატიება როგორც გენიალურ პოეტს, რომელსაც თავისი დიდი მისია უკვე აღსრულებული აქვს, თუ როგორც ხელისუფლებასთან დამოყვრებულს – ბოლშევიკების სიძეს?!

ზემოთ გამოთქმული აზრი გალაკტიონზე პერსონაჟს ეკუთვნის, თანაც პოეტს, ამიტომ, შესაძლოა, სუბიექტურობისგანაც არ იყოს დაზღვეული, მაგრამ, ზოგადად, პოეტისა და ხელისუფლის დიალოგში ოთარ ჩხეიძე ობიექტურ სურათს წარმოადგენს – დიდი პოეტის ადამიანურ და შემოქმედებით ტრაგედიას, გაპირობებულს ეპოქისეული და პიროვნული მიზეზებით.

მწარე და დაუნდობელია სიმართლე, რომელიც მწერალს მკითხველამდე მიაქვს, მაგრამ ეს არაა ბრალმდებლის ხმა, ეს სინანულის, პოეტისადმი თანაგრძნობის, სიყვარულის ხმაა, რომელიც დისტანცირებულ, ეპიკურ თხრობაშიც კი ტოვებს ავტორის შინაგანი თანაცანცდის ნაკვალევს.

„ცხრანყაროში“ ოთარ ჩხეიძე გალაკტიონის მაგალითზე ათვალსაჩინოებს თავის სამწერლო კრედოს: შემოქმედისთვის მშვენიერების იდეალის დათმობა არასდროს, არაფრის გამო და არაფრის ფასად არ შეიძლება, რადგან შემგუებლობას უფრო დიდი ტრაგედიისაკენ მიჰყავს იგი – გადაულახავი კრიზისისა და სულიერი კვდომისაკენ.

გალაკტიონი კი, გალაკტიონი მწერლისათვის დიდი პოეტის სიმბოლოა, რომელსაც პოეტური გენიის შარავანდიც ადგას და მარა-

დიულ გაფრთხილებადაც აღმართულა მომავალ თაობათათვის.

* * *

რეპრესიების ხანის გალაკტიონი ოთარ ჩხეიძის ერთ-ერთ ბოლო რომანშიც გამოჩნდება მყისიერად. „**მორჩილში**“ (2004) მწერალი გალაკტიონის მიერ საკუთარი ლექსების გადათარიღების პრაქტიკას ახსენებს: „გალაკტიონსაც გასჭირვებოდა. ნაიეშმაკებდა ზოგჯერ ცოტცოტასა. როცა უჭირდა რალა თქმა უნდა, ნაიეშმაკებდა“, შემდეგ კი ამ უცნაური საქციელის მიზეზს განმარტავს: „წერდა ლექსებსა რევოლუციურსა რევოლუციამდელი თარიღებითა. ნაიეშმაკებდა. ვითომ ჩეკას თვალს ავუხვევო“.

ლექსების დროში „მოგზაურობა“ ერთი შტრიხია იმ მოვლენისა, რასაც საკუთარი ბიოგრაფიის გადანერა შეიძლება ეწოდოს. პოეტი, რომლის რევოლუციამდელი ლირიკა დეკადენტურ მსოფლგანცდასა და სიმბოლიზმთან იყო დაკავშირებული, გულმოდგინედ ცდილობდა ახალ რეალობასთან შეუთავსებელი, ხიფათისშემცველი კვალის ნაშლას, უარს ამბობდა თავის შედეგებზე, მათ შეხსენებას კი იდეოლოგიურ პროვოკაციად აფასებდა. მეტიც, იგი საგულდაგულოდ იქმნიდა რევოლუციური პოეტის იმიჯს, არ ერიდებოდა ლექსების გადათარიღებას, ოღონდ კი რევოლუციის მოციქულის სახე დაემკვიდრებინა. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ მიუთითებს სისასტიკეზე „უნდობარი დროისა“, როდესაც ოფიცოზის მიერ ეპოქის უპირველეს პოეტად აღიარებული შემოქმედიც კი მუდმივი შიშის და დაუცველობის ატმოსფეროში ცხოვრობდა.

რომანში ზეპირგადმოცემით შემონახული ერთი ეპიზოდიცაა გაცოცხლებული. ახალგაზრდა პროლეტარულ პოეტთა შეკრებაზე გალაკტიონი ასე მიმართავს აუდიტორიას:

„ახლა სულ სხვა დროა. სხვა არის. სხვა არის. წარმოიდგინეთ: „მე და ღამესა“ თქვენ აღარ დასწერთ. „მთანმინდის მთვარესაც“ არ დასწერთ ცხადია. არც „ლურჯა ცხენებსა“. არც „ნიკორწმინდას“. არა. არა. ასეთს არაფერს თქვენ აღარ დასწერთ...“

გალაკტიონი აქ შერისხულ-გაკრიტიკებულ ძველ და ახალ შედეგებს ჩამოთვლის, თავადაც თითქოს უარმყოფელის პოზაში დგება, მაგრამ ეს ირონიით შენიღბული პროტესტია, დაცინვაა იმ „ოპტიმისტური თვალსაზრისისა“, რომელიც ადამიანურ განცდებს – სევდას, სიყვარულს, უსაზღვროებისადმი ლტოლვას თუ მშვენიერებით აღფრთოვანებას „ბურჟუაზიულ გადმონაშთად“ თვლიდა. გა-

მოსვლას პოეტი ამ სიტყვებით აბოლოებს: „და კაი დაგემართოთ, კაი პოეტებიც თქვენ იქნებით“.

გალაკტიონის სიტყვები მარტო ახალგაზრდა პროლეტარულ პოეტებს კი არ მიემართება, დეჰუმანიზებული ეპოქის არსსაც ამხელს. აქ სადღაც სევდიანი თვითირონიაცაა პოლიტიკური ფარსის მონაწილე კაცისა, რომელიც იძულებულია, თავისი საამაყო წარსული მიჩქმალოს.

არც პროლეტპოეზიის ახალგაზრდა კადრები რჩებიან ვალში დიდ პოეტს – ფეხზე ამდგარნი ტაშის ქუხილით კი მიაცილებენ, მაგრამ საცინლადაც იგდებენ.

ეს ორმხრივი ურთიერთდაცინვა მაცნეა შინაგანი შეუთავსებლობისა, ეს თითქოს ისტორიის ირონიაა პიროვნების დათრგუნვით, შიშით ორგანიზებული სოციალისტური „ჰარმონიის“ მიმართ.

* * *

გალაკტიონი მთავარი – „დიდი ლანდია“ ოთარ ჩხეიძის რომანისა „**ლანდები**“ (1965), რომელშიც შემოქმედისა და ეპოქის, ხელოვანისა და ხელისუფლების ურთიერთობის პრობლემა, წამოჭრილი „ცხრანყაროში“, უფრო დინამიურად, განზოგადებულად განიხილება.

რომანის კონცეპტუალური საზრისი უკვე ეპიგრაფშია მონიშნული, პლატონის სიტყვებში: „და თუ სიცოცხლეს რაიმე აზრი გააჩნია, ჩემო ძვირფასო სოკრატე, სხვა არაფერი იქნება ეს აზრი, თუ არა ჭვრეტა უმაღლესი მშვენიერებისა“.

თუ ფილოსოფოსისათვის სიცოცხლის აზრი მშვენიერების ჭვრეტაშია, შემოქმედისთვის აზრი ცხოვრებისა მშვენიერების ქმნაა. რა გზებითაც არ უნდა იაროს ხელოვანმა, ყველგან, ყველა ვითარებაში მშვენიერებას, იდეალს უნდა ემსახუროს, ხოლო თუ იგი ქართველი ხელოვანია, არც ის უნდა დაივიწყოს, რომ – **„მშვენიერება არის ერი“!**

დახშულ სივრცეში ახალგაზრდა მოქანდაკის წინაშე არჩევანის პრობლემა დგება: იდეალს ემსახუროს, მუდმივი კრიტიკისა და დევნისთვის გადადოს თავი, თუ ყურად იღოს ხელისუფლების მიერ ნაპატიები უფროსი კოლეგების ბრძნული შეგონებანი და ხელოვნებისაგან განდგომის, მშვენიერების ღალატის სანაცვლოდ ყალბი დიდება და უზრუნველი ცხოვრება მოიპოვოს.

პრობლემურ სიტუაციებში, მთავარი პერსონაჟების – ფრიდონისა

და ეთერის ცხოვრების დაძაბულ პერიპეტივებში ჟამიჟამ გამოჩნდება ხოლმე „დიდი ლანდი“ – გალაკტიონი, როგორც აჩრდილი გენიალური შემოქმედისა, რომელიც, ამავე დროს, რეალური პერსონაჟიცაა – რიგითი ლანდი, რადგან მშვენიერებას დასცილებია, მუზა შემოსწყრომია.

რომანში ოსტატურად არის გამოყენებული პლატონის მსოფლმხედველობრივი მეტაფორა, რეალურ არსებობას იდეათა მარადიული სამყაროს აჩრდილად რომ სახავს და პლატონიდანვე მომდინარე ლანდის კონცეპტი გალაკტიონის პოეზიაში.

გალაკტიონი – ერთდროულად პოეზიის ქურუმი და დროის კარნახს, ხელისუფლების ნებას დამორჩილებული შემოქმედი – შთამბეჭდავი პარადიგმაა ხელოვანის ტრაგედიისა ტოტალიტარულ სისტემაში. ის „დიდი ლანდია“, როდესაც მშვენიერების იდეას იცავს, მაგრამ უბრალო, რიგითი ლანდია, როდესაც ადამიანურ სისუსტეებს ავლენს. „ლანდებში“ გალაკტიონის სიმბოლომდე აზიდული ბედისწერა ამბივალენტური შინაარსისაა – პოეტის სახება მშვენიერების მსახურებისკენ მონოდებაცაა და გაფრთხილებაც კომპრომისული არჩევანის შედეგებზე.

გალაკტიონის ლანდი, როგორც მფარველი, რომანის ორ პერსონაჟს ეცხადება: ნიჭიერი, მაგრამ სერვილისტი მოქანდაკისა და ეჭვიანი კაცის მეუღლეს – მშვენიერ ეთერს და ჭაბუკ ფრიდონს, ვინც მშვენიერებას მიელტვის და მის თავყვანისცემას არ ანებებენ. ეთერი ბუნებისგან შექმნილი სილამაზისა და სინმინდის განსახიერებაა, ფრიდონი – ხელოვნებისათვის თავშენიერული ადამიანისა. „დიდი ლანდი“ გალაკტიონისა ერთდროულად ბუნების ხელთუქმნელი და ხელოვნების ხელთქმნილი მშვენიერების მოსარჩლეა; ერთი მხრივ, „ნუ კვდება, რაც ლამაზია“, მეორე მხრივ კი – „მარადია ერთადერთი – შვენება!“

ეთერის ამბავი ძირითადი ნარატივია რომანისა, რომელსაც ორგანულად შეერთვის ფრიდონის ანუ ხელოვანის არჩევანის პრობლემა, გალაკტიონის ლანდის მოვლინება კი რომანის ექსპოზიციასა და ფინალში ნაწარმოების კომპოზიციურ ჩარჩოს ქმნის. დასაწყისში პოეტის ლანდი უსიტყვოდ ამხნეებს ქმრის ეჭვებით შეურაცხყოფილ ეთერს, ხოლო დასასრულში ნუგეშისმცემელი და შემწეა შემცოდე ქალისა, როდესაც უზნეო გარემოს მსხვერპლს, ქარაფშუტადონ ჟუანისგან გამოქცეულს და ძრწოლაატანილს, ღამის თბილისის ქუჩებში მიუძღვის და სამშვიდობოზე გაჰყავს.

„დიდი ლანდი ცოტა წინ წამოვა, ხელსაც ასწევს, თითქოს ვილა-
ცას აფრთხილებსო, თითქოს ვილაცას ამხნევებსო“, ეთერი კი „დიდ
ლანდს მისდევს, დიდი ლანდი მოვლენია მფარველადა, ლანდი დიდი,
ლანდი პოეზიისა, ლანდი ნუგეშისა თვით სინანულშიცა, სატანჯე-
ელშიც ნუგეშისა“.

გალაკტიონის ლანდი – ლანდი პოეზიისა თავის უმაღლეს მისიას
ასრულებს – იყოს ადამიანთან შეცდომის, შეცოდების, ტანჯვისა და
სინანულის ჟამს, როგორც იმედი, ცით მოვლენილი ნუგეში. საოცარი
ძალა, ტკივილი და თრთოლა ახლავს მანამდე უსიტყვო ლანდის ერ-
თადერთ, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად, ბოლქვ-ბოლქვად წარმოთქმულ ფრა-
ზას: „ასე არა... ასეთი არა... ო, არა, არა!“ დიდი პოეტის სული ამ
მავედრებელი ფრაზით ქალის – ბუნების მშვენიერების, სინრფელის,
სინწინდის გადარჩენას ლამობს.

რომანის კონცეფციისთვის უფრო არსებითია ახალგაზრდა ხე-
ლოვანისა და „დიდი ლანდის“ ურთიერთობის პერიპეტიები.

პირველი გამოცხადებისას გალაკტიონის ლანდი შემოდგომის
ფოთოლცვენაში ისევე მოულოდნელად ქრება, როგორც გამოჩნდა.
მისი სილუეტი „თითქოს ცაზე გადმოკიდებულაო, ისე მოსჩანს სან-
აპიროდანა“, – წერს მწერალი და საგულისხმოდ დახასიათებასაც
მოაყოლებს: „უმღერია ნეტარ ნუთთათვისა, ღალატიც დაუტირია,
უთქვამს საგალობელი აღმაფრენათა, იმედგაცრუებაც აღმოუკვნი-
სია, იცის და უთქვამსა, კიდევაც დარჩენია სათქმელი, დარჩენია სა-
გალობელი დიდი ფიქრისა“.

გალაკტიონის პოეზია აქ შემთხვევით არაა სახელდებული **დიდი
ფიქრის საგალობლად**, რადგან ფიქრია პოეტისთვის ნამდვილი სი-
ნამდვილე, უმაღლესი რეალობა – „ფიქრი არის ნამდვილი, ფიქრი
არის რაც არის, თუ ამბობს და ღალადებს, ღალადებს ფიქრებსა“.

სწორედ თავის ფიქრებსა და წარმოსახვაში ეხება გალაკტიონი
იდეთა სამყაროს – ამ დროსაა იგი „დიდი ლანდი“, „ლანდი მარა-
დი“!

ყოვლისმომცველი სიყალბისა და თვალთმაქცობის გარემოში
მარტოსული გალაკტიონი გამოჩნდება ხოლმე, როგორც თავისუფა-
ლი არტისტი, ამაოების ბაზარს განრიდებულნი. საშემოდგომო
გამოფენის გახსნაზე იგი არავის და არაფერს ამჩნევს, მერე კი „ლან-
დი მაღალი მოწოდებისა“ უხმოდ ტოვებს დარბაზს, სადაც მხოლოდ
ფსევდოხელოვნება ზეიმობს.

გამოფენას რამდენჯერმე მერეც სტუმრობს, გარინდებული და

უამური რეალობიდან ხილვებში გადასული, ოცნებით მიელტვის მშვენიერებას. „პოეზიაშიც ასევე იყო, იგივე მშვენიერი ამოცურდებოდა, გადმოდგებოდა ზეცის კამარაზე, თავისკენ ეწეოდა“, – შენიშნავს მწერალი. ხილვებში ლანდი მინიერებისგან განყოფილი, მარადიულისაკენ მიმსწრაფი სულია, იდეალის გაქრობის შემდეგ ისევ დროებით სადგურს რომ უბრუნდება.

„დიდი ლანდის“ გამოჩენა პატარა ლანდებს შორის, ანუ იდეალის გამოჩენა შურის, გამცემლობის, სიხარბის, წინაპართა გმობის ატმოსფეროში თითქოს დროებით ანელებს, ფანტავს გაფუყულ არარაობათა სიმშაგეს, მძვინვარებას, აულაგმავ მეგალომანიურ ლტოლვას, მისი წასვლის შემდეგ კი ისევ აირევიან და აიბურდებიან.

ფრიდონის შედევერი „ქალები“ გამოფენაზე სადღაც მიმალეს, მიკუჭეს და მის ადგილზე სოცხელოვნების ქურუმის – ბატონი გენადის მრავალგზის ექსპონირებული „სიმინდის უხვი მოსავლის ოსტატი იერემია“ დადგეს. უიდეო ნაქანდაკევის შექმნაში ბრალდებული, შეფიქრიანებული და გულშეძრული ფრიდონი უცებ ლანდის ხელს იგრძნობს მხარზე, თითქოს შენუხებულ ჭაბუკს ეფერებაო. მერე ლანდს იგი დარბაზიდან პროსპექტზე გაჰყავს, გამომწვევად აატარ-ჩაატარებს შერისხულ ხელოვანს ყველას თვალწინ, იმის საჯარო დემონსტრირებას ახდენს, რომ იგი – „ლანდი მარადი“ ნამდვილი ხელოვნებისა და ხელოვანის მხარეზეა.

„დიდ ლანდთან“ შეხვედრის ერთ-ერთ ეპიზოდს რომანში უმნიშვნელოვანესი დიალოგი მოსდევს ფრიდონსა და ლილის – მოქანდაკეზე შეყვარებულ, წრფელ, გამოუცდელ გოგონას შორის. საუბრის თემა გალაკტიონი და ხელოვანის ბედისწერაა.

კოჯრის ულამაზეს სანახებში შემოდგომის მზეს მიფიცხებულ ლილის ისეთი უჩვეულო განცდა დაუფლებია, რომლის წვდომა და გამოთქმა მხოლოდ პოეტს თუ ძალუძს, ამიტომ სინანულით ეუბნება ფრიდონს, ნეტავი გალაკტიონიც წამოსულიყო. ფრიდონი უხსნის გოგონას:

„– ის ლანდია...“

– როგორ თუ ლანდი?!

– დიდი ხანია მიატოვეს მუზეუმმა, ხოლო მუზეუმისგან მიტოვებული პოეტი ლანდილა არის“...

მწერალი აქ თითქოს კიდევ ერთხელ და საგანგებოდ შეგვახსენებს რომანის მთავარ აზრს, რომ შემოქმედისთვის ნამდვილი

რეალობა ფიქრის, ოცნების სინამდვილეა, რომლის გარეშე თვით ხორცსხმული არსებობაც კი მხოლოდ ილუზიაა არსებობისა.

ლილი ისევ ეკითხება ფრიდონს:

„– ჩვენ გვასწავლეს, კვლავაც შემოქმედებითი აღმავლობით უმღერისო...“

– ჩვენც გვასწავლეს, მაგრამ... მოუთავდა „შემოქმედებითი აღმავლობა“, გააფრთხილეს თუ არა, სევდა აღარ იყოსო...

– იყოს, ვის რას უშლის?!

– ვინ უწყის...“

ღიალოგის ეს, ერთი შეხედვით, მარტივი ფრაგმენტი გალაკტიონის ყოფიერების ტრაგედიას იტევს – აქ აკრძალული, ტაბუდადებული თემატიკაცაა ნახსენები, ამკრძალავ ინსტანციანიაცაა მინიშნება, ლირიკისგან პოეტის იძულებითი განდგომაც იგულისხმება და ოფიციალური მითიც „შემოქმედებითი აღმავლობის“ შესახებ.

გალაკტიონის ხვედრზე საუბარი თავისთავად წამოსწევს შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემას. ლილი კითხულობს:

„– წეროს თავისთვის, შინ ვინ შეეჭრება?!“

– სულში თუ შემოგეჭრენ, მარტო ველარ იქნები. ყოველ შემთხვევაში, თუ სწერს თავისთვის, ხორციელი თუა, მარტო თუ არის, ჩვენთვის მაინც ლანდია“, – უპასუხებს ფრიდონი.

ტოტალიტარული მეურვეობის ჟამს, როცა თვით სულის სივრცეა ოკუპირებული, მარტობაშიც კი შეუძლებელია შემოქმედებითი ნების გამოვლენა. მკითხველისაგან მწერლის იზოლირებაც ხომ თავისუფლების აღკვეთის თავისებური ფორმაა?!

გალაკტიონის მოფერება ძალას აძლევს ჭაბუკ მოქანდაკეს, უერთგულოს თავის მრწამსს – „მისწვდეს მშვენიერს, სახიერჰყოს“. გალაკტიონი კი „უკვე მისწვდა სახიერსა, კარგა ხანია მისწვდა და აღარ ედარდება“. ახლა ის სხვებივით ხორციელი, სვანურქუდიანი ლანდია, ოღონდ ვალმოხდილი – სხვა ლანდებზე მაღალი.

რუსთაველის პროსპექტზე ფრიდონი ერთხელაც გადაეყრება გალაკტიონის ლანდს: „დიდმა ლანდმა გადაუსწრო, ხელი დაუქნია, შესცინა და წავიდა“. მესტიაში ნაჩუქარ რუხ სვანურ ქუდს თელავში მიძღვნილი შავი ნაბადი შემატებოდა და პროსპექტს მიუყვებოდა სრულიად საქართველოს სიყვარულით შემოსილი პოეტი. „ამირანს შემოქმედისგან მიუღია ეს უცვეთელი, მარად ახალი ნაბადი, ვითარცა პოეზია“, – წერს მწერალი, – „იმას უბოძეს, ამას გადმოსცემია და ივლის ასე... ოღონდ როდემდის ივლის, როდემდის გასწვდება, – ივლის, როდემდისაც ივლის, როდემდისაც გასწვდება. ამჟამად

ამისი უპრიანია“.

მწერლისეულ რემარკაში ერთდროული მინიშნებაა ეროვნულ ფესვებთან კავშირზეც, ესტაფეტის კანონზომიერებაზეც, „სახალ-ხოობის“ ნაძალადევე აქციებზეც, და კიდევ – შემოქმედებითი ძალის დაშრეტაზე...

გალაკტიონი ფრიდონს ბოლოს ცხოვრების ყველაზე დრამატულ მომენტში ეცხადება, როდესაც სასონარკვეთილი, ჩაქუჩშემართული მოქანდაკე „ქალების“ დამსხვრევას ეპირება, ანუ მშვენიერებაზე აქვს ხელი აღმართული. „ნაბადი გადანუელიყო, მკლავი თუ გამოჭიმულიყო ნაბდიდანა, მსხვილი თითებით შემოჭდობოდა გაშეშებულ მარჯვენასა“. ლანდმა ჩაქუჩი აართვა, მოისროლა, არ დაანება დამსხვრევა ნაქანდაკარისა, რომელსაც „სპეტაკი აღმაფრენა ქმნიდა“. მშვენიერება გადარჩა!

ეპიზოდს შთამბეჭდავი დასასრული აქვს: პოეტის ნაბადი დგას ვითარცა კარავი, ვითარცა თავშესაფარი ჭაბუკი ხელოვანისა. „პოეზიამ იხსნა, პოეზიავე დაიფარავდაო“, – იმედინად დაასკვნის მწერალი.

რომანის ფინალში გალაკტიონის აპოლოგია მწვერვალს აღწევს. ოთარ ჩხეიძე ბიბლიურ აღუზიას მიმართავს: „აკი დაირცხვინა ევამა, **ღმერთი რომ გამოეცხადა** ცოდვილსა, აკი გაიგო თუ რა ყოფილიყო სიშიშველე და სირცხვილი, გაიგო და მიეფარა ბუჩქებს თავზარდაცემული“.

ბიბლიური სახისმეტყველებით აქ გალაკტიონის ლანდისა და ეთერის ბოლო შეხვედრაა გადმოცემული და მწერლისეული პარალელი არაორაზროვნად მიგვანიშნებს, რომ გალაკტიონი ღმერთთან არის გატოლებული, უფრო ზუსტად, ღვთაებრივია პოეზია, გალაკტიონის სახეში პერსონიფიცირებული. პოეზიას კი ადამიანის ნუგეშისცემა და ზნეობრივი გზის ჩვენება ევალება ამ უსწორმასწორო ნუთისოფელში, სადაც ძე კაცისა ბედისწერას შესჭიდებია.*

II

ოთარ ჩხეიძის ესეი „გალაკტიონი, ვერლიბრი“ ნმინდა ლიტერატურათმცოდნეობითი ნაშრომი არაა, მაგრამ საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით პრობლემას განიხილავს. როგორც ირკვევა,

* ნარკვევში აღარ შევიტანე მსჯელობა გალაკტიონის „მამულის“ ოთარ ჩხეიძისეულ ინტერპრეტაციაზე. ეს საკითხი გაანალიზებული მაქვს ამ ლექსის შესახებ დაწერილ სპეციალურ გამოკვლევაში „და მეღანდება... მოხუცი მამა“ (იხ.: ამავე წიგნში გვ. 152-164).

ესეი გალაკტიონზე ბელეტრიზებული მონოგრაფიის ნაწილად იყო ჩაფიქრებული. მოგონებას, პორტრეტულ შტრიხებს, ფსიქოლოგიურ მიგნებებს, პოეტის ჩანაწერებს და, ცხადია, პოეტურ ტექსტებზე დაკვირვებას ერთიანობას აქმნერლის გამორჩეული თხრობით-სტილური მანერა ანიჭებს.

ესეი 1981 წელს დაიბეჭდა და გამოქაჩილი იყო იმ პოლემიკისა, რომელიც ჩვენში გასული საუკუნის 70-იან წლებში გაიმართა თავისუფალი ლექსის – ვერლიბრის გამო. ეს პოლემიკა იმდენად ლიტერატურულ-თეორიული სიღრმით არ გამოირჩეოდა, რამდენადაც რადიკალიზმით: ვერლიბრის, როგორც ეროვნულ ტრადიციასთან შეუთავსებელი სალექსო ფორმის ნეგაციას მკვეთრად დაუპირისპირდა ამავე ფორმის, როგორც სიახლის შემოტანის პრეტენზია.

ესეის გამოქვეყნების ჟამს ვერლიბრი უკვე ლიტერატურული ცხოვრების ორდინარული ფაქტი იყო, დავა კი მხოლოდ პირველშემომტანის, ნოვატორის დაფნებისათვის გრძელდებოდა. ამ ფონზე ოთარ ჩხეიძის წერილი იყო ცდა ერთიანი, მრავალსაუკუნოვანი ლიტერატურული პროცესის გათვალისწინებით ისტორიული სიმართლის დადგენისა.

ვერლიბრის გენეზისისა და დაფუძნების პრობლემა – ესეის სიუჟეტის მამოძრავებელი – გალაკტიონის ორ პოემას შორის მიმოიქცევა. ერთია „ჯონ რიდი“ (1924), როგორც უარყოფა კლასიკური პოემის ჟანრისა და ვერსიფიკაციული სტრუქტურისა, ხოლო მეორე – „მშვიდობის წიგნი“ (1956), მოგვიანო ცდა ამავე ჟანრის რესტავრირებისა კონვენციურ ლექსზე დაყრდნობით. ესეის შიდა, „მცირე დრო“ ამ ქრონოლოგიურ ჩარჩოშია მოქცეული, ხოლო „დიდი დრო“, როგორც ითქვა, მთლიანი ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესია, რომლის წიაღიდან მრავალი ფაქტია მოხმოილი. ჭეშმარიტების ძიების გზაზე მწერლის საყრდენი ეს მთლიანი პროცესია და არა ხელოვნურად დანერგილი სქემები, გამოგონილ „ნოვატორებს“ რომ ამრავლებდა.

თავის განსხვავებულ თვალსაზრისს ვერლიბრზე ოთარ ჩხეიძე აყალიბებს გალაკტიონის ერთ ჩანაწერთან მიმართებაში, სადაც პოეტი საკუთარ დამსახურებაზე საუბრობს:

„თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისათვის დაწერილია ჩემ მიერ მთელი რიგი ნაწარმოებებისა: „ჯონ რიდი“, ადგილები „პაციფიზმი“, „რევოლუციონურ საქართველოში“ და „ეპოქაში“. ქართულ თავისუფალ ლექსს არა აქვს ისტორია (თუ მხედველობაში არ

მივიღებთ ანტონ კათალიკოსის ლექსებს, აგრეთვე ე.წ. სასულიერო პოეზიას). არ შეიძლება არევა ურითმო ლექსისა თავისუფალ ლექსში (ვ. მაჩაბლის რაღაც მიუწვდომელი თარგმანი შექსპირისა არის ურითმო ლექსი)“.

მოულოდნელია, რომ გალაკტიონი ვერლიბრის ისტორიას საქართველოში „ჯონ რიდი“ იწყებს, მაშინ როცა თითქმის ათი წლით ადრე თავადვე დაიწყო ამ სალექსო ფორმის აპრობაცია. უკვე „არტისტულ ყვავილებში“ ექვსი სრულფასოვანი ვერლიბრია შესული: „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ვინ არის ეს ქალი“, „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“ და „შიში“.

პოეტის მიერ ასეთი მნიშვნელოვანი ფაქტის „დავიწყება“ გასაგებობი გახდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ვერსიფიკაციული ნოვაცია უკავშირდებოდა ე.წ. სიმბოლისტურ პერიოდს, რომლის გახსენება ახალი ეპოქის კონტექსტში სახიფათო იყო.

ოთარ ჩხეიძისთვის გალაკტიონის ადრეული ვერლიბრების არსებობა, რასაკვირველია, ცნობილია. ასახელებს კიდეც ორ ათეულამდე ლექსს, ადრეულსაც და ოციანი წლებისასაც, მაგრამ თუ მწერალმა ყურადღების ცენტრში „ჯონ რიდი“ მოაქცია, ამას თავისი მიზეზი ჰქონდა. ვერლიბრი ოთარ ჩხეიძისათვის მხოლოდ სალექსო ფორმა არაა – იგი კრიზისულ ეპოქასთან დაკავშირებული ჟანრია, უარმყოფელი არამარტო ტრადიციული ლექსწყობისა, არამედ კლასიკური პოემის ჟანრული კანონებისაც, სიუჟეტური და კომპოზიციური სიმწყობრისა. ამ სამზერიდან, ვერლიბრის პრობლემაზე მსჯელობა უფრო ხელსაყრელი ჩანს ახალი ტიპის პოემის („ჯონ რიდის“) შეპირისპირებით ტრადიციული ეპიკური პოემის მხატვრულ ფორმასთან.

„ჯონ რიდი“ ოთარ ჩხეიძისთვის ერთდროულად სიახლაცაა – მოდერნიც და, ამავე დროს, „პოემის დეკადანსიც“. ესეიში იგი ავითარებს საინტერესო აზრს, რომ მხატვრული ფორმის უარყოფით მიღებული **ნამდვილი სიახლე**, როგორც წესი, ისტორიული ვითარებით არის გაპირობებული – დისონანსური ეპოქა ბადებს შესაბამის სულიერ განწყობილებას, რაც ამა თუ იმ სახით აისახება მხატვრული ფორმის დეკადანსში, დადგენილი ნორმების რღვევაში. ამგვარ „დეკადანსურ მოდერნს“ ხედავდა მწერალი ქართველი განმანათლებლების (არჩილი, სულხან-საბა, ვახტანგ VI) სალექსო კულტურაში, როგორც შედეგს წინააღმდეგობრივი ეპოქისა. ამავე რიგის მოვლენად არის აღქმული ქართველ რომანტიკოსთა ნაკლები რითმაც,

მისი არასრულხმოვანება კლასიკური რუსთველური რითმის ფონზე.

„ჯონ რიდი“ ოთარ ჩხეიძეს მკვეთრი საზოგადოებრივი გარდატეხის პროდუქტად მიაჩნია, ნაწილად და ანალოგად დიდი კულტურულ-ლიტერატურული ტრადიციების ქვეყნებში მიმდინარე ცვლილებებისა. ეპოქალური გარდატეხები ინვევდა სულის კრიზისულ დაძაბულობას, რამაც ასახვა კლასიკური ფორმების უარყოფასა და თავისუფალი ლექსის დამკვიდრებაში პოვა. სწორედ ამ აზრით იყო „ჯონ რიდი“ ნეგაციის გზით მიღებული სიახლე, მოდერნი.

„ჯონ რიდის“ მაგალითზე, მისი ისტორიული როლის შეფასებით, ოთარ ჩხეიძემ ცხადყო, რომ ვერლიბრი XX საუკუნის 60-70-იან წლებში კი არ შემოვიდა ქართულ პოეზიაში, არამედ ამ საუკუნის 10-20-იან წლებში და რომ პრიორიტეტი ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძეს ეკუთვნოდა, მაგრამ თავად გალაკტიონიც, ოთარ ჩხეიძის აზრით, მხოლოდ ამალორძინებელი იყო და არა დამფუძნებელი თავისუფალი ლექსისა. ამ თვალსაზრისის სასარგებლოდ, მწერალი, უპირველესად, გალაკტიონის ზემოთ მოტანილ ჩანაწერს იმონებს, სადაც პოეტი წერს, რომ საქართველოში იგია დამფუძნებელი ვერლიბრისა, მაგრამ იქვე ყრუდ შენიშნავს: „(თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ანტონ კათალიკოსის ლექსებს, აგრეთვე ე.წ. სასულიერო პოეზიას)“.

გალაკტიონსაც, ესეისტის შეფასებით, ისევე მორევია „ვნება პირველობისა, ვნება თუ ცოდვა დამწყებობისა“, როგორც მის შთამომავალთ – ახალი თაობის პოეტებს, თუმცა გენიოსს, მოკვდავთაგან განსხვავებით, ესეც შევინსო. და ოთარ ჩხეიძე, როგორც ჩანს, ძველი ქართული პოეზიის სალექსო ფორმების შესახებ პავლე ინგოროყვას კონცეფციის გათვალისწინებით, გალაკტიონის წინამორბედთა რიცხვს განავრცობს, ვერლიბრის სავარაუდო ძირები კიდევ უფრო შორს, საუკუნეთა სიღრმეში გადააქვს:

„ვერ გამოვტოვებთ მხედველობიდანა, ვერა ცხადია, ვერც რო ე.წ. სასულიერო პოეზიასა ანუ დიდებულ პოეზიასა, ვერც რო ანტონ კათალიკოსსა, ვერც რო უამრავ ხალხურ ლექსსა, ხალხურ სიმღერასა, ნატირლებსაც რო ვერ გამოვტოვებთ, ვერც რო ჩანაწერებსა ქართლის ცხოვრებაში, პოეტურ ჩანაწერებსა, ვერც წარწერებსა თუნდაც ქვებზე საფლავებისა“.

გალაკტიონის ჩანაწერში წინააღმდეგობა შეინიშნება: პოეტი თავს თავისუფალი ლექსის დამფუძნებლადაც თვლის და, ამავდროულად, რაღაც მანამდე არსებულზე – წინარე ტრადიციაზეც ლაპარაკობს.

ეს წინააღმდეგობა, ოთარ ჩხეიძის დაკვირვებით, ჩანანერის გაკეთებისას პოეტის სულიერმა მდგომარეობამ – მღელვარება-აღზნებულობამ განაპირობა. ტექსტს აშკარად ეტყობა პოლემიკური განწყობა, ჩანანერი კი გალაკტიონს უარყოფითი ემოციისაგან გასათავისუფლებლად გაუკეთებია და მიუგდიაო.

გამოდის, რომ აზრი მის მიერ ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის დაფუძნებისა გალაკტიონს კამათში, გაცხარებისას გამოუთქვამს, „პირველობის ვნების“ მოძალების ჟამს, თორემ წინარე ტრადიციის არსებობა („რომ არაფერი ვთქვათ“...) მასაც კარგად მოეხსენებოდა.

გალაკტიონის ჩანანერში მართლაც საგრძნობია პოლემიკური ტონი. სამომავლოდ, ძიებამ, ადვილი შესაძლებელია, პოლემიკის რეალურ კვალს მიაგნოს და კონკრეტული ადრესატიც დაადგინოს, ამჟამად კი ამავე ჩანანერის მიხედვით შეუმცდარად შეიძლება განვსაზღვროთ, რატომ დაისვა საერთოდ ვერლიბრის დაფუძნების საკითხი, რას არ ეთანხმება, რა აღელვებს გალაკტიონს.

პოეტი კატეგორიულად აცხადებს, რომ „არ შეიძლება აღრევა ურთიმო ლექსისა თავისუფალ ლექსში“, ამასთან, ურთიმო ლექსის ნიმუშად იქვე ასახელებს ივანე მაჩაბლის მიუწვდომელ თარგმანებს შექსპირიდან. აშკარაა, რომ იმას (თუ იმათ), ვისაც გალაკტიონი ეკამათება, ერთმანეთში აურევია თეთრი ლექსი და თავისუფალი ლექსი, ვერბლანი და ვერლიბრი. ვერბლანის (ურთიმო, თეთრი ლექსის) არსებობა XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში დადასტურებული ფაქტია (იმავე მაჩაბლის თარგმანები, გრიგოლ ორბელიანის „მუშა ბოქულაძე“), ხოლო „ვერბლანისა“ და „ვერლიბრის“ (ცნებების აღრევის, უფრო ზუსტად, გაიგივების გამო ჩნდება მცდარი წარმოდგენა, თითქოს ვერლიბრი ანუ თავისუფალი ლექსიც იმავე საუკუნეში გვექონდა.

თავის ჩანანერში გალაკტიონი სამართლიანად ამხელს უცნობი მოპაექრის თეორიულ და ისტორიულ უმეცრებას, ისიც სრულიად დასაშვებია, რომ ტერმინთა აღრევას მისი დამსახურების მისაჩქმალად მიმართულ საგანგებო აქტად მიიჩნევდეს. ამიტომაც, რომ ხაზგასმით და კატეგორიულად აცხადებს: „ქართულ თავისუფალ ლექსს **ისტორია არა აქვს**“, „თავისუფალი ლექსის **დაფუძნებისათვის** დანერვილია **ჩემ მიერ** მთელი რიგი ნაწარმოებებისაო“.

ამრიგად, პოლემიკური შეფერილობისა და გალიზიანების მიუხედავად, გალაკტიონის ჩანანერი მწყობრად ლოგიკურია: იგი – გალაკ-

ტიონი არის ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის დამფუძნებელი და ნოვატორი და ამ ისტორიულ ფაქტს ვერაფერს დააკლებს მავანთაგან თეთრი და თავისუფალი ლექსის ნებსითი თუ უნებლიე აღრევა: ვერბლანი XIX საუკუნეში არსებობდა, ვერლიბრის ფორმის დამკვიდრებაში კი პრიორიტეტი და ნოვატორის პატივი გალაკტიონს კუთვნის.

აქ ბუნებრივად იბადება კითხვა: რას ნიშნავს გალაკტიონისავე „თუ მხედველობაში არ მივიღებთ“ და მითითება ანტონ კათალიკოსის ლექსებსა და ე.წ. სასულიერო პოეზიაზე.

ჩანაწერში გალაკტიონი საუბრობს ეროვნული პოეზიის მაგისტრალურ ხაზზე – საერო, რუსთველური ლექსის ტრადიციაზე, რომელთან მიმართებაშიც ანტონიც და ჰიმნოგრაფიაც პერიფერიული იყო. თავისი სპეციფიკის გამო ისინი პირობითად თუ იგულისხმებოდა პოეზიის სფეროში. სწორედ ამიტომ წერს გალაკტიონი, „თუ მხედველობაში არ მივიღებთ“.

ლექსმცოდნეობის მეცნიერული პოზიციიდან, თეორიული თვალსაზრისით, თავისუფალი ლექსი ანუ ვერლიბრი არის **გაცნობიერებული უარყოფა** მეტრულად მოწესრიგებული კონვენციური ლექსისა. მხოლოდ მის ფონზე აღიქმება ვერლიბრი, როგორც თვისებრივად განსხვავებული სალექსო ფორმა, რომლის ისტორია ევროპაში XIX საუკუნეში იწყება.

აღნიშნული თეორიული პოსტულატის გათვალისწინებით, თავისუფალ ლექსად ვერ ჩაითვლება ვერც ვერლიბრთან ასოცირებული სპეციფიკური ფოლკლორული ჟანრები და ვერც სასულიერო პოეზია, თუმცა თანამედროვეობის სამზერიდან მასთან გარეგნული მსგავსება აქვთ.

გალაკტიონმა ქართული პოეზიისა და ლექსის ისტორიაც შესანიშნავად იცოდა და ფოლკლორულ ჟანრებსაც კარგად იცნობდა, აღორძინების ხანის ქართული პოეტური კულტურის დეკადანსზეც უფიქრია და ქართველ რომანტიკოსთა რითმის მუტაციაზეც, მაგრამ თუ თვლიდა, რომ ვერლიბრის ამაღორძინებელი კი არა, დამფუძნებელი იყო, ამის სრული უფლება ჰქონდა: გალაკტიონამდე ქართულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის სტრუქტურას მიმსგავსებული არც ერთი ისტორიულად არსებული ფორმა ვერლიბრად ვერ ჩაითვლება, რადგან არ აღიქმებიან კონვენციური ლექსის ალტერნატივად.

ევროპული ვერლიბრის გენეზისზე მსჯელობისას ერთ-ერთ ნყაროდ შუასაუკუნეების ლიტურგიკულ პოეზიასაც ასახელებენ,

გერმანელმა პრერომანტიკოსებმა რომ გამოიყენეს, მაგრამ თავად ლიტურგიკული პოეზიის ნიმუშები არავის მიუჩნევია ვერლიბრად. ისიც უტყუარი ფაქტია, რომ როდესაც გალაკტიონი ვერლიბრის პირველ ნიმუშებს ქმნიდა, ეროვნული პოეზიის წიაღში არსებულ „მსგავს“ ფორმებზე კი არ იყო ორიენტირებული, არამედ მოდერნისტული ეპოქის მიერ შემოთავაზებულ ევროპულ სალექსო ფორმაზე.

ამრიგად, გალაკტიონს ისტორიულად ეკუთვნის ქართულ სალექსო კულტურაში ვერლიბრის, როგორც გაცნობიერებული სალექსო ფორმის, პირველშემომტანის, ნოვატორის პატივი. ეს აზრი მკაფიოდ და ნათლად არის ფორმულირებული თანამედროვე ლექსმცოდნეობაში: „ქართული თავისუფალი ლექსის ისტორია 10-იანი წლებიდან იწყება. იგი იმ სალექსო რეფორმის ორგანული ნაწილია, რომელიც გალაკტიონის თაოსნობით განხორციელდა“ (ნინო დარბაისელი).

* * *

ოთარ ჩხეიძის მრავალასპექტიანი ესეის განხილვა სრული ვერ იქნება, თუ არ შევეხეთ „მშვიდობის წიგნს“ – ვრცელ, რითმებით გაჯერებულ პოემას, რომელიც მწერალმა ვერლიბრის ფორმით დაწერო „ჯონ რიდთან“ მიმართებით გააანალიზა.

1946 წელს, როდესაც „მშვიდობის წიგნის“ შესაქმნელად ემზადებოდა, გალაკტიონს ჩაუნიშნავს: „საჭიროა 30 000 ახალი რითმა... მთლიანი გარითმვისაგან არასგზით არ უნდა გადავუხვიო“.

ამ ჩანაწერზე დაყრდნობით და პოემის შინაარსობრივ-ვერსიფიკაციული მხარეების გათვალისწინებით ოთარ ჩხეიძის ესეიში არაერთი საგულისხმო მოსაზრებაა გამოთქმული.

„მშვიდობის წიგნის“ დაწერა გალაკტიონმა ომის დამთავრებისთანავე გადამწყვიტა, როდესაც დაიწყო ატომის ფსიქოზი, მზადება ბევრად მძვინვარე, საშინელი ომისათვის. პოეტმა განიზრახა, მოსალოდნელ შემზარავ ბოროტებას სიკეთისა და მშვიდობის ნათელი მრწამსით აღდგომოდა წინ. ჩანაფიქრის ტენდენცია იმდენად მკვეთრი და გაშიშვლებული იყო, რომ, ოთარ ჩხეიძის ვარაუდით, ამას შეიძლება მხატვრული საშუალებების, უპირველესად კი – რითმის, უკუგდება მოჰყოლოდა.

გალაკტიონის ზემოთ დამოწმებულ ჩანაწერში ოთარ ჩხეიძე **შეფარულ შიშს** ხედავს: პოეტს ვრცელი პოემის შექმნა აქვს გადამწყვეტილი, ამიტომ უნდა დააგროვოს რითმები და, რაც მთავარია, არ

გადაუხვიოს მთლიანი გარითმვის გზას, რისკენაც, როგორც ჩანს, ჩანაფიქრის აქტიულობა და შიშველი ტენდენციურობა უბიძგებს. გალაკტიონს, მისივე აღიარებით, „სიუჟეტი არ ეხერხება“, უსიუჟეტო პოემისა და ტენდენციური ჩანაფიქრის გადარჩენაში კი მეკავშირედ რითმა და ტრადიციული ლექსი მიაჩნია.

რატომ იწვევს შიშს მთლიანი გარითმვისაგან გადახვევა? – ესაა კითხვა, რომელიც ვერლიბრის პრობლემასთან გვაბრუნებს და ესეის ავტორის რეტროსპექტულ ნიაღვრასაც განაპირობებს.

20-იან წლებში „ჯონ რიდის“ სახით გალაკტიონს უკვე ჰქონდა გამოცდილება ერთდროულად კლასიკური პოემის სიუჟეტურ-კომპოზიციური ნყოფისა და რითმიანი, კონვენციური ლექსის უარყოფისა. ამას მოჰყვა წარუმატებელი ცდები („ეპოქა“, „პაციფიზმი“, „რევოლუციონური საქართველო“) მის მიერვე უკუგდებული ეპიკური პოემის მხატვრული ფორმის აღდგენისა, როცა ე.წ. პოემები ჯერ ციკლებად, შემდეგ ლექსებად დაეშალა. ის, რაც ჟანრის ნიშანს უნარჩუნებდა გალაკტიონის გრძელ, უსიუჟეტო, ტენდენციურ ტექსტებს, მხოლოდ და მხოლოდ რითმა იყო. ეს კარგად ახსოვდა გალაკტიონს, ამიტომ როდესაც ეპოსისაკენ მიბრუნება გადაწყვიტა და „მშვიდობის ნიგნის“ შესაქმნელად შეემზადა, სანდო ესტეტიკურ მეკავშირედ ბევრი რითმა და გარითმვის გზა აირჩია.

შინაგანი იმპულსი, რაც ამოძრავებდა გალაკტიონს „მშვიდობის ნიგნის“ შექმნისას, „გრძელი ლექსის“ ჟანრშიც გამარჯვების სურვილი იყო, რაც მისი გენიის უნივერსალურობას დაადასტურებდა. უნდა შექმნილიყო თანამედროვე ეპოქის „ვეფხისტყაოსანი“, მსგავსად რუსთველის პოემისა, სიმბოლო მარადიულისა და ეროვნულისა, ეტალონი განახლებული ეპოსისა – „გარითმული ვრცელი სიუჟეტი, შეკრული ფაბულითა, კომპოზიციითა“.

„მშვიდობის ნიგნისთვის“ გალაკტიონმა საგანგებოდ შეიმუშავა სტროფის ახალი სახეობა, რომელიც რვა ხუთმარცვლიანი ტაეპისგან შედგებოდა. ტაეპთა ინტეგრირებას სტროფში უზრუნველყოფდა ორიგინალური სარითმო სისტემა ababcccb:

– ტარიელ, ბნელა,
ეზო ჰგავს ქუჩას,
შემოდის ყველა,
ვისაც გზად უჩანს.
ვინ იცის, იქნებ,

**მოსწვდეს ძველ წიგნებს,
გზასაც გაიგნებს,
თუ რამ დაურჩა.**

ასეთი, რითმებით გაჯერებული სტროფებისათვის სჭირდებოდა გალაკტიონს ათასობით რითმა, ამ რთული გარითმვის სისტემით დაინერა ათასზე მეტი სტროფი...

ეპიკური პოემისათვის მთავარი მაინც, რასაკვირველია, სიუჟეტი იყო. „ეგონა რო სიუჟეტს მიაგნო“, მაგრამ „რუსთაველის სიუჟეტი გადმოიღო“, – წერს ოთარ ჩხეიძე. „მშვიდობის წიგნის“ მარცხის სათავედაც ეს მიაჩნია – ვერ გაუმართლებდა კლასიკური სიუჟეტის „**იმიტაცია და გადაღება მოდერნიზებული პოემის ქარგაზეო**“.

რუსთველის სიუჟეტის იმიტაციას, როგორც ვხედავთ, მოდერნიზებული პოემის ქარგაზე მისი მორგების ცდაც დამატებია, რაც, ესეის ავტორის აზრით, არღვევდა უკვე არისტოტელეს დროიდან განსაზღვრულ ეპოსის სტრუქტურას, გმირთა მოქმედების ნეიტრალურ გადმოცემას და თხრობაში ავტორის ჩაურევლობას რომ გულისხმობდა. ამის საპირისპიროდ, „მშვიდობის წიგნში“ ნინა პლანზეა თავად პოეტი, რომელსაც ავიწყდება, იშვიათად ახსენდება, ან სულაც თავის თავში ერევა თავისი გმირები. ერთი სიტყვით, გალაკტიონის პოემაში ეპიკურ თხრობას გადმოცემის ლირიკული მანერა ჩაენაცვლა, ისედაც სუბიექტივიზებული ნარატივი ვრცელმა ლირიკულმა ჩანარებმა გათიშა და დაანანევრა. ჟანრების და სტილთა აღრევა, ეპიკური თხრობის წილ ლირიკული ექსპრესია, სიუჟეტის წარმმართველი როლის ნაცვლად მხოლოდღა მისი იმიტაცია ეპოსს ვერ მოგვცემდა, ამიტომ ეპოსის რესტავრირების გალაკტიონისეული ცდა, თუნდაც მთლიანი გარითმვისათვის არ გადაეხვია, მარცხისთვის იყო განწირული, – ასეთია ოთარ ჩხეიძის დასკვნა.

განსაკუთრებით საინტერესო ისაა, რომ ოთარ ჩხეიძის ფიქრით, გალაკტიონმა, შესაძლოა, ხელიდან გაუშვა შანსი, „მშვიდობის წიგნი“ თავისი მრწამსით, ექსპრესიით და რიტმით ეპოქის მოვლენად ქცეულიყო. საამისოდ გალაკტიონს დააკლდა... **გამბედაობა!**

თავის დროზე „ჯონ რიდი“ გამბედაობა იყო, როდესაც გამბედაობა ჭირდა, „მშვიდობის წიგნი“ კი სიფრთხილეა, როცა შეეძლო აღარ ეფრთხილაო, – წერს ესეის ავტორი.

და აქ ოთარ ჩხეიძე მეტად მახვილ ჰიპოთეტურ მოსაზრებას

გამოთქვამს: „მშვიდობის წიგნის“ ჩანაფიქრს, მის მრწამსსა და გამოკვეთილ ტენდენციას, შესაძლოა, უფრო ლირიკული ექსპრესია და თავისუფალი ლექსის, ვერლიბრის რიტმი მოუხდებოდა, რაზეც **გალაკტიონმა სიფრთხილის გამო უარი თქვაო**. პოემის წერისას თავისუფალი ლექსის ფორმა რომ ეძალებოდა პოეტს, ეს ო. ჩხეიძემ აღმოაჩინა, როცა მწერლის დაკვირვებულმა თვალმა გალაკტიონის ჩანაწერში შიშის გამონაკრთომი შენიშნა, თავს რომ ივალდებულებდა, მთლიანი გართმვისაგან არასგზით არ უნდა გადავუხვიოო.

მაშ რამ აიძულა პოეტი, უარი ეთქვა ვერლიბრის ფორმაზე და არცთუ კარგადდაცდილი ეპიკური ჟანრი შეერჩია?

ოთარ ჩხეიძე წერს: „შესაძლოა, გალაკტიონს რო განვლილი ეგონა საფეხური თავისუფალი ლექსისა ჩვენს პოეზიაში... აღარც არავინ მიმართავდა მაშინ ვერლიბრსა, გაჩაღებული იყო რითმის შეჯიბრი“...

სიფრთხილედ, რომელზეც ოთარ ჩხეიძე საუბრობს ესეიში, შემოქმედებით სიფრთხილეს გულისხმობს, მაგრამ, ვფიქრობ, გასათვალისწინებელია სხვა გარემოებაც.

გალაკტიონს 30-იანი წლების დასაწყისიდან (1931 წლის შემდეგ) ვერლიბრი აღარ გამოუქვეყნებია – აქედან მოყოლებული, თითქმის მთელი 30 წელი ქართულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის კონსერვაციის პერიოდია. ვერლიბრის გაქრობის მთავარ მიზეზზე, გარკვეულწილად, გალაკტიონის არქივში დაცული ერთი ამონაწერი მიგვანიშნებს ანატოლი ლუნაჩარსკის, ბოლშევიკური იდეოლოგიის ერთ-ერთი კორიფეს, ნააზრევდიან. „დაკარგვა დაკანონებული რიტმებისა“, „რითმის უარყოფა და ლტოლვა უნესრიგობისაკენ“, რაც ლუნაჩარსკის თავისუფალი ლექსისათვის დამახასიათებელ ნიშნებად მიაჩნია, უცხოეთიდან შემოჭრილ წვრილბურჟუაზიულ კულტურულ-იდეოლოგიურ დივერსიად არის შერაცხილი, მაშინ, როცა, როგორც თავის მხრივ გალაკტიონი დასძენს, „საბჭოთა რესპუბლიკებში... რითმას მიეცა უფრო ღრმა მნიშვნელობა, იგი გამდიდრდა ახალი მიღწევებით, მიემატა ახალი აზრი“.

როგორც ვხედავთ, ოფიციალზმა ვერლიბრს ნეგატიური იდეოლოგიური იარლიყი მიაწება, ხოლო რითმიანმა ლექსმა, ასე ვთქვათ, სახელმწიფოებრივი აღიარება და სტატუსი მიიღო, ამიტომ ვერლიბრისაგან თავშეკავება შემოქმედებითი კი არა, უფრო პოლიტიკური სიფრთხილის შედეგი იყო.

გალაკტიონს საგანგებოდ აქვს აღნიშნული, რომ „პოემა (იგულისხმება „მშვიდობის წიგნი“ – თ. დ.) შესრულების მხრივ სიახლეა“.

თითქოს ამ აზრს ეპასუხება ოთარ ჩხეიძე, როდესაც წერს: „არც სიახლეა, რაღა თქმა უნდა“, და იქვე დასძენს: „მარცხი სიახლე როდის ყოფილა“.

„მშვიდობის წიგნზე“ გალაკტიონი გრანდიოზულ იმედებს ამყარებდა, ეოცნებებოდა, რომ პოემა „მსოფლიო სახელს“ მოიპოვებდა! როგორც არ უნდა შემცდარიყო გალაკტიონი საკუთარი ნაღვანის შეფასებაში, მე მაინც ვფიქრობ, რომ ეს ვრცელი პოემა, ინტერპრეტაციის საინტერესო ცდების მიუხედავად, საგანგებო კვლევას მოითხოვს – მდიდარი ვარიანტული მასალის სრული გათვალისწინებით. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე თეორიების შუქზე შესაძლოა ახლებურად წარმოჩნდეს „ვეფხისტყაოსანსა“ თუ სხვა კლასიკურ ტექსტებთან ინტერტექსტური მიმართებანი, ეპიკური და ლირიკული საწყისების სინთეზირების ცდა და, რაც მთავარია, „მშვიდობის წიგნის“ კონცეპტუალური ჩანაფიქრი, რომელიც ომის და მშვიდობის აქტუალური თემის საფარველში იქნებ სულაც ისტორიულ კატაკლიზმებში გამოვლილი ეროვნული სულის თვითგადარჩენის გზებზე მიგვანიშნებდეს.

P.S. ესეი „გალაკტიონი, ვერლიბრი“, როგორც აღვნიშნე, განზრახული იყო ნაწილად მონოგრაფიისა, რომლის სიუჟეტური ქარგა ილიას ლირიკასთან გალაკტიონის მიმართება უნდა ყოფილიყო.

ორი თუ სამი წლის გამოქვეყნებული მქონდა რამდენიმე წერილი ციკლიდან „გალაკტიონი და ილია“, როდესაც ოთარ ჩხეიძის დღიურში მეტად საინტერესო ჩანაწერის არსებობა შევიტყვე. დღეს, დღიურის პუბლიკაციის შემდეგ (ო. ჩხეიძე, დროდადრო, თბ., 2010), ეს ჩანაწერი უკვე ხელმისაწვდომია და იმის მიუხედავად, რომ სულ ერთი აზრაცია, გვიჩვენებს, რაოდენ ღრმა ხედვა, დაფარულის წვდომის რამდენად გამორჩეული ნიჭი ჰქონდა მწერალს.

„გალაკტიონის პირველ ლექსებში ილიას ინტონაცია, ილიას ნაღველი და ელეგიური განწყობილებანი მოისმის – გალაკტიონის კრიტიკოსებს ეს არასოდეს შეუმჩნევიათ“, – წერს ოთარ ჩხეიძე.

იყო მცირე ცდა ილიასა და გალაკტიონის ლექსებს შორის გადაძახილის მონიშვნისა (აკაკი ხინთიბიძე), მაგრამ გალაკტიონის პოეზიის სულისა და ინტონაციის დაკავშირება ილიას ლირიკასთან მრავალი წლის მანძილზე ოთარ ჩხეიძის გაუხმაურებელ მიგნებად რჩებოდა.

მთავარი აზრი მომავალი მონოგრაფიისა ჩადებული იყო ფრაზა-

ში: „აკაკისა მხოლოდ გარეგნობაა მის პოეზიაში, ხოლო ილიასი – სული და ინტონაცია... ადრეულ ლექსებზე ითქმის, თორემ მერე ხომ დაშორდა, პირველყოვლისა ილიას დაშორდა, ინტონაციით დაშორდა, თორემ სამშობლოს ხვედრითა და ელეგიური განწყობილებით ბოლომდე იმასთან იყო“...

გალაკტიონ ტაბიძე პოეზიაში თავს რუსთველის პირდაპირ მემკვიდრედ აღიქვამდა, უშუალო წინაპრებად ბარათაშვილს და აკაკის ასახელებდა, ხოლო როგორც ეპოქის უპირველეს მესიტყვეს და ეროვნულ მოღვაწეს, ფიქრებში თავი ილიას გზისა და მისიის გამგრძელებლად წარმოედგინა. პოეტს სჯეროდა, რომ ილიას საუკუნეს უთუოდ გალაკტიონის საუკუნე მოჰყვებოდა!

სამწუხაროა, რომ ოთარ ჩხეიძეს მონოგრაფია ილიას სულითა და პოეზიით შთაგონებულ გალაკტიონზე დაუწერელი დარჩა.

2011

„ენიგმები“ და „მიგნებები“

გალაკტიონ ტაბიძის ნოვატორული მხატვრული აზროვნება, მისი ურთულესი ტროპები იმთავითვე იქცევადა მკვლევართა ყურადღებას, მაგრამ პოეტის „ნისლით შემოზურვილი“ მეტაფორებისა და სიმბოლოების შეცნობა-შეუცნობლობისა და გაშიფვრის პრობლემა მთელი სიმწვავით მიხეილ კვესელავას „პოეტური ინტეგრალების“ (თბ., 1977) გამოსვლის შემდეგ დაისვა.

გალაკტიონის ლექსები მ. კვესელავამ ტროპული მეტყველების სირთულის მიხედვით სამ ძირითად სახეობად დაყო:

„1. ტ რ ა დ ი ც ი უ ლ ი ა ნ უ ლოგიკურ-სემანტიკური ლექსები, სადაც პოეტური მეტყველების კლასიკური წესებია დაცული.

2. ა ს ო ც ი ა ც ი უ რ ი ლექსები, სადაც პოეტური ფრაზის ლოგიკურ-სემანტიკური წყობა შესუსტებულია.

3. ი ნ ტ ე გ რ ა ლ უ რ ი ლექსები, სადაც პოეტური სემანტიკა ან მეტაფორების და სახეების ჩვეულებრივი სტრუქტურა თითქმის მთლიანად დარღვეულია“ (გვ. 199).

თავის ვრცელ გამოკვლევაში, სადაც გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედება განხილულია XX საუკუნის პოეზიის გლობალურ კონტექსტში, მ. კვესელავამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მესამე სახეობას – ინტეგრალურ სახე-მეტაფორებსა და ფრაზებს და ისინი სრულიად ახალ მოვლენად მიიჩნია მხატვრულ აზროვნებაში. ინტეგრალური სახეების სიახლე თურმე ისაა, რომ მათი ლოგიკური გააზრება, შინაარსის ამოცნობა არ ხერხდება და არც არის საჭირო, რადგან ასეთი სახეები აზრის გარეშე, შემეცნების გარეშე ახდენენ მკითხველზე ემოციურ, ესთეტიკურ ზემოქმედებას (გვ. 372). ასეთ ამოუცნობ, გაუშიფრავ, იდუმალ ინტეგრალებად მან გალაკტიონის ათეულობით ტროპი გამოაცხადა, მათ შორის – „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“, „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი“, „მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა“ და სხვ. იგი წერდა: „ოიდიპოსიც რომ იყო, ამ პოე-

ტური სფინქსის საიდუმლოებას მაინც ვერ ამოხსნიო“ (გვ. 302-303).

ამრიგად, მ. კვესელავას თვალსაზრისით, გალაკტიონის პოეზიაში არის თვისებრივად ახალი – გაუშიფრავი ინტეგრალური სახეები და სტრიქონები, იგივე „პოეტური სფინქსები“, რომელთა წინაშე უძლური აღმოჩნდებოდა თვით მითოლოგიური ოდიპოსიც, პოეზიის პროფესიონალი მკვლევარი რომ ყოფილიყო.

მოდით, ამ ფონზე ერთ განაცხადს გავეცნოთ, რომელსაც ამბიციის ნაკლებობას ვერ დასწამებ:

„ჩვენი მიზანია, შევავსოთ და დავაზუსტოთ არსებული წარმოდგენები, კერძოდ, გავანალიზოთ ის, რაც დღეისათვის გალაკტიონთან აუხსნელად და გამოუცნობადაა მიჩნეული“. და კიდევ: „ჩვენი ეს მცირე გამოკვლევა სწორედ იმას ემსახურება, რომ მეცნიერულად ავხსნათ და შემეცნებადი გავხადოთ გალაკტიონის არაერთი ენიგმა და გასაიდუმლოებული სტრიქონი, რათა ხელი შევუწყოთ მისი ტექსტის ინტერპრეტაციის შემდგომ განვითარებას“.

დამონშებული ციტატები ამოღებულია **ინესა მერაბიშვილის** წიგნიდან **„გალაკტიონის ენიგმები“** (თბ., 2003, გვ. 10) და მონშობს, რომ მისი ავტორი მზადაა, არა მარტო „შეავსოს და დააზუსტოს“ არსებული წარმოდგენები, არამედ „მეცნიერულად ახსნას და შემეცნებადი გახადოს“ გალაკტიონის დღემდე აუხსნელ-გამოუცნობი ენიგმები და სტრიქონები, ე.ი. გააკეთოს ის, რაც მ. კვესელავას შეუძლებლად მიაჩნდა.

მიზანი თავისთავად გაბედულიცაა და საპატიოც, მაგრამ მეცნიერულ გარემოში მოქმედებს ეთიკური ნორმა – სანამ კვლევას დაიწყებდე, მიმოიხედო, გაარკვიო, შენამდე ხომ არ ყოფილა მსგავსი ცდა, ერთი სიტყვით, დეტალურად შეისწავლო ის, რასაც საკითხის ისტორიას უწოდებენ. უნდა ითქვას, რომ ცალკეულ ავტორთა მიმოხილვითი. მერაბიშვილი ქმნის კიდევ ამის ილუზიას, – სწორედაც ილუზიას, – რადგან ვითარება ისეა წარმოდგენილი, თითქოს მ. კვესელავას თვალსაზრისის მხოლოდ მომხრეები ჰყავდა და პირველი იგი – მერაბიშვილი! – აღუდგა წინ გაბატონებულ შეხედულებას, მხოლოდ მან შეძლო ამოუხსნელის – ე.წ. ინტეგრალებისა თუ ენიგმების ამოხსნა. ქვემოთ ამ საკითხზე საგანგებოდ შევჩერდები, ახლა კი, ი. მერაბიშვილის წიგნის მიხედვით, მოკლედ გიამბობთ იმას, თუ როგორ ვითარდებოდა მ. კვესელავას კვლევების პარალელურად და მასთან დაპირისპირების გარეშე **ახალი მეცნიერული მიდგომა**, რომელიც, ცხადია, ი. მერაბიშვილის სახელს უკავშირდება.

მ. კვესელავას „პოეტური ინტეგრალები“ 1977 წელს გამოიცა. ამ დროისათვის ი. მერაბიშვილს უკვე მზად ჰქონია უჩვეულო შესიტყვე-ბების კვლევისადმი მიძღვნილი საკანდიდატო დისერტაცია, რასაც იგი საგანგებოდ აღნიშნავს: „1977 წელს, ე.ი. როდესაც ჩვენი საკან-დიდატო დისერტაცია უკვე დასრულებული იყო, მ. კვესელავამ გა-მოაქვეყნა გალაკტიონისადმი მიძღვნილი მონოგრაფია „პოეტური ინტეგრალები“ (გვ. 37). რატომ დასჭირდა „გალაკტიონის ენიგმეზ-ის“ ავტორს ამ ქრონოლოგიური ინფორმაციის ჩართვა? საქმე ისაა, რომ ი. მერაბიშვილი, მართალია, საპირისპირო პოზიციიდან, მაგრამ მაინც იმავე პრობლემას იკვლევს, რომელიც მ. კვესელავამ წამოჭ-რა. ამასთან, საკვლევი შესიტყვევების კლასიფიკაცია სემანტიკური კავშირების საფუძველზე, რომელსაც იგი გვთავაზობს (გვ. 28-29), განსხვავებული სიტყვიერ-ტერმინოლოგიური გაფორმების მიუხე-დავად, არსებითად იგივეობრივია მ. კვესელავას ზემოთ დამონშე-ბული კლასიფიკაციისა. მ. კვესელავას ლოგიკურ-სემანტიკურ სახეობას აქ შეესაბამება საერთო სემების მქონე შესიტყვებანი, ასო-ციაციურს – შესიტყვევები მაკოორდინირებელი სემით, ხოლო ინ-ტეგრალურს, სადაც სემანტიკური კავშირი მთლიანად დარღვეულია, – საერთო და მაკოორდინირებელი სემების არმქონე შესიტყვებანი.

საიდან წამოიღო ი. მერაბიშვილმა თეორია, მეთოდისა და კლას-იფიკაცია, რომელსაც იგი ხაზგასმით საკუთარს უწოდებს, ამას ქვემოთ ვიტყვი, მკითხველი კი, ვფიქრობ, მიხვდა, რომ ი. მერაბიშ-ვილის წიგნში ჩართულ ქრონოლოგიურ პასაჟს ერთადერთი მიზანი აქვს – არავინ დაეჭვდეს მისი მეცნიერული გზის დამო-უკიდებლობასა და ერთადერთობაში გალაკტიონის ენიგმების კვლე-ვისას.

წიგნში მეორე ბიოგრაფიულად ძვირფასი ცნობაც არის დამონ-მებული: 1977 წელს სადოქტორო დისერტაციაში, სადაც კვლევის მეთოდისა უფრო დაუხვეწავს, გალაკტიონის მაგალითები უხვად ყოფილა განხილული (გვ. 36).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის ენიგმებთან ი. მერაბიშვილი ერთბაშად არ მისულა – მან გაიარა ოკაზიონალურ შესიტყვებათა მეცნიერული მეთოდით შესწავლისა და მეთოდის დახვეწის ხან-გრძლივი პროცესი. მხოლოდ ამის შემდეგ მიეახლა იგი გალაკტიონ-ის პოეტურ ენას და, როგორც ეს დინჯ მეცნიერ-მკვლევარს შეჰფ-ერის, კიდევ ხანგრძლივი ექვსი წელი შეაღია საქმეს, სანამ წიგნს გამოსცემდა. სამაგიეროდ, ნოვატორულმა წიგნმა „გალაკტიონის

ენიგმები“ გალაკტიონოლოგია ჩიხიდან გამოიყვანა – „შემეცნება-
დი“ გახადა ის, რაც მანამდე „გალაკტიონისეული ენიგმების აუხს-
ნელობის მტკიცებით“ მთავრდებოდა ხოლმე (გვ. 15).

მაშ ასე, გალაკტიონის ინტეგრალებთან, იმავე ენიგმურ სახეებთ-
ან მიმართებით არსებობს ორი, დაპირისპირებული პოზიცია: ძველი
– მ. კვესელავასი და მისი მიმდევრებისა და ახალი, რომელსაც თურმე
მხოლოდ და მხოლოდ (?) ი. მერაბიშვილი წარმოადგენს! ალბათ გაინ-
ტერესებთ, როგორ აფასებს „ახალი“ ძველს ანუ „გალაკტიონის ენიგ-
მების“ ავტორი „პოეტური ინტეგრალების“ ავტორს.

დამოკიდებულება მ. კვესელავასადმი, ერთი შეხედვით, თითქოს
აპოლოგეტურია: „გამორჩეული ლიტერატორი“, „ვისაც მშვენივრად
ჰქონდა გაცნობიერებული პოეტური მეტყველების სირთულე, სიღ-
რმე და თავისებურება“ (გვ. 49), „მისი დამოკიდებულება მხატვრუ-
ლი ტექსტისადმი ისეთივე სიახლის სურნელს აფრქვევდა, რო-
გორსაც, ალბათ, თავად გალაკტიონის ლექსი მის თანამედროვეთა-
თვის“ (გვ. 38); „ეს იყო მხატვრული ტექსტის პროგრესული ლიტერ-
ატურული ანალიზი“ (გვ. 38). მთლიანად მონოგრაფიაც ამგვარსავე
ემფატიკურ ტონალობაშია შეფასებული: „ნაშრომის უდიდეს დამ-
სახურებად მიგვაჩნია ის, რომ აქ ავტორი პირველ ყოვლისა გალაკ-
ტიონის პოეზიის ინტეგრალურობას წამოსწევს წინა პლანზე“ (გვ.
37)...

ის, რაც აქამდე ითქვა, მხოლოდ მოლამაზებული ფასადია, რე-
ალურად კი „პროგრესული ანალიზი“ დიპლომატიური, კომპლიმენ-
ტური ფრაზაა, თორემ, როგორც ირკვევა, – „ბატონი მიხეილი არ
მსჯელობდა გალაკტიონის ურთულეს ენიგმათა ინტერპრეტაციაზე,
რადგან, როგორც ჩანს, არ ფლობდა სათანადო მეთოდს“ (გვ. 39),
„კვლევის თანამედროვე ლინგვო-სტილისტურ და ლექსიკო-სემან-
ტიკურ მეთოდებს მოკლებული, ვერ ამტკიცებდა მეცნიერულად
იმას, რასაც, ეჭვგარეშეა, გრძნობდა და განიცდიდა კიდეც“ (გვ. 49).

დააკვირდით ბოლო ფრაზას – როგორი ნიმუშია თითლიბაზობისა,
რომელსაც იოსებ გრიშაშვილი „ქალაქურ ლექსიკონში“ ცბიერებად,
ფარისევლობად, პირმოთნეობად განმარტავს.

მაინც რას ნიშნავს ეს განცხადება – გრძნობდა, განიცდიდა და
ვერ ამტკიცებდაო?!

უკვე ითქვა, რომ მ. კვესელავას აზრით, ინტეგრალების გაშიფვრა
შუქძლებელია და არც არის საჭირო, რომ ანალიზი, საერთოდ, აქარ-
წყლებს ესთეტიკურ სიამოვნებას. ვითომ გამოადგებოდა ამ თვალ-

საზრისის მკვლევარს თუნდაც იგივე „ლინგვო-სტილისტური და ლექსიკო-სემანტიკური მეთოდები“?! მ. კვესელავა იმას „გრძნობდა და განიცდიდა“, რომ ინტეგრალებს ამოხსნა არა აქვთ, უამისოდაც ახდენენ ემოციურ ზემოქმედებას, ი. მერაბიშვილი კი, ერთი მხრივ, მის კონცეფციას უარყოფს, ხოლო მეორე მხრივ, „გამორჩეული“, მაგრამ „მეთოდსმოკლებული“ მეცნიერის დრამატული სახე სურს დაგვიხატოს.

აი, ასე ყვავის ი. მერაბიშვილის მთელს წიგნში ზემოხსენებული თითლიბაზობა მთელი თავისი სემურ მნიშვნელობათა მრავალფეროვნებით, რაშიც თანდათან უფრო დავრწმუნდებით.

* * *

„გალაკტიონის ენიგმების“ პირველი თავი ასეთი მსჯელობით იწყება: „გალაკტიონის პოეზია სიმბოლოთა, უჩვეულო შესიტყვებათა თუ ხილვათა გამო განსაკუთრებულ ახსნასა და გაშიფვრას საჭიროებს. მიუხედავად ამისა, ქართველმა მკითხველმა იმთავითვე იგრძნო, აღიარა, შეიყვარა და გაითავისა მისი ლექსი. ისმის კითხვა: როგორ მოხდა ეს? გუმანით? გაუცნობიერებლად?

უდავოდ, მაგრამ ამასაც ახსნა სჭირდება...“ (გვ. 15).

მ. კვესელავამ ამ კითხვას თავისებური პასუხი გასცა. მისი აზრით, გალაკტიონის ლექსისათვის დამახასიათებელი რიტმულ-მელოდიური დინება ისე იტაცებს მკითხველს, რომ ყურადღებას არ აქცევს სიტყვათა ლოგიკურ შეუსაბამობებს. ეს კი ნიშნავს, რომ სიტყვა კარგავს სემანტიკურ წონას და რიტმულ-მელოდიური ნაკადის შემავსებელ „შიშველ“ მასალად იქცევა („პოეტური ინტეგრალები“, გვ. 335-336).

ი. მერაბიშვილს, ცხადია, ასეთი ახსნა ვერ დააკმაყოფილებს და სამართლიანადაც, რადგან ეს და მსგავსი „მეცნიერული ანალიზი ხშირად გალაკტიონისეული ენიგმების აუხსნელობის მტკიცებით მთავრდება ხოლმე“ (გვ. 15). ქართველი ხალხიც როდემდე უნდა იყოს გაუცნობიერებელი გრძნობებისა და სიყვარულის მდგომარეობაში?! ამიტომ ი. მერაბიშვილმა პირადად იტვირთა გალაკტიონის უჩვეულო შესიტყვებების ახსნა-გაშიფვრის მისია. რატომ? იმიტომ, რომ მას აქვს მეცნიერული მეთოდი, რომელიც ჯადოსნური ლამპარივით გააჩირაღდნებს გალაკტიონის „პოეტური სფინქსების“ აქამდე გაუხსნელ იდუმალებას.

მეთოდი, რომელსაც ი. მერაბიშვილი მიმართავს, სიტყვის სემან-

ტიკურ თეორიაზე დაფუძნებული სემური (კომპონენტური) ანალიზის მეთოდია. ავტორი შეკუმშულად გადმოსცემს ამ თეორიის შექმნის ისტორიას – ახსენებს მიშელ ბრეალს, ფერდინანდ დე სოსიურს, იური ტინიანოვს, იური ლევიანს და სქემატურად მოხაზავს ამ უკანასკნელის კონცეფციას (გვ. 16-17).

ი. ლევიანმა, როგორც მერაბიშვილი აღნიშნავს, მოახდინა ი. ტინიანოვის კონცეფციის მოდერნიზაცია და მის საფუძველზე შექმნა თვალსაზრისი, რომელსაც შეიცავს სპეციალისტთათვის კარგად ცნობილი წერილი – „შინაარსის პლანის ზოგიერთი შტრიხი პოეტურ ტექსტში“ – დამატება: „პოეტურ ტექსტებში თანწყობილ შესიტყვებათა სემანტიკის შესახებ“ (კრებ. „Ñòðñèòòñ àú ðèí î éî àèú ýçü-êî â“. М., 1966, გვ. 199-212; 213-215). ი. მერაბიშვილი ასახელებს ი. ლევიანის სტატიას (გვ. 17), თუმცა „ივინყებს“ მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან „დამატებას“. იგი ბოლო დროს სამეცნიერო პრაქტიკაში გავრცელებულ ხერხს მიმართავს, როდესაც ავტორს ერთი-ორჯერ მოიხსენიებენ, შემდეგ კი მის თეორიას, მეთოდუკას, იღებენ, როგორც საკუთარს, ისე წარმოგვიდგენენ. მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ, რომ თეორია, მეთოდუკა და კლასიფიკაცია, რომელსაც ი. მერაბიშვილი იყენებს და ეყრდნობა, ი. ლევიანის კუთვნილებაა, თუმცა ზოგად გამოთქმას – „ზემოაღნიშნული მეთოდი“ (გვ. 25) შეუმჩნეველად ენაცვლება მოლამუნე ფრაზები: „კვლევის აღნიშნული მეთოდუკა ჩვენ განვავითარეთ შემდგომში“ (გვ. 36) „ჩვენს მიერ შემოთავაზებული მეთოდუკა“ (გვ. 28).

ი. ლევიანის მეთოდთან და მეთოდუკასთან ი. მერაბიშვილის დამოკიდებულების საჩვენებლად დიდი გარჯა არ დაგვჭირდება. ი. ლევიანი წერს (სიზუსტისათვის ტექსტი მომყავს რუსულად, ხოლო თარგმანი ჩატანილია სქოლიოში):

„В поэтическом тексте происходит распад значения на семы и его трансформация под влиянием контекста... Итак, в поэтическом тексте происходит перестройка значения: возникает новое ядро и новые второстепенные признаки“ (დასახ. ნაშრომი, გვ. 213).*

ი. მერაბიშვილი ამ მოსაზრებას ოდნავ შეცვლილად იმეორებს: „პოეტურ ტექსტში და განსაკუთრებით უჩვეულო შესიტყვებაში

* „პოეტურ ტექსტში ხდება მნიშვნელობის დაშლა სემებად და მისი ტრანსფორმაცია კონტექსტის გავლენით... ამრიგად, პოეტურ ტექსტში ხორციელდება მნიშვნელობის გარდაქმნა: ჩნდება ახალი ბირთვი და ახალი მეორეხარისხოვანი ნიშნები“.

ყოველი ცალკეული სიტყვის მნიშვნელობა იშლება სემებად და კონტექსტის გავლენით ისინი ახლებურად ლაგდებიან. ამგვარად, იქმნება ახალი ბირთვი და ახალი მეორეხარისხოვანი სემები, რომლებიც, შესაბამისად, ქმნიან სიტყვის ახალ მნიშვნელობას“ (გვ. 17-18).

მეცნიერული კეთილსინდისიერების ნორმის შესაბამისად, აქ პირველწყარო – ი. ლევინი უნდა იყოს დამოწმებული, მაგრამ მითითება არსადაა.

იგივე ვითარებაა კლასიფიკაციასთან დაკავშირებით. ი. მერაბიშვილი გვაუწყებს, „ოკაზიონალური შესიტყვებები სამ კლასად დაეყავით“ (გვ. 28). ზემოთ მე მივუთითე ამ დაყოფის მსგავსებაზე მ. კვესელავას კლასიფიკაციასთან, მაგრამ, შესაძლოა, „პოეტური ინტეგრალების“ ავტორსაც იგივე პირველწყარო ჰქონდა, რაც ი. მერაბიშვილს – ისევ და ისევ ი. ლევინის დასახელებული გამოკვლევა.

ჯერ ვნახოთ, როგორაა წარმოდგენილი სამ კლასად დაყოფილი ოკაზიონალური შესიტყვებები ი. მერაბიშვილთან:

1. „**პ ი რ ვ ე ლ კ ლ ა ს ს** მიეკუთვნება ის შესიტყვებები, რომლის წევრებსაც... **საერთო სემა ან სემები გააჩნიათ**“; 2. „**მ ე ო რ ე** კლასს მიეკუთვნება ის შესიტყვებები, რომლის წევრებსაც... **საერთო სემა არ გააჩნიათ**...“, მაგრამ აქვთ მაკოორდინირებული სემა და 3. „**მ ე ს ა მ ე კ ლ ა ს ს** მიეკუთვნება ის შესიტყვებანი... რომლის წევრებსაც... **არ გააჩნიათ არც საერთო და არც მაკოორდინირებული სემები**“ (გვ. 28-29).

ი. ლევინის ზემოდასახელებულ გამოკვლევაში, კერძოდ, მის დამატებაში მოცემულია ატოპოკონსტრუქციების (იმავე უჩვეულო, გნებავთ, ოკაზიონალური შესიტყვებების) ამგვარი კლასიფიკაცია: კონსტრუქციები, რომელთა წევრებსაც **აქვთ საერთო ნიშნადი ელემენტები**; „კონსტრუქციები, რომელთა წევრებსაც **არა აქვთ საერთო ელემენტები**...“ და „კონსტრუქციები, რომელთა **წევრებს შორის გრამატიკული კავშირიც კი არ არსებობს**“ (გვ. 214).

ხაზგასმები ორივე ავტორთან მე მიეკუთვნის და, ვფიქრობ, იგი გაუადვილებს მკითხველს კლასიფიკაციათა იდენტიფიკაციის აღქმას. ოღონდ ეგაა, აქაც პირველწყაროზე მითითება დავინწყებიათ.

არ დავფარავ, ამ ფაქტზე იმიტომ გავამახვილე ყურადღება, რომ სხვა, ანალოგიური, მაგრამ უფრო პიკანტური ამბისთვის შეგამზადოთ, მანამდე კი ვნახოთ, რა კონკრეტულ შედეგებს იძლევა ეს სემური (კომპონენტური) ანალიზის ლევინისეული მეთოდი ი. მერაბიშვილის ხელში.

„ჩვენს მიერ შემოთავაზებული მეთოდიკა მიესადაგება ნებისმიერ პოეტურ ტექსტს და იძლევა გასაღებს თავად გალაკტიონის ენიგმათა ასახსნელადაც“, – ნერს ი. მერაბიშვილი (გვ. 28)... და რადგან „მეთოდიკა მიესადაგება ნებისმიერ პოეტურ ტექსტს“, ისიც გალაკტიონის **ნებისმიერ** პოეტურ სახეს განიხილავს, თორემ რატომაა ენიგმებში ანუ აუხსნელ სახეებში მოქცეული ისეთი ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი მეტაფორები და შესიტყვებანი, როგორიცაა „ცეცხლის მზე“, „ფიქრთა ოკეანე“, „ნელი სურნელი“, „მწუხარებით შემორკინული“?!

ტრადიციული მეტაფორა „ცეცხლის მზე“ (ლექსიდან „დროშები ჩქარა“) თითქმის ექვს გვერდზეა (გვ. 18-23) სემურად „გაანალიზებული“. ვისაც დრო და სურვილი აქვს, შეუძლია გაეცნოს, რომელი სემებისაგან შედგება სიტყვა „მზის“ „მნიშვნელობის ბირთვი“ და რომლებია ბირთვის გარემომცველი „მრავალი განსხვავებული სემა“; შემდეგ თვალი მიადევნოს, როგორ გადაინაცვლებენ ეს გარემომცველი სემები ბირთვისაკენ, გაამდიდრებენ „მზის“ სიგნიფიკატს (გვ. 19-20) და ა.შ. ჩემთვის საინტერესოა მკვლევარის დასკვნა, დასკვნა კი ასეთია: სიტყვათა მნიშვნელობების გააზრების ანუ მათი ბირთვული და მეორეხარისხოვანი სემების დადგენის შემდეგ – „აქ ხდება უკვე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი აქტი: როდესაც პოეტი სიტყვას „მზე“ განსაზღვრავს სიტყვით „ცეცხლი“ (გვ. 22). კიდევ უფრო მეცნიერულად რომ ითქვას – „ცეცხლი“ შეეფარდება „მზეს“, როგორც ექსტრალინგვისტური სინამდვილის საგანს“ (იქვე).

მოდით ვიკითხოთ, ნუთუ საჭიროა ასეთი თვითმიზნური „მეცნიერული კვლევა“ ისეთი ტრადიციული, მარტივი, გასაგები მეტაფორის „გასაშიფრად“, როგორიცაა „ცეცხლის მზე“, რაშიც ი. მერაბიშვილი ცნებათა „მოულოდნელ კონტრასტს“ თუ „ახალ ხერხს“ ხედავს? (გვ. 21).

ყოველდღიურობის სამზერიდან ცნებათა ყოველი ტროპული შეერთება მოულოდნელიცაა და კონტრასტულიც, მაგრამ ეს ტროპული მეტყველების სპეციფიკური ნიშანია, რასაც შეგუებულია პოეზიის მკითხველი. რაც შეეხება კონკრეტულად „ცეცხლის მზეს“, ამ მეტაფორას ქართულ მწერლობაში თხუთმეტსუკუნოვანი ისტორია აქვს. გავიხსენოთ „შუშანიკის ნამება“: „უამსა ზაფხულისასა ცეცხლებერ შემწული იგი მხურვალეზაი მზისაი“. ახლა ილიას „განდეგის“ ჩაახედოთ: „მზე... ვით ცეცხლის ბორბალი ირგვლივ სხივ-

გაშლით ანთებულის“ . ეს იმდენად მოარული ტროპია, რომ გალაკტიონი მას, გაშლილი სახით, პუბლიცისტიკაშიც მიმართავს: „გააფთრებული მზეების მიერ უეცრად ანთებული ცეცხლის ღრუბელი“ (XII, გვ. 19). არა მგონია, სემური ანალიზი სჭირდებოდეს უძველესი დროიდანვე ცნობილი გენიტივური მეტაფორის ტიპს, რომელიც პარალელიზმის, მსგავსების დადგენისა და დასკვნის გზით მიიღება: მზე||ცეცხლი; მსგავსება: ანთება, წვა, ნათება; დასკვნა: „ცეცხლის მზე“. ეს მეტაფორა ორგანულად ზის გალაკტიონის ლექსში და რევოლუციის პოეტური სიმბოლოა.

აქ აღარ შევჩერდები უმარტივეს „ფიქრთა ოკეანეზე“ („გურიის მთები“), რომელიც ასევე „უჩვეულო შესიტყვებადაა“ (გვ. 29) მიჩნეული და – სემური ანალიზის მიუხედავად! – დასაშვებად თვლიან მის არაადეკვატურ თარგმნას „მწარე მწუხარებად“ („горькая грусть“)... „Г“ და „P“ ბგერების ალიტერაციის გამო! (გვ. 30-31).

ღიმილისმომგვრელია „ნელი სურნელის“ („მერი“) ი. მერაბიშვილისეული გაგება და შემდეგ ამ პოზიციიდან კამათი შესიტყვების რუსულად მთარგმნელთან. სიტყვა „ნელი“ ჩვენი სემიოლოგიური ანალიზის ადეპტისათვის თურმე ერთმნიშვნელოვანია, მხოლოდ მოძრაობას უკავშირდება და მის ენაზე ასეც გადადის: „ნელი მოძრაობის სურნელი“ – „სურნელი, რომელიც ნელ-ნელა მოდის ჩვენამდე“. ამიტომ უკიჟინებს იგი „დატკეპნილი გზით სიარულს“ მთარგმნელს, რომელმაც „ნელი სურნელი“ თარგმნა, როგორც „нежный запах“ (გვ. 31).

აშკარაა, რომ მკვლევარი-ლინგვისტისთვის, გარდა „მოძრაობისა“, უცნობია სიტყვა „ნელის“ სხვა მნიშვნელობები, უცნობია სიტყვა „ნელსურნელება“ და, რაც მთავარია, ის, რომ გალაკტიონის ლირიკაში ეს ლექსემა ხშირადაა გამოყენებული „მკრთალის“, „სუსტის“, „ნაზის“ მნიშვნელობით. მაგალითად: „გმოსავს ნელი ხავსი“, „შენი ნელი, საბრალო ძალა“, „გამომადვიდა ღამის ალმა, ნელმა და ქურდმა“...

„ნელი“ მხოლოდ „ჩქარის“ კი არა, „მძაფრის“ ანტონიმიცაა და სწორედ ამ მნიშვნელობით არის რეალიზებული გალაკტიონთან: „ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი“. ეს გასაგებია ყველა ქართულ ენაზე მოსაუბრისათვის, თუმცა, როგორც ჩანს, გამონაკლისიც არსებობს გალაკტიონის „ენიგმების“ მკვლევარის სახით.

ახლა რაც შეეხება სინტაგმას „მწუხარებით შემორკინული“ („წერილი სოფლიდან“), რომელსაც ი. მერაბიშვილი „შეუთავსებადი შეს-

იტყვებების“ მეორე კლასს მიაკუთვნებს და უნათლესად განმარტავს – ესაა „მაკოორდინირებული სემის შემცველი კომპონენტის ოკაზიონალური მნიშვნელობის“ შეთავსება „მეორე წევრის კონტექსტუალურ მნიშვნელობასთან“ (გვ. 32, 33).

ვინც პოეტური (ტროპული) მეტყველების ელემენტარულ კანონებს იცნობს და ისიც იცის, რომ სახის გასაგებად, შესაძლებელია, შესიტყვებისა და სტრიქონის კონტექსტი საკმარისი არ აღმოჩნდეს, ანუ გაცნობიერებული აქვს, რომ არსებობს უფრო ფართო – სტროფის (ფრაგმენტის), მთლიანი ნაწარმოების და ა.შ. – კონტექსტები, ის, როგორც წესი, ახერხებს რთული ტროპების გააზრებას.

„მწუხარებით შემორკინული“ არაა რთული სახე და მისი გასაღები ფრაგმენტის კონტექსტშია მოცემული:

**არ გებრალებით? მე მქონდა გული,
ეხლა ის არის, როგორც ყინული.**

**თქვენ კი ჯერ ისევ მაისს ედრებით,
მომწერეთ რამე, ოჰ, გვეედრებით.**

**ვინ იცის, იქნებ გალხვეს ყინული,
ღრმა მწუხარებით შემორკინული.**

პოეტი „მწუხარებას“ რკინის თვისებას მიაწერს („შემორკინული“), რაც, ერთი შეხედვით, მართლაც, უცნაურია, მაგრამ თუ შევამჩნევთ გაიგივებას „გული – ყინული“, გულს, რომელიც მწუხარების სიცივეს ყინულად უქცევია, მეტაფორული „მწუხარებით შემორკინული“ გასაგებზე გასაგები გახდება – თანაც... ყოველგვარი სემური ანალიზის გარეშე!

თავის დროზე მ. კვესელავამ ყურადღება მიაქცია სტრიქონს „და ამბობდით ლანდებით“ („სახლი ტყის პირად“). მისი აზრით, სიტყვა „ლანდებს“ არავითარი ლოგიკური კავშირი არა აქვს სხვა სიტყვებთან, აზრობრივადაც ამოვარდნილია კონტექსტიდან, მაგრამ მკითხველი ამას არ აქცევს ყურადღებას, რადგან იგი მიჰყვება რიტმულ-ინტონაციურ ინერციას, რომელშიც ეს სიტყვა შემავსებლის როლს ასრულებს (გვ. 335-336).

ი. მერაბიშვილი, რომელიც, ცხადია, არ ეთანხმება წარმოდგენილ თვალსაზრისს, საანალიზო სინტაგმას („ამბობდით ლანდებით“) პირ-

ველ კლასს მიაკუთვნებს და იოლადაც განმარტავს: „ლანდები“ იმ სიმკრთალეზე, გაურკვეველობასა და ეფემერულობაზე მიანიშნებენ, რითაც შეიძლება ხასიათდებოდეს „დების“ მეტყველება...“ (გვ. 42). საკითხი აქ მარტივადაა გადანყვეტილი – მკვლევარის სიტყვები რომ გავიმეორო, მოძებნილია ვირტუალური სიტყვის შესაბამისი ნიშან-თვისებანი.

განმარტება, რომელსაც გვთავაზობენ, მონოდებულია, როგორც შესაძლებლობა („რითაც შეიძლება ხასიათდებოდეს“) და არა როგორც მეცნიერულად დადგენილი ჭეშმარიტება, რასაც ი. მერაბიშვილი გვპირდებოდა. რადგან „სემური ანალიზიც“ სუბიექტურ-ობით სცოდავს, ამიტომ არც სხვაგვარი ინტერპრეტაციაა გამოსარიცხი, მაგალითად, ასეთი:

გალაკტიონის სიმბოლისტურ ლირიკაში – „სახლი ტყის პირად“ კი სიმბოლისტური პოეტიკით შექმნილი ტექსტია – ხშირია საუბარი ქალის ლანდზე, მიღმა, „უსივრცო მხარეში“ მყოფ ლანდურ ქალეზზე, რომლებიც გენეტიკურად გოეთეს „ფაუსტის“ მარადიულ დედებს უკავშირდებიან. გალაკტიონისათვის ლანდური ქალი განასახიერებს არაქაურს, უსხეულოს, იდეალურს, მარადქალურს, რომლისკენაც მუდმივად მიისწრაფვის. ლექსში საუბარია უჩვეულოდ, მდინარის პირას ცისფრად გახელილ სალამოზე, „დებზე“, რომლებიც პოეტს ლანდებით ესიტყვებიან. თუ ამგვარი განმარტება მისაღებია, მაშინ აქ წარმოსახულია აპერცეფციული გარემო და კომუნიკაცია არაქაურ, ლანდურ ქალებთან („დები“), რომლებიც, შესაბამისად, „ლანდურ ენაზე“ საუბრობენ. ლექსის ფინალში პოეტი იდეალური იმაგინაციიდან რეალურ გარემოში („შფოთიანი თბილისი“) დაბრუნების გამო წუხს.

ახლა ვიკითხოთ: რითი სჯობია ი. მერაბიშვილის მიერ სემური ანალიზით მიღებული დასკვნა აქ წარმოდგენილ ინტერპრეტაციას? იქნებ – პირიქით?!

სტრიქონში „ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით“ („ისევ ეფემერა“) ი. მერაბიშვილი იმის „ანალოგიურ შინაარსს“ ამოიცნობს, რაც გამოავლინა შესიტყვებაში „ამბობდით ლანდებით“ – იგულისხმება სიმკრთალე, გაურკვეველობა, ეფემერულობა (გვ. 43). „ქალნი ლანდობენ“ არავითარ შინაარსის გახსნას არ საჭიროებს, რადგან აქ ამოსაცნობიც არაფერია: სადაგი ფრაზა „ქალნი ილანდებიან“ აქ, უბრალოდ, ზმნის იშვიათი გრამატიკული ფორმით არის წარმოდგენილი („ლანდობენ“).

შესიტყვებანი, რომლებიც განვიხილეთ – „ცეცხლის მზე“, „ფიქრთა ოკეანე“, „ნელი სურნელი“, „მნუხარებით შემორკინული“, „ამბობდნენ ლანდებით“ – ტროპული მეტყველების ჩარჩოებში თავსდება, მათში არაფერია ისეთი იდუმალი და მიუწვდომელი, რაც ტრადიციულ ანალიზს არ ემორჩილება, რაც მაინცდამაინც „კვლევის თანამედროვე ლინგვო-სტილისტურ და ლექსიკო-სემანტიკურ მეთოდებს“ მოითხოვს. თუმცა ნუ ავჩქარდებით, ეგებ, სემური ანალიზი „მესამე კლასის“ შესიტყვებებისათვის ანუ ურთულესი, „სუპერენიგმური“ სახეების გასაშიფრად არის აუცილებელი?!

* * *

ამრიგად, გადავდივართ ისეთი შესიტყვებების ამოცნობაზე, რომელთაც „ენის სისტემაში საერთო არ გააჩნიათ, მაგრამ ისინი ტექსტში პირდაპირი და უზუალური მნიშვნელობით იხმარებიან და მათი მოულოდნელი შეერთება წარმოქმნის უჩვეულობას“ (გვ. 35). ასეთი შესიტყვების ანუ „მესამე კლასის“ მაგალითებად დასახელებულია „გამხდარი რეტი“ და „შური ბინდისა“.

„გამხდარი რეტი“ აღებულია ლექსიდან „ისევ ეფემერა“:

**სიკვდილით დასჯა მას მიუსაჯეს,
ვინ იგლოვოს ის! რაა სიკვდილი!
ეშაფოტიდან უყურებს შორს პანს
დღემდე თვალების გამხდარი რეტი.
ასეთი არის მისი პროტესტი...
ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს...**

მართალია, ი. მერაბიშვილი წერს – „სემურმა ანალიზმა ნათელი მოჰფინა პოეტური ხედვით აღბეჭდილ სიტყვათა უჩვეულო კავშირებსო“ (გვ. 36), მაგრამ, როგორც ჩანს, დაიღალა ლინგვისტურ ტერმინთა თვითმიზნური წალმა-უკულმა ტრიალით, ამიტომ დასკვნას ვრცელი მეცნიერული წიაღსვლების გარეშე და მისთვის უჩვეულო სისადავით გვთავაზობს: „გამხდარი“ აქ გამხდარ ადამიანს ნიშნავს, ხოლო „რეტი“ – თვალების რეტს, მათ გამომეტყველებას, ანუ დარეტიანებული კაცის მზერას (გვ. 35). „გამხდარი და რეტდასხმული კაცის თვალები დანახული და აღბეჭდილია, როგორც „თვალების გამხდარი რეტი“ (გვ. 36). ამაშია თურმე გალაკტიონის ორიგინალობაც, შესიტყვების შინაარსობრივი ტევადობაც და ესთეტიკური ღირე-

ბულება (იქვე). მოკლედ, ი. მერაბიშვილის დაკვირვებით, „გამხდარი რეტი“ უჩვეულო ხედვით დანახული გამხდარი და რეტდასხმული კაცის თვალეზია. არ ვიცი, ობიექტური სემური ანალიზი გულისხმობს თუ არა „უჩვეულო ხედვის“ ფაქტორის შემოტანას, მაგრამ, როგორც იტყვიან, გაჭირვებამ მეტიც იცის.

ი. მერაბიშვილი ქედმაღლურად დასცქერის კვლევის ტრადიციულ მეთოდებს, თორემ პოეტიკაში ცნობილია ეპითეტის გადანაცვლების ხერხი, რომელსაც გალაკტიონიც მიმართავს ხოლმე. მაგალითად, სტრიქონებში – „იუდას სახე, კაენის ლანდი / და ღამეების შავი გუგუნი“, ნაცვლად „შავი ღამეების გუგუნისა“, პოეტი წერს: „და ღამეების **შავი გუგუნი**“. „ღამის“ ლოგიკური მსაზღვრელი („შავი“) გადანაცვლებულია „გუგუნთან“. ეს ხდება იმიტომ, რომ პოეტის ყურადღებას ტრადიციული „შავი ღამე“ კი არ იქცევს, არამედ ავისმომასწავებელი გუგუნი, ასოცირებული იუდასა და კაენის სახეებთან. რეალური ეპითეტი „შავი“ სწყდება საგანს („ღამე“) და უკავშირდება იმ მოვლენას („გუგუნი“), რომლის სუბიექტური აქცენტირებაც სურს პოეტს.

ეპითეტის ასეთივე გადანაცვლება ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონში „თვალეზის გამხდარი რეტი“, რომლის „ნორმალური“ ვარიანტია „გამხდარი თვალეზის რეტი“. ლექსის კონტექსტიდან ჩანს, რომ გალაკტიონი სიტყვიერ პორტრეტს ქმნის, თანაც ეს არის ეზაფოტზე ასული, სიკვდილმისჯილი დოსტოევსკის პორტრეტი. მაგრამ პოეტი უბრალო გარეგნული მსგავსების („გამხდარი დოსტოევსკი“) გადმოცემას კი არ ესწრაფვის, არამედ სურს მიგვანიშნოს სიკვდილის მომლოდინე კაცის განუმეორებელი მდგომარეობა, რასაც ეპითეტის გადანაცვლებით აღწევს: აქცენტირებულია არა „თვალეზის“ (სახის) სიგამხდრე, არამედ სულის უნიკალური მდგომარეობა, ობიექტივირებული არაორდინარულ სახეში – „გამხდარი რეტი“.

ი. მერაბიშვილი ენიგმური სახეების ამოცნობისას, როგორც წესი, შემადგენელი სიტყვების, ჰა და ჰა, ფრაზის სფეროს არ სცილდება, ხშირად მხოლოდ სიტყვათა სემებზე ამახვილებს ყურადღებას, ივინწყებს იმას, რომ ე.წ. ენიგმურ სახეებს კავშირი აქვთ მთლიან პოეტურ ტექსტთან, ლექსთან, პოეზიასთან. ეს სახეები არ არის მხოლოდ ლინგვისტური ფაქტები, თითოეულს მეტნაკლებად ფართო კულტურული კონტექსტი აქვს.

სახეს „შური ბინდისა“ პირველად ყურადღება მიაქცია მ. კვესელავამ, რომლის აზრითაც, სიტყვები აქ გათავისუფლებულია ჩვეუ-

ლებრივი „ავტომატური კავშირისაგან“, ლოგიკურობისაგან და „სა-სურველ ბუნდოვანებას“ პოეტური გამართლება ენიჭება. აზრობრივად გაუგებარს და აუხსნელს აქაც რიტმული დინება მიანანავებს („პოეტური ინტეგრალები“, გვ. 336).

სხვათა შორის, სანამ ინტეგრალად შერაცხავდა, ამ სახის ლოგიკური გააზრება მ. კვესელავამაც სცადა, როდესაც კორექტურის ვარაუდი დაუშვა: შესაძლოა, იყო არა „შური ბინდისა“, არამედ „შუქი ბინდისა“, მაგრამ ავტოგრაფმა მისი ვარაუდი არ გაამართლა („პოეტური ინტეგრალები“, გვ. 336).

ახლა ვნახოთ, რას გვაძლევს დასახელებული ენიგმის გაგებისათვის სემური ანალიზი. ი. მერაბიშვილი წერს: „მის (შესიტყვების – თ. დ.) გახსნაში პირველ ყოვლისა ვინრო კონტექსტი გვეხმარება, საკუთრივ შესიტყვება „მუქი ხავერდი“ და სიტყვა „სიკვდილი“. ამ შემთხვევაში „შური ბინდისა“ – ეს არის სიბნელის შური სინათლის მიმართ, რომელიც მარადიულ თემას წარმოადგენს პოეზიაში, და არა მარტო პოეზიაში“ (გვ. 43).

ვთქვათ და, აქ ყველაფერი ზუსტად ისეა, როგორც ი. მერაბიშვილი ამბობს, სად გაქრა სემური ანალიზი? ასეთი დასკვნა ეკადრება ან მეთოდს, ან მეთოდიკას, ან მეცნიერული ობიექტურობის მოსურნე ნოვატორ მკვლევარს? რომელმა სემებმა, ან თუნდაც „ვინრო კონტექსტმა“ ჩასჩურჩულა, რომ „შური ბინდისა“ არის „სიბნელის შური სინათლის მიმართ“. პოეზიაში ვითომ მარტო სიბნელეს შურს სინათლისა? იქნებ პირიქითაც ხდება? ყოველ შემთხვევაში, მე ბევრი პოეტი ვიცი, – მათ შორის გალაკტიონიც! – არცთუ იშვიათად, დღეს ღამე რომ ურჩევნია და სინათლეს – ღამის ბინდი.

„შური ბინდისა“ რთული სახეა. რომლის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია და გაგება შეიძლება, რადგან ეს სახე, დიდი ალბათობით, დაკავშირებული უნდა იყოს პოეტის ფსიქიკის, სულის იმგვარ სუბიექტურ, უნიკალურ განცდასთან, რომელიც ამოსაცნობად მხოლოდ ვარაუდებს ტოვებს. მაგრამ ასეთ ვითარებაშიც, ინტერპრეტაციისას, მკვლევარი ვალდებულია, ანგარიში გაუწიოს, ფაქიზად მოექცეს ტექსტის რეალიებს. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ი. მერაბიშვილი, მართალია, „მცირე კონტექსტს“ ახსენებს, მაგრამ ვერ ერკვევა ამ კონტექსტში, როდესაც წერს: „ბინდი მარცხდება ყოველ ღამით, როგორც კი ცაზე რიჟრაჟი გაჩნდება. ამიტომაც „ეცემა“ იგი მუქი „ხავერდით“ „მთანმინდაზე სიკვდილის გვერდით“ (გვ. 44). დავაზუსტოთ: მაშასადამე, ი. მერაბიშვილის მიხედვით, ის, ვინც შემოსილია

„მუქი ხავერდით“ და მთანმინდაზე სიკვდილის გვერდით „ეცემა“, არის „ბინდი“. ახლა ჩავხედოთ გალაკტიონის ლექსს:

**როცა დაეცა შური ბინდისა,
დამძიმებული მუქი ხავერდით
ამართულიყო ის მთანმინდაზე
სიკვდილის გვერდით.**

აღქმისა და გონების დიდი დაძაბვა არ არის საჭირო, რომ დავინახოთ: ის, ვისაც ამძიმებს „მუქი ხავერდი“ და „აღმართულია“ მთანმინდაზე, არის არა „ბინდი“, არამედ ლექსის ლირიკული სუბიექტი – „ის“. სხვა რომ არაფერი, რაც „დაეცა“ („შური ბინდისა“) როგორღა შეიძლება იმავდროულად „ამართულიც“ იყოს?!

ასეა: მას, ვისაც მართლაც უაღრესად მნიშვნელოვანი სემური ანალიზის მებაირახტარად მოაქვს თავი, უჭირს ტექსტში გარკვევა. რთული ტექსტები რა მოსატანია, თუნდაც ასეთი სადა სტრიქონების კომენტარი ვნახოთ. გალაკტიონი წერს:

**სადღაც რეკავს დაირა
და სიცილის წვეთება,
საქართველო! – აი, რა
არის შემოქმედება.**

„ქართული ლექსის გენიალურ რეფორმატორსა და ნოვატორს უპირველეს შემოქმედებად ლექსი კი არა, საქართველო მიაჩნდა“, – ამბობს ი. მერაბიშვილი (გვ. 11) და ვერ ხვდება, რომ იგი პოეტური მეტყველების გულუბრყვილო მსხვერპლია. ნუთუ გალაკტიონის კვლევაში ახალი მეთოდის და მეთოდიკის შემომგანს, სემური (კომპონენტური) ანალიზის სპეციალისტს უნდა სჭირდებოდეს იმის ახსნა, რომ გალაკტიონი ლექსსა (პოეზიას) და სამშობლოს კი არ აპირისპირებს (გავიხსენოთ: „საქართველო და პოეზია სინონიმია“), არამედ, სრულიად უწყინარ რამეს ამბობს: საქართველო, სამშობლო არის მთავარი თემა მისი პოეზიისა, – დიახ, პოეზიისა, რომელიც არსებობის ერთადერთ გამართლებად მიაჩნდა.

რაც შეეხება სახეს „შური ბინდისა“, მისი მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელი, რეალობასთან მიახლოებული განმარტება, ჩემი აზრით, შესაძლებელია და მხოლოდ იმიტომ, რომ შემოგვრჩა ლექსის ავ-

ტოგრაფი, რომელიც რამდენადმე მაინც ჰვენს ნათელს პოეტის ჩანაფიქრს.

როგორც ირკვევა, გალაკტიონის ეს ლექსი, – ყოველ შემთხვევაში, მისი დასაწყისი, – აკაკის მთანმინდაზე დასაფლავების გახსენებაა. ლექსი 1925 წლამდეა დაწერილი, შესაძლოა, ამავე წელსაც, აკაკის გარდაცვალების ათი წლისთავზე. თავდაპირველი, ავტოგრაფიდან მომდინარე ტექსტი ამგვარად იკითხება:

**რომ მახარებდეს შური ბინდისა,
დამძიმებული მუქი ხავერდით
დამასაფლავეთ მე მთანმინდაზე
აკაკის გვერდით.**

აკაკის დასაფლავებას გრანდიოზული ხასიათი ჰქონდა. ქართველმა ერმა, ღრმა მწუხარებასთან ერთად, უდიდესი სიყვარულიც გამოხატა დიდი მგოსნისადმი. ახალგაზრდა პოეტს, როგორც ჩანს, გაუჩნდა ამაღლებული სურვილი, სამუდამოდ დარჩენილიყო მთანმინდაზე, მის მიერ განღმრთობილ აკაკისთან (გავიხსენოთ: „აქ ავტორი – ან ღმერთია – / ან აკაკი წერეთელი“), რომლის მიმართაც საღმრთო შურის თანაფარდი გრძნობა ჰქონდა. როცა ეს ლექსი დაინერა, გალაკტიონი უკვე ფილიგრანულად ფლობდა მინიშნების – „სიტყვა ნაწყვეტის“ ხელოვნებას. „ბინდი“ აქ, ჩემი აზრით, ტემპორალური, დროზე მიმანიშნებელი სიტყვაა, ხოლო მასთან მიერთებული „შური“ აღნიშნავს იმ რთულ განცდას, რაც გალაკტიონს ჰქონდა აკაკის დასაფლავების საღამოს. „შური“, ერთი მხრივ, იტევს ჩვეულებრივ, ბუნებრივ ადამიანურ განცდას, მაგრამ კეთილ, თეთრ შურს („რომ მახარებდეს შური ბინდისა“) აკაკის საყოველთაო აღიარების გამო, მეორე მხრივ კი განღმრთობილი პიროვნებისადმი უმაღლესი სიყვარულის, საღმრთო შურის აღმნიშვნელი სიტყვა-სიმბოლოა.

* * *

წერილის დასაწყისში ითქვა, რომ ი. მერაბიშვილმა მიზნად არსებული წარმოდგენების „შეესება და დაზუსტება“ დაისახა. დადგა დრო, გაირკვეს, ვის და როგორ „ავსებს“ და „აზუსტებს“ „გალაკტიონის ენიგმების“ ავტორი, ანუ ჟამი იმ პიკანტური ამბის გაცხადებისა, რაზეც ზემოთ მივანიშნე.

წიგნის 44-ე გვერდზე ი. მერაბიშვილი ჩემ შესახებ წერს: „1985

წელს გამოცემულ კრებულში „ქართული ლექსმცოდნეობა“ თეიმურაზ დოიაშვილმა საინტერესოდ წარმოადგინა თანამედროვე პოეტური ენის შესწავლის ისტორია, მაგრამ გალაკტიონისეული ენიგმების გაშიფრვა ამ ეტაპზე არც მას მიაჩნდა შესაძლებლად. აი, რას წერს იგი ამის შესახებ“...

სანამ გავიგებდეთ, რას ვწერ „ამის შესახებ“, დელიკატური კომპლიმენტის მიუხედავად („საინტერესოდ წარმოადგინა“), სულ ცოცხა, სამი კითხვა მეზადება: რას გულისხმობს ეს ბუნდოვანი „**ამ ეტაპზე**“? რატომ იმონებებს ი. მერაბიშვილი იმ მიმოხილვით სტატიას, სადაც სხვა საკითხებთან ერთად ე.წ. ინტეგრალების პრობლემასაც ვეხები ზოგადად, და არა **შვიდი წლით ადრე, 1978 წელს** ლ. ბრეგაძესთან თანაავტორობით გამოქვეყნებულ **სპეციალურ, ვრცელ კრიტიკულ რეცენზიას**, რომელიც მ. კვესელავას „პოეტურ ინტეგრალებს“ ეძღვნება (თ. დოიაშვილი, ლ. ბრეგაძე. ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“, ალმანახი „კრიტიკა“, 1978 №4, გვ. 72-87) და სწორედ **გალაკტიონის ინტეგრალურ-ენიგმური სახეების გაუშიფრაობის კონცეფციას უპირისპირდება?** და ბოლოს, განამის მიერ დამონმებულ სტატიამიც არ არის ნათქვამი, რომ „ბევრი რამ, რაც მას (მ. კვესელავას – თ. დ.) ამოუხსნელი და ლოგიკურად გაუშიფრავი ჰგონია გალაკტიონის პოეზიაში, სრულიად ჩვეულებრივი ფრაზები და აზრიანი სტრიქონებია“, ან: „ტექსტის არასწორად წაკითხვის გამო ისინიც („ინტეგრალების“ სხვა ნიმუშებიც – თ. დ.) ამოუხსნელ ენიგმებად... არის გამოცხადებული“? („ლექსმცოდნეობის საკითხები“, თბ., 1985, გვ. 27, 28).

„ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოების“ გამოქვეყნებამ 1978 წელს, ე.ი. მ. კვესელავას წიგნის გამოსვლის ახლო ხანებშივე დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია სამეცნიერო-ლიტერატურულ წრეებში: დაიბეჭდა არაერთი გამომხაურება, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჩატარდა სპეციალური დისკუსია მოპაექრე მხარეთა მონაწილეობით. ნუთუ ი. მერაბიშვილს, ამავე უნივერსიტეტის თანამშრომელს და, როგორც თავად წერს, მსგავსი პრობლემატიკით დაინტერესებულ მკვლევარს, არაფერი სმენია ამის შესახებ?! ასეც რომ იყოს, განა კვლევის დაწყებამდე მეცნიერს არ ევალება შესასწავლი პრობლემის ისტორიის დეტალური ცოდნა?! მაშ, რატომ „დაავიწყდა“, რატომ „გამორჩა“ ი. მერაბიშვილს ჩვენი „ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“? პოპულარულ ალმანახში თუ „ვერ მიაგნო“, – ხომ იპოვა ჩემი სხვა წერილი სპეციფიკური პროფი-

ლის მქონე კრებულში „ქართული ლექსმცოდნეობა“?! – განა იმავე, 1985 წელს „ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“ განმეორებით, მეორედ არ დაიბეჭდა ჩვენს წიგნში?! (იხ. თ. დოიაშვილი, ლ. ბრეგაძე, დაკარგული გასაღების ძიებაში, თბ., 1985, გვ. 3-18).

საქმე ის გახლავთ, რომ „ნოვატორმა მკვლევარმა“ გადაწყვიტა იმ ენიგმური სახეების ხელახლა „გახსნა“, რომლებიც მეოთხედი საუკუნით ადრე იყო გაანალიზებული და ახსნილი ჩვენ მიერ, რაც მთავარია, საკუთარი თავი გამოაცხადა იმ ერთადერთ, უნიკალურ მეცნიერად, რომელიც მ. კვესელავას თვალსაზრისს პრინციპულად დაუპირისპირდა „ახალ მეთოდსა“ და „მეთოდიკაზე“, ასე ვთქვათ, მეცნიერების უახლეს მიღწევებზე დაყრდნობით. ამით ი. მერაბიშვილმა ორმაგი **დანაშაული** ჩაიდინა: თავისი წიგნის მკითხველებს **დაუმალა** მისთვის ძალიან არასასურველი სტატიის არსებობა და მეორე – **მიითვისა** სხვისი თვალსაზრისი და ანალიზის შედეგები. საბუთები გნებავთ? ინებეთ!

ი. მერაბიშვილი „გალაკტიონის ენიგმებში“ განიხილავს ორ სახეს, რომლებიც მ. კვესელავამ სფინქსის აუხსნელ გამოცანებად გამოაცხადა: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ და „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი“. პირველს ამ „ენიგმებიდან“ ი. მერაბიშვილმა წიგნში სპეციალური თავი მიუძღვნა. ჩვენც აქედან დავიწყით.

ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ არის ასეთი სტრიქონი: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“, რომელიც, როგორც ი. მერაბიშვილი წერს, „ლექსის ერთ-ერთ ყველაზე მეტად გაუგებარ დეტალადაა მიჩნეული“ (გვ. 80). „როგორ წარმოგვიდგება „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“? – კითხულობს იგი და მარტო კი არ განმარტავს, თარგმნის კიდევ ამ ფრაზას. მე-80 გვერდზე ვკითხულობთ: „ცხოვრებისეული სინამდვილე მრავალ ყოფით უარს გვეუბნება ჩვენს ოცნებებზე. ასეთი მრავალი უარი უდავოდ კვალს ამჩნევს ოცნებას. ამ კვალის დამჩნევა აუცილებლად კონკრეტული შემთხვევებით ხდება, რაც პოეტს ცალკეულ საგანთა უარით წარმოუდგენია“. შემდეგ: „ციურთა თანად ოცნებას“, მის მშვენიერებას და სიმრთელეს არღვევს და კვალს ამჩნევს მინიერ ცხოვრებაში მრავალი იმედგაცრუება, მრავალი აუხსნელი სურვილი, ასე ვთქვათ, კონკრეტული უარი, ანუ „საგანთა უარი“ (გვ. 81).

მომყავს ამავე სტრიქონის ანალიზი ჩვენი წერილიდან „ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“:

„ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“. ეს სახე ადვილად იხსნება, თუ

გავიხსენებთ, რა არის ოცნება ფსიქონალიზის მიხედვით. ფსიქონალიტიკოსების აზრით, ადამიანი ოცნებას იწყებს მაშინ, როდესაც ვერ ახერხებს რეალურად განახორციელოს თავისი სურვილი; როდესაც რეალური სამყარო, ს ა გ ა ნ თ ა სამყარო, ობიექტური სინამდვილე ეწინააღმდეგება, არ ემორჩილება, უ ა რ ს ეუბნება ადამიანს, მაშინ მოიხაზება, დაიხატება, გაჩნდება ოცნება“ („კრიტიკა“, გვ. 76).

ცოტა მოსაწყენი კი იქნება, მაგრამ შევადაროთ ეს ორი მონაკვეთი ერთმანეთს:

„როდესაც რეალური სამყარო, საგანთა სამყარო, ობიექტური სინამდვილე ეწინააღმდეგება, არ ემორჩილება, უარს ეუბნება ადამიანს...“, – ვწერთ ჩვენ. „ცხოვრებისეული სინამდვილე მრავალყოფით უარს გვეუბნება ჩვენს ოცნებებზე“, – იმეორებს მერაბიშვილი, მაგრამ ცუდად იმეორებს, უფრო სწორად, სხვისი ყანიდან მომავალი ნაკვალევის ნაშლას ცდილობს და – „მეცნიერული მეთოდის“ მიუხედავად, რომელიც აღარაფერში გამოუყენებია! – პრიმიტიულობამდე ამახინჯებს გალაკტიონს. სიტყვა „ნახაზი“ მას ესმის, როგორც „გახაზული“, კვალდამჩნეული (გვ. 81), რასაც მონმობს მისი თარგმანი:

О, как поблек небесный светоч

Мечты, сплошь исчерканной вещей отказом. (გვ. 83)

„исчерканный“ გახაზულ-გადმოხაზულს, დაჩხაპნილს ნიშნავს. ნუთუ გალაკტიონი ოცნების, თანაც – „ციურთა თანადი ოცნების“ გახაზვასა და დაჩხაპნაზე საუბრობს, თუნდაც ამას ეფვემისტურად „კვალის დამჩნევა“ უწოდო?! გალაკტიონთან „ციურთა თანადი“ ანუ ფარდი, შესაფერი ოცნება მოიხაზება, იქმნება „საგანთა უარით“ ანუ სინამდვილის უარით, მაშასადამე, პოეტი ოცნების გენეზისზე მიანიშნებს და არა იმაზე, რომ ოცნება გახაზული, კვალდამჩნეული თუ გაჩხაპნილია.

არც „ციურთა თანადი ოცნება“ ნიშნავს „ოცნების ციურ ლამპარს“ („небесный светоч мечты“), რადგან ოცნების განსხეულება-გამატერიალურება ტექსტის სრული გაუგებრობის თანადია. რაო, „ოცნებისგან“ განსხვავებით, „светоч“-ზე უფრო ადვილი და მოსახერხებელია ჩხაპნა?!

ამრიგად, ი. მერაბიშვილი იღებს ჩვენს განმარტებას, კვალის ნაშ-

ლის მიზნით გარდათქვამს, სინამდვილეში – ამახინჯებს მას და „ოცნების ჩხაპნის“ (!) აღმოჩენამდე მიდის.

ახლა მეორე „ენიგმა“ ვნახოთ – „ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი“. ამჯერად ჯერ ჩვენი განმარტება დავიმოწმოთ, შემდეგ ინესა მერაბიშვილისა. ჩვენს წერილში ვკითხულობთ:

„ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი“. აქ ტროპული მეტყველებით გადმოცემულია ასეთი ინფორმაცია: ჩათავდა ქარიანი მარტის თვე. შეიძლება გვკითხონ: სადა აქვს ქარს ტოტები? ცხადია, ქარს ტოტები არა აქვს. მაგრამ, მოგეხსენებათ, ქარის დანახვა თვალთ შეუძლებელია. ქარის აღმოჩენის ყველაზე ადვილი და ბუნებრივი საშუალება არის ქარის მიერ შერხეული ხე (ვახტანგ ჯავახიძე ერთ ლექსში ამბობს: „და როცა ქარი უნდა დახატონ, ტოტებგადახრილ ხეებს ხატავენ“). რაკი ქარი თავის თავს ხის ტოტების გადაქანებით ავლენს, ამიტომ პოეტს აქვს იმის უფლება, რომ ქარის მიერ გადახრილ ტოტებს ქარის ტოტები უწოდოს, რადგან სხვანაირად ქარი არა ჩანს. ასეთი „შეკუმშული“ ფორმით აზრის გამოთქმა ტროპული მეტყველების სპეციფიკას წარმოადგენს. ცნობილია, რომ გალაკტიონს ძალიან აინტერესებდა ქარის ფენომენი. მას დიდ შემოქმედთათვის დამახასიათებელი გულუბრყვილობით უკვირს, რომ ეს უჩინარი სტიქია, რომელიც თითქოს ფიზიკურად არც კი არსებობს (რაკი ვერ ვხედავთ), მაინც გვაგრძნობინებს ხოლმე თავს და ხშირად საკმაოდ ძლიერადაც: „ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს, მაინც მწვერვალებს ედება ქარი“ („კრიტიკა“, გვ 76-77).

მოუფხვინოთ ი. მერაბიშვილს:

„რას ნიშნავს „ტოტებს ქარისას გადაჰყვამარტი“?

ეს არის აუცილებლად მარტის თვის გასვლა და ამავე დროს აპრილისა და მაისის მოლოდინი, უფრო ზუსტად – აპრილის მოსვლა და მაისის მოლოდინი“...

„შესიტყვება „ტოტებს ქარისას“, თავად ცალკე აღებული, არტისტულად და ლაკონიურად გამოხატავს ქარის ქროლვით ახმაურებული ტოტების იმ შთამბეჭდავ სურათს, რომელსაც თუნდაც გამოცდილი პროზაიკოსის ხელში ვრცელი პასაჟებიც კი არ ეყოფოდა. ამასთან ერთად, ზმნაში „გადაჰყვამარტი“ აქცენტირდება მიყოლების, გაყოლების შინაარსი: ნავიდნენ ქარები, ნავიდა მარტიც, რაც კიდევ უფრო ამდიდრებს სტრიქონის შინაარსს“ (გვ. 91, 92).

თვალსაჩინოებისათვის ისევ შევადაროთ ტექსტები. ვითომ რამეს ამბობს ჩვენგან განსხვავებულს ი. მერაბიშვილი?

„აქ ტროპული მეტყველებით გადმოცემულია: ჩათავდა ქარიანი მარტის თვე...“ – ვწერთ ჩვენ. ი. მერაბიშვილი გვეთანხმება: „ეს არის აუცილებლად მარტის თვის გასვლა“, შემდეგ კი ფრაზას „მახვილგონივრულად“ განაგრძობს: „უფრო ზუსტად – აპრილის მოსვლა და მაისის მოლოდინი“.

ჩვენ ვამბობთ, რომ „ქარის ტოტები“ გასაგები პოეტური ტროპია, რომ „ასეთი „შეკუმშული“ ფორმით აზრის გამოთქმა ტროპული მეტყველების სპეციფიკას წარმოადგენს“. ი. მერაბიშვილი სხვა სიტყვებით, მაგრამ მაინც გვეთანხმება: „ქარის ტოტები“ **არტისტულად და ლაკონიურად**, – ე.ი. **ტროპული მეტყველებით და „შეკუმშულად“** – გადმოსცემს იმას, რასაც პროზაიკოსები ვრცელ სურათშიც ვერ მოახერხებენო.

ძვირფასო მკითხველო! ამ ფონზე ნუთუ ძნელი მისახვედრია, რატომ გადამალა ი. მერაბიშვილმა ჩვენი რეცენზია – „ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოება“, სადაც, ვიმეორებ, **პრინციპულად უარყოფილია ე.წ. ინტეგრალებისა თუ ენიგმების აუხსნელობის მ. კვესელავასეული კონცეფცია და, პრაქტიკულად, ახსნილია ყველა ის რთული სახე, სტრიქონი თუ ფრაზა, რომლებიც აგერ, ჩვენ თვალწინ – 27 წლის შემდეგ! – ხელმეორედ ამოიცნო – „სემური ანალიზით“! – ნოვატორმა მკვლევარმა?! მე უფრო ის მიკვირს, როგორი ფილიგრანულობით და კდემით სცადა ქალბატონმა მერაბიშვილმა ქურდობის კვალის ნაშლა, როცა დაიწყო იმის მტკიცება, თეიმურაზ დოიაშვილმა საინტერესოდ კი წარმოადგინა თანამედროვე პოეტური ენის შესწავლის ისტორია, მაგრამ – მოუსმინეთ: „გალაკტიონისეული ენიგმების გაშიფვრა **ამ ეტაპზე** არც მას მიაჩნდა შესაძლებლადო“ (გვ. 44). თითლიბაზობა, ჭეშმარიტების გაყალბება ამაზე შორს ვერ წავა, მაგრამ, როგორც კრიმინალისტიკები ამბობენ, ქურდი ისე ვერ გაიპარება, დანაშაულის ადგილზე სამხილი რომ არ დატოვოს. ჩვენც ბოლომდე მივყვეთ ნაკვალევს.**

* * *

რა საბუთი აქვს ი. მერაბიშვილს საიმისოდ, რომ ჩემთვის სრულიად მიუღებელი აზრი – გალაკტიონის ენიგმების გაშიფვრა ამ ეტაპზე (?) შესაძლებლად არ მიაჩნდაო – მომანეროს?

თუ გახსოვთ, ზემოთ მისი მსჯელობა ამ საკითხზე შევწყვიტე ორწერტილთან, რომელსაც – თითქოსდა, **მისი შიშველი ტყუილის დამადასტურებელი** – ჩემი ციტატა მოსდევს. „აი, რას წერს იგი ამის

შესახებო“, – ამბობს ი. მერაბიშვილი და იმონმებს ადგილს „ქართულ ლექსმცოდნეობაში“ გამოქვეყნებული ჩემი წერილიდან:

„გალაკტიონის შემოქმედებაში... შეიმჩნევა სახეთა ერთი წყება, რომელთა ლოგიკური გააზრება, ალბათ, მართლაც შეუძლებელია. ეს გამონწყეულია იმით, რომ ამგვარი სახეები დაკავშირებულია სიმბოლიზმის აზრობრივ-პოეტიკურ ტრადიციებთან, რაც საფუძველშივე გამორიცხავს გაგებისა და ამოხსნის პრინციპს. სიმბოლური სახის ამოხსნის ყოველი ცდა მხოლოდ და მხოლოდ პოეტური კონსტრუქციის დარღვევით დამთავრდება. გალაკტიონთანაც არის ამგვარი სიმბოლური პოეტიკით შესრულებული სახეები, რომელთა გაშიფვრა არ ხერხდება და არც არის საჭირო“ („გალაკტიონის ენიგმები“, გვ. 44-45).

დაკვირვებული მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ ჩემს ციტატაში საუბარია არა საერთოდ „ინტეგრალებად“ და „ენიგმებად“ მიჩნეული სახეების გაუშიფრობაზე, არამედ **„სახეთა ერთ წყებაზე“**, კერძოდ, **სიმბოლისტურ სახეებზე**. რატომ „არ ხერხდება და არც არის საჭირო“ მათი გაშიფრვა? იმიტომ, რომ სიმბოლისტური ესთეტიკა პრინციპულად გამორიცხავს სიმბოლისტური სახის, როგორც ტრანსცენდენტურთან კავშირის იდუმალი ფორმის, გახსნას, მისი „მოჩვენებითი სემანტიკის“ ამოცნობას. თუ ასეთ სახეს მივუდგებით, როგორც ტრადიციულ ტროპ-გამოცანას, ანალიზი მხოლოდ და მხოლოდ „პოეტური კონსტრუქციის დარღვევით“ დამთავრდება, რადგან პოლისემანტიკური, მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოს ერთმნიშვნელოვანი „გახსნა“ სიმბოლისტური ესთეტიკის არსს ეწინააღმდეგება. ხაზგასმით ვამბობ: შეუძლებელია **ერთმნიშვნელოვანი გაშიფრვა** და არა ინტერპრეტაცია, რომელიც იმდენი შეიძლება იყოს, რამდენიც მსურველია. ჩემი თვალსაზრისი ეყრდნობა ლიტერატურის თეორიის და, კერძოდ, სიტყვის სემანტიკის ისეთ მკვლევარსა და მეტრს, როგორიც ი. ტინიანოვია და შესაბამისი ადგილიც მისი წიგნიდან „სალექსო ენის პრობლემები“ რეცენზიაში დამონმებულია („კრიტიკა“, გვ. 78). აი, რას წერს ი.ტინიანოვი: «Любопытно отношение читательской публики к «бессмыслице» ранних символистов и ранних футуристов. Использование «кажущейся семантики» было понято, как загадывание загадок. К словам, важным своими колеблющимися признаками, а не основными, пробовали отнестись с точки зрения именно этих основных признаков. Особая система стиховой семантики при этом создавалась коммуникативной

системой семантики, т.е. подвергалась последовательному разрушению».*

მერაბიშვილი შეგნებულად ცდილობს ჩემ მიერ **კერძობით** შემთხვევებზე, „სახეთა ერთ წყებაზე“ გამოთქმული აზრი **ზოგად** დებულებად გაასაღოს და სწორედ ის დამაბრალოს, რის წინააღმდეგაც პრინციპულად ავიმადლე ხმა ჩემს თანაავტორთან ერთად – თითქოს მე გალაკტიონის ე.წ. ენიგმების გაშიფვრა საერთოდ შეუძლებლად მიმაჩნდეს! საამისოდ მის მიერ დამონმებული ჩემი ციტატის **მიზანმიმართულ ფალსიფიცირებასაც** არ ერიდება. იგი ჩემს ტექსტში „სიმბოლისტურს“ ორგზის „სიმბოლურით“ ცვლის, – **იქ სადაც მინერია „სიმბოლისტური სახე“, „სიმბოლისტური პოეტიკა“ მერაბიშვილთან ჩანაცვლებულია „სიმბოლური სახით“ და „სიმბოლური პოეტიკით“** (შეადარეთ ჩემი ციტატა „ქართულ ლექსმცოდნეობაში“ – გვ. 28-29 და მერაბიშვილისეული „რედაქტირებით“ – ზემოთ). აქ მე არ შევუდგები იმის მტკიცებას, რა არსებითი განსხვავებაა „სიმბოლისტურ სახესა“ და „სიმბოლურ სახეს“, „სიმბოლისტურ პოეტიკასა“ და „სიმბოლოს პოეტიკას“ შორის, ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ **ფალსიფიკაცია მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურება: მკითხველს „კერძო“ „ზოგადად“ მოაჩვენოს.**

მეტი დამაჯერებლობისათვის, იმის საილუსტრაციოდ, რომ მე გალაკტიონისეული ენიგმების გაშიფვრა შეუძლებლად მიმაჩნია, ი. მერაბიშვილს ჩემი ერთი ციტატაც მოაქვს:

„ავიღოთ გალაკტიონის სტრიქონი „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ და ვიკითხოთ, წინმავალი სიტყვების მეშვეობით როგორ განისაზღვრება სიტყვა „ღვინოების“ გამოჩენა...? მათი შეერთებით ეს სიტყვები გამოყვანილია ორდინარული მდგომარეობიდან და აღიქმება, როგორც მინიშნება განუსაზღვრელზე“ (გვ. 45).

განვმარტავ: ის, რაც აქ არის ნათქვამი, უპირისპირდება მკვლევარ რ. ბურჭულაძის თვალსაზრისს, რომელიც სიმბოლისტური სახის ერთმნიშვნელოვან „ამოხსნას“ შესაძლებლად მიიჩნევს და დასაბამარებლად მათემატიკიდან „მარკოვის ჯაჭვის“ პრინციპს მოიხმობს.

* „საინტერესოა მკითხველი საზოგადოების დამოკიდებულება ადრეული სიმბოლისტებისა და ადრეული ფუტურისტების „უაზრობისადმი“. მოჩვენებითი სემანტიკის გამოყენება გაგებულ იქნა, როგორც გამოცანის ჩაფიქრება. სიტყვები, რომლებიც მნიშვნელოვანი იყო თავისი მერხვეი (მეორეული) და არა ძირითადი ნიშნებით, ცდილობდნენ აეხსნათ ძირითადი ნიშნების თვალთახედვით. ამასთან, სალექსო სემანტიკის განსაკუთრებული სისტემა გაიაზრებოდა როგორც სემანტიკის საკომუნიკაციო სისტემა, ანუ თანამიმდევრულ რღვევას განიცდიდა“.

მასთან პოლემიკაში მე ვიღებ ტიპურ სიმბოლისტურ სახეს – „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ და, სიმბოლისტური სახის სპეციფიკიდან გამომდინარე, „მარკოვის ჯაჭვთან“ მიმართებაში, ვეკითხები რ. ბურჭულაძეს იმას, რასაც ვეკითხები, კერძოდ, რომ სიმბოლისტური პოეტიკით შესრულებულ ლექსში წინმავალი სიტყვის მეშვეობით მომდევნო სიტყვის განსაზღვრა ძალიან ძნელია, შეუძლებელია. კონკრეტულად, როგორ უნდა ივარაუდო სრულიად მოულოდნელი „ღვინოების“ გამოჩენა წინმავალი სიტყვების („სტიროდა სული ცისფერ“...) მეშვეობით?

ი. მერაბიშვილი საქმეს აქაც ისე წარმოადგენს, თითქოს ეს **სიმბოლისტურ სახეზე კი არა, საერთოდ გალაკტიონის ენიგმებზე იყოს ნათქვამი**. ამ მიზნითაა ამოღებული ციტატიდან ძალიან საჭირო, კონკრეტიკის შემცველი წინადადება და მის ადგილზე „კეთილსინდისიერად“ სამწერტილია დასმული: „ან რა ერთი მნიშვნელობა აქვს სინტაგმაში „ცისფერი ღვინოები“ შემადგენელ ნევრებს „ცისფერსა“ და „ღვინოებს?“ („ქართული ლექსმცოდნეობა“, გვ. 34).

პოლემიკური კომენტარი, რომელიც ჩემს დამოწმებულ ციტატას მოსდევს, უტიფრობის, ცბიერების და უმეცრების იშვიათი ნაზავია. ი. მერაბიშვილი, ასე ვთქვათ, დარბაისლურად მეპაექრება:

„შეუძლებელია არ დაეთანხმო ავტორის იმ მოსაზრებას, რომ სიტყვები მართლაც ორდინარული მდგომარეობიდანაა გამოყვანილი. თითქოს არც ის უნდა იყოს სადავო, რომ პოეტი განუსაზღვრელზე მიანიშნებს. მაგრამ ჩვენი მიზანი სწორედ ისაა, რომ მეცნიერულად განვსაზღვროთ ეს „განუსაზღვრელი“ და ავხსნათ, თუ როგორ და რატომ გამოდიან სიტყვები ორდინარული მდგომარეობიდან და, უფრო მეტიც, რას ემსახურება ეს პროცესი“ (გვ. 45).

ქვემოთ მალე ვნახავთ, როგორ სამარცხვინოდ ჩაიფუშება სიმბოლისტური სახის ამოცნობის ცდა ანუ განუსაზღვრელის განსაზღვრა „მეცნიერულად“, მაგრამ მანამდე დასკვნითი აკორდის წინ, ი. მერაბიშვილის ფსევდომეცნიერული ამბიციის ერთ მაგალითსაც მოგაწვდით.

„გალაკტიონის ენიგმების“ ავტორი უბრუნდება (ნეტავ რატომ?) ჩემს მსჯელობას, რომ – მოუსმინეთ: „უჩვეულო შესიტყვების ანალიზი პოეტური კონსტრუქციის დარღვევით დამთავრდება“ (გვ. 45-46). ამ ფრაზაში უკვე სავსებით გაშიშვლებულია ი. მერაბიშვილის ტენდენცია კერძობითი „**სიმბოლისტური სახის ანალიზი**“ ზოგადი

„უჩვეულო შესიტყვების ანალიზით“ ჩაანაცვლოს. მერამდენედ განვმარტო: ჩემი მსჯელობა ეხება არა საერთოდ „უჩვეულო შესიტყვებებს“, არამედ „სახეთა ერთ ნყებას“ – სიმბოლისტურ სახეებს, რომელთა „ანალიზი“ ნამდვილად პოეტური კონსტრუქციის დარღვევით დამთავრდება, თორემ სხვა შემთხვევებში, მგონი, ურიგოდ სულაც არ განვმარტავ გალაკტიონის რთულ სახეებს – „უჩვეულო შესიტყვებებს“ და აღარც პოეტური კონსტრუქციის დარღვევისა მეშინია!

ჩემი თვალსაზრისის ასეთი უდიერი გაყალბების შემდეგ ი. მერაბიშვილს ჰყოფნის კადნიერება, მასწავლოს, რომ ანალიზი, მართალია, შლის მხატვრულ ნაწარმოებს, მაგრამ ცხადყოფს, რა საშუალებებით, როგორ შეიქმნა იგი, თანაც მოწმედ ცნობილ რუს მეცნიერს ილია გალპერინს მოუხმობს: თურმე ნუ იტყვით, ანალიზს „ერთი მთლიანის აღქმა“ მოსდევს (გვ. 46). ერთი სიტყვით, ანალიზის უარყოფელად და მოძულედ გამოვყავარ!

კი მაგრამ, ვის უკიჟინებთ ამას, ენამჭევრო ქალბატონო და საექვო პოლემისტო? მე, ვინც თქვენ მიერ გადამალულ რეცენზიაში სწორედ ამას ვედავებოდი მ. ვეველავას? სწორედ ანალიზის უარყოფის გამო ვნერდი იქ: „ლექსების ანალიზი საჭირო არ ყოფილა იმის გამოც, რომ, საერთოდ, ანალიზი **თურმე** აქარწყლებს ესთეტიკურ სიამოვნებას“ („კრიტიკა“, გვ. 73).

ახლა შორეულ წარსულში გადავინაცვლოთ, ჩავხედოთ ჩემს წიგნს „ლექსის ევფონია“ (თბ., 1981):

„ანალიტიკური მეთოდის მოწინააღმდეგენი მიუთითებენ, რომ ნაწარმოები ესთეტიკურ ზემოქმედებას თავისი მთლიანობით ახდენს, ანალიზი კი დაშლას, დანაწევრებას გულისხმობს“. ამას მოსდევს შეფასება: „საკითხის ამგვარი გადანყვეტა მეცნიერებაში გზას უხსნის იმპრესიონიზმს, უშუალო შთაბეჭდილებებზე დამყარებულ განცდათა ფიქსაციას“, ბოლოს კი დასკვნა: „ლიტერატურის მკვლევარს ნაწარმოების არსის შეცნობა ევალება, რაც წარმოუდგენელია ანალიზის გარეშე. ცხადია, ანალიზი შლის მთლიანობას, აუხეშებს, „ჰკლავს“ მხატვრულ ნაწარმოებს, მაგრამ ეს გარდაუვალი მომენტი შემეცნების გზაზე“ (გვ. 8); და კიდევ: „კვლევის პროცესში ელემენტთა ფუნქციების დადგენასთან ერთად თანდათანობით იხსნება თვით პოეტური მთლიანობის ბუნებაც“ (გვ. 7).

არსებობს დაუნერელი ზნეობრივი კანონი, სანამ ვინმეს გააკრიტიკებდე, ჯერ მისი შეხედულებანი, გამოკვლევები, წიგნები უნდა

წაიკითხო და, თუ საჭიროა, მერე უქადაგო ჭეშმარიტება, თორემ ი. მერაბიშვილის უცოდინრობისა თუ განზრახი ამნეზიის გამო შეიძლება მარტო მე კი არა, მთელი ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა პირველკლასელის მერხზე აღმოჩნდეს.

* * *

როგორც იქნა, მივალნიეთ გალაკტიონის სტრიქონამდე – „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“. ეს სახე, როგორც სიმბოლისტური სახისმეტყველების ნიმუში, მრავალმნიშვნელოვანია და მისი გაშიფვრა-ამოცნობა მე დაუშვებლად მიმაჩნია. ი.მერაბიშვილი, როგორც გახსოვთ, ამ „უჩვეულო შესიტყვების“ გაშიფვრას ანუ განუსაზღვრელის მეცნიერულად განსაზღვრას შეგვპირდა (გვ. 45). როგორ ასრულებს იგი დანაპირებს?

გალაკტიონის დასახელებულ სტრიქონს მ. კვესელავა ურთულეს, ამოუცნობ „ინტეგრალად“, „პოეტურ სფინქსად“ თვლიდა, ისეთად, ოიდიპოსიც რომ ვერ ამოხსნიდა („პოეტური ინტეგრალები“, გვ. 302-303), მაგრამ ხომ გვყავს თანამედროვე ოიდიპოსი და უფრო მეტიც, ვისაც არ უჭირს **ნებისმიერი** სახის **ერთმნიშვნელოვანი** „მეცნიერული“ განმარტება, თუნდაც იგი სიმბოლისტური გენეზისისა იყოს?!

ვიცი, მოგებზრდათ ი. მერაბიშვილის ბირთვულ-ორბიტული წილადობილა, ამიტომ აღარც მე შეგანყენთ თავს იმის გადმოცემით, როგორ ადგენს იგი ჯერ „ღვინის“, შემდეგ „ცისფერის“ ბირთვულ და გარემომცველ სემებს; მხოლოდ იმას გაუნყებთ, რას მიაღწია თავისი ლინგვო-სტილისტური და ლექსიკო-სემანტიკური მეთოდით.

„ვნახოთ, თუ როგორ წარმოჩინდება აუხსნელად მიჩნეული გალაკტიონის სტრიქონი „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ (გვ. 52), – აშკარად ქადილიანი ტონით გვაუნყებს მკვლევარი და ჰა, აი, დასკვნა იგი:

„ერთი მხრივ, ესაა სულის ტირილი, სულის გოდება, ზეანეული და სუფთა განწყობა და, აუცილებლად, განდგომა მიწიერებისაგან, რომელიც ზემოთ ცალკეულ სემათა რიგით განვსაზღვრეთ. მეორე მხრივ, ეს არის ტირილი გამჭვირვალე ცისფერი კურცხალით, რომელიც პოეტს ღვინის ნვეთებთან შეუდარებია – „ცრემლებით თვალი უბრწყინავს სველი“, როგორც ეს ბოლო სტრიქონშია ნათქვამი“ (გვ. 54-55).

იცოდეთ, რაც აქ წაიკითხეთ, მეცნიერული ლიტერატურათმცოდნეობის ბოლო სიტყვაა! ხომ უნდა მიგნება, რომ „სტიროდა სული“...

სულის ტირილია, სულის გოდებაა, ზეანეული და სუფთა; სული თურმე „გამჭვირვალე ცისფერი კურცხალით“ ტირის, ეს კურცხალი კი, – კაცმა არ იცის, რა ლოგიკით, – პოეტს მაინცდამაინც „ღვინისთვის“ შეუდარებია! ორივე სითხეა, არა?!

მოკლედ, „სემური ანალიზი“ იმას გვაუწყებს, რომ „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“, – გალაკტიონის ეს განუსაზღვრელი, აზრობრივი ობერტონებით მდიდარი ფრაზა! – ნიშნავს სულის ცისფერი, ღვინისმაგვარი კურცხალით ტირილს! აი, რა ყოფილა ის, რასაც დაგვპირდნენ – განუსაზღვრელის მეცნიერულად განსაზღვრა! აი, „სემური ანალიზის“ ტრიუმფი!

კი მაგრამ, თუ გალაკტიონს „კურცხალი ღვინის წვეთებთან“ შეუდარებია, ანუ რაღაც ნიშნით გაუიგივებია ისინი, მაშინ რატომ ენიშნა აღმდეგება პირველ სტრიქონს მეორე – „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს, / ღვინო ეძებდა სულ სხვას პირიქით“?! ან საიდან მოიტანა მკვლევარმა, რომ „სული“ მატერიალური ცრემლებით ტირის: „ცრემლებით თვალი უბრწყინავს სველი“ ხომ სულს კი არ მიემართება, არამედ პოეტს?! სული მატერიალური ცრემლებით ტირის კი არა, მატერიალური სიტყვებითაც არ მეტყველებს, მისი მეტყველებაც კი უსიტყვო, დუმილით მეტყველებს. „სემურმა ანალიზმა“ ვერ აღმოაჩინა, რომ გალაკტიონის ლექსში ორ ღვინოზეა ლაპარაკი – ცისფერ ანუ სულიერ ღვინოზე და ამქვეყნიურ, მატერიალურ ღვინოზე, რომლებიც, როგორც ზემოთ მივუთითე, ერთმანეთს უპირისპირდებიან.

ამ ანალიზმა მხოლოდ „ცრემლისა“ და „ღვინის“ **წვეთობრივი ბუნება** დაადგინა! თუ რა შინაარსი აქვს „ღვინოს“ სიმბოლისტურ სააზროვნო სისტემაში, ამას არ გავამხელ, „ენიგმურ საიდუმლოდ“ დავტოვებ: მერაბიშვილმა, უნდა სპეციალურ ლიტერატურას ჩახედოს და უნდა – „სემური ანალიზით“ იკვლიოს.

ი. მერაბიშვილი ვერაფრით გაერკვა, რას ნიშნავს სიმბოლისტური სახის ანალიზის დროს სალექსო კონსტრუქციის დარღვევა. მაგალითისთვის შორს წასვლა აღარ დასჭირდება. როგორც გალაკტიონი იტყოდა, „აგერა, აჰანდე“ ასეთი ინტელექტუალური ბარბაროსობის საბრალო მსხვერპლი – ი. მერაბიშვილის მიერ სემურად გაანალიზებული „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“!

ზემოთ მე „ლექსის ევფონია“ დავიმონმე. ახლა უკომენტაროდ ამოვწერ, როგორ არის გააზრებული „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ ჩემს წიგნში, რომელიც 1974 წელს დაცული საკანდიდატო

დისერტაციის – რაღა დაგიმალოთ და, ჩვენც ვართ კანდიდატები და დოქტორები! – ტექსტს უცვლელად იმეორებს:

„გ. ტაბიძის სტრიქონში „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ სინ-ტაგმა „ცისფერ ღვინოებს“ სიმბოლისტური სიტყვათშეერთების ტიპური ნიმუშია. ალოგიკური დაკავშირება სიტყვებისა „ცისფერი“ და „ღვინო“ **თითოეულ მათგანს ათავისუფლებს კონკრეტული საგნობრივი მნიშვნელობისაგან**, ხოლო ამ გზით შექმნილი სახე „ცისფერი ღვინოები“ – რაღაც უჩვეულობის, „არაქაურობის“ იერს იღებს. სახის მიღმა იხსნება უსასრულო პერსპექტივა, რომელიც ჩვენს გონებრივ თვალსაწიერს სცილდება. „ცისფერი ღვინოები“ თავისი კონკრეტულობით კი არ ზემოქმედებს, არამედ განუსაზღვრელის, იდუმალის შეგრძნებას იწვევს. **სიტყვის საგნობრივი კონტურები ქრება, იგი სიტყვათა ნიუანსირებული თამაშით იცვლება.** სიტყვა არ ასახელებს, ის მიგვანიშნებს. სიმბოლო, როგორც ინტუიციურად შემეცნებული ტრანსცენდენტურის რეალიზების საშუალება, მინიშნების პრინციპს ეფუძნება“ (გვ. 167-168).

მკითხველის ნებაა, დამონმებული ორი ანალიზიდან რომელს აირჩევს – „სემური ანალიზის“ სახელით მოწოდებულ პრიმიტიულ უმწეობას (სულის ცისფერი, ღვინისმაგვარი კურცხალით ტირილს) თუ სახის ანალიზს სიმბოლისტური ესთეტიკისა და პოეტიკის საზღვრებში.

ი. მერაბიშვილი ყოველ ნაბიჯზე გვამადლის ნოვატორული მეცნიერული მეთოდისა და მეთოდიკის, სემური (კომპონენტური) ანალიზის გამოყენებას, რომელიც მისი ავტორის – იური ლევინის განმარტებით, იური ტინიანოვის სიტყვის სემანტიკური თეორიის საფუძველზეა შემუშავებული. საქმეში ჩახედულნი ისედაც მიხვდებოდნენ, დაინტერესებული მკითხველის გასაგონად კი ვიტყვი, რომ ჩემს ციტატაში ორი ფრაზა მათთვის საგანგებოდ გავამკვეთრე ხაზგასმებით – ისინი მიუთითებენ, რომ სახის ანალიზისას ვემყარები სწორედ ი. ტინიანოვს, რომელიც სიტყვის ძირითად, უზუალურ და მეორეხარისხოვან, მერხევ, ნიუანსურ მნიშვნელობებს გამოყოფდა და წარმატებით იყენებდა პოეტური ენის კვლევაში. ასე რომ, ი. მერაბიშვილის წამოსაყვედრებელი არაფერი გვჭირს არც მე და არც ბარეორ ქართველ ლიტერატურათმცოდნეს, რომლებიც, ი. ლევინის მსგავსად, ი. ტინიანოვის კონცეფციით ვსარგებლობდით.

ამრიგად, ზემოთ წარმოდგენილი ვითარების მიხედვით, ი. მერაბიშვილი შეგნებულად მალავს 1978 წელს ლ. ბრეგაძესთან თანაავ-

ტორობით გამოქვეყნებული ჩემი სტატიის არსებობას. ამ სტატია-სთან ახლო ნაცნობობას მისგან „შემოქმედებითად გარდასახული“ ენიგმების „ანალიზი“ მოწმობს. ახლა ვიკითხოთ, ი. მერაბიშვილმა ჩვენი ნაშრომის არსებობა რომ აღიაროს, რაღა დარჩება ნოვატორისა და პირველადმოქმენის მითიდან, რომელსაც ის წლების მანძილზე გულმოდგინედ აკონინებს?!

სინამდვილე კი მკაცრია: „გალაკტიონის ენიგმების“ ავტორი „ინტეგრალური პოეზიის „საიდუმლოების“ ავტორთა გამყალბებელი და მათი თვალსაზრისის მიმთვისებელია.

* * *

წერილი შემეძლო აქ დამემთავრებინა, მაგრამ არ მინდა უყურადღებოდ დარჩეს კიდევ ერთი „უჩვეულო შეთანხმება“ – „სილაში ვარდი“, რომელსაც ავტორი, ასე ვთქვათ, ლექსის, როგორც „ინტეგრალური მთლიანობის“, კონტექსტში განიხილავს.

გალაკტიონის ამ უაღრესად მნიშვნელოვან მხატვრულ კონცეპტზე მსჯელობას მერაბიშვილი იმით იწყებს, თუ როგორ მიაგნო პოეტმა შესიტყვებას „სილაში ვარდი“. მისი ვარაუდით, გალაკტიონმა, როგორც „ცისფერზე“, „სილაჟვარდეზე“ შეყვარებულმა და „სიტყვას მიყურადებულმა პოეტმა“, ეს სახე სიტყვა „სილაჟვარდის“ ბგერადობაზე დაკვირვებით აღმოაჩინა: სილაჟვარდე – სილაშვარდე – სილაში ვარდი (გვ. 101-102). ლექსის შექმნის დროს, შემოქმედებით პროცესში, სადაც ყველაფერი შეიძლება მნიშვნელობდეს, ამგვარი აღბათობის დაშვება არ გამოირიცხება, მაგრამ მთავარი ისაა, რატომ გააიგივა გალაკტიონმა ორი სიმბოლო, რაც ასახულია ლექსის სათაურში – „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“.

ი. მერაბიშვილის კვლევის საწყისი პოსტულატი ასეთია: „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ შემადგენელ სახე-სიმბოლოთა ომონიმურობიდან დაიბადა (გვ. 102), ლექსში კი ისინი „კონცეპტუალურად სინონიმურ ურთიერთობაში“ არიან (გვ. 104). ამას მოსდევს „უჩვეულო შესიტყვების“ („სილაში ვარდი“) და მისი შემადგენელი სიტყვების („ვარდი“, „სილა“) მნიშვნელობათა ძიება, რადგან, ი. მერაბიშვილის აზრით, შესიტყვებაც გამოცანაა და მისი კომპონენტებიც (გვ. 105). ენიგმის გაშიფვრის გრძელი გზა იმის დადგენას ემსახურება, თუ როგორ იქცევიან ომონიმური „სილაჟვარდე“ და „სილაში ვარდი“ სინონიმებად.

„ვარდის“ მნიშვნელობის ძიებისას ი. მერაბიშვილს, ცხადია, პირვ-

ელ რიგში აგონდება, რომ ვარდი ყვავილია და რადგან ეს, მართლაც, ასეა, მაშინ რას ნიშნავს „არტისტული ყვავილები თავის ქალაში“? პირველი „მიგნება“ აქ გველოდება: „ლექსები პოეტთა გონიდან ისე იბადებიან, ვითარცა მინიდან ყვავილები. გალაკტიონმა მათ არტისტული ქმნილებები, არტისტული ყვავილები უწოდა და ისინი თავის ქალაში მოათავსა“ (გვ. 107). და კიდევ: „გალაკტიონისათვის ვარდი, როგორც ყვავილი, აუცილებლად მშვენიერი ლექსის სიმბოლოა“ (გვ.108), „არტისტული შემოქმედების უმშვენიერესი ნაყოფია“ (გვ. 114), „გონების პროდუქტს აღნიშნავს“ (გვ. 116).

რადგან ლექსი-ყვავილი „პოეტის გონიდან იბადება“, ამიტომ „თავის ქალა“, ერთი მნიშვნელობით, თურმე პოეტის თავის ქალაა (გვ. 108). „სილა“ რაღაა? ანა ახმატოვას დამოწმებით („Когда в вы знали, из какого сора растут стихи“) ეს ნაგავია (გვ. 107), ამიტომ, თუ სიტყვათა „მიგნებულ“ შინაარსებს გავითვალისწინებთ, „არტისტული ყვავილები თავის ქალაში“ პოეტის თავის ქალაში დაგროვილი ნაგვიდან ამოზრდილი ლექსები ყოფილა!

ერთი მთარგმნელის შეცდომას ი. მერაბიშვილი ფაქიზად უწოდებს „კურიოზს თარგმანში“ (გვ. 30), აქ კი თავად გვთავაზობს სასეირო „მიგნებას“ – კურიოზს მეცნიერებაში.

მაგრამ ჩვენ გალაკტიონის წიგნის სათაური კი არ გვავინტერესებს, არამედ „სილაში ვარდი“, სადაც შემადგენელი სიტყვები მრავალმნიშვნელოვანი სიმბოლოებია. სიმბოლოთა ერთი მნიშვნელობა უკვე ვიცით: „ვარდი“ ლექსი-ყვავილებია, „სილა“ – მინა, ნაგავი, ევფემისტური სახისმეტყველებით – გონება.

ძიების გზით ი. მერაბიშვილი „ვარდის“ სხვა მნიშვნელობასაც აღმოაჩენს. ლექსში „ვარდები“ გალაკტიონს აქვს ასეთი სტროფი:

**და ორნამენტით აკრთობდა დემონს
იმ მშვენიერი წიგნების ძალა,
წიგნთა ყოველთა მაშინდელთ ზემო
ვარდით მორთული ჩნდა თავის ქალა.**

ამ ლექსის ვარიანტში პირველი სტრიქონი ასე იკითხება: „დემონს აშინებს ვარდების ძალა“. ი. მერაბიშვილი სვამს კითხვას: „რატომ აშინებს დემონს ვარდების ძალა?“ და აქ მკვლევარს ხელს უწყობს ქრისტიანული რელიგიური სიმბოლიკა: „დემონს... აშინებს ვარდი, როგორც მარიამ ღვთისმშობლის სიმბოლო“ (გვ. 117). ესეც „ვარ-

დის“ მეორე მნიშვნელობა.

ამ „მიგნებით“ გახალისებული მეცნიერი სახელდახელოდ განგვი-მარტავს ერთ „საკვირველებას“. იგი წერს: „ზემოაღნიშნულის შემდეგ აღარაფერია საკვირველი იმაში, თუ რატომ უნოდა გალაკტიონ-მა ლექსს „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ თავდაპირველად „დედაო ღვთისავ“ (გვ. 118).

აქ მცირე რეპლიკა უნდა შევბედო ქალბატონ მკვლევარს: ვითომ „ვარდის“ ქრისტიანულ-სიმბოლური გააზრების გარეშე ვერ დაარ-ქმევდა გალაკტიონი „დედაო ღვთისას“ იმ ლექსს, რომელიც ღვთის-მშობლისადმი ვედრებით იწყება და მთავრდება?! აი, გალაკტიონის ანალოგიური, ღვთისმშობლის სავედრებელი ლექსი, სადაც ვარდის ხსენებაც არაა, მაგრამ „Ave Maria“ ეწოდება.

დავუბრუნდეთ „ვარდის“ სიმბოლიკას, რომელსაც ი. მერაბიშვილი მესამე მნიშვნელობასაც უკავშირებს. „ვარდი“ გალაკტიონის ცხოვრების გზაცაა, რადგან „საკუთარი ცხოვრების გზას პოეტი ვარდს შეადარებს“ (გვ. 118).

ბარაქალა, „სემურო ანალიზო“! არ გინდა ამდენი „მიგნების“ გა-ძღება?!

მაშასადამე, „ვარდი“ არის: 1. მშვენიერი ლექსის სიმბოლო; 2. ღვთისმშობელი და 3. პოეტის ცხოვრების გზა.

რაც შეეხება „სილას“, – პირველი მნიშვნელობით, როგორც აგ-ვიხსნეს, მიწას, ნაგავს, – იგი აღნიშნავს უნაყოფობას, მარადიულო-ბას და, თქვენ წარმოიდგინეთ, „სილაჟვარდესთან“ ფონეტიკური ნათესაობის გამო, „სილაჟვარდეც დაჰკრავს“ (გვ. 119).

ერთობლიობაში „ვარდი“ და „სილა“ ქმნიან „უჩვეულო და ეფე-მერულ ხატს“ – ვარდს ნანვიმარ სილაში (გვ. 119).

მე, როგორც შევძელი, ლაკონიურად და ნათლად გადმოვეცი ი. მერაბიშვილის „სემური ანალიზით“ დაბნელებული და წიაღსვლე-ბით დასერილი მეცნიერული განსჯანი, ახლა კი სიტყვასიტყვით მო-განვლით დასკვნას:

„ვარდია სილაში თავად პოეტის ცხოვრება, რომელიც ისეთივე შორეული და ცისფერია ვით სილაჟვარდე, მაგრამ ამავე დროს მიწიერი“ (გვ. 124).

ვითომ სჭირდებოდა ამ „დასკვნას“ ამდენი ვაი-უშველებელი და ვარდისა და სილის „სემური მნიშვნელობების“ ძიება?! ასეთ შემთხ-ვევაზე უთქვამთ: „მანდ არა სწერია – „ლიზაჯან“! განა პოეტი პირე-ელსავე სტროფში თვითონვე არ ამბობს, რომ მისი ცხოვრების გზა

ერთდროულად სილაში ვარდსაც მოჰგავს და სილაჟვარდესაც, რომ იგი სიმაღლეებსაც ელტვის და მინიერიცაა, რადგან არსებობს და ცხოვრობს („როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაჟვარდე“). ვითომ შემატა რამე ი. მერაბიშვილის „თანამედროვე კვლევებმა“ გალაკტიონის სტრიქონების გაგებას?!

თითქმის ყველაფერი, რაც ი. მერაბიშვილის „კვლევაში“ კონკრეტული პოეტური ტექსტის ანალიზს უკავშირდება, მცდარია და არაკვალიფიციური. საკმარისი არ არის მარტო იმის შემჩნევა, რომ ლექსში აღმსარებლობით ინტონაციას ღვთისმშობლისადმი მკვეთრი დაპირისპირების ტონი ცვლის, აუცილებელია დაპირისპირების არსში გარკვევა. მერაბიშვილს ჰგონია, რომ „გალაკტიონი თავად მიიჩნევს საკუთარ თავს იმ ცოდვილ შვილად, რომელთანაც სიკვდილის ჟამს ზიარებაზე ალბათ არ მივა ღვთისმშობლის ხსენება“, „პოეტთან არ მიდის ღვთისმშობელი“ (გვ. 121). სინამდვილეში, ლექსში დიამეტრულად საპირისპირო რამაა ნათქვამი: რწმენაში იმედგაცრუების გამო, პროტესტის ნიშნად პოეტი უარს ამბობს უმნიშვნელოვანეს ქრისტიანულ საიდუმლოზე – ზიარებაზე („განსასვენებელ ზიარებაზე / ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება“)! მორწმუნე ქრისტიანისათვის პროტესტი ამაზე შორს ვერ წავა. მართალია, ფინალში სულის ამბოხს ღვთისმშობლის შემწყნარებელ ნიაღში მიბრუნება მოსდევს, მაგრამ მიუტევებელი შეცდომაა, მკრეხელობა იმის თქმა, „თითქოსდა ნაშლილა მანძილი ციურ უსასრულობაში ჩაძირულ ღვთისმშობელსა და მინიერ პოეტს შორის“ (გვ. 121). მათ შორის ისეთივე გადაულახავი მანძილია, როგორც გალაკტიონის შედეგსა და მის ხელმოცარულ ინტერპრეტატორს შორის.

ამის შემდეგ იქნებ აღარც ღირდეს გამოკიდება, როგორ გადადის ომონიმურობა „კონცეპტუალურ სინონიმურ ურთიერთობაში“, მაგრამ ესეც ვნახოთ. ბოლოს და ბოლოს, ი. მერაბიშვილის კვლევის მიზანი ხომ ამის გარკვევა იყო. იგი წერს:

„ღვთისმშობელი მისთვის (პოეტისათვის – თ. დ.) ვარდია, მაგრამ ვარდია სილაში, რადგან „სილაში ვარდი“ მისთვის არამარტო ცის სილაჟვარდეა, არამედ სიმრავლეში გასრესილი ყვავილიც...“; „ყველა შემთხვევაში ეს არის ვარდი სილაში, რომელსაც შეიძლება ზეცაც დაემუქროს და ბრბოც...“; „ღვთისმშობელი, ქრისტე, ღმერთი და პოეტი ვარდია ბრბოში, ვარდია სილაში“ (გვ. 125).

სინონიმთა წყებათა-წყებაში რომ გავერკვეთ, ი. მერაბიშვილის

ერთი დაკვირვებაც უნდა შემოგთავაზოთ: გალაკტიონის ერთი ლექსის („სილაში ვარდი“) თანახმად, „სილას“ თურმე „დამატებითი კონოტაცია უნვითარდება“ – იგი „ბრბოს სიმრავლეზე მიაწინებს“ (გვ. 125).

რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზის დროს, საჭიროებისას, პოეტის მთლიანი შემოქმედებითი კონტექსტის გათვალისწინება ზოგჯერ ძალიან ეფექტურია, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ერთი ავტორის სხვადასხვა ტექსტებში რეალიზებული სიტყვათა მნიშვნელობები უკონტროლოდ და ჩვენს ნებაზე შევიტანოთ სხვა ტექსტებში, თანაც საექვო კონოტაციებით, როგორც ამას სისტემატურად სჩადის ი. მერაბიშვილი. ლექსში „სილაში ვარდი“ სიტყვას „სილა“ არავითარი სიმრავლის კონოტაცია არ უჩნდება. მაგრამ დავანებოთ ამას თავი – სინონიმიაში გავერკვეთ. ი. მერაბიშვილის თანახმად:

ღვთისმშობელი ვარდია, მაგრამ სილაში ვარდი;

„სილაში ვარდი“ სილაჟვარდია;

„სილაში ვარდი“ სიმრავლეში გასრესილი ყვავილია;

ღვთისმშობელი, ქრისტე, ღმერთი, პოეტი ვარდია სილაში.

გამოდის, რომ ლექსის სათაურში გაიგივებათა ეს წყება შეიძლება ასე განიმარტოს: სილაჟვარდე ანუ ყვავილი, ღვთისმშობელი, ქრისტე, ღმერთი, პოეტი სილაში ანუ... ყველაფერი სილაში! „სილა“ კი, შეგახსენებთ, – ნაგავია (Cop)!

„ენიგმას“ თუ გაშიფრავ, მხოლოდ ასე და მხოლოდ ამნაირად!

ან ეს ფრაზა „რავარია“: ყველაფერს, რასაც სიმბოლო „ვარდი სილაში“ გულისხმობს, თურმე „შეიძლება ზეცაც დაემუქროს და ბრბოც“ (გვ. 125). საინტერესოა, როგორ უნდა დაემუქროს ზეცა, მაგალითად, ღმერთს, ქრისტეს, ღვთისმშობელს?! აფსუსს, სემური (კომპონენტური) ანალიზის **მართლაც მეცნიერული მეთოდო და მეთოდიკავ**, ნუთუ მოელოდი თუნდაც ი. მერაბიშვილის ხელში ასეთ ფიასკოს?!

„სილაში ვარდი“ გალაკტიონის პოეზიის უმნიშვნელოვანესი სიმბოლოა, ღრმა მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური შინაარსის კონცეპტი, ამოზრდილი კონკრეტული ფილოსოფიური სისტემის წიაღიდან, მაგრამ აქ ამაზე არაფერს ვიტყვი, რადგან წერილი ისეც გამოგრძელდა. იმედი მაქვს, ახლო მომავალში დავნერ ამის შესახებ.

შევაჯამოთ: არც სემურ ანალიზს სჭირს რაიმე ჩემი დასაწუნი და არც ლინგვო-სტილისტურ და ლექსიკო-სემანტიკურ მეთოდებს, მა-

გრამ მთავარია, ვის ხელში აღმოჩნდება იგი. სათვალისა არ იყოს, ხომ უნდა იცოდეს კაცმა, – თუნდაც ქალმა, – საგნის თავის ადგილზე ხმარება და გამოყენება?!

ი. მერაბიშვილი წიგნის დასაწყისში გალაკტიონის მანამდე ამოუხსნელი ენიგმების ამოცნობას დაგვპირდა საკუთარი მეთოდით. აღმოჩნდა, რომ მეთოდი და მეთოდისა ი. ლევინისაა, ენიგმები სხვებს გაუშიფრავთ, სემური ანალიზის ფარგლებში კი ავტორი მხოლოდ ისეთი „ურთულესი“ მეტაფორების ახსნას ახერხებს, როგორცაა „ცეცხლის მზე“, „ფიქრთა ოკეანე“... ამას დაუმატეთ არასასურველი სტატიის გადამალვა, სხვისი თვალსაზრისის შეგნებული გაყალბება და სრული უსუსურობა პოეტური ტექსტების კონკრეტულ კვლევაში. ყოველივე ამის ფონზე, „გალაკტიონის ენიგმების“ ავტორს სურს ნოვატორისა და პირველადმომჩენის სახელი დაიმკვიდროს გალაკტიონოლოგიაში. მინდა გალაკტიონს დავესესხო და მისებურად ვიკითხო: „ვინ არის ეს ქალი, ვინ არის ეს ქალი, ასეთი...“?!

2004

P.S.

ამ წერილის ბოლოს დასმულ კითხვას – „ვინ არის ეს ქალი?“ პასუხი თავად ი. მერაბიშვილმა გასცა ელვისებური სულსწრაფობით. წინამდებარე კრებულის საანონსოდ დაბეჭდილ მცირე ფრაგმენტს (ჟ. „ჩვენი მწერლობა“, 2010, №4, გვ. 45-47) მან გრძელზე გრძელი უთავბოლო, უხამსი პასკვილი შეაგება (გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 2010, №41, გვ. 10-12), საიდანაც დინჯი მეცნიერი-პოლემისტის ნაცვლად გლისპი, უტიფარი ცილისმწამებელი ამეტყველდა.

პროფესიული მეცნიერული კამათის მომხრე ყოველთვის ვიყავი, მაგრამ თუ მერაბიშვილი კვლავაც პიროვნული შეურაცხყოფის უღირს გზას განაგრძობს, მკაცრად ვაფრთხილებ: მას არა მარტო სამართლებრივი პასუხისგება მოუწევს, არამედ მთავარი გმირი გახდება წერილების ციკლისა, რომელშიც, გენდერული კუთვნილების მიუხედავად, ლიტერატურის სივრცეში შემოჭრილ ამ ვაი-მეცნიერს, უი-მთარგმნელსა და ახალგამოჩენილ „პოეტესას“ მისნაირთათვის განკუთვნილ ადგილს საბოლოოდ მივუჩენ.

ვისთვის ამეტყველდა ლაზარე?

ლაზარე

მართა მართალია.
დამთავრდა, მარიამ,
ჯვარს აცვეს იესო,
განიბნენ სხვანი
და ვიდრე განიხვენენ
კარნი ზეცათანი,
მოაწყდა ქვეყანას
გოდების ღვარი.

განბანილს ზეთით და
შესუდრულს ტილოთი,
მესმოდა, მარიამ,
როგორ დამტიროდით,
მაგრამ გარინდული
სასწაულს ველოდი,
ტიროდა იესოც,
გლოვობდა არე.
მჯეროდა, მიძინარე
მკვდრეთით აღვსდგებოდი,
რაბი მომიხმობდა:
„გამოვედ გარე!“

ამბობდით,
რომ აღმდგარს
დამჩემდა ღუმილი,

რომ რაღაც მთავარი
დებხაც დავემალე,
ვიყავი ცოცხალი
და ცოცხალს არ ვგავდი,
მდუმარე, მდუმარე...

მარად მოფუსფუსე
და დაუზარელი,
დამზრალი მორჩივით
ჩქამობენ დები.
მორჩილად ვიცოცხლე,
მორჩილად აღვსდექი,
მეორედ ცოცხალი
მეორედ ვკვდები.

კვლავ კართან მომდგარი
ვერ გიცნო ვერავინ,
მგზავრი თუ ეგონე,
შორისკენ მსწრაფი.
„გამოვედ, გამოვედ!“ –
– შენი ხმა მომესმის.
რაბი, რა ბინდია!
მოვდივარ, რაბი!

ნინო დარბაისელი

ქართლის ველებზე ერთი სიფრიფანა, თითქმის გამჭვირვალე მცენარე იზრდება, სადაფისფერი ფოთლებით. მიწიერს არცა ჰგავს – ქრისტეს ცრემლებს ეძახიან.

სახარების მოწმობით, მაცხოვარი ოდენ ერთხელ „ცრემლოდა“, როდესაც მართამ და მარიამმა ძმის – ოთხი დღის მკვდარი ლაზარეს სამარხთან მიიყვანეს.

ბეთანიისაკენ მიმავალი იესო წინასწარ გრძნობდა ლაზარეს აღსასრულს. ისიც უწყოდა, რომ ეს სიკვდილი კი არა, მიძინება იყო, რომ ძალი შესწევდა, მკვდრეთით აღედგინა სათნოყოფილი მეგობარი, თუმცა მოწაფეთა თვისთა ბოლომდე მაინც ვერა აუხსნა.

ლაზარე როდი იყო ერთადერთი, ვინც მაცხოვარმა მიწიერ სიცოცხლეს დაუბრუნა. მანამდე ნაინელ ქვრივს კუბოში მდებარე, მხოლოდშობილი ძე გაუცოცხლა, მერე მთავრის ახალგარდაცვლილ ასულს შეეხო ხელზე და აღადგინა.

ლაზარე კი უკვე ოთხი დღის მკვდარი იყო. სამარის მძიმე ლოდი ხრწნის შემადრწუნებელ სუნს ვერ აკავებდა...

მაგრამ რა არის ხორციელი სიკვდილი ღვთიური სასწაულის წინაშე!

„ლაზარე, გამოვედ გარე!“ – ღალადყო იესომ, როცა ლოდი გადააგორეს და... თავით ფეხებამდე შესუდრული ლაზარეც გამოვიდა.

საიდუმლო სერობამდე და ჯვარცმამდე დრო ცოტალა იყო დარჩენილი.

* * *

იოანე-ზოსიმემ ქართულ ენას უფლის მეორედ მოსვლის მომლოდინე ლაზარე უწოდა. იქნებ ამადაც ეთავისება და ეიმედება ჩვენს ეროვნულ ცნობიერებას მისი აღდგინების ამბავი...

და აი, კიდევ ერთი ლაზარე – ნინო დარბაისელის ამავე სათაურის ლექსი, დასტამბული „ჩვენი მწერლობის“ საშობაო ნომერში (2003, №51).

არსებობს ბევრი კარგი, შთამბეჭდავი პოეტური ტექსტი, ესთეტიკური ტკობის პირველი ტალღა რომ გადაგივლის და თომას მანის ერთი პერსონაჟი-კრიტიკოსივით ისევ მოგნახავს ჩვეულებრივი მოწყინება: „ო, ნეტა არ ვიცოდე, ეს ყოველივე როგორ იქმნება“.

მაგრამ არსებობს ტექსტებიც, თითქმის არაფერს რომ არ გიმაღავენ, პირიქით, ყოველივეს თვალწინ გადაგიშლიან, თუმცა ბოლომდე მაინც არ გიხსნიან თავის საიდუმლოს.

„ლაზარე“ სწორედ ასეთი პოეტური ტექსტია.

* * *

ამგვარი ლექსები ახლა არ (ან უკვე აღარ) იწერება – მას სიძველის სურნელი დაჰკრავს. მისი დაქტილური რიტმი, ტრადიციულად, უფრო ანტიკური პოეზიის თარგმანებს ან ანტიკური თემატიკის ნაწარმოებთ ესადაგება, ისეთებს, როგორცაა, ვთქვათ, გალაკტიონის „როცა აქტიონი, ძე არისტეას“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ და სხვ.

თუმცა პოეტური ტექსტის რიტმს მხოლოდ ვერსიფიკაციული ფაქტორები ხომ არ ქმნის. არსებობს წარმოსახვით-სახეობრივი რიტმიც. „ლაზარეში“ ამკარაა მდგომარეობათა თუ მოქმედებათა ორობითი, ორჯერადი ხასიათი. გარდა იმისა, რომ აქ ორი და-პერსონაჟი მონაწილეობს, ორია სიცოცხლე, ორია სიკვდილი, მაცხოვარი ორგზის მოუხმობს ლაზარს; სხვაც მრავალი წყვილია: „მდუმარე, მდუმარე“, „გამოვედ, გამოვედ“, „მორჩილად ვიცოცხლე, მორჩილად აღვსდექი“, „მეორედ ცოცხალი მეორედ ვკვდები“... ყველა მაგალითის დასამონწმებლად თითქმის მთელი ლექსის გადმოწერა გახდება საჭირო.

ერთი სიტყვით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თუ ლექსის გარეგანი, გამოკვეთილი რიტმი დაქტილურია, სამადობას მისდევს, შიდა ფორმის პულსაცია ორადია, თუმცა შენელებული. ეს შენელება, ჩემი აზრით, იმიტაც არის შემზადებული, რომ პირველ სტრიქონს – „მართა მართალია“, რომელიც სიტყვათა მსუბუქი თამაშისთვისაც კი განგვანყოფს, იქვე ენაცვლება „მძიმე“ სიტყვები – „დამთავრდა, მართამ!“, რასაც მოსდევს მარად უმძიმესი „ჯვარს აცვეს იესო“ და ზომიერად არქაიზებული სინტაგმათა წყება:

**და ვიდრე განიხვინენ
კარნი ზეცათანი,
მოაწყდა ქვეყანას
გოდების ღვარი.**

ექსპოზიციის ამგვარი სტილისტიკა თავიდანვე ქმნის განწყობით ფონს და შენელებულ ტემპო-რიტმსაც განსაზღვრავს, რაც შემდეგ მთელს ლექსში შენარჩუნებულია.

ფილიგრანულად ზომიერი არქაიზება ოსტატობის მაცნეა. ოდნავ

მომეტებული არქაიზაციისას ლექსის მდინარება სათავეშივე იმდენად ჩაიხერგებოდა, რომ მკითხველსა და ტექსტს შორის, შესაძლოა, კომუნიკაციის წყვეტაც გამოენვია.

* * *

„ლაზარე, გამოვედ გარე!“ – მაცხოვრის ეს სიტყვები თითქოს თავადვე შეიცავენ პოტენციას, რომელიც ლექსის რიტმულ ვარიაციასაც გვთავაზობს და გართმვის საფუძვლადაც იქცევა. ესაა ორი სამმარცვლიანი სიტყვა ორმარცვლიანი კადენციით (3/3/2), ბოლო სიტყვის რითმულ კავშირს პირველთან პოეტის ყური არც სჭირდება **ლაზარე – გარე**.

ასე რომ, რიტმული კომპოზიცია ქართული პოეტური და მთარგმნელობითი ტრადიციის ინერციასთან ამ მზა რიტმული ფორმულის შერწყმით აიგება.

ახლა რითმას მივაპყროთ ყურადღება.

არე, გარე, მძინარე, მდუმარე... – ამ ტიპის რითმათა შერჩევა სხვა შემთხვევაში, ტექნიკური თვალსაზრისით, საქმის გაიოლებადაც აღიქმებოდა, რომ არა სარითმო სიტყვების კონფიგურაცია და, რაც მთავარია, ხერხი ცენტრალური სახე-სიტყვის ბგერითი თანხმეობის ველიდან გატანისა და ამით კონტექსტური ველის განვრცობისა.

კერძოდ, ფორმულა „ლაზარე, გამოვედ გარე!“ ტექსტში პირველი გამოყენებისთანავე შეკვეცილია – ამოკლებულია სიტყვა **„ლაზარე“**. ცხადია, მისი ჩასმა რიტმულ ქარგაში არათუ სიძნელეს წარმოადგენდა, განწყობილებითაც შემზადებული იყო. მაგრამ ავტორმა სხვა გზა აირჩია, ორიგინალური გზა – ეს სიტყვა სათაურში გაიტანა. შედეგად შეიქმნა უჩვეულო ეფექტი: სიტყვა „ადგილზე არ არის“, მაგრამ ისმის და არამხოლოდ ისმის, ექოსაც გამოსცემს შემდგომ სტრიქონებში.

ჩვენ უკვე ევფონიის საუფლოს მივაღექით.

* * *

სიმბოლისტთა სწრაფვამ, ლექსი მუსიკასთან დაეახლოებინათ, ლიტერატურათმცოდნეობაში მუსიკალურ ტერმინოლოგიას გაუხსნა გზა – ლაიტმოტივი, რეგისტრი, კონტრაპუნქტი, პოლიფონია, ჰომოფონია...

ჰომოფონია, პოლიფონიისგან განსხვავებით, იმგვარი მრავალხმოვანებაა, რომელიც ერთი წარმმართველი ხმითა და დანარჩენთა

თანაჟღერადობით იქმნება. ასეთ ხმას ლექსში **ლაზარე** გამოსცემს.

სწორედ ეს მთავარი ბგერადობა და მისი ექოა, ჩემი აზრით, შინაგანი მიზეზი იმისა, რომ ფორმულა „ლაზარე, გამოვედ გარე!“ ფინალში ერთადერთი, განმეორებადი სიტყვით იცვლება: „გამოვედ, გამოვედ!“ აქ აღარც „ლაზარეა“ და აღარც „გარე“: სახელი ანაგრამულად მთელს ტექსტშია განფენილი, სიტყვა „გარე“ კი კონკრეტულ კონტურებს კარგავს – მაცხოვრის ხმოვა, ლექსის კონცეფციით, დაუსაზღვრელ, ბინდისფერ მარადისობაში მიწვევად გაიაზრება.

სმენით-წარმოსახვითი ეფექტი სხვა მხრივაც არის გაძლიერებული: სიტყვები **დაუზარელი – დამზრალი** ლექსში ანტონიმებად აღიქმება, სინამდვილეში კი ანაგრამებია. ამ სიტყვებში **ლაზარეს** ძირითადი ბგერების გარდა ერთმარცვლიანი სიტყვა და ჟღერს. ეს არ არის უბრალო შემთხვევითობა, რადგან და ან დები განუწყვეტილვ ხმიანობს სტრიქონთა უმეტესობაში და სარიტმო ერთეულებშიც აქცენტირდება (**და-მტიროდით, და-ვუმალე, დები – ვკვ-დები**).

* * *

ავტორისა და მკითხველის წარმოსახვათა კოორდინირების პრობლემაზე არაერთი თეორია არსებობს. ამ თეორიებიდან ერთი რამ ცხადია: წარმოსახვანი შეიძლება იყოს შესაბამისი, მსგავსი, მაგრამ არა – იდენტური.

ჩემთვის, მაგალითად, ლექსის დასაწყისში სიტყვა **და-მთავრ-და** არა მხოლოდ წინასწარმინიშნებაა რალაც **მთავარზე**, რაც ლაზარემ იცის და დებსაც უმაღავს, არამედ – გამომწვევი იმაგინაციური ხატისა: **მთავარი**, რომელსაც მხარმარჯვნივ და მარცხნივ **დები** უდგანან. ჩემს წარმოსახვაში ეს იესოა, სხვისთვის ლაზარეც შეიძლება იყოს. ისიც ბუნებრივი იქნება, თუ ავტორს ამაზე არც უფიქრია, ასე არ დაუნახავს, მაგრამ განა ძალიან „ამახინჯებს“ ტექსტს ასეთი „შეესება“ თუ „ტრანსგრესია“?!

* * *

ლექსის სტროფიკა – სულ ხუთი სტროფია – შინაარსის დინამიკას მისდევს. თითოეულ მონაკვეთში თითო წარმოსახული სცენაა და პირობითად ასე შეიძლება დახასიათდეს:

I. ჯვარცმის შემდეგ – ესაა ჩვენი საზიარო სახარებისეული ცოდნა, რომელიც ახალია და ამდენად – დაუჯერებელი მარიამისთვის, მაგრამ არა მართასა და ლაზარესათვის.

II. აღდგინების გახსენება, სადაც ლაზარეს წინასწარცოდნა და რწმენა თანაარსებობს დების ამბივალენტურ განცდებთან (მწუხარება – იმედი, რწმენა და ეჭვი).

III. მეორე სიცოცხლე – ლაზარეს ცოდნა-რწმენა და დუმილი.

IV. მეორედ სიკვდილის წინ – შეგუება მიწიერ, ხორციელ სიკვდილთან, საერთო აპათია.

V. სიკვდილი – ლაზარეს არცოდნა („ბინდი“), მაგრამ რწმენა.

არცოდნა, მაგრამ რწმენა – ეს ის უნარია, რომლითაც მორწმუნენი ურწმუნოთაგან განირჩევიან. რეალურად, ეს უნარზე მეტია, რადგან მის საფუძველზე მთელი მსოფლგაგება კონსტრუირდება.

თუმცა კვლავაც სტროფულ კომპოზიციას მივუბრუნდეთ.

პირველი ორი მონაკვეთი სახარების პოეტური ინტერპრეტაციაა. ამგვარი განმარტების ტრადიცია ყველა ქრისტიანი ერის ლიტურატურაში არსებობს, ოღონდ ინტერპრეტირების თავისუფლების ხარისხი დროისა და გარემოების შესაბამისად განსხვავებულია. სახარების ლექსიკით გაჯერებული ეს სტროფები ამბის განვითარების კანონიკურ სქემას მისდევს. ესაა მხოლოდ, ხედვის წერტილია უჩვეულო – ყოველივე ქვით დაგმანული სამარხის შიგნიდან, ლაზარეს თვალით არის აღქმული და განცდილ-გააზრებული.

დანარჩენი სამი სტროფი მთლიანად ავტორის წარმოსახვის ნაყოფია და უპასუხო კითხვებიც მათ გამო ეძალებიან მკითხველს. ერთერთ მთავარ კითხვას სხვა ავტორი ჰყავს, მაგრამ ამაზე – შემდგომ.

მეოთხე სტროფის ბოლო – „მეორედ ცოცხალი მეორედ ვკვდები“ იმდენად ძლიერ კონცეპტუალურ მახვილს ატარებს, რომ ლექსი აქ შეიძლება დასრულებულიყო. გაგრძელება, როგორც წესი, კომენტირებას ვერ ასცდება ხოლმე. რაკილა მუსიკათმცოდნეობას უკვე დავესესხეთ, ვიტყვი: ამ დროს განსაკუთრებული სუნთქვაა საჭირო, რომ სახიფათო რეგისტრი აიღო. ერთი მცდარი ბგერა და... ყოველივე ფუჭი რიტორიკა აღმოჩნდება.

საბედნიეროდ, ლექსი გადაარჩა:

**„გამოვედ, გამოვედ!“ –
შენი ხმა მომესმის.**

**რაბი, რა ბინდია!
მოვდივარ, რაბი!**

ბოლო სტრიქონებით რკალურად შეიკრა ლექსიც და ონტიური წრეც სამარიდან სიცოცხლეში და ამ სიცოცხლიდან მარადიულ არსებობაში მაცხოვრის მონოდებით გაღწეული ადამიანისა.

ჩვეულებრივ, რკალი ლექსში იქმნება იგივეობრივი ან თითქმის იგივეობრივი სტრიქონის, სტრიქონების ან სტროფის გამეორებით, რომელიც ნაწარმოების თავ-ბოლოს კომპოზიციურად აკავშირებს. „ლაზარეში“ თითქოს ასეთი არაფერია, თუმცა დავუკვირდეთ ორ სტრიქონს: „**მართა მართალია**“ და „**რაბი, რა ბინდია**“. ორივე აშკარად ერთი პრინციპითაა შექმნილი, მაგრამ როგორ შეიძლება დახასიათდეს ეს პრინციპი?

კითხვას კითხვა უნდა შევაგებო: ხომ არ შეიცავენ სიტყვები რაღაც წინასწარმეტყველურს, წინასწარგანსაზღვრულს, იქნებ საბედისწეროსაც? ხომ არ არის მათში მდოგვის მარცვალივით უმცირესი რამ, რაღაცის დასაწყისი, რომელიც ელის პირველ ბიძგს, რათა სისრულისკენ დაიძრას და მოსახდენი აღსრულდეს?!

ლექსი ამგვარი ფიქრის მიზეზს იძლევა.

* * *

ამ ლექს-მეტაფორაში, სადაც პოეტური მეტაფორა საერთოდ არ არის, ერთადერთი შედარებაა, სემანტიკურად და სტილისტიკურად შეუცვლელი სიტყვებით გადმოცემული:

**მარად მოფუსფუსე
და დაუზარელი
დამზრალი მორჩივით
ჩქამობენ დები.**

„მარად მოფუსფუსეობა“ – ეს მართა-მარიამის მორწმუნეობრივი ყოფის წესია. **ფუსფუსიც**, სიტყვა **ტილოს** მსგავსად, ყოფითი ლექსიკიდანაა აღებული. მაგრამ სახარებაში არაერთგზის ნახსენები „ტილო“, დაკავშირებული სიტყვასთან **შესუდრული** და სარითმო ცალთან **დამტიროდით**, იმგვარდაა ჩასმული კონტექსტში, რომ ყოფითი პლანი მკრთალდება. **მოფუსფუსეს** კი დაუზარელი სწორედაც რომ უძლიერებს ყოფითობისადმი კუთვნილებას. ხდება იმაგი-

ნაციის დროებითი „დამინება“, ვიდრე ახალი რეგისტრი აჟღერდებოდა.

„მორჩი კეთილი“ დედა ღვთისმშობლის ერთ-ერთი სახე-სიმბოლოა (გაგისხენოთ: „მორჩი კეთილი, ედემს შინა ნერგული“), მაგრამ ქალწული მარიამი, რომლის მოსახელეცაა ლაზარეს ერთი დათაგანი, **მარადნეღლი** მორჩია.

მართა და მარიამი **„დამზრალი მორჩივით ჩქამობენ“**.

ამ ერთი შეხედვით უბრალო, უპრეტენზიო შედარებას ზუსტი ფსიქოლოგიური შინაარსი და კონტექსტური სიღრმე აქვს. „დამზრალი“ უბრალოდ გაყინულს არ ნიშნავს, ყინვისგან მომწვარი იგულისხმება. დარდისგან „დამზრალ“ არსებათ, მართლაც, ჩქამობალა დარჩენიათ და არა მოთქმა-ხმობა. თანაც ლაზარე ერთხელ უკვე გამოტირებულია ჰურიათა მიერ! ვინღაა ნუგეშისმცემელი, ან ელიან კი ახალ ნუგეშს, იმგვარს, ადრე მაცხოვრისგან რომ მიიღეს.

„აღდგეს ძმა შენი!.. მე ვარ აღდგომა და ცხოვრება... და ყოველი, რომელი ცოცხალ არს და რწმენეს ჩემი, არა მოკუდეს იგი უკუნისამდე“.

ყველაფერი დამთავრდა.

„დამზრალი მორჩივით ჩქამობენ დები“.

ორთოდოქსულ სარწმუნოებას, ცხადია, ამაზე თავისი პასუხი მოეპოვება. ადამიანსაც შეუძლია მზა პასუხებს დასჯერდეს და **გულდინჯად** ეზიაროს მორწმუნეობის მადლს. მაგრამ მრავალგვარია უფლისკენ მიმავალი გზანი და სხვაა სავალი **გულმღელვარეთა**.

* * *

ვისთვის დაარღვია დუმილი, ვისთვის ამეტყველდა ლაზარე?

ლექსში მიმართვის ობიექტი ცვალებადია. თავდაპირველად ეს მარიამია, რადგან მართას თავისი სათქმელი დამთავრებული აქვს. ბეთანიაში მისულ მაცხოვარს პირველი მართა შეეგება, სამარხისაკენ მიუძღვა, პირველი იმედიანი ეჭვიც მან გამოთქვა საფლავის ლოდის გადაგორებამდე. მარიამი მართას სიტყვა-მოქმედებებს იმეორებს, ასეა იოანეს სახარების მიხედვით.

ლექსის საწყისი სამი სტროფი მარიამს მიე-**მართ**-ება, მეოთხე სტროფიდან კი ხდება ადრესატის შეცვლა. იწყება **პოეტური სასწაული** – ლაზარეს დისტანცირება იმ სიტუაციისაგან, სადაც მონოლოგი (ანუ დიალოგი) ჟღერდა. ლაზარე, ხორციელი გარსიდან თითქმის გასული, უკვე გარეხედვით აფიქსირებს მოჩქამე დებსაც

და საკუთარ თავსაც, მათ წინაშე მდებარეს. იგი კვლავ **გრძნობს** მაცხოვარს, რომელსაც სხეულებრივი, ნაცნობი სახე აღარა აქვს და ამიტომ უჩინარქმნილა სხვათათვის. ლაზარე კი ღვთაებრივ ხმას მიჰყვება, ქრისტეს ესიტყვება, რწმენით უერთდება გაურკვევლობის ბინდებუნდს...

და მაინც, ვისთვის ამეტყველდა ლაზარე?

ვისაც არ უნდა მიმართავდეს ლიტერატურული გმირი, თვით მაცხოვარსაც კი, იგი, უპირველესად, მკითხველისათვის მეთყველებს.

* * *

მარად განსაცდელში მყოფ ჩვენს ერს ფილოსოფიისათვის იშვიათად ეცალა. კონსტანტინე კაპანელის ორგანოტროპიზმიც პოეტური ფილოსოფია უფროა, ვიდრე მეცნიერული.

„ან ჰკითხა ვინმემ ლაზარეს, უნდოდა თუ არა მეორედ სიცოცხლე?!“ – კონსტანტინე კაპანელის ამ ამოძახილს ეხმიანება ნინო დარბაისელის ლექსი, ეხმიანება და ფიქრთა და წარმოსახვათა სიღრმეებისკენ მიგვიძღვის.

მეორედ სიცოცხლე მეორედ სიკვდილის წინაპირობაა, მაგრამ როგორია მეორედ კვდომა?! ვინ ჩასწვდება მის საიდუმლოს, როცა პირველი სიცოცხლე-სიკვდილისაც ასე ცოტა გაგვეგება...

* * *

ერთ ადრეულ ესეიში ნინო დარბაისელმა თავისი ლექსის ანალიზი საყვარელი ადამიანის რენტგენოგრამას შეადარა, ალბათ, „ჯადოსნური მთის“ გავლენით.

„ლაზარეს“ ჩემეული ანალიზი მე უფრო კალეიდოსკოპის დაშლას მომაგონებს. მილი, სამი სარკე და ძირში ჩაყრილი შუშის ფერადი ნამსხვრევეები – ეს არის და ეს... მაგრამ თუ ყოველივე ისევ შეერთდა და მილიც სინათლის წყაროს მიუბჰყარ, ოდნავი შერხვევისას კვლავაც განუმეორებელ ილუზიას იხილავ.

პოეზიაც ილუზიაა, ოღონდ ჩვენს სმენასა და წარმოსახვაში მიწყევ განმეორებადი, ისე, როგორც ეს იდუმალი და მარადიული სიტყვები:

რაბი, რა ბინდია!
მოვდივარ, რაბი!

2004

ის მაინც ბრუნავს...

(მიხეილ ქვლივიძე – 85)

ლიტერატურის ისტორიას სიზუსტე უყვარს. იგი, მაგალითად, გვამცნობს, რომ მიხეილ ქვლივიძე დაიბადა 1925 წელს, 1945 წელს კი სიმონ ჩიქოვანის ხელშეწყობით მისი პირველი ლექსები გამოქვეყნდა.

ცნობა სწორია და უტყუარი, მაგრამ ფაქტების მიღმა არსადაა ის მთავარი რამ, რასაც მხოლოდ პოეზია გამოთქვამს. ყველაფერი კი რეალურად ასე მომხდარა:

**შუადღე იყო... ყორიანში, ვენახის ბოლოს,
წყლის ზედაპირზე არ იძვროდა ტირიფის ჩრდილი.**

მოთევზავე ბავშვის არსებაში უეცრად რაღაც იძრა: „გაჩნდა სიტყვა და მას იმნამსვე მოჰყვა მეორე“. მანამდე უცნობი, უჩვეულო სიცხადით იგრძნო ბიჭმა სიტყვების „საოცარი აზრი და წყობა“. იმ დღეს ყორიანიდან მან რიყის ქვებზე ლურსმნით ამოკანრული პირველი ლექსი წამოუღო დედას, იქ კი ანკესთან ერთად უღრუბლო ბავშვობა დატოვა („პირველი ლექსი“).

ასე დაიბადა **პოეტი** მიხეილ ქვლივიძე.

* * *

იქნებ იმის გამოც, რომ იგი ბევრს მოგზაურობდა, მიხეილ ქვლივიძის პოეზიასთან ყოველი შეხება მონატრებულ ადამიანთან გზაში შეხვედრას მაგონებს. ურთიერთგანდობის აქტში იწყება საუბარი საზიარო ტკივილსა და სიხარულზე, ძვირფას ადამიანებზე, წარსულსა და აწმყოზე და, როგორც განდობილთ შეეფერებათ, პოეტს და მკითხველს მინიშნებათა დონეზე ესმით ერთმანეთისა.

ქართულ პოეზიაში, ალბათ, არავის გამოუხატავს მკითხველისადმი იმგვარი ნდობა, როგორც მიხეილ ქვლივიძეს:

**მე ვწერ, მკითხველო, შენი იმედით!
როგორც რადისტი, ღამეებს ვტეხავ
და განვდი ნიშნებს... შენ უნდა მიხვდე,
რისი თქმაც მინდა... შენ უნდა თვითონ
წარმოშვა ლექსი, – მშობელი შენ ხარ!**

ასეთი ნდობა სხვა პოეტისათვის სახიფათო იქნებოდა, მაგრამ მიხეილ ქვლივიძის სახეები, თუნდაც ძველი თუ თანამედროვე პოეზიიდან მომდინარე რემინისცენციები და ალუზიები – მკითხველთან დიალოგური კომუნიკაციის გამო – აღქმას სასურველი მიმართულებით წარმართავს. თუ იმასაც ვიტყვით, რომ პოეტის ერთი შეხედვით უბრალო, უპრეტენზიო ფრაზებსა და სტრიქონებში ხშირად აფორიზმებისათვის დამახასიათებელი მახვილგონიერება და აზრობრივ-ემოციური მუხტია ჩადებული, აღარ გვიკვირს, რატომ იმკვიდრებენ ისინი სამუდამო ადგილს ჩვენს მეხსიერებაში. რომელი ერთი გავიხსენო:

**სიცოცხლე თავდება, სიცოცხლე თავდება,
მე კი სულ ცხოვრების დაწყებას ვაპირებ.**
(„ბარათაშვილის მონოლოგი“)

**როცა ოჯახში არ გაქვს სამშობლო
და სამშობლოში არ გაქვს ოჯახი.**
(„სამი წერილი“)

**ის მაინც ბრუნავს... ღმერთმა ნუ ქნას,
გიორგი ჩემო,
დავცხრეთ, დავწყნარდეთ და სიცოცხლის
დავკარგოთ გემო.**
(„ის მაინც ბრუნავს“)

* * *

პოეტის თავისებურებას ყველაზე მკაფიოდ ავლენს ენა, რომელიც ის მეტყველებს და ქმნის. მიხეილ ქვლივიძის ენა და სტილი, გან-

რიდებული მეტაფორულობას, უფრო ზუსტ ეპითეტს და შედარებას ეთვისება, ლექსისათვის კი უცხოა რითმით თვითკმარი გატაცება და ვერსიფიკაციული ზიგზაგები. ის, რისი თქმაც სურს პოეტს, რაც მისთვის ღირებულია, ინტონაციურად აქცენტირდება და ამ გზით ექცევა ალქმის აქტიურ ველში.

მიხეილ ქვლივიძის ლექსის არსებითი ნიშანი სისადავეა, მაგრამ იგი განსაკუთრებული თვისებისაა: ტექსტში, შესაძლოა, არცერთი ტროპული სახე არ იყოს და მთლიანად იქცეს ტროპად:

**მე მოვალ შენთან გუშინ და შარშან,
შენ მოხვალ ჩემთან – ხვალ და გაისად,
როცა კვირტები დაიწყებს გაშლას,
როცა ხეხილი ნაყოფს დაისხამს.
როცა მე და შენ იმდენად დაგვლლის
ამქვეყნად ჩვენი როლის თამაში,
რომ მე დაგიტქვამ შეხვედრის ადგილს
სადმე წარსულში ან მომავალში.**

(„მე მოვალ შენთან“...)

მიხეილ ქვლივიძის ხედვისა და ხმის დიაპაზონი ასეთ ფაქიზ ნიუანსებსაც წვდება:

**დუმილი ფარავს ღამეულ ფიჭვნარს
და მხოლოდ ქარი რაღაცას ეძებს:
დადის და ფრთხილად თითებით სინჯავს
თვითეულ ღეროს, თვითეულ გირჩას,
თვითეულ ვარსკვლავს მდინარის ფსკერზე...**

(„მანგლისში, ღამით...“)

ნიუანსებისა და ნახევარტონების ოსტატს აქვს მთელი წყება ლექსებისა, სადაც მხოლოდ ადამიანად ყოფნის სევდა კი არაა გადმოცემული, ქართველად გაძლების ტრაგიზმიც შეგძრავთ. ჩვენს პოეზიაში, ალბათ, არაა ლექსი, სადაც ასე მწარედ იყოს განცდილი გალაკტიონის ცხოვრების ფინალი:

**როცა გივიწყებს ყველა –
დასამარებულს ცოცხლად,**

როცა არც ხსნა, არც შველა
არ ჩანს არსაით, როცა
თეთრად ცხადდება შავი
და არ თავდება ჯვარცმა, –
რომ გა გ ი ხ ს ე ნ ო ნ, თავი
უნდა მოიკლა კაცმა.

უნდა მოიკლა თავი
და ჩამოამხო ზეცა,
რომ ერთი წამით მაინც
მათი გულები შესძრა,
ვინც არაფერზე წუხდა
და მდუმარებდა, როცა
მომაკვდავები – უკვდავს
ასამარებდნენ ცოცხლად.

(„პოეტის ხსოვნას“)

* * *

ლიტერატურამ არაერთი მაგალითი იცის იმისა, როდესაც პოეტები, მშობლიურის გარდა, სხვა ენებზეც ემსახურებოდნენ მუზას. მიხეილ ქვლივიძემ სრულყოფილად იცოდა რუსული, თარგმნილი აქვს ძველი და თანამედროვე ქართული პოეზიის ნიმუშები, მაგრამ არასოდეს დაუნერია საკუთარი ლექსი რუსულ ენაზე. პოეტს თარგმნიდნენ ახმატოვა, ზაბოლოცკი, სლუცკი, ახმადულინა, ტარკოვსკი, ოკუჯავა... – თავად კი მხოლოდ და მხოლოდ ქართულად ქმნიდა.

ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში „ჩემი ღობე-ყორული“ მიხეილ ქვლივიძე გვიამბობს, როგორ ჰკითხა ერთმა ახალგაზრდა კაცმა ბრძენს, მშობლიურის გარდა სხვა ენებიც ვიცი და რომელ ენაზე ვწეროო. ბრძენმა უპასუხა: წერე იმ ენაზე, რომელზეც ლოცულობო.

მიხეილ ქვლივიძე მხოლოდ ქართულად წერდა, რადგან ამ ენაზე აღავლენდა ლოცვას ქართული მიწისა და ზეცისადმი. საბედნიეროდ, ეს ლოცვა კვლავაც გვესმის მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზიის ტაძარში, რადგან... „ის მაინც ბრუნავს“ – დედამიწასთან ერთად მარადისობაში მიმოიქცევა სული პოეტისა.

საქართველო ქარია

სად არიან შვილები,
შვილები სად არიან

სად არიან შვილები, შვილები სად არიან,
გავალ, გავიხედები, არ არიან, ქარია.
სად არიან შვილები, მე რომ მოგაბარეა,
გავალ, ავეძრახები, არ არიან, ქარია.
საქართველო აქროლდა, ვით ფოთლებში ქარია,
სად არიან შვილები, ქარია, არ არიან.
სად არიან ვეფხვები, ლერწმინაში არიან,
ლერწმინაში ქარია, ვეფხვები არ არიან.
ჩემი მკვდარი კი არა, შენი პატიმარია,
მიველ, ციხე გავტეხე, არ არიან, ქარია,
გოგო, ბიჭი გიყვარდა, თქმა ვერ მოასწარია,
გზაზე გამოეკიდე, არ არიან, ქარია.
ეშმა ერქვას სახელად, ვინც მე ხელი დამრია,
სად არიან შვილები, შვილები სად არიან.
იმათ სახელობაზე ხე მაინც ახარეა,
იმ ხესაც ხომ შენ დასწავ, შენი მოსახმარია,
საქართველო, მითხარი, ნუთუ მხოლოდ ქარია,
სად არიან შვილები, შვილები სად არიან,
გავალ გავიხედები, არ არიან, ქარია,
საყელოზე მოგწვდები, შვილები სად არიან.
არ არიან შვილები, საქართველო ქარია.
ქარია საქართველო, შვილები არ არიან.
დღე არი, არ არიან, ღამეა, არ არიან,
ქარია, არ არიან, არ არიან, ქარია..

ბესიკ ხარანაული

ბესიკ ხარანაული – პოეტი, ვინც ისე დაიწყო თავისი მონოლოგი, თითქოს სცენაზე არავინ დახვედრია (გ. ასათიანი) და რომლის შემოქმედებაში სამშობლოს მოტივს მანამდე ერთობ მოკრძალებული ადგილი ეჭირა, მეტიც, ვისაც გასული საუკუნის სამოცდაათიან წლებში, – ქართული პატრიოტული ლირიკის ახალი ზეობის ხანაში, – ნათქვამი ჰქონდა, „საიქიოში აღარ მინდა მე ქართველობა, რომელიმე დიდი ერის შვილი მსურს ვიყო, რომ ერთი სიტყვით გავაგებინო ყველას, ვინცა ვარო“ („ხეიბარი თოჯინა“), ოთხმოცდაათიან წლებში, მაშინ, როდესაც ერის სულიერ ალტყინებას დეპრესია მიეძალა, აქვეყნებს მისთვის უჩვეულო ლექსს.

ვერლიბრის პარალელურად, ფშაური დიალექტით გაჯერებული ხალხური ლექსის მოტივების, სახეობრივი სისტემისა და მარტივი რითმებისათვის პოეტს ადრეც არაერთგზის მიუმართავს, მაგრამ ეს ლექსი მანამდე შექმნილთაგან მაინც გამოირჩევა.

ოცდაოთხი სტრიქონი; თითქმის ამდენჯერვე განმეორებული, მოძრავი რეფრენები – კითხვა და მასზე უარყოფითი პასუხი; შუალედებში – უცნაური, თითქოს ურთიერთდაუკავშირებელი სინტაგმები, სიტყვები: შვილები, საქართველო, ქარი, ციხე, პატიმარი, მკვდარი, ლერწმინანი, ვეფხვები, გოგო, ბიჭი, ხე...

თავისთავად, კერძო კონოტაციურ მიმართებათა დადგენა არცთუ ისე ძნელია, მაგრამ გამაერთიანებელი კონოტაციური სივრცის პარამეტრთა მონიშვნის გარეშე ტექსტი მაინც მეტ-ნაკლებად ბუნდოვანი დარჩება იმ მკითხველისათვის, ვინც არ დასჯერდება ლექსის გაცნობით მოგვრილ ერთჯერად შთაბეჭდილებას და მოინადინებს, გონების თვალის გაადევნოს მას. ასეთ შემთხვევაში, ყოვლის უწინარეს, დამაფიქრებელია კითხვა, რომელიც, შეიძლება, უცნაურადაც კი ჟღერდეს: ვინ არის ლექსის ლირიკული სუბიექტი, გნებავთ, აქტორი, ვინ წარმოთქვამს ამ სასოწარკვეთილ მონოლოგს, სხვაგვარად – ვისი ხმა/ხმები ისმის ლექსში?

არანაკლებ დამაფიქრებელია ისიც, თუ ვინ არის ამ ლექსში მიმართვის ადრესატი, ან რას უნდა ნიშნავდეს თუ გულისხმობდეს ლექსის საყრდენი სემანტიკური ბირთვი – სიტყვები „საქართველო ქარია“.

* * *

ბესიკ ხარანაულის საანალიზო ლექსი ორშრიანია. პირველი, ზედა შრე შედარებით მკაფიოა: ეს „შინიდან“ გარეთ – არეულ, სტიქიით მოცულ საქართველოში გასული შვილების ამოოდ მომ-

ლოდინე, სასონარკვეთილი მშობლის აფექტური განცდებია და ამ განცდათა გამოხატვისთვის ბუნებრივად დამახასიათებელი ლოგიკური წყვეტებით, შეუსაბამობებითაც ხასიათდება. სავარაუდებელია, რომ აქ მიმართვის ადრესატები – „შინმყოფნი“, შინაურნი არიან, რომელთაც სათითაოდ მიმართავს „გარეთ“ მაცქერალი აქტორი. როგორც ჩანს, მათ თავის სამართლებელი ან სათქმელი აღარაფერი დარჩენიათ, დიალოგში უტყვად მონაწილეობენ, ამიტომ აქტორს საკუთარ დაუსრულებელ კითხვებზე პასუხი თავადვე უწევს.

ტექსტის შრეებს, ცხადია, აქვთ გამჭოლი, გამაერთიანებელი მომენტები, მაგრამ მეორე, ქვედა შრე შეიცავს სახე-კონცეპტებსაც, რომელთა მნიშვნელოვანი ნაწილის დეკოდირება მხოლოდ ეროვნულ ლიტერატურულ-კულტურულ კონტექსტში ხერხდება.

ცნობილია ერთი ასეთი მოვლენა: მსგავსი თემატიკის, განწყობის, სახეობრიობის ლექსები ზოგჯერ ერთმანეთთან რიტმული იდენტობითაც არიან დაკავშირებული და თავისებურ ჯაჭვს ქმნიან. საქართველოს, სამშობლოს თემაზე შექმნილი ლექსებიდან, ჩვენს შემთხვევაში, პირველ რიგში ილიას „ჩემო კარგო ქვეყანავ“ გაგვახსენდება. გარდა რიტმული მდინარებისა, ბ. ხარანაულის ლექსს მასთან აკავშირებს ია/ეა დაბოლოების მქონე სარიტმოდ სიტყვები, ხოლო შვილების ძიება-ლოდინის მოტივი პირდაპირ დიალოგურ კონტაქტშია ილიას სიტყვებთან:

**წვრილ-შვილი წამოგესწრნენ, ნაზარდნი, გულმტკიცები,
მათი ზრუნვის საგანი შენ ხარ და შენ იქნები.**

ამის გათვალისწინებით შეიძლება გვეფიქრა, რომ ბ. ხარანაულის ლექსის მეორე შრის უშუალო ადრესატი ილია ჭავჭავაძეა, ვისგანაც აქტორი, – ან უკვე შთამომავალი, შვილი, – პასუხს მოელოის, მით უმეტეს, რომ ამგვარ ფიქრს ერთი ალუზიაც უმაგრებს მხარს: „იმის სახელობაზე ხე მაინც ახარია, იმ ხესაც ხომ შენ დასწვავ, შენი მოსახმარია“ მიემართება ილიას სიტყვებს: „თუ სახელის შოვნა გინდა, დღეს ისეთი ნერგი დარგე, რომ ხვალემა მაღლობით სთქვას, ნანერგითა შენით მარგე“; მაგრამ ასეთ შემთხვევაში კონტექსტს მიღმა მოექცევა ბ. ხარანაულის ლექსის სხვა სინტაგმები, გაუგებარი დარჩება, მაგალითად, რას უნდა ნიშნავდეს ფრაზა „ჩემი მკვდარი კი არა, შენი პატიმარია“, რომლის გაგებაში ისევ რიტმული ასოციაცია თუ დაგვეხმარება.

პირადად მე რიტმული ასოციაცია გალაკტიონის ცნობილ ლექსს მთავაზობს – „ეს მშობლიური ქარია“:

შავმა ნისლმა დანისლა
მთები დალესტანისა,
ალიმართნენ კოშკები
ცისა და ნესტანისა.
გახსოვს? ტოტი ქარისა
აქანებდა მთვარესა...
„ნეტა ახლა სადა ხარ
და რომელსა მხარესა?“ [...
შავმა ნისლმა დანისლა
მთები დალესტანისა,
ეცემიან კოშკები
ცისა და ნესტანისა.

გარდა ერთგვაროვანი რიტმისა, ბესიკ ხარანაულის ლექსი ამ უკანასკნელს სხვა ნიშნებითაც უკავშირდება: ქარი, ძიების მოტივი და სამშობლოს დაცემა-დანგრევით გამოწვეული განცდები, მაგრამ გალაკტიონის ლექსში პირდაპირ სახელდება ის, რაც ბ. ხარანაულთან დეკოდირებას საჭიროებს – ნესტანი. ესაა მეცხრამეტე საუკუნის ქართული პატრიოტული ლირიკის ერთ-ერთი ძირითადი პარადიგმა: სამშობლო – პატიმარი სატროფო, ციხეში დატყვევებული ნესტანი, რომელიც გამომხსნელს მოელის („ნესტან-დარეჯან ქაჯებს ჰყავთ, მოელის ტურფა გამომხსნელს“ – აკაკი).

თუ გალაკტიონის ლექსში ნესტანის ცამდე აზიდული კოშკები – და არა ციხე, ინდოეთის და არა ქაჯეთის სივრცე რომანტიზებული, საოცნებო სამშობლოს სახეა, ბ. ხარანაული ფოლკლორული ალუზიის გამოყენებით (შეად.: „მიველ, ციხე გავტეხე“ და „მიველ, ვნახე ვენახი“) ამავე პარადიგმის განსხვავებულ, მწარედ ირონიზებულ მოდულს ქმნის, უპირისპირდება რა საკუთარი აფექტური დისკურსით ზეპირსიტყვიერი წყაროს მიზეზ-შედეგობრივ სიმწყობრეს.

რაკი სამშობლო-ნესტანის პარადიგმა „ვეფხისტყაოსნიდან“ იღებს სათავეს, ლოგიკური ხდება ვეფხვების გამოჩენა (დაკარგვა) ლერწმიანიდან, ლერწმიანი კი, თავისი მხრივ, ალუზია უნდა იყოს სიტყვებისა „აბო ტფილელის წამებიდან“: „და ირყეოდნენ, ვითარცა ლერწამნი, ქართაგან ძლიერთა“, რაც რწმენაშერყეული გარემოდან ვეფხვების – სამშობლოს მხსნელთა გადაკარგვას მოასწავებს.

ასეთი გააზრებისას, ვფიქრობ, უკვე გასაგებია იმედგაცრუების სიტყვები – „მიველ, ციხე გავტეხე, არ არიან, ქარია“, რაც გასაგებს ხდის წინმსწრებ სტრიქონსაც – „ჩემი მკვდარი კი არა, შენი პატიმარია“. პოეტური ინფორმაცია პირდაპირი შეტყობინების ენაზე,

სავარაუდოდ, ასე „ითარგმნება“: წინაპრებო, თქვენ სამშობლო პატიმრად დაგვისახეთ, მე ციხე გავტყეხე, ის ცარიელი აღმოჩნდა – პატიმარი „აქროლდა“, სამშობლო არ არსებობს. საქართველო ქარია...

ლექსის დრამატიზმს ამძაფრებს ის გარემოება, რომ აქტორს ვერ გაურკვევია, არათუ კონკრეტულად ვის მიმართოს, ვის მოსთხოვოს ან ვის გასცეს პასუხი, არამედ – ვინ არის თვითონ: შვილი, რომელსაც ევალებოდა საკუთარი ღვანლით შეექმნა მშობელი ქვეყნის „სახე ბედით მთენია“, თუ მშობელი, რომელსაც სულის ამოხდომამდე უნდა მოესწრო თქმა: „ეჰა, ამ დღისთვის გაგიზარდე, მამულო, შვილი, სიცოცხლე მივეც, რომ შეიძლოს შენთვის სიკვდილი“? ვინ არის იგი – ერის სულის გამოვლინება, თუ მისი ხორციელი ნაწილი? ან იქნებ ეს ყოველივე ერთად, ანუ თავისი ერის სული სულთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი, რომელიც გრძნობს, რომ ვალი აქვს წარსულისაც და მომავლისაც, როგორც შვილსა და მშობელს?

ცხადი მხოლოდ ერთი რამაა: ლირიკული სუბიექტი უძღურია, ზღოს ეს ვალი და ამიტომაც ლექსის დასაწყისიდან ისტერიამდე მისული მისი სასონარკვეთილება ფინალში იცვლება, ტონუსი მკვეთრად ეცემა და გაისმის გამოუვალ მდგომარეობასთან, გარდაუვალ ჭირთან შეგუების ინტონაცია:

**დღე არი, არ არიან, ღამეა, არ არიან,
ქარია, არ არიან, არ არიან, ქარია.**

სიტყვა „ქარი“ ქართულ პოეზიაში მანამდეც არაერთგზის გახმინებულია, მაგრამ მისი, როგორც პოეტური კონცეპტის გენეზისი მაინც ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკას უკავშირდება („დამქროლა ქარმან სასტიკმან“, „არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა“), შემდგომში კი სიტყვის არეალი გალაკტიონმა უკიდევანოდ განავრცო. საქართველოს, ქარისა და სიკვდილის ერთ პოეტურ იმაგინაციაში გაერთიანების მაგალითად ქართველ მკითხველს იქნებ ტერენტი გრანელის ეს სტრიქონებიც გაახსენდეს:

**კვდება ეს მდელი და ეს ქარია
და საქართველო ახლა მკვდარია...**

მაგრამ ხომ არ იყო ქართულ პოეტურ ენაში სხვა რაიმე წინაპირობა სინტაგმისათვის „საქართველო ქარია“? გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსანი“, კერძოდ, ნესტანის სიტყვები ტარიელისადმი „თათბირ-

ისა და გამორჩევის“ დროს: „შენ და ისი წაიკიდნეთ, ინდოეთი გარდა-ქარ-დეს“. მშობელი მიწის, სამშობლოს გარდაქარება არის, ჩემი ფიქრით ის, რამაც ბ. ხარანაულის პოეტურ ტექსტში ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად გააჩინა ახლებური პოეტური ეტიმოლოგია, რომელიც იკითხება სიტყვებში „საქართველო ქარია“: „სა-ქარ-თველო“ ანუ ქვეყანა, სამშობლო, რომელიც წარმავალ და წარმტაცებელ ქარს – სტიქიას არათუ ვეღარ ეხსნება, უკვე თავად ქცეულა იმად, რასაც საუკუნეთა მანძილზე ებრძოდა. ასეთია იმთავითვე მის სახელში პროეცირებული ბედისწერა. მიუხედავად იმისა, რომ, სინამდვილეში, ჩვენი ქვეყნის ამ სახელით – „საქართველო“ – მოხსენიება გაცილებით გვიანდელი მოვლენაა და სულ რამდენიმე საუკუნეს ითვლის, პოეტურ რეალობაში ამგვარი რამ სავსებით ლოგიკურად ჯდება.

* * *

მშობელი ქვეყნის უბედობით გულგასენილი გალაკტიონისათვის არა მხოლოდ სამშობლო, არამედ „ყოველივე ქარია და ჩვენება, ოჰ, სიცოცხლეც უეცარი, ქარია...“. იგი გამოსავალს პოეზიაში, მშვენიერების მსახურებაში ხედავს, რადგან სწამს, რომ „მარადია ერთადერთი: შვენება“.

ესთეტიკურად მასთან იმთავითვე დაპირისპირებული ბ. ხარანაულისათვის აღარც ეს გზა დარჩენილა. იქნებ იმიტომ, რომ გალაკტიონის მაგალითით უკვე იხილა, როგორია ამ „ვარდისფერ გზის“ დასასრული.

ქართული ლირიკის ტრადიციებთან შეთვისებული მკითხველისათვის ბ. ხარანაულის ეს და სხვა პატრიოტული ლექსები, დეჰეროიზებული აქტორებით, თვითირონიითა თუ ირონიით, სიმძაფრითა თუ მასთან შენაცვლებული დეპრესიულობით, ზოგჯერ ღრმა და ზოგჯერ ნაივური რეფლექსიებითაც კი – უჩვეულოა. უჩვეულოა წინამორბედთა პოეტური მემკვიდრეობის მისეული რეცეფციაც („ვერ გავიგეთ ეს ანბანი, მეცხრამეტე საუკუნე“), მაგრამ მის მიერ ტრადიციულ პარადიგმათა ახალი ნაკითხვების შედეგად შექმნილ მეტატექსტებში მაინც იკვეთება ქართული პატრიოტული ლირიკის ახალ პარადიგმათა თავისებური კონტურები.

ანალიზი, შეიძლება, აქ დაგვემთავრებინა, მაგრამ ტექსტში რჩება ერთი ფრაზა, რომელსაც მხოლოდ პირველ, ყოფით შრეს ვერ მივაკუთვნებთ: „საყელოზე მოგწვდები, შვილები სად არიან?“ ვინაა პასუხისმგებელი პოეტი-მოქალაქის წინაშე, რომ მიზარებული შვილები არ/აღარ არიან?

გააზრება ამ სტრიქონისა მომდინარეობს იმ ტრაგიკული რეალობიდან, რამაც დაანერინა ლექსი პოეტს. შვილების უაზროდ გამწვანელები ქვეყანა აღარ აღიქმება „დედა-სამშობლოდ“, იგი მხოლოდ უგუნური მანქანაა – სახელმწიფოდ (ვერ)ქცეული სამშობლო!

აი, ლექსში პერსონიფიცირებულ ამ უპიროვნო მონსტრს უპირებს შენჯღრევას პოეტი („საყელოზე მოგწვდები“), თუმცა მის ცდაში იგრძნობა ბედისწერასთან შეგუებული კაცის უილაჯობა.

ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილი“ ბ. ხარანაულის პატრიოტული ლირიკის მუდმივი თანამდევია, ის ხან მდუმარე მონაწილეა, ხანაც ექსპლიციტული. დასაწყისში პოემისა „ორივ ფურცელი, ცისა და მიწის“ პოეტი ასეთი მოულოდნელი რაკურსით წარმოგვიდგენს ილიას პერსონაჟს:

**ჰოი, ჰოი, ჰოი,
გესმოდეთ და გეყურებოდეთ!
პირს შევიცვლი, როგორც ამინდი,
დავუბერავ რისხვას და გამობას,
მე ვარ სული საქართველოსი.**

საქართველოს უკვდავი სული კი ჯერ კიდევ როდის აფრთხილებდა ერსა და ქვეყანას, რომ ვიდრე მცნების მადლით ამალღებული მისი ძე გონებით არ განსჭვრეტს ცხოვრების კანონზომიერებებს, იგი, – უიმედო და შეწუხებული, –

**უქმისა დრტვინვით, გულის-წვითა მწარე ცრემლს დაღვრის,
მაგრამ არ ირწმენს, წამებულო, შენს აღდგენასა,
და იგი ცრემლი ურწმენობის, ეჭვის და ტანჯვის,
ჰლაღადებს მხოლოდ ძისა შენის უძღურებასა.**

ნუთუ მართლა აღსრულდა აჩრდილის ეს ავი წინათგრძნობა?
მართლა მოგვერია „ურწმენობა“ და „ეჭვი“?

ნუთუ ვერ ველირსებით ერის, როგორც „ერთის სულის ძლიერსა ქროლას“?

2010

ლექსი – სიცოცხლის განზომილება

60 წლის იზა ორჯონიკიძეს

2003 წლის ზამთარი, მართლაც, უჩვეულო იყო იზასთვის – ცივი, მბჟუტავი სინათლით გაუნათებელ ღამეებში რამდენიმე ათეული შესანიშნავი ლექსი დაინერა.

სალამოობით, ხშირად პირველი მსმენელის უფლებით, ვუსმენდი ამ ლექსებს და მიხაროდა – ჩემ თვალწინ ნამდვილი პოეზია იქმნებოდა!

„სატელეფონო კითხვას“ შთაბეჭდილებანი და აზრის გაზიარება ცვლიდა და მე ცოცხლად დავინახე, როდენ მომთხოვნია იგი ყოველი სიტყვის, სტრიქონის, ლექსის, როგორც მთლიანობის, მიმართ. ის არამარტო „შთაგონებით დასნეულებული“ ხელოვანია, არამედ ზედმიწევნით მცოდნეც იმისა, რასაც „ტექნე“ ეწოდება.

როგორც წესი, ყურადღებით ისმენს შენიშვნასა თუ სურვილს. საკუთარ სიმართლეში დარწმუნებულიც კი შენთან ერთად განიხილავს შესაძლებლობათა სიმრავლეს, სიტყვის საგნობრივი კონტურის, შეფერილობის, ჟღერადობის, სურნელის, გემოს გათვალისწინებითაც კი. საოცარი ისაა, რომ ამ თითქოს ამომწურავ განსჯათა შემდეგ ყოველთვის პოულობს რაღაც ახალ, სხვა, მისეულ ვარიანტს, უფრო ზუსტსა და შეუცვლელს.

ძიების ჟინით იგი ძალიან უახლოვდება პოლ ვალერის პოეტურ იმპერატივს:

„მე ვეძებ სიტყვას, რომელიც მდებრობითი სქესისა იქნება, ორმარცვლიანი, „პ“ ან „ფ“ ბგერით, ყრუდ მთავრდება, აღნიშნავს „ნაზზარს“ და არც მეცნიერულია და არც იშვიათი. სულ ცოტა – ექვსი პირობაა“.

ისეც მომხდარა, ჩემი სამზერიდან უხინჯო, უზადო ლექსი დაუნდობლად დაუშლია, ესთეტის რადიკალურობით უარუყვია... სილ-

ამაზე, რათა იგი მშვენიერების სიმაღლემდე აეზიდა.

ლექსის დაბადების იდუმალ აქტთან ცოცხალმა შეხებამ უფრო გამიმახვილა აზრი, რომ არ შეიძლება იზა ორჯონიკიძის ლექსების გადაკითხვა, უბრალოდ თვალის გადავლება, რადგან გამჭვირვალეების, უბრალოების, სისადავის მიღმა შეიძლება ამოუცნობი და აუთვისებელი დარჩეს რეალური ჩანაფიქრი, აზრობრივ-ემოციური ორიენტირების მრავალფეროვნება. ამით ბევრს დაკარგავს მკითხველი (და არა ლექსი).

ფრანგები ამბობენ, ქალი იმდენი წლისაა, როგორც გამოიყურებაო.

მე ვამბობ: პოეტი იმდენი წლისაა, როგორ ლექსებსაც ქმნის.

ამიტომ არ შეიძლება მიულოცო პოეტს, მით უფრო პოეტ ქალს, იუბილე და წელთა სიმრავლე. მას ლექსთა მოზღვავება და პოეზიის დღესასწაული უნდა მიულოცო!

იზა ორჯონიკიძეს აქვს ულამაზესი სტრიქონები:

**მე და ჩემი შემოდგომა
გადაუხვევთ გზიდან,
ჩავლილ წყლებზე მოქანავე
ხიდზე გავლა გვინდა...**

მე კი ის მინდა, რომ იზა ორჯონიკიძეს, პოეტს და ადამიანს, არასოდეს ტოვებდეს „გზიდან გადახვევის“ ცდუნება, სურვილი „ჩავლილ წყლებზე მოქანავე ხიდზე“ გავლისა. მინდა დიდხანს გაგრძელდეს მისი „შემოდგომის გაზაფხული“.

2003

ცრემლად ნადენი სიმღერა

ემზარ კვიციანიშვილის ერთ მშვენიერ ლექსში, რომლის სათაურია „გაზაფხულის ვნებანი“, ბუნების გამოცოცხლება უჩვეულო სამზერიდან არის აღქმული: ალუბლების სითეთრის ნაცვლად კორდებს სალბის ყვავილის ყვითელი დუფი მოსდებია, ჰაერს კი ყინულის ტყდომის ხმა ბზარავს. გაზაფხულის „მწვანე ლახვარი“ დაუნდობლად უარყოფს ჭკნობაშეპარულ, ყავლგასულ მშვენიერებას და პოეტის გულს სიბრალულითა და სევდით ავსებს.

ემზარ კვიციანიშვილის ლირიკის ტონალობას ეს მუდმივი, ყველგანმყოფი სევდა განსაზღვრავს. იგი რალაც უფრო მეტია, ვიდრე პიროვნული ტრაგედიის შედეგი, ან სულაც ურვა წარმავლობის გამო – სევდა შემოქმედის მსოფლგანცდის სიღრმისეული თვისებაა. ამიტომ არის, რომ პოეტის მზიან პეიზაჟებშიც კი ცრემლში გარდატეხილი სხივის ფერადები კიაფობს.

პოეტს ვნებიანად უყვარს ხილული სამყარო, მისი სინედლე, ფეროვნება, ხმები და სურნელი... შემოდგომის მოტივებით მდიდარ ქართულ პოეზიაში უთუოდ არსებობს ემზარ კვიციანიშვილის შემოდგომაც – მინიერი მშვენიერებით ტკბობისა და თანამდევი ტკივილის უფაქიზესი შეხვეწა. მის ლექსებში ფერმწერის თვალითაა დანახული სივრცეში განფენილი ველების წითელ-ყვითელი ტბორები და ფერდობებზე ამოფრქვეული თრიმლნარის სილამაზე, თავს გვანონებენ თავპირდასისხლული ბრონეულები, ალანძული ატმები თუ სიყვითლეში ამოვლებული კომშები. მშვენიერების სახიერი გამოცხადების ჟამს პოეტის სულს მუხლის მოდრეკისა და ლოცვის სურვილი ეძალეობა:

**შენ, გამჩენო, ეს ქვეყანა, ტყიანი და ქედიანი,
უთვალავჯერ მომანატრე, დამკარ, დამარეტიანე.**

* წინასიტყვა კრებულისა „ასი ლექსი“

.....

**ამაოა, არც არაფრად არ ჩაავდო ჩემი ურვა,
მეხმა დამცეს, ამის მეტი მე თუ რამე მომესურვა.**

ეს სტრიქონები ემოციურ-ინტონაციური ბგერადობით გურამი-შვილის „ვედრებებს“ უდგას გვერდით.

არსებობის საყრდენი, – სამყაროს მშვენიერება, როგორც ურვის საპირწონე, – თითქოს ნაპოვნია, მაგრამ სიცოცხლის დღესასწაულებს ემზარ კვიტაიშვილის ლირიკაში მუდმივად ჰყავს უცვლელი პერსონაჟი – მარტოობა. იგი, შემოდგომის ფერადოვან სამოსში გამოსხეულიც კი, ცხადი სიზმრების ჯადოსაგან აფხიზლებს პოეტს და სხვა მხარეებისაკენ მიუძღვის...

* * *

მარტოობა ქვეცნობიერ ხილვებს ამოზიდავს. უსაზღვროება აწყდება ფანჯრებს, იშლება სამანი „მესა“ და „არა-მეს“ შორის და სული განიცდის უხილავ-ფარულთან შეხების ნამებს თუ ნამებას...

ემზარ კვიტაიშვილის ინტროსპექციულ ლირიკაში მთავარი მაინც შემცოდე და მონანიე სუბიექტის თვითშეფასებაა. რეფლექსიით გატანჯული პოეტის სატრფიალო ლექსებშიც კი თვითგვემის მოტივი ქარბობს. სულის გაშიშვლებისას მას ზოგჯერ ისეთი გამაოგნებელი სიმართლის ამოთქმა შეუძლია, რაც მხოლოდ პირველყოფილად ნაივურ ცნობიერებას ახასიათებს:

**მე ვერ ვივლი ბებრის გულით,
ვერც სისხლით ნყალწყალათი,
მე მაშინებს უშენობა,
ისევ შენი ლალატი.**

ადრესატი ამ ამბივალენტური შინაარსის სტრიქონებისა გარდაცვლილი სიყვარულია!

* * *

ემზარ კვიტაიშვილი არასოდეს ეკუთვნოდა „მამულზე სიმღერაში“ დახელოვნებულთა კასტას. მისი პოეტური ტექსტები ამ თემაზე ან მშობლიურ სანახებთან უშუალო შეხების ნაყოფია, ან – ისტორი-

ის განცდიდან ამოზიდული. კოჯრის გზაზე წამომართულ უძველეს მუხას მის ლექსში მხოლოდ რეალურ-ფიზიკური განფენილობა კი არა, ხალხის ცნობიერების სიღრმეში განტოტილი ფესვები აქვს:

გადახრილა ჯმუხი მუხა,
ხმება ზეზეულა,
დახეთქილი ენვის ქერქი,
მუმლი შესეულა...

ბგერითი ინსტრუმენტობა, როგორც პოეტის სულის ექო, ხრი-
ალის ხმას გამოსცემს და ჩვენამდე შემადრწუნებლად მოაქვს გან-
წირულების განცდა.

სწორედ „მამულის სიბერავის“ ჟამს იბადება უგრძობლობის
ნატვრა – ქვადქცევის სურვილი, რომელიც შეფარულად გაძლების,
ყოვლისგადატანის გაუმხელელ იმედსაც იტევს.

* * *

ემზარ კვიციანი ერთ ლექსში წერს:

**თან დამყვება თვალი უფლის,
იქითობას, აქეთობას...
ვენამები, იოლად ვერ
დამიწუნებთ ნაკეთობას.**

ლექსს „ხელობის ერთგულება“ ჰქვია და იმ პოეტს ეკუთვნის,
ვისაც ათვისებული აქვს კლასიკური თუ თანამედროვე პოეზიის
გამოცდილება, ვინც ზედმიწევნით იცის პოეტური „ტეხნეს“ შესა-
ძლებლობანი. შემთხვევითი არაა, რომ „ნაკეთობა“ აქ „ნამებასთან“
კავშირშია ნახსენები, რადგან პოეზია მონამეობრივი ხელობაა. მხ-
ოლოდ ნიჭისა და ოსტატობის შერწყმით იქმნება ასეთი სტრიქონი:
„ტანზე აყრის სპილენძის შხამიანი ლაქები“. ეს ფლორენციული შთა-
ბეჭდილებაა, ძეგლის – ცხენზე ამხედრებული მედიჩის ჭვრეტით
აღძრული. „სპილენძის ლაქები“ რეალობის ფიქსაციაა, მაგრამ
როდესაც სიტყვებს შორის ლექსემა „შხამიანი“ ჩაერთვის, იქმნება
ისეთი ხარისხის ინტელექტუალურ-ემოციური შენადნობი, რომელ-
საც, მართლაც, იოლად ვერ დაიწუნებთ.

* * *

და მაინც, როგორ უნდა იცხოვროს ჩვენს დისჰარმონიულ სინამდვილეში ადამიანმა – მშვენიერებით მოხიბლულმა და ეგზისტენციური სევდით განანამებმა?

პოეტის გული სიბრალულისკენ, ოღონდ საყოველთაო სიბრალულისკენ მოგვინოდება, რომელიც მხოლოდ ადამიანს კი არა, ყოველივე არსებულს სწვდება. ეს ერთდროულად ვაჟას ნაშიერის პასუხიცაა და მოხუცი ალბერტ შვაიცერის ეთიკას ნაზიარები ინტელექტუალის პოზიციაც.

ემზარ კვიტაიშვილმა ერთგან პოეტი შეადარა ნიჟარას, რომლის სიმარტოვის საკანში მარგალიტი იბადება.

პოეტის ცხოვრება გრძელდება, მაშასადამე, ნიჟარიდან კვლავაც ამონათებს სევდისფერი სხივი.

2011

„ასი უძველესი იაპონური ლექსი“

ამ მშვენიერ წიგნს, – როგორც შინაარსით, ისე გამოცემის კულტურით, – ისეთი რანგის მთარგმნელთა წარდგინება ახლავს, რომ იმთავითვე გამორიცხულია დაეჭვება მის ლიტერატურულ ღირებულებაში. მიუხედავად ამისა, წიგნის წაკითხვამდე მაინც ერთგვარი შიშის განცდა მქონდა. მე კარგად ვიცნობ ირმა რატიანს, როგორც პროფესიონალ ლიტერატურათმცოდნეს, ასევე ავტორს სასიამოვნო ესეისტური წიგნაკისა „იაპონური დღიური“, შიგ ჩართული პოეტური თარგმანებით, მაგრამ სრულიად სხვა განზომილებაა, როდესაც შენ წინაშეა „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ – კლასიკური იაპონური პოეზიის შვიდსაუკუნოვანი თაიგული, ერთი ყველაზე დიდი საოცრება მსოფლიო პოეზიის ისტორიისა.

მოკრძალება იაპონური ლირიკის წინაშე ჩემთვის ერთ ბიოგრაფიულ ფაქტს უკავშირდება. სიჭაბუკის ჟამს, 70-იან წლებში, ემზარ კვიტაიშვილმა, წიგნის თავგადაკლულმა მეტრფემ, ირინა ბორონინას მონოგრაფია – „კლასიკური იაპონური პოეზიის პოეტიკა“ მაჩუქა. ტანკას ესთეტიკისა და პოეტიკის ანალიზი აქ უხვად იყო ილუსტრირებული ავტორისეული თარგმანებითა და კომენტარებით. მე ახალ პოეტურ მატერიკზე აღმოვჩნდი, გაოგნებული ემოციური შოკით! ერთი სიტყვით, იმის თქმა მინდა, რომ კარგად მესმის, რას შეუბედა ირმა რატიანმა და ამ ფონზე ჩემი შიშნარევი მოლოდინიც ბუნებრივია.

პირველი იმედიანი იმპულსი წინასიტყვაობის წაკითხვის შემდეგ მოვიდა. აქ – ტერმინოლოგიური კეკლუცობის გარეშე! – ნათლად, გასაგებად და ლაკონიურად არის განმარტებული საკმაოდ რთული საკითხები, ზუსტადაა აქცენტირებული მკითხველის დასაკვალთანებლად ყველაზე აუცილებელი მომენტები. გამოცემის ერთი თავისებურება ისაა, რომ თითოეულ ტანკას იქვე ახლავს კომენტარები.

* გამოსვლა წიგნის პრეზენტაციაზე

თითქოს ჩნდება ერთგვარი საფრთხე იმისა, რომ განმარტებანი შეაფერხებს პოეტურ ტექსტთან უშუალო კონტაქტს, გააფერმკრთალებს ესთეტიკურ ეფექტს... მაგრამ, მოგეხსენებათ, ნამდვილი პოეზია, მით უმეტეს, ტანკას ფორმა, არ არის ერთჯერადი საკითხავი. ტანკა მრავალგზის მიახლებას ითხოვს, რათა შეაღწიოს ლექსის კონცეპტუალურ სიღრმეში, თავი უცხოდ არ იგრძნოს მის სპეციფიკურ ემოციურ სივრცეში. ამ სამზეროდან, კომენტარები არამცთუ ხელს უშლის, არამედ ქართველი მკითხველისათვის აუცილებელი ეტაპია პოეტური ტექსტის ათვისების გზაზე.

შესავალი წერილი და კომენტარები, ასე ვთქვათ, საქმის ლიტერატურათმცოდნეობითი მხარეა, მაგრამ მთავარი ხომ თავად ლექსებია ანუ ტანკა – ეს ურთულესი სემანტიკურ-ვერსიფიკაციული მთლიანობა!

მაინც რასთან უნევს მთარგმნელს შეჭიდება? აქ უკვე ახსენეს შინაარსის მრავალპლანიანობა. დაუმატეთ ამას მთავარი კონცეპტის მიგნების აუცილებლობა, განსაკუთრებული ხელოვნება ნიუანსებისა და ასევე სრულიად განსაკუთრებული ორგანიზება ემოციისა... ვფიქრობ, ცოტა არაა... მე ნამდვილად ვერ გამოვდგები იმის უტყუარ შემფასებლად, რამდენად მოახერხა მთარგმნელმა დედნის სირთულეების დაძლევა. თავადაც ხშირად გამომიხატავს ირონია იმათ მიმართ, ვინც შეუვალი თავდაჯერებით მსჯელობს თარგმანზე – ორიგინალის ენის უცოდინრად! ამიტომ მე მხოლოდ რამდენიმე ზოგად მომენტს შევეხები, უპირველესად – თარგმანის ვერსიფიკაციულ მხარეს.

ქალბატონმა ირმამ, ვფიქრობ, სწორად აირჩია კომპრომისის გზა ორივე – იაპონური და ქართული – პოეტური ტრადიციის გათვალისწინებით. მაგალითად, მან უარი თქვა ტანკასათვის სავალდებულო 31 მარცვლის დაცვაზე, რაც ქართულ თარგმანში მხოლოდ ტექნიკური ამოცანის ფორმალური დაძლევა იქნებოდა, რეალურად კი – არაფრისმომცემი მეტრული თვალსაზრისით. სამაგიეროდ, შენარჩუნებულია ტანკას ხუთტაეპიანობა, რასაც ქართულშიც აქვს შორეული ანალოგი იამბიკოს ფორმაში. ეს, ცხადია, უნებლიე დამთხვევაა, მაგრამ ქართული ტრადიცია მაინც ქმნის ნიადაგს უცხო ფორმის „მოსათვინიერებლად“.

დამაფიქრა რითმის საკითხმაც. ვეჭვობ, რომ ტანკაში რითმა არსებობდეს – ბგერითი გადაძახილები უფრო ევფონიური მომენტი მგონია... მიუხედავად ამისა, რითმების სპორადული გამოჩენა ზოგიერთი ტანკას თარგმანში მისაღებია: ერთი, რომ ქართულ პოეტ-

ურ ცნობიერებაში რითმა პოეზიის სიგნალია და „უცხო“, განსხვავებული ტრადიციული რეცეფციისაკენ ეზიდება. ამასთან, არც მთარგმნელის განმარტებაა უმნიშვნელო, რომ რითმა მას დედნის ემოციური მუხტის გადმოტანაში დაეხმარა.

უფრო არსებითი მაინც, ჩემი აზრით, საზომის საკითხია. ორიგინალში მონაცვლეობს ხუთ და შვიდმარცვლიანი ტაეპები, რომლის კოპირება თარგმანს პრაქტიკულად შეუძლებელს გახდიდა. ამიტომაც შეირჩა უფრო გრძელი, ტევადი საზომი, თუმცა, ამასთან ერთად, პოტენციურად შეიქმნა ჭარბსიტყვაობის მომაკვდინებელი საშიშროებაც. საბედნიეროდ, მთარგმნელი ერთადერთი, აუცილებელი სიტყვის პოეტიკას ერთგულებს, რაც ასევე ერთადერთი სწორი გადაწყვეტილებაა: ტანკა და ჭარბსიტყვაობა ერთმანეთთან შეუთავსებელია! მაგრამ რა ვუყოთ ყველაზე მთავარს – ტანკას პოლისემანტიკურობას?

ირმა რატიანმა, რიგ შემთხვევებში, მახვილგონივრულ გზას მიაგნო, როდესაც ტექსტში კონცეპტუალური, ე.წ. საყრდენი სიტყვის ორი მნიშვნელობის ერთდროული რეალიზება მოახერხა; მაგრამ სრულიად ცხადია, რომ ამის გაკეთება უმეტესწილად შეუძლებელია. ამ სიტუაციაში მთარგმნელს ერთი გამოსავალია რჩება – იქცეს ინტერპრეტატორად. აქ უკვე გადამწყვეტია არჩევანი, გემოვნება და, მე მგონია, ამ მხრივაც ურიგოდ არ უნდა იყოს საქმე – ეს, ასე ვთქვათ, „იძულებითი“ ინტერპრეტაციები, როგორც ნესი, მკითხველს გულგრილს არ ტოვებს.

ირმა რატიანის თარგმანებში ჩემთვის ყველაზე ფასეული ერთი რამაა. შესავალ წერილში ნახსენებია ძენბუდიზმის ტერმინი – სიცარიელე, როგორც სინონიმი უნივერსუმისა: ტანკა ქმნის სიცარიელეში, უნივერსუმში შესვლის ილუზიას... თარგმანის რამდენიმე ნიმუშის კითხვისას მე მქონდა განცდა, რომ არამარტო ახალ სიტყვიერ გარსში იზადებოდა ლექსი, არამედ ქართულად ამეტყველებული ტანკაც ქმნიდა თავის საარსებო სივრცე-სიცარიელეს, ე.ი. უნივერსუმს. როდესაც თარგმანის მკითხველს ასეთი განცდა ეუფლება, ეს უკვე ნიშნავს რაღაცას, ეს უკვე მთარგმნელის შესაძლებლობებზე მიანიშნებს...

მინდა ქალბატონ ირმას და ქართველ მკითხველებსაც მივულოცო მშვენიერი წიგნის გამოცემა, დიდ იაპონურ კულტურასთან ზიარების სიხარული.

2009

სიკეთის ყვავილები

ვისაც ქართული ლექსი უყვარს და ვერსიფიკაციის კვლევაც აინტერესებს, აკაკი ხინთიბიძის სახელი ნაცნობიცაა და ახლობელიც. „აკაკის ლექსისა“ და „გალაკტიონის პოეტიკის“ ავტორმა ნახევარსაუკუნეზე მეტი მიუძღვნა ლექსმცოდნეობის პრობლემების მეცნიერულ შესწავლას, თავის ინტერესთა თვალსაწიერში მოაქცია ხანგრძლივი, თითქმის ათასწლოვანი პერიოდი ქართული პოეზიის განვითარებისა – რუსთველის ეპოქიდან თანამედროვეობამდე – და არაერთი ისტორიულად მნიშვნელოვანი და თეორიულად ღირებული საკითხი გაარკვია.

* * *

აკაკი ხინთიბიძეს მომადლებული ჰქონდა პოეზიისა და ლექსის მკვლევარისათვის ისეთი აუცილებელი თვისებანი, როგორიცაა ინტუიცია და ანალიტიკური უნარი, წარმოსახვა და გემოვნება, ერუდიცია, მაგრამ მე მაინც განსაკუთრებით მაოცებდა მისი გულმოდგინება, იშვიათი ნიჭი შრომისა, თანამიმდევრობა და მოთმინება მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე. ეს მიზანი საპირადო არასოდეს ყოფილა. აკაკი ხინთიბიძეს მხოლოდ ერთი რამ ამოძრავებდა – მუდამ და ყოველთვის! – ქართული მწერლობის მსახურების სურვილი.

მოსავალიც ხვავრიელი ჰქონდა: მრავალი წიგნი, ასეულობით გამოკვლევა და ლიტერატურული წერილი.

* * *

ბატონი აკაკის საარსებო ატმოსფერო კვლევა და აზრის გაზიარება იყო. მისი პიროვნული ბუნება ყველაზე უკეთ მაშინ ჩანდა, როდესაც კოლეგებს თუ ფართო აუდიტორიას ძიების შედეგებს აცნობდა. ეს არ იყო მხოლოდ საქმის მცოდნე პროფესიონალის გამოსვლა – მოხსენება ახალ, საინტერესო თემაზე. ბატონ აკაკის ჰქონდა

მიდრეკილება, მეცნიერული კომუნიკაციის პროცესი ერთგვარ რიტუალად, სულიერი განდობის აქტად ექცია, რომლის დროსაც თანამდგომთ ქართული ლექსის მორიგ, მის მიერ მიგნებულ საიდუმლოს აზიარებდა.

* * *

აკაკი ხინთიბიძემ თითქმის ყველა კლასიკოს პოეტზე დაგვიტოვა პოეტიკური ნარკვევი: შოთა, სულხან-საბა, გურამიშვილი, ბესიკი, რომანტიკოსები, ილია, აკაკი, ვაჟა, გამორჩეულად კი მაინც გალაკტიონს აფასებდა – გალაკტიონის პოეზია იყო მისი ალტაცებისა და მუდმივი გაცემების საგანი.

თავისი „დიდი სამეულიც“ ჰქონდა. შოთა – ვაჟა – გალაკტიონი, ხოლო თუ ვერსიფიკაციულ ჯადოქრობაზე მიდგებოდა საქმე, აქ უფრო კატეგორიული იყო: რუსთაველი და გალაკტიონი – თანაბრად!

სიყვარულს გალაკტიონისადმი საქმით ადასტურებდა. ამაზე მეტყველებს წერილების ვრცელი სერია დიდ პოეტზე, აგრეთვე გრანდიოზული „გალაკტიონის რითმის ლექსიკონი“, რომელიც აკაკი ხინთიბიძის თაოსნობით შეიქმნა და, სამწუხაროდ, დღემდე გამოუცემელია.

* * *

ბატონი აკაკი ბუნებით სათნო, კეთილმოსურნე ადამიანი იყო, მაგრამ მტკიცე და შეუვალიც; ვერავითარი საფრთხე და უსიამოვნება, ვერავითარი კონიუნქტურა ვერ შეაძვლევინებდა თვალსაზრისს, თუ მის ჭეშმარიტებას ირწმუნებდა. ალბათ, ესეც არის მიზეზი იმისა, რომ ქართველ ლიტერატორთაგან იშვიათად განუცდია ვინმეს იმდენი დაუმსახურებელი წყენა თუ უსაფუძვლო თავდასხმა, რამდენიც ბატონ აკაკის. მე მინახავს იგი უმძიმეს ნუთებში, მოპაექრეთა უღირსი გამოხდომებით გაოგნებული, მაგრამ ამ ვითარებაშიც – თავშეკავებული და განონასწორებული. ის, როგორც ზნეობის კაცი, არასოდეს კარგავდა ღირსების გრძნობას, პროფესიონალის პატიოსნებით იცავდა პოლემიკის წესებს – მხოლოდ არგუმენტირების ლოგიკას აღიარებდა.

* * *

ბოლო ხანებში, როდესაც ავადმყოფობა მიეძალა და გარეთ გამოსვლა გაუჭირდა, ხშირად ვსაუბრობდით ტელეფონით. ანტიერე-

სებდა, რას ვაკეთებდი, თვითონაც ემოციურად მიაბზობდა, რაზე მუშაობდა იმჟამად. ზოგჯერ რაღაცის მოძებნა-დაზუსტებასაც მთხოვდა ფუნდამენტური მონოგრაფიისათვის „ქართული ლექსის ისტორია და თეორია“, რომლის საბოლოო რედაქტირება მოასწორო კიდეც. თითქოს ვერ გრძნობდა შავი აჩრდილის სიახლოვეს, ისე იქცეოდა: წერას არ წყვეტდა, იუმორს არ ღალატობდა, რაც მთავარია, განსაცდელს არ გაუბოროტებია – უთქმელად სევდიანი, უფრო თბილი და ალერსიანი გახდა.

ერთ დღეს გულის მორიგი შეტევისგან გამობრუნებულმა დარეკა. ყურმილი ჩემმა მეუღლემ აიღო. ბატონმა აკაკიმ უგუნებობა შეატყო და მიზეზი ჰკითხა – შვილიშვილს წითელა გაურთულდა და ოჯახში დაზაფრულნი ვიყავით. ბატონმა აკაკიმ გაგვამხნევა, ბავშვს ახლავე მოვრჩენო და... ყურმილში სიმღერა გაისმა: „ბატონებო, მოუოხეთ“. ეს სიმღერა ადრეც ბევრჯერ მომისმენია, ბატონი აკაკი მას დიდი კრძალვით და გრძნობით გალობდა ხოლმე მეგობრებთან ერთად. ახლა, უღონო და დასუსტებული, თითქმის უხმოდ ამოთქვამდა სიტყვებს, მაინც მღეროდა – ბავშვს უმღეროდა! გაოგნებულნი ვუსმენდით...

საოცრება მოხდა – თემურიკოს იმავე ღამეს უკეთესობა დაეტყო. გაიხარა ბატონმა აკაკიმ, სიტყვასაც გადამიკრავდა ხოლმე, როგორაა საქმე, ხომ მოგიჩინე შვილიშვილიო?!

* * *

აკაკი ხინთიბიძისაგან ბევრი სიკეთე მახსოვს, საფიქრალიც ბევრი დამიტოვა და მოსაგონარიც. ამის დროც მოვა. ახლა კი, ამ მცირე წერილის წერისას, ისევ ჩამესმის ჩურჩულით, ვედრებით ნამღერი სიტყვები: „მოუოხეთ... ია და ვარდი ჰფენია...“ მე ასე მგონია: ბატონი აკაკის საფლავზე მუდმივად ჰყვავის სიკეთის უხილავი ყვავილები – ია და ვარდი. მათი ხილვა ყველას შეუძლია, ვინც ამქვეყნად სიკეთის რწმენით ცხოვრობს.

2008

მშვენიერებისა და სულიერების აპოლოგეტი

რევაზ სირაძის მოღვაწეობას მშობლიური უნივერსიტეტის კედლებსა თუ მის გარეთ, სტუდენტებთან და კოლეგებთან გატარებულ ნახევარ საუკუნეს მრავალი გაუხუნარი, დაუვინყარი დღის ან უკვე სევდიანი ნათელი ადგას.

რასაც არ უნდა შეხებოდა მშვენიერებისა და სულიერების ამ დაუცხრომელი აპოლოგეტის ფიქრი და სიტყვა, თითქმის ყველაფერს მოულოდნელ სიღრმესა და ელფერს სძენდა. მსჯელობისას იგი ზოგჯერ საგანგებოდაც კი ქმნიდა უცნაურ სააზროვნო სიტუაციას, რათა მთვლემარე მდგომარეობიდან გამოეყვანა, ერთი მხრივ, საგანი და, მეორე მხრივ – მსმენელისა თუ მკითხველის გონება, დაერღვია კლიშეები, რომელთა მიღმაც პრობლემის ჭეშმარიტი არსი იმალებოდა.

ამგვარი დაგვამახსოვრდა ბატონი რეზო სამეცნიერო და პედაგოგიური მოღვაწეობის დასაწყისიდანვე – გასული საუკუნის სამოციანი წლებიდან, ჩვენი სტუდენტობის დროიდან, როცა ტოტალიტარიზმის მარნუხებში მოქცეული ქართული ჰუმანიტარული აზრი თავისუფლებას იყო დანატრებული. ფიქრი და საუბარი სულიერებასა და უძველეს ქართულ ქრისტიანულ კულტურაზე, რაც დღესდღეობით იქნებ მეცნიერებაში ვინმე „ფართოდმაცქერალს“ დასაზღვრულ სივრცეში მოქცევადაც მოეჩვენოს, მაშინ თავისუფლების ჰაერით სუნთქავდა და ამ სუნთქვას ეროვნულ ღირებულებათა მიმართ მუდმივი პასუხისმგებლობა აძლევდა ძალას.

აზროვნება და თანაც ესთეტიკურ ხარისხში აყვანილი – აი, იდეალი, რომლისკენაც უკვალავდა გზას რევაზ სირაძე თავის მოწაფეებსა და მოწაფეთა მოწაფეებს. ამ მაღალი ნიშნითაა გამორჩეული მისი ფუნდამენტური წიგნები ძველი ქართული ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების პრობლემებსა თუ ქართულ აგ-

იოგრაფიაზე, გამოკვლევები „წმინდა ნინოს ცხოვრებასა“ თუ „შატ-ბერდის კრებულზე“, რუსთველსა და გურამიშვილზე. მკვლევარის ყურადღება არც ახალი ეპოქის კლასიკოსებს – ბარათაშვილს, ილიას, ვაჟასა და გალაკტიონს მოჰკლებია, რომ აღარაფერი ვთქვათ თანამედროვეთა შესახებ დაწერილ მშვენიერ ესეებსა და გამომხაურებებზე.

ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა მომავალ თაობებს, რომელთაც რევაზ სირაძის გარდაცვალებით მოაკლდათ ბედნიერება მისი ლექცია-საუბრების მოსმენისა, ფართო ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნებისა და თვალსაწიერის მქონე მკვლევარის ნაშრომებთან გაცნობის სიამოვნება ელით – ინტელექტუალური მოგზაურობა უძველესი სასულიერო კულტურიდან – რენესანსის გავლით – გვიან პოსტმოდერნამდე; ჩვენ კი, მის მცნობთ, არასოდეს დაგვაგინწყდება ბატონი რეზოს ნიშანდობლივი ჩვევა – დაეტოვებინა მსმენელებისა თუ თანამოსაუბრისთვის რაიმე ამალღებულ ფიქრი-სახსოვარი – სახსოვარი კითხვა თუ ფრაზა, რომელშიც შერწყმული იყო სიღრმე, სისადავე, იუმორი და რაღაც იდუმალად ნათელიც.

...ბოლო დროს საკუთარ არყოფნაზე ისე მშვიდად საუბრობდა, როგორც ახლომახლო შეთვალეირებულ საცხოვრისში გადასვლაზე. უკანასკნელი შეხვედრებიც თითქოს თადარიგიან დამშვიდობებას ჰგავდა – გვაგრძნობინებდა, გვაჩვევდა, რომ ჟამმა მოანიდა და ისიც „განმზადებულ იყო“ მომლოდინე ზესთასოფლისთვის.

არ ვეთანხმებოდით, მხნეობას ვუსურვებდით, ის კი „სცდების და სცდებისო...“ – გვახსენებდა.

არის სიტყვები, რომელნიც გაჟღერებისთანავე თვალწინ პიროვნებას გვიცოცხლებენ. გვჯერა, რომ სიტყვა „სახისმეტყველება“, რომელიც რევაზ სირაძემ საუკუნეთა წიაღიდან გამოიხმო და ახალი კონოტაციებით გაამდიდრა, ამიერიდან სამუდამოდ დაუკავშირდება დიდი მეცნიერის სახელს, ვინც ძველ ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებას ძეგლი აუგო.

როდემდე?

ამ ოთხი წლის წინ ქართულ ლიტერატურულ პრემიებს „გალაც“ შეემატა.

თბილისის საკრებულოს ოფიციალურ გვერდზე გამოქვეყნებული ინფორმაცია გვამცნობს: „ლიტერატურული კონკურსი „გალა“ თბილისის საკრებულოს თავმჯდომარის, ზაალ სამადაშვილის ინიციატივით და მერიის მხარდაჭერით, უკვე ოთხი წელია იმართება და „თბილისობის“ დღესასწაულის **ინტელექტუალურ** ნაწილად იქცა. **კონკურსის მიზანი მხატვრული ლიტერატურის პოპულარიზაცია და მწერლების ერთგვარი ნახალისებაა**“.

მართლაც, პრემია „გალა“ არ გახლავთ ჩვენი ლიტერატურისადმი რომელიმე კერძო მეცენატის კეთილი ნების გამოხატულების შედეგი. იგი ბიუჯეტიდან ფინანსდება, სხვათა შორის, იმ ბიუჯეტიდან, რომლის შესავსებადაც ჩვენ – შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლები მწირზე მწირი ხელფასიდან, სიმბოლურად რომ ამეტებს სიღარიბის ზღვარს მყოფი ადამიანების დახმარებას, ყოველთვიურად ოც პროცენტს ვიხდით.

როდესაც სახელმწიფო საკუთარი სახსრებიდან რაიმე სფეროს, ამ შემთხვევაში – ლიტერატურის განვითარების ხელშესაწყობად პრემიის სახით თანხას გაიღებს, ამით ხდება მანიფესტირება, რომ იგი ქვეყნისთვის მნიშვნელოვნად, პრიორიტეტულად მიაჩნია.

მაგრამ რამდენადაც პოზიტიურია ეს მანიფესტირება, იმდენადვე არასახარბიელო, ნეგატიური შედეგი მოაქვს იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანები, რომელთაც მინდობილი აქვთ საქმე, მას, პრაქტიკულად, ან სხვა მიზნებისათვის იყენებენ, ან კომპენტენცია და გავლენა არ ჰყოფნით, მართებულად განსაზღვრონ, რამდენად შეესაბამება მათი არჩევანი კონკურსის მიზნებს.

საქმე შემდეგშია:

მიმდინარე წელს საკონკურსოდ წარდგენილ იქნა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის „გალაკტიონის კვლევის ცენტრის“ მიერ წარმატებით განხორციელებული პროექტი – სამეცნიერო-ლიტერატურული კრებული „გალაკტიონოლოგია V“. აქსიომაა, რომ ნებისმიერი მცირე თუ დიდი კონკურსის შედეგი ვერ იქნება ყველა მონაწილისთვის პირველობის მომტანი. ამისათვის რამდენიმე საუკეთესოს შორის უპირატესობა სწორედ იმ ერთს ენიჭება, რომელიც ჟიურის წევრთა საბოლოო აზრით, მჯობის მჯობია და აქ ობიექტურის გარდა, სუბიექტური ფაქტორიც, შემთხვევათა დიდ ნაწილში, არათუ გამორიცხული, გადამწყვეტიც კია. მაგრამ ამჯერად საქმე კონკურსში გამარჯვება-არგამარჯვებას კი არა, იმას ეხება, რომ **უნიკალური პროექტი – სამეცნიერო-ლიტერატურული კრებული „გალაკტიონოლოგია“ ნომინანტთა შორისაც ვერ მოხვდა, კახა თოლორდავას „საუბრები ჯაზზე“ კი – მოხვდა!**

ვენახოთ, რას წარმოადგენს თითოეული მათგანი.

„გალაკტიონოლოგია V“ (516 გვ.) სამეცნიერო-ლიტერატურული კრებულია, მიძღვნილი გ. ტაბიძის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი. წიგნი კომპლექსურად აერთიანებს პოეტის შემოქმედების ნიმუშებს, მხატვრულ ლიტერატურას, მხატვრულ და სამეცნიერო ესეისტიკას, უახლეს სამეცნიერო გამოკვლევებს, რეცენზიებსა და კრიტიკულ წერილებს, ასევე, მემორიალურ-ბიოგრაფიულ მასალას და სხვ. ეს ყველაფერი გაფორმებულია ფართო მკითხველი საზოგადოებისთვის უცნობი ან ნაკლებად ცნობილი ფოტომასალითა და გალაკტიონის გრაფიკული ნამუშევრებით.

კახა თოლორდავას „საუბრები ჯაზზე“ (230 გვ.) არის ინტერვიუების კრებული ჯაზის თემაზე. წიგნი ორენოვანია, ინგლისურ-ქართული. მასში ვეცნობით თვრამეტ უცხოელ მუსიკოსს. დარგობრივად იგი მიეკუთვნება არა ლიტერატურას, რისი ხელშეწყობაც კონკურს „გალას“ მიზანია, არამედ მუსიკათმცოდნეობას, ხოლო თუ უფრო ვინროდ განვსაზღვრავთ პროფილს, არტჟურნალისტიკაა, მუსიკის განხრით.

ვინც პრესისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით თვალს ადევნებს კულტურის სიახლეებს, ეცოდინება, რომ კონკურსის ნომინანტების გამოცხადებამდე ცოტა ხნით ადრე თბილისის საკრებულოს თავმჯდომარემ, მწერალმა ზაალ სამადაშვილმა, რომელიც „გალას“ დაარსების ინიციატორია, საჯაროდ განაცხადა, რომ საკუთარი წიგნი კონკურსიდან მოხსნა და ამით საზოგადოებას გაუჩინა

ნა მოლოდინი კონკურსის ობიექტურად წარმართვისა (თუმცა, როგორც „შორტლისტის“ გამოქვეყნებით გაირკვა, იგივე წიგნი „მოთხრობები ბიჭებისათვის“ მაინც გახდა ნომინანტი, ოღონდ სხვა – წიგნის მხატვრობის ნომინაციაში).

ობიექტურობის იმედს აძლიერებდა ისიც, რომ წლევანდელი ჟიურის შემადგენლობას ზაალ სამადაშვილმა პრესკონფერენციაზეც და საჯარო ინფორმაციაშიც „თავისი საქმის დიდოსტატები“ უწოდა .

საინტერესოა, ამ დიდოსტატებს ვინ შეუბორკა მარჯვენა? ვინ მოახერხა, რომ, როგორც ირკვევა, მათ თვალთაც არ უნახავთ **წლის საუკეთესო ლიტერატურული პროექტის ნომინაციაზე წარდგენილი ჩვენი უნიკალური კრებული „გალაკტიონოლოგია“**, რომელიც ზედმინევით შეესაბამება საჯაროდ დეკლარირებულ კონკურს „გალას“ მიზნებს – ლიტერატურის პოპულარიზაციას.

იქნებ ჩვენი ეს განაცხადი მცდარია და ჟიურის წევრებისათვის არავის „დაუძალავს“ კრებული „გალაკტიონოლოგია“? მაშინ დიდოსტატებმა ნამდვილად არ იციან, რას ეწოდება, რა არის ლიტერატურა და რა – არტჟურნალისტიკა, მუსიკის განხრით. მათ ვერ ან არ დაინახეს, რომ ჩვენი პროექტი ლიტერატურის პოპულარიზაციას – კონკურს „გალას“ ძირითად მიზანს ემსახურება, კ. თოლორდავას წიგნს კი საერთო არაფერი აქვს მწერლობასთან, ლიტერატურასთან.

იქნებ, უბრალოდ, საკრებულოში მისულ ჟიურის წევრებს თვალში უფრო კ. თოლორდავას წიგნის მცირე ზომა და, რაც მთავარია, მისი გარეკანის გაფორმება მოუვიდათ, სივრცის ნახევარზე მეტი უზარმაზარ ინგლისურენოვან დასახელებასა და მუსიკოსების ასევე ინგლისურენოვან სახელებს რომ უჭირავს, ქართულად კი მოკრძალებულად, უწვრილესი შრიფტით, მხოლოდ მოკლე სათაური და ავტორის გვარია აღნიშნული?!

გადაშალეს „საუბრები ჯაზზე“ და სიხარულით ცას ენიენ, როცა შიგ მხოლოდ ნახევარი, სულ რაღაც 90 გვერდი დახვდათ ქართულად წასაკითხი, (დანარჩენი – იგივეა, ოღონდ ინგლისურად), მერე კი შემაშინებლად სქელი, 516-გვერდიანი „გალაკტიონოლოგია“ ნახეს და სარჩევში ჩაუხედავად გვერდზე გადადეს!

ვითომ დასაჯერებელია, რომ „გალაკტიონოლოგია V“ – საგანგებოდ ამ კრებულისათვის შექმნილი უახლესი გამოკვლევებითა და მხატვრული ესეისტიკით, დასავლური კულტურული აზროვნების

კონტექსტში, – თავის კუთვნილ ადგილზე რომ ათავსებს ქართველი პოეტი-გენიოსის შემოქმედებას, – როგორც პროექტი, საუკეთესოდ თუ არა, იმაზე უკეთ მაინც ვერ მოემსახურებოდა **ლიტერატურის პოპულარიზაციას – კონკურს „გალას“ ძირითად მიზანს**, ვიდრე კ. თოლორდავას ინტერვიუები უცხოური ჯაზის თემაზე?

ართუ „თავისი საქმის დიდოსტატები“, ვინმე მეტ-ნაკლებად მოაზროვნე ადამიანი ქართული ლიტერატურისათვის ამ ორი წიგნის მნიშვნელობაზე ოდნავაც რომ დაფიქრებულებიყო, ერთმანეთისთვის შეედარებინა მათი ჭეშმარიტი ღირებულება, იქნებ ის კითხვაც დაბადებოდა, მაინც რა დაუჯდა ჩვენს სახელმწიფო ბიუჯეტს თითოეული მათგანი. „ჯაზზე“ დახარჯული სახსრები იმდენჯერ დიდია, რომ „გალაკტიონოლოგიის“ გარდა, ჩვენი ლიტერატურისათვის სასარგებლო არაერთი სხვა პროექტის განხორციელება გახდებოდა შესაძლებელი!

მაგრამ რაღა დროს ესენია, ან სად „გალაკტიონოლოგია“ და სად უცხოური ჯაზი!

ვინმეს კიდევ ადარდებს, რომ აქ ერთ მხარეს ქართული ლიტერატურულ-კულტურული საზოგადოების საუკეთესო წარმომადგენელთა მნიშვნელოვანი ნაწილის აუნაზღაურებელი და დაუნახავ-დაუფასებელი ენთუზიაზმია, მეორე მხარეს – კულტურის სამინისტროს მიერ დაფინანსებული და ამერიკის საელჩოსა და „ისტერნ ფრომოუშენის“ ხელშეშველებით „მოხერხებული“ პროექტი? – იქნებ რაღაცით იმ პროექტზე უკეთესი, რომლის გამოც სულ ახლახან იმავე კ. თოლორდავას – კულტურის სამინისტროს კიდევ ერთი ძვირადღირებული წამოწყების პროდიუსერს, – საჯაროდ მოუხდა თავისმართლება.

რაც მოხდა, აღარ შეიცვლება და რაღა აზრი აქვს ამ წერილს? – უეჭველად იფიქრებს მრავალი მკითხველი და მართალიც იქნება, თუ მისი ხედვა კონკრეტულ უსამართლობას არ მოსცილდება და არ შეეცდება, მასში საზოგადო სატკივარი დაინახოს.

ჩვენ კი გვჯერა, რომ პროტესტს აქვს აზრი, რადგან ჯერ კიდევ ბოჟუტავს იმედი, რომ ვინმე, ხელისუფალი იქნება თუ მეცენატი, როცა ქართულ ლიტერატურულ-კულტურულ ღირებულებებთან შეხება და მათი ანონვა მოუწევს, უკეთ დაფიქრდება და სწორ გადაწყვეტილებას მიიღებს, რათა ადამიანებს, რომელთაც არ გაჰქრობიათ ძალა და სურვილი ქართული საქმის მსახურებისა, სიძნელე გზისა გაუადვილდეთ.

P.S.

წერილი უკვე გამზადებული იყო, როდესაც გახშირდა, რომ ნომინაციაში „წლის საუკეთესო ლიტერატურული პროექტი“ გამარჯვება წილად ხვდა კ. თოლორდავას, რომელმაც სამადლობელ სიტყვაში „უხერხულად“ აღიარა:

„გუხდი ყველა მუსიკოსს მადლობას, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ლიტერატურული პრემია არის!“

ამით კიდევ ერთხელ დასტურდება „გალას“ მესვეურთა გამომწვევი არაობიექტურობა და შიშველი ცინიზმი ეროვნული ფასეულობებისა და ჩვენი ლიტერატურულ-კულტურული საზოგადოების მიმართ.

2010

სეზონის ფალავანი ანუ „ხაიპინგი“ ქართულად

„ვინც სხვადასხვა მანქანებით ცრუ სახელი იშოვა – იგი ცდილობს გაამართლოს თავისი არმადნაშოვნი სახელი, და ტრაგედიაც აქედან იწყება“.

ტ. ჭანტურია*

პოეტი, მოგეხსენებათ, ლექსების მთხზველია და თუ ნამდვილი პოეტის სახელი სწადია, მხოლოდ ლექსებს კი არა, პოეზიას უნდა ქმნიდეს. როდესაც ერი მის სიტყვას გულზე დაინერს, მაშინ იბადება მგოსანი – შოთა, ილია, აკაკი, ვაჟა, გალაკტიონი...

თითქოს გუშინ იყო, ამ ოცდაათი წლის წინათ, კრიტიკამ რომ გვაუნწა, ტარიელ ჭანტურიას ლირიკაში ზემთაგონებული პოეტის, მგოსნის ადგილს არლეკინი, ხუმარა იკავებსო. დაკვირვება ზუსტი აღმოჩნდა: მელექსე არლეკინმა ისეთი უვადო ატრაქციონი წამოიწყო თუ მოაწყო, რომ საგონებელში ჩააგდო კეთილგანწყობილი კრიტიკაც და გემოვნებიანი მკითხველიც.

მაინც ვინ არის ეს არლეკინი? ლექსიკონი სინონიმთა ასეთ მწკრივს გვთავაზობს: **არლეკინი – ტაკიმასხარა, კლოუნი, ჯამბაზი, ხუმარა, ლაზღანდარა...**

სამ ათეულ წელზე მეტია, რაც პოეტი-ტაკიმასხარა ტ. ჭანტურია უგვანად ოხუნჯობს, უდიერად ლიზლობს, ოინბაზობს ქართული პოეზიის ამბიონზე და, მიუხედავად არაერთი გონიერი გაფრთხილებისა, **„მწერლობის გაფილისტერებას“** (ა. ბაქრაძე) მსახურებს.

ბატონმა აკაკი ბაქრაძემ არამართო ფილისტერული ლიტერატურის საშიშროებაზე მიანიშნა, რომელიც „აბნევს მკითხველს,

* წერილში ყველა ეპიგრაფი ეკუთვნის ტ. ჭანტურიას.

ბორკავს ლიტერატურის წინსვლას“, არამედ პოეტი-არლექინის აბრისიც მოხაზა:

„ფილისტერი ყველაფრით კმაყოფილია. ყოფნა-არყოფნის პრობლემა მას საკუთარ კეთილდღეობად ესმის. როცა ამას მი-აღწევს, მერე ხუმრობის გუნებაზე დგება და აღარც სხვების გარ-თობას თაკილობს“.

პირადი კეთილდღეობისაკენ მიმავალ გზაზე ეს ახალი ფორმაცი-ის „პოეტი“ საკმაოდ ენერგიული და აგრესიულიც გამოდგა – ბრბოს ტაშისცემითა და კრიტიკის შემწყნარებლური დუმილით გულ-მოცემული, იგი დაფნისკენ იშვერს ხელს და რადგანაც საზოგადოე-ბაც ინერტული და განურჩეველია, მიზანსაც აღწევს.

სანამ ტ. ჭანტურიას ე.წ. ირონიულ-პაროდიულ ლირიკას ნოვაცი-ის იარლიყი ჰქონდა, მის ავტორს ავანგარდისტის შარავანდი ხი-ბლავდა, მაგრამ როდესაც უხარისხოდ, ზერელედ ნაშენმა „ტაძარ-მა“ ნაზარები მისცა, პოეტისა და მგოსნის სახელის მოპოვება გადა-წყვიტა. არა, არლექინიადაზე და კლოუნობაზე უარს როგორ იტყო-და – სხვა ან რა უკეთებია, ან რა შეეძლო?! უბრალოდ, ჭეშმარიტი პოეზიის „ფსევდონოვაცტორული ოინბაზობით“ ჩანაცლება სცადა და, თქვენ წარმოიდგინეთ, შეძლო კიდეც –

1992 წელს საქართველოს უმაღლესი ეროვნული ჯილდო – შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია მიიღო პო-ეტმა-არლექინმა ტარიელ ჭანტურამ.

დებულების თანახმად, ეს ყველაზე საპატიო ნაცინონალური ჯილ-დო ენიჭება „მნიშვნელოვან ნაწარმოებთ, რომელთაც მხატვრულ ღირსებათა გამო საერთო ეროვნული აღიარება მოიპოვეს, გამსჭვა-ლული არიან თავისუფლების, ჰუმანიზმის, პატრიოტიზმის მაღალი იდეალებით და წარმოადგენენ ქართული კულტურის შენაძენს“.

სანამ დავაკონკრეტებდეთ, რაში მიიღო ბატონმა ტარიელმა ეს პრემია, ერთი კითხვით უნდა მოგმართოთ: თუ იცით, რა არის „**ხაიპ-ინგი**“? მართალი გითხრათ, არც მე ვიცოდი, მაგრამ რისთვის არსე-ბობს ჭანტურიას ენციკლოპედიური ორტომეული - „დინოზავრდ-იზინიანი“?! გადავშალე და ამოვიკითხე:

„ხაიპინგი – ხელოვნურად შექმნილი წარმატება“.*

* მცდელობის მიუხედავად, მე ამ ცნებას ვერსად მივაგენი. არსებობს სიტყვა „ჰიფინგ“, რაც ვინმეს წყალობით ავსებას, ჯილდოების დახვავებას გულისხმობს. ჭანტურიასი არ იყოს, გამაგიჟებს ეს ხალხი: „უცხო სიტყვებით კეკლუცობა რომ გვიყვარს, კეთილი ვინებოთ და სწორად მაინც დავწეროთ ის სიტყვები“.

განმარტებას ავტორის კრიტიკულ-ფუტუროლოგიური განსჯა მოსდევს:

„რამდენი ქართველი მწერლისა თუ ქართული წიგნის, რამდენი ფილმისა თუ სპექტაკლის წარმატებაა შექმნილი ასე, ხელოვნურად! ჩვენ ისე ვცხოვრობთ, ეს სიტყვა – ხაიპინგი – ხელოვნური წარმატების აღმნიშვნელი – სულ უფრო და უფრო ხშირად დაგვჭირდება!“

ექვცი არ მეპარება, ცნება რომ აღმოაჩინა, ჭანტურია „ხაიპინგის“ ტექნოლოგიასაც გაეცნო. ყოველ შემთხვევაში, მის სახელს უკავშირდება სამამულო „ხაიპინგის“ ერთ-ერთი უსაჩინოესი ფაქტი, წმინდა ქართული კოლორიტით აღბეჭდილი! ვიმეორებ:

1992 წელს ლიტერატურის დარგში რუსთაველის პრემია მიენიჭა ტარიელ ჭანტურიას – „1988-1991 წლებში გამოქვეყნებული ორმოცდაათი ლექსისათვის!“

მერედა რაო? – იკითხავთ თქვენ. ისეთიც არაფერი: 1992 წელს ეს ორმოცდაათი ლექსი ანუ „ქართული კულტურის შენაძენი“ წიგნად კი არ არსებობდა, ოდენ პრესაში იყო მიმოფანტული...

ვენაცვალე ქართველ ხალხს, ქვეყნის დაქცევის ჟამსაც კი „მხატვრულ ღირსებათა გამო“ ჟურნალ-გაზეთებში რომ დაეძებდა, ხელიდან ხელში გადასცემდა ჭანტურიას ლექსებს ანუ „საერთო ეროვნულ აღიარებას“ შესძღვნიდა სათაყვანო პოეტ-არლექინსა და ხუმარას!

„ხაიპინგის“ პირველ ეტაპზე ჭანტურია, რომ იტყვიან, ილუზიონისტის სიმარჯვე გამოიჩინა: საზოგადოებას, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, პრესის ფურცლებზე **გადამალული პოეზიის სუროგატი შეატყუა** და საყოველთაო გაურკვევლობის, დაბნეულობისა და უბედურების ჟამს, კაცმა არ იცის, რაში მიიღო უმაღლესი ეროვნული ჯილდო!

ამჯერად – უკვე ოფიციალურად! – გაფორმდა, რომ **პოეტს ტაკიმასხარა, არლექინი ჩაენაცვლა!**

**სიკვდილივით მარადია სურვილი
მთელი ქვეყნის სიმღერებით მოვლისა!**

– ნერდა პოეტი.

**გადამდებია სურვილი –
ხურო ქვეყანა ჩალით!**

– უხარია დღეს ლაურეატ არლექინს.

ასე გაერთიანდა ჭანტურიას ბიოგრაფიაში მშობლიური „ჩალით გადახურვა“ და უცხოური „ხაიპინგი“!..

პრემირებული „შედევრების“ **გადამალვის** ტრადიცია ჭანტური-ამ შემდგომშიც გააგრძელა. ნიგნი „გული მარჯვნივ“ („მერანი“, 1995) გვაუწყებს, რომ აქ შეტანილი ორმოცდაათი ლექსისათვის მის ავტორს რუსთაველის პრემია მიენიჭა. ამ ნიგნში ორმოცდაათი კი არა, ბარე ხუთჯერ ორმოცდაათი ლექსია დასტამბული და კვლავაც **სახ-ელმწიფო საიდუმლოებად რჩება**, რაში მიიღო ჭანტურიამ ჯილდო!

„პოეტმა საჭიროდ არ მიიჩნია მიენიშნებინა ეს ლექსები, – ვკითხულობთ ანოტაციაში, – რადგან თვლის, რომ ყველაზე ავტორიტეტული ჟიური და ყველაზე მაღალი სამსჯავრო – მკითხველია, და სწორედ მისი გადასანყვეტია, რომელი ლექსი – ჯილდოს ღირსია, რომელი კიდეც – „სასჯელის“...“

ამ ჯილდომიღებულს, **მეორედ რომ დაგვიმალა** თავისი პრემირებული ლექსები, ისევ ეიმედება, რომ დაუსჯელად შერჩება დანაშაუ-ლი პოეზიისა და მკითხველის წინაშე!

ერთგან ჭანტურიას გულწრფელად აღმოხდა:

რაც არ ვარ – მინდა ვიყო.

რაც ვარ – იმ ყოფნას – ვერ ვიტან!

მესმის, ძნელია – აუტანელიც! – იმად ყოფნა, რაც არის ჭანტურია, მაგრამ ვერც მე ვიტყვი პოეტად იმას, ვინც, აიღე-დაიღე, ერთი უბად-რუკი „რიფმაჩი“ და ლექსპერიმენტატორია!

„ხაიპინგების“ წარმატებულმა სერიამ ბოლო ათწლეულში – გა-მოგონილმა შემოქმედებითმა მიღწევებმა და რეალურმა ჩინოვნი-კურმა კარიერამ – ტ. ჭანტურია **სეზონის ფალავნად** აქცია. ძველი, კეთილი ტრადიციით, ნამდვილი ფალავნების გვერდით, „ჩვენ ყოველთვის გვყავდა სეზონის ფალავანი“ (ტ. ტაბიძე). პოეტი-ფან-ტომები ხან იდეოლოგიის აზვირთებას ამოჰყვებოდნენ ხოლმე, ხანაც – უძრაობისა და ინერციის ჟამს – ნოვატორის პოზას მოირ-გებდნენ.

სეზონი, „ხაიპინგის“ დიდოსტატის ორგანიზებულიც კი, მაინც იმის სეზონია, რომ ერთხელაც უნდა დამთავრდეს! და თუ სეზონის ფალავანი ანუ ტაკიმასხარა გაჯიუტდება, ყავლგასული გრიმასები ველარას უშველის, ნიღაბახდილს მაინც მოუწევს სარბიელის და-ტოვება – უბრალოდ, არენიდან გააძევენ!

ამგვარ უსახელო დასასრულს ერთი სიკეთე ახლავს – ბოლოს და ბოლოს, დამთავრდება მხილების მოლოდინი, მუდმივი შიში, ყოფნას რომ უშხამავს ხელოვნური წარმატებით აღზევებულებს, არმადნაშოვნი სახელით გაამაყებულთ! სულ მუდამ შელონებას, იქნებ, ერთხელ – თუნდაც ცოცხლად! – სიკვდილი სჯობდეს! ამით დაიხურება არლეკინიადის პოეზიად შემოსაღების გაჭიანურებული სეზონიც – ნახევარსაუკუნოვანი **პოეტური ბლეფი...**

„ბლეფი – უგემოვნო შარლატანობა ათასგვარ პლასტიკურ ოპერაციას იკეთებს, რათა როგორმე ნამდვილი პოეზიის სახით გვეჩვენოს“ (ტ. ჭანტურია).

I. „გული მარჯვნივ“ – სრული მარცხი!

„პრემია ვერაფერი შვილი არგუმენტია წიგნის მაღალი ღირსების დასამტკიცებლად“.

მანც რისი იმედი ჰქონდა ჭანტურიას, როცა თავისი ლექსები, სადაც ყველაფერია პოეზიის გარდა, რუსთაველის პრემიაზე წარადგინა? არ გეგონოთ, ალაღბებზე მოქმედებდა! იფიქრა, ფაქტებსაც გადახედა და ბოლოს თეორიულ განზოგადებამდე მივიდა: „პოეტისა და არაპოეტის გარჩევა ყოველ საზოგადოებაში ჭირდაო“, – ჩაინიშნა უბის წიგნაკში. მთავარი დასკვნა მანც არ გაამხილა, სათავისოდ შეინახა: პოეტისა და არაპოეტის გარჩევა თუ ჭირს, პოეზიისა და არაპოეზიის გარჩევა ხომ ჭირს და ჭირსო, – ჩაიქირქილა: – კარტის არევა და ჩანყობაც ჩემებრ ვინ იცისო! და... **ქართული „ხაიზინგის“ რეჟიმი ჩაირთო!**

წარმატებისთვის ჯერ ის იყო საჭირო, საკუთარი ერთადერთობა და სიდიადე თვითონვე ერწმუნა, მერე სხვებიც რომ დაეჯერებინა ამაში. ადგა და... დაიძინა! დაიძინა და სიზმარიც ნახა – „დასიზმრებული ლექსი“!

მანც რა ესიზმრებათ პოეტებს?

„მე ვხედავ სიზმრებს არათქვენებურს!“ – გვითხრა გალაკტიონმა, თუმცა ვილას უნდა მისი რომანტიკული ზმანებანი?!

შევეშვათ წარსულს, ერთად ნავიკითხოთ ჭანტურიას „დასიზმრებული ლექსი“.

ინვის, იბუგება ქალაქი! ინვის „დიდი ლექსებიც“ – „მერანი“,

„განთიადი“ და „დიდი სახელებიც“ – „შოთა, აკაკი, დანტე, ილია, რა-
ბლე...“ მეხანძრის სამოსიანი, უნდილი კრიტიკოსები „ნაცარში ყრი-
ან კოვზებს“... იწვის, იბუგება მსოფლიო პოეზია!

ის, რაც „დასიზმრებულ ლექსში“ ამ მსოფლიო ხანძარს მოსდევს,
ჭანტურიასეული ახსნაა, ავტონტერპრეტაციაა სიზმრისა:

**და მე ვფიქრობდი, რომ მხოლოდ
იმ პოეტების მესმის,
ვისაც ყოველთვის ეკიდა
და უკიდია ცეცხლი...**

როგორ მწარედ მოვტყუვდი! მე რომ მეგონა, მიწყევ „დიდი ლექსე-
ბისა“ და „დიდი სახელების“ მოტრფიალე ჭანტურია მათთვის ცეც-
ხლსა მოიღებდა, ხელდაბანილი, გრილი გულით და ცივი გონებით
შესცქერის ამ აპოკალიფსს. რა ენაღვლება, მისი წყლით გაბერილი
თხზულებათა ორტომეული, ათზე მეტი წლის წინ დასტამბული, დღე-
საც უსაფრთხოდ ეგულება გამომცემლობა „საქართველოს“ გრილ,
ჩაბნელებულ მაღაზიაში!

მოგეხსენებათ, სიზმარს თავისი ფსიქოლოგია აქვს. ამან ჭან-
ტურიას მიერ არაერთგზის ნაქები ფროიდი გამახსენა, აი ის ფროი-
დი, რომელიც „ყველგან მართალია“.

სიზმარი დაშიფრული ქვეცნობიერია, ქვეცნობიერში განდევნი-
ლი, ტაბუირებული სურვილების სიმბოლური ჩანაწერი და თუ ფროი-
დი „ყველგან მართალია“, ჭანტურიას ლექსი-სიზმარი იმას გვაუნ-
ყებს, რომ მის ჩაძინებულ ავტორს „დიდი სახელებისა“ და „დიდი
ლექსების“ ცეცხლში დანთქმა ეოცნებება!

ეს ისე, ფსიქონალიზის ენაზე აგისხენით, თორემ ქართულ-ხალხ-
ურადაც შემეძლო მეთქვა: ტარიელს რაც უნდოდა, ის ესიზმრებო-
და! თუ ყველაფერი ცეცხლში დაინთქმება, ამ გადაბუგულ დედამი-
წაზე კონკურენტების გარეშე დარჩენილი ჭანტურია მსოფლიოს
პირველი პოეტი გახდება!

ნამდვილ პოეტებს, მართლაც, სწავას დიდი შემოქმედებითი სახ-
მილი, ის, რამაც გალაკტიონს ათქმევინა:

**ჯერ ლექსი მწვაავდა, მერე მზე,
ჯერ მზე და მერე ლექსები!**

ჭანტურიას და ჭანტურიებს კი ის სჭირთ, რაც ამავე ლექსში პირადი გამოცდილებითაა ნაკარნახევი:

**ერთი პოეტის შემყურე,
შევწუხდი ერთიასად:
ჯერ – ლექსი დაენერა და
მერე ეძებდა ასანთს...**

უარესიც: ჭანტურიას ლექსებს მთლად სუფსის ტერმინალის არსებულ-არარსებული სანვავიც რომ შემოუგზნო, იმდენი წყალია, მაინც ვერ ააღდება!

* * *

**„პოეტმა უნდა წეროს
სისხლით და არა მელნით!“**

„გული მარჯვნივ“ იხსნება ლექსით „პოეტი ცაიტნოტში“. დადაფნულ, ლაურეატ ჭანტურიას მთლად საქართველო – ერი და ბერი – ელოდება: „მილიონ, მილიონ, მილიონ, მილიონ ადგილას ელიან!“ რადგან ცაიტნოტშია, ანუ დროში იწვება, მკითხველებს ერთდროული თამაშის სეანსს გვიტარებს, რომ მერე საქვეყნო საქმეებში გადაეშვას. მაინც საით მიუწევს პირველ რიგში ეს მარჯვნივ დაძრული გული?

**ოქროს და ვერცხლის მილიან
მარანში მსმელები მელიან!**

ნუ გაიკვირვებთ, ძვირფასებო, ასეთ დასაწყისს – ეს იმიჯისთვისაა საჭირო! ამხელა „ეროვნულმა“ ღვინის ქვეყანაში თეორიულად მაინც ხომ უნდა უწყოდეს ღვინისა და სმის ყადრი! ეგეც არ იყოს, ხომ გახსოვთ ტიცინანი:

**და თუ ამას დაემატება,
რომ ლოთობა ჩემი სტიქიაა –
ჩემზე ეროვნული პოეტი
არ ყოფილა საქართველოში.**

თუ „ეროვნულის“ სახელი გსურს, რა პოეტი ხარ და რა ქართველი, ოდა-სახლებს და სანათესაოს თუ არ ჩამოურბინე, შინ ოჯახს არ მიესიყვარულე და გარეთ საყვარლის ოცდაოთხი მალა არ გადათვალ-ააკენესე! მერე? მერე შენს მოლოდინშია:

– უთვალავხელიანი უფალი შივა!

– ნელწერწეტა ლამაზი გოგო! (ოხ, ხუან, ხუან!)

კიდევ?

– ლორკა! ბლოკი! შელი! პაუნდი!

ხედავთ, სად ბანაობს ეს ჩვენი „ეროვნული?!“ ეს ამ ქვეყნისა აღარაა – რალას გაახსენდება „შოთა, ილია, აკაკი, ვაჟა და ...“

ნეტავი, სტოკჰოლმში თუ ელიან?!

ამ წიგნის გამოშვებამდე რამდენიმე წლით ადრე გამომცემლობებში ცუნცულს დაჩვეულმა „ბოლთა“ (1987) გვიძღვნა. ახლა გულამოვარდნილი, – „გული მარჯვნივ!“ – ცაიტნოტით გატანჯული სირბილში დაწერილ „მესიჯებს“ გვიგზავნის და რა მისი ბრალია, სისულელეს სისულელეზე რომ ახვავებს!..

* * *

**„მომე, მომე, მომე, მომე მე
ჭკუა და სინდისი!“**

მას შემდეგ, რაც „ქართლის ჭირი“ დაიწერა, საქართველოს არ დასდგომია უარესი ხანა, ვიდრე ჩვენი ყოფნის ბოლო თხუთმეტწლეულია. ახალმა „ქართლის მოზარემ“ შთაგონების წუთებში „მართლის თქმის“ მოძველებული პრინციპი ნოვატორულად გაიაზრა:

**ვინც არა ჰგავს კახაბერსა,
ამბობს მათაც კახაბერად!**

დაღმა ფარცხვას ის მოჰყვა, რომ სიმართლეს სიცრუე, მორალს ამორალიზმი, თანალმობას ცინიზმი ჩაენაცვლა – სიცილის, ირონიის ნიღბით ადამიანის, მისი ფასეულობებისა და იდეალების წინააღმდეგ ბრძოლა დაიწყო! „ღალატისაგან რეტდანმული ბიჭი“, ოდესღაც ახალ კოხტასთავს რომ გვპირდებოდა, ისე შეეძღლიზა აფხაზეთიდან და სამაჩაბლოდან გამოქცეულ „გამარჯვებულ დემოკრატიას“, თითქოს მონღოლები გადაერეკათ ცხრა მთას იქით.

ერთგან ჭანტურია წმინდა გიორგის, ილია მართალს და გე-

ნიალურ მოცარტს ერთად განასახიერებს:

**როგორც სინათლე – სიბნელესთან,
როგორც მოცარტი – სალიერთან –
დგახარ, მართალი, ბარიერთან! –
დგახარ უჩინარ ბარიერთან...**

ძმათამკვლელი ომის დროს ჭანტურია წარმოსახულ ბარიერთან კი მიცოცდა, მაგრამ არც სიმართლე უძებნია და არც სინათლე – თავისი „მოცარტული ჩანგი“ უყოყმანოდ დადგა რევანშით აღფრთოვანებულ, მოზეიმე „ცეკისტებთან“!

აი, ეს ნახირს აყოლილი კუ იჩემებს სიმართლისა და სინათლის მოსარჩლეობას, მოცარტობას, ვისაც რეალური ანტონიო სალიერი – უზადო პროფესიონალი – ახლოსაც არ გაიკარებდა. თუმცა ჭანტურიას ნამდვილად აქვს საერთო პუშკინის სალიერისთან, ვინც „Звуки умертвив, музыку разъял как труп“. ნაიკითხეთ ჭანტურიას „გული მარჯვნივ“, მისი სხვა კრებულებიც და დარწმუნდებით, როგორ ენაცვლება კეთება შექმნას, ხელოსნობა ხელოვნებას, როგორ შთანთქავს მკვდარი ტექნოლოგიური პროცესი სულიერებას, განცდას, მუსიკას...

თავისი ალტაცება და ერთგულება ახალი რეჟიმისადმი რითი უნდა გამოეხატა პრემიის მაძიებელ ჭანტურიას, თუ არ მონვეული სახელმწიფოს მეთაურის ხოტბა-განდიდებით და განდევნილი პრეზიდენტის გაბიაბრუებით. მიზანი ჰქონდა დიდი, ამიტომ იმასაც არ მოერიდა, რომ მისი ე.წ. ლექსები „კაგებეს“ დეზინფორმაციებს დაემსგავსა. ასე შეითხზა ამბავი ორი ძმისა, რომელთაგან ერთს „ჯილდოს მიღება“ უყვარდა, მეორეს – „მსხვერპლის გაღება“. ჩვენი პოეტი-დემოკრატი, ცხადია, მსხვერპლს ედგა ქომაგად:

**მასთან ღალატმა – ვერ იღალატა!
მასთან კაგებემ – ვერ იკაგება!**

არ დაიჯერო, მკითხველო, თითქოს ჭანტურიას ოდესმე ვინმეს ბედი აღელვებდა – უბრალოდ, „მეორეს“ „პირველის“ დასამცრობად განადიდებდა! აი, ჩანანერი „მერაბი და მირაბო“, სადაც დაუფარავად ჩანს შური და ცინიზმი მერაბ კოსტავას მიმართ.

თურმე ორასი წლის წინ პარიზის პანთეონში მესამე წოდების

ერთ-ერთი ლიდერი – მირაბო დაუკრძალავთ, მაგრამ მერე პან-თეონიდან გადაუსვენებიათ, რადგან გამჟღავნებულა მისი საიდუმლო კავშირი სამეფო ოჯახთან. ახლა მოუსმინეთ:

„მინდა მჯეროდეს, რომ მომავალში (მომავალი ჩვენს სიცოცხლეში არ თავდება!) მირაბოს ბედი აცდება მერაბს – მერაბ კოსტავას, და მისი ნეშტი არ გაიზიარებს ამგვარსავე ბედს... მინდა მჯეროდეს, რომ არ იარსებებს მერაბის კენოტაფი“.

ნათქვამია, უნმინდურს სხვისი სინმინდე არ ასვენებდაო. რა სურს სჯეროდეს ჭანტურიას – რომ მერაბ კოსტავა „კაგებეს“ საიდუმლო აგენტი არ აღმოჩნდება და მთანმინდიდან არ გადაასვენებენ?! აკი თვითონ გვიმტკიცებდა, „მასთან კაგებემ ვერ იკაგებო“?!

სხვისი კაცური სიცოცხლე და სიკვდილიც უურს ჭანტურიას, სხვისი საფლავი მთანმინდაზე!

ძმების თემა ბატონმა ცარიელმა უფრო განაზოგადა, ერთგულებისა და ღალატის, თავგანწირვისა და გამყიდველობის დაპირისპირებამდე „აზიდა“. ოლონდ, ახალ ხელისუფალთ რამე გადაბრუნებულად რომ არ გაეგოთ, პოზიცია „გააიასნა“, თხზულება პირდაპირი მინიმუმებით გაამდიდრა:

ქვეყნის მტერზე, როგორც მხსნელზე,

შეთითხნილი მითი...

ანგრეული ლიანდაგი! დანგრეული ხიდი!

ასეთია საქართველო, გაჩეხილი ორად. –

ვინ – ქვეყნისთვის ილუპება, ვინ –

ქვეყანას ყიდის!

თქმა არ უნდა, ქვეყნისთვის ახალცოტნე – ჭანტურია ილუპება (პრემიით ხელში!) ის კი – „ქვეყნის მტერი“, „გულქვა ტირანი“, – „ქვეყანას ყიდის“!

ტირანიის წინააღმდეგ ამბოხებულმა ჭანტურია მ თავისუფლებისადმი ტრფიალი პოეტურ თუ პროზაულ სტრიქონებად გადმოღვარა. მერე რა, რომ „ტირანი“ უკვე განდევნილი ჰყავდათ, მთავარი მართლა „ტირანიის“ წინააღმდეგ ამბოხება ხომ არ იყო! ქვეყანას ახალი პატრონები განაგებდნენ და მათ ეკეკლუცებოდა პოეტის ამაყი, უდრეკი სული! არადა, ამ საცოდავს თავისი გაჭირვება ჰქონდა, გენიალური ლაკონიურობით რომ გამოთქვა ორსიტყვიან პოემაში:

იპჩუ პიპჩუ!

მოგეხსენებათ, მშიერ კაცზე პრინციპული ამქვეყნად არავინაა! ჰოდა, მოდგა ეს ჩვენი უფროსი ძმის ენაზე ამეტყველებული მგოსანი და – დამარცხებულთა განქიქების ფონზე – მართლაც შესაშური პრინციპულობით, უკომპრომისოდ აქო-ადიდა ახალი ძველი ხელის-უფალი – ედუარდ შევარდნაძე!

* * *

„ერთი ჭამდა იმას, მეორე აჭმევდა...“

ჯერ მხოლოდ ჭორად იყო დარხეული ხმა შევარდნაძის დაბრუნებაზე, როდესაც ჭანტურია ტრადიციონალისტების ლიდერი „შეცდომაში“ გამოიჭირა: ვინ-ვინ და, თქვენ – ერთი კაცის ანუ მეფის მოსურნენი – არ უნდა გვიკიჟინებდეთ, საქართველოს ბედს ერთ ადამიანს ნუ ვანდობთ, ერთ კაცს ნუ გავადმერთებთო.

„შევთანხმდეთ: ჩვენც – ერთი კაცი გვინდა ამჯერად და თქვენც! – მახვილგონივრულად მოუჭრა სიტყვა ჭანტურია არამონარქისტულ იდეებში მხილებულ მონარქისტს და დასძინა: – საქმე ისაა მხოლოდ, რომ ჩვენი ერთი კაცი – სხვაა და თქვენი ერთი კაცი – სხვა!“

ჭანტურიას „ერთი სხვა კაცი“ შევარდნაძე იყო, საქართველოს ერთადერთი იმედი, დემოკრატიის მამა, რომლის გადმერთება-გაფეტიშებაში ცნობილმა ტირანთმემუსვრელმა ბარეორი დამსახურებული, ზესტაჟის მქონე მლიქვნელი ჩამოიტოვა. პირდაპირ „გულში გულს სდებს, სულში სულს სცვლის“ მისთა ღირსებათა წარმოსაჩენად, თან გზადაგზა მოწინააღმდეგეთა გადმობირებასაც ლამობს.

„ყველაფერი, რის ბრალდებად წამოყენებაც შეუძლიათ შევარდნაძისათვის, მართალია“, – თავს უქონავს ჭანტურია ანტიშევარდნაძისტებს, შემდეგ კი მიუდგომელი კაცის ობიექტურობით განაგრძობს: – „მაგრამ მართალია ისიც, რომ...“ მოემზადეთ! აქედან იწყება შევარდნაძის აპოლოგია, რომელიც ლუდოვიკო XIV კარის ნაფიც მლიქვნელებსაც კი სახტად დატოვებდა:

„იგი უნიჭიერესი კაცი, უშიშარი, ჭკვიანი, ბრწყინვალე პოლიტიკოსი, სოციოლოგი და თუნდაც ფუტუროლოგია. მან შესანიშნავად

იცის, რომ იმპერიაში მისი კარიერა დასრულდა, მან უკვე მიაღწია იქ თავის ჭერს... და იცის ისიც, რომ საბოლოოდ მისი სახელი მისმა ხალხმა და ქვეყანამ უნდა შეინახოს. ორჯონიკიძის ძეგლების აღებას რომ ხედავს, იგი ამ ფაქტს უყურებს ისე, თითქოს საკუთარი ძეგლის აღებას შესცქეროდეს. ამიტომ მან, უნიჭიერესმა კაცმა, იცის, რომ მხოლოდ საქართველოში შეიძლება „კარიერის“ გაგრძელება და დასრულება. იცის, რომ ერთ მშვენიერ დღეს მისი საფლავი აღმაშენებლისა და თამარის საფლავებს შორის გაიჭრება, მხოლოდ მაშინ დარჩება იგი ისტორიაში კაცურ კაცად და მხოლოდ მაშინ მიეცემა საშუალება, ჩამოირეცხოს ყველა ცოდვა და სირცხვილი. მას კი ეს სიცოცხლეზე მეტად სურს ახლა“.

ეგრეა: კარიერისტიის ფიქრებს ასე ღრმად მხოლოდ კარიერისტი თუ ჩანვდება, დიდ ფუტუროლოგს მხოლოდ ჭანტურია-ნოსტრადამუსი თუ გაუგებს!

რა უნიჭიერეს-პოლიტიკოს-სოციოლოგ-ფუტუროლოგიც იყო ბატონი ედუარდი, ეს მისი „კარიერის“ ბოლო ათწლეულმა კიდევ ერთხელ ცხადყო. ისიც ვიცით, „ყველა ცოდვისა და სირცხვილის“ ჩამოსარეცხად, რა საქმენი საგმირონიც ქმნა, ახლა კი რა სინანულის გალობასაც გვინერს... ჭანტურია კი, რომელმაც შევარდნაძის ხელში 2002 წელს რენესანსი გვინინასწარმეტყველა, ალბათ, ადგილს ეძებს მისთვის აღმაშენებლის მიგნებულ და თამარის მიუგნებელ საფლავებს შუა...

ნუ ფიქრობთ, რომ აპოლოგია ამით დამთავრდა! თურმე საქართველოს ეროვნულ მოძრაობას (დიახ! სწორედაც ეროვნულ მოძრაობას!) ჰაერივით სჭირდება ასეთი კაცი – „ყველაფერზე წამსვლელი, ყველაფრის მკისრებელი, შორსმჭვრეტელი, ჩვენი უპირველესი მტრის უბადლო ექსპერტი, მთელს მსოფლიოში პოპულარული დიპლომატი, კონტაქტების დამყარების ნამდვილი გენიოსი, შეუდრეკელი პიროვნება, მომხიბლავი ადამიანი, გველივით ბრძენი, ლეოპარდით ულმობელი...“

„ყველაფერზე წამსვლელი, ყველაფრის მკისრებელი“, იცოცხლეთ, ზუსტია, იმაზე კი, რა დღემიც ჩააგდო ამ „მსოფლიო დიპლომატმა“ და „კონტაქტების გენიოსმა“ საქართველო, სიტყვის გაგრძელებაც არ ღირს...

დასტურ, მამათელ კოლოსს – მაქებრად და შემამკობლად – ღირსეული ჰომეროსი გამოუჩნდა სუფსიდან!

რაკი შევარდნაძესთან ჩახუტება გადაწყვიტა, ძველი წყენაც

დაივინყა ამ საყოველთაოდ ცნობილმა გულნამცეცა შურისმაძიებელმა. „ედუარდ შევარდნაძის პრეზიდენტობას მხარს უჭერს ყოველი გონიერი კაცი, მიუხედავად იმისა, თუ რა აწყენინა მას პირადად თავის დროზე შევარდნაძემ“, – გვარნმუნებს მოძღვრად შემდგარი მელი. რადგან ერთი გონიერ კაცთაგანი თავადვე იყო, მანაც თავისებურად – ჭანტურიასებურად – მიუტევა წყენა. ოდესღაც, დენიკინის დროს, „განრისხებულმა პირველმა“ თურმე „უშვერი სიტყვებით აგინა“ მის ერთ ლექსს, მერე კი „ყველაზე წმინდა რამის“ – ცრემლის ხელყოფაში დასდო ბრალი!

„რა უნდა ექნა, წერს გულაჩუყებული ჭანტურია, – ცეკას პირველი მდივანი იყო და, არ მოახდენდა ადეკვატურ რეაქციას რაიმე სახის იდეოლოგიურ ექსცესზე და აქეთ მოუხდენდნენ რუსები ისეთს, თავში საცემი გაუხდებოდა!“

ცრემლი კი სდის ცრემლზე დაწერილი ლექსის ავტორს, მაგრამ მის შემწყალე გულს არც გესლის ნთხევა ავინყდება: – „იმ უამრავი ცრემლიდან, დედებმა რომ დაღვარეს, მისდა წილად მოდის გაცილებით მეტი, ვინემ ჩემდა წილადო“.

აღბათ გაინტერესებთ, რა ისეთი იდეოლოგიური ექსცესი მოაწყო ჭანტურიამ, რომ ადეკვატური რეაქციის გარეშე შევარდნაძეს საქმე თავში საცემად გაუხდებოდა. აი, ეს სტრიქონები:

თურმე ერთმანეთს უახლოვდება შედგენილობით ცრემლი და შარდი!

სხვათა შორის, ამ ორმა ტაეპმა ჩვენი – ჭანტურიასა და ჩემი დიალოგის გამოქვეყნების შემდეგ მიიქცია ზემოურთა ყურადღება. მე რალაცნაირად ვცადე, ჭანტურიას ე. წ. ირონიზმის მიზეზი დამენახა ამ სიტყვებში, არარსებულ „იდეოლოგიურ ექსცესზე“ კი, ცხადია, არც მიფიქრია. კაცმა რომ თქვას, თუ ცრემლი და შარდი შედგენილობით ერთმანეთს უახლოვდება, რა იდეოლოგიური ექსცესი ესაა?!

მწერალთა ყრილობაზე შევარდნაძეს იდეოლოგია არც უხსენებია, დაახლოებით ის თქვა, რომ თანამედროვე პოეტმა ვერ უნდა მოიცალოს ისეთი სისულელისთვის, როგორცაა ცრემლისა და შარდის შედარებითი ანალიზი. დღეს „დისიდენტ“ ჭანტურიას, მთელი ცხოვრება გულში რომ უყეფდა „სსრკ“-ს, კომუნისტურ იდეოლოგიასთან მეზრძოლის სახელი ენიაზება – პატარა მითს ქმნის, თავის პოეტურ ლაბორატორიაში ცრემლისა და შარდის ანალიზით როგორ „ავორებ-

და“ იდეოლოგიურ ექსცესს, როგორ აზანზარებდა ბოლშევიკურ იმპერიას!..

„პრემიების კომიტეტში“, სადაც ჭანტურია ერთხანობა მხოლოდ ვიცე-თავმჯდომარედ მსახურობდა, როგორც ჩანს, ყველაზე აქტიუ-ალური პრობლემა იყო ამბავი პოეტზე და ხელმწიფის ნავზე, ისე ხშირად ესაუბრებოდა „ვიცე“ თავის სათაყვანო თავმჯდომარეს – „პოეზიის მარშალს“ – ამ თემაზე. მათი დიალოგი სიღრმითა და მახ-ვილგონიერებით ლუარსაბ-დარეჯანის მსჯელობას ჩამოჰგავს, კო-მიკური კი ისაა, ხელმწიფის ნავში ჩაბერებული თავმჯდომარე და შე-დარებით ნაკლებსტაჟიანი მოადგილე – ამ ნავში მოკალათებულნი! – გულალაღად რომ განიხილავენ, უნდა ჩაუჯდეს თუ არა პოეტი ნავში ხელმწიფეს! თავმჯდომარე რომ დიდოურს იტყვის, ჭკვიანი კაცი „რატომ არ უნდა ჩაუჯდეს კარგ ნავში ჭკვიან და კეთილმო-ბილ ხელმწიფესო“, მოადგილე აქედან განდიდურს დასძახებს, გულს გაუკეთებს, თან სათავისო სამოქმედო ფორმულას დაიზუსტებს: „ეცადე, ჭკვიან ხელმწიფეს როგორმე ჩაუჯდე ნავში! (თუ ჩაგისვა, რა თქმა უნდა)“.

ეცადა, ძალიანაც ეცადა: აქეთ რომ შევარდნაძეს განადიდებდა, იქით განდევნილ პრეზიდენტს არ ივინყებდა, ქვა არ ენანებოდა წაქ-ცეული კაცის ჩასაქოლად!

ახლა მე ჭანტურიას ერთ ჩანანერს მოგანვდით უკომენტაროდ, როგორც ზუსტ თვითდახასიათებას: „პოეტად იწოდება. დათესავს სიძულვილს და ელოდება, როდის ამოვა სიყვარული. მოკლედ, გახ-ლავთ პოეტი პირიქით!“

* * *

**„პოეტს უნდა სძულდეს სიძულვილი
და უყვარდეს ყველა!“**

„კი არ გადადექი, გადაგაყენეს! გაგიშვეს! გაგაგდეს!

ძალღვივით, და არა პრემიერივით და პრეზიდენტივით!“

– აი, ასე, ფინია რომ აუყუფდებდა პატრონის იმედით კარგა შორს წა-სულ მგზავრს, ისე შესწავნკავებდა სხვათა საამებლად ჭანტურია იმას, ვინც სამშობლოდან მისი წონა დარდი გაიყოლა.

საქართველოს ეროვნული მოძრაობის ლიდერი თურმე „ხარი-ლიდერი“ ყოფილა, რომელიც „გზისა და საქმის ცოდნით მიუძღვება თავისიანებს სასაკლავოსკენ“ – „სწორედ საამისოდ ჰყავთ განვრთ-

ნილი სასაკლავოს შეფეხს...“, „მას არავითარი საფრთხე არ ემუქრება“ და „ჯილდოს მოლოდინში“ ახალ-ახალ პარტიას მიუძღვის სიკვდილის გზაზე!

ესეც არ აკმარა, სხვა ქვეყნის ცა-ღრუბლის შენამზირობა დასწამა:

**მოიხადა ქუდი ბუხრის –
თავს თათარხანს მდაბლად უხრის!
პოლიტიკურ თვალსაზრისით –
ჟამი ახლოვდება მწუხრის...**

სხვისი „პოლიტიკური მწუხრით“ გახარებული ჭანტურია – „რა უხაროდა ამ სულელს“?! – არც დაფიქრებულა, რომ „კონფორმისტული ვნებებით“ შეპყრობილი, ანგარების გზაზე შემდგარი, თავად მწუხრში კი არა, უზნეობის უკუნეთში მიაბოტებდა!

თუ გამეტებაა, გამეტება იყოსო, – იფიქრა დემოკრატიულ „ზონაში“ გალაღებულმა ფინიამ და ვაჟკაცური ნკმუტუნით განაგრძო სარფიანი საქმე – მოაცოდვილა ხუთიოდე რითმა (პლასტმასის – ასთმას ის – ატლასის – ფატმანზე – რად მაზის...) და ოლიმპოს სიმალლიდან გადმოხედა „პლასტმასის პოეტს“:

**კაცი გახლავთ პლასტმასის!
კი-კი-კი-კი! პლასტმასის!..**

მიდის და მი-კი-კი-ნობს ჭანტურია: ხან წაიუხამსებს – „არ უდგება ფატმანზეო“, ხან ცოლი აზის კისერზეო, ხან სულაც უმაქნისად სახავს: „არც თამაშში გვარგია, არც შრომაში, არც სმაშიო“.

– აი, მართლა ჩიტმა დალია შენი დასალევი, ჭანტურიავე!

მერე აკაკი შეანუხა – „რომელ თანამედროვე პოლიტიკოსს გულისხმობს დიდი აკაკიო“ და მისი სტრიქონები გამოცანასავით შესთავაზა მკითხველს:

**მთელს ნაციას ის უყვარს,
მას სძულს მთელი ნაცია!**

სიძულვილით დაბრმავებულს ქვეცნობიერმა პატარა სიურპრიზი მოუმზადა – აკაკის „აპელაციის მცოდნეში“ სიტყვა „მოსწონს“ „უყ-

ვარს“ ლექსემის ჩანაცვლებით გააძლიერებინა და მისეული კომენტარის თანხლებით („მთელს ნაციას უყვარდე, პირზე შენი სახელი ეკეროს“ და ა.შ.) ძაგების ნაცვლად, უნებლიეთ, ქება ათქმევინა! ისე, თუ ერთი ჭორიკანა ჭანტურიების ენამრავლობას ახლოს არ იკარებს, „ლეგენდებს თხზავს და გუნდრუკს უკმევს“ ვინმეს, ის კაცი, მგონი, მთლად ამ ჩიტირეკიას ასაგდები არ უნდა იყოს!

თავისი უქვეშევრდომილესი ძიებანი ჭანტურიათ სამოქალაქო-მამებლური ლირიკის მარგალიტით დააგვირგვინა:

**სინანულით შევცქერი
სახეს შენსას ამაზრზენს!
ნეტა, ვინ დაგაყენა,
საცოდავო, ამ აზრზე!**

**თანახმა ხარ, ესროლო!
დრო იქნება, ესროლი!
ნეტა, ვინ დაგაკისრა,
უბედურო, ეს როლი!**

**ერთგულ დის მოღალატე,
ჭკვიანი ძმის გამცემი
ძრწოდე, არ გეყოლება
სულ მალე ხმის გამცემი!**

**ის შაქარი – შხამია!
ვერცხლი – იუდასია...
შენ რომ სამტროდ იმეტებ –
რჩეულების დასია...**

ერთი ამ „რჩეულთაგანი“ შემდეგაც ბევრს გააკეთებს, რომ – უკანარიცხვით! – ბოლომდე ამხილოს „გულქვა ტირანი“ – დემოსის ნამქეზებელი, ძმათა ომის მოთავე, სეპარატისტი... დღესაც ბევრს ახსოვს მისი შარლატანური, ორგემაგე ლოზუნგები: „ძირს კანონიერი ხელისუფლება, რომელიც უკანონობას სჩადის! სულით და გულით მივესალმები უკანონო ხელისუფლებას, თუ იგი კანონიერების სადარაჯოზე დგას!“

სხვაც რომ არაფერი, მარტო ამ პასკვილისთვის და ლოზუნგები-

სთვის ეკუთვნოდა ახალი ხელისუფალისგან „პრეზიდენტთან არსე-
ბული“ პრემია! მიიღო კიდეც: „მოლალატეებმა მოლალატეები დაა-
ჯილდოვეს შესაფერისად“...

* * *

**„არაფერი მნამს ნიგნის,
პრეზიდენტებს რომ ლიქნის!“**

მოდით, მრავალთაგან კიდეც ერთ მაგალითს მოვიტან ჭანტურიას
პრინციპულობისა და შეუბღალავი ზნეობის ნიმუშად და ამით დავხ-
ურავ ამ თემას.

ჩემ გარდა ბარე ათი კაცი მანც იყო მონმე, რა ფერი ელო ჭან-
ტურიას 2003 წლის ნოემბრის დღეებში: ვარდისფერი არა – „შავი,
შავი, შავი“ ... სასიკეთო ცვლილებების მოლოდინი კი არა, წყალნაღე-
ბული კაცის უიმედო იმედითლა ცხოვრობდა: შევარდნაძე მცირე
ხნით შევებულებაში გავიდა და მალე დაბრუნდებაო!

ახლა 2003 წლის 24 დეკემბრის თარიღით ერთ ჩანანერს გვთავა-
ზობს – ეტყობა, სრული ერთი თვე ელოდა შევარდნაძის დაბრუნებას,
მაგრამ საშველი რომ არ დააყენა, საბოლოოდ ჩაიქნია ხელი ამ კაც-
ზე. „ხომ ვთქვი...“ – ასე დაუსათაურებია ეს ჩანანერი განთქმულ
ნათელმხილველსა და ცხრა მთავრობის „ოპონენტს“.

„ჩემი ნება რომ იყოს, საქართველოში 21-ე საუკუნის ათვლას 2003
წლის 23 ნოემბრიდან დავიწყებდი!..“

სალოლ რა, მალადეც! – აბრუნდიც ეგეთი უნდა!..

თურმე ეს რევოლუცია – „წყალგამყოფი და ჟამთაგამყოფი წერ-
ტილი“ – ჭანტურიას ნანინასწარმეტყველები ყოფილა! მაააშ! „ხომ
ვთქვიო...“ – შეგვახსენებს ჭანტურია, – 2002 წელს საქართველოში
აღორძინება დაიწყება და რა მოხდა, სულ ერთი წლით შევცდიო...

ამ გაკოტრებულ მელაკუდას თავისი „წინასწარმეტყველება“,
რაშიც შევარდნაძისგან ფეშქაშად „პრემიების თავმჯდომარეობა“
მიიღო, ხელახლა სურს შემოგვასალოს. კი, ბატონო, მჭამელმა ჭა-
მოს, მაგრამ მე იმ სუფრაზე ნუ დამიძახებენ, სადაც ეგ ცრუპენტელა
„ახალთაგან“ რევოლუციური დამსახურებისთვის მიღებულ კიდეც
ერთ ჯილდოს იზემიებს!

შევარდნაძის აყვავებული პოეტი-ლაურეატი და თავმჯდომარე
– ეს სუფსელი ყვარყვარე! – „ვარდების რევოლუციის“ ხანაშიც ვარ-
დით ყვავის. მგონი, თვითონვე დაიჯერა თავისი რევოლუციონერ-

ობა, ისე გაჰკვივის.:

**„დავიჯეროთ! ვირწმუნოთ! გვიხაროდეს! გვიყვარდეს! ვიშრო-
მოთ! ვიბრძოლოთ! ვისწავლოთ! ვენდოთ ჩვენს ტრიუმფირატს და
წამდვილი საქართველოც აშენდება!“**

ღმერთმა ქნას, ამათ მართლა ააშენონ სოფელი, მაგრამ ამ ხელ-
იდან წასულ მამებელსა და გაიძვერას რა ეშველებს?! შევარდნაძის
ძველმა მეგუნდრუკემ და ხელის ბიჭმა აღარ იცის, საიდან შეე-ლაქუ-
ცოს ახალ ხელისუფალთ – ახლა უკვე თვით სულმნათ შოთას ანუხ-
ებს:

„ჯერ კიდევ როდის იწინასწარმეტყველა რუსთაველმა ყვე-
ლაფერი ის, რაც საქართველოში მოხდა – შევარდნაძის წასვლა და
სააკაშვილის მოსვლა... ვარდების ფონზე!“

ჩემო მკითხველო, უღირსობას თუ აქვს საზღვარი ან სულიერის
სიმაღლე ამაზე შორს თუ წავა?

– წავა, როგორ არ წავა!

პრეზიდენტი ხომ მოთაფლა, პირველი ლედის მომადლიერებაც
სურს! გზად, ყოველი შემთხვევისთვის, წინა პრეზიდენტებსაც მოს-
დო თითო ყისტი, აქაოდა, „ახალს“ ეამებაო. როგორ არა, იყვნენ
პრეზიდენტები, ცოლის ჭკვაზე რომ დადიოდნენ, მაგრამ – მოუსმი-
ნეთ: „რომ მოხდეს... და სააკაშვილმა ცოლის ჭკვაზე დაიწყოს სიარუ-
ლი, დარწმუნებული ვართ, საქართველო ამით არათუ არაფერს
წააგებს, იქნება ყველაზე დიდი წარმატებები სწორედ მაშინ მოიპო-
ვოს“.

მაშ ასე: ვაშა ტრიუმფირატს! ვაშა სააკაშვილს! ვაშა სანდრა რუ-
ლოვსს!

ნეტა, აქ რომ უნიჭიერეს-პოლიტიკოს-სოციოლოგ- თუნდაც ფუ-
ტუროლოგი „თამაშობდა“, სად არის, სად დაეკარგა?!

**„მამებს არაფერი გამოგვივიდა! ვენდოთ ახლა შვილებს! გვერ-
დით დავუდგეთ და თუ საჭირო გახდება, მათთან ერთად გავწიროთ
თავი!“** – თან ნაცარს იყრის, თან ათასმეერთედ სწირავს ათასგზის
მოჭრილ თავს ჭანტურია.

სამშობლოს და რევოლუციას კი ახსენებს, მაგრამ ამას კვლავაც
თავისი საწუხარი აქვს: ალიას დარდი ფლავია და ტარიელასი – სკა-
მი!

**„სკამმა ვერ უნდა აჯობოს კაცს! – კაცი უნდა მოერიოს სკამს
– სულ ერთია, პრეზიდენტის იქნება იგი თუ უბრალო კლერკის!“**
– აფორისტობს ჭანტურია. სხვათა სკამებს ადვილად ელევა, თვი-

თონ კი მართლა მოერია სკამს – დაჯდა და აღარა დგება!

ასეთია ჭანტურიების მრუდე გზა – გზა კონფორმისტებისა, რომ-
ლებიც, – სკამითაყვანისცემით დაავადებულნი, ვითომ თავგანწირ-
ულნი, – მხოლოდ ერთ ადგილს უფრთხილდებიან, მათ არსს ზედმი-
წევნით რომ გამოხატავს.

* * *

„პოეტს უნდა ჰქონდეს ერთი რელიგია – სამშობლო!“

კრებულში ადგილ-ადგილ თითქოს გულმტკივანი ხმა ისმის, ნუხი-
ლი, რომ „უკან იბრუნა საქართველოს ცხოვრების ჩარხმა“, რომ
„საქართველო სანყალი კვდება“. თითქოს ეს განცდაც გასაგები და
ადამიანურია, წრფელ კაცს რომ ეკუთვნოდეს:

**სამარცხვინოა – ვხედავ მე –
ამ კაბინეტში გდება,
როცა ტამიშთან ჩემს ნაცვლად
ოცი წლის ბიჭი კვდება...**

ასაკოვანი კაცი მოწინავე ხაზზე რომ ვერ იბრძვის, ალბათ, მისა-
ტევებელია, მაგრამ ის კია სამარცხვინო, რასაც იგი კაბინეტში აკე-
თებს – „გდია“ და რითმის ბეჭვით ერთობა:

**მე ამ როლის – მეომრულის
მე ამ რალის – მეომრულის...**

ამ გართობა-თამაშის ფონზე რაოდენ ამაზრზენად ჟღერს მისი
„ახვახური“ მგრძნობელობა:

**რაც გაისროლეს – ყველა –
პოეტს შიგ გულში მოხვდა!**

თქმით კი ამბობს ამას, მაგრამ „გულში დაჭრილის“ ფიქრი სულ
სხვაგანა ქრის:

**ნეტავი ვიზა მომცა
და თვითმფრინავის ბილეთი...**

ერთ ადრინდელ ლექსს თუ ვენდობით, „ესესერობის“ ხანაში ეს შეურიგალი დისიდენტი კინალამ... პარიზში დარჩა. ნეტა, ცეცხლ-მოდებული სამშობლოდან საით გარბოდა პოეტი-ლაურეატი, ბედუინი, მეომარი და უფრო მეტი?!

სხვათა შორის, ჭანტურია – რუსთაველის პრემიასთან ერთად – შოთას გენსა და შვილთაშვილობასაც იჩემ-ითვისებს. ამას სიტყვაზედ ამბობს, თორემ ეგლა აკლია, წინაპრის ხავსაკრული იდე-ალეებით იცხოვროს – სიყვარულს, მეგობრობას, სიკეთეს, ერთგულე-ბას დაუდგეს დარაჯად, სიბრძნეს და მშვენიერებას სცეს თაყვანი! მოუსმინეთ:

**ქვეყნად ყოველი საქმე
არის წყლის (ღვინის) ნაყვა...
ღალატიც, ერთგულებაც –
თურმე წყლისაა ნაყვა...
სიკეთეც, ბოროტებაც –
...წყლისა და ღვინის ნაყვაა...**

ეს სენტენციები იმ დროს იწერება, როცა ირგვლივ ცოდვის კევრი ტრიალებს – სიკეთე, სიყვარული, ერთგულება გამოსარჩლებას ითხოვს. მაგრამ ეს ხომ პოეტის საქმეა და არა არლეკინისა! ეს პოეზიის ტაკიმახსარა ცივისსხლიანი ირონიისტის გულგრილობით გვიუქმებს თავგანწირვის ეროვნულ სიმბოლოებს:

**ცოტნე – თავის ნებით ტყვე,
თუ მძევალი – პაატა... –
ყველა – ამაოება
ამაოებათა.**

ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ ეს სტრიქონები იმას ეკუთვნის, ვინც 1992 წელს – სისხლის წვიმების ჟამს! – რუსთაველის პრემია მოივერაგა, ვისაც, აკაკი ბაქრაძის სიტყვები რომ გავიმეორო, სამშობლოს ყოფნა-არყოფნის პრობლემა საკუთარ კეთილდღეობად ესმის!

ასე მე, ცოდვილი, ვფიქრობ, თორემ თავად მეორე ნაზარეველია – მსხვერპლი და ზნეობის სიმბოლო, ჯვარცმული და... ორჯერ ჯვარცმული:

**ჯვარს მაცვეს და გარდამომხსნეს
და ჯვარს ხელმეორედ მაცვეს!
მაინც: ვისაც ვმსახურებდი,
უნდა ვმსახურებდე მასვე!**

პირველ ორ სტრიქონზე რაღა ვთქვა, მერე კი ყველაფერი შუმი სიმართლეთა: დღესაც ხელისუფლებას ეფიცება ერთგულებას და მონურ მორჩილებას!

ჭანტურიამ ისე შეაჯამა დიდი ეროვნული ტრაგედიის – სამოქალაქო ომის შედეგები, როგორც პოეტ-არლეკინს შეეფერება:

**ხომ დაგიფასდა, ჩემო კარგო,
შენც ამაგი და
ხომ დაამარცხა მრგვალმა ბაღმა
მრგვალი მაგიდა!**

მას, ვისაც მეორე ბაზალეთზე ასე შეუძლია წერა, არ ანუხებს

**არც სინდისი, არც ნამუსი,
არც ღირსება, არც კდემა...**

კდემა და ღირსება კი არა, „ამაგის“ საფასური ჰქონდა ამოსაღები მრგვალი ბაღის პარტიისაგან! ადრე სირცხვილით რომ იწვოდა, სასწრაფოდ, ხელის აწევით დაემშვიდობა აფხაზეთში დაღუპულ ბიჭებს და საშოვარზე გაემშურა:

**თქვენ – მანდ მიხედეთ, ბიჭებო, საქმეს,
აქ – ყველაფერი რიგზე იქნება!..**

კი მაგრამ, რას უნდა მიხედონ ბიჭებმა „იქ“ და ვისთვის იქნება „აქ ყველაფერი რიგზე“?! აფსუსი არაა, ამ უკვდავი ბიჭების მკერდს მიწა ამძიმებდეს, ეს ცინიკოსი ბერიკა კი – მიწას! იქნებ ამასაც ურევია ხელი ბიჭების სისხლში იმათთან ერთად, ვინც უნიადაგო ბაქიბუქით, ძალის ენაზე ყოყლოჩინობით ამზადებდა კატასტროფას:

**საქართველო ესაა:
ტყვიაგაუმტარი ერი!**

ანდა:

**ის, ვინც არ მანებებს ნიქოზს,
ის, ვინც მედავება ტყვიავს,
რკინის მკვნეტელი რომ იყოს,
ბოლოს გამომტყუებს ტყვიას!**

რა ენაღვლება ამ ბოლოქანქარას – ჯერ ხომ რუსები დაგვიფრთხო ბილინგვური, პატრიოტული რითმით: **ველმოჟამ – ვერ მოჭამთ**, მერე რუსებს და ოსებს ერთად დასცა ზარი თავისი კაბინეტიდან!

სამშობლოს ბედიც ისე „მსუბუქად“ აფიქრებს ჭანტურიას, როგორც ყველაფერი სხვა, რასაც ნასწვდება მისი ფარფატა გონი. 90-იანი წლების დასაწყისში, რაკი საჭიროება იგრძნო, სცადა შეექმნა მითი ე.წ. „უჯრის ლექსების“ შესახებ. თურმე 1969 წელს იონასა და ვეშაპის ბიბლიური ამბავი გაურითმავს – რაც მთავარია, ეროვნულ-პოლიტიკური სამზერიდან. კაშალოტის მუცელში დანთქმული ერები ნატრობენ: „ნეტავი ამოგვარწყევენ, ოდესმე ამოგვარწყევენ?“ ალბათ, თქვენც გაინტერესებთ, „ამორწყევის“ (!) ნატრულ ხალხთა შორის ქართველები თუ არიან. – არიან, როგორ არა, ოღონდ... **იმერლები!**

**ვყავართ ყველანი მუცელში –
ბიბლიურ იონასავით!
იმერელი და ლიტველი!
უსწავლელი და ნასწავლი...**

იქნებ გახსოვთ, რა მაგარ-მაგარი სიტყვები უთხრა ჭანტურიამ ვინმე ზეიმალს, მეგრელები და სვანები ქართველებისგან რომ განაცალკევა! როგორ გავიგოთ ახლა ეს „იმერელი და ლიტველი“ ჩვენ უსწავლელთა – იმერეთი გამოეყო საქართველოს თუ „ქართველებმა“ ჩატოვეს „იმერლები“ ვეშაპის სტომაქში?!

ვინმე ბარონი ტორნაუ ასერგასზე მეტი წლის წინ ძველი თბილისის ეთნიკურ სახეზე რომ საუბრობს, წერდა: „ქართველები, სომხები, თათრები, ლეკები, ირანელები, **იმერლები**, ყაბარდოელები, რუსები, გერმანელები, – ყველანი თავიანთ ეროვნულ ტანთსაცმელში გამოწყობილნი წარმოადგენდნენ რალაც აჭრელებულ ხალხს...“

– ქართველები და იმერლებიო! – წერს XIX საუკუნის 30-იან წლებ-

ში რუსეთის იმპერიის ოფიცერი, ბარონი ტორნაუ. როგორ დავიჯე-რო, რომ ჭანტურიას იმერლები ქართველები არ ჰგონია, ის ხომ არც ბარონია, არც ტორნაუ და არც რუსი ოფიცერი, ერთი „ლიტერატურულ-აგრაული სახელმწიფოს გრაფომანი შვილია“, – ბოლო-ბოლო, სუფსიდან ხომ ერთი ხელის განვდენაა იმერეთამდე!

საქმე კი ძალიან მარტივადაა: ჭანტურია მჩატე, უპასუხისმგებლო, გუდაფშუტა „რიფმაჩია“, რომელიც ხშირად აზრს ვერ მიადევნებს იმას, ენა რასაც იქმს. და სწორედ ეს ჩიტირეკია მგოსანი ლაპარაკობს სამშობლოსთან ისეთ ინტიმზე, დიდი ილია ფიქრადაც რომ ვერ გაივლებდა:

**სამშობლოს შუბლზე შევახე ხელი...
სამშობლომ შუბლზე შემახო ტუჩი!**

„ახლა ჩვენი დროა! გილოცავთ ახალ წელს!“ – ნაცდა ერთგან მედროვე ჭანტურიას და მას შემდეგ, როგორც დიდ ეროვნულ პოეტს შეეფერება, გვილოცავს და გვილოცავს ახალ წელს, უფრორე კი თავის თავს – საყვარელს – ელაციცება:

**ეხვეოდე ულამაზეს ყელს,
შვიდი ბეჭდით დამშვენებულ ხელს!..
კითხულობდნენ შურით შენს ნაწერს –
მრავალ ახალ, მრავალ ახალ წელს!**

ამას რაც სჭირს „იმ სფეროში“, სულ რომ ყელი ენატრება გადასაკონელი, ქვემოთ გაიგებთ, მაგრამ ეს მოსაბაქე თავის წყალწყალა ნაწერებსაც რომ გვაჩეჩებს! სოციოლოგ-ფუტუროლოგი პრეზიდენტყოფილი და მასთან არსებული კომიტეტი ხომ გააცურა, ახლა მკითხველის „დაბოლებაც“ სურს! ვისაც მოთმინება ეყოფა, ბოლომდე ჩაიკითხოს „გული მარჯნივ“ – უშთაგონებო მელექსეობის, ვერსიფიკაციული თვითდაკმაყოფილების ავადმყოფური ნიმუშები, მე კი, რადგან ჭანტურიას ყველა წიგნი ნაკითხული მაქვს, – შემიცოდე, მკითხველო! – ჯერ მის ორ სტრიქონს გავახსენებ:

**ვერაფერს გირჩევ, ძმაო, უკეთესს,
ადექ, ეგ წიგნიც ცეცხლს შეუკეთე!..**

შემდეგ კი მისავე მკაცრი პროზის ენაზე ვეტყვი: „რაც შემოქმედებითი წვის შედეგი არაა, ის უნდა ჩვეულებრივი წვის საგნად იქცეს!“

არადა, ჭანტურიას თვალი სულ მთანმინდისაკენ გაუბრუნდა! მის მიერვე მარჯვედ ორგანიზებული „ხაიპინგებით“, იაფი პოპულარობით, „თავისი მკითხველის“ ტაშებით თვალაბმული თავსაც იმხნეებს: „სანამ ამქვეყნად არსებობენ უნიჭოები, უნიჭობს შეუძლიათ მშვიდად იყონ: მათ დამფასებლები არ მოაკლდებათ...“ მშვიდად იყოს უნიჭოებისა და პოპულარობის იმედზე, ოღონდ ესეც გაიხსენოს:

„შენ ის მითხარი, რა დანერა იმ შენმა პოპულარულმა კაცმა და რა ფასი აქვს იმას, რაც დანერა, თორემ პოპულარული თავის დროზე ვინმე ტუზიკაც (კიკაც, სხვათა შორის – თ. დ.) იყო!“

ასე არ არის, ჩემო ჭანტურია!

II. „პოეზია – ნანალი“

„დგას საკითხი – ლექსი თუ სექსი...“

მინდა ტ. ჭანტურიას ერთი „მემუარესკა“ გაგაცნოთ, დავინყებო-ის მდინარეს რომ არ დაანება. 1954 წელია. „22 წლის, ლამაზი“ პოეტი ტარიელი და მამა პოეტისა – ბატონი პროკოფი სუფსაში, აივანზე სადილობენ, თან პოეზიაზე საუბრობენ. მამა ვაჟიშვილს თავის მიგნებას უმხელს ვაჟას „არწივის“ ორ სტრიქონთან დაკავშირებით:

**ენადა ბეჩავს ადგომა,
მაგრამ ველარა დგებოდა!**

სიცილი მამამ დაიწყო, მერე, როდესაც „მეორე პლანის“ აზრს(!) „ჩანვდა“, შვილიც აჰყვა.

აუ, რას იხარხარებდა მამა-შვილი, ეს ტაეპებიც რომ გახსენებოდათ: „აღსდექე, გმირთ გმირო, ნუ გძინავს!..“, ან „აღსდექე, კრულვითა დალდასმულო“...

ვინც ვაჟას „არწივი“ ველარადგომის მოტივი და „დავარდნილის“ ჩივილი „ამოშიფრა“, მისი მემკვიდრისგან ნურც იმას გაიკვირებთ, რასაც ქვემოთ წაიკითხავთ.

* * *

„ირონიულ-პაროდიულ“ ჭანტურიას წიგნში ვეფხვის ადგილს ფისო იკავებს. უბრალო კატა არ გეგონოთ, „მოფილოსოფოსო ფისო“, თავის კატურ სიბრძნეს ზანტად რომ შეჰკრუტუნებს დადარაჯებულ პატრონს:

**დუმს ბუხართან ბრძნულად ჩემი
მოფილოსოფოსო ფისო!
იზმორება: ამინდია
ლოთობის და ბოზობისო!**

„ვეფხისტყაოსნიდან“ რუსთაველის პრემიის კავალერმა მაინც-დამაინც იმის სიყვარული გამოიტანა, რასაც შოთამ კატეგორიული „მძულს“ შეაგება! ამიტომაც უგალობს შთაგონებით „ორთაჭალელ ტურფას – კევილეჭია ბოზს“, გაყიდულ „სადგურის ბოზს“, სიყვარულის წაღმა თუ უკუღმა სახეობებს... ამალღებულის ხელყოფა, სინმინდის ჟარგონულ-სკაბრეზული „არანჟირება“ თემის თანამედროვე ინტერპრეტაცია ჰგონია, ხოლო ვერსიფიკაციული ოინბაზობა – ეს-თეტიკური ნოვაციები! აი, შედარებით უწყინარი ერთი ნიმუში – „ნიგნი ტარიელისა ასმათთან მიწერილი“.

ჭანტურიას ასმათი „ჩოლკიანი“, „ნაპოლეონის“ გემოს ნაზიარები, „ჰალი-გალის“ მოძულე და „მანი-მანის“ მოყვარული „ასობაა“, ხელში „მარლბოროთი“. მთავარი მაინც ნეო-ტარიელის გრძნობის სიახლეა „დისაგანცა უფრო დესის“ მიმართ. უმზერს ლაიკისტყაოსანი მოყმე ასმათის ღიმილიან ბაგეს და... მოსვენებას უკარგავს

**ჟრუანტელი აქეთ-იქით
იდუმალად ჩაჭრილ კაბის...**

მართალია, ეს ასმათი საქართველოს „ტარიგ-მძევალი“ და „უფლის მხევალი“, მაგრამ „ჟრუანტელი... ჩაჭრილ კაბის“ საღერღელამილილი მამრის მწარე სინანულის მიზეზია:

**მენანება ის წარსული –
რა ბრიყვულად დავრჩით და-ძმად...**

როგორ გვატყუებდნენ იმ იდეოლოგიზებულ საბჭოთა სკოლაში, რუსთაველმა ქალ-ვაჟის წმინდა, უზადო მეგობრობის მაგალითი

გვიჩვენაო! თურმე...

რადგან რუსთაველს შეებდა და პროფანაციაც შერჩა, ზნეობა და მორალი თამამად გადადო გვერდზე და ფართო გზა მისცა საკუთარ სექსუალურ ზმანებებს. მაგალითად:

**თვითონ ბრიჯიტ ბარდოსთვის –
უფალს ჩვენსას თუ ნებავს –
მოახერხებ, ასე ვთქვათ,
ხელის მოთათუნებას!**

ბრიჯიტ ბარდოსთან თუ უფლის მოიმედეა, აქ, მშობლიურ საქართველოში თავისი ეშხის და მარიფათის წყალობით არ დაუკლია სიამენი სოფლისა – როგორც პოეტი და მამრი, დაუზარებლად, გულწრფელად გვიმხელს ამურულ ავანტიურებს.

აი, იგი სხვის ბინაშია, სხვის ქალთან, სხვის საბანქვეშ, ყველაფერს კი იღუმალება და შიშნარევი ვნების ჟრჟოლა მსჭვალავს:

**მოულოდნელი მოსვლა – დენივით...
გვიმრისფოთლება ლურჯი საბანი! –
ჩემი და შენი – ორი დევნილის
ზესაიდუმლო თავშესაფარი...**

სექსუალური მისტიერია დამთავრდა... პარტნიორი – „გახდილი, სხვისას მოისხამს ხალათს“. ქალს შიშის გრძნობა არ ტოვებს („ზიხარ ეკლებზე და ყავას ხალავ“), ვნებადამცხრალი მოყმე კი ცხელ ყავას შეეცევა და ძველი სიბრძნის თანამედროვე ვერსიას თხზავს: „არც სიყვარული იქნება ძალად“!

სექსუალური ინსტინქტი და წარმოსახვანი, აკუმულირებული პოეზიაში, ჭანტურიას ლირიკას მომგებიანად გამოარჩევს რუხ, უვნებო, უტემპერამენტო ლექსების ნაკადში. მის მიერ დახატული ბუნების მოვლენებიც კი ეროტიკულად არის შეფერადებული:

**დგას ღამე დღის წინ ზურგშექცეული
და გამჭვირვალე უჩანს სხეული!**

პოეტი უნაკლოდ ფლობს სექსის ენას – თვით უბრალო ფიზიკური პროცესებიც კი ამ ზეემოციურ, ზოგადსაკაცობრიო ენაზე ითარგმნება:

ჩნდება – ხახუნით ცეცხლი.
ჩნდება – ხახუნით – სიცოცხლე.
ჩნდება ხახუნით – ბიჭი.
ჩნდება ხახუნით – გოგო.

ამ სტრიქონებში მთავარი მაინც ავტორის გზნება და სექს-ინს-ტინქტით მიგნებული ხახუნის საყოველთაო კანონის გაზიარების სურვილია, შინაგანად კეთილშობილურ პათოსს რომ ავლენს – „იხა-ხუნეეთ!“

როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს ბუნებისა და მისი პროცესების ეროტიკული წარმოსახვა, ჭანჭურია მაინც თავისი ხალხის ყოველ-დღიური ცხოვრებით ცხოვრობს, ცდილობს დაიჭიროს და უკვდავ-ყოს ის ამალღებული და მარადიული, მხოლოდ ადამიანი და სუ-ლიერება რომ ქმნის. აგერ დგას ორი გაცისკროვნებული მამაკაცი, რაღაცაზე მისანდოდ საუბრობენ, მიყურადებული პოეტი კი ამ საუბარს შთამომავლობას უნახავს:

**– ზედ მარცხენა ძუძუსთან
აქვს ე, იმის ცოლს ხალი!**
– შენც გაიგე? ჰა-ჰა-ჰა!
რატომა ვარ ცოცხალი!

ზოგჯერ პოეტი თითქოს კრიტიკულადაც განენწყობა საყოველ-თაო ორგინასტული იდეისადმი, მაგრამ ეს მხოლოდ ბებრის საპრო-ტესტო ოხვრა-ბუზღუნია, სტრიქონებში კი ყოფიერების კიდევ ერთი ულამაზესი წამია გადარჩენილი:

**ლოყებს გაიფერადებენ,
დაისხამენ თითო ფლაკონს,
რომ წავიდნენ და ბუჩქებში
ვილაც მყრალთან აიპლაკონ...**

პოეტს წარმავლობის სევდაც ეძალება, როცა პრაქტიკულ სარ-ბიელს ჩამოცილებული, ფილოსოფიურად განაზოგადებს სხმარ-ტალ-ხვანცალის სასრულობას, მის სევდიან ფინალს:

**რამდენი არ ასხმარტალდე,
რამდენი არ ახვანცალდე –**

**სულ ერთია, სულ ერთია –
ჟამი მოვალს – ახვალ ცამდე...**

მიუხედავად პესიმისტური გაელვებისა, ჭანტურია მაინც აქტიური სექსუალური ცხოვრების მომღერლად რჩება ბოლომდე:

**წინ სატრფოს სახე სანამ გიდგება,
უნდა ლექსები წერო...**

ამ ორგანზომილებიან მოწოდებაში ფაქიზი მინიშნებითაა გამჟღავნებული შემოქმედებითი და სექსუალური აქტის სიახლოვისა და განპირობებულობის ურთულესი მექანიზმი. ამასთან, პოეტი, რომლისთვისაც უცხო არაა „იმპოტენტი ფალოსის“ მოტივი, წინააღმდეგია სექსუალური ენერჯის უსაზღვრო ფლანგვისა. იქმნება ოდა საქმისა და სექსის ურთიერთკავშირზე, პოტენციის რაციონალური ხარჯვის სარგებლიანობაზე:

**საქმე საქმეზე როცა მიდგება
მაშინ მიდგება საქმე საქმეზე
როცა მიდგება მაშინ მიდგება
საქმე საქმეზე როცა მიდგება...**

ამ ფონზე აქტიურია ღირებულებათა ახალი ორიენტირიც:

**სჯობს ვირის პატრონს –
საოხრე ვირის!**

ჭანტურიას პოეტურ წარმოსახვაში ერთმანეთისგან განუყოფელია ქალის თვალები და მკერდი. ახსენებს „მოიისფრო თვალებს“ და უმალ „მოვარდისფრო კერტები“ მოაგონდება. გვიმრისფოთლებიანი საბნის ზესაიდუმლოს ბრმა ვნება ენაცვლება, როცა შიშველი, ყანყრატოგამომშრალი პარტნიორები გახელებულნი კოცნიან ერთმანეთს და მხოლოდ იმას გრძნობენ, ვით ატარებს „ხორცნი დენს“. თვალები და მკერდი – ვით ცა და მიწა – ისევ ერთად ატყვევებს აგზნებულ მგოსანს:

**ქალს თვალებში ჩახედა –
მოეჩვენა, ცას ახედა.**

**გულისპირი ჩახადა –
ორი ტრედი ცახცახებდა...**

ეს თავანყვეტილი, ევფონიურად მოტივირებული („ჩახადა – ჩახადა“) ექსტაზი ნამდვილი პოეტური სასწაულია, რაც „ლექსს სექსის შესახებ“ ჭანტურიას სექსლირიკის საუკეთესო ნიმუშთა შორის მიუჩინეს ადგილს. ალბათ, ამგვარი სტრიქონების შექმნას მოსდევს ის განუმეორებელი გრძნობა, რაც გადმოცემულია ლექსში „შთაგონება“ – სამყაროს, მართლაც, ცერად გადახედავ და საკუთარ სიდიადეს იწამებ!

როგორც ნამდვილ შემოქმედს, ჭანტურიას სხვათა სექსუალური ხელწერის ზუსტი, ხატოვანი გადმოცემაც ძალუძს. აი, ბავშვობის მეგობრის, შაქრობის კოლორიტული სახე – არაყს გადაჰკრავს, სომბრეროს გადაიგდებს და

**ქალს კედლისკენ გადაუშვებს –
გააკეთებს მოკლე როქს!**

თანამედროვე ცივილურ სამყაროში სექსი, რა ხანია, გასცდა მისიონერულ პოზას და წარსულის მდიდარი მემკვიდრეობიდან არატრადიციული ფორმებიც გაააქტიურა. ქართული პოეზია ვალდებული იყო, აესახა ეს სიახლენი, რაც აიტაცა კიდეც ტ. ჭანტურიამ. ერთ ლექსში იგი თითქოს სახლში შეპარული ქურდის ამბავს გადმოსცემს, მეტაფორულად კი ერთობ პიკანტურ სიტუაციას აფიქსირებს:

**ვერაფერს იტყვის – სავსე აქვს პირი!
(მგონია, სულაც გონია სტვირი!)
ეს გაუმარჯოს საყვარელს მამაცს!
ქმარს – ძილისგუდას – შეურცხვა ცხვირი!**

ჭანტურიას ლირიკაში სხვადასხვა ვარიაციითაა წარმოდგენილი სიყვარულისა და სიკვდილის თემა, რომელიც თანამედროვეობის კონტექსტში სექსისა და სიკვდილის თემად კონკრეტდება. კითხულობ დრამატულ სტრიქონებს, როგორ უთვალთვალებს მკვლელი შავტუხა ბიჭს მოსაკლავად, ხოლო მახვილგონივრული, გამჭვირვალე ალუზია მიგვანიშნებს, რომ ამ კრიმინალური იმპულსის მიღმა სოდომისტური ლტოლვის ქარიშხალი ბობოქრობს:

**მისტის შავტუხა ბიჭი! –
იტყვი, ნამდვილი კრავია!
უმზერს მკვლელი და ფიქრობს:
„რა კაი მოსაკლავია!“**

ზოგჯერ ჭანტურია სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნასთან მისული ადამიანის ისეთ იდუმალ სურვილებს სწვდება, გაოცება გიპყრობს! ძაძიანი დედაბერი „ნამამლ კვერცხს“ მზეზე გახედავს და, აღმოჩენით გულშეძრულს, სინანული ეუფლება:

**გალანდა კვერცხი – დაინახა
მზის შუქზე სპერმა –
შავით მოსიღმა, დაღარულმა,
ყრუ დედაბერმა!**

თუ „რა სინანულმა შეძრა მისი დაღლილი გული“, რა გრძნობები წამოეშალა სპერმისმხილველ მოხუც ქალბატონს, ეს მხოლოდ სექსის პრობლემებზე (ს)პერმანენტულად მაფიქრალმა ეროვნულმა პოეტმა იცის. ეჭვიც არ მეპარება, კვერცხები და სპერმა სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემას რომ უკავშირდება!

ბოლოს იმ ულტრათანამედროვე ინტერპრეტაციაზეც მსურს ვთქვა რამდენიმე სიტყვა, თუ როგორ გაიაზრება რომანტიკული „ქალით სიკვდილის“ თემა ჭანტურიას ლირიკაში.

**არის ამ ქვეყნად ვერხვი და სვია,
არის ამქვეყნად სიკვდილი ქალით...
ამ რევოლვერში არის რვა ტყვია,
ერთს გაიმეტებთ: მე გთხოვთ, მომკალით!**

– ეს გალაკტიონია, თემის რომანტიკული ვერსია.

რაინდულ ეტიკეტს და ვედრების ინტონაციას ჭანტურიასთან რიტორიკულ-პრეტენზიული დისკურსი ცვლის:

**ჯერ – აგურივით გამომწვი,
მერე – ქვაბივით მომკალე,
ძალის მაგიერ მაყეფე,
ყავის მაგიერ მომხალე,
დამღალე გულში ჩხვლეტებით,
ამივსე ტვინი დომხალით...**

ტანჯვის ეს კონა – ეს ყოველივე წარსულში დარჩა, მაგრამ საით მიჰყავს თანამედროვე მიჯნურს „ქალით სიკვდილის“ თემა? გთხოვთ გააქტიურდეთ, გაითვალისწინოთ მამაკაცის ფემინიზაციისა და ქალის მასკულინიზაციის პროცესი, ლექსემა **მომკალის** „ორმაგი“ სემანტიკა და თქვენ უთუოდ ჩახვდებით მამრობითი პარტნიორის „რიტორიკული პრეტენზიის“ შინაარსს:

**ბოლოს და ბოლოს, მეც ერთ დღეს
გამაგებინე, რომ ქალით
სიკვდილი მიჯობს სხვა სიკვდილს,
და ადექი და... მომკალი!**

ეს გატანჯული კაცი, აშკარაა, თქვენი „მომკვლელი“ არაა, ამიტომ დაეხმარეთ, მონყალეო ქალბატონო, ადექით და თქვენ, თქვენ თვითონ... მოკალით! პოეტი, რომელიც ბოლო ოცნლეულია, ცხოვრებას სექსუალურ ზმანებებში ატარებს, ღირსია ამგვარი სიკვდილისა! მაშ, ღვთის გულისთვის, ჯერ მოკალით და მერე... მოკალით!

ნათქვამია: გარდაცვლილზე ან კარგი უნდა თქვა, ან არაფერიო. მე კარგს ვიტყვი: რუსთველური „შორით დაგვა“ უიმედოდ მოძველდა, სიცოცხლისუნარიანი მტლაშა-მტლუშის თემა აღმოჩნდა, რაიც ტ. ჭანტურიამ თავის სექსპერიმენტებსა და სექსპრომტებში თანამედროვეობის ბეჭდით აღბეჭდა!

მემკვიდრე და შვილთა-შვილთა... შვილთაშვილიც ასეთი უნდა.

III. არა ლექს ჰკლა!

**„–მაგი რითმები მოგიღებს შენ,
ბოლოს და ბოლოს, ბოლოს!..“
ნოდარ დუმბაძე – ჭანტურიას**

თუ იცით, მწერალთა კავშირის ბაღში ალტისტი შაშვი რომ ბუდობს და სამშაბათობით კონცერტებს მართავს?! ეს „მსოფლიო მასშტაბის არტისტი“ შემოდგომობით, ასე ოქტომბერში სტუმრობს ზემოაღნიშნულ ბაღს და რჩეულს – ჩხარტავს უძღვნის თავის ხელოვნებას. დაესწარით ამ კონცერტს – შესვლა უფასოა! – და თქვენ იგრძნობთ:

**ცხოვრებას – ამ აბსურდს ნაღდად
(ჰაიდეგერის და სარტრის თქმით...)**

როგორ გარდაქმნის ჰარმონიად ეს საოცარი არტისტი.

როდესაც ჭანტურიას ლირიკული ნარატივი „იყო შაშვი მგალობელი. სამშაბათი“ ჩავიკითხე, ტექსტის მარჯვენა კიდიდან ბლეფის ტექნოლოგიამ შემომღიმა: მისთვის არც შაშვი და ჩხართვი არსებობს, არც აბსურდი, ჰაიდეგერი და სარტრი – არსებობს მხოლოდ რითმების მწკრივი: ალტისთვის – არტისტი – ჩხართვისთვის – სარტრის თქმით... აი, ამ რითმების გამო შეითხზა „პოეტური“ ისტორიაც და ლექსი-კონცერტიც!

ერთ ლექსში ჭანტურია ცდილობს გაარკვიოს, „ვის რა უყვარს ამ ქვეყნად“. თვითონ, დიდი ხანია, გასარკვევი არაფერი აქვს: თუ რამე უყვარს გონების დაბინდვამდე და ჭკუის დაკარგვამდე, რითმია! თუმცა ეს სიყვარული არც არის, რაღაც სენია, გაუკუღმართებული ვნება, რომელიც სიტყვებთან თამაშში განიმუხტება. გამოიგონებს ჭანტურია, ვთქვათ, ასეთ სარითმო ნყვილებს: სია ბანდების – სიაბანდების, სია მონების – სიამონებით და იწყება შემოქმედებითი წვა – ტექსტის მიბლანდვა რითმებზე:

**დევს, საცა ჯერ არს,
სია ბანდების –
სია მკვლელების,
სია მონების,
სია ქურდების,
სიაბანდების –
თავს რომ მოგჭრიან
სიამონებით!**

დაგვიწერს ამას „პოეტი“ და – ვალმოხდელი! – მართლაც, სიამონებით გვასიაბანდებს: პოეზია თუ გინდათ – ესაა, არ გინდათ და გოიმი კლასიკოსები იკითხეთო!

რითმის გულისთვის ჭანტურია წირავს ყველაფერს: გრძნობას, აზრს, იდეას, სახეს, სამშობლოს, სინდის-ნამუსს... რამდენიც არ უნდა ამტკიცოს ამ გულაალებულმა პატრიოტმა, უბისას ტაძარი მირჩევნია იაპონურ ავტოსო, ონავარი რითმა სულ სხვას გვაუწყებს:

**რაა მოულოდნელი
იმაში, რომ მეც უბისა
მირჩევნია რენოსაც,
ტოშიბასაც, მიცუბისსაც...**

რატომაა უბისა ან იქვე ნახსენები არმაზი ამ ავტო-მოუში ჩართული ან, რას იძლევა ეს უმისამართო ვითომ-ირონია, თვინიერ ავტორის ლექსუალური დაკმაყოფილებისა?!

მშობლიური სანახები და ისტორიული სახელები ჭანტურიასთვის რითმების საძოვარია. დაწერს ეს უანგაროდ მოწუნუნე:

მე ფარა მაინც არ მაქვს!..

და იქვე მიართმავს:

ველარც ავსულვარ არმაზს!

ახლა მეც უნდა ვკითხო ნაომარ არმაზს: ძვირფასო მთებო! ფულიც რომ იშოვა და მანქანაც, ეს კაცი – „რომელსაც ძილშიაც არა სძინავს ქვეყნის უბედურობით გულაღტყინებულსა“ – ან ავლილი, ან ჩავლილი ხომ არ გინახავთ?!

რითმის საცეცებით ჭანტურია მას მიაგნო, რის თქმაც რუსთაველმა ვერ შეძლო:

**საქართველოს სხეულში
ჯინი ბუდობს და რა ჯინი:
თინათინი, ასმათი
და, ცხადია, დარეჯანი!**

რის მაქნისია რითმა, თუ სხვისთვის უხილავ-ფარულს არ გააცხადებს! ჰოდა, თინათინი, ასმათი და დარეჯანი... ჯინები ყოფილან, საქართველოს ბოთლში ჩაბუდებულნი! ნეტავ, ტარიელის, ავთანდილისა და ფრიდონის ბედი როგორ გარდატყდება ჭანტურიას რითმის ჯადოსნურ სარკეში...

რითმას თუ დასჭირდა, ჭანტურია ქართულს გურულით ჩაანაცვლებს:

**თანახმა ხარ, ესროლო!
დრო იქნება, ესროლი!**

მაინც რატომ არ „ესვრის“, რატომ „ესროლის“ პოეტი-ლაურეატი? თურმე, მაჯამა ნაყვარება: ესროლი – ეს როლი! აგრემც არ დაღლია მაგას მაჯა მაჯამებით!..

ხელქმნილ მიჯნურს მაჯამის ეშხი მეტსაც გააბედინებს. რა პოეტი და რითმის აშიკი ხარ, შუაგულ ევროპაში მოხვედრილმა, ვენა ნახო და სხვა ვენაც არ გაგახსენდეს:

**როგორც ნარკომანი
მოხვდეს ვენაში –
ისე გემრიელად
მოვხვდი ვენაში!**

ვენური შთაბეჭდილებანი ანუ ნარკოზმანება თანდათან ძლიერდება:

**ზეცა ცისარტყელით
ორად გაიპო! –
ცა უულურჯესი
და საკაიფო!**

ცოტაც და, „იასნია“, ტრანკვილიზირებულ „რიფმანს“ ეს ცაც და ქალაქიც საჭანტურიო ჰგონია. მოუსმინეთ:

**ვენა ჩემ და ჩემი
ძმის და დისია!**

ამ სულელური ტექსტის წამკითხველს კითხვა გებადება: ვითომ აუცილებელია ვენაში ჩასვლა, დილის ტუალეტი რომ გარიტმო: საპარსი – ზღაპარში, ფასადი – ვიპარსავდი?! თუ პოეზიის მოცარტს მოცარტის ვენა მაინცადამაინც ნარკომანის ვენას გაგონებს, დაეტიე სახლში, აქ „იკაიფე“ – შინაურებში აჟღარუნე ეგ შენი აუნყობელი გიტარა, ვიდრე „ატხადნიაკი“ დაგენყებოდეს!

არ იფიქროთ, ზემოთ რომ ვთქვი, ქართულს გურული ჩაუნაცვლა-მეთქი, კუთხურობა ვუკიჟინე. თუ რითმას დასჭირდა, ერთიანი საქართველოს გულმხურვალე მომღერალს, ყველგან რომ მოუთმენლად ელიან, ქართლ-კახურიც ისევე ეხერხება, როგორც გურული „ესროლი“:

ტუხა მოქიას – სიმალღევ;
ვარდენას – მკლავის ძალავ;
ვალიკო – პატივცემულო;
გოგიავ – ჩემანალავ...

რითმად ივარგოს და არც ჟარგონი დაინუნება (ციგნობ – ნიგნო, ფორსად – ფორზაცს...) და არც თავანკარა რუსული:

საბჭოთა კავშირიდან
გასასვლელს ვხედავ: „ვიხოდ!“
ახლა მთავარი გახლავთ –
ცოტა ჭკვიანად ვიყოთ!

ჩვენ კი ვიქნებით ჭკვიანად, მაგრამ „ახლა მთავარი გახლავთ“, ამან არ შეაყენოს რითმის მერანი, გიჟურის ლტოლვით გაარღვიოს და განავრცოს მშობლიური ენის სამანები!..

თუ რითმა გიყვარს, თუ რითმას ეტრფი, ენაც ცვილივით დამყოლი ხდება. ჭანტურია ისე გამოიყენებს სხვათა მინაგნებს, თვალს არ დაახამხამებს, ხოლო თუ კომიკურ ვითარებაში აღმოჩნდა, რა მოხდა მერე – ის ხომ პოეტი-არლექინია?! ვნახოთ, როგორ გაიმეტა ალტისტი შაშვის მეხობტბე მელომანმა, სხვებზე რომ არაფერი ვთქვათ, დიდი ჯუზეპე ვერდი:

შექსპირობით, კიტსობით,
ვაჟაობით, ვერდობით –
სექსით, ცეკვით, გალობით –
რა გგონია? – ვერთობით!

სექსი რომ არასდროს ავიწყდება დონ ხუანის შვილობილსა და მეორე კაზანოვას! როგორ მოგნონთ: „შექსპირობით, კიტსობით, ვაჟაობით, ვერდობით“?! არ ეკუთვნის ახლა ამის დამწერს, უჭირისოფლოდ, „საკაიფო“ რითმები – ბითუმად და ვედრობით!

რითმის ხათრით ჭანტურია საკუთარ სახელებს ისე მიგრეხ-მოაიავებს, რომ ადრე თუ „ტრაგიკული ონომასტიკონი“ შემოგვთავაზა, ახლა კომიკური ენისმოსატეხი გამოუდის:

ოლონდ თქვენ აქ გაუძელით –
ცოდვა მინის – ზიდეთ,
ოლონდ აქ იავთანდილეთ,
ოლონდ აქ ისიდეთ,
ოლონდ აქ იოზირისეთ,
და აქ იიზიდეთ,
ბოლოს თავი იმ იისფერ
ჰორიზონტზე მიდეთ!

„ოლონდ თქვენ აქ გაუძელით“, – ივედრება ჭანტურია. გიძლებთ, ბატონო, ჯერჯერობით! ეს ავთანდილიც შინაურია, ნამუსს შეგინახავს, მაგრამ რას იტყვიან ან სიდი ან ოზირის-იზიდა? საჭირო იყო ვითომ ეს ენობრივი ძალადობა ან ეს საერთაშორისო სკანდალი?! ჩვენი ცოდვამც მისცემია ამ გაზმნავებულ სახელებს და რითმებს და მათთვის ხელ ტარიელს – ცხადია, ჭანტურიას!

* * *

**„რითმა – ყველაზე სექსუალური წყვილი
სიტყვათა შორის“.**

„რას არ გათქმევინებს რითმა!“ – ექსტატიურად აღმოხდა „დინოზავრდიზაინიანში“ ჭანტურიას და რამდენიმე არსათქმელი თუ არსაქმნელი სიტუაციაზე ჩამოთვალა. ამათგან, ამგზობას, მე ორი შევარჩიე:

„რითმას შეუძლია კარის მეზობელი შეგაცდენინოს!..“

„შემოგარიგოს მოლაღატე ცოლი!..“

ცოლს ჯვარი სწერია, აი, ჭანტურიამ კი რალაც ღალატისნაირი გაივლო გულში, თანაც კარის მეზობლის კი არა, თვით მარია კალასის „დათრევა“ მოინდომა!

ყველაფერი კალამბურით დაიწყო: „**კალასი** მომღერალი – **კალასალური** ძალის“, რასაც მონორიმიული კასკადი მოჰყვა: ძალის – რძალი – ქალას – გალას – ხალასს – ძალას – ზალას – მალას – კალასს. პენელოპეც რომ იყო, მიდი და გაუძელი ან ამ კალამბურს, ან აზადრევნებულ რითმებს! მაგრამ ჯერ ლექსს მივყვით.

კალასალურ კალამბურს ინფორმაციულად დაწნეხილი, ტევადი სტრიქონები მოსდევს, რაც არაჩვეულებრივად ამდიდრებს ადრესატის იერსახეს. თურმე კალასი იყო

დედა, მიჯნური, შვილი,
დაი, მეუღლე, რძალი!

თურმე (დედა! დედა!) –

თვით ონასისი თვლიდა
მის ხერხემალზე მაღას...

აღბათ, მალ-ებ-ს, არა? მაგრამ ეს რა მოსატანია, როცა ეჭვისა და სიყვარულის აღმურში გახვეულ ჭანტურიას ამ აგანგალა-განგალა ლექსშიც ახსოვს „რომაული ელევგიები“ და ხერხემალზე ათვლილი ჰეგზამეტრი!

ელევგურია ამ შედეგის ფინალიც:

მიყვარს კალასი მარი...
მე – არ ვუყვარვარ კალასს...

„ერთიც ეს არის საჭირობოროტო და წყევაკრულვიანი საკითხავი ამ უთავბოლო და უსწორმასწორო ნუთისოფელში...“ როგორ, კაცო, გენიალური კალამბური მოუფიქრო, მარგალიტივით რითმები დაახარჯო და მაინც უშანგის... პარდონ, ონასისის სქელ ჯიბეს უნდა განაცვალონ?!

ზემოთ, მგონი, მონორიმი ვახსენე – ერთ რითმაზე განყობილი ლექსი. კალასის ტრფობა ტრფობად, მაგრამ ჭანტურიას ნაღდი გატაცების საგანი მონორიმი. აიხირებს, მაგალითად, სიტყვა „ფათერაკს“ და იწყება რითმების ოთურმა: **ფათერაკი – დავიბადე რაკი – მითერაკი – ფათა რაკი – შემეფეთა რაკი – ბათარეკა კი...** ხედავთ, ჯერ კიდევ როდის დააკავშირა რითმამ „ერაკი“, „ფათერაკი“ და „ბათარეკა“! თუმცა ეს მონორიმი არაა – რეფრენული რითმით შექმნილი ოპუსია.

მონორიმი მაინც სხვაა!.. აიღე ორმარცვლიანი სიტყვა, „ეოს“ „მეო“ შეუწყვე, „ქალას“ – „ჭალა“ და ჭანტურიასებურად „შეუბერე, მიდიი!“ –

ფიქრების თასმით შეკრულ
ტანჯულ თავის ქალავ!
შიგ – უნაგირას ქედო და
დიდო ალაზნის ჭალავ;

შიგ – სიყვარულო ათასო,
მაღავ და რომ ვერ მაღავ;
შორს, ნიგორზღვაში, რახილოს
ქობმახო ფარღალღავ...

განვაგრძო? – ინებეთ:

სუფსაში სირაძეების
ვრცელო, ნათელო ზალავ;
მოქიას ქვაბო, რომელსაც
ასი წელია, კალავ;
სახლზე მიბმულო თელავ და
ზედ შეზვინულო ჩალავ;
ეთერავ – ჭკუის კოლოფო
და ცოტა მეტიჩარავ...

არა, ლექსი აქ არ მთავრდება, მაგრამ უცნაური რამ მემართება –
მინდა, ფეხმარდი ბიჭივით მივყვე რითმების „აჩანჩქარებულ“
დინებას და ეროვნული პოეტის ოდას ჩემი ლიტონი სტრიქონებიც
ავადევნო: „ჩემს ტარიელს, ტარიკუნას მეც დავუნერ ერთ ლექსს!“
სადაც ამდენი წყალი მიდის, ამანაც იქ იაროს:

თ. კიტოვანის ორდენო,
რუსულო ღორის საღავ;
სახლში – დამჯერო ცოლო და
ბაითში – ბოზანდარავ;
ლექსში ნაშოვნო ფულეზო,
ჩემო სარჩოვ და ღალავ;
იქ – გურიასი – ეკალავ,
აქეთ – კახეთში – ღოლოვ;
თბილისო, ჩემო დედავ და
ჩემო ძიძავ და ღალავ;

ენადგაკრეფილ ტარიელს
დალაი ვუთხრათ – დალაი!..

ნუ იფიქრებთ, რომ მონორიმი იოლი დასაძლევია, თუნდაც ასეთი
„რითმები“ შეარჩიო: ჭამს – ჯამს – ხამს – შხამს – ნამს... ხომ შეი-

ძლება, სიტყვა შემოგაკლდეს?! რას იზამს ამ დროს, თქვენი აზრით, პოეტი-ვირტუოზი? რას და... ძალივით აყეფდება:

**შიმშილობაა ქალაქში –
ყველა რაღაცას ჭამს,
ძალსაც სურს ჩვენი შეჭმა და
ყეფს: ჰამ! ჰამ! ჰამ! ჰამ!**

აშკარაა, ამ მხატვრულ ყეფაშიც იძლევიან **უმაღლეს ეროვნულ პრემიას!**

ერთი სიმართლე ეშმაკისკენაც უნდა ითქვას – მთლად ასე საჰამ-ჰამოდაც არ არის საქმე!

ჭანტურია მ აგროვა და აგროვა ე. წ. ექსტრავაგანტური რითმები: **მეგრელს – მაგ როლს, ამ ოსს – ნოსტრადამუს, სათაფლიაში – პლიაჟი, ნეონის – ნეო-ნოე** და იმდენი ქნა, ნოვატორ-ვერსიფიკატორის სახელი დაიგდო. ისე, კაცი დღესაც რომ ამ სიტყვებს გარითმავს: **გვწყურია – გურია, გართული – ქართული, სიარული – მხიარული, მამალი – წამალი**, – იმას თავი გარეთ გამოეყოფა?!

ძიების გზაზე ჭანტურია დღემდე შეუპოვრად მიაბიჯებს და ივსება მისი წიგნები ახალ-ახალი მიგნებებით: **კანონი და – კანონადა, ცოლს ხალი – ცოცხალი, მან ქართული – მანქურთული, პროსტიტუცია – ბროს ტიტოსია, ბუზღუნა – ფულს ღუნავს, დანა შაური – დანაშაული...**

მართალია, აქ რომ რითმებია, სიტყვათ შეკონება, კონა შაურია, მაგრამ თქვენ გინდ დანაშაული დაარქვით და გინდ პროსტიტუცია – ასეთი რითმების ძაფით გალამბულმა ლექსებმა მოუხვეჭა ჭანტურის დაფნა და დიდება!

ვისაც თანამედროვეობის ამ უდიდესი ნოვატორის რითმის გენეზისი აინტერესებს, შორს გახედვა და ძიება არ დასჭირდება. საქმეში ჩახედულთ, ალბათ, ახსოვთ ე.წ. კოჩობურები – ილია აროსიას რითმები:

**სიყვარულის საფუარი
ლესბოსელი საფო არი!**

ამ საფუარით ფუვდება და თუხთუხებს ჭანტურის რითმის ალქიმია! შორს, სათავეებთან, ნამდვილი პოეტები დგანან, კოჩობური ტრადიციის მემკვიდრე ჩვენი მთხზველი კი, ერთგან რომ წერს, „მარტო კოჩობა და კოჩობები რომ გიჭერენ მხარს, არ უნდა დაფიქრდე,

რაშია საქმეო“, ამ სამსიტყვიანი მინი-შედეგის ავტორია:

**დეპუტატმა
დეიპუტა თმა!**

არადა, თავიც მოსწონს: თუ „ბასიანს“ „ბასიაკი“ გაუერთმა, მუხ-რანის თემაზე პაროდია ჰგონია, „როცა გიდგება, უნდა წერო“ კი – ენამახვილობისა და ეროტიზმის რაფინირებული გამოვლენა!

* * *

**„არ არსებობს პოეტის უკვდავება
სიკდილის გარეშე“.**

ვინც არ უნდა იყო, მაინც მოკვდები! – ასეთია დედააზრი ტრა-გიკულ-ჰეროიკული ტირადისა „სკეფსისი 1001“, რომელიც კვლავაც მონორიმის ფორმაშია ჩამოქნილი. ჭანტურიას მოუგროვებია ათოდე სარითმო სიტყვა, ლექსის საჩეხში შეურეკავს, თვითონ კი, როგორც სჩვევია, მიერეკება და მიერეკება... რა მოხდა, თუ სიტყვე-ბის ხუხულა თავზე ემხოზა, ყოველი რითმა „ცალკე გარბის დამ-ფრთხალ ჯოგვივით“:

**გინდ იყავი შერპი,
გინდ იყავი სერპი,
გინდ გეკიდოს ჯვარი,
გინდ გეხატოს ლერპი,
გინდ გარაჟი გქონდეს,
გინდ ვეება ვერფი,
გინდა – სწორი გქონდეს,
გინდა – ბრტყელი ტერფი...**

ჩამოთვლა კიდევ გრძელდება, სანამ ჭანტურია, ბოლოს და ბო-ლოს, თავის 1001-ე სკეფსისს არ მიადგება!

**გინდ – სვანური ქუდი,
გინდ – გეხუროს კეპი,
სულ ერთია, ბოლოს
დაგატყდება რქები!
გენიალურები
მოგელიან მკვდრები...**

გახსოვთ, როგორი სევდა ახლავს ერთ-ერთი „გენიალური მკვდრის“ ამ სტრიქონებს:

**რა გინდ დიდი გული გქონდეს,
მაინც დაილუპები!**

თუმცა ეს მწარე ამონაკვეთი რას შეედრება ჭანტურიას ლაკონიურ, მკაცრ შეგონებას: „სულ ერთია, ბოლოს დაგატყდება რქები!“

ერთხელაც იქნება, „1001-ე სკეფსისის“ რქამოტეხილ ავტორსაც გაუღებენ კარს წინაპრები, მათ შორის, პაოლო იაშვილიც...

ერთი ახალბედას ლექსი პაოლოს თურმე ასე შეუფასებია – ტექსტისთვის „ცარიელი ფურცელი ისე დაუფარებია, რომ მხოლოდ რითმები გამოჩენილიყო. მერე ამ რითმებისთვის თვალი გადაუვლია და დამწყები პოეტისთვის განაჩენი გამოუტანია“ („დინოზავრიდან დიზაინამდე“, თბ., 1989, გვ. 516).

როგორ ფიქრობთ, „ცისფერყანწელთა“ თავკაცს ტარიელ ჭანტურიას – რუსთაველისა და გალაკტიონ ტაბიძის პრემიების ლაურეატის – „სკეფსისი 1001“ ამ მეთოდით რომ შეუფასებინა, ეს **შერპი – სერბი – ლერბი – ვერფი – ტერფი – ტრეფი** და ა.შ. რომ ჩაეთვალიერებინა, რა განაჩენს გამოუტანდა ჩვენს ნოვატორ-ვერსიფიკატორს? ამ უკეთილშობილეს ვაჟკაცს ალბათ თვალები მოუწყლიანდებოდა და... სასწრაფო დახმარებას გამოუძახებდა!

ოდესღაც ერთმა დამწყებმა პოეტმა გულუბრყვილოდ უთხრა რითმის მანეტროს: რითმა ჭოჭინასავითაა – აქეთ რითმა, იქით რითმა, ხან ამას მოეჭიდები, ხან იმას, და აღარ დავარდებიო. მას შემდეგ მეოთხედ საუკუნეზე მეტი გავიდა, ჭანტურია კი დღემდე ამ ჭოჭინას იმედზეა ანუ საქმე სჭირის საჭოჭმანები!..

IV. ერთჯერადი პოეტის ატრაქციონი

**„ქართველი პოეტი აღარ არის ორჯერ
პოეტი, იგი ერთჯერადი პოეტია“.**

ჭანტურია, მოგეხსენებათ, მოდერნიზაციის ლიდერია ქართულ პოეზიაში, ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ მის ერთ ლექსში განახლების სიო წარღვნის არქაულ თემასაც შეეხო – **„კიდობანი მიემგზავრება ცით“**, ხოლო ლირიკული გმირი პატრიარქი ნოე კი არა, **ნეო-**

ნოეა! ივსება კიდობანი „ლომებით, ლამებით, ვეფხვებით, რწყ-ილებით“, „ჩლიქებით, ფლოქვებით, დინგებით, ცხვირებით“, მაგრამ მთავარი ახალი ეპოქის ტექნიკური და პოეტიკური ნოვაციებია:

**კაშკაშებს კიდობანში
შუქი ნეონის.
ბრძანებებს იძლევა
ბატონი ნეო-ნოე!..**

მართალია, ჭანტურიას „ახალი ხედვით“ ეს ნეო-ნოე პანკს ჩამო-ჰგავს, მაგრამ – ძველ, კეთილ ტრადიციასთან კავშირის გაუნყვეტ-ლად – კოლმეურნეობის ვეტერანი ვეტერინარივით განმარტავს ნეო-სიტუაციას:

**განა ზღვით! – დღეს თქვენ
მიემგზავრებით ცით!
თქვენ იცით, ხალხნო,
აბა, ჰე! თქვენ იცით!**

სამაგიეროდ, ამალღებულად მონუმენტურია სურათი სტარტის წინ, ნეო-რითმების ფონზე:

**დგას კიდობნის კიჩოსთან
ნეო-ნოე!
ისმის ზარების ნერვიული
„ნაუ-ნაუ!“**

რაც ტექსტში ამის შემდეგ ხდება, მართლაც, საოცარია! იმდენად ძლიერია სიტყვის ვირტუოზის გადავარდნა მუსიკის სტიქიაში, რით-მის ნაზი აგრიგალება, რომ ყურადღების გარეშე გვრჩება მნიშ-ვნელოვანი ისტორიული დეტალი – კოსმოსში ახალ-ნოეს, ქართ-ველობის საამაყოდ, თან ალავერდისა და ანანურის დარდი მიჰყვე-ბა:

**ნანობს რალაცას ნეო-ნოე!
წრუპავს ნუნუას!
ალავერდი თუ ენანება,
ან ანანური!**

მიდის ნეო-ნოე, თან მიაქვს ნუნუასთან და ანანურთან განშორების სინანული, მაგრამ ქართველებს სანუქფოდ და ნუგეშად მიწაზე გვიტოვებს ნეო-პოეტს, ნეო-ესთეტიკას და მოდერნიზებულ ქართულ ლექსს!

აი, ამ ნეო-ესთეტიკით შექმნილი, სუპერ-თანამედროვე პოეზიის ერთი ნიმუში, სათაურით „ლექსპერიმენტატორის უჯრიდან“:

**მართლაც ციებიანივით
შეუქანდა უმალ თავი!
(რაც მართალი მართალია –
თავი ჰქონდა უმართავი!)**

ამ **თვითდახასიათების** გარეშე – „თავი ჰქონდა უმართავი“ – წამოუდგენელია იმის მიხვედრა, რა წარმოსახვამ გამოიხმო არყოფნიდან ეს უცხო ხილვანი:

**ფეხი დადგა წამსვე ფეხზე;
ხელს ჩასჭიდა ხელმა ხელი;
თვალს უსწორა თვალმა თვალი;
ყელმა მოიღერა ყელი;
ნელმა წელი აითრია;
ენამ მოიბრუნა ენა...**

ვიცი, ერუდიტები ახლა თამაშის თეორიასა და სიცილის კულტუროლოგიურ ღირებულებაზე დამინყებენ საუბარს, მაგრამ ენობრივი თამაშიც რომ იყოს ეს ფეხმა ფეხი, ხელმა ხელი, თვალმა თვალი... მგელმა თხა, – რა აქვს საერთო ამ ნაცუღლუტარს ან თამაშთან, ან მახვილგონიერებასთან, ან თუნდაც, ნეო-პოეზიასთან!

„თავს ვიქცევთ და ვერთობით“, არა?!

* * *

**„პოეტებიც სუქდებიან, სხვათა შორის,
და ველარ „თამაშობენ“.**

გახსოვთ ალბათ, როგორის სინაზით ეფერება თავადი ლუარსაბ თათქარიძე კნენა დარეჯანს, რაგვარად ამკობს კუჭის სიღრმიდან

მონარნარე სიტყვებით: „შენ იცი, ჩემი რა ხარ? სულის წინმატი, გულის ტარხუნა...“

ახალ ისტორიულ ეპოქაში, საბაზრო ეკონომიკის ხანაში ასეთივე ნაზი გრძნობით, მაგრამ, ცხადია, მოდერნიზებული ლექსიკური ინვენტარით ეალერსება თანამეცხედრეს ჭანტურიაც:

**შენა ხარ ჩემი პოლიტიკა.
ეკონომიკაც – შენა ხარ...**

ვერაფერს იტყვი – თანამედროვე ჟღერადობის სტრიქონებია, ოლონდ, ცოტა არ იყოს, წიგნის მთლიან კონტექსტში არაგულწრფელობის ნაჩრდილი დაჰკრავს: რაც ჩვენ ამ დონ ხუანის საგარეო ლექსუალური ავანტიურები ვიცით, პირველი ტაეპი – სიზუსტისათვის! – ამგვარ ვარიანტს მოიხდენდა:

შენა ხარ ჩემი საშინაო პოლიტიკა...

აი, მეორე ტაეპში ყველაფერი რიგზეა: სხვის ბინაში, სხვის ლოგინში, სხვისი ყავის მწრუპავი, ცხადია, ეკონომიურ რესურსებს მთლიანად მეუღლეს უმორჩილებს.

საერთოდ, ჭანტურიას „ახალი პოეტიკისათვის“ სპეციფიკურია როგორც ლირიკული სუბიექტის, ისე მიმართვის ობიექტის გაუცნაურებული წარმოსახვა, მათი თვისებების, სურვილების, არსის, ასე ვთქვათ, „ვემჩიზაცია“. ვნახოთ ერთი „ნეტავ n საგნად მაქციას“ თარგზე აჭრილი, მონორიმული ოპუსი, ცოტა ვაჟასებურად ანუ ძველმოდურად რომ იწყება:

**ნეტა, მაქცია წვიმად,
მაქცია თოვლად, ან ქარად!**

პოეტი-ნოვატორი, ბუნებრივია, ვერ ეტევა ტრადიციის ჩარჩოებში, ამიტომ მისთა სწრაფვათა და სურვილთა დიადობა უფრო და უფრო მასშტაბური ხდება:

**ნეტა, მაქცია თერგად,
მტკვრად, ამაზონად, ანგარად...**

ამ მდინარეებივით მოდიდებული შთაგონება ამაზონ-ანგარადან სრულიად უანგარო ნახტომს აკეთებს და უკეთილშობილესი პოეტური სურვილის მანიფესტაციად იქცევა:

**მაქცია ჯარისკაცის
დამცველ და მფარველ სანგარად!**

მართლაც, რას არ გათქმევინებს ეს „პოეზიის კვარკი“ – რითმა! თანაც – მონორიმში! **ან ქარად – ანგარად – სანგარად და...** თქვენ წინაშეა მონუმენტური სახე – **პოეტი-სანგარი!** ასე იქმნება პოეტური სასწაული – ბალადა იმაზე, ვინც კაცი იყო და სანგარად იქცა!

მეტამორფოზის არანაკლებ შთამბეჭდავი სურათია პანეგირიკში „თეა“, ოღონდ უფრო კუთხურ-აგარაული კოლორიტით. ქების ობიექტი – თეა, როგორც ჭანტურია გვაუწყებს, ძახილისთვის – პასუხია, დუმილისთვის – ძახილი, მეუღლისთვის მეუღლე და შვილებისთვის – რახილი...

ჭანტურიას ლექსების, განსაკუთრებით – ადრეული ლირიკის, თანამდევნი სახელია თეა: როგორც კი მელექსე ორმარცვლიან სიტყვას მოისაკლისებდა, უმალ „თეა“ ახსენდებოდა და ისიც უღალატოდ იკავებდა მის ნედლ სტრიქონებში შემთხვევით ადგილს. ამჯერად პანეგირიკი თეასადმი სინანულის გალობაა, სადაც პოეტი-სანგარი, უკვე სიბერეში ფეხშედგმული, ინანიებს სიჭაბუკის თავქარიანობას და ახალი მანერით, ახალი სტილური ხერხებით იხდის ხარკს ძველი შთაგონების წინაშე:

**ბევრმა იცის – დუმილს არჩევ,
ცოტამ იცის – რა ბრძენი ხარ!
ოჯახი ხარ,
სამზადი ხარ,
ბოსტანი ხარ,
საბძელი ხარ!**

თეა, ალბათ, ამჯერადაც „დუმილს არჩევს“, იმასაც მიუხვდება გაჭირვებულ ვერსიფიკატორს, „საბძელს“ რითმის გამო რომ შეადარა (რა ბრძენი ხარ – საბძელი ხარ), მაგრამ ნამეტანი ხომ არაა – **რითმის საჭიროების გარეშეც!** – „ეს მოკრძალებული, უთქმელი ქალბატონი მოდგე და ასე შეამკო: „ბოსტანი ხარ, სამზადი ხარ“...

საინი ხარ, „აინა“ ხარ და მისთანანი!

თუმცა რატომ ვდაობ! ჭანტურიას მკითხველის – მისი მკითხველის! – წარმოსახვაში, იქნებ, წარმტაცი სურათიც იხატება: თავანუელი მოაბიჯებს **პოეტი-სანგარი**, მარჯვნივ **პოლიტიკა-ეკონომიკა** მეუღლე მიჰყვება, მარცხნივ, – პროვინციული დამორცხვებით, – **სამზად-ბოსტან-საბძელი!**

ამაღლი, სულო!

„ამაზე ტურფა და კარგი მე სხვა აღარა მგონია“!..

* * *

**„ყველას როდი ეყოფა ჭკუა და გამბედაობა,
სისულელე გადაიტანოს ქალაღზე“.**

ჭანტურია ცხოვრების გულში ტრიალებს, ტრიალებს და, როგორც იტყვიან, თანამედროვეობას ეხმაურება. ასე დაიწერა „იუმორესკა საბაზრო ეკონომიკის თემაზე“ – იუმორესკა, რომლის ნაკითხვისას, ნასაქმის უბადრუკობის შემყურეს, ტირილი მოგიხდება:

**რამდენს აქვს თავში –
არ აქვს ჯიბეში!
ან: აქვს ჯიბეში,
არა აქვს თავში!
ვისაც აქვს თავში,
მას ყოველთვის არ აქვს ჯიბეში!
ჯიბეში რომ აქვს,
მას ყოველთვის როდი აქვს თავში,
იშვიათია, ჰქონდეს თავშიც,
ჰქონდეს ჯიბეშიც!..**

ამის დამწერს საბაზრო ეკონომიკა, ეტყობა, ლაყაფი და ბაზრობა ჰგონია – უნიჭო ნაბჭუტურევის გასაღება პოეზიის სახელით! არიფი მყიდველიც ხომ გამოუჩნდება... სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის სახით!

ეკონომიკურ პრობლემას ეხმიანება ჭანტურიას სხვა ლექსიც – „ბარტერი“. მთელს უძრავ-მოძრავ ქონებას ეს გამოუხსნორებელი მექალთანე მიჯნურის ნაკვეთებში ცვლის: სახლს – თვალეებში, პია-

ნინოს – ხალებში, სარკეს – თმებში, მაცივარს – მხრებში... ნეტავ, ეკონომიკა-მეუღლის თანხმობა თუ აქვს მიღებული?! თუმცა ეს კაცი ისეა ემხში შესული, ამას რაღა გააჩერებს:

**ნაილე აგარაკი –
მომეცი შენი თეძო!
მომეცი ბაგე შენი –
ნაილე მთელი ეზო!
მომეცი ბროლის მკერდი და
ნაილე ჩემი გული!**

ჭანტურიას ამბავი რომ ვიცი, ეგ მკერდსა და თეძოს არ დასჯერდებოდა, „პონტისტვის“ ქვემოთაც იჩალიჩებდა, მაგრამ, ალბათ, ქონება არ ეყო, ან... ეგ ტერიტორია აღარ აინტერესებს! ისე, ყველაფერი რომ გადაცვალა, ამ უეზოოს და უსახლკაროს, სად მიჰყავს ეს მობარტერე ქალი – ზედსიძედ შესვლას ხომ არ აპირებს!

პოეზიის ისტორიამ სამიჯნურო გახელების არაერთი მაგალითი იცის. იყო დრო, ვინმე ჰაფეზი ქალის ერთ ხალში პიანინოს კი არა, შეუდარებლად მეტს იძლეოდა:

**ერთმა ქალმა შირაზელმა
თუ განკურნა გულის დარდი,
მზად ვარ, მის ერთ ხალში მივცე
ბუხარა და სამარყანდი.**

მაშინ, XIV საუკუნეში, ამ „სიგიჟეს“ გულის დარდი ანუ სიყვარული ერქვა, დღეს კი „ყველაზე თანამედროვე პოეტი“ მომეცი-ნაილედ ანუ ბარტერად გვითარგმნის. ვაი, რომ ჰაფეზსაც პოეტი ჰქვია და... ჯერჯერობით – ჭანტურიასაც!

ბარტერის თემას პრივატიზაციით დაინტერესება მოჰყვა. ზნეობრივად უზადოა ჭანტურიას შეგონება: „ფულზე გაყიდი, რასაც გინდა! ფულით ყველაფერს ვერ იყიდი!“, მაგრამ მის მიერ მოწმედ დაბარებული დიდი მწერლები („შოთა, ილია, ჰომეროსი, აკაკი, ვაჟა, რემბო, ჟიდი“) და დიდი ყაჩაღებიც („არსენა, თუთაშხია, რობინ ჰუდი თუ სისკო კიდი“) დამეთანხმებიან, რომ ყიდვა-გაყიდვას ვაჭრობა ეწოდება, პრივატიზაცია კი სხვა რამაა, არ ვაჭრობის დასადარი. „პრივატიზაცია“ სახელმწიფო საკუთრების კერძო საკუთრებაში

გადაცემას ეწოდება, სხვათა შორის, გაყიდვის წესითაც და ანაზღაურების გარეშეც.

წესით, თუ დამიჯერებს, ჭანტურიამ თავის ყიდვა-გაყიდვის ცნებებით გახაზირებულ, აღმზრდელობით-მორალისტურ თხზულებას სათაური („პრივატიზაცია“) უნდა შეუცვალოს და ძველმოდური „ვაჭრობა“ დაარქვას, მაგრამ რაღა დარჩება მის ნოვატორულ ჩანაფიქრში ან „თანამედროვე“, ან ლექსად გარდათქმის ღირსი?!

ჭანტურიას „ლირიკაში“ ხანდახან გამოვჩენებელი პოეტური – და არამარტო პოეტური! – აღმოჩენა გველოდება. ხალხში იტყვიან, შიშისგან სული ქუსლებში გამეპარაო, მაგრამ ქუსლებით სულის შეკავება თუ შეგიძლიათ?! ჭანტურიას შეუძლია! ზის დიკენსივით ცეცხლაპირას ფიქრსშეჭიდებული მგოსანი და

სულს იკავებს ცეცხლისათვის მიფიცებულ ქუსლებით!

არა, ამას უკვე აღარაფერი ეშველება – ნაქუსლარი სული **სი-სულ-ელეებს** თულა ამოსტყორცნის! უმზერს, მაგალითად, ეს ქუსლის საკანში ჩამწყვდეული სული ზეცას, ღრუბლებს, ვარსკვლავებს და ნერწყვისამშლელ გასტრონომიულ მეტაფორას გვიმზადებს:

ასცქერის ზეცას, და უკვირს ზეცა – ღრუბელი მოსწონს ვარსკვლავთა ფარშით.

უკვირს, უკვირს (აბა, რა იქნება!) ქუსლების ტუსალს ზეცა, მე კი ჭანტურიას უკიდევანო წარმოსახვა მაოცებს: „ვარსკვლავთა ფარშს“ დაკეპილი ხორცისა და ნაზავის სურნელი მოაქვს, სადღაც – ღრუბლებს მიღმა – ალბათ, კოსმიური ტაფაც მზადაა, რომელზეც – ცხადია, დამშეული ქართველობის საკეთილდღეოდ! – ჰა და ჰა, ასტრალური კატლეტები აშიშხინდება!..

* * *

**„ვერსიფიკატორული მანჭვა-გრეხა
არ უდრის პოეზიას“.**

ატრაქციონი, რომელსაც კარგა ხანია უწყობს ჭანტურია თავის მკითხველს, პოეტურ ბიზნესად იქცა. მის „ცეხში“, მაგალითად,

მზადდება სიტყვიერი ბლოკები – ჩამოთვლები, რაც „ლექსის იარ-
ლიყით იყიდება“! ვთქვათ, აკაკისებურად „ოდელა-დელა-დელაო“
შეარჩიე სარიტმო სიტყვად. ნუ ინვალებ – გაუშვი მზა ბლოკი:

**თბილისო, მცხეთავ, ცხინვალო,
სოხუმო, ფოთო, თელავო**

და მიუღიღინე – „ოდელა-დელა-დელაო“.

„ციცინათელა“ გინდათ? – არც ამაზე დაგწყვეტენ გულს:

**ალეპოელმა, ნეაპოლელმა,
რომაელმა თუ ცინცინატელმა... –**

ნახეთ, რა რითმაა: ცინცინატელმა – ციციანათელა!

ზოგს სახელმწიფო ატრიბუტიკა აინტერესებს, მაგალითად, ლერ-
ბი. პრობლემას ნუ შეიქმნით, შეიძინეთ ჭანტურიას პროდუქცია:

**ზეიმობს თბილისი, მცხეთა,
ბათუმი, აცანა, ლები... –**

მიდი, გართმე „ლერბი“.

გინდათ, მსოფლიომ გვცნოს? – ესეც არაა ისე ძნელი, ზოგს რომ
ეგონა:

**თბილისი, მცხეთა, ცხინვალი,
ხონი, ხახაბო, სნო... –**

გვცნო! გვცნო! გვცნო!

აქვე მზადდება ადგილობრივი არეალისა თუ საერთაშორისო მოხ-
მარების ბლოკები. ერთი მხრივ, ვინრო დანიშნულებისა:

**გურულს, კახელს, იმერელს,
სვანს, აჭარელს, მეგრელს...**

მეორე მხრივ – საერთაშორისო ორიენტაციის:

**რამზესს, მეფე ჰამურაბს,
გილგამეშს და თამუზს...**

ან:

**ფაშისტს, კომუნისტს, ექსტრემისტს,
მეჩმანს, ფილისტერს, სნობს...**

ასორტიმენტს ამრავლფეროვნებს ქვიშრობებისა და მდინარეების „ბლოკებიც“:

**ყარაყუმო და საჰარავ,
ლიბიის ქვიშავ, გობო...**

**ევფრატო, დნეპრო, ნილოსო,
სუფსავ, რიონო, ოზო...**

არც კულტურის სფეროა დავიწყებული – პოეზია, მუსიკა...

**ინვოდა შოთა, აკაკი,
დანტე, ილია, რაბლე...**

**მოცარტი და შოპენი და
ტოსკანიანი და გლენ გულდი...**

ეს ბოლო „ყალიბი“, „და“ კავშირით შეკრული, ეტყობა, განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს და უხვდაც ინარმოება:

**ფრიდონი და ავთანდილი,
როლანდი და სიდი...**

**ხრესილი და ბასიანი,
ტამიში და გაგრა...**

**ზაირი და ანგოლა და
ნიგერი და ბენინი...**

ახლა წინასწარ შეარჩიეთ სარითმო სიტყვები, ჭანტურიას „ცეხში“ შეიძინეთ შესაფერისი „ბლოკები“ და სახლში დაბრუნებულეზმა მშვიდად ააწყეთ „ლექსი“, ვთქვათ, ასეთი:

პოეტს სჭირდება ნიჭი
– თან არამცირეოდენი –
ელიოტი და იეიტსი,
რილკე, ჰაუნდი, ოდენი...
არ მოუცია უფალს?
იყურე, დარდს ნუ მოისევ...
მარსელ პრუსტი და კაფკა,
ჟიდი, თ. მანი, ჯოისი...

ჭანტურიას ეს ჩამოთვლები, ეტყობა, დიდი მიგნება ჰგონია, ამიტომ დაუზარებლად ჭრის და ჭრის „ბლოკებს“ ნათხოვარი შტამპით. შტამპი კი გალაკტიონს ეკუთვნის, ჩამოთვლის ხერხით რომ აცი-
აგებს თუნდაც ამ მარცხენა ხელით დანერვილ ლექსს:

შეერთებულ შრომას მღერის,
ნისლები რომ ეხურა,
ხანისწყალი, გუბისწყალი,
ცხენისწყალი, ტეხურა.

შეერთებულ ძალას, შრომას
მღერის, ვით მაცრიონი –
ლიახვი და ალაზანი,
ჭოროხი და რიონი.

შეერთებულ შრომას მღერის
ჩანჩქერების მარაგი,
ნატანები, იმერხევი,
ენგური და არაგვი.

მაშავერი, მტკვარი, ქსანი,
ალაზანი, ძირულა,
აქ მრავალი ათასი ხმა
ერთად გადაკირულა.

ჭანტურიას ატრაქციონი კი – ჯერჯერობით – გრძელდება... სავ-
ალალო ისაა, რომ, ვისთვისაც რწმენა, ზნეობა, ტრადიცია, კულტუ-
რა, საერთოდ, არსებობა **გართობაა**, ხოლო პოეზია – გრძნობებით,

ცნებებით, სიტყვებით, რითმებით **თამაში**, (ცრუ) სახელს აღარ სჯერდება და კლასიკოსობას ეპოტინება. ეტყობა, დაავინყდა საკუთარი სიტყვები: „ვაღიარებ, მე არა მაქვს კარგი ლექსები...“, „პოეტის უკვდავებისთვის უკვდავი პოეტური სტრიქონებია აუცილებელი!“

* * *

„უნიჭოს უფლება აქვს, იყოს უნიჭო“.

თუ მეღექსეობ და თანაც კლასიკოსობას უმიზნებ, ბრძნული აზრები და ფრთიანი გამოთქმებიც უნდა გქონდეს, ისეთი, ხალხი რომ აიტაცებს, დაისაკუთრებს! ჭანტურიასაც არაერთი სენტენცია თუ აფორიზმი აქვს:

**სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა
სიკვდილი სახელოვანი!**

არა, არა! ეს, ცხადია, ჭანტურია არ არის!

**ათასს ცოცხალსა ბევრჯელა
ათჯერ სჯობს ერთი მკვდარია...**

არც ეს არის ჭანტურია – იგი, მოგეხსენებათ, ზედმინწევით თანამედროვე, ახალი სააზროვნო სტილის დამამკვიდრებელი და მესიტყვეა! მოუსმინეთ:

**სულელ დეპუტატს ბევრად სჯობს
ჭკვიანი ამომრჩეველი!**

პოეტისეული სიბრძნე აქ მაინც ლოკალურია, საარჩევნო სიტუაციით დასაზღვრული, მას კი, შეუმცდარად განმსჯელს იმისა, თუ რა ჯობს რას, უფრო დიდი, ფართო მოხმარების საგნის ხელის ჩაჭიდება ანუ ფალოსოფიური განზოგადება ძალუძს:

**სჯობს ვირის პატრონს
საოხრე ვირის...**

მასებთან კონტაქტის სურვილი, მისაწვდომობისა და სადა მეტ-

ყველებისაკენ ლტოლვა უნიკალური მხატვრული ექსპრესიით გამ-
ჟღავნდა მაშინ, როცა ჭანტურიამ, მართალია, დიდი დაგვიანებით,
მაგრამ სულ ოთხ სიტყვაში ჩამოქნა ლენინიზმის ეკონომიკური
პოლიტიკის არსი:

„ჭამეთ ნაკლები, ჯვით მეტი“!

ეროვნულ პოეტს ყველაზე უფრო მშობელ ხალხთან, თავის თან-
ამედროვეებთან დიალოგი იტაცებს. სწორედ საერთო-სახალხო მოხ-
მარებისთვისაა განკუთვნილი მისი ჰუმანური ლოზუნგი-გაფრთხ-
ილება:

**მოეცალეთ ტროლეიბუსს,
ჩემის ტრულაილებო!**

ჟამსა ჰასაკოვნებისასა, ოდეს „მოხუცი გვერდზე მიდგება“, შთა-
მომავლობისთვის გამოცდილების გაზიარების სურვილი იბადება,
მით უფრო, თუ სიბრძნე ეროვნულ არეალში აღარ ეტევა და კაცო-
ბრიობის (ძლიერ) ნახევარს წაადგება:

**სანამ ამ ქვეყნად იქნება ქალი,
მამაკაცს მუდამ ექნება ვალი!**

ვინც ჭანტურიას სიბრძნის წყაროს არ დაენაფება, კლასიკოსო-
ბის კანდიდატს საიმათოდაც აქვს ენერგიული, მოხდენილი ნაკვეთი:

**უნდა გააგდო ჩათლახი! –
უნდა ამოკრა ჭიტლაყი!**

აქ შეეჩერდეთ!

თქვენ როგორ იტყვი, ქვეყანას რომ პატრონი ჰყავდეს, ეს მამა-
პაპური ჭიტლაყი ანუ დაპანდურება – ფარსადანისა არ იყოს – უფრო
ალალი და უსაყვედურო არ იქნება პირლნიოშა, ავყია „კლასიკოსი-
სათვის“, ვიდრე არმადნაშოვნი ჯილდო, ჩინი და ტემლაკი?!

* * *

**„ერთი პოეტი აღტაცებულია საკუთარი შემოქმედებით.
საკუთარი თავის რწმენა კარგია, მაგრამ იგი არ უნდა
დაემგვანოს მტკიცებას, ნაპოლეონი ვარო...“**

ჭანტურია უკიდვგანოდ მოკრძალებული და თავმდაბალია –
უბრალოდ, დიდთა მგოსანთა მსგავსად, ისიც... ღმერთთან „ჰლაპარ-
აკობს“, უფრო ზუსტად, **უფლის სტენოგრაფისტია:**

**მორჩილად ვინერ ყველაფერს,
რასაც მკარნახობს ღმერთი.**

ზის სენაკში ტარიელ მახარობელი და ქალაღზე გადააქვს ზენა
ხმები:

**თუკი მექნება პარიკი,
გავხდები კაცი პირიქით! –
ქერა იყავი? – ბრუნეტი!
სწორი იყავი? – ირიბი!**

ბუნებით ბერიკას სამგოსნო ტახტზეც პარიკი და „პირიქითკაცო-
ბა“ რომ ეოცნებება, რა გასაკვირია, მაგრამ რა შემადრწუნებლად
ძლიერი და მოქნილია მის ხელში ენა ქართული! თითქოს იოანე-ზო-
სიმეს პროფეტული ხილვა გაცხადდა – მოდის, მოლელავს, მკვ-
დრეთით აღდგენას ზეიმობს „ენა□ შემკული და კურთხეული“:

**საჭიროა პალტო, კაშნე,
წინდა, ბათინკა და ქუდი...**

**ველარასდროს, ზნაჩიტ,
ვერ იქცევი ფულად!..**

**მე შენს მზეზე ვშავდები –
„ზაგარს ვიღებ“, სოფი...**

სწორედ ჰუმანიტარულ დახმარებასავით წამოგვესწრო ეს მეო-
რადი გამოყენების სიტყვები – როგორ გამოაცოცხლა, ააელვარა
უღონოქმნილი ქართულის ამარა დარჩენილი სტრიქონები! აიღე
„ნაფაზი“, გაურითმე „ბასი“ და უმანკოდ იკითხე:

**დადგება ის დრო? – ქართული სიტყვა
ქართველს ფეხებზე არ ეკიდება!**

შენ რაზე გკიდია, მგოსანო, მშობლიური ენა, როცა ამგვარი ქართულით გვესიტყვები:

**რატომ არ ჩააყენე
საქართველო კურსში!**

ან:

**ისევ დაგჭირდა, სამშობლოვ ჩემო,
ქულზე კაცი და დედაზე – ცრემლი...**

ჭანტურია მოთავება ერთი საერთო-ეროვნული მნიშვნელობის ინიციატივისა „ენობრივი პოლიტიკის“ სფეროში:

**სანამ სხვა გამოგვიყოფს,
ენა ჩვენ თითონ ვიყოთ!**

კი, ბატონო, „ვიყოთ“ და ვიყოთ – ვწეროთ გარმიანული ქართულით! ოღონდ იმის მტკიცება მაინც ნამეტანია, ტარიელ მახარობელი ვარ, ღმერთი მკარნახობს ყველაფერსო!

ჭანტურიას ურიცხვი ენობრივი ლაფსუსის აღნუსხვას კარგა მოზრდილი წერილი დასჭირდება. თუ ამის სურვილი აქვს, **ჩამაყენოს საქმის კურსში**, არ დაგზარდები! მანამდე კი ამ ორიოდე წიკპურტს დამჯერდეს და **ენა თვითონვე იყოს!**

დასკვნასავით

**„მე... სხვანაირად მაქვს წარმოდგენილი
მკითხველთან შეხვედრა – შეხვედრა
მათთან, ვინც ასი ან ათასი წლის შემდეგ მოვა“.**

ჭანტურია მოუნწყინრად გვიმეორებს:

**მე ჩემი ჭკუით რაღაცას ვწერდი,
მეხმარებოდა, ცხადია, ღმერთი!**

ღმერთი მკარნახობს და მეხმარებაო! არადა, ამ მკრეხელს ღვთის მიმართ იმდენი სიტყვანი სააუგონი წარმოსდენია ბაგეთაგან, არსთა-გამრიგე ყოვლისმიტევებელი რომ არ იყოს, კარგა ხნის გასტუმრებული ეყოლებოდა კუპრის აბაზანების მისაღებად! ღმერთი მეხმარებაო! – თითქოს ეს ის ტაკიმასხარა არ იყოს, – შეუნდე, უფალო! – ვინც უზენაესი... შარდის შესამონმებლად გააგზავნა:

**ჩააბაროს ღმერთმაც ანალიზი შარდის! –
ავადაა, ისეთ რალაცეებს ჩადის!**

უკვე ვახსენე, ოდესღაც პოეზიაში თავისი ნოვატორული ძიებანი ჭანტურია მცრემლისა და შარდის შედარებითი ანალიზით დაიწყო და ისეთი აღმოჩენები გააკეთა, ტვინი ამოუბრუნდა! მას შემდეგ – დღემდე! – ინტენსიურად იკვლევს სისხლის შეკავებისა და შარდის ჩაქცევის, შარდის გათეთრებისა და ცრემლის გაყვითლების აქტუალურ პრობლემებს. ნუ გაიკვირვებთ, საცოდავი –

**ავადაა,
ისეთ რალაცეებს ჩადის!**

თუ ნამდვილად გაინტერესებთ, რატომ თხზავს ჭანტურია გარით-მულ ინილო-ბინილოს, გული აგიტირდებათ:

**ოჯახის სარჩენს სხვაგვარად
შენ სად იშოვი იმ ფულს! –
დგახარ და ელი, სანყალი,
შემოქმედებით იმპულსს...**

ეეჰ! კარგა ხანია, ღმერთიც გამწყრალი ჰყავს და „იმპულსებიც“ მიუჩლუნგდა, მაგრამ რა ქნას?! ოჯახი ხრამია, ძმაო!

**ცხოვრების წიგნი მთავრდება,
აკლია მხოლოდ წერტილი...**

– სევდიანობს ჭანტურია, ვითომ სიკვდილისთვის ემზადება, ჩუმ-ჩუმად კი უკვდავებისკენ მიიპარება:

**გარნმუნებ და ირნმუნე:
შენ არასდროს მოკვდები,
და თუ მაინც მოკვდები –
უკვდავებში მოხვდები!**

სეირი ისაა, ამ ჩვენს ეროვნულს ვარდისფერ გზაზე თითქოს ილი-
ას, აკაკის, ვაჟას ნათელი მიუძღვის, ცუღლუტ რითმას კი „დაუკრე-
ფავში“ გადაჰყავს:

**არა, შენ არ მოკვდები,
მაგრამ თუკი მოკვდები,
დაგიფარავს სინათლე
ჩარგლისა და კოკტებლის!..**

საწყალი! – რითმა უყვარდა და, როგორც უწინასწარმეტყველეს,
რითმამ შეინირა: რითმამ მოულო, ბოლოს და ბოლოს, ბოლო...

დროა, მეც დავსვა წერტილი. მაქსიმალური სიზუსტისთვის ჭან-
ტურიას ლექსიკურ „ნოვაციებს“ მივმართავ, რათა ნამდვილი პოეზი-
ის შექმნის გარეშე უკვდავების მაძიებელმა თავისსავე ენაზე მთე-
ლი სისავსით შეიგრძნოს საკუთარი მანიაკალური პრეტენზიების
ილუზორულობა და ამაოება:

**ტ. ჭანტურიას ე.წ. პოეზია – განსაკუთრებით ლექსტაზურ-
ლექსპერიმენტული ოცდაათწლეულის ასობით ლექსპონატი,
თავად ავტორს ლექსტრა-პოეზიის ნიმუშად და მყოობადში ლექს-
პედიციად რომ ესახება, ჩემი სალექსპერტო დასკვნით, ესაა –
მკვდარი შთაბეჭდილებების ლექსგუმაცია! „გარითმული გალი-
მათიის ლექსპანსია“! (მადლობა ჭანტურიას!).**

ამიერიდან არაერთი ავტოეპიტაფიის ავტორს ყველაზე მეტად
მისივე სტრიქონი დაშვენდება:

აქ ცოცხლად განისვენებს

„პოეზიის სამყაროდან ლექსორიაქმნილი“

ტ. ჭანტურია

2005

„იუდასავით გამცემია ხანდახან რითმა“

საზიზღარია ლექსში სეილი
და ფარჩაკული სოლო კონცერტი.
გივი ალხაზიშვილი

გივი ალხაზიშვილის სატირული შეფერილობის ლექსში „ინტელექტუალეთი“ გაკილულია ქალაქის ბომონდი – ცხოვრების აქტიორები, რომელთაც თავისებური პოდიუმი გაუმართავთ თეატრის ფორიეში და „ზერელე ფრაზებით“ მიბაასობენ. თუ რაიმეა ამ ლექსში ინტელექტთან, გონებასთან, ერუდიციასთან დაკავშირებული, ეს ავტორისმიერი ორი რემარკაა. ერთგან ვკითხულობთ:

**ესენი ერთმანეთს ზომავენ თვალებით
„ყორანს“ არ ზომავდა ედგარ პო დუიმით,
თან მიირწევიან, თან მიდანდალებენ
მონანილეები ერთგვარ პოდიუმის.**

ამ რწევა-დანდალის ატმოსფეროში რა შუაშია ედგარ პოს ხსენება? რატომ უნდა გაეზომა, ან არ გაეზომა „ყორანისა“ და „კომპოზიციის ფილოსოფიის“ ავტორს თავისი განთქმული ლექსი დუიმებით თუ სანტიმეტრებით?!

პასუხი ამ კითხვაზე არც ბომონდის გონებრივ სიბლაგვეშია საძიებელი და არც ედგარ პოს ანტიმზომელობით განწყობაში – გადამწყვეტი აქ ლექსის ავტორის – გივი ალხაზიშვილის უგონო სიყვარულია რითმისადმი. დააკვირდით:

ედგარ პო დუიმით – ერთგვარ პოდიუმის

ექვსმარცვლიანი, ზე-ზედაქტილური რითმა – უმაღლესი ვერსი-

ფიკაციული პილოტაჟი!

ვითომ რა საუხერხულოა, რომ ამის მისაღწევად ედგარ პო ახსენეს უადგილოდ – ლექსის დუიმებით არგაზომვასთან დაკავშირებით! სამაგიეროდ, ბომონდზე ავტორის ინტელექტუალურ-გონებრივი აღმატებაც აშკარაა და მისი თვალშეუდგამი პოეტური ჯადოქრობაც.

ამავე ლექსში, როგორც ვთქვი, ავტორისეული მეორე ჩართვაცაა:

**„ლაკმე“ გაიხსენე, „ლაკმე“, ჩემო პალტოვ,
და ბუტაფორიის ყრუ ამოხვრამდე
იქნებ დეკემბერმა ბალი ჩამოხარდნოს,
ვიდრე ბითურები ერთურთს გამოხრავდნენ.**

გასაგებია, რომ ამდენ „უსწავლელში“ მოხვედრილი პოეტი საკუთარ პოეტურ-მუსიკალურ განსწავლულობას გალაკტიონზე ალუზიით ავლენს („მიდის ოპერა „ლაკმე“, ბუტაფორიის შეხლა“), მაგრამ როგორ და რატომ უნდა გაიხსენოს გარდერობში ჩამოკიდებულმა **პალტომ** დელიბის ოპერა: „ლაკმე“ გაიხსენე, „ლაკმე“, **ჩემო პალტოვ“?**!

მიზეზი, ისევ და ისევ, რითმის სიყვარულშია! ნახეთ, როგორი „სეზონური“, ზედაქტილური – ამჯერად ოთხმარცვლიანი – სარიტმომოწყვილია: **ჩემო პალტოვ – ჩამოხარდნოს.**

ამ ლექსის მიზანი რომ ბომონდის ინტელექტუალური უმწეობის გაბიაბრუებაზე მეტად, ავტორის ვერსიფიკაციული ხელოვნების დემონსტრირებაა, ტექსტში ჩამონტაჟებული სხვა „ორიგინალური“ რითმებიც ადასტურებს:

**ადრე რომ გინდა – გარდერობიდან
ისეთ მთხლეს თუ ავლენტ – ინტელექტუალეთს**

ვერაფერს იტყვი, ნამდვილი ფოიერვერკია ხუთ და ექვსმარცვლიანი რითმებისა!

რა ვუყოთ, თუ სტროფებში წინდანინ მომარაგებული „ზერიტმების“ აზრობრივი დაკავშირება ჭირს და სატირული პოეტური ტექსტი კი არა, კომიკური რითმებით ნაკაზმი ვერსიფიკაციული ჭრიანტელი იქმნება. სამაგიეროდ, იმსიგრძე რითმებია, პერსპექტივაში გაადევნებ თვალს. აღსაზიშვილთან ეს ოსტატობის დონის მაჩვენებელია.

ბელი ყოფილა, სხვებთან კი – ამავე ავტორის შეფასებით, – „რიფმა-ჩობაა“, „ფარჩაკული სოლო კონცერტია“!

აი, კიდევ ერთი ადგილი უსათაურო ლექსიდან „ბარის ბარბაროს-თა ხივილი“, რომელშიც „დეკოლტეების და მთვარისფერ მუხლების ტექსტებს წაკითხულებს“ ეს სტრიქონები მოსდევს:

**გსურდა, მიღეთი შეგეყარა,
როცა მოგეჩვენა ეგნატე ლოიოლა
და წარმოიდგინე ეს ქვეყანა
უთვალავ ორკესტრად და როიალად.**

ნეტა რამ გაახსენა ლექსის ლირიკულ სუბიექტს ანუ ავტორს, თანაც ასეთი ღრმა თანაგრძნობით, იეზუიტთა ორდენის დამაარსებელი, სისასტიკით განთქმული ეგნატე ლოიოლა ბარის ხმაურსა და ფელინისგან ნასესხები მეტაფორის (სამყარო - ორკესტრი) გარემოში?! ლოიოლას რომ რამდენიმე საუკუნის მერე შექმნილი როიალი თვალთაც ვერ ექნებოდა ნანახი, ეს ცხადია... იქნებ ნანამები ხალხის კენესა და გმინვა მუსიკად ჩაესმოდა ლოიოლა-ინკვიზიტორს და ამის გამო იმსახურებს პოეტის თანალმობას? არა!

ეს ყველაფერი წინანარ მოთადარიგებულმა რითმამ: **ლოიოლა – როიალად** გამოიწვია.

* * *

ვერსიფიკაციული „დონისადმი“, რითმის გრძლიობისადმი უგონო ტრფიალი გივი აღხაზიშვილს სხვა მხრივაც აყენებს არცთუ სახარბიელო მდგომარეობაში. მაგალითად:

**რალაც ვიგრძენი, გულზე ხავსის ამოსვლასავით,
როცა იბანდა ხელს და სინდისს პილატელისტი.**

ხაზგასმული სიტყვის წაკითხვისას, თავდაპირველად, ალბათ, ყველა გაიფიქრებს, რომ აქ კორექტურაა, უნდა იყოს „ფილატელისტი“, მაგრამ ხელისა და სინდისის დაბანა „სახარების“ პილატესაკენ მიგვახედებს. მიგვახედებს და აღმოვაჩენთ, რომ „გრძელი რითმის“ საჭიროებისათვის (**დილანდელისთვის – პილატელისტი**), ვითომდა სიტყვიერი თამაშის ფორმით, ენობრივად გაუმართავი ნეოლოგიზმი შემოგვაპარეს: თუ ამოსავალია „პილატე“, მისი მიმდევარი

არის „პილატელი“, ან „პილატ-ისტ-ი“, მაგრამ არა „პილატ-ელ-ისტ-ი“, თუმცა რა საჭიროა ენა და მისი ნორმები, რომლებიც „გრძელი რითმების“ წარმოებას შეაფერხებს?!

ვნახოთ ამ ტიპის ერთი მაგალითიც:

**ჩვენ შევეზარდეთ ერთურთს მკლავებით
და ცარიელი დროის აკვანი
ირწვევა ქარით
და ანკლავების
კიდურებივით ამპუტინება,
გვტკივა,
იმედი ნაომარი ჯობს,
მოგვწყინდა ყურში ჩაპუტუნება...**

სიტყვაში „ამპუტინება“ აქ კვლავაც ან კორექტურული შეცდომაა და „ამპუტირება“ უნდა იყოს, ან გამიზნული სიტყვათა თამაში, რომელშიც მეზობელი სახელმწიფოს ლიდერის სახელი „გამოსჭვივის“ და, მაშასადამე, ლექსს ლირიზმით ვუაღიარებელი პოლიტიკური პლანი აქვს.

ახლა გავიხსენოთ, რას ეწოდება „ანკლავი“. ეს არის მიწა, მთლიანად გარშემორტყმული სხვა სახელმწიფოს ტერიტორიით. ლექსში ნაგულისხმევი არც აფხაზეთი და არც სამაჩაბლო, საბედნიეროდ, ანკლავები არაა, მაგრამ ქართული მიწები ალხაზიშვილმა რითმის გულისთვის (**მკლავების – ანკლავების, ამპუტინება – ჩაპუტუნება**) გაიმეტა ასე! შედეგად კი აბსურდი მიიღო: „ანკლავების კიდურებივით ამპუტინება“, რაც თურმე ასე „ასტიკვებია“ ავტორს! ვითომ რამე დაეჯერება ამგვარ „პოეტურ“ ტკივილს?!

ზემოთ წარმოდგენილი ლექსიკური „ნოვაციებისა“ და „თამაშის“ ფონზე (პილატელისტი, ამპუტინება), ალბათ, სახსენებლადაც არ ღირს ისეთი უწყინარი ცელქობანი ენის ნორმების უგულვებლყოფის ხარჯზე, როგორცაა: უმიზეზო – **წამოვიზეზო**, კენკროვანს – **შეეგროვა** და სხვ.

პოეზიის ენამ ლიცენციაც იცის და ნეოლოგიზმიც, მაგრამ როდესაც გამოცდილ ავტორს ასეთი, მშობლიური ენის ბუნებასთან შეუთავსებელი „ნეოლოგიზმების“ შექმნა ან, უბრალოდ, გრამატიკის ელემენტარული დარღვევა უხდება, რათა ხელოვნური, ზადიანი ფორმები სარიტმოდ გამოიყენოს, ეს, მსუბუქად რომ ვთქვა, ეჭვქვეშ აყენებს მის პოეტურ რეპუტაციას.

* * *

ვინ გამოიცნობს, რას ნიშნავს, მაგალითად, ეს სახეები: **ელამი ტიხარი, თვალები – ქაჯი ბრები, იდეების სალაფავი?**

ამგვარი „პოეტური იმაგინაციების“ „მნიშვნელობა“ ადვილი მისაგნებია, თუ რითმის ფაქტორს გავითვალისწინებთ: ძილ-ღვიძილის **ელამ ტიხართან – გამიხარდა; თვალები - ქაჯი ბრები – გაჯიბრებით; იდეების ცივ სალაფავით – საფლაავით...**

გივი ალხაზიშვილის ლექსებში მუდმივად მოძალადე რითმას მართო ის კი არ შეუძლია, ქარი უჩვეულო საქმით დააკავოს: „ქარი თავს იქცევს გორაკების **გამელოტებით**“ (დაგელოდები – გამელოტებით), ისიც ხელენიფება, ფოთლების **ჩურჩული** ბრავისიმოდ – უმაღლესი ალტაცების გამომხატველ **ძახილად** შემოგვასაღოს („**ჩურჩულებს** ბაღებში ფოთლების **ბრავისიმო**“), რათა ზედა სტრიქონის „ღამის სიმო“ გაამართლოს!

ისეც ხდება, რომ იმპოზანტური, უფრო კი – ბრიყვულად გაბღენძილი რითმების ძიება-გამოღვევება გივი ალხაზიშვილს არსათქმელს წამოაცდენინებს:

**მტვრიან მაგიდაზე ხელის ანაბეჭდი.
გაზეთში განცხადება: „ვეროს გავასესხებ!“
მევახშის სიტყვა ეძებს სარითმო წყვილს,
ასევე დაეძებს გავას ეს ხე.**

ცხადია, მევახშის სიტყვა კი არ ეძებს სარითმო წყვილს, როგორც ტექსტში გვეუბნებიან, არამედ, რითმა იუდასავით „ყიდის“ სრულიად მოულოდნელ, არატრადიციულ სექსუალურ ზრახვებს, როდესაც სიტყვის ძიება გავის ძიებას ედარება. დამნაშავე აქ ავტორის „ვერსიფიკაციული ლიბიდო“, ვნებიანად რომ სურს „გრძელი რითმის“ (**გავასესხებ – გავას ეს ხე**) მოხელთებაც.

დალაგებულად ვერაა აგრეთვე საქმე ლექსში „კონტური“, რომელშიც სრულიად უმიზეზოდ არიან შეურაცხყოფილნი **ამორეველნი** – უხსოვარ დროში გამქრალი სემიტური ტომი:

**ამ უცნობ ხალხში ერთი ხმაა გამორეული
და ის მიაბობს, რაც საეჭვოდ გამორევია,
ამ ჩვენს ფარჩაკულ სინამდვილეს,
რომ ზოგის გული
ზიზლის ხრჩოლვით გამურულია,
და ის არსებობს, მორიელივით,
როგორც შხამის მემორიალი.**

**ეს მორიალე რეალობაა
და ატმოსფერო ფარისევლურ-ამორალური,
იგივე ხალხი სადუკეველ-ამორეველი
და გოდებიდან ამოზრდილი იუდეველი,
ჩვენ – ძველი ფიქრით, სატკივართ, შეცოდებებით,
და შურით, შურის შარი-შურით მიუტყვევლით...**

ავტორი ამ ლექსში არ სჯერდება გარე რითმებს და შიდა რითმებსაც მიმართავს. ბგერითი ინსტრუმენტებისადმი მოჭარბებული გულმოდგინების გამო ფინალში ალიტერაციის ნაცვლად ენის გასატეხი გამოსვლია: „და შურით, შურის შარი-შურით მიუტყვევლით...“ მაგრამ ეს იქით იყოს და ჩვენ სადუკეველებს და რატომღაც მათთან ერთად ნახსენებ ამორეველებს მივხედოთ.

სადუკეველნი ებრაული რელიგიური სექტის წარმომადგენელნი არიან, მაგრამ გაუგებარია, რატომღა კომპოზიტიში „სადუკეველ-ამორეველი“ სადუკეველთან გვერდიგვერდ და ერთად მოხსენიებული **ამორეველი**, თანაც **ნეგატიურად**, ვითარცა „ფარისევლურ-ამორალური“?!

ძველი აღთქმის მიხედვით, ებრაელებმა ამორეველთა ქვეყანა დაიპყრეს, ხოლო ქრისტიანულ ლიტერატურაში ცნობილია 42 ამორეველი (ქალაქ ამორეას მკვიდრი) წმინდა მოწამე.

რა დაუშავეს ავტორს ისტორიის ბურუსში ჩაკარგულმა სამშობლოს დამცველმა ან ქრისტეს რჯულისთვის თავშენიროულმა ამორეველებმა? – მხოლოდ და მხოლოდ ის, რომ ლექსის თხზვისას ალბაზიშვილმა „აღმოაჩინა“ მათი სახელის ბგერითი მსგავსება სარითმო სიტყვასთან „ამორალური“!

* * *

რითმასთან ერთად ალიტერაცია, თუ იგი სმენაფაქიზი ოსტატის მიერ არის გამოყენებული, კონვენციური ლექსის ღირსებაა, მაგრამ უბედურებაა, როცა თვითმიზნად ქცეული „ძიება“ ლექსის სხვა მხარეებს იწირავს მსხვერპლად. ვნახოთ ერთი მაგალითი:

**ნკმუტუნის ჟამი დადგომია დიდი ქოფაკის
თანავარსკვლავედს
და მრავალ ხმაში ინკმუტუნებენ
ელექტრონული დროის მიღმა, ბინძურ ჩიხებში,**

**საიდანაც თუ გამოაღწევ მხოლოდ შლიგინით,
ძველი სიშლეგით და უაზრობის ბნელი ანშლაგით,
როცა ჯიბეში აღარ გიჭყავის
არცერთი თეთრი, ცენტი, პესო, აღარც შილინგი...**

არაზუსტი რითმის ეს ტრიადა: შლიგინი/ანშლაგით/შილინგი – ქართული სარიტმო კულტურის ფონზე – დიდი რომ არაფერია, ამას დამწყებიც მიხვდება. პოეტს არც მოეთხოვება, ყოველ ჯერზე მაინცადამაინც ორიგინალური და მაღალხარისხოვანი რითმები გამოიყენოს, მაგრამ სტრიქონთა ბოლოებში ამ სიტყვების დასაფიქსირებლად და რიტმის გასამართავად აღხაზიშვილი აქ, ისევე როგორც სხვა ლექსებშიც, იძულებული ხდება, მკითხველს „უაზრობის ბნელი ანშლაგი“ მოუწყოს – წარმოდგენინოს ვარსკვლავებისკენ მომზირალი პოეტი, ჯიბეში, თურმე, სხვადასხვა წარმოშობის და სავალუტო ღირებულების მონეტათა მთელი კოლექცია რომ უწყაოდა, ახლა კი აღარ უჭყავის („როცა ჯიბეში აღარ გიჭყავის არცერთი თეთრი, ცენტი, პესო, აღარც შილინგი“). ეს კომიკური სახე, ცხადია, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ გაჩნდა, რომ სტრიქონი რამენაირად მიშლიგინებულიყო სარიტმო სიტყვამდე „შილინგი“.

ცნობილია, რომ სარიტმო ცალები რაც უფრო დაშორებულნი არიან შინაარსით, გრამატიკული ფორმითა და სტატუსით, ბგერითი მსგავსებით კი ერთმანეთთან ახლო დგანან, მით მეტად აფართოებენ ლექსის პოეტურ სივრცეს; მაგრამ ეს იმ შემთხვევაში, თუ პოეტი შეძლებს, შექმნას კონტექსტი, რომელშიც მათი შინაარსობრივი კავშირი ორგანული აღმოჩნდება.

სულ სხვა სურათია, თუ ავტორს ასეთი კონტექსტის შექმნა არ ძალუძს, ან სარიტმო ცალები იმგვარად არის შერჩეული, რომ ენი-ნაალმდეგება იმ ენის ბუნებას, რომელზეც „პოეტობს“ პოეტი:

**რა უნდა ვუთხრა დაჭაობებულ
წარსულის ჟალტამს და მალარიას,
დაბრუნებული დღეებიც წავლენ...
შემოდგომამ ხომ იმალიარა,
მზერა გაგვიტობ ფერადი ნავლით...**

**ახლა ეს ნუთი – ათასი წლის სამალავია...
და გარდაცვლილი ბავშვებისთვის მღერის მალერი...**

ასე უგემოვნოდ და მხატვრული თვალსაზრისით არამოტივირებულად ხომ დაუსრულებლად შეიძლება რითმათა ძიება და, იქნებ, უკეთესად მორგებაც ტექსტისთვის: მოლარე/მოლური/მალე რა!/მელორი/მელური/მე ლარი/მალე რუ/... ამ რიგის გაგრძელებას რა უნდა, მოცლილობის მეტი!

მაგრამ პოეტი სათამაშოდ მოცლილი ადამიანისაგან იმით უნდა განსხვავდებოდეს, რომ პირზე მომდგარ რითმას ან სხვა გამომსახველობით საშუალებებს კი არ დაემორჩილოს, პირიქით, ისინი დაიმორჩილოს.

მოკლედ, სიტყვები „შემოდგომამ ხომ **იმალიარა**“ ამ სერიოზული ტექსტის კომიკური აღქმისათვის განაწყობს მკითხველს.

სხვათა შორის, **მალერი** და **მალიარი** ალხაზიშვილმა, მისივე ტერმინი რომ გამოვიყენო, სხვა ლექსშიც („დღე-ღამის „მინი-რალი“) **მიაბგერწერა**, როცა ერთ კონტექსტში ჩასვა „დარდი მალერული“ და „ღამე – მალიარი“!

* * *

გივი ალხაზიშვილის გატაცება რითმებით ყოველგვარ ზღვარს სცილდება, როდესაც დავინყებულა აზრი, გრძნობა, წარმოსახვა, ზომიერება, გემოვნება, ავტორს კი ეს ნაწვალე-ნაჯახირევი რითმის არტახებით შებოჭილი უთავბოლო სტრიქონები – ეს ფსევდოექსპერიმენტული ვერსიფიკაციული სავარჯიშოები ლექსი და პოეზია ჰგონია:

**ღმერთო, შეუნდე იმ უბედურ მონადირეებს,
რადგან ცდილობენ იყოლიონ მონად ირემი,
კევრში შეაბან და მორჩილად მოიმსახურონ,
ველარც კი ითვლის სიძულვილის მონა დირეებს
საკუთარ თვალში და მსახურთა გამოხედვაში,
შვილმკვდარ დედათა ღამეები მონატირები
სულს აუშლვრევენ და სისხლიან მონადირეთა
ისმის ხორხოცი და ყბედობა მონოტონური
და ყოველივეს ხედავენ და იმახსოვრებენ
ელექტრონული ჟამთაღრიცხვის მონიტორები.**

კი, აქ „ორიგინალური“ ომონიმიცაა (მონადირეებს – მონა დირეებს) და მასთან ბგერწერულად ზედმინევენით მიახლოებული რითმების შლეიფიც (მონად ირემი – მონატირები – მონოტონური – მონ-

იტორები), მაგრამ ან „მონად ირემი“ რას ნიშნავს, ან „მონატორები ღამეები“ რა არის, ან ასე ჰაიჰარად მოვლენილი „ელექტრონული ჟამთაღრიცხვის მონიტორები“ საიდან გაჩნდა?!

მოდით, ვიდრე დამონმებული ტექსტის აზრობრივ შინაარსს გავყვებოდეთ, ლექსის წინა სტროფებში წარმოდგენილ სიტუაციას გავვეცნოთ:

ბალში დედების და ბავშვთა ჟრიაშულია, იქვე მდებარე შენობის ფანჯრიდან ბახის მუსიკა ისმის. ძელსკამებზე მსხდარი ადამიანები, რომელთაც „წამოეპარა წლები“, იხსენებენ, „ეგრეთ წოდებულ კისტის თოფით როცა ესროდნენ მომიტინგეებს, როგორც ვირთხებს და ხალისობდნენ“.

ახლა დავეუკვირდეთ, რატომ შესთხოვს ღმერთს ავტორი ამ ხალხის – „მოხორხოცე სისხლიან მონადირეთა“ შენდობას? მიზეზიც იქვეა დასახელებული – „**რადგან** ცდილობენ, იყოლიონ მონად ირემი, კევრში შეაბან“ და ასე შემდეგ.

ქართულ საბჭოთა პოეზიაში არსებობდა ირმის კევრში შებმის გამოცდილება („კოლმეურნის კალო ირმებს ვალენვიე...კევრს შევახტი, ჩამავალ მზეს დავენიე“ – ს. ჩიქოვანი). ამ მხრივ გივი ალხაზიშვილს ნოვატორობას ვერ მივანერთ, მაგრამ „ნოვატოროულია“ მისი ლოგიკა, რომლის მიხედვითაც გამოდის, რომ, რაკი ავტორი „მონადირე-მინათმოქმედებს“ ღმერთთან შუამდგომლობს, **ამის გამო** შენდობა მიეციო, ირმის დამონება და კევრში შებმა, მისი აზრით, ცუდი კი არა, კეთილი საქმე ყოფილა!

ამ „**მონა** ირმის“ გარდა, რომელიც, იქნებ, სიყვარულითაც კი შეუბამთ მონადირეებს კევრში, ლექსში ნახსენებია „სიძულვილის **მონაც**“ და მისი შემოყვანით სახარებისეული ალუზია საკუთარ თვალში დირეს ვერშემჩნევის შესახებ კიდევ ერთ წარუმატებელ სახეს იძლევა. ეს „სიძულვილის მონა“ დირეებს საკუთარ თვალში არათუ ამჩნევს, არამედ, თურმე, „ვედარც კი ითვლის“, ხოლო „შვილმკვდარ დედათა ღამეები მონატორები სულს აუმღვრევენ“. „სიძულვილის მონა“ ამ კაცს ისე, სახელად ჰქვია, თორემ „კეთილ“ მონადირეთა ფონზე ეს უფრო არ იმსახურებს ავტორის შუამდგომლობას ღმერთთან, შეუნდოე?!

ერთი სიტყვით, აქ თუ ვინმეა უდანაშაულო „დამნაშავე“, სანყალი ირემია, რომელიც, როგორც ჩანს, უძალიანდება მონადირეებს, მონად რომ უნდათ იყოლიონ, კევრში შეაბან, დატყვევებით კი იგი თავად რითმებზე მონადირე ავტორმა დაატყვევა ლექსში – რითმის საჭიროებისა გამო!

რითმისადმი ანომალიური ლტოლვა ალხაზიშვილის შემოქმედებაში ისე მთავრდება, როგორც უნდა დამთავრებულიყო:

შე ვივინდარა – შევი ვინდა რა
მეტაფორას – მე და ბორიას
გამინორება – ლამინირებას
მუზიციურებას – ბუზიც ირევა
ნაგომორალში – ნაგავ მორალში

ეს უკვე მხატვრული, უფრო სწორად, ანტიმხატვრული სოდომ-გომორია!

დიახ, „იუდასავით გამცემია ხანდახან რითმა“, როგორც ალხაზიშვილი წერს, მაგრამ მარტო იმიტომ კი არა, რომ მის ერთ ლექსში ხვნიშა-წვალებით შედგენილ-შემზადებულმა სარიტომო სიტყვებმა (**კარიოტა – ის კარიოტელის**) დაუსახელებლად ამხილონ იუდა **ისკარიოტელი**; რითმა სრულიად უანგაროდ გასცემს თავის წრეგადასულ მოთაყვანეს, ვისაც ზე-ზე-რითმების ბოჭვა პოეზია ჰგონია!

გივი ალხაზიშვილს უყვარს ცნებები „დონე“, „კლასი“, ამაზე სიტყვის ჩამოგდება და მსჯელობა. აგერ, ახლახანაც განმარტა: „მალალი კლასი სხვა მრავალ თვისებასთან ერთად, თავისთავად გულისხმობს სიმულაციებზე უარის თქმას და ნაშლის ცოდნას, რაც არ ახასიათებს მოყვარულ ავტორებს“ (ქ. „ჩვენი მწერლობა“, 2011, №8, გვ. 57).

როგორც ჩანს, საკუთარ თვალში დირეს შემჩნევა მართლა ძნელია, თორემ რატომ ვერ ხედავს თავის ნაღვანში უამრავ უარსაყოფ სიმულაციას და წასაშლელ ადგილს ლექსთმთხვევლობის ნახევარსაუკუნოვანი სტაჟის მქონე ავტორი-პროფესიონალი?!

P.S. წერილში დამონმებული ნიმუშები ამოღებულია გ. ალხაზიშვილის ბოლო ორი კრებულიდან: „ქორონიკონი – 2007“ (გ-ბა „მერიდიანი“, 2008) და „ჩაბრუნებული მზერა“ (გ-ბა „საუნჯე“, 2010), რომლებიც ახალთაობის კრიტიკოსთა ერთი ჯგუფისა და ლიტერატურის გარშემო მოფუსფუსე თაყვანისმცემელთა მიერ თანამედროვე ქართულ პოეზიაში განსაკუთრებულ მოვლენად არის გამოცხადებული.

შეფასებათა დიამეტრული განსხვავება – ზემოთ წარმოდგენილ ვერსიფიკაციული ლაფსუსების ფონზე! – საფუძვლიან დაფიქრებას მოითხოვს.

„და შენს წინაშე ვდგავარ ტიტველი“

(გივი ალხაზიშვილის ეროტიკულ-სექსუალური ლირიკა)

მე ვიტყვი სათქმელს, ვამხელ: - მდარეა,
რასაც ასაღებს ლექსად ჭიჭიკო...

გ. ალხაზიშვილი

ერთ უსათაურო ლექსში („გამახსენდება ღიმილი შენი“) გივი ალხაზიშვილი ქალთან მინავლულ ურთიერთობას გადმოსცემს. ნუკრისთვალეობა პარტნიორი, უნინ რომ თანაუგრძნობდა და, მეტი რომ არ ვთქვა, ღიმილს აფრქვევდა, ახლა „საოცრად გულგრილი“ უწევს გვერდით, ხოლო მამრის ალერსიანი „ცდები“ გულისდაძმნ-ყვეტად არაეფექტურია:

ჩემი გვარიდან აწვდილი ხაზი –
ალივით ანთებს შენს მაცდურ მღვიმეს,
წინათ მღეროდი სხვანაირ ხმაზე
და მაგებებდი სხვანაირ ღიმილს...

გასაგებია, მოცემულ სიტუაციაში „სხვანაირი“ ანუ „იმნაირი“ სიმღერა და ღიმილი გამქრალა, მაგრამ რა არის ეს **„გვარიდან აწვდილი ხაზი“** – გენეალოგიური შტო?! თუმცა აშკარად სექსუ-ალურ სცენაში გენეალოგიურ შტოს რა ხელი აქვს?

ჩაულრმავდები ტექსტს, დაფიქრდები და მერეღა მიხვდები, რომ აქ **მახვილგონივრული ეტიმოლოგიური მიგნებაა**, პოეტურ-სექსუალურად აღქმული და გააზრებული.

ვის შეიძლება ჰქონდეს „გვარიდან აწვდილი ხაზი“, რომელიც „ალ-ივით ანთებს“ ქალის „მაცდურ მღვიმეს“, თუ არა **ალ-ხაზი-შვილს!**

ლირიკაში პოეტს და ლირიკულ სუბიექტს ისედაც ხშირად აიგივე-ბენ, ხოლო როდესაც ავტორი ანაგრამულადაც აფიქსირებს ამ იგივეობას, ეს დამატებითი საბუთია ვიფიქროთ, რომ ლირიკული სუბიექტი მისი ლირიკული ეგოა, რომელიც, როგორც თანდათანობით გამორჩნდება, უშუალოდ და აქტიურად მონაწილეობს მდებდრობითი სქესის წარმომადგენელთა „მღვიმეების“, „მალაროების“, „ხეობების“, „ღრუების“, „ვინროების“ და ა.შ. ალივით ანთება-განათებაში ანუ სექსიფიკაციაში.

აღზახიშვილის ეროტიკულ-სექსუალური ლირიკა ერთ სასეირო თავისებურებას ამჟღავნებს: საკუთარ ხორციელ სურვილებს და ვნებათა აზვირთებას ავტორი ეკვივოკური, ორზროვანი მანერით გვანვდის, რაც თავად მას, როგორც ჩანს, პოეტური ბიემანტიკურობა ჰგონია. თუ გსურთ ამოიცნოთ, რას ნიშნავს, რას გულისხმობს რეალურ პლანში აღზახიშვილის „მეტაფორისტიკა“ და „სიმბოლოები“, ამ თავისებურების გათვალისწინება მოგიწევთ, რათა საგვარეულო სიამაყე – „გვარიდან აწვდილი ხაზი“ ანუ „აღ-ხაზი“, რომელიც „მღვიმეს“ ანთებს, **ელხაზში** არ აგერიოთ, სექსუალური აქტი კი ქვეყნის ელექტროფიცირებაში განეულ გარჯად არ მიუთვალთ.

დავუბრუნდეთ ლექსს, რომლის ბოლო სტროფი ახალ, ოპერატიულ ცნობას გვანვდის მოქმედების ადგილიდან:

**დღეს უმარტივეს ვიხსენებ გამას,
ვეძებ კლავიშებს, ვერთობი ჩემთვის,
რომ შენი სისხლის ჩამქრალი ღამე
განათდეს ჩემი მკლავების დენით.**

ანთებით-განათებითი სამუშაოები, განხორციელებული „გვარ-ხაზით“ და „მკლავების დენით“, როგორც ვხედავთ, ფაქიზ მნემონიკურ-მუსიკალურ ხელგარჯილობასთან არის დაწყვილებული („ვიხსენებ გამას, ვეძებ კლავიშებს“) და... აქ აღზახიშვილის ეროტიკულ-სექსუალური ლირიკის მეორე, გამორჩეული თავისებურებაც უნდა დავიმახსოვროთ: ინტიმურ პარტნიორთან ურთიერთობის მომენტებში, განსაკუთრებით კულმინაციისაკენ, ავტორის ლირიკული ეგო, როგორც წესი, მუსიკალური ტერმინებით, დინჯად იწყებს აზროვნებას და მეტყველებას! სექსუალური ცხოვრების პერიპეტიები, საკუთარიც და სხვისიც, ამ ავტორთან გაუთიშავია მუსიკალური გარდათქმისა და შეფასებებისაგან. აი, მრავალთაგან ერთი მაგალითი:

**ქალებს, ვისთანაც ღამე გაჰყავდათ
და ჩაძირულებს მსუბუქ მკლავებში
ეჩვენებოდათ, სისხლი აყვავდა,
შეხებისგან რომ თრთოდა კლავიში.**

„მკლავებში–კლავიში“ ალხაზიშვილის სექსლირიკის პაროლია, რომლის გახმიანებისას ხან სისხლი ყვავის, ხან „სისხლის ღამე“ ნათდება, უფრო ხშირად კი ბევრად პიკანტური ამბები გადაგვემლება თვალწინ.

რადგან ალხაზიშვილის სექსუალური ტექსტების ეკვივოკურ-მუსიკალური სტილისტიკა ჩვენთვის უკვე ცნობილია, ბოლომდე გავერკვეთ, რა ხდება გაგრილებულ გრძნობაზე მგლოვარ ამ უსათაურო ლექსში.

მამრი, რომელიც უკუკავშირის სრული უქონლობის ვითარებაში „ალ-ხაზით“ თვითნებობდა „მღვიმეში“, ახლა უკვე „კლავიშებს“ ეძებს და ვერაფრით მიმხვდარა, რომ „უმარტივესი გამების“ გახსენებით მუსიკა არ იწერება. ხაზანდელი „პიანისტი“ ამაოდ იქადნის „სისხლის ჩამქრალი ღამის“ განათებას „მკლავების დენით“, ჩავლილი სიყვარულის ელეგიად ჩაფიქრებული ლექსი კი უფრო ძალადობის აქტს ემსგავსება, რადგან მამრობითი პარტნიორი, მისივე აღიარებით, თვითმიზნურად თამაშობს („ვერთობი ჩემთვის“), ანუ სენსორული ადგილების მექანიკური გალიზიანებით აწვალებს ქალს.

წვალებას ვერც ჩვენ ავცდებით, თუ ალხაზიშვილის ეკვივოკურ-მუსიკალურ ოპუსებს გავშიფრავთ, სამაგიეროდ მისი ლირიკული ეგოს ეროტიკულ-სექსუალურ „ოდისეას“ უკეთ მივაღვევებთ თვალს და გპირდებით, რომ ეს „მოგზაურობა“ არამც და არამც მოსაწყენი არ იქნება.

I

ყველაფერი მორცხვი და გამოუცდელი ლირიკული ეგოს (მაშინ მას სიმონი ერქვა) გასეირნებით დაიწყო. „იმ“ საქმეში გამობრძმედილი ქალი ყმანვილის უმანკოებით ტკბება („არაა აზრზე“), პოეტური სულის სიმონი კი „ნიავის ელექ-სირის“ მაქებარ ბანოვანს გულში ტიცვიანის სტრიქონებით „ამკობს“: „ქალი ქალია, დიდხანს უქმროდ რამ არონია, /გათხოვდება და იშოვის თავის მალამოს“. ვაჟს, ეტყობა, ამ დროს, „ქალის მალამომ“ შეახსენა თავი, რადგან ქალი საქმის ცოდნით მიუთამაშებს წინ განვრთნილ, ჯანმრთელ

თეძოებს და სიმონიც ციტატას აშკარად მღელვარებისა გამო ამახინჯებს.

რაც მოხდა, კედელთან მომხდარა, როცა „ნაზმა არსებამ“ თრთოლვა-ხვნეშით უბისკენ გააქანა სიმონის ხელი – დაიბადა მშვენიერი მხატვრული შედარება, რომელიც ზუსტად და ხელშესახებად გადმოსცემს მამრის ფიზიოლოგიურ მდგომარეობას:

**ასე ღივდება ალბათ მარცვალი,
როცა ხნულიდან აღმოცენდება.**

ნაპერწკლიდან ცეცხლი აგიზგიზდება, მარცვლიდან „ღივი“ ამოიზრდება, რომელიც პოეტის ლირიკული ეგოს დავაჟკაცებასთან ერთად „ნერგად“ გადაიქცევა („რაც აღმოცენდა ჩემში ნერგივით, / ახლაც მონა ვარ იმ ენერგიის“), საბოლოოდ კი საგვარეულო სიამაყის – „გვარიდან აწვდილი ხაზის“ სტატუსს შეიძენს!

მოდით, აღგზნებულ ქალ-ვაჟს, ავტორივით, საწოლ ოთახში ნუ შეეყვებით – იმედია, სიმონის „გალივებული მარცვალი“ თავს არ შეირცხვენს „გამოცდილი და თანაც ნასწავლი“ დიაცის ხელმძღვანელობით! ჩემი მხრივ მხოლოდ იმას გაგანდობთ, რომ ლირიკული ეგოს ცხოვრების ეს ღირსსახსოვარი ეპიზოდი ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა და მისი პროზაული ვერსია შეგიძლიათ წაიკითხოთ ალხაზიშვილის მრავალმხრივ ოდიოზურ დოკუმენტურ-მემუარულ წიგნში „მომავალი წარსული“.

* * *

ალხაზიშვილის ლირიკული ეგო გზის დასაწყისში, სხვა დროსაც გამხდარა „გამოცდილ მტაცებელთა“ მსხვერპლი. „ძველი ქალბატონი“, რომელიც კაცებს „ვნებიანი ღიმილით“ და „ცრუ გახელებით“ იზიდავს, სრულიად ბანალურ პოზას ირჩევს უცადი ყმანვილის საცდუნებლად:

**ფეხს ფეხზე გადაიდებს ძველი ქალბატონი,
რათა გაანათოს ოთახი მუხლებით,
რომ ყმანვილს წაართვას ზეცის კაბადონი
და უფრო გადარიოს მიწიერ მუხტებით.**

ქალის მუხლებს ალხაზიშვილის ლირიკაში, საერთოდ, მკაფიო

სექსუალური დატვირთვა და ძალა აქვს. მაგალითად, მიკროავტობუსში თეთრი მუხლები მოხუცებსაც კი „ჩამქრალ თვალებს უფლეთენ“ და ყმანვილს რას უზამენ?! აქ, ამ ლექსში მუხლების ძლევა-მოსილება, თანაც კოსმიური მასშტაბით, – „ზეცის კაბადონისა“ და „მინიერ მუხტების“ დრამატული დაპირისპირებით! – პოეტის მიერ სათავეშივეა დაფიქსირებული, როგორც მომავალ სულიერ რყევათა, მეტიც – ტექტონიკურ ძვრათა მაცნე.

ლექსში განსაკუთრებით მომხიბლავია პოეტური სახისმეტყველება, ნასაზრდოები ფიზიკის ელემენტარული კურსით: სინათლის წყაროდ ქცეული მუხლები, ოთახს რომ ანათებს, „მუხტებს“ გზავნის ობიექტისაკენ – ხდება მისი დამუხტვა! თუმცა ელექტრომონუსხვა ამით როდი მთავრდება – წინ მარადუცვეთი შედარება გველის – ამჯერად მაგნეტიზმის სფეროდან:

**როგორც მაგნიტმა რკინის ნამცეცი,
ქალმა ყმანვილი ისე მიიზიდა.**

ჯერ – დამუხტვა (მუხლებით – მუხტებით), მერე – დამაგნიტება!

აქვს ამ „ფიზიკალურ ეროტიკას“ გაგრძელება? ამ ლექსში – არა, სხვაგან – კი.

ის, რაც დამუხტვა-დამაგნიტებას მოსდევს, კვლავაც ფიზიკური პროცესის – ხახუნის ანალოგიით აღინერება:

**და ცეცხლს, ხახუნის ძალით გაჩენილს,
აღარ უნდოდა დიდხანს ჩაქრობა.**

არც ჩაქრება! ოღონდ ეგაა, ინტიმური გამოცდილების პოეტური რეპრეზენტაცია სულ მალე, სულის ესთეტიზაციასთან ერთად, ფიზიკის ელემენტარული კურსიდან მუსიკის ელემენტარული კურსისკენ გადაიხრება და არაერთი დაუფინყარი სექსუალურ-მუსიკალური სახეც „აჟღერდება“.

* * *

ზემოთ ლიბიდოს გამოღვიძება-გააქტიურებასთან დაკავშირებით სულის ტექტონიკური ძვრები ვახსენე. ალხაზიშვილის ლირიკული ეგო პრიმიტივი სექსომანი როდია, მას ისე ღრმად აფიქრებს საკუ-

თარ არსებაში ცისა („ზეცის კაბადონი“) და მიწის („მიწის მუხტები“), სულიერ-შემოქმედებით და ხორციელ-ვიტალურ სანყისთა დაპირი-სპირება, რომ საკუთარი ვინაობაც ვერ გაურკვევია:

**ზოგჯერ თვითონაც არ ვიცი, ვინ ვარ,
როცა საკუთარ სურვილს ვერევი,
მე სხვა ვარ, როცა გავყურებ მყინვარს,
და სულ სხვა, როცა ქალს ვეფერები.**

ასეა, მხოლოდ საკუთარი სურვილის მორევით, ანუ ნებელობის დაძაბვით ახერხებს ლირიკული სუბიექტი მყინვარის ცქერისას ქალზე არ იფიქროს და ქალის მოფერებისას – მყინვარზე! მაგრამ როგორ მოიქცეს, თუ ნებელობის ჩაურევლად სურვილი სძლევს და მწვერვალის ჭვრეტისას – განლტოლვილ ფიქრებში! – ქალი ეზმანება, ალერსის დროს კი ამაღლებულზე ფიქრი შეუჩნდება?!

ამ დაწყვეტილ საკითხს ალბაზიშვილი ფილოსოფიურად მიუდგა – პასუხი იპოვა დროის საყოველთაო კანონში, რომელიც თავად „აღ-მოაჩინა“!

არსებობს „არსად მიმავალი დრო“ – მარადისობა და ადამიანის ყოფითი, სადაგი დრო. მოხდება ხოლმე, როცა

**არსად მიმავალი დროიდან
ზოგჯერ ამოიზრდება მომნუსხველი რიტმი –
სიცოცხლისკენ რომ უბიძგებს ყველა უჯრედს.**

მაინც როგორ იბადება ეს „მომნუსხველი რიტმი“?

**დროს ზოგჯერ ისე სწყურია სიცოცხლე,
რომ ჩვენი ბაგეებით იწყებს ჩურჩულს
და ჩვენს მკლავებს ასწავლის ხვევნას
და ამ მაგიური რიტმიდან
ამოდის ყვაველი ალისფერი,
როგორც ნიშანი იმისა,
რომ დროს სწყურია იქცეს სხეულებად
და მათ მოძრაობაში დაივიწყოს,
რომ იგი არსად მიედინება.**

ვისაც ინტელექტუალურ უფსკრულებში გადაშვება უყვარს, დაე, ბოლო შრეებამდე ჩაჰყვეს ამ ძველისძველ, ცუდად გადამღერებულ „კონცეფციას“, მე კი მარტივად ვიტყვი: თურმე ჩვენი ხორციელი სიამენი – რიტმული რხევანი, ამოზრდილი ალისფერი ყვავილი-თურთ, მთლად მარადისობის ფრიქციები ყოფილა! ამ საცოდავ, უცვლელ და უძრავ მარადისობას თურმე ჩვენი აჩურჩულებული ბაგეებით, ხვევნა-კოცნით და მაგიურ-რიტმული ხვანცალით მოძრაობის ილუზიას ვუქმნით!

ერთი სიტყვით, სექსი მარადისობისათვის განეული უანგარო ჰუმანიტარული დახმარებაა!

ამ „ფილოსოფიური კონცეფციიდან“ აღხაზიშვილის ლირიკულ-მა ეგომ გონივრული და სანუგეშო, ასე ვთქვათ, „ნეო-ტანტრისტული“ დასკვნა გამოიტანა: თუ სექსი „არსად მიმავალი დროიდან“ ამოზრდილი „მომნუსხველი რიტმია“, სულისა და ხორცის კონფლიქტში ლიბიდოს მოთხოვნილებისაკენ გადახრა ცოდვა კი არა, იქნებ, მაღლიცაა. პატარა ამბავია? – ამით, როგორც გვითხრეს, არსად მედინ მარადისობას მოძრაობის ილუზიას ვუქმნით. თუ როგორ ხდება ეს პრაქტიკაში, ერთი ლექსის მაგალითზე ვნახოთ.

* * *

სექსში უკვე გამოჯეკილ აღხაზიშვილის ლირიკულ ეგოს „სინანულის ნათებაშიც“ კი უჭირს თუნდაც უსუნო ყვავილის – ცრული-მილიანი ქალის გამკლავება (ლექსი „ლხინი“). მთელი არსებით, მეტაფიზიკური ჭვრეტით იგი ცის სიღრმეში იხედება („თვალეებს მიჰყავდი სხვაგან – ცაში“), სათადარიგო, საცუფლუტო მზერა კი შვების ბორცვებისაკენ გაურბის:

**რაზე ფიქრობდა დეკოლტეში ჩამძვრალი მზერა?!
თეთრი მკლავები უფაქიზეს სურნელს რომ აკმევს,
კვლავ მაცდუნებდნენ, რომ სისხლშიაც თავისი მზერა...**

„დეკოლტეს ღიმილს“ სხვა დროსაც მოუნუსხავს პოეტის თვალი, „დეკოლტეების ტექსტებიც“ ფსკერის ძირამდე წაუკითხავს, მაგრამ ამჯერად „დეკოლტეში ჩამძვრალი მზერა“ მორეფლექსიე ეგოს წინააღმდეგობას აწყდება. ბოლოს მაინც „სისხლის მზე“ ადნობს მყინვარისაკენ თუ ცისკენ პოეტურ სწრაფვას და მამრი ქალის მკლავებს ემორჩილება. მართალია, ეს სიამეში უსურვილო გადაშ-

ვებაა, ცოდვის შიშიც ახლავს, მაგრამ შიში რა სახსენებელია, როცა, ნებისთ თუ უნებლიეთ, კოსმიურ მისიას ასრულებს და, „არსად მი-
მავალი დროის კარნახით“ გამხნევებული, „სიცოცხლისკენ... უბი-
ძგებს ყველა უჯრედს“?!

ლექსის კულმინაციურ მომენტს შიშის კლანჭებიდან გაღწევა და
მუსიკის სტიქიაში გადავარდნა ქმნის:

**მე შემეშინდა, რომ ცოდვისთვის დამსჯიან ალბათ,
რადგან თანდათან მივცურავდი ქალის მკლავებში
და კიდევ იქით, სადაც თრთოდა შავი კლავიში
უკვე ნამდვილად და არა ყალბად.**

ესეც – მუსიკალურად ესთეტიზებული ინტერკურსი, თავდაუ-
ზოგავი ცურვა მკლავებში და მკლავებს „იქით“, სადაც ვნებიანად
თრთის ალხაზიშვილის ცისფერი ყვავილი – „შავი კლავიში“.

* * *

მამრის სექსუალური თამაშები მუსიკალურად ესთეტიზებული
კია, მაგრამ ზოგჯერ – არცთუ მთლად ორდინარული. ჩავხედოთ
ლექსს „ანარეკლი“:

**შენი სხეულის ბნელ ანკლავებში
ვცდილობ ჩაკეტილ კარის შეღებვას,
ყველა უჯრედი არის კლავიში,
თავის ბგერა აქვს ყველა შეხებას...**

როგორ უნისონში ჟღერს აქ სექსი და მუსიკა!...

მაგრამ „ანკლავი“, პირდაპირი მნიშვნელობით, მოგეხსენებათ,
ქვეყნის ტერიტორიაა, მისგან მთლიანად მოშორებული, ანუ მოქცეუ-
ლი სხვა სახელმწიფოს საზღვრებში. ახლა წარმოვიდგინოთ ქალის
„სხეულის ანკლავები“ – მოკვეთილი ნაწილები, რომელთაც ალხა-
ზიშვილის ლირიკული გმირი მისძალებია და თავდაუზოგავად ცდი-
ლობს „ჩაკეტილ კარის შეღებვას“, ანუ თავადაც ხვდებით, რას! ამასაც
არ სჯერდება, ქალს ამბავს უყვება, შენი „ანკლავის“ უჯრედ-კლავ-
იშები ბგერებს გამოსცემენო. გულზე ხელი დაიდეთ და თქვით, ვით-
ომ გაგიკვირდებათ, მდებდრობითმა არსებამ ეს ძალადპიანისტი
მოძალადედ და ნამდვილ სექსუალურ მანიაკად რომ მიიჩნიოს?!

ქალმა თავისი თვითონ იცოდეს, პირადად მე კი, ლექსში სექსო-პათოლოგიურზე მეტად, პოეტიკური საკითხები მაინტერესებს. ცუდი რითმა არაა „ანკლავებში – კლავიში“, მაგრამ აქ თითქოს რაღაც აკლია, თითქოს „კლავიში“ აშკარად ვილაცას თუ რაღაცას უხმობს! და აი, ისიც – საფირმო „კლავიში – მკლავებში“:

**ყველა უჯრედი არის კლავიში...
ღამე სიმღერით დადის მკლავებში...**

სექსუალურ ანომალიას ვინ დაეძებს, ძვირფასებო, როდესაც აღხაზიშვილის მხატვრული ხელმძღვანელობით რითმათა სამეუ-ლიც ჟღერს, კლავიშიც ბგერას გამოსცემს და ღამეც სიმღერით მი-ირწევა მკლავებში!

* * *

უსურვილო სექსს ყოველთვის მუსიკალური ექსტაზი – შავი კლავ-იშის თრთოლა და „იქით“ თავდავინყებით გადავარდნა როდი ახ-ლავს. მოყირჭებულ ქალთან ნოლა ზოგჯერ ფანტასმაგორიულ განცდასაც ბადებს:

**არ შემიძლია, სიმართლე გითხრა
და შენთან ვწევარ, როგორც ღობესთან.**

„ხიჭვასაშიში“, მაგრამ მაინც თავისებურად უნიკალური განცდა („შენთან ვწევარ, როგორც ღობესთან“) კვლავაც მუსიკალურად განიმარტება:

**ვეთამაშები ჩავარდნილ კლავიშს,
მაგრამ თამაშიც უკვე მწყინდება.**

ნაცადი ხელი სარეცელზე მიწყვი „კლავიშებს“ ეძებს – ზოგჯერ უგრძნობელს, ზოგჯერ – ათრთოლებულს, ხანაც ჩავარდნილ-ამორ-ტიზებულს, მკითხველს კი გაცემა იპყრობს, როგორი ვირტუოზო-ბით ახერხებს აღხაზიშვილი ნაირფეროვან სექსუალურ სიტუაციე-ბს და შეგრძნებებს ასეთი ზუსტი, მარჯვე შესატყვისობები მოუ-ძებნოს კლავიატურის მდგომარეობასთან ანალოგიით.

* * *

ალხაზიშვილის პოეტური ხედვით, ადამიანები „წყვილდებიან დამალული ბგერების გასათავისუფლებლად... ღამის სივრცის გასაღრმავებლად“, ამიტომაც მის ეროტიკულ-სექსუალურ ლირიკაში გათავისუფლებული შორისდებულების ბგერადობაც ხშირად ისმის და ღამის გამაღრმავებელი სექსუალური წამომღერებანიც. სექსუალური განცდის გაორკესტრების ხარისხით მე მაინც ავტორის ბოლოდროინდელ ერთ ლექსს გამოვარჩევდი კრებულიდან „ჩაბრუნებული მზერა“. ამ უსათაურო ლექსში („შებინდებისას“) აღწერილია „დრო ურთიერთშეხამებისა“, „დრო ერთმანეთში დაკარგვის და პოვნა ერთობის“. სადაც „ურთიერთშეხამებაა“, იქ მუსიკაცაა და ეროსის სადიდებლად უღერს „ბგერები ალტის, საქსოფონის, უძველეს ებნის“. მუსიკალური აზროვნება გამომსახველობის მაქსიმუმს, როგორც წესი, ლექსის ფინალში აღწევს:

**ვცმუკავთ ორივე, ჩვენით სავსე დრო ინელება,
ვიდრე ფერმატო სიახლოვით მოიცვლება.**

ფერმატა (Fermata), და არა „ფერმატო“, მოგეხსენებათ, მუსიკალური ნიშანია, როცა შემსრულებელს შეუძლია სურვილსამებრ გააგრძელოს ბგერა ან პაუზა.

პროზის მოყვარულებს ალბათ ეხსომებათ გასული საუკუნის ბოლოს გახმაურებულ, ნიკოლსონ ბეიკერის ამავე სახელწოდების ნაწარმოებში „ფერმატა“ მოთხრობილი ფანტასტიკური ამბავი სექსუალური ვნებებით აღსავსე ახალგაზრდა კაცისა, ინტერკურსის დროსაც რომ შესწევდა დროის გახანგრძლივებისა და შეჩერების ძალა. ძირითად იდეათა რა სასწაულებრივი თანხვედრაა! განსხვავება ერთია მხოლოდ, ალხაზიშვილი-ავტორი ამ უჩვეულო ტალანტს მუდმივად „ფერმატო“-დ მოიხსენიებს, ასე ვთქვათ, მოფერებით, შინაურულად. მართლაც, ტერმინოლოგიური სიზუსტე რა ბედენაა, როცა ასეთი სიყვარულია!

ახლა გაშიფრეთ ეს სექსუალურ-მუსიკალური შინაარსის „მეტაფორა“ – **მოუცელავი ფერმატო** და ღირსეულად შეუფასეთ ავტორს „ფერმატოს“ ხანგრძლივობაც და სახის ორიგინალურობაც.

ვისაც გაგრძელებული „ფერმატოს“ გრძნობად შინაარსში უფრო დეტალურად გარკვევა სურს, შეუძლია გაეცნოს ალხაზიშვილის ლექსს „წუთები, ჩვენით რომ ივსება...“ – სიყვარულის „ვინროებით“

და მათი „ავსებით“, ნაპოვნ ჭუჭრუტანაში სხივის გატარებით და ამ-
ღერებული ძარღვებით...

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, მოუცელავი „ფერმატოს“ პირო-
ბებში – გუნებისად განელილ ნუთებში, ურთიერთშეგსებისას ხდე-
ბა!

II

მანც რა არის ნუთისოფელი?! ალხაზიშვილის სიჭაბუკემაც ჩა-
იარა, სამაგიეროდ მის ლირიკაში სექსუალურად მიამიტი სიმონის
ნაცვლად ბევრისმნახველი მამრი გამოჩნდა. ეგ კია, „სიამეთა მრუმ
ჭაობში“ გამოვლილს ქალებისადმი, განსაკუთრებით – კოლეგა პო-
ეტი ქალებისადმი, სიძულვილი დასჩემდა. ნუ შევუდგებით ამ გრძნო-
ბის სიღრმისეული, არაცნობიერი მიზეზების ძიებას, ალხაზიშვილის
„სიძულვილის ესთეტიკის“ ძირითადი პრინციპი კი მართლაც გასაო-
ცარია: ათვალწუნებულ ქალებს იგი, როგორც წესი, **სექსუალური
ასპექტით ახასიათებს!**

ჩავენდოთ აშკარად ავტობიოგრაფიული ხასიათის ლექსს „ერთი
დღის ქრონიკა, ანუ ლიტმუშაკის ჩივილი“:

**პოეტი ქალი შემოივლის (კობტად აცვია),
– თუ წაიკითხეთ ჩემი ლექსი „ვნება იელის“?
რა ვუპასუხო, აშკარაა სუბლიმაცია
და მხურვალეა შეუვსებელ სიცარიელის.**

ლიტმუშაკი, როგორც ვხედავთ, თავის უშუალო მოვალეობას –
ლექსის შეფასებას თავს არიდებს და მოუკრეფავში – სექსუალური
დიაგნოსტიკის სფეროში გადადის. უტაქტო გამოხდომის გადაფარ-
ვას იგი დემოგრაფიული დემაგოგიით ცდილობს, თითქოს ლექსის,
თუნდაც ცუდი ლექსის, წერა ნაყოფიერებას ხელს უშლიდეს, ან ყოვე-
ლ არამკითხეს უფლებას აძლევდეს, „შეუვსებელი სიცარიელის“
სითბური მდგომარეობა შეაფასოს.

თავად ლიტმუშაკი საკუთარ წარმოდგენაში ვარსკვლავებს ეთა-
მაშება:

**შენს სტრიქონებში მოლისფერი სიხასხასეა
და უსასრულო სიღრმეების ათინათები...**

ასეა: ამისკენ – „სიხასხასე“ და „სიღრმეების ათინათები“, სხვასთან – „შეუვსებელი სიცარიელე“ და უნაყოფო „მხურვალეა“!

„შეუვსებელ სიცარიელეს“ ალხაზიშვილთან სხვა ინტიმური „მეტაფორაც“ უმშვენებს მხარს:

**მშვენიერია შენი ლალატი,
მშვენიერია შენი სიცრუე,
ის ასაზრდოებს ვნების ლალათი
შენი სხეულის ბნელ სივინროვეს.**

ვერა და ვერ ვხვდები, ქალის ორგულობა და სიცრუე მისგან ნალალატევ-მოტყუებული კაცისათვის მშვენიერი როგორაა, მაგრამ ეს „ბნელი სივინროვე“, თანაც ნასაზრდოები „ვნების ლალათი“(!) მაინც ერთ რამედა ღირს – სად შეუღწევია მაძიებელ ავტორს, როგორი რუდუნებით დაუდგენია „ბნელი სივინროვის“ მასაზრდობელი წყარო!

ამ „ბნელ“ ადგილს – „სივინროვეს“ ალხაზიშვილი ერთ ბოლოდროინდელ ლექსშიც ვერ ელევა:

**სიყვარული კი ეახლება თავის ვინროებს
და ყოველ ჯერზე ახალია.**

დასტურ: „ალ-ხაზით“ ანთებულ სიყვარულს რა „გზა ვინრო“ დაუდგება ნინ!

* * *

ალხაზიშვილი, უკვე ვთქვი, არ სწყალობს პოეტი ქალებს. ერთს, როგორც ვნახეთ, „შეუვსებელი სიცარიელე“ არ მოუწონა, მეორეს კი, აგერ, ამის საპირისპიროდ ამუნათებს:

**ეს ქალი საკუთარი სანწერტილების,
ავხორცული ნკმუტუნის გამფეტიშებელია.**

თუ წაგიკითხავთ პოეზიაში ქალის შესახებ ამაზე უფრო ამაზრზენი, ბინძური რამ! პოეტის სიტყვებია თუ გენიტალიათა სანიხსპექტორის დასკვნა?

ამ „ლექსში“ ალხაზიშვილი, როგორც პოეტი-სექსპერტი, პოეზი-

ის შეფასების იშვიათ ნიმუშსაც იძლევა:

**მისი სტრიქონები მზადაა წოლისთვის,
იგი ხუნტრუცის და წ-ყლის სიმბოზია.**

ავტორის აზრით, ეს სატირაა, მაგრამ როგორია სიძულვილითა და შურისძიების მიზნით კოლეგა ქალების პირადული, ინტიმური ცხოვრების სფეროში მოურიდებელი ჭვრეტა-ჭყიტინი, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, „ი-ს“-ადმი მიძღვნილ ტექსტში?! აქ დანვრილებითაა აღნუსხული, რამდენჯერ გამოიცვალა ადრესატმა „ქმარი თუ საქმრო, როგორც ნიფხავი“. ავტორმა ამ ქალის „ვერტიკალური სურვილებიც“ იცის და არც ახალგაზრდა კადრების მხედრულ წვრთნაში შეტანილ წვლილს უვიწყებს („სიყრმე იტკინა ბევრმა უღაყმა“). და ბოლოს, გახედვის კონკრეტულ მეთოდსაც მოხზავს კალმის ერთი მოსმით:

**შენ იშვიათად წევხარ გულაღმა,
რადგან ბუნებით შენ ხარ მხედარი.**

ამას რომ „მხედრულს“ აყვედრის, სხვას ტრადიციული ზურგზე წოლის გამო არ ინდობს:

**ნეტავ, რად მინდა ასეთი დამა მე,
რომელსაც პარკეტიც ზურგით უხეხია.**

არ გაინტერესებთ, ეს არამკითხე მორალისტი, მიწყევ პროფესიონალი სანტექნიკოსივით, სპელეოლოგივით, მყვინთავივით, მემადაროესავით და ა.შ. ქალის „სანწერტილები“, „სიღრმეების“, „ფსკერის“, „მადარობის“ და ა.შ. „კვლევიტ“ რომ იწონებს თავს, თვითონ რას მოიხილავს ზნეობის მწვერვალებიდან?

აი, მიღებულია მუსიკალური გადაწყვეტილება – „ამაღლდეს ერთი ოქტავით“ და ამ სიმაღლიდან შეიმეცნოს, „რას დაეძებდა ქალის თვალებში“. თურმე აქედანაც, ამ სათვალთვალო ზეესთეტიკური პუნქტიდანაც „იმას“ ხედავს, ისევ „ის“ მოჩანს – „ვნებათა მღვიმე აღუვსებელი“ და განკაცებული „სიამის წუთი“, რომელიც „მხურვალე წყვდიადს ზოგჯერ ანათებს“ („ქვისმთელი“).

ვითომ გამოდგება „მღვიმეების“ ეს გამნათებელი, ყოვლად უს-

ახური და უხამსი გართიმულ-გაურითმავი სექსერზაცების ავტორი კოლეგების მამხილებლად და შემგონებლად?!

* * *

ლექსში „N-ს“ ალხაზიშვილი კიდევ ერთ პოეტ ქალს უსწორებს ანგარიშს, იმას, ვინც გვიან გასცნობია სიურრეალისტ ანრი ბრეტონის წიგნს, ხელოვნურ მეტაფორებს ქმნის და მიმიკრიაშიც კი უნიჭია.

პოეტ ქალზე იერიში ნაცადი წერტილოვანი სექსდარტყმებით ხორციელდება. თითქოს უნიჭო მიმბაძველობა არ ეყოფოდა, ეს საბრალო პოეტესა, თურმე ნუ იტყვით და, „საკუთარ მღვიმეში ზის“ და თან თავის სხეულს იქიდან აღწერს – „ვით ცხედარს, გახრწნაში ჩარჩენილს“. ვინც უკვე უწყის, რას ნიშნავს ალხაზიშვილის ეროტიკულ-სექსუალურ ქმნილებებში „მღვიმე“, არც ამ სტრიქონების გაგება გაუჭირდება:

**ლექსით თუ გწყურია მღვიმის განათება
და ცივ ოფლს გამოყოფს შუბლი – მაცივარი...**

როგორ მოგწონთ ლექსით განათებული „მღვიმე“ – სად ათავსებს, სად უძებნის ადგილს ალხაზიშვილი კოლეგა პოეტი ქალის ლექსებს?! თანაც მართლა ელსამუშაოები რომ არ გვეგონის, სუბლიმაციასაც იქვე ახსენებს.

მე, როგორც ვერსიფიკაციის მკვლევარს, ავტორის უზადო ტექ-მომზადება მაკვირვებს: პოეტესა კი გალანძლა, მაგრამ მარტივი „**აცვია – სუბლიმაცია**“-დან რამსიგრძე – ექვსმარცვლიანი! – ნაბიჯი გადაუდგამს „ზე-ზე“ რითმისაკენ: **შუბლი-მაცივარი – სუბლიმაციური...**

სექსუალურ მინიშნებათა ამონწურვას არ ვესწრაფვი, ის კი საინტერესოდ მეჩვენება, რა არის მიზეზი მამრი პოეტის გამძვინვარებისა:

**ხომ ჯობდა გადაგვედნო მე და შენ ის ღამე
სისხლით ნაკარნახევ რიტმის გაჯიბრებით,
როდესაც წუთები ჟრუანტელს ისხამენ
და ქრება რეალობის თვალები – ქაჯი ბრები.**

ხომ ხედავთ, პოეტებსაც მეტალურგიის სფეროში თანამშრომლობაზე უთქვამს უარი, მამრის სისხლის რიტმს და ჟრუანტელმოსხმულ ნუთებს ვერ უცდუნებია, არც „მღვიმე“ დაუთმია და არც „რეალობის თვალეები“, იგივე „ქაჯი ბრები“ მიულუღავს და – გამწარდა კაცი! ისე, საკუთარ „მღვიმეში“ ჯდომას და ლექსების ჩხაპნას, მართლა და მართლა, ნოვატორ მეტალურგთან ჩაკონება და **ლამის გადადნობა** არ ერჩია?!

ალხაზიშვილის ლირიკული ეგოს გამძვინვარების მიზეზი, პროფესიულ კონკურენციასთან ერთად, მდებრთა მხრივ მოხშირებული უარიც რომ არის, ჩანს ლექსში „შტრიხები ერთი ქალის პორტრეტი-სათვის“, რომელიც უკარება ლამაზმანს ეძღვნება. ლექსი ასე იწყება:

**თითქოს ღრმაა და მიმზიდველი,
მშვენიერია და უკარება...**

რას ნიშნავს „თითქოს“, რატომ „თითქოს“? იმიტომ, რომ ეს მიმზიდველი არსება გარეგნულად თურმე ლივლივა, მბრწყინავ ზედაპირს კი ჰგავს, მაგრამ „სიღრმეებში“ წყალს იმღვრევს, თვალთმაქცობს, ისე იქცევა,

**მარჯნისფერ ფსკერზე თითქოს ხომალდებს
არასოდეს ჩაუშვიათ მძიმე ლუზები.**

ქალის თვალთმაქცური უკარებლობა ლირიკული ეგოს გაღიზიანებას იწვევს, ხოლო სავარაუდო უარყოფა – მხილებას!..

მხატვრული თვალსაზრისით ლექსში უთუოდ მნიშვნელოვანია სწრაფვა ეროტიკულ-სექსუალური სახისმეტყველების გაფერადებისაკენ – უფერო „მაცდურ მღვიმეს“ და „ვნებათა მღვიმეს“ აქ ნატურალისტურად, გინეკოლოგიური ხედვით აღქმული ფერწერული „**მარჯნისფერი ფსკერი**“ ცვლის! ისიც სათქმელია, რომ „გვარიდან ანვდილი ხაზის“ გვერდით „მძიმე ლუზები“ უფრო შთამბეჭდავია და სოლიდური, მთლიანად წარმოსახული სურათი კი – ჰიპერბოლურად მასშტაბური: ქალი-ოკეანე, რომლის მარჯნისფერ ფსკერზე ხომალდები მძიმე ლუზებს უშვებენ!

მორალიტი: კოლეგა ქალბატონებო და, საერთოდ, ბანოვანნო! ნუ გააგულისებთ, ნუ უარყოფთ ალხაზიშვილის ლირიკულ ეგოს, თორემ

ვისი ღუზა ვის მარჯნისფერ ფსკერს ხაზავდა, ერდოსა ზედა გაცხადდება!

* * *

სხვათა შორის, ალხაზიშვილი საძულველ მამრ პერსონებსაც ქალებთან ნაცადი ხერხით უსწორდება – დახასიათებაში ჭარბად შემოაქვს ნეგატიური სექსუალური აქცენტები. მაგალითად, ფრთხილი, ეტიკეტის მოყვარული კაცის პორტრეტის ხატვისას უმალ ჩნდება მისი ოჯახური ცხოვრების მამხილებელი შტრიხი:

**„ჩემო ძვირფასო“-ს ეძახის ბოზ ცოლს –
ჭროლათვალება და მსუნაგ ციცას.**

ამას მოსდევს ქმრის სრული სექსუალური ლუსტრაცია ცოლ-ქმრული „კალენდრის“ გამომზეურებით:

**ანყობილი აქვს ცხოვრება კარგად,
ექიმი ურჩევს, რომ დანვეს ცოლთან
ათ დღეში ერთხელ და დროს არ კარგავს –
მიჩვეულია ათდღიან ბოლთას.**

პორტრეტის დამაგვირგვინებელია სექსის აქამდე უცნობი სახეობა – **ციფრებთან სექსი**, რომელსაც ათდღიან შუალედებში ეწევა ქმარი:

**რადგან ყოველგვარს აღმერთებს ბალანსს –
ანუ ციფრებთან სექსობრივ კავშირს.**

იარონ ახლა ალხაზიშვილის მტრებმა – აქეთ ფსევდოუკარება ავხორცმა ქალებმა და იქით – მოცვედანო რესპექტაბელურმა ციფრების მსექსავებმა: კაცი თან გულის ბუხარს ისუფთავებს, თან ეს პატარკაცური შურისძიებანი ლექსების თხზვად და პოეტობადაც კი ეთვლება!

* * *

თავის ბოლო კრებულში ალხაზიშვილი, ტკბება რა საკუთარი ლიბიდოს სტაბილურობით, ხატოვნად და ლირიკული უშუალობით გვაუწყებს:

**ვერ დავთმე ყოფა და გამოყოფა,
თავის მღვიმით და მკერდის აივნით.**

ერთ ვიზიონში ფოკუსირებული „მღვიმე“ და „მკერდის აივანი“, იმედია, კომენტარს არ საჭიროებს. ამ ფონზე „ყოფა და გამოყოფა“ უდავოდ **(შე)ყოფა და გამოყოფაა**, „მღვიმეში“ შესვლა-გამოსვლა, რასაკვირველია! მე თუ მკითხავთ, ეს **ყოფა-გამოყოფა** კომიკური ენობრივი ლაფსუსია, ეკვივოკური კალამბურების მოყვარული ავტორისთვის კი, უდავოდ, – სექსის და ფილოსოფიის ზღვარზე პოეტურ-ენობრივი „თამაში“! თავისთვის, პარტნიორისა და მკითხველის გარეშე, პოეტურად ხელცქვიტობს, თამაშობს რა!

ერთ ბოლოდროინდელ ლექსში („ექსპრომტი“) ავტორის ხნიერი, მაგრამ სურვილჩაუმქრალი ლირიკული ეგო თვალებით ელამუნება მინდვრიდან გამოპარულ, ქალაქს შემოხიზნულ „ველის შროშანს“, ანუ მარტივად – ლამაზ სოფლელ გოგოს. ამ „ნაგულავებ“ ბებერს ერთი სული აქვს, გარეთ დომინოს მოთამაშე უზნის უხუცესთა საბჭოს როდის ჩააბარებს გოგოს დაპყრობის რაპორტს. ლექსი „ათვისებული“ ყვავილისადმი გრძნობიერი მიმართვით ბოლოვდება:

**ველარ მოგწყვიტე თვალი, როცა თვითონ მოგწყვიტე,
რადგან ელოდი მოწყვეტას და ადგილს დასაბნევს.**

„მოწყვეტა“, როგორც სექსუალური მეტაფორა, კაი მაგრად შელახული კია, მაგრამ რა ვნებიანობით არის დატრიალებული – სამგზისი გამეორებით! – ეს სიტყვა სტრიქონებში, ან როგორი სინაზით და პოეტური მახვილგონიერებითაა მინიშნებული **დასაბნევის დაბნევის აქტი!**

ენა დაშვრების იმის სრულად გარდმოსაცემად, რა ცხოვრებაც გამოიარა შორეულ მწვერვალებზე მეოცნებე ჭაბუკმა სქესთა ბრძოლის დაუნდობელ გზაზე, როგორ ჩაეფლო ქალთა ჩაბნელებული „მღვიმეების“ გათბობა-განათებაზე მზრუნველი ალტრუისტი „სიამეთა მრუმე ჭაობში“, „ვალეებში და დამაში“.

ქვემოთ მინდა აღსაზიშვილის სახელგანთქმულ „ქაცვიას დღიურზე“ შევჩერდე, მით უმეტეს, რომ მხილებასა და ღვარძლზე საუბრის შემდეგ წინ მხიარული ამბები გველის.

III

იყო ერთი ჭაბუკი მწყემსი, მორწმუნე ქრისტიანი, სახელად ქაცვია. ერთხელ ცხვარს რომ აძოვებდა, ჭალაში გოგო გაიცნო და გულიც შეუვარდა. წესისამებრ, მამას შუამავლები მიუგზავნა, ცოლის შერთვის ნებართვა სთხოვა. მამამ აჩქარება არ ურჩია, მანამდე ცოდნა უნდა შეიძინო და შვილის წვრთნას შეუდგა. ჯერ ყოფითზე ყოფითი სიბრძნის გაზიარებით დაიწყო, აუხსნა, რომ თუ კაცს ბედნიერი ცხოვრება სწადია, ნდომას არ უნდა აჰყვეს – ლამაზ და ორგულ ცოლს შეუხედავი და ერთგული უნდა ამჯობინოს, შემდგომ კი ბიბლიის თხრობას შეუდგა და ბაბილონის გოდოლის ამბამდე მივიდა...

დავით გურამიშვილის პოემა „მხიარული ზაფხული“, რომელსაც „ქაცვია მწყემსსაც“ უწოდებენ, აქ წყდება.

ძნელია დაასახელო მეორე პერსონაჟი ქართული მწერლობიდან, რომელსაც ტექსტგარეთ ისეთი უბედობა დაჰყვა, როგორც ქაცვიას: ეს წერა-კითხვის უცოდინარი მწყემსი **მერაბ ლალანიძემ** თავის გამოკვლევაში ორი საუკუნის შემდგომი უცხოელი მოაზროვნეების ციტატებით აამეტყველა, ხოლო **გივი ალხაზიშვილმა** ღრმადმორწმუნე გურამიშვილის პოემა „ქაცვია მწყემსი“ **„ზნეობრივ კოდექსებზე მალამდგომ ნაწარმოებად“** გამოაცხადა.

ლალანიძის ოდიოზური ნაშრომის კრიტიკა შეგიძლიათ ნახოთ ჩემს წიგნში „ორნი ერთ ნავში“, ალხაზიშვილს კი იმთავითვე ავუხსენი: **„დ. გურამიშვილის ნაწარმოები სწორედ რომ ქრისტიანული ზნეობის დამცველი, პრინციპულად დიდაქტიკურ-მორალისტური ხასიათის პოემაა“-მეთქი!**

მაშინ რას წარმოვიდგენდი, ალხაზიშვილზე ასე უცნაურად თუ იმოქმედებდა ჩემი კრიტიკული შენიშვნა! მართალია, მწყემსი ქაცვია მან თავდაპირველად თავის ლირიკაში ჩვეულ ჭალა-ნემოს გარემოში შემოიყვანა („აჩქამდა ნემო, მოდის სტუმარი, – / შენი ერთგული მწყემსი ქაცვია“), მაგრამ გავიდა წლები და გურამიშვილის ეს პერსონაჟი მან **ზემორალურიდან ქვემორალურამდე ჩამოაქვეითა!** უფრო არსებითი და თავშესაქცევი ისაა, რომ პოეტმა, რომელსაც იგივე მერაბ ლალანიძე და სხვებიც გურამიშვილის მიმდევრად მოიხსენიებენ, ეს ჩაიდინა პოემის **ნაუკითხავად!**

რატომ ნაუკითხავად?!

ალხაზიშვილს სმენია, რომ გურამიშვილის პოემაში არის ფრიგოლური სცენები, მაგრამ დღემდე არ იცის, რომ ვაჟის ნდომის გამო

ქაცვზე ნაცით დაცემული ქალ-ვაჟის ამბავი ქაცვიას კი არა, მის მშობლებს შეემთხვა, ხოლო მას – ქაცვიას, ჯვარდანერილი ქალ-ვაჟის პირმშოს, დასაშვებად და ზნეობრივად მხოლოდ და მხოლოდ რჯულიერი, ქრისტიანული ქორწინება მიაჩნია და არა ღიჭიან ქალაში კოტრიალი.

თხზულება ნაკითხული რომ ჰქონდეს, განა ჭკუადაამჯდარი კაცი ან პოემა „ქაცვია მწყემს“ დასახავდა „ზნეობრივ კოდექსებზე მალ-ლამდგომ ნანარმოებად“, ან სულიან-ხორციანად ქრისტიან ქაცვიას აქცევდა თავისი უხამსი ციკლის – „ქაცვიას დღიურის“ ქვემორ-ალურ პერსონაჟად?!

ვიდრე ამ ციკლზე საუბარს დავიწყებდე, დიდი „ქაცვოლოგის“ – ლალანიძის ერთ მოსაზრებას გაგაცნობთ:

„ქართულ პოეზიაში გივი ალხაზიშვილისათვის განსაკუთრებული საფიცარია დავით გურამიშვილის სახელი (მას პოეზიის მოყვარულთა წრეში საკმაოდ გახმაურებული ციკლიც კი ეკუთვნის: „ქაცვიას დღიურიდან“, გადაძახილი გურამიშვილის პოემასთან, რომელსაც „მზიარული ზაფხული“ ანუ, სახალისოდ, „ქაცვია მწყემსი“ ეწოდება). ამდენად, მისთვის, როგორც გურამიშვილის დამფასებლისა და ამყოლისათვის, ბუნებრივია მინიერი ეროტიკის შეხამება, შერწყმა, შეწყობა სულიერ-რელიგიურ ზეაღსვლებთან“.

შევნიშნავ, რომ თავად ლალანიძეს გურამიშვილის პოემის მთავარი ეროტიკული სცენა – ნაცში ეკლის შერწყმა „რელიგიურად“ აქვს ინტერპრეტირებული, როგორც თეოფანია ანუ უფლის გამოცხადება! ეტყობა, ამ ბოლო დროს, – იქნებ ჩემი კრიტიკული შენიშვნების გამოც! – მისი „ეზოთერული ხედვა“ მეტისმეტადაც კი გამიწიერებულა, თანაც იმდენად, რომ გურამიშვილის მსუბუქი, იუმორით შეფერილი ფრივოლურობის დაკავშირება ალხაზიშვილის ბინძურ, ყოველგვარი პოეტურობისაგან განძარცულ „სექსოგრაფიასთან“ არ ეხამუშება.

ახლა ვნახოთ, მაინც როგორ ან საერთოდ თუ ახერხებს გურამიშვილის „დამფასებელი და ამყოლი“ ალხაზიშვილი „ქაცვიას დღიურში“ მინიერი ეროტიკის შეხამება-შერწყმა-შენწყობას „სულიერ-რელიგიურ ზეაღსვლებთან“.

* * *

ყოველგვარი გაურკვეველობის თავიდან ასაცილებლად ამთავ-ითვე ვიტყვი, რომ განსახილველი ციკლის მთავარი პერსონაჟი,

როგორც მოსალოდნელი იყო, კვლავაც ალხაზიშვილის სექსუალურ-ლირიკული ეგოა, რომლისთვისაც ავტორს, უმეცრებისა გამო, ამჯერად ქაცვია დაურქმევია, ხოლო მისი „სექსუალური მისტერიების“ მუდმივი მონანილე, უძველესი პროფესიის დამსახურებული მუშაკი – ლუსიდ მოუნათლავს. წლებს მაინც თავისი მიაქვს და ამ შეწყობილი დუეტიდან აღარც ლუსია პირველი სიქორფისა და მამრიც, ავტორისავე სახელდებით, ნამდვილი „ბებერი სახედარია“.

ქალი პერსონაჟი ლუსი ავტორს ციკლის დასაწყისშივე ნაცნობი მეტაფორით შემოჰყავს – მას „უყვარს ფსკერზე შეხება ლუზის“ (გაიხსენეთ უკარება ქალბატონის „მარჯნისფერი ფსკერი“ და იქ ჩაშვებული „მძიმე ლუზები“!), მაგრამ ახალ, მუსიკალურ-სექსუალურ „მეტაფორისტიკასაც“ შეაშველებს:

**მისი ხმა, როგორც სიმღერა რუსი –
ექოა ვნებით გამთბარი ღრუსი.**

გამთბარი ღრუს სიმღერა მიმწყდარი არცაა და ქალის პორტრეტს ცოცხალი პლასტიკური შტრიხი ემატება – „მოხერხებულად გაიქნევს გავას“, თანაც პიკანტური საიდუმლოს გამხელით, რომ გავის პატრონს „არ აცვია ზაფხულში ტრუსი“. საერთოდ, გავის თემა მთელ ციკლს გასდევს და პროლოგშივეა აქცენტირებული ლუსის სექსტე-ქნიკის დახასიათებისას:

**თუ შეიტყუა სანოლში მსხვერპლი –
ჯანმრთელი გავით და მკერდით ტკეპნის.**

ლუსის პიროვნული არსი კონცენტრირებულია ერთ სიტყვაში, რომელიც ავტორს გულისგასახარად დაუყვია: „**კლე-პტომანი**“... რადგან ეს უცხო სიტყვა ქურდობისადმი ავადმყოფურ მიდრეკილებას ნიშნავს, მისი „პოეტური ტრანსკრიფცია“ ზუსტად მიაინიშნებს, რისი სიგიჟეც სჭირს ლუსის.

ალხაზიშვილს ლუსის ნაყოფიერი სექსმოღვაწეობის განმანათლებლური მხარეც არ რჩება აღუნუსხავი, სახელდობრ ის, თუ როგორ უკითხავს ქალი გაზონებშიშვებულ, ფიცხ „ხალიბ“ კლიენტებს შერკინება-შენყოფის წინ ჰიგიენური პროფილის „ეკოლექციებს“.

ასეთია ლუსი – ალხაზიშვილის „ქაცვიას დღიურის“ ქალი პერსონაჟი, მთლიანად ციკლი კი ლუსისა და „ბებერი სახედრის“ სექსუ-

აღლური ურთიერთობის პერიპეტიებს გადმოგვცემს მოგონებებისა თუ პირდაპირი რეპორტაჟის ფორმით. სიტყვიერი ოპუსები გაკეთილშობილებულია მუსიკალური ტერმინოლოგიით და შთაგონებულია კეთილშობილურივე სურვილით – უკვდავკოს ქალი-ლეგენდა („დამპყრებელი მშვიერი ერის“) და მასთან ერთად – „დღიურის“ ავტორიც!

* * *

ალხაზიშვილის შემოქმედების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ მისი ლირიკული ეგო საკმაოდ პრეტენზიულია სექსპარტნიორის შერჩევისას. ქალი, ავტორისავე სიტყვით, მარტო ბოზი კი არა, ელემენტარული მუსიკალური განათლების მქონე მაინც უნდა იყოს, თორემ რას და რანაირად მიახვედრებს მასთან ინტერკურსზე მეოცნებე „ქაცვია“, როცა ჰპირდება:

**და ბოლოს გარჯა რომ დაგიფასო,
წამოგამღერებ მუსიკალურად.**

ხომ შეიძლება, მუსიკალურად გაუთვითცნობიერებელ პარტნიორს სულაც ხარხარი აუტყდეს უადგილო დროს, როცა ფსევდოქაცვიას ამ „მუსიკათმცოდნეობით“ ტირადას მოისმენს:

**შენ ხარ ოქტავა დოს და დოს შუა
და მე თუ არა, სხვა შეგასრულებს.**

ქალს რა „ნამიოკი“ უნდა, ეს თუ არა, სხვა გამოჩნდება, სხვა იაქტიურებს, მაგრამ... **მუსიკა დაიკარგება!** სხვებთან ეს პრიმიტიული თანაყოფის პროზაა, ჩვენს ვირტუოზ-შემსრულებელთან კი მუსიკალური ამღერება შვიდ ბგერაში – სულ ერთ ოქტავაში („დოს და დოს შუა“)!

ლუსისთან პირველი სექსმოუ პრელუდიით – „ჯანმრთელ გავაზე“ შეხებით იწყება, ხოლო პოეტურ სტრიქონებში მრავალმნიშვნელოვნად პულსირებს სიტყვა „შესავალი“:

**მოვუთათუნე ხელი გავაზე
და შესავალი გავამარტივე.**

გავა – „ქაცვიას“ პირველი აღმგზნები და ლტოლვის საგანი ლექს-ებში დაჟინებით მეორდება, მეორდება სხვადასხვა სახეობრივი ვარი-აციით, მაგრამ მუდამ ამაღლებულის კატეგორიისთვის დამახასი-ათებელი გრანდიოზულობით: გავა „კიდობანია“, „თეთრი ფართო-ბია“, ბოლოს კი – მთელი საკონცერტო დარბაზი!

მარტივ დებიუტს („შესავალი გავამარტივე“) შორსშედწევადი, ღრმა მანევრი მოსდევს სტრატეგიულად მნიშვნელოვანი ადგილის დაუფლებით:

**მე ვალრმავებდი მარჯნის მალაროს
და მივიწვევი მხოლოდ იმ მხარეს...**

„იმ მხარეს“ გაგრძელებული „მუდამ ცინცხალი“ სიამის წამია, – გახსოვთ მოუცვლავი „ფერმატო“?! – რომელიც მამრს ნეტარებით ამოათქმევიანებს:

**იმდენი ბედმა შენც გაგახაროს,
რაც იმ ღამეში მე გავიხარე...**

პრელუდია და გაგრძელებული წამი იმდენად შთამბეჭდავი აღ-მოჩნდა, რომ, საკმარისია, ლირიკულმა სუბიექტმა მცირე ხნით, ორიოდ კვირით, ვერ ნახოს საყვარელი არსება და „მუსიკალური“ მოგონებები მოსვენებას უკარგავს:

**მწვანე სივრცე მდელითია,
მზე აცხუნებს, კი არ ბუგავს,
მომენატრა პრელუდია,
მერე უსასრულო ფუგა.**

პრელუდია მომენატრაო, რომ ამბობს ახვანცალებული „ბებერი სახედარი“, ადვილად მისახვედრია – გავაზე ხელის მოთათუნება მოსურვებია, „უსასრულო ფუგა“ კი, ალბათ, პარტნიორთან ერთად „თემის“ მრავალჯერადი კონტრაპუნქტული დამუშავებაა სხვადა-სხვა ხმაზე მუსიკალური წამომღერებებით და „ჩახლართვებით“.

ფუგის მეტაფორა ლექსის ბოლო სტროფშიც მეორდება:

**კარგად ვიცი, რაა სწორი –
წლების წინ თუ წლების უკან...**

გრამატიკას გადასწონის ჩვენი ჩახლართული ფუგა.

მარტო ფუგა კი არა, ეს სტრიქონებიც ჩახლართულია, ოღონდ ამასობაში მეც გავინაფე გივი ალხაზიშვილის ორგემამაგე ტექსტების კითხვაში და სექს-ფუგის შემსრულებლის გრამატიკული ნართაულების გაგებაც აღარ მიჭირს. ერთი სიტყვით, ფუგის ინიციატორმა გრამატიკული ნორმაც იცის, კარგად ერკვევა, რაა სწორი – წინ თუ უკან, მაგრამ გრამატიკას მოუკვდა პატრონი, როცა **წინ** – და **უკანაც!** – „ჩახლართული ფუგის“ პერსპექტივაა!

ასე ერთობა შეუბღალავი ზნეობის ჭაბუკის – ქაცვიას ნიღაბქვეშ ალხაზიშვილის ლირიკული ეგო – ცრუქაცვია: ღლაბუცობს, „თამაშობს“ ანუ ჩვეული უხამსობით იქცევს თავს, ავტორი კი, დარწმუნებული ვარ, ამ **წინ და უკან ჩახლართულ ფუგას** თანამედროვე ქართული ეროტიკული ლირიკის მიღწევადაც აფასებს.

* * *

მოდით, ერთი ლექსი-შედეგრიც ვნახოთ.

**აღარ მასვენებდა მზერა აღმაცერი,
ხალიანი ტუჩი... მკლავი ანაცერი...**

– არა, ეს ფაქიზი ეროტიკული სტრიქონები ალხაზიშვილისა არ გეგონოთ, შოთა ნიშნიანიძეს ეკუთვნის! „ქაცვიას დღიურის“ ავტორს მოეწონა და დააბინავა კიდევ ლექსში „ფიქრი მიკროავტობუსში მგზავრობისას“, რომელშიც ჩვეული ეკვივოკური მანერით გვიმხელს ხვაშიადს:

**მკლავზე რო უჩანს, ანაცერია,
ბედი? რის ბედი, არ მანერია.**

...

**იგივე ყოფა – აღმაცერია.
და მაინც: ნეტავ, დამანერია!**

ხედავთ, რა ოსტატია ალხაზიშვილი? – ნიშნიანიძის სარიტმო ნწყვილს **აღმაცერი – ანაცერი** ბოლოში ასო-ბგერა ა მიუმატა, თანაჟღერადი სიტყვებიც „ოსტატურად“ დააშორიშორა ერთმანეთს, მა-

გრამ ეს ოხერი „ალმაცერი“ ვერაფრით მოარჯულა – „ალმაცერ ყოფაში“ (?) ჩაიგდო თავი. ისე, ჩვენში რომ ითქვას, რატომ არ შეიძლება, ყოფა იყოს ალმაცერი, თუ „სიყვარული ვერტიკალურია და თანაც ბრუნვადი“?!

ამჯერად მითვისება-ქურდობის ამბავი არ მაინტერესებს – ეს ცალკე საუბრის თემაა! მინდა ის გავიგო, რას ნიშნავს სტრიქონი: „ბედი? რის ბედი, არ მანერია“. რა არის ეს – ალუზია აკაკის „მუხამბაზისა“: „თავო ჩემო, ბედი არ გინერია“?! თუ ასეა, მაშინ უნდა იყოს „არ მინერია“, მაგრამ მოკლე ტექსტში „არ მანერია“ ორგზის რომ მეორდება?!

ჩიხში შესულს და დაბნეულს აქ ძველი გამოცდილება დამეხმარა: ალხაზიშვილი ხომ კორექტურით (პილატელისტი /ფილატელისტი; ამპუტინება /ამპუტირება) თამაშის და კალამბურულ-ეკვივოკური ორაზროვნების ტრფიალია! ჰოდა, „იდუმალი“ ტექსტი უცებ, ერთბაშად გაცხადდა: რაც მე ბედის სამდურავი და ფილოსოფიური ელგია მეგონა, თურმე ჟარგონში შეხიზნული სექსუალური გოდება ყოფილა!

ზის მონყენილი „ქაცვია“ მიკროავტობუსში, თვალწინ უდგას „ოქტავა“ ქალი, („დოს და დოს შუა“), ვინც მშრალად გამოისტუმრა, და მოთქვამს: ჩემი ბედისა რა ვთქვი, ნახე, ამ ბოზმა – გამწარებულზე „ოქტავას“ ხომ არ იტყოდა! – „არ მანერიაო“... წელს კი იტკივებს „ხაზმოცარული“, მაგრამ მე მაინც ამ ჯიგიტის ჯიუტი ოპტიმიზმი მხიბლავს, ქალის ორგზისი უარის მიუხედავად ოცნება რომ არ ტოვებს:

**რალაც ამტკივდა, ალბათ წელია.
და მაინც: ნეტავ დამანერია!**

„არ მანერია“ – „დამანერია“ – აი, დრამატული განცდის ორი პოლუსი, რეალობისა და ოცნების შეჯახება, ასე ფილიგრანულად რეალიზებული „ბისემანტიკურ“ თამაშში!

* * *

უკვე ვიცი, რომ ქალის უკარებლობა და უარი ალხაზიშვილის ლირიკული ეგოს მრისხანებას იწვევს, რასაც სასჯელის სახით მამხილებელი სტრიქონები მოჰყვება. ამის ნიმუშია „ქაცვიას ციკლის“ ლექსი ინკოგნიტო ბანოვანისადმი – „N-ს“, რომელიც, ჩემი მოკრძა-

ლებული ვარაუდით, სამაგიეროს მიგებას ჰგავს იმ ქალისადმი, რომელმაც „არ აწერია“:

აღმოვაჩინე, შენ თვითონ ხარ
პანდორას ყუთი,
სანსლავე ასოებს,
ძირითადად სარგებლობ ყ-თი.
შენთვის ერთია ათჯერ შვიდი
და ცხრაჯერ ხუთი,
რუსულიც იცი,
ძირითადად სარგებლობ ხ-თი.

შენ იცი ფასი ყავის ქაფის –
რუსულად „პენ“-ის,
მომხმარებელი კოსმეტიკის,
აგრეთვე ფენის.

ვისაც კომპოზიციისა რაიმე გაეგება, იცის, რომ ლექსისთვის ბოლო სტრიქონებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს – ძირითადი სათქმელი ფინალში ითქმის. ამიტომ არც ღირს მცირე შენიშვნა რითმის აშკი ავტორისადმი, რომ რუსულად ქაფს „პენი“ კი არა, „პენა“ ჰქვია; ნურც დასაწყისშივე დაყვედრებულ არითმეტიკის არცოდნასა და ორალური სექსის სიყვარულში („სანსლავე ასოებს“, „სარგებლობ ყ-თი“, „სარგებლობ ხ-თი“) მხილებას მივუთვლით მთავარ ბრალდებად – რას არ იტყვის განზილებული კაცის ენა!.. ლექსის ფინალმა, თუ არ ვცდები, არშემდგარი, ჩაშლილი ინტერკურსის ნამდვილ მიზეზს მიმაგნებინა.

ალხაზიშვილის ლირიკული ეგო, ამ შემთხვევაში – „ქაცვია“, ე.წ. ფასიან სექსს არის ნაჩვევი – გაიხსენეთ ნეტარების ნუთებში ლუსისათვის შენაპირები საკაბე („ბრძანა: მიყიდი ოლონდ საკაბეს“) და ისიც, ეაკულაციისთანავე რა პოეტურად „გადაადლო“ პარტნიორი: „მშვიდობით, ლუსი, შენი საკაბე / ავგისტოს ნათელს უნდა წავართვა“. სავარაუდოა, რომ „პოსლეს“ ნაჩვევი მამრი N-ს ადრე შეპირებული კოსმეტიკისა და „ფენის“ გარეშე მიადგა, უპირო კლიენტს კი კარი მიუხურეს. ლექსის ფინალში სწორედ გამოგდებული მამრის მთავარი მხილებაა გატანილი, ასოციატია ქალბატონ პანდორას ყუთს საშინელ ცოდვას – ანგარებიანობას ნიშნისმოგებით რომ „უბაზრებს“: შე კოსმეტიკისა და ფენის მომხმარებელი!

* * *

ქართულ პოეზიაში უსაფრთხო სექსის – პრეზერვატივ „სიკოს“ პირველი პროპაგანდისტი ტარიელ ჭანტურიაა. როგორც ჩანს, ამ პროპაგანდამ მის უახლოეს გარემოზე, კერძოდ გ. ალხაზიშვილზე, პოზიტიურად იმოქმედა:

**ბარის ბინდბუნდი,
ქალი ვარდივით,
ჯიბეში „სიკო“-ს
პრეზერვატივი.**

....

**ვზივარ, ვარშიყოზ,
ვწრუპავ კონიაკს
და თავი
ფადიშაჰი მგონია.**

ბარში, ვარდივით ქალის გვერდზე, ტყიდან გამოყვანილი „ქაცვია“ ფადიშაჰივით გრძნობს თავს, – ხუმრობაა? - ჯიბეში მეტრის მიერ ნაქები ფირმის პრეზერვატივი უდევს! – მერე კი ლუსისთან დარდიმანდულად ახსენებს „ლამის ძრავას“, შესათარეშებლად და დასალაშქრად ემზადება და „შიდანვის“ ფანტასტიკურ მაჩვენებლამდე გაზრდასაც იქადის:

**ლუსის სიყვარულს ვთხოვ რიგგარეშედ,
ერთჯერად ხვევნას, როგორც ჭიქა-წყალს,
მინდა ლუსიში შევითარეშო,
გავაასკეცო ჩემი შიდანვა.**

ამას მოსდევს ქართული პოეზიისათვის უჩვეულო, „ექსტრიმში“ გადავარდნის ბოხოქარი სურათი – ლუსის სამზარეულოში დატრი-ალეებული ნამდვილი ქარიშხალი:

**ჩუმად ლილინებს და თლის კარტოფილს,
თან მაგიდაზე გადაიხარა,
გამომიშვირა თეთრი ფართობი,
გაიშრიალა ჭრელმა ნიფხავმა.**

...

მაგრამ უეცრად გატყდა გრაფინი,
ამოყირავდა მერე მაგიდა,
შეშინებული ძირს რომ დაფრინდი,
ვთქვი: ამ დედაკაცს რამ გადამკიდა.

და როცა მსურდა შიშის ელდები
როგორმე გარეთ გამომეყვანა,
ამომჩხაოდა: ნუ შეჩერდები,
თუნდაც დაიქცეს მთელი ქვეყანა.

მიდი, განაგრძე, გემუდარები,
ეს ჯამ-ჭურჭელი მიღირს არაფრად,
ლუსის, მართლაცდა შეუდარებელს,
ვერ დავაგდებდი ბედის ანაბრად.

თუ სექსით თავდავინწყებაა, ასეთი უნდა! აბა, იმ „ერთ კაცს“ ხომ არ დაემგვანება ეს კაცი-ძრავა, ვისზედაც ასე ქილიკობს:

ფრთხილად მიჰყვება ცხოვრების რიტმებს,
კვლავინდებურად აღმერთებს ბალანსს,
დროგამოშვებით შიმშილსაც ითმენს,
ხშირად, ბუნებრივ სურვილსაც მალავს.

გურამიშვილის პერსონაჟი – ყვავ-ჩხიკვაა ჩხავილით დამფრთხალი ქაცვიას მამა (და არა ქაცვია!) უიმედოდ ჩაიჭრა ღიჭიან ჭალაში, შეტევაზე გადასული ალხაზიშვილის „ქაცვია“ კი არაფრად აგდებს ნივთებისა თუ საგნების მსხვრევა-გადაბრუნებას და ქალის დაჟინებული თხოვნით, – ფრენა-ფრენაში! – საქმე ბოლომდე მიჰყავს!

სამარადისო დიდება მას, ვინც უცხო ტომის ბანოვანთან ეროვნული ღირსება გადაგვირჩინა!

* * *

ეროვნული ღირსება შემთხვევით არ მიხსენებია. სექსი ალხაზიშვილის ღირიკული ეგოსათვის მხოლოდ სექსი ხომ არაა – ეს შუალედებში პოეზიაზე, სანუთროზე, ერსა და სამშობლოზე ფიქრის უამიცაა.

აი, წევს „ქაცვია“ ერთ-ერთ დაქირავებულ სექსმუშაკთან, ბორცვებს ეალერსება და პარალელურად განცდის პოეტურ ყალიბში დაუნჯებაზე ფიქრობს:

**იდუმალი და ბნელი ბორცვების
მსურდა ჩამოქნა ცეცხლის ტაეპად.**

აი, იწყება კიდევ ერთი მგზნებარე ღამე, რომელიც „ხოშიან მთვარის ქსოვილით ცდილობს გადენდება“(!). ამ „გადენდებულ ღამეში“ „ქაცვია“, ქალის უარსა და ჰოს შუა „ღამის ძრავას“ რომ ასვენებს, დროს უქმად როდი კარგავს, ვნების აღუვსებლობის საკაცობრიო პრობლემებზე ფიქრობს და საკუთარ დასკვნას ამის თაობაზე პარტნიორ ქალს „აუზისა“ თუ „ღრუს“ ავსება-აღუვსებლობის ყოფით მაგალითზე განუმარტავს:

**შენ ხომ განუწყვეტლივ ივსები და
მერე ისევ რჩები აუვსები.**

ახლა ორიოდ სიტყვა სექსთან შეზავებულ პატრიოტულ და რელიგიურ მოტივებზე. შემთხვევითი სულაც არაა, რომ ავტორი ლექსის დასაწყისშივე აღნიშნავს ხოლმე სექსპარტნიორის ეთნიკურ თუ ეროვნულ წარმომავლობას. მაგალითად:

**მერე რა ვუყოთ, რომ არის რუსი,
მშვენიერია პატარა ლუსი.**

„ქაცვიას“ მამაკაცური ვნებათაღელვა მხოლოდ რუსს როდი მიემართება:

**ტყის სიახლოვეს სახლი დგას,
კვამლით ცას ერთვის ბუხარი,
იქ მელოდება გოგონა,
ნათათრალ-ნაყალმუხარი.**

ეს „ნათათრალ-ნაყალმუხარი“ მაინც გარუსებულს უნდა გულისხმობდეს, რადგან გოგო ძალის გასასამმაგებლად „სამაგონს“ სთა-

ვაზობს ქართველ „მუჟიჩინას“. სანამ „საქმეს“ შეუდგებოდეს, ლიბიდოსგან თვალზე ლიბრგადაკრული ქართველი პატრიოტი ლექსის ფინალში „ვაი, რა ბოძი ნაგვექცას“ ჰანგზედ ნაუგურამიშვილებს:

**ვაი, შენ ჩემო სამშობლოვ,
დედის და მამის ამაგო,
ის თუ მიშველის, ვინც შემქმნა
და არარასგან ამაგო.**

კარგია, ლექსი რომ აქ მთავრდება, თორემ, ცოტაც და, გაცუფდებოდა დედ-მამის ამაგი, უქმად გაიფლანგებოდა ქართული გენოფონდის წყარო „ნათათრალ-ნაყალმუხარ“ გოგონაზე და შემოქმედის ხსენებაც დაგვიანებული და ამაო იქნებოდა.

* * *

მოდით, ზემორე მოთქმა ალხაზიშვილის ლირიკულ ეგოს ეროვნული თვითშეგნების გამოვლენად ჩავუთვალოთ, ხოლო ლუსისთან მრავალგზისი კოიტუსი – სამშობლოს დაუძინებელ მტერზე სისტემურ, თანამიმდევრულ შურისძიებად, ოღონდ ჩავხედოთ ერთ ოპუსსაც, რომელიც „ქაცვიას დღიურში“ არ შედის, მაგრამ ხანდაზმული ავტორის უდრეკ-უცვლელ, ალ-ხაზოვან პატრიოტულ პოზიციას გვიდასტურებს. ლექსს ჰქვია „დილის კონცერტი“, ქვესათაურად კი მიწერილი აქვს: ძველი ალბომი. ეს არის მოგონება, რომელიც ბზის კომპლისა და ბიჭვინთის ჭალის ხსენებით მშობლიურ, დაკარგულ მინაზე ნოსტალგიისათვის განგვანწყობს. დიახ, ლექსის ლირიკული სუბიექტი აფხაზეთზე ფიქრობს, ოღონდ ეს ფიქრი სანაპიროზე ხეტიალს, მზის დამათრობელ სურნელს და იქ განცდილ მუსიკალურ „ნეტარყუჩს“ უკავშირდება:

**თქვენ გქონდათ იმედი მომღერალ ხმოვნების
და ერთხორც ქცეული ორივე თანხმოვნის,**

– ასე მიმართავს მოგონებაში ჩაძირული მამრი დაუვინყარ მდედრს, შემდეგ კი ინტერკურსის აღწერა, ჩვეული მანერით, მუსიკალურ „მეტაფორისტიკაში“ იფუთება, ანუ „სიმებიანთა ხაოები“ მსოფლიო ორკესტრში სასულე-ჩასაბერ ინსტრუმენტთა სოლოს უერთდება:

**და სიმებიანთა ბგერების ხაოებს
ამრავლებს ხემი და საკრავებს სასულეს
ჩაბერავს ბებერი სამყარო ხელახლა...**

აფხაზეთის, იმავე „მოკვეთილი კიდურის“, ტკივილი და ამ ტკივილში ღუზის ჩაშვება მუსიკალურად გაფორმებულ სექსუალურ ექსტაზს მოსდევს, რადგან... დაიკარგა ძვირფასი ტოპოსი – ადგილი ალხაზიშვილის ლირიკული ეგოს ეპოქალური სექსუალური გმირობისა.

არ გამაგონოთ ახლა, რომ ამ ლექსში სექსი და „სამშობლოს გრძნობა გასაკვირველი“ ერთმანეთისაგან გათიშულია!

* * *

„ქაცვიას დღიური“ ლუსისადმი მიძღვნილი ლექსით გაიხსნა და ლუსისავე სიზმრის გადმოცემით იხურება. რა ესიზმრება „პატარა ლუსის“, „რომ არ აცვია ზაფხულში ტრუსი“? რა და – „შავი ხე“!

მე ციკლის ფინალში მიღწეული თვალშეუდგამი ესთეტიკური დონე მაოცებს – ლიბიდოს სუბლიმირებული პოეტურ-მუსიკალური გარდასახვა:

**რა შავი იყო... შავი იყო ხე...
ხის კენწეროებს, რტოთა სწორ ხაზებს
და სიზმარს, სადაც ბევრი იხოხე,
დღეს იმეორებს ბახი ორგანზე.
ცაში, გუბეში, ანუ ორგან მზე,
ნიავი ჩუმი და მოლასლასე
და შენი ფიქრი მორიგ ორგანზე,
ცის მოთენთვაზე და მზის ჩასვლაზე.**

სიზმარულ შავ ხეზე ხოხიალის იმგვარი მუსიკალური აჟღერება, რომელსაც თვით იოჰან-სებასტიან ბახი ბაძავს („დღეს **იმეორებს ბახი ორგანზე**“) და ქალის „მუდმივ ორგანზე“ მედიტაციის ლამის ომონიმური, სამჯერადი რითმით გახმოვანება (**ორგანზე / ორგან მზე / ორგანზე!**) განა პოეტური სასწაული არ არის, როდესაც სექსი, მუსიკა და პოეზია ერთობლივად, შეხმატკბილებულად ზეიმობს გამარჯვებას?!

ალხაზიშვილის სექსუალურ-პოეტურ-მუსიკალური გენიის ნაყ-

ოფს – „ქაცვიას დღიურს“ აპოთეოზად სწორედ ამ დონის შემოქმედებითი ორგია შეეფერებოდა!

ის, რაც აქამდე ნაიკითხეთ, ორგანულია ალხაზიშვილის პიროვნებისა და პოეტური „ნიჭისათვის“, მაგრამ საკითხავი აი, ეს არის: ამ უხამსობებისა და სკაბრეზის მღვრიე ნაკადს რა კავშირი აქვს ან „მხიარული ზაფხულის“ პერსონაჟ ქაცვიასთან, ან, მით უფრო, ჩვენი „რიფ-მაჩოს“ „განსაკუთრებულად საფიცარ“ (ღაღანიძე) დავით გურამიშვილთან?!

როცა საქმე სხვებს შეეხება, ალხაზიშვილი ხმას იმაღლებს „ზნეობრივის, ეთიკურის ხელაღებით უარყოფის წინააღმდეგ“, მაგრამ რა არის „ქაცვიას დღიური“, – აქ მისივე სიტყვები უნდა დავუბრუნო! – თუ არა „ნებისმიერი სიშიშვლის, საჩვენებელი დაწყვილებისა თუ საჯარო ონანიზმის დამკვიდრების მცდელობა, ორგაზმისა და ერექციის თაობაზე გაუთავებელი და უსაგნო ბჟუტური“?!

IV

ისედაც გრძელი წერილის დამთავრება აქ შეიძლებოდა, მაგრამ ალხაზიშვილის სექსუალურად კოლორიტული სახეებიც გამომწვევად ითხოვენ ყურადღებას, მაგალითად:

კახა – „მექანიკურ სათამაშოსავით რომ ხტის ფულით დაქოქვის შემდეგ“!

მამრი, რომელიც „პრეზერვატივის პარაშუტით დაეშვება იქ, სადაც არაერთხელ დაშვებულა“!

ჰიპერბოლოზობითა და ინტიმით ერთდროულად იქცევეს ყურადღებას მეტაფორა „ქალი-სახლი“:

**მე რომ ვცხოვრობდი,
შენ ხარ ის სახლი,
და შენში ახლა უცხო ბინადრობს.**

არა, ეს სტრიქონები ყოფილ „ჟილკლოშადს“ არ ეხება – ეს მონატრებული ქალის პოეტურ-ჰიპერბოლური წარმოსახვაა „იმ“ პროცესში:

**აქამდე აღწევს ვრცელი ხმოვანი,
შენი სუნთქვიდან ამოღწეული,
შენსავით თბილი და ბუნდოვანი,
სხეულის ბინდში გამოსხვეული.**

ამ სტრიქონების ავტორი, უპირველესად, პოეტური სახეებით მოაზროვნე ლექსის მწერალია და მხოლოდ შემდეგ – მამრი: მისთვის მთავარია, დახატოს განცდა – გადმოსცეს **ქალი-სახლის გრანდიოზული ორგაზმი**, ხოლო მის დანთებულ ბუხარს რომ სხვა უჩუჩხურებს და აგუზგუზებს, ეს უკვე ნაკლებად აღელვებს.

ალხაზიშვილის ლირიკაში არცთუ ხშირად, მაგრამ მაინც ვნებიანად გაიელვებს ქალის მკერდი, იგივე ბორცვები, რომელთაც, თუ გახსოვთ, „ცეცხლოვან ტაეპებად“ უპირებდა ჩამოქნას; აქ კი, ნახეთ, რა ფაქიზად ეროტიკული შედარებაა:

**შენი მკერდით ჰყვავის
თეთრი იასამანი.**

ამ დამაბრმავებლად მშვენიერ სახეს მაინც მინიერ შეფერილობას აძლევს ნიავის ცუდლუტობა იასამნის უბეში. სულ სხვაა ფიზიოლოგიისგან განწმენდილი, პოეტის სულის ასტრალურ ნათელში აღმოცენებული ხილვა:

**დავუბრუნდები ღამეულ გვირაბს,
რომელიც ალბათ გამიყვანს დღეში,
რომ შენი მკერდით ავსილი პეშვი
მზედ მოვაჩვენო ღრუბლიან კვირას.**

„მკერდით ავსილ პეშვს“ ერთგვარი ნატურალიზმი კი ახლავს, მაგრამ როცა პოეტი-დემიურგის ხელში, უფრო ზუსტად – პეშვში, მკერდი წამისყოფით მზედ გარდაისახება, იბადება არცთუ უკარება, ძუძუმზე სატრფოს მონუმენტური ხატება! ეს მინიდან ცაში ატყორცნილი ეროტიზმია, მაგრამ ოდნავ, სულ ოდნავ ბუნდოვანია, რას გულისხმობს „ღრუბლიანი კვირა“, რომლის გასაცუცურაკებლადაც ალხაზიშვილმა კოსმიური ტრიუკი წამოიწყო?!

ლექსი „ექოს ექო“, რომლის თემა ძუძუ-მკერდის ქებაა, ბიბლიური „ქებათა ქების“ ცნობილი შედარებითაა შთაგონებული: „ორი ძუძუ შენი, ორი თიკანი“. სოლომონის შემდეგ რამ უნდა გაგაკვიროს კაცი, მაგრამ ალხაზიშვილის ლექსში, გადაუჭარბებლად გეტყვით, იგავმიუნვდომელი, გამაოგნებელი მხატვრული პარალელია მიგნებული:

ორი თიკანი მყავდა,
თეთრი, ტყუპი თიკანი
...
თრობით, სურნელით
ვერ სჯობნიდნენ ენოთეკანი.

„ენოთეკა“, სალექსიკონო განმარტებით, ღვინის ქარხანასთან მონყობილი საცავია, სადაც ბოთლებში ჩამოსხმული სხვადასხვა მარკის კოლექციები ინახება. ენოთეკა მარანი არაა, არც მათრობელაა და არც სურნელოვანი. კაცი რომ ძველი თუ ახალი სულამითის მკერდს თავდაცობილობოთლებიან ამ საცავს შეადარებს, კაცი კი არა, მართლა „რიფ-მაჩოა“: **თიკანი – ენოთეკანი!..**

ალხაზიშვილის ლექსიდან მოულოდნელად ისეთი ცნების სექსუალური დახასიათება შემოგანათებს, სულ რომ არ მოელი, მაგალითად, „ხვადი **წარსული**“:

**შენი წარსული ქცეულა ხვადად,
ამძუვნებული რომ აებუზე.**

ეს სტრიქონები უსათაურო ლექსიდანაა, ალხაზიშვილის ლირიკული ეგოს აღსარებიდან, და ასე იწყება: „თითქოს ჯერ კიდევ ცოცხალი ვარ...“. ვრცელ განმარტებას არ ვაპირებ, უბრალოდ, შეგახსენებთ, რომ „ამძუვნება“ ცხოველებზე ითქმის და სქესობრივ აღგზნებას, ახურებას ნიშნავს. რითი დამთავრდება „ხვადი წარსულისა“ და „ამძუვნებულის“ არშიყი, ძნელი გამოსაცნობი არაა, ადამიანმა კი ისე არ უნდა იცხოვროს, რომ ხვადად ქცეულ საკუთარ წარსულს, მხილების შიშით, **დუმილის საფასურად**, მორჩილად აებუზოს!

ალხაზიშვილმა შედარების ეფექტის ბოლომდე გააზრებით თბილისის დასამახსოვრებელი პოეტური ხატიც შექმნა:

**რაიმეს ყოველთვის რალაცას ადრიან,
თბილისსაც, ამ მთების ლაჯებში ამოჩრილს...**

თბილისი ასე ორიგინალურად კაფე-ბარიდანაა დანახული. ავტორის მოძალებულ პოეტურ იმპრესიებს სექსუალური შეფასებანი ახლავს: აგერ გოგონა ხელოვნური ღიმილით და „ჩამქრალი თვალებით – ფრიგიდულით“; იქით კი, სადაც ბოლომდე გაშიშვლებული

მდედრობითი არსებანი არიან, –

**დეკოლტეების და მთვარისფერ მუხლების
ტექსტებს ნაკითხულებს ფსკერი უჩანს.**

სწორედ „ქალის სხეულის შიშველი მთავრულის“ კითხვისას, ფემინურ გარემოცვაში, ამოიზრდება თბილისის მასკულინური ხილვა, ხოლო თუ რას ადარებს ალხაზიშვილი „მთების ლაჯებში ამოჩრილ“ თბილისს, წარმოიდგინოს თვითონ მკითხველმა!

* * *

ალხაზიშვილი ერთ ლექსში ანდერძივით გვიტოვებს უნიკალურ დაკვირვებას იმის შესახებ, თუ როდის ენატრებათ ქალწულებს ქალობა:

**როდის დაიწყება ნეტავ ალოობა –
ჰაერს რომ ამჩატებს სურნელი სათიბის,
როცა ენატრებათ ქალწულებს ქალობა
და რომ არ გადიან ზოზინა საათები.**

პოეტის რჩევა, იქნებ, პრაქტიკულ ღირებულებას არ იყოს მოკლებული: იგრძნობთ თუ არა სათიბის სუნს, ალოობისას, გაგანია შრომის ჟამს, მიატოვეთ ყველაფერი, რადგან დამდგარა ხელსაყრელი დრო ლოდინით დაღალულ ქალწულთა განქალწულებისა! ადგილზე გამოძახებაც შეიძლება დეფლორაციამონატრებული მდედრისა, გამოიძახეთ და ისევე უშეღავათოდ დაეძგერეთ, როგორც ეს ალხაზიშვილის ლექსშია:

**ერთმანეთს ვეძებდით, ვავსებდით, ვთიბავდით,
ვანვენდით, ვკონავდით, ვკოცნიდით, ვცეღავდით.**

ეს პროზაული სასოფლო-სამეურნეო სიტყვები – თიბვა, კონვა, ცეღვა ნუ შეგაშინებთ, რადგან დანვენა-შევსება ისეთი ექსპრესიით და ინტენსივობით მიმდინარეობს, რომ ჭარმაგი ავტორის ხსოვნასაც კი აფორიაქებს.

...და ეს ყველაფერი ალოობის ჟამს მომხდარა – „როცა ენატრებათ ქალწულებს ქალობა“!

* * *

აღსაზიშვილის ბოლო კრებულში „ჩაბრუნებული მზერა“ არის მისი ლირიკული ეგოს სექსუალური ცხოვრების შემაჯამებელი სტრიქონები:

**გავბეზრდი დღე-ღამით და მორიგეობით,
ამ გახდა-ჩაცმით და
მობრძანდი-დაბრძანდით,
ამ ქალის,
იმ ქალის
მორიგი ხეობით,
სიღრმეთა ძიებით და მგონი... დავბრძენდი.**

რაც ამ დაუდგრომელმა კაზანოვამ „ხეობები“, „მღვიმეები“ და „მალაროები“ დალაშქრა და აითვისა, „ფსკერის“ სიღრმეებში ჩააღწია, „ვინროებსა“ და „ღრუებსაც“ ეწვია და აკრძალულ ადგილებში ტენიანობა და ტემპერატურა ზომა, გაბეზრდებოდა, აბა, რა იქნებოდა!

გამოცდილებას და ასაკს, მართლაც, სიბრძნე მოაქვს: „დავბრძენდიო“, – გვეუბნება ავტორი და გონივრული გადაწყვეტილებაც მიუღია. როგორც ლექსი „მორბენალი სტრიქონი“ გვამცნობს, გასაყიდად გამოტანილი ნივთების ვრცელ სიაში ასეთი ადგილიცაა:

**ყვიდი მარჯვენა თვალს, მარცხენასაც,
სხვა ორგანოებსაც, იმასაც...**

რადგან „იმასაც“ შელევია, იმედია, ამიერიდან მაინც აღარ შეგვანუხებს აღმოდებული „გვარიდან აწვდილი ხაზის“ – „ალ-ხაზის“ სექსუალური ოპუსები ლექსად – მდარე ეკვივოკური მინიშნებებით, „კლავიშებთან“ ცუღლუტობით, „საეჭვო ამღერებებით“ და გაჭიანურებული „ფერმატოთი“!

ერთში კი შეუძლებელია არ დაეთანხმო აღსაზიშვილს:

„პოეზია სწორედ მაშინ კვდება, როცა გამორჩეულობის ყინი ათას სისულელეს წამოაძახებინებს ავტორს, როცა თვალშისაცემია მისი წადილი, როგორმე, რითიმე ყურადღება მიიპყროს, თუნდაც სიშიშვლით ან უხამსობით სხვათაგან გამოირჩეს“.

P.S.

გივი ალხაზიშვილი ერთგან წერს:

**შენ წაიკითხავ საშინელ ამბავს,
სახიდან ნიღაბს რომ გადამაცლი.**

ნიღაბგადაცლილი კაცის „საშინელი ამბავი“ წაკითხულია და, ვფიქრობ, აღარც ისაა საორჭოფო, რაც ალხაზიშვილს გულისგულში, დიდი ხანია, აწვალებს: ვინ არის იგი – „ვინმე პოეტი თუ ხელოსანი, / ლექსის მთხზველი თუ მკერავი წულის“?

ალხაზიშვილი მოშაირეთა ამქრის რიგითი „ხელოსანია“ – ჰა და ჰა, რიგითი „ლექსების მთხზველი“, მაგრამ არამც და არამც – პოეტი!

უხამსი, ვითომ თანამედროვე ფსევდოეროტიკითა და ე.წ. ფილოსოფიურ ლექსებში ნასხვისარი თემების, იდეების, სახეების დაუსრულებელი ვარიირებით პოეზია არ იქმნება. ალხაზიშვილის ლექსების დიდი უმრავლესობა, განსაკუთრებით ბოლო ოცნლეულისა, ამზეურებს შემოქმედებითი იმპოტენციით გატანჯულ, პრიმიტიულ სულს, რომელიც მარადისობასა და არარსებულ „სიღრმეებზე“ მთქნარებამდე მოსაწყენ ლაილას ვერსიფიკაციული ფრიქციებით – „რიფ-მაჩოობით“ და „მიბგერწერებით“ ნიღავს.

რით ვანუგეშო გაბზარულ ვარცლთან ჩამუხლული, დიდი პოეტური სტაჟის მქონე კოლეგა?! „ვირშების“ წერას ეგ აღარ მოიშლის, საკუთარი მომავალი კი, ნათელმხილველივით, ჩემზე ადრე განჭვრიტა:

**იჯექ, აგრძელე სიტყვების ხლართვა,
წურვის წურაფერს გადააბრალებ.**

2011

შინაარსი

I

სამი წერილი სულხან-საბაზე:

სულხან-საბას „დიალოგები“3

მოტირალ-მოცინარი სულხან-საბა23

„სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა.....35

მაგრამ რადგანაც...59

„ბედნიერი ერი“: სტრუქტურა და საზრისი64

ლამპარი77

მიხეილ ჯავახიშვილი და ფსიქოანალიზი:

„ოქროს კბილის“ გამო80

ერთი ისტერიის ისტორია90

XX საუკუნის ქართული პოეზია120

II

„არტისტული ყვავილების“ პროლოგი128

„და მელანდება... მოხუცი მამა“146

„მზეო თიბათვისა“167

კადნიერი ინტენცია181

ეს არ არის საქართველო!206

უცნაური ლექსი213

მე მიმოზა დავინახე...221

ფრთები და დიადემა229

ოთარ ჩხეიძის გალაკტიონი257

„ენიგმები“ და „მიგნებები“283

III

ვისთვის ამეტყველდა ლაზარე?	317
ის მაინც ბრუნავს... ..	326
საქართველო ქარია	330
ლექსი – სიცოცხლის განზომილება	337
ცრემლად ნადენი სიმღერა	339
„ასი უძველესი იაპონური ლექსი“	343
სიკეთის ყვავილები	346
მშვენიერებისა და სულიერების აპოლოგეტი	349
როდემდე?	351

IV

სეზონის ფალავანი ანუ „ხაიპინგი“ ქართულად	356
„იუდასავით გამცემია ხანდახან რითმა“	413
„და შენს წინაშე ვდგავარ ტიტველი“	423

თეიმურაზ დოიაშვილი – ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი (1995), საქართველოს ლიტერატურათმცოდნეობის აკადემიის აკადემიკოსი (2002).

ავტორია წიგნებისა: „ლექსის ევფონია“ (1981), „ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები“ (1982), „გუშინ, დღეს, ხვალ“ (1989), „ვერსიფიკაციული პორტრეტები“ (1999), „Enjambement“ (2000), „დაბრუნება“ (2003), „ორნი ერთ ნაგში“ (2006), „ანდერძი ტარიელისა“ (2007), აგრეთვე, პოლემიკური წერილების ორი კრებულისა – „დაკარგული გასაღების ძიებაში“ (1985) და „პოლემიკას რა უნდა“ (2001) ლევან ბრეგვაძესთან თანაავტორობით. გამოქვეყნებული აქვს ათეულობით სტატია ლიტერატურის ისტორიის, ლიტერატურის თეორიისა და ლექსმცოდნეობის, გალაკტიონოლოგიისა და კრიტიკის პრობლემებზე.

1999-2005 წლებში იყო შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა და ლექსმცოდნეობის განყოფილების გამგე, თეორიულ-ლიტერატურული წელიწდეულის – „სჯანის“ რედაქტორი. 2001 წელს დააფუძნა და დღემდე ხელმძღვანელობს ამავე ინსტიტუტის „გალაკტიონის კვლევის ცენტრს“ და სამეცნიერო-ლიტერატურულ წელიწდეულს „გალაკტიონოლოგია“.

სხვადასხვა დროს იყო საქართველოს მწერალთა კავშირის კრიტიკის ბიუროს თავმჯდომარე, ჟურნალების – „კრიტიკა“, „ქართული მწერლობა“, „ცისკარი“, „ლაშარი“ მთავარი რედაქტორი.

მიღებული აქვს მწერალთა კავშირის პრემია წლის საუკეთესო კრიტიკული წერილისათვის (1983), ვაჟა-ფშაველას (1994) და მიხეილ ჯავახიშვილის სახელობის პრემიები (2005), პრემია „საბა“ (2004), გრიგოლ კიკნაძის სამეცნიერო პრემია (2010) ლიტერატურათმცოდნეობაში.